

רבותרבותיות במוזיאון: מבט על גזע, מגדר ותצוגה בישראל

נועה חזן

המרכז למדיה, תרבות והיסטוריה, אוניברסיטת ניו יורק

חגיגות היובל להקמת מוזיאון ישראל בירושלים, שהתקיימו בקיץ 2015, חתמו תקופת התחדשות של מוזיאונים מרכזיים רבים בישראל. סקירה ביקורתית של התצוגות המחודשות בכמה מוסדות מובילים – מוזיאון העיצוב בחולון, מוזיאון העם היהודי בבית התפוצות שבאוניברסיטת תל אביב, מוזיאון ארץ ישראל בתל אביב ומוזיאון ישראל בירושלים – תאפשר לי להתחקות על ייצוגו של הסיפור הלאומי במוזיאונים אלה.

כפי שנראה, התצוגות המחודשות (או התערוכות החדשות) המוצגות במוסדות הללו עומדות לעתים קרובות בסימן הניסיון להציג את המגוון האתני בישראל בהתאם לעקרונות הרבותרבותיות ושיח הזהויות; אך האירוניה היא שאימוץ הגישה הרבותרבותית נעשה לא פעם אגב הקצנת הנרטיב האתנוצנטרי הלאומי שעיצב את התצוגות הקודמות. לטענתי, ההקצנה נעוצה בחלוקה המסורתית שעדיין מתקיימת במוזיאונים בעולם בין מחלקות של ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות עכשווית. כלל אצבע עוזר לעמוד על החלוקה הזאת במתכונתה הישראלית: בעוד בתצוגות הארכיאולוגיה מופיעים מוצגים שנמצאו באזור הגיאוגרפי של ארץ ישראל גם אם אותם מוצגים מעידים על קיומן של קהילות לא יהודיות, הרי תצוגות האתנוגרפיה כוללות רק מוצגים השייכים לקהילות יהודיות, גם אם שימשו לפני שהגיעו בני קהילות אלה לישראל. לעומת זאת, מה שמוגדר "אמנות ישראלית" מחויב להיות גם מקומי וגם יהודי. כלומר בעוד המקום (ארץ ישראל) הוא הנתון ההכרחי לסיווג פריט כארכיאולוגי ואילו הדת (יהדות)

* תודה לאיתן בריוסף על העריכה היסודית של המאמר ועל הליווי המסור לאורך שלבי הכתיבה, ולנעמה פנחס-צפור על הידוקו הסופי של המאמר, שהיה קריטי להנהרתו. תודה לשירלי בכר, לאביטל ברק, ליגאל נורי ולסיון רג'זאן שטאנג, שהשיחות המתמשכות והמחכימות עמם עזרו לי לגבש את מחשבותיי לכדי מאמר.

היא הנתון ההכרחי לסיווג פריט כאתנוגרפי, החיבור ביניהם – שבהקשר המקומי יוצר את הלאומיות – הוא הנתון ההכרחי לסיווג של מוצג כאמנות ישראלית. דוגמה מובהקת לחלוקה זו נמצאת במוזיאון ישראל, שבו האגף לאתנוגרפיה (ששמו החדש הוא "האגף לאמנות ותרבות יהודית") ממוקם בנפרד אך בצמוד לאגף החדש לארכיאולוגיה (שנותר בשמו הקודם), ומול שניהם ממוקמת תצוגת הקבע של האמנות הישראלית. בין האגפים מוצב הפסל "נמרוד" של יצחק דנציגר, כמחווה סמלית וכחוליה המקשרת ומגשרת בין האגפים השונים, ובהתאמה – בין המצב הקודם של ארץ ללא עם ועם ללא ארץ לבין המצב העכשווי של ישיבת עם בארצו. כפי שאראה באמצעות חשיפת הקשרים ההיסטוריים ההדוקים בין מוזיאונים ומערכי תצוגה מודרניים לבין צמיחת הלאומיות, החלוקה למחלקות נפרדות במוזיאונים עכשוויים מבוססת למעשה על רטוריקה מגזיעה שראשיתה במאה התשע־עשרה ושקשרה בין אבולוציה תרבותית להתגבשות לאומית. על פי תפיסה זו של אבולוציה תרבותית, עמים שאינם מגובשים לכדי לאום שויכו לגזע מוקדם ולא מפותח של האנושות ואילו עמים שהתגבשו לכדי לאום הוצגו כפסגתו של המדרג האבולוציוני האנושי. וכך, הצגת מגוון רב של קהילות במוזיאונים בהתאם לגישה הרב־תרבותית – לצד החלוקה לאגפי תצוגה של ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות, שממשיכה לתמוך בהגיון אבולוציוני לאומי – מאפשרת לכלול את סיפוריהן של קהילות רבות שהודרו בעבר מן המוזיאונים בלי לפגוע בנרטיב העל הלאומי האתנוצנטרי הישן ואף לחזקו ולאשררו.

בחלקיו הראשונים של המאמר אציג רקע תיאורטי לדיון ביקורתי במוזיאונים, אצביע על הקשר ההיסטורי שבין כינון לאומיות לבניית מערכי תצוגה ואתאר את הבעייתיות שבאיון הגישה הרב־תרבותית במוזיאונים מערביים כיום. הבעייתיות הזאת – שאיננה ייחודית לישראל, כאמור – תעמוד במוקד חלקו העיקרי של המאמר, שבו אנתח סדרה של תערוכות שהוצגו בשנים 2013–2017. כפי שנראה, כדי להתאים פלסטינים, מזרחים ואשכנזים בסדר עולה לסיפור האבולוציה של הלאומיות הישראלית, המוזיאונים משתמשים בשיטות תצוגתיות המטבענות (naturalize) עיוותים כרונולוגיים ומגזיעות את הקבוצות האתניות המוצגות בהן.

צמיחת לימודי המוזיאונים וביקורת מוזיאונים בישראל

עד לפני כמה עשורים, רוב המחקר בנושא מוזיאונים נעשה בידי אנשי מקצוע שעבדו במוזיאון כגון אוצרים, עובדי ארכיון ורפאים (רסטורטורים). עליית הגישה הבינ־תחומית באקדמיה הביאה לקריסת ההבחנות בין עולם הידע המוזיאוני לעולמות הידע האחרים, ואפשרה את הרחבתו של השיח ואת עלייתם של לימודי המוזיאון בצורתם הנוכחית (Starn 2005). מאז שנות השמונים המוקדמות, חוקרים של מדעי החברה, פילוסופים, חוקרי תרבות חזותית ותרבות בכלל, היסטוריונים לתולדות האמנות, מבקרים ועיתונאים שינו לבלי הכר את הכתיבה על מוזיאונים שהייתה מוכרת עד אז: השיח האינפורמטיבי בעיקרו פינה את מקומו לביקורת על האג'נדות הפוליטיות ועל הנרטיבים שמוזיאונים מציגים. בשנת 1985 הגדיר עורכו של כתב העת הבינלאומי של ועדת המוזיאונים את השינוי כ"תנועה של ביקורת ורפורמה המאמצת

התפתחויות חדשות במדעי החברה והרוח במטרה לעורר מחדש שאלות על טכניקות התצוגה ולבסוף להחליף את היחסים המסורתיים בין מוסד המוזיאון ובין הציבור" (מצוטט שם, 71). ואמנם, חוקרי "המוזיאולוגיה החדשה" – כותרת של אנתולוגיה ביקורתית חשובה בעריכת פיטר ורגו (Vergo 1989) שפורסמה בשנת 1989 – החלו להשתמש בפרספקטיבות תרבותיות, מעמדיות, מגדריות ואחרות כדי לבחון את הבנייתם של אובייקטים ונרטיבים היסטוריים ולחשוף בצורה ביקורתית את האופן שבו מוזיאונים מבקשים לשלוט בארגון השרידים הפיזיים ותוצרי התרבות של העבר. היעדר הביקורת שאפיין עד אז את הדיון על מוזיאונים התחלף בגלגואה של כתיבה ביקורתית מגוונת, פורה ואפקטיבית.¹

מסוף שנות השמונים, במקביל לנעשה בארצות הברית ובאירופה, התנהל גם בישראל דיון ביקורתי על מוזיאונים, בין היתר מעל דפי כתב עת זה. עבודתה של אריאלה אזולאי (1993; 1999) חשפה אסטרטגיות מרכזיות שבאמצעותן מנוכס העבר במוזיאונים להיסטוריה בישראל. בין היתר טענה אזולאי כי "סילוקם של הערבי, הספרדי, האישה ובמקרים מסוימים אף היהודים החרדים מתצוגות שונות מבטא חשש לכך שהם עלולים להציע תמונת עבר משלהם עבור נתחי העבר השונים" (אזולאי 1999, 115). בדומה לכך, מאמרה של דפנה יזרעאלי (1989) הסוקר את תצוגת הקבע במוזיאון העם היהודי בבית התפוצות עמד על היעדרן של נשים מן התצוגה ההיסטורית ועל הצגת מלאכות גבריות בלבד. חוקרי פולקלור בכירים כתבו על היעדרם של חפצי פולקלור מסיפור ההתחדשות הלאומית בישראל וטענו כי "הפולקלור לא היה חלק מארגו הכלים האינהרנטי של תרבות התחייה של התנועה הלאומית הציונית" (חזן-רוקם ואחרים 2006, 252). לדברי הכותבים, "בניגוד לתנועות הלאומיות האירופיות [...] שבהן שימש הפולקלור דבק בין תת־קבוצות בתוך הלאום, בציונות היה הפולקלור אבן נגף פרטיקולריסטית שהציבה מכשולים מטרדיים בפני מנגנוני ההאחדה, בעיקר בשל זיקתו החזקה ללשונות שאינן עברית" (שם).

החוקרים הללו, העוסקים בהיסטוריה, אתנוגרפיה ופולקלור, הצביעו על הקשר שבין השפחת מאפייני הקהילות לבין שוליותן בנרטיב הלאומי. לעומת זאת, שרה חנינסקי הראתה כי במקרה של האמנות הפלסטית, דווקא ההשכחה של מאפייני האמנים – קרי מוצאם האירופי – לא רק שלא דחקה אותם לשוליים אלא אף סייעה לאמנים אלה לקבל מקום מרכזי בנרטיב של האמנות הישראלית:

דווקא השכחה שכופה על עצמה ההגמוניה הממוערבת ביחס לעברה הדיאספורי היא זו שמקנה לה את הצדודית האוניברסאלית מרובת הסמכויות, בעוד שהכחשת העבר הדיאספורי של הכפפים, עוקרת אותם ממקורות הכוח שלהם ומאפשרת להופכם לכפפים [...] העלאת המסורת הדיאספורית האשכנזית מתהומות הנשייה עשויה לערער על העמדה ההגמונית השואבת את מקורות הסמכות שלה מן המערביות והאוניברסאליות הברדיות שלה ולאכוף עליה קנה מידה אתני יחסותי (חנינסקי 2002, 62).

חינסקי צבעה את יחסי הכוח באמנות הישראלית בגוונים של אתניות ומוצא, והראתה שהיא מעולם לא הייתה ניטרלית וחפה מאינטרסים פוליטיים, אולם אלה היו שקופים משום שהלמו את האינטרסים של ההגמוניה (חינסקי 2015).

בהמשך המאמר אראה כי בזמן שחלף מכתבת מחקרים אלה ועד לימינו חל שינוי משמעותי באופן הצגתם של נשים, חרדים ומזרחים במוזיאונים בישראל. אולם, כפי שאראה, גם כאשר בתצוגות עכשוויות ההומוגניות מוחלפת בהטרונגיות, מגוון הקהילות החדש שגודש את התצוגות ההיסטוריות מוצג בצורה שאינה מסכנת את הנרטיב הקודם, מפני שהיא מרחיקה אותן מן ההווה הממשי ומזהה אותן כישויות קדם-לאומיות שהובילו לשלב האבולוציוני הלאומי של עם ישראל. הצגה זו מתאפשרת כאמור באמצעות הפרדה בין תערוכות ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות, הפרדה הנתמכת לכאורה בהיגיון היסטורי. בטרם נפנה אפוא להקשר של ישראל, עלינו לבחון לעומקה את הזיקה בין צמיחת המוזיאון לכינון הלאומיות.

הבניית היחסים בין עבר פרימיטיבי להווה לאומי: מערכי תצוגה במאה התשע־עשרה

הפרדת מרחבי התצוגה על בסיס שיוך אתני, באופן שמסמן אובייקטים שנוצרו במסגרת לאומית כשלב האחרון והמפותח ביותר ברצף המוצגים, איננה המצאה ישראלית. שורשיה נטועים עמוק בהיסטוריה של מערכי התצוגה המודרניים, אשר כפי שהראה החוקר טוני בנט, הומצאו כדי לכונן, להצדיק ולפאר את הישויות הלאומיות החדשות שהתגבשו באירופה (Bennett 1988). בנט אף הראה כי עצם ההיגיון הלינארי ההיסטורי, שבמסגרתו תקופה קדומה הובילה לתקופה שבאה אחריה, הומצא רק במאה התשע־עשרה. מערכי תצוגה של אוספים פרטיים במאות שקדמו לה הדגישו דווקא את השימור והיציבות ולא את ההתפתחות והשינוי. הטמעת ההבנה של העבר כהיסטוריה ויצירת הקשר בינו לבין ההווה נעשו בעיקר באמצעות תערוכות מכניקה (mechanics institute exhibitions), מוזיאונים לאומיים, תערוכות עולמיות ומופעי מוזריות בירידי שעשועים (freak shows). אף שבכל אחד ממערכי התצוגה הללו הוצג תוכן שונה, הם מיסדו את ההיגיון הלינארי ההיסטורי, שהיה חיוני לשם שכנוע ההמונים ביתרונותיה של הישות הלאומית המודרנית בשלביה הראשונים (שם, 89).

כבר במאה השמונה־עשרה הוצגה לבני המעמדות העובדים רטוריקה של התפתחות וקדמה בתערוכות המכניקה שנועדו להכשרה מקצועית ולטיפוח גאוותם של עובדי בתי החרושת והמפעלים בבריטניה. תערוכות אלה אופיינו במחירי כניסה נמוכים ובשעות פתיחה מאוחרות, והוקדשו להצגת תהליכים מכניים ומוצרים תעשייתיים שלעתים היו מעשי ידיהם של הצופים עצמם. הן הובילו את המבקרים במסלול שנע מן המוקדם אל המאוחר ומחומרי הגלם אל המוצר המוגמר (שם, 85; Kusamitsu 1980, 77). תערוכות המכניקה הכשירו את הקרקע למערכי התצוגה הלאומיים לא רק בחניכת ההמונים לתפיסה היסטורית של התפתחות אלא גם בכך שלימדו את בני המעמדות העובדים כיצד עליהם להתנהג בעת ביקורם בתערוכות. הן הסדירו מבחינה מוסרית ותרבותית את התנהגותם של בני המעמדות העובדים, ושימשו אמצעי

לחינוכם – ללא כפייה, לכאורה כמעשה של תרבות עצמי הנובע מרצונם הפרטי של המבקרים (Pearson 1982, 35).

עם כינון המוזיאונים הלאומיים הוצגו גם חפצי תרבות וייצוגים של בני אדם במונחים של התפתחות וקדמה. המוזיאון הבריטי, המוזיאון הלאומי הראשון מסוגו, נפתח בלונדון ב-1759, אולם אוצרי המוזיאון סירבו להכניס אליו את בני המעמדות הנמוכים אלא אם כן יעברו בדיקת שפיות ושכרות. רק כמאה שנים אחר כך, הרווחים שגרפה בריטניה מן התערוכה העולמית הראשונה שנערכה בהיד־פארק בשנת 1851 אפשרו את בנייתם של מוזיאון המדע, המוזיאון להיסטוריה של הטבע ומוזיאון ויקטוריה ואלברט במרכז לונדון, שהיו פתוחים לציבור. בזכות היכרותו של הקהל בבריטניה עם תערוכות המכניקה, הצגתן של יצירות וחפצי אמנות מעשי ידי אדם במוזיאונים אלה לפי רצף היסטורי התקבלה בטבעיות. בהשראת הדיסציפלינה ההיסטורית חולק העבר במוזיאונים הלאומיים לתקופות היסטוריות. חדרים נפרדים הוקצו לתקופות השונות ומסלול המבקרים עבר מן המוקדם למאוחר באופן שהדגיש סגנון אמנותי ומאפיינים תרבותיים. המוזיאונים הראשונים תפקדו כמכשירים עיקריים ליצירה וביסוס של רצף טלאולוגי מדומיין מעבר קדום ופרימיטיבי ועד המדינה החדשה שנבעה מתוכו. ההיסטוריה האוניברסלית של האנושות הפכה בהם לחומר פיזי שניתן לראותו (שם, 33; Bennett 1988, 89).

התערוכות הבינלאומיות² הוסיפו לתפיסה זו את ההיבט האנתרופולוגי באמצעות הצגת בני אדם – התוספת המכריעה והמשכנעת ביותר להמחשה ולהוכחה של יתרונות הלאומיות האירופית כחלק מתיאוריית האבולוציה האנושית. במסגרת התערוכות הבינלאומיות – שהראשונה בהן, כאמור, התקיימה בשנת 1851 בלונדון – הוצגו עמי אירופה המגובשים לכדי לאום כשלב הגבוה ביותר באבולוציה, ומתחתם העמים האחרים. בתערוכה הבינלאומית שהתקיימה בפילדלפיה ב-1876 חולקו הביתנים על פי הגזעים המרכזיים: לטינים (שיוצגו על ידי צרפת), טאוטונים (שיוצגו על ידי גרמניה, אוסטריה והונגריה), אנגלוסקסים (שיוצגו על ידי בריטניה), אמריקנים (שיוצגו על ידי ארצות הברית עצמה) ואוריינטלים (שיוצגו על ידי סין ויפן) (Rydell 1984, 21–22). שחורים ואבורגי'נים, לעומת זאת, לא זכו לביתנים משל עצמם וציינו את נקודת ראשית האנושות, את רגע המעבר מטבע לתרבות ומשימפנזים לבני אדם – מעבר שהוצג קודם לכן במסגרת ירידי השעשועים ומופעי המוזריות (Lindfors 1983).

בתערוכות הבינלאומיות וכן בירידים שהוקמו סביבן הוצגו מקומות ואנשים מכל רחבי הגלובוס באופן שהכפיף אותם למבט השולט של הבורגנות הלבנה הגברית במטרופולין. נוסף על זיקתן של התערוכות הבינלאומיות לירידי הבידור הייתה להן זיקה גם לוועידות המדעיות. כך למשל, במקביל לתערוכה העולמית של פריז בשנת 1889 – שאחד ממוצגיה הפופולריים היה הכפר הכושי (village nègre), שבו הוחזקו כ-400 בני אדם אפריקנים שהדגימו את מנהגיהם

2 "התערוכות הגדולות", "התערוכות העולמיות" ו"התערוכות הבינלאומיות" הם השמות שניתנו במחקר ובמסמכים ההיסטוריים לאותן התערוכות שגלגולן העכשווי הן תערוכות האקספו (Expo). במאמר זה בחרתי להשתמש בשם "התערוכות הבינלאומיות".

האותנטיים – התקיימה הוועידה השנתית הבינלאומית לאנתרופולוגיה וארכיאולוגיה. חיבור זה הציב את צרפת בחוד החנית של המדע ושל מערכי התצוגה כאחד (Rydell 1984, 4). דרך מערכת יחסים זו – שנרקמה בין הוועידות המדעיות, המוזיאונים, התערוכות הבינלאומיות והירידים שהוקמו בשוליהן – חלחלו ערכי התרבות הרשמית אל התרבות העממית המתפתחת. כך, רטוריקה של עליונות אירופית וקדמה הוטמעה גם בתחום הבידור. מלבד סימון ההבדל בין העמים האירופיים לשאר האומות, נוכחותם של האחרים בתצוגות הללו הייתה בעלת השפעה פוליטית מלכדת ומגבשת. לנוכח הפרימיטיבי הרחוק, נמחקו חלוקות בגוף הפוליטי הלאומי האירופי ונוצר "אנחנו" שעמד בניגוד לאחרות העמים הלא לאומיים.

המוזיאון ופוליטיקת הזהויות

מערכים חזותיים במוזיאון ומחוץ לו ממשיכים גם כיום, ואפילו ביתר שאת, להבטיח חלוקות קשיחות בין רעיונות ואנשים, זאת למרות היכרותן של אוצרות וכותבות עם ההיסטוריה הארוכה של ההדרות וההפרדות ואף מתוך ניסיון כן לתקנן. כפי שאדגים בהמשך המאמר, כישלוננו של הניסיון למוסס את החלוקות הקשיחות בין מחלקות במוזיאונים בישראל נובע מן האימוץ החלקי של הרעיונות הרב־תרבותיים במוסדות תרבות בישראל – כמו גם במקומות אחרים בעולם.

ואמנם, מגמות עכשוויות בתחום ביקורת המוזיאונים בעולם מאתגרות את האפקטיביות של הגישה הרב־תרבותית ואף מראות שאימוצה החל משנות השמונים שימר פערים אתניים בין אמנים. דוגמאות מייצגות לשיח הער המתנהל בעת האחרונה כוללות למשל את התערוכה "האינך יודעת מי אני: אמנות אחרי פוליטיקת הזהויות" ("Don't You Know Who I Am: Art after Identity Politics") שהוצגה במוזיאון לאמנות עכשווית באנטוורפן בשנת 2014.³ התערוכה והספר שיצא בעקבותיה טענו שפוליטיקת הזהויות יצרה גטואיזציה של אמנים לא לבנים ודחקה אותם לשולי שיח האמנות. כמו כן הם ביקרו בחריפות את הקשר האונטולוגי בין מראה, מוצא ויצירה אמנותית ולמעשה הכריזו על כישלונן של פוליטיקת הזהויות והגישה הרב־תרבותית בכל הקשור לפרקטיקות מוזיאליות אמנותיות. הדיון נמשך בכנס "Coupling as Discourse on the Global South" (De), שהתקיים במוזיאון גוגנהיים בניו יורק בספטמבר 2016 ועסק בבעייתיות של שיוך אמנותי על פי מוצא גיאוגרפי ובצורך לחשוב מחדש על פוליטיקת הזהויות.

קולות ביקורתיים אלה נשענים במידה רבה על עבודתו של ראשיד ארין – אמן, אוצר ותאורטיקן שהראה כי אכיפתה של גישה רב־תרבותית בארצות אירופה מראשית שנות השמונים אפשרה לאמנות האירופית להתבצר מפני אמנות לא אירופית (Araeen 2011; 2013). לדבריו המושג רב־תרבותיות אפשר לחדש את הפטרונות התרבותית כלפי אוכלוסיות לא לבנות

בבריטניה דווקא בתקופה שבה עוד ועוד אמנים צעירים לא לבנים החלו להציג במוזיאונים מרכזיים במדינה. בתקופה זו התחוללו מאבקים פוליטיים שתבעו מן הממסד הכרה תרבותית במגוון האנושי שהתהווה בבריטניה והביאו לפתיחת אגפים מיוחדים במשרדי ממשלה בריטיים לטיפול ביצירה "רב־תרבותית" ולקיום פסטיבלים רב־תרבותיים שזכו לפופולריות עצומה. כך התמודדה הממשלה עם טענות של חוסר ייצוג ללא אירופים בתרבות. לאחר השינוי הווכחו אמנים לא אירופים לסוגי אמנות ותערוכות בעלי מובחנות תרבותית ברורה שאפיינה רק את מי שהוגדר "אחר". במילים אחרות, עליית הרב־תרבותיות אפשרה למעשה לכנות את הכוח העולה בשמי התרבות הבריטית בשם "מיעוטים אתניים". הרושם הנאיבי והמיטיב שהמושג יצר היה הפוך מהשפעתו במציאות – אפרטהייד תרבותי. לטענת ארין, בשנות התשעים הגיעה האמנות הרב־תרבותית בלונדון לשיאה, ובמקביל הגיעו לשיאם גם ההגזעה התרבותית והמיסוד והלגיטימציה של גזענות בצורתה הישנה.

רב־תרבותיות והמוזיאונים המתחדשים בישראל

הגישה הרב־תרבותית ופוליטיקת הזהויות אומצו אל חיק השיח האינטלקטואלי בישראל כבסיס וכצדקה לתביעותיהן של קהילות מודרות להכרה בייחודיות תרבותן ולהקצאת משאבים להמשכיותה.⁴ בחלק זה אבקש להראות ששילובן של גישות אלה במוזיאונים בישראל אפשר דווקא את הנצחת השוליות של אוכלוסיות מודרות על ידי הרחקתן ודחיקתן מן הנרטיב הלאומי המרכזי. אטען כי בצורתה זו, במוזיאונים, הגישה הרב־תרבותית היא גלגול חדש של גזענות תרבותית, שכמו הגזענות הביולוגית, מושתתת על היגיון של אבולוציה, קדמה, התפתחות ותפיסה מדרגית היררכית.

עם זאת, ההפרדה בין יצירותיהן של קבוצות שונות בישראל היא מוטציה מקומית ייחודית של הבעיה שעליה הצביע ארין. לטענתי, שלא כנעשה באירופה, בישראל ההפרדה בין יצירות האמנות של הקבוצות אינה באה לידי ביטוי רק בחלוקה מרחבית לתצוגות ולאירועים נפרדים על פי מוצא היוצרים, אלא גם בהצבת התצוגות זו לצד זו באופן המדמה התפתחות ואבולוציה על רצף הזמן, כפי שמתרחש כאמור במוזיאון ישראל בירושלים, וכן במוזיאון ארץ ישראל בתל אביב, שבו אדון בסוף המאמר. כלומר, הרצף הטלאולוגי שנוצר בין העבר הרחוק, העבר הקרוב וההווה – ובהתאמה בין ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות – הוא אמצעי מכריע המאפשר לנסח את השינוי שעבר על האומה היהודית־ישראלית במונחים אבולוציוניים מן המיושן לעדכני, מן הפרימיטיבי למודרני ומן הטרומ־לאומי ללאומי. ברטוריקה מקומית זו מהדהדת התפיסה שלפיה עמי הלאום הם פסגת האבולוציה האנושית, תפיסה שבאה לידי ביטוי במערכי התצוגה של המאה התשע־עשרה שבהם דנתי בחלק הקודם.

א. אתנוגרפיה

חמש תערוכות ותצוגות קבע שבהן ביקרתי בשנים 2010–2016 ושהציבו במרכזן בובות, תצלומים, בגדים תחתונים, שמלות כלה ותכשיטים של נשים מזרחיות, הדגישו את מרכזיותה של האישה המזרחית על אורחות חייה בנרטיב ההיסטורי של מדינת ישראל. בחלק זה אתאר ואנתח בקצרה כל אחת מן התערוכות, ואסיים בניתוח כולל שלהן בהקשר מגדרי, גזעי ולאומי. בכניסה לתערוכה "אתיופיה – מסע אל ארץ הפלאות" (2013) במוזיאון ארץ ישראל, שהוקדשה ליהדות אתיופיה,⁵ נתלה מן התקרה מסך גבוה ועליו הוקרנו לסירוגין דימויים של פלגי מים, קני סוף ופניהן הגדולים של נשים אתיופיות מחייכות. צלילי מים זורמים ו"מוזיקת עולם" בקעו ממערכת שמע היקפית והעבירו את הצופות בהצלחה מן המרחב הממשי של תל אביב למרחב המדומיין של אתיופיה, שהוצגה מבעד לדימויים ולקולות כמקום שלו אך מסתורי, מקום של שפע שהטבע גובר בו על התרבות ושהנשים בו מחייכות. מן המבואה עברו המבקרים אל התערוכה עצמה וגילו כי במרכזה מוצגים חפצים מלאכת יד של נשים, ובעיקר כלים, אריגים ובגדים, בובות תצוגה בדמויותיהן של נשים אתיופיות וכן תצלומי נשים, לעתים חשופות חזה ובמבט מבויש. לגברים ניתן מקום שולי בתערוכה והם הופיעו בעיקר בתצלומים תיעודיים שתיארו את המסע מאתיופיה לישראל.

שמה של התערוכה, "מסע אל ארץ הפלאות", עשה הזרה, אקזוטיזציה ורומנטיזציה לתרבות ולאנשים שהוצגו בה. התערוכה לא רק תיארה מסע גיאוגרפי מארץ לארץ אלא הייתה מעין מסע לתרבות פרימיטיבית ולזמן עבר. כמו כדי לערער את החלוקה בין אתנוגרפיה לאמנות הוצבו בתערוכה גם כמה יצירות אמנות עכשוויות כדוגמת הפרוכת האתיופית (2012) של האמן עידו מיכאלי, שנארגה בידי רוקמות אתיופיות בנול ידני ובטכניקת עבודה מסורתית. בסרט שהוקרן לצד הפרוכת סיפרה מנהלת מפעל האריגה את סיפור התאהבותם של מלכת שבא ודוד המלך בזמן שמאחוריה נראו עובדות המפעל כשהן שוקדות על אריגת הפרוכת. אופן הצגת עבודתו של מיכאלי הבלטי גם הוא אפוא את ייצוגן של נשים בתערוכה. באזור אחר הוצגו תצלומים עכשוויים של הצלמת אידה מולונה, אמנית ילידת אתיופיה שזכתה להכרה בינלאומית. גם במקבץ התצלומים של מולונה היוו דמויות של נשים אתיופיות בלבוש מסורתי את עיקר התצוגה והעצימו את הייצוג הנשי בתערוכה כולה.

התערוכה "חוטים של משי" (2013) במוזיאון העם היהודי בכית התפוצות,⁶ שהוקדשה ליהדות בוכארה, הבלטיה גם היא את מרכזיותן של נשים בשימור המסורת הבוכארית. בתערוכה זו, שחלקה המרכזי התמקד בחיי המשפחה, הודגש תפקידן של נשים בשלבי חיים שונים, מילדות עד זקנה, בשימור מסורות משפחתיות. לצד תצלומים של נשים במגוון פעילויות יומיומיות וסרטי וידיאו משפחתיים שבהם סיפרו נשים על אורחות חייהן, הציגה התערוכה חפצים, בגדים ותכשיטים ששימשו את נשות יהדות בוכארה בטקסים, במועדים מיוחדים או כמסגרת תרבות

5 ראו טוראל 2013 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר.

6 ראו אנגלברג-ברעם ובלס 2013 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר.

האירוח. גם בכרזת התערוכה, שהופיעה בשילוט החוצות, בעיתונים ובכניסה לתערוכה, נראו דיוקנותיהן של ארבע נשים בגילים שונים, מצטופפות מחייכות מול המצלמה. התערוכה לוותה בספר מחקרי על יהדות בוכארה, שכלל מאמרים מעמיקים על התרבות הבוכאריה לצד תצלומי חפצים, אריגים וסצנות משפחתיות. במאמר הפותח את הספר האוצרות מסבירות כי "התערוכה מציגה את שורשי הקהילה ואת חייה בעבר הרחוק, ולצד את האופן שבו באים אלה לידי ביטוי בהווייתה בת זמננו. את הסיפור העשיר הזה – סיפורה של קהילה בת מאות שנים הממזגת מזרח ומערב – בחרנו להציג דרך פריזמה של זהות" (אנגלברג-ברעם ובלס 2013, 11). המאמר, המדגיש את הצורך לשלב את סיפורה של יהדות בוכארה בנרטיב הכללי-ישראלי, משקף רעיונות רב-תרבותיים שניכר שהאוצרות מזדהות אתם ופועלות מתוכם. בהמשך אבחן כיצד אוצרות מבינות את עבודתן ומנסחות אותה.

הנטייה להבליט ייצוגים של נשים מזרחיות בתצוגות אתנוגרפיות – לכאורה בשם הרב-תרבותיות ומתוך שאיפה להציג קהילות וזהויות שהודרו בעבר – לא פסחה גם על מוזיאון ישראל, ששופץ ונחנך מחדש בשנת 2010. סקירה מפורטת ושיטתית של התצוגה החדשה חושפת בעייתיות עמוקה, בעיקר בשל המקום המרכזי שניתן לבובות תצוגה בדמותן של נשים במסגרת תצוגת הקבע וכן בתערוכה הזמנית "שפת הלבוש", שאותה אנתח מיד. וכך, בתערוכה "לבוש ותכשיטים: שאלה של זהות" – תצוגת הקבע המוצגת באגף המחודש לאמנות ותרבות יהודית משנת 2011 ועד היום – מוצבות שמונה בובות נשים מעורטלות בתוך ויטרינות גבוהות (ראו דימוי 1). תאורה דרמטית מכוונת לגופן של הבובות המצופה בד שחור. מטפחות ראש ססגוניות, עגילים, מחרוזות וחגורות מעטרות את ראשן ואת גופן, אך הן נטולות לבוש. גזרתן מזכירה פרופורציות של דוגמניות כמגזינים לגברים – אגן רחב, מותניים צרים וחזה מלא. לבובות הנשים אין גפיים, לכולן תווי פנים זהים וחסרי ייחוד והן חסרות מבט. בקיר שמאחוריהן מתחלפות תמונות של דמויות ונופים מארצות רחוקות על גבי מסכי פלזמה, ותכשיטים נוספים מוצגים לצד שלטים הנושאים את המילים "פיתוי" ו"פוריות". באולם, המוקדש כולו לתכשיטים ולאביזרי לבוש, לא מוצגים תצלומים או בובות של גברים, אך הגברים נוכחים באולם בהיותם אלה אשר התכשיטים נועדו לעוררם ולפתותם. אחת הבובות דגמנה את תכשיטיה של אישה ממרוקו, ארץ מוצאה של סבתי, שהקפידה על צניעות לבושה כחלק ממסורתה. זיכרון דמותה של סבתי עמד בניגוד חריף לדמויות המעורטלות שראיתי מולי במוזיאון כמייצגות אותנטיות של תרבויות העבר.

סמוך לתצוגת הקבע של האגף האתנוגרפי במוזיאון ישראל הוצגה בשנת 2014 התערוכה "שפת הלבוש: ארון הבגדים היהודי".⁸ למרות שמה המכליל, הוצגו בתערוכה בעיקר שמלות, אביזרים, מלבושים תחתונים ובגדי טקס חגיגיים של נשים מארצות האסלאם. נשים אשכנזיות

7 ראו רקח-ג'ברה 2011 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר.

8 ראו אסף שפירא 2014 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר. לדיון מפורט בתערוכה ראו חזן 2015.

וגברים ביקרו בתערוכה בהמוניהם, אך נעדרו ממנה כמעט לחלוטין בתור אובייקטים בתצוגה. בתערוכה זו ראיתי בובה בת דמותה של סבתי האחרת, שהיגרה לישראל מעיראק. הבובה הולבשה בשמלת כלה עדינה. במדריך הקולי שהופק לצורך התערוכה נשמע קול גבר שלימד כי השמלה הייתה שייכת לדחלה רחל מועלם, שהייתה בת אחת־עשרה כשתפרה לה אמה את שמלתה לרגל חתונתה, וכי היא מגלמת עירוב מקומי יוצא דופן בין סגנון עות'מאני לאופנה אירופית. השמלה, העשויה משי וסטן, נלבשה מעל כותונת ארוכת שרוולים מכותנה ועליה כיסוי חזה מיוחד שהדגיש את חזה של הלוכשת.

התיאור שהובא במדריך הקולי ובדברי ההסבר על גבי שלט שנתלה על הקיר לצד הבובה נפתח באנקדוטה בדבר גיל הלוכשת ונחתם בהסבר בנוגע לכיסוי החזה, המפצה על אי־בשלותה הגופנית של הנערה. הסברים אלה הדהדו בראשי בשעה ששתי נערות בתלבושת כחולה של בית ספר, שביקרו בתערוכה עם בנות כיתתן, נעמדו מול בובת הכלה העיראקית. תהיתי מה הן רואות בהביטן בכלה. מה יכלו לראות מבעד לתיאור שקראו מן הקיר? האם הצליחו לדמיין את אותה ילדה־כלה? האם עלה על דעתן שגילה היה בערך כגילן כשנישאה? האם הצליחו לשחזר בדמיון את גופה המוסתר היטב ברגע החופה? האם שאלו את עצמן היכן הניחה את ידיה? האם זקפה את גווה? האם העזה לפקוח את עיניה? האם חששה מפני הבאות? האם יכלו לדמיין את המעשים שהיו עתידים להיעשות בה לאחר שתפשוט את אותה שמלה? את דמעות כעסה המושקת על ההפקרה, על בגידת אמה ומשפחתה?

היעדר ביקורת על מנהג זה בטקסט ובתערוכה, המציגה מספר רב של שמלות כלה שיועדו לילדות, מדגים באופן מובהק את גבולות השיח הרב־תרבותי במתכונתו הישראלית, שיח שהתערוכה היא אחד מגילומיו. הניסיון להגן על מאפייניה הייחודיים של תרבות בשם סובלנות רב־תרבותית עומד לעתים בסתירה כואבת לאופיים המפלה והדכאני של מנהגים מסוימים באותה תרבות. כפי שהראה מייקל וולצר, הקושי לבקר את המנהגים הדכאניים של קהילות מסורתיות הוא אחד האתגרים שעמם צריכה להתמודד הגישה הרב־תרבותית (וולצר 2005, 55). גם אם אוצרי התערוכה בחרו להתעלם מאותם מנהגים דכאניים מתוך כוונה להימנע משיפוטיות ומביקורת שהיו מציגות את התרבויות הללו כמופקרות ומפגרות, הרי בהדגשת גילן של הכלות בלי לבקר את המנהג הפטריארכלי של נישואי ילדות התערוכה עושה נורמליזציה לתרבות אונס, תרבות שבה אלימות מינית מתקבלת מתוך התעלמות, סלחנות וסובלנות, המעודדות אלימות מינית נוספת. אחד המאפיינים של תרבות זו הוא הקלה בחומרות של אלימות מינית המופעלת מתוקף פערי כוח ממוסדים. בשנים האחרונות המודעות לתרבות האונס ששולטת בעולמנו מאפשרת להיאבק בתופעות שנחשבו עד כה מותרות ומקובלות. לנוכח זאת, בהדגשת מרכזיותו של מנהג הכלות־ילדות בתרבות בלי למתוח עליו כל ביקורת, התערוכה עלולה להתפרש כאילו היא מעניקה לו לגיטימציה בטענה שהוא חלק בלתי נפרד, טבעי ורגיל בתרבותן של אותן ילדות. כאמור, ביקורת זו אינה מופנית כלפי המוזיאון אלא חושפת בעייתיות ביישום התיאוריה הרב־תרבותית בתצוגות מוזיאליות בישראל.



1 מבט על התערוכה "לבוש ותכשיטים: שאלה של זהות", מוזיאון ישראל.
צילום: נועה חזן, 2016



2 מבט על התערוכה "הגברת עם החרציות: מחווה ללאה גוטליב", מוזיאון העיצוב חולון.
צילום: נועה חזן, 2013

התערוכה האחרונה שאנתח בהקשר זה היא התערוכה "הגברת עם החרציות" שהוקדשה למייסדת חברת האופנה גוטקס, לאה גוטליב.⁹ גוטקס הוא מותג עילית לבגדי ים וחוף שיועד לנשים אמידות בישראל, ויוצא בשנות השמונים והתשעים אל בירות אירופה. חשוב לשים לב שלמרות עיסוקה בהיסטוריה של הטקסטיל, תערוכת גוטקס לא זוהתה כתערוכה אתנוגרפית אלא כתערוכת עיצוב, והוצגה במוזיאון העיצוב בחולון. אולם למעשה, דווקא ההקשר השונה לכאורה חושף את הזיקה שתוארה לעיל בין המבט האקזוטי לבין החפצת הגוף הנשי.

בשעת הצהריים שבה ביקרתי בתערוכה היה חלל התצוגה ריק לגמרי ממבקרים, וכך התאפשרה לי שוטטות נעימה בין הבובות והאריגים הססגוניים שהשתייכו לקולקציות בעלות שמות אוריינטליים כמו טופקאפי, עדיי הנילוס וקזבלנקה. אף על פי שקהל היעד המקורי של בגדי הים היה אירופי במובהק, כל בובות התצוגה שהולבשו בבגדי הים בתערוכה היו שחורות. למעשה לא היו אלה בובות שלמות אלא טורסו נשי, לעתים גם עם ראש או גפיים (ראו דימוי 2). כבר מהעמוד הראשון של מגזין המוזיאון שחולק בכניסה אפשר ללמוד על סיבה אפשרית לבחירת האוצרת בבובות שחורות. בעמוד זה מופיע תצלומה של הדוגמנית כהת עור תמי בן עמי בבגד ים מנומר ארוך שמכסה את רגליה הנראות כזנב בתולת ים; היא רכונה על סלעים, מרימה את פלג גופה העליון באמצעות ידיה ומביטה אל הצלם במבט חודר כששפתיה פתוחות מעט. באותו עמוד מופיע גם תצלום של לאה גוטליב בעבודתה בסטודיו, בלבוש מחויט ובמשקפים, מתבוננת במה שנראה כקטלוג בדים. בעמוד ממול מופיע תצלום צבעוני גדול מתוך קטלוג גוטקס של שנת 1976 אשר גם בו נראית דוגמנית כהת עור בבגד חוף. לידה מופיע הכיתוב "wildcat dress" (המילה wildcat משמעותה חתול בר אך גם היא גם כינוי ל"פרא אדם").

ההבדל שהובלט במגזין המודפס של המוזיאון – בין דמויות הדוגמניות, המשדרות מיניות, פתיינות וחייתיות, לבין דמותה של גוטליב, המשדרת יצירתיות, השראה ויוזמה – נשמר גם באולמות התערוכה. באולם הראשי של התצוגה הוצבו בובות הנשים הכהות בבגדי ים באווירת פיתוי אקזוטית: בדים ארוכים ירדו ברכות מן התקרה סביבן, ויחד עם האור העמום יצרו אווירה של הרמון תורכי. לעומת זאת, חדרים אחרים של התערוכה עוצבו כסטודיו או כמעבדה, ובהם הוצגו סקיצות ותהליכי עבודה מלאי השראה. כך שימש שחזור הסיפור ההיסטורי של חברת האופנה גוטקס לשחזור הבדלי הצבע והמוצא בין הדוגמניות הכהות ממוצא מזרחי למעצבת האירופית.

להצבת ייצוגי נשים מזרחיות על כני תצוגה לשם המחשת חדשנותן העיצובית ויצירתיותן של נשים אשכנזיות יש היסטוריה מקומית שספק אם האחראים על תערוכת גוטקס במוזיאון העיצוב הכירו אותה. "הגברת עם החרציות" מזכירה את התערוכה "מלאכת בית בכפר" של חברת האופנה משכית, שהוצגה בשנת 1955 במוזיאון תל אביב.¹⁰ כמו

9 ראו רו 2013 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר.

10 ראו משכית – חברה לטיפוח 1955 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר. וראו גם חזן 2013.

סיפורה של חברת גוטקס, גם סיפור הצלחתה של חברת האופנה משכית מוכר בהיסטוריה הישראלית כסיפור הצלחה כלל-ישראלי, שבו אישה מוכשרת אחת – רות דיין במקרה של משכית ולא גוטליב במקרה של גוטקס – זוכה לתהילה ולכבוד בשם ישראל הצעירה (שם). בשני המקרים סוד כוחן של הנשים, כמו גם של המוצרים שיצרו, היה טמון בעירוב צורות ומוטיבים המזוהים כעתיקים, קדומים ומזרחיים בעיצובם של מוצרי אופנה עילית העומדת בסטנדרטים מודרניים.

וכך, בשתי התערוכות הומחש סיפור פטריוטי על תעשייה ישראלית צעירה, חדשנית ומצליחה, דרך הבלטת זהות גזעית ומיניות של נשים. אולם הברדל אחד משמעותי מפריד בין תערוכת משכית מ-1955 לתערוכת גוטקס ב-2013: בשנת 1955 ישבו בתערוכת משכית נשים מזרחיות חיות והדגימו את מלאכות האריגה המסורתיות שלהן, ובכך הוצגו על תקן האחראיות לשימור מסורות עתיקות (שם). לעומת זאת, בתערוכה משנת 2013 הוצגו בובות כהות חסרות ראש וגפיים המזכירות בצבען את הדוגמניות המזרחיות של גוטקס ומשמשות על תקן אובייקט פתייני-מיני.

הבלטת דמויות של נשים מזרחיות, על חפציהן, תלבושותיהן, מנהגיהן, תכשיטיהן וגופן במוזיאונים החדשים והמתחדשים ברחבי ישראל, מעלה תהיות בדבר התפקיד שהן ממלאות בתערוכות. מה מייצגות אותן נשים? ומדוע הן מרכזיות כל כך בתערוכות בעלות הקשר אתנוגרפי?

בהקשר המגדרי אפשר לומר כי הבחירה בנשים כמייצגותיה של קהילה מעידה על פמיניזציה (נישוי) של קהילה זו. פמיניזציה של תצוגה מוזיאלית היא הבלטת דימויים של נשים, בגדיהן, תכשיטיהן וגופן, הנעשית במסגרת עיקרון מארגן שעל פיו הנשיות נתפסת בתוך הצמד הבינארי גברי/נשי כעמדה שמשמעותה נחיתות, חולשה, עתיקות, מסורתיות ותת-קדמה. זאת בניגוד למסקוליניזציה שמשמעותה ייחוס של תכונות שנחשבות גבריות כמו עוצמה, יכולת הגנה, מודרניות וקדמה. קהילה המזוהה כנשית מזוהה למעשה כפרימיטיבית, חלשה וזקוקה להגנה. היבט זה הובלט במיוחד, כפי שהראיתי לעיל, בתערוכה "שפת הלבוש: ארון הבגדים היהודי" במוזיאון ישראל, שבה הוצגו הקהילות בדמותן של הילדות-כלות הצעירות והחלשות שעוברות מחסות אביהן לחסות בעליהן.

מניתוח התערוכות מן ההיבט הגזעי עולה כי נשים המופיעות בחזית התצוגות המוזיאליות הן נשים מזרחיות/שחורות/מהאוריינט שתרבותן עוברת הגזעה ומוצגת כמושגים מהותניים. דימוי המזרח כישות נשית בתערוכות הללו ממשיך את הדימוי הסטריאוטיפי של המזרח בהיסטוריה החזותית המערבית: דימוי של אישה, שהפסיביות המיוחסת לה משמשת הצדקה להשתלטות האימפריאליסטית המגוננת והמושיעה של המערב. נוסף על כך, השימוש בבובות תצוגה (מניקין), המזוהות עם עולם הצרכנות המערבי, משווה לתצוגות המוזיאליות אופי של בוטיק אופנה. בכך התצוגות מחפצנות את הנשים המוצגות, מנתקות אותן מסביבתן ומממשותן הקונקרטי ומנסחות את מסורתן במונחים מסחריים מערביים שזרים להן.

לבסוף, בנינוח מן ההיבט הלאומי, אני מציעה להבין את נוכחותה העקבית והמרכזית של האישה המזרחית במוזיאונים הישראליים כפרסוניפיקציה של המושג המופשט "אותנטיות", החיוני להבנת מנגנוניה של הלאומיות המודרנית. כפי שניסח זאת הפילוסוף הפוליטי טום ניירן, מדינות לאום מודרניות הן בעלות פני יאנוס, פנים כפולים המביטים אל אופק חדש של קדמה ומודרניות וגם אל עבר קדום וטרנס-מודרני, שבטי, ממשי או מדומיין, המשמש להענקת תוקף עצמי (Nairn 2005). לטענת ניירן, אחד המאפיינים המרכזיים של כל מדינת לאום מודרנית הוא ההכרח לשמור על שתי הפוזיציות המנוגדות. הבלטת ייצוגיהן של נשים מזרחיות בתערוכות שניתחתן בחלק זה משמשת לייצוג אותם שורשים טרוס-מודרניים, ילידיים, הנדרשים לציונות המודרנית כדי להציג את עצמה כאומה היסטורית עתיקת יומין. אולם התפקיד החשוב שניתן לנשים המזרחיות בתערוכות גם משמר אותן בעמדה ספית ביחס להגמוניה ולמסד הישראלי, זאת משום שעצם הצגתן כשורשים העתיקים, הקדמוניים והאותנטיים של הלאומיות הישראלית היא המגדירה אותן כלא רלוונטיות לאומה הישראלית העכשווית – המדומיינת, בהתאמה, כאנטי־תזה של העבר הזה, כאומה חדשה, צעירה ומודרנית.

עם זאת, חשוב לעמוד גם על השינויים שחלו לאורך השנים ברצינות של התצוגות האתנוגרפיות – וזאת דרך התחקות על האופנים שבהם ניסחו האוצרות את עבודתן. את אופני ההצגה של תרבויות מזרחיות בתערוכות אתנוגרפיות אבקש עתה לבחון דווקא על רקע הניסיון המודע של אוצרות מרכזיות בשדה לאמץ בעבודתן גישות רב־תרבותיות.

אביבה מולר־לנצט, מייסדת האגף האתנוגרפי במוזיאון ישראל והאוצרת הראשונה שלו, תיארה בספרה את פרויקט איסוף חפצי התרבות החומרית של יוצאי ארצות האסלאם בשנות השישים של המאה העשרים על ידי עובדי המדור לאתנוגרפיה. היא הגדירה שם את עבודתה כ"אתנוגרפיה של הצלה" (salvage ethnography), מונח אתנוגרפי מקצועי המתאר עבודה בקרב תרבויות הולכות ונכחדות (מולר־לנצט 2010, 29). בניגוד לשימוש הרווח במונח, מולר־לנצט לא התכוונה רק להצלת התרבות החומרית של יהודי ארצות האסלאם אלא גם ובעיקר להצלת האנשים עצמם:

צו השעה היה אפוא לעשות הכול כדי להחזיר ליוצאי ארצות האסלאם את זהותם ואת ביטחונם העצמי שנשללו מהם בתהליך האקולטורציה המואצת שהכתיבו התנאים כימי התהוות המדינה. נראה בעליל, כי בכל פעילות תחום תרבות העדות, הכרח היה לענות לצורך הבוער ולעשות לתיקון הנזק שנגרם לנשמתם ולדימויים של עולי אסיה ואפריקה ולשינוי הרעות הקדומות שרווחו אצל זולתם. ברי אפוא שלא היה כל צורך לשאול על הרלוונטיות החברתית של העשייה האתנוגרפית (שם, 31–32).

מן הנימה הבהולה של דברי מולר־לנצט בתארה את הפעולה האתנוגרפית ומתוכן דבריה עולה כי האמינה באמת ובתמים בכוחה לתרום תרומה חיובית למעמדן של הקהילות שאתן עבדה. אין עוררין על חשיבות מאמציה ועל כנותם, אך המונחים שבהם השתמשה מבטאים עולם ערכים קולוניאליסטי, אוריינטליסטי והיררכי שבו המזרח זקוק למערב לשם הצלתו. לעומת זאת, האוצרת הנוכחית של האגף המיוחד לאתנוגרפיה במוזיאון, דיזי רק־ח'ג'ברה, משתמשת בטרמינולוגיה מדעית יותר, הנובעת מערכים של קבלת הריבוי והכרה

במגוון התרבותי והזהותי. בהקדמה לספר המחקר המקיף שראה אור לרגל פתיחת התערוכה "שפת הלבוש: ארון הבגדים היהודי" היא מספרת כי "ארון הבגדים היהודי" אינו מסתפק רק בהצגת אוצרות האוסף אלא מציע בחינה חדשה של הלבוש היהודי, בהעלותו שאלות הנוגעות לזהותם היהודית של הבגדים, לצד מיונם הגיאוגרפי המסורתי שהיה מקובל עד כה במוזיאון" (רקח-ג'ברה 2014, 8). אוצרת התערוכה, אסתר יוהס, מונה באותו הספר את ההבדלים בין גישות אוצרותיות קודמות לגישה האוצרותית שהנחתה את התערוכה החדשה:

לאחר שנים רבות של איסוף הלבוש היהודי המסורתי, העדתי או האתני – ייקרא אשר ייקרא – הורגש הצורך לרענן את הגדרותינו ולהתבונן בדברים בראייה ביקורתית חדשה, לשוב ולבדוק את המושג "לבוש יהודי", לברר את תקפותו ומשמעותיותו בעידן של תמורות ולשנות בהתאם את אמות המידה ואת כיווני האיסוף [...] בשונה מן המיפוי האזורי הקבוצתי אשר הנחה את המחקר והאיסוף עד כה, וכדי לקשור את העבר עם ההווה והעתיד, בחרנו להציג בספר זה היבטים שונים בלבושם של היהודים בנושאי חתך ובגישה השוואתית. הצגנו ערכים, נורמות ואמונות המנחים את אורחות לבושם של יהודים ונגענו בזיקות שבין הזהות היהודית המורכבת או ריבוי הזהויות היהודיות ובין השתקפותן בחזות החיצונית ובלבוש (יוהס 2014, 10).

במעבר מן הציטוט המוקדם (של מולר-לנצט) לציטוטים העכשוויים (של רקח-ג'ברה ושל יוהס) בולט המעבר משיח היררכי לשיח רב-תרבותי ומעולם מושגים קולוניאליסטי לעולם מושגים פוסטקולוניאליסטי המכיר בריבוי הזהויות היהודיות. כמו כן עולה השאיפה של האוצרות להעניק לכלל הזהויות הללו במה – במובן המילולי של המונח – במסגרת התצוגה האתנוגרפית של המוזיאון הלאומי.

ואולם אף שהאוצרות במוזיאון הלאומי המתחדש מכירות בצורך לעמוד על "ריבוי הזהויות", ייצוג הנשים בתערוכה זו כמו גם בתערוכות עכשוויות אחרות מעמיק ומפתח דווקא את הנרטיב האתנוצנטרי, כפי שהראיתי בניתוח דימויי הכלות-ילדות שהוצע לעיל. נראה כי אף שהן מאמצות גישות רב-תרבותיות, טווח פעולתן של האוצרות אינו חודג מן המבנה המוסדי הקיים ואינו מפרק אותו, אלא משמר חלוקה מסורתית של המוזיאון לאזורי תצוגה על בסיס אתני. בהשאלה מטיעונו של ראשיד אריין שהובא לעיל, נראה שכמו בכריטניה בשנות השמונים, גם בישראל בשנות האלפיים "נחגג" ריבוי התרבויות תוך כדי תיעול תוצרי התרבות של מי שזוהו כ"אחרים" למחלקות מיוחדות ומופרדות באופן שאינו מסכן את הסדר התצוגתי הקיים אלא תומך בו, מעבה אותו ומצדיק אותו. כך יכולה לדור גישה אוצרותית רב-תרבותית חדשה בכפיפה אחת עם סדר אתנוצנטרי ישן.

3. אמנות

הביקורת על האיוש הבלעדי של זירת האמנות הישראלית על ידי אמנים ממוצא אירופי נשמעת בעוצמה הולכת וגוברת כבר מראשית שנות התשעים, עם פרסום מאמרה החלוצי של שרה חינסקי (1993). מאז, אמנים/ות, אוצרים/ות וחוקרים/ות מחפשים/ות דרך להיחלץ משעתוק המנגנונים המסורתיים, המייצגים לאמן/ית מסלולי התפתחות אמנותיים נפרדים על פי מוצאו/ה, ומייצרים אלטרנטיבות למסלולים אלה. תערוכות שאצרה שולה קשת בגלריות

שונות משנת 2002 ובמסגרת הפעילות של תנועת "אחותי" מבקרות בעקביות את ההומוגניות האתנית של האמנות הישראלית, וכמוהן גם התערוכה "שפת אם" שאצרה טל בן צבי בשנת 2002 במשכן לאמנות עין חרוד וספר המאמרים שיצא בעקבותיה (נזרי 2004). בשנים האחרונות תערוכות המוצגות במוזיאון פתח תקווה לאמנות, בבית האמנים בירושלים ובמרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון ממשיכות לאתגר את האתנוצנטריות של הקנון האמנותי בישראל. ואולם, לא כך הם פני הדברים בתערוכת הקבע החדשה של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל, שהתעדכנה בשנת 2016. באתר המוזיאון נכתב כי התערוכה מציגה את עבודותיהם של בכירי האמנים שפעלו ואלה שעדיין פועלים בארץ מראשית המאה העשרים ועד ימינו, בני דורות שונים ובעלי סגנונות אמנותיים מגוונים [...] התצוגה מבקשת להציג תכנים אלו הרוחשים באמנות הישראלית דרך עבודותיהם של בני דורות שונים המייצגים מגמות שונות באמנות המקומית. כך היא שואלת שאלות מהותיות הן על מעשה האמנות עצמו והן על יחסה של זו למציאות הסובבת אותנו.¹¹

למרות המספר הרב של האמנים שעבודותיהם מוצגות בתערוכה, ואף שהתערוכה מקיפה טווח שנים רחב של יצירה ישראלית, המגוון והשוני העולים מן הטקסט שלעיל אינם באים לידי ביטוי על קירות הגלריה לאמנות ישראלית עצמה. כך, בשעה שבשדות הקולנוע, הספרות, השירה, המחול וההגות הישראלים משתנים פערי הכוחות האתניים והקנון מתעורר מתרדמתו, תערוכת הקבע של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל מציגה קנון אתנוצנטרי מהודק למשעי. לדברי דוד שפרבר,

רק כ־15% מהאמנים המציגים בתערוכה הם נשים, ומקומם של מזרחים, דתיים ופולסטינים נשאר מוערי. וכמובן, הם מלהזכיר אסתטיקה 'אחרת' ('מזרחית' למשל) או מבט קווירי שיכול לאתגר את תפיסת המציאות שלנו (אם כי רמז לכך מופיע בעבודתו של משה מוקדי מסוף שנות העשרים). לא ברור היכן נמצאים אותם 'קולות רבים ומגוונים' שמבטיח טקסט התערוכה למבקר (שפרבר 2015).

יש לציין כי בניגוד לתצוגת הקבע הקודמת, שהוצגה במוזיאון מ־2010, התערוכה הנוכחית כוללת גם ציורים שמביעים ביקורת פוליטית מפורשת, למשל הציור "ארכיטקטורה יפה" של דוד ריב משנת 1973, המבקר את האדישות הישראלית לדיכוי הפלסטינים, והציור "לעזרת הימאים" של נפתלי בזם משנת 1952, המציג הפגנת מחאה של ימאים על תנאי העסקתם. מהטקסט התלוי בכניסה לתערוכה עולה כי אוצרי התערוכה החדשה ביקשו להציג תפיסות עולם עדכניות ועמדות מגוונות מתוך נאמנות לקנון ההיסטורי של האמנות הישראלית. אלא שלדעת המבקרים, התוצאה לא הייתה חדשנית דייה. יונתן אמיר, למשל, טען כי אף על פי שהאוצר מציג את ציורו הקנוני, ההרמוני והפסטורלי של מיכאל גרוס "טרקטור בשדה" בבחינת ניגוד לציורו של נפתלי בזם "לעזרת הימאים" – שהודר עד כה מהקנון ומבטא ביקורת חברתית – שני הציורים אינם בהכרח מנוגדים זה לזה:

11 אמיתי מנדלסון, 2016. "אמנות ישראלית", אתר מוזיאון ישראל, <https://tinyurl.com/y83bly3o>. וראו מנדלסון 2016 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר.

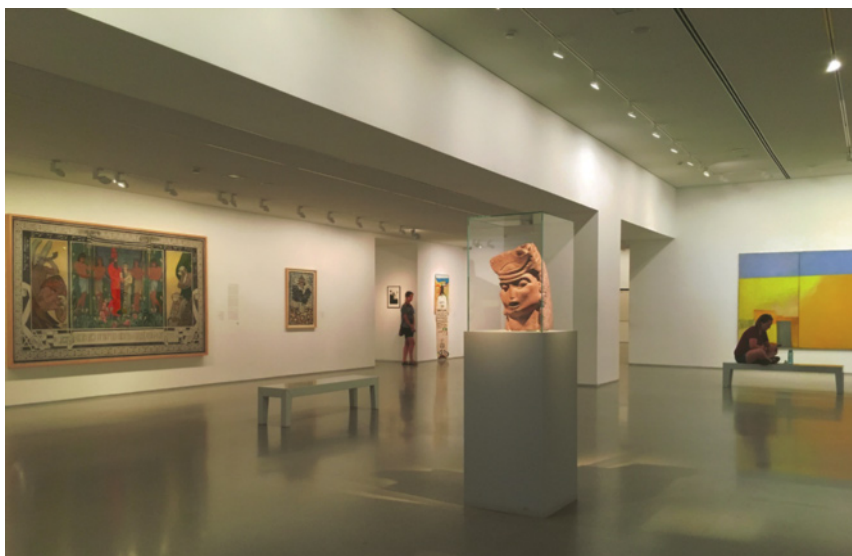
כיום החיבור ביניהם – ובמיוחד כשמתבוננים בו מבעד לפסל "נמרוד" של דנציגר, המוצב בין השניים וקושר את האמנות הישראלית המודרנית לארכיאולוגיה של המזרח התיכון הקדום – מעיד דווקא על קרבה משפחתית חנוקה משהו. אם להשתמש במוטיב החתונה שמופיע בציורו של א"מ ליליין בקיר הסמוך, יותר ממלחמות אמנותיות ופוליטיות מציגים הציורים דווקא שידוך והשלמה. גרוס הנרגש מסנוור מיפייה של הכלה, בעוד כזם מסתודד בצד עם המחותנים ומתמקח על התנאים לחופה (אמיר 2016).

מה שנראה בעייתי מתוך עמדת המבקרים הרואים במוזיאון מוסד שאמור להיות מעורב חברתית, יכול להתקבל כאישור להצלחת התערוכה בעיני מי שרואים במוזיאון מוסד שצריך לשמור על אוטונומיה אמנותית ועל נאמנות היסטורית לקנון – גם בעידן הרב־תרבותיות ופוליטיקת הזהירות.

בניתוח התערוכות האתנוגרפיות עמדתי על שאיפתן של אוצרות המוזיאון לתת ביטוי למגוון רחב ככל האפשר של ארצות מוצא ותרבויות, אבל בתערוכת הקבע החדשה של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל אין מקום ליומרה זו – משום שכפי שצינתי בראשית המאמר, האמנות הישראלית מושתתת במהותה על השכחת מוצאם של מי שהוכרו כ"אמנים ישראלים". השכחת מוצאם האירופי של האמנים הייתה הכרחית לעצם הכינון והקיום של האמנות הישראלית בתור כזאת. הכללת יצירותיהם של אמניות ואמנים ממוצא לא אירופי בתערוכה קנונית של האמנות הישראלית, מתוך מודעות לגישה הרב־תרבותית ובהתאם לה, כרוכה בהכרה ברורה בכך שמי שנחשבו עד כה ל"אמנים ישראלים" לא היו אלא מהגרים מאירופה. היא כרוכה בהכפפה של האמנות הישראלית כולה לקנה מידה אתני יחסותי ולהתבוננות היסטורית מחודשת מפרספקטיבות שאינן הולמות את מטרת האוצרים בבחירת היצירות, כפי שהיא עולה מתיאור התערוכה באתר המוזיאון: להציג יצירה ישראלית על רצף היסטורי מתוך היענות להיגיון פנים־אמנותי ולנושאים שהעסיקו אמנים בישראל במאה השנים האחרונות, ומתוך שימת דגש על עצמאות מעשה היצירה ועל הצבת התהליך האמנותי עצמו במרכז.

בהקשר זה אבקש להראות כי התמות והתכנים הבאים לידי ביטוי ביצירות המוצגות בתערוכת האמנות ממשיכים את ההגזעה הנובעת מן החלוקה הכללית של מחלקות מוזיאוליות על פי מוצא אתני למרות – ואולי בשל – עמדתם של האוצרים. אטען כי הצגת הקנון בלא דין וחשבון או ביקורת עליו איננה מעשה אוטונומי המנותק מבחינה חברתית, אלא מעשה של נטילת חלק במציאות הפוליטית המתקיימת בישראל בשנת 2017.

כך למשל, בעוד נשים מזרחיות (ומזרחים בכלל) נעדרים מרשימת האמנים המציגים בתערוכה – ייצוגים של נשים מזרחיות הם דווקא חלק אינטגרלי מיצירות האמנות המוצגות בה. וכך, בהמשך לדיון בייצוגי נשים מזרחיות כמוצג אתנוגרפי, אדון כאן בייצוגיהן בשלוש יצירות ששולבו בתערוכה (דימויים 3 ו־4), שלושתן עבודות קנוניות שיצרו גברים ממוצא אירופי בראשית המאה העשרים, ושמעמדן מובלט בתערוכה בבחינת מייצגות של תפיסות תרבותיות רווחות ושל סגנון צורני שליט בהיסטוריה של האמנות הישראלית. ייצוג דמותן של הנשים המזרחיות ברישום, בפיסול ובציור מעצים את העובדה שבמסגרת התערוכה אין להן קול ומבט בתור אמניות.



3 מבט על תערוכת הקבע של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל, שבה נראות היצירות "חתונה אלגורית" (אפרים משה ליליין, 1906) ו"שבזיה" (יצחק דנציגר, 1939). צילום: נועה חזן, 2017



4 מבט על תערוכת הקבע של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל, שבה נראית היצירה "פירות ראשונים" (ראובן רובין, 1923). צילום: נועה חזן, 2016

ייצוג של אישה מזרחית ככלה מופיע ביצירה "חתונה אלגורית" משנת 1906, שהוזכרה בביקורתו של יונתן אמיר (ראו דימוי 3). היצירה היא טריפטיכון (מורכבת משלושה חלקים) והייתה מתווה לשטיח שלא נארג, שצויר בידי מי שמכונה הצייר הציוני הראשון, אפרים משה ליליין, לרגל יובל לנישואיו של דוד וולפסון, הנשיא הראשון של הקונגרס הציוני העולמי. כפי שאפשר ללמוד מן הכיתוב שבשלט התלוי על קיר המוזיאון לצד היצירה, דמות הכלה המקושטת, שתכשיטיה ושמלתה מעוצבים בסגנון אוריינטלי, נמשלת לעם ישראל הקדום. כוונתו של האמן הייתה להראות שהנישואים של עם ישראל (המדומה לכלה) לתנועה הצינית (המיוצגת בדמות החתן) יביאו לישועת העם דרך יצירתו של לאום. כפי שהראיתי בנייתו שבחלק הקודם, גם כאן נעשית פמיניזציה של העבר היהודי, וקהילת העבר מיוצגת כנוקדת לישועת הישות הצינית, המתוארת כגבר מגונן ומושיע.

מול הטריפטיכון של ליליין הוצב בתערוכה הפסל "שבזיה" שיצר יצחק דנציגר בשנת 1939 (ראו דימוי 3). בהתאם לסגנון הכנעני שדנציגר היה מייצגו המרכזי באמנות הפלסטית, הפסל עשוי מאבן חול מקומית, ובסגנונו הסכמטי הוא מושפע מאמנות מסופוטמית ומצרית. לרברי בתו של האמן, שם הפסל ניתן לו על שם רחוב שבזי שבשכונת נווה צדק והנשים התימניות שראה שם. שבזיה, האישה התימנייה מעשה ידיו של דנציגר, היא הכלאה בין המדומיין לממשי: גילום העבר של המקום הן כפי שדמיינו אותו הכנענים בעיני רוחם והן כפי שהיה יכול דנציגר ללמוד עליו בדיעבד, מגוף הנשים שראה לנגד עיניו.

בייצוגה של בת המזרח כאלגוריה לעם היהודי בגלות בעבודה הראשונה, ובהצגתה כנצר לתרבויות הקדומות שחיו על אדמת ארץ ישראל בעבודה השנייה, משקפות שתיהן על דרך הניגוד את תכונותיהם של האמנים עצמם כבני הלאום הציוני המתממש בארץ ישראל. בניגוד לנשים, ששייכות לשלב הקודם של האבולוציה היהודית, של עם ללא ארץ וארץ ללא עם, האמנים עצמם מתוארים כמי שהשלימו את המהלך האבולוציוני של העם היהודי ושל ארץ ישראל. מאחר שכפי שטענתי סיווגם של המוצגים במוזיאון נעשה על פי מידת זיקתם ללאומיות, תוצריהם של האמנים נחשבים לתוצרים המפותחים ביותר, הראויים להיות חלק מן ההגדרה העצמית העכשווית של ישראל. מעניין לבחון בהקשר זה את "נמרוד" של דנציגר שגם הוא, כמו "שבזיה", נוצר בשנת 1939. בהיותו הכלאה בין נושא תנכ"י-יהודי לצורת פיסול מקומית שהתממשה בידי יוצר יהודי ישראלי, "נמרוד" מהווה חוליה המחברת בין תצוגת האמנות הישראלית לתצוגת הארכיאולוגיה והאתנוגרפיה (האמנות היהודית). בכך משרת "נמרוד" את רעיון ההתפתחות שאוצרי המוזיאון מבקשים להבנות בתצוגותיו.

בקרכת היצירות "חתונה אלגורית" ו"שבזיה" מוצג הציור "פירות ראשונים" (1923) של הצייר ראובן רובין (ראו דימוי 4). הציור הוא טריפטיכון המאזכר ציור מזבח כנסייתי של טקס הבאת ביכורים והקדשת מנחות. נראים בו חלוץ שחום וגדול גוף נושא פירות, בת זוגו היושבת על האדמה וסל תפוזים לפניו, אישה, תינוק וגבר תימנים ולידם פלסטיני עם גמל מצד אחד ופלסטיני עם עדר צאן מצד שני. בשלט ההסבר התלוי לצד היצירה במוזיאון נכתב:

הדמויות מסמלות את טיפוסי האדם הארץ־ישראלי: עובד האדמה השרירי – מעין אטלס הנושא על גבו אבטיח ומחזיק בידו אשכול של ביכורי בננות ירוקות – מייצג את החלוץ או את "היהודי החדש", התגלמות חלומה של הציונות. יהודי חדש זה חי בהרמוניה עם הטבע: האדמה העניקה לו את פריה והשמש שזפה את גופו. בת זוגו מוצגת כמיין אלילת פרוין. הזוג התימני הצנוע ומשולל הגופניות הבטוחה והשופעת של החלוצים מייצג את המסורת. מנחתם היא פרי הבטן. שחקני המשנה בעלילה המתוארת כאן הם בני הארץ הערבים המופיעים בלוחות הצדדיים כחלק מן הטבע והנוף אך כמנותקים מן העשייה היצרנית, מפעילת העולם.

כפי שאראה בחלקו האחרון של המאמר, כשם שיחסו של הערבי המקומי לאדמת ארץ ישראל מוצג כחס ארעי, גם תרבותו מוצגת במוזיאונים בקטגוריה "ארכיאולוגיה". אולם לפני כן אבקש להתעכב על אופן הצגת המשפחה התימנית בציור. משמה של היצירה וממרכזיותם של האם והתינוק בתוכה ניתן ללמוד כי התינוק משול לאחד מפירות הארץ: הדמיון בין האופן שבו החלוץ נושא את פירות האדמה לבין האופן שבו האם נושאת את תינוקה מדגיש את ההקבלה ביניהם. בהמשך ובהתאמה להצגת התינוק כפרי הארץ משול ההיריון של האישה התימנייה למחזוריות הטבע, וגופה – לאדמת ארץ ישראל הפורייה. יצירת זיקה מיידית וישירה בין האם התימנייה לטבע עושה לה אובייקטיביזציה ודה־פרסוניפיקציה ובכך מגזיעה אותה.

אמנם אין עוררין שהכללת הציור בתערוכת הקבע מבטאת נאמנה מגמה היסטורית, אך הצגת ציור המכשיר באופן אסתטי תפיסות גזעניות יכולה להתפרש כנורמליזציה, הצדקה ולכל הפחות השלמה עם עולם האמונות שממנו נבעה גזענות זו. אחד מגילוייה הקיצוניים של אותה גזענות כלפי תימנים הייתה חטיפה ממוסדת של תינוקות שנולדו לעולים מתימן – פרשה שעלתה לאחרונה לתודעה הציבורית בעקבות פעילותה של עמותת עמר"ם (חטיפת ילדי תימן, מזרח ובלקן). אף אם נניח כי האוצרים לא היו מודעים להקשר האקטואלי של הציור ולרעיונות הגזעניים המוצגים בו כטבעיים וניטרליים, הכללתו בתצוגת הקבע מדגימה כיצד דבקות באמת פנים־אמנותית ושימור קנון אמנותי לוקחים חלק במאבק תודעתי בהווה. ניתוח הציור בהקשר זה מראה שדווקא בניסיונו של המוזיאון לשמור על אובייקטיביות ולשמור את האוטונומיה שלו ביחס לתהליכים אמנותיים, הוא תומך בשימור מערך הכוחות החברתי והפוליטי הקיים.

לנוכח השינויים המודגשים כמעט בכל שדה חברתי תרבותי אחר בישראל, הצגת יצירות קנוניות הנעשית משיקולי נאמנות ואחריות להיסטוריה האמנותית המקומית אינה מבטאת רק הימנעות מנקיטת עמדה אלא יש בה הבעת עמדה פעילה נגד השינוי.¹² הבחירה של האוצרים להתעלם מסוגיות של מוצא בתערוכה מוכיחה את התפקיד שממלאת האוטונומיה של האמנות בהדיפת גישות של רב־תרבותיות. מודעות לתפקידו הפוליטי ממילא של המוזיאון לאמנות, גם כשהוא מבקש "רק" לשמור על אוטונומיה אמנותית ולהמשיך לעשות את עבודתו נאמנה,

12 | לתיאור כמה מהדרכים לנקיטת עמדה פוליטית במסגרת תערוכות מוזיאליות, ולדיון באופנים הגלויים והסמויים שבהם תערוכות משתפות בסדר פוליטי־לאומי, ראו גם חזן 2017.

יכלה להביא – גם בלי לשלם את המחיר הכבד של הסרת יצירה זו או אחרת – לחשיפת הגזענות המובעת בה ולרפלקסיה עליה, למשל בעזרת טקסט נלווה, דברי הסבר ואירועים מיוחדים בנושא.¹³

ג. ארכיאולוגיה

בחלק זה אנתח שתי תצוגות של ארכיאולוגיה המוצגות כיום במוזיאונים לאומיים, האחת במוזיאון ישראל והשנייה במוזיאון ארץ ישראל בתל אביב. התצוגה הראשונה, המשחזרת היסטוריה יהודית קדומה, כוללת תיארוך היסטורי מפורט ומדגישה את הזיקה של הקהילה הנחקרת ללאומיות הציונית – ובכך מקרבת את העבר להווה. התצוגה השנייה, לעומת זאת, המבוססת על עדויות חומריות של העם הפלסטיני, משחזרת את העבר הפלסטיני יחד עם מסורות ומנהגים של עמי ארץ ישראל הקדומים, ללא הבחנה ברורה בין העמים, ובכך היא מעמעמת את התוקף הפוליטי והלאומי שהיה לנוכחות העם הפלסטיני בארץ ישראל ודוחקת אותו לעבר.

הדגם "ירושלים בימי בית שני"¹⁴ שהועבר בשנת 2006 למוזיאון ישראל, שוכן סמוך להיכל הספר, המציג ומשמר את המגילות המוקדמות ביותר של כתבי היד היהודיים, המתוארכות למאה השלישית לפני הספירה. הדגם נבנה בשנים 1962–1966, ביוזמה פרטית של המלונאי הנס קרוך, והוצב תחילה בגינת מלון הולילנד שבבעלותו – מתחם תיירות יוקרתי שכלל גן מרשים, מגרש מיני גולף ובריכת שחייה. מתכנן הדגם והאחראי המדעי על יצירתו היה מיכאל אבי־יונה, מגדולי הארכיאולוגים בישראל באותן שנים. בדגם שתכנן שילב אבי־יונה נתונים היסטוריים על צורות המבנים וגודליהם שליקט מכתבי יוספוס פלביוס, המשנה והתלמוד, יחד עם מחשבה יצירתית והשוואתית שפיצתה על היעדר מידע מספק באשר לגודלם ולצורתם של מבנים מסוימים (צפיר 2009). הבולט במבנים המשוחזרים שבדגם הוא מבנה בית המקדש השני כפי שנראה בשנת 66 לספירה, מעט לפני שנחרב בידי הרומאים. בשנת 1966, כשהוצב הדגם בגן בית המלון, הוא היה המודל היחיד בעולם שהמחיש בפירוט רב כל כך את ירושלים בשיא פריחתה של מלכות ישראל באזור. היות שחלק העיר שתואר במודל לא היה נגיש לקהל הישראלי עד 1967, חשיבותו וייחודו היו בכך שהוא שימש תחליף למקום שבו עמד בית המקדש השני הממשי (שם, 10). מאחר שהזכיר באופן מוחשי את קיומה של לאומיות יהודית

13 דוגמאות לסוג כזה של ביקורת אפשר למצוא לדוגמה אצל קבוצת Decolonize This Place, המקיימת פעילויות לימודיות ומחאות מוסברות סביב פסלים ומוזיאונים. ב־9 באוקטובר 2017 למשל ארגנה הקבוצה סיור ביקורתי במוזיאון האמריקני להיסטוריה של הטבע בניו יורק לרגל ציון יום קולומבוס ברחבי ארצות הברית. הסיור, שהתקיים בהסכמת המוזיאון, נערך מנקודת המבט של בני הקהילות שמוצגות בו, ולאחריו אורגנה גם הפגנת מחאה בדרישה להסיר את פסלו של תאודור רוזוולט שבו הוא נראה רכוב על סוס שמשני צדיו גבר אפרו־אמריקני וגבר יליד אמריקני (native american). המוחים חילקו כרוזים ונשאו שלטים שהסבירו כי הפסל האיקוני המוצב מול הכניסה למוזיאון הוא הביטוי הבוטה ביותר לעלינות לבנה בעיר ניו יורק.

14 ראו אבי־יונה 1965 ברשימת התערוכות והתצוגות המופיעה בסוף המאמר.

קדומה בירושלים, ובכך הצדיק את התביעה של ישראל המודרנית להיבנות מחדש באותה טריטוריה, הייתה למודל גם חשיבות פוליטית ציונית והוא הפך למוקד תיירותי (פדן 2017, 90-93).

כאמור, בשנת 2006, משהוסב מרבית שטחו של המלון לשכונת "הולילנד פארק" על ידי נכדו של קרוך, הועבר הדגם למוזיאון הלאומי בירושלים. על סיפור בנייתו, וכן על נסיבות העברתו למוזיאון, שהיו מעורבים בהן שיקולים של תיירות, יזמות פרטית ואילוצים כלכליים ותכנוניים, ניתן לקרוא באתר המוזיאון ובקטלוג הדגם שהופק מטעמו (מבורך וצפריר 2009). כפי שמראה יעל פדן, התקת הדגם ממקומו המקורי שינתה לחלוטין את ההקשר הפרשני שבו הוא הובן והעניקה לו תוקף כשל ממצא ארכיאולוגי אותנטי, מהימן ומדעי. לדבריה, לאחר ההתקה נוסף על ערכו התיירותי והבידורי ערך לימודי דידקטי, והתרחב קהל הצופים הפוטנציאלי שלו (פדן 2017).

לדברי מנהל הפרויקט מטעם המוזיאון, מתניה הכט, מקומו החדש של הדגם, לצד ממצאים ארכיאולוגיים דוגמת המגילות הגנוזות, הוא "מקום הולם יותר" עבורו (הכט 2009, 95). הדגם מעניק ממשות ומוחשיות לסיפור חייהם של כותבי המגילות, והמגילות מעניקות הקשר ארכיאולוגי לדגם והופכות אותו מאובייקט תיירותי בלבד לאובייקט מדעי. שניהם יחד מעניקים מוחשיות ומיידיות לרעיונות מופשטים כמו מובחנות לאומית, ריבונות וזיכרון קולקטיבי, ומספקים את הצורך להציג את נוכחותה של מלכות ישראל באזור כמתבקשת מתוקף ההיסטוריה. בכך, כפי שטוענת פדן, הם מבטאים תשוקות תרבותיות ופוליטיות של המדינה (פדן 2017, 94). בארכיון התצלומים של המוזיאון נראים מנהיגים מרחבי העולם כשהם בוחנים מקרוב את המגילות, ולצדם ראש ממשלת ישראל. בהתאמה לטענותיה של פדן, גם תצלומים אלה מבטאים את הרלוונטיות של הארכיאולוגיה לאקטואליה הישראלית ומעידים על חשיבותן של המגילות בפרט ושל ארכיאולוגיה יהודית בכלל לדימוי שמדינת ישראל מעוניינת להחזין.

האופן שבו מוצגים שרידיו של העם היהודי בירושלים הפוך מאופן הצגתם של שרידי העם הפלסטיני במוזיאון ארץ ישראל הממוקם בשכונת רמת אביב. בעוד את המגילות הגנוזות ואת בית המקדש הפליאו מומחי המוזיאון לתארך, וציר זמן מפורט הממקם את המוצגים לאורך ההיסטוריה תלוי בתצוגות בכמה וכמה מקומות, הרי תצוגת התרבות החומרית הפלסטינית כוללת גם מוצגים המשויכים לבליל תרבויות ועמים אחרים שחיו בארץ ישראל, ומלווה בטקסט המשתמש במונחי זמן מעורפלים ובלתי מתחייבים כמו "תקופות קדומות", "ימים עברו", "ימי קדם", "בעבר" ו"לאורך השנים". כך למשל, מוצגים פלסטיניים כמו כלי חקלאות וכלי אוכל מוצגים לצד כלים מתקופות אחרות תחת השם הכללי של תצוגת "אדם ועמלו"¹⁵, שאינו מלמד על תרבות או על תקופה מובחנת וקונקרטי. בעוד תצוגת המגילות הגנוזות עשירה במידע על דייריה של עיר דוד ועל בעליהן של המגילות העתיקות, בעליהם

הקודמים של הכלים המוצגים בתצוגת "אדם ועמלו" מכונים בשמות מעורפלים כמו "תושבי ארץ ישראל הקדומים" או "עמי הארץ הקדומים", ללא שיוך לאומי מובחן. כך, אף על פי שהתצלומים המפוזרים בתצוגה מעידים בבירור ששיטות החקלאות והשימוש בכלים המוצגים היו נהוגים בארץ על ידי הפלסטינים עד המאה העשרים, הצירוף "העם הפלסטיני" אינו קיים בתצוגה. כן נזכרים שמותיהם של מגוון עמים אחרים: הממלוכים, העות'מאנים, הפלשתים, הערבים והבדואים ואף יהודים תימנים. ההצגה של חפצי התרבות החומרית הפלסטינית יחד עם שלל כלים ומכשירים של עמים קדומים יותר, וללא ציון התרבות המסוימת בשמה, יוצרת בליל של היסטוריה מקומית עתיקה ומרחיקה את התרבות הפלסטינית מן התוקף הלאומי הפוליטי שלה. היא מעניקה לה נופך מעורפל, של דבר שספק אם היה באמת. זאת ועוד, אף על פי שבשני המקרים התצוגות הארכיאולוגיות נמצאות במרחק לא רב ממקומם המקורי של המוצגים, הקשר למקום הפיזי מובלט בירושלים באמצעות תצפיות המאפשרות לדמיין את בית המקדש בנוף הרי ירושלים (שם), ואילו שחזור התצוגה ברמת אביב מנותק מכל הקשר סביבתי. עובדה זו אירונית במיוחד לנוכח העובדה שהמוזיאון נבנה ממש על חורבותיו של הכפר הפלסטיני שיח' מוניס, שתושביו הופחדו ונמלטו ב־1948, וסביר שחלק מן הכלים המוצגים בו היו שייכים לתושבי הכפר. אולם, אף שקיים כיום שפע של תיעוד על אופי הכפר, על מראה תושביו ועל ההיסטוריה שלהם (אע' באריה 2008), מן התצוגה נעדר כל ממד היסטורי ריאליסטי של חיי האנשים והנשים שהשתמשו בכלים המוצגים עד לא מזמן. היעדר זה מודגש במיוחד בתצוגת "כיפות היוצרים", שהיא שחזור של רחוב שוק מרוצף וכוללת שחזורים מפורטים של טכניקות וכלי עבודה שמשמשים בידי בעלי מלאכה כמו הנגר, הצורף והסנדלר. שוק משוחזר זה ריק מכל דימוי אנושי, כמו גם מתצלומים של השימושים הקודמים במכשירים המוצגים, שוודאי היה ניתן למצוא אצל יושביו הקודמים של הכפר שיח' מוניס או של כפרים אחרים.

התצוגות שונות גם ברמתן הטכנולוגית: אף שהמוצגים המשוויכים להיסטוריה היהודית מתוארכים למאה השלישית לפני הספירה והמוצגים המשוויכים להיסטוריה הפלסטינית היו בשימוש עד לשנת הקמתה של מדינת ישראל, טכנולוגיות התצוגה יוצרות רושם הפוך מפאת מידת החדשנות הטכנולוגית שלהן. סרטוני הווידאו המתארים את גילוי המגילות בכניסה למבנה, זכויות המגדלת, וסתי הלחות, מדי הטמפרטורה והתאורה בוויטרינות שבהיכל המגילות הגנוזות מעידים על ערכן, יוצרים עניין טכנולוגי ומקרבים את המוצגים אל הצופים בני ימינו. לעומת זאת, תצוגת הכלים והמכשירים הפלסטיניים משתמשת בחומרים אורגניים בלתי טכנולוגיים במובהק כמו עץ, בדים, אריגים, מקלעות קש וכלים מן הצומח. כמו כן החפצים מונחים בה זה לצד זה בעומס שלפעמים נראה כגיבוב מקרי, והיא ממוקמת בחלקה בחוץ ובתנאי שימור כמעט אפסיים.

הדיון ההשוואתי בשתי התצוגות – שהתמקד במיקום, באופני תיארוך, בצורות שחזור, בחומרים, בעיצוב התצוגות, בשימוש בחלל ובמשמעות הטקסט – מצביע על הבדלים בזיקה של כל אחת מן התרבויות המיוצגות ללאומיות ולמודרניות, זיקה שכפי שהראיתי יכולה להיות מיוצרת ומוכחשת באמצעות הרטוריקה של התצוגה. מתצוגת בית המקדש והמגילות העתיקות

עולה שכבר בעידן טרום־מודרני היה עם ישראל בעל מרכז שלטוני אחד, בעל ייעוד לאומי מובחן, שותף בכרית דתית, נבדל מקבוצות אחרות ובעל זיכרון קולקטיבי, ולמעשה עמד באמות המידה הנדרשות כדי להיחשב ללאום. תצוגת המוצגים הפלסטיניים, לעומת זאת, מציגה את הפלסטינים כדיירים זמניים של הארץ, קבוצה אחת מני רבות שעברה בארץ ישראל במשך הדורות, שלא ניתן לאפיין או לתארך אותה במדויק. מצג זה עומד בניגוד לעדויות ברורות להתגבשות הלאומיות הפלסטינית במקביל להתגבשות הלאומיות הציונית, ובניגוד לידע הרב שקיים באשר לחיים הפוליטיים של תושבי הכפר הפלסטינים, שהיה יכול לבוא לידי ביטוי בתצלומים, גם אם לא בחפצים ממשיים. כפי שהראיתי בראשית המאמר, בעוד מחקר קודם הצביע על היעדר ייצוג פלסטיני בתצוגות היסטוריות בישראל, התצוגה במוזיאון ארץ ישראל מלמדת כי גם כאשר התרבות הפלסטינית מיוצגת בתצוגה ישראלית ממסדית – לכאורה מתוך עמדה רב־תרבותית המקדמת ריבוי ומגוון – ייצוגה נעשה באופן שאינו מאיים על הנרטיב הציוני האתנוצנטרי או מערער עליו. בהציגה את מאפייני התרבות והחברה הפלסטיניות כחלק מן העבר המקומי עמעמה התצוגה את ההקשר הפוליטי וההיסטורי של תרבות זו, ומחקה והכחישה את התודעה הלאומית המגובשת של הפלסטינים בפלשתינה (א"י) ערב ההכרזה על הקמת מדינת ישראל (Fayez 2012). כך, למרבה האירוניה, דווקא היענות מסוימת לגישה רב־תרבותית, שהייתה אמורה לערער את המונוליתיות של הנרטיב הלאומי הישן ולפתוח אותו לכניסתם של נרטיבים מקבילים או סותרים, הביאה להידוק, לביסוס ולהצדקתו המחודשת.

כהיפוכה הגמור של האמנות הציונית, המתוארת במונחים של הווה לאומי עכשווי, תרבותם של הפלסטינים – כמו זו של המזרחים – מתוארת כתרכות השייכת לעבר, חסרת ממד של התפתחות ואבולוציה. תיאור זה מגזיע את שתי התרכויות ומשמרן בתוך הקשר טרום־מודרני מובהק, כמי שלא צלחו את משוכת המודרניות. אך בעוד תצוגת בנושא תרבות מזרחית מנכיחות דרך הצגת הגוף האנושי את ההבדלים בין הגוף הציוני לגוף המזרחי ומאפיינות באינפלציה של דימויי גוף, התרבות הפלסטינית מוצגת דווקא דרך היעדר של הגוף, היעדר שתומך בדה־קונקרטיזציה ודה־פוליטיזציה של הישות הפלסטינית בכללותה בנרטיב הציוני.

סיכום

במאמר זה ביקשתי להראות כי באמצען גישה רב־תרבותית, תערוכות האתנוגרפיה במוזיאונים הלאומיים בישראל מציגות מגוון הטרוגני של קהילות יהודי אסיה ואפריקה ובתוך כך מצביעות על מאפיינים קדם־לאומיים בתרבויותיהן של קהילות אלה. בהתאמה, תערוכת הקבע של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל, שלא אימצה גישה רב־תרבותית, מציגה קבוצה הומוגנית אחת כמייצגת הבלעדית של עם ישראל בהווה הלאומי שלו. כמו כן הראיתי שהצגת התרבות החומרית של הפלסטינים כ"ארכיאולוגיה" מעמעמת את הממד הלאומי של תרבות זו.

לנוכח התפתחות המוזיאון הלאומי ומערכי התצוגה במאה התשע-עשרה, שהתהוו כדי לתמוך בתורת האבולוציה ולשלב ברעיונות הלאום, טענתי כי החלוקה המוזיאולית למחלקות של אתנוגרפיה, אמנות וארכיאולוגיה – חלוקה הממשיכה להתקיים גם כיום – מושתתת על עמדה היררכית שלפיה עמים בעלי זיקה לאומית נמצאים בפסגת האבולוציה האנושית ואילו עמים קדם-לאומיים נמצאים בתחתיתה.

בניתוח התערוכות הראיתי שכדי להתאים את עצמן להיגיון החלוקתי של המוזיאון ולדרג את מגוון הקבוצות האתניות על ציר זמן היסטורי מן העבר להווה, השתמשו התערוכות באמצעי שכנוע תצוגתיים שונים. אמצעים אלה אפשרו, למשל, להציג חפצי יומיום פלסטיניים שהיו בשימוש עד אמצע המאה העשרים כמוצגים ארכיאולוגיים, תלבושות מזרחיות הנלבשות גם כיום – כמוצגים אתנוגרפיים, ויצירות מלפני מאה שנים שצוירו בידי אמנים אירופים – כאמנות לאומית-ישראלית. הכפפת הזמן ההיסטורי לזמן הלאומי מאפשרת לאוצרי התערוכות לשמר את נרטיב העל הלאומי-אתנוצנטרי בתקופה שבה יחסי הכוחות הלאומיים מתערערים במציאות. באופן אירוני, הדבר נעשה מתוך אימוץ גישות רב-תרבותיות. כפי שראינו, גישות אלו – שנעדרות במידה רבה מתערוכת האמנות הפלסטית, שאוצריה מסרבים לכפוף את הנרטיב של תולדות האמנות לטובת תיקון חברתי-תרבותי – עומדות במוקד התערוכות האתנוגרפיות וגם מאחורי הניסיון להנכיח את התרבות הפלסטינית, ניסיון שמוביל למעשה למחיקה נוספת. כאמור, תופעה זו – קרי אימוץ גישות רב-תרבותיות על ידי מוסדות תרבות ואמנות בד בבד עם העמקת הפרדה על בסיס אתני במוסדות אלה – אינה תופעה ייחודית לישראל, והיא מתקיימת מאז שנות השמונים ועד היום במקומות שונים בארצות הברית ובאירופה. גם שם אומצו גישות רב-תרבותיות מכלילות ונאורות באופן שאפשר לחדש את הגזענות התרבותית על ידי הפרדה בין תערוכות ואירועי אמנות "כלליים" לבין כאלה שהופקו במיוחד עבור קהילות לא לבנות.

מאחר שצפייה בתערוכה היא פעולה הנעשית בציבור ומייצרת קולקטיב אזרחי (Hariman and Lucaites 2016, 17), טענתי היא שהתערוכות חונכות חניכה מתמדת וקולקטיבית את קהילת הצופים בהן על פי סטנדרט אתני-לאומי אירופי, ובכך נותנות ביטוי לתשוקות לאומיות ולצרכים פוליטיים של המדינה יותר משהן מייצגות עובדות היסטוריות. מובן ששחזור חוויית הצפייה בתערוכות נעשה מבעד לעולם הערכים, האמונות והחויות הפרטי שלי; מכאן שניתוח התערוכות מבעד לעמדותיהם של דוברים אחרים יכול להציע פרשנות שונה ואולי אף סותרת שלהן. אולם כל ניתוח אחר, גם אם יאתגר את המסקנות שהוצגו כאן, יידרש גם הוא להכיר בכך ששום אמצעי תצוגה אינו ניטרלי, שקוף או טבעי.

רשימת התערוכות והתצוגות המוזכרות במאמר

- אבי־יונה, מיכאל (מתכנן), 1965. "דגם ירושלים מימי בית שני", מוצב במוזיאון ישראל, ירושלים, 2006 ועד היום.
- אנגלברג־ברעם, אורית, ומרב בלס (אוצרות), 2013. "חוטים של משי: סיפורה של יהדות בוכארה", מוזיאון העם היהודי בבית התפוצות, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, 4 בינואר 2013–25 ביוני 2013.
- אסף שפירא, אפרת (אוצרת), 2014. "שפת הלבוש: ארון הבגדים היהודי", מוזיאון ישראל, ירושלים, 11 במרץ 2014–7 במרץ 2015.
- טוראל, שרה (אוצרת), 2013. "אתיופיה: מסע אל ארץ הפלאות", מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב, 15 בפברואר 2013–10 ביוני 2013.
- מנדלסון, אמיתי (אוצר), 2016. תצוגת הקבע של האמנות הישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2016 ועד היום.
- מרכז אדם ועמלו, תצוגת הקבע, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.
- משכית – חברה לטיפוח, 1955. "מלאכת בית בכפר", מוזיאון תל אביב, בית דיזינגוף, תל אביב.
- רו, אילה (אוצרת), 2013. "הגברת עם החרציות: מחווה ללאה גוטליב", מוזיאון העיצוב, חולון, 19 במרץ 2013–11 במאי 2013.
- רקח־ג'ברה, דיזי (אוצרת), 2011. "לבוש ותכשיטים: שאלה של זהות", תצוגת הקבע של האגף לאמנות ותרבות יהודית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2011 ועד היום.
- Kreuger, Anders, and Nav Haq, 2014. "Don't You Know Who I Am: Art after Identity Politics," MHKA, Museum of Contemporary Art, Antwerp, Belgium, 13.6.14–14.8.14.

ביבליוגרפיה

- אזולאי, אריאלה, 1993. "בדלתיים פתוחות: מוזיאונים להיסטוריה במרחב הציבורי בישראל", תיאוריה וביקורת 4 (סתיו), עמ' 79–95.
- , 1999. אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר.
- אמיר, יונתן, 2016. "חתונה מעוקרת", ערב רב, 16.4.2016.
- אנגלברג־ברעם, אורית, ומרב בלס, 2013. חוטים של משי: סיפורה של יהדות בוכארה, תל אביב: בית התפוצות, מוזיאון העם היהודי.
- אע'באריה, עמר (עורך), 2008. זוכרות את אלשיח' מונס, תל אביב: זוכרות.
- הכט, מתניה, 2009. "העברת הדגם למוזיאון ישראל", דוד מבורך ויורם צפירי (עורכים), דגם ירושלים בימי הבית השני, ירושלים: מוזיאון ישראל והולילנד תיירות, עמ' 95–99.
- וולצר, מייקל, 2005. "אילו זכויות מגיעות לקהילות תרבותיות?", אוהד נחתומי (עורך), רב־תרבותיות במבחן הישראליות, ירושלים: מאגנס, עמ' 53–61.

- חזן, נועה, 2013. "משיבה מבט ממזרח", קציעה עלון (עורכת), **שוברות קירות**, תל אביב: אחותי, עמ' 13-36.
- , 2015. "מזרחית, אשכנזי ופולסטיני נכנסים למוזיאון", לאה אביר ואבי לובין (עורכים), **נמל – מגזין של מוזיאון חיפה לאומנות 1** (מקורן).
- , 2017. "נא לשמור על הסדר! מוזיאון לאומי וחניכה פוליטית", סיון רג'ואן שטאנג ונועה חזן (עורכות), **תרבות חזותית בישראל**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 52-70.
- חזן-רוקם, גלית, ורד מדר ודני שרירא, 2006. "מ'מזרחים בישראל' ל'קולות מזרחיים': מכיבוש ההגמוניה לשינוי רדיקלי – מאבק חברתי, שיח אינטלקטואלים וחקר הפולקלור", **תיאוריה וביקורת 29** (סתיו), עמ' 247-254.
- חינסקי, שרה, 1993. "'שתיקת הדגים': מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי", **תיאוריה וביקורת 4** (סתיו), עמ' 105-122.
- , 2002. "'עניינים עצומות לרווחה': על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", **תיאוריה וביקורת 20** (אביב), עמ' 57-86.
- , 2015. **מלכות ענווי הארץ: הדקדוק החברתי של שדה האמנות הישראלי**, בעריכת יגאל נזרי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- יוהס, אסתר (עורכת), 2014. **ארון הבגדים היהודי: מאוסף מוזיאון ישראל**, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- יונה, יוסי, 2005. **זכות ההבדל**, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- יונה, יוסי, ויהודה שנהב, 2005. **רב-תרבותיות מהי? תל אביב: כבל**.
- יזרעאלי, דפנה, 1989. "אפקט גולדה מאיר", **פוליטיקה 27**, עמ' 44-47.
- מבורך, דוד, ויורם צפריר (עורכים), 2009. **דגם ירושלים בימי הבית השני**, ירושלים: מוזיאון ישראל והולילנד תיירות.
- מולר-לנצט, אסתר, 2010. **כסות ומסר: לבושם של יהודים בארצות האסלאם**, ירושלים: יד יצחק בן-צבי והאוניברסיטה העברית בירושלים.
- נזרי, יגאל (עורך), 2004. **חזות מזרחית: שפת אם**, תל אביב: כבל.
- נחתומי, אוהד (עורך), 2005. **רב-תרבותיות במבחן הישראליות**, ירושלים: מגנס.
- פדן, יעל, 2017. "העתקתו של בית המקדש", נועה חזן (עורכת), **ההר, הכיפה והמבט: הר הבית בתרבות החזותית הישראלית**, תל אביב וחיפה: מרכז מינרבה למדעי הרוח באוניברסיטת תל אביב ופרדס, עמ' 87-95.
- צפריר, יורם, 2009. "פתח דבר", דוד מבורך ויורם צפריר (עורכים), **דגם ירושלים בימי הבית השני**, ירושלים: מוזיאון ישראל והולילנד תיירות, עמ' 10-12.
- רקח-ג'ברה, דייזי, 2014. "הקדמה", אסתר יוהס (עורכת), **ארון הבגדים היהודי: מאוסף מוזיאון ישראל**, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- שנהב, יהודה, 2001. "פתח דבר: זהות בחברה פוסט-לאומית", **תיאוריה וביקורת 19** (סתיו), עמ' 5-16.
- שפרבר דוד, 2015. "שברים וטלטלות? לא במוזיאון ישראל", **ערב רב**, 13.5.2015.

- Araeen, Rasheed, 2011. "Cultural Diversity, Creativity and Modernism," *Third Text*.
- , 2013. "Ethnic Minorities, Multiculturalism and the Celebration of the Postcolonial Other," A Third Text Project (online).
- Aronson, Peter, and Gabriella Elgenius, 2015. "Introduction: Making Museums and Nations," in idem (eds.), *National Museums and National Building in Europe 1750–2010*, London and New York: Routledge, pp. 1–9.
- Bennett, Tony, 1988. "The Exhibitionary Complex," *New Formations* 4 (Spring), pp. 73–102.
- Fayez, Sayegh, 2012. "Zionist Colonialism in Palestine (1965)," *Settler Colonial Studies* 2(1), pp. 206–225.
- Hariman, Robert, and John Louis Lucaites, 2016. *The Public Image: Photography and Civic Spectatorship*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean, 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge.
- Kusamitsu, Toshio, 1980. "Great Exhibitions before 1851," *History Workshop Journal* 9, pp. 70–89.
- Leon, Warren, and Roy Rosenzweig, 1989. "Introduction," in idem (eds.), *Museums in the United States: A Critical Assessment*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. xi–xii.
- Lindfors, Bernth, 1983. "'The Hottentot Venus' and Other African Attractions in Nineteenth-Century England," *Australasian Drama Studies* 1, pp. 83–104.
- Nairn, Tom, 2005. *Faces of Nationalism: Janus Revisited*, London and New York: Verso.
- Pearson, Nicholas, 1982. *The State and the Visual Arts: A Discussion of the State Intervention in the Visual Art in Britain 1780–1981*, Milton Keynes, UK: Open University Press.
- Rydell, Robert W., 1984. *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876–1916*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Starn, Randolph, 2005. "An Historian's Brief Guide to New Museum Studies," *The American Historical Review* 110(1), pp. 68–98.
- Vergo, Peter (ed.), 1989. *The New Museology*, London: Reaktion Books.