

שרה חינוסקי

שתיקת הדגים

מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי

The man who finds his country sweet is only a raw beginner; The man for whom each country is as his own is already strong; But only the man for whom the whole world is as a foreign country is perfect.

צוּטֹן טדורוב, בולגרי החי בפריס, שאל את הציטוט מאדוארד סעיד, פלסטיני החי בארצות-הברית, אשר שאל את הציטוט מאריך אאורבך, יהודי גרמני גולה בטורקיה, אשר ציטט את האימרה מהזיו סנט ויקטור, סכולסטיקן ומיסטיקן בן המאה ה-12, שנולד בסכסוניה ופעל בפריס.

I.

אביטל גבע בלט במהלך שנות ה-70 כאמן רדיקלי, אמן פוליטי, המבקש להרחיב את האמנות אל החיים, מאמין בכוחו לתרום תרומה של ממש לחברה... מאז 1980 פרש אביטל כליל מעולם האמנות, תוך שהוא מקדיש את כל מרצו לפעילות חינוכית בינתחומית, שבמרכזה... החממה... כאן התמסר לקידום תהליכים יצירתיים בקרב בני-נוער, מדענים מ"מכון וולקני", מ"מקורות", מהפקולטה לחקלאות ברחובות, ממפעלים תעשייתיים ועוד. באותו זמן התחיל במחקרים חקלאיים אבנגרדיים בתחומים שונים. טכנולוגיות מתקדמות (מחשבים, חיישנים, בקרות אלקטרוניות) שולבו יותר ויותר בתהליכים האורגניים המתבצעים בחממה הסולרית: גידול אמנונים ללא צורך בהחלפת מים, גידול מלפפוני-ענק, גידול עגבניות בשיטה תעשייתית, השקיה סולרית... חשובה ההרמוניה שבין התהליכים... למשל האפשרות לנקז מי גשם לבריכות הדגים, והשימוש במים אלה להשקייית צמחים. למותר להדגיש: גם פעילות בני-הנוער היא מערכת-חיים וחלק מההתנסות בהרמוניה... נקודת-המתאם בעבודתו של גבע אינו היחיד אלא החברה... העדה...

חממה לימודית כזאת... אנו מתכוונים לבנות בביאנלה של ונציה, ולהציב בה כמה מערכות-ניסוי שבדקות את היחסים בין טבע לתרבות, בין הטכנולוגי לאורגני... כמין "סוס טרויאני" המשלח מתוכו שאלות בסיסיות על יחסי אמנות וחיים, אמנות וטבע, אמנות ומדע... חתיכת חיים המבקשת לספח אליה את עולם האמנות (עפרת 1993, 129-131).

כך ניסח גרעון עפרת, ארצר הביתן הישראלי של הביאנלה של 1993 בוונציה, את טעמיו בבחירה באביטל גבע ובפרייקט החממה שלו.

טעמי הבחירה אופיים במצהלות קרב שקולן נדם לפני זמן רב, בשנות ה-60 וה-70, עת העולם היה (למרבה הפלא) עדיין כה מודרני, ומלים כמו "אונגרד", "אמנות-חברה", "אידיאולוגיה", "אלטרנטיבה", "מהפכה" אצרו בתוכן את מלוא הפאתוס ודירבנו והניעו לבבות רבים "לעשות מעשה". באותן שנים טרם השתררה הצינה הפוסט-מודרנית המטילה צללי חשד כבדים על כל "עשייה". המלים של עפרת אכן מפתות – מפתות להפקיר את פרס התחומים היחיד שמציע הפוסט-מודרניזם: איסוף שקדני של כל הידוע על הרע מכול – ולהיסחף. כאן מוצעת תקרובת מרהיבה דשנה סמוך לקיבתו הרוגשת של הספקן האנורקטי, הנאלץ להדיר מזון מפיו. התקרובת

עשירה בהבטחות של "ביקורת רעיונית", "אלטרנטיבה", "פרוייקט חיים ריאלי ואוטופי", ובעיקר, היא מציעה את הטעם הנפלא של פעולה חברתית סביב שאלות אקולוגיות. האילוץ האנורקטי שהספקן כופה על עצמו אינו נובע רק מאימוץ של מסגרת תיאורית, אלא מתוך חוויית עולם-החיים הספציפי של החברה בה הוא חי. חברה המייצרת נורמות פוליטיות-חברתיות דכאניות, אשר הדרך היחידה להתמודד אתן היא בשלילתן, ובנקיטת עמדה דיסידנטית בחס אליהן. כך, לדוגמה, מושג נייטרלי לכאורה כמו "טבע", הופך לזירה של ניכוס תרבותי לצרכים אידיאולוגיים; עצם הרצון להשתתף בחוויה המאורגנת סביב המושג "טבע", הופך להשתתפות בפעולה סימלית המבקשת להוכיח את תקפות הקשר בין האדם הציוני לטריטוריה שלו. בפרוייקט האמנסיפטורי של עפרת, הטבע מופיע כקטיגוריה אפריורית. כלומר, אצלו הטבע הוא "טבעי", והמושג המשלים אותו מן הקוטב השני הוא "התרבות". כאשר, על-פי הגדרתו של עפרת, בפרוייקט האוטופי של החממה: "הטבעי אינו נפרד מן התרבותי אלא מתמוזג אתו בסימביוזה של תלות הדדית" (עפרת 1993א). בניגוד לאופן הבלתי-ביקורתי שבו משתמש עפרת במושג "טבע", אציג את המושג כמכונן באופן חברתי, ומוגדר במושגים תרבותיים, כנעול תמיד במבנה החלטתי של יחסים פוליטיים וחברתיים. יתר על כן, לא רק שהמושג "טבע" הוא תבנית אידיאולוגית, אלא שמדובר בתבנית אידיאולוגית מרכזית הניתנת לאיתור על-גבי כל גרעיני התאים המרכיבים את השיח הדומיננטי הישראלי, עד לשרשרות ה-DNA של השיח הזה. על כן אשתמש במושג "טבע", כבנייר לקמוס, לאיתור התפישות התרבותיות שעומדות מאחורי הקלעים של פרוייקט החממה.

כבוננתי לבדוק את פרוייקט החממה ולנסות לברר האם באמת מצליחה החממה להעלות ארוכה לפצעים; האם היא מצליחה לחלץ אקולוגיה מתוך ה"טבע" הארוג לתוך אידיאולוגיות שעניינן לאום וטריטוריה; האם היא מצליחה לזקק את המשמעות האוטופית של העבודה החברתית מן הפרקטיקות הדכאניות שלה. דרך אילן-היוחסין האינטלקטואלי הספציפי של החממה, אבחן הן את פרוייקט החממה והן את השיח הפרשני של האמנות שנפרש מתוך הגניאלוגיה הזאת. כשאבחן את יצירתו של אביטל גבע, אבקש לזהות את השיח המכונן אותו כאמן וחורץ את אופי עבודת האמנות שלו. יותר משיעניין אותי לראות כיצד אביטל גבע יוצר תרבות, יעניין אותי להראות כיצד התרבות מייצרת את אביטל גבע. או בהכללה, כיצד חברה יוצרת אמנות בצלמה ובדמותה.

II

אחד המקורות האינטלקטואליים המרכזיים שהשפיעו על אביטל גבע ובני-דורו בשנות ה-70, היה תפישות האמנות המושגית, שמרכז פעולתה היה בארצות-הברית. בתוך הפעילות המושגית הענפה התקיימה גם פרקטיקה של "אמנות אדמה", שתפשה בעיקרון את זירת הפעולה שלה מחוץ למוזיאון, בטבע, אפשר לומר. הרעיון עובל בישראל במהירות, ואמנים כמו מיכה אולמן, יהושע נוישטיין, פנחס כהן-גן ואביטל גבע החלו להעתיק את הפעילות האמנותית שלהם אל מחוץ לסטודיו. אך היציאה אל הטבע מהווה את מימד ההשפעה הגלוי והברור, שאליה התלווה מימד השפעה עמום וסמוי. לשם כך יש לבחון את "טבעו" של אותו טבע שבו פעלו אמני האדמה האמריקנים.

אמני אדמה כמו דניס אופנהיים (Dennis Oppenheim), דגלס הויבלר (Douglas Huebler), מייקל הייזר (Michael Heizer) ורורט סמיתסון (Robert Smithson) יצאו לאזורים נידחים ומדבריים בארצות-הברית, כסולט-לייק, יוטה, סילבר ספרינגס, נוודה, ועברו באתרים אלה תוך כדי חפירה באדמה וסימונה. למרות שהיצירות הללו התעצבו ב"טבע", הרי לטבע לא היתה שום משמעות והשלכה עליהן. הטבע לא נבחר על שום תכונותיו הספציפיות, כמהות בעלת משמעות סימבולית ייחודית. "עבודות האדמה" היו חלק מן המאבק במוסד האמנות ובשלטון המוזיאונים. המאבק התנהל על תקפותן וגבולותיהן של הקטיגוריות המסורתיות שארגנו את עולם האמנות. בתוך המאבק הזה הטבע גילם אתר אלטרנטיבי למוזיאון. ההיגיון בבחירת האתרים התמקד בעיקר באיתור מישורים ענקיים, ישרים ופונקציונליים ככל שניתן לארגון היצירה. הטבע צומצם לנוכחות השטוחה כנוף — landscape, כמין הרחבה של בדי הציור, עליו המשיכו האמנים לבצע יצירות בהיגיון צורני לחלוטין.

ה-landscape היה דף נייר אחד מתוך בלוק הציור העבה של האמן, והיצירה יכלה להתבצע על כל דף, על כל שוה-ערך של landscape. במובן זה ה-landscape נתפש בעבודות אלה כערך מופשט; וככזה ערכו הוא ערך-חליפין. תפישת כזו של אדמה כערך-חליפין אינה זרה לתרבות הישראלית והיא מגולמת במושג "קרקע".

מושג הקרקע, כמו ה"landscape", הוא מושג מופשט, אובייקטיבי, שאינו נמדד על-פי ערכה הייחודי של פיסת נוף אחת מסוימת. המושג התעצב עוד בראשית ימיה של הציונות. הרעיון הציוני עצמו היה בבחינת "ערך-חליפין", אשר יכול להתממש ברגע היסטורי מסוים בכל מקום: בארגנטינה, באוגנדה ובפלסטינה. אבל יותר מכך, אותה טריטוריה שנבחרה לבסוף כאתר שעליו תוקם החברה הציונית נתפשה כ"ריק". "ערך השימוש" של האדמה הזאת כעולם היסטורי, כלכלי, חברתי ותרבותי נעלם כליל מעיניהם של אנשי התנועה הציונית. העיקרון המרכזי שהנחה את תפישת המרחב של אנשי התנועה הציונית היה זה של "דונם פה, דונם שם". "ל"פה ול"שם" חשיבות אקראית בכל הנוגע למיקומם, לאופיים או לייחודם, אולם התכונות ההצבריות שלהם הינן בעלות חשיבות מכרעת. המטרה הסופית היתה הסתחרות (קומודיפיקציה) של כל המרחב – רק הקנייה של המקום משחררת אותו ממופשטותו, מעניקה לו עבר ועתיד, גוף ונפש. תהליך הקנייה הוא כמעבר מא-היסטוריה להיסטוריה.

יצחק דנציגר נתפש בשיח האמנות הישראלי כאמן שקרא תיגר על תפישת הטבע המופשטת, הפונקציונליסטית של הציונות. דנציגר גם מוחזק כאחד הגורמים האינטלקטואליים המרכזיים שהשפיעו על חשיבתו של אביטל גבע. שרה בריטברג-סמל מתארת את יצחק דנציגר באופן הבא: "דנציגר... האמן החד-רעמי... האמן הישראלי היחיד עד היום שהיתה לו שמיעה אבסולוטית לטבע... גם לו נשאר לחיות במחוזות היער השחור, שם נולד, היתה הפגאניות שלו מוצאת ביטוי פיסולי משוכלל... (בריטברג-סמל 1988, 25). דנציגר הובנה בשיח האמנות כ"פגאני". הציטוט שלעיל מייחס לו מסורת קדם-נוצרית, "צפונית", כאשר ניתן לשער כי הכוונה למה שהרברט ריד כינה: "הרוח של היערות הגדולים". דנציגר עצמו תרם בהצהרותיו לעיצוב הדימוי של אותו "אדריכל פגאני" כשאמר: "רציתי לשנות את הטבע רק באופן טבעי" (עומר 1982, 20), זאת בניגוד משעשע למקצועו של דנציגר, אדריכל גנים, "הדמיורגוס", במלוא מובן המלה, שכן האדריכלות היא המקצוע המובהק ביותר המבטא את רוח המודרניות. הדרמה של המודרניות היא הדרמה של האדריכל, של האדם כבנאי הבונה את עולמו (Berman 1988).

ובכן, מהי אותה גישה "פגאנית" לטבע שאפיינה את יצחק דנציגר?

אמנן ברזל מאתר את מקורה של הרגישות המיוחדת בציטוט מפי דנציגר: "בשנות ה-20 גרו כאן יהודים שהקימו כאן את תחילת מרכזי התרבות... לא היה כל חיץ בינם לבין הסביבה. הם היו אנשים נאורים שבאו לאוריינט. אנשי מדע. הם גרו בבתים ערביים, קנו שטיחים בוכריים, והיו אנשים מאוד מודרנים. לאבי היו הדפסים רבים של קליי, הם לא הביאו אתם את העיירה. ואז – באה עוצמת העלייה של 1926 שהשתלטה על הכול, ואולי גם הקימה את המדינה. אך התינוק נשפך עם המים, ועד היום קיים כאן חיץ בין האנשים לבין סביבתם" (ברזל 1977, 20). דנציגר מתאר לנו תמונה המורכבת מסובייקטים – "אנשים" מול טבע – "סביבה", כאשר "האנשים" הם אותם אנשים נאורים, כדוגמת הוריו, אשר באו אל האוריינט, ואילו ה"סביבה" מורכבת מ"בתים ערביים", "שטיחים בוכריים". הערבים, אם ישנם כאלה, הם בבחינת "סביבה". "הערבים בכלל לא טובים, בנרטיב, הם מעבר לטוב ולרע. לערבים אין היסטוריה, הם חלק מהטבע" (בשאר 1992, 22).

אין להכחיש כי ל"סביבה" הזאת נמשך דנציגר מאוד, וכלפיה הוא פיתח את "השמיעה האבסולוטית לטבע" (בריטברג-סמל 1988, 25). אך מה שמרתק אותו יותר מכול בטבע הזה הוא תחושה כי: "לידנו מתרחשים דברים, מיתוסים, ואיננו יודעים עליהם דבר. זה מרתק אותי כי קורה פה משהו רציני, 'אולי נפתחת עבורנו קרן אור'" (ברזל 1977, 21). כלומר, דנציגר מנסה לאתר מיתוסים. ההנחה הבסיסית היא שהמיתוסים לא נמצאים "אצלנו", אם הם קיימים, הרי שהם קיימים "לידנו", בסביבה. "והסביבה" שאליה הוא נדרש בכתתו את רגליו אחר מיתוסים, היא אותה "סביבה-טבע-ערבי". "קרן האור" לא איחרה להפציע: דנציגר החל לגלות עניין "במקומות קדושים". העניין הזה החל, על-פי עדותו, "כשישבתי בין השופטים בתחרות להנצחת אנשי סירת אגוז שנפלו ברמת-הגולן... המקום שנבחר היה חורשת אלונים עבותה למרגלות מצודת קלעת נמרוד, לא רחוק מן הבניאס. ראינו את המקום היפהפה, ושלושתנו חשבנו בוועה 'עוד פעם יעלו היהודים על נוף יפה'. אני התרכזתי בחורשת האלונים היפה. היה בה משהו שריתק אותי, במפה ראיתי שהיא מסומנת כמקום קדוש. התחלתי לחקור את אותן חורשות וגיליתי דברים שונים זה מזה, אך את כולן אפיין העץ, אלון או אלה, המקום המוצל להתבודד בו, קצב מיוחד, נוחות, אווירה מינית ואווירה נוחה לריכוז... אלה מקומות התבודדות, חורשות או עצי אלונים שקדושתם מקורה באגדות רחוקות... נשמר כאן קשר פולחני בין האדם והאלון. נוצר איזה סדר בלתי-מופרע... החוויות שמקום כזה מצליח להפעיל אצלי הן הרבה יותר רחבות מפסל של פסל חשוב" (בריטברג 1976).

אם כך, למדנו שנסיבות גילוי המקומות הקדושים התרחשו במהלך חיפוש אתר הנצחה ברמת הגולן לחיילים ישראלים שנפלו במקום. "רמת הגולן" היא טריטוריה שמדינת ישראל כבשה. כמו כל כיבוש, גם כיבוש זה כולל פעולות משולבות של אלימות פיזית וסימבולית, המגדירות מחדש את השטח הכבוש כטריטוריה ישראלית. פעולת הנצחה בשטח כבוש לחיילים שנהרגו באתר זה, כמוה כהענקת זהות סימבולית חדשה למקום ומחיקת זהותיו הקודמות, כמוה כקולוניזציה של המקום על-ידי המשגתו מחדש. דנציגר הוא קוסמופוליט של אתרים קדושים אשר קונפליקטים לאומיים לא מותירים בו רושם עמוק... ועל כן הוא יכול להוסיף "את שמותיהן של הישיבה והתנועה הדתית 'אלון מורה' ו'אלון שבות' כנדבך בן-ימינו לשימור שריד מפולחן האלון" (שם). דנציגר איתר מקום יפה וזעזוע פוקד אותו. טיבו של הזעזוע: החשש שהיהודים שוב יהרסו מקום יפה. המקום לא רק יפה כי אם גם עמוס משמעויות. אבל המשמעויות, על-פי דנציגר, אינן שייכות לכאן ולעכשיו; הן לא מתייחסות להקשר היסטורי או לקולקטיב מסוים; המשמעויות שייכות לאגדות רחוקות. אין כמוכן כל קשר בין המשמעויות האגדתיות שהוא איתר לבין תושבי המקום.

מכל מקום, "נשמר קשר פולחני בין האדם לבין האלון". מיהו אותו אדם? האם יש לו היסטוריה? שפה? זיכרונות? האם גם אצלו "נשמר סדר הבלתי-מופרע" כמו באתר הפולחן שלו, או שמא המלחמה והכיבוש הצליחו לשבש עליו את הסדר הזה? קרוב לוודאי שאלה שאלות מיותרות. האדם הזה הוא חלק אינטגרלי מן הטבע היפהפה של דנציגר. השאלות על אותו אדם מיותרות, מפני שממילא הרעיון הוא לנכס את הריגוש הרוטט הזה ולהפוך את המקום לאתר הנצחה לחיילים ישראלים שנהרגו ברמת הגולן. המקום הזה אינו קיים, אלא כדי לגרום ריגושים לדנציגר. העובדה שההתרגשות נחווית בסיטואציה היסטורית מסוימת של כיבוש, או האפשרות שחוויותיו נצרות מעמדה של כובש ביחס-יכוח בין כובש לנכבש, אלה נעלמות כליל מחזיתו של הרגש הדק והאנן. זוהי הזיה קולוניאליסטית שמסתיימת בניכוס: תפקידו של הקולוניאליסט הוא לנהל את חרי-הייצור המאובקים של עלומות שכוחים, שם ניתכות בדם ואש דמעות, סחורות הנענות לביקוש של הטעם המשובח ל"אותנטיות". על-מנת שחפץ יהיה אותנטי, עליו להיות מצועף בצעיף העגמומי של האחרות, רק האחרות מייצרת אובייקטים אותנטיים, ולמרות ש"המקומיים" הם המייצרים את האובייקטים הללו, רק אנחנו, בני-הנאורות, יכולים לשער בעינינו המלומדה את ערכם האסתטי שלא יסולא בפז.

הוא מתפעל "עד תדהמה" מפולחן האלון, מתאר את "הבדים הצבעוניים המבהיקים בכחול ובירוק, שאנשים" מתוך צורך נפשי, יוצאים לתלות אותם. "הם לא סללו כביש, הם מטפסים במעלה ההר..." (ברזל 1977, 21). האם מדובר כאן בסניף המקומי של תנועת הירוקים אשר מתוך שיקולי אקולוגיה וחזרה אל הטבע נמנעו חבריה מסלילת כביש, או שמא אותם "אנשים" הם מסוג האנשים שעבורם האפשרות לסלול כביש במדינת ישראל פירושה לבקש יותר מדי.

תקצר היריעה מלתאר את כל מסעותיו של דנציגר ב"סביבה", על כל רגעי הריכוז והריגושים המיניים שחוהה שם. אותו "טבע ערבי", שהוא אוסף בשקידה של אספן פרפרים, מקבל אצלו תפקיד חיובי כמקור להשראה, ואפילו להערצה. אבל זוהי הערצה לאוריינט אשר ממנה נגזרת שתיקתו של האחר והפיכתו לטבע. יש לזכור כי את מחשבותיו אודות הטבע פיתח דנציגר על רקע מרכיב חשוב נוסף במשנתו, התפישה של "אמנות מעורבת".

אין ספק שתפישתו של דנציגר לגבי "תפקידו" של האמן בחברה, והיחסים בין שתי המהויות הללו, אמן/חברה, השפיעו באופן מכריע על עולמו של אביטל גבע. "אני תובע ממנה [מן האמנות ש.ח.] הרבה יותר ממה שהיא מסוגלת לתת כיום. אני חושב... שישראל זקוקה לה מאוד; אך לא במתכונתה הנוכחית. אני אומר לאמנים: מספיק מכתם את הרגישות שלכם, מספיק התעסקתם עם עצמכם. אמרתם אני ואני ואני. הגיע הזמן להפנות את הרגישויות למקומות הנכונים. מה מעמדם של האמנים כיום? כוכבים, כמו מלכות יופי של הים-התיכון ומלכת המים. זה נורא. ומה הם עושים במעמדם הכוכבי? יושבים מסביב לקיר כמו בנשף בתולדות ומחכים שמישהו יבוא ויוזמן אותם להקים, לעשות" (בריטברג 1976, 1).

כדאי לעיין בזהירות בפרשנות המיוחדת הזאת לגבי טיבה של אמנות "מעורבת", "ביקורתית", "פוליטית". נקודת-המוצא של דנציגר בזה לאינדיבידואליזם ושוללת אותו. כלומר, עשייה אמנותית מעורבת פירושה לגביו הוא עשייה למען הקולקטיב. לא מדובר כאן סתם בכל קולקטיב אקראי שהאמן יבחר "לתרום לו", אלא ב"הקולקטיב" הדומיננטי, שמגדיר את זהותה של החברה הישראלית הציונית. "ישראל זקוקה לה [לאמנות ש.ח.] מאוד". הרעיון של אמנות מעורבת אליבא לדנציגר, פירושו שלילת האינדיבידואליזם, דבקות ברעיון הקולקטיביות, תפישת האמנות

כפונקציונלית למדינה (ישראל זקוקה לה מאוד), חיוב ואישור מלאים למציאות הפוליטית-חברתית הקיימת והרצון לתרום למימוש החזון המפעם בה. מסורת שיח האמנות הישראלי הקאנוני קיבלה את הנרטיבים הגדולים של המודרניות באסתטיקה: האוטונומיה של האמנות, התפישה של אמנות למען אמנות, ואפילו מעמדה של האמנות כקטיגוריה שלילית, כביקורת על החברה. כלומר, העמדה המודרנית באסתטיקה, מכילה אינטואיציה של חשד כלפי הסדר החברתי. חשדות זו באה לידי ביטוי בניטוק מן הספירה החברתית, או בביקורת עליה. הפרשנות של דנציגר לגבי "אמנות ביקורתית" נסמכת אמנם על הרטוריקה של אמנות פוליטית, אופוזיציונית וביקורתית, רטוריקה של נביא זעם המשלח חצי ביקורת הן לעבר מוסד האמנות והן לעבר החברה. אך בבדיקת התכנים של הביקורת אותה משמיע דנציגר, אין שום יסוד המנסה להבליט את המהות השוללנית האינהרנטית באמנות העומדת בסתירה לסדר הקיים. להיפך, אצל דנציגר מתפרשת האמנות המעורבת בהיגיון ממסדי מובהק. בריאיון לאמנון ברזל אומר דנציגר: "אחריותו של האמן בחברה היא כשל מחנך, הוגה-דעות, רב, אב, נביא בשער, מטיף, עלי לשמור על דברים שנעשו כאן" (ברזל, 1977, 21). המעורבות, על-פי דנציגר, היא למעשה קונפורמיות חברתית מוחלטת, התגייסות לשמירה על הסדר הקיים, ואף יותר מכך, גילום של דמות סמכותנית בתוך הסדר הזה.

הנה דוגמה שהוא מביא לאוריינטציה המעורבות שלו: "אני עובד עם מע"ץ, עוסק בתכנון תאורה, בתכנון גדר ביטחון, אלה דברים שמעניינים אותי כאמנות" (בריטברג, 1976, 1). עבודה עם מע"ץ – אכן מעורבות נאה. אך ניחא, הדמיון מיד מתחיל לתבוע את שלו: מה הן בדיוק הנסיבות אשר סיפקו לדנציגר את ההזדמנות המעניינת להתמודדות חוץ-אמנותית, כאשר אהב? "גדר ביטחון" "תאורה", המושגים האלה מניחים מובנות-מאליה ברמה כזאת, שאפילו אין צורך לפרט. "ביטחון" הוא קוד פנימי שתפרצת המשמעות שלו נועדה ל"המבין יבין" ותרלא. חזקה עלינו שאותו "מבין" עושה זאת כה טוב, עד שהוא תופש את עמדתו גם כ"מבין" וגם כמגלה אחריות שאינו שואל שאלות מיותרות. אם כך, אין צורך לפרט בקשר למשמעותם של המושגים שלעיל, לא רק משום שהם מובנים מאליהם, אלא גם בשל שיקולי אחריות ויעילות.

III

אביטל גבע קונה את רעיון "המעורבות החברתית" של דנציגר בשלמותו, על כל סעיפיו. למשל, הרעיון של שלילת האינדיבידואליזם והדבקות ברעיון העבודה למען הקולקטיב. גרעון עפרת מציג את החממה כ"מפעל צוות"; "בעבור גבע, עבודת הצוות היא מסר וערך עליון ... [ה]עונה באורח קוטבי למיתוס היצירתיות המערבי של האמן האגוצנטריסטי" (עפרת, 1993, א, 131). עפרת מציג את האנטיטיזה למה שהוא מכנה, "גבורת היחיד" – כמתגלם במושגים כמו "פעילות קהילתית", "העדה", "כאותה עדת דבורים שגבע ראה בה מודל..." (שם).

המושגים אשר עפרת מציג כחלופה ל"אגוצנטריזם" עושים אידיאליזציה של הקיום החברתי ומכחישים את אופיה של החברה כזירה רוויית מחלוקות. מושג ה"קהילה" שאוב מאידיאולוגיה פלורליסטית קלושה ומגושמת, המתארת מרחב דמיוני של קומונליות. השימוש במושג הקהילה אינו כה תמים, והוא נדרש אל הזירה הציבורית כרימון עשן. "הקהילה" היא לשון נקייה (אויפמזום) השגורה, למשל, בשיח רפואתי-הנפש כקוד לפינייה של מיטה, מדברים על שיוגור של המחלים אל מרחב דמיוני תומך המכונה קהילה, מרחב המתממש במקרים רבים בשולי המדרכה, הרחק מהחוק החמים של "הרשת החברתית התומכת". במקרה של שימוש בדימויי חברה הלוקחים מעולם החי, "עדת הדבורים", הדימוי חורג מהכחשה של קונפליקט ועובר לתמונת-עולם של חברה מפקחת. התכנים האוטופיים שעפרת מייחס לדימוי של עדת דבורים הם איפוא מיסטיפיקציה של אותו "ארגון". "עדת הדבורים" היא דימוי-חברה שבו אין כל משמעות למושג סובייקט, גם לא למושגי החופש, האהבה והביקורת. זוהי חברה הבנויה על תשומות ותפוקות, ומערכת תפקידים הייררכית נוקשה ומוגדרת. מושגי המפתח הקשורים לפוליטיקה הפנימית בחברה שכזאת הם של ארגון, פיקוח ובקרה וכפיפות גמורה של הפרט ל"צורכי המערכת".

מרכיב נוסף של רעיון "המעורבות החברתית" מתבטא בהבנה שלמעורבות יש תפקיד חברתי ספציפי: לשאלה של צבי ינאי מה מעניין אותו משיב גבע: "פרייקטים. פרויקטים משולבים של ארכיטקטים, סוציולוגים, ביולוגים, חקלאים וכיוצא באלה – שיש בהם לתרום משהו לאיכות-החיים של החברה, ושל האדם במדינה" (ינאי, 1975, 32). כלומר, המעורבות נתפשת כאן כהתגייסות לטובת החברה והמדינה. זוהי המעורבות אשר תחומיה, גבולותיה וסדר-היום שלה נקבעים על-ידי

המרכז הפוליטי וההגמוני התרבותית שהיא חלק ממנו. אביטל גבע, כדנציגר, מפרש "אמנות חברתית" לא כביקורת חברתית, לא כמאופיינת ביחסים אנטיטטיים לעולם האינסטרומנטלי ולא כמכילה "מהות שלילית", על-פי הגות אסכולת פרנקפורט. להיפך, הוא תופש את הפעולה האמנותית כהשתתפות בפרייקט הציוני מתוך אמונה מאשרת ונטולת-ספקות, בתביעה להיות חלק ממנו. הוא משכלל את רעיון "האמנות החברתית" תוך שהוא מסלק ממנה עודפי שומן: "מה כל השרבוטים שהם [האמנים המושגיים ש.ח.] מעלים על הנייר? מה זה תורם? מה זה אומר? מה זה מועיל להציג מרובע ולכתוב עליו 'פנים וחוץ' 'חוץ ופנים'" (שם, 34). כלומר, אמנות שאין לה "תפקיד חברתי", שאינה "מועילה", שאינה נרתמת ומתגייסת, היא-היא הכתובת האמיתית לחצי הביקורת, כאשר הביקורת מדברת במונחים של יעילות.

ובתגובה על לשונות הפרדה שהוא מציג בבית-האמנים בירושלים ב-1974, אומר גבע לצבי ינאי: "לשונות הפרדה באו למחות על הפטפטת הנוראה ששטפה את המדינה הזאת בעקבות המחדל של מלחמת יום-הכיפורים (שם, 33). הגרסה של אביטל גבע ל"אמנות חברתית" היא גרסה פוזיטיביסטית פרגמטית, אינסטרומנטלית, כמו-רפולית", אשר מקבלת ללא-ערעור את הגבולות הנורמטיביים שסימן הקולקטיב. לא זו בלבד שהגרסה שלו לגבי האמנות החברתית אינה מהרהרת אפילו בביקורת, היא גם מבטלת את עצם ההרהור כמעשה לגיטימי. ההרהור אסור לא רק מכיוון שהוא יכול להכשיל בשאלות מיותרות אלא בעיקר מפני שההרהור עומד בניגוד קיצוני לעשייה.

רעיון העשייה אצל גבע דחוס וטעון כל-כך שמתעורר החשד שהעשייה לגביה היא הרבה יותר מעקרון ביצוע. יש כאן פטישיזציה של עקרון העשייה, עד כי נדמה שמה שעומד במרכז פרויקט החממה של אביטל גבע הוא העשייה כפולחן מאגי של קולקטיב. העשייה כדת, דת העבודה.

כאשר הנתי בקרקע כערך-חליפין, צינתי כי רק פעולת הקנייה של הקרקע "גואלת אותה" ממצבה האי-היסטורי, אך על-מנת שהקרקע תעבור למצב היסטורי, לא די בגאולתה הכספית, יש צורך "לעבוד" אותה. הדרך המרכזית שבה מתנהל המשא ומתן עם אותה קרקע, הדרך היחידה לעשות את הטבע להיסטורי, היא על-ידי כיבושו והכנעתו, "בעילתו". בעצם המעשה הזה מתכוננת הן זהותו של החלוץ והן זהותה של האדמה. מן הרעיון הזה עולה הדהוד של הדיאלקטיקה המרקסיסטית של טבע/אדם. התפישה המרקסיסטית מציגה את השינוי-העצמי שאדם עובד דרך שינוי הטבע שבו הוא חי. אבל בגרסה הציונית עובר מושג הפרקסיס האנושי פטישיזציה. תפקידו הסמלי של הפרקסיס כחלק מאישושה של הלאומיות החדשה כופה עליו וולגריזציה וצמצום. המרכז הארכימדי של הפרקסיס נודד מיצירה לעשייה: "היחס של היהודי לאדמתו הוא יחס של הגשמה. עבודת האדם כשיבת האדם אל עצמו, עלייה על הקרקע כדי 'לפגוע במקום', כאשר המטרה היא להיחלץ מעם הספר אל האדמה" (גורדון תרפ"ו). מדובר כאן בהבניה של שני קטבים: "עשייה" כסיסמת הקרב נגד "אי-העשייה". ה"פעולה", כנגד מה שהונחל בחיי ההגות בגלות. עשייה כביטוי קונקרטי של פעולה פיסית, כנגד היצירה שהיא ביטוי של פרקסיס, הנחשב עמום מדי עבור המפעל הציוני. פרקסיס שעלול ליפול באזור הדמדומים של המחשבה.

גדעון עפרת עצמו מזהה את הבחירה שלו באביטל גבע כחלק "מגל הגעגועים לממשי" (עפרת 1993, א, 140). ממשי זו אולי מלה קטנה. מוטב "פולחן הממשי". הפטיש המרכזי בעבודת הפולחן של הממשי הוא העגבנייה. אביטל גבע מספר כיצד הגיע לרעיון החממה: "בחגיגות היובל של הקיבוץ... שאלנו את עצמנו אם אנחנו מסוגלים לחזור וללמוד אין מגדלים עגבניות. העגבנייה היא סמל. הערכנו שגידול עגבניות ומלפפונים בשביל המטבח שלנו הוא מעין חזרה בתשובה, חזרה לאדמה, לעבודה הפשוטה" (גולן 1987).

אביטל גבע אינו הראשון שבוחר בעגבנייה כסמל של הממשות הטרוויאליית משוללת הפואזיה. הוא הולך בעקבותיהם של ש. שלום שבאופרה שלו דן השומר מ-1936, שר שיר אהבה לעגבנייה, ושל שלונסקי, שכתב מאמר בשם "מעגבנייה ועד סימפונייה", שבו הרעיון המרכזי הוא: "את התרבות ביקשנו להשליך מאחורי גונו הכפוף מרוב עין בספרים" (שלונסקי 1960).

העבודה, אם כן, היא רעיון מרכזי בפרייקט החממה של גבע, אבל לא מדובר רק בעבודת-כפיים. לא ניתן יהיה להגשים את האוטופיה מבלי לשלב את הטכנולוגיה המתקדמת בעבודה: "נדמה לנו כי פה יפתרו הבעיות של עם ישראל: ראש חדש ייווצר כאן, ראש גדול. ותרבות עבודה חדשה תירקם. יגדל כאן אדם שיודע כי הצלחה נגזרת משיתוף, ושלא על גאונים וסטארים ייבנה העולם. איש טכנולוגיה מתקדמת מחד גיסא ועבודת-כפיים מאידך גיסא, ממש אוטופיה" (גבע 1988). קשה להתעלם מן המיקום המרכזי של המדע והטכנולוגיה בפרייקט החממה: "מדענים חוקרים",

"מחשבים", "מערכות מתחכמות". אבל העיסוק בחוויה הטכנולוגית אינו חדש ואינו מצביע
שלעצמו על בסיס מוסרי.

במאמרו "After the Great Divide", מתאר אנדריאס הויסן כיוונים שונים שבהם עובד הדמיון
הטכנולוגי: מצד אחד, אסתטיזציה של הטכנולוגיה, שירי התהילה ששרו הפוטוריטיסטים האיטלקים
לשדה הקרב המשופע בטכנולוגיה של מלחמת העולם הראשונה, ומצד שני, הגינני החריף
שהשמיעו הדאדאיסטים נגד טכנולוגיית המוות, כגילום המושלם של אי-השפיות הבורגנית;
והשימוש בטכנולוגיה כבאסטרטגיה איקונוקלסטית על-מנת לחתור תחת הרעיון של טכנולוגיה
כקדמה. הטכנולוגיה קיבלה משמעויות אחרות לגמרי באוונגרד הפוסט-מהפכני הרוסי, אשר
התלהב מן האפשרויות הגלומות בטכנולוגיה. גיאורג גרוס ניסה לתלות את ההתלהבות מן
הטכנולוגיה בכך שהחברה הסובייטית התפתחה מחברה אגררית. "הקונסטרוקטיביזם שם הוא
בחלקו השתקפות טבעית של המתקפה הטכנולוגית העצומה של התחלת התייעוש" (מצוטט ב-
Huyssen 1986). "אבל ההתלהבות הטכנולוגית לא היתה רק בבחינת השתקפות של התופעה
עצמה, אלא נשאה ערך איכותי של שחרור פרומתיאי של החברה האנושית" (Huyssen 1986, 12).

זוהי בדיוק הרוח שבה תופש גבע את הטכנולוגיה, הטכנולוגיה כמכשיר לקידום חברתי, מכשיר
להשגת יעדים. אבל הטכנולוגיה היא גם בעלת ערך איכותי, במובן זה שההחזקה בה מקנה לבעליה
יתרון מוסרי. "לו היה כל מפעל קיבוצי תורם לילדי הקיבוץ שלו 52 אלף שקלים, כדי לפתח את
הידע הטכנולוגי – תארי לך לאיזה הישגים היינו מגיעים. מדוע אנחנו לא מגיעים להישגים של
הארצות המפותחות? מדוע אנחנו לא יותר יפנים מיפנים? למה חקלאי הולנדי מגיע ל-40 טון
עגבניות לדונם, ובארץ ל-15 טון? כי הם, בהולנד, הפכו את מקום העבודה למקום של יצירה
וחברה" (גבע 1988).

IV

עד עתה נבחן אילן-היחסין הגניאלוגי של עבודת החממה. ענפיו של האילן משתרגים בכיוונים
שונים. קרקע כערך-חליפין, הדחקה האחר, אמנות/עבודה כ"תרומה" למערכת של המפעל הציוני,
עקרון הביצוע כפולחן, וטכנולוגיה כערך איכותי מוסרי. כל הנשאים הללו הם דיבטים שונים של
פרספקטיבה רחבה יותר, פרספקטיבת המודרניזציה.

המודרניזציה היא האידיאלוגיה אשר הופכת את הקדמה לערך מוסרי. הקדמה נתפשת כזכות
מוסרית המעניקה לגיטימציה לאותו קולקטיב אשר מסוגל לחולל תמורה בטבע, ולהפוך אותו לטבע
של הנאורות והקדמה. המודרניזציה במובן זה היא מעמדי-התווך האידיאלוגיים של החברה
הישראלית.

וכפי שכבר הסברתי, נושאי המודרניזציה הם גם אבות-המוזן בעבודתו של אביטל גבע. איזה דופי
יש בכך שאמן חי כזוהת עם האידיאלוגיות הדומיננטיות בחברה שלו, שעבודתו היא אישור מוחלט
לסדר הקיים, ואף יותר מכך, עבודתו מעצימה ומגביה את אותו סדר? השאלה מחריפה עוד יותר
לאור העובדה שגדעון עפרת מציב את גבע "בחדר החנית של האוונגרד הישראלי" (עפרת 1933א,
29). אם זו עמדתו של האוונגרד, מה יגידו חיילי המאסף של צבא האמנות, הרובאים הפשוטים,
הגיבניקים, המשתמטים ואלה שרגלם כשלה?

השאלה הזאת תידון בנפרד. הנקודה המכריעה בשלב זה היא להבין את מלוא המשמעות הטמונה
בדקות בתיאוריית המודרניזציה. התיאוריה של המודרניזציה, מכילה בקרבה בעת ובעונה אחת
שתי פרקטיקות. שתי הפרקטיקות הללו מתלכדות לתמונה אחת, כמו במבחן התפישה הפסיכולוגי:
מתוך מסגרת אחת מתקיימים שני עולמות תוכן נפרדים, אשר אין שום אפשרות לתפוש אותם
סימולטנית: או שתופשים את הפנים של העלמה הצעירה, או שתופשים את פרצופה של הזקנה.
עצם התפישה של דמות אחת, היא שגורת את הסתרתה של הדמות השנייה. המודרניזציה היא
הגילום של הדרימה הפרומתיאית. במאבק הירואי מכונן פרומתיאוס את עצמו, את סביבתו, את
חברתו ואת ההיסטוריה שלו. אבל כינון הזהות-העצמית מעצב ומכוון בעת ובעונה אחת גם את
זהותו של האחר. המודרניזציה מגלמת מצד אחד את הפרספקטיבה של תנועת השחרור הציונית,
אבל מתלוות אליה מערכות של דיכוי והדחקה של האחר. ובניסוחו החריף של אדוארד סעיד:
"אותה 'מומחיות' שגויסה על-מנת לעבד את הטבע, היא המומחיות שהשתלטה על הדין בנושא
הפלטטינים והגדירה אותם כשוליים: פליטים, קיצונים, טרוריסטים – כלומר, מחוץ להיסטוריה"
(סעיד 1981, 20). במובן זה החממה היא הצד המואר, המוגן והבטוח של המודרניזציה. בתוך

הגבולות שהתוו יריעות הפלסטיק של החממה, מתקיים האור כסמל הנאורות, כשקיפות, כתכלית, כצורת ידע אשר יש לה הפוטנציאל הדרוש לשיפור הקיום האנושי, ואילו מחוץ לגבולות שהתוו יריעות הפלסטיק של החממה, מחוץ למעגל האור והאנרגיה השוטף את חדרות העשייה שבפנים, מתבצעות פרקטיקות של הרחקה הרחקה וקולוניזציה של "האחר", או, נכון יותר, של "האחרים" כקולקטיב.

אם כן, המטפריקה של החממה לא נוגעת רק בצדדים המתקדמים של הקיום החברתי, היא נוגעת לא פחות בצדדים הרכאניים שלו. הצדדים הרכאניים לא מתקיימים בהכרח רק מחוץ לגבולות החממה; החממה עצמה היא מטפורה לתפישת חברה כאורגניזם שניתן לווסתו באופן לגיטימי. או באופן מדויק יותר, החממה היא גילום של מכניזם של כוח, של הדחף הדיסציפלינרי, של עקרון ה"כל-נראות" (הפנאופטיסיזם). צורת כוח המתרחשת במרחב הבני תאים-תאים, צורה שבה נקשר המבנה הסגור עם הפיקוח. החממה היא אתר לניהול המתבצע על-פי לוח-זמנים הכופה הסדרה של התנהגות באופן המפורט ביותר. זהו אתר לביצוע תצפיות, פיקוח והשגחה, בעזרת המוניתורים המפורזים בכל מקום כמכשירי פיקוח ומשמעת שתפקידם לחפש סימפטומים של הפרעות וסטייה, על-מנת שניתן יהיה לטפל באובייקטים הנצפים ולהחזירם לתפקוד. באתר החממה גם יש טכנולוגיית וידוי המתבצעת באמצעות "שולחן החשיבה". כל הטכנולוגיות הללו יוצרות את "הגוף הצייתי". על מי מופעל המכניזם הזה? מכניזם הכוח הזה מופעל בשתי חזיתות: החזית האחת היא התלמידים. החממה מוגדרת כ"חממה חינוכית". יש לשים לב למושג; אין מדובר כאן בחממה לימודית, שזו הצורה הפחות שאפתנית של כפייה דיסציפלינרית, אלא בתהליך "חינוכי". החינוך הוא מושג האוצר בתוכו את טכנולוגיית המשמעת וההשגחה המשוכללת ביותר, זוהי המערכת המוסדית המרכזית אשר בתחומה מתבצעת העבודה האידיאולוגית של "ייצור האדם הצייתי" (*homo docilis*). הנדרש על-ידי חברה רציונלית, יעילה, טכנית: יצור שימושי, ממושמע, עובד קשה, פטור ממצפון, הנענה לכל הטקטיקות המדרניות של ייצור ולחממה" (Foucault 1977); (Merquior 1985).

וכפי שהעיר אלטוסר, הבורגנות יכולה לחיות בנסיבות מסוימות ללא הדמוקרטיה הפרלמנטרית אך לא בהעדר בתי-הספר (Althusser 1971, 234).

החזית השנייה שעליה מופעלת טכנולוגיית הכוח היא הטבע שבתוך החממה. הטבע בתוך החממה הוא טבע המייצג את מיקומו של האחר. זהו טבע נעדר-נוכח ש"משכתבים" אותו, מפקחים עליו, מנהלים אותו ומנצלים אותו. המלפפונים המוכרים לנו מעולם-החיים שלנו עוברים הורה. בחממה הופך העולם ל-site והמלפפונים הופכים לאובייקט של המבט המדעי הקר, המרוחק, הפולשני והאובססיבי, מה שברייסון מכנה *killing objectification*. "מצד אחד, מכונן המבט של טבע-דומם את הסובייקט כמציאות שמעבר לכל ספק וכמי שתופש את עמדת המרכז ביחס לכל מה שמחוצה לו. מצד אחר, הדברים בעולם מופיעים כחסרי קשר חי עם אותו סובייקט מפקח הנעול בתוך האני. הדברים נכנסים לתחום קר ומנוכר של מוות" (Bryson 1989, 234).

דגים ומלפפונים שותים מאותה שוקת, הטבע עובר תהליך של סריאליזציה ומתנתק מפונקציית החיים שלו.

V.

עתה אשוב ואשאל את השאלה, מה הקשר בין המוניטין הפוליטיים רדיקליים שיצאו לאביטל גבע: "אביטל גבע בלט במהלך שנות ה-70 כאמן רדיקלי, אמן פוליטי... חוד החנית של האוונגרד הישראלי" (עפרת 1993, 129) – לבין הפרקטיקה האמנותית שלו, המתקיימת בתוך הגבולות שסימן השיח הדומיננטי המעצב את החברה הישראלית.

העובדה שהשיח הפרשני של האמנות כונן את אביטל גבע כאמן רדיקלי פוליטי מצביעה על כך שהמסגרות התיאורטיות המוכרות שהשיח הפרשני משתמש בהן, הפכו ליותר ויותר מפרכות וטלאולוגיות, ולכן פחות ופחות פוריות. שיח האמנות שר בעת ובעונה אחת בשני קולות: הקול הראשון שר את האידיאולוגיה של תנאי ייצור "אוטונומיים" המופרדים מן הספירה החברתית, ובר בזמן מבקר הקול השני את החיים הפוליטיים-חברתיים. סטפן גרמר מתמצת זאת בצורה מזהירה: "...מי שמדבר על כוחה של האמנות מרמה את עצמו בכל הנוגע לאופיו האמיתי של הכוח הפוליטי ולתפקידה הממשי של אמנות בחברה. מכיוון שאדם כזה מעוניין בתשובות אסתטיות לשאלות פוליטיות, הוא מאמין כי אם ימציא תנאים חברתיים במקום לנתח אותם יוכל באמת לתרום

לשינויים" (גרמר 1993, 6). מאחר שהשיח הביקורתי של האמנות כבול במסגרת חשיבה על אמנות כספירה אוטונומית, יש צורך להיחלץ מדפוסים כאלה, להחזיר את האמן אל החברה ולנסות להבין את הפרקטיקה האמנותית כפרקטיקה חברתית.

ולטר בנימין טען שכדי לאפיין את הנטייה הפוליטית של יצירת אמנות, צריך לזהות את העמדה שהיא תופסת בתוך יחסי-הייצור ולא את העמדה שהיא נוקטת ביחס אליהם (Benjamin 1984, 298 [1934]). כניסוח מחדש של טענתו של בנימין, אבקש לזהות את האמן כסובייקט חברתי המתעצב על-ידי כוחות חברתיים, ולא כיחיד גאוני הנוקט עמדה ביחס לכוחות החברתיים ואף מתימר להשפיע עליהם. תל כן אציג את היצירה כפרקטיקה חברתית שנולדה מתוך משטרי-ידע מסוים ומשתתפת בייצורו, ולא כסימן אידיאליסטי הצף מעל הכוחות החברתיים.

פירוקו של השיח הפרשני של האמנות מצריך פעולה סימולטנית בשתי חזיתות, פירוק הנרטיב שאותו מספר השיח ופירוק המתודה של השיח הפרשני. רחלינד קראוס מעירה כי ההנחה בדבר המעמד האוטונומי של האמנות הביאה את קלמנט גרינברג – אחד מדובריה המובהקים של הביקורת המודרניסטית – להכחיש קיומה של מתודה המונחת ביסוד השיח הפרשני ולראות בשיח הביקורתי שיפוט ערכי אוניברסלי ולא שיטה תיאורטית (Krauss 1991, 1-3). כוחה של ההערה הזאת מצוין גם לגבי השיח הפרשני של האמנות הישראלית. שיח זה מכחיש את קיומה של מתודה כלשהי העומדת מאחורי הנחות-היסוד שלו, אך אין זה אומר שהנחות כאלה אינן קיימות. המתודה של השיח הפרשני של האמנות הקאנונית הישראלית שואבת את מסגרות הפעולה שלה מן הפרספקטיבה הפונקציונליסטית, שתפישת המודרניזציה היא אחת מנגזרותיה. המתודה הפרשנית של השיח מציגה את ייצור האמנות כמערכת נפרדת ואוטונומית ביחס לפרקטיקות חברתיות אחרות. מצד אחד, ייצור האמנות נתפש כפועל על-פי חוקים משלו, אך מצד שני, סיבת קיומו של ייצור האמנות היא "תרומתו" לחברה. בתוך המערכת הזאת מכוונים כל הזרוקים אל האמן, כבעל התרומה הסגולית הגדולה ביותר למערכת. האמן מובנה כגאון, כסובייקט בעל יכולת נדירה. ההיסטוריה של האמנות מסופרת כמין אפופיאה של מירוץ לפידים ענק. נקודות-השיא הכותבות את ההיסטוריה של האמנות הן הנקודות שבהן מתעבר הלפיד משליח לשליח, ואילו הפעולה שבה מתעבר הלפיד מגלמת את התהליך האבולוציוני שעוברת האמנות. תיאור אופן פעולתה של המתודה הביקורתית מזים את השמעות הטוענות בעקשנות כי בחלל האוויר נשמעים צלילי הרקוויאם למותו של האמן. למען האמת, מצבו של האמן מעולם לא היה טוב יותר, והוא ממשיך להיות היסוד המארגן של נרטיב האמנות.

לכן, כאשר אחזור על השאלה ששאלתי בדבר התואם בין המוניטין הפוליטיים-חתרניים שיצאו לאביטל גבע, לבין הפרקטיקה האמנותית שלו, המתקיימת ביקה הרוקה לאידיאולוגיה הדומיננטית של החברה הישראלית, אנסה למצוא את התשובה לא במונחי הביוגרפיה של גבע, אלא במונחי מאפייניה של הקבוצה החברתית התופסת עמדה זהה בשדה יחסי-הייצור של המשמעות.

זיהוי הקבוצה הוא משימה מורכבת הראויה להתייחסות רחבה בחיבור נפרד. הנקודה המכרעת היא ההבנה שהשיח שמייצרת קבוצה זו, עם כל יומרותיו לאוטונומיה אינטלקטואלית וארגונית, מקיים דיאלוג רצוף עם השיח הדומיננטי בחברה. התרבות, נוכל לומר כאן בעקבות גרמשי, משרתת את הסמכות לא מכיוון שזו מדכאה וכופה אלא מכיוון שהיא אפירמטיבית, פוזיטיבית ומשכנעת. במובן זה האמן או האינטלקטואל אינו שוטר או תועמלן, אלא מה שגרמשי מכנה: "מומחה בלגיטימציה".

לאחר שעשינו את כבדת-הדרך הזאת ניתן לטעון בצדק מסוים כי כל המסע הפתלתל שערכנו לשם בירור היחסים בין עבודתו של גבע לאידיאולוגיות הדומיננטיות השולטות בחברה הינו מיותר. הוא מיותר מכיוון שגדעון עפרת מצהיר באופן הברור ביותר: "אנו מציעים סוג של יצירתיות הקשור באידיאולוגיה של תנועת העבודה" (עפרת 1993, א, 29).

אם כן, למה להתפרץ לדלת שנפתחה עבורנו לרווחה?

הנרטיבים והאסטרטגיות החוזרים ונשנים בשיח האמנות הישראלי (נושאים אשר יידונו בהמשך) הנרטיב הציוני, הזיקה לאירופה כמרכז, הגישה הקולוניאליסטית, הטריטוריאליזציה של הטקסט האמנותי, עיגון הלגיטימציה לאותנטיות של יצירת האמנות במונחיה של גיאוגרפיה קוגניטיבית ושרטוט מפות סמליות שהן שיקוף של יחסי-הכוח בשדה – ריח הטחב של מרתפים אפלים זר לכל אלה עד מאוד. על-מנת לאתר אותם בשיח, אין צורך להצטייד בספרי ביון או באמצעים להתרות

צופן, אין גם צורך בזכוכית מגדלת לגילוי טביעות-אצבעות שהותירו בחיפזון סימנים חשודים, ומיותר להקיש על רגלי כיסאות על-מנת למצוא מקומות מסתור חלולים שבהם הוצפנו המסרים הסמויים של השיח. כמו בסיפורו של אדגר אלן פו המכתב הגנוב, הנושאים הללו ממוקמים בחזית השיח, באור מלא, במקום הגלוי ביותר לעין, מה שהופך אותם למובנים מאליהם, דווקא משום כך הם נמלטים מן המבט הרוחן. דווקא בכך הם משיגים את ההסוואה המושלמת, משום שהדברים הגלויים לעין נחווים כטריוויאליים, הנושאים הללו מארגנים חוויית מציאות שהיא "טבע". משימתו היא להראות שהטבע הזה של שיח האמנות הוא קונסטרוקציה קפדנית המסתירה את התפרים של ארגון השיח באופן פעולתו הטבעי והגלוי.

VI

כיצד מכוננת חברה אמנות בצלמה ובדמותה?

השיח הפרשני של האמנות הקאנונית הישראלית מכוון עולם המורכב משיח קטיגוריות מיתיות: "מקומי" ו"אוניברסלי". "מקומי" הוא כל מה שקונה לעצמו תוקף בעזרת הנרטיב הציוני, ו"אוניברסלי" הוא כל מה שנתפש כשייך לתרבות המערב, ובעיקר לתרבות אירופה. "עולמות אחרים" נעדרים כמעט כליל מן השיח הזה. שתי הקטיגוריות הללו הן בעת ובעונה אחת שתי מערכות הלגיטימציה של יצירות האמנות המגדירות מהי יצירת-אמנות-ישראלית אותנטית ומבנות את הדיון של מסכת היחסים באמנות הישראלית כנעה בין שני המושגים הללו, המוצגים כקטבים. "...שתי הדרישות העיקריות, העומדות בפני האמנות הישראלית החדשה... הלא הן – לוקאליות ואוניברסליות" (בלאס 1980, 12). "יצירה קלאסית ישראלית היא סינתיזה של שתי שאיפות: האחת לאמנות מקומית, מקורית שמבטאת את המקום, והשנייה להיות חלק מהתרבות המערבית" (לוין 1993).

הקטיגוריה של המקומיות: בבסיסו של שיח האמנות קיימת ההנחה שלאמנות יש סיבת קיום, וסיבת הקיום היא הפונקציונליות שלה לחברה. על רקע הנחה כזאת ניתן לשמוע בשיח את ה"דרישה" מן האמנות הישראלית שתוכיח את זיקתה למקומיות (בלאס 1980, 12). ההוכחה לאותנטיות של יצירת אמנות טמונה ביכולת להצביע על זיקה בינה לבין "המקום". אותה "דרישה" להציג זיקות בין היצירה ל"מקום" היא זו אשר גם מכוננת את עמדתו ותפקידו של פרשן האמנות. פרשן האמנות הוא אותו מומחה אשר המוניטין שלו תלויים ביכולת "הזיהוי" של הזיקות הנדרשות, כאשר, למעשה, "הזיהוי" הוא המצאה שרק הפרשן. אך אין זו המצאה אידיאליסטית. ההמצאה חייבת להתבצע על-פי כללי העבודה הנדרשים לגבי הדיבור על "מקום". "המקום" נתפש כקטיגוריה מובנת מאליה, בעלת ממשות חומרית, קטיגוריה גיאוגרפית גרידא. אך המושג "מקום" המופיע בשיח הפרשני של האמנות כקטיגוריה אונטולוגית אינו אלא משטר של משמעויות הקובע את הכללים לדיבור על "המקום" ועל ה"מקומי", באילו מושגים, קודים והייררכיות משתמשים על-מנת לדבר בהם וכיצד יש להבינם. הקטיגוריה המרחבית החומרית הקרויה מקום, הופכת בשיח לייצוג סמלי של מיפוי חברתי, הייררכיות, מרחק וקרבה חברתיים, מרחב אטור ומרחב קדוש. על השיח אודות המקום לשקף את ייצור המקום וארגונו על-ידי הקבוצות הדומיננטיות בחברה (Harvey 1989, 220).

אך אין די בהבניה של "מקום" על-מנת לספק את עולם התוכן של המקומי. כפי שכבר למדנו מן הציטוט של מיכה לוין, לדרישה של "מקום" מתלווה גם דרישה ל"מקור". החברה זקוקה למערכת של לגיטימציה – והחיפוש פונה בדרך-כלל אל המקום שעליו יכולה החברה להצביע כעל המקור שלה. אותו מקור הוא המצאה תרבותית שהופכת לטבע. ניתן להבין את הניואנס הזה ביתר בהירות אם אזכיר כי שיעורי הטבע והגיאוגרפיה בבית-הספר היסודי נקראו בעבר "שיעור מולדת". בתהליך זה נוצרו שוויון זהות בין המושגים: טבע, גיאוגרפיה, מולדת, כאשר התוצאה היא ההבנה שהמולדת היא תופעה הנובעת מתוך סדר קוסמי כלשהו, כלומר זיהוי המקור הכי מקורי כסדר פרימורדיאלי שעצם המחשבה על שינוי ערכיו בלתי-אפשרית. בתהליך הזה מולדת, שהיא המצאה תרבותית, עוברת הדברה (ראיפיקציה) והופכת לטבע.

בעניין זה כדאי לחזור לפוקו ולפרייקט הגניאלוגי שלו.

מקור הוא ניסיון ללכוד את המהות המדויקת של הדברים, את אפשרויותיהם הטוהרות ביותר ואת זהויותיהם המוגנות בזהירות, שכן חיפוש זה מניח את קיומן של צורות ניחות שקדמו לעולם החיצוני של המקרים והאירועים. חיפוש זה מכוון ל"זה אשר היה שם כבר", לזה שדימוי

האמת הראשונית הולם את טבעו הלימה שלמה ואשר יש לסלק מעליו כל מסיכה כרי שניתן יהיה לחשוף את זהותו המקורית (Foucault 1984, 78).

שיח האמנות מאמץ את ההדרבה הזאת של "המקור" ושוקד על ביסוס המיתולוגיה של זיהוי בלתי-נלאה של מקורות "מקוריים" ושל "אותנטיות" של זהות.

בשיח הפרשני של האמנות הישראלית מוגדר המושג "יצירה מקורית" כיצירת אמנות בעלת זיקה ל"מקום". המושג "יצירה מקורית" במשמעות זו הוא ייחודי לשיח הפרשני של האמנות הישראלית. בעוד שבאופן רגיל "אמנות מקורית" מקבעת את המיקום של המקור באמן, כלומר "מקור" מופיע כציון של זהות בין יצירת האמנות למגע ידו של האמן, בניגוד ל"זיוף" אשר לא הצליח לבסס קשר בר-תוקף עם מגע ידו של האמן. בשיח האמנות הישראלי "יצירה מקורית" מנגד, מבססת את מיקום המקור על יצירת זיקה בין היצירה לבין המיקום הלאומי שלה הקרוי "לוקאליות". זוהי פעולת "טריטוריאליזציה" של הטקסט האמנותי, כאשר מושג זה מייצג אצל דלז וגואטארי את פעולת יצירת הזיקות בין הטקסט של הרוב, לטריטוריה הלאומית שלו (Deleuze and Guattari 1986). "אפשר שבישראל קיבלה הדרישה לאמנות 'מקורית' (כלומר, מקומית, לאומית) משנה תוקף וחשיבות יותר מכל מקום אחר" (בלאס 1980). "היצירה המקורית" היא יצירה בעלת מעמד-על בשיח הפרשני של האמנות מכיוון שהיא מאששת את טענת התקפות של החברה לגבי "טבעיות" השיוך שלה למקום ובכך הופכת למשתתפת פעילה ובכירה ביצירת טענות הלגיטימציה של השיח הציוני לתביעות הטריטוריאליזציה שלו.

הקטיגוריה של האוניברסליות: קטיגוריה זו מעניקה ליצירת האמנות ערך של אותנטיות מתוקף שייכותה למסורת של תרבות המערב. הקטיגוריה של האוניברסליות משמשת בעת ובעונה אחת כמנגנון לגיטימציה של יצירת האמנות וכמנגנון לגיטימציה המאשר את תוקף ישיבתנו בטריטוריה הזאת כחלק ממפעל המודרניזציה המערבי. משמעות השימוש בקטיגוריה של האוניברסליות היא קבלת הסמכות התרבותית של האמנות האירופית כפי שהיא מוצגת בנרטיב ההיסטורי של המערב בתור האמנות בהא הידיעה, והמאמץ לכוון "קשרי שארות" אל אמנות זו באמצעים שונים. אלה כוללים ארגון מוסדי דומה של שדה האמנות, זיהוי של זיקות והשפעות וכן שימוש במערכת טקסונומית זהה. האימוץ של פרקטיקות מערביות אמור לאשש את הפרויקט הציוני כבעל תוקף מוסרי בהיותו נושא לפיד הנאורות באזור, "מעט הדמוקרטיה", אי של תרבות בים הברברי המקיף אותנו, פנס מבליח למרחוק בתוך אוקיינוס הבערות.

הדילמה שעולה פעם אחר פעם בשיח היא של הניגוד בין מקומיות לאוניברסליות. המושגים מוצגים כניגוד, כמתח בין שני קטבים, כ"טלטלה". אך למעשה שני המושגים הללו אינם מייצגים שתי מערכות מתחרות אלא מערכת אחת התלויה בשני בסיסי לגיטימציה: מציאת המקור, והזהות עם אירופה. אלה הם שני מושאי הדיבור המרכזיים של שיח הפרשנות של האמנות הישראלית והשליטה בנחלי הדיבור של שני המושגים הללו היא לב-לבה של עבודת הפרשן. תרומתו של כל דובר בשיח הפרשני מתבטת בצורות משולבות שונות של המושגים הקבועים.

בתקנון קברצת "אופקים חדשים" נכתב: "טיפוח אמנות פלסטית מקורית תוך הקפדה על רמה גבוהה והזדהות עם אמנויות זמננו הנושאת את רעיון הקדמה" (בלאס 1980, 12). תקנון התנעה חורט על דגלו את המחויבות לעקרון המקומיות יחד עם רעיונות הקדמה. "המקוריות" היא התחייבות לייצג את האתוס הציוני של כינון גיאוגרפיה מנטלית חדשה המציינת זהות, ואמנויות זמננו הן לא אחרות מאשר "אמנויות הקדמה". ההישג הגדול של תנועת "אופקים חדשים" צוין על-ידי חיים גמזו כיכולת מקצועית גבוהה שנבעה מההשפעה הצרפתית המשולבת עם ציור הנוף "בעיניים של אנשים שחיים בו ולא בעיניהם של תיירים" (גמזו 1947). דובר הקברצה, א. קולב, מצהיר כי: "אוניברסליזם אומנותי וייחוד לאומי אינם צריכים להיות תרתי דסיתרי, עניינים מנוגדים. אדרבא, יכולים וצריכים הם להשלים זה את זה. אנו תולים באמנינו את התקווה... שיהיו יוצרים ביתר כוח, באמצעים עשירים יותר – ציור עברי-ישראלי, מובהק ושורשי, שכולנו נכספים לו" (קולב 1949). בעניין זה ראוי לעיון הבחנתה של גילה בלאס, המצטטת את רות צרפתי-שטרנשוש הטוענת כי אמני הקברצה ("אופקים חדשים" ש.ח.) "ביטלו את הנושא כנושא, אבל חיפשו את הישראליות באופן מסירת הדברים". אומרת בלאס: "זריצקי מזהה את הישראליות" באקלים. היא מתבטאת מאליה בצבעוניות המיוחדת לציירים טובים וכנים העובדים פנים אל פנים עם הטבע" (בלאס 1980, 14).

הזיהוי של אקלים וישראליות המיוחס לזריצקי, מוביל להמצאתו של המושג הסוגסטיבי "האור הישראלי". יחד עם "האור הישראלי", מופיע דרש שלם שמנסה לשדך תופעות אקלימיות עם

אמנות, כמו למשל בנימין תמוז שכותב "גמרוד, שבזיה, פסלים רבי-עוצמה קשורים ישירות, קשר כמעט ספרותי, עם החמסין, עם צחיחות הנוף הישראלי של הארץ הבלתי-נושבת, ועם הרצון העז לקיים את הנופים הללו ולעגן אותם בתודעה" (תמוז 1977, 18). הציטוטים שהובאו לעיל מדגימים כיצד שיח האמנות יוצר זיקה בין הטקסט האמנותי לטריטוריה ממנה צמח כביכול. מהו למשל אותו מושג מיתולוגי: "האור הישראלי"? אין זה מושג אמפירי המבטא את כמות האור בקיר-רוחב מסוים על פני כדור-הארץ. "האור הישראלי" הוא מושג שהפוזיטיביות שלו מסתיר את השלילה וההדחקה שמהן נולד. האור הישראלי הוא בעיקר מה שאינו – "אור הגולה", ומצד שני, האור בקו הרוחב הגיאוגרפי הזה, רשום בטאבו אך ורק על-שם יישות לאומית אחת: הישראלית/יהודית, למרות שבאותו קו רחב נהנית גם האוכלוסייה הפלסטינית בדיוק מאותו אור, אך לגביהם, האור הזה הופך מן הסתם ל"אור מן ההפקר". המושג "האור הישראלי" הוא דוגמה נאותה לניסיון לשרטט מפה סמלית, שהצופן הסמיוטי שלה הוא יחסי-הכוח האקטואליים בחברה.

בנימין תמוז מקבל את הפרדיגמה של מקומי-אוניברסלי כפי שהתנסחה בשיח של "אופקים חדשים", אך דן בבעיה מזווית חדשה, הזווית הגיאופוליטית. הוא משתף אותנו בהתלבטויותיו לגבי שמו של ספרו סיפור של אמנות ישראל: הוא מזהה כאן שתי שאלות נפרדות, השאלה "האם קיימת אמנות חזותית, שהיא יהודית במהותה" והשאלה "האם קיימת אמנות חזותית ישראלית במהותה", והמסקנה שאמנויות ישראל הנדונות בספר זה הן אמנות העשויה בידי יהודים, עם יוצאים מן הכלל "מועטים להפליא": "מבין אלה שהתחננו ביהודים ובאו לגור בארץ-ישראל" (תמוז, לויטה ועפרת 1980, 10). המרתק בהבחנות של תמוז הוא עבודת שרטוט הגבולות הנמרצת שהוא מבצע, אשר למלוא משמעותה נוכח להתודע ממש לאחר הציטוט הבא הלוקח מאותו מאמר: "...אך כיוון שהחלו עוסקים בה [באמנות ישראל ש.ח.] בתקופה של טשטוש גבולין לאומי, מן הדין לראות את אמנות ישראל כמין שלוחה... מרוחקת במקום, אך קרובה בזמן וברוח לאמנותה של אירופה במאה העשרים" (שם, 11). תמוז משרטט שתי מפות שפועלות בעת ובעונה אחת. המפה הראשונה מתארת את "ישראל", שבה הוא מוצא שרוב-רובם של הישראלים הם יהודים, עם יוצאים מן הכלל "מועטים להפליא"; "מבין אלה שהתחננו ביהודים ובאו לגור בארץ-ישראל". המפה השנייה היא מפת הגבולות של ישראל, הקובעת על-פי תמוז שישראל גובלת באירופה, לפחות מבחינת "הקרבה בזמן וברוח", ובגבול הזה בין ישראל לאירופה מתקיים "טשטוש הגבולין הלאומי" המאפשר את ההשפעה התרבותית של אירופה. במפה הסמלית של תמוז אין זכר לגבולין אחרים אתם מקיימת ישראל יחסים כלשהם, בין אם יחסי טשטוש ובין אם יחסים אחרים. משמע שאפשר כי ישראל היא בכלל אי, או לכל היותר חצי-אי, אם מביאים בחשבון את הגבול עם אירופה.

הנוסחה הקרטוגרפית המשתמעת מדבריו של תמוז היא של חלוקה בין הזדה לשונה. הקרבה הגיאופוליטית מייצגת את השונה בזמן וברוח, ולכן היא מוכחשת ונעדרת, ומצד אחר מתקיימת עבודת סימון של אירופה כזוהה, כ"קרובה בזמן וברוח", ולכן קיים גם הניסיון לבנות את האמנות על-פי הדגם של אירופה. ההבנה המסוימת הזאת דובר מיקומם של המקומי והאוניברסלי, מנחה את תמוז לפרובלמטיזציה הבאה של שדה האמנות: "תחושת הבידוד" – בגלל המלחמות התכופות, הקשיים בהוצאת מטבע חוץ, המצב הכלכלי ויוקר היציאה לחוץ-לארץ – משמשת גורם מאיץ ברצון לחקות, להיות דומים לעולם הגדול והרחוק, שריחוקו רק פיסה, בעוד שרוחנית הוא קרוב ונחשק. מצד שני מעורר הבידוד גם ריאקציה, רצון לבעוט ברחוק ולהתמכר ללוקאלי ולספציפי" (שם, 10).

VII

שרה בריטברג-סמל יורשת את המסורת הנרטיבית של השיח הפרשני בשלמותו: את כלליו, גבולותיו ואת מושאיו – החל מהנחת-היסוד השזורה לכל אורך השיח, המסבירה את סיבת קיומה של האמנות בכך שיש לה פונקציה חברתית של היענות "לצרכים": "...אימוץ מסוג כזה מעיד על מפגש פורה עם צרכים שמכאן" (בריטברג-סמל 1986, 9) – דרך השימוש הטבעי בקודים שכבר התאורחו בשיח, כמו למשל, ייחודו של האור הישראלי והעשרת המבנים של המקום בריהוט פנימי מגוון: "רגישות מקומית", "צרכים שמכאן", "להכות שורשים" ו"טעם המקום" – ועד לקבלה של מהות הפרובלמטיקה של האמנות הישראלית ולכן גם את מסגרת הדיון של השיח, במונחים של "הטלטלה" בין הקוטב המקומי לאוניברסלי.

הנחת-היסוד המובלעת בטקסט הזה – שהעניק פרשנות לתערוכת זלזת החומר והפך לטקסט מפתח בשיח הפרשני של האמנות הישראלית – הנחה אשר פגשנו לכל אורכו של הדיון, היא שמוכרח

להיות קשר בין האמנות הישראלית ל"מקום". מכאן מתחילות הצרות שהטקסט של דלות החומר מזהה. הדילמה העולה מן הטקסט מלמדת אותנו שהדיבור על "המקום" אינו כה פשוט מכיוון שהמקום ממנו מדברים על המקום לוקה בכמה חסרונות יסוד. על-פי הטקסט של "דלות החומר", אי-אפשר לדבר על המקום במושגיו של המקום מכיוון ש: א. "תהיה זו 'קרתנות מאושרת בחלקה' להיות טבור לעצמך"; ב. המקום הזה נמצא במזרח הקרוב שהוא "ערש תרבות לא עוד שופע"; ג. המקום "נעדר אזכור לקלאסיקה או למושגים אסתטיים שרירים וקיימים... ללא מיתולוגיה וללא-נצרות". ד. "דת [הכוונה לדת היהודית. ש.ח.] שהאסתטיקה והתפישה הלא גשמית היו לסימניה" (בריטברג-סמל 1986, 13). בקצרה, בריטברג-סמל מוכיחה לנו ברטוריקה הירואית של "אין ברירה" שהמקום אינו מקום. המקום אינו מקום מכיוון ש"שם האסתטיקה, שם התרבות הגדולה של המערב, שם לחומרים יש נשמה ומשמעות, היין הוא הדם, הלחם הוא הגוף, הצלב הוא הגאולה. כאן החומרים הם דלים, חסרי-משמעות..." (שם, 16). וכך הגענו שוב לפרובלמטיקה המוכרת של שיח האמנות, הפרובלמטיזציה של "הקטבים" המקומי והאוניברסלי, המומשגת כאן במונחים של "כאן" ו"שם". הבחירה של המונחים "כאן" ו"שם", היא בחירה של דיבור בקד פנימי של קולקטיב בעל זהות מסוימת. זו בחירה בלשון המאורגנת סביב סדרה של קריצות הדדיות המניחות הבנה והסכמה לגבי משמעות המושגים וגבולותיהם, קד שזר לא יצליח לפצחו. ולעצם משמעותה של ההבחנה: הפרובלמטיזציה של "כאן ושם" נעשית מתוך זיקה אירוצנטרית המזהה את ה"שם" עם אירופה. יחד עם זאת מתבצעת כאן הבניה של מרחב הפרוש בין תל-אביב לאירופה, אבל מעלימה את כל מה שביניהן. "התל-אביביים... היו חשופים... להלך-הרוח הכללי שגרס הקמת חברה חדשה, פשוטת הליכות, משוחררת מהמחלות של התרבות האירופית 'השבעה'". ההזיה הקולוניאליסטית בוראת קרטוגרפיה דמיונית, מוציאה את העיקרון הציוני מן ההקשר הגיאוגרפי שלו, ומצמידה אותו לגיאוגרפיה של אירופה. המשוואה ערוכה כאן על דרך הניגוד, מה שמחריף את התלות ברעיון של אירופה, מכיוון שהפרידה מאירופה נתפשת כאפשרות לכונן מחדש אירופה טובה יותר. בעניין זה כדאי להיזכר בהערתו של אדוארד סעיד: "כך נבנית אירופה מחדש מחוץ לתחומה ומתבצעת הכפלתה במרחב" (סעיד 1981, 104).

"המקום", מוצג בדלות החומר כלאקונה של תכנים ומשמעויות. לאקונה העלולה לשבש את עבודתו של הפרשן שהתמחה בהוכחת תקפותה של יצירת האמנות המקורית הישראלית בהצבעה על "קשר" בין היצירה ל"מקום". בנקודה זו נפרד "המקום" מהמגבלה של ייצוג מרחב כלשהו, ומרכז הכובד של ההוכחה לתקפותה של יצירת האמנות נודד בדלות החומר ממרחב גיאוגרפי למרחבו של הסובייקט. אתר הלגיטימציה של יצירת האמנות כ"מקומית" עובר מן הארץ אל בעליה של הארץ, מן הנוף הגיאוגרפי, אל הנוף המנטלי. אך לא כל סובייקט יכול לשמש סתם כך כאתר לגיטימציה של האמנות בזיקתה אל המקום אלא רק אותו סובייקט הנושא את התכונות הנכספות. מהו המיפוי של אותו מרחב לגיטימציה חדש המתגלם בסובייקטים הנבחרים? מסורת השיח כבר דנה בעבר בהגדרת תכונותיהם של הציירים העוסקים בציור המקום. על-פי מסורת זו ציורי המקום אינם נעשים סתם כך על-ידי כל מי שיחפץ בכך. ציורי המקום יכולים להיעשות רק על-ידי "מומחי מקום", אלה המורשים לצייר את המקום מתוקף היותם תושבי המקום. "...ציור הנוף בעיניים של אנשים שחיים בו ולא בעיניהם של תיירים" (גמזו 1947). אך לעומת גמזו המסתפק "בעיניים של תושבי המקום" כהרשאה לציור המקום, ובלבד שלא יהיו תיירים, מחמירה בריטברג-סמל את תנאי הרישוי של "מומחיות המקום": "חשוב לציין, מדובר על-פירוב באמנים ילידי הארץ. אנשים שקנו כאן את כל מושגיהם בנוף, באקלים בחברה, בתרבות ובאמנות" (בריטברג-סמל 1986, 10). דרישות התיקוף מחמירות. מורשי הציור של גמזו: "אנשים שחיים בארץ", הופכים אצל בריטברג ל"דור המהגרים אשר הביא עמו חוויות ומטענים מארצות אחרות". ומעתה נכנס לשיח "יליד הארץ" כבעל מעמד-על בכל הנוגע לאמנות. תנאי הילידות הוא הכרחי אך לא בלעדי. עליו להשתתף "למעגל הפנימי המוגן, של בני ארץ-ישראל העובדת, חניכי תנועת הנוער והקיבוץ, הלוח של ישראל הראשונה" (שם, 10). "הלוח" הזה הולם להפליא את הטיפוס האידיאלי הישראלי אשר מושגו ודימיוני נצרפו במכבש של תנועת העבודה ההיסטורית. בקצרה, "הלוח" הזה הוא לא סתם יליד הארץ, הוא גם נברא בצלמה של האליטה ההגמונית, הפוליטית, הכלכלית, החברתית והתרבותית של מדינת ישראל.

העיקרון המארגן את עולם הדימויים של אותו טיפוס אידיאלי, חבר האליטה, הוא של בחירה סלקטיבית במוטיבים מסוימים, העולים בקנה אחד עם רעיון הריבונות הישראלית, ודחייתם של חלקים אחרים. בדומה לתבשיל הבן-גוריוני שחיבר את הבחן לגולה ואת הדחייה מהדת מחד גיסא, וגילה הערצה למה שקרא "עליונות הרוח היהודית" מאידך גיסא, כך גם הטקסט של דלות החומר נוקט גישה דומה: היחס לגולה: "הגולה הממארת" היחס לדת: "אותנטי מכול הוא 'האומץ

לחולין' זה לב העניין' (שם, 21). וברומה לאידיאולוגיה ההגמונית של תנועת העבודה – בצד "האומץ לחולין", קיים בדלות החומר גם האומץ לנכס את חלקי היהדות אשר יש עמם תועלת, כמו "ההיבט האסתטי, הלא מטריאלי שבמורשת היהדות" (שם, 9). על כל ענייני הרוח-היהדות המיוחסים לדת היהודית, אעיר בקצרה ש"ההיבט האסתטי הלא מטריאלי" הוא המצאה מעוררת תמיהה לגבי הדת הנדונה, והוא (ההיבט האסתטי) מצלצל כמו תאומו הפילוסופי של "הסוחר מוונציה", שהוא כידוע כולו חומר ותאוות-בצע. שניהם גם יחד הם מבנים מסולפים הדנים ביהדות כבאחרות בלתי-אנושית.

הבחירה הבאה הנעשית בטקסט של דלות החומר לגבי דמותו של אותו צבר חילוני אך בעל ערכים דתיים היא ההבחנה ב"הפנמת הרוח של הציונות הסוציאליסטית, שערכיה קנו אחיזה בציבוריות הישראלית מאז העלייה השנייה, דרך ההגנה והפלמ"ח, בטרם קום המדינה, ודרך תנועות-הנוער והקיבוצים למן הקמתה" (שם, 10). בן-גוריון לא יכול היה לנסח את הטיפוס האידיאלי שלו בצורה יפה יותר, שכוללת שימוש ברטוריקה המצביעה על רצף מן הסוציאליזם של העלייה השנייה, ועד לתנועות-הנוער, בעוד שלמעשה הטענה לרצף היא טענה כוזבת; חברי תנועות השמאל גונו על-ידי בן-גוריון כ"מתייוונים", והחלוציות שינתה את אופיה והפכה לחלוציות בחסות המדינה בגילומן של תנועות-הנוער למיניהן.

כאמור, הדיון במוטיב המקומיות משתנה בדלות החומר מדיון בגיאוגרפיה של ריבונות לדיון בגיאוגרפיה של הריבון, אותו סובייקט שמסלול הקריירה שלו הוא ללא-רוב, נע בתוואי המרכזי של המיתולוגיה הישראלית החל מהעלייה השנייה והמשכו בהגנה, בפלמ"ח ובתנועות-הנוער. אותו סובייקט מציג גם גיליון התנהגות למופת: יליד הארץ, בן "לארץ-ישראל העובדת" "הלוח של ישראל הראשונה", חילוני אך יחד עם זאת בעל "זיקה למשמעות הטמונה בהיות יהודי" (שם, 16) עם "הלך הרוח הכללי שגרס הקמת חברה חדשה, פשוטת הליכות, משוחררת מהמחלות של אירופה השבעה" (שם, 10). רשימת התכונות של אותו יליד תל-אביב הנפרשות בטקסט של דלות החומר היא למעשה טכנולוגיה של נורמליזציה. ניתן לשער כי הסביבה שאותה בוחר הטקסט לתאר היא הטרוגנית ומרובת שונות, אך מה שנכנס לתוך הטקסט הוא אותו מופע של הומוגניות, אותו "טיפוס אידיאלי", המותאם באופן מופתי למשטר הזהות של הנרטיב הציוני. כל התכונות שנבחרו בטקסט הן תכונות שנבנו כמופת ומוסדו בתהליך של נורמליזציה והן שיוצרות יחדיו את המרכז הנורמה. זו עדות לכך כי השיח הדומיננטי לעולם אינו תופש את עצמו כמדבר באופן אידיאולוגי, לעולם אינו מתאר את דובריו כקבוצה בעלת אינטרס, והנושאים בהם הוא עוסק נתפשים על-ידו כ"אוניברסליים" כטבע הדברים עצמם. "האמנים התל-אביבים, אינם מתייחסים בעבודתם לאתוס הציוני באופן פשטני וישיר. הם מנהלים עמו דיאלוג ביחסם הספקני... ובהסתיונותם מכל מגמה של אידיאליזציה" (שם, 10).

הדומיננטיות נתפשת כמובנת מאליה ומציגה את עצמה כשקופה "ליילד התל-אביבי" אין דת, אין עם, אין ארץ, יש עיר, אין אידיאולוגיה" (שם, 12).

רוח ההתפעמות מנזר הבריאה התל-אביבי מצועפת בלוויית חן נוגה של רחמים-עצמיים. אותו סובייקט הנרש את התכונות ההגמוניות חווה את עצמו בטקסט של דלות החומר כ"צבר המנושל". הוא, שעסוק כליכך ברחמים-עצמיים, עד כי אינו מבחין כי בין כך ובין כך, עד 1986, מועד פתיחתה של תערוכת דלות החומר, ספגה האידיאולוגיה ההגמונית שאותה מייצג "הצבר המנושל" במסירות כזאת כמה "טלטלות" משמעותיות. "הצבר המנושל" העסוק ברחמים-עצמיים על האוברנים ההזויים שלו, עסוק במידה כזאת עד כי לא שמע כי בשמו מתבצעים נישולים המוניים לאורך כל ההיסטוריה הטובה והיא של ימי הפלמ"ח ותנועות-הנוער שהוא נוצר בלבו. כמו-כן לא שמע "הצבר המנושל" על מהפכה חברתית של השוליים המזרחיים, והוא גם אינו מבחין כי איבד את ההגמוניה הפוליטית למפלגת ימין, וכי פרצה מלחמת לבנון שהעזה להציב סימן שאלה סביב הפרייקט הציוני שכה יקר ללבו. "הצבר המנושל" עסוק עד "מעל לראש" בהערצה-עצמית נרקיסיסטית: הוא מסתכל במראה ולא מאמין שהוא כזה, גם חילוני וגם צנוע. מקפיד בלבישת בלזאים וקרעים לא מכיוון שאין לו, הלא זכור לנו שהוא "מהמעגל הראשון", מ"ארץ-ישראל הראשונה" ודווקא יש לו, אבל הצניעות היא עניין של סגנון, ולכן הוא יהיה צנוע בצורה צעקנית כליכך עד שהצניעות תהפוך לסמל סטטוס. צניעותו כה נוגעת ללב, אפילו את אדנותו הוא השכיל להצניע. לא יפלא שהטקסט הזה קנה לו אוהדים רבים, טקסט שבו רמת החנופה-העצמית, האתנצנטריות, הזיוף ההיסטורי והאדנות האדישה הגיעו לשיאים שלא היו ידועים עד כה בשיח. מאז דור הפלמ"ח שידע להחניף לעצמו ולקשור לעצמו כתרם לא נמצא דובר מוכשר כליכך, שהשכיל להפוך את התל-אביבים למטרה להתאהבות-עצמית. מאחורי הרגישות הפיוטית המאירה

כל זווית מוצלת של הגזע והאמיץ הזה של התל-אביבים, מסתתר עורף עבה מאוד של מי שסבור כי נגזר על התל-אביבים להיות מרכזיים, כי המרכזיות שנפלה בחלקם של התל-אביבים היא פרי של איזה סדר קוסמי שאין להפריעו, ולא תוצאה של מערכת חלוקות והרחקות בין מרכז לפריפריה. תל-אביב בטקסט של זלזול החומר היא סיפור של מרכז ללא-שוליים. זה אינו שיח המתאר מרכז ולעומתו שוליים, אלא שיח שמשותף בתהליך ההדחה לשוליים בכך שאינו מכיר בקיומן של עוד זוויות מלבדו. עומי בשארה מגדיר מצב כזה כ"צנטריזם": "צנטריזם יש כאשר הפנים מפתח יחס של עליונות כלפי החוץ עד כדי כך שנדמה כאילו החוץ אינו משתתף יותר בגיבושו של הפנים, כלומר: כאשר מתקיים יחס חר-סיטרי לכאורה. צנטריזם הוא אידיאולוגיה של אני בלי אחר" (בשארה 1992, 18). מסלול הקריירה של התל-אביבי: "הפנמת הרוח של הציונות הסוציאליסטית, שערכיה קנו אחיזה בציבוריות הישראלית מאז העלייה השנייה דרך הפלמ"ח, בטרם קום המדינה ודרך תנועת-הנוער והקיבוצים" – הוא התמצית של עבודת סימון הגבולות, ההרחקות וההדחות המוכרות כ"ההיסטוריה" של הציונות. הסיפור המינורי של הציונים הסוציאליסטים הרוחניים ופשוטי ההליכות הוא סיפור של היסטוריה סלקטיבית במיוחד. היסטוריה של מנצחים הבונים את סיפורם מתוך הדחה גמורה של המנוצחים מן התמונה, אלה, אשר לא זו בלבד שנרצחו, אלא גם אין להם היסטוריה, אין להם אסתטיקה והם משוחררים מן הצורך לקרוא תיגר על "אירופה השבעה". הנרטיב של תולדות של הציונות חי בהלימה מופלאה עם הנרטיב ההיסטורי הבונה את השיח הפרשני של האמנות שגם בו מולכת זהות המתעצבת ומתכוננת על-ידי מערכת חלוקות והרחקות בין האני לאחר, שבעת ובעונה אחת מכחישה את עצם עבודת החלוקה הזאת, בכך שהאחר אינו קיים כלל על מפת הזהות.

הטקסט של זלזול החומר מתאר חבורה של אמנים הטרודים ללא-הרף בחיפוש אחר החומר העני שיהפוך את מציאותם לחוויה רוחנית. בעיר משכללים את חי העיון הרוחני שבו לחומרנות, ובכפר, בפרייקט החממה של אביטל גבע, משכללים את עבודת האדמה. שניהם בשם הפרייקט הציוני, שניהם כמשעתיקים נאמנים של האתוס הזה, שניהם כמייצרים מרחבי ייצוג של הדמיון: בעיר מייצרים מרחב של נוסטלגיה, ובכפר מייצרים מרחב של אוטופיה.

ב-1990 התפרסם בכתב-העת קו חיבור בשם "מחשבות על ציורים, 1976-1989" מאת תמר גטר. הטקסט משחזר את הפרובלמטיקה הוותיקה של שיח האמנות המגולמת בעימות בין ה"מקומי" ל"אוניברסלי", אבל הפעם נטשים האתרים המסורתיים שבהם מתחוללת הפרובלמטיקה: האתר הגיאוגרפי, האתר הגיאופוליטי והאתר הסובייקטיבי, והפרובלמטיקה מתקמת במונחים של נרטיבים מתחרים: הנרטיב הציוני וכנגדו הנרטיב הבורגני-קפיטליסטי-נוצרי: "בגלל הנסיבות ההיסטוריות והתרבותיות המיוחדות לישראל אין לנו דימויים תרבותיים שמישים 'מבחוץ', במונח האירופי או האמריקני: אין לנו נרטיב נוצרי וגם לא נרטיב בורגני או קפיטליסטי מובהק. לעומת זאת, ישנו הנרטיב הציוני... דימויים חיים בזמן מצטבר, הם תוצאה של זיכרון קיבוצי, של מאויים קיבוציים... לתרבויות צעירות חסר מימד זה" (גטר 1990, 43).

ברומה לטקסט של זלזול החומר, גם הטקסט הזה נכתב ברטוריקה הירואית של "אין ברירה", שפירושה פריסת כל החסרים והכשלים העומדים בדרכו של פרייקט האמנות הישראלי, ובסופו של דבר ההיחלצות מן הסבך באסטרטגיה של "יש מאין". הפריסה של החסרים והכשלים מומשגת כמערכת-יחסים בין שני נרטיבים: מצד אחד, הנרטיב הציוני שאין בו "דימויים תרבותיים שמישים", ומצד שני, אירופה שיש בה. שני הנרטיבים הללו מוצגים כמערכת משולבת להפליא של גלגלי שיניים: חריצי המגרעות שבנרטיב הציוני, מתמלאים בדיוק נמרץ ב"שיניים" המלאות של תרבות אירופה. שוב אנו מאתרים את הפעילות הקרטוגרפית האינטנסיבית של שרטוט מפה מקומית של תרבות ישראלית שהיא כולה אינונטר של השונות מאירופה, והדמיון לה, ומפה צליינית של מחחות תרבות אשר אירופה מלאה בהם בשפע: הנצרות, הבורגנות והקפיטליזם. שרטוט מפה כזו נובע מתפישה אירופצנטרית המסמנת את תנאי האפשרות של הופעתה של האמנות. הציוויליזציה נתפשת כאן כפרייקט אבולוציוניסטי, אשר אגפיה השונים נמצאים בדרגות שונות של שכלול והתקדמות העשויים להגיע בסופו של דבר אל המימוש המלא שהוא הרעיון של אירופה. ההיסטוריה של התרבות על-פי תפישה זו, בדיוק כמו ההיסטוריה הפוליטית והכלכלית, היא רק היסטוריה אחת: אירופה, ולכן יש תנאים מוקדמים ליצירת אמנות: נצרות, בורגנות, קפיטליזם. בדיוק כשם שראשוני החלוצים הציוניים חוו את הטרטוריה המדוברת כריקה, לא מפני שבאמת היתה ריקה, אלא משום שלא התפענחה במושגים שלהם כמיושבת, כך גם לגבי העולם התרבותי: ישראל היא כתם לכן במפה הצליינית. כתם לכן על המפה הוא בדיוק האופן שבו תופשת הכותבת

את עולם הדימויים של הנרטיב הציוני. כיצד היא מסבירה את הריקנות הזאת? ובכן: הדימוי ריק מפני שהוא "חסר נוכחות תרבותית אופטית" (שם, 43). להבדיל אלף אלפי הבדלות מתרבויות המצטיינות באותה תכונה הקרויה "נוכחות אופטית", כמו "דיוקנה של מרילין מונרו או תמונת צליבה" (שם, 34). אותו כתם הלבן המשורטט במפות הצלייניות הוא ריק המבטא מה? המקום ריק ממספנות, ריק מכנסייה, ריק מארובות. הריק הוא ריק של מקומות ש"רגל אדם לבן מערבי טרם דרכה בהם", טרה אינקוונטיטה. כאשר הקוגניטיו הוא האירופי הקולוניאליסטי.

התפישה האירופוצנטרית מלמדת אותנו על הקשר הכפול הפרדוקסלי שבו כבול השיח הפרשני של האמנות אל הקולוניאליזם. הקשר הזה הוא צומת של שני צירים המסמנים יחס אל האחר: מתוך שונות ומתוך זהות וטמיעה (Todorov 1984, 185). מצד אחד חווה עצמו הדובר בשיח כבעל ייעוד מוסרי להביא את בשורת הנאורות לאזור שהוא "אחר", "שונה", אשר אינו אירופה. כלומר, הוא לוקח על עצמו שליחות קולוניאליסטית "לתרבת" את האזור. השליחות המתרבתת היא שמכוננת אצל הדובר את נקודת-המבט של אירופה, אבל גם אימוץ נקודת-המבט של אירופה הוא שמדרבן לשליחות המתרבתת. אך מצד שני, את אותה נקודת-מבט שהוא מאמץ הוא מפנה בסופו של דבר גם נגד עצמו. הוא מסתכל על עצמו מנקודת-המבט של הקולוניזטור האירופי ודרכה הוא חווה את עצמו כשממה שיש לבער ולתרבת. הפעם האחרות מתגלמת דווקא מתוך ציר הזהות, מתוך הרצון להיות כמו אירופה, אך זהו רצון הרסני לא פחות מן הרצון הקודם אשר נבע מן השונות. כאן גזרת נקודת-המבט של הזהות עם אירופה סיופיות נוראה של "אירופיזציה" שלא תוגשם לעולם. ילדות נצחית בלתי-מאושרת אשר לא תצליח להשיג את אירופה מכיוון שנרטיב "אירופה" נע בציר הזמן ממש כמו הנרטיב של "הפרוייקט הציוני". בקצרה, הסמכות התרבותית של אירופה היא שמקנה לדובר את עמדת הכוח והשליטה, ובעת ובעונה אחת את העמדה של קורבן של קולוניזציה תרבותית. גיל אייל היטיב לקלוע לדעתי באמצעות ניתוח של מה שהוא מזהה כ"בדלנות הישראלית": "...הנטייה להבין את הבדלנות כשליטה על הערבים וההתעלמות מאופיה כ'הכנעת' היהודים, מאפשרת לאליטה הישראלית להוסיף ולדבוק בטעמה, בערכיה ובסגנון חייה – כל אותן שרירותיות תרבותיות (cultural arbitrariness) הנושאות את חותם ההרחקה הכפולה של 'המזרח' ושל 'הגולה', אשר הגדירו את התרבות 'הגבוהה' – ואף להציג את אלה כמקור להשקפה 'ליברלית' לא בדלנית..." (אייל 1993, 53).

מסגרת הדיון של השיח, אשר עד עתה התמקדה על הציר המרחבי, מעתיקה בטקסט של גטר את מרכז הכובד לדיון על ציר הזמן: "...דימויי חיים בזמן מצטבר, הם תוצאה של זיכרון קיבוצי... לתרבויות צעירות חסר מימד זמן" (גטר 1990, 43).

כאן מוזהה הבעייתיות בין שני הקטבים המיתיים – בהתגלמותם הנוכחית כשני סוגי נרטיב, "ציוני" לעומת "אירופי" – כעימות בין שני סוגי זמניות (temporality). מצד אחד, התרבות המערבית שיש לה זמן היסטורי ארוך ומצד שני, הנרטיב הציוני אשר לא הספיק לצבור מספיק שעות של זמן היסטורי. מי צריך זמן היסטורי? כזכור, כאשר דנתי בקטיגוריה של ה"מקומי", הדגמתי כיצד מעוגנת הטענה לאותנטיות של יצירת אמנות באמצעות הצבעה על זיקות בינה לבין המרחב הגיאוגרפי הספציפי הלאומי. הדיון על ציר הזמן אצל גטר מחזיר אותנו לאותה בעיה בדיוק. שוב מתקיים כאן אותו דיון בשאלת המקור והאותנטיות של יצירת האמנות, כאשר כאן, הלגיטימציה של המקור אינה מעוגנת עוד במרחב אלא בזמן. הבעייתיות, על-פי הטקסט הנוכחי, נובעת מכך שדווקא אותו מרכיב של "זמן" הנדרש כליכך לאישוש הטענות בדבר האותנטיות של יצירת האמנות נעדר מן המרחב. הדיאגנוזה תהיה לפיכך שהארץ: "...חסרה את מימד המסורת שיכולה לספק חזות ונורמה של 'מקור'. הכותבת חשה בחסרונה של מסורת, לא כל מסורת, אלא כזו המצוידת באמצעי-אכיפה: "...הם מציינים סוג של משמעת תרבותית בשל האופן שבו הם מאלצים את דפוסיהם של דימויים חדשים" (שם). גטר מבקשת לראות את תרבות העבר כ"משמעת תרבותית" כאשר העבר "ממושע" בשני מובנים: הענקת משמעות לעבר, ואכיפת משמעת ביחס לעבר. היא מודאגת מהעדרו של אמצעי-האכיפה הזה, מן המום הזמני הזה שבתרבות הישראלית "אשר אינה יכולה לספק חלל רציף", והחסרה "את מימד המסורת שיכולה לספק חזות ונורמה של 'מקור'" (שם).

החסר הגדול מתבטא במימד הזמן, בכך שבינתיים המאסטר נרטיב הציוני אינו מספיק גרוש ומחייב, ואוכף את סמכותו. הפרוייקט החשוב ביותר על-פי הטקסט הוא לא להיכנע ללחצי הזמן לאיזה "הופלה של אותנטיות [הופלה] במקור, ש.ח.]" (שם, 46). ה"אותנטיות", ו"המקור" הם נקודות-העיגון הקריטיות לתקפותה של האמנות הישראלית. על-מנת שלא ניכשל ב"הופלה של אותנטיות" יש

לבדוק את עמדת הדובר, כאשר ההנחה היא שהכותבת רואה את עצמה כעוסקת מורשה באותנטיות, ועל כן פרשה בפנינו את מערכת טיעוניה בעניין, כדי שנתרשם מכל הקשיים שהיא חווה (העדר נצרות, העדר קפיטליזם, העדר בורגנות), והסייגים שכפתה על עצמה על-מנת שעמדת הדובר שלה תוכשר כאותנטית. החיפוש אחר מקור לגיטימציה, מוביל את גטר כמרגם את כל דוברי השיח לפניה אל "חומרי הציונות". אך גטר זהירה בבחירה וטוענת כי יש לחלץ מתוך "חומרי הציונות" את ה"פראזיולוגיה של שלטון מפא"י ושל שלטון הימין" (שם), ואותו גוף הקרוי בפייה "חומרי הציונות" הוא שישפך לתרבות, על-פי המלצתה, את "הזרזון של הציור" (שם). בלשונה של גטר: "תהיה זו עליבות של חיי הרוח אם הפראזיולוגיה של שלטון מפא"י ואחר-כך זו של שלטון הימין, 'תשרוף' בקלות כזאת את חומרי הציונות" (שם). הטעות המכריעה כאן היא של תפישת הכוח כעלוקה המוצצת את דמו של האתוס, הכוח כגורם מסלף ומעוות את האתוס. יש כאן ניסיון למיסטיפיקציה של האתוס הציוני, לבצע בו ניתוח של הפרדת תאומים סיאמיים בעלי מחזור דם משותף: הפרדה של הידע, האתיקה, התרבות מן הכוח הגס והעירום. אבל ניתוח כזה גוזר את דינם של התאומים. מפני שאין כאן שאלה של כוח המסלף את האתוס, אלא כוח המייצר אתוס מסוים, ובין אם תרצה ובין אם לאו, באמצעה אל לבה את האתוס הציוני מאמצת גטר גם את הייררכיות הכוח שהוא מכתיב. השגיאה הגדולה הבסיסית העוברת לאורך כל השיח אודות האמנות היא המחשבה כי ניתן לאמץ את האתוס הציוני כאתוס מרכזי המעסיק את עולם האמנות, תוך הפרדתו מן הפרקטיקות הדכאניות שלו. ומן הראוי שנוכח את דבריו של פוקו בעקבות ניטשה: "לכאורה התודעה ההיסטורית מכוונת לאמת אך למעשה היא רוויה דחפים, תשוקות, מסורות אינקוויזיטוריות, שנינות אכזרית חדות" (Foucault 1971). בלתי-אפשרי לבודד את הציונות מתוך הפרקטיקות הדכאניות שלה.

מושגי "המקום", "המקור", "החומרים הציוניים", "החושנות הציונית" הם כולם מונחים שההיסטוריה שלהם הרבה פחות אצילית מכפי שהם מתיימרים להציג. הנחת הגניאלוגיה היא שההווה מבוסס על מאבקים שהומן והצד המנצח השכיחם (Foucault 1971). מושגי השיח כפי שהם מוצגים כאן כוננו על-ידי פרקטיקות לא-דיסקורסיביות של כוח, של מאבקים לאומיים, של כיבוש אלים של מרחב. מה שנמצא ב"מקור" אינו הקיום של מונחים תרבותיים ככאלה, אלא המאבק הברוטלי, הכיבוש והדיכוי, שאפשרו את הבסיס לבניית שרשרת המשמעותיות התרבותיות. והמונחים שהחזרו מנסים, בין היתר, לנתק את המשמעותיות הברוטליות מן השיח, ולהפוך אותו לשיח תרבותי לגיטימי המבקש לעצמו הגדרה כספירה אוטונומית.

אותו "אחר" מיתולוגי הנפקד בעקשות מן השיח הפרשני של האמנות עולה במפתיע אל הזירה ב-1990. בשנה זו מפרסמים עורכי קו: "שני מאמרים ראשונים מסוגם... במה שכבר נדון בהרחבה בתחומים אחרים: היווצרותה של התודעה הלאומית של הערבים הפלסטינים מתוך יחסי יריבות מימטית בישראל ובתרבות הישראלית" (פישר וניניו 1990, 162).

העורכים מוסרים לנו את הערכתם לגבי שני המאמרים: "אך בעוד מאמרה של גנית אנקורי הוא במובהק מאמר שהתגבש מתוך עבודת מחקר אקדמית בעל אופי של מחקר איקונוגרפי מן השורה, אפיו של מאמרו של בולאטה [הפלסטיני. ש.ח.], שונה בערבו מחקר ופרשנות עם היבטים תעמולתיים. למרות מגמתיות זו מצאנו טעם להביא בפני הקורא העברי מאמר זה שהוא ככל הידוע לנו ניסיון ראשון מסוגו להתבוננות באמנות הישראלית מצד מי שמוגדר כמצוי בצד האויב" (שם).

העורכים, פישר וניניו, מעמידים אקספוזיציה אוריינטליסטית מושלמת: מצד אחד, המדע הרציונלי, שהוא נחלתה הבלעדית של החוקרת העבריייה, וכנגדו הפלסטיני, אשר עבודתו המדעית סובלת מ"היבטים תעמולתיים". אין זאת כי דמיונו המזרחי היה לו לרועץ ושיבש את נוהלי העבודה המדעית שלו. צמד העורכים, שעטם מזומן ומתוקן להבחנות הדקות הקשורות בעניינים של אתיקה ואסתטיקה, משנים את סגנונם מהקצה אל הקצה ברגע שהם נתקלים ב"חפץ החשור": כאמל בולאטה, צייר, סופר ופובליציסט פלסטיני המתגורר בושינגטון. הזחיחות המנדרינית משתנה להברות קצרות וגסות הלקוחות מן הטרימינולוגיה של תקנות ההגנה לשעת חירום: "מגמתיות", "תעמולה", "הקורא העברי", לעומת "מי שמוגדר כמצוי בצד האויב". מעניין ששני המבקרים החריפים הללו טרם הצליחו לזהות "מחקרים עם היבטים תעמולתיים" בשדה המחקר המדעי של האמנות העברית. כפי שכותב אדוארד סעיד:

אין רשימה תיאורית של תכונות מזרחיות, שאין לה השלכה על התנהגות המזרחים בעולם האמיתי. מצד אחד נמצאים המערביים, ומן הצד השני הערבים-המזרחיים; הראשונים הינם

(לארדווקא בסדר מסוים) רציונלים, שוחרי שלום, ליברלים, הגיוניים, מסוגלים לדבוק בערכים אמיתיים ללא חשדנות טבעית; האחרונים אינם דבר מכל אלה (Said 1979, 49).

המחלקה לסוציולוגיה ולאנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב

ביבליוגרפיה

- אייל, גיל, 1993. "בין מזרח למערב: השיח על 'הכפר הערבי' בישראל", תיאוריה וביקורת 3: 39-55.
 בלאס, גילה, 1980. אופקים חדשים, הרצאת פפירוס/רשפים, תל-אביב.
 בריטברג, שרה, 1976. "על פסלים, נוף, חברה, פולחן ומקומות קדושים", ידיעות אחרונות, 23.1.76, עמ' 1.
 בריטברג-סמל, שרה, 1986. כי קרוב אליך הדבר מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, מוזיאון תל-אביב, תל-אביב.
 —, 1988. "אגריפס נגד נמרוד", ידיעות אחרונות, 13.7.88, עמ' 25.
 ברול, אמנון, 1977. "הנוף כיצירת אמנות..." הארץ, 20.7.77, עמ' 20-21.
 בשארה, עזמי, 1992. "הצבעים המאוחדים (The United Colors)": על אירוצנטריזם, זמנים 43: 18-31.
 גבע, אביטל, 1988. שבועון הקיבוץ, 11.5.88.
 גולן, סמדר, 1987. "להרים את העולם", דבר השבוע, 23.1.87, עמ' 22-24.
 גורדון, א.ד., תרפ"ו. "מכתבים מארץ ישראל", בתוך כתבי א.ד. גורדון, עורך: דפוס הפועל הצעיר, תל-אביב.
 גטר, תמר, 1990. "מחשבות על ציורים 1976-1989", קו 10: 43-47.
 גמזו, חיים, 1947. "אותות מערדים בציור הישראלי", הארץ, 4.7.47.
 גרמר, סטפן, 1993. "הקה, ברטהרסט, בריס", רידינג 6: 1-7.
 ינאי, צבי, 1975. "אביטל גבע: פרויקטים משולבים", חושג 5: 32-34.
 לוי, מיכה, 1993. "מהי קלאסיקה ישראלית", חושג הארץ, 23.4.93.
 סעיד, אדוארד, 1981. שאלת פלסטין, הרצאת מפרש, חיפה.
 עומר, מרדכי, 1982. יצחק דנציגר, מקום, הרצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 עפרת, גרעון, 1993א. "הביאנלה בוונציה 1993: פרויקט החממה", סטודיו 40: 29.
 —, 1993ב. "החממה: אביטל גבע בביאנלה של ונציה 1993", תיאוריה וביקורת 3: 129-141.
 פישר, יונה ומשה ניניו, 1990. "צירים מקומיים" קו 10: 102.
 קולב, א., 1949. "שפה עולמית משותפת ושפה לאומית מקורית באמנות הציור", על החשמה, 5.8.49.
 שלונסקי, אברהם, 1960. "מעגבניה ועד סימפונייה", ילקוט אשל, ספרית פועלים, תל-אביב.
 תמוז, בנימין, 1977. "מורי וחברי יצחק דנציגר", הארץ, 28.7.77, עמ' 18.
 תמוז, בנימין, דורית לייטה וגרעון עפרת, 1980. סיפורה של אמנות ישראל, הרצאת מסדה, תל-אביב.

- Althusser, Louis, 1971. "Ideology and Ideological State Apparatuses," in his *Lenin and His Philosophy*. New York: Monthly Review Press.
 Berman, Marshall, 1988. *All That Is Solid Melts into Air*. New York: Penguin Books.
 Benjamin, W., [1934] 1984. "The Author as a 'Producer'," in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis. New York: The New Museum of Contemporary Art.
 Bryson, Norman, 1989. "Chardin and the Text of Still Life," *Critical Inquiry* 15 (Winter):231.
 Deleuze, Gilles and Felix Guattari, 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Prss.
 Harvey, David, 1989. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass.: Basil-Blackwell.
 Foucault, Michel, 1971. "Nietzsche, Genealogy, History," in *The Foucault Reader*, ed. P. Rabinow. London: Penguin Books.
 —, 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, reprinted by permission of Pantheon Books, a division of Random House, Inc.
 —, 1984. "Truth and Method," in *The Foucault Reader*, ed. P. Rabinow. London: Penguin Books.
 Huyssen, Andread, 1986. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press.
 Krauss, Rosalind E., 1991. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
 Merquior, G., 1985. *Foucault*. London: Fontana Press/Collins.
 Said, Edward, 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
 —, 1984. *The World, the Text and the Critic*. London: Faber and Faber.
 Todorov, Tzvetan, 1984. *The Conquest of America*. New York: Harper and Row.