

**מודרניזם ישראלי באמנות: מזרח או מערב,
מקומיות או אוניברסליות –
ראשיתה של מחלוקת**

דליה מנור

א.

בשיח האמנות בישראל נתפסת האמנות המקומית, החל מתקופת טרום המדינה, באופן מובהק כאמנות מודרנית. אמנם שאלת זיקתה למסורות אחרות עולה מדי פעם, אולם אין בכך כדי להטיל ספק בזהותה המודרנית, להוציא תקופה קצרה יחסית, תקופת "בצלאל" של שן. בוריס שן, מייסדו ומנהיגו של בית הספר "בצלאל" הראשון (1906-1929), היה עוין את האמנות המודרנית והביע בלשון בוטה את שאט נפשו ממנה. אמנות מודרנית לפי שן היא "תערובת של תמימות מעושה, ציניזמוס סתור, רמזים טיפשיים, רומנטיזם שעבר זמנו, טנדנציה פרוזאית, אי-יכולת ילדותית, עם-האָרצות גסה, מכול של פרזיאולוגיה וחוצפה חסרת רגש בושה; אמנות בשביל חולי עצבים, לגברים בעלי נשמות נקביות ולנשים חסרות נשמה"¹.

שן, שהתנגד לאמנות המודרנית למן הרומנטיקה ואילך, בן לאימפרסיוניזם ולגלג על הקוביזם, הטיף דברים אלה ואף חריפים מהם לתלמידיו באמצעות מכתמים ופתגמים, בבחינת "תורת האמנות [...] על רגל אחת"². אין פלא שהאמנים שהחלו

לפעול בארץ ישראל בשנות ה-20, ואף הגדירו את עצמם "אמנים מודרניים" בתערוכות שקיימו בתל אביב (הלוא הן תערוכות ה"אהל" המפורסמות), התנגדו בתקיפות לשץ ולמפעלו. חרף זאת זכה שץ למעמד של אב מייסד בתולדות האמנות בישראל.³ על כל פנים, דימוים העצמי של האמנים בארץ ישראל בתקופה זו כמחדשים וכפורצי דרך ניזון לא במעט גם מזיקתם האישית והאידיאולוגית אל המפעל הציוני ואל הרעיון של תחייה תרבותית ולאומית.⁴

השאלות שעלו לדיון בשדה האמנות של שנות ה-20 בארץ ישראל ועליהן נסב מאמר זה – שאלות שהעסיקו את קהילת האמנות גם שנים רבות אחר כך – התמקדו ברובן בחיפוש זהות חדשה וייחודית לאמנות הארץ ישראלית, חיפוש שהתבטא מצד אחד בפיתוח איקונוגרפיה של "מקומיות" מזרחית ומצד שני בבחינת זיקתה של האמנות המקומית למסורת המפותחת של האמנות המערבית. שאלות כגון אלה הטרידו גם קהילות אמנות אחרות שהתפתחו מחוץ לבירות האמנות המערבית, באסיה, באפריקה, באמריקה הלטינית ובמזרח התיכון. סקירה קצרה של כמה דוגמאות מתרבויות אלה מאפשרת מרחב השוואה של המקרה הישראלי להתפתחויות במקומות אחרים.

צמיחתה של האמנות המודרנית בתרבויות חוץ-אירופאיות קשורה בדרך כלל לשלטון הקולוניאלי, לחדירה של המודרניות והמודרניזציה, לצד מערכת הערכים המערבית הנלווית אליהן, לארצות שהיו בשליטת מדינות אירופה. למרות החרדה זו של סדרים וערכים מערביים במסגרת השלטון הקולוניאלי, בכל הנוגע לתרבות הגבוהה האירופאית, כמו למשל האמנות, העדיפו הכוחות הקולוניאליים באפריקה לשמר, לטפח ואף להחיות מורשת שכטית של אמנות מקומית, ספונטנית, נאיבית ולא מתוחכמת; אמנות שלא "התקלקלה" על ידי השפעות מערביות. בד בבד הם דחו כל ניסיון של אמנים אפריקאים לאמץ או להפיץ באמצעות מערכת החינוך את שפת האמנות המערבית המסורתית, הציור בצבעי שמן. באופן

הזה הם שמרו על החיץ האסתטי בין לבנים לשחורים, בין התרבות הגבוהה של המערב לבין התרבות העממית של "הפרא האציל".⁵ במידה רבה הבחנות אלה השתמרו עד היום והן מקשות את התקבלותם של אמנים אפריקאים בני זמננו במערב: בין אם משום הציפייה מהם לספק אמנות בעלת נופך "אותנטי", נאיבי, מעשה ידי אמן אוטודידקט, ובין אם משום שההבחנה המערבית בין אמנות לאומנות מונעת את התקבלותם של אמנים מאפריקה שאינם מכירים בהפרדה הזו, או שאינם נענים להתעניינות המערבית ב"אמנות אפריקאית", זו המקבעת אותם בתפקיד ה"אחר" התמידי.⁶

בהודו, שבה תהליך ההתמערבות היה ממושך ומעמיק, חדירתה של אמנות מערבית, ובכלל זה הציור בצבעי שמן, הייתה בעלת השלכה מרחיקת לכת בכל הנוגע למעמדו של האמן ולמשמעותה ותפקידה של האמנות בחברה ההודית – אמנות שעברה תמורה משמעותית בקנה המידה שלה, בסגנונה ובנושאייה בעקבות השפעה זו.⁷ ההשפעה המערבית הכתיבה גם את ההתייחסות ההיסטורית והביקורתית לאמנות המודרנית בהודו, כאשר מידת ההצלחה או אי-ההצלחה בהתקרבות לדגם המערבי היא שעמדה במוקד הדיון ולא המניעים והמטרות של האמנים כשלעצמם או משמעות יצירתם בתוך החברה שבה פעלו.⁸ פארטה מיטר (Mitter), אשר חוקר את האמנות החזותית בהודו הקולוניאלי, מצביע על נקודה מרכזית ביחסי מזרח-מערב באמנות, והיא שבחקר תולדות האמנות לא קיים שוויון ערכי בין שאילות מתרבות אחת לאחרת. כשאמנים אירופאים שואלים מאמנות אפריקה ואסיה, לא מתייחסים אליהם באותו האופן כמו לאמנים המבצעים מהלך מקביל בכיוון הנגדי. זאת משום שבכל דיון על השפעה בהקשר הקולוניאלי, טוען מיטר, הנחיתות של המושפעים היא "ההנחה הסמויה" האוטומטית והיא מצויה בבסיס השיח הקולוניאלי. העובדה שהשפעה כזו נתפסת תמיד במונחי פלגיאט נובעת לדבריו מכך שביקורת האמנות הקולוניאלי (והפוסט-קולוניאלי) אינה מסוגלת להתנתק מערכי האימפריאליזם, אשר מעוגנים ביחסי כוח.⁹

בעיות של יחסי כוח תרבותיים עולות גם במקומות שבהם האמנות המערבית נקלטה ללא מסגרת קולוניאלית, למשל בטורקיה, שם החלה ההתמערבות של הציור העותמאני כבר במאה ה-18. בהשפעה ישירה מפריז נקלטו בציור העותמאני במאה ה-19 רוב המגמות שהובילו אל האמנות המודרנית. להתפתחויות באמנות המודרנית בטורקיה במאה ה-20 היה קשר הדוק למגמות לאומיות, בייחוד לאחר הקמתה של הרפובליקה הטורקית בשנות ה-20. האימוץ הגלוי של שפת האמנות המודרנית המערבית, תוך כדי חיפוש שורשים במורשת הקדומה, עלה בקנה אחד עם תפיסותיו של מייסד הרפובליקה, אתא טורק, שאף עודד את האמנויות הפלסטיות באמצעים שונים.¹⁰ השאילה הישירה מהמודרניזם המערבי, בייחוד בתרבות שיש לה היסטוריה אמנותית עשירה ושונה כל כך, בהחלט עשויה לעורר תהיות באשר לכלים שבאמצעותם יש לבחון את האמנות המודרנית שלה. דילמה כזו מעלה היסטוריון האמנות אולג גראפֶר: האם להתבונן בציור הטורקי מנקודת המבט האוניברסלית השגורה, זו שמאז אמצע המאה ה-19 מצויה על הרצף שבין פריז לניו יורק, או לחלופין כביטוי של התנסות תרבותית ייחודית הנמדדת בקנה מידה אזורי או לאומי, או אולי לאור יחסו אל העבר, אמנם עבר רחוק ומת ובכל זאת קיים בזיכרון הקולקטיבי?¹¹ בסופו של דבר הוא בוחר לדחות הן את תפיסת האמנות הזו כהשתקפות של המערב גרידא והן את הגישה הרואה בה את ההישג הלאומי. תחת זאת הוא מעדיף להתבונן בתהליך ובאותה שאיפה כפולת פנים של האמנים ליצור אמנות שהיא מקומית ובה בעת בעלת משמעות בינלאומית.¹² כלומר, גם גראבר מציע לבחון את האמנות המודרנית הלא מערבית מנקודת המבט של יוצריה, כלומר מבפנים. גם בחקר האמנות בישראל יש טעם להכיר במטרות ובמניעים של האמנים ולשקול את המשמעות של יצירתם לא רק כהד למודרניזם הבינלאומי אלא כחלק מההקשר הספציפי שבו היא נוצרה. כפי שיתואר בהמשך, שדה האמנות בישראל התמודד עם

בעיות דומות לאלה שהטרידו אמנים בתרבויות חוץ-אירופאיות אחרות, בין אם בשל תחושת הנחיתות המתמשכת כלפי תרבות המערב ובין אם בשל החיפוש המתמיד אחר הבעה בעלת מאפיינים ייחודיים. עם זאת, קיימים גם הבדלים נסיבתיים משמעותיים בין המקרה הישראלי לבין הדוגמאות שהובאו כאן. ראשית, לא מדובר על מודל קולוניאלי כדוגמת אפריקה או הודו. האמנות המערבית היגרה לארץ ישראל יחד עם האמנים עצמם, ואלה הגיעו לכאן ברובם ממניעים אידיאולוגיים. לכן אין כאן יבוא של תרבות זרה הנכפית מלמעלה ויוצרת, מתוקף כוחה השלטוני, הפרדה ברורה בין "מקור" ל"חיקוי". לכל היותר אפשר לציין את נקודת המבט הקולוניאלית ביחס לסביבה ולתושבים המקומיים, אשר מהווים את אובייקט ההתבוננות של האמנים. במובן זה, ובייחוד בכל הנוגע ליחס הדו-ערכי לתרבות אירופה, יש מקום להשוואה בין האמנים הישראליים לאמנים בארצות הברית של המאה ה-19 וראשית המאה ה-20 אשר התנסו בבעיות זהות כאלה. שנית, לא מדובר על קיומה של מסורת ציור מפוארת דוגמת זו של הודו או של טורקיה, מסורת שעברה תמורות בתהליך ההתמערבות אך גם נותרה, בעיקר בהודו, משען חשוב לגישות אופוזיציוניות הנאבקות על חירות לאומית ותרבותית. האמנים היהודים שבאו לארץ ישראל הביאו אתם את ערכי הציור המערבי והמודרני, אשר במסגרתו החלו ראשוני האמנים היהודים ליצור רק דור או שניים קודם לכן. אין זה מפתיע, אם כן, שהעיסוק של "בצלאל" של שץ בייצור תשמישי קדושה יהודיים וחפצי נוי מזרחיים היה זר לאותם אמנים ולא הותיר עקבות בהמשך התפתחותה של האמנות בישראל.

ב.

אחד המאפיינים העקביים של הדיון הביקורתי והפרשני באמנות הישראלית הוא שילובן יחד של סוגיות של זהות, של איכות ושל התקבלות, כאילו היו נקודות מבט שונות לעניין אחד. דוגמה לאופן

שבו נכרכות סוגיות אלה זו בזו היא רשימת ביקורת שהתפרסמה בעיתון הארץ על תערוכה במוזיאון פתח תקווה לאמנות, תערוכה של אמנים שזכו בפרסים שונים מטעם המדינה בשנת 2006. על האמן שזכה בפרס על מפעל חיים, גדעון גכטמן, נכתב שהוא "יצר בארץ מאז שנות ה-70 עבודות קונצפטואליות משובחות שלא זכו להכרה בינלאומית". כל זאת בניגוד להצלחתם של אמנים בני הדור הצעיר, אשר לדברי המבקרת "כבר נהנים מהכרה בינלאומית, הנובעת מאיכות עבודתם ומהיותה של ישראל חלק מהרב-שיח הבינלאומי, בעקבות מאמץ רב שנים של ממסד האמנות והגלריות הפרטיות". גכטמן, היא מוסיפה, "היה יכול להיות אמן בינלאומי מוביל, לו היה עולם האמנות חלק מהרב-שיח הזה לפני כמה עשורים".¹³ בעוד שההכרה הלאומית שזכה לה האמן לא זכתה להתייחסות ברשימת זו, מושם דגש על קיומה או היעדרה של ההכרה הבינלאומית. כל זאת מתוך הנחה מובלעת, שדומה שאינה זקוקה להוכחה, שזהו אכן מדד משמעותי ולמעשה המדר הראוי היחיד על מנת לתאר את הישגיו של אמן ישראלי. שאלה נפרדת היא כיצד באה לידי ביטוי אותה "הכרה בינלאומית" והאם אמנם היא תולדה של מאמציהם של גופים ציבוריים ופרטיים בישראל, או שמא ישנם גם גורמים אחרים, רעיוניים, תרבותיים וכלכליים, שתורמים להתקבלותם של אמנים מהפריפריה במרכזי תרבות המערב. אולם מעל לכול צף ועולה כאן אותו מובן מאליו של שיח האמנות בישראל: הציפייה המתמדת לאישור או להכרה מצד איזו רשות בינלאומית הנמצאת אי שם בכירות התרבות המערבית; הכרה אשר מבוססת על איכות, אך עצם קיומה הוא כבר מדד לאיכות המבוקשת.

לכמיהה מתמשכת זו היו במשך השנים גילויים שונים, שהבולט בהם הוא פרסום דבר הצלחתם בחו"ל של אמנים מישראל באמצעי התקשורת; לדוגמה, דיווח מטעם המערכת בגיליון מרץ 2004 של ירחון האמנות הישראלי סטודיו, כתב עת שהופיע בקביעות מאז 1989 ועד קיץ 2008 ושימש כמה בעלת משקל והשפעה באשר

להתרחשויות בשדה האמנות בישראל. גיליון 151 היה הראשון בעריכתה של עורכת חדשה ולכן ניתן לראות בו מעין הכרזה על השקפת עולמה וגישה הכללית. במדור המדווח על הגעשה "בשדה" מספר סטודיו בגאווה ובהרחבה על שורה של אמנים ישראלים שזכו להצלחה בכירות האמנות העכשווית; הצלחה המתבטאת על פי רוב בהשתתפות בתערוכות. כמו כן דווח על ביקוריהם בארץ של ידועני עולם האמנות, אוצרים-כוכבים ותיאורטיקנים בעלי שם אשר בפעילותם בארץ, כך נכתב, תרמו "לעליית מפלס האפיל הבינלאומי של הסצינה".¹⁴ ייתכן שבאותה עת הייתה לביקורים אלה וגם לתצוגות אמנים ישראלים בחו"ל משמעות מיוחדת. כל זאת על רקע דעיכתה של האינתיפאדה השנייה, אשר שנים ספורות קודם לכן גררה החרמה, גלויה או סמויה, של אמנים מישראל בזירת האמנות העולמית. אך דומה שמעבר לנסיבות הזמן המסוימות, בשיח האמנות בישראל יש מסורת ארוכה של ביטוי התפעלות מההכרה הבינלאומית ושל שאיפה לאמנות אשר כוח משיכה בינלאומי הוא מתכונותיה הבולטות.¹⁵

את הכמיהה לאיזה "שם" מדומיין, שפעם קראו לו פריז ואחר כך ניו יורק, ומאוחר יותר לונדון או ברלין, היטיבה להגדיר שרה בריטברג-סמל בקטלוג זלוח החומר כאיכות באמנות הישראלית שליווה תערוכה בשם זה שאותה אצרה במוזיאון תל אביב בשנת 1986. לדבריה, הנושא של "כאן/שם" נפוץ בקרב אמנים ילידי הארץ. ה"שם" מוגדר כתרבות אירופה הקלסית, הגבוהה אך רחוקה:

שם האסתטיקה, שם התרבות הגדולה של המערב. שם לחומרים יש נשמה ומשמעות, היין הוא הדם, הלחם הוא הגוף, הצלב הוא הגאולה.¹⁶

ואילו ה"כאן", מבחינת האמנות הפלסטית

פירושו העדר איזכור לקלאסיקה או למושגים אסתטיים שרירים וקיימים, הקשורים להבנת המקום; פירושו אמנות בעלת היסטוריה קצרת ימים, כולה מודרנית, ואף ככזו היא בעלת טווח מצומצם, ללא סמלים ומקורות ויזואליים עשירים, ללא מוזיאונים המכילים את "אוצרות התרבות העולמית", ללא מיתולוגיות וללא נצרות, שהן מאגר הסמלים של האמנות ושל החשיבה האירופית [...] כלומר, "מחוץ למגרש" של אירופה, כלומר, עם חומרים דלים כעובדת יסוד.¹⁷

עיקרה של התזה שהעמידה התערוכה ההיא היה ניסיון חדש ונועז להגדיר, במונחים אסתטיים, את האמנות הישראלית כאמנות ילידית ואותנטית. לפיכך ניתן לראות בה מענה לכמיהה אחרת המלווה את האמנות הישראלית מראשית ימיה: ליצור אמנות בעלת זהות מובחנת וייחודית. בראשית המאה ה-20 קראו לה אמנות עברית ואחר כך אמנות ארץ ישראלית, ובהמשך הופיעו המושגים אמנות מקורית ומאוחר יותר אמנות מקומית – כל אלה ביטויים לאותה שאיפה לאמנות אשר תצמח מהמקום ותשקף את המקום.

היחסים הסבוכים בין שתי המטרות הללו – מצד אחד להיות בני המקום וליצור תרבות שתיתן לכך ביטוי גלוי ואמיתי ומצד שני להיות אנשי העולם הגדול המדברים בטבעיות את השפה הבינלאומית שנקראת אמנות מודרנית – הולידו ויכוחים סוערים, מאמרים וסימפוזיונים לרוב. סימפוזיון כזה נערך בשנת 1985 במוזיאון בית ראובן בתל אביב תחת הכותרת "מקום וזמן באמנות הישראלית". באותה עת הוצגה במוזיאון תל אביב תערוכה רטרופספקטיבית של יוסף זריצקי, תערוכה שהעלתה מהזיכרון את המחלוקת בנושאים אלה, אשר רווחו בתקופת הפעילות של קבוצת "אופקים חדשים", אשר זריצקי עמד בראשה. היסטוריונית האמנות גילה בלס, שהנחתה את הדיון, הציבה בראשיתו את שני

הגורמים שבכותרת והגדירה אותם במונחים ניגודיים: המילה מקום, הסבירה, "מגדירה התייחסות לארץ, לסביבה, ללוקאליות". ואילו הזמן מתקשר "לאמנות עכשווית בעולם כולו, כלומר לתפיסה אוניברסאלית יותר".¹⁸ הגדרות אלה מעידות על תפיסה רווחת בשיח האמנות בישראל לגבי שני המושגים המתפרשים באופן ספציפי וטעון אידיאולוגי: המקום נרון כמעט תמיד במונחים של טבע – בין אם זה נוף, בין אם דמות של ערבי על גמל ובין אם מה שמכונה "האור הישראלי" – ורק לעתים נדירות במונחים היסטוריים או פוליטיים (ואף אלה מוצגים לא אחת במושגים של נוף וטבע); ואילו "העולם כולו" אינו אלא מקום מוגדר ודי קטן, למשל פריז. בדומה לכך, "האמנות העכשווית" הנזכרת היא תמיד רק אותו זרם או תת-זרם, ולעתים אמן אחד בלבד, אשר אומץ על ידי אמנים מישראל כמופת וכמושא לחיקוי. דומה שהשאיפות האוניברסליות כפי שגובשו בשיח האמנות בישראל מבטאות את שאיפתה של הפריפריה – אשר לעולם מזהה את עצמה ככזו – להשתייך אל המרכז; לזכות לציון מאת מבקר נחשב, להירכש לאוסף מוזיאוני או פרטי בעל שם, להשתתף בתערוכה יוקרתית. בקצרה, זו השאיפה לחדור לאותו "שם" נכסף ולזכות סוף סוף להכרה בינלאומית. הדרך להגיע לשם כרוכה בדרך כלל באימוץ הרפרטואר הצורני והתוכני הרווח בזמן נתון במרכז האמנות הנכסף. על מנת לבחון עד כמה, אם בכלל, הצליחה הגישה הזו להביא לתוצאות המבוקשות דרוש מחקר נוסף.¹⁹

כאמור, הסימפוזיון בבית ראובן, מוזיאון המוקדש ליצירותיו של האמן המזוהה יותר מכול עם המגמה הלוקלית והציור הארץ ישראלי, התקיים כשברקע הוצגה תערוכתו של זריצקי, האמן המזוהה ביותר עם המגמה האוניברסלית. כך, על פי הגדרת המקום והזמן של בלס, עמדו משני עברי המתרגם ראובן וזריצקי כנציגים מובהקים של שני המושגים הללו, אשר השקפותיהם, היא מציינת, נוסחו כבר בראשית שנות ה-30. כפי שאראה בהמשך, בוויכוח הזה

היו משתתפים נוספים, והוא התנהל מעל דפי העיתונות לאורך כל שנות ה-20.

היבט טיפוסי לזיכוכים הללו הוא ההנחה שדיונים וחיכוכים זהות אלה הנם אופייניים אך ורק לישראל: "צרפתי לא שואל את עצמו ארבע פעמים ביום אם הוא צרפתי. הישראלי – כן! וזה, כשלעצמו 'ישראליות' כרגע". כך טען הצייר רפי לביא באותו סימפוזיון.²⁰ מובן שעצם ההשוואה של הישראלי לצרפתי חוזרת ומאשרת את אמות המידה השגורות; אלה המבקשות לבחון את בן המקום הלוקלי תמיד אך ורק ביחס לבן העולם הגדול, האוניברסלי, ולא למשל לבן תרבות שכנה המוטרד אף הוא משאלות דומות. שהרי ההתלבטויות בדבר הנטייה התרבותית המועדפת, הלוקלית מול האוניברסלית, צמחו גם במקומות אחרים שבהם התמודדו אמנים עם השפעה מערבית חזקה. רלוונטיים במיוחד המקרים שבהם התפתחה האמנות המודרנית במקביל להתפתחותה של ישות לאומית חדשה, למשל בארצות שבשולי אירופה, כמו בבלקן ובמזרח התיכון.²¹ גם באשר לצרפת הדברים אינם כה פשוטים כפי שישראלים נוטים להאמין: גם אם האזרח הצרפתי לא שאל את עצמו מדי יום אם הוא צרפתי, הרי שבחוגי התרבות והאמנות בצרפת בין שתי מלחמות העולם השאלה מהי אמנות צרפתית ומה צריכים להיות מאפייניה הייתה נושא הנתון במחלוקת חריפה.²² התשובות לשאלה זו כפי שבאו לידי ביטוי בציור הצרפתי של אותה תקופה היו בעלות השפעה ניכרת על מגמות תוכניות ועל בחירות סגנוניות באמנות ארץ ישראל בשנות ה-20.²³

ג.

ההיסטוריה הכתובה של האמנות בארץ ישראל בעשורים הראשונים של המאה ה-20 מצוירת תמונה ורודה למדי; תמונה סלקטיבית, המסווה לא רק את המציאות החיצונית של קשיי החיים בארץ, אלא גם את המחלוקות והעימותים שהתקיימו בין האמנים לבין

עצמם ובינם לבין המבקרים על הדרך הראויה והנכונה ליצירת אמנות בארץ ישראל. עם השנים סוננו החוצה מרכיב חילוקי הדעות על ידי כותבים והיסטוריונים האוחזים באידיאולוגיה ציונית מזה ובאידיאולוגיה מודרניסטית מזה. ציירי שנות ה-20 מתוארים בספרי ההיסטוריה כחלוצי המודרניזם, מי שהביאו את רוח האמנות החדשה מפריז היישר אל חולות תל אביב, תוך כדי מאבק עיקש בשמרנות האקדמית של "בצלאל".²⁴ המציאות, ככל שניתן לשחזרה, הייתה מורכבת יותר. מתוך כך עולה הצורך לעיין ביתר פירוט באותם דיונים על טבעה ועל שאיפותיה של האמנות החזותית המודרנית ביישוב הציוני.

ביקורת האמנות והתגובות שהתפרסמו בעקבותיהן מהוות מקור רב חשיבות להבנת הלכי הרוח הציבוריים בנוגע לאמנות בארץ ישראל. יש לסייג ולומר שלא תמיד הייתה זו ביקורת אמנות מקצועית מהסוג שהאמנים קיוו לה. לרוב היו אלה מאמרי ביקורת על תערוכות, אשר פורסמו בעיתונות היומית, בשבועונים או במוספי ספרות ונכתבו על ידי משכילים ופובליציסטים חובבי אמנות, בהם גם משוררים וסופרים. כמו היום גם אז תפסה האמנות הפלסטית מקום שולי למדי באמצעי התקשורת. האמנים, אשר ציפו להד ציבורי – ובתקופה שבה היה שוק האמנות מצומצם הייתה זו ההוקרה העיקרית שיכלו לצפות לה – הביעו תקווה שהעיתונות תעמוד לצדם ולא פעם התאכזבו מרה. מתוך התגובות שפרסמו אמנים לביקורת האמנות, ויתרה מזאת, להיעדרה של ביקורת, משתקפת בכירור תפיסתם את העיתונות כמי שמתפקידה לתמוך בהם, כאלה שיצירתם היא בעלת חשיבות ציבורית כללית. יתר על כן, מתפקידה של העיתונות, כך סברו האמנים, לחנך את הקהל ולהגביר את המודעות הציבורית לאמנות ולהבנתה. לדידם, עשיית האמנות אינה רק עניין אישי ופרטי של כל אמן כי אם יצירה בעלת משמעות עבור הקולקטיב הלאומי, חלק בלתי נפרד ממפעל תחיית התרבות הלאומית בארץ ישראל. לפיכך הם ראו את העיתונות

כמחויבת כלפיהם, בהיותה הגורם המדווח על הפעילות התרבותית העברית בארץ ישראל.²⁵

העיתונות, מצדה, הגם שלא דיווחה על האמנות באופן שיטתי ורצוף, ביטאה ציפיות שהאמנים יעמדו בקריטריונים מסוימים, שהיו לעתים קרובות לאומיים באופיים. לא אחת הדגישו הכותבים ברשימותיהם את היותם דוברים בשמו של קולקטיב כלשהו, מייצגי העם או ציבור הפועלים, או איזו מערכת אידיאלים שהאמנים אמורים להיות מחויבים אליה. אם כך, הגם שנראה היה שלחוגי האמנים ולאמצעי התקשורת מטרות מנוגדות, שני הצדדים החזיקו למעשה בהשקפות דומות: התביעה למקצועיות לוותה תמיד בתביעה למחויבות למטרה הלאומית.

מתוך סקירת המאמרים על אמנות שפורסמו בעיתונות בארץ ישראל ניתן להבחין בתמורה שחלה לאורך העשור ביחסה של הביקורת העיתונאית ליצירה האמנותית. בשנות ה-20 הראשונות, עם כינון המגזר הבריטי והתחדשות הפעילות האמנותית בירושלים, עצם הצגת תערוכה של קבוצת אמנים התקבלה כאירוע מיוחד במינו. גם לביקורת על התערוכה נלווה לעתים נופך של התרגשות סלחנית, בייחוד ביחס למטרת-העל: יצירה של תרבות עברית מקומית ואוטנטית. על התערוכה הראשונה שהתקיימה במגדל דוד בירושלים²⁶ באביב 1921 כתב המשורר, הפובליציסט והמחנך קדיש יהודה סילמן:

הסגנון העברי – זה שרוצים לקראו כך – לא נמצא עוד ולא הוגדר עוד. הכל עוד במצב של התהוות, בתכונת ההתקממות הראשונה, ואולי על כן יש בה כל כך הרבה מן החן ומן רעידת נימת הלב, התוקפת את האדם גם בפני גלוי קטן של מקוריות.²⁷

הציפייה לסגנון מובהק ומגובש, "סגנון עברי" – כמו גם ההתייחסות להיעדרו – הייתה במידה רבה תגובה להבטחות שהשמיעו האמנים עצמם. בייחוד ב"בצלאל", בית הספר לאמנויות ומלאכות, הרבו

מנהיגי המוסד להכריז על הסגנון העברי הייחודי של תוצרתם.²⁸ בשנים הראשונות של מפגן אמנותי קולקטיבי היו המבקרים מוכנים להסתפק בתהליך, בחיפוש ובהתהוות, גם אם במחיר של מקוריות מועטה. אך לקראת סוף שנות ה-20 השתנו הדרישות. לאחר שורה של תערוכות קבוצתיות ותערוכות יחיד שהתקיימו הן בירושלים והן בתל אביב – העיר שנעשתה במהלך העשור למרכז התרבות של היישוב – עצם ההצגה של תערוכת אמנים יהודים בארץ ישראל לא הייתה עוד בבחינת אירוע מעורר התרגשות. עתה הדרישה העיקרית שהושמעה תדיר על ידי הביקורת הייתה לחדש, להפתיע, להציג משהו רענן.²⁹

אולם המחלוקת העיקרית בשדה האמנות המקומי של שנות ה-20 נסכו על הזיקה שבין האמן כיחיד לבין הקולקטיב שבתוכו הוא חי: עד כמה נועדה האמנות להיות ביטוי אישי והבעה עצמית של האמן ובאיזו מידה היה עליה להעביר מסר, או לכל הפחות לבטא זיקה למסגרת הלאומית והתרבותית שבתוכה חיים ויוצרים האמנים. מעל לכול עלתה השאלה איזו צורה, אם בכלל, תקבל אותה זיקה אל הסביבה או אל המפעל הלאומי. בעיות עקרוניות מעין אלה העסיקו גם יוצרים ופרשנים מתחומי תרבות אחרים ביישוב. השאלה הראשונה במעלה הייתה אם כלל ניתן לאפיין זהות קולקטיבית באמנות, בין אם זהות מקומית ובין אם לאומית. טורדת לא פחות הייתה השאלה כיצד ניתן ליישב את הציפיות הללו עם התפיסה המודרנית אשר זיהתה את מקורו של מעשה האמנות בפנימיותו של האמן, בעולמו הפרטי והאישי. בעניין זה כתב ד"ר שלום שפיגל בעקבות תערוכת מגדל דוד ב-1924:

אין האמנות פרי הרצון או ההכרה הלאומיים. היא יכולה אמנם לפרקים להעזר במקורות הנפש האלה, אולם ערכה האמיתי לא כאלה, אלא תמיד למרות אלה בשכבות נפש עמוקות, יסודיות ומכריעות יותר, שאין לרצון ולהכרה דריסת רגל בהן.³⁰

שפיגל תוקף בחריפות רבה את המאמץ המלאכותי ליצור סגנון לאומי באמנות; סגנון עברי, בעל נושאים תנ"כיים, טיפוסי יהודים, מוטיבים קישוטיים של מנורות ומגני דוד. בייחוד תקף את מה שכינה "אוריינטומניה, שגעון המזרח נכער ובנלי. [...] העלאת גרה מייגעת של מוטיבים דלים-זלים עד לידי גועל נפש; דקל, גמל, חמור [...] כמה עוני אמנותי בכל אלה!". ובכל זאת אין הכותב מוותר לחלוטין על אפשרות היווצרותה של אמנות לאומית אמיתית. אלא שזו אינה נשענת על מערכת מוסכמת של סמלים ודימויים אלא נובעת מנכבי נפשו של היחיד, מהווידוי של הפרט:

וידיי הבא ללמד ממילא גם על הכלל, על הדור, על העם, על הגזע שהפרט הוא חלקו האורגני. מבע כן ונאמן להסתכלות ולתפיסת החושים, לחירות-הנפש של האמן היהודי – בו תיכר אמנות לאומית ולא באבזר חיצוני הניתן ללמוד ולחקוי. כמה היא חושפת מתהומות הנפש של היחיד והאומה וכמה יש בה מתשובתו של אדם עברי על רשמי עולם ומלואו – זה מחליט על ערכה של היצירה האמנותית ולא המאמץ הרצוני "ליצור סגנון" לאומי באמנות.³¹

את הקונפליקט בין האישי לבין הלאומי פותר שפיגל באמצעות עקרון האותנטיות המייצגת: אמן הנותן ביטוי כן ואמיתי לפנימיותו ממילא מייצג גם את הקולקטיב שאליו הוא משתייך. הכותב אולי ער לכך שהמושג "חוויות הנפש של האמן היהודי" אינו מובחן דיו, ובכל זאת הוא מעדיף אותו על פני אותם מוטיבים וסמלים גלויים אך בנאליים של המזרח, כפי שהתקבעו באמנות ארץ ישראל. בשעה שנכתבו הדברים הייתה הכוונה בעיקר לעבודות "בצלאל", ואילו אימוץ מוטיבים מזרחיים על ידי ציירים מודרנים, בייחוד פלדי וראובן, היה עדיין חדש. לקראת סוף העשור ובראשית שנות ה-30 הביקורת נגד השימוש בסמלים ובסממנים מזרחיים בציור הארץ ישראלי הלכה והחריפה.

מרשימת ביקורת זו ומאחרות עולה בבירור שהדרישה שהעלו

תועמלני תרבות ומבקרים ליצור אמנות לאומית, אמנות ארץ ישראלית, והציפייה להיווצרותו של סגנון מקומי מובהק עוררו הסתייגויות. דרישה זו אף נדחתה בכוון על ידי אמנים אחדים. למשל, הצייר מנחם שמי, בתגובה לביקורת תערוכה ב-1928, פרסם מאמר חריף ובו הוא דוחה בתוקף את התביעות לאמנות אותנטית לאומית:

האם לא נשתומם [...] אם יאמרו לנו כי בבקר [...] אחד קם רמברנדט או דיורד וגמרו בנפשם: הבה ניצור אמנות הולנדית או גרמנית מקורית. הלא צחוק יהיה האדם בעינינו. ואיך זה לא היו עוד לזרא הדרישות כלפי ציירינו בארץ: הכו לנו אמנות ארצישראלית מקורית! מקוריות הכו לנו! ארצישראליות הכו לנו! ולא דוקא ארצישראליות – אלא גם מיסטיות, מזרחיות, אכזוטיות, פרולטריות וכו' וכו'. אין פלא, איפוא, שרבים מטובי ציירינו נכשלו בתפיסה אילוסטריבית של הנוף, וההוי נהפך אצלם לגרוי אסתטי שהורתו ולידתו ע"י התרשמות ממראות וחזיונות שהם אכזוטיים בשביל העין האירופאית.³²

שמי לועג לעצם האבסורד שבדרישה ליצור אמנות בעלת מאפיינים קולקטיביים מזוהים, לאומיים או מעמדיים, דרישה שאמנם הועלתה בביקורת שכתב יעקב קופליביץ (לימים נודע כמשורר ישורון קשת) על תערוכת מגדל דוד השביעית.³³ יתרה מזאת, שמי אף אינו מהסס לבקר את חבריו האמנים שהלכו בדרך אחרת, כלומר "נכשלו" לדבריו באילוסטריביות ובאוריינטליזם. מבחינתו של שמי, הקריטריון הרלוונטי הבלעדי לאמנות הוא זה המודרניסטי, כלומר המערבי. עבורו

יש רק הערכה אחת לתמונה, אחת ויחידה בשביל העולם: היא צריכה להעיד על כשרונו של הצייר ולספק את דרישות התרבות הציורית של תקופתנו. אנו לא נברח מהתרבות הזאת כשם שלא ברחנו מהטרקטור והאוטו. לא גמל, לא חמור, לא זית, לא ערבי עטוף "עביה" ואף לא בהירות האור הארצישראלית

– כל אלה כשלעצמם אינם יכולים לשמש תוכן לתמונה מבלי שיהא להם תפקיד פלסטי מיוחד בתוך חלל התמונה.³⁴

בחשיבות המרכזית שמקנה מנחם שמי למה שהוא מכנה במאמרו "הביטוי הפלסטי המקורי", כלומר לארגון הצורני של התמונה, ליחסים הפנימיים של הצבעים ולהרגשת החלל, אפשר לראות בסיס לעקרונות שהפכו אחר כך לדגל של מגמת ההפשטה האוניברסלית בשנות ה-40 וה-50 בציויר בישראל. אולם גם שמי אינו מוותר לגמרי על האפשרות ליצור ייחוד לאומי באמנות. הוא מאמין שזה יתפתח מעצמו עם הזמן:

רק מתוך שאיפה כנה לביטוי פלסטי על טהרתו יצליח קבוץ שלם של ציירים להגיע בהמשך העתים לידי ביטוי פלסטי ארצישראלי מקורי. ממילא תחדל אז ההתפלספות על המהות המקורית של הציור הארצישראלי. כשם שאנו מסתכלים בתמונת בקבוק ותפוח ומכירים בה את הסגולה הלאומית של יוצרה, אם צרפתי הוא או גרמני או יפני, כך עלינו להכיר בתמונת בקבוק ותפוח על ידו את סגולת האמן הארצישראלי. כי זה העיקר!³⁵

תפיסתו של מנחם שמי היא שהזהות הלאומית באמנות היא דבר-מה שניתן להכיר בו כשרואים אותו אבל לא ניתן לתכנן או ליצור אותו יש מאין. מחשבה זו, שהזהות התרבותית מתגלה בדיעבד אך אינה יכולה להיות תכתיב ליצור עצמו, הייתה משותפת גם ליוצרים אחרים ביישוב בתחום הספרות והתרבות, ויש לה תומכים גם מאוחר יותר.³⁶

אבל היו בהחלט גם דעות אחרות באשר לייעודיה ולתפקידיה של האמנות בארץ לבד מהבעת כישורו או עולמו הפנימי של היוצר. המשורר יהודה קרני פרסם ב-1922 מאמר הקורא לאמנים – והוא מתייחס לכל האמנויות – לא להסתפק בשימוש בשפה העברית ובאימוץ דגמים אירופאיים אלא ליצור אמנות של המקום ומתוך הסביבה התרבותית שבה הם התיישבו.

האמנים במולדת משני סוגים הם: אלה שניצלו מתוך השרפה ומגיעים לכאן לעשות את מלאכתם ולהתפרנס, ואלה שבאו לכאן, דוקא לכאן, כדי לשתף עצמם בבנין היכל לאמנות עברית.³⁷

בהתייחסו בעיקר לתיאטרון מציע קרני שאם אין רפרטואר עברי צריך לפנות אל ההיסטוריה העברית, אל התנ"ך, או לחכות עד שיופיע רפרטואר עברי חדש, אך לא לקחת מאירופה. "הלא באנו לכאן על מנת לתקן את חיינו וליצור ערכין חדשים", הוא קובע. לצייר, למוזיקאי או לסופר שבא לארץ מתוך רצון לסייע בבניינה הוא מייעץ לדרוש קורבן מעצמו, לא למהר לעלות על הבמה אלא לשתוק זמן-מה:

ובשעת שתיקתך השתדל לשחרר עצמך מכל אותם הרשמים והצלילים שטבעת בהם בגלות. חייב אתה לפנות את לבך וכלי קבולך לקראת העולם החדש המתהווה פה [...]

בשביל האמנות העברית העתידה חשובה הצעקה הפראית, שאתה שומע בחתונה ערבית, מן המנגינה המתוקנת האירופית, וריקודי פועלינו בכבישים – מן המחולות הכי חרישים, שנשאלו ממקורות אחרים.³⁸

מבחינתו של קרני, הבאת מטען תרבותי אירופאי, כמו סחורה המובאת משם לפה, היא מעשה שלא ייעשה, כמוה כ"העמדת פסל בהיכל העברים". על מנת ליצור אמנות מקומית מקורית יש לנסות ולהיפטר ממשען ההשפעות ולחפש את המקורות בפולקלור, ביצירה העממית הפשוטה וחסרת הגינונים, ובראש ובראשונה במציאות המתהווה בארץ.

מאמרו של קרני זכה לתגובות ביקורתיות חריפות בחוגים ספרותיים, אך רעיונות דומים המשיכו להתקיים ולהדהד בקרב כותבים אחרים. המשורר מרדכי אבי-שאל אמנם העריך מאוד את ההבעה האישית באמנות והתייחס בחיוב לרוח האמנות המודרנית; אולם, כפי שביטא זאת למשל ברשימתו על תערוכת מגדל דוד

של 1926, היה סבור שיש להתבונן בתערוכה גם "מנקודת מבט לאומית". בתוקפו את אלה הכותבים על אמנות וחוששים מ"שאלת הנושא", הביע אבי-שאל את הציפייה שהאמנות אכן תיתן ביטוי נאות לנושאים מ"ארץ ישראל המחדשת" ומחיי "העבודה החדשה בארץ, עבודת הבנין המפרכת את הגוף והמעשירה את הנפש". ואולם הוא מצא את עצמו מאוכזב:

אנו צריכים לעמוד על עובדה מעציבה: העבודה העברית בארץ ישראל, השאיפה החלוצית רבת הגעגועים ורבת היסורים והעזוועים הנפשיים, כמעט שלא מצאו מקום בתערוכה זו.³⁹

אבי-שאל, והוא לא היה יחיד בדרישתו זו, תבע מהאמנות שליחות: לשקף את המציאות שמסביב, ובעיקר את המציאות של מפעל ההתיישבות הציוני, אשר – ככל שהדבר מפתיע – אכן כמעט לא זכה לייצוג באמנות התקופה.⁴⁰

קל לדחות בביטול תביעות אלה למה שנראה כמו דרישה לאמנות מגויסת. ואמנם כך התקבלו הדברים בדרך כלל בשנים מאוחרות יותר. אולם אפשר, אולי מתוך עמדה שיפוטית קצת פחות, להבין את הטקסטים הללו כניסיון להגדיר ולהבהיר את יצירתה של התרבות הלאומית החדשה, אשר האמנות הפלסטית הייתה חלק ממנה, ובתוך כך גם להנחותה. אם הספרות העברית סימנה את הלאום החדש או המתחדש במונחי שפה, הרי הייתה זו בסופו של דבר הגדרה לאומית אטריטוריאליה מובהקת. אחרי הכול, הספרות העברית נולדה והתפתחה בגולה ועלתה לארץ עם ברנר ועם ביאליק עד שהפכה את ארץ ישראל למרכזה העולמי.⁴¹ ואילו לאמנות הפלסטית הציונית לא הייתה כמעט נוכחות קודמת בגולה, למעט בגרפיקה. על כן אין זה כה מפליא שכאשר היא הומצאה כאן היא נדרשה לגלם את עקרון הזהות הטריטוריאליה של התרבות הלאומית על ידי מתן ביטוי לנופים, לאנשים, למציאות המתהווה. לעומת הדרישה לתיאור חיי ההווה בארץ – שכאמור, כמעט

ולא התממשה – היו גם שזיהו את המקום עם עברו הרחוק כחלק מהמזרח הקדום. כזה היה הפסל אברהם מלניקוב, ובניגוד מוחלט למנחם שמי הוא ראה בפנייה אל תרבות המערב גורם מזיק. כך כתב במאמר שפורסם ימים ספורים לפני מאמרו של שמי:

נצחונה של האמנות החדשה בא"י – במחציתו אינו אלא נצחונן של פאריס, ברלין ומוסקבה – אל נבוש להודות על האמת, ואל נחכה עד שאחרים מהחוץ יכריזו על זאת. כלום לא שמנו אננו כאפרכסת לכל צליל הבא משם – מארופה? הלא בכליון עינים צפינו לעתון אמנותי אירופי ועל פיו חיינו, ולולא הים ביננו, כי אז עלינו לרגל לפאריס. ומי בנו אינו חולם על מכה הצרפתית?⁴²

מלניקוב מלגלג על הצורך הבלתי נלאה של האמנים בארץ להביט החוצה, לאסוף בשקיקה ידיעות מכתבי העת ומהעיתונות על מה שקורה "שם", בעולם הגדול (כלומר בפריז). כל זאת בשעה שהאמנות המודרנית באירופה פונה דווקא אל מקורות קדומים במזרח, באמנות מצרים ופרס.⁴³ על פי מלניקוב, הניסיון ליצור אמנות אוניברסלית הוא חסר תוחלת ונועד מראש לכישלון:

שמא תאמר, כי אסור לנו להסגר בד' על ד' ועל האמן לשאוף לאוניברסליות? צא ולמד מה אירע ליפנים, כי מזמן שהציירים היפנים החלו לצייר כמטיס פסקו מהתעניין בהם.

מלניקוב מצביע על כך שהציפייה במערב מהאמן המזרחי היא להישאר כמות שהוא, בעל זהות אותנטית של תרבותו, ולא להציע גרסה משלו לאמנות המודרנית של פריז. המקור אינו מעריך את חיקוייו, אלא רק מקור אחר, אקזוטי וזר ככל שיהיה. בד בבד, מלניקוב ער לקושי העצום העומד לפני האמנים בארץ בחפשם אחר הביטוי המקומי האותנטי. חיפוש זה קשה פי כמה מהאתגר העומד בפני הסופר העברי שיש לו עוגן, התנ"ך והספרות הקדומה. לעומת זאת, טוען מלניקוב, לאמני הציור והפיסול בארץ – והדברים חזרו

והושמעו שנים רבות אחריו – אין מאגר תרבותי שממנו יוכלו לשאוב: "עברנו האמנותי הוא מדבר שממה, אין למה לקשור וכמה להאחר". מסקנתו היא ש"עלינו ליצור מעצמנו ומבשרנו יש מאין, כאשר עברים אנחנו, שמיים אנחנו. עלינו לסמוך על האמת הגזעית, אשר לא תשקר".⁴⁴

אם כמישור התיאורטי ביקש מלניקוב למצוא אמת פנימית של בן הגזע כדי ליצור את האמנות האמיתית והמקורית, הרי שבפועל הוא פנה אל מקורות בפיסול המונומנטלי של תרבות המזרח הקדום, ובייחוד האמנות האשורית. הדבר ניכר בפסלו הנודע ביותר, אנדרטת האריה השואג בתל חי (1928–1934), המזכיר פסלי אריות אשוריים ואף יושב כשראשו פונה מזרחה. המבט של מלניקוב מזרחה, אל המזרח העתיק של האזור, הקדים מגמה תרבותית מאוחרת יותר ומוכרת במיוחד בספרות, ה"כנעניות" – שייצוגה באמנות הישראלית מזוהה עם עבודתו המוקדמת של יצחק דנציגר. ה"כנעניות" נחשבת לביטוי מובהק של הפניית עורף לתרבות אירופה (הגלותית) ושאיפה ליצירה מקומית אותנטית הנסמכת על מקורות התרבות הקדומה של האזור.⁴⁵ למען האמת, אימוץ דגמים אמנותיים מהמרחב של המזרח הקדום בבסיס ליצירה לאומית מודרנית אפיין גם תנועות אמנותיות מקבילות באזורנו. ידועה במיוחד המגמה הניאופרעונית במצרים המודרנית, שטמלה הנודע הוא האנדרטה בקהיר תחילת מצרים (1928) של הפסל המצרי מחמוד מוח'יתאר, מי שנחשב לאחד מהלוצי האמנות המודרנית במצרים.⁴⁶ בעיראק, ג'וואד סלים (Salim), מייסד "קבוצת האמנות המודרנית כבגדד", שאב אף הוא השראה מהאמנות הקדומה של מסופוטמיה ביצרו את יצירתו הנודעת ביותר, המונומנט לחירות (1959–1961), ככיכר המרכזית של בגדד.⁴⁷

כפנייה אל המזרח הקדום כמקור וכיסוד להתחדשות לאומית הייתה משום תביעה לאותנטיות על בסיס טריטוריאלי. כל זאת

נוסף על הטענה בדבר קיומה, או לפחות היתכנותה, של רציפות תרבותית למן העת העתיקה ועד ימינו. עקרון המקומיות קשור, אם כן, לשאיפת ההשתלבות במזרח ולציפייה לתחייתו שהושמעה לא אחת מפי יוצרים ומנהיגים ציוניים. ציפייה זו להתערות במזרח הייתה כרוכה, ברובד ההצהרתי לפחות, בדחייה של אידיאל ההתמערבות, ובה בעת הצריכה התמודדות עם האתגרים שהציבה האמנות המודרנית אשר מרכזיה ומקורותיה נמצאים במקום אחר. לבטים דומים אפיינו באותן שנים גם את הדיונים שנערכו בחוגים הספרותיים.⁴⁸ המשורר יעקב פיכמן היטיב לנסח את הדברים במאמר שכתב, והצהיר: "הפרובלימה של מזרח ומערב [...] היא שאלת חיינו, שאלת עתידנו".⁴⁹

כמו יהודה קרני וכמו אברהם מלניקוב לפניו קובע פיכמן כי

תחית התרבות העברית המקורית דורשת בלי ספק לותר על הרכה מכבושי המערב. עלינו לשוב אל עצמינו. עלינו לשכות הרבה ממה שלמדנו בנכר, בכדי שנוכל לזכור את העיקר שנעקר מלבנו.

בה בעת הוא סבור שהחזרה אל המזרח אינה יכולה להעלים את העובדה הכרוכה שהיהודים קשורים בסופו של דבר לתרבות האירופאית:

הננו עם אירופי עכשיו הרבה יותר משהננו עם מזרחי. אנחנו ספגנו אל תוכנו את רוח אירופה. אנחנו נתכחש לעצמנו אם נפנה עורף לתרבות זו.

פיכמן מתעלם כמובן מהיהודים שאינם אירופאים, יהודי ארצות האיסלם. עם זאת הוא מודע לכך שהיהודים באירופה נחשבים למזרחיים ואין הם "בני אירופה גמורים". בו בזמן הוא דוחה מכול וכול את הניסיון לצאת אל העבר הקדום, כפרויקט תרבותי, כדי להחיותו. הוא רואה בכך רומנטיקה שטחית ורמייה עצמית. שהרי

התחיה האמיתית אינה מקימה מחדש את העתיק. היא רק בונה על יסודותיו החזקים.

אל המזרח לא נתקומם. קסמיו הגדולים יקרו לנו כחן המולדת, אשר שבנו אליה. אל אורו שאפנו מרחוק [...]. במערב לא נבגוד, אנחנו חלק ממנו. עימו עלינו הנה ובכוחו עלה נעלה.⁵⁰

על פי תפיסתו של פיכמן, ליסוד המזרחי של התרבות היהודית החדשה נודעה חשיבות כמקור השראה וכמושא לגעגועים, אך בשום אופן אין הוא דגם לבניית העתיד. את זאת נוכל למצוא אך ורק במערב שאנו חלק ממנו.

כידוע, דילמת הזהות הישראלית-יהודית בין המזרחיות למערביות היא נושא טעון אשר שב ומעורר פולמוסים בשיח הציבורי, בייחוד על רקע הקשרים חברתיים ופוליטיים ביחס ליהודים ה"מזרחים". אך בכל הנוגע לשרה האמנות, העמדה שהציג מנחם שמי, כמו זו של יעקב פיכמן, שעלינו לפנות מערבה לאירופה, היא זו שהתקבלה. אמנם בשנים האחרונות נעשו ניסיונות להגדיר ולהבדיל יצירות בעלות זהות מזרחית, זהות הנקבעת על פי רוב בהתאם למוצא האתני של האמן או של הוריו,⁵¹ אך גם כאן חלק גדול מהדיונים עוסק בשאלות חברתיות ופוליטיות ולא דווקא בניסיון להציב מדדים אסתטיים או תוכניים לאותה זהות מזרחית. מערכת האמנות הישראלית המודרנית התפתחה בתוך ובעקבות עולם המושגים המערבי וערכיו; בין אם משום ש"המזרח" לא היה אלא פנטזיה רומנטית ומקור געגועים מדומיין ובין אם משום שהתרבות המזרחית לא הצליחה להעמיד אלטרנטיבה של ממש בפני הדחפים של המודרניות שהניעו גם את גלגלי האמנות בישראל. הבעיה של מזרח ומערב באמנות, הן במישור האישי והן במישור האסתטי והתוכני, עדיין מעסיקה כיום אמנים מהעולם הערבי או האיסלמי המתגוררים במערב, ובכלל זה אמנים פלסטינים בישראל.

לסיכום: הרבה מהשאלות ומהרעיונות שעלו בשיח האמנות בשנות ה-20, כפי שתוארו כאן, המשיכו להעסיק את חוגי האמנות בישראל שנים רבות אחר כך, ובמידה מסוימת עד היום. בעיקר שבה והופיעה השאלה האם עלינו ליצור אמנות ישראלית, כזו שתהיה מובחנת וייחודית? ואם כן, כיצד: האם באמצעות נושא מקומי או באמצעות סגנון שמזוהה כאופייני למקום או לאזור? או שמא עלינו לשאוף ליצור אמנות כמו במרכז, בין אם זה פריז, לונדון או ניו יורק, ולקוות שלכסוף תיווצר מעצמה הזהות האותנטית הייחודית שלנו? לא פחות חשובה השאלה, שבה עוסקים פחות, איך למעשה אנחנו מזהים ייחוד לאומי או מקומי בעבודות אמנות? על פי מנחם שמי, זה דבר-מה השייך לסוג הדברים שמזהים כאשר רואים אותם. לשיטתו, אם נראה ציור של בקבוק ותפוח נוכל מיד לדעת אם הצייר הוא צרפתי, גרמני או יפני. ביסוד אותה אמונה בוודאות הזיהוי מובלעת ההנחה בדבר הידע המוקדם שיש לנו כצופים על דימויים אמנותיים צרפתיים, גרמניים או יפניים, ידע שיאפשר לנו לזהות אחד כזה מיד כשנראה אותו. אלא שספק אם היכרות עם התרבויות הדומיננטיות של אמנות אירופה, כמו תרבויות גרמניה וצרפת, תסייע לנו להכיר את ייחודה האמנותי של הפריפריה האירופאית: למשל, האם נוכל להבחין באותה קלות בין אמנות דנית לאמנות שבדית, או בין אמנות צ'כית לאמנות הונגרית, אם אין ברשותנו ידע מעמיק על תולדות האמנות בארצות אלה; אם איננו בני המקום המכירים את הקודים הספציפיים לכל תרבות מקומית? בדומה לכך, יכולתנו להכיר את האמנות הישראלית, לפענח אותה ולזהותה כייחודית אפשרית רק אם אנחנו כבר מכירים אותה היטב. כל זאת בייחוד כאשר אין היא מציגה תווי היכר מובהקים כמו שפה או סמלים חד-משמעיים.⁵² מכאן שלזהות ישראלית מקומית/לאומית באמנות, בין אם תוגדר במונחים אסתטיים ובין אם במושגי תוכן וסמלים, אין קיום "אובייקטיבי" של ממש. היא תוכל להיות מובנת ככזו אך ורק על ידי מי שאמונים על שפת הסימנים הישראלית

לסוגיה, כלומר על ידי הישראלים עצמם. האחרים, אם ימצאו בה עניין, יוכלו להכיר בה את הממד האוניברסלי.

הערות

1. ברוך שץ, על אמנות, אמנים ומבקריהם: פתגמים ומכתמים, ירושלים: בני בצלאל, תרפ"ד, עמ' 16.
2. מרדכי נרקיס, מבוא, שם, עמ' 4.
3. לדוגמה, במונוגרפיה האחרונה שפורסמה עליו: יגאל צלמונה, בוריס שץ אבי האמנות הישראלית, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2006. לדיון במיתוס המקור של בצלאל ראו דליה מנור, "אמנות, לאומיות ויחסי ציבור: המיתוס של בצלאל", עיונים בתקומת ישראל 18 (2008): 441-417.
4. ראו Dalia Manor, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, London: Routledge, 2005.
5. Olu Oguibe, "Appropriation as Nationalism in Modern African Art", *Third Text* 16 (3) (2002): 243-259.
6. Elsbeth Court, "Africa on display: Exhibiting art by Africans", in: Emma Barker (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven & London, 1999, pp. 147-152. דוגמה אופיינית לכך אפשר למצוא בספר פופולרי הסוקר תנועות באמנות אחרי 1945, ובו חצי פרק העוסק באמנים לא מערביים, בהם שניים מאפריקה, שניהם מרקע שבטי וכפרי: על האחד מקפיד המחבר לציין שהדמיון בין עבודתו לבין אמנות אירופאית הוא מקרי בלבד ואת עבודתו של השני, אוטוידקט, הוא מתאר במונחים של הבעה ספונטנית. Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, new edition, London, 2001, pp. 226-229.
7. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922*, Cambridge, 1994, pp. 12-13, 17-21.
8. *ibid.*, p. 4.
9. *ibid.*, p. 6. המחבר טוען שגם הוגים ביקורתיים דוגמת אדוארד סעיד חוטאים בחזרה על הסטריאוטיפים של המזרחי הפסיבי, משום

- שהן האוריינטליסטים והן מבקריהם מתמקדים למעשה בשולט ולא בנשלט. בהקשר זה ראוי להדגיש שעצם המונח "השפעה", הרווח בחקר תולדות האמנות, מניח מערכת יחסים חד-צדדית אשר בה צד אחד אקטיבי והאחר פסיבי; צד אחד שבבעלותו הסגנון או היצירה האמנותית ואחר ששואל ומחקה את מה שאינו שלו. על תקפותו של עצם המושג "השפעה" מערערים כיום חוקרים מתחומי מחקר שונים: Eva Frojmovic (ed.), *Imagining the Self: Imagining the Other, Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Leiden, 2002, pp. xvii-xviii.
10. Kaya Özsezgin, "The Search for a New Identity in Turkish Painting", in: Selman Pinar (ed.), *A History of Turkish Painting*, Seattle and London, 1988, pp. 315-318. הדגשת היבטים של ייחוד לאומי באמצעות אמנות אוונגרד אפיינה גם את המודרניזם במזרח אירופה, שם הייתה זו תופעה נפוצה. ראו S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge, 1999, pp. 4-5.
 11. Oleg Grabar, Introduction, in: *Turkish Painting, ibid.* p. 13. גראבר הוא מומחה בעל שם בהיסטוריה ובארכיאולוגיה איסלמיות והכותב המערבי היחיד בספר זה שתרם מאמר הקדמה קצר. *ibid.* p. 14.
 12. סמדר שפי, "גכטמן מציג: צעצועי קסאם", גלריה, הארץ, 2 במרץ 2007, עמ' 11. את התערוכה הזוכים 2006, פרטי משרד המדע, התרבות והספורט לאמנות ולעיצוב אצרו סיגל ברקאי ודרורית גור-אריה במוזיאון פתח תקווה לאמנות בחורף תשס"ז, 2007.
 13. "בשדה", סטודיו 151 (מרץ 2004): 8. זהו מדור לא חתום והמידע נמסר בו מטעם המערכת.
 14. דוגמה אופיינית מן העבר היא הדיווח בעיתון מיום 30.4.1954 (קטע עיתון לא מזהה, ספריית מוזיאון תל אביב לאמנות, תיק אמן זריצקי ז/47 [1]) שבו נמסר בשמחה גלויה על רכישת שמונה עבודות (ציור שמן ושבעה ציורי מים) של הצייר יוסף זריצקי עבור

ה"סטדליק", המוזיאון העירוני לאמנות מודרנית באמסטרדם, בידי מנהלו, וילם סנדברג, בעת ביקורו בישראל. מעמדו הרם של זריצקי בשדה האמנות בישראל באותן שנים היה משמעותי ביותר לפרסום הידיעה ולסגנונה. העובדה שבאותה הזדמנות נרכש לאותו מוזיאון גם ציור של יריבו המושבע של זריצקי, מרדכי ארדון, לא זכתה לכותרת מעבר לדיווח ענייני. הסנסציה הייתה שסנדברג גילה את זריצקי במקרה, כך סופר, מה שהוסיף משנה תוקף למדר האיכות הבינלאומי שמייצגת הרכישה: "אמנם רבים הציירים שניסו להביא את האורח לאולפנים שלהם ולא עלה בידם. אף על פי כן שמחים כולם בהצלחתו הגדולה של זריצקי ומודים שהוא ראוי לה מכל הבחינות".

16. שרה בריטברג-סמל, 'כי קרוב אלך הדבר מאד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, תל אביב: מוזיאון תל אביב, 1986, עמ' 16.

17. שם, עמ' 13. בריטברג-סמל אינה מכחישה שגם "דלות החומרים כבחירה אתית ואסתטית" נוצרה למעשה במערב. הגורמים לקליטתם בארץ הם "צרכים שמכאן", שהביאו להתאזרחותם "כירגישות מקומית", כדרך ישראלית לתיאור עולם" (עמ' 9).

בהקשר זה קשה להתעלם מהמונח *Arte Povera* (איטלקית: אמנות ענייה) שהופיע בשנות ה-60 ומייצג קבוצה של אמנים איטלקים המשתמשים במגוון של חומרים. "דלותם" היא רק ביחס לחומרי האמנות המסורתיים כמו ברונזה ושיש.

18. גילה בלס, גרעון עפרת, אביגדור סטימצקי, רפי לביא, "מקום וזמן באמנות הישראלית", סימפוזיון בבית ראובן, מחוזות 3 (1985): 4.

19. במאמר שעורר הדים בעת פרסומו ניתחה שרה חנינסקי את שיח האמנות הישראלי ובייחוד את שתי הקטגוריות המיתיות, כלשונה, של "המקומי" וה"אוניברסלי", שאותן אין היא מציגה כניגוד אלא כמערכת אחת בעלת שני בסיסי לגיטימציה. בנייתו היא מצביעה, בין השאר, על "השגיאה הגדולה הבסיסית העוברת לאורך כל השיח אודות האמנות [...] כי ניתן לאמץ את האתוס הציוני כאתוס מרכזי המעסיק את עולם האמנות, תוך הפרדתו מן הפרקטיקות הדכאניות שלו" (עמ' 121). לבד מההתעלמות

של חנינסקי מההדרה ארוכת השנים של הזהות היהודית משיח האמנות הישראלי באמצעות הדגם הבינארי של "מקומי" ו"אוניברסלי", משתמע מהניתוח שלה שהקטגוריות הללו הנן ייחודיות למקרה הישראלי וצמודות למפעל הציוני, בשעה שאין זה כך. שרה חנינסקי, "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי", תיאוריה וביקורת 4 (סתיו 1993): בייחוד 114-122.

20. "מקום וזמן באמנות הישראלית", עמ' 5.
21. לדוגמה בטורקיה, כפי שצוין לעיל, וכן במצרים ובארצות הבלקן. Liliane Karnouk, *Modern Egyptian Art, 1910-2003*, new revised edition, Cairo & New York, 2005, Introduction, pp. 1-7; S.A. Mansbach, "An Introduction to the Classical Modern Art of Bulgaria", *The Art Bulletin* 81 (1) (March 1999): 149-162.
22. ראו Christopher Green, *Art in France 1900-1940*, New Haven and London, 2000, pp. 210-215; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, 1995 (esp. Ch. 6: "In defence of French Art").
23. Dalia Manor, *Art in Zion*, pp. 131-132, 176-181.
24. בדיון סוציולוגי המסתייג לכאורה מהדפוסים המקובלים בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית טוענת גרסיאלה טרכטנברג שהסוגיה המרכזית שהעסיקה את שדה האמנות בתקופת היישוב הייתה זו של "אמנות לשם אמנות" וכי אמנים התמקדו בחקירה אסתטית ובגיבוש סגנוני שהשראתם באירופה. ניתוח זה עוקב במידה רבה אחר המסורת ההיסטוריוגרפית המזוהה את המודרניזם הישראלי באמנות כהמשך טבעי וכמעט נטול לכטים של המודרניזם האירופאי: גרסיאלה טרכטנברג, בין לאומיות לאמנות: כינון שדה האמנות בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה, ירושלים: מאגנס, 2005, עמ' 87-122.
25. יוסף זריצקי, "האמנות והעיתונות", הארץ, 23.5.1927, עמ' 3; נחום גוטמן, "ביקורת האמנות", כתובים, 25.10.1928, עמ' 1; "מכתב למערכת" (חתום על ידי שבעה אמנים), כתובים, 8.11.1928, עמ'

- 4; ציונה תג'ד, מתוך "שאלות ותשובות", טורים, 3.10.1933, עמ' 15. כמו כן התפרסמו תגובות של אמנים על ליקויי הביקורת ועל אי-התמצאותם של המבקרים באמנות.
26. היוזמה והארגון של התערוכה במצודה (מגדל דוד) הייתה של האדריכל והמעצב האנגלי צ'רלס רוברט אשבי (Ashbee) עבור "החברה למען ירושלים". זו הוקמה על ידי מושל ירושלים, סר רונלד סטורס (Storrs), על מנת להגן על נכסי התרבות של העיר ולשפר את חיי התושבים, ובכלל זה את האמנויות שלהם. בתערוכה הראשונה השתתפו אמנים ואומנים יהודים, ערבים ואירופאים. המשתתפים היהודים היו בעיקר אמני "בצלאל". למרות אופייה הרב-לאומי של התערוכה, היא התקבלה בעיתונות העברית כאחד מסמלי התחייה של התרבות הלאומית היהודית בארץ ישראל וכתצוגה של אמנות עברית. בתערוכה השנייה כבר הוצגו האמנים היהודים בנפרד, בתערוכה שאורגנה על ידי אגודת האמנים העברית, ובשנים הבאות הפכו תערוכות מגדל דוד השנתיות (שלא כולן נערכו בפועל במגדל דוד) למוקד חשוב של הפעילות האמנותית ביישוב היהודי בארץ ישראל ולזירת מאבק על הנהגת עולם האמנות המקומי ועל מגמותיו הרצויות. על כך ראו יגאל צלמונה, ימי מגדל דוד – מלחמת התרבות הראשונה בישראל, ירושלים: מוזיאון מגדל דוד, 1991.
27. ס' ו"ק סילמן, "התערוכה האמנותית (רשמים)", הארץ, 13.4.1921, עמ' 3. ברוח דומה נכתב על התערוכה השנייה של אגודת האמנים העברית, בשנת 1922, שלמרות היעדר הגיבוש אפשר לראות את חיפוש הדרך; לירי, "מתערוכת האמנים בירושלים", הפועל הצעיר, טו/25, 5.5.1922, עמ' 10.
28. ראוי לציין ששאלת הסגנון העברי ב"בצלאל" המוקדם נקשרה בעיקר לתחומי הטיפוגרפיה, האמנות הדקורטיבית והעיצוב.
29. נ' אלטר, "תערוכת הציירים המודרניים", קונטרס יז/336 (כ"א אייר תרפ"ח): 23; מרדכי אבי-שאל, "תערוכות", כתובים, 9.1.1930, עמ' 2; לאני, "אגד ומסד (תערוכות הציירים בתל אביב)", הארץ, 10.1.1930, עמ' 8.

30. שלום שפיגל, "הרהורים ורשמים (לרגלי התערוכה של אגודת האומנים העברית במגדל דוד בירושלים)", הארץ, י' אייר תרפ"ד, 14.5.1924, עמ' 4. ההדגשה במקור.
31. ש.ש.
32. מנחם שמי, "על ארצישראליות בציור (הערה קטנה)", כתובים, שנה שניה, ל"ד (פ"ג), כ"ד אייר תרפ"ח, 14.5.1928, עמ' 1. שמי היה בכחינת תגלית בתערוכת 1924 וזכה לשבחים מיוחדים במאמרו של שפיגל (הערה 30 לעיל).
33. י' קופליביץ, "תערוכת האמנים השביעית בירושלים", כתובים, שנה שניה, ל"ג (פ"ב), י"ג אייר תרפ"ח, 3.5.1928, עמ' 2-3.
34. שמי, "על ארצישראליות בציור". את הרעיון על אודות האור הארץ ישראלי כביטוי למהות מקומית העלה קופליביץ (שם, עמ' 2) בעיקר בהקשר להשפעת האור על סולם הצבעים ומתוך התנגדות לאימוץ צבעוניות זרה שאינה תואמת את מראה הנוף המקומי. שנים אחר כך הפך האור הישראלי למושג רווח בדיון על אותנטיות מקומית בציור, בעיקר סביב זריצקי וקבוצת "אופקים חדשים".
35. ש.ש.
36. גרעון עפרת, מתוך "מקום וזמן באמנות הישראלית", עמ' 6. כמובן, גם הציפייה להתהוות זהות לאומית "בלתי מתוכננת" וכזו הנתפסת רק בדיעבד תלויה למעשה בהכרה הקיימת הן אצל האמנים עצמם והן בקרב קהל האמנות שהם ויצירתם מהווים חלק מהמפעל הלאומי.
37. יהודה קרני, "האמנים במולדת", הדין א' (ניסן תרפ"ב, 1922): 36. ההדגשה במקור.
38. ש.ש.: 37.
39. מרדכי אבי-שאל, "תערוכת האמנים בירושלים", הארץ, כ"א ניסן תרפ"ו, 4.4.1926, עמ' 3.
40. See *Art in Zion*, Ch. 8: "A view from afar: landscape of the homeland"

41. זהר שביט, "מאחרונים על החומר לראשוני הבונים: לבנייתו של המרכז הספרותי בארץ ישראל, 1910-1935", הציונות, כרך ט', 1984, עמ' 123-135.
42. אברהם מלניקוב, "ואנחנו – לאן? (לתערוכת האמנים באהל)", מוסף לזר, כרך ג'/ל', כ"א אייר תרפ"ה, עמ' 4.
43. טיעון דומה הושמע גם בהודו, על רקע הפנייה של אמנים מודרניים לתרבות המזרח בחיפוש אחר השראה. Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India*, p. 6. טיעון מרומז ברוח זו אפשר לראות גם בפתח הספר *A History of Turkish Painting* שהוזכר לעיל: שתי רפרודוקציות מציגות זה בצד זה שני ציורים גיאומטריים-מופשטים. האחד ציור איסלמי קדום והשני ציור מודרני של הצייר ההולנדי פיט מונדריאן. מתוך הקרבה החזותית בין שתי התמונות ניתן לטעון שמה שנחשב חידוש באמנות המודרנית כבר היה קיים באמנות האיסלמית או שתרכות המערב למעשה ניזונה מהמקורות בתרבות המזרח לשם יצירת האמנות המודרנית.
44. מלניקוב, "ואנחנו – לאן?". כזכור, הרעיון שהאמנות הישראלית צמחה על רקע של מדבר תרבותי ולכן הייתה חייבת להמציא את עצמה מבפנים הוא אחד הרעיונות המרכזיים של דלות החומר (הערה 16 לעיל).
45. חיים גמזו, ציור ופיסול בישראל – האמנות הפלסטית מתקופת "בצלאל" ועד עתה, תל אביב: אשכול, 1951, עמ' 53; אברהם קאמפף, "המיתוס של כנען והאמנות הישראלית", בתוך: המיתוס של כנען, חיפה: אוניברסיטת חיפה, הגלריה לאמנות, 1980, עמ' 32. ראו גם: תמר מנור-פרידמן, "ימינו כקדם – על הזיקה למזרח הקדום", בתוך: יגאל צלמונה ותמר מנור-פרידמן (עורכים), קדימה, המזרח באמנות ישראל, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998, עמ' 99-100, 103-106.
46. ישראל גרשוני, פירמידה לאומה: הנצחה, זיכרון ולאומיות במצרים במאה העשרים, תל אביב: עם עובד, 2006, פרק 1: "פיסול האומה: מחמוד מוח'תאר וההנצחה הלאומית באמנות חזותית".

- בהקדמתו (עמ' 12-18) עומד גרשוני על קווי דמיון בין המקרה הישראלי למצרי בדפוסי הנצחה וזיכרון לאומי ובאופן ספציפי בין האנדרטה של מלניקוב לבין זו של מוח'תאר.
47. ראו Wijdan Ali, *Contemporary Art from the Islamic World*, London, 1989, pp. 159-165. מעניין לציין שסלים למד בלונדון, בבית הספר לאמנות סלייד (Slade) בשנות ה-40, כעשור לאחר לימודיו של יצחק דנציגר באותו בית ספר. המגמה הארכאיסטית בפיסול הבריטי של שנות ה-30 וה-40, הפעילות הארכיאולוגית הבריטית במזרח הקדום וקרבתו של המוזיאון הבריטי לבית הספר לאמנות היו ללא ספק מקור השראה חשוב לאמנים אלה. מחמוד מוח'תאר למד בעשורים הראשונים של המאה ה-20 בפריז, שם ספג השפעות רבות במיוחד באשר לדימוי הפרעוני של מצרים בצרפת, ובפריז גם הציג את הדגם לאנדרטה שלו וזכה להצלחה רבה (גרשוני, פירמידה לאומה, עמ' 76-80).
48. נילי סדן-לורבנשטיין, סיפורת שנות העשרים בארץ ישראל, תל אביב: ספרית פועלים, 1991, עמ' 22. אריאל הירשפלד סבור שקיים הבדל בין רמת המודעות של אמני הציור של שנות ה-20 וה-30 לבין זו של אמני המילה כאשר לנתק שבין התרבויות. בעוד שהאמנות יצרה השגחה פרימיטיביסטית של המזרחיות של הארץ, הספרות, מתוך מסורת ביקורתית, חשפה את הנתק ושמרה על נקודת המוצא האורבנית של התרבות הישראלית: אריאל הירשפלד, "קדימה – על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית", בתוך קדימה – המזרח באמנות ישראל, עמ' 21. הדוגמאות שהירשפלד מביא מהאמנות אכן תומכות בטענתו, אך גם מעלימות דוגמאות אחרות ואת המורכבות והרב-צדדיות של הדיון כפי שנערך בשדה האמנות בשאלות אלו.
49. יעקב פיכמן, "מזרח ומערב", בתוך: *Illustration Juive 1* (1), 25.3.1929, כתב עת תרבותי ציוני שיצא במצרים בצרפתית ובעברית. מאמרו של פיכמן פורסם בחלק העברי של הגיליון הראשון.
50. שם.

51. דוגמה בולטת הוא הספר/קטלוג חזות מזרחית/שפת אם: הווה הנע בסבך עברו הערבי, עורך: יגאל נזרי, תל אביב: כבל, 2005, המבקש לחשוף שורשים "שחורים", כלשונו, ביצירה ובאורחות החיים של יהודים יוצאי ארצות האיסלם כפי שהתפתחו במדינת ישראל.
52. אליק מישורי טוען שהביטוי הישיר, הברור והמשמעותי ביותר של המקומיות הישראלית (גם בתרבות החזותית) הוא השפה העברית. סימני היכר מובהקים אחרים של ישראל, בהם סמל המדינה, הדגל והמפה, מזהים גם הם את היצירה הישראלית. מנגד, דימויים אחרים שמונה מישורי, כמו צמחייה או דיוקנים של דמויות מופת, מזהים כישראלים אך ורק מתוך ההקשר, שאותו מישורי מסביר; כלומר, הם מתפרשים כמקומיים על ידי הקהילה המקומית המסוגלת לפענח אותם כך. ראו אליק מישורי, ישראליות חזותית, קטלוג תערוכה, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, המחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות, 2007, עמ' 30.

**בין מודרניזם למגדר
באמנות ישראל 1920-1970:
הסוציולוגיה של האמנות פוגשת
את ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית**
גרסיאלה טרכטנברג

כיצד אפשר להסביר ששתי דיסציפלינות, הקרובות אחת לשנייה, מגיעות למסקנות שונות על אודות מושא מחקר זהה? הבה נתבונן, למשל, בחקר הנשים באמנות ישראל עד שנות ה-60 של המאה ה-20. בשנת 1998, לכבוד יובל מדינת ישראל, הציג מוזיאון חיפה תערוכה בשם אמניות באמנות ישראל. בקטלוג התערוכה מוצגות האמניות על פי העשור שבו הן החלו לפעול. "הדור הראשון" כולל חמש אמניות, ובקטגוריה "אמניות שהחלו לפעול בשנות ה-50" נכללו 12 אמניות (טייכר, 1998). מספר האמניות מעורר תהיות, שכן מחקר שיטתי מצא שקרוב ל-120 נשים הציגו את עשייתן האמנותית בתערוכות שונות עד סוף שנות ה-50. אם כן, כיצד נעלמו מעל דפי ההיסטוריה אמניות רבות כל כך?

ההסבר לפערים בין הרישום ההיסטוריוגרפי לממצאים העכשוויים מורכב ממגוון של גורמים. אבקש תחילה לציין שאיני מתכחשת לעובדה שגורלן המקצועי ורישומן בהיסטוריה של אמניות (או אמנים) נקבעים בין היתר בזכות הכישורים האישיים שלהן. עם זאת, עלינו לשאול, האומנם גורלן המקצועי של האמניות ורישומן בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית היו פועל יוצא