

אריאלה אזולאי

בדלתיים פתוחות

מוזיאונים להיסטוריה במרחב הציבורי בישראל

הצילום מאפשר להבליט צדדים של המקור שחומקים מן העין האנושית ורק עדשה מכווננת ולא מוגבלת בעמדת-התצפית שלה יכולה להגיע אליהם; בעזרת תהליכי הגדלה או האטה הצילום מאפשר להגיע לתמונות מציאות שנשארות נעלמות עבור העין הלא-מכנית.

ולטר בנימין

האורח הממוצע ביותר, על תקן של חובבן או תייר, מייצר את התמונה שלו בלחיצת כפתור אחת, מארגן את מרחב ההזדהות שלו, מעשיר את הזיכרון התרבותי שלו וחולק עם האחרים את האבחנות שלו.

ז'אן-פרנסואה ליוטאר

1. מבוא

המוזיאון להיסטוריה הופך חומר לסיפור ואת הסיפור לחומר. שרידים מן העבר (מחצבים "אותנטיים") נשורים אל תוך סיפור חדש; שרידים מומצאים (מחצבים יזומים) מתרגמים סיפור ישן לחומר-תצוגה.

ההמצגה – הפיכת חפצים וייצוגים מסוגים שונים, (תעודות ומסמכים למיניהם), למחצבים – היא פעולה מוזיאלית המשותפת למוזיאונים מסוגים שונים, לאמנות, למדע, ולהיסטוריה. אך להבדיל מן המוזיאון לאמנות, במוזיאון להיסטוריה ההמצגה היא עיקר המעשה המוזיאלי. המוזיאון להיסטוריה הוא האתר המובהק אבל לא הבלעדי למעשה ההמצגה. בעידן השעתוק הטכני, כפי שכינה אותו בנימין במסתו המפורסמת העוסקת בצילום (בנימין 1983), היכולת להמציג ולארגן מרחב תצוגה נתונה כמעט בידי כל אחד. המצלמה מאפשרת לקרב את "הרחוק" הן מבחינת זמן והן מבחינת מרחב. בעידן השעתוק הטכני (ועוד יותר בעידן התקשורת הפוסט-מודרני, בו אנו נמצאים כיום) העבר אינו מצוי עוד רק במקומות מוגדרים, כלוא במוזיאונים, בארכיונים ובאתרים ארכיאולוגיים. המצלמה מאפשרת לנייד את העבר, ליטול ממנו פלחים ולייצר ממנו תמונות עבר "אותנטיות" ופרטיות החותרות תחת ההגמוניה של המוזיאון כאכסניה בלעדית של העבר בכלל ושל התרבות החומרית בפרט. למצלמה נדע תפקיד מכריע בשינוי דפוסי ההנחה והשימור. כל קהילה, כל קבוצה ובעצם גם כל יחיד יכולים כיום, בעידן הפוסט-מודרני, להיות מונצחים. קשת האפשרויות רחבה למדי: דיוקן באמצעות מצלמה, אנדרטה בצדי הכביש, תעודת זיכרון במוזיאון מקומי, וגם אבן בבית-הקהילות ביד ושם או קובץ במוזיאון הגניאלוגיה המשפחתית הממוחשב בבית-התפוצות.

זה כמה עשורים הפכה המצלמה נגישה לקהל הרחב הן מן הבחינה הכלכלית והן מן הבחינה הטכנית. לעובדה זו היתה השפעה מכרעת על דפוסי-השימור במסגרת המוסדות המוזיאליים הקיימים (במרחב הציבורי), על ארגון המרחב הציבורי בכללותו ועל הגדרה מחדשת של הגבול בין

המרחב הציבורי לזה הפרטי.¹ המצלמה הינה רק אחד האמצעים המאפשרים את פעולת ההמצגה. פעולת ההמצגה מבודדת דבר-מה ותוחמת אותו מסביבתו כדי שניתן יהיה להפכו למרצג. יחד אתו היא תוחמת גם מרחב, מעין "חלל תצוגה", שעל רקעו יכול המרצג להיראות, להיתפש כמרצג. "חלל התצוגה" הייחודי למרצג הבודד ממוקם בתוך חלל תצוגה נרחב יותר, חלל התערוכה, שהוא חלק מן החלל המוזיאלי, שמצדו ממוקם במרחב הציבורי ומשתתף בעיצובו. המוזיאון שבתוכו מתרחשת ההמצגה אינו רק כלי-קיבול למרצגים אלא יזם ויצרן של מרצגים. המרחב המוזיאלי הוא מרחב מאורגן המאפשר את פעולת ההמצגה ומטיל עליה אילוצים ומקבל את משמעותו ותפקודו מן המרצגים הפוזרים בתוכו ומן היחסים החלליים ביניהם. במוזיאון להיסטוריה נקודת-המוצא אינה האובייקט המרצג אלא נרטיב היסטורי כלשהו, שהרצון להמציגו הוא המכתיב ייצור של אובייקטים-מרצגים. התרבות החומרית אינה מרצגת "לכשעצמה", כדי לספר את סיפורה האוטונומי, אלא היא משולבת בתוך מסגרת סיפורית, הפורשת את ההיסטוריה של האומה, הקהילה, האזור וכו'. במעשה ההמצגה המתקיים בין כותלי המוזיאון להיסטוריה מוצלבות שתי פרקטיקות תרבותיות: ייצור האובייקטים-מרצגים מצד אחד וקידושם מצד שני. הכלאתן של פרקטיקות אלה זו בזו מבטלת את "הפרדת הרשויות" בין מעשה הייצור (בסטודיו, בחיק הטבע) למעשה ההמצגה (במוזיאון), שהיתה נהוגה עד הופעת המוזיאון להיסטוריה.

בחלקו הראשון של מאמר זה אציג את הבעייתיות של הנכחת העבר במוזיאון להיסטוריה באמצעות דוגמה אחת – מוזיאון מגדל דוד. בחלקו השני של המאמר אצביע על ארבע האסטרטגיות המרכזיות שבאמצעותן עיצב המוזיאון להיסטוריה בישראל את מעמדו כזוכר וכמייצג מוסמך של העבר: אוניברסליזציה של מלאכת השימור, אימוץ ערכים מעולם האמנות, יצירת דמות "המשוגע לדבר" והשימוש במרצגים יזומים במסודה של מרצגים אותנטיים. ארבע אסטרטגיות אלה שימשו ביצירת תמונת העבר המונוליתית שסיפקו המוזיאונים להיסטוריה בישראל עד שנות ה-70 המאוחרות של המאה ה-20. באמצעות סמכותו ההולכת וגדלה לייצג את העבר, משתתף המוזיאון להיסטוריה, כפי שאנסה להראות בחלקו האחרון של המאמר, בעיצוב מודל ייחודי של יחסי יחיד-חברה, מודל שבו סיפור עברו של היחיד מופקע משליטתו, באופן ישיר או עקיף, ומוטמע אל תוך סיפור קולקטיבי, שהוא על-פירוב לאומי. מאז הופעתו בסוף המאה ה-19 הוצג המוזיאון להיסטוריה כסמל לדמוקרטיזציה של המוסד המוזיאלי: המוזיאון פתח את שעריו בפני היחיד האנונימי, הן כצופה והן כמושא התצוגה. הניתוח המוצג כאן יגלה כי לתהליך הדמוקרטיזציה היה מחיר: סטנדרטיזציה של העבר, פיקוח על עברם וזוהתם של יחידים וקבוצות וניסיון לשלוט באופני השתייכותם לקולקטיב הלאומי.

II. נוכחות העבר במרחב הציבורי

השאלות הסמיוטיות הנוגעות לאופני ההמצגה השונים של השיח ההיסטורי ולאופני בניית הנרטיב מן המרצגים החומריים כרוכות בשאלות היסטוריוגרפיות הנוגעות לפרקטיקות של זיכרון ושכחה. פרקטיקות השימור השונות הרווחות במוזיאון להיסטוריה ממוקדות כמובן בעבר, אבל האופנים בהם ממיין המוזיאון את מושאי השימור והופך את אינוונטר השרידים מן העבר לפרטואר המרצגים בתרבות נוטלים חלק פעיל בעיצוב התרבות בהווה. כשהמוזיאון "ממציג" את העבר הוא משתתף בניהול התרבות בהווה.

את המרחב הציבורי אפשר לתאר כזירה של "מוקדי נראות" – מוזיאון, מבני-ציבור, שלטי-חוצות, גנים, אנדרטאות – המציגים בין השאר תמונות עבר. באמצעות מוקדי נראות אלה מתחרים ביניהם במרחב הציבורי סוכנים תרבותיים שונים על הגמוניה תרבותית. לאופנים שבהם החברה מנהלת את עברה – מפקיעה אותו מן השכחה, חושפת, מכנסת, מנסחת מחדש, מציגה וממציגה אותו – יש תפקיד מרכזי בתחרות זו. העיסוק בעבר מאפיין כל חברה, ובאופן אינטנסיבי במיוחד כזו הנמצאת בשלב מהפכני ובתהליכי התגבשות. במוזיאון להיסטוריה אפשר לראות כל זאת בזעיר-אנפין בשל התפקיד המיוחד שהוא ממלא במאבק על הגמוניה התרבותית, בהיותו מקום התנקזות לפרקטיקות של שימור והצלת העבר, הצגתו ושילובו בחיי ההווה. המוזיאון להיסטוריה הוא המקום בו העיסוק בעבר, כפרקטיקה תרבותית ואידיאולוגית, משוקע בתוך "החומר" באמצעות המצגתו של השיח ההיסטורי. ז'אנר מוזיאלי זה אומץ בארץ-ישראל כבר בראשית המאה ה-20.

1. מאמר זה הוא החלק הראשון של מסה על המרחב הציבורי. חלק זה עוסק בשתי התמורות הראשונות שהזכרת. חלקו השני (אולאי 1992) עוסק מקרוב בהגדרה המחודשת של הגבול בין הפרטי לציבורי.

הוא התאים לצרכיה של האומה שהלכה ונבנתה על אדמתה תוך כדי כיבושה, אומה ששמה לה למטרה לייצר לעצמה את עברה, לקבע אותו כמושא בשיח ולעגנו במרחב הציבורי.

שימור העבר והנצחתו מתרחש במרחב הציבורי במסגרת דפוסי פעולה והתנהגות קבועים. ישנם כמה סוגי מוסדות שעוסקים באופן סדיר בקיומם של דפוסי אלה. חלקם מתפקדים כחללי-תצוגה או ככלי-קירוב בהם ניתן לבוא במגע עם שריד זה או אחר מן העבר: ספריות, ארכיונים ומוזיאונים. אחרים משמשים כאתרים בהם מתקיימים דפוסי-זיכרון קולקטיביים: אנדרטאות, חררי-זיכרון. מוסדות שימור הנצחה אלה, אינם הביטויים היחידים של שימור העבר. מה שמייחד אותם והופך אותם לקבוצה היא עובדת היותם מוסדות שימור המייצרים ייצוגים קבועים במרחב הציבורי – מוסדות-מבנים. לצדם קיימים "מוסדות" שימור המייצרים אף הם ייצוגים במרחב הציבורי אך לאלה אין קיום קבוע ומתמשך. הם מופיעים כטקסים, חגיגות, מסדרים, הפגנות – מוסדות-טקסים. על פי רוב, מוסדות-טקסים אלה מסתפחים למוסדות-מבנים ומשלבנים את הייצוג המרחבי-ריטואלי שלהם בתוך הארגון המרחבי הקבוע שמציע האתר (טקס הולקת המשואות בהר הרצל, למשל, או טקס יום השואה בקיבוץ לוחמי הגיטאות).

המוסדות הכלולים בקטיגוריה מוסדות-מבנים אינם פועלים במנותק אלה מאלה; העובדה שכולם עוסקים בפרקטיקה תרבותית דומה, מלאכת השימור וההמצגה מייצרת ביניהם תחרות, הייררכיה, יחסי-גומלין ושיתוף-פעולה. הם נאבקים על משאבים משותפים: על הקצבות ציבוריות, כמובן, אבל חשוב יותר, על "פלחי העבר" והשרידים האותנטיים הניתנים והראויים להמצגה ועל קהלי יעד שיש ביניהם חפיפה גדולה. חלוקת הטריטוריה – של העבר מזה ושל קהל היעד מזה – בין אותם מוסדות-מבנים אינה חדה; אחרים מהם מספקים "שירותים" תרבותיים דומים לקהלים דומים. הספר, הספרייה, האנדרטה והמוזיאון, שלכאורה משמשים לצרכים שונים, מקיימים ביניהם יחסי-גומלין תחרותיים או משלימים. אפילו הספר עשוי לתפקד לפעמים כ"מוסד" משמר ומנציח, כדוגמת הקובץ גוויילי אש, ובתפקודו זה הוא מחליף את האנדרטה; אך בעת ובעונה אחת, במבנה ההייררכי של פרקטיקות השימור הוא כפוף לספרייה. המוזיאון מקיים אף הוא יחסי-גומלין עם הספרייה הארכיון, וכל השלושה עשויים להתחרות ביניהם על הזכות לשמר מוצג מסוים. כך, למשל, התרגום העברי הראשון של מדינת היהודים עשוי להיות מוצג בספרייה הלאומית, בארכיון התנועה הציונית או במוזיאון הרצל. דוגמה נוספת היא האנדרטה, שבתור מפעל הנצחה מתחרה עם מוזיאונים המציעים תחליפים שלה בין כותליהם ברמות פינות הנצחה או שלטי זיכרון.

החברה הישראלית עסוקה באופן אובססיבי בעבר וביחס לעבר, בעיגון העבר במרחב ובהפיכתו לנראה ב"מחחות זיכרון" מוגדרים. אופי נוכחותו של העבר במרחב הציבורי נדמה כשאלה קיומית. המרחב הציבורי הוא אחת מזירות המאבק העיקריות שבהן נכתב ומוצג שטר הבעלות על ארץ-ישראל. זו פרקטיקה הנמשכת מאז ראשיתה של התנועה הציונית באמצעות הזיכרות ושכחה, בעצם מעשה ההתיישבות, על-גבי מפות, בחפירות ארכיאולוגיות, בנטיעות ובעיצוב נופים חדשים, ובמחיקת יישובים, נופים ושמות. בחברה הישראלית, הקמתם של אתרים היסטוריים ופוליטיים בייצוגים המיצרים בהם ומופצים באמצעותם היתה ונשארה שאלה פוליטית בעלת כח, למשל, נמחקים מעל פני האדמה עקבותיהם של כפרים ערביים ותחתם מוקמים אתרים היסטוריים "אותנטיים", המחלצים מקרקעית האדמה שכבות היסטוריות קודמות שמאפשרות את כינונו של הרצף היהודי-ישראלי; כפר ערבי הופך למוזיאון של עבר קדום המפאר בשורשיות מוצגיו את ההווה הישראלי (כדוגמת כפר האמנים בעין הוד שנבנה על חורבות הכפר עין חוד); מרחב הזיכרון הציבורי זוכה לעיצוב-מחדש אחרי עליית הליכוד לשלטון ב-1977 כאשר למלאכת כתיבת שטר הבעלות על הארץ באמצעות המעשה המוזיאלי מתווספות שאלות הנוגעות לזהותו של "הכותב", כלומר מי פרש את הארץ,² מי יישב אותה, מי לחם בערבים וסילקם וכו'. מוקמים כעשרה מוזיאונים חדשים המוקדשים לעלייה הראשונה ושלושה מוזיאונים המוקדשים לארגוני האצ"ל והלח"י וכן מוצגים עשרות שלטים למבנים בהם התקיימה פעילות כלשהי הקשורה לאחת משתי מחתרות אלה.

2. התמורה שהתרחשה בנוף המוזיאלי במהלך שנות ה-70 חורגת הרבה מעבר לקשר המיידי בין חילופי השלטון ובין מתן ייצוג לחילופים אלה. במהלך שנות ה-70 מופיעים "קלות" אלטרנטיביים רבים המנהלים מאבק על השליטה באמצעי-הייצוג ובהפצת תמונות עבר והווה. תהליך שנוטל חלק בהתערערות ההדרגתית של ההגמוניה של תנועת העבודה. שלטי הזיכרון שהוצמדו לעשרות אתרים באזור תל-אביב-יפו, שהם בבחינת חזיוניים של המוזיאון להיסטוריה, הם ביטוי מובהק ומפורש לתהליך זה, תהליך שהיו לו ביטויים פחות ישירים כמו פעילות "האדמה" בתחום האמנות, או הפגנות יום האדמה של הפלסטינים אורחי ישראל וכו'.

מיקומם של מרבית המוזיאונים ליהסטוריה בארץ באתרים היסטוריים מסוגים שונים ועברות שמם של האתרים הם חלק מן הניסיון לייצר את הנוף לפי תבנית אידיאולוגית היצרת רצף טבעי לכאורה בין תולדות האתרים האלה ובין היהסטוריה של התנועה הציונית. התצוגה במוזיאון היהסטוריה בקיבוץ חניתה היא דוגמה מאלפת לקישור בין תמונת היהסטוריה המוצגת בתוך המוזיאון לבין הנוף המקיף אותו. ברדפת המלווה את התצוגה נכתב: "שרידים ארכיאולוגיים שנתגלו עם חידוש ההתיישבות היהודית בחניתה ב־1938 מעידים על נוכחות תרבותית מתמשכת במקום זה". אף לא אחד מן השרידים הארכיאולוגיים קשור ליהסטוריה של הנוכחות היהודית באזור אבל בתצוגה נוצר הקשר כיוון שהם נתגלו על־ידי חלוצים יהודים. באותו אופן, לפסיפס מהתקופה הביזנטית שנמצא בכנסייה באזור מתלווה, במופע האור־קולי הנערך בו, השאלה הרטורית: "אולי שריד של בית־כנסת עתיק?"

סוכני התרבות השונים, העמלים על ניסוחו של העבר במרחב, מבקשים להציגו לא רק בתפארתו, אלא גם במלבוש שייראה אותנטי ועתיק־יומין. "מחוזות הזיכרון" המותווים במרחב הציבורי מבקשים להציג את העבר כאילו חולץ מתוך המקום, כאילו לשם הצגתו היה צורך רק להסיר מן המקום שכבת אבק דקיקה שטשטשה את נוכחותו. עקבות מלאכת הייצור של "מחוזות הזיכרון" מסולקים ובמקומם מוטבעים באתר עקבות אחרים, עקבות של "חשיפה" ו"גילוי". עקבות ההיזכרות מוטבעים במרחב, הזיכרון מוצג כ"אמת" חבויה שנחשפה אל האור.

כל המגמות האלה באות לידי ביטוי מובהק במוזיאון מגדל דוד לתולדות ירושלים, שהוקם ב־1989. פרופסורים בכירים באוניברסיטה העברית בירושלים – יהושע פראוור וכמה מעמיתיו – היו שותפים להתוויית התצוגה, והפרייקט כולו זכה לתמיכה של עיריית ירושלים. המטרה הרשמית של המוזיאון היתה לספר את היהסטוריה של העיר ירושלים, היהסטוריה רצופת טכסוכים ומלאחמות על רקע אתני, דתי ולאומי, שמאז קום המדינה נעשתה סמל לסכסוך הישראלי־פלסטיני. אבל המוזיאון ביקש להישאר מחוץ למאבקים האקטואליים על־ידי היצמדות לסיפור החיים־בכפיפה אחת של שלוש הדתות בעיר – האסלאם, היהדות והנצרות. העובדה שמוזיאון זה נבנה וזמן רב נסוגו העימותים בין הדתות לקע ופינו מקום לסכסוך הלאומי בין ערבים ליהודים ובין ישראלים לפלסטינים אינה מוצאת שום ביטוי בתצוגה. לאור העובדה שאחד העניינים המרכזיים השניים במחלוקת בסכסוך הלאומי היא שאלת הבעלות על העיר ירושלים ואחד ההיבטים המרכזיים של מאבק זה הוא הייצוג של היהסטוריה שלה, ברור שהמוזיאון ליהסטוריה של ירושלים הוא שותף מלא בסכסוך הלאומי. השותף הזה הוא גם המחבר של תמונת עבר שמבקשת להציג את המאבק כאילו הוכרע כבר – ירושלים היא עיר שחבורה לה יחידו.

בתצוגה הקבועה נעשה שימוש באמצעים טכנולוגיים מתקדמים (הולוגרמות, דיורמות ודימויים ממוחשבים אחרים). במוצגים ארכיאולוגיים אותנטיים ובמוצגים יומיים, ציר הזמן של התצוגה נפרש מן התקופה הכנענית (2000 שנה לפנה"ס) ועד סוף המנדט הבריטי על פלסטינה ב־1948. הפריודיציזיה של התערוכה מאורגנת בהתאם לחילופי השלטון בעיר. אולם נפרד מוקדש לכל תקופת שלטון ואלמנט תצוגה הקרוי "סרגל הזמן" מוצג בכל אחד מאולמות התצוגה, כשהדגש מורשם בכל פעם על נקודה אחרת לאורכו. התצוגה מסתיימת במנדט הבריטי אבל סרגל הזמן מסתיים בשליטה הישראלית על העיר ב־1948. חלוקת העיר אינה מתועדת. השליטה הירדנית בעיר המזרחית במשך כ־19 שנים, בין 1948 ל־1967, נעלמה מסרגל הזמן. בסוף מסלול התצוגה ישנם שני שלטים בהם מופיעות הכתובות הבאות: "ירושלים היא חלק בלתי־נפרד ממדינת ישראל ובירתה הנצחית" ובשני "ירושלים חולקה למשך כתשע־עשרה שנים. העיר המזרחית סופחה לממלכה הירדנית וירושלים המערבית הפכה להיות בירת ישראל". המוזיאון ניסה לגלות רגישות כלפי שלוש הדתות אבל לא כיבד את רגישויותיהם של הפלסטינים, שהם אחד משני הלאומים התובעים את זכותם על העיר. השלטון הירדני, שהוא חלק בלתי־נפרד מההיסטוריה של ירושלים, מוקם מחוץ למסלול התצוגה ולתביעה של הפלסטינים לבעלות על העיר אין שום זכר.

נקודת־המבט "האובייקטיבית" שהמוזיאון מנסה לייצר באמצעות השילוב בין מוצגים אותנטיים ויוזמים, היא אמצעי אידיאולוגי שמעניק במפורש לגיטימציה לתביעה הישראלית להמשך השליטה בעיר המאוחדת ומצטרף לדה־לגיטימציה המובנת מאליה, לכאורה, של כל תביעה נגדית. מוזיאון מגדל דוד אינו רק מוסד הממוקם במרחב היהסטורי של העיר ירושלים, אלא גם סוכן תרבותי חשוב שמשותף בבנייה, בעיצוב ובפירוש של המרחב הזה בפרט, ושל המרחב הציבורי בכלל. ההקשר שאפשר את יצירתה של פרשנות זו ליהסטוריה של ירושלים, כלומר הסכסוך הישראלי־פלסטיני, יחסי־הכוח בין הכובש לנכבש, והשליטה הישראלית על אמצעי הייצור וההפצה של תמונות העבר, הקשר זה נעדר לחלוטין מהתצוגה.

III. ארבע אסטרטגיות לכינון המוזיאון כמייצג עבר מוסמך

אוניברסליזציה של דפוסי השימור במוזיאונים להיסטוריה בישראל

דפוסי השימור, הגילוי וההמצגה הם חלק ממאבק לאומי על בעלות על האדמה, על הארץ, על המדינה. זהו מאבק לאומי שהוטרד על-ידי כינונם, ביסוסם ומיטרתם של דפוסי השימור והגילוי כדפוסי-התנהגות אוניברסליים והצגתם במסווה מאבקו של האדם המודרני בשכחה ובהיעלמות של עולם ארכאי "אותנטי". האוניברסליזציה של דפוסי השימור והגילוי ממקמת את ה"עבר" ואת ה"אותנטי" מחוץ להווה, מחוץ להקשריו הפוליטיים-תרבותיים-חברתיים, והופכת את המאבק למען הצלתם למאבק המשותף לכל, המתקיים מעל ומעבר לכל אינטרס "חומרי" או יומיומי, מעל ומעבר לכל אינטרס שקשור לזמן ולמקום מסוימים.

האמנותי והאידיאולוגי

בית-הנכות בצלאל, שהוקם בירושלים ב-1906, או המשכן לאמנות שהוקם בעין חרוד ב-1936, הם דוגמאות מובהקות למוזיאונים שנועדו לאמנות אך מתכונת פעולתם היתה כשל מוזיאון להיסטוריה. מגמה זו הלכה ונמשכה גם לאחר קום המדינה. מוזיאון ישראל שהוקם ב-1965 וכרך יחדיו מחלקות ידאיקה, פולקלור, כתבי-יד ואמנות עכשווית, או מוזיאון תל-אביב לאמנות, שהוקם ב-1937, אך במשך עשרות שנים לאחר-מכן עוד נאלץ להיאבק על סימון גבולותיו כמוזיאון לאמנות "טהורה", הם רק דוגמאות בודדות להשתלטות, או לאימצו מרצון, של ז'אנר המוזיאון להיסטוריה.

דפוסי שימור, הנצחה והמצגה משותפים לכל המוזיאונים, אך אופיים ומטרתם משתנים ממוזיאון אחד למשנהו. מתכונתם השונה של דפוסים אלה היא מושא למאבקים בין סוכני תרבות שונים, המעוניינים לייצר או למחוק, לשמר או לבטל, לחזק או להחליש את נוכחותם של קווי-גבול הנמתחים בין תרבות נמוכה לתרבות גבוהה, בין מסמכים למרגים, בין מוצג אמנותי למוצג אומנותי ובין אמנות לשם אמנות לבין אמנות בשירותו של מישור. כל אחד מהמאבקים האלה הוא ביטוי מקומי למאבק המקיף על קר-הגבול הנמתח בין פעילות תרבותית אוטונומית ובין פעילות תרבותית המתקיימת בדפוסים-לאומיים. למוזיאון תפקיד מכריע בייצור ובעיצובו של קר-גבול זה, כיוון שהוא מתפקד כאחד ממנגוני המיון, ההגדרה והקידוש המרכזיים של התרבות החומרית. המאבק הסמוי שמנהלים ביניהם המוזיאונים לאמנות ולהיסטוריה הוא המאבק על שימור קר-הגבול בין שדה-הייצור המצומצם ובין שדה-הייצור הרחב.³ המוזיאון להיסטוריה שואף בתצוגותיו אל ה"אמנותי" ומבקש הכרה מן המוסדות המקדשים של האמנות ואילו המוזיאון לאמנות שואף להתבחן מהמוזיאון להיסטוריה ולהציג את יומרותיו האמנותיות כסוג של "פולקלור". לתחרות סמויה זו בין המוזיאונים משני הסוגים יש השפעות על אופיים, תוכנם וצורתם של המוצגים המיוצרים או מופצים במסגרתם.⁴

בכל מערכה כזו, שבה הגבול מהווה מושא לדין ולמאבק, הוא מוגדר מחדש. כך, למשל, בשנים הראשונות אחרי הקמת המדינה, נקלע מוזיאון תל-אביב לאמנות למאבק עיקש על גבולותיו, מאבק שהתנהל בכמה חזיתות: לאומית, צבאית, עירונית וכלל-יהודית. ב-1949 התנהל משא ומתן בין מנהל המוזיאון, הר"ר חיים גמזו, לבין קצין חינוך ראשי בצה"ל. הצבא היה מעוניין להציג במוזיאון תערוכת תצלומים של "צלמי היחידה הצבאית המוסמכת אשר במידת היכולת הנציחו בצילומים את המאורעות העיקריים שאירעו במשך שנת המלחמה". התנגדותו של מנהל המוזיאון לקיום התערוכה נענתה במכתב תמיחה מצד קצין החינוך על "היחס האדיש ועל חוסר-העניין שגילתה הנהלת המוזיאון כלפי המפעל הנ"ל. יחס הגובל עם החרמה". ב-1951 פנתה למוזיאון תל-אביב לאמנות הנהלת קיבוץ לוחמי הגיטאות בשיתוף-פעולה עם עיריית תל-אביב, בבקשה לערוך

3. על שדה-הייצור המצומצם והרחב ראה ביתר הרחבה אצל בורדייה (Bourdieu) *La Distinction* (1992).

4. לתוצרים המוצגים הן במסגרות "האמנותיות" והן במסגרות "ההיסטוריות" יש נוכחות במרחב ציבורי שהוא משותף ומאפשר את קיומן של זיקות ביניהם. כך, אסתטיקת כלי-הנשק רווחה הן בפיסול של שנות ה-60 וה-70 (בעיקר אצל תומרקין) שהיה ברובו פיסול חוצות והן באנדרטאות הממוסדות והספונטניות שהוקמו במרחב הציבורי או בהצגתם לראווה של כלי-נשק צה"ליים או כאלה שמקורם בשלל, כדוגמת תערוכת השלל שנערכה בגני-התערוכה על-ידי אריאל שרון, שר-הביטחון דאז, בראשיתה של מלחמת לבנון. זירה נוספת בה מבקשים ללא-הפסקה לטשטש את הגבול בין ההיסטורי לאמנותי, בין האידיאולוגי לטבעי, בין היפה ללאומי, היא סדרות ספרי הצילום והאמנות המופקים על-ידי משרד הביטחון.

במוזיאון תערוכה בנושא השואה והמרד. באותה שנה פנתה גם "החברה העברית לידיע עם" בבקשה לערוך במוזיאון תערוכה על מנהגי פסח. אלה הן רק אחדות מן התביעות שהיה על המוזיאון להדוף כדי להמשיך ולשמר את גבולות פעילותו האוטונומית.

בשנות ה-60, היה איום ממשי יותר על גבולותיו של המוזיאון. מאיר דיונגוף, ראש עיריית תל-אביב ומייסדו של המוזיאון, ביקש בצוואתו שיוקם מבנה חדש למוזיאון שיהלום את אופיו כפי שראה אותו בחזונו: שילוב של מחלקות אתנוגרפיה ופולקלור יהודי, תולדות תל-אביב, תולדות היישוב העברי בארץ, ציור ופיסול "ויתר דברי אמנות". דיונגוף תפס את מוזיאון תל-אביב בדמותם של המוזיאונים הוותיקים (המשכן לאמנות בעין חרוד ובית-הנכות בצלאל), שראו עצמם כחלק מן הפרוייקט הציוני במובן הרחב של המלה, כלומר כחלק ממפעל כינוס התרבות היהודית בארץ-ישראל. מושג התרבות היהודית כלל את כל שרידיה החומריים של היהדות: תשמישי קדושה, יצירות בעלות ערך היסטורי, יצירות אמנות ואבזורים שונים הקשורים בחיי הקהילה היהודית על פזורותיה השונות.

בפעל, אפשר לראות במוזיאון תל-אביב חלוץ המוזיאון האוטונומי, נושא דגלם של מוזיאונים לאמנות שקמו אחריו, מופקד על שמירת גבולותיו של האמנותי, הן לנוכח התביעות הלאומיות והן מול התביעה להציג אומנות. מוזיאון תל-אביב הדף את רוב הפניות שבאו "מבחוץ" ואיימו לכרסם בגבולותיו. פניות אלה ייצגו אינטרס לאומי שהוצג על-ידי הפונים השונים כאינטרס משותף לקולקטיב כולו. כל שיקול אחר שלא יביא זאת בחשבון, כך השתמע מאותן פניות, הוא מוטעה, נקדתי ומעיד על צרות-אופקים.⁵

דמות "המשוגע לדבר"

לדמות "המשוגע לדבר" יש תרומה מכרעת באוניברסליזציה וברדי-פוליטיזציה של דפוסי השימור והגילוי בישראל. רבים מן המוזיאונים בישראל, כך נוהגים לספר, הוקמו על-ידי "משוגעים לדבר". עד שנות ה-70 של המאה ה-20 נאבק "המשוגע לדבר" על הכרה בפרוייקט שלו ובחשיבותו.⁶ מאמצע שנות ה-70, בעקבות ההכרה שהכירו גופים ציבוריים למיניהם בחשיבות האידיאולוגית והכלכלית של המוסד המוזיאלי, התמסדה תופעת "המשוגע לדבר" והוא הפך לדמות מפתח ביצירת התדמית האותנטית והנייטרלית של המוזיאון.⁷ דמות "המשוגע לדבר" מעוצבת על-ידי סוכני תרבות שונים שעוסקים בהפצת דימוי העבר ופועלים לקידום ולביסוסם של דפוסי השימור וההמצגה: מורים וכותבי תוכניות לימוד במשרד החינוך, מדריכי טיולים של החברה להגנת הטבע, מדריכים בתנועות הנוער, עיתונאים לענייני תיירות בכלל ול"ארץ ישראל יפה" בפרט, וחברי עמותות ציבוריות שיעדן הצלת העבר. "המשוגע לדבר" אינו טיפוס ייחודי ויצא-דופן אלא בעל עמדה תרבותית מוכנה, שמעצם הגדרתה מוחקת את תווי-הזיהוי הפרטיים של היחיד המאייש אותה. "המשוגע לדבר" הוא מדיום המעביר את האמת ההיסטורית ללא כחל ושרק וללא תכתיבים מגבדה. המוזיאון, שמוקם כך מכוח חזונו של "משוגע לדבר", מבסס את עצמו כ"דובר" נטול-אינטרסים, שזיקתו לעבר היא בלתי-אמצעית. הוא שואב את סמכותו מיחיד או מקבוצה ש"הקריבו" מזמנם, ממרצם ומכספם למען הצלחת פרוייקט השימור וההנצחה, ולכן אין לחשוך ב"אובייקטיביות" של תמונת העבר שהוא מייצר או בכך שתמונה זו מייצגת אינטרס פרטיקולרי כלשהו. המניע מוצג תמיד כאינטרס אוניברסלי – הפקעת העבר מן השכחה, הצלת האותנטי מפני הכחדה.

מוצג יוזם

לקראת סוף המאה ה-19 עבר המבנה המסורתי של המוזיאון לאמנות תמורה משמעותית. תהליך זה גרם לשינויים בתכני התצוגה ובאופי המוצגים המשומרים. בפתל, לא מדובר בשינויים קלים או

5. מאבק דומה ניהלו חברי קבוצת "אופקים חדשים" עם פרישתם מן התערוכה הכללית של אמני ישראל ב-1948. פרישתם מתערוכה זו לצורך הקמת תנועה אמנותית "אוטונומית" הובנה כהפניית עורף למשימה הלאומית.
6. מקדחו של פעמוני, שהיה "המשוגע לדבר" שעמד מאחורי הקמת בית ז'בוטינסקי, יכול לשמש דוגמה לאדם שמאבקו למען שימור נחלתו של ז'בוטינסקי נערך לפני שההכרה בערך של שימור העבר מוסדה ונהלה במסגרות מוגדרות.
7. החל מסוף שנות ה-70 נטל משרד החינוך והתרבות תפקיד פעיל במיסודו של מיתוס "המשוגע לדבר". על כך ועל השינוי בנוף המוזיאלי בשנים אלה ראה ביתר הרחבה אצל אוליאן-ערמון 1989.

נקודתיים אלא בשינוי פרדיגמטי של דפוסי-הפעולה עצמם. הפרקטיקה העיקרית במוזיאון ה"קלאסי" היתה פרקטיקה של שימור. פעולת השימור היא פעולת איכון או הקפאה, המאפשרת להגן על חזותם של עצמים מפני שינוי הזמן ולשמרה כפי שהתקיימה בעבר, או לפחות להעניק לצופה אשליה שכך הדבר. הערך "אותנטי" הוא תולדה של פרקטיקה זו. שימורים של עצמים אפשר לשוב ולהתבונן בהם תוך שחזור ההקשר או החוויה הכרוכים בהם.

המוזיאון להיסטוריה אינו מבוסס רק על שימור. הפרקטיקה המרכזית של המוזיאון להיסטוריה היא ההמצגה, המובחנת מן השימור בכך שמושאה אינו העצם "עצמו" אלא היצג שלו, פן שלו המשמש כעדות. ברוב המקרים, המוזיאון להיסטוריה אינו מוקם כדי לשכן אוסף קיים ולשמרו, אלא כדי להנציח ולהנחיל פרק מסוים בהיסטוריה. לחלל התצוגה המסורתית, שקודם-לכן כלל רק מוצגים בעלי ערך ייחודי, נוספים ברגם החדש של המוזיאון אלמנטים חדשים בצורת מוצגים יזומים ותיעוד שהופך לחלק מן התצוגה. הסיפור המקובל, הרואה באיסוף תעודות ו"אסמכתות" למיניהן רק הרחבה בתחום החלות (באקסטנציה) של הגדרת החפץ המוזיאלי, מסווה את המניפולציות האידיאולוגיות שמתאפשרות כתוצאה מהכלאתם של שני דפוסי-פעולה אלה. עד צמיחת המוזיאון להיסטוריה, התקיים דפוסי-השימור במסגרת שדות תרבותיים, כדוגמת השרה האמנותית, שהמאבקים בתוכם הכתיבו את דינמיקת השימור. דפוסי-ההמצגה אינו מתקיים בתוך שדה-ייצור תרבותי ספציפי, אלא במסגרת השרה האידיאולוגית. דפוס זה התמסד במסגרת המוזיאלית בתוך אותו סוג שיח שכרוך בדפוסי-השימור ומדגיש ערכים כגון: אותנטיות, חר-פעמי, מוצל מכילון, נדיר וכדומה. ההכלאה בין שני דפוסים אלה ושטוש הגבולות ביניהם אפשרו את צמיחתו של מוסד אידיאולוגי הפועל במסווה של מוסד המשמר את העבר, את אצרות התרבות החומרית.

האובייקט "האותנטי", שהיחודה את ה-*raison d'être* להקמת המוזיאון המסורתי מתפקד בתרבות המערבית כמו תצלום. הוא מהווה חלק מן האירוע אותו הוא מסמן, יש לו כוח של עדות, ואפשר לומר עליו, כפי שרולן בארת אמר על הצילום: הוא "היה שם" (בארת 1988). בפועל, במוזיאונים רבים להיסטוריה מתקיימים יחסים מסוג אחר בין האובייקט לבין האירוע אותו הוא אמור לסמן, יחסים בהם האובייקט אינו "נמשך" או "מרצל" מן האירוע, אינו מהווה עדות ל"היות שם" של האירוע. האובייקט במוזיאון להיסטוריה הוא תוצר של השלך, מימוש של אידיאה-שלי-אובייקט שאמור היה "להיות שם". לאובייקט מסוג זה אקרא כאן "מרצג יזום", ואבחין אותו מן "המרצג האותנטי". הדיורמה (דימוי אור) של בית-המקדש המרצגת במוזיאון מגדל דה, שתוכננה באופן "מרעני" בהסתמך על מקורות "אותנטיים", היא דוגמה למרצג יזום.

IV. המוזיאון להיסטוריה כמעצב יחסי יחיד-חברה

ניסיונות השליטה בתמונות העבר המיוצרות במרחב הם חלק מפעילות רחבה יותר, השואפת לעצב את היחסים בין היחיד לחברה. פתיחת דלתות המוזיאון אל "העם", אל היחיד המשותף לשכבות חברתיות שונות, והזמנתו ליטול חלק בפעילות המוזיאון, כצופה סביל או כגיבור בתמונת-העבר המיוצרת בין כתליו, מרצגות בדרך-כלל בתהליך דמוקרטיזציה של המוסד המוזיאלי. בפועל, מדובר בתהליך הפוך, תהליך בו דפוסי השימור, ההמצגה והצפייה של היחיד (או קבוצת שוליים) מתאפשרים על-ידי סוכני התרבות ההגמונית שמקצים להם מקום וכך משתתפים באופן עקיף אך משמעותי בעיצובם. המוזיאון להיסטוריה מציג את העבר דרך צירי חתך שונים: קבוצות אתניות, תקופות, אירועים או אישים מרכזיים. "תהליך הדמוקרטיזציה" של המוזיאון המודרני אפשר פריסה וגיוון של תמונת העבר המופצת באמצעותו באופן שליחידים מכל שדרות החברה יימצא בתוכה מקום. כך יכול המוזיאון להתערב בכינון תמונת העבר של היחיד ובעיבודה במסגרת המרחב הפומבי ולשמש כגוף תיווך בעל-סמכות בעיצוב היחס של היחיד אל החברה ואל עברה. המוסד המוזיאלי מתפקד כמוסד מוסמך לשימור העבר וסמכותו כדובר ציבורי מאפשרת לו להפקיע שרידים ותמונות עבר פרטי מרשות היחיד ולהפוך אותם לחלק מסיפור כללי המטמיע אל תוכו כל היבדלות. דפוסי-שימור, מנהגי זכירה ומחזות זיכרון מתפקדים במרחבים גיאוגרפיים-חברתיים פומביים ועוסקים בנשאים שיש להם "חשיבות ציבורית". המוזיאון מפקיע מן היחיד חפצים וסמלים שצברו ברשותו את משמעותם ה"היסטורית", החברתית, השימושית והסימבולית ומניידים לרשות הרבים. חפצים וסמלים אלה נעשים לפומבי בתהליך המשנה את מטענם הסמיוטי: הפרט מייצג טיפוס, השימוש המקורי מייצג תקופה או הקשר והחפץ הישן מייצג אותנטיות.⁸ הכללתו של

8. באופן כללי, היחיד נוכח במוזיאון להיסטוריה בשני אופנים, כמודל וכפרט. כמודל היחיד נוכח במוזיאון כמקרה (token) של טיפוס (type), למשל, סנדלר טיפוסי מעיירה יהודית בעיראק במוזיאון

היחיד, כמודל או בשמו הפרטי, בתצוגה המוזיאולית הופכת את המוזיאון לזירה נוספת לעיצוב יחסי יחיד-חברה.

בתולדות המוזיאונים בישראל היו כמה ניסיונות לגלוש חזרה מן התחום הפומבי אל התחום הפרטי, או ליתר דיוק, להחזיר אל תחום הפרטי את ה"פרטיות" שנעשתה לפומבי. לאחר שהמוזיאון העניק לחפץ משמעות פומבית על-ידי הכללתו בתצוגה והכפפתו לסמכותו כמשמר/ממייין/ממציג, הוא מחזיר את החפץ לרשות היחיד כמודל לחיקוי, כמכתיב דפוסי התנהגותי וטעם וכמעצב דפוסי-זיכרון. השכול הפרטי, הניצחון הפרטי, הגבורה הפרטית, מופקעים מהיחיד, מקבלים את צורתה של "התבנית הציבורית" ומוגשים חזרה לעיני המבקר הפרטי במוזיאון.⁹ הקשר של היחיד עם עברו מתבצע דרך תבניות ציבוריות המעצבות עבר זה (במקרים בהם שותפה בעבר זה קבוצה של יחידים ולא יחיד אחד, זיכרון העבר עובר תהליך של סטנדרטיזציה, כמו למשל בספרי הנופלים בחדרי-הזיכרון).

לכאורה קיימים כאן שני אינטרסים מנוגדים, של היחיד ושל המנגנונים הרשמיים, המעוניינים ביצירת תמונת היסטוריה שונה. בפועל, שני הצדדים מכוננים ביניהם ברית המבוססת על יחסי-חליפין. היחיד מוותר על הייחודיות של עולמו הפרטי, סביבתו וזיכרונו ו"מתחייב" שלא לתת להם פומבי אלא במסגרת הדפוסים שמעצב המוזיאון. הוא ממיר את חווייתו הפרטית בחוויה "הסטנדרטית" שמפיץ המוזיאון. בתמורה הוא זוכה למעמד פומבי ולהנצחה. המנגנונים הרשמיים, מצדם, מעניקים "שירותי הנצחה" וזוכים בתמורה במונופול על ייצוג עברו של היחיד ועל מתן המשמעות הציבורית ל"סיפורו". סיפור הטנק של דגניה, שרק לאחרונה עלה שוב לכותרות, חושף יחסי-חליפין מן הסוג המתואר כאן. הגרסה הרשמית, המבוססת על הנוסחה של "מעטים מול רבים" ושל "במעט אמצעים הצלחנו למגר את אויבנו", מספרת כי את הטנק הסורי שעמד להיכנס לדגניה עצר בן-המקום באמצעות בקבוק מולוטוב שהשליך אליו. ישנן לפחות עוד שתי גרסאות לסיפור, גרסאות הסותרות לחלוטין את הסיפור "המונצח". גיבורי גרסאות חלופיות אלה שמרו על שתיקה במשך יותר מ-40 שנה. המוזיאון אינו מכיר בגרסאות מתחרות לסיפור המומצג. היחיד המכיר בתוקפו של הסיפור המיוצג במוזיאונים אינו מכיר רק בתוכן הסיפור, אלא גם בסמכותו של הסובייקט המייצג. ההכרה בזכותו של הסובייקט המייצג, היא ההכרה בערך ה"ציבורי" של הסיפור והעדפתו על פני הערך ה"פרטי" שלו, או, ליתר דיוק, העדפה של הפרטי אחרי שתוך על-ידי הציבורי ועבר תהליך של הורזה. כשם שלחפץ ה"בנאלי", לא היה מקום במסגרת המוזיאון המסורתית, שהיווה מקום משכן לחפצים נדירים, כך אין מקום ל"פרטי" ל"בלתי-אמצעי" במוזיאון ליהיטטוריה. תהליך הדמוקרטיזציה שעבר על המוזיאון במהלך המאה ה-19, פילס ליחיד מקום בתוך המוזיאון, אך במקביל נטרל את אפשרותו לקשר אישי ואינטימי עם עברו.

במערכת-התקשורת בין היחידים לעברם, יש למוזיאון כמוסד ציבורי תפקיד וסמכות של מתווך – מתווך של ייצוגי עבר. סמכותו של המוסד המוזיאלי מאפשרת לו התערבות ברשות הפרט, שהיקפה משתנה ממוזיאון אחד למשנהו. הניסיונות לפקח על אמצעיו של היחיד לייצג את עברו ולשלוט בתמונת העבר שהוא מייצר מובהקים ומוחצנים במיוחד בבית-הנכות בצלאל ובמוזיאון יד ושם. בשני המקרים ניסיונות אלה גולשים – באופנים שונים – אל סביבתו של היחיד, חודרים אל המרחב הפרטי שלו. בשני המקרים מנסה המוזיאון לכונן רשת הפצה של הנכסים הסימבוליים ה"מיוצרים" במוזיאון, באמצעות נכסים חומריים, כלומר מוצגים.

האוטופיה של בוריס שץ

בוריס שץ, שהגה ויישם את תוכנית בצלאל – בית-ספר, בתי-מסחר ובתי-נכות – פיתח ואף ניסה ליישם רעיון אוטופי בדבר תכולת "החדר העברי" ומראהו. ברוח דבריו של מרטין בובר לפניו, הגה שץ תוכנית מעשית ל"קישוטו" של "החדר העברי". "החדר העברי" אמור היה להיות מעוטר בחפצי אמנות יהודיים מתוצרת בצלאל. "החדר העברי" מהווה חלק מתוכנית רחבה יותר של ייצור אמנות ייחודית בבית-הספר בצלאל, הנשענת על מערכת-ההפצה של בצלאל ואשר מטרתה אינה רק להשיג הכרה במוצרים האמנותיים כייחודיים, מקוריים או בעלי איכות אסתטית. מטרת בתי-

9. יהדות בבל, או כדמות-מופת, למשל, דמות החלוץ במוזיאונים שונים להתיישבות. ואילו היחיד כפרט שיש לו שם וכתובת הוא זה המופיע בספרי הנצחה, בתעודות זיכרון או בלוחות אכור. השכול, הגבורה והניצחון הם הדפוסים המרכזיים אך ישנם דפוסי-התנהגות נוספים העוברים תהליך שבו הם נעשים לפומבי.

המסחר ורשתות השיוק הבינלאומיות ששך הקים היתה לחזור לתוך כל בית יהודי ולהטביע בו חותם מזהה. שך ביקש להעניק לחפצי האמנות היהודיים שייצרו בבצלאל תפקיד של חותם מזהה, שנועד להבחין את "החדר העברי" מכל חדר אחר, ולסמן שייכות לקבוצה מסוימת – היהודים החוברים למכורתם. לפנינו דוגמה מובהקת לניסיון לחרוג מהתחום הפומבי של ייצוגי העבר אל תחומי של היחיד. החזון של שך היה לעצב את סביבתו החומרית של רשות היחיד ולהטביעה בחותם "טיפוסי", "כללי" מאחד ומזהה.

על חזונו זה של שך נמתחה ביקורת רבה, שהגיעה לשיאה כשקבוצת ציירים עזבה את המוסד. עיקר הביקורת הופנה כלפי הניסיון להכפיף את הנכסים הסימבוליים שיוצרו בבצלאל, נכסים שעל-פי תפישת אותם ציירים היו שייכים לשדה האמנות, למערכת ערכים וקריטריונים אחרת – מערכת של ערכים לאומיים. מובן שלא רק הביקורת מנעה את מימושו של הפרוייקט הזה. לתוכנית הפנאופטיקונית באופיה לא היה סיכוי בהעדר אתר תחום ומוגדר, שבו יתאפשרו התצפית השליטה והפיקוח המתמשך הנחוצים להגשמת הרעיון. המקרים המוכרים מן החברה הישראלית שבהם התממשה חזירה כזו לרשות הפרט הם אלה הקשורים לארגון ההתנהגות במרחב באמצעות סנכרון הזמן במרחב הציבורי כמו למשל בצפירת יום הזיכרון, או על-ידי פיקוח על ההתנהגות במרחב הפרטי באמצעות התקשורת האלקטרונית בשעת מלחמה, כמו במקרה החדר האטום. שליטה מעין זו אינה נזקקת למרחב ציבורי משותף והיא מאפשרת גלישה מסונכרנת של המערכת המפקחת אל היחיד וסביבתו, במרחב הפרטי או הציבורי.

יד ושם

למרות השוני הרב בין בית-הנכות בצלאל יד ושם, חשוב להרגיש את הדמיון בדפוסי-הפעולה של השניים. אלה שני המוזיאונים היחידים שהוקמו בישראל כתוצאה מהחלטה של גופי השלטון המרכזי: על הקמת בית-הנכות בצלאל הוחלט בקונגרס הציוני השביעי ב-1905, ועל הקמת מוזיאון יד ושם, או ליתר דיוק "רשות הזיכרון לשואה ולגבורה", הוחלט בכנסת ישראל, ב-1953. מוזיאון יד ושם הוסמך על-ידי המדינה לדאוג לשימור זיכרון השואה והגבורה. מטרת המקום, כפי שנוסחה בחוברת המציגה את יד ושם היא: "...לחרוט עמוק בזיכרונו גם את חורבנה הגדול של יהדות אירופה וגם את גבורת ישראל במלחמת העולם השנייה ולהפוך זיכרון זה לכוח כביר, אשר כשואה וכגבורה של דורות עברו, ישתרש בהכרת עמנו ויירג במסכת גאולתו".¹⁰

מלאכות האיסוף והשימור (ההנצחה) הן פעילויות ארכיונאיות, והן מהוות רק חלק מפעילותו של מוזיאון יד ושם. מטרתו העיקרית של המוסד היא להפיץ ולהנחיל את זכר השואה. לשם כך דרושה ליד ושם מערכת-הפצה, שתלווה את מערך-התצוגה. זו מערכת שאמורה ליצור ולהכתיב דפוסי-זיכרון, כלומר דפוסי-התנהגות, אבל גם להפיץ תוצרים, חפצים של זיכרון. מערכת הפצת התוצרים שיד ושם הנהיג מזכירה באופן ההתערבות של המוסד הציבורי ברשות הפרט את חזון "החדר העברי" של בוריס שך. יד ושם הציב לעצמו באחרונה למטרה "להעניק לבני העם היהודי שהושמדו ונפלו בימי השואה אזרחות זיכרון של מדינת ישראל לאות היאספם אל עמם". המטרה היתה לתת "לרבות משפחות בישראל את הנחמה המינימלית שיוכלו לתלות על קירות דירותיהם תעודה המעידה שאביהם, אמם, אחיהם, אחיותיהם, בניהם ובנותיהם נאספו אל עמם והמדינה העניקה להם אזרחות זיכרון". מוזיאון יד ושם מבקש להפוך את תעודת הזיכרון המונפקת על-ידיו למקום שאליו יתנקזו הזיכרונות הדפוסי-ההנצחה הפרטיים. התעודה תיתלה על קירות בתיהם ותשמש כאבן שואבת לזיכרונותיהם.

V. דה-מונופוליציה של העבר

בשנות ה-70 החל תהליך של דה-מונופוליציה של העבר שגרם לסדקים בתמונת העבר המונוליתית ההגמונית. קבוצות שוליים רבות ניסו לפלס לעצמן דרך השתתפות בעיצוב המרחב הציבורי וקולות רבים אכן הצליחו להותיר בו חותם. במאי 1977, עם עליית הליכוד לשלטון, הגיעה לקצה ההגמוניה התרבותית של תנועת העבודה שהיתה עד אז יצרנית ומפיצה כמעט בלעדית של דימויי עבר. כ-80 מוזיאונים, שהם כ-60 אחוזים מסך-כל המוזיאונים הפועלים היום בישראל, הוקמו תוך תקופה של כעשר שנים. רבים מהם הוקמו על-ידי קבוצות או יחידים שהרגישו עצמם מחוץ לטיפור

10. מתוך ארכיון ציוני מרכזי 1761/35.

המורשת המרכזי, כפי שזה קיבל ביטוי בספרי הוראה, במוזיאונים להיסטוריה ובאתרי הנצחה אחרים הפזורים בנוף הישראלי. רבים מן המוזיאונים שקמו ביקשו להמציג את עברן של קבוצות שעד כה היו בשוליים הפוליטיים או החברתיים, כגון מוזיאון האצ"ל, מוזיאון הלח"י, או מוזיאונים שונים למורשת יהדות המזרח, מוזיאונים ליהדות תימן והונגריה, מוזיאונים של חילות שונים בצה"ל וכיוצא באלה.

נציגי מוסדות אלה נכנסו לזירת המאבק על ייצוגי העבר במרחב הציבורי וחתרו לשנות את פניו ואף-על-פי-כן, המדיניות התרבותית של הגופים החדשים לא היתה מדיניות של מרד כנגד הסיפור הגדול הרווח והניסיון לפרק אותו או לערער על סמכותיותו, אלא דווקא ניסיון להשתלב בתוכו. מה שנתן בעצם במאבק אינו דווקא תמונת עבר זו או אחרת אלא השליטה באמצעי ייצורה והפצתה. המאבק הוא בין מי שאוחז באמצעים אלה ובין מי שמבקש לאחוז בהם או בחלק מהם. ה"אחר" (לסוגיו) אינו מסולק באופן מוחלט מזירת המאבק על ייצור והפצת תמונות עבר. בנסיבות היסטוריות מסוימות סילקו מהווה איום גדול יותר על מי שאוחז באמצעי הייצור וההפצה של תמונות עבר וקל ונוח יותר לכלול אותו אל תוך תמונת עבר כדובר-מציג או כדובר-מיוצג. במקרה כזה הוא מוטמע אל תוך גרסת העבר ההגמונית או שמוקצה לו מקום בתוכה, שממנו הוא יכול להשמיע את גרסתו מבלי שזו תערער על התמונה השלטת.¹¹ כך, במקביל להופעתם של קולות אלטרנטיביים, החלה התרבות ההגמונית לכתוב מחדש את גרסאות העבר שייצרה עד כה כמונוליתיות. במסגרת גרסאות אלה הוקצה מקום ל"אחרים" למיניהם: בדוויים, יוצאי עדות המזרח ונשים. ברוב המקרים שינויים אלה בגרסאות העבר לא נתנו ייצוג לאותו "אחר" אלא למעשה נטרלו את דפוסי-השימור שלו ממשמעותם המחאתית, האלטרנטיבית, ואפשרו לו לייצר בקיעים בתמונת העבר שהיתה עד אז סגורה.

המרכז למורשת יהדות המזרח שהוקם במשרד החינוך יכול לשמש דוגמה לכך. מטרתו המוצהרת של המרכז לא היתה לייצג את התרבות של יהדות ספרד אלא לשמר את המורשת שלהם כמשהו שהוא כבר חלק מן ההיסטוריה.¹²

כדי להיטיב לאפיין את העמדה שנקטו השותפים החדשים לעיצוב המרחב הציבורי כראי להציגה על רקע אפשרויות הפעולה שעמדו בפניהם. במבט ראשון מעורבים בפרקטיקת ההמצגה סובייקט מציג, דובר שסמכותו מקנה תוקף לתמונת העבר המוצגת, וסובייקט מוצג, מושא התצוגה. התצוגה יכולה להיות הצגה-עצמית של אותו סובייקט המשתמש במוסד המוזיאלי כדי לטוות את זהותו כיישות הנמשכת בזמן ובמרחב (בית-התפוצות, למשל), או הצגה של סובייקט אחד בידי סובייקט אחר בהתאם לסדר יחסי-הכוח המתקיים בין השניים (המוזיאון הברדוי, למשל) או מתוך ניסיון לערער (דוגמה למיעוט המציג רוב). הבנת היחסים בין הסובייקט המציג ובין הסובייקט המוצג הכרחית להבנת המבנה הנרטיבי של התצוגה ואמות-המידה שמכתיבות את דפוסי השימור, המיון וההמצגה, אבל שני סובייקטים אלה בלבד אינם היחידים המעצבים את תמונת העבר והמצגתה. בהמצגה מעורבים בדרך-כלל עוד שני סובייקטים: הצופה המובלע של התערוכה וסובייקט נוסף, הסובייקט הנוכח בתערוכה בהעדרו, שאפשר להגדירו בתור ה"אחר" של התצוגה, מפני שסולק ממנה, כעד, כדובר-מציג או כמוצג. לנמענים האפשריים של תמונת העבר יש תפקיד ברור בעיצוב התצוגה ובקביעת משמעותה התרבותית-פוליטית. כך, למשל, תצוגה שנועדה למשוך תיירים מחוץ לאזור תפעל על-פי דפוסי-המצגה שונים מתצוגה שנועדה לשרת את הקהילה המקומית עצמה. תפקיד חשוב עוד יותר נועד ל"אחר" שסולק מזירת התצוגה ונשלל ממנו מעמד כ"דובר". סילוקם של הערבי, הספרדי, האשה ובמקרים מסוימים אף היהודים החרדים מתצוגות שונות מבטאת חשש מכך שהם עלולים להציע תמונת עבר משלהם עבור נתחי העבר השונים.

הדפוס הדומיננטי ביותר של תצוגה מוזיאלית היסטורית בתרבות הישראלית עד שלהי שנות ה-70 היה זה שבו הנמען המובלע של תצוגה-עצמית (סובייקט המציג ומכונן את זהותו באמצעות הצגת תמונת עבר שהוא מודיע עליה כתמונת העבר שלו) היה הסובייקט המציג עצמו: היהודים המציגו לעצמם את עברם. מרבית המוזיאונים בישראל העמידו את העם היהודי במרכז תמונת העבר

11. המוזיאון למורשת יהדות בבל הוא דוגמה מובהקת לתהליך זה בו רצף התצוגה בני בהשראת הרצף הרווח במוזיאונים השונים.

12. במסגרת סדרת שיחות על תרבות עכשווית שנערכה ב-DIA Art Foundation ב-1987 ניתחה וירגינייה דומינגו את הופעתו של הקול הספרדי בזירת המאבק על ייצוגי העבר. לטענתה, תרבותם של יוצאי צפון אפריקה מוצגת במונחים של מורשת השייכת לעבר בעוד זו האשכנזית מוצגת בתרבות.

שייצרו. הם הציגו את העם היהודי בתור הסובייקט של הנרטיב הגלום בתצוגה ואת עצמם בתור נציגים מוסמכים של הסובייקט המיוצג הזה. הם מיינו את ה"תרבות", מבעד לשרידיה ואת ה"היסטוריה" מבעד לתמונותיה, ויצרו תמונת עבר חדשה, תמונת עבר יהודוצנטרית. קובץ ההנחיות לכינוס העבר שניסח חיים אתר, מייסד המשכן לאמנות בעין חרוד, הוא דוגמה מובהקת לתמונת עבר כזאת:

את זיכרון הבנייה היהודית שמצאה תיקונה בבניין בית-המקדש בירושלים ואחר-כך ביבנה, ביתר, צפת – ואחר-כך בבניין חנוכיות וכלי-קדש בגלות הארוכה... את קדושת בתי-הכנסת הבניים עץ מן המאה ה-16 וה-17 אשר אמנים יהודים פיארום באמנות עממית, בציור, בחיטוב ובמעשי חושב – הם נשארו אלמונים... את אלה אשר נקלעו למשכנות-זרים ופיארו בתי-נכאות וכנסיות במעשי-חושב שלהם, עד מימי האינקוויזיציה שבספרד דרך הרנסנס שבאיטליה – הם נשארו בלתי-ידועים כיהודים.

מתוך התוכנית הרעיונית של חיים אתר עבור המשכן לאמנות בעין חרוד, ארכיון המשכן לאמנות.

כדי להשיג תמונת רצף יהודוצנטרית, היה צריך לעבד מחדש את החומרים ההיסטוריים ולעתים קרובות אף להגדיר מחדש מושגים או לשנות את משמעותם. למשל, ארגון-מחדש של "עולם האמנויות": הכללת המלאכות הזעירות שמטרתן ייצור אובייקטים פולחניים (חנוכיות) אל תחום האדריכלות כדי ליצור תמונת-רצף של אדריכלות ומלאכת-בניין יהודית. תמונת הרצף התקבלה גם כתוצאה מחשיפת זהותם של יוצרים שונים על פני ההיסטוריה, שינשארו בלתי-ידועים כיהודים. כביכול, היתה התרבות החומרית הנאספת עתה אל תוך המוזיאון חלק מתרבות יהודית נתונה ומוגמרת, שהתקיימה אי-שם ואי-אז ככזו, ועל סוכני התרבות של התנועה הציונית הוטל רק ללקטה יחידו ולרכזה בתוך חללי תצוגה. כאילו לא היו דפוסי הכינוס, השימור והחשיפה עצמם בבחינת שותפים פעילים בייצורה בדיעבד של אותה תרבות חומרית, כמרגם בייצורו של העם היהודי כסובייקט לאומי שלה. שכן, העבר של התרבות החומרית היהודית מעולם לא היה נתון "שם" כשלעצמו, ובלו דפוסי-כינוס כאלה או אחרים לא היה ביכולתו להתקיים. כדי שיתקיים צריך היה "לייצר" אותו, וכינוס היא רק אחת האפשרויות, שיש לה תנאים ומחירים משלה.

דפוסי אלה של פעילות מוזיאלית היו חלק אינטגרלי של פרויקט "השיבה" של התנועה הציונית, השיבה אל המרחב "ההיסטורי" של היהדות כפי שזה הוגדר עליידיה. הרבה לפני שהשתלטו מחדש על המרחב אליו ביקשו לחזור ניסו הציונים לעצב את המרחב הזה ולהשתלט על ייצוגו באופן שיאפשר להם להשתלט עליו בהדרגה עד להשגת ריבונות על כל המרחב או מקצתו. בתהליך ההשתלטות היה תפקיד מכריע להפיכת המרחב הגיאוגרפי למקום-עדות, עדות לקשר ההיסטורי של העם היהודי אל המקום. טיולים מודרכים, אתרים ארכיאולוגיים, יצירת רצפי התיישבות, פיזור סימני דרך, הקמת מבני ציבור ואנדרטאות, עיצוב מרחבים אורבניים ו/או כפריים, הקמת מוזיאונים וכיצא באלה, היו חלק מן הפרקטיקות שעסקו בסימונו של המרחב הציבורי וביצירת המשמעות שלו.

בהקשר זה יש להבין גם את הפעילות המוזיאלית שאפיינה את בית-הנכות בצלאל. עם הקמתו של מוזיאון זה יכול העם היהודי בפעם הראשונה לנסח את ההיסטוריה שלו, עבור עצמו, במסגרת פומבית ולא להיות ה"אחר" של היסטוריה אחרת, מוצג בתצוגותיהם של אחרים. יהודים כתבו את עברם לקהל יהודי משכיל מאז קיומה של היסטוריוגרפיה יהודית בראשית העת החדשה. אך כאן לא היה מדובר בכתיבת היסטוריה אלא בהמצגתה, בייצור תמונת עבר ובהצגתה בתחום הפומבי, במרחב גיאוגרפי-חברתי-פוליטי.¹³ שנת 1905, השנה בה הוקם בית-הנכות בצלאל, היא שנה מכרעת בתהליך ההשתלטות על ייצוג המרחב וכיבוש מרחב-הסימון הציבורי. למרות שתביעתה של התנועה הציונית לריבונות היתה עדיין רחוקה ממימוש, התנהגו סוכני התרבות השונים כאילו

13. את התהליך שבו יוצאת האמנות הפלסטינית לפומבי אפשר לראות כתהליך דומה אך מהופך. הפלסטינים יכולים להציג את אמנותם בפומבי, רק כשהם מוגדרים כ"אחר" שלנו, כ"אחר" במרחב שלנו. בתקנות שהוציא הממשל הצבאי, נמנעת מהפלסטינים האפשרות להציג את אמנותם במרחב שאף שהוא אינו מוגדר באופן רשמי ובינלאומי כשלהם, הוא נתפש, לפחות עליידי, כמרחב שאמור להיות שלהם. התרבות ההגמונית מאפשרת הפצתן של תמונות עבר מתחרות רק ובתנאי שוק נתונות לפיקוח ומיצרות ומופצות במסגרות שהוקצו להן. מצד אחד זהו מנגנון פיקוח, ומצד שני העצמה והדגשה של מצבם כנתונים תחת שלטון כיבוש, בכך שהם אינם יכולים להציג את אמנותם במרחב שהבעלות עליו שנויה במחלוקת.

הם היחידים השולטים במרחב הציבורי, וסימנו את המרחב כאילו גרסת העבר שהם מפיצים מוסכמת על הכול. הם כרכו את גרסת העבר בגרסת ההווה, וראו בפועלם בהווה המשך ישיר ומייד לזכרון העבר שעדיין היה "פתוח" ועוד לא קיבל את תצורתו המיתית שתקבע אותו כסיפור הבראשית של המדינה.

התצוגות של בית-הנכות בצלאל בראשית דרכו לא עסקו באפולוגטיקה, בהשוואות או במאבק עם עמדות מתחרות. תמונת העבר שהוצגה במסגרתן הופיעה כנתונה, כמובנת מאליה, כ"אובייקטיבית" ולא כאופציה אחת מני רבות. עמדה זו שאינה טורחת כלל להקצות מקום לעמדות מתחרות, אפילו לא על דרך ביטולן, התאפשרה בין היתר, הודות לכך שהיהודים שהיגרו לארץ-ישראל היו היחידים שהשקיעו זמן ומשאבים בכיבוש ובסימון המרחב הציבורי ובשליטה בייצוגים הפזורים בו. זמן רב אחרי הקמת בית-הנכות בצלאל עוד התייחסה התרבות ההגמונית של תנועת העבודה לניסיונות לייצר תמונות עבר חלופיות בביטול ולא מצאה לנכון להתמודד עמן. מוזיאון ההגנה שהוקם זמן רב אחרי בית ז'בוטינסקי יכול לשמש כאן דוגמה. התצוגה במוזיאון ההגנה התעלמה לחלוטין מתמונת העבר שהוצגה בבית ז'בוטינסקי ואף לא התייחסה אליה כאל גרסה שצריך לשלול אותה או להכחישה. ה"דובר" של בית ז'בוטינסקי סולק מהזירה כעד לגיטימי לייצוג העבר.

מה שנתון במאבק במרחב הציבורי אינו רק תמונות עבר מתחרות אלא השליטה על אמצעי ייצוג והפצתן. המאבק הוא בין בעלי-השליטה על אמצעים אלה ובין מי שמבקש לרכוש לעצמו אחיזה בהם או להגדיל אחיזה מסוימת שכבר ישנה בידו. ה"אחר" אינו מסולק כמעט אף-פעם באופן מוחלט מזירת המאבק על ייצוג תמונות-עבר והפצתן. בנסיבות היסטוריות מסוימות, סילוקן מהזירה איום גדול יותר על מי שאוחז באמצעי הייצוג וההפצה של תמונות העבר וקל ונוח יותר לכלל אותו בתוך תמונת העבר, כ"דובר" או כמייצג. הטמעתו בתוך גרסת העבר ההגמונית או הקצאת מקום עבורו במסגרתה, מקום ממנו הוא יוכל להשמיע את גרסתו, אלה מונעות ממנו את האפשרות לערער על התמונה השלטת.

כל אותה עת נותר ה"אחר" בהא הידיעה של המקום הזה – הפלסטינים – מחוץ לזירה, מחוץ למרחב. אפשרויותיהם של הפלסטינים לייצג את העבר או את ההווה במרחב הציבורי הישראלי היו תמיד מוגבלות ביותר ונתונות לצנזורה ישירה ועקיפה.¹⁴ הפצה של ייצוגים קבועים במרחב הינה בלתי-אפשרית עבורם ולכן, הייצוגים היחידים שבאמצעותם הצליחו הפלסטינים לסמן את המרחב היו ייצוגים ארעיים שלא היה להם קיום מתמשך במרחב וגם לא יומרה לייצג עבר. שתי הדוגמאות הבולטות ביותר לכך הן יום האדמה והאנתפאדה. תחת עינו הפקוחה וזרועו הארוכה של המשטר העמידו שני אירועים אלה ייצוגים מרחביים שהיו ברובם טקסיים וחולפים וכללו גם ייצוגים מתכלים: שריפת צמיגים, כתיבת כתובות על קירות, זריקת אבנים, קברים מעוטרים וכיוצא באלה.¹⁵

בהפגנות האלימות שנערכו ב-30 במרס 1976 בכפרים ערביים רבים, תוך כדי הפגנת מחאה על הפקעת אדמות ערביות, הציגו הפלסטינים אזרחי ישראל את זהותם הפלסטינית ואת הגרסה שלהם לסיפור ההתיישבות הצינונית במרחב הציבורי הישראלי. המצגה זו של זהות לאומית נשארה מוגבלת כיוון שהפגנת הנוכחות במרחב הציבורי לא התמסדה ולא זכתה לנוכחות קבע במקום תצוגה מובחן באופן שימשם בסיס להשתכפלות לאורך זמן.

האנתפאדה מהווה דוגמה נוספת למאבק שבו כיבוש מרחב הייצוגים הוא חלק בלתי-נפרד מן המאבק הלאומי. השליטה במרחב הציבורי היא אחד הערצים של המאבק הלאומי ומרחב ציבורי כבוש הוא אחת הזירות בהן מאבק כזה מתקיים. במגבלות שמאפשר משטר הכיבוש ובמחיר כבד והולך, מנסים הפלסטינים לעצב את המרחב הציבורי ולהשיג שליטה מסוימת בהפצת הדימויים במרחב הציבורי שלהם. כיוון שהם אינם יכולים לפזר במרחב הציבורי נוכחויות קבועות ומתמשכות, מסמנים הפלסטינים את המרחב הציבורי באמצעות הפגנות נוכחות: שבתות, צמיגים בוערים, זריקת אבנים וכתובות המפחחות על קירות הבתים. השימוש של הפלסטינים בפרקטיקות ובאמצעי-ייצוג אלה נועד לכתוב במרחב הציבורי, גם אם באופן ארעי וחולף, את התנגדותם לשלטון הכיבוש הישראלי לצד יצירת אתרים לגיבושה של זהות לאומית.

14. ראה ד"ר חות בצלם בדבר צנזורה על תמונות וטקסטים 1992, 1993.

15. גנית אנקורי במאמרה "מעבר לחומה" (1989) מציינת את הקמתם של כמה מרכזי מידע ומוזיאונים בשטחים הכבושים. אך המידע שם חלקי ביותר ומשקף את דלות המחקר בנושא המרחב הציבורי הפלסטיני. מקור חשוב ומהימן לחקר ייצוגים ארעיים ומתכלים אלה משמשים תצלומי עיתונות.

בחברה היהודית, שאינה סובלת מן המגבלות על המצגת העבר החלות על הפלסטינים אורחי ישראל, וכמובן שלא מאלה החלות על הפלסטינים בשטחים, חלה כאמור עלייה חדה במספר המוסדות בעלי נוכחות קבע במרחב הציבורי העוסקים בהמצגת עבר. מרובי המוזיאונים, הדימויים והאיקונוגרפיה שחדרו למרחב הציבורי בישראל ניתן היה לחשוב שמדובר בפריצה איקונוקלסטית, הבאה לחבל באיקונוגרפיה השלטת, הריכוזית יותר, עלידי יצירה של דימויים ואיקונוגרפיה חלופיים. אבל במקום תהליך של מאבק על זהויות מתחרות, מדובר בעצם בתהליך של השטחה ורידוד של הדימויים והזהויות השונים המטופלים בין כותלי המוזיאון, והבאתם למצב של דומות תוך הישענות על סטריאוטיפים שצברו מובהקות: הווי מחתרות והתיישבות, יישובי חומה ומגדל, חיי גיטו בגלויות השונות על האספקטים השונים של עוני, סבל רדיפות, וכן פרקי פולקלור ומסורת יהודית.

מוזיאון בית-התפרצות שהוקם ב-1979 בתל-אביב יכול לשמש דוגמה לאופן שבו מכלילים את ה"אחר" (במקרה הזה הספרדי) אל תוך תמונת העבר ההגמונית. בית-התפרצות ביקש לשנות את דפוסי-התצוגה הנהוגים במוזיאונים להיסטוריה הן ביחס למרצגים אותנטיים והן בארגון המבנה הכרונולוגי. במקום הציר הכרונולוגי המקובל נבנתה התצוגה בבית-התפרצות לפי שישה נושאים, שכל אחד מהם מבקש לתאר מימד אחר בחיי הקהילות היהודיות בגולה: חיי-משפחה, קהילה, אמונה, תרבות, החיים בגולה (פגרומים, גירושים, אנטישמיות וכדומה) וחלום השיבה ארצה. התצוגה מניחה שאופני הקיום של הקהילות השונות בגולה ומהותם היהודית התמידו בוהותם לאורך זמן ושמרו על מידה רבה של דמיון בין הגלויות השונות. יתירה מזאת, התצוגה מאורגנת כך שהציונות היא הגורם הדומיננטי המאחד את הקהילות השונות ותקות מימושן של החלום לשוב ארצה מאפיינת את כולן. תפישות שונות לפתרון "הבעיה היהודית" חיקות שונות לארץ-ישראל, כמו אלה שרווחו בין אנשי הבונד הסוציאליסטי או אגדת ישראל האורתודוקסית, שהיו פעילים ופופולריים ביותר במחצית הראשונה של המאה, בקושי מוזכרות.

תהליך זה של ריבוי דימויים, שהיה גלום בו פוטנציאל של ייצור דימויים מתחרים שונים, יצר מצב של דימויים ממוחזרים, שחוקים, השואבים את הלגיטימציה שלהם ואת פוטנציאל ההיקלטות המהירה שלהם מכך שהם נמצאים בזיקה ישירה לדימויים שכבר הוכתרו כדימויי-מפתח בתודעה הקולקטיבית. כלומר, המאבק שלכאורה ניתן היה לראות בו מאבק על הערך ה"ייחודי" של כל קבוצה המקימה לעצמה מוזיאון, מסתבר כניסיון של כל קבוצה לפנות לעצמה מקום בתוך הסיפור הכללי ולנכס לעצמה נתח ממנו. מוזיאון ז'בוטינסקי של היום אינו נאבק עוד על החדרת רעיונותיו של ז'בוטינסקי ועל הדגשת ייחודם, אלא על ההכרה בחלקו בסיפור הציוני הגדול על תקומת ישראל. מוזיאון נוסף כזה, מן הטיפוס שניתן לכנותו פוסט-אידיאולוגי או סינתיטי, הוא המוזיאון למורשת יהדות בבל. היוזמה להקמתו היתה יכולה להיתפש כאקט פוליטי של קבוצת מיעוט המעוניינת לנכס לעצמה את עברה כדי לצבור עוצמה פוליטית, אך האקט הפוליטי לכאורה נבלע בתוך המערכת האידיאולוגית-ההגמונית. יתירה מזאת, קבוצת המיעוט עצמה מטמיעה מרצונה את ייחודה בתוך הסיפור המקובל ובמסגרת המשבצת הנתונה שמקצה להם התרבות ההגמונית.

עצם הופעתו של קול אלטרנטיבי לתרבות ההגמונית אינו, אם כן, בבחינת ערובה לשינוי הסדר החברתי הקיים. בניגוד לדיכוי הפגנות המחאה של הפלסטינים בשנות ה-50 וה-60, התקיימו הפגנות הנוכחות של הפלסטינים מאז סוף שנות ה-70 באופן סדיר יחסית, אחת לשנה, ביום האדמה. עצם קיומו של סיפור אלטרנטיבי ממוסד למדי בשאלת הבעלות על האדמה המנוגד לגרסה הציונית אינו מהווה, אם כן, ערובה לערער הסיפור ההגמוני, לא כל שכן לשינוי שלו. כך גם בנוגע לקול מזרחי אלטרנטיבי שנעדר מן המרחב הציבורי הישראלי עד סוף שנות ה-70, אך מאז בלט בהופעתו במוזיאונים משלו. עצם נוכחותו של קול זה במרחב הציבורי, והניסיונות לכתוב את הסיפור הציוני הגדול ובתוך כך לפלס גם לקול המזרחי מקום בתוכו, אינם בבחינת שינוי רדיקלי של דפוסי-אפליה בסיסיים של הקבוצות שהקול המזרחי אמור לייצג. וכיצא בזה לגבי הופעתו של דיון פמיניסטי או כמר-פמיניסטי בתרבות הישראלית במהלך שנות ה-80, שאינו מעיד דווקא על שינוי אופיה הגברי-מיליטריסטי של החברה הישראלית.¹⁶

האמנות היתה אחד המקומות בהם ניסו אמנים להציע אלטרנטיבה לסדר החברתי או התרבותי קיים, וזאת הן באמצעות הפצת ייצוגים אלטרנטיביים והן באמצעות שימוש באמצעי-ייצוג שונים המבקשים לערער על סמכותם של דוברי התרבות ההגמונית, על תוקפם של אמצעי-הייצוג בהם היא משתמשת ועל דפוסי-שליטה בהם. האמנות עצמה בישראל בשנות ה-70 ביקשה להתייחס

16. על החברה הישראלית כחברה גברית-מיליטריסטית ראה מאמרו של קימלינג בחוברת זו.

למרחב הציבורי שבמסגרתו התקיימה.¹⁷ אמני שנות ה־70 לא מצאו עניין בתפקיד העד המנוחה, שאיש אינו שועה לו עד בוא האסון ואחר־כך מחפשים אחריו כאילו היה אותה קופסה שחורה, מוצפת היטב בתוך דפנותיה של הקוביה הלבנה. הם ביקשו לפעול בזמנם ובמקומותיהם, במסגרת המרחב הציבורי שבו מתנהלים מאבקים בין ייצוגים מתחרים של השדות הפוליטי, האידיאולוגי והתרבותי. אם מבקשים לחלץ את האקלים מתוך העבודות הרי היה זה אקלים של שבר אידיאולוגי ביחס למסגרות הקולקטיביות המרכזיות בחברה הישראלית – ציונות, צבא, קיבוץ, תנועת העבודה – שהסתאבו ואיבדו את זיקתן אל מטרתיהן הראשוניות ואל צורכי הפרטים אותם היו אמורות לייצג ולשרת.

כמובן, שנות ה־70 לא היו עשויות מקשה אחת ולעתים השוני בין העבודות עולה על הדמיון, ובכל־זאת, אצל רוב האמנים הישראלים שפעלו בפרק־זמן זה ניתן לזהות נקודת־שבירה ביחס לגבולות המותר והאסור שקבעו קודמיהם וניסוח יחס חדש בין ה"אמנותי" ל"פוליטי". בבסיס היחס החדש היה ערעור על גבולותיה הפורמליים של האמנות, התקפה על מעמדה האוטונומי, על התכנסותה בתוך עצמה ועל התמקדותה בבעיות צרות ו"מנותקות מן החיים". בבואו לערער על גתונים אלה התייצב האמן כמבטאה של עמדה מוסרית, שותף בחיים החברתיים והתרבותיים ומבקש לקחת חלק בתיקונם. באמצעות אמנותו ביקש האמן של שנות ה־70 לפרש את שותפותו בחיים החברתיים והתרבותיים ולהעניק להם מובן חדש וקיום אחר. בעבודות אלה פותח מושג חדש של "אני דובר", היה זה סובייקט (אמן) שכונן את המעשה האמנותי במקום שבו הוא נמצא. מקום האני הכתיב את מקום האמנות. כינונו של "אני דובר", שונה מקודמו לאחר מלחמת יום־הכיפורים, נבע גם מתוך עיון אמנותי־תיאורטי אך גם, ובאופן בלתי־נפרד, מתוך מצב תרבותי־פוליטי של תחושת מחנק והתמרדות כנגד "האני" הישראלי המייצג איוו "אידיאה", "האני" של הנערים שהלכו ללחום את מלחמת יום־הכיפורים כשהם חמושים באידיאולוגיה המצדיקה את מותם, אידיאולוגיה של חברה שההשתייכות אליה תבעה מן היחיד לטשטש את גבולות הסובייקטיביות שלו.

תנאי הקיום ההיסטוריים של "האני הדובר" החדש, של הסובייקט היוצר, היו נקודת־המוצא, סביבתו המיידית הפכה להיות המקום של האמנות, שהתקיימה בו שאיפה קבועה לבטל הפער בין עשייה לתצוגה. כל מה שהאמן עושה הוא גם, ובעת ובעונה אחת, מעשה־תצוגה. זהו "אני" בעל מעורבות חברתית גבוהה שאינו מקבל את תכתיבי הקולקטיב ומבקש להציב תחתי את היחיד בתור בסיס הסדר החברתי. ה"אני" מוצב כדמות המרכזית. לא ה"אני" שתובע לספק את תשוקותיו הפרטיות תוך פריעת הסדר החברתי היה כאן הדובר, אלא "אני" המבקש לקיים את הסדר הקולקטיבי אך מסרב לתביעה שמופנית אליו למקם את עצמו מחוץ לעולם, כלומר למנוע את חדירתם של תנאים היסטוריים קונטינגנטיים וחיצוניים אל "תוך" היצירה. "האני הדובר" החדש מתייצב כנגד סילוק המימד ההיסטורי וטוען שהנסיבות ההיסטוריות שלו הן־הן נושא היצירה. "האני הדובר" שהופיע בשנות ה־70 ביקש להנכיח את הנסיבות ההיסטוריות של העשייה האמנותית, מערך התנאים התרבותיים, החברתיים והפוליטיים, ובהכללה, תנאי אפשרותה. ההנכחה של "האני הדובר" באה גם לשבור את ההפרדה המדומה בין היוצר לבין תמונת העולם שהוא מייצר וגם לתקוף את מושג האוטונומיה של האמנות. כשאביטל גבע יזם את פרויקט מצר־מסר הוא דיבר על תנאי האפשרות ליצירה שלו, כבן קיבוץ עין־שמר, שפעל במסגרת גיאוגרפית ופוליטית נתונה. הנכחת "האני הדובר" היא ביקורת על היומרה ליצירה אובייקטיבית שיש לה קיום בלתי־תלוי באמן שיצר אותה, במקום שממנו היא צמחה וביחסי־הכוחות שאפשרו את יצירתה ואת הפצתה. אמנות האדמה שנוצרה בישראל בשנות ה־70, ואשר פרויקט מצר־מסר הוא ביטוי מובהק שלה, היא סוג של "אמנות מחוץ למקום" שביקשה לעצב יחסים חדשים בין אמנות לחברה וסובייקטיביות חדשה של האמן המערבי ולקחה חלק בביקורת על האוטונומיה של השדה האמנותי על דפוסי הייצור, השימור, הגילוי וההמצגה שמתקיימים במסגרתו.

דפוסים אלה גם הם חלק ממאבק לאומי על בעלות על האדמה, על הארץ, על המדינה. דפוסים אלה הם חלק מן המאבק על השליטה באמצעי־הייצוג ועל המנגנונים להפצתם של ייצוגים: אמנותיים, היסטוריים אידיאולוגיים ואחרים, שיש להם נגיעה להווה או לעבר. בדרך־כלל נהוג להסוות את המאבקים האלה על־ידי הצגתם של דפוסי־הפעולה השונים שמניתי כדפוסי־התנהגות או פעולה אוניברסליים במסווה של קדמה מצד אחד (אמנות) וכמאבק של האדם המודרני בשכחה ובהיעלמות העולם ארכאי "אותנטי" (שימור העבר) מצד שני. האוניברסליוציה של דפוסי השימור והגילוי ממקמת את ה"עבר" ואת ה"אותנטי" מחוץ להווה, מחוץ להקשריו הפוליטיים־תרבותיים־

17. דיון מפורט באמנות שנות ה־70 ראה במאמרי "אמנות של צרכים", בתוך החממה בעריכת גרעון עפרת, קטלוג הביתן הישראלי לביאנלה של ונציה, 1993.

חברתיים, והופכת את המאבק למען הצלתם למאבק המשותף לכול המתקיים מעל ומעבר לכל אינטרס "חומרי" או יומיומי, מעל ומעבר לכל אינטרס שקשור לזמן ולמקום מסוימים.

לסיכום, ניתן להגדיר את המגמה של אמנות שנות ה-70 כתביעה לפוליטיזציה ולהיסטוריוזציה של אותם ערכים שבמסגרת השיח הציוני (שכלל גם את השיח על האמנות) נהוג היה להציגם כערכים המתקיימים מחוץ לזמן ולמקום ספציפיים. המלחמה להשגתם של ערכים אלה מוצגת כמלחמה המשותפת לכול, המתקיימת במנותק ממערכות של יחסי-כוח של מדכאים ומדוכאים, כובשים ונכבשים, שולטים ונשלטים. כך למשל, ההיבטים הדכאניים שהיו כרוכים בהקמתו של כפר האמנים בעין הוד הוסו מאחורי דפוסי-פעולה נאורים של יצירה ושימור עבר. דפוסי-פעולה אלה מבוססים על אותם ערכים אוניברסליים המבקשים לנטרל את התנאים החומריים הממשיים שמאפשרים את קיומם ואת השלטתם של ערכים אלה. ובמובן זה, האדמה של עין הוד למשל או יצירת האמנות ושכיות החמדה המוצגות שם, כשהן מנותקות מהתנאים החומריים שאפשרו את ייצורן והפצתן, הן היינו הך. שתיהן משמשות כמצרי-צריכה הלוקחים חלק במערכת-חליפין אוניברסלית שמעצימה את הפער בין תנאי הייצור שלהם לבין הפנטסמגוריה שהם מעוררים. או, אם לצטט את מרקס כפי שהוא מאוזכר במאמרה של סוון באק-מורס: "הסחורה מפגינה כלפי חוץ נוכחות המסתירה את עקבות העבודה שהושקעה בייצורה, מצעפת את תהליך הייצור וברומה לאותן תמונות מצבר-רוח, מעודדת את המתבוננים בה לזהותה עם פנטזיות וחלומות סובייקטיביים" (באק-מורס 1992, 10).

VI. סוף דבר

לאורך זמן, הכול נידון לשכחה. האמנויה, בתחום הידע ובתחום הפעולה, היא שמאפשרת את היצירה במובן הרחב של המלה. אינספור מנגנונים מאלתרים וממוסדים מתמחדדים עם האמנויה ועוסקים בהנכחת דברים שאינם נוכחים עוד, בהנכחת מה שחלף והותיר מאחוריו, כמו שובל, רק נשורת אמורפית, נשורת, שנידונה גם היא, בבוא זמנה, לשכחה. המנגנונים המאלתרים והממוסדים, מבחדים מתוך ערימת הנשורת הזאת את מה שנראה להם ראוי לשכפול ולהפצה, כמודל וכמופת, שכפול באמצעות דפוסי שימור וזיכרון: של אובייקטים שיצייתו לסיפור המתאר אותם ושל סובייקטים שיצייתו ויספרו בעצמם את הסיפור הזה. מלאכת-השימור, המנסה להפקיע את העבר מן השכחה, מנסה לא רק לשכפל עבר זה, אלא לשכפל גם את תנאי ייצורו. "ולקרב הזה יילכו בני המשפחה הלוחמת כפי שהלכו לקרבות הקודמים", כתב מנחם בגין בראשית שנות ה-80. התחרות הנערכת בהווה בשרדה השימור והייצוג ההיסטורי על החדרת תמונת היסטוריה אחת כתמונה דומיננטית, היא אנאלוגית לתחרות קודמת על נכסים סימבוליים וחומריים אחרים, שנערכה בעבר בשדה הרלוונטי המקורי (שדה פוליטי, אמנותי או ספרותי).

בשיח על השימור בחברה הישראלית מובלעות שתי הנחות על הקשר בין עבר להווה הסותרות זו את זו. מצד אחד, העבר נתפש ככרוך בהווה וכמכתיב אותו, תפישה הבאה, למשל, לידי ביטוי במושג "זכויות היסטוריות". מצד שני, העבר נתפש כמופרד לחלוטין מן ההווה, נתון ומוגמר, תפישה הבאה לידי ביטוי במושג "האמת ההיסטורית" או "המוצג האותנטי", המצויים, כביכול, מעבר לקו ההווה וצריך רק לחשוף אותם. מה שמאפשר את קיומן בכפיפה אחת של שתי הנחות אלה הוא ניסיונו של הדובר לטשטש את עקבות האינטרסים שלו בקידומה של תמונת עבר אחת על פני אחרת. כל עוד נמצא הדובר בשלטון, כל עוד הוא חלק מתרבות הגמונית, הוא יכול להציג את תמונת העבר שלו כשקופה, והצופה בה יכול לגלוש ממנה היישר אל המתואר מבלי להבחין בתפרים הגסים ולפעמים גם האלימים שנדרשו לשם ייצורה.

אבל מאז שנות ה-70 נסדקת, בקצב איטי למדי, תמונת-העבר החד-מימדית שהופצה בישראל בכל חזיתות הייצוג האפשריות. בשנות ה-80 האיצו מלחמת לבנון והאנתפאדה את תהליך היווצרות הסדקים, שנפערים מאז במהירות רבה יותר. אבל המחויאונים להיסטוריה לא מדביקים את הקצב. על פי רוב תצוגות מחויאליות משתנות באיטיות רבה ולכן, כפי הנראה, במשך זמן רב, הן עוד ימשיכו לתפקד כעדות דוממת לעידן תמונת העבר המונוליטית.

הסדקים מתגלעים בתמונות שמופצות בערוצים אחרים, ארעיים יותר, מתכלים, כאלה שהאותנטיות והחד-פעמיות אינה הכרחית לתצוגתם: בעיתונות, בתקשורת האלקטרונית, בקולנוע, בצילום, באמנות הפלסטית, בספרות ובשירה. והסדקים האלה אין פירושם מעבר מהתמונה השלטת לתמונה האלטרנטיבית, מן התמונה הלבנה לשחורה, מן התמונה המאשרת את הקיים אל התמונה המבקשת לחתור תחתיו; משמעות הסדקים האלה היא שתמונות רבות מצויות יחדיו

ביורה, מכסות וחושפות זו את זו, והכול נראה כמו כתמים שחורים ולבנים שמרצדים אלה לצד אלה. בהשאלה מן הזיגוגן של האמנות הפלסטית, אפשר לומר שמתגבשת כאן תמונת עבר על-פי עקרונותיה של קומפוזיציה אנטי-הייררכית. אבל קומפוזיציה אנטי-הייררכית זו רק מדגישה את שבירת הקשר בין המסמן למסומן, בין תמונת העבר לבין המציאות. בתמונת העבר מותר כבר לומר כמעט הכול. מותר להוקיע את המניפולציות שעושה החברה הישראלית בזכר השואה, אבל המניפולציות אינן חדלות להתקיים, מותר להציע לשכוח את השואה מבלי להיחשד ברוויזיוניזם ובסילוק מן החברה,¹⁸ מותר להוקיע את עיניי העצירים הפלסטינים בשטחים הכבושים, אבל העיניים אינם נפסקים, מותר להפיץ עדויות על מעשי הצבא והשב"כ בשטחים אבל אלה נמשכים ללא שינוי,¹⁹ מותר להציע לבטל את חוק השבות ולא לחשוש ממעקב צמוד של השב"כ, מותר להתנגח בציונות, לפורר אותה בספרות, מותר לכתוב את תולדותיה של תנועת שמאל רדיקלית כמצפן בלי להסתייג באופן מוחלט מדיעותיה ואף בלי למקמה מעבר לקו הגבול "המהוגן" ובכל זאת להישאר עיתונאי מכובד בעיתון בעל תפוצה גדולה, מותר לדבר על סוף הציונות ולא להיות מוקע כעוכר-ישראל, או להיות מוקע כעוכר-ישראל מבלי שזה יפריע לאיש, מותר לדבר על ירידה מן הארץ במונחים של רווחת הפרט מבלי להיחשד בתאוות-בצע וברדידות-הנפש. מותר ומותר ומותר.

כל הדיבורים האלה שהפכו למותרים מעידים על בגרותה של החברה הישראלית, בגרות מפחידה, שפירושה כי דיבורים כאלה אינם מאיימים עוד על הסדר החברתי, אין בהם זרע של שינוי, אלא הם הוטעמו זה כבר אל תוך הסדר הזה, הפכו לחלק ממנו, חלק ממה שמאפשר את המשך קיומו.

ואת השאלה האם ההיסטוריה (או ליתר דיוק זיכרונה, קיבועה, שימורה והנצחתה) מועילה או מזיקה פותחת כיום האמנות מחדש ובעצמה רבה. עושה זאת האמנות שעוסקת באופן ישיר בהתפרקותו של הסובייקט הלאומי ובקריסתו של הזיכרון על טקסיו הפוסי-שימורו, ולא פחות מכך עושה זאת האמנות העוסקת בהתפרקותם של המרחב הציבורי והסובייקט הפרטי בעידן הפוסט-מודרני ובתחליפיהם: מרחבים פרטיים שהתקשורת ביניהם מתבצעת מבעד לאיברים אינסטרומנטליים המרשתים אל מערכות-תקשורת ממוחשבות ומסתברות. מצד אחד, הזיכרון הקולקטיבי נדמה היום כמצויד במיטב האמצעים כדי לכבוש את המרחב כולו באמצעות כינונם של עוד ועוד "מוקדי נראות" ועוד ועוד ערוצי הפצה (רשתות הפצה אלקטרוניות וממוחשבות). מצד שני, נדמה כי כמעט לכל אזרח בחברות המתועשות יש היום די אמצעים לכונן אתר הנצחה וזיכרון פרטי משלו. מול אפשרויותיו החדשות של הזיכרון הפרטי תובע הזיכרון הקולקטיבי מידה גדלה והולכת של סנכרון. הוא כמו מבקש להתקין לו איזה שטח מפלצתי שיאגור את העבר של כולם, שיאחו בכל קצוות הזמן לכל יחמוק מתוך מגדל הזיכרון, שמבקש לקבע את תצורתו של הזמן בתמונה ובמרחב. יותר ויותר מוסדות הנצחה ושימור מבקשים להפוך את הזיכרון לעובדה, לחפץ, ולקבע אותו בתוך סביבה מוגדרת, אתר תחום שמסנכרן בין תודעות עבר פרטיות כדי לצקת את תבניות הזיכרון המשותף, את דפוסי הזמן האחיד. אבל האם באמת כל אחד מאתנו עונד אותו שעון? האם כל אחד מתרחק מעברו באותו קצב? האם באמת כולנו מתגוררים באותו מגדל זיכרון? בעבודות של טירנית ברזילי לכל אחד הזמן שלו, השעון שלו, לכל אחד המרחב שלו. זמן פרטי למרחב פרטי. זמן שאינו ניתן לכימות, זמן שאינו ניתן לאחיזה, זמן שמסרב להפוך למוצר-צריכה, זמן שאינו ניתן להשוואה ולסנכרון. גורד-השחקים של הזמן כמו התפרק ואיבד את תבנית ההצטברות האנכית שארגנה אותו והוא נפרד במרחב כמו פסיפס שטוח. הוא אינו מובנה עוד על-ידי צופן מארגן אחד אלא נדחס אל המרחב ופורע את חוקיו. והמרחב בעקבותיו, מאבד גם הוא את תבניתו המארגנת.²⁰ המוזיאונים המשמרים את העבר, הפזורים לאורכו ולרוחבו של המרחב הזה, נותרים שם כמו אנדרטאות דוממות לעידן שעובר מן העולם, העידן שבו לזיכרון היה מרחב ציבורי.

גלריה בוגרשוב והמכון להיסטוריה ולפילוסופיה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן, אוניברסיטת תל-אביב

* ראה תיק עבודות בגיליון זה.

18. ראה למשל אלקנה 1988, שגב 1991, צוקרמן 1993.

19. דו"חות בצלם הפכו מאז סוף שנות ה-80 לחלק קבוע מן הנוף הציבורי, יחד עם תגובותיו הצפויות של דובר צה"ל המצורפות אליהם בזמן האחרון.

20. ראה מאמרי על טירנית ברזילי "בבית הגדול שקירותיו עשויים מים", שליווה את תערוכת היחיד שלה בגלריה בוגרשוב, 1993.

ביבליוגרפיה

- אזולאי-ערמון, אריאלה, 1989. "המוזיאון החדש: הגדרות ותפקודים", קו 10 : 155-161.
- אזולאי, אריאלה, 1992. "התגנבות יחידים: מחשבות על צילום ומרחב ציבורי", סטודיו 37 : 36.
- , 1993. "אמנות של צרכים", החממה, קטלוג הביתן הישראלי לביאנלה של ונציה, 1993, גרעון עפרת (עורך).
- , 1993. "בבית הגדול שקירותיו עשויים מים", מאמר נלווה לתערוכתה של טירנית ברזילי, גלריה בוגרשוב, תל-אביב.
- אלקנה, יהודה, 1988. "בזכות השכחה", הארץ, 3.6.88.
- אנקורי, גנית, 1989. "מעבר לחומה", קו 10 : 163-169.
- באק-מורס, סוון, 1992. "אסתטיקה ואנאסטיקה: עיון מחודש במסת השעתוק של ולטר בנימין", סטודיו 39 : 6-13.
- בארת, רולאן, 1988. מחשבות על הצילום, כתר, ירושלים.
- בנימין, ולטר, 1983. יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תרגם שמעון ברמן, ספריית פועלים, טעמים, והוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- צוקרמן, משה, 1993. "אילולא היתה מתחוללת ההשמדה הגדולה...: על 'היהודים ואירופה' מאת מקס הורקהיימר", תיאוריה וביקורת 3 : 79-86.
- שגב, תום, 1991. המיליון השביעי: הישראלים והשואה, כתר, ירושלים.
- Bourdieu, Pierre, 1979. *La Distinction — Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Liotard, Jean François, 1991. *The Inhuman*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Dominguez, Virginia, 1987. "Beyond the 'Salvage' Paradigm," in *Discussions in Contemporary Culture*, number 1, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press.