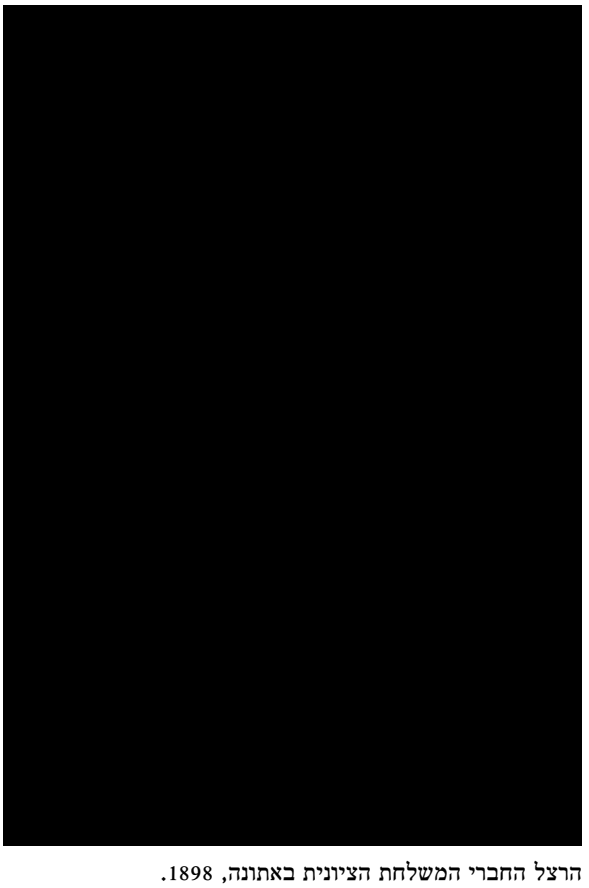
"עיניים עצומות לרווחה": על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית*

שרה חינסקי
המכון להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן, אוניברסיטת תל־אביב



הרצל החברי המשלחת הציונית באתונה, 1898.

א.

ב־1998 חגג מוזיאון ישראל את יובל החמישים למדינת ישראל בסדרה של תערוכות שהוקמו במיוחד לציון האירוע. התערוכה המרכזית — "אולי תערוכת הנושא ההיסטורית הגדולה והמקיפה ביותר שנערכה אי פעם בתחום האמנות הישראלית" (סניידר 1998, 5) היתה: **קדימה: המזרח באמנות ישראל** (צלמונה ומנור־פרידמן 1998). נושא התערוכה, כפי שנוסח על ידי האוצר יגאל צלמונה, היה: "המבט הציוני על המזרח... [כ]מקרה פרטי של האידיאולוגיה שכונתה... 'אוריינטליזם', כלומר האופן שבו המערב רואה את המזרח, והאופן שבו הוא למעשה ממציא אותו, כדי שזה יחזיר לו את תמונת עצמו במהופך,

* גירסה מוקדמת של המאמר הוצגה בכנס לכבוד הוצאת ספרו של משה צוקרמן, **חרושת הישראליות, מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת** (2001). אבקש להודות לעפרה טנא, לשי לביא, לשרה ברייטברג־סמל, ליגאל נזרי, לנועם סרי, לגנית אנקורי, לאלה שוחט ולטל בן־צבי, שהתווכחו אתי בטעם, ותודה מיוחדת לאמנון רז־קרקוצקין, שבלעדיו לא היתה מתכוננת גלות בלבי.

כזהות מובהקת השונה ממנו לחלוטין" (שם, 47). בהתחשב בנסיבות הממלכתיות של העלאת התערוכה, אין ספק כי הונחה כאן הצעה נועזת לקריאה ביקורתית של האמנות הישראלית.

התערוכה עוררה עניין רב, ומשכה אליה ציבור מבקרים גדול. ספק אם הקהל הרב שגדש את אולמות התערוכה גילה עניין כלשהו בתערוכה אחרת, **אל קברי צדיקים: עליות לקברים והילולות בישראל**, שהוצגה במקביל, באגף לאתנוגרפיה יהודית, והציעה אף היא טיפול בסוגיה של "המזרח" בישראל. ספק אם הקהל שפקד את תערוכת **אל קברי צדיקים** ביקר בתערוכת קדימה. ההנחה שקיים קשר בין שתי התערוכות לא עלתה כלל על דעתם של צופי התערוכות.[1]

מבעד לשקיפות הדמוקרטית של המוזיאון, שמבטיח בכרטיס אחד את חירות הגישה לכל, הפכו החללים למרחב דיסציפלינרי שפילח את הקהל לקבוצות היררכיות אתנו־מעמדיות מובחנות, שהוסדרו אל מפות תנועה מפוקחות. לתערוכת **אל קברי צדיקים** הגיע "קהל אתנוגרפי" (מונח בלתי רשמי של מוזיאון ישראל). כלומר, קהל שהובל אל התערוכה בקבוצות מאורגנות ממושבי פריפריה, בעלי מאפיינים אתניים חופפים לנושאי התצוגה האתנוגרפית,[2] קהל שמפענח את התצוגה על בסיס הקודים האתנוגרפיים המוטבעים בגופו כאקט של אישור, של קבלה ושל אישוש של האתניות המזרחית. לתערוכת **קדימה** הגיע קהל על בסיס אינדיווידואלי (בעיקר סטודנטים לאמנות, על פי הגדרת המוזיאון), קהל שאינו מאובחן על פי שיוכו האתנו־גיאוגרפי, אלא על פי ההביטוס המערבי שלו וכשריו בפענוח הצופן האסתטי של האמנות הגבוהה.

התערוכות הללו יצרו "שני מזרחים", ששעתקו את חלוקת העבודה המסורתית ביחס אל "המזרח" לשתי קבוצות מובחנות: בעוד ש"המזרח" **באל קברי צדיקים** כיוון לציבור ה"עדתי" האתנו־מרוקאי, ככלי מאשש לריתוך המוכר זה מכבר שבין הצדודית האתנית־עדתית־פריפריאלית־מסורתית לבין "הזהות המזרחית", כיוון "המזרח" **בקדימה** לציבור ה"מערבי", ככלי לאישוש "הזהות המערבית האוניברסלית" דרך התבוננות רפלקסיבית־ביקורתית באופנים שבהם אותה זהות מייצגת את המזרח.

הבחירה במזרח כנושא העיון של שתי תערוכות מרכזיות, בנסיבות תצוגה ממלכתיות ומחייבות, אינה יכולה שלא להעלות מחשבה שמדובר במחוות תיקון היסטורית במישור של ייצוגי התרבות הוויזואלית. הצגת קברי הצדיקים כשלעצמה היא מעין מחוות פיוס מוסדית, המציעה הכרה בשונות האתנית המזרחית, תוך אִתגור הגבולות הלגיטימיים של האתוס הציוני (במושגים של "מיסטיקה", "מזרחיות", "גלות").[3] במקביל, הצגת "המזרח" מתוך עיניה של

1 על הקשר האפשרי בין שתי התערוכות עמד לראשונה תלמידי ישי מישורי, בעבודה שכתב בהנחייתי: "גם בזה אני לא רוצה לגעת", בצלאל, קיץ 2001.

2 אם תערוכת **אל קברי צדיקים** עוסקת ביהודי מרוקו, הרי צופי התערוכה מגויסים מקרב העדה המרוקאית, כפי שאירע בתערוכת **יהודי תימן: אלפיים שנות תרבות ומסורת** (מוצ'בסקי־שנפר 2000), שנערכה במוזיאון ישראל והציעה את הביקור לכל אוכלוסיית העדה התימנית בארץ.

3 "התגברות... האמונה במיסטיקה עממית... חלק... דוחה אמונות אלה מכל וכל ורואה בהן סטייה

האמנות הישראלית ה"גבוהה" גם היא מבקשת לה תיקון, בדרך של התבוננות עצמית ביקורתית על אופני הייצוג של "המזרח" מנקודת המבט של האמנות הישראלית. אבל דווקא ההפרדה המבנית בין שתי התערוכות חושפת את אפקט העומק הסמוי שהן מייצרות: שתי התערוכות משעתקות לעייפה את תבנית הנוף החברתית שבו מאורגן הסדר היקומי הישראלי במתחמים דיסקרטיים ומופרדים זה מזה: "מזרח" ו"מערב", כאשר "מערב" הוא בו־בזמן חלק מהסדר ויוצר הסדר. גם ההתקבלות לכאורה של "המזרח", על ייצוגיו הוויזואליים, מהוונת בסופו של דבר להעצמת עליונותה של העמדה המערבית, כסובייקט הפרדיגמטי של ה"תרבות" בישראל.

עם זאת, האפקט האתנו־מעמדי הסמוי שמשעתקות שתי התערוכות אינו תוצאה של כוונות הסוכנים המעורבים בהעלאת התערוכות (אמנים, אוצרים, קהל), אלא הוא תוצר של מִצרף נסיבתי הכרוך במבנהו של שדה האמנות. השאלה כיצד מעצב מבנה הדעת של שדה האמנות הישראלית זהויות חברתיות נורמטיביות ותת־נורמטיביות, תהיה אחד הנושאים שבו יעסוק חיבור זה.

השימוש במונח "אוריינטליזם", כפי שנהגה על ידי אדוארד סעיד (2000) וכפי שאומץ על ידי צלמונה, כך על פי טענתו (צלמונה ומנור־פרידמן 1998, 47), בהקשר של האמנות הישראלית — מחייב להכיר במובלע בכך שהמרחב הפוליטי־תרבותי בישראל מכונן רשת של יחסים קולוניאליים, וכי הייצוגים הוויזואליים של תרבות זו הם חלק וביטוי ליחסים האלה. "טעות היא להסיק שהאוריינט היה ביסודו רעיון או יצירה בלי שום מציאות תואמת... אין להבין או ללמוד ברצינות רעיונות, תרבויות והיסטוריות בלי... שתצורת הכוח שלהם, יילמדו אף הן" (סעיד 2000, 14). קדימה מתנערת כליל מן הצורך לפרוס את היחסים הקולוניאליים שבהקשרם התפתחה האמנות האוריינטליסטית הישראלית, ולבטח שמתקיימת הכחשה גורפת לגבי האפשרות ששדה האמנות עצמו הוא חלק מן המארג המאפשר את היחסים הקולוניאליים. להפך, טוען צלמונה במסתו, ומגלגל את האשמה לפִתחה של האמנות העממית: "גם במצבי העימות הקיצוניים בין ערבים ליהודים, כגון אחרי מאורעות תרפ"ט או מלחמת 1948, לא נקטה האמנות ה'גבוהה' גישת דמוניזציה של הערבי. זו באה לידי ביטוי בתרבות העממית אך לא בציור ובפיסול הקאנוניים" (צלמונה ומנור־פרידמן 1998, 6).

אף שקדימה מִתנאה במהלך ביקורתי של פירוק ושל חשיפת האוריינטליזם הישראלי, היא עצמה פועלת כייצוג אוריינטליסטי טיפוסי. זאת, בכך שהיא יועדה במובהק לעיניים "מערביות", המצוידות בדיספוזיציות פענוח קודים של תרבות מערבית. אלה הן גם העיניים היחידות שקסם ההתמערבות "יעבוד" עליהן בתוך הצפייה בתערוכה.

התערוכה עושה שימוש דיאלקטי מתוחכם ברעיון הקולוניאליזם: היא מאששת את המערביות של המתבונן, מבלי לפגוע בתשתית המוסרית שלו. היא נוטלת אותו הרחק מן

חמורה הן מדרך היהדות, הן מדרכה המקורית של המדינה... האם יש בה חזרה נוסטלגית לדפוסי חיים שרווחו בגולה" (גונן 1998, 7).

האחריות לדיכוי הקולוניאלי, ומספקת לו עונג נרקיסיסטי של חיווי מהלך ביקורתי ללא רגשי אשם. בו־בזמן התערוכה מקנה לצופה תחושה של עליונות קולוניאלית, אפיסטמית ופוליטית, כשהייצוגים האוריינטליסטיים המוצגים בה הם בבחינת "הוכחה ביולוגית" ואישוש לעין המערבית של האמן ושל הצופה, אשר כמו בחוקי האופטיקה, אינה יכולה אלא להקרין על רשתית העין את היפוך הדימוי, כמו אומרת: מערכות ההשלכה הוויזואליות הפסיכו־חברתיות שלי הן קולוניאליות, משמע אני אירופי.

העלאתו של מושג "המזרח" אל חזית הייצוג התרבותי, כמחווה חגיגית ליובלה של מדינת ישראל, מלמדת יותר מכל על הקריירה של שיח "המזרח" בשוק הרעיונות ועל שימושיו השונים. שיח "המזרח" שיפר את פניו לאחרונה לבלי הכר — כרעיון השופע הון סימבולי לרוב של עדכנות פוליטית־חברתית, עטוי בהילה ליברלית מתקדמת — עד כי הוא עזב זה מכבר את בן־זוגו המדכדך לעתים — "הבעיה המזרחית" — וקיבל חיות דיסקורסיבית משלו בשיח הציבורי. הצגת דיכוים של המזרחים מנקודת המבט ההגמונית, היא כשלעצמה מימוש של זכות יתר פטרונית, השמורה לאותה קבוצה מיוחסת בלבד. יהיו שימושיו של שיח המזרח אשר יהיו, לבסוף ייגזר הקופון בנקודת החלוקה של אישוש הזהות המערבית.

במובן זה, גם הדיון הסוציו־היסטורי הביקורתי המתנהל בארץ בשנים האחרונות, על אף תרומתו העצומה לחשיפתם הפומבית של מושאי ביקורת אסורים, מתחבר בקווי ממשק מבניים לשיח המוסדי של אשרור "הזהות המערבית".

בחיבור "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית" טוען אמנון רז־קרקוצקין (1993, 24), שהרעיון של "שלילת הגלות" גוזר את שלילת הזיכרון של מסורות שלמות שנתפסות בהקשר הישראלי כגלותיות. במסגרת האמנזיה הכוללנית שמטילה תפיסת שלילת הגלות, מונה רז־קרקוצקין את שלילתו של הזיכרון הפלסטיני, של הזיכרון של היהודים הערבים, ואת זיכרונם של קורבנות השואה.[4] שלוש הקבוצות האלה, ובעיקר שתי הראשונות, הפכו לדוקסה של הכתיבה הביקורתית.[5] הצגת המסורת האשכנזית כקורבן אפשרי של שלילת הגלות, אינה מועלית כלל. השמטת המסורת האשכנזית מן ה"רשימה" היא עקרונית, כפי שיתברר להלן, ולאו דווקא כהצעה ל"עדכונה" של רשימת הקורבנות.

התודעה ההיסטורית הציונית כוננה מתוך שתי תנועות, בו־זמניות: האחת, עסקה בסלקציה ובהשכחה של מסורות שלמות, בעוד שהאחרת עסקה בהאחדה של ההיסטוריה

4 העלאת השואה בהקשר זה היא חזרה על החיבור שעשתה האידיאולוגיה הציונית בין הגולה לבין השואה, כשהשואה מובנת כתוצאה בלתי נמנעת של הגולה. רז־קרקוצקין עצמו מאיר את עיני הקורא בתובנה זו: "במוקד הדיון [של ההיסטוריוגרפיה הציונית] לא עומד מה שנחרב, אלא רק עצם החרבתו. הקיום היהודי הגלותי עצמו אינו נתפש כבעל ערך תרבותי אוטונומי" (רז־קרקוצקין 1994, 119).

5 סימונן המתבקש כקורבנות הדיכוי המובהקים של החברה הישראלית ניסח את מבנה הידע של ההיסטוריה/הסוציולוגיה הביקורתית, שבו מופיעים קלסתריהם של החשודים העיקריים, ומתוך כך גוזר את סדר היום שלו: אילו שאלות מוחזקות כרלוונטיות, על מה יש לשאול וחובה לשאול, ומן הצד השני, מה שאינו רלוונטי, אינו בחזקת שאלה כלל, ומוחזק כמובן מאליו.

היהודית.[6] כלומר, במושג "שלילת הגלות", מה שבעייתי לא פחות מן ה"שלילה" (של הגלות) הוא האיבר השני בתיבה: "הגלות". בעוד שה"שלילה" נפרסה ופורקה לכל משמעויותיה, הרי "הגלות" על כל המטען החורג שלה, היא מושג שיובא בהיסח הדעת, ישירות, אל תוך הדיון הביקורתי, כסוס טרויאני של השיח הלאומי־ציוני. "הגלות" בשיח הלאומי־ציוני היא מושג המתיימר לייצג את ההוויה כשלעצמה, אך התכנים שמרהטים את מושג "הגלות" הזה נטבעו בהיסטוריה ספציפית של דיאספורה יהודית במזרח אירופה ובמרכזה, ואינם קבילים בדיאספורות יהודיות אחרות. במחי הֵא ידיעה אחת מאחד הדיון הביקורתי, בעקבות הדיון המוסדי, את ההיסטוריות הדיאספוריות היהודיות לזמן מופשט אחד, א־היסטורי, נטול הקשרים, מחוץ להקשר הטלאולוגי של ההיסטוריה הציונית, שנגדו מתכוננות ההיסטוריות הדיאספוריות כנצח של עבר אחד. "הגלות" מתעצבת כאן כסף אוניברסלי שמכליל את זמניהם, תרבויותיהם וזהויותיהם המגוונות של יהודים דיאספורים למשטר זמן אחד: "הגלות".

לא רק השלילה של "הגלות" מייצרת הכחשה, אלא גם האוניברסליזציה של מושג הגלות. ליתר דיוק, היא מייצרת קשר דיאלקטי כפול של הכחשה. מצד אחד, היא שוללת לאחור את אפשרות קיומם של קולקטיבים יהודיים בעלי היסטוריות, מסורות וזהויות שונות וכופה עליהם את המשמעויות הספציפיות הנגזרות מן הניסיון הדיאספורי באירופה. מן הצד האחר, היא מפקיעה את קיומו של הקשר האימננטי הראשוני בין "שלילת הגלות" לגלות האשכנזית, את מנגנון ההשכחה השונה שבו נשללה הגלות האשכנזית, ואת ההשלכות הנגזרות מכך.[7]

שיח "הגלות" ו"שלילת הגלות", כפי שנוכס והתאזרח בהקשר הישראלי, הורתו, כאמור, בגלות מסוימת וספציפית של מזרח אירופה ומרכזה. הבוז, ההכחשה, ההדחקה, הפדגוגיה, פירוק הקשרים המשפחתיים והקהילתיים ההיסטוריים, היו מנת חלקה של הדיאספורה המזרח־מרכז אירופית, שהונחלה לה מידי עצמה. סימון המסורת הספציפית של המתמערב כמנוונת היה חלק מהותי מתהליך ההמצאה של זהות חדשה, וזה המקום שבו המושג "שלילת הגלות" רכש את המשמעות הראשונית שלו. אם יש מסורת שהופקרה להשכחה ונהרסה כליל, הרי זו המסורת הדיאספורית האשכנזית.

מסורת זו חוסה בצלו של קשר השתקה גורף, השתקה של ההשתקה: לא רק התכנים הדיאספוריים האשכנזיים מושתקים, גם עצם קיומו של מנגנון ההשתקה מוכחש. ההשתקה הזאת מאובטחת באמצעות אינטרסים צולבים ומנוגדים: מצד אחד, שלמותה המשכנעת של הזהות ההגמונית הלאומית הממוערבת תלויה בניתוקה מן המסורת הדיאספורית שלה;

6 "על ידי טיפוחה של ההיסטוריה שלנו יש לעורר את ההכרה, כי למרות פיזורנו בקרב העמים נראינו תמיד כאחדות לאומית אחת" (מקס בודנהיימר, אצל אלמוג תשמ"ב, 34).

7 באורח פרדוקסלי, ההשמדה העצמית של התרבות האתנית עבדה ביעילות רבה יותר מאשר הניסיון למחוק את התרבויות האחרות, ניסיון שגרם להרס הרקמה החברתית של הקבוצות שהוטבלו ל"מערביות", אך לא הצליח למחוק את המסורות שלהן, ולעתים אף להפך: הניסיון למחוק את המסורות האתניות הלא־מערביות הביא בסופו של דבר להגנה אדוקה על אותן מסורות ולניתובן כאמצעי התנגדות פוליטי מול ההגמוניה הממוערבת.

מנגד, שדה הידע של ההיסטוריה/הסוציולוגיה הביקורתית לוקה בעיוורון מבני, שנענה לטופוגרפיה בינארית ידועה של יחסי הכוח המוציאים זה את זה, ואינו מאפשר להתבונן ביחסי דיכוי שנופלים בשטח הפקר תיאורטי, שבו מתקיימת דיאלקטיקה של מדכא, שהוא בו־בזמן גם מדוכא. כשלעצמה, עבודת ההשתקה של העבר הדיאספורי אינה כבולה למסלול דטרמיניסטי של דיכוי חברתי. הפרוצדורה הזאת מנוהלת באורח שונה ולעניינים מנוגדים, בקבוצות שונות. דווקא השִכחה שכופה על עצמה ההגמוניה הממוערבת — ביחס לעברה הדיאספורי — היא זו שמקנה לה את הצדודית המערבית־אוניברסלית מרובת הסמכויות, בעוד שהכחשת העבר הדיאספורי של הכפיפים (subalterns) עוקרת אותם ממקורות הכוח שלהם, ומאפשרת להופכם לכפיפים.

כוחה של המשוואה הזאת יפה גם במהופך: אם הוכח כי אחת מאסטרטגיות ההתנגדות היעילות ביותר להגמוניה המערבית, ולהעצמתן של קבוצות מזרחיות, היתה החייאת מסורות יהודיות־ערביות דיאספוריות והיאחזות עיקשת במסורות האלה, כמסמנות הבדל אתני שאינו ניתן להפשטה (תופעת ש"ס, לדוגמה), הרי שהעלאת המסורת הדיאספורית האשכנזית מתהומות הנשייה עשויה לערער על העמדה ההגמונית, השואבת את מקורות הסמכות שלה מן המערביות והאוניברסליות הבדויות שלה (שוחט 2001, 222–224), ולאכוף עליה קנה מידה "אתני"[8] יחסותי.

הדיון הסוציו־היסטורי, המחויב לחשיפת הממדים הדכאניים של ההגמוניה האשכנזית, והמגדיר את עצמו כביקורת נגד הסדר, מאשש את הסדר במישור אחר. זאת, משום שהוא מאשר במובלע את הייצוג המונוליטי של הזהות המערבית ובכך הוא משתתף בערפול מעשה הכינון, שמעניק לקבוצה זו את הממדים הגנטיים־אובייקטיביים המצדיקים את עמדת העליונות שכבשה לעצמה. במובן זה, מתקיים שיתוף פעולה בין השיח ההיסטוריוגרפי המוסדי לזה הביקורתי, כששני הדיסקורסים משמרים את המעמד הלא־מאותגר של האשכנזים; הפיכת הזהות האתנו־אשכנזית לזהות "מערבית" כתהליך היסטורי נעלמה מעיני המחקר הביקורתי, כאילו התופעה אירעה ברגע של מצמוץ המחקר, וכך הוחמצה. לפיכך, משימתו של חיבור זה תהיה להשהות את המבט על אותו רגע מוחמץ, להפשיט את הזהות הישראלית הממוערבת מעברה הבדוי, לערער על טענתה לייצוג אוניברסלי, למקם אותה מחדש כזהות יחסותית ולשערך מחדש את סבך היחסים שמתוכם היא מתכוננת. אשתמש בשדה האמנות ככלי לדיון בגניאלוגיה של הזהות הממוערבת ובמנגנוני הייצוג שלה, ולחליפין אסרוק את הפוליטיקה של הזהות הממוערבת כאמצעי לבחון את מבנה הדעת של שדה האמנות הישראלית. יחד עם הצגת יחסי ההעצמה ההדדיים הנרקמים בין האמנות הקאנונית לזהות הריבונית, ויחסי הדיכוי שמשרירה ברית זו, תוצג "האופציה הדיאספורית" כהצעה לדיון אסתטי חדש, שבכוחו לפרק את הברית הלא־קדושה שבין התרבות האסתטית הלאומית הקאנונית האסתטי לבין הזהות הממוערבת.

8 על חשיבות הפירוק הביקורתי של ה"לובן" ראו הומי ק. באבא, בקובץ זה, עמ' ??.

ב.

השיבוט הגנטי־תרבותי של הזהות היהודית הוא המפעל המכריע, אם כי לא תמיד הגלוי, שהעסיק את התנועות החברתיות, הפוליטיות והתרבותיות שקמו בקהילות האשכנזיות במהלך המאה ה־19 וראשית המאה ה־20. זהו רגע לידתו של מה שאכנה כאן: ה־homo cultor היהודי — "הישות המטפחת". אפשר שהתהליך העמוק והחשוב ביותר שהתחולל בחברה האשכנזית בעת החדשה הוא תהליך כינונה של הישות המטפחת. הישות המטפחת צצה במרחבים שונים, בתוך המשבר האפיסטמי של המודרניות, שעקר את הזהויות מן השבכה הקהילתית־דתית והטיחן אל אי־הוודאות של התיאולוגיה החילונית. זהו הרגע המשמעותי שבו רוכשת הזהות האשכנזית את ה"מערביות" שלה. רכישת ה"מערביות" אינה מתמצה בהפנמתם של תכנים ואידיאות "מערביים", אלא בהטמעתו של מנגנון כינון זהות מודרני.

הישות המטפחת מציינת את הבנייתו של מנגנון זהות מודרנית. עניינו של מנגנון זה הוא הפיכת הזהות לאתר של אי־ודאות בסיסית, הנמצא כל העת בבנייה מתמשכת, ונזקק לתקנון, לניטור, לבקרה ולטיפוח שאינם פוסקים לעולם. הזהות מושמת במעקב עצמי מתמיד, כמוקד של תצפיות אנתרופולוגיות, והתצפיות האנתרופולוגיות על העצמי משמשות בסיס לניסוח של תוכנית רפורמציה, שטווח הרפרטואר שלה משתרע ממקומות המסתור בתנועות הגוף[9] הלא־מודע של חיי היומיום, לתוכניות של היגיינה ומזון (הירש 2000; טנא, עתיד להתפרסם) ועד לטקסטים החברתיים המוסכמים והמקודשים של התרבות, כחלק מפרויקט ה"בילדונג" (bildung) שעניינו בניית האישיות המשכילה והנאורה. תכניה של הזהות הופכים לזירה של מחלוקות חברתיות,[10] וחדשות לבקרים מופיעות תוכניות המציעות אופציות זהות שונות ואף כאלה שסותרות זו את זו במהותן (רם 1996).

"מקום" ה"טיפוח" של הזהות אינו נמצא דווקא בזירה הציבורית הפורמלית, אלא ב"חיי העולם" (life world) שאין להם לכאורה דבר עם ה"פוליטי" ולעתים הם מתכוננים אף בניגוד (מדומה) אליו, תוך ציות וקשב עליון לתוכנית הבניית הזהות המודרנית: הרצון הפרטי והחופשי והכוונה הפנימית. מבחינה זו, תופסת האמנות בהקשר של המודרניות חשיבות מכרעת, ככבשן צריפת הזהות האפקטיבי מכולם.[11]

במפנה המאה, התכוננו סימולטנית במזרח אירופה ובמרכזה שני שדות של תרבות ויזואלית יהודית־מודרנית, שייצגו שתי תרבויות לאומיות מודרניות מובחנות: שדה האמנות

9 "embodiment" — הקניית ידע גופני הנחוץ להבעה של תכנים חברתיים, מיתולוגיות פוליטיות המוגשמות בגוף: התרגשות והתרוממות רוח (Bourdieu 1990, 69).

10 התופעה שוררת הן בחברה החילונית והן בחברה האורתודוקסית (פרידמן 1991).

11 זו אחת מטענות היסוד של הפילוסופיה האסתטית, שמן המאה ה־18 ואילך מנסחת הנחה המשערת קשר של זיקה הדוקה ביותר בין היצירה האמנותית לבין הגילוי העצמי של האדם, כשהיצירה האמנותית הופכת לצורה פרדיגמטית אשר דרכה יכולים בני האדם להגיע להגדרה עצמית (Taylor 1991, 62).

הלאומית המודרנית, שהתכונן מתוך התנועה הלאומית הציונית, שהציגה תוכנית של הקמת חברה לאומית־יהודית, ריבונית וטריטוריאלית בפלסטין; ובמקביל, שדה אמנות יהודית־דיאספורית מודרנית, שהתקיים בזיקה רעיונית אל ארגון הבונד — הברית הכללית של הפועלים — בליטא, בפולין וברוסיה. ארגון זה ביקש לכונן אוטונומיה לאומית־יהודית לא טריטוריאלית, בתוך רפובליקה רוסית דמוקרטית (פלד 1977, 8). הפרוגרמות המנוגדות בתכלית שהציגו שתי התנועות הפוליטיות האלה הפכו, דרך הפרקטיקות התרבותיות השונות, לשני טופסי זהות יהודית־מודרנית שונים בתכלית, לשתי אופציות שונות של זהות יהודית מודרנית.

ג.

שתי תצורות התרבות הלאומית המודרנית של יהודי אשכנז צמחו בהקשר של מיעוט אתני דיאספורי, הנתון ביחסים מורכבים של דחייה ושל קבלה מצד מדינות החסות שלו. במערכת זו, יסוד הדיכוי האתנו־תרבותי, שהופעל נגד יהודי אשכנז, הפך לניסיון מכונן בניסוח הזהות התרבותית של מיעוט יהודי זה, לרבות ניסוחו של שדה האמנות המודרנית.[12]

הגיונה של טענה זו מושתת על שתי תובנות יסוד של הדיון הפוסטקולוניאלי: ראשית, שדות תרבות אינם משקים אוטרקיים הנולדים מתוך עצמם ברביית בתולין ומתקיימים מכוח עצמם ובגבולות הטריטוריאליים שקבעו לעצמם, כפי שהאמנות הלאומית מבקשת להציג את עצמה.[13] שנית, שדות תרבות מתכוננים מתוך יחסים בין־תרבותיים, אבל מסלול המסעות הבין־תרבותיים של תפיסות וייצוגים תרבותיים אינו מתנהל על פי היגיון החליפין של השוק החופשי, בשוק מוניטארי של "השפעות". מה שקובע את מסלולי החליפין הבין־תרבותיים הוא חלוקת עבודה תרבותית עולמית, המתקיימת בהלימה ליחסי הכוח האימפריאליים־קולוניאליים הגלובליים. חלוקת עבודה זו מצביעה על גיאופוליטיקה אי־שוויונית שיטתית בחילופי תרבות. ההשפעות הבין־תרבותיות אינן נחרצות ברמת הרצון החופשי של הסובייקט. מה שמסדיר את כיווני התנועה של ההשפעות התרבותיות הם המרכזים האימפריאליים והיחסים הקולוניאליים שהם מייצרים, המניעים, מצד אחד, את האינטרס להפיץ רעיונות כצורה של שליטה ומן הצד האחר, את התשוקה להטמיע רעיונות כצורה של כפיפות.

הדיכוי המדובר, שהופנה נגד המיעוט הדיאספורי היהודי, מוצא את ביטויו, כאמור, בשיח המבוסס על הבחנה אתנית־גזענית, המייחסת ליהודים נחיתות תרבותית וגזעית.[14] כמה מחקרים (ראו Soussloff 1999, 5) מצביעים על קיומן של תפיסות אנטישמיות־דכאניות בשיח

12 "אנטישמיות ואסימילציה עיצבו את השיח המודרני על אודות אמנות יהודית" (Bland 1999, 42).

13 רובה המכריע של הכתיבה ההיסטוריוגרפית הפרשנית והביקורתית של האמנות הישראלית נענית להיגיון הטריטוריאלי־לאומי בעצם הקבלה הבלתי ביקורתית של המונח "אמנות ישראלית".

14 שיח המוגדר בהיסטוריוגרפיה הישראלית כ"אנטישמיות". יש לי הסתייגות מן ההגדרה, מאחר שהיא מתייחסת אל שנאת יהודים על רקע אתני כאל תופעה יחידאית של שנאת זרים.

ההיסטוריוגרפי של האמנות המערבית.[15] תפיסות אלה הוליכו לעתים קרובות אל המסקנה ש"אמנות יהודית" היא מושג המכיל סתירה פנימית בלתי מתקבלת על הדעת ועל כן, שאמנות יהודית כלל אינה קיימת (Olin 1999, 20). הדחייה וההדרה של המיעוט הדיאספורי היהודי מן ההיסטוריוגרפיה של האמנות המערבית מגולמת הן בהנחות פילוסופיות שנושאות השתמעות סטרוקטורלית אנטי־אתנית והן בהאשמות אנטישמיות ישירות, גסות וברוטליות.

גבולות השיח האסתטי שהתעצבו במודרניות, במתח שבין האוניברסליזם ללאומיות, לא היו יכולים להכיל את הרעיון של מיעוט לאומי־תרבותי: בקוטב האחד, היתה מונחת ההגדרה האוניברסליסטית של האמנות. הנחות התשתית הפילוסופיות של הדיסציפלינה של תולדות האמנות — על אודות הפוטנציאל ההומניסטי של האמנות, כפי שהוצגו על ידי קאנט בביקורת השלישית (קאנט 1993) ונתמכו בפילוסופיה של האסתטיקה של הגל — מבליעות בתוכן נימה של דיכוי והתעלמות מן התופעה של שונות אתנית. הנרטיב המעצב של ההיסטוריה של האמנות, המבוסס על השקפה אידיאליסטית־הומניסטית, הביא לפסילת נושאים בעייתיים, כגון אתניות ויחסי כוח פוליטיים. בקוטב האחר, הוצבה ההנחה הגורסת זיקה מהותית בין לאומיות לאמנות. י. וינקלמן (Winkelmann), אבי הדיסציפלינה של "תולדות האמנות", עיצב את השיח הפרשני של האמנות כהרמנויטיקה של סגנונות "לאומיים". השיח הזה הפך לחלק ממפעל הכינון של מדינות הלאום. משמע, האמנות היהודית, בהיותה "מחוץ ללאומיות", נמחקת כאפשרות לדיון, מלבד אזכורה האקראי כ"מבשרת פרימיטיבית" של האמנות כדיסציפלינה (Soussloff 1999, 5). הכחשת קיומה של האמנות היהודית נתמכת בטענה, שכביכול חל איסור דתי לעסוק בתרבות ויזואלית, איסור שמקורו בדיבר השני: "לא תעשה לך פסל וכל תמונה", זאת למרות שפע הוכחות המפריכות טענה זו (Bland 1999, 55).

לחלופין, הוצגה הטענה המפורשת שיש משהו "גזעי" מובחן ביהודים, שגורם להם להיות נעדרים לחלוטין רגישות אסתטית: "הם חקיינים חסרי בושה, בעלי דמיון מזרחי, נמשכים לזוהר שטחי, נמשכים לנצנוצים של מתכות" (Olin 1999, 24, 28). טענות דומות, המנוסחות בנימה גזענית מפורשת, הופיעו, למשל, במניפסט של ריכרד וגנר: "עבודת האמנות בעתיד" (Bland 1999, 53–54). וגנר משרטט ניגוד חריף בין היוונים העתיקים ליהודי התקופה. לטענתו, בעוד שהיוונים היו מסוגלים לברוא יופי ויזואלי ולהינות מן הפיסול בשל המשמעויות ההומניסטיות שבו, הרי שהיהודים של תקופתו מעוניינים באמנות רק בשל ערכיה הכלכליים והמסחריים. האסתטיקה היהודית, על פי וגנר, היא לא יותר מאשר הרעיון ההיסטורי היהודי־מזרחי־ביזנטיני של רווחיות, גישה שהרסה את רוחה החופשית של אמנות יוון הקדומה. וגנר מחליף בשלב מסוים את היוונים הקדומים בגרמנים של המאה ה־19 ומוסיף נחיתות ביולוגית לרשימת הליקויים הסוציו־אקונומיים של היהודים (שם).

הדיכוי האתנו־תרבותי מרתק אליו את המיעוט הדיאספורי בסבך של יחסי כפיפות שאינם

15 ההיסטוריוגרפיה של האמנות המערבית הועמדה זה מכבר למשפט ההיסטוריה החדשה וכתבי האישום עצמם רכשו לעצמם מעמד קאנוני, שביסס תחומי דעת חדשים בשדות התרבות.

בני־התרה. דיכוי תרבותי־קולוניאלי — שלא כמערכות דיכוי פוליטיות־כלכליות, המשתלטות על נתינים סרבנים ומתנגדים באגרופים ערומים — זקוק להיענותו מרצון של הקורבן כדי להיות אפקטיבי. טיבה של הכפיפות התרבותית היא התשוקה שניטעת בנתינים התרבותיים להטמיע את הרעיונות שמופנים נגדם. ההילכדות בקורי שיח הדיכוי מתרחשת ברגע ההיענות:[16] "אידיאולוגיות דכאניות אינן מתקיימות כך סתם לעצמן, הן תלויות בסובייקטים שמאפשרים להפוך עצמם ליעד של אותה אידיאולוגיה דכאנית" (Althusser 1971, 170). הישות המטפחת, הדיאספורית האשכנזית, שזהותה היתה מוטלת על כף המאזניים, התמסרה כליל לידיה של האידיאולוגיה האנטי אתנית, האנטישמית. ההיענות לדיכוי היא למעשה ה"גילוי" של היהודים, בתוך עצמם, את אותן תכונות מאוסות ושליליות שהשיח האנטישמי ייחס להם.

בהקדמה ל־*Juedischer Kuenstler* (**אמנים יהודים**) מבטא מרטין בובר (Buber 1903, 1–6) בדיוק רב אותם רעיונות שִטנה שנועדו להוכיח את אי־קיומה של אמנות יהודית. בובר מצדיק את טענתו של וגנר בעניין "אי־היכולת החושית של היהודים לראייה, השוללת מן היהודים את הכוח לפתח אמנים ויזואליים" וחוזר, אחת לאחת, על כל ה"סיבות" להעדרה של אמנות יהודית: הסיבות הגזעיות, האתניות, החברתיות והדתיות. וגנר לא טעה, "מודה" בובר, בכך שנימק את הליקוי הזה במונחים של "מאפיינים גזעיים", אם כי לדעתו של בובר, אפיונים גזעיים "אינם סופיים או בלתי הפיכים, אלא יותר תוצאה של אדמה ותנאים אקלימטיים, המבנה הכלכלי והחברתי של הקהילה, צורת החיים והגורל ההיסטורי" (שם). ועוד מפי בובר: "היהודי הימי־בינימי גם הוא לא היה מסוגל ליצור אמנות, זאת כיוון שנאלץ להיות תחת ההשפעה המשחיתה של העיסוק הבלעדי בהלוואת כסף ותחת מערכת נוקשה של חוקים דתיים מדכאים ורבי־עוצמה. החוק הזה איבן את כל הדחפים היצירתיים ברגע שאך צצו. החוק הפך את הגוף לבזוי. יופי היה לערך בלתי ידוע וההתבוננות והיופי נתפסו כעתירי חטא" (Bland 1999, 55).

בובר, כ"ישות מטפחת" טיפוסית, מרהט את המרחבים הפנימיים של אי־הוודאות הזהותית, על ידי הפנמת הדיכוי לכדי יצירת תמונה המכילה ומאשרת אותן תכונות שהשיח האנטישמי ייחס לזהות הדיאספורית היהודית. סוכני התרבות של הזהות היהודית מאבחנים את הזהות האשכנזית כסובלת ממחלה כרונית מתמשכת, "הגלות, אי־הפרודוקטיביות, הניוון הרוחני, הזוהמה" (אלמוג 1992), שיש צורך להדביר אותה. הזהות מסומנת כטעונת תיקון, על ידי תוכנית שתפיק "יהודי חדש", במה שהוטבע בהיסטוריוגרפיה הציונית כ"נורמליזציה".[17] הנורמליזציה הזאת תתרחש, בין היתר, באמצעות "אקולטורציה". עצם הרעיון של ייסוד שדה אמנות נתפס, בראש ובראשונה, כצעד תרפויטי חיוני בדרך להבראת

16 כפי שכתב סארטר ב**הרהורים בשאלה היהודית** (1988, עמ' 55): "הם [היהודים] מניחים לעצמם להיות מורעלים על־ידי דימוי מסוים שיש לאחרים עליהם".

17 ראו, אלמוג 1992, 126–138. משמעותו הקודרת של המושג נחשפה במלואה על ידי פוקו, הרואה את הנורמליזציה כתהליך פיקוח המחייב בנייה של טופס שיטתי של מיון ושל שליטה באנומליות של הגוף החברתי (Foucault 1979).

הזהות היהודית הטעונה טיפוח אסתטי: "כולם האמינו שטיפוח הרגישות לאסתטיקה החזותית הוא אחד התנאים הנחוצים לריפויה של הנפש היהודית הקולקטיבית מן הצחיחות העיונית של הלמדנות המופשטת, לחיבורו של הקהל היהודי אל תרבות העולם וליצירתה של תרבות לאומית פתוחה ומודרנית" (הולצמן 1999, 12–13).

ד.

אקולטורציה היא פדגוגיה של הבניית נחיתות תרבותית והנצחתה בשם הטיפוח התרבותי. פרויקט האקולטורציה טלטל את הזהות הדיאספורית בסבך אמביוולנטי של עמדות זהות סותרות, שבהן היא כלואה עד עצם היום הזה: "אם אנו שואפים לתחייתנו הלאומית במולדתנו ההיסטורית, הרי איננו רוצים בשל כך להיות שוב אסיאנים. הננו יהודים, אבל יהודים אירופים, משום כך צריכה גם תרבותנו, הצומחת עכשו מקרבנו, להיות בעת ובעונה אחת לאומית ואירופית".[18] למעשה, מסמנת האקולטורציה ברירת מחדל אחת ויחידה: המערב. על כן, האקולטורציה היא למעשה התמערבות. ההשרה הסוגסטיבית האדירה של רעיון "אירופה" כמושג סינונימי לתרבות עצמה, רִתקה את יהודי אשכנז לפרויקט של ההתמערבות. אך ההתמערבות הוא רעיון שמביס את עצמו.

האקולטורציה, על פי מילון וובסטר (Webster), היא "תהליך של השאלה בין עמים שונים היוצרת דפוסים היברידיים חדשים: במיוחד מודיפיקציות בתרבויות פרימיטיביות הנובעות ממגע עם חברה מתקדמת". בהיגיון של פרדוקס זנוני, ככל שהמתמערב "מתקדם" בפרויקט ההתמערבות, כך הוא "מתרחק" ממנו, בעצם העמקת הנחיתות הקולוניאלית שלו. כדי להתמערב, היה על יהודי אשכנז לאבחן את עצמם תחילה כלקויים ב"אסיאניות" גנטית קשה, אם כי לא ממאירה. אחרי הכל, למרות מוצאם ה"אסיאני", הם עתה יהודים "אירופים". ואולם, דווקא הפער הזעיר בין היותם אסיאנים לבין היותם כמעט אירופים, כופה עליהם משטר של הזדקקות כרונית לסמי ריפוי אירופוצנטריים, בתקווה לצמצם בבוא היום את אי־הוודאות, ולו הזעירה ביותר. התרבות האירופית נתפסת בהקשר זה כאבקת ההלבנה הנכספת, שיש בכוחה להביא מזור לתפיסתם העצמית הנחותה של יהודי אשכנז ולמלט אותם מגורלם האסיאתי. אבל מצד שני, הנצחתה של ה"מחלה" מבטיחה את נצחיותו הסיזיפית של פרויקט ההתמערבות.

הפנמת "התרבות האירופית" מייצרת אצל המתמערבים גיאוגרפיה מנטלית קולוניאלית של חלוקה בינארית בין "אירופה" לכל השאר. מתוך חיווי, של מי שהגרעין הקשה של הגדרת הזהות שלו נמצא מחוץ לעצמו, הוא בודה מרכזיות תרבותית מדומיינת, "אירופה", שהוא לעולם לא יוכל לחצות את סיפה, אך היא הופכת לנקודת עיגון למודלים המשוערים של אותו מרכז.

18 Marcus Ehrenpreis, "Die junghebraische Literature" (מצוטט אצל אלמוג תשמ"ב, 112).

הדחף הקולוניאלי להזדהות עם תרבויות החסות הדכאניות באירופה מוביל, מצד אחד, ל"טיהור עצמי" של הזהות האשכנזית ממאפייניה האתנו־תרבותיים המסורתיים, ומן הצד האחר, לאימוץ עקרונות התרבות הקאנוניות של אותן תרבויות חסות דכאניות. בד־בבד עם ההכחשה וההשכחה הגורפת של המסורת התרבותית היהודית, כוננה עצמה האמנות הלאומית כאמנות אירופית מובהקת.

ה.

שדה האמנות הישראלית, למן ימיו הראשונים ועד עצם היום הזה, נוטל באופן קבוע את אבקת ההלבנה האירופוצנטרית, תוך תקווה להפוך ביום מן הימים למערבי של ממש. לשון אחרת, שדה האמנות הישראלית מושתת על המושג המיתי של "המערב" כעיקרון מארגן שלו, והוא מעוצב כדגם מדויק של שדה האמנות האירופית. במובן זה, כינונו של שדה האמנות העברית במודל אירופי הוא פרויקט קולוניאלי מובהק, המניח את השדה החברתי כמעבדה אסתטית ריקה מנתונים ונתונה לאפשרויות יישום אוטופיות. האוטופיה שנהזית במעבדת התרבות מורכבת משתי קטגוריות שהן סותרות כביכול, ובו־בזמן גם מתנות האחת את קיומה של השנייה: אמנות, שהיא בעת ובעונה אחת גם "אוניברסלית" וגם "מקורית", כשהאוניברסליות היא למעשה אירופיות מדומיינת, והמקוריות היא לאומיות מומצאת (ראו חינסקי 1993).

הדיסציפלינה של האמנות מאורגנת במסגרת מתודית היסטוריציסטית של תצפיות שיטתיות על מה שהוכר כ"עבר". המושג "ההיסטוריה של האמנות" אינו מתייחס אל כל מעשה של היסטוריזציה של אמנות באשר היא, אלא להיסטוריה של האמנות האירופית הקאנונית, שמתיימרת לדבר בשמה של כל האמנות ואשר קבעה את מסמרות הגבולות הגיאוגרפיים של הדיון בתחום הבלעדי של אירופה. כך הופכים "הביוגרפיה המערבית" ו"אלבום התמונות המשפחתי" של המערב, דהיינו ההיסטוריה של האמנות המערבית, להיסטוריה המחייבת של האמנות הישראלית.

יחד עם אימוץ "הביוגרפיה המערבית" ו"אלבום התמונות המשפחתי המערבי", מתקיימת הקטגוריה השנייה — הלאומיות האוטוכטונית שהאמנות היא כלי עיקרי לוויזואליזציה ולקונקרטיזציה של הסנטימנטים שהיא מייצרת. הסתירה האימננטית שבין השימוש ברטוריקה של "מקור" לבין העובדה שאותה רטוריקה היא כשלעצמה פרקטיקה המשמשת כיסוד מכונן של התרבות האימפריאלית של אירופה — זרועה לכל אורך השיח של האמנות הלאומית. באופן נפתל, מנוכסת הדרישה לייצוג אוטוכטוני מקורי לתנאי שהוא ייעשה "במסגרת המערבית" (שם, 121). המבנה הפרדוקסלי הזה הופך להיות העיקרון המארגן של האמנות הישראלית, והנוסחה הזאת חוזרת כמו מנטרה, פעם אחר פעם, כמעט בכל טקסט אפשרי: "תחושה זו של שייכות כפולה — לארץ־ישראל ולאמנות המודרנית — היה בה כדי למלא את חסרונה של מסורת לאומית או מקומית ולאפשר יצירת סגנון מקומי בעל ייחוד" (בלס תשמ"ב, 11).

ו.

כינונו של שדה אמנות אירופי במרחב גיאוגרפי שאינו אירופה מספק לזהות המתמערבת אתגר ממשי של "שליחות" קולוניאלית, השואפת להקים את אירופה מחוץ לאירופה. פרויקט ההתמערבות הסיזיפי של ה־homo cultor לא יוכל להתממש במלואו עד שיוחזר אליו המבט שיזהה בו את ה"מערבי". מבחינה זו, הופך שדה האמנות העברית למגרש אימונים משוכלל לתרגולת של הזהות המתמערבת. פרויקט ההתמערבות אינו נשלם, רק אמצעיו משתנים. אך מיקומה החברתי של הזהות המתמערבת משתנה באורח דרמטי בהקשר הציוני־טריטוריאלי. ההביטוס[19] התרבותי המערבי, שנרכש בידי עמל — אותו מפעל המצאת זהות שהמתמערב רותק אליו כבחבלי קסם, עד שהיה לעורו השני — הופך בהקשר הציוני־טריטוריאלי לנכס סימבולי רב־עוצמה, שמציב את המתמערב בראש ההיררכיה החברתית, שהוא גם אדריכלה.

סוכן התרבות המתמערב חווה עצמו בהקשר הציוני־טריטוריאלי כבעל סמכות מוסרית השואבת את כוחה מפרויקט הנאורות של אירופה; הוא ממנה את עצמו לבעל ייעוד מוסרי, כמי שתפקידו להביא את בשורת הנאורות לפרוור הנחשל של אירופה שבשולי המזרח התיכון, "או אז ישתחרר כל הכוח המודרני של העם היהודי והוא יפעל הן על קרקע התרבות הקלאסית של אירופה והן לסיפוחן את אומות קדם אסיה, כלומר השמיות, למשפחת העמים האירופיים".[20]

נטילת הסמכות לעצב את התקן הנורמטיבי של התרבות מזמנת במקביל את המשימה הקולוניאלית של זיהוי אתרי תרבות כושלים והדברתם. השליחות של "הקמת אירופה מחוץ לאירופה" היא משימה קולוניאלית שנוטלת על עצמה האמנות גם מצד המחויבות לאקולטורציה של האוכלוסין. האקולטורציה של האוכלוסין הוא השלב שבו "מאחרת" (othering) הישות המטפחת טופסי תרבות "כושלים", כשההרשעה מתכוננת נגד "גופים" אתניים מוגדרים. בוריס שץ, מייסד "בצלאל", הרבה לעיין בבעיה של אתרי תרבות טעוני טיפוח. הוא הקים שתי מחלקות מיוחדות לאמנות שהיו מוקדשות לאקולטורציה של האוכלוסין באמצעות אמנות. האחת, היא המחלקה לצורפות, שתכליתה היתה אקולטורציה של ה"תימנים" באמצעות הקמת כפר עבודה מיוחד בבן־שמן, שם הם ייצרו את עבודות הכסף המסורתיות שלהם תחת פיקוח של מורים ואמנים ממוצא אירופי, שתכננו את היצירות. האחרת, היא המחלקה לאריגת שטיחים, שמטרתה היתה לבצע אקולטורציה של נשים "ילידיות" מן היישוב הישן בירושלים (חינסקי 1997). שץ מציג את האמנות כפתרון למחלה החברתית שאותרה בקרב האוכלוסין של היישוב הישן: "המטרה בהקמתן [של הסדנאות לרקמה] היתה להעסיק את הנערות המתנוונות בבטלה, להקנות להן מקצוע כדי שתוכלנה להתפרנס ממנו, ואף ללמדן קרוא וכתוב בעברית ולקרבן לארץ" (שילה־כהן 1983, 89).

19 במובן של ידע אסתטי מושרש־גופני, נפשי־אינטלקטואלי, מודע ולא מודע (Bourdieu 1993, 5).

20 נתן בירנבאום (Birenbaum), מצוטט אצל אלמוג תשמ"ב, 110.

ההנחה העומדת מאחורי פרויקט האקולטורציה היתה, שהציבור היהודי "חולה" במחלה חברתית ניוונית, שחלק מן האפקט שלה הוא ניהול חיים בטלים, טפיליים ולא־יצרניים. מושג האקולטורציה מאורגן כולו כרעיון של שלילת החיים היהודיים במתכונתם הישנה וביסוסה של בריאות נפשית חברתית ולאומית חדשה: "הרי היהדות כולה לא תוכל להיות אדישה לכך, שאנשים רבים מכל האמונות, העולים לרגל מדי שנה לארץ־ישראל, נתקלים שם כיום ביהודים כבויי פנים וקרועי בגדים, בדמות קבצנים ופושטי יד. הבה נסלק קודם כל חרפה זאת" (מקס נורדאו אצל אלמוג תשמ"ב, 23). הפרוגנוזה למצב הפתולוגי המשוער הזה התגלמה במושג ה"אקולטורציה", שכוון לשנות את האדם היהודי ואת אורח חייו ונטען במשמעות מוסרית אסתטית (אלמוג 1992, 147).

לא בכל מקרה חש הסוכן המתרבת חובה לתרבת את מי שסימן כאחרים שלו. התפיסה האירופוצנטרית מלמדת על הקשר הכפול, הפרדוקסלי, שבו שדה האמנות כבול אל הקולוניאליזם. הקשר הזה הוא צומת של שני צירים, המסמנים יחס אל האחר: מתוך שונות ומתוך זהות וטמיעה (Todorov 1984, 185). השליחות של "ייבוש ביצות תרבותיות" מתייחדת מראש רק לטריטוריה הלאומית ולאוכלוסייה היהודית שבה. השליחות התרבותית אינה מכירה בצורך לתרבת את מי שאינם יהודים בטריטוריה של ציון; אלה הופכים לטבע דומם של האמנות הישראלית, לאובייקט טריטוריאלי של ייצוג אוריינטליסטי, שנוכס לייצור המיתוס של העברי המקראי הקדום: "הציוריות שהם מצאו במזרח... היו סימני שרשיות ראשונית ואות להמשכיות, שכה קסמה להם בים התלישות של חיי היהודי בגולה... חיי הכפר הערבי נצטיירו להם כזהים כמעט עם תיאור הכפר העברי הקדום, כפי שהוא משתקף במגילת רות ובשיר השירים" (גמזו 1951, 14). כלומר, הצנטריזם הציוני אף אינו משרטט את הערבים כחלק מן המפה הקרויה תרבות.

האם ניתן להבין מכך שלמעט לגבי אוכלוסייה שאינה יהודית, חדורים סוכני התרבות המתמערבת בדחף אימפריאליסטי אוונגליסטי — לטוב ולרע — להטביל זהויות יהודיות לא ממוערבות לתרבות המערבית? לכאורה, ברור שמדובר בשליחות קדושה החרותה על דגל האמנות הישראלית, אך למעשה אין עוד מרחב תרבותי כה מבוצר בשמרנות חברתית כשדה האמנות. מעברי הגבול של שדה האמנות נסרקים כל העת כדי למנוע "הברחות גבול" חתרניות בין־תרבותיות, וכדי לתפוס "סחורות לא חוקיות" ולהתגונן מפני זיהומים של סגסוגֶת תרבותית בלתי מתפענחת. אבוקת האמנות מועברת, מזה שנות דור, מיד ממוערבת אחת לשנייה, בסדר בלתי מופרע כמעט, הנשלט ממרום השמים באמצעות יד נעלמה שאינה מותירה מאחוריה כל עקבות. לא רשימות, לא שרידי מאבק, לא כתמי דם — לתפארת האמנות המערבית. שדה האמנות הישראלית מעולם לא הפעיל מערכות אפלוליות של צנזורה דרקונית, רשימות סודיות, נידויים, אפליות והדרות נגד קבוצות אתנו־תרבותיות בחברה הישראלית. "הפרוטוקולים של זקני אופקים חדשים" לא נמצאו עדיין, והם גם אינם קיימים, מן הסתם.

אם קיים מנגנון של מיון והדרה, אי־אפשר יהיה למצוא אותו בפרוטוקולים הגלויים

של הספירה הציבורית: לא בתערוכות, לא בדיונים, לא בבתי הספר לאמנות, לא במחלקות לאמנות באוניברסיטאות, לא בהיסטוריוגרפיה של האמנות ולא בפרשנות של אמנות — כל אלה הם התוצר האילם של מערכת ההדרה, ולא מערכת ההדרה עצמה. מערכת ההדרה הסמויה היא חלק מן המנגנון הדיאלקטי שבו שרוי פרויקט התִרבות. משימת התִרבות היא פרקטיקה כפולת תחתיות, שאמורה בעת ובעונה אחת להפיץ תרבות, תוך כדי חסימת הגישה אליה.

כפי שנטען בראשית המאמר — בהקשר לתערוכת קדימה — אין רבותא בהצגה הדמוקרטית לכאורה של האמנות לכל, במחיר אחיד של כרטיס. אבל תערוכת קדימה לא היתה באמת פתוחה להמון הרחב. שעריה נפתחו באופן טכני בלבד. כדי "לראות" את התערוכה, יש צורך להצטייד במפתח נוסף. ללא המפתח הזה, אין בנמצא ולו עבודת אמנות אחת המסוגלת להפעים את הצופה ולהאיר את נפשו בתובנות. המפתח הזה אינו מגולם כל כך ברכישת ידע המאפשר את הפענוח של הקודים האסתטיים, אלא יותר בגישה המאמינה בכוחה ובמעמדה של האמנות בתרבות. המפתח החסר הזה הוא ה"הביטוס" המיוחד של "הישות המטפחת", החולש על כל החוויה האסתטית: למין הידע והגישה האסטתית־פילוסופית הכללית ועד לתנועות הגוף שמנפישות את העונג האסתטי, והיו לעורו השני.

כללי הגישה האסתטית והכוריאוגרפיה שלה נשמרים עמוק בכספת העמדתית של סוכן התרבות המתמערב, כשהם מוסווים ככישרון "טבעי", "מולד". הרעיון שכל עין פשוטה ועירומה מהיסטוריה מערבית, מהתניות תרבותיות ספציפיות, יכולה להינות מאמנות, כיוון שאמנות היא עניין "טבעי" "אינטואיטיבי", הוא היתממות אידיאולוגית, מיתוס, שמסווה את העבודה האמיתית שנעשית בדרך להקניית ההביטוס התרבותי (Bourdieu 1993).

ההביטוס הזה, כנכס משוריין של ההגמוניה המתמערבת, אינו זמין לצריכתו של כל דיכפין. לכן, אם נעשית עבודה של תִרבות, זהו תִרבות פטרוני, שמשאיר את מתורבתיו נבערים: הם אינם מכירים את המפתח העיקרי לרכישת היכולת התרבותית המערבית, הם נעדרים את ההביטוס של אסתטיקה מערבית, ובכך מסומנים כנחשלים. הנחשלות שלהם נחווית כבחירה החופשית שלהם ולא כ"נִחשול" — אחרי ככלות הכל, זו היתה הבחירה החופשית של מבקרי תערוכת **אל קברי צדיקים** שלא להיות מוארים בתובנות העמוקות של תערוכת קדימה.

מכאן, שעבודת התִרבות ממוקמת במתח דיאלקטי מתמיד של תִרבות ושל נִחשול בו־זמניים. עבודת התִרבות היא קולנית, עבודת הנִחשול — אילמת. עבודת התִרבות נושאת אופי פרפורמטיבי של הצהרות כתובות, עבודת הנִחשול נושאת אופי סמוי והיא פועלת כאפקט של מבנה שדה האמנות.

ז.

שליחי התִרבות אכן הגיעו לאזור למשימת תִרבות, אך יעד התִרבות העיקרי שלהם כאן הוא הם עצמם. אפשר לומר, שאם מתבצעת עבודת תִרבות של "אחרים", הרי היא מתבצעת ברמה פרפורמטיבית־הצהרתית ועניינה הוא שימוש ב"אחרים" ובאחרויות כתרגיל השלכה בתִרבותם העצמי של סוכני התרבות. הם מבצעים לעייפה אקולטורציה עצמית לנגד עיניים ממוערבות בלבד, לכאלה שהם כבר כמעט מתורבתים ל־homo cultor.

עבודת התִרבות הפרפורמטיבית ההצהרתית מתבצעת בכתיבה היסטוריוגרפית ופרשנית, ועניינה הוא "זיהוי" מופעים לא תקניים של מבעים אסתטיים, כדי לגזור ממופעים בלתי תקניים את הנורמה האסתטית.

האחיזה בטענה ל"מערביות" כמוה ככתב הסמכה, הממנה את האוחזים בו להיות לבעלי הזכות האקסקלוסיבית לקבוע את תקינותו של הייצוג האסתטי והאתי של האמנות הישראלית. הזהות הישראלית כ"מערבית" עוטה על עצמה את חותם ה"נורמטיביות" והופכת את עצמה לקנה מידה תרבותי שבכוחו להטיל טרור, מעצם יכולתו להצביע בקיומו על ה"לא נורמטיבי".

ח.

הדיכוי האתנו־תרבותי שמעסיק את סוכני שדה האמנות הממוערבים יותר מכל, הוא דיכוי עברם שלהם. היגדי הדיכוי האתנו־תרבותי הממוקדים והבוטים ביותר שאפשר לאתר בשיח האמנות הישראלית מופנים כלפי עברם שלהם — האתני־אשכנזי. מיטיב לבטא זאת מרטין בובר, שהקדיש את הנאום שנשא בקוגרס הציוני החמישי, ב־1901, לאמנות יהודית. וכך טוען בובר:

> במשך אלפי שנים היינו עם בלתי פורה. בגלות התבטאה רוחניותינו בעיקר מהיבט דתי מיסטי פילוסופי. הפריחה הטבעית שמעבר לגטו 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).

נראה, לפי עוצמת הדיון הזה, שה"נחשלות" האתנית־אשכנזית דבקה בהם כרוח רפאים מן העבר והיא כאילו מסרבת להרפות. העיסוק הבלתי פוסק בהשכחת הנחשלות האסתטית האשכנזית, כחלק מתהליך של השכחת הגלות, ככל שישמע העניין פרדוקסלי, הוא חלק מסדר היום של כינון האומה. כינון אומה אינו עוסק רק בבנייה של זיכרון מהעבר, בחזקת "המצאת המסורת" (Anderson 1983), אלא לא פחות מכך בהשכחתו של העבר (Renan 1993). "גילוייה" של הנחשלות התרבותית היהודית על ידי היהודים עצמם, כלומר

הטמעת הדימוי הנחשל כעיקרון מכונן של האופק התרבותי, הוא ראשית לכל תוכנית התכחשות מוחלטת למוצאם, לזהותם, לתרבותם האתנית, לקשריהם הקהילתיים, ומחיקת הציוויליזיה האשכנזית האתנית. זוהי התוכנית אשר מתנסחת בשיח הציוני כ"שלילת הגלות" (רז־קרקוצקין 1993). הסנקציה הביקורתית החמורה ביותר שניתן היה להטיל על יצירות אמנות לאומיות היתה סיווגן כ"גלותיות".

ההיסטוריה הקונקרטית האתנו־תרבותית של יהודי אשכנז הושכחה, והיא הופכת לסימן ריק, כאמצעי הבחנה דיאקריטי, כסימן ששלילתו מכוננת את שדה האמנות הישראלי: "לאמנות היו בני ישראל תמיד מוכשרים, אלא שבגולה נעשו שמותיהם רצוצים ואי־אפשר להם להתפתח כראוי" (נרקיס 1934).

הציונות התרבותית הפכה את התרבות האשכנזית הדיאספורית לתיבה חלולה ולגלעד שאינו מסוגל לאיים ברלוונטיות כלשהי כהצעה תרבותית חלופית. התרבות הישראלית השכיחה את התרבות היהודית. היא השכיחה את החוויה התרבותית המובחנת והייחודית של הזהות הדיאספורית המודרנית במאה ה־20, אם באמצעות כליאתם של ארטיפקטים יהודיים במוזיאונים לאתנוגרפיה, שם נגזרו עליהם חיי נצח שמחוץ לזמן ולמקום, ואם באמצעות שיח הדוחק לשוליים אובייקטים של יודאיקה. תצוגות היודאיקה מתפקדות כמו מוזיאוני אימה פריקיים, כמו חדר אקזוטיקה, כמו מוזיאון לעיוותי טבע בוטניים וזואולוגיים, שמציגים בצד טפסים תקניים של טבע גם את עיוותי הטבע המכמירים את הלב בחריגתם מן התקן האסתטי. התצוגות הללו מתפקדות בעת ובעונה אחת גם כנרות זיכרון להשמדה — ובאופן סמוי גם כסיבה להשמדה: תרבות מסתגרת, לא אדקווטית, "גלותית" ו"חולה" שלא עלתה ארצה ולא "השתחררה" מן המחלות שלה; אלה תצוגות שמציגות את האמנות החולה עם התוצאות הטרגיות, אך הבלתי נמנעות, של אותה תרבות אסתטית חולה. ההכחשה של העבר האתני־תרבותי הדיאספורי מתבטאת לא רק בגינויה של התקופה, אלא גם בהרחקתה המוחלטת מן ההיסטוריה.

האמנות הישראלית ביצרה לעצמה זכות בלעדית ובלתי מעורערת על ניסוחה ועל ייצוגה של הזהות היהודית המודרנית באמצעים ויזואליים. בהתאם לכך היא התוותה את סיפורה, בהיגיון טלאולוגי, המתנהל מן התוצאה של הציונות הטריטוריאלית, לאחור. במובן זה, היסטוריוגרפיה זו מעוצבת בחפיפה לעקרונות הפרדיגמטיים שניסחו את ההיסטוריוגרפיה הציונית בכללותה, שעל פיהם: "ההיסטוריה היהודית היא תולדותיה של האומה הישראלית, שגם לא נפסקו מעולם וגם חשיבותן לא ירדה בשום תקופה, ההיסטוריה היהודית מאוחדת על ידי אחדות הומוגנית המקיפה את כל התקופות וכל המקומות, שכולם באים ללמד האחד על השני" (דינור 1935). זהו נרטיב המנכס רטרוספקטיבית את כל ההיסטוריות היהודיות למסגרת הומוגנית בעלת טלוס אבולוציוני ברור, שאמור להסתיים בשלב ההתגשמות המלאה: הציונות. כלומר, אם נביט אל העבר, נוכל תמיד לזהות לאחור את ה־DNA הציוני בשלב התפתחות כזה או אחר, טמון בכל חתך יהודיות שייבחר וכן, לא תיתכן זהות יהודית־ישראלית שאינה מכילה אותו DNA ציוני, מזומן לאיתור ולזיהוי.

ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית מציגה את המפגש של היהדות עם האמנות המודרנית כתופעה ייחודית וראשונית ברצף ההיסטורי היהודי (Berkowitz 1996), מפגש שמתאפשר בהקשר של התנועה הציונית. שלב ההתבשרות (incarnation) של האמנות הישראלית מוצג בנרטיב זה כקונגרס הציוני החמישי, שעסק ב"שאלת התרבות". אחת התוצאות הנלוות לאותו קונגרס היתה ייסודו, ב־1906, של בית הספר לאמנות בירושלים "בצלאל", אירוע שהפך לנקודת ציון המסמנת את ראשיתה של "אמנות ישראל".

באופן זה, מציג הנרטיב ההיסטוריוגרפי של האמנות הישראלית קוסמולוגיה ציון־צנטרית טהורה, שבה כל החוויות הוויזואליות מסתופפות בגבולות הזמן־מרחב של הציונות: "ביקשתי לעצב ספר, שלא יובעו בו שום דעות ולא תושמע בו כל ביקורת, ביקשתי שיסופר בו סיפור — ותו־לא; סיפורה של אמנות ישראל, מיום שנוסד בית הספר 'בצלאל' בירושלים, ב־1906, ועד ימינו" (תמוז, לויטה ועפרת [1980] 1991, 5). כך, בפשטות, ניסח רושם הקורות של "אמנות ישראל" את מפעלו.

מחוץ לגבולות הגיאו־טמפורליים של הציונות, לא תיתכן כלל ציוויליזציה ויזואלית יהודית אחרת — מקבילה, מתחרה, מאיימת או כנועה — שאינה מוכלת בהשקפה הציונית.

על פי שדה האמנות הישראלי, תרבות ויזואלית יהודית אכן לא התקיימה לפני הזמן הציוני. הסיבות לכך הן אותן וריאציות אנטישמיות מוכרות: בין אם ה"בעיה" מזוהה כנובעת מן האיסור הדתי המצוין בעשרת הדיברות, "לא תעשה לך פסל וכל תמונה", ובין אם ה"בעיה" אותרה כנובעת מתנאים סוציו־אקונומיים קשים בגטו, שניוונו את הנפש היהודית והפכו אותה לבלתי פרודוקטיבית גם במובן האסתטי.

כינונה של האמנות הישראלית הוא אירוע המציין בעת ובעונה אחת גם את חיסולה ואיונה הסופיים של האמנות היהודית האשכנזית הדיאספורית, שכן האמנות היהודית מתאדה ללא השארת סימן, מבעד לשבכת הזמן־מרחב שמשרטטת האמנות הישראלית.[21]

מסגרות הזמן־מרחב שמייצר שדה האמנות הישראלית אינן תמימות: נעשית כאן בבירור סלקציה נורמטיבית, הדוחה את התרבות הוויזואלית היהודית כייצוג דקדנטי של הזהות היהודית, ולחלופין מוצגת הנחה של חוסר האפשרות של קיום תרבות ויזואלית במסגרת חברתית־תרבותית מנוונת. ובקצרה, דחיית האופציה של האמנות היהודית היא חלק משיח שלילת הגלות (רז־קרקוצקין 1994). בנוסף לכך שאמנות יהודית לא היתה קיימת, בהתאם לשיח שלילת הגלות, היא גם נעלמה — כלומר, היתה קיימת. היעלמותה כרוכה

21 מבחינת ציר המרחב, מתקיימת כאן לכאורה בחירה "טבעית", לגיטימית ו"הגיונית": האמנות הישראלית מצהירה בשמה על שטח השיפוט שלה: "ישראל", כלומר, ההגדרה הפרדיגמטית של האמנות הישראלית היא הגדרה לאומית־טריטוריאלית וככזו היא אינה עוסקת במה שמחוץ לתחום הטריטוריאלי או הלאומי שלה. אין זו בחירה אידיוסינקרטית של האמנות הישראלית. שדה האמנות המודרנית ירד אל העולם כשהוא כרוך בטבורו בפרויקט הלאומיות, כאשר הלאומיות משמשת אמצעי טקסונומי מרכזי באבחונה של אמנות קאנונית מערבית. באופן זה, יכולה האמנות הישראלית להתעלם לחלוטין מכל מה שמיוצר במסגרת של תרבות ויזואלית יהודית, שלא בגבולות הטריטוריאליים של הקו הירוק או הסגול.

בכך שהיתה שלב אבולוציוני כושל בדרך לייצוג הולם של הזהות היהודית המודרנית, ועם עליית התרבות הוויזואלית הציונית היא איבדה את המנדט שלה לייצג את הזהות התקנית. כל שיכלה לייצג הוא את הזהות הגלותית, שהיא הסתרא דאחרא של הזהות הישראלית. וכך הזהות הגלותית תם זמנה לגווע בדממה, אם ברצונה לתת חיים ליורשתה הצעירה, הזהות הישראלית.

ואולם, גם אם האמנות היהודית היא אכן שלב אבולוציוני שנעלם במעלה הדרך אל האמנות הישראלית, מדוע היא נעדרת מן ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית כשלב מבשר? שמא היתה אמנות יהודית, ואף המשיכה להתקיים, חרף ייסודו של שדה אמנות ישראלי, כשהיא מציעה אופציה מודרנית לזהות יהודית, שאינה עולה בקנה אחד עם קווי המתאר של הזהות הציונית, ההולכת ונטווית בתוך מיני השיח של התרבות? ומדוע גם במקרה זה היא אינה מוזכרת בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית?

תהיה הסיבה אשר תהיה, האמנות היהודית נעדרת מן השיח של האמנות הישראלית, היעדרות חסרת חנינה, המעלה את החשד להיעדרות שנקבעה במודע, בבחינת מעשה של דחיקה, העלמה וטשטוש.

הטענה הגורפת באשר למונופול הציוני על הייצוג הוויזואלי היהודי המודרני אינה מדויקת. כפי שכבר נטען, במקביל לייסודו של שדה האמנות העברית ב־1906, התכונן, באותו פרק זמן, שדה אמנות יהודית מודרנית באירופה. כלומר, במפנה המאה התכוננו סימולטנית שני שדות של תרבות ויזואלית יהודית־מודרנית, שייצגו שתי תרבויות לאומיות מודרניות מובחנות.

בעוד שעניין היווסדו של שדה אמנות ישראלי הפך לעובדת יסוד בתרבות הישראלית, הרי שההכרה בקיומו של שדה אמנות יהודית מודרנית במזרח אירופה ובמרכזה כלל אינה עולה על הדעת ההיסטוריוגרפית. זוסיה עפרון וסיל רות, מחבריהם של **האמנות היהודית** (1957), מכירים בקיומה ובערכה של האמנות היהודית בעת המודרנית, אך: "הסימן העיקרי של האמנות בת־ימינו איננו הולדתה של אמנות יהודית קולקטיבית אלא בעיקר הופעתם של מספר גדול של אמנים יהודים, שעלו בעשרות השנים האחרונות בחיי האמנות. כוחות יוצרים אלה העשירו את המורשת המשותפת של העולם התרבותי" (שם, 604, ההדגשה שלי). עפרון ורות מכירים בעצם עובדת קיומם של אמנים יהודים כאינדיווידואלים. מה שמוכחש הוא האפשרות שאמנים אלה פעלו כחלק משדה תרבות שטיפח באופן מפורש וגלוי זהות יהודית דיאספורית מודרנית, על כל גילוייה התרבותיים.

בניגוד לטענתם של עפרון ורות, באותה עת ממש שבה נוסד שדה האמנות העברית־ישראלית המודרנית, התכונן במזרח אירופה ובמרכזה במהלך שני העשורים הראשונים של המאה ה־20[22] שדה אמנות, שכלל יצירות אמנות, אספנים, כתבי־עת פרשניים, מבקרי אמנות,

[22] במרכזים שונים במזרח אירופה ובמרכזה — בסנט־פטרבורג, בקייב, בווארשה, בלודז', בברלין, באודסה ובווילנה — התפתחו במפנה המאה קהילות של תרבות ויזואלית, שכללו ייצור של ארטיפקטים, הצגתם הפומבית בתערוכות, הקמת מוזיאונים לתרבות חומרית יהודית, ייסוד ארגונים

ספירה ציבורית ערה של חוגים שהיו מעוניינים בתוצרת התרבותית וקהל של צופים שהכיר בלגיטימיות של היצירות כמייצגות את הזהות שלו. השיח הביקורתי וההיסטוריוגרפי של שדה זה ביטא בראש ובראשונה את השאיפה להגדרה אוטונומית בתחום של התרבות הוויזואלית, יחד עם ההכרה בכך שהאוטונומיה היא חלקית ונטועה בהקשר של תרבות הגמונית של המדינות המארחות. זוהי התרבות הוויזואלית היהודית שהטריטוריה שלה היא "הגלות". אכנה אותה "אמנות יהודית דיאספורית".[23]

ט.

האמנות היהודית הדיאספורית מהווה מסמך מרתק של ציוויליזציה ויזואלית שהושמדה פיזית בטרור האנטישמי לסוגיו, אך לא פחות מכך הודחקה בשיטתיות על ידי התרבות הציונית הלאומית.[24] ההדחקה השיטתית של תרבות שאינה עולה בקנה אחד עם סדר היום הציוני־טריטוריאלי, אין פירושה מחיקה מוחלטת של תרבות זו. מוזיאון ישראל ערך ביוני 1987 תערוכה מקיפה ומרשימה: **מסורת ומהפכה, הרנסנס היהודי באוואנגרד הרוסי, 1912–1928**, שנאצרה על ידי רות אפטר־גבריאל (Apter-Gabriel 1987) ולוותה בעבודת מחקר רצינית

לקידום ולטיפוח רעיון התרבות הוויזואלית היהודית, כדוגמת: "החברה היהודית לטיפוח ועידוד האמנויות" (1916) שנוסדה על ידי נתן אלטמן בסנט־פטרבורג, עם סניפים במוסקווה, בקייב ובחארקוב. ה־kultur lige, ארגון של תרבות יידיש חילונית־סוציאליסטית, נוסד בקייב ובווארשה ב־1918 ומטרתו היתה לקדם את החינוך לפולקלור יהודי, את ספרות היידיש ואת האמנות היהודית. הארגון פתח סטודיאות לאמנים וכן תכנן להקים מוזיאון לאמנות (Wolitz 1987, 35). ה־kultur lige הצהיר על שתי מטרות: "להכיר להמוני היהודים את האמנות היהודית והאמנות הכללית, וליצור מילייה אמנותי יהודי, שיספק למתחיל היהודי את האפשרות ואת הדחף להרחיב, להעמיק ולהבשיל את המובחנות של הביטוי הפלסטי היהודי" (שם). ה־kultur lige היה מחויב ל"יצירת אמנות פלסטית מודרנית־יהודית המחפשת את שורשיה הלאומיים המיוחדים בצורה, בצבע ובריתמוס" (שם). בכתב־העת *Oyfgang*, שהוציא ה־kultur lige, הופיע ב־1919 מאמר סמינלי, "דרכים בציור היהודי", שניסה להתוות מסגרת להיסטוריוגרפיה של אמנות יהודית. הפעילות האמנותית היהודית המודרנית כללה גם פתיחת בתי ספר לאמנות, יצירת קהל אוהדים המכיר ומזדהה עם העמדות התרבותיות הוויזואליות האלה, וייסודם של כתבי־עת לתרבות ולאמנות יהודית. הראשון שבהם היה **מחמדים**, כתב־העת היהודי האמנותי הראשון במאה ה־20, שפורסם על ידי קבוצת ציירים יהודים אוואנגרדיסטים שעקרו לפריס והתגוררו ב־la-Ruché, לאחר מכן יצאו לאור כתבי־עת רבים בנושאי אמנות.

23 אכנה את התרבות הזאת "דיאספורית" כיוון שהמושג "גלותי" רווי בקונוטציות שליליות שנעוצות עמוק בשיח הלאומי הישראלי וגם כיוון שהמושג "גלות" טוען למונופול יחידאי על החוויה הדיאספורית (ראו שוחט 2001, 224).

24 "הקיום היהודי הגלותי עצמו אינו נתפש כבעל ערך תרבותי אוטונומי. יתר על כן, השמדתם של אלה שדגלו בגישות לא־ציוניות שהתפתחו בהקשר המזרח־אירופי (כמו ה'בונד' או 'אוטונומיזם' נוסח דובנוב), שלא לדבר על בעלי השקפות חרדיות, נתפשה כעדות לכישלון אותן גישות. לזיכרונן של השקפות אלה לא נודע כל מקום בתודעה הקולקטיבית הישראלית, והערכים והתודעה שבעליהן ביקשו לעצב הודחקו באופן שיטתי. אם קודם נדרשה הציונות להתעמת עם גישות אלה, הרי שאחרי החורבן היא יכולה לחגוג את ניצחונה המלא, ניצחון מחריד לכל הדעות" (רז־קרקוצקין 1994, 119–120).

ובקטלוג מעמיק וממצה. ואולם, הבעיה היא המיקום וההקשר התרבותי שבו פועל הידע הזה. אין זה ידע הטוען לרלוונטיות כלשהי לדיון התרבותי בהווה, זהו לכל היותר נר זיכרון לתכנים שנחרבו, והם מושמים בקרנטינה האתנוגרפית בחזקת כספת של העבר. זוהי עמדה המנכסת את התרבות הזאת למסקנה הטריטוריאלית המנצחת, שמנקודת מבטה מניחה את ניצחונה, בבחינת: טובה האכסניה האתנוגרפית הריבונית הטריטוריאלית החיה מן האופציה הדיאספורית היהודית המתה.

שליפתה של האופציה הדיאספורית האסתטית מן הארכיבים אינה מתיימרת להיות פרויקט לשחזור ההיסטוריה האבודה. ה"היסטוריה" שתסופר היא בבחינת אסטרטגיה של מהותנות מתודית שיש לה כמה תכליות. בראש ובראשונה, הצגתה של ההיסטוריה הזאת כמודל ביקורתי שראוי להציבו אל מול שדה האמנות הישראלית,[25] וכמו כן, כהצעה תרבותית אקטואלית שעשויה לקדם גישה פוסט־לאומית ורב־תרבותית. אין מדובר כאן בניסיון לעשות "היסטוריה אחרת", שתירש את קודמתה, אלא בהתנערות ספקנית מן המודל של "היסטוריה" טלאולוגית המטפחת אילן יוחסין אחד ויחיד, שצמרתו הקאנונית, הממלכתית לאומית, מכסה את עין השמש. תחתיה יוצב מודל של "היסטוריות", של היסטוריוגרפיות סימולטניות, הנטפלות אל האקסקלוסיביות ההיסטוריוגרפית בבור־זמניות מטרידה, החושפת את הסוגסטיביות המסוכנת והמנגעת של הסיפור האחד והיחיד, זה של הגיבור המתמערב. אם כן, מהו ה"סיפור" הסימולטני?

במרכזים שונים במזרח אירופה ובמרכזה התפתחו במפנה המאה קהילות אמנות מודרניות אשכנזיות. תכניה של הזהות האשכנזית המודרנית התארגנו על פי עקרונות לאומיים, אך הקשר הלאומיות שבאמצעותו התארגנה הזהות הדיאספורית המודרנית שונה מהותית מתפיסת הלאומיות הציונית. מבחינת הפרוגרמה הפוליטית, התבטאה הלאומיות הדיאספורית בחשיבה הבונדיסטית האוטונומיסטית, שהתגייסה לשינוי חברתי של הקהיליה המארחת — כינון רפובליקה רוסית דמוקרטית. במסגרת השינוי החברתי הכללי, תבעה הלאומיות הדיאספורית את זכותה לביטוי תרבותי פרטיקולרי, באמצעות כינונה של אוטונומיה לאומית תרבותית.

למרות הטענה לייחודיות לאומית, האמנות הנידונה אינה יכולה להתכונן כאמנות לאומית "טהורה"; הישות הדיאספורית אינה יכולה להתקיים בבידוד מוחלט מן המדינה המארחת שלה. היא נאבקת בדיכוי המופנה כלפיה, בהתכנסות ובטיפוח מיתוס המולדת, אך בו־בזמן היא גם נטמעת בסביבה המיידית הדיאספורית. הקיום הפזורתי דיאספורי הוא קיום של קהילות מיעוט שנעקרו ממולדתן ונפוצו למקומות רבים. התרבות האשכנזית מתקיימת בו־בזמן במספר רב של קהילות, הפועלות כל אחת באוטונומיות יחסית. בכל קהילה כזאת קיימת הטמעה של השפעות מקומיות, יחד עם טיפוחן של מסורות ושל זיכרונות קולקטיביים

25 כאן אני מזדהה לחלוטין עם הרעיון שהציג רז־קרקוצקין (1993; 1994) על הצבתו של מודל דיאספורי כאסטרטגיה ביקורתית לדיון בתודעה הציונית־ריבונית.

מקודשים. האמנות האשכנזית המודרנית עוצבה מתוך החוויה המורכבת של "גלות", הרוויה במתחים דיאלקטיים שמתווים מסלולי קבלה ודחייה מרובי קודקודים. בבסיסה של החוויה משוקעת ההנחה של השונות האתנית כמשאב מרכזי לניסוח שדה התרבות הוויזואלית המודרנית.

המודרנה היהודית עסקה בניסוח מחודש של הזהות הדיאספורית מנקודת המבט של התרבות הוויזואלית. כל התרבות החומרית של המסורת האשכנזית עברה סקירה רפלקסיבית, בין אם מדובר באביזרים מן העולם הדתי ציבורי, באובייקטים של חיי היומיום, בציורים בבתי כנסת, בטקסטים מאוירים או בארכיטקטורה. כל אלה זכו לבירור מעמיק, לחשיפה, למיון, לעיון למדני ביקורתי, לשימור במוזיאונים יהודיים ולעיבוד מחדש.

התרבות הוויזואלית של הזהות האשכנזית הדיאספורית לא התיימרה לנסח את הביטוי התרבותי שלה ב"טהרתו". נהפוך הוא, היא התכוננה בפרקטיקה היברידית מובהקת של ספיחת השפעותיה של התרבות ההגמונית וכריכתה בהתחקות אחר המסורות הוורניקולריות של תרבויות יהודיות דיאספוריות מקומיות. תרבות זו לא היתה מעוניינת להתגונן מפני ההשפעה של התרבות ההגמונית. להפך, היא היתה מעוניינת בהיטמעות והיתה מסוגלת להתקיים רק בזכות ההיטמעות. ואולם, אין זו היבלעות אל התרבות ההגמונית, אלא הפנמה שלה, תוך שמירת הזכות להמשיך להיות אחר, להיות שונה, ולנסח את השונות בכינונה של זהות מינורית, המייצרת ניב ורנקולרי מקומי היסטורי.

מעצם הגדרתה, קוראת האמנות הדיאספורית תיגר על ערכים לאומיים טריטוריאליים ממורכזים; התרבות הוויזואלית האשכנזית מציגה אופציה של אמנות שאינה מתכוננת סביב טריטוריה אקסקלוסיבית, אלא מתקיימת באופן סימולטני במרכזים שונים. זוהי תרבות שמתנהלת בהיגיון מרחבי של לוקאליות מבוזרת, דבר שהתבטא בהקמתם של עשרות מוזיאונים יהודיים במקומות שונים, שהדגישו את ההשפעות המקומיות על הייצוגים הוויזואליים שיוצרו על ידי יהודים ושחידדו את התודעה ההיסטורית הדיאספורית, בצד הצגת ההקשרים המקומיים כמרכזיים בפיתוח תודעה זו.[26]

ב־1911 ניהל שלמה אנ־סקי (An-sky) משלחת אנתרופולוגית יהודית לחקר חיי היומיום היהודיים בתחום המושב ברוסיה. אל ליסיצקי (Lissitzky), יששכר ריבק (Ryback), נתן אלטמן (Altman) והנריק ברלוי (Berlewi), שהיו דמויות מרכזיות בסצינת האוואנגרד הרוסי והפולני, הצטרפו למשלחת ועסקו במחקר, בתיעוד ובהעתקה של ציורי קיר של בתי כנסת עתיקים מימי הביניים ועד למאה ה־18. הממצאים הובאו למוזיאון האתנוגרפי היהודי שנפתח ב־1916 בפטרוגרד, ואִפשר לאמנים יהודים לבוא ולחקור את המוצגים.[27]

26 מוזיאונים יהודיים נפתחו בווינה, בפראג, בדנציג ובבודפסט — אם להזכיר רק כמה, שנטלו על עצמם את השימור של תרבות חומרית ויזואלית. הוצגו בהם אובייקטים דתיים וחילוניים באופן המדגיש את הביטחון של הקהילה בברית הצ׳כית־יהודית (למשל) ואת מחויבותה של הקהילה לעברה ולעתידה. מוזיאונים אחרים אימצו את הגישה שמבליטה את הקשרים העמוקים בין היהודים לבין המקומות הספציפיים שבהם התגוררו ואת הנוכחות ההיסטורית שלהם באותה ארץ (Cohen 1998, 222, 229).

27 כשם שהמיתולוגיה של האמנות המודרנית נוהגת להציג את המצאתו של המודרניזם במפגש של

האסתטיקה הוויזואלית של חיי היומיום היתה גורם פעיל בגילום הזהות האשכנזית העדכנית, שלא כמו בתרבות הוויזואלית הישראלית, שם ממודרת האסתטיקה של היומיום למחלקות דיסקרטיות שאינן מתערבבות ב"אמנות הגבוהה". התרבות הוויזואלית הדיאספורית של חיי היומיום הפכה למפתח מרכזי בעיצוב האמנות העכשווית. כך כותב ליסיצקי על המסעות האנתרופולוגיים שנטל בהם חלק: "בחפשנו אחר עצמנו, אחרי פני דורנו, ניסינו להביט בראי הישן, לתפוס את עצמנו באמצעותו של אותו דבר שקוראים לו 'האמנות העממית'" (ליסיצקי 1924, ט). הפולקלור הוצב כעמדה מודרניסטית: "אנ־סקי הוא פרדיגמטי כדמות יהודית מודרנית אשר מחלצת אספקטים של מסורת לצרכים מודרניים מובחנים!" (Roskies 1992).

מסעות אנתרופולוגיים לשחזור ההיסטוריה הנשכחת של חיי היומיום של הפרולטריון האשכנזי מזינים את הדמיון הוויזואלי של האמנות הדיאספורית, בדבקותה באיתור הספר הבין־תרבותי החתרני הרחק משלטון החוק האסתטי, שיש בו משום רדיקליזציה של האוואנגרד המודרניסטי לכיוון של מפנה אנתרופולוגי בהגדרת התרבות הוויזואלית.

עניינו של המפנה האנתרופולוגי הוא ביטול ההיררכיות בין "תרבות" ל"ציוויליזציה", בין ייצוגים ויזואליים בעלי מעמד של "אמנות" לבין כאלה שמתכנסים תחת המדור "פולקלור" או "אנתרופולוגיה". מבחינתם של אמנים כריבק וארונסון (Aronson), ההיצמדות למקורות הדיאספוריים של חיי היומיום האשכנזיים עונה על שתי בעיות, הנמצאות במתח מסוים האחת עם השנייה: העניין של הטמעת הרעיונות האוואנגרדיסטיים באמנות האירופית, וההתעקשות על היותם רוסים בדרך המיוחדת להם, על פי המסורות שלהם. בעיני אמנים אלה,

> הרעיון של האוניברסליות שבאמנות היה בראש ובראשונה, היכולת של האוניברסליזם הזה לכלול את הפרטיקולריות האתנית התרבותית היהודית. במובן זה, תפקיד האמנות לספק הגדרה אסתטית לערגה התרבותית לאומית החדשה. האמנות היהודית המודרנית תשיג את האוניברסליות שלה באמצעות הגדרה מלכתחילה של "המצב היהודי החדש" (Wolitz 1987, 36).

התרבות הוויזואלית הדיאספורית מאופיינת בדחף אוואנגרדי וביקורתי המגיע ממקומות שונים: השקפה ביקורתית על החברה המערבית הקפיטליסטית, המתועשת והמנוכרת, המעוררת כמיהה נוסטלגית אל העבר, שעומד לעבור מן העולם. אנ־סקי מגלם, במפעל האנתרופולוגי שייסד, את התפיסה הזאת של שימור העבר כביקורת על ההווה. האמנות היהודית הדיאספורית מדברת מתוך השיח הספקני של ביקורת הנאורות, התופס באופן אפוקליפטי את העולם המערבי, כתרבות שוקעת. זאת, בניגוד גמור לפוזיטיביזם הציוני,

פאבלו פיקאסו עם מסכה אפריקאית במוזיאון הטרוקדרו, בסביבות 1905 (Clifford 1988, 147). כך, לדוגמה, מארק שאגאל, שהיה "נדהם כולו" להיחשף אל האוסף הזה (Wolitz 1987, 26).

המאמץ את המערב המודרני כדגם אידיאלי המייצג טמפורליות פוזיטיביסטית של קדמה ושל ה"חדש", ולפיכך הגלות נדחקת אצלו אל מחוץ למסגרת הזמן. "ימי הביניים" הוא מושג המבטא בשיח האמנות הלאומית את לב המאפליה שמאחד גם את הגלות וגם את האפלה שהתרבות שקעה בה לפני הנאורות, אפלה המשמשת כמטאפורה לאמנות דקדנטית לא ראויה, בניגוד לרנסנס, שהופך לשם נרדף לפרויקט האמנות הלאומית.

בכתב־העת **רמון/מילגרוים**, שיצא לאור בברלין בשנות העשרים המוקדמות, התבצע היפוך מדהים, כשרמון הרכיב קואורדינטות זמן שונות לחלוטין, שבהן ה"גלות", שהיא סינונימית לימי הביניים, הופכת לציר המארגן של זמן האמנות היהודית. רחל ווישניצר־ברנשטיין (1922–1924), עורכת רמון, מזהה את מקורות האמנות היהודית דווקא "בימי הביניים". היא מקשרת בין האמנות היהודית העכשווית לבין העולם התרבותי של יהדות אירופה, מימי הביניים ועד לתקופת הנאורות. כל הייצוגים שמקורם בגלות יהודי אירופה, כגון ציורי ההגדה של פסח בימי הביניים, או ציורי בתי כנסת מן המאה ה־18, הופכים בידיה לשורשים של קאנון הציור היהודי העכשווי.

שיקולי הקאנוניזציה שלה מרחיקים לכת במושגים של האמנות הלאומית. היא הופכת את הייצור הוויזואלי של גלות ספרד לגולת הכותרת של הנרטיב הוויזואלי היהודי, וכוללת את האמנות היהודית הדתית כסימן דרך חיוני בפרופיל של האמנות היהודית המודרנית. כשהיא מציגה צייר יהודי מגלות ספרד, יוסף אבן־חיים, היא מעלה על נס את האמנות הדתית של ג'וטו ואל־גרקו: "בלי אש־דת לא תצויר כלל" (ווישניצר־ברנשטיין 1924, א, ד). מכאן היא עושה אנלוגיה לציורי ההגדה של פסח מימי הביניים, ש"אף בהם הדבקות הדתית היא שעושה עלינו רושם חזק כל כך" (שם, ו).

בנוסף לכך, מתרחשת בשדה האמנות הדיאספורית פעילות אינטנסיבית סביב כתבי־עת שעניינם אסתטיקה יהודית מודרניסטית. כתבי־עת כמו **אלבטרוס**, **חאליסטר**, **מחמדים**, **רינגען** ורמון, מציגים כיוון דיאספורי שאינו נענה לשליטה של התרבות העברית — המתבססת על לאומיות אקסקלוסיבית — הן מבחינת התכנים והן בשימוש ביידיש, הקשור לראייה הקוסמופוליטית של המודרניזם ולתפיסה לא אקסקלוסיבית של תרבות, ועם זה מבטא רצון לשמור על ייחודיות, ללא העדפת העברית שמגלמת תפיסה טריטוריאלית אקסקלוסיבית.

י.

שדה האמנות הישראלית הוא אחד ממתחמי התרבות היותר מוגנים מ"זיהום בין־תרבותי". גבולותיה של ההגמוניה הממוערבת נשמרים בקנאות ובקפדנות. המבנה של שדה האמנות מבטיח מראש את הבכורה של הייצוג המערבי בעצם הקבלה של מושג ה"אמנות": האובייקטים החומריים ה"מקודשים" המייצגים את המערביות, החפים מ"אתניות", ועל כן מייצגים את הרוח האוניברסלית. זאת, בניגוד לתרבות החומרית ה"אחרת", שהיא "אתנית" ועל כן ממוקמת נמוך בהיררכיית הייצוגים האסתטיים.

שדה האמנות הדיאספורי הניח תשתית למפנה אנתרופולוגי בהגדרתה של התרבות הוויזואלית. זהו מפנה שמערער על מעמדו המשוריין של האובייקט המקודש המערבי ומציע לארגן מחדש את התרבות הוויזואלית, על בסיס ההקשרים התרבותיים המרובים שלה.

שדה האמנות הממוערב עדיין מחזיק בידיו את המונופול על שיח הזהות בתחום התרבות הוויזואלית. המוזיאונים הבכירים והזוטרים, בתי הספר והאקדמיות להכשרת אמנים ומורים לאמנות, האמנות כדיסציפלינה אקדמית, כל אלה משמרים ומטפחים את ה"זהה". זאת, באמצעות עיצוב של מסורת אחת גדולה — של אירופה — אימוץ זהות פילוסופית אחת, אתיקה לאומית אחת ואתניות ממוערבת. כל אלה מחזקים את ה"זהה", ומרחיקים אחרויות.

שחקניו של השדה הזה, ובראשם האמנים והקהל, הם עדיין האליטה הממוערבת. אין די בניכוס של אמנים לא ממוערבים לשדה האמנות. הניכוס לשדה האמנות תובע אסימילציה — הפקרת הייחוד התרבותי וגיור למוסדות הממערבים. הקאנון של שדה האמנות הוא מנגנון פירוק וניטרול מחומרים מסוכנים, שעלולים לזהם את הזהות התקנית. ההשתתפות בשדה האמנות היא שידול להפקרת ההבדל האתני ול"ריתוך" בכור, לכיוון אחד בלבד: לכיוון של יוזם האסימילציה. דינמיקת האסימילציה היא הטלת דופי במבנה הזהות והתרבות של אלה העומדים למשפט תרבותי, הטלת דופי במנגנונים תרבותיים שיש בכוחם לייצר הבדל, משום שהם אינם נענים לדגם האוניברסלי הממורכז, וגזילת כלי ההתנגדות העומד לרשותם: זהותם הייחודית.

המפנה האנתרופולוגי בתרבות הוויזואלית מתמודד עם זהויות מגובבות בעלות קיום עתיר סתירות פנימיות. זהו מפנה המעוניין לחקור את הקיום הוויזואלי של גלות, עקירה ואזורי דמדומים בין־זהותיים.

יש להפקיע את הייצוג ההיסטוריוגרפי הערטילאי מנקודת מבטו העל־זמנית־מרחבית של ההגמון ולבסס את האופציה לקיומן של היסטוריות שונות, בו־זמניות, של אמנות. היסטוריות חלקיות, הנכתבות מנקודות מבט שונות, היסטוריות של עובדים מנוצלים, של עקורים, של מנושלים ושל מושפלים תרבותית. היסטוריות מקומיות — מרפסות של דירות שיכון, חצרות אחוריות, קרטונים של מחסה, מכתבים הביתה. רב־תרבותיות אינה ניכוס צבעוני של פרקטיקות תרבותיות למשטר הצפייה המערבי ולהיסטוריוגרפיה שלו, אלא שבירת המונופול הלאומי בכל הנוגע לזכות לייצוג ויזואלי, לקביעת ערכו, משמעותו, מקום תצוגתו, ההקשרים שבו הוא נעשה וההיסטוריה שלו.

יא.

והמתמערב? מה עליו? פרויקט ההתמערבות הצליח מעל לכל שיעור — והמדד להצלחתו של שיח ההתמערבות מגולם בכישלונו הגורף. ההתמערבות, בסופו של דבר, היא אימוץ הזהות המדומיינת המערבית אוניברסלית שמשעתקת את הדיכוי הקולוניאלי בתרבות הלאומית. הנחת המערביות של הזהות מעניקה לה את עמדת הריבונות התרבותית, אך באותה עת

חותרת הזהות ההגמונית תחת עצמה בעוצמת הסתירות הפנימיות המונחת ביסודה. מרשם ההבראה של ההתמערבות פועל כ"שמן נחשים", מלא בהבטחות מפתות. מתוכו מתגשמת הבטחה אחת בלבד, שלא נצפתה: הבטחת כישלונו הידוע מראש של הריפוי. התשוקה להתמערב לא תצלח לעולם והשיח האוקסידנטליסטי ישגשג בצל המרחב הסיזיפי שנפער בין הזהות שאובחנה כנגועה לבין תוכניות הרפורמה שיועדו לשיקומה.

הצלחת השיח של ההתמערבות מתבטאת, בין השאר, ביכולתם של נשאי השיח המתמערב לחוות עצמם כ"מערביים", כשממרחק ההזרה מופנה המבט המנחשל של המתמערב אל עצמו.

שדה האמנות הלאומית מקבל עדיין את הסינונימיות של אירופה עם מושג התרבות, ועל כן נוצר הצורך התמידי בסימון מצבה היחסי של האמנות הישראלית אל מול קנה המידה של "אירופה". הצבת "אירופה" כמודל פרדיגמטי של תרבות כופה על תרבויות שאינן "אירופה" לתקנן את עצמן על פי הדגם של צורת התרבות המתוקנת: אירופה. ברוח זו, השוואת האמנות העברית עם "אירופה" נעשית מעמדת מוצא המניחה את האמנות הלאומית כניצבת מלכתחילה בעמדת חסר וחסך.

הפער המשוער הזה נובע, כמשתמע מתוך השיח הפרשני של האמנות הלאומית, משתי סיבות. סיבה אחת מציירת את הפער הזה כנובע משיעור של טמפורליות שונה שיש להדביק אותה: הפער הטמפורלי בין התרבות העברית לאירופה יוצר את הצידוק להפיכתה של התרבות הלאומית לפרויקט ציוויליזציוני, היוצא מנקודת מבט המניחה את הציוויליזציה כפרויקט אבולוציוני דטרמיניסטי, שאגפיו השונים נמצאים בדרגות שונות של שכלול והתפתחות העשויים להגיע בסופו של דבר אל המימוש המלא, שהוא הרעיון של אירופה. ואולם, הפער אינו רק פער טמפורלי, אלא הוא גם פער שנפער עקב ההנחה שהמצב הבסיסי שמתוכו התכוננה התרבות העברית הוא מצב של אי־תקינות, של מחלה, של אנומליה, של "גולה".

בשורש התפיסה הזאת מתקיימת הנחה של פער בין תרבות אירופה לתרבות העברית, פער שמתבטא בסימון של הזהות העברית כסובלת ממחלה כרונית המצריכה טיפול, כדי לצמצם אותו באמצעות "אקולטורציה". אבל האקולטורציה היא פעולה של תיקון שאין בה תיקון. היא אותה נקודת מבט המאפשרת לסובייקט הלאומי התקני לחוות את עצמו כהגמוני, וכך, נקודת המבט של "אירופה" מופנית בסופו של דבר גם נגד עצמו.

הסובייקט הלאומי מביט על עצמו מנקודת המבט של הקולוניזטור האירופי ודרכה הוא חווה את עצמו כשממה שיש לבער ולתרבת. הפעם, האחרות מתגלמת דווקא בציר הזהות: הוא חווה עצמו כאחרות, מתוך הרצון להיות כמו אירופה, אך זהו רצון הרסני לא פחות מן הרצון לתרבת אחרים. כאן גוזרת נקודת המבט של הזהות עם אירופה סיזיפיות נוראה של "אירופיזציה" שלא תוגשם לעולם. ילדות נצחית בלתי מאושרת, שלא תצליח להשיג את אירופה, כיוון שהנרטיב "אירופה" נע קדימה בציר הזמן ממש כמו הנרטיב של הפרויקט הציוני.

הסמכות התרבותית של אירופה היא שמקנה לדובר את עמדת הכוח והשליטה אבל בעת ובעונה אחת גם את העמדה של קורבנות, הנגרמת מקולוניזציה תרבותית עצמית. המערביות מופיעה בשיח התרבות הלאומית כמשאת נפש וכסימן לכניעה גם יחד. עם סימונו של המערב כתקן, הוא מסומן באותה נשימה כמקור להשפעות "זרות": "טרם עוד הסתגלנו לאמנות טהורה... ומכניסים השפעות חוץ" (כ"ץ 1925, 11). זוהי דיאלקטיקה הבוראת מתח אינסופי בין הצבת המערב כמודל לבין הטחת ההתמערבות כחולשה וכריקנות. יש בכך משום הודאה בהיותו של המאמץ פרויקט התמערבות פרובינציאלי: המתמערב חושד בעצמו ביצירה של תרבות לוויינית, חקיינית.

ה"הכרה" בנחיתות התרבותית מזינה את הצורך הבלתי פוסק להתמערב באובססיה; זוהי הוויה שרוקנה את עצמה מכל אזכור של צבע, של מוצא פרטיקולרי, והפכה למעשה למחלת לובן נכפית, עד לגבול הפיכת הלובן לתופעה פתולוגית של לבקנות.

אחרית דבר: ואן גוך הירוק

בבית הורי האשכנזים, השפה האסתטית היתה שפת ההמון המדוכא בידיהן של האליטות הפדגוגיות, שציוו עליהם להרפות מכל מה שהם היו. סוכנויות התִרבות נכנסו הביתה, דרך כל שטקר, והפיצו את הייצוגים הנכונים שמהם ראוי לגזור את הזהות. האוצרות הביתית שפעלה בין ההול למרפסת המטבח, הבינה את תביעות הזהות הממוערבת שנכפו עליה, באופן חלקי ומעורפל בלבד. וכך, למרות הכמיהה להיענות, התפרקו המשמעויות ה"נכונות" בתוך כתליו הסרבניים של הבית, והסמלים ההירואיים של התרבות קיבלו משמעות אירונית לא מכוונת.

המוזיאון הביתי, Ars Domestica, השתמש במה שיש, כולל בייצוגים הקאנוניים המופצים על ידי מוסדות התרבות. ואן גוך שקיבלתי מבית הספר נתלה במרפסת המטבח, מעל למכונת כביסה, בין המטאטא לשקיות הניילון המיועדות לשימוש חוזר. השמש אכלה את ואן גוך והוא נהיה בחלוף הזמן יותר ויותר ירוק. "מוזגת החלב" של ורמיר, בגובלן, נשתלה באלכסון חינני מימין לראי שבהול, בסלון רבצו עדרי האיילים שחזרו מן האגם הקפוא בראש ההרים המושלגים, בלב חורשות אשוח אפלות, שאבא שלי קיבל במתנה עם רכישת שטיח. ובחדר השינה של הורי שתי תמונות לא צבעוניות, ממוסגרות בזהב, האחת של הסבתא רבה והשנייה, גם היא תמונה משפחתית: אבא שלי מתחבק עם המצבה של אביו.

אי־ההכרה המוחלטת במעשים האסתטיים הנעשים בתוך הבתים, מאפשרת להם לצבור ישות חמקמקה, פראית, בלתי ניתנת לאכיפה ולריסון. ב־Ars Domestica הזמן והטריטוריה ההומוגניים של האמנות הקאנונית הלאומית מתפרקים לנופים מושלגים, אסקפיסטיים. התכולה הוויזואלית של הבית נתפרת יחד בסדר מטורף, שרירותי, כאוטי ויצירתי. רסיסי שפות, שברי מקומות, זיכרונות שממאנים להיפרד, מועמסים על הגב, כמו הקבר של הסבא המחובק עם בנו, תלוי על הקיר מול המיטה הזוגית בחדר השינה.

ה־Ars Domestica זועקת את זעקותיה הדיאספוריות האחרונות, שילכו וידעכו עם חלוף הזמן. אנחנו, הילדים הממוערבים שלהם, שמשימת ההתבוללות שלנו כמעט הושלמה, סילקנו בבוא העת את כל העולם הוויזואלי של ההורים. עתה, בהיותנו מערבים, היינו כל כך טרודים להעלים את העדויות המפלילות אותנו על מוצאנו האשכנזי: הטראש, הטעם הרע, העדויות האילמות לאי־ההשתלבות. מהר־מהר, נדחסו חיי החומר של ההורים המתים למשאית, שתרוקן אותם בשוק הפשפשים, שם ישהו בתוהו עד שיתחסלו או יהפכו לקוריוז משעשע.

ביבליוגרפיה

אלמוג, שמואל, תשמ"ב. **ציונות והיסטוריה**, מאגנס, ירושלים.

———, 1992. **לאומיות, ציונות, אנטישמיות: מסות ומחקרים**, הספריה הציונית, ההסתדרות הציונית העולמית, ירושלים.

בלס, גילה, תשמ"ב. "ציירי ארץ־ישראל בשנות העשרים והקוביזם", **שנות העשרים באמנות ישראל**, קטלוג 8/82, מוזיאון תל־אביב, תל־אביב, עמ' 11–23.

גונן, רבקה (אוצרת), 1998. **אל קברי צדיקים: עליות לקברים והילולות בישראל**, קטלוג 405, מוזיאון ישראל, ירושלים.

גמזו, חיים, 1951. **ציור ופיסול בישראל: האמנות הפלסטית מתקופת "בצלאל" ועד עתה**, אשכול, תל־אביב.

דינור, בער, 1935. "מגמתנו", **ציון** 1: 1–5.

הולצמן, אבנר, 1999. **מלאכת מחשבת: תחיית האומה. הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית**, אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, חיפה ותל־אביב.

הירש, דפנה, 2000. **"אנו מפיצים כאן תרבות": חינוך להגיינה בישוב היהודי בארץ־ישראל בתקופת המנדט הבריטי**, עבודת M.A., אוניברסיטת תל־אביב.

ווישניצר־ברנשטיין, רחל (עורכת), 1922–1924. **רמון: מאסף עתי לאמנות ולספרות**, רמון, ברלין.

חינסקי, שרה, 1993. "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי", **תיאוריה וביקורת** 4 (סתיו): 105–122.

———, 1997. "רוקמות התחרה מ'בצלאל'", **תיאוריה וביקורת** 11 (חורף): 177–205.

טנא, עפרה, (בהכנה). **"שניצל בפיתה": קריאה בספרי בישול ישראליים**, עבודת M.A., אוניברסיטת תל־אביב.

כ"ץ, יצחק, 1925. "הזרמים החדשים באמנות העברית בארץ", **תיאטרון ואמנות** 1: 10–13.

ליסיצקי, אל, 1924. "בית הכנסת במוהילוב", **רמון: מאסף עתי לאמנות ולספרות** 3: ט.

מוצ'בסקי־שנפר, אסתר (אוצרת), 2000. **יהודי תימן: אלפיים שנות תרבות ומסורת**, קטלוג 431, מוזיאון ישראל, ירושלים.

נרקיס, מרדכי, 1934. "אמנות בארץ־ישראל", **ספר השנה של ארץ־ישראל לשנת תרצ"ד**, ערך פ. לחובר, שם, עמ' 324–335.

סארטר, ז׳אן־פול, 1988. **הרהורים בשאלה היהודית**, תרגם מנחם ברינקר, ספרית פועלים, תל־אביב.

סניידר, ג׳יימס, 1998. **קדימה: המזרח באמנות ישראל**, קטלוג 404, אצרו יגאל צלמונה ותמר מנור־פרידמן, מוזיאון ישראל, ירושלים.

סעיד, אדוארד, 2000. **אוריינטליזם**, עם עובד, תל־אביב.

עפרון, זוסיה, וסיל רות (עורכים), 1957. **האמנות היהודית**, מסדה, תל־אביב.

פלד, יואב, 1977. **אוטונומיה תרבותית ומאבק מעמדי: התפתחות המצע הלאומי של הבונד, 1893–1903**, הקיבוץ המאוחד, המרכז ללימודים בינלאומיים באוניברסיטת תל־אביב ומכון ״הבונד״ לחקר ״הבונד״ ותנועת הפועלים היהודית באוניברסיטת חיפה, תל־אביב.

פרידמן, מנחם, 1991. **החברה החרדית: מקורות, מגמות ותהליכים**, מכון ירושלים לחקר ישראל, ירושלים.

צוקרמן, משה, 2001. **חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת**, רסלינג, פטיש, תל־אביב.

צלמונה, יגאל, ותמר מנור־פרידמן (אוצרים), 1998. **קדימה: המזרח באמנות ישראל**, קטלוג 404, מוזיאון ישראל, ירושלים.

קאנט, עמנואל, 1993. **ביקורת כוח השיפוט**, מוסד ביאליק, ירושלים.

רז־קרקוצקין, אמנון, 1993. ״גלות בתוך ריבונות: לביקורת ׳שלילת הגלות׳ בתרבות הישראלית״, **תיאוריה וביקורת** 4 (סתיו): 23–55.

———, 1994. ״גלות בתוך ריבונות: לביקורת ׳שלילת הגלות׳ בתרבות הישראלית, חלק שני״, **תיאוריה וביקורת** 5 (סתיו): 113–132.

רם, אורי, 1996. ״הימים ההם והזמן הזה: ההיסטוריוגרפיה הציונית והמצאת הנרטיב הלאומי היהודי; בן ציון דינור וזמנו״, **ציונות, פולמוס בן־זמננו: גישות מחקריות ואידיאולוגיות**, ערכו פנחס גינוסר ואבי בראלי, המרכז למורשת בן־גוריון, שדה בוקר, עמ׳ 116–125.

שוחט, אלה, 2001. ״הגלות כשטח מריבה״, **זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב־תרבותית**, קשת המזרח, בימת קדם לספרות, תל־אביב, עמ׳ 206–241.

שילה־כהן, נורית, 1983. **״בצלאל״ של שץ 1906–1929**, קטלוג 232, מוזיאון ישראל, ירושלים.

תמוז, בנימין, דורית לויטה וגדעון עפרת (עורכים), [1980] 1991. **סיפורה של אמנות ישראל: מימי ״בצלאל״, ב־1906, ועד ימינו**, מסדה, תל אביב.

Althusser, Louis, 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York and London: Monthly Review Press.

Anderson, Benedict, 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.

Apter-Gabriel, Ruth (ed.), 1987. *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant Garde Art 1912–1928*, Jerusalem: Israel Museum.

Berkowitz, Michael, 1996. *Zionist Culture and West European Jewry Before the First World War*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

Bland, Kalman, P., 1999. “Anti-Semitism and Aniconism: The Germanophone Requiem for Jewish

Visual Art," in *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. Catherine M. Soussloff. Berkeley and London: University of California Press, pp. 41–66.

Bourdieu, Pierre, 1990. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.

——, 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.

Buber, Martin, 1903. *Juedischer Kuenstler*. Berlin: Juedischer Verlag.

Clifford, James, 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge Mass. and London: Harvard University Press.

Cohen, Richard, 1998. *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*. Berkeley: University of California Press.

Fanon, Frantz, 1952. "The Fact of Blackness," in *The Postcolonial Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Grifith and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, pp. 323–326.

Foucault, Michel, 1979. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.

Olin, Margaret, 1999. "From Bezal'el to Max Liebermann: Jewish Art in Nineteenth-Century Art-Historical Texts," in *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. Catherine M. Soussloff. Berkeley and London: University of California Press, pp. 19–40.

Renan, Ernest, 1993. "What is a Nation," in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha. London and New York: Routledge, pp. 8–22.

Roskies, David, G., 1992. "S. Ansky and the Paradigm of Return," in *The Uses of Tradition: Jewish Continuity in the Modern Era*, ed. Jack Wertheimer. New York and Jerusalem: The Jewish Theological Seminary of America, pp. 243–260.

Soussloff, M. Catherine, 1999. "Introducing Jewish Identity to Art History," in *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. Catherine M. Soussloff. Berkeley and London: University of California Press, pp. 1–16.

Taylor, Charles, 1991. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Todorov, Tzvetan, 1984. *The Conquest of America*. New York: Harper and Row.

Wolitz, L. Seth, 1987. "The National Art Renaissance in Russia," in *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant Garde Art 1912–1928*, catalog no. 285, ed. Ruth Apter-Gabriel. Jerusalem: Israel Museum.