אמנות, לאומיות ויחסי ציבור: המיתוס של בצלאל

דליה מנור

האמנות ירדה על ארץ־ישראל בתחילת המאה, נחתה בה כאורח מכוכב אחר. פרק זה בתולדות האמנות נפתח באווירה קודרת, ואולי אף בחוסר תקווה; בבסיסו העדר מוחלט של מסורת, גישה רגיונאלית בעיקרה לאמנות, ומרחק עצום — גיאוגרפי ותרבותי כאחד — בין ארץ־ישראל לבין מרכזי האמנות בעולם.[1]

אל לב רוחות החורף הקרות שהסעירו את ירושלים ב־1906 — חורף שאין להקל בו ראש בעיר הררית זו — הגיע יהודי אלגאנטי בלבושו ונמרץ במעשיו. בעודו מתארח בבית ידידים, הוא גמר אומר בנפשו להביא אל העיר הקדושה הזאת טעם של דברים שלא ידעה מעולם.[2]

לקורותיו של מיתוס המקור

תיאורים אלה, המציגים את הולדתה של האמנות הישראלית כאירוע כמעט על־טבעי, כמו לקוח מן האגדות, מיטיבים להדגים את הגישה המיתולוגית הרווחת בהיסטוריוגרפיה של האמנות הפלסטית בארץ, לא רק בספר מבוא פופולרי מעין זה, אלא גם בחיבורים אחרים (בייחוד בכל הנוגע להקמת 'בצלאל בית מדרש למלאכות אמנות', השם המקורי שנתן לו בוריס שץ). הדימוי של שץ — החלוץ, 'הראשון לראשונים', שבא לארץ שוממת והפריח

* גרסה מקוצרת של המאמר הוצגה ביום העיון 'אוטופיות בתרבות הישראלית' שהתקיים ב'מוזיאון ישראל, ירושלים' ב־17.1.2006 לרגל התערוכה שהוצגה במוזאון: 'בוריס שץ כוהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית'. דיון מפורט על בצלאל המוסד, על האידאולוגיה ועל האסתטיקה שלו ראו: Dalia Manor, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, London & New York 2005, part I, chaps. 1-5, pp. 9-73

1. רוני פורר, **ציור ישראלי: מפוסט־אימפרסיוניזם לפוסט־ציונות**, ניו־יורק 1998, עמ' 9.
2. שם, 'הקדמה' בחתימת 'ר.ו.', עמ' 22.

אותה באמנות — נשמע עוד בחייו של שץ מפי תומכיו הנאמנים.[3] עם השנים הרעיון שהאמנות הישראלית נולדה בנקודת זמן מדויקת בהיסטוריה, ממש ברגע הקמתו של בצלאל, שב והופיע בניסוחים שונים אצל מרבית הכותבים של קורות האמנות בישראל.[4]

לצד אותו אב קדמון שהוליד, ממש יש מאין, את האמנות הישראלית, היו גם מי שהבחינו, לאור התפתחותה של האמנות הפלסטית בארץ, כי לאמנות בצלאל מתקופתו של שץ לא היתה המשכיות בשדה האמנות המקומי. לאמיתו של דבר לאמנות המודרנית הישראלית אין כמעט שום זיקה לפעולתו של שץ או למלאכות האומנות והמזכרות מבית היוצר של בצלאל.

באחד הספרים הראשונים שנדפסו במדינת ישראל על תולדות האמנות הישראלית, שחיבר המבקר ולימים מנהל 'מוזיאון תל אביב' הד"ר חיים גמזו, מוצג שץ 'חלוץ החולמים על אמנות עברית מקורית', אך בה בעת גמזו תוקף את בצלאל על ש'לא השכיל לטפח כראוי את כשרונות תלמידיו', וש'מנהלו ומוריו היו מנותקים ממרכזי האמנות החיה של הימים ההם'.[5] גמזו גם אינו מהסס מלבקר את שץ האמן, ובעיקר את יחסו השלילי לאמנות המודרנית ובראשה לאימפרסיוניזם, התנגדות שהזיקה לדעתו להתפתחות האמנות הישראלית: 'המודרניזם של אז, שנהפך למעין קלאסיקה כיום, היה זר לרוחו, והוא עשה הכל כדי להרחיק מ"סטיות" אלה את תלמידיו. משום כך מתברר למה כה רבו לבטי ההתהוות ומכשולי ההתפתחות של האמנות הפלאסטית בארץ, אשר "בצלאל"' היה מרכזה הראשון'.[6]

3. יוסף קלוזנר, 'הערך התרבותי־לאומי של "בצלאל" (ליובלו הכ"ה של מוסד זה)', **העולם**, שנה 18, גיליון כב (אייר תר"ץ, 27.5.1930), עמ' 428-429. קלוזנר הִרבה לכתוב מאמרים על אודות שץ. מאמרו זה פורסם כעבור זמן־מה בשבועון האנגלי בארץ־ישראל: *The Palestine Weekly*, 19, (1.8.1930), p. 6 530. זה היה גיליון מיוחד 'המוקדש לבצלאל במלאות לו 25'. בעמוד השער פורסם מאמרו של מנחם אוסישקין על שץ וכותרתו 'The Pioneer' (החלוץ).
4. מהבולטים שבחיבורים ראו: מרדכי נרקיס, 'אמנות בארץ ישראל', בתוך: פ' לחובר (עורך), **ספר השנה של ארץ ישראל לשנת תרצ"ד**, תל־אביב 1934, עמ' 324-329; קרל שוורץ, **האמנות היהודית החדשה בארץ ישראל**, ירושלים 1941, עמ' 43-45; גבריאל טלפיר, 'חיי האמנות בארץ ישראל, **גזית**, יט (דצמבר 1961-מרס 1962), עמ' 150 ואילך; Ran Shechori, *Art in Israel*, Tel Aviv 1974, pp. 6-9; בנימין תמוז (עורך), דורית לויטה, וגדעון עפרת, **סיפורה של אמנות ישראל: מימי "בצלאל", ב־1906, ועד ימינו**, תל־אביב 1980, עמ' 13-31; יגאל צלמונה, **ציוני דרך באמנות ישראל**, ירושלים 1985, עמ' 35; Amnon Barzel, *Art in Israel*, Milan 1988, pp. 5-17. יותר מכול משתקפת תפיסה זו בהכתרת שץ 'אבי האמנות הישראלית', ראו: Alfred Werner, 'Boris Schatz: Father of an Israeli Art', *Herzl Year Book*, New York 1971, pp. 395-410; יגאל צלמונה, **בוריס שץ כוהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית**, ירושלים 2006.
5. חיים גמזו, **ציור ופיסול בישראל: האמנות הפלסטית מתקופת "בצלאל" ועד עתה**, תל־אביב תשי"א, עמ' 9.
6. שם, עמ' 11.

גישה דומה, הרואה בבצלאל אפיזודה חסרת משקל ממשי בהתפתחות האמנות הישראלית המודרנית, מציג גם יונה פישר. כמי ששימש אוצר ב'מוזיאון בצלאל' (או בשמו המלא 'בית הנכות הלאומי בצלאל') עבר פישר, עם אוסף המוזאון, ל'מוזיאון ישראל, ירושלים', בעת הקמתו ב־1965 ושם המשיך לשמש אוצר לאמנות ולאחר מכן יועץ מוזאלי עד ראשית שנות התשעים. לרגל פתיחתו של מוזיאון ישראל אצר פישר תערוכה היסטורית בשם 'מגמות באמנות הישראלית'. את הסקירה ההיסטורית שלו אין הוא מתחיל בהקמת בצלאל, אלא במה שהוא מכנה 'הדור הראשון' של ציירי שנות העשרים, שאמנם היו בהם מתלמידי בצלאל אך יצאו נגד מוריהם.[7] בתערוכה אחרת שאצר פישר במוזיאון ישראל ב־1979, והוקדשה לעבודות האומנות בארץ־ישראל במאה ה־19 טרם הקמת בצלאל, הוא מבקש להציב את בצלאל במקומו הראוי לדעתו כקשור לעברה של האמנות הישראלית יותר מאשר לעתידה:

> בראיה מקיפה [...] יש לדעתי להתייחס לייסוד 'בצלאל' כאל תופעה אפיזודית, החוצצת בין העבר והעתיד, בין חברה שדעכה לבין חברה המחפשת את הגדרתה המעשית, ולא כאל התחלה. מערכת הסמלים ההיסטוריים שמציע בוריס שץ היא ביטוי השאיפה להגשמת החזון הציוני בגולה הלכה למעשה. היא קצרת טווח. היא חסרה הזיקה אל העבר המסורתי הדועך ואינה מציעה כלים משמעותיים לציור המערבי־החילוני שיפתחו תלמידי 'בצלאל', מניחי היסוד לאמנות הישראלית.[8]

פישר רואה אפוא בנסיונות לבטא את החזון הציוני באמצעות מערכת הסמלים שהציע שץ כישלון כפול: הן משום שלא היה לה קשר של ממש לעולם היהודי הישן הן משום שלא הוצעו שום אמצעים בעלי חשיבות להתפתחות אמנות מודרנית הנשענת על הישגי המודרניזם המערבי, כפי שהתפתח מאז שנות העשרים. בהקשר זה ראוי לציין שבצלאל מתואר לא פעם 'אקדמי' ו'גלותי' ומכאן גם הניגוד המוחלט למגמות המודרניות והארץ־ישראליות שהחלו להסתמן בקרב ציירי שנות העשרים, שלא אחת רואים בהם 'מורדים'.[9] השימוש הרווח (והשגוי) במושג 'המרד בבצלאל' בתקופה זו מעצים את מעמדם של אמני שנות העשרים לחדשנים ולמורדים ובד בבד ממשיך להבליט את מקומו ואת חשיבותו של בצלאל בתור מוסד אמנות מכונן.[10]

נראה אפוא כי חרף ההסכמה הרחבה בקרב כותבי תולדות האמנות הישראלית בדבר חשיבותו של בצלאל של שץ בתור נקודת הבראשית, נלווית תדיר גם התפיסה הרואה

7. יונה פישר, **מגמות באמנות הישראלית**, ירושלים תשכ"ה, פרק 1 (ללא מספור עמודים).
8. הנ"ל (עורך), **אמנות ואומנות בארץ־ישראל במאה הי"ט**, ירושלים 1979, עמ' 109.
9. לדוגמה: תמוז (עורך), **סיפורה של אמנות ישראל**, עמ' 38; Shechori, *Art in Israel*, pp. 11-12
10. על הדגם הבינארי הזה בסיפור האמנות הישראלית ראו: דליה מנור, 'גאווה ודעה קדומה - או - דגמים שכיחים בהיסטוריוגרפיה של האמנות בישראל', **פרוטוקולים: היסטוריה ותיאוריה, בצלאל** (כתב עת מקוון), 1 (נובמבר 2005), http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/112695346

בבצלאל כישלון חרוץ, בין מסיבות אידאולוגיות ובין מסיבות מעשיות. ההתחלה ׳האמיתית׳ של האמנות הישראלית מיוחסת לדור אמני שנות העשרים, אלה שהתעמתו עם אמני בצלאל בתערוכות ׳מגדל דוד׳ בירושלים והעבירו את המרכז האמנותי לתל־אביב. עם אמנים אלה נמנים ראובן רובין, יוסף זריצקי, ישראל פלדי, נחום גוטמן, אריה לובין, פנחס ליטבינובסקי ואחרים.

מפנה במעמדו ההיסטורי של בצלאל ושל שץ עצמו הסתמן בסוף שנות השבעים ובראשית שנות השמונים, במידה רבה הודות לפעולתם של שני חוקרים־מבקרים: יגאל צלמונה, מבקר אמנות ואוצר אמנות ישראלית במוזיאון ישראל מראשית שנות השמונים (והיום אוצר ראשי בין־תחומי), וד״ר גדעון עפרת, תאורטיקן ואוצר עצמאי. כבר ב־1978 פרסם עפרת מאמר בכתב העת **פרוזה** המתאר בציוריות רבה את הפגישה המיתולוגית בין שץ לתאודור הרצל — שבה הועלה הרעיון להקמת בצלאל. עפרת בונה את דמותו של שץ כגיבור תרבות בעל חזון הנלחם בבעלי ההון.[11] נושא זה ותיאור דומה מאפיינים גם אחר־כך את כתיבתו של עפרת על אודות שץ.[12] באותה שנה פרסם גם צלמונה מאמר על בצלאל בתוך מה שהובטח להיות מדור קבוע של ׳הארכיון לאמנות ישראלית׳. במאמרו זה הצהיר צלמונה שבצלאל היה פרי יוזמתו הבלעדית של שץ, והוסיף שבשנים 1895–1905 עמד שץ בראש ׳האקדמיה המלכותית של סופיה׳. טענות מוגזמות אלה, שהדים להן נשמעים עד היום, הן חסרות בסיס כפי שהובהר במחקרו האחרון של צלמונה.[13]

בשנת 1981 פרסם עפרת מאמר מלומד ומקיף על מושבת התימנים של בצלאל בבן־שמן.[14] במאמר זה הוצגה ההעברה של קבוצת פועלים תימנים מירושלים להתיישבות חקלאית־תעשייתית בבן־שמן, ביוזמת בצלאל, במושגים של חזונו האוטופי של שץ על כפר אמנים ועל שילוב של חיים טבעיים ובריאים, שילוב של חקלאות עם אמנות. אולם, כותב עפרת, ׳מסתבר שתימני בן־שמן לא כמהו לחיי־טבע, הם עסקו רק בעבודות רקמה בחוטי זהב וכסף ואת עבודת־האדמה הותירו מיותמת׳. היו להם הרגלי משמעת לקויים ו׳הם לא הסתגלו למסגרות אירופיות מחייבות׳. הסכסוכים והמאבקים הפנימיים היו רבים וקשים, ובסופו של דבר גרמה המושבה בעיות לבצלאל יותר משהועילה לו, ׳בעיקר משום

11. גדעון עפרת, ׳בובר נגד הרצל ו/או לשאלת התרבות הישראלית׳, **פרוזה**, 19–20 (ינואר–פברואר 1978), עמ׳ 16–19. על מועדה ומקומה של הפגישה בין שץ להרצל חלוקות הדעות, ראו להלן הערה 53.
12. ראו לדוגמה: גדעון עפרת, ׳החזון של בצלאל׳ בתוך: דוד טרטקובר וגדעון עפרת (עורכים), **בצלאל 100, א: 1906–1929**, [ח״מ] 2006, עמ׳ 61–115.
13. יגאל צלמונה, ׳ארכיון לאמנות ישראלית: ״בצלאל״, יצירת ״סגנון לאומי״׳, **ציור ופיסול**, 17 (תשל״ח), עמ׳ 31–33. על תפקידו החלקי והקצר של שץ בבית־הספר לאמנות בסופיה, שהיה לימים ׳האקדמיה הלאומית הבולגרית לאמנויות׳, ראו: הנ״ל, **בוריס שץ כוהן אמנות**, עמ׳ 35, 39.
14. גדעון עפרת, ׳מושבת ״בצלאל״ בבן־שמן, 1910–1913׳, **קתדרה**, 20 (תשמ״א), עמ׳ 123–164.

שאיכות העבודה בה היתה כה ירודה'.[15] מחקר זה חושף את התקלות והכשלונות של מושבת בן־שמן, ואלה נגרמו, כפי שציין צבי שילוני, לאו דווקא באשמת המתיישבים אלא בעיקר בגלל תכנון לקוי, איכות הקרקע הירודה שהקצתה 'קרן קימת לישראל' לפועלים, שכרם הנמוך ואי־הבנת תרבותם.[16] אולם מנקודת מבטם של מספרי המיתוס, החזון עצמו היה מופלא וראוי לכל שבח, אלא שהאנשים שנועדו להגשימו לא התאימו למשימה. הדגש באידאלים ובחזון בסיפור על בצלאל ומנהלו מצליח לטשטש את העובדה שהדרך להגשמתו התבססה על ניצול כוח עבודה זול של פועלים תימנים שגויסו למטרה בלי שנשאלו לרצונם ולדעתם. אכן היחס של שץ ושל בצלאל כלפי הפועלים התימנים שהועסקו בסדנאות הוא מן ההיבטים המטרידים ביותר בתולדות המוסד. לא מקרה הוא שהם כמעט לא זוכים לתשומת לב.[17]

באותן שנים הופיעו חיבורים היסטוריים נוספים שהשפיעו על מעמדו המתחזק של בצלאל. בשנת 1980 ראה אור בהוצאת מסדה ובעריכת בנימין תמוז הספר המשמש עד היום ספר הבסיס לתולדות האמנות הישראלית. כמחצית מן הפרקים **בסיפורה של אמנות ישראל**, ובכללם הפרק 'האמנות האוטופיסטית של בצלאל' כתב עפרת. באותה עת פרסם גם צלמונה סדרת מאמרים על תולדות האמנות הישראלית, והראשון שבהם פתח בהצהרה כי 'בית־הספר לאמנות דקורטיבית "בצלאל" [...] הוא הפרק הראשון בהיסטוריה של האמנות המודרנית בא"י'.[18]

מקום מרכזי בסקירה היסטוריוגרפית זו יש ללא ספק לספר שליווה את התערוכה המקיפה 'בצלאל של שץ' שהוצגה במוזיאון ישראל ב־1983.[19] את הספר (שיצא גם

15. שם, עמ' 137–138 והערות 34, 143, 152, 155. ראו גם: יגאל צלמונה, **בוריס שץ**, ירושלים ותל־אביב 1985, עמ' 29.
16. צבי שילוני, **הקרן הקיימת לישראל וההתיישבות הציונית, 1903–1914**, ירושלים 1990, עמ' 272–275.
17. לדיון בנושא זה ראו: Dalia Manor, 'Orientalism and Jewish National Art: The Case of Bezalel', in: Ivan Davidson Kalmar and Derek J. Penslar, *Orientalism and the Jews*, Hanover & London 2005, pp. 142-161. מחקרה הביקורתי של שרה חינסקי על בצלאל ועל היבטים אידאולוגיים ומוסדיים בפעולתו ובתדמיתו מתמקד בשאלות מגדריות ובמקומן של הנשים בקרב פועלי בצלאל והמשמעויות הנגזרות מעניין זה. עם זאת מתעלם המחקר מהזהות האתנית של הפועלים, גברים ונשים — לרוב מקרב עדות המזרח בירושלים — ומההשלכות הכלכליות, החברתיות והסמליות של תפקידם בפרויקט בצלאל, ראו: שרה חינסקי, 'רוקמות התחרה מבצלאל', **תיאוריה וביקורת**, 11 (1997), עמ' 177–205.
18. יגאל צלמונה, 'ראשית האמנות המודרנית בארץ־ישראל', **קו**, 2 (ינואר 1981), עמ' 27–39. מאמרי המשך פורסמו בגליונות הבאים של **קו**. המאמר נכתב בעבור קטלוג תערוכה של אמנות ישראלית שהתקיימה במוזאון היהודי בניו־יורק ולא נכללה בה אמנות בצלאל, ראו: Ygal Zalmona, 'History and Identity', in: Susan Tumarkin Goodman, *Artists of Israel: 1920-1980*, New York 1981, pp. 27-46
19. נורית שילה־כהן (עורכת), **בצלאל של שץ**, ירושלים 1983.

במהדורה אנגלית), בעריכת אוצרת התערוכה, נורית שילה־כהן, כתבו בעיקר צלמונה ועפרת, והוא משמש עד היום מקור עיקרי ללימוד ולחקר התקופה. אפשר להוסיף לרשימה גם ביוגרפיה של שץ שפרסם צלמונה ב־1985.[20] גרסה מורחבת ומעודכנת של מונוגרפיה זו התפרסמה ב־2006 על־ידי מוזיאון ישראל במסגרת חגיגות המאה לבצלאל. הספר ליווה תערוכה שהוקדשה לחזונו וליצירתו של שץ, שהוכרז ׳כוהן אמנות׳. הכתרתו של שץ ׳אבי האמנות הישראלית׳, כפי שטוענת כותרת ספר זה, באה להשלים מסע שנמשך כרבע מאה לקביעת מקומו ומעמדו הקנוני של שץ ושל תקופת בצלאל הראשונה בדברי ימי האמנות הישראלית.

ההיאחזות המתמשכת בסיפורו של אב מייסד, הורה יחיד של האמנות הישראלית, כפי שהתפתחה בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית משנות השמונים, מעוררת הרהורים על הגורמים שהביאו לפיתוחו של מיתוס המקור הזה בתקופה זו דווקא. באותה עת מתחיל גם להתפתח המיתוס סביב דמותו של האמן והמורה רפי לביא כמי שמסמן את נקודת הראשית של האמנות הישראלית האותנטית (׳התל־אביבית׳), שנולדה כביכול יש מאין עם לביא. תערוכת ׳דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית׳ שנערכה במוזיאון תל אביב ב־1986 (האוצרת: שרה בריטברג־סמל) נתנה ביטוי מובהק לכיוון ניתוח זה, שניצניו כבר הופיעו בקטלוג תערוכתו של לביא שאצרה בריטברג במוזיאון תל־אביב ב־1980. אמן אחר שבמשך שנים רבות יוחס לו המעמד של אב־מייסד, בן ׳דור הנפילים׳ שהיה בעל השפעה מכרעת על האמנות המודרנית בישראל, הוא זריצקי. ההערצה לזריצקי, האמן והמיתוס, הגיעה לשיאה בתערוכתו הרטרוספקטיבית (האוצר: מרדכי עומר) שהוצגה במוזיאון תל אביב ב־1984.[21] בשנות השמונים הועלה על הבמה מאבק סמלי בין שלוש ׳תביעות אבהות׳ המעידות גם על מתח בין שאיפות זהות המתחרות ביניהן: שץ, האב המוסדי, הקשור למפעל ההתיישבות הציוני ולמסורת היהודית; זריצקי, המנהיג הכריזמטי שהפיץ את שפת המודרניזם האוניברסלי ב׳שממה׳ הפרובינציאלית הארץ־ישראלית; ולביא, המנהיג הצבר, שבמו ידיו הוליד את האמנות הילידית האותנטית של ישראל.

הבחירה באב קדמון אופיינית לנרטיבים לאומיים המבקשים לעגן את שורשי האומה בעבר. אף־על־פי שלאומות אין תאריך לידה ברור, מציין אנדרסון, הרי הביוגרפיה של אומות מעוצבת מן ההווה ׳אחורה בזמן׳ אל נקודת אפס של אדם קדמון, מלך אגדי, או אירוע דרמתי מכונן.[22] אותו אב קדמון יכול להיות גם דמות היסטורית מודרנית ובמדינות לאום רבות ושונות זו מזו מיוחס התפקיד, הממשי או הסמלי, למי שמוגדר אבי האומה (האֵם בסיפור זה היא על־פי־רוב הארץ, המולדת). גם בהקשר הישראלי והציוני נהוג

20. צלמונה, **בוריס שץ**.
21. על מעמדם של לביא וזריצקי בשדה האמנות הישראלי ראו: דליה מנור, ׳יוסף זריצקי ורפי לביא: אמנים־מנהיגים׳, **ישראל**, 15 (אביב תשס"ט), בדפוס.
22. בנדיקט אנדרסון, **קהילות מדומיינות** (תרגם דן דאור), מהדורה מעודכנת, תל־אביב 2000, עמ׳ 242.

לייחס אבהות להרצל או לדוד בן־גוריון, לצד מקבץ כוללני של 'אבות הציונות'. בסיפור משפחתי זה ניתן למצוא הד למיתוס המוצא המשותף האופייני לקהילות אתניות, שלשיטתו של אנתוני סמית' הוא המקור ללאומיות המודרנית.[23] הנסיונות לאתר נקודת מוצא אחת, ברורה ומוגדרת להתפתחותה של הפעילות האמנותית בישראל, חושפים את אופיה הלאומי של ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית ואת שאיפת הכותבים לנסח תמונת עבר לינארית וקוהרנטית המוצגת כהשתלשלות עניינים טבעית והגיונית שיש בה גם ממד מיתי של בריאת יש מאין.

חשוב לציין שהמאמרים והקטלוגים שהוזכרו היו חלק מפעילות היסטוריוגרפית חדשה סביב האמנות הישראלית, שהחלה בתנופה בשנות השמונים הראשונות (ולמרבה הצער לא היו לה המשכים רבים). זו נערכה במסגרת תערוכות מקיפות כדוגמת התערוכה 'בצלאל של שץ' במוזיאון ישראל וכן התערוכה 'שנות העשרים באמנות ישראל' שנפתחה כחצי שנה קודם לכן במוזיאון תל אביב. היא תבעה להציב דווקא את שנות העשרים התל־אביביות־כראשיתה של האמנות המודרנית בארץ. כמו כן התפרסמו מחקרים היסטוריים ממוקדים, ובהם מחקרה של תמי כץ־פרימן על ראשיתו של מוזיאון תל אביב,[24] וספרה של גילה בלס **אופקים חדשים** שהתפרסם ב־1980.[25] הספר עדיין משמש מקור כמעט בלעדי למידע על אמני הקבוצה שקמה ב־1948, הנחשבת לבעלת השפעה ממשית במהלכי האמנות בישראל בדורות שאחריה.[26] באותה שנה החל להופיע גם כתב העת **קו** (בסדרה החדשה) ובו פורסמו מאמרים היסטוריים על האמנות ועל האדריכלות בארץ.

את הפעילות הנמרצת למיצוב שץ ובית־הספר בצלאל בתור נקודת הבראשית אפשר לראות גם על רקע הדיון שהחל להתפתח בשנות השמונים בחברה הישראלית סביב שאלות של זהות ישראלית וזיקתה למורשת התרבות היהודית.[27] ביחס לאמנות בצלאל ולמחלוקות שהיו סביבה עוד בשנות העשרים, ניכרת אותה הפרדה בין הישראלי ליהודי. עבודות בצלאל נחשבו תמיד 'יהודיות' ואפילו 'גלותיות' מן העבודות ה'ישראליות'. מרבית תוצרי בצלאל שבאוסף מוזיאון ישראל משויכים למחלקת האתנוגרפיה היהודית

23. Anthony D. Smith, *National Identity*, London 1991, pp. 21-22; Idem, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford 1986, pp. 24-25
24. תמי כץ־פרימן, 'יסוד מוזיאון תל־אביב 1936-1930', **שנתון מוזיאון תל־אביב**, 1, תל־אביב 1982, עמ' 9-42.
25. גילה בלס, **אופקים חדשים**, תל־אביב 1980.
26. מרבית החיבורים הפופולריים על 'אופקים חדשים' וכן מחקרה הסוציולוגי של גרסיאלה טרכטנברג נשענים על תפיסותיה של בלס ועל הנתונים שמוצגים בספרה. ראו: גרסיאלה טרכטנברג, **בין לאומיות לאמנות: כינון שדה האמנות בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה**, ירושלים תשס"ו.
27. לרשימה חלקית של חיבורים בשאלה 'מיהו ישראלי?' ראו: יעקב גולומב, 'ניטשה וחוסר משמעותה של השאלה "מיהו הישראלי האותנטי"', בתוך: אוהד נחתומי (עורך), **רב־תרבותיות במבחן הישראליות**, ירושלים תשס"ה, עמ' 108, הערה 11 וכן עמ' 112, הערה 21.

ולא למחלקת האמנות הישראלית. גם בשוק האמנות הבין־לאומי נמכרים חפצי בצלאל במכירות של פריטי יודאיקה, וככאלה הם גם מסווגים באוספי מוזאונים מחוץ לישראל. לתהליכי חיפוש הזהות היו גם ביטויים בשדה האמנות העכשווית בישראל של אותו הזמן בדיונים פומביים או בתמורה הדרגתית ביחס לעולם היהודי.[28] ביטוי גלוי למפנה זה היה כשסמלים יהודיים, פסוקי תפילה ועיטורים שונים — מוטיבים שנדחו בעבר — נכנסו אל לב הקנון של האמנות העכשווית באמצעות ציוריו של גרשוני, ואלה זכו בתוך זמן קצר להצלחה ציבורית ולהכרה ממסדית גורפת.[29] ההתעניינות בתקופות הראשונות של האמנות הישראלית, זו של בצלאל וזו של האמנים המודרנים של שנות העשרים, התפתחה על רקע כמה תהליכים תרבותיים ובהם מגמות נוסטלגיות חזקות בראשית שנות השמונים והשאיפה ליצור תמונת עבר אידאלית, טהורה ותמימה.

נהוג לטעון שחשיבותו של שץ היא לא באמנותו אלא בראש ובראשונה בחזון ובמפעל שהקים: בצלאל. ואולם כשמעיינים במצע האידאולוגי שהוקם עליו בצלאל ומשבוחנים את התוצר האמנותי שלו בתקופתו של שץ, מתברר שבשני התחומים הללו לא היה חידוש גדול או ייחוד. ההילה של תופעה חדשה ושל ראשיתה של התפתחות תרבותית חשובה שנקשרה לבצלאל היא מוגזמת במידה רבה. העובדה שאין חידוש בדבר לא מפחיתה בהכרח מערכו או מכוח השפעתו. אולם משמתבוננים במפעל הזה מזווית ראייה רחבה אפשר להבין טוב יותר מאין צמח בצלאל, ואולי גם מדוע לא יכול היה להמשיך בפעילותו.

תחייה לאומית ואמנות יהודית

את השאיפה להקים וליצור אמנות יהודית בארץ־ישראל יש לראות בהקשר הכולל של הופעת המונח 'אמנות יהודית' באירופה של המאה ה־19, מושג שהתפתח עם סיווגים לאומיים בתולדות האמנות.[30] לעיסוק באמנות יהודית היו שני צדדים עיקריים: אספנות ומחקר מצד אחד, ונסיונות לקדם אמנות יהודית בת הזמן מצד אחר. איסוף (ותצוגה) של חפצי קודש יהודיים מתחיל ברובו במאה ה־19 עם תחילתו של מחקר ולימוד של מדעי

28. גיליון מיוחד של כתב העת קו (גיליון 4–5 [נובמבר 1982]) הוקדש לשאלות יחסי אמנות ומקום, ובו הגיבו אמנים שונים לשאלות של זהותם. הצייר גרשוני הכריז על עצמו שהוא בראש ובראשונה יהודי, שם, עמ' 18. בשנות השמונים ניכרה פתיחות חדשה לנושאים הקשורים בזהות יהודית ובייחוד בזכרון השואה, ראו: Dalia Manor, 'From Rejection to Recognition: Israeli Art and the Holocaust', in: Dan Urian and Efraim Karsh (eds.), *In Search of Identity: Jewish Aspects in Israeli Culture*, London 1999, pp. 253-277

29. לעומת חמש תערוכות יחיד שהציג גרשוני בין השנים 1969 ל־1979 הוצגו 31 תערוכות יחיד שלו ברחבי הארץ והעולם בשנים 1980–1990, ובהן שלוש במוזיאון תל אביב ואחת במוזיאון ישראל, זאת נוסף לעשרות תערוכות קבוצתיות ופרסים יוקרתיים שקיבל.

30. להרחבה ומקורות לדיון זה ראו: Manor, *Art in Zion*, pp. 1-2

היהדות.[31] בשנת 1878 בתערוכה העולמית בפריז התקיימה התצוגה הגדולה הראשונה של תשמישי קדושה יהודיים מאוסף איסאק שטראוס (Isaac Strauss), לאחר מותו של שטראוס נמסר האוסף לצרפת, למוזאון הלאומי לאמנות ימי־הביניים בפריז (מוזאון קלוני). האוסף הזה, עם אוספים אנגליים שונים, ובהם מסמכים וציורים, הוצג ב־1887 בתערוכת ענק היסטורית אנגלית־יהודית ברויאל אלברט הול בלונדון. בארצות־הברית הוצג אוסף היודאיקה של האספן היהודי־טורקי אפרים בן־גיאת (*Benguiat*) בתערוכה העולמית שהתקיימה בשיקגו ב־1893 ולאחר מכן נתרם למכון סמית׳סוניין האמריקני.[32]

באותה עת הוקמו אגודות למחקר ולשימור של תשמישי קודש יהודיים שהיו הבסיס למוזאונים יהודיים. התוכניות להקמת מוזאון יהודי בווינה גובשו כבר ב־1895, מוזאון גדול הוקם בפרנקפורט ב־1901 ואחר־כך קמו גם מוזאונים יהודיים בערים שחיו בהן קהילות יהודיות גדולות כמו דנציג, פראג, ורשה, בודפשט, ברלין, מינכן, לונדון, אמסטרדם ועוד. במוזאונים אלה נאספו תשמישי קדושה, כתבי יד עבריים מאוירים, מסמכים שונים וכן ציורים על נושאים יהודיים. האוספים נוצרו בחלקם מתרומות של אספנים פרטיים. מוזאון בצלאל שהקים שץ בירושלים היה בלי ספק שייך למגמה זו.[33] ייחודו של מוזאון זה היה שבאוספיו נכללו בשנותיו הראשונות לא מעט פריטים מן החי והצומח ומן הארכאולוגיה של ארץ־ישראל. מטרתו הראשונית של אוסף זה היתה לספק דגמים ומקורות השראה לשטיחים ולעבודות בצלאל כדי שנהיה, כדברי שץ, ׳מקוריים כעמים האחרים, ולא נחקה את תוצאות ארצם־הם בארצנו׳.[34] בשנות העשרים החל המוזאון להתגבש כמוזאון יהודי וכמוזאון לאמנות. הכותרת ׳לאומי׳ נוספה לו והוא הוצג כבעל חשיבות עולמית ו׳הוכחה לכוחות היצירה שלנו ולחיינו בארץ ישראל בעבר הרחוק׳.[35]

עם זאת כשהתפאר שץ ב־1927 בהקמת מוזאון לאומי וטען כי ׳זהו המוזיאון היהודי הגדול ביותר והמיוחד ביותר ליצירה העברית לא רק בארץ־ישראל ובמזרח אלא גם בכל

31. ראו: Richard I. Cohen, *Jewish Icons*, Berkeley, Los Angeles & London 1998, pp. 186-219

32. Cyrus Adler and I. M. Casanowitz, *Descriptive Catalogue of a Collection of Objects of Jewish Ceremonial Deposited in the U.S. National Museum by Hadji Ephraim Benguiat*, Washington 1901; Grace Cohen Grossman and Richard Eighme Ahlborn, *Judaica at the Smithsonian: Cultural Politics as Cultural Model* (Smithsonian Studies in History and Technology, 52), Washington D.C. 1997, pp. 54-60

33. למחקר המשווה את בצלאל לתערוכה האנגלית־יהודית בלונדון ראו: רונית לוסקי, ׳הבניית עבר ובדיון עבר: תערוכות כאמצעי לכינון זהות יהודית קולקטיבית בעת המודרנית׳, עבודת מוסמך, אוניברסיטת חיפה 2007.

34. מתוך זכרונות הזואולוג ישראל אהרוני (תש״ג) מובאים אצל גדעון עפרת־פרידלנדר, ׳בית הנכות בצלאל 1906–1929׳, בתוך שילה־כהן (עורכת), **בצלאל של שץ**, עמ׳ 319.

35. Mordechai Narkis, ‘The “Bezalel” National Museum’, *The Palestine Weekly*, 19, 530 (1.8.1930), p. 9

העולם כולו',[36] אפשר לומר שהוא הגזים במידה ידועה. באותה מידה הוא הרחיק לכת כשטען שמספר המבקרים במוזאון הוא עשרת אלפים איש בשנה — בשעה שהמוזאון, עם בצלאל כולו, היה על סף קריסה. על כל פנים במאמציו של שץ להשיג תרומות של עבודות אמנות יהודית למוזאון הוא עמד בוודאי בתחרות קשה עם מוזאונים יהודיים אחרים בעולם. אולי משום כך איכות הפריטים במוזאון לא היתה מן המשובחות באותן שנים. ביקורת חריפה על אופן התנהלות המוזאון, על תוכנו ועל מדיניותו התעוררה הן בציבור הן בהנהלה הציונית. על איכותו הירודה של אוסף המוזאון ניתן ללמוד ממזכר שחיבר ב־1922 הגזבר של ההסתדרות הציונית, שהיה גם חובב אמנות ואספן, צדוק (זיגפריד) ואן פריזלנד. הוא היה חבר בוועדה שקמה כדי לבחון את המוזאון ואת עתידו בעקבות פנייתו של שץ אל ההסתדרות הציונית, כדי להציל את מפעלו, בבקשה לקבל תחת חסותה את המוזאון שהקים וניהל עד אז. אחד הצעדים הראשונים שהציעה הוועדה היה לסנן את כל הפריטים הכפולים ואת אלה שאינם באיכות מספקת ולהציעם למכירה. עתידו של האוסף, כך הציע המזכר, יהיה בידי ועדת רכישות עצמאית בחו"ל שיש לה קשרים עם ארגונים יהודיים וציוניים ועם מוזאונים לאומיים אחרים בעולם.[37] אולם המלצות הוועדה לא זכו למימוש, וכפי שנכתב בדוח אחר כעבור שנתיים סירב שץ לשתף פעולה עם ההמלצות. בדוח החדש, שהוקדש לבצלאל על כל אגפיו, היתה הביקורת על המוזאון חריפה יותר וקבעה כי יש לסלק מחצית מן הפריטים בו.[38] את אכזבתו מהמוזאון ביטא בלשון חריפה גם הצייר ראובן, לשעבר תלמיד בצלאל, במכתב שכתב בעקבות ביקור במקום חודשים אחדים לאחר עלייתו לארץ:

> אנשי 'בצלאל' ביקשו ממני ציור בשביל המוזיאון הלאומי שלנו ואמרתי להם שתחילה אני רוצה לראות את המוזיאון הלאומי הזה. ועודני משתומם איך הבושה לא כיסתה את פניהם כאשר הוליכוני אל האורווה ההיא עם הקירות הצואים [...] והראו לי שם את האוסף הדוחה ביותר שמישהו יכול להעלות על דעתו. רפויי־שכל מזיקנה וחסרי־אונים מזוקנים אלה הקימו כאן קריקטורה מעוותת של מוזיאון וכיסו את הקירות במריחות האימפוטנטים העושים אמנות יהודית (להוציא כמה יוצאים־מן־הכלל קטנים ומכובדים, כמו בד של יוזף איזראלס, רישום של ליברמן, ציור של מוריליו (שלא נראה לי אמיתי).[39]

36. פרופסור ב' שץ, **מכתב גלוי לקונגרס הציוני הט"ו**, ירושלים אב תרפ"ז, עמ' 11.
37. *Memorandum: The Jewish National Museum of Fine Art*, Jerusalem, 2 November 1922, pp. 2, 6, ארכיון ציוני מרכזי (אצ"מ) A114/132.
38. Report on Bezalel: to the Palestine Zionist Executive, Jerusalem, 11 November 1924, אצ"מ A114/208.
39. מתוך מכתב שכתב ראובן לידידו ברנרד וינברג בפריז, ב־19 ביולי 1923, תדפיס המכתבים (תרגם לעברית דוד גלעדי), ארכיון מוזיאון בית ראובן, תל־אביב. במכתב מתאר ראובן את בצלאל בכללותו כ'חורבן, עפר ואפר' ואת שץ כמי ש'נדבק לכסא והוא מסתובב סביב אלה החיים ממכירת החורבות של חיי עברנו במשקל מיליגראמים ואת היופי של פסוקי התנ"ך לפי סנטימטרים'.

את התפתחותו וגידולו של מוזאון בצלאל, ששרד את פירוק בצלאל ב־1929, אנו חייבים בעיקר למרדכי נרקיס, מי שעמד בראשו ממחצית שנות העשרים ופעל בעצמו לאחר מותו של שץ מ־1932 ואילך. הוא הכין את הקטלוג הראשון של האוסף, ערך תערוכות מתחלפות, פרסם מאמרים והמשיך לנהל את מוזאון בצלאל עד מותו ב־1957. בשנת 1965, עם הקמתו של מוזיאון ישראל, הועברה אליו תכולת המוזאון והיתה ל'אגף בצלאל' במוזאון החדש.

כמו האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, שציינה ב־2006 את שנת המאה להקמת בצלאל בכמה וכמה אירועים ופרסומים,[40] גם מוזיאון ישראל מייחס לעצמו את שורשיו בהקמת בצלאל של שץ ב־1906, ועל־ידי־כך נוסף למוזאון נפח היסטורי של 'מאה שנות יופי וקדושה', כדברי מנהלו.[41] ולכן ב־2006, מיד עם סיום חגיגות הארבעים להקמתו, פתח המוזאון בסדרת אירועים לציון מאה השנים. זיקתו של מוזיאון ישראל לבצלאל מסבירה אולי את תשומת הלב הרבה שמקדיש המוזאון לאורך השנים לשץ ולתקופתו.[42] על כן כה מפתיע לגלות שפריטים רבים שהיו באוסף מוזאון בצלאל נעלמו עם השנים, קרוב לוודאי עם צירופו למוזיאון ישראל. מבין שמות הציירים המופיעים בלוח התורמים מ־1925 (שתצלומו נדפס בספר **בצלאל של שץ**,[43] רוב היצירות כבר אינן מצויות באוספי המוזאון. מחקר על תולדותיו של מוזיאון ישראל, אם ייערך כזה בעתיד, יוכל ללמד על היחסים בין מוזיאון בצלאל ואוספיו ובין מוזיאון ישראל ואוספיו.

גם במכתב קודם ששלח לווינברג (ב־25 ביוני 1923) כותב ראובן על 'האימפוטנטים הרשמיים המתרכזים סביב ההריסות של "בצלאל"'. כיוון שאלה הם מכתבים פרטיים שלא נועדו לפרסום יש לשער שהם מבטאים רגשות כנים ואולי יש בהם הד לדעות המקובלות גם על אחרים. ראובן בא לארץ־ישראל באפריל 1923 ובמכתבים אלה הוא מדווח על תוכניותיו להציג תערוכת יחיד במגדל דוד, שאכן הוצגה שם במרס 1924.

40. מבין האירועים הבולטים היתה תערוכת בוגרי 'מחזור ה־100' שנערכה בטרמינל הישן של נמל התעופה בן־גוריון, עיצוב לוגו מיוחד לציון שנת המאה, ארגון כנס מחזורים, הפצת ספר מהודר של שלושה כרכים, ובו עבודות של מבחר מבוגרי בצלאל (טרטקובר ועפרת [עורכים], **בצלאל 100**), וכן כנסים וסמינרים. על מכלול האירועים ראו: http://www.bezalel.ac.il/century_events. בכל אלה הושכחה ולא במקרה העובדה שהאקדמיה של היום אינה דומה, למעט שמה, לבית־הספר של שץ, שחדל להתקיים ב־1929. המוסד שנפתח מחדש ב־1935 עבר אף הוא שינויים רבים מאז.

41. James S. Snyder, 'The Israel Museum: One Hundred Years of Beauty and Sanctity', *The Israel Museum Jerusalem*, New York and Jerusalem 2005, p. 6

42. אין ספק שהעניין האישי של צלמונה, או ה'אובסיה' כלשונו, והזדהותו האישית עם שץ וקורותיו השפיעו על מקומו הנכבד של שץ ואמני בצלאל בפעילות של מוזיאון ישראל. על יחסו של צלמונה לשץ ראו: שי טרייטל, 'מקום, עבודה', מקור ראשון באינטרנט, 7 בספטמבר 2005, http://www.makorrishon.net/print/asp?id=6461

43. שילה־כהן (עורכת), **בצלאל של שץ**, עמ' 334–335. מן הראוי לציין שבלוח זה מופיעים גם אשתו, ד"ר א. [אולגה] שץ וילדיו של שץ: אנג'ליקה (מנישואיו הראשונים, בבולגריה), בצלאל (שנולד ב־1912) וזהרה (שנולדה ב־1916) ש'תרמו' כביכול למוזאון כבר בילדותם.

לצד האספנות של תשמישי קדושה, בראשית המאה ה־20 התחילו להופיע גם תצוגות של ציירים ופסלים יהודים במסגרות יהודיות שונות. לאמיתו של דבר הפעם הראשונה שהוצגו אמנים יהודים בני־הזמן בהקשר לאומי היה בדצמבר 1901 בקונגרס הציוני החמישי בבאזל. זו לא היתה תערוכה של ממש, מבחינה מוסדית, ארגונית וציבורית, אלא בגדר תצוגה פנימית למשך חמשת ימי הדיונים בקונגרס: 48 עבודות מאת 11 אמנים. היו מהם שכלל לא הזדהו עם הנושא היהודי, למשל מקס ליברמן מגרמניה, או כאלה שהכחישו את המונח 'אמן יהודי' כמו יוזף איזראלס מהולנד. מבין האמנים המעורבים בנעשה בקונגרס היה אפרים משה ליליין. ליליין היה פעיל בקונגרס הציוני לצד מרטין בובר וחיים וייצמן ואחד ממקימי 'הפראקציה הדמוקרטית'.[44] אף־על־פי־כן נודעה לתערוכה זו חשיבות, גם משום שהקונגרס הציוני החמישי עצמו היה לציון דרך בהקשר לתולדות האמנות היהודית והישראלית. בקונגרס זה הועלה לדיון לראשונה נושא האמנות בהקשר של התנועה הציונית, ביוזמתו של בובר, אז צעיר בשנות העשרים לחייו, בוגר אוניברסיטה בפילוסופיה ובתולדות האמנות. נאומו בקונגרס נחשב לשלב מפתח והוא מצוטט תדיר בכתבי ההיסטוריה של האמנות הישראלית. ואולם ראוי להזכיר שלתנועה הציונית לא היתה שום מדיניות בנושא אמנות, והמונח 'תרבות יהודית' הובן באופן הרחב ביותר, כדי שימנע חיכוכים בין הפלגים בתנועה.[45]

העיסוק באמנות יהודית לאומית בראשית המאה ה־20 לא היה מוגבל רק לזיקתה למפעל ההתיישבות הציוני בארץ־ישראל. אפשר לומר ש'גילויה' או אפילו המצאתה של 'האמנות היהודית' בתקופה זו באו לסייע לגיבושה של זהות יהודית מודרנית וחילונית ובהקשר של פיתוח תודעה לאומית יהודית באירופה. תרומה חשובה לזהות קולקטיבית באמצעות תרבות לאומית יהודית הציע הירחון 'מזרח ומערב' (*Ost und West*). הירחון החל להופיע בברלין ב־1901 ובשנותיו הראשונות ניתן בו מקום בולט לאמנים יהודים ופורסמו בו רפרודוקציות של יצירות אמנות ומאמרים בנושא האמנות היהודית.[46] לירחון זה היתה ככל הנראה השפעה חשובה ביותר על תפיסתו של שץ את האמנות שביקש לטפח וליצור. שץ קיבל את פרסומו הראשון בתור אמן בעולם היהודי בירחון זה: באוקטובר 1902 התפרסם לראשונה תצלום מעבודתו.[47] באותו גיליון עצמו התפרסם גם מאמרו של אחד העם 'תחיית הרוח' (בתרגום לגרמנית), ובו ניסח אחד העם את תפיסתו התרבותית־

44. לדיון מפורט באמני התערוכה ראו: Gilya Gerda Schmidt, *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901*, Syracuse, NY 2003

45. Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993, pp. xiv, 2, 130

46. ראו: Gavriel D. Rosenfeld, 'Defining "Jewish Art" in *Ost und West*, 1901-1908: A Study in the Nationalisation of Jewish Culture', *Leo Baeck Institute Year Book*, 39 (1994), pp. 83-110

47. תצלום של 'מתווה ראש' (Studienkopf) פורסם ב־*Ost und West*, 2, 10 (October 1902), p. 714. מאמר מאת מרדכי אהרנפרייז מלווה בתצלומים פורסם שם, מאי 1903, עמ' 305–318.

לאומית שפרסם גם בעברית בכתב העת השִׁלֹחַ.[48] במאמר זה יכול היה שץ למצוא בסיס רעיוני מוצק לכמה מעיקרי השקפותיו על אמנות לאומית, כפי שבאו לידי ביטוי בשנים הבאות, לקראת הקמת בצלאל ולאחר מכן. בלי ספק היה לשץ גם עניין אישי במאמרו של אחד העם, שכן במאמר זה עוסק אחד העם באריכות בפסל היהודי־רוסי מרק אנטוקולסקי, ששץ הכירו היטב בעת שהיה עוזרו־תלמידו בפריז בשנות התשעים של המאה ה־19. עיקר ביקורתו של אחד העם על אנטוקולסקי, אמן שההערכה וההערצה שזכה לה ברוסיה בלטה בהספדים שפורסמו לאחר מותו ב־1902, היתה שאנטוקולסקי הקדיש את מרב רוחו וכשרונו למען עם אחר ולא למען עמו שלו. כמו ההשקפות של הלאומיות הרומנטית (בעיקר אלה של יוהן גוטפריד הרדר) האמין גם אחד העם בקיומה של רוח יהודית מקורית שתתבטא ביצירה, ועל כן יש להימנע מחיקוי התרבות המערבית. שץ גם האמין כי התחייה הלאומית אינה יכולה להצטמצם ליישוב החומרי בלבד. לדידו הקמתו של מוסד תרבותי גדול בארץ־ישראל יכולה לתת השראה לעם היהודי כולו ולחולל תחייה בתרבות היהודית. חשיבותו של מוסד כזה אינה נופלת מהישגיה של הציונות המעשית, דהיינו ההתיישבות:

> ובעת אשר, מצד אחד, יתאספו לארצנו מעט מעט ידים חרוצות, לבנות הריסותיה ולהשיב לה את כבודה והדרה מקדם, — עלינו לאסוף שם, מצד אחר, גם לבבות מלאי דעת ורגש וכשרון, אשר יבנו את הריסות רוחנו וישיבו לעמנו את כבוד שמו ומקומו הראוי לו בהיכל הקולטורא האנושית. יסוד בית־מדרש אחד גדול בארץ ישראל לחכמה או לאומנות, יסוד אקדימיא אחת שם ללשון ולספרות — זהו על כן, לפי דעתי, מפעל לאומי גדול ונשגב, המקרב אותנו אל מטרתנו יותר ממאה קולוניות של עובדי אדמה.[49]

הרעיון של שץ, להקים בית־מדרש לאמנות בירושלים, נשען קרוב לוודאי גם על חזונו של אחד העם. ברוח דבריו של אחד העם התבטא שץ בחוברת קטנה על אודות בצלאל שפורסמה בקיץ 1906,[50] וקבע כי רק בסביבה יהודית תבוא לידי ביטוי הרוח היהודית השורשית של האמן היהודי. מבחינתו ארץ־ישראל היא סביבה כזאת:

> ידוע לכל כי יש אמנים עברים בעלי כשרון, אך להרחבת האמנות העברית עשינו אך צעדים מעטים והסיבה לזה שאמן עברי להשלמת כשרונו והתפתחותו מחויב להניח הסביבה היהודית וללמוד בארצות נכריות בהשפעת רוח זר ולעבוד נושאים זרים לרוחו ומעט מעט, בלי שירגיש בעצמו, התרחק מעם ישראל.

48. אחד העם, 'תחית הרוח', **השלֹחַ**, י, ה-ו (חשון-כסלו תרס"ג), בתוך: **כל כתבי אחד העם**, תל־אביב וירושלים תשי"ג, עמ' קעג-קפו. כמו כן: http://benyehuda.org/ginzberg/Gnz078.html
49. שם, עמ' קפא. ההדגשות במקור.
50. בוריס שץ, **'בצלאל': תכניתו ומטרתו**, ירושלים אתתל"ח (1906). הטקסט בעברית ובגרמנית נושא תאריכים שונים. בצד הגרמני נכתב אוגוסט 1906 ואילו בצד העברי: אב אתתל"ח, נוסח תיארוך שהיה מקובל אצל כותבים אחדים באותה עת (1838 שנים לחורבן) והוא תואם לשנת 1908.

ענין אחר פה בארץ מולדתנו העתיקה, שכל צעד מזכיר לנו את העבר שלנו, שהנושאים היותר מקוריים לעבודה נמצאים בחוצות ובשוקים והחופש והחרות מימי קדם מתעוררים בדמיוננו [...] פה שעל ספסל בית הספר ילמדו תלמידינו האמנות על פי סמלים [מודלים] יהודים מציגים תחת שמי ארצנו בעת שבאזניהם יצלצל צלצול הקסם של הלשון העברית עם שיריה ומנגינותיה הלאומיים — פה מחויבים תלמידינו לדבר מתוך יצירותיהם אך על אודות שאיפותינו ותקותינו הלאומיות.
תלמידנו אלה יבואו לתוך החיים ברוח מחודשה ובסגנון חדש ויראו להעולם כולו כי גם לעם ישראל עוד יש טעם לאומי ודמיון עממי.[51]

'עמך ישראל צריכים פרנסה'

רעיונות אלה היו אמנם בעלי חשיבות לא מבוטלת, בעיקר בהצגת בצלאל כלפי חוץ. אך נראה כי המהלכים שקדמו להקמת בית־הספר נסבו לאו דווקא סביב שאלות של תרבות לאומית, ושאלות אחרות, כלכליות בעיקר, עמדו על הפרק.[52] מעניין לציין ששץ לא פנה אל אחד העם כדי לזכות בתמיכתו להקמת בצלאל, אלא להרצל דווקא, שעמדותיו בשאלות של תרבות היו אחרות. על כל פנים במיתוס של הקמת בצלאל מופיע הסיפור על פגישתו של שץ עם הרצל, סיפור המוכר בראש ובראשונה מגרסתו של שץ עצמו, שהוא שב ופרסם אותו בהזדמנויות שונות.[53] על־פי המסופר, שץ היה הדובר העיקרי בפגישה זו: 'שעה תמימה הרציתי לפניו את מחשבתי', אך הרצל הוא שנתן במראהו, במבטו ובהקשבתו

51. שם, עמ' 12.
52. עפרת סבור שהאידאה של בצלאל תואמת את תפיסותיהם התרבותיות של כמה הוגים ציונים, מקס נורדאו, בובר, אחד העם ואף הרצל, והן מעין סינתזה 'אולי בלתי אפשרית' ביניהן: עפרת, 'החזון של בצלאל' (לעיל הערה 12), עמ' 100.
53. בוריס שץ, **בצלאל: תולדותיו, מהותו ועתידו**, ירושלים תר"ע, עמ' ח'. זהו כנראה הפרסום הראשון של סיפור הפגישה, והוא שב והופיע בפרסומים שונים על תולדות בצלאל. על מועד הפגישה ומקומה הדעות חלוקות. במונוגרפיה הראשונה שכתב צלמונה ב־1985, (**בוריס שץ**, עמ' 25) הוא טען כי הפגישה נערכה ב־1904 בווינה, כששץ הוזמן להציג את תוכניתו בפירוט. במונוגרפיה המעודכנת שכתב ב־2006 (**בוריס שץ כוהן אמנות**, עמ' 59) כותב צלמונה שהפגישה התקיימה בווינה ב־1903. דעה זו תואמת את דבריו של מרדכי נרקיס, 'בוריס שץ (1867–1932)', **מאזניים**, ד, לז-לח (מרס 1933), עמ' 5. נרקיס גם מציין ששץ פיסל את דיוקנו של הרצל באותה הזדמנות. אלפרד ורנר ('Boris Schatz: Father of an Israeli Art' [above note 4], p. 404) קובע שהשנה היתה 1903 אך מקום הפגישה היה באזל, בעת הקונגרס הציוני השישי. על־פי גבריאל טלפיר ('חיי האמנות בארץ ישראל' [לעיל הערה 4], עמ' 153) פגש שץ את הרצל בבאזל בקונגרס הציוני החמישי ב־1901, והוא מוסיף שקלוזנר נכח באותה פגישה. ייתכן שיש ראיות לפגישה זו בארכיון הרצל, אך הדבר טרם נחקר.

את ההשראה עצמה: 'דברתי והוד פניו העבריים־אידיאליים הלהיב אותי. על מצחו הצח קראתי מחשבות עמוקות ובתוך עיניו העצובות החולמות חזיתי את הנשמה העברית העדינה'. הרצל הביע בקצרה את הסכמתו ולאחר מכן שאל מה יהיה שמו של בית־הספר. '"בצלאל" — עניתי לו — בשם חכם החרשים העברי הראשון שבנה לנו לפנים מקדש במדבר. — "מקדש במדבר" — חזר הרצל על דברי כמו באופן מיכני ועיניו היפות והנוגות הביטו באיזה אופק אין סופי, כאלו הרגיש שהוא בעצמו לא יראה עוד את הדבר'. הרצל, איש הציונות המדינית, מקבל בסיפור הזה תפקיד של חולם רומנטי נוגה, המוסיף למפעלו של שץ יוקרה ורוחניות.

בסופו של דבר, אם בשל מותו של הרצל בקיץ 1904 ואם מסיבות ארגוניות אחרות, מי שעמד בראש צוות ההקמה של בצלאל היה הפרופסור לבוטניקה אוטו ורבורג, דוברה המובהק של הציונות המעשית ומומחה להתיישבות. בראשותו של ורבורג הוקמה בברלין ב־1904 'האגודה לפיתוח מלאכות אומנות ותעשיות בית יהודיות בפלשתינה', שפרסמה 'פרוגרמה' להקמת בית־הספר למלאכות אמנות בירושלים. שני אמנים היו בוועדה זו: שץ וליליין, ואילו האחרים היו אנשי כלכלה והתיישבות, ד"ר פרנץ אופנהיימר וד"ר הירש הילדסהיימר.[54]

הסִסמה שפתחה את ה'פרוגרמה' היתה 'לא נדבות אלא עבודה'. כלומר מבחינת הוועד שהקים את המוסד, הכוונה הראשונה היתה לספק הכשרה מקצועית כדי לאפשר לתרום ישירות למה שכונה אז 'הפרודוקטיביזציה של היהודים'. כיוון שרוב יהודי ירושלים חיו אז על כספי ה'חלוקה', כלומר על כספי תרומות שנאספו על־ידי שליחים בקהילות בחו"ל וחולקו על־פי מפתח עדתי, הצמצום בכספים והִתרבות היהודים בעיר הגבירו את העוני. 'פרודוקטיביזציה' היא מונח נפוץ בתנועת ההשכלה ונקשר לתפיסה הרוֹוחת שהיהודים עוסקים בתעסוקות לא יצרניות וטפיליות. אגודות יהודיות לטיפוח חקלאות ולקידום המלאכה הציעו פתרון כלכלי, אבל לעתים קרובות מדובר על הפרודוקטיביזציה כדרך לתיקון היהודים, כשאיפה לנורמליזציה ולשינוי במבנה התעסוקה שלהם.[55] לשם כך קמו ברחבי העולם היהודי יוזמות להכשרה חקלאית ולהקמת בתי־ספר מקצועיים. גם בירושלים הוקמו כבר מאמצע המאה ה־19 סדנאות אריגה ותפירה ובתי־ספר למלאכה, ובייחוד מוכר בית־הספר 'התורה והמלאכה', מיסודו של הארגון הפילנתרופי היהודי־

54. *'Bezalel' Gesellschaft zur Begrundung jüdischer Hausindustrien und Kunstgewerbe in Palästina*, Berlin, November 1904, מרכז המידע לאמנות ישראלית ע"ש גבריאל שרובר, מוזיאון ישראל, תיק בצלאל. התוכנית הודפסה שנית בגליון ינואר 1905 של הירחון הברלינאי, *Altneuland*, בטאון הוועדה לחקר ארץ־ישראל שהוציאו אופנהיימר וורבורג (עם ד"ר זליג סוסקין), 1-2 (1905), pp. 11-18

55. שמואל אלמוג, 'פרודוקטיביזציה, פרולטריזציה ועבודה עברית', **תמורות בהיסטוריה היהודית החדשה**, ירושלים 1987, עמ' 41-44; רחל אלבוים־דרור, **החינוך העברי בארץ ישראל, א: 1854-1914**, ירושלים 1986, עמ' 52-53.

צרפתי כי"ח (כל ישראל חברים — אליאנס). בית־הספר הוקם ב־1882 ונלמדו בו מלאכות ואומנויות שונות, מנגרות וסנדלרות עד גילוף ופיסול באבן ועבודות בנחושת.[56] רעיון דומה עמד מאחורי הסדנאות לנשים למלאכות של רקמה ותחרה שהקימה שרה טהון ביפו, בטבריה, בצפת ובירושלים מ־1908 ואילך.[57] מכאן שכשהוקם בצלאל בירושלים ב־1906 הוא כבר פעל בתוך מסגרת רעיונית ומעשית קיימת. יתר־על־כן התמיכה בבצלאל העסיקה לא רק את הציונים, אלא גם ארגונים פילנתרופיים יהודיים לא ציוניים, ובייחוד ארגון 'עזרה' הגרמני. הדבר הדאיג את ראשי בצלאל, וורבורג התריע ב־1908, שנתיים לאחר הקמת בצלאל, על התמיכה הלא־מספקת של הציונים — פחות ממחצית — מקרב תומכי בצלאל.[58]

כדי ליצור תעסוקה ליהודים העניים בארץ הקודש החליטו מקימי בצלאל לפתוח תחילה מחלקה לשטיחים. מדוע בחרו בשטיחים דווקא? השיקולים שהביאו להחלטה זו לא היו קשורים באמנות או בלאומיות, אבל בכל הנוגע ליחסי ציבור היתה לבצלאל הצלחה מעל ומעבר למשוער. כשנפתחה בבצלאל המחלקה הראשונה לאריגת שטיחים במאי 1906, כך מסופר, התייצבו וביקשו להתקבל 400 נשים וילדות, אף־על־פי שלא נעשתה לכך כל פרסומת. התקבלו רק 45 נערות ונשים מאושרות וכל השאר נותרו בוכיות בשער. הסיפור, שפורסם לראשונה בעיתונו של אליעזר בן־יהודה **השקפה** תחת הכותרת 'עמך ישראל צריכים פרנסה', מדגים לא רק את מצוקת הפרנסה בירושלים, אלא גם את האופן שראו את תפקידו של בצלאל בהקלה על המצוקה ובתרומה ממשית לפרודוקטיביזציה. הסיפור המשיך והתגלגל בעיתונות היהודית והציונית תחת הכותרת 'לא נדבות אלא עבודה'.[59]

מבחינת מייסדי בצלאל המטרה הראשונית היתה עידוד המלאכות, והיעד העיקרי של מלאכות אלה היה בתחום שכבר היה לו שוק פעיל בירושלים: תעשיית המזכרות לצליינים

56. אלבוים־דרור, שם, עמ' 78–99. ידיעון משנת 1893 מדווח על 120 תלמידים בבית־הספר 'התורה והמלאכה' העוסקים במלאכות שונות על־פי הנוהג האירופי ומצוינת במפורש ראשוניותו ותוצרתו היפה של בית־המלאכה ביצירת פסלים ומעשי גילוף: **לוח לשנת תרנ"ג**, מ' אדעלמאן, ירושלים תרנ"ג, עמ' 26–27.
57. רפי טהון, **המאבק לשוויון זכויות האישה: סיפור חייה של שרה טהון**, תל־אביב 1996, עמ' 17, 30, 52–57.
58. אוטו ורבורג, 'ההתפתחות הכלכלית של ארץ ישראל' (סוף), **העולם**, שנה שנייה, גיליון כה (24.6.1908), עמ' 335. לשותפות מרכזית של ארגון 'עזרה' בוועד בצלאל בברלין, שהוקם באוקטובר 1905, ותרומה למימון השנה הראשונה מטעם הארגון (שבראשו עמדו פאול נתן וג'ימס סימון), ראו: 'Bericht des "Bezalel" ', *Altneuland*, 3 (1906), p. 310
59. אליעזר בן יהודה, 'עמך ישראל צריכים פרנסה', **השקפה**, כ"ג באייר תרס"ו (18 במאי 1906), עמ' 1; יהושע קנטורוביץ, 'בצלאל: בית מדרש למלאכות אמנות בירושלים', **לוח ארץ ישראל, 12 תרס"ז**, מהדורת אריאל, ירושלים 1980, ב', עמ' 211; Jacob Kantorowitz, 'Von der Kunstgewerbeschule Bezalel in Jerusalem', *Die Welt*, 10, 24 (15.6.1906), p. 9; Otto Warburg, 'Bezalel the Palestine Polytechnic', *The Jewish Chronicle*, 7.6.1907, p. 18; Hermann Struck, 'Einige Worte ueber den "Bezalel" ', *Ost und West* (Januar 1907), p. 26

ולתיירים. מאחורי הרעיון להקים מחלקת שטיחים עמדה קודם כול המחשבה כי שטיחים הם תוצר מסורתי מזרחי ולכן מתאים גם לארץ־ישראל (אף שלא היתה פעילות בענף זה בקרב יהודי הארץ). שנית, נראה היה לוועד המייסד — והדבר נאמר מפורשות — כי ניתן ללמוד בקלות את עשיית השטיחים בקצת הדרכה אמנותית בצבע ובעיצוב.[60] בפועל, כפי שהתברר מהר למדי, היעדר הכשרה כלשהי של המורים והיעדר חומרים וציוד לא אפשרו להגיע להישגים סבירים בשנים הראשונות.

שיקול חשוב בשיקולים הכלכליים של מייסדי בצלאל היה השכר הנמוך ששולם לעובדים בארץ־ישראל. בתוכנית היסוד, כפי שנוסחה בנובמבר 1904, זה היה עדיין בגדר הנחה מובלעת, אבל ב־1906 כבר נאמר הדבר מפורשות:

> החברה 'בצלאל' בחרה בארץ ישראל למקום פעולתה מפני הטעמים הללו: א) בארץ ישראל האומן יוכל להתקים בפחות שכר עבודה מבארצות אחרות. ב) ההובלה של החומר החי [חומר גלם] הוא בזול בערך והמכס עליו [...] הוא קטן [...] ג) ארץ ישראל יקרה וקדושה לכל האומות ולכן יש תקוה כי תוצאותיה [תוצריה] תמכרנה יתר קל ובפרט כל הדברים הנצרכים לבתי תפלה של היהודים והנוצרים. ד) ארץ ישראל היא ארץ של סירים [תיירים] אשר באים הנה לאלפים ולרבבות [...] מהעולם כולו, וכ"א מחפש לקנות לו לזכרון 'מארץ הקדושה' איזה חפץ עשוי בטוב טעם ונושא עליו חתם [חותם] הארץ [...][61]

כלומר קדושתה וחשיבותה של ארץ־ישראל, ליהודים ולנוצרים, לא עמדה במקום הראשון בשיקולי ההקמה של בצלאל בירושלים — ואפילו התיירים צרכני המזכרות מופיעים רק בטעם הרביעי — אלא העובדה שכאן דווקא, כדרכן של ארצות עניות, שכר העבודה נמוך והוצאות אחרות נמוכות גם כן, מה שיקל את רווחיות התוצרת.

את עניין שכר העבודה הנמוך של הפועלים התקיפו נמרצות חוגי הפועלים של העלייה השנייה הן מן הצד המוסרי הן מהצד הכלכלי. הסופר והפובליציסט זאב סמילנסקי פרסם סדרת מאמרים בגליונות הראשונים של **הפועל הצעיר** בשנת תרס"ח (1907/8) בנושא תעשיית השטיחים במזרח. במאמריו תקף את הנחות היסוד הכלכליות שעליהן התבסס ייסוד בצלאל. בעיקר הפנה את ביקורתו לציפייה שהפועל היהודי יסתפק במועט — תנאי לא רצוי לחלוטין, וכן כלפי התלות המוחלטת של תעשייה זו בשווקים בחו"ל, כשכל משבר שם עלול להשפיע לרעה על התעשייה המקומית. בסיכומו של דבר הגיע סמילנסקי למסקנה כי על אף השכר העלוב שמשולם לנערות בבצלאל לא תתאפשר תחרות עם המסורת הארוכה ועם השכר הנמוך עוד יותר המשולם לילדות ולנערות האורגות שטיחים

60. 'Bezalel' Gesellschaft zur Begrundung jüdischer Hausindustrien und Kunstgewerbe in Palästina (above note 54). השוו: Derek J. Penslar, *Zionism and Technocracy*, Bloomington, IN 1991, p. 73

61. שץ, **'בצלאל': תכניתו ומטרתו**, עמ' 4-5.

בפרס ובטורקיה.[62] שכר העבודה הנמוך היה מפתח חשוב גם בהקשרים כלכליים אחרים בארץ־ישראל, כפי שהראה למשל גרשון שפיר, בנוגע להעסקת הפועלים התימנים במושבות שהתחרו בפועלים ערבים במה שנקרא 'כיבוש העבודה העברית'.[63]

גם בבצלאל כידוע הועסקו תימנים: הם רוכזו במחלקה הגדולה והמשגשגת ביותר, המחלקה לכסף ופיליגרן. מדוע עבדו במחלקה זו גברים ונערים תימנים בלבד? כנראה על סמך הסברה כי יהודי תימן כולם הם צורפים מבטן ומלידה. זאת על אף שבארץ מוצאם עסקו יהודי תימן במגוון מלאכות וכן בעבודת אדמה ובמסחר.[64] ואמנם בדוח שחיבר שץ על בצלאל לאחר ארבע שנות פעילות הוא כתב שמבין חמישים התימנים במחלקת הפיליגרן רק מיעוט קטן עבדו בצורפות בהיותם בתימן. אבל, הוא הוסיף, יש להם הרבה תכונות טובות אחרות: למשל, הם 'מפורסמים בסבלנות וחִיבתם לעבודה', הם ישרים ונאמנים ואפשר לסמוך עליהם שלא יגנבו (נושא חשוב במחלקת כלי הכסף, ושץ מרחיב את הדיבור בעניין זה), וחשוב לא פחות, אפשר היה לשלם להם מעט. על השכר ההתחלתי של פרנק אחד ליום המשולם לפועל אמר שץ: 'מיעוט זה תימני ואשתו צריכים לפרנסתם'.[65] האיכות האישית שהיתה מיוחסת לתימנים — חריצות, צניעות ותמימות — לא עמדה להם בזמן המשבר של 1913 כשהם פוטרו ללא הודעה מוקדמת וללא פיצויים לאחר שנים רבות של עבודה בשכר נמוך.[66]

באותו דוח על פעילות בצלאל, שפרסם שץ ב־1910, הוא העלה גם את הרעיון להקים מושבת אמנים. הוא חשב אז על הקמתה במקום אסטרטגי, על מנת שתעמוד בתחרות עם האומנים הערבים על שוק המזכרות של ארץ הקודש. הוא הציע את יריחו שהיתה אז אתר תיירות מצליח. אמנם חיסרון גדול יש שם, ציין שץ, והוא החום הכבד בקיץ, אבל: 'התימנים שלנו המקום כמו מכוון הוא להם, מפני שנולדו באקלים כזה והם ירגישו את

62. זאב סמילנסקי, 'האינדוסטריה הביתית: גורל חרושת הכבירים', **הפועל הצעיר**, 1 (חשון תרס"ח), וההמשך שם, גליונות כסלו, טבת ואדר ב' תרס"ח.

63. Gershon Shafir, *Land, Labor and the Origins of the Israeli-Palestinian Conflict, 1882-1914*, Cambridge & New York 1989, pp. 92-111

64. ניצה דרויאן, **באין "מרבד קסמים": עולי־תימן בארץ־ישראל, תרמ"ב–תרע"ד, 1881–1914**, ירושלים תשמ"ב, עמ' 4–5; יהודה ניני, **תימן וציון: הרקע המדיני, החברתי והרוחני לעליות הראשונות מתימן 1800–1914**, ירושלים תשמ"ב, עמ' 25–27.

65. שץ, **בצלאל: תולדותיו, מהותו ועתידו**, עמ' יג–טו. שץ מוסיף (עמ' טו) את הסיכוי להתקדם בשכר. הפועלים הוותיקים משתכרים כבר שלושה פרנק ליום. לשם השוואה, מבין הפריטים שיוצרו במחלקת הכסף והפיליגרן הוצעו למכירה סיכות לכובעים מ־1.25 עד 5.5 פרנק, וספלי קפה ותחתיות לספלי קפה נמכרו ב־7 וב־10 פרנק כל אחד. תיבות לתכשיטים מ־5 עד 15 פרנק וכוסות מ־25 עד 100 פרנק, שטיחים נמכרו מ־40 עד 70 פרנק למ"ר, שם, עמ' כז–כח.

66. דרויאן, **באין "מרבד קסמים"**, עמ' 71; גדעון עפרת־פרידלנדר, 'תקופות בצלאל: 3. משברי מלחמת העולם (1913–1919)', בתוך: שילה־כהן (עורכת), **בצלאל של שץ**, עמ' 82–83. הפרשנות שמציע עפרת למשבר הכלכלי הקשה קושרת אותו בעיקר לאירועים חיצוניים ובראשם למלחמת העולם הראשונה. מבקרים בני התקופה דיברו על ליקוי פנימי בארגון בצלאל שהוביל למשבר.

עצמם שם עדיף מבירושלים. ועתה כשישתלמו אצלנו במחלקת הפילגרין חמשים פועלים הגונים הרי יכולים אנו להושיב אותם ואת משפחותיהם ביריחו, שהם יעבדו שם עם אומניהם בשביל בצלאל כדרך שהם עושים בירושלים'.[67]

ממש כמו במושבות, כך גם בבצלאל, השימוש בפועלים התימנים ככוח עבודה זול ותחרות לעבודה הערבית נחשב חלק טבעי מהמפעל הלאומי. וכמו במושבות ראו בהם מקימי בצלאל גוף חסר אישיות וחסר רצון חופשי, כמי שניתן להביאם ולהושיבם ולהעסיקם על־פי הוראה מגבוה. על־פי עפרת, לא הסתפק שץ בתימני בצלאל ונזקק לאומנים נוספים בני עדה זו, בעיקר לצורך יישובם במושבה שביקש להקים, ולכן אף תכנן לנסוע בעצמו לתימן כדי להעלות אומנים תימנים.[68] בסופו של דבר, כפי שכבר הוזכר, הוקמה מושבת בצלאל בשיתוף עם הקרן הקיימת בבן־שמן, פרויקט שנחל כישלון חרוץ. אף־על־פי־כן לא דבק דבר הכישלון ביוקרתו של שץ וחזון כפר האמנים נשאר חקוק בזיכרון כאחד הרעיונות האוטופיים הנעלים שהביא שץ לבצלאל. ראוי להזכיר שאמנות ויצירה לא היו בהכרח חלק מפרויקט מושבת התימנים בבן־שמן: זו התמחתה בייצור המוני של עבודות כסף. לאמיתו של דבר ביצעו פועלי בן־שמן הוראות שהגיעו מירושלים על־פי הדגמים ששלח שמואל פרסוב, מי שהיה מורה במחלקת הכסף.[69]

תעמולה ואכזבה

לאחר סדנת השטיחים וסדנת הכסף הוקמו בבצלאל מחלקות לעבודת עץ, לגילוף אבן, לריקוע נחושת, לשיבוץ וללִיתוגרפיה. אולם לגידול במספר המחלקות ולריבוי העובדים והתלמידים לא היה בסיס כלכלי מוצק. על־פי המבקרים של התקופה, המשבר שפרץ והביא להתמוטטות היה תוצאה בלתי־נמנעת של שילוב בין מטרות מנוגדות: פילנתרופיה ועסקים. מבקרים אלה טענו שזה היה ניסיון שלא צלח וכל מבנהו של בצלאל מקורו בטעות: החיבור בין תעשייה לחינוך, בין עסק שמטרתו רווח למוסד הנשען על תרומות, במוסד ש'האקספלואטציה והפילנטרופיה נפגשו בשביל אחד'.[70] טענה נוספת היתה שהמוסד לא

67. שץ, **בצלאל: תולדותיו, מהותו ועתידו**, עמ' יז.
68. עפרת, 'מושבת "בצלאל" בבן־שמן' (לעיל הערה 14), עמ' 129.
69. שם, עמ' 135, 147. על־פי יעל גילעת, הצורפים בבן־שמן יצרו בכל זאת גם עבודות עצמאיות השואבות ממסורת הצורפות התימנית, זאת למרות התנגדותו של פרסוב, ראו: יעל גילעת, '"בצלאל" ומושבת הצורפים בבן־שמן, חלוצת תעשיות הבית: בין תחיית רוח הבוטגה לתחיית הגילדות', בתוך: נורית כנען־קדר ואשר עובדיה (עורכים), **אמנות ואומנות: זיקות וגבולות**, תל־אביב 2003, עמ' 133, 136.
70. יצחק לופבן, 'בצלאל', **הפועל הצעיר**, שנה שביעית, 6 (כ"א בחשון תרע"ד, 21.11.1913), עמ' 4, 6. גם לתומכיו הנאמנים של בצלאל היה ברור שצריך להפריד בין יעדיו השונים של בצלאל ובעיקר בין הצד העסקי ובין קבלת התרומות: ק.ל. סילמן, 'על "בצלאל" ועל יוצרו', שם, שנה שלישית, 18 (ע"ט סיון תר"ע, 6.7.1910), עמ' 8.

יכול היה להצדיק את עצמו מבחינה כלכלית, ההכנסות לא איזנו את ההוצאות, ויותר מזה, אין לתוצרת הזאת שווקים טבעיים ואין ביכולתם של המוצרים להתחרות, לא במחיר ולא באיכות ובסגנון, עם מוצרים דומים מאירופה ומהמזרח. אבל הייצור נמשך במלוא המרץ. בשנת 1913 פרץ משבר שבמהלכו ניסו אנשי ההנהלה להציל את המוסד מקריסה מוחלטת גם על־ידי העברתו של שץ מתפקידו ושינוי המבנה הארגוני והניהולי.[71] שאפתנות יתר וניהול כושל מכל הצדדים היו ככל הנראה הגורמים העיקריים למשבר הראשון. אולם במיתוס של בצלאל מסופר על מאבקו הנחוש של שץ, האמן ואיש הרוח, מול הבורגנים האירופים: ′בעוד שבברלין חפצו במפעל רווחי המנוהל בזהירות מרובה [...] שץ לא היה מעוניין בתחשיבים כאלה, כי אם ביצירתיות עברית′.[72]

לצד המשברים הכלכליים, שנמשכו גם לאחר מלחמת העולם הראשונה, סבל בצלאל לא מעט ממשבר אמון של הציבור ביישוב, של ההנהלה הציונית וגם של תלמידי האמנות. אלה באו לארץ־ישראל בתקווה להגשים את חלומם הן בתור ציונים הן בתור אמנים, אך גילו לאכזבתם שבצלאל אינו בדיוק בית־הספר שעליו חלמו. למען האמת רק מעט מהסטודנטים השלימו את מלוא משך תקופת הלימודים (ארבע שנים) ורבים עזבו בתום שנה או שנה וחצי.[73] הסופר יוסף חיים ברנר תיאר ב־1914 את המשבר ואת נסיונות ההבראה של בצלאל. בדבריו התייחס גם לסטודנטים לאמנות, ′אשר נפלו לקרבן על מזבח־הריקלאמה′ — מערכת התעמולה הבצלאלית — בבואם לארץ ועתה הם מסתובבים ללא תכלית, מאוכזבים, כשחלומם היחיד הוא לחזור כלעומת שבאו:

> מהי מטרה ממשית ארצית, כיסוד בית־חרושת לאינדוסטריה [תעשייה] ביתית בירושלים, אם במרומי האופקים הִזהירה האפשרות לקבוע את ′בצלאל′ כגלגל־חמה

71. י. ל־ן [יצחק לופבן], ′בצלאל (סוף)′, שם, שנה שביעית, 7 (כ״ח בחשון תרע״ד, 28.11.1913), עמ′ 8–10.
72. גדעון עפרת־פרידלנדר, ′תקופות בצלאל: שנות השגשוג (1908–1912)′, בתוך: שילה־כהן (עורכת), **בצלאל של שץ**, עמ′ 69. צלמונה מציג את העימות בין שץ להנהלה לא רק על רקע אידאולוגי, אלא גם כפועל יוצא של פערי תפיסה וטעם אמנותי. יתר־על־כן הוא רואה בשץ איש מעשי שהבין (מיוזמתו) כי עליו לחלק את בצלאל לשניים ולהפריד את בתי־המלאכה מבית־הספר, צלמונה, **בוריס שץ כוהן אמנות**, עמ′ 95–98. תיאורים אלה משמיטים בעקיבות את הביקורת הציבורית שנשמעה ביישוב נגד בצלאל ומציגים את הסיפור מנקודת מבטו של שץ, שדמותו בתור גיבור ראשי ומחולל יחיד של האירועים אינה נפגמת. גילעת מציינת כי כשנקלע בצלאל למשבר, עם כשלון מושבת בן־שמן ופיטורי הצורפים, נחשפה מערכת היחסים העכורה והמשפילה לעין כול באמצעות פרסומים בעיתונות: גילעת, ′כי מציון יצא יופי ואמנות מירושלים: עלייתה ונפילתה של מחלקת הפיליגרן בבצלאל′, **עת־מול**, 186 (מרס 2006), עמ′ 13. עם זאת הדעה הרווחת עד היום על בצלאל מציגה את החזון והמאבק ההרואי להגשמתו, כפי שעולה משאר מאמרי חוברת פופולרית זו, המוקדשת למאה שנה לבית־הספר בצלאל.
73. כפי שעולה מדיווחי רישום ונוכחות התלמידים, ′Matrikel der Bezalelschule′, יולי 1914, אצ״מ L42/272.

בשמי התחיה ולעשותו ל'מרכז אמנותי', אשר צעירים אליו ינהרו מכל אפסי ארץ? שבע שנים נמשכה הערבוביה ה'בצלאלית'. באולמי המוסד היו תועים איזו שתי עשיריות של צעירים, שדיברו על ליבם השכם והערב, שהם המה המיועדים להיות נושאי האמנות העברית המחודשת. אבל יותר משנתכוונו להם, נתכוונו שהעולם הגדול יֵדע, כי בירושלים מתקיימת אקדמיה אמנותית [...] וכשבא המשבר, שהיה מוכרח לבוא, אחרי שעל נדבות וגוזמאות לא יבוסס שום דבר חיוני, התחילה מהלכת הדעה: צריך להפריד בין בית־הספר ובין בית־החרושת [...]

בית־הספר נפרד, ועתה יש בו כעשרים וחמישה תלמידים ותלמידות [...] אבל עד כמה שעלה לי לדבר עם התלמידים על מצב בית־הספר, נוכחתי, שעד היום הוא נמצא באותו המצב שנמצא בו לפני חמש ולפני שש שנים [...] שחסר הוא כל בסיס וכל פרוגראמה, ושהוא וחניכיו מתקיימים בנס ואינם יודעים מה יולד יום מחר. לרבים מהם יש פנים של 'מרומים' — יוצר 'בצלאל' רימה אותם בהבטחותיו ובידיעותיו הבלתי־נכונות — והחלום על האפשרות לשוב לחוץ־לארץ הוא מיטב־חלומותיהם.[74]

תחושת האכזבה של התלמידים נגרמה קרוב לוודאי משום שסטודנטים שבאו מחו"ל בעקבות התעמולה הרבה כדי ללמוד בבצלאל ציפו למצוא אקדמיה שילמדו בה אמנות, דהיינו ציור ופיסול. למורת רוחם הם מצאו את עצמם עוסקים רוב הזמן במלאכות ובעשיית מזכרות, על אף שנועד להם תפקיד חשוב בתוך המערכת הבצלאלית: להיות המורים לעתיד ו'רושמי דוגמאות'. אחד המאוכזבים היה ראובן, שסיפר על כך בזכרונותיו שנים רבות אחר־כך. לא רק שבצלאל 'היה רחוק עד מאד מהזרמים התוססים בעולם האמנות', אלא שגם 'לא הייתה במוסד זה מחלקה כלשהיא לציור או פיסול, וצעירים אחרים, אשר באו כמוני ללמוד בו נאלצו להיות אומני־מזכרות כדי להתפרנס'.[75] הפער בין מושגי האמנות של אותם תלמידים צעירים, לעתים בני 17–18, חדורי רוח ציונית שהצליח שץ למשוך, ובין העבודה שהתנהלה בפועל בבצלאל גרם לא רק לאכזבתם המידית, אלא גם שבסופו של דבר בצלאל של שץ לא הטביע חותם של ממש בהמשך העשייה האמנותית בישראל. הדבר אולי מפתיע שכן כמה מהנודעים באמני ישראל של שנות העשרים, נוסף על ראובן, היו בשלב כלשהו תלמידים בבצלאל של שץ, ובהם אהרון אבני, זאב בן־צבי, גוטמן, ליטבינובסקי, פלדי, משה קסטל, ציונה תג'ר, וכן אמנים שהתפתחו והשפיעו בתקופות

74. יוסף חיים ברנר, 'מחיי ירושלים' (תרע"ד), **כל כתבי י.ח. ברנר**, ב, תל־אביב תשכ"א, עמ' 116–117.

75. ראובן רובין, **אוטוביוגרפיה ומבחר תמונות** (עברית: יעקב שרת), תל־אביב 1973, עמ' 55. כשהביע ראובן את רצונו לעזוב, הציע לו שץ להיות המנהל האמנותי של מחלקת גילוף השנהב, אך הוא לא ניאות. פרט זה מתברר ממכתב שנשלח אל שץ בינואר 1922 מאת מנהל 'חברת המסחר והתעשיה רומניה-פלשתינה' ובו מֻסר, שכנראה מסר לו ראובן בעל־פה, ואשר צורף לקטלוג תערוכתו של ראובן שנערכה בניו־יורק ב־1921. העתק המכתב: מרכז המידע לאמנות ישראלית ע"ש גבריאל שרובר, מוזיאון ישראל, תיק ראובן I.

מאוחרות יותר, ובהם אריה ארוך, אביגדור סטימצקי ויחזקאל שטרייכמן. אלא שרובם נטשו את בצלאל ונסעו ללמוד באירופה. כששבו לארץ הביאו אתם את רוח האמנות המודרנית המערבית. על השפעתו המצומצמת של בצלאל על המשך הפעילות האמנותית בארץ יעיד תפקידו השולי בביוגרפיה האמנותית של אותם אמנים. בנסותו לשחזר את תקופת בצלאל של הצייר שטרייכמן מראה יונה פישר את מיעוט הנתונים, שעיקרם פנקס התלמיד של שטרייכמן, המדווח על שהשלים קורסים בכיור (בפיסול) ובטכניקות של מלאכת נוי. אך חוץ מזה לא ידוע הרבה על שיטות וגישות הוראה בבצלאל, על חומרים, על מגעים בין מורים לתלמידים ובין תלמידים לבין עצמם: 'מעבר לביקורת על "בצלאל" שהושמעה כעבור עשרות שנים מפי בוגריו, ומעבר לאנקדוטות העולות בזיכרון [...] אפילו מעבר לעבודות תלמידים ובוגרים ששרדו — אין בידינו חומר שיאפשר לשחזר תמונה בהירה של חיי המוסד'. ובאשר לשטרייכמן, כותב פישר, לא רק שאין כל עדות לפעילותו בציור הרי 'כאשר דיבר על תקופת "בצלאל" שלו, דיבר בהכללה, דיבר על השמרנות, על האיבה לכל מה שהוא "מודרני", אישר את ששמענו מפי בוגרים אחרים, וביניהם ארוך וסטמצקי'.[76]

התפיסה שבצלאל שמרן ואפילו 'אקדמי' (הגם שהוא פעל יותר כבית־ספר לאמנות דקורטיבית מאשר כאקדמיה לאמנות), ונגדו 'מרדו' האמנים המזוהים עם הזרמים החדשים באמנות (מי שהיו האבות 'האמיתיים' של האמנות המודרנית הישראלית), שכיחה אף היא בהיסטוריוגרפיה של התקופה.[77] התחרות על הבכורה בין שתי התקופות, כפי שהיא משתקפת אצל כותבי ההיסטוריה, מאפשרת להציג את רגע ההולדת הלאומי במונחים של אירוע מכונן: אם בתור הנחת אבן פינה לבנייה תרבותית (בית־ספר לאמנות) מתוך זיקה גלויה אל העבר התרבותי־לאומי, ואם בתור התרחשות מהפכנית הדוחה את הישן ומעדיפה לבנות את העתיד במונחי הקִדמה, המודרניות והאוניברסליזם. גם 'תקופת הבראשית' השנייה, זו של שנות העשרים המודרניות והתל־אביביות, מצטיירת באור מיתולוגי תוך כדי מחיקה והעלמה של ביקורת ועימותים ששררו בשדה האמנות וששיקפו חילוקי דעות עמוקים בשאלת האוריינטציה הרצויה של התרבות המתהווה ביישוב הציוני בארץ־ישראל.[78]

76. יונה פישר, **שטרייכמן**, תל־אביב 1997, עמ' 37.
77. תמוז (עורך), **סיפורה של אמנות ישראל**, עמ' 38–39; צלמונה, 'ראשית האמנות המודרנית בארץ־ישראל' (לעיל הערה 18), עמ' 31; Gideon Ofrat, *One Hundred Years of Art in Israel*, Boulder, CO 1998, p. 48; Shechori, *Art in Israel*, p.11
78. לדיון בנושא זה ראו: דליה מנור, 'מודרניזם ישראלי באמנות: מזרח או מערב; מקומיות או אוניברסליות — ראשיתה של מחלוקת', בתוך: עודד היילברונר, לארי אברמסון, מיכה לוין (עורכים), **איך אומרים מודרניזם בעברית?**, רסלינג, תל־אביב 2009 (בדפוס).

בצלאל שאחרי שץ – היסטוריה חסרה

אם כן, אפשר לומר כי בית־הספר בצלאל שהקים שץ רחוק למדי מבית־ספר או מאקדמיה לאמנות במובן שאנו מכירים כיום.[79] יתר־על־כן האמנות מתקופת בצלאל של שץ מזוהה בראש ובראשונה עם יצירתם של המורים בבצלאל, ובהם אחדים שהיו קודם תלמידים — זאב רבן, מאיר גור אריה, פרסוב, אהרון שאול שוּר, אַבֶּל פַּן וכמובן שץ עצמו. ואילו עבודות התלמידים והפועלים נשארו באלמוניותן על־פי־רוב.[80] בתולדות התרבות הישראלית 'אמנות בצלאל' היתה ונשארה מושג קולקטיבי המזוהה עם סגנון מסוים ועם רפרטואר נושאים מוגדר, הקרוב יותר למושגים מסורתיים של תשמישי קודש ואביזרי קישוט ויש להם נגיעה חלקית בלבד לאמנות, לעיצוב ולחיים המודרניים כפי שהתפתחו ביישוב היהודי בארץ משנות העשרים. כשמסירים את מסך המיתוס מתולדות בצלאל מתברר שהן בתחום הכוונות הן בדרכי מימושן קשה לראות בבצלאל של שץ את ראשיתה של האמנות הישראלית המודרנית.[81] מבחינה אידאולוגית ואף מבחינה ארגונית,

79. חשוב להדגיש שאין קשר לזמן הרב שחלף מאז. בבית־הספר סלייד (Slade) בלונדון, הפועל משנות השבעים של המאה ה־19, למדו בעשור הראשון והשני של המאה ה־20 בכירי האמנים המודרנים הבריטים ועד היום הוא אחד מחשובי בתי־הספר לאמנות.

80. יוצא דופן הוא יחיא ימיני. בהיותו נער הוא הופיע במרכז תצלום מחלקת הפיליגרן של בצלאל מ־1909. ימיני היה מהמבצעים המזוהים והמוזכרים תדיר של עיצוביו של רבן ונעשה צורף עצמאי גם מחוץ לבצלאל. בקטלוג התערוכה 'בצלאל של שץ' (שילה־כהן [עורכת], **בצלאל של שץ**, עמ' 343–357) נמנים עוד תלמידים המוזכרים בספר, מצולמים בו, או שעבודותיהם נמצאות באוסף מוזיאון ישראל. אולם חוץ מאלה שהיו לציירים והתפרסמו אחר־כך, רק אחדים מהם זכו להיזכר כששמם צמוד לעבודה מסוימת, ורובם עדיין נשארו באלמוניותם. ראו: טרטקובר ועפרת, **בצלאל 100, א: 1906–1929**.

81. היו כמובן כמה גורמים שבית־ספר בצלאל של שץ היה אפיזודה חסרת המשך באמנות הישראלית. אפשר לציין כמה מהם: (א) הכישלון הכלכלי לאורך כל הדרך, ובעיקר בשנות העשרים, הִקשה על בצלאל לזכות במעמד ציבורי יציב ולקבל תמיכה של המוסדות הציוניים ביישוב. ולאחר שיבשו מקורות המימון מבחוץ, נאלץ בצלאל להיסגר ב־1929; (ב) בצלאל ייעד את עיקר תוצרתו לקהל יהודי בחו"ל, וחוץ מאריחי הקרמיקה לעיטור בתים בתל־אביב — ניסיון נואש אחרון להציל את בצלאל — הוא התעלם מהיישוב, והדבר תרם לתדמיתו ה'גלותית' והשלילית; (ג) האמנים שהתיישבו בארץ במהלך שנות העשרים והגדירו את עצמם 'אמנים מודרנים' והציגו אמנות 'יפה' ומודרנית (בניגוד לאמנות השימושית של בצלאל) פנו לקהל המקומי ונתנו ביטוי להלכי הרוח ולתפיסות האסתטיות, התרבותיות והאידאולוגיות שהתפתחו ביישוב באותן שנים. האוריינטציה המודרניסטית בתחומי אמנות שונים ביישוב בתקופת המנדט, ומנגד גישתו האנטי־מודרניסטית של שץ, יכולים להסביר את השם 'בצלאל החדש' שניתן לבית־הספר עם פתיחתו שוב ב־1935. זה היה איתות ברור להינתקות מבצלאל של שץ (שבכך הוגדר בעצם 'בצלאל הישן') ולשאיפה לפנות לדרך חדשה ולאמנות חדשה. מעניין לציין כי חרף ההבדלים העמוקים במבנה הארגוני והמוסדי של המערכת, ברפרטואר הנושאים והסגנונות ובסוג התוצרת האמנותית שבין אמנות בצלאל לאמני שנות העשרים, אפשר לזהות קִרבה בין הקבוצות הן ביעדים הלאומיים שיוחסו לאמנות הן בדרכים

תוכניתית וסגנונית, בצלאל היה שייך למאה ה־19. העובדה שבצלאל נֶהגה והוקם בתור מערכת יצרנית בארץ מזרחית לא מפותחת, בעלת כוח עבודה זול המשווקת למערב מוצרים בעבודת־יד שערכם העיקרי הוא סמלי־רגשי, היתה גורם לא מבוטל בכשלונו של בצלאל סמוך להקמתו, נוסף על חוסר ההמשכיות שלו בקרב אמני הדורות הבאים חוץ מאשר בקרב יצרני קישוטים ומזכרות. חרף כשלונו זוכה בצלאל של שץ ליוקרה היסטורית רבה. יוקרה זו מקודמת בעיקר בזכות שני המוסדות הרואים את עצמם צאצאיו החוקיים בירושלים: 'בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים' ומוזיאון ישראל. אלה הובלטו במיוחד באירועים ובפרסומים שיזמו לציון שנת המאה להקמת בצלאל. אולם ניתן לראות גם התרחבות של מגמה זו מעבר למוסדות הירושלמיים. עשרות בשנים התעלם מוזיאון תל אביב מאמנות בצלאל והדגיש את הציור של מה שמכונה 'האסכולה הארץ־ישראלית' של קבוצת 'הציירים המודרנים' שהוא השלב המוקדם של האמנות הישראלית. הוא עשה זאת באמצעות תערוכות שונות, ובהן 'שנות העשרים באמנות ישראל' משנת 1982,[82] וכמובן במדיניות האיסוף. באחרונה מורגש מפנה בקו זה: שתי רכישות משנת 2002, פסל ראש של ילד תימני מאת רבן (ככל הנראה בעקבות תערוכה מקיפה לאמן זה שהוצגה במוזיאון תל אביב ב־2001) ותבליט לזכרו של הרצל מאת שץ פותחים את המקבץ 'מאה שנות אמנות בישראל' בקטלוג של עבודות נבחרות מאוסף מוזיאון תל אביב לאמנות.[83] דהיינו גם מוזיאון תל אביב לאמנות רואה עתה את היצירה של שץ ושל אמני בצלאל כראשיתה של האמנות הישראלית. המאבק בין הציירים המודרנים של שנות העשרים ובין אמני בצלאל על הבכורה בסיפור הלאומי הוכרע לפי שעה, לפחות ברמה ההיסטוריוגרפית, בנצחונו של שץ. נראה כי בראייה מפוכחת לעתיד, מייסדו ומנהלו של בצלאל עשה רבות כדי לאפשר את הביסוס ההיסטורי הזה. בארכיון הציוני המרכזי בירושלים שמורים תיקים עבים ובהם גזרי עיתונות מן התקופה, שאספו וסידרו שץ ואנשיו. מכיוון שבצלאל אכן זכה לסיקור נרחב בעיתונות היהודית והציונית חומרים אלה הם בסיס חשוב המסייע למחקר ומעודד את קיומו. כנגד זה, פרקים אחרים במאה שנותיו של בצלאל נותרו עלומים ברובם הגדול, ייתכן כי זאת בשל ההתמקדות החוזרת ונשנית בדמותו ובחזונו של שץ עצמו. גם היבטים רבים על פעילותו של המוסד שהקים עדיין לא נחקרו, וגם חפצי האמנות והאומנות שנוצרו בבצלאל זכו עד כה למחקר חלקי בלבד.[84]

שבאמצעותם ביקשו אמנים משתי הקבוצות לממש יעדים אלה, ראו: Manor, *Art in Zion*, pp. 71-73, 182-185

82. אויגן קולב, **ראשית המודרניזם בציור הישראלי 1920–1930**, מוזיאון תל אביב, תל־אביב 1957; מארק שפס (עורך), **שנות העשרים באמנות ישראל**, מוזיאון תל אביב, תל־אביב 1982.

83. Mordechai Omer (ed.), *Highlights from the Tel Aviv Museum of Art*, Tel Aviv 2005, pp. 234-235

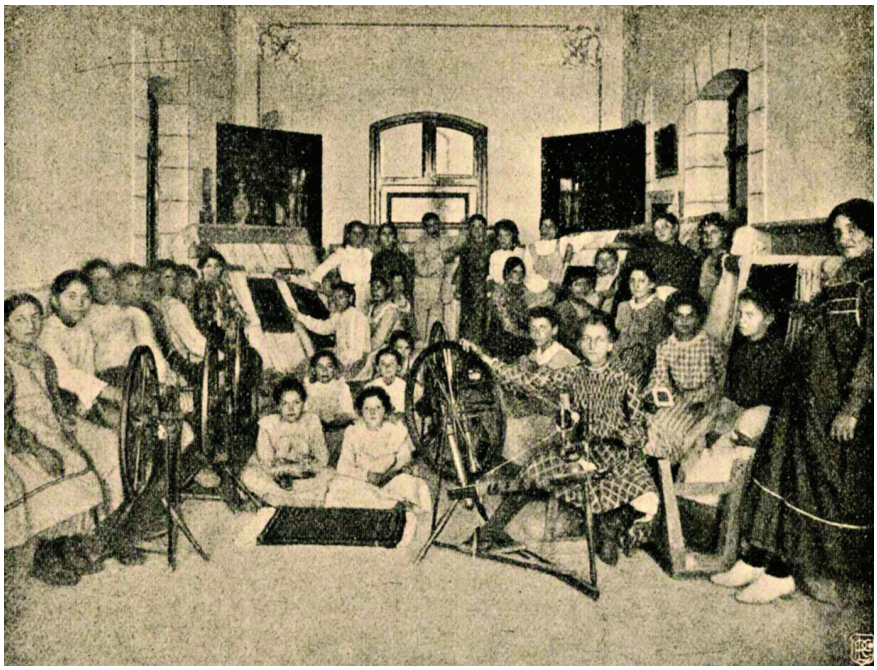
84. בתערוכה 'בצלאל של שץ' הוצגו כ־1450 פריטים, ואילו בכרך העבה שליווה את התערוכה (שילה־כהן [עורכת] **בצלאל של שץ**), רק פרק אחד קצר וכוללני (פרק ו) מוקדש לדיון בסגנון ובאיקונוגרפיה של חפצי בצלאל. יעל גילעת עסקה בצדדים הסגנוניים של הצורפות בבצלאל,

בכל הנוגע לאמנות ולעיצוב מודרניים בארץ־ישראל היה זה בלי ספק 'בצלאל החדש' שנפתח בשנת 1935 לאביו מולידו של בצלאל של ימינו. על כך עמד רן שחורי, מנהלה של האקדמיה בשנות השמונים, שיזם תערוכה ומחקר בנושא וקבע כי 'בצלאל של היום חייב את קיומו ואת הישגיו לקודמיו בשנות השלושים, הארבעים והחמישים'.[85] ל'בצלאל החדש' — בין מסיבות היסטוריות או ביורוקרטיות — לא נצבר אותו מסד של חומרים תיעודיים כמו בימי שץ. הרבה ממה שנוצר שם לא זכה לתשומת הלב הראויה, חוץ ממחקרו החלוצי של עפרת, שנותר, לאחר יותר מעשרים שנה, בודד בשטח.[86] ככל שגברה תשומת הלב לתקופת בצלאל של שץ כמיתוס המקור של האמנות הישראלית, כך נעלמו מהתודעה שנים רבות וחשובות של עשייה ויצירה, שנים של בנייה איטית של מוסדות אמנות ושל מערכת מורכבת ורבת פנים שאינה עולה בקנה אחד עם הנופך האגדי השורה על סיפור האמנות בישראל.

ראו: '"בצלאל" ומושבת הצורפים בבן־שמן' (לעיל הערה 68). אליק מישורי דן באריחי הקרמיקה של בצלאל שקישטו בתים בתל־אביב של שנות העשרים והיו נושא לתיעוד ומחקר, ראו למשל: אליק מישורי, **שורו הביטו וראו: איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית**, תל־אביב 2000, עמ' 94–115. לדיון באיקונוגרפיה של חפצי בצלאל ראו: Manor, *Art in Zion*, pp. 43-70

85. רן שחורי, 'פתח דבר', בתוך: גדעון עפרת, **בצלאל החדש, 1935–1955**, ירושלים 1987, עמ' 9.
86. במבוא לספר (שם, עמ' 10) מעיד עפרת על הקושי המעשי במחקרו בגלל מיעוט הממצא הארכיוני ומכיר במגבלות התוצאה. 'הלוואי', הוא כותב 'יעודד ספר זה את הבאים לתקנו ולהשלימו' — קריאה זו עדיין לא נענתה.

תלמידים, תלמידות ומורי בצלאל בחזית בית־הספר (הבניין הראשון), 1906
פורסם בירחון *Ost und West*, ינואר 1907



מחלקת האריגה של בצלאל, 1906

פורסם בירחון *Altneuland*, 3, 1906, ובירחון *Ost und West*, ינואר 1907

שטיח 'שיר השירים', 1910–1914,
עבודת בצלאל על־פי עיצוב יעקב
קנטרוביץ ראש מחלקת השטיחים,
צמר, 100x170 ס"מ
באדיבות אוסף אלאן ב' סליפקה,
ירושלים
Courtesy of the Alan B. Slifka
collection, Jerusalem

שטיח 'הר סיני', 1910–1920, עבודת בצלאל, צמר, 160x133 ס"מ
באדיבות אוסף אלאן ב' סליפקה, ירושלים
Courtesy of the Alan B. Slifka collection, Jerusalem

סלסלה לסוכריות, 1913, עבודת בצלאל, כסף פיליגרן, אופייני לעבודת בן שמן, כנראה חלק מסט שולחני, 12x7.5 ס"מ
באדיבות אוסף אלאן ב' סליפקה, ירושלים
Courtesy of the Alan B. Slifka collection, Jerusalem

תיק למגילת אסתר, 1910–1929, עבודת בצלאל, כסף פיליגרן, 5x18 ס"מ
באדיבות אוסף אלאן ב' סליפקה, ירושלים
Courtesy of the Alan B. Slifka collection, Jerusalem