

## האנטי־דיסציפלינה: על מאמריה של שרה חניסקי בתיאוריה וביקורת

שאל סתר

המחלקה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

### פתח דבר: ואן גוך

באחרית הדבר למאמרה האחרון בתיאוריה וביקורת – בסופו של מהלך מחקרי מקיף שמשתרע מראשית ימי בצלאל, דרך המודרניזם הישראלי ועד פרויקט החממה של אביטל גבע והתערוכה "קדימה" במוזיאון ישראל בסוף המאה העשרים – מגוללת שרה חניסקי דרמה משפחתית קטנה (חניסקי 2002א, 83–84). מבית הספר לאמנות, הביאנלה והמוזיאון היא פונה בעמוד המסיים לבית הוריה ומתבוננת בו כחלל תצוגה נוסף, חלופי, שניכר באנדרלמוסיה תרבותית, בחוסר הקפדה על היררכיות אסתטיות, בבליילה של הפרדות אמנותיות, בעירוב בין השימושי והתצוגתי. שם, לצד מכשירי הבית, כלי המטבח והאריזות, התצלומים המשפחתיים, חפצי הנוי המזדמנים ושכיות החמדה המועטות, מוצבים גם העתקים של יצירות אמנות קנוניות שהולכים ונשחקים, דוהים ומעלים אבק: גובלן של "מוזגת החלב" של ורמיר – תפנים שנתלה בתוך הפנים הדומסטי; וכן "ואן גוך שקיבלתי מבית הספר". כך, המוסד המחנך ממלא את תפקידו נאמנה ומנחיל לחניכיו את ההסדרה התרבותית המערבית המודרנית בדמות אחד מסימניה הוודאיים. וההורים, שמזהים את הסימן הזה ויודעים את שמוצפן בו, נענים למסירה ומכניסים אותו לביתם – אך שם הוא מתקיים כפרודוקציה זולה, מוקטנת, מתבלה, נשכחת, עד אשר הציור "נהיה בחלון הזמן יותר ויותר ירוק". ההורים מקבלים על עצמם את עולה של התרבות, אבל מבעד לשיבושה: הם נעתרים ל"ואן גוך" אבל דוחים את מערך הקודים שנושא איתו "ואן גוך". ילדיהם, כותבת חניסקי על בני הדור שלה, יערכו את התנועה ההפוכה: הם ידחו את "ואן גוך" – יעיפו את ההעתק החיזור מן הבית, כחפץ חסר ערך – ובכך יאמצו את המערך התרבותי שמגולם ב"ואן גוך": הפרדה בין השימושי לאסתטי, בין הבית למוזיאון,

בין ההעתק למקור, בין המוצר ליצירה. באופן זה משרטטת כאן חניסקי את היחס לתרבות כדרמה בין-דורית מרובדת: היענות משבשת בדור ההורים; סילוק השיבוש והיענות גמורה בדור הילדים; ואז, במהלך הביקורת שהיא עצמה מציעה, סילוק הסילוק ושיבה מאוחרת אל שיבושה של ההסדרה התרבותית האסתטית.

את הדרמה הזאת חניסקי ממקמת "בבית הוריי האשכנזים" – במילים אלה נפתחת אחרית הדבר – שם נערך שיבושה של תרבות; תיקון השיבוש כרוך בניסיון של דור הילדים "להעלים את העדויות המפלילות אותנו על מוצאנו האשכנזי". כך מגיע לחתימתו ניסוחה של חניסקי את האשכנזיות – לא כמוצאה הידוע ותכונתה המובהקת של ההגמוניה התרבותית בישראל, אלא כקוטב הנגדי לה: הקיום הגלותי, הדיאספורי בלשונה, העודל-לא-ממוערב, שהתרבות הלאומית המודרנית ביקשה להחניק, אך זה שהמשיך להתקיים כשיבוש באתרים זניחים לכאורה שלא מושטרו עד תום. בה במידה, הדרמה של האשכנזיות, כפי שכותבת אותה חניסקי, נעוצה בהתייחסותה המתוחה אל הצייווי התרבותי הממערב – לא היעותרות לו, אבל גם לא דחייתו גמורה, אלא ידיעתו, הבנתו, קבלתו החלקית, הסטייתו, שיבושו. בדרמה הזאת "ואן גוך" הופך למטונימיה של צו התרבות; לא בכדי הוא מופיע סתם כך – "ואן גוך", "ואן גוך הירוק" – מבלי לציין במפורש באיזה ציור של ואן גוך מדובר. ואן גוך מוכר ומזוהה לא רק על ידי המוסדות המתרבתים, אלא גם על ידי הבית האשכנזי המתורבת חלקית ובוודאי על ידי דור הילדים שתורבת את עצמו לדעת. משם פרטי הוא הפך לשם קיבוצי העומד כמסמנה של התרבות האירופית הגבוהה: האמן הגאון שחי בחוסר כול ולא זכה בימי חייו להכרה, ולאחר מותו הפך לנציגה של האמנות המערבית כולה. על כן הוא נושא את המערך האסתטי המושתת על ההבחנה בין ערך כלכלי לערך אמנותי: הציורים שלא היו שווים פרוטה בימיו חייו של הצייר קיימו בתוכם את ליבתו של המעשה האמנותי. לכן הוא גם המושא הפרדיגמטי למחשבת האמנות במאה העשרים (היידגר, שפירו, דרידה). ואן גוך הוא המקור – וככזה הוא נוח להתגלגל בריבוא חיקויים מאומצים, עלובים, חתרניים.

עשור ומחצה לאחר פרסום "אחרית הדבר" של חניסקי ראה אור ספרה של שבה סלהוב שמכנס מבחר ממסותיה (סלהוב 2016). ב"סוף הדבר" לספר שבה סלהוב אף היא לבית הוריה, לבית אמה כפי שהיא מדגישה, ושם בקריית עקרון גם היא מוצאת ואן גוך: העתק מצויר ביד של החמניות של ואן גוך, מעשה ידיה של האם עצמה, "אוריגיןל של מלכה סלהוב", עשוי בצבעי שמן עזים ומקריין יופי פשוט ושלם, "מקסים" (שם, 317-321). כך, כותבת סלהוב, נתלה בבית הוריה חיקוי של מקור שכלל איננו יודע שהוא חיקוי – לא רפרודוקציה של החמניות של ואן גוך, שאותן האם לא ראתה מעולם, לטענת בתה; אלא ציור שמכונן את עצמו כמקור חלופי, חדש, שחוצה את תולדות האמנות ואת הסדרי התרבות בבלי דעת, ולכן גם בלי שהוא קד להם ומנסה לשחזר אותם. ואן גוך הצבעוני מול ואן גוך הירוק: הצבעוני לא ניתן מידי המוסד המחנך, אין לו בית ספר, הוא דובר את היעדר ההנחלה התרבותית, את הנחשול החברתי רב השנים. לכן גם אין הוא מתקיים כהעתק מהנה בתוך קונסטלציה של חפצי בית, אלא מוצב כמקדש מעט של יצירה מקורית – לא צרובת שמש,

ודאי שלא מאובקת. ואן גוך הירוק נחלש ונעלם, עד שהילדים משליכים אותו לאשפה בפעולה חותכת של היפרעות; ואז הוא מועלה באוב ושב לפקוד את הבית – העתק שהפך לרוח רפאים – בדמיון הביקורתי. ואילו ואן גוך הצבעוני נוכח כל כולו לנגד עיניה של הבת: האם לא תתיר לסלק את יצירתה שלה מביתה, והבת אינה מבקשת זאת. ואף שהבת עסוקה עד צוואר בשאלת המורדניות, ביחס בין האמנות האירופית לאמנות היהודית, במשא ומתן מתוח עם התרבות הממערבת – היא שבה לבית הוריה ושם מתכוננת מקרוב בחמניות, מדובבת אותן תוך כדי הדהוד מתמשך של לשון האם.

סלהוב מעמידה כאן בין יתר הדברים הערה עקרונית, אחרונה לפי שעה, לעבודתה של חינסקי, גם אם אין היא כותבת זאת בגלוי – ובכך היא נוהגת כמעשה אמה ומעמידה מקור חדש שאיננו בבחינת העתק משובש, עיבוד או תגובה. זהו סיפור מזרחי שמשיב לסיפור האשכנזי. בשנת 2002 חינסקי עורכת ארטיקולציה מחדשת לאשכנזיות – מוכפפת, לא הגמונית, נבדלת מן האליטות המחנכות וסוטה מציוויהן התרבותיים ולכן גם נושאת, בהמשגתה המחודשת, פונטציאל ביקורתי. ב־2016 משיבה לה סלהוב בארטיקולציה מחדשת של המזרחיות – אדישה לאליטות המחנכות, תלושה מההיסטוריה של האמנות וממשא התרבות הממערבת, חורצת תוואי של מספיקות עצמית ומלאות ולכן גם נושאת, בהמשגתה בהווה, פונטציאל ביקורתי. שתיהן מגלמות דמויות של בנות המבקרות בבית ההורים לאחר מסע ארוך במשעולי התרבות ומוצאות בו – מן המרחק שנגמע, לא על בסיס הכחשתו – תובנה יקרת ערך. שתי בנות, שתיים מהמבקרות החריפות של האמנות הישראלית, שתיים שלא נמצא להן מקום באקדמיה הישראלית, שתי דיסידנטיות בחקר האמנות, שתי כותבות החורגות מן הדיסציפלינה. סלהוב עוברת על חוקי הדיסציפלינה בגלוי, במובהק: היא כותבת כתיבה מסאית שמעוררת את משלבי הלשון ומרכזי הדעת היהודיים ומעבה את מערך העובדות ההיסטורי בזמן המיתי של הסיפור; היא מצטטת מעט, מפנה למאמרים מעט עוד יותר, מהדהדת ללא מראי מקום, מאמינה בכוח יצירתה ובמסוגלות של קהילת השיח שלה. חינסקי, לעומתה, נדמית בתחילה כמי שנעתרת לדיסציפלינה עד כלות: בניב אקדמי קשיח, בעומס ציטוטים והפניות, במחקר שיח דקדקני, היא חושפת את הלשון האימפרסיוניסטית והאידיאולוגית של מושאי הביקורת שלה ומגלה את ערוותה של קהילת השיח שלה. היא משל ושנינה למחקר הביקורתי, לביקורתיות כדיסציפלינה. אולם בדברים הבאים אבקש להאיר את עבודתה של חינסקי מצידה האנטי-דיסציפלינרי ולהעלות מתוכו את משמעותה היום: לעורר את ואן גוך הירוק שלה, המקורי להפליא.

## א. ביקורת

שלושה מאמרים פרסמה שרה חינסקי בכתב העת תיאוריה וביקורת בעשר השנים שבין 1993 ו-2002. ב"שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי" (חינסקי 1993) ביקרה חינסקי את האמנות הישראלית החברתית והמעורבת, זאת שיצאה מגבולות

הקובייה הלבנה המוזיאלית, מעבודת האמנות הבדידה והחתומה ומיצירתו של האמן הגאון, ופנתה אל השטחים הפתוחים של הטבע והקהילה, וכך החליפה את ההיצג האמנותי בפעולה החברתית: מן הטבע הפראי והפגאני של יצחק דנציגר ועד לחממה האקולוגית והשיתופית של אביטל גבע. חניסקי הראתה כיצד ההיתלות במושגי האוונגרד האירופי – פעולה, טוטליות, מחויבות – מובילה באמנות העברית למהלך הפוך: אמנות ממוסדת לעילא, ערוכה למען הקולקטיב הלאומי ומאשררת את גבולותיו ואת הסדריו, טווה את יחסו הקולוניאלי למקום, לילידיו ולתרבותם. האמנות הישראלית המעורבת מעורבת בבניין אומה; היא חברתית כיוון שהיא נקשרת להגמון החברתי. ב"רוקמות התחרה מבצלאל" (חניסקי 1997) דנה חניסקי בחלוקת העבודה בין האמנות הגבוהה לבין האומנות העממית הנמוכה כפי שזו נוסדה בבצלאל בראשית המאה העשרים. היא בחנה כיצד נשענה חלוקה זו על הפרדה אתנית ומגדרית, כיצד היא יצרה משני אגפיה מערכים שונים של סובייקטיביות וטמפורליות ויחס נבדל בין יוצר/ת לבין יצירה. חניסקי טענה כי לא היה זה המודרניזם החזותי העברי המאוחר יותר, על תפיסת האמנות האוטונומית שלו, שסלל את דרכה של האמנות הישראלית; דווקא בצלאל, על הדיאלקטיקה שייסד בין אומנות ואמנות, עמל ויצירה, ילידיות ותרבות, הוא שיצר את התוואי הלאומי ואת מערך המחויבויות שלו. מאז ועד היום את עולם האמנות הישראלי.

ב"עיניים עצומות לרווחה" (חניסקי 2002א) עסקה חניסקי בשינוי המכריע שהתחולל בחברה היהודית בדורות האחרונים: תהליך התמערכותה של יהדות אשכנז מסוף המאה התשע-עשרה ואילך. יהדות אשכנז הפכה ממיעוט אתני ורתי באירופה, שהוגדר לנוכח התרבות האירופית הנוצרית, לסובייקט פוליטי שמבקש לעטות על עצמו את אצטלת אותה תרבות ולהפוך לריבון כמו-מערבי. לכינונו של שדה אמנות עברי מודרני – יהודי ולאחר מכן ישראלי – נודע תפקיד מרכזי בתהליך זה, שכן היהדות האשכנזית הדיאספורית נתפסה כמודחת מן האסתטיקה הנוצרית ומשוללת יצירה חזותית עצמאית, ועל כן מסע טיפוחו ותרבותו של היהודי האשכנזי עבר דרך צמיחתו של שדה אמנותי שאימץ את אדני המערך האסתטי המערבי. כך פרויקט התרבות הקולוניאלי הופנה לא רק אל המזרחים והפלסטינים, אלא פעל בראש ובראשונה על היהודים האשכנזים עצמם – שהיה עליהם לשכוח את ההיסטוריה שלהם כמיעוט ולהכריח את תרבותם הגלותית על מנת להפוך להגמון הפוליטי בישראל.

לא פחות מן המאמרים עצמם, מעניינת היום גם ה"קריירה" שלהם – מושג בורדיאני שחניסקי אהבה להשתמש בו – כלומר המסלול החברתי שעברו במהלך השנים, המשמעויות שספחו אליהם ותפקידם המוסדי המשתנה. כשהמאמרים פורסמו לראשונה הם עוררו כעס, חרדה, עלבון מהול בבוז – כך לדוגמה בתגובתו הנסערת של גדעון עפרת ל"שתיקת הדגים". תגובות אלו אפשרו לחניסקי לחדר טענות ולהבהיר עמדות, ובעיקר לפרוש את השתמעויותיהן התיאורטיות הרחבות. לעיתים היה נדמה, לתומכיה כמו למתנגדיה, כי במאמרים אלו חניסקי

שמה לה למטרה לטלטל, אפילו לחסל, דיסציפלינה שלמה.<sup>1</sup> שנים אחר כך, מאמרים אלו נכנסו אל תוכנית הלימודים כקריאת חובה ברוב האקדמיות לאמנות והמחלקות לאמנות, וכך עשו את דרכם אל תוככי הדיסציפלינה, כשלב נוסף בהתפתחותה. על מנת לאפשר את רתימתם של המאמרים לתוכנית הלימודים, תוכנם משתנה וחלקים בהם נדחקים לצד או מודחקים לירכתי התודעה. כך חינסקי נתפסת לפעמים כמבקרת חריפה של הפנטזיה המודרניסטית בדבר האוטונומיה של המעשה האמנותי, מטעם איזה אוונגרד שמאלי מחויב פוליטית; וזאת אף שמאמרה הראשון הוקדש דווקא לביקורת תקיפה על האמנות הישראלית הלא אוטונומית, החברתית, המחויבת פוליטית. כלומר, לא היה זה סתם מאבק בין שתי עמדות ידועות זה מכבר בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית (והאמנות בכלל) – אמנות אוטונומית מוזיאלית מול אמנות חברתית חוץ-מוזיאלית – אלא ניסוח מחודש של ההסכמות שבבסיס העמדות השונות באמנות הישראלית. בהמשך נודעה חינסקי בביקורתה התקיפה על שיתוף הפעולה של האמנות הישראלית, על כל אגפיה, עם המשטר הלאומי ואדניו הקולוניאליים. אולם חיצונית ביקורתה לא הופנו אל האמנות עצמה, כי אם אל המערך הפרשני שחג סביב עבודות האמנות, אל האופן שבו נקראו ונכתבו על ידי אוצרים וחוקרים; ועוד יותר מכך, אל שיח האמנות עצמו, לעיתים כמובנו המבני ביותר: למשל הקדימות שמקבלת עבודת האמנות על פני הטקסט והקונטקסט, האמונה היוקדת בבדידותה ובשלמותה, ביכולתה לדבר את עצמה. לחינסקי היו מעט טענות באשר לתולדות האמנות הישראלית, לבחירתן של יצירות אחרות על פני אחרות, להעדפתן של אסכולות מסוימות והגדרתן של אחרות כשוליות. הבנתה כמי שתובעת לארגן מחדש את שדה האמנות הישראלי ואת ההיסטוריה שלו רק משיבה אותה אל חיק הדיסציפלינה שזו משימתה.<sup>2</sup> אולם עצם הקטגוריה של אמנות ישראלית מודרנית העסיקה אותה, ועל חלותה ועל תקפותה היא ביקשה לערער.

1 כך אמרה שרה בריטברג-סמל לאחר מותה של חינסקי: "היו לה יכולת ורצון לחסל. מאמר אחד שכתבה חיסל את שיח האמנות, חשף אותו כציוני, כלומר משתף פעולה עם מציאות ממארת. מאמר אחר גמר את סיפור הולדתו האגדי של בצלאל ותיאר אותו כמוסד גזעני, והמאמר האחרון סתם את הגולל על האמנות הישראלית כולה כעיוורת. הספק לא רע לשלושה מאמרים". ראו גילרמן 2008.

2 בוויכוח ההיסטוריוגרפי שקיים גדעון עפרת עם חינסקי לאחר מותה – וליתר דיוק לאחר צאת ספרה **מלכות ענווי ארץ** (חינסקי 2015) – ביקש עפרת לערער על גרסתה למרידה המודרניסטית של האמנות הארץ-ישראלית נגד בצלאל. ואולם טענותיו של עפרת משיכות למעשה את הדיון למגרש המחקר ההיסטורי של האמנות, בעוד חינסקי ערערה על עצם חלותו של מגרש זה ועל כללי המשחק הנהוגים בו. הטענה שחינסקי התייחסה רק לדוגמאות אחדות, לאו דווקא מרכזיות או מייצגות, בשיח האמנות של התקופה, דומה לטענות שהועלו נגד מחקריו הגנאלוגיים של פוקו, שגם הם לא התבססו על השחקנים המרכזיים בתחום המחקר ולא התכוונו לגולל סיפור היסטורי דבור על אופניו, אלא לעקוב אחר תצורות השיח. אולם מעבר לכך, לחינסקי לא היה עניין לקומם את בצלאל אל מול המודרניזם הארץ-ישראלי – זהו, שוב, ריב פנים-דיסציפלינרי – אלא לבחון כיצד שדה האמנות הישראלי מעוצב מבעד לדיכטומיות של אמנות ואומנות, ילידיות וצורניות, מקומיות ואוניברסליות, בחינה שאיננה פנימית לשדה ואינה נוקטת בו עמדה מסוימת. ראו עפרת 2015.

המעשה הביקורתי של חניסקי היה אפוא חלק מן המהלך הכולל של כתב העת תיאוריה וביקורת בשנותיו הראשונות, הפורמטיביות – מהלך של בחינת המוסכמות שבבסיס המחקר בדיסציפלינות השונות של מדעי הרוח והחברה, ערעור עליהן ולעיתים גם הפיכתן על פיהן. ואולם במובן עקרוני אחד מאמריה של חניסקי חורגים מן המהלך של תיאוריה וביקורת. המעשה הביקורתי של חניסקי בוחן את מוסדות הביקורת השונים, ובתוך כך תוהה על הביקורת עצמה כמוסד. כל אחד משלושת מאמריה בכתב העת מתמקד במוסד של ביקורת: "שתיקת הדגים" עוסק באמנות החברתית המעורבת כאמנות ביקורתית, כלומר ביכולתה של האמנות להיות מוסד של ביקורת חברתית, ומראה כיצד המהלך הביקורתי באמנות הישראלית נעשה כולו בתוככי טווח ההסכמות של השיח הציוני. "רוקמות התחרה מבצלאל" פונה לבית הספר לאמנות – לבצלאל, מוסד החינוך האוטופי, שכליבו חזון לטרנספורמציה של החברה היהודית, ועוקב אחר גילומו של החזון הביקורתי במוסד ממשמע וממטור, מבריל ומפריד. ו"עיניים עצומות לרוחה" מציב במרכזו את השיח הביקורתי – כפי שנוסח בשני אתרים מרכזיים, מוזיאון ישראל והאקדמיה הישראלית – ומראה כיצד הוא עצמו מקודד עמדה אידיאולוגית מובהקת.

"עיניים עצומות לרוחה" מתמודד עם השיח הביקורתי עצמו, בפרט זה שנוסח והופץ בתיאוריה וביקורת. הוא פותח במוזיאון ישראל, מוסד שמאמץ את תובנותיו של השיח הפוסטקולוניאלי, ובתערוכה "קדימה: המזרח באמנות הישראלית" משנת 1998, שאימצה את ביקורת האוריינטליזם מבית מדרשו של אדוארד סעיד. אימוץ זה תווך על ידי האקדמיה הישראלית, שחלקים ממנה החלו לדבור את השיח הפוסטקולוניאלי במהלך שנות התשעים.<sup>3</sup> אולם חניסקי מראה כיצד דווקא ההתבוננות הביקורתית באופני הייצור של המזרח באמנות הישראלית מכוננת את הישראליות – אתר ייצורו של המזרח – פעם נוספת, ובאופן ניצח, כמערכת. "המזרח בקדימה", כותבת חניסקי, כוון "לציבור ה'מערבי', ככלי לאישוש הזהות המערבית האוניברסלית" דרך התבוננות רפלקסיבית בביקורתית באופנים שבהם אותה זהות מייצגת את המזרח" (חניסקי 2002, א, 58). הרפלקסיה הביקורתית, האקדמית והמוזיאולית היא שמורשעת כאן: היא מבססת פעם נוספת את מיקומה הפרדיגמטי של האמנות הישראלית – של יוצריה, פרשניה, צופיה וכן חוקריה – כמערכי. המזרח מובן כמה שניצב מנגד לאמנות הישראלית – מושא לבחינה, תיאור, ייצוג; וכן לעיוות, הגחכה, תשוקה; ולמעשה מה שנהפך למושא בפעולה של דחיקה החוצה, הפרדות והיבדלות, שמבצרת את גבולות הסובייקט הביקורתי ומציבה אותו כ"לא מזרחי". הבנת המזרח כנושא בתוך האמנות הישראלית מניחה שהאמנות הישראלית היא לא מזרחית, כלומר מערבית, בדומה לאמנות הבריטית או לספרות

3 כתב העת לאמנות סטודיו הקדיש לתערוכה תיק מיוחד ונרחב בגיליון 97 (נובמבר 1998) בעקבות רב-שיח שהתקיים במוזיאון ישראל. הופיעו בו תגובתיהם של כמה מבכירי השיח הביקורתי האקדמי לתערוכה.

הצרפתית אצל סעיד. "התערוכה עושה שימוש דיאלקטי מתוחכם ברעיון הקולוניאליזם: היא מאששת את המערביות של המתבונן, מבלי לפגוע בתשתית המוסרית שלו. היא נוטלת אותו הרחק מן האחריות לדיכוי הקולוניאלי, ומספקת לו עונג נרקסיסטי של חיווי מהלך ביקורתי ללא רגשי אשם" (שם, 59-60). האוריינטליזם מופרד כאן מן התשתית הקולוניאלית שלו, וכך ביקורת התרבות העדכנית יכולה להיערך בתוככי המוזיאון הלאומי. אבל הקולוניאליזם המוכחש כאן הוא מסדר מיוחד: אין הוא רק זה שהופנה כלפי קורבנותיה הערבים והיהודים-ערבים של הציונות; זהו אותו קולוניאליזם, כך טוענת אלה שוחט, שהוכחש בתרגומו של סעיד לעברית ובהצגתו כהוגה פוסטקולוניאלי מערבי, ולא כמי שלקח חלק בתנועה אנטי-קולוניאלית פלסטינית (Shohat 2004). "קדימה מתנערת כליל מן הצורך לפרוס את היחסים הקולוניאליים שבהקשרם התפתחה האמנות האוריינטליסטית הישראלית, ולבטח שמתקיימת הכחשה גורפת לגבי האפשרות ששדה האמנות עצמו הוא חלק מן המארג המאפשר את היחסים הקולוניאליים" (חינסקי 2002, א, 59). הקולוניאליזם שמוכחש כאן הוא של השדה האמנותי הישראלי עצמו, זה שטבוע בתהליכי התרבות והטיפוח המצויים בבסיסו, ההופכים את הסובייקט שלו למערבי.

מכאן עולה כי השיח הפוסטקולוניאלי מהווה פיתוח נוסף, אחרון אולי, בתהליך ההתמערבות של יהדות אשכנז: המהלך הביקורתי מציב את הסובייקט שלו כמערבי, בקצה העליון של פרויקט התרבות – מתורבת, תבוני ואוניברסלי עד כדי כך שהוא יכול לאמץ את ביקורת התרבות המערבית כביקורת תרבותו שלו. בכך מדחיקה העמדה הביקורתית את אי-מערביותה – כלומר את ההיסטוריה הדיאספורית, היסטוריית המיעוט שיצרה את דובריה, לרבות אלה האשכנזים. האמנות הישראלית מטהרת את עצמה מן המאפיינים הדיאספוריים ומזדהה עם תרבות החסות האירופית: אל מול הילידים – החיצוניים והפנימיים – היא עורכת מסע כפול פנים של תרבות ונחשול; אך בתנאי שגם את הסובייקט המתרבת היא תתרבת עד בלי די. זה ההסכם הפאוסטי של האשכנזיות: הקרבת ההיסטוריה על מנת לנחול את ההגמוניה. המהלך הביקורתי מתנהל גם הוא, כך עולה ממאמרה של חינסקי, בדפוסים דומים: ההיענות לעניין המזרחי או הפלסטיני נעשית מהעמדה האוניברסלית-מערבית, ותוך התכחשות לאי-מערביותם של הסובייקטים המאכלסים עמדה זו. הביקורתיות מושגת על התיאוריות הצרפתיות, מחקה מהלכי רדיקליזציה של הפוליטיקה הליברלית המערבית, ובכך נושאת פנטזיה בדבר השתייכותם של הסובייקטים הביקורתיים לתרבות זו. מנגד, הגלותיות נדחקת לקרן זווית ואיתה גם הפוטנציאל הביקורתי שבה: היא יהודית מדי, מסורתית מדי, פרטיקולרית מדי, מיעוטית מדי. קולה של התבונה הביקורתית – משיאיו של מהלך התרבות – הוא שיינשא ברמה.

העמדה הביקורתית, לפי חינסקי, מלבינה את עצמה, והלבקנות הנרכשת היא התסמונת של האמנות הישראלית ושל האקדמיה הישראלית, לרבות אגפיה הביקורתיים. כך מערער "עיניים עצומות לרווחה" על דפוס הביקורתיות המרכזי שנוסח בתיאוריה וביקורת במהלך שנות התשעים, ועוד יותר מכך, על אופן קיבוצו והתבססותו, כלומר על הפיכתו לדיסציפלינה

אקדמית – הדיסציפלינה של המחשבה הביקורתית. דיסציפלינה כזאת אולי אינה מוגדרת על פי מושאי מחקר ייחודיים לה, אולם היא מנסחת פרוצדורה של חקירה הכוללת מאגר מושגים מוכרים, צורות טיעון קבילות ואופני הצגה מובנים. והיא מתקיימת במוסד האקדמי שנתפס כעת כאתר המרכזי – הראשוני והטבעי כביכול – של המעשה הביקורתית.

### ב. תיאוריה

למונח דיסציפלינה שני מובנים, נבדלים אך קשורים: היא תחום דעת וענף ידע; ובגלולה המוסדי האקדמי – מחלקה, חטיבה או חוג. אבל היא גם פעולת האימון והחניכה למערכת חוקים ולקורדים של התנהגות. ככזאת, יש בה ממדים של איסור וענישה, אך בבסיסה היא הפעלה יצרנית של כוח: הכנסה לסדר שנערכת מבעד לפעולות של הדרכה, שיפור, הנחיה והרשאה. שני מובנים אלה של הדיסציפלינה משורגים זה בזה: האימון למערכת חוקים אחוז בידע שאותו יש לרכוש – ידיעת החוק, הכרת הכללים. אבל עוד יותר מכך, רכישת תחום ידע מסוים, התמחות והתמקצעות בו דורשות חניכה למערך של אפשרויות והגבלות, להסדרי דיבור ושתיקה, לאופנים של התנסחות, הצבת שאלות, תחימת גבולות. הדיסציפלינה, מונח פוקיאני מובהק, היא לפיכך ידע פוזיטיבי ופרקטי; מערך ממשמע – מעניק משמעות ומטיל משמעות. מאמריה של חניסקי מתחקים אחר התפתחות הדיסציפלינה של האמנות הישראלית – תחום ידע מוזיאלי ואקדמי שבבסיסו חניכה לסדר אסתטי וחישולה של עמדה מתורבתת. אבל בה במידה הם עוקבים, גם אם באופן נסתר ומפותל יותר, אחר הפיכתה של הביקורת עצמה לדיסציפלינה הממשמעת את עמדתו המערבית של החוקר, מסדירה את כתיבתו המדעית ומכניסה אותו לקהילת התיאורטיקנים הביקורתיים.

במאמריה חניסקי מתחכמת לדיסציפלינה: בתחילה נדמה שהיא נעתרת לה – בלשון סוציולוגית מדעית כבדה, בריבוי המושגים המוקשים והמילים הלועזיות, בציטוטים נרחבים מפי המאורות האירופיים הגדולים. אך למעשה היא מסתערת עליה, מגחיכה אותה, מתפיחה אותה עד שהיא מתפרקת. אל לשונה הסוציולוגית של חניסקי חוברת לשון פיגורטיבית רוויה – לשונה של מי שכתבה ופרסמה לאורך השנים גם סיפורים קצרים (חניסקי 1995; חניסקי 2002 ב) – כך שבטרם הייצוב המדעי של המושגים חניסקי משחקת בהם, בוחנת את פאותיהם, מותחת אותם לקצותיהם.<sup>4</sup> זהו השלב הטרומ-דיסציפלינרי, שבו השפה ה"מדעית" כביכול עדיין חדשה, רעננה, מוזרה, מתורגמת לראשונה, נבדקת, עוד לא קבועה; ובשלב הזה חניסקי מתעקשת להישאר, שלב שבו הביקורת נשענת על הארוס של הדין – ונערכת מבעד לוויכוח ואפילו לווכחות. בוויכוח שהתנהל על דפי תיאוריה

4 במונח הזה לא טעה גדעון עפרת כאשר פתח את תגובתו ל"שתיקת הדגים" בתיאורה של חניסקי כילדה המשתעשעת בצעצועים חדשים (עפרת 1994, 183). אולם חרדתו של המבוגר השקול והאחראי אינה מתירה לו להבין את העניין שיש ב"משחק" כזה.



וביקורת לאחר פרסום מאמרה הראשון חינסקי מצטטת את הבחנתו של פוקו בתולדות המיניות בין מדע המין לאמנות הארוטיקה. המהלך הביקורתי שלה מסתייג ממדע המין של האמנות שבו "הופכת יצירת האמנות לאובייקט של ידע וכוח", ותובע ארוטיקה שבה "אמת טמונה בהנאה" (חינסקי 1994, 188-189).<sup>5</sup> אל מול מדע הביקורת שמבוסס על חקיקה של מושגים והסדרי טיעון, הארוטיקה של הדיון מייסדת קהילה של בעלי עניין – שותפים לדרך ובני פלוגתא – שאינה נובעת כולה מתוך המוסד; לא קולגות, כי אם חברים, במוכן הרחב. כך נושקת הארס-ארוטיקה לארס-דומסטיקה: לא רק במשרד, אלא גם בבית; לא רק לשם הקידום המקצועי והרחבת הידע המדעי, אלא למען קידום הדיון והגברת העונג. הדברים השתנו בשנות האלפיים. בשנים אלו ידעה הביקורת עדנה כדיסציפלינה. במחלקות רבות באקדמיה הישראלית התקבלה התיאוריה הביקורתית כצורת מחקר קבילה ומקובלת, בסיס איתן לעשייה אקדמית ראויה. מה שהגיע מבחוץ בתחילת שנות התשעים וביקש לערער על הסדר האקדמי המקומי, על הנחותיו המקדמיות, על צורת טיעונו, על לשונו; מה שנתפס פעמים רבות כהפרעה ואף כשערורייה, הפך כעת לשם המשחק: ארגו כלים שימושי שבעזרתו נכתבים מחקרים טובים שיפורסמו באקדמיה הבינלאומית, כלומר האמריקנית, ועל כן יכובדו גם באקדמיה הפרובינציאלית המקומית. החדש ואיתו הניסיוני, ולעיתים גם המוזר או השגוי, היה לנכון ולתקין, הצודק והמוצדק. כך השינוי הפרדיגמטי שהציעה חינסקי נבצע ונפרס ליחידות קטנות, והוסב למאמרים ממוקדים המנותבים לתחומי דעת ביקורתיים חדשים: לימודי מגדר ולימודי גזע ולימודי גלות. במקביל הופץ המהלך האינטלקטואלי הביקורתי אל מחוץ לאקדמיה: בעיתונות התרבות, לדוגמה, נערכה פופולריזציה מתמשכת לתובנות הביקורתיות של מחשבת שנות התשעים, בטורים קבועים שהוקדשו לביקורת תרבות מפרספקטיבה מזרחית או לקריאות בייצוגים מן התרבות החזותית. וכך קנתה לה שביתה ביקורת האוניברסליזם התרבותי באקדמיה ובאתרים פְּרָה-אקדמיים, והמאמרים האנטי-דיסציפלינריים של חינסקי היו בעצמם לדיסציפלינה: הם עברו טריטוריאליזציה, הפכו מ"ארוס" ל"מדע", והיו לדוקסה של מחקר אקדמי רציני וראוי בתחום התרבות החזותית בישראל.<sup>6</sup>

5 חינסקי מצטטת מהתרגום לאנגלית של תולדות המיניות, שהרי בשנת 1993 עדיין לא היה תרגום לעברית; היא מתנסה בתרגום המונחים, ומסבירה את "ההיפותזה הדכאנית" תוך כדי שהיא מסבה אותה לדיונה שלה בשדה האמנות. כך מונכח הרגע הטרומ-דיסציפלינרי, שבו המונחים בעברית עדיין אינם מקובעים, התזה הפוקיאנית עדיין אינה מחוורת עד כלות, וניתן להתנסות בה באופנים שעד סוף העשור – עם התרגום לעברית, הוראת הספר, הפיכתו לקריאת חובה, דיבובו המלא – כבר לא יתאפשרו. ברגע זה נכנסו אל השיח המקומי המושגים משטר אמת, טכנולוגיה, הרמנויטיקה של שיח – כלומר גם נבדו בו.

6 ראו לדוגמה את אסופת המאמרים תרבות חזותית בישראל שראתה אור בהוצאת בית הספר לאמנות שנקר והקיבוץ המאוחד (רג'ואן שטאנג וחזן 2017). רבים מן המאמרים באסופה זו מפנים למאמריה של חינסקי ונסמכים על תובנותיה, למשל מאמריהן של נועה חזן, סיון רג'ואן שטאנג, קציעה עלון וטל דקל.

אולם הדיסציפלינריוזציה נערכה באיחור, ויצרה פער בין המהלך של חניסקי לזמן שבו נתקבל. שרידותם של המאמרים של חניסקי והפיכתם לפרדיגמה גם אזקה אותם לתקופת כתיבתם, חנטה אותם כבארונות קבורה. כך נישאו התובנות של חניסקי לעידן שתצורתיו הפוליטיות שונות באופן ניכר מהתצורות שמתוכן יצאו ואותן המשיגו, וציטוטן החוזר פוגג את אופק הביקורת הטמון בהן. ביקורת הלאומיות וביקורת שדה האמנות התקבלו רק כאשר שני אלה שינו את פניהם.

חניסקי ערערה על הסיפור של האמנות הישראלית כסיפור לכיד שאחוז בתמונות ונצרך כולו בתוואי הזרם המרכזי של הציונות: היחס בין מודרניות וילידיות ובין נאורות ולאומיות עוצב בשיח האמנות על פי האידיאולוגיה של ההתיישבות העובדת. ב"שתיקת הדגים" היא הראתה "כיצד חברה יוצרת אמנות בצלמה ובדמותה", וברכיביה של אותה אמנות מנתה את "הנרטיב הציוני, הזיקה לאירופה כמרכז, הגישה הקולוניאליסטית, הטריטוריאליזציה של הטקסט האמנותי" (חניסקי 1993, 113) וכיוצא בזאת. ב"רוקמות התחרה מבצלאל" היא כתבה ש"התכונה המשותפת לכל החפצים שיידונו כאן היא בהיותם מכוילים במידות ובמשקלות של ציונות", חפצים ש"מתמקמים במרחב השיפוט של הפרויקט הציוני" (חניסקי 1997, 177). סיפורה של האמנות הישראלית גולל מבעד לשורה של מוסדות רבי עוצמה שבהם התרכזה חניסקי – המוזיאונים הגדולים ובפרט מוזיאון ישראל, הביתן הישראלי בביאנלה בוונציה, האקדמיה לאמנות בצלאל. במוסדות הללו פעלו פרשנים נכבדים ורבי השפעה – אוצרים, מבקרים וחוקרים, שעם כתיבתם התעמתה חניסקי. האמנות הישראלית הייתה מערכת מחושלת ורבת כוח, שאת תנועתה הצנטריפטלית אל המרכז, גם מהאגפים המרוחקים ביותר שנדמה היה כי חמקו מהשפעתה או התנגדו לה, תיארה חניסקי.

אולם במובן מסוים ניתן לומר שבשנות האלפיים חדלה האמנות הישראלית להתקיים – ודאי כמערכת ממורכזת, ואולי אף כקטגוריה המארגנת של הפעילות ההיצגית היוצרת במקום הזה. היפתחותה של האמנות המקומית לשוק הבינלאומי, שהחלה באמצע שנות התשעים, הובילה להפרטה מואצת – לא רק של עבודות האמנות, שמעתה יוצאו בחלקן ונסחרו בסכומים שהיה קשה לדמיין קודם לכן – אלא גם של שיח האמנות עצמו. אם עד אז היה השיח המקומי צנטרליסטי ומכונס בתוך עצמו, והיה למעשה האתר היחיד שבו התקיימה האמנות, הרי פתאום נוצר לו חוץ – גיאוגרפי, אבל גם מוסדי ואידיאולוגי. שדה הפעולה החדש והמועדף של האמנות כבר לא היה כאן, לא היה בעברית, ולא היה נתון רק בקואורדינטות של הציונות. לפתע היה פחות חשוב למי תהיה תערוכה במוזיאון תל אביב ואילו עבודות ירכוש המוזיאון, מה ייכתב בכתב העת או בעיתון, מה יאמר רפי לביא; וזאת כיוון שנוצרו אפשרויות ריאליות שחרגו מן התוואי הזה. מכאן החל תהליך דלדולם של המוסדות המטפחים המקומיים. מעמדו של הפרשן – האוצר, הכותב, המבקר – נחלש. האוצרים החזקים התבגרו וירדו מן הבמה, ואת מקומם לא תפסו אוצרים

חזקים אחרים. הכתיבה על האמנות הצטמצמה וכוחה הועם: דוגמה מייצגת לעניין זה היא סיפור התפרקותו של כתב העת סטודיו לאורך שנות האלפיים, עד סגירתו ב-2008, מבלי שקם לו מחליף. המקומי והאוניברסלי לא רק לקחו חלק בדיאלקטיקה של הישראליות; היה יקום, יוניברס, לשאוף אליו. גם היריבויות הגדולות בין בתי הספר השונים, שיצרו אסכולות מתחרות של אמנים – בצלאל מול המדרשה – שבמידה רבה ארגנו את שדה האמנות, היו כלא היו. מעתה יש אמנים יחידים שמנסים "לפרוץ" לחו"ל. הם עושים זאת באנגלית, עם אוצרים בינלאומיים, ובעיקר אל מול גלריסטים ואספנים "משם". וכך, כל מערך השיח הטקסטואלי הולך ושוקע – ניגף בפני ההתנהלות הנומינלית, נעדרת הסימן, של ההון.

במצב זה, היצירות והחפצים כבר אינם מכוילים רק במידות ובמשקלות של הציונות. כאשר כתבה חינסקי את המילים הללו בראשית שנות התשעים היה זה הרגע האחרון שבו המערך הלאומי של האמנות, על זרועותיו הרבות, משל בכיפה ללא תחרות; הרגע האחרון שבו "האמנות הישראלית" הייתה הקטגוריה שמתוכה ניתן לאמנות המקומית פשר כולל. מאז חל שינוי משמעותי. אבל הדיסציפלינריוזציה של המאמרים הללו, עמוק בשנות האלפיים, לא נתנה דעתה לתמורות במבנה של שדה האמנות: לכוחות הצנטריפוגליים שפועלים בו ומובילים לביזורו ואולי אף לפירוקו. מחקרים אלו ממשיכים להפנות את חיציהם אל המערך הלאומי של האמנות ומתעלמים מתהליכי הכלכול וההפרטה שעברו עליו. הם עדיין רואים במפא"י ההיסטורית, בהתיישבות העובדת ובקולקטיביזם הפסאודו-סוציאליסטי את האדנים הסוציולוגיים והאידיאולוגיים של הפעילות האמנותית, אז והיום, מבלי להביא בחשבון את התמורות במפת הכוח החברתית והפוליטית. הם מאמינים בכוח הממרכז של שדה אמנות מקומי בעל תוקף פנימי מבלי לתהות על קיומו. כך נוצר מהלך ביקורתי אנכרוניסטי: הוא נאבק בסוס מת, או זקן וגוסס; ואילו את הסוס הבועט הוא מותיר ללא פגע. באופן זה, האופציה הדיאספורית שעליה כתבה חינסקי בשולי מאמרה האחרון, ובהרחבה בספר שיצא לאחר מותה – כמודל ביקורתי שניצב אל מול שדה האמנות הישראלית, ובכלל כנגד התודעה הציונית-ריבונית – הפכה בשנים האחרונות לאופציה מקובלת. אמנות דיאספורית מזרחית או אשכנזית התרבתה והתממשה בצורות שונות, וגילומיה, יותר משהמיטו חורבן על הנרטיב הציוני ועל תוצריו האמנותיים, נתגלו כבעלי מובנות פוליטית הולכת וגדלה וערך חליפין מקומי ובינלאומי גבוה. אבל רוב המחקרים העכשוויים, שמושאי ביקורתם נמתחים עדיין על הקו שבין האמנות הלאומית לאמנות הביקורתית (הלאומית), חוגגים את האמנות המעין-דיאספורית שנוצרת כיום מבלי להתמודד עם התנאים הפוליטיים והכלכליים החדשים שמאפשרים אותה.

גם הציונות, שבמשקלותיה מכוילים החפצים והיצירות, משתנה באורח משמעותי. הקולקטיביזם החברתי, הדיאלקטיקה של ילידיות ומודרניות, מסע ההתמערבות האי-סופי, הריבונות הריכוזית האנטי-דיאספורית – בכולם עסקה חינסקי – מתגלגלים בשנים האחרונות

לאידיאולוגיה ניאוציונית שערוכה על קואורדינטות שונות. מהאוטופיה של הקולקטיביזם החברתי כמעט לא נותר דבר בעידן הניאו-ליברלי, אלא בתצורותיו הלאומניות; טענות הילידיות גברו על טענות המודרניות, ניתקו מהצבת שבה היו השתיים אחוזות; המודרניות, כאשר היא כן נטענת, איננה מתייחסת עוד לתוואי האירופי של הנאורות והחילון, אלא לקדמה כלכלית וטכנולוגית שנשענת על שיח זכויות ליברלי חלקי בלבד ("אומת הסטרט-אפ"); מסע ההתמערבות נזנח ברובו, ודאי במובן התרבותי, שכן "פה זה לא אירופה", וחזרה פסאודו-דיאספורית ל"מקורות" התרבותיים הקהילתיים הטרומיים-ישראליים מקובלת יותר ויותר. הגלותיות נהפכת לפיכך לחלק מהאידיאולוגיה הריבונית הנוכחית – ניאוציונות שמחזקת את העם, על חשבון המדינה, כריבון, ואת הקרקע, ולא את החוק, כסימנו המרכזי. אידיאולוגיה זו עושה שימוש מתוחכם ביהדות התפוצות, מעבירה את היהדות ואת היהודים תהליך של ישראליות, ויוצרת את "ישראל הגדולה" שניצבת בחזית המלחמה בטרור האסלאמי. לכאורה זאת מלחמתו של המערב באסלאם הרדיקלי, אבל מערב זה, שמשטרע בין ג'ורג' וו' בוש לדונלד טראמפ, איננו אותו המערב שחניסקי דנה בו, וישראל שוב אינה מחזרת על פתחיו, אלא מובילה אותו.

המהלך הביקורתי העכשווי נדרש להתמודד עם התמורות הדרמטיות הללו – באידיאולוגיה הלאומית, במשטר הכלכלי, בתפיסת התרבות, בסדרה של הפעילות האמנותית, במעמדו ובתוקפו של שדה האמנות; עם הציונות המתנחלית הניאו-ליברלית והיחס הלא דיכוטומי בין ציונות לדיאספוריות מכאן, והיחלשות המוסדות המחנכים והתבססותה של כלכלת ירדים בינלאומית מכאן.

## אחרית דבר

בבית הוריי האשכנזים קראתי את גליונות תיאוריה וביקורת. קניתי אותם בחנות הספרים האוניברסיטאית, חדשים ומצוחצחים, ובבית נטול ואן גוך – לא רפרודוקציה, לא חיקוי כמקור – גמעתי את הכתוב בהם. היה זה דבר האליטות הפדגוגיות המעורכנות ביותר, שחתרו תחת הפדגוגיה המסורתית – ההוראה בבית הספר, החדשות בעיתון, השיחות המשפחתיות. התיאוריה הביקורתית הייתה אז, בסוף שנות התשעים ובתחילת שנות האלפיים, בשיא כוחה האינטלקטואלי, והתשוקה לבוא בשעריה, להיכנס אל הפרדס, הייתה גדולה: ידיעת ההבדל בין השרות (והדליות והרינות) של עולם האמנות והתרבות נדמתה כפתח לידיעת העולם. אז עוד לא ידעתי שתהליך החניכה ייקטע, נתיביו יתבררו, הבטחותיו ייזרו לרוח; שהארוס של שנות התשעים ייחלש ויתפוגג – יחד עם אוסלו, עם הקוויר, עם השמאל הפוסט-קומוניסטי – ויוגר לבלברות של כתיבת מאמרים שפיטים בלשון הקודש, אנגלית אקדמית; שמהלך הפיכת הביקורת לדיסציפלינה יהפוך אותה לפורה מאוד ובה במידה עקרה עד דכא.

את המסה הזאת אני כותב כמי ששייך לדור הילדים של "הילדים הממוערבים". הדור הראשון לתלמידי חינוסקי שלא נקשר אליה כבן שיח ריאלי, אלא כמי שנחל את הביקורת רק מן הכתב, כחלק מדיסציפלינה – מוסדית או פרטית. הגעתי לביתה של חינוסקי במאוחר, שלא כדרך הטבע, ובגלגול משונה כמה מספרי התיאוריה שלה נדרו מספרייתה אל ספרייתי. אני קורא בהם ובמאמריה ודווקא מן הכתוב עולה הממד הלא דיסציפלינרי של המהלך החינוסקאי – התפקעות שיחנית, עודפות לשונית, אי-התכנסות ל"פרויקט ספר" (אלא רק בדיעבד), וכחנות, בדירות. פעולת הגרילה שלה נגד הדיסציפלינות הקיימות לא מדמינת את הדיסציפלינה החדשה שאליה תתכנס. קהילת השיח שהיא דורשת אינה מקצועית-מוסדית, אקדמית או מוזיאלית, שהרי נגד אלה בדיוק היא יוצאת. והדיון שהיא תובעת הוא בן זמנו – "שתיקת הדגים" פורסם ב־1993, בשנה שבה הציג אביטל גבע בכיאנלה בוונציה, השנה שבה כתב גדעון עפרת את המאמר שאיתו חינוסקי מתפלמסת; "עיניים עצומות לרווחה" פורסם שנתיים בלבד לאחר התערוכה "קדימה" – כאשר גם הוא חורג מזמנו ומהנחותיו המקובלות. המאמרים של חינוסקי עוסקים בהווה היצירתי המקומי מתוך אי-קבלה של אופני המובנות שלו. הם מובילים ביקורת שאוזנה כרויה למושאי תקופתה ומעמידה מתוכם עיון היסטורי ותיאורטי כולל, אך מבלי שזה מתנתק מן התקופה שאל מולה נערך. זו ביקורת שקושרת לפיכך בין *criticism* ובין *critique* – בין פרשנות ושיפוט של המושא הקונקרטי העכשווי לבין דיון בגבולות הפרשנות והשיפוט בתנאי הכרה ולשון מסוימים. להיות תלמיד של המהלך הזה אין משמעותו לשנע את תובנותיו לזמנים אחרים וליישמן על מושאים רבים, כי אם לשאול כיצד תיראה עמדה ביקורתית ביחס לקטגוריות הנוכחיות – לרבות הקטגוריות הביקורתיות הנוכחיות – ומה יהיו תצורות השיח ואופני ההתקלות שיוכלו לעורר אותה.

## ביבליוגרפיה

- גילרמן, דנה, 2008. "האישה שטלטלה את עולם האמנות", עכבר העיר, 27.8.2008.  
 חינוסקי, שרה, 1993. "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי", תיאוריה וביקורת 4 (סתיו), עמ' 105-122.  
 —, 1994. "ויכוח: 'שתיקת הדגים' – הבהרות תיאורטיות", תיאוריה וביקורת 5 (סתיו), עמ' 187-190.  
 —, 1995. "לא אקטואלי", רחוב: כתב עת לספרות 2, עמ' 9-11.  
 —, 1997. "רוקמות התחרה מבצלאל", תיאוריה וביקורת 11 (חורף), עמ' 177-205.  
 —, 2002. "עיניים עצומות לרווחה": על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", תיאוריה וביקורת 20 (אביב), עמ' 57-86.

- , 2002. "הלילה השלישי", המעורר 15, עמ' 39-44.
- , 2015. מלכות ענווי ארץ: הדקדוק החברתי של שדה האמנות הישראלי, בעריכת יגאל נורי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- סלהוב, שבא, 2016. מסות על אמנות ויהדות, תל אביב: רסלינג.
- עפרת, גדעון, 1994. "ויכוח: 'שתיקת הדגים' – גולאג בעין-שמר", תיאוריה וביקורת 5 (סתיו), עמ' 183-186.
- , 2015. "המרד – גרסת שרה חינסקי", המחסן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים, 10.7.2015 (מקוון).
- רג'ואן שטאנג, סיון, ונועה חזן, 2017. תרבות חזותית בישראל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד ושנקר.

Shohat, Ella, 2004. "The 'Postcolonial' in Translation: Reading Said in Hebrew," *Journal of Palestine Studies* 33(3), pp. 55-75.