



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 1 | תשפ"ב | 2022



מבטים כתב עת לתרבות חזותית יוצא לאור מטעם
המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

עורך ראשי: דניאל מ. אונגר
עורכת בפועל: שרה אופנברג
חברי וחברות המערכת: נועם גונן, אמה גשינסקי, בר לשם, רפאלה צרפתי, תהילה שדה

מעצבת גרפית: עינת פרלמן רוגל
עורכת לשונית: אורלי ניטיס יעקובי

ISSN 2710-480X

© כל הזכויות שמורות, מבטים: כתב עת לתרבות חזותית 2021

יש לשלוח מאמרים בעברית, כשהם ערוכים ומותקנים, כקבצי מעבד תמלילים WORD,
לכתובת הדואר האלקטרונית mabatim.arts@gmail.com
הוראות התקנה ניתן למצוא באתר הבית של כתב העת.

כתב העת מופץ במרשתת בגישה פתוחה: n.bgu.ac.il/humsos/art/Pages/mabatim.aspx

פייסבוק: [Mabatim.Arts](https://www.facebook.com/Mabatim.Arts)

כתובת המערכת: המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר שבע, 84105

תמונת השער: שרון פוליאקין, (2011) Valley, תצריב, אקוויטינטה והדפס-רשת. 27.5/20 ס"מ.

תוכן עניינים

4	דבר המערכת
	מאמרים
6	חמדת כסלו משחק והבנה: השפעתם של אנרי פואנקרה ואנרי ברגסון על אמנותו של מרסל דושאן
31	דפנה נסים הסוכנות הרגשית של הדיוקן: הזדהות ועונג בקשר בין אציל ודיוקנו בשלהי ימי הביניים בספר השעות מהאג (ms.76 f 2)
58	נסים גל לא־לריק: החלל הריק באמנות פלסטינית עכשווית
77	גל סופר ארחות עקלקלות וצורות משונות: ויזואליה ככלי לשליטה בשדים
101	אושרי ברגיל מה בין אוטונומיה ליצירה עצמית בעידן המידע?
118	דוד שפרבר נידה, טבילה ומקווה באמנות היהודית־פמיניסטית: בין ישראל לארצות הברית
164	אלינור זילברמן מיני־מי: הגרסה המוקטנת שלי אופנת אימהות־בנות
189	מרים מלאכי אמנות של אחרים: לידתו של השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת במפנה המאה העשרים
213	אלה קריגר ה"אמנות ההדפסית" של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט
	ביקורת ספרים
237	דליה מנור אסנת צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965–2010
243	שחר מרנין־דיסטלפלד טל דקל, נשים וזקנה: מגדר וגילנות בראי האמנות בישראל
	ביקורת תערוכה
247	שירה גוטליב דיויד הוקני: נורמנדי שלי (Ma Normandie)
	מאמר מתורגם
253	שלי ארינגטון גלובליזציה של תולדות האמנות

אמנות של אחרים: לידתו של השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת במפנה המאה העשרים

מרים מלאכי, אוניברסיטת בר אילן

תקציר

היסטוריון האמנות אנרי פוסיון (Henri Focillon, 1881–1943) היה בין ההיסטוריונים הראשונים באקדמיה הצרפתית שהתמחו בתחום מחקר האמנות היפנית בראשית המאה העשרים. בין השנים 1912–1921 פוסיון פרסם ספרים ומאמרים, לימד קורס על אמנות יפנית באוניברסיטת ליון, יזם והשתתף בכנס בינלאומי בנושא אמנות יפנית שנערך בצרפת. פוסיון השתייך לקבוצה קטנה של היסטוריונים באקדמיה הצרפתית שפעלו בשלהי תקופת הפופולריות המסחרית הגדולה של חפצי אומנות ואמנות יפנית באירופה וארצות הברית, תנועה אסתטית שנקראה בצרפתית ז'אפוניזם (Japonisme, 1870–1910s). לז'אפוניזם היה תפקיד מכריע בקידום תחום מחקר אמנות יפנית תחת מודל מערבי של תולדות האמנות, בזכות התוויותיו את זמינותם של חפצי אמנות ואומנות יפניים בצרפת. נוכחותה החדשה של האמנות היפנית בצרפת הייתה נושא מבטיח ומסעיר להיסטוריון צעיר. אך התנאים למחקר באותה התקופה לא סיפקו חוקר בשיעור קומתו של פוסיון, ובעשור השני של שנות העשרים של המאה העשרים הוא נטש לגמרי את התחום ופנה למחקר היסטורי של אמנות גותית צרפתית. בנטישתו הציג את הקשיים בפניהם ניצבו היסטוריונים מערביים, ואת הבעיות שהתעוררו בתוך דיסציפלינת תולדות האמנות המערבית מול אמנות זרה.

מה היו הקונפליקטים איתם נפגש פוסיון כהיסטוריון של אמנות יפנית בצרפת, ומיהם סוכני התרבות העיקריים במרחב האוריינטליסטי בצרפת של מפנה המאה העשרים שהובילו את המחקר על אמנות יפנית עד סופה של תקופת הז'אפוניזם? במאמר זה אסקור את ספרי תולדות האמנות היפנית החשובים שפורסמו בצרפת עד לפוסיון מ-1870 ועד העשור השני של המאה העשרים. תחילה אבחן את השיח על אמנות יפנית בצרפת של שלהי המאה התשע עשרה: מי הם סוכני התרבות המרכזיים שפעלו בזירה זו? מהם הכוחות שהניעו פרסומים על אמנות יפנית? מי הם ההיסטוריונים הראשונים שעסקו במלאכה זאת? ומהם גבולות השיח על אמנות בכלל ועל אמנות יפנית בפרט בתקופה זו? כמסגרת מושגית אנסה לגעת

בשאלות של זהות ואחרות תחת ביקורת התרבות, כדי להבין את ראשיתה של התפיסה של האמנות היפנית במערב, וההבדלים בין תפיסה זו במערב לקבלתה ומעמדה של האמנות ביפן ומדוע נוצרו פערים ביניהם.

♦♦♦

אנרי פוסיון (Henri Focillon, 1881-1943) היה בין ההיסטוריונים הראשונים באקדמיה הצרפתית שהתמחו בחקר האמנות היפנית בראשית המאה העשרים. בין השנים 1912-1924 חיבר פוסיון ספרים ומאמרים בנושא, לימד קורס על אמנות יפנית באוניברסיטת ליון ויזם כנס בין-לאומי בנושא אמנות יפנית שנערך בצרפת, שבו גם הציג ממחקריו.¹ פוסיון השתייך לקבוצה קטנה של היסטוריונים שפעלו בשלהי תקופת הפופולריות המסחרית הגדולה של חפצי אומנות ואמנות יפנית באירופה וארצות הברית, אשר כונתה בצרפת תקופת הז'אפוניזם (Japonisme).² לז'אפוניסטים היה תפקיד מכריע בעיצוב השיח על אמנות יפנית בצרפת, ובקידומו כחלק מהמודל המערבי האקדמי של תולדות האמנות והשיח האסתטי בשלהי המאה התשע-עשרה. השתלבות האמנות היפנית בשיח זה בצרפת, עם זמינותם החדשה של חפצי אמנות ואומנות יפניים באוספים אירופיים, קידמה את המחקר ושכללה את הידע בתחום.

אך אף שהנושא היה מבטיח ומסעיר, התנאים למחקר בו באותה התקופה לא היו מספקים עבור חוקר בשיעור קומתו של פוסיון, ובמהלך שנות העשרים של המאה העשרים הוא נטש לגמרי את התחום ופנה למחקר היסטורי של אמנות גותית צרפתית – תחום שבו הגיע לגדולות בקנה מידה בין-לאומי. נטישת פוסיון את חקר האמנות היפנית אחרי יותר מעשור של עשייה פורצת-דרך מייצגת את הקשיים המהותיים שניצבו בפני ההיסטוריונים המערביים בתחום, ואת הבעיות שהתעוררו בדיסציפלינת תולדות האמנות המערבית בכלל בחקר אמנות זרה. מה היו הקשיים שבהם פגש פוסיון כהיסטוריון של אמנות יפנית בצרפת בסוף תקופת הז'אפוניזם? ומי היו סוכני התרבות העיקריים שהגדירו והובילו את המחקר על אמנות יפנית במרחב הצרפתי כפי שהתגבש במפנה המאה העשרים?

במאמר זה אבחן את השיח האסתטי על אמנות יפנית כפי שהתגבש בצרפת בשלהי המאה התשע-עשרה. בתוך כך אדון בדמויות המפתח שהניעו פרסומים על אמנות יפנית, ובגבולות השיח על אמנות יפנית במערב במתווה תחום האמנות העולמית. תחילה אסקור בקצרה את מנועי הצמיחה והשינוי של התקופה ביפן וצרפת, ואת לידתם של ספרי תולדות האמנות היפנית החשובים ביותר שפורסמו בצרפת עד לסיום תקופת הז'אפוניזם. לאחר מכן אשרטט את עמדתו של פוסיון כפוסט-ז'אפוניסט, דרך התפתחות הכתיבה על אמנות יפנית בעשור השני של המאה העשרים בצרפת. כמסגרת מושגית איעזר בסוגיות של זהות ואחרות תחת ביקורת התרבות, כדי להבין את ראשית התפיסה של האמנות היפנית במערב ואת ההבדלים בינה לבין התקבלותה ומעמדה של אמנות זו ביפן.

1. L. Grodecki and J. Prinnet, *Bibliographie Henri Focillon*, New Haven and London 1963

2. את המושג "ז'אפוניזם" טבע מבקר האמנות הצרפתי פיליפ בורטי (Philippe Burty, 1830-1890) ב-1872. ראו: G. P. Weisberg, 'Aspects of Japonisme', *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 62, 4 (1975), pp. 120-130, at p. 120, footnote 1

גבולות השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת של שלהי המאה התשע-עשרה

עד המאה התשע-עשרה, המקורות הכתובים היחידים שנכתבו בשפות אירופיות על יפן היו תיאוריהם של אירופאים שפעלו במרחב הסחר הימי של אסיה, שהתחיל במחצית השנייה של המאה השש-עשרה.³ התיאורים הראשונים של תרבות יפנית פורסמו בידי מיסיונרים וסוחרים פורטוגזים, ומאוחר יותר הולנדים וגרמנים.⁴ רק בשנת 1853 הורשו דיפלומטים אירופאים ואנשי אקדמיה להתיישב בבירת יפן אדו (טוקיו של היום), בעקבות לחצים פוליטיים וצבאיים של מדינות המערב על יפן.⁵ אך גם באותה עת, המקורות הכתובים המעטים שתיעדו אמנות יפנית נמסרו מעדותם של מבקרים אירופאים שונים ונכתבו במפוזר ללא שיטה מדעית סדורה, לרוב כבדרך אגב כחלק מתיאור התרבות והפולקלור היפני.

כאשר חדרה ההיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית לאקדמיה והפכה מכתובה חובבנית ואישית (ego documents) לכתובה של מומחים אקדמיים, היא הוגדרה ונתחמה בתוכן עניינים מסוים. תוכן העניינים של ההיסטוריונים הצרפתים במפנה המאה העשרים סבב סביב טכנולוגיות וחומרים, כמו ייצור קרמי, מתכות, הדפס, לקה, עץ ונצרים. בתוך מגוון הטכנולוגיות, תוצריו האמנותיים של הדפס בלוק העץ מתקופת אדו (Edo, 1603–1868) הוא הנושא המתועד ביותר בכתובה המחקרית, וגם בזו להדיוטות, בהיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית במאה וארבעים השנים האחרונות.⁶ השפעת העיסוק בהדפסים אלה במערב, שהיה מובחן יותר מאשר ביפן עד המחצית השנייה של המאה העשרים, ניכרת עד היום בפרסומים חדשים ובתערוכות מוזאונים. ניתן למנות מספר סיבות לכך: ראשית, החשיפה הרחבה ליצירות ההדפס במערב העלתה את זמינותן בעבור חוקרים אירופאים, והגבירה את נוכחותן בחיי היום-יום בעיצוב מוצרים, גרפיקה ואמנות. ייבוא ההדפסים היפניים במערב החל בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה, ובזכות מחירם הזול ושיעתוקם המכני

3 הסחר הימי בין אירופה ויפן התחיל לראשונה ב-1543 עם סוחרים ומגלי ארצות פורטוגזים, והסתיים בידי הממשל היפני ב-1638. עם הסוחרים הגיעו גם ישועים פורטוגזים, שהביאו את הנצרות ליפן. תקופה זו כונתה "תקופת מסחר הננבן" (nanban), מילת גנאי לזרים ביפנית שמשמעה "ברברים מהדרום".

4 דת הנצרות נרדפה ביפן במאה השבע-עשרה, וכניסתם של המיסיונרים הישועים נאסרה לגמרי ב-1614. נוכחותם של זרים ביפן נתפסה כמאיימת ומערערת את ההגמוניה של שלטון השווגון. ההולנדים היו היחידים שהורשו לסחור עם יפן מ-1638, ורוב התיאורים של יפן הגיעו לאירופה דרכם.

5 יחסי החוץ והמסחר של יפן נשלטו על ידי ממשל השווגונות. ב-1635 נחקקו חוקי ההסתגרות שאסרו סחר מיפן, והותר לסחור רק עם ספינות מסין, קוריאה והולנד. ב-1852 ספינות מלחמה של צי ארה"ב הגיעו לנמל אדו (טוקיו כיום), והכניעו באיומים את יפן בדרישה לכינון יחסי מסחר. בעקבות הסכם זה נחתמו הסכמים עם צרפת ב-1858, רוסיה ואנגליה. ראו: G. Bailey Sansom, *The Western World and Japan: a study in the interaction of European and Asiatic cultures*, New York, 1950, p. 283.

6 E. Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Europe in the Late Nineteenth Century*, Ph.D dissertation, Cornell University, 1980, p. 17

בהיקף נרחב הם נאספו בהמוניהם במערב. משום כל אלו, הדפסים מתקופת אדו נוכחים בכל אוסף אמנות יפנית מוזאלי במערב של ימינו.⁷

ניתן לטעון כי החשיפה המוקדמת של הקהל האירופאי והאמריקאי להדפסים אלו עוררה עניין ומחויבות ארוכי-שנים לתחום, וכן השקעת משאבי מחקר בו. ההטמעה של מרכיבים סגנוניים מגוף היצירה של ההדפס היפני אל תוך האמנות המערבית יצרה אף היא עניין מתמשך בגוף יצירה זה.⁸ עם זאת, בהתחשב במעמד הנמוך של הדפסים אלה במדרג האמנות היפנית ביפן עצמה, וכן נוכח התקופה המאוחרת והקצרה יחסית של תעשיית ההדפס של אדו, ועולם התוכן שהיא ייצגה באמנות העממית והטמפורלית – שמזכיר יותר שלטי פרסומות או ידיעות קצרות על אירועי השעה ביומון – עולה שאלה על הגיוון המועט בדיון המחקרי באמנות היפנית במערב, ועל צרות השיח לגביה.⁹ יתר על כן, ההיצמדות למסגרות דיון צרות והדבקות בתפיסת הז'אפוניזם כמקור יחיד להשרשת תחום מחקר זה מקשות על פיתוחו של דיון חדש בתחום, ומשמרות את נקודות המבט המקובעות בהיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית עד היום.

גם פוסיון התמקד במחקרו באמנות היפנית מתקופת אדו, שתוצריה היו חפצי האמנות היפנית היחידים כמעט שהגיעו לצרפת עד העשור השני של המאה העשרים. פוסיון עצמו מעולם לא ביקר ביפן ולא שלט בשפה היפנית, וכל הידע והמפגש שלו עם האמנות והתרבות היפנית התבססו על מסקנותיו מכתבים קודמים בשפות אירופיות, ומניתוח יצירות אמנות יפניות שהיו זמינות באוספים פרטיים וציבוריים בצרפת.¹⁰ שירה יפנית קלאסית או טקסטים דתיים היו המקורות הראשוניים המעטים בשפה היפנית שתורגמו לשפות אירופיות בשלהי המאה התשע-עשרה.¹¹ טקסטים יפניים

7 ההדפסים נאספו במאותיהם, זאת בניגוד לחפצי אמנות אחרים ממורשת האמנות היפנית – אשר היו יקרים, מסורבלים או נגישים פחות לאספן האירופאי והאמריקאי. נוסף על כך, ההדפסים היו קלים מאוד לאחסון וצבירה, ולא דרשו תחזוקה מורכבת ושימור כמו חפצים אורגניים תלת-ממדיים.

8 נעשה מחקר מקיף המתחקה אחר הופעתם והשפעתם הסגנונית של יצירות הדפס יפניות מתקופת אדו בציווריהם של אמנים אימפרסיוניסטים. מחקר זה נעשה בשני מישורים: בחינת הפעילות האמנותית שהושפעה מזרם זה, בעיקר בפרזי של שלהי המאה התשע-עשרה, בראי הז'אפוניזם; ובחינת מונוגרפיות שנכתבו על אמנים מסוימים, כמו דגה, ואן גוך ועוד, תוך חשיפת ההשפעות על יצירתם. מחקרים אלו מתמקדים בבחינת מרכיבים מהאמנות היפנית באמנות מערבית, ולא באמנות היפנית כגוף יצירה ראשוני. ראו: S. Wichmann, *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858*, London 1981.

9 ביפן של תקופת אדו, מוציא לאור הזמין מאמן עיצוב להדפס עבור לקוח והדפיס אותו אצל דפס. משום כך ההדפסים תמיד יועדו לצופה בעל משלב לשוני-תרבותי מסוים, הוא המזמין. עובדה זו, לצד הזמניות שבתעשייה זו והמהירות שבה נוצרו והושלכו ההדפסים, מקשה על קריאתם המלאה ללא גיבוי מעמיק של הקשרי התקופה – חלקם סמויים במטרה לשרוד את הצנזורה של השלטון במאמר סאטירי, או מוצפנים במכוון כתרגיל אינטלקטואלי עבור יפנים משכילים בני התקופה.

10 S. Fujihara, *Henri Focillon et le Japon: remise en question des travaux d'Henri Focillon sur l'art japonais dans sa phase lyonnaise (1913–1924)*, Ph.D dissertation, Université Lumière Lyon 2, 1999, p. 8.

11 ספרי היסטוריה יפניים שתורגמו לאנגלית בשלהי המאה התשע-עשרה, שניהם בסוגה ההיסטורית של חצר היאן מהמאה העשירית.

העוסקים באסתטיקה, ניתוח יצירות אמנות והערכה של מעמד יצירות האמנות לאורך ההיסטוריה ביפן (מסמכים המתעדים מסחר, ייצור או איסוף אמנות ביפן) לא היו נגישים באותה תקופה באירופה. חד-הכיווניות שבה גובש המחקר על אמנות יפנית באותה תקופה זהה להתבוננות האוריינטליסטית, במובן הסעידיאני, בשיח האמנות הצרפתית: ההיסטוריון המתבונן ביצירה היפנית מפרש אותה בהתאם לתפיסותיו, ואינו בשל או אינו מעוניין מסיבות פוליטיות להגיע להבנה מלאה יותר של מקורותיה ושל השיח האחר שהיא נושאת איתה.¹² סקירה אקדמית שנעשת באופן זה, על אף כליה המחקריים והמדעיים, אינה מכילה את האחר אלא מתבוננת בו בהתאם לערכיה הפנימיים – בדומה לאימפריאליזם הצרפתי המקדם כיבוש עולמי, והמבנה הכלכלי של מעמד הבורגנות באותם ימים המעודד צרכנות לביסוס מעמד חברתי, ודירוגה הגבוה של מוצרי האמנות.¹³

על כן, במאה התשע-העשרה יובאו לצרפת בעיקר חפצי אמנות מתקופת אדו. ההתמקדות בחפצים מתקופה זו, ובעיקר בהדפסים וחפצים דקורטיביים, נבעה משני מחוללים גדולים: המצב הפוליטי-תרבותי ששרר באותה תקופה בצרפת, והמצב הפוליטי-תרבותי ששרר ביפן. ביפן הסתיים באמצע המאה התשע-עשרה שלטון השוגונות של בית טוקוגאווה, ששלט בכוח צבאי על הארץ כולה בין 1603 ועד 1868. בין שלל ההגבלות הרבות שהטיל השלטון הצבאי על האוכלוסייה האזרחית, הוא גם הגביל את סחר הייצוא לאירופה וארצות הברית ואת תנועת הזרים המורשים לעגון בחופי איי יפן, מטעמים פנים-פוליטיים שמרניים שהלכו והתרופפו לקראת סוף תקופת אדו.¹⁴ הפיכה אלימה בשנת 1868 הביאה לסיומו של תקופה שלטונית זו ולעלייתו של הקיסר מייג'י (Meiji, reign 1868-1912). מייג'י היה צעיר ומודרניסט בתפיסת עולמו הפוליטית, ובהתאם לכך פעל ליצירת קשרי מסחר ודיפלומטיה עם מדינות מערביות, וייסד ביפן פרלמנט ומוסדות מדינה לפי המודל המערבי של ריבונות מדינת לאום מודרנית.¹⁵ בתוך זמן קצר עברה יפן שינויים מרחיקי-לכת בהיקפם ובעומקם בכל תחומי החיים של אזרחיה.¹⁶ קולות התנגדות הגיעו מהשמרנים שאיבדו כוחם, ומצד מי שראו במחיקת העבר הקרוב של תקופת אדו סכנה לפירור הזהות היפנית והמשכיותה ההיסטורית.

במקביל לשינויים גדולים אלו שהתחוללו ביפן, בצרפת תם שלטונו של נפוליאון השלישי (Louis-Napoléon Bonaparte, 1848-1870) לאחר תבוסתו במלחמת פרוסיה-צרפת בשנת 1870. בעקבות זאת הוקמה הרפובליקה הצרפתית השלישית (1871-1940) בידי כוחות דמוקרטיים רפובליקניים, והחלה תקופה של חוסר יציבות פוליטית. אך למרות חוסר הוודאות והמחלוקת, בתקופה זו החלה גם רפורמה

12 א' סעיד, אוריינטליזם, תרגמה עתליה זילבר, תל אביב 2000, עמ' 25.

13 M. Weber, *Economy and Society: an outline of interpretive sociology*, Berkeley 1978, pp. 305-307.

14 כל התקופה מכונה אדו, שמה העתיק של טוקיו, בירתו החדשה של השוגון איאייסו טוקוגאווה (Ieyasu Tokugawa, 1543-1616). שמה הנוסף של תקופה זו היא טוקוגאווה (Tokugawa). הקיסר המוחלש נותר בבירתו שבקיוטו.

15 E. D. Westney, *Imitation and Innovation: The Transfer of Western Organization Pattern to Meiji Japan*, Cambridge 1987.

16 M. B. Jansen, *The Making of Modern Japan*, Cambridge 2002.

מקיפה במוסדות המדינה, ואופייה של צרפת המודרנית התגבש סביב זכות הבחירה והאזרחות.¹⁷ במקביל למחלוקת הפנימית על רעיונות רפובליקניים של זכויות האזרח בצרפת, המדינה הרחיבה את מרבית נכסיה הקולוניאליסטיים באסיה, אוקיאניה ומערב אפריקה אחרי שנת 1880:¹⁸ נפוליאון בונפרטה החל בפרויקט האימפריאליסטי הצרפתי עוד בסוף המאה השמונה-עשרה, ואחיינו נפוליאון השלישי המשיך שאיפה זו שהתקבעה בתפיסה הזהות הלאומית של צרפת בתקופת הרפובליקה השלישית.¹⁹ אך בשלהי המאה התשע-עשרה והעידן הפוסט-נפוליאוני, ההשקעה הכספית האדירה שנדרשת לכיבוש הקולוניות ולאחזקתן כבר לא היו עניין מובן מאליו בפוליטיקה הפנים-צרפתית, ותומכי הקולוניאליזם עשו שימוש נרחב באמצעים תרבותיים, חינוכיים וחזותיים כדי להצדיק פרויקט יקר זה בפני האזרחים הצרפתים. כך נולדה בצרפת מסורת חזותית אוריינטליסטית, שייסד נפוליאון הראשון עוד במאה השמונה-עשרה, אשר הציגה את המזרח הקרוב מנקודת מבט אימפריאליסטית. במאה התשע-עשרה, אמנים מובילים כמו לאון ז'רום השתמשו בשפה חזותית ריאליסטית שהייתה מקובלת באקדמיה הצרפתית לתיאור מציאות מרובדת-דמיון תחת חסותו של מדע האתנוגרפיה החדש ומחקר האוריינט.²⁰ למרות הריחוק של יפן מהלבנט, המפגש החדש עם האמנות היפנית סיפק אחרות והצצה אל עולם חדש ולא ידוע, שלתוך תבניותיו החזותיות אפשר היה לצקת תכנים פוליטיים וחברתיים שהעסיקו את האמנים הצרפתים. היפנים מצידם אפשרו את החדירה הזאת לעולמם ואף עודדו אותה, בזכות פירותיה הכלכליים ובשל פיתוח התפיסה הרצויה שלהם במערב כאומה מתקדמת לפי חזונו של הקיסר מייג'י.

מחקר הז'אפוניזם מאשש עמדה זו: בבסיסו הוא מדגים פרקטיקה אמנותית של מחזור קטעים מהאמנות היפנית, ויישומם ביצירות אמנות חדשות. הפרקטיקה הממחזרת אפשרה לאמנים בצרפת לקדם רעיונות פורצי-דרך במרחב הרעיוני המערבי בלבד, ואין בה מקום למשמעות הפנים-תרבותית היפנית של אותם מרכיבי אמנות. תחום מחקר הז'אפוניזם בספרות המקצועית עוסק בחשיפה של מקורות ההשראה וההשוואה בין יצירות אמנות יפניות ויצירות של אמנים מערביים במפנה המאה העשרים (Colta, 1974; Sansom, 1949; Weisberg, 1990, 1994, 2000; Wichmann, 1981, 1999). במובן זה, המחקר הקיים ממשיך את התפיסה האירוצנטרית המגדירה את האחר – במקרה זה, האמנות היפנית – ככלי שרת של המערב. מתודולוגיית המחקר של הז'אפוניזם אחרי מלחמת העולם השנייה ועד היום עוסקת במציאת ההדפס המדויק שאמן צרפתי ראה בגלריה לאמנות המזרח בפרז' בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה, והשימושים שעשה בקומפוזיציה של אותו הדפס בציוריו שלו. דוגמה לכך עולה מתייעוד המפגש הפורה בין ואן גוך ליצירותיו של האמן היפני

J. R. Lehning, *To be a Citizen: The Political Culture of the Early French Third Republic*, 17
Cornell 2001, p. 9

H. Brunschwig, *French Colonialism 1871–1914: Myths and Realities*, New York 1964 18

E. Guenot, 'Napoleon III and France's colonial expansion: national grandeur, territorial conquests and colonial embellishment, 1852–70', R. Aldrich and C. McCreery (eds.), *Crowns and Colonies: European Monarchies and Overseas Empires*, Manchester 2016 19

R. Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism and French North Africa, 1880–1930*, 20
Oakland 2003, p. 19

קצושיקה הוקוסאי (Katsushika Hokusai, 1760-1849) דרך איסוף מאות מהדפסיו של הוקוסאי שיובאו לצרפת.²¹

כפי שהעירה אבט,²² מחקר זה לוקה בחסר מכיוון שהוא אינו עוסק בשאלה מוקדמת יותר לתהליך המתואר: מי הפעיל את מנגנון הסינון, הבחירה והמיקוד של יצירות יפניות בשוק האמנות מהמזרח בתקופה זו, וכיצד פעל אותו המנגנון – שבעטיו נחשף האמן הצרפתי לתחומי יצירה מוגבלים בלבד מהאמנות היפנית. ואכן, בצרפת של ראשית המאה העשרים התרחבה הבנת התהליכים שהתפתחו בשיח האמנות הצרפתי בעקבות החשיפה לאמנות היפנית. ב־1924 סיכם זאת היטב גסטון מיג'ון (Migeon, 1861-1930), היסטוריון אמנות ובעל משרת כבוד בלובר דאז, בדבריו על סיום תפקידה של האמנות היפנית בצרפת: "בהיסטוריה של המאה התשע־עשרה היה פרק נאה של הכרת האמנות היפנית לטעמה של צרפת. זאת מכיוון שתרבות ארצנו, מאז המאה השמונה־עשרה, השפיעה על כל אירופה".²³ לקראת סוף עידן הז'אפוניזם, ובראייה מודעת לאחור, מיג'ון קורא להופעתה של האמנות היפנית "פרק בהיסטוריה". בתוך כך הוא מתייחס לספרו של ההיסטוריון לואי גונזו *L'Art Japonaise*, שפורסם בפריז ב־1883, כגורם שפתח את הפרק המדובר בצרפת: תחילתו סביב 1850 בתקופה של התפעלות ואספנות אדירה, וסיומו בעשור השני של המאה העשרים במכירה או הטמעה של אותם אוספים במוזאונים בפריז.

במקביל לסיום תפקידו של אוסף האמנות היפנית של גונזו, שנמכר במכירה פומבית בפריז ב־1921, גם גוף הכתיבה על תולדות האמנות היפנית מסוכם כאן במבט לאחור, כדבר שהסתיים וללא עתיד. ההצבעה המכוונת על סיום עבודתם של ההיסטוריונים בכתיבה על האמנות היפנית במקביל לסיום האופנה הז'אפוניסטית של איסוף האמנות היפנית בצרפת, חושפת את העמדה כי אותה היסטוריה לא נכתבה לשם תיעוד יפן אלא עבור האירופאים ושוק האמנות היפני בצרפת. עבודת ההיסטוריוגרפים הצרפתים – ומיג'ון גם מזכיר את הבריטים, האמריקאים והגרמנים שעסקו בכך – הייתה חלק ממגמת איסוף הידע לפי הקוד האסתטי המערבי. היסטוריוגרפיית האמנות היפנית היא פרק מסקרן בהיסטוריה של הכתיבה על האמנות, אך יותר מכך היא מעידה לדידו על עליונותו של הטעם הצרפתי המשובח. מיג'ון ראה בז'אפוניזם שלב מקדים לעידן חדש של שיח תרבותי אירופי, והמסחר באמנות היה לתפיסתו תנאי מקדים לתיעוד, כתיבה ושיח על אודותיה. כאשר נוצר כבר העניין בשיח זה, מקורותיו נפתחו לכול מקרוב ומרחוק כחלק מהמהפכה הדמוקרטית של הנחלת ידע תרבותי לכלל שהובילו דיסציפלינת תולדות האמנות והמוזאונים.

M. Michiko, 'Japonism as Transcultural Process: Odano Naotake, Katsushika Hokusai and Vincent Van Gogh', S. Gianfreda (ed.), *Monet, Gauguin Van Gogh Japanese Inspiration*, Zurich 2014, pp. 21-38, at p. 22

22 Evett (לעיל הערה 6), עמ' 3.

23 "C'eût été, dans l'histoire de la curiosité au xixe siècle, un curieux et joli chapitre à écrire" que celui de l'introduction et du goût de l'art japonais en France. Car c'est vraiment de "notre pays, comme au xviiiè siècle, qu'il est parti pour irradier dans toute l'Europe" מיג'ון כתב זאת בהקדמה לקטלוג המכירה של האוסף היפני של גונזו בגלריה בפריז, שהתקיים לאחר מותו ב־1921. ראו: R. Koechlin et G. Migeon, *Collection Louis Gonse: Oeuvres d'art du Japon*, Paris 1924, p. 237

עד אמצע המאה התשע־עשרה הייתה האמנות היפנית בצרפת נגישה רק ליודעי דבר, כמו דיפלומטים, סוחרים וחוקרי אסיה, שכונו אז אוריינטליסטים. גם קיומה של ספרות צרפתית על האמנות היפנית לא הובילה אמנות זו אל הקנון המערבי, והיא נותרה עד היום בשולי מחקר האמנות בו. ההיסטוריוגרפיה של האמנות היפנית כתחום מחקר מובחן החלה מתגבשת יותר ממאה שנה אחרי פרסום ספרו של גונז, הרבה אחרי מלחמת העולם השנייה, ששינתה את תפיסתה של יפן במערב ברבע האחרון של המאה העשרים.²⁴ נוכחותה של האמנות היפנית במערב במפנה המאה העשרים, ובפרט ההתמקדות בהדפסים יפניים מתקופת אדו, יצרו מודל תאורטי חדש ושיח אסתטי המאפשר להסוות את ניכוסם של מרכיבים מהאמנות היפנית אל האמנות מערבית. המקום המכובד שקיבלה האמנות היפנית כגורם שהשפיע על אמנים קנוניים כמו גוגן, ואן גוך, מונה ודגה יצר תפיסה של "ניכוס חיובי" והשהה את שחרורה של האמנות היפנית מהמבט המנכס של המערב, מתוך עמדה כי האמנים היפנים מפיקים רווח ממעמדם הייחודי במערב.²⁵ השיח המוקדם של היסטוריוגרפיה מערבית הוא שנסך משמעות במודל תולדות האמנות היפנית, הגדיר את תוכנה על דרך השוני המהותי של האחרות שבה, והציג את המקוריות שלה אל מול האמנות המערבית. במובן הזה, תהליך המודרניזציה המואץ של יפן והצגתה כמדינה שוות־מעמד למדינות המערב בראשית המאה העשרים, פירקו את הדימוי הנאיבי והראשוני שהצרכנים חיפשו בה, ואולי תרמו לדעיכת הז'אפוניזם במערב.

שלבים בחשיפת האמנות היפנית בצרפת

בשלהי המאה התשע־עשרה נולדה תנועת הז'אפוניזם בזכות שילובם של שני מפעלים חשובים וגדולים: (1) הממשל היפני החדש של הקיסר מייג'י, שפעל להגדלת חלקה של כלכלת יפן בשוק סחורות היבוא למערב;²⁶ (2) המפעל הקולוניאליסטי הצרפתי, שהביא איתו חשיפה לידע חדש על העולם ולפוליטיקה של אחרות. התרחבותה המואצת של הבורגנות והצרכנות הקמעונית בצרפת של אותה תקופה, והתפתחות

24 M. Put, *Plunder and Pleasure: Japanese Art in the West, 1860–1930*, Leiden 2000

25 בשנות השישים של המאה התשע־עשרה הציירים אדגר דגה (Degas, 1834–1917) וג'יימס טיסו (Tissot, 1836–1902) היו בין האספנים הראשונים של הדפסים יפניים בפריז. האמן וינסנט ואן גוך (Vincent Van Gogh, 1853–1890) ואחיו סוחר האמנות תאודור (Theodor van Gogh, 1857–1891) אספו מעל לארבע־מאות הדפסים יפניים והציגו אותם לקהל הרחב ב־1887 בתערוכה בפריז. האמן קלוד מונה (Monet, 1840–1926) החזיק 12 כרכים של ספרי מנגה של הוקוסאי. אספנים אניני טעם נהגו להציג את אוספיהם בפומבי כדי להפיץ את חשיבותם.

26 שוק היבוא הימי הסיני למערב החל בסוף המאה התשע־עשרה וגדל לממדי ענק במאה השמונה־עשרה והתשע־עשרה, בזמן קיסרות שושלת צ'ינג (1644–1912). הסחר בחומרי גלם כמו טקסטיל משי, תה וחפצי פורצלן הניב הכנסה עצומה לקיסרות סין, בזכות מיסוי יצוא כבד ושליטה מלאה על מנגנון ההיצע בסחורות ייחודיות אלו, וכן בזכות הסכמי הסחר שלה עם המדינות השכנות והגבלת פעילותן. החל מהמחצית השנייה של המאה התשע־עשרה נפגעו קשות שוק היצוא של קיסרות סין ומעמדה האקסקלוסיבי בעקבות סכסוך על הסכמי הסחר בין סין ובריטניה, ופריצת מלחמת האופיום הראשונה (1839) והשנייה (1856), מלחמת סין־צרפת (1884) והפלישה היפנית לסין (1894). מטרת יפן בפלישה הייתה להרחיב את פעילותה ביבשת אסיה ולתפוס את מעמדה העליון של קיסרות סין בה. ראו גם על פעילות ממשל מייג'י בהקשר זה: D. Sato, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 1991, p. 153

מדע תולדות האמנות ולימודי מזרח אסיה באקדמיה הצרפתית, היו המוציאים לאור של מפעלי הממשל היפני והצרפתי.²⁷ שילובם המשלים של פיתוח ההיסטוריוגרפיה, האנתרופולוגיה וחקר המזרח כשיטות אקדמיות, והעניין הציבורי המסחרי באמנות יפנית, הניבו כתיבה על אמנות זו בשפה הצרפתית בכתבי עת וספרים המיועדים גם לציבור הרחב.²⁸

האמנות היפנית נחשפה לראשונה לקהל הצרפתי עם הופעתה בגלריות ובחנויות ייעודיות בפריז ששירתו קהל עירוני ואנין טעם – כמו החנות *La Porte Chinoise* של מאדאם דסויי (Desoye), שנפתחה בפריז ב־1862 והייתה הראשונה שמכרה בקמעונות כלי חרסיה מסין ויפן, והגלריה הפריזאית של זיגפריד בינג (Bing), שנפתחה ב־1870 ומכרה אמנות יפנית שיובאה דרך משרדיו ביוקוהמה שביפן.²⁹ בינג כתב שני ספרים על אמנות יפנית ומאמרים רבים, והרצה בכנסים בנושא אמנות מזרח אסיה. בשנת 1881 הוא ייסד את המגזין *Le Japon artistique* שפורסם בצרפתית, באנגלית ובגרמנית. בנוסף הוא אצר תערוכות של אמנות יפנית בפריז עבור הקהל הרחב, ושימש כיועץ לאספנים בתחום. בינג היה סוחר אמנות ששימש גם כפטרון וסוכן תרבות מרכזי של אמנות יפנית, היברידי שנוצר עבור אמנות זרה שלא שייכת לזרם המרכזי – אשר נשלט באותה עת בידי תחרויות הסלון של האקדמיה לאמנות בפריז, והזדקק למנוע דוחף להפצתו. בינג היה אחראי למכירתם של רבים מהדפסי בלוק העץ היפניים שאספו עשירי פריז ואמניה.

הביתן היפני בתערוכה הבינלאומית של 1867 בפריז היה נקודת התחלה טובה להצלחת הפצתה של האמנות היפנית בצרפת. בעקבות הצלחות אלו הציגה ממשלת יפן ביתן במימונה ותכנונה בכל התערוכות הבינלאומיות הבאות במדינות המערב.³⁰ כחלק מפעילות יזומה זו נכתבו דוחות שסיכמו את היקף המכירות אחרי כל תערוכה, והללו סייעו בתכנון הסחורה שתישלח לתערוכה הבאה.³¹ מטרתה של ממשלת יפן הייתה להגדיל את נתח הייצוא של יצרנים יפניים לשוק המערבי. בזמן ההכנות להקמת ביתן יפן בתערוכה הבינלאומית בווינה (1873) אף שכרה ממשלת יפן יועץ לטעם האירופי, כדי להבין מה יכול למשוך פלח שוק זה. גוטפריד וואגנר (Wagner, 1831–1892), כימאי גרמני שלימד באוניברסיטה בטוקיו והיה נטול ידע מקצועי בתחומי האמנות והקמעונות, ייעץ לממשל להשקיע בייצוא חפצים במלאכת יד שהוכנו בטכניקה ייחודית ושתהליך הייצור שלהם היה ידני וממושך

27 בצרפת הוקם ב־1900 מכון ממשלתי לחקר מזרח אסיה, *L'École française d'Extrême-Orient*, ולו 12 משלחות קבועות המיושבות ברחבי אסיה. מטרתן הייתה לחקור ולאסוף ידע על מזרח אסיה במסגרת המנוהלת באקדמיה הצרפתית, שמרכזת בפריז.

28 G. P. and Y. M. L. Weisberg, *Japonisme: an annotated bibliography*, New York and London 1990.

29 G. P. Weisberg, E. Becker and E. Possémé (eds.), *The origins of L'Art Nouveau: The Bing Empire*, New York 2004.

30 היקף המבקרים בתערוכה בפריז בשנת 1867 עמד על שבעה מיליון איש, השתתפו בה 43 מדינות, וזו הייתה הפעם הראשונה שבה ממשלת יפן הציגה בביתן לאומי ייעודי חפצי אמנות יפניים. ראו: E. Gilmore Holt, *The Art of All Nations, 1850–1873: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, 1982; L. Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*, London, 2007.

31 Sato (לעיל הערה 26), עמ' 107–108.

– כגון כלי כסף, טקסטיל, כלי לכה, חזרן וקרמיקה, ומאוחר יותר הדפסים. חפצים אלה זכו להערכה מיידית בשוק האמנות האירופי והאמריקאי.³² לעומת זאת, יצירות אמנות גבוהה בעלות מטען תרבותי עשיר ביפן, כמו ציורי דיו וקליגרפיה, לא נכנסו לרשימת העבודות לביתן. האפשרות לקרוא את המסרים המורכבים שלהם, שהייתה חלק בלתי נפרד מערכם הגבוה ביפן, לא עמדה לרשותו של הקהל הזר, ולכן הם לא היו יכולים לשרת קהל זה.

מדיניות תועלתנית זו הובילה להצלחתה של ממשלת מייג'י בהגדלת מכירותיהם של מוצרים יפניים במערב בעשרות אחוזים בתוך עשור. ממשלת מייג'י ופקידיה היעילים גילו חוסר עניין בממד הערכי של הפצת מוצרים יפניים למדינות אחרות, והסתפקו בבחינת הממד הכלכלי. בחירה במוצרי אמנות ואומנות מסיבות מסחריות בלבד עוררה תפיסה תרבותית שגויה על האמנות היפנית, אשר הניבה השפעה ארוכת-טווח על תפיסת האסתטיקה היפנית במערב. בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה, בעקבות אירועים ספונטניים של הרס יצירות ביפן בידי כוחות איקונוקלסטיים לאומניים, עלתה ביקורת ציבורית על אחריות המדינה לאוצרות התרבות שבה,³³ ויפנים ששיתפו פעולה עם האקדמיה הצרפתית ביקרו את החומרים שמגיעים לאירופה בדרך המסחר כנחותים וכמשבשים את יסודות התרבות היפנית בעיני המערב.³⁴ השיח הער ביפן על מעמדה של מורשת התרבות היפנית הוביל בשנת 1889 להקמתו של משרד ממשלתי המופקד על תוכנית להצלת יצירות. המשרד הרכיב רשימת הגדרות ליצירות המופת היפניות מהתקופה הניאוליתית ועד המאה התשע-עשרה,³⁵ והקים מוזאונים לפי מודל מערבי שהופקדו על איסוף והצגה של אמנות יפנית מהאוסף הקיסרי ומאוספי מנזרים שהולאמו.³⁶

32 שם עמ' 113.

33 N. Murai, *Authoring the East: Okakura Kakuzō and the representations of East Asian art in the early twentieth century*, Ph.D. dissertation, Harvard University, 2003

34 קורימוטו טייג'ירו (Kurimoto Taijiro), סוכן של ספרים יפניים באקדמיה הצרפתית, פרסם בשנת 1870 ב-Bulletin de l'Athénée orientale רשימה ביבליוגרפית הכוללת 67 יצירות ספרותיות יפניות חשובות מתוך רצון "לעשות משהו מועיל ומעניין עבור חוקרים יפנים אירופאים", כי "כמעט כל המטיילים שקונים ספרים ביפן ללא יוצא מן הכלל אינם מסוגלים לקרוא עמוד אחד, והבחירה שלהם מוכתבת רק על ידי תמונות מוזרות המאזרות בהם". מצוטט מתוך: P. Beillevaire, 'Collaborateurs, correspondants et associés de Léon de Rosny dans le champ des études japonaises', *présentation faite au symposium international Genèse des études japonaises en Europe: autour du fonds Léon de Rosny*, Lille 2015. Accessed June 2021 at <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01953440/document>

35 רבות מהיצירות היפניות עברו לידיים פרטיות לאחר מהפכת הרסטורציה של מייג'י, עם התמוטטות העולם הישן, שהוביל לשינויי המעמדות הגבוהים ופזורת נכסי האמנות שלהם. כמו כן, נכסי מוסדות הדת הבודהיסטית, שהחזיקו במחסניהם וגנזכיהם חפצי אמנות עתיקים שלא היו גלויים לציבור במשך מאות שנים, עברו תהליך הלאמה וחיסול שיטתי כדי להקטין את כוחם. בין השנים 1868-1874 הועלו באש והושחתו יצירות אמנות בודהיסטיות ברחבי יפן כאקט ספונטני נגד ממסד הדת המקושר לשלטון הישן. ראו: F. Rambelli and E. Reinders, *Buddhism and Iconoclasm in East Asia: A History*, London 2012, p. 72

36 M. B. Jansen, 'Cultural Change in Nineteenth-Century Japan', E. P. Conant (ed.), *Challenging Past and Present: the Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, Honolulu 2006, pp. 31-55, at p. 31

אך יוזמות אלו של איסוף, שימור ופרסום היסטוריוגרפיה הממפה את האמנות היפנית לאורך כאלפיים שנה לא השפיעו כלל על השיח בנושא האמנות היפנית מחוץ ליפן. אולי משום כך פרסם משרד התרבות היפני לראשונה בשנת 1900 מהדורה רשמית של ספר היסטוריה על האמנות היפנית בשפה הצרפתית, *Histoire de l'art du Japon*.³⁷ הספר חובר בידי היסטוריונים ואוצרים יפניים שעקבו אחר המתודולוגיה הגרמנית של תולדות האמנות, כמו ספריו הפופולריים של ההיסטוריון הגרמני וילהלם לובקה (Lübke, 1826-1893).³⁸ היוזמה להוציא לאור ספר זה בצרפתית עוד לפני המהדורה היפנית, שיצאה לאור כעבור שנה בשם אחר, מראה על כוונה ברורה להשפיע על השיח לא ממניעים כלכליים אלא ממניעים של זהות תרבותית, והכרה בצורך להתוות את הנרטיב ההיסטורי של יפן לעולם.³⁹ אך רוב היסטוריונים, האספנים והאוצרים האירופאים בחרו לא להתייחס לנרטיב היפני כלל, וארגנו את הכתיבה שלהם על האמנות היפנית לפי נושאים לבחירתם, שהוגדרו כבר ב־1883 בספר הראשון של ההיסטוריון הצרפתי גונז, *L'art Japonaise*.

לשם השוואת הבדלי הנרטיב בין צרפת ליפן, אפשר לראות לדוגמה כי בספר היפני הודגשה האמנות הבודהיסטית ואילו בספרו של גונז חשיבותה צומצמה. מנגד, בספר של גונז הודגשה חשיבות ההשפעה הסינית על התפתחות האמנות היפנית, רעיון שהודחק בתפיסה האימפריאליסטית של מייג'י - ששאף לתפוס את מקומה של סין הקורסת ככוח הגמוני מוביל במזרח אסיה.⁴⁰ נוסף על כך, בצרפת קיבלו כאמור ההדפסים היפניים חשיפה נרחבת ומרכזית, ואילו בהיסטוריוגרפיה היפנית הרשמית הם הוזכרו בקצרה בלבד ונחשבו שוליים.⁴¹ ההחלטה מהי יצירת מופת תלויה לרוב בעניין של הכותב, בצורתו ובסגנונו ביחס לתפיסה האמנותית של תרבותו, ולא במדרג שלה במדינת המקור. השיבוש הזה יצר הכלאות היסטוריוגרפיות של יצירות אמנות אשר מייצגות את ההשפעה ההדדית בין צרפת ויפן בתקופה מסוימת, ומוצגות כנרטיב היסטורי מרכזי. הכלאות אלו הן פרקטוגרפיות בתבנית ההיסטוריה של האמנות היפנית, ואותן מחזיקות תולדות האמנות היפנית עד היום.

37 M.Fukuchi, *Histoire de l'art du Japon, ouvrage publié par la commission impériale du Japon à l'exposition universelle de Paris, 1900*, Paris 1900

38 לובקה כתב ב־1868 ספר מקיף על תולדות האמנות במערב, בשם *Grundriss der Kunstgeschichte*. הספר תורגם לאנגלית ב־1878 תחת הכותרת *Outlines of the History of Art*. לובקה עקב אחר מתודולוגיה היסטורית פורמלית, שבה כל תקופה מוגדרת לפי סגנון אדריכלי ואמנותי המאפיין אותה באופן כללי. לובקה פרסם משנות החמישים של המאה התשע־עשרה ספרים על אמנות צרפת וגרמניה, שזכו לתהודה רבה בזכות כתיבתו הנגישה והמתודה ההיסטורית הסדורה שהציג.

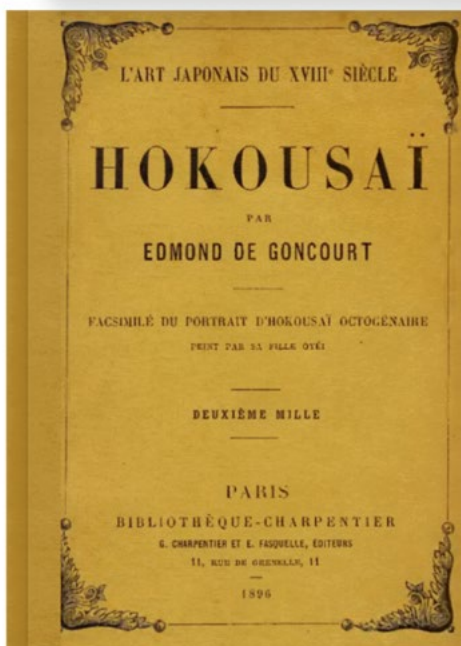
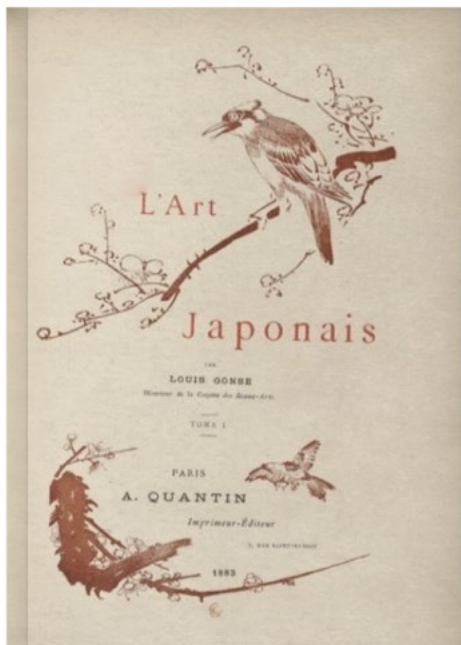
39 K. Nagahiro, 'Okakura Kakuzō as a Historian of Art', *Review of Japanese Culture and Society, Beyond Tenshin: Okakura Kakuzō's Multiple Legacies*, 24 (2012), pp. 26-38, at pp. 30-31. במהדורה היפנית שיצאה לאור ביפן שנה לאחר מכן, ב־1901, הספר נקרא *Manuscript of an Abridged History of the Art of Imperial Japan (Kōhon teikoku Nihon bijutsu ryakushi)*.

40 *K. Karatani and S. M. Lippit, History and Repetition*, New York 2012, pp. 37-28

41 C. M. E. Guth, 'Japan 1868-1945: Art, Architecture, and National Identity' *Art Journal*, autumn, 55, 3 (1996), pp. 16-20

ספרי היסטוריה ראשונים על אמנות יפנית בצרפת

לואי גונז (Gonse, 1846-1921) היה ההיסטוריון הצרפתי הראשון שכתב ספר על אמנות יפנית לפי מודל מתודולוגי היסטוריוגרפי סדור, ולא כיומן מסע או רשמים כלליים. גונז היה היסטוריון של אמנות צרפתית מימי הביניים, ומראשי הפקידות הגבוהה של מוסדות המוזאונים בצרפת בשלהי המאה התשע-עשרה. מכיוון שלא הייתה לו גישה ליפן, גונז נעזר בסוחר אמנות יפני שפעל בפריז להתיעצות כללית ולגישה ליצירות. ספרו על אמנות יפנית צוטט רבות בדורות הבאים של חוקרי התחום בזמנו ובראשית המאה העשרים, אך לא מדובר בספר היסטוריה במודל המקובל שהציג למשל לובקה. הספר מחולק לתקופות באופן לא עקבי, ולעיתים הוא קופץ לשיטות חלוקה אחרות כמו היסטוריית החומרים, הטכנולוגיה והמונוגרף.



בפרק האחרון בספר מתמקד גונז באמן הוקוסאי, אשר יצירות ההדפס שלו לא זכו להערכה גבוהה ביפן כפי שזכו בצרפת, ובכך ממשיך את דרכם של סוחרים ובעלי השפעה בעולם האמנות הפריזאי שהרבו לכתוב על הוקוסאי בכתבי העת לאמנות.⁴² בהשלמתו עם כוחות השוק נתן גונז גושפנקא לניכוס התרבותי של האמנות היפנית במערב, והשתמש לשם כך בכסות ההיסטוריוגרפיה. הפן המסחרי של ההדפסים היפניים בפריז באותה עת, והכמות האדירה מהם שהייתה זמינה לגונז, סימנו את נקודות המיקוד ביריעה הרחבה של אמנות יפנית. לא במקרה הוקדש להוקוסאי פרק שלם בספר כללי על אמנות יפנית, והוא היה למעשה האמן היחיד שזכה לכך בספר זה.

גם חברו הקרוב של גונז, הסופר הצרפתי אדמון דה גונקור, אסף עשרות הדפסים וספרים של הוקוסאי.⁴³ כמו כן הוא כתב שני ספרים המתמקדים באמנים יפניים, שהפכו למוקד הערצה ואספנות בפריז בשלהי המאה התשע-עשרה: ספר ראשון על האמן קיטאגאוה אוטמרו (Kitagawa Utamaro, 1753-1806), וספר שני על הוקוסאי.⁴⁴ דה גונקור כתב על אמנים שאותם הגדיר כגאונים, ובכך הכפיף את יצירתם לתפיסה אסתטית מאוחדת. בהקדמה לספרו על הוקוסאי הוא כתב על האמן שבחר להציג: "אני רוצה שהמחקר

למעלה:

לואי גונז, *L'Art Japonais*, 1883.

למטה:

אדמון דה גונקור, *Hokusai*, 1896.

42 C. Guth, *Hokusai's Great Wave: Biography of a Global Icon*, Honolulu 2015

43 דה גונקור אסף כשלוש-מאות הדפסים וכמאה ספרים מודפסים יפניים, רבים מהם של הוקוסאי. ראו: Put (לעיל הערה 24), עמ' 19.

44 E. de Goncourt, *Outamaro: le peintre des maisons vertes*, Paris 1891; E. de Goncourt, *Hokusai: l'art japonais au XVIIIe siècle*, Paris 1896

הביוגרפי הזה על הוואזרי היפני, על האמן הגדול, שמעסיק כל כך את עולם האמנות האירופי, ושעדיין לא פורסם ולא תורגם לצרפתית, יופיע באקו דה פרי בפעם הראשונה⁴⁵. האקו היה עיתון יומי שמרני מרכזי בזמן הרפובליקה השלישית, ודה גונקור ביטא את חזונו להחדיר את האמנים היפנים שהוא בחר לתודעה היום-יומית השמרנית של החברה הצרפתית. בכך הוא ביטא רצון ברור להרחיב את התודעה האסתטית של הצרפתים ולהשפיע עליה.

לטענת דה גונקור, הצורך בספר על חייו של הוקוסאי עלה משום תפקידו המהותי באמנות אירופה. לא במקרה הוא מזכיר את ההיסטוריון האיטלקי ואזרי (Vasari, 1511–1574), שטבע את המושג *Arti del Disegno* בביוגרפיה המקיפה שכתב על האמנים האיטלקים הגדולים של תקופתו. ואזרי הבחין לראשונה בין אמנויות הציור, הפיסול והאדריכלות לבין שאר המיומנויות, ויצר היררכיה בין יצירה עליינה למלאכות אחרות⁴⁶, שעל בסיסה פותח במאה השמונה-עשרה גם המושג הצרפתי *Beaux arts* (אמנויות יפות)⁴⁷. אך הכתיבה על אמנות יפנית במערכת האמנויות המערבית המקובלת של המאה התשע-עשרה אתגרה את ההיסטוריונים המערביים. אמנים יפנים לא ציירו בשמן על קנבס כמו במערב, אלא התבססו על מסורות אחרות והשתמשו בטכניקות ובתבניות ייצוג אחרות. האסתטיקה היפנית הייתה שונה במראה לעין האירופית, וחשוב מכך – היא נשענה על עולם תוכן אחר: נושאים מהספרות הקלאסית הסינית והיפנית אוזכרו הלך ושוב ביצירות, וכך גם אירועים מכוננים אמיתיים או סימבוליים שהתרחשו לעיתים מאות ואלפי שנים קודם לכן. בתחום ההדפס, שהיה סוגת אמנות עממית ויום-יומית, האמנים הצפינו ביקורת וסאטירה חברתית עכשווית בניסיון להתחמק מהצנזורה הכבדה שהשית עליהם ממשל השוגונות. דה גונקורט, גונז ופוסיון היו ערים לכך, אבל פיענחו את הפרקטיקה הסאטירית לפי קוד המיקום החברתי בצרפת של תקופתם, שהתאפיינה בהתעוררות אזרחית וגיבוש רעיונות רפובליקניים לניהול הממשל. הוקוסאי לא תפס את עולמו כך, ולכן הגדרתו בכתבי ההיסטוריונים הצרפתים כאמן חברתי העידה על חוסר הבנה של מעמדו ביפן.

הספר של גונז ביקש להכין את האספנים לידע בתחום האמנות היפנית. הספר מאגד בתוכו שלל אמנויות, טכניקות ומסורות יפניות, והיה המפורט ביותר שנכתב עד אז⁴⁸. גונז נעזר במומחה היפני וואקאי (Wakai), סוחר אמנות שחי בטוקיו וגונז פגשו בפריז. וואקאי ייבא יצירות אמנות יפניות לפריז ומכר אותן לסוחרים מקומיים. גונז היה איש קשר חשוב עבור סוחר אמנות זר, כי הוא הכיר אישית את כל האספנים הגדולים של האמנות היפנית בפריז, והיה ביכולתו לסייע במכירה מהירה ורווחית של הסחורה. לבקשתו של גונז, וואקאי הביא מיפן לפריז אוסף שלם של ציורים

et je veux que cette étude biographique des Vasari japonais, sur le grand artiste, qui"... 45
préoccupe si vivement le monde de l'art européen, – et qui n'a encore été ni imprimée,
ni traduite en française, paraisse dans l'Écho de Paris pour la première fois". Edmond de
.Goncourt, *Hokousai*, p. IX

.G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1550 46

P. Oskar Kristeller, 'The Modern System of the Arts: a study in the History of Aesthetics' 47
Journal of the History of Ideas, 12, 4 (1951), pp. 496–527, at p. 497

E. F. Fenollosa, *Review of the chapter on painting in Gonse's "L'art japonais"*, Boston 48
. 1885, p. 4

והדפסים למטרת כתיבת הספר, אך ברובו הספר נשען על יצירות מאוספים אירופים גדולים כמו דה גונקור. יצירה המתועדת בספר אמנות של היסטוריון חשוב מספקת עבור האספן גושפנקא מקצועית לאיכות האוסף שלו וזוכה למעמד מיוחס ואלמותי, וערכה עולה עשרות מונים.

גונז ופוסיון הרבו לפאר בכתיבתם את איכות עבודת הכפיים והעיצוב השימושי והחזותי, ודנו אך מעט בהגות התרבותית שעליה נשענו. פרשנותם התמקדה במראה החיצוני של היצירות, כמו הטכניקה, הצורה והצבע, והתרחקות מהמודל ההיסטורי הגרמני של מעקב כרונולוגי אחר תקופות ובחינתן באופן פורמליסטי. פרציוסי⁴⁹ הגדיר את המודל המוקדם מסוג זה במתודולוגיה של תולדות האמנות כפעולה שנועדה לקבוע את טיבה של יצירת האמנות ולא את משמעות מרכיביה, בין השאר מכיוון שההיסטוריונים נקשרו למוסדות המוזאליים וכוחות שוק האמנות של האספנים הגדולים. כך נדונה ההיסטוריה של הסמן (signifier) בנפרד מהמסומן (signified).⁵⁰ הפרדה זו, שניכרה גם בשיח על האמנות היפנית בצרפת, אפשרה ניתוח של סמלים ללא מסמליהם. הוסיף לכך אלקינס⁵¹ בדיונו על הפרשנות בתולדות האמנות כעמדה של יצירת דומות (Sameness): הדרך שבה היסטוריונים של אמנות בוחנים כל יצירה או מבנה תרבותי בכלים הקיימים בשיח וללא הבחנה בנושא המנותח. כך ניסתה באובייקט האחר, הזר והבלתי מפוענח דיו, משמעות הממזגת אותו עם תכנים המובנים לזמנו ומקומו של ההיסטוריון. בבחינת הדומות דרך העמדה האוריינטליסטית, ההבחנה בחפץ נעשית תמיד ממבט מרוחק ובכלי שיח שמבטיחים את שימורו של מרחק זה.

הכללה סגנונית של חפצים ותרבויות שמקורם בזמנים או מטרות שונות הייתה נוחה במיוחד להיסטוריון שאינו יכול לענות על רבות מהשאלות על משמעות היצירה, אבל סקרן למצוא הסברים חדשים לעולמו שלו. ההזרה והמרחק מובעים במשפטי פליאה והערצה סנטימנטליים המרחיקים את הניתוח הצרפתי על האמנות היפנית באותה עת מהשיטה המדעית. גונז הרבה לכתוב על ההשפעה והקשר בין יפן לצרפת, אך לא ידע את קוראיו מה נכתב ביפן גופא על אמנות יפנית. קשר זה נובע מההתבוננות של הצרפתים ביצירות היפניות כמעשייה חזותית חד־ממדית. עם זאת, גונז היה מודע לשימוש השטחי שנעשה באמנות היפנית בצרפת, ומנה שתי בעיות עיקריות בתחום המחקר ההיסטוריוגרפי של אמנות יפן בצרפת בזמנו: (1) הצגת אמנות יפנית לשם העתקה והתרשמות שטחית, עבור מי שמתעניינים בה לשם חיקוי והעתקה; ו־(2) בחירה של מוטיבים מהאמנות היפנית והטמעתם באמנות צרפתית ללא הבחנה בטיבם.

משום החשש האמיתי כי השפעת האמנות היפנית על אמנים במערב יש בה מהגחמה והפסטיש, ביקש גונז כמו דה גונקור לקחת על עצמו את תפקיד הבורר בתור היסטוריון של הטעם הטוב.⁵² כאן גם ניתן להבחין בעמדתו הגבוהה והמרוחקת

D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven 1989, pp. 49-8-9.

50 שם, עמ' 30.

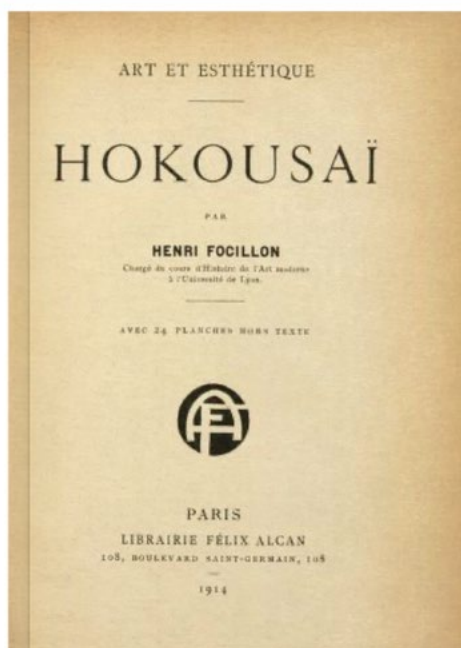
J. Elkins, *Our Beautiful, Dry and Distant Texts*, New York and London 2000, pp. 35-36 51

L. Gonse, 'L'Art Japonais et son influence sur le gout E europeen', *Revue des Arts* 52
Decoratifs, tome xviii, Paris 1898, pp.98-115, at p. 99, p. 115
ויסברג טוען שהשימוש

של גונזו כהיסטוריון של האקדמיה הצרפתית, ובביקורת המובלעת שלו כלפי אמני האוונגרד בפריז של התקופה, שנהגו להעתיק מרכיבים מהאמנות היפנית ליצירתם. בהיותו היסטוריון, גונזו בחר וברר את מרכיבי האמנות הזרה, והחליט מי האמן הגאון ומי צריך להישכח. הוא סבר כי לשם הבנתה של שפת אמנות יש לפרקה למרכיביה היסודיים ביותר ורק אז למפותה במלואה על כל סימניה ופירושיה, תוך הפשטתה מהנרטיב ההיסטורי שהנחה אותה מלכתחילה. גישה זו מבטאת את תחילתה של האוניברסליות – גישה לתולדות האמנות הנשענת על האמונה כי כל בני האדם שווים, וכל המאמצים האנושיים באשר הם ליצור אמנות שווים בערכם אף הם. פוסיון חיזק בהמשך טענה זו, שהיא תולדה של העידן הקולוניאלי באירופה, ואת מחשבת האתנוגרפיה ששימשה אותה.

מעמדו של הוקוסאי בספרי האמנות היפנית הראשונים

הכתיבה של פוסיון על אמנות יפנית בנויה על תשתית דיאלקטית הקיימת בחיבוריו על אמנות אירופית, לדוגמה במחקרו על האמן האיטלקי פירנזי (Piranesi, 1720–1778). פוסיון כתב על הוקוסאי ופירנזי בשנים המוקדמות של הקריירה שלו, בין 1914 ל-1918. בהקדמה לספרו על פירנזי מגדיר פוסיון את התפתחות הניאוקלסיציזם האיטלקי של המאה השמונה-עשרה, שבעיניו המשיך ישירות את גאונות הרנסנס האיטלקי מהמאה הארבע-עשרה עד השבע-עשרה, ואת מהותו ברוח התקופה: האינדיבידואליות, המקוריות וכושר ההמצאה, הסקרנות וההישענות על ידע אנציקלופדי רחב. גם המונוגרפיה על הוקוסאי (1914) ערוכה אצל פוסיון כמודל-על להלך רוח של תקופה שלמה, עם תובנות מתוך מקרה מסוים על רוח היצירה האמנותית מעבר לימי חייו האנושיים של האמן.



בהקדמה משרטט פוסיון תחילה את ההיסטוריה של היחסים בין אמנות המזרח למערב, היסטוריה קצרה של האמנות היפנית שהקדימה את הוקוסאי, וההיסטוריה של הכתיבה על הוקוסאי במערב. בכך הוא מחדש על קודמיו, גונזו ודה גונקור. פוסיון טוען כי שיא ההכרה בגאונותו של

אנרי פוסיון,
1914, Hokousai

בדגמים יפנים באמנות הצרפתית של שנות השבעים והשמונים של המאה התשע-עשרה היה מעודן ומרומז מכדי לקרוא להם העתקה ממש. הבחנה זאת יוצאת מנקודת הנחה שמציבה במרכז את סוגיית המקוריות ביצירת האמנות ורואה בה דוגמה לגאונות חד-פעמית של האמן. גישה זו הניבה משמעות שלילית למושג ההעתקה, ועוררה חוסר סבלנות אצל היסטוריונים של תולדות האמנות במערב נוכח השפעות זרות של מקור מועתק ומשוחזר כחלק מהבניית שפת האמנות המשתנה תמידית. מכיוון שאמנים צרפתים במפנה המאה העשרים קיבלו גישה לדבר שונה וחדש עבורם, האמנות היפנית, היה ביכולתם ליצור יצירות חדשות. שימושם של האמנים בצורות ובקומפוזיציות מהאמנות היפנית היה התרשמותי בלבד, ולרוב התבסס על יצירות שכבר עברו הפשטה דרך שפת ההדפס. במקרים מסוימים ההדפסים הועתקו כפי שהם והושתלו בתוך קומפוזיציה של יצירת אמנות בנושא מערבי. ראו: Weisberg and Weisberg (לעיל הערה 28), עמ' xi.

הוקוסאי במערב הגיעה עם ספרו של גונזו *L'art Japonais*, ובכך הוא מקדיש תשומת לב ומקנה מעמד חשוב להיסטוריונים הצרפתיים שקדמו לו. פוסיון סקר גם את עמדתם של החוקרים האמריקאים והאנגלים, והעיר שהם מציבים היסטוריה אחרת של אמנות יפנית וטענות סותרות לגבי גדולתו של הוקוסאי.⁵³ אחרי סקירה מדעית זו, פוסיון קיבל את עמדתו של גונזו על הוקוסאי: "באירופה הפך בהדרגה לאמן מפורסם וגאון מארצו, והאמן הפופולרי ביותר במערב בקרב כל האמנים היפניים".⁵⁴

פוסיון השווה בין המיקום של האמן בחוד החנית של העשייה היצריתית בדורו מול אמני המערב, עמדה אשר אפשרה לו להניח שהמקרה האינדיבידואלי מסמן תמורות גדולות יותר בחברה ובשדה האמנות היפני. יחס הזמן במונוגרפיה הוא פנימי (זמן חיי האמן), באופן שלא תמיד מתאים לחלוקה המדעית של ההיסטוריה לתקופות מוגדרות במודל לידתה ודעיכתה (מחידוש עד ניוון) של תקופה אמנותית.⁵⁵ לשם כך מוקצנת אף יותר ההבדלה בין האמן לבני דורו, כדי להוכיח שהוא היחיד המבשר על שינוי. המחקר המונוגרפי של פוסיון מציג מראה כפולה: מצד אחד הוא משקף את יצירתו של האמן המדובר במונחים טכניים (ניתוח הטכניקה של ההדפס היפני), ומצד שני הוא דן בקשר בין האמן הזר למקום שבו חי הכותב עצמו – צרפת של ראשית המאה העשרים, עמדה המושפעת מהצפייה האוריינטליסטית באמנות העולם (הלא מערבי) שהייתה נפוצה בזמנו.⁵⁶

עם זאת, בשיח הפוסט־ז'אפוניסטי של פוסיון חל שינוי בהתבוננות המקרקעת של הצופה והנצפה כעמדות חזק מול חלש, כפי שקובע האוריינטליזם הסעדיאני. הפרקטיקה של צפייה פעילה המובילה להשאלה ומחזור של רכיבים מתרבות אחרת מבטאת גם בחינה מחדש של נורמות חברתיות והיווצרות של תרבות חלופית־דיסידנטית של תנועת האוונגרד הצרפתי. אם הדימוי של יפן עבר סינון והטמעה בחברה הפריזאית של שלהי המאה התשע־עשרה, פוסיון מודע לתהליך הזה כשלב התפתחותי בעל משמעות בהיסטוריוגרפיה של המפגש בין תרבות יפן ותרבות צרפת. לכן הוא מקפיד לתאר יחדיו את אירופה ויפן, לא תמיד כהשוואה, אלא כהתרחשויות מקבילות בעלות פוטנציאל לשינוי והיטמעות האחת בשנייה. במובן הזה, פוסיון הוא פוסט־ז'אפוניסט הדוחה את העמדה האוריינטליסטית של המאה התשע־עשרה, אשר מתבוננת בהתנשאות על האחר ומבליטה את עליונות המערב.

מבחינה אפיסטמולוגית, החיפוש של פוסיון אחר אחדות הוא בעצם החיפוש אחר הכרת העולם והמשגתו לכדי אחדות אוניברסלית. המעבר של פוסיון מכתובה

53 לגבי מעמדו של הוקוסאי ביפן בחייו, אין ספק כי ההפרזה הייתה בצד של ההיסטוריונים הצרפתיים. מעצם השתייכותו של הוקוסאי לאסכולה העממית של יצירות ההדפס (ukiyo-e), מעמדו כאמן ביפן היה מוגבל. ראו: J. Hillier, *Hokusai*, London 1955, p. 4.

54 "L'artiste devint peu à peu en Europe le nom le plus significatif du génie de son pays et le maître le plus populaire en Occident, parmi tous les peintres japonais". H. Focillon, *Hokousai*, Paris 1914, p. 40.

55 W. Reinhard, 'The Idea of Early Modern History', M. Bentley (ed.), *Companion to Historiography*, London and New York 2002, p. 281. פוסיון התפרסם כהיסטוריון חשוב של אמנות ימי הביניים. ראו: W. Cahn, *The Henri Focillon (1881-1943) Centenary Commemoration at Yale University*, New Haven 1981, p. 2.

56 S. Bann, *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past*, Manchester and New York 1990, p. 220.

על אודות פירנזי לכתובה על אודות הוקוסאי היא חלק מתפיסת עולם ערכית כי ההיסטוריה יכולה להציג מסורות אמנותיות כאוניברסליות, וכי תפקידו של ההיסטוריון הוא להצביע על נקודות שוויון במכלול היצירה האנושית. בספרו *La Vie des forms* (1934) מרכיב פוסיון את משנתו לגבי תפקידה ומעמדה של האמנות בממד הפנומנולוגי, וקובע כי רק סגנון היצירה הוא שמייצר את הנצחיות והאיכות המוחלטות שלה, כך שההיבט האוניברסלי שלה הוא מעבר לתנודות העיתים ומה שנתפס אז כמגבלות מקומיות פרטיקולריות. עמדה זו מסבירה את היכולת לאמוד יצירת אמנות זרה מבלי להבין לעומק את מקורותיה – רק מקריאת אמצעי הסגנון החיצוניים שלה, כמו הקומפוזיציה, הצבע והצורה, והיכולת להשוותה ליצירה הצרפתית המוכרת מבלי לעמוד על השוני התוכני או על משקעי עברן התרבותי של היצירות השונות.

התפיסה האוניברסלית של האמנות התבלטה בראשית המאה העשרים בכתבי היסטוריונים של האמנות. כך לדוגמה, הינריך וולפלין (Wölfflin, 1864-1945) התווה באותם ימים ממש בגרמניה בספרו **מושגי יסוד בתולדות האמנות** (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) את פעולת ההיסטוריון במציאת העקרונות הבסיסיים הקיימים בכל יצירה, תקופה וסגנון. עקרונות אלו נתפסו כחוקים אוניברסליים ועל-זמניים של האמנות, בהבניית כלי ניתוח קבועים הנכונים לכל האמנים בכל הזמנים והמקומות, והבעתם בסגנון האמנותי של תקופות ומקומות שונים. עמדה זו ממשיגה את התפתחות האמנות דרך הסגנון של היצירה, ובדומה לתפיסות פורמליסטיות דומות של ראשית המאה העשרים, מדגישה את המבט (*gaze*) של הצופה כמפעילה של היצירה.

גם פוסיון ניסה לאמוד את חוקיה הבסיסיים של האמנות היפנית דרך ניתוח יצירות של אמנים שאותם ראה כמופתיים. אך מכיוון שלא היה ביכולתו להציג את נקודת המבט של היפנים שיצרו את אותן היצירות, העמדה האוניברסלית בניתוחו עסק בעיקר בעמדת המבט המערבי על יצירות אלו. בכתביו של פוסיון על אמנות יפנית ניכרת מודעות לקונפליקט הטמון בחיבור ההיסטוריוגרפי של אמנות יפן לפי מודל אירופי: "רעיון האבולוציה פועל היטב בהיסטוריה של אמנות המערב, אך קשה לתמוך ברעיון זה בהיסטוריה של אמנות יפנית. היא אינה עוברת את אותו תהליך שינוי, אלא נשענת על היבטים מורכבים רבים. השינוי אינו עוקב, אלא מתרחש במקביל וברציפות".⁵⁷ פוסיון ביקש להכניס את האמנות היפנית לקאנון האמנות העולמית כשווה לאמנות האירופית, תוך שימוש בדיאלקטיקה של המודרנה המאפשרת חקירה של מקורות שונים למטרת הידע האוניברסלי, שלב בתהליך הליברליזציה של צרפת. שיח זה מציב את הפרטיקולרי בתוך האוניברסלי, ומתאימו למסגרת נרטיב היסטורית תחום ומוגדר. אך פוסיון מצא אפשרויות מעטות בלבד לדון בכלל מתוך הפרט דרך ניתוח סגנוני של הקו, הצורה והצבע, ואחרי הדיון בהוקוסאי וכמה אמנים בודדים שנוספו במערב, התאוריה אזלה. זרמים פילוסופיים, מסורות המכחול והקליגרפיה

Le concept d'évolution s'applique tant bien que mal à l'étude des arts en Occident." 57 L'histoire de l'art japonais le supporte plus difficilement. Non qu'il ne se soit transformé: il est riche au contraire d'aspects successifs et divers. Mais ces transformations mêmes ne s'enchaînent pas en une série continue". Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi*, 32

נותרו לרוב באפלה בספרי תולדות האמנות היפנית במערב עד אחרי מלחמת העולם השנייה, אז התפתחו תאוריות מכילות ומגוונות יותר על אמנות זו.

כתיבתו של פוסיון על אמנות יפנית התפתחה והשתנתה בהתאם להתפתחות תאוריות על האמנות והתפתחות התפיסה של השיח על האחר: משיח אוריינטליסטי חיצוני ומנכס, לשיח אוניברסלי מכליל המחפש את השווה בין קבוצות שונות. בכתביו האחרונים של פוסיון על אמנות יפנית, שנכתבו בשנות העשרים של המאה העשרים, הוא השווה בינה לבין אמנות יונית עתיקה. מהלך ההשוואה הציב את פוסיון בפני בעיה מוסרית קשה, מכיוון שבאותה תקופה השיח הגזעני והפשיסטי המתגבר באירופה נשען גם הוא על השוואות בין-גזעיות. הישגיהם המפוקפקים של הקולוניאליזם והאימפריאליזם, והשינוי בשיח האוניברסלי לכיוון חלוקה אנושית לפי גזע, הציבו מכשול של ממש בפני עבודתו של פוסיון, שביקש להתרחק מעמדת ידע המכליל על אחרים. בנוסף, באותה התקופה דעך במידה רבה מכלול העניין באמנות יפנית באירופה, ותקופת ההשפעה הז'אפוניסטית בשיח האסתטי בצרפת הגיעה לסיומה.

ההיסטוריון הצרפתי אנרי-אירנה מרו (Marrou, 1904-1977) ניתח את תהליך החשיבה וההבניה של ההיסטוריוגרפיה כתהליך הכולל בתוכו הן את העובדות והן את הפרשנות של ההיסטוריון.⁵⁸ ההגדרה הבסיסית של ההיסטוריה היא ידיעת העבר האנושי, נקודת מפגש בין הפילוסופיה הביקורתית וההיסטוריוגרפיה בטיפול במושג האמת הלא-אמפירי.⁵⁹ החיבור שבין אמת מדעית, ממוסמכת ומדויקת לבין הכרה באירועי העבר ורכיביו נמצא בידי ההיסטוריון, והנושא שבחר לחקור מכתוב את השאלות שעליו לשאול. כל חקירה היסטורית ממוקמת בין האחר, הקיים בזמן והמרחב הרחוק, לבן זמנו של ההיסטוריון הכותב, ההווה, ובכך טבועה בה אישיותו שלו.⁶⁰ מטרת החקירה ההיסטורית של העבר היא להעשיר את ההווה ולהרחיב את החוויה האנושית.⁶¹ אסטרטגיה זו התבטאה גם בספרו של פוסיון על הוקוסאי: בסיכום לספרו מעיד פוסיון שהוא בחר לכתוב על האמן הוקוסאי כי הוא מבטא את רוח תקופתו בצורה הטובה ביותר, ומספק השראה עבור מי שמביטים אל האחר.

פוסיון סיכם כמה נקודות חשובות לביסוס עמדה זו: בחלק הראשון של ספרו הוא פורס את התקופה שבה חי הוקוסאי, את האמנים שקדמו לו אשר מהם שאב השראה, ואת תהליך ההתגבשות שלו כאמן עד בגרות. היה זה מבנה מקובל של סקירה מדעית בשיח תולדות האמנות של זמנו, אשר מקביל למונוגרפיות של אמנים אירופאים. החלק השני מתחיל ביחסו של הוקוסאי לאנשים בסביבתו וההיבט החברתי של חייו כאמן. לאחר מכן תיאר פוסיון את החלקים הטכנולוגיים בעבודתו של הוקוסאי, השימוש בצבעים וההיבט הגרפי ביצירותיו. החומרים הנגישים לפוסיון

58 H. I. Marrou, *De la Connaissance Historique*, Paris 1954, p. 220

59 "Qu'est-ce donc que l'histoire? Je proposerai de répondre: l'histoire est la connaissance du passé humain." Marrou (שם), עמ' 29.

60 "l'histoire est une aventure spirituelle où la personnalité de l'historien s'engage toute entière; pour tout dire en un mot, elle est douée, pour lui, d'une valeur existentielle, et c'est de là qu'elle reçoit son sérieux, sa signification et son prix." Marrou (שם), עמ' 197.

61 Marrou (שם), עמ' 241.

בתחילת כתיבתו על האמנות היפנית היו הכתבים שפורסמו בתקופת הפופולריות של גל הז'אפוניזם בצרפת, אשר נכתבו בהשפעת הפעילות הכלכלית שסבה סביב האמנות היפנית באותה תקופה – אספני אמנות יפנית המוטים לתשוקתם ליצירות אמנות מסוימות, או סוחרים בעלי אינטרס מובהק, ומבקרי אמנות אשר עסקו בכל תחום אסתטי שעבר תחת ידם בהתאם לצו השעה. פוסיון חיפש שיטה לחקירה מדעית של אמנות יפנית בכלים מתודולוגיים בני זמנו, אשר נחשבו לכלי מחקר אובייקטיביים, אך הללו לא הותאמו לחקר ההיסטוריה של האחר. היחסים בין הסמנים הלשוניים והמסמנים התרבותיים באמנות החזותית, אידאלים של יופי וקדושה, מקורות ספרותיים לנושאי היצירה, הרקע של תחומי התאטרון ואמנויות הבמה ביפן, התרבות העממית, ומערכות אמונה לוקליות – כל אלו לא קיבלו את המשקל הראוי להם בניתוח יצירות אמנות אלה, המבוססות על שכבות של זיכרון וידע תרבותי ביפן ומאזכרות אותן.

פוסיון המשיך לחפש מודלים מערביים אובייקטיביים בני זמנו להערכת יצירות אמנות וניתוחן, כמו בחינתם של הצורה והצבע, המרקם והקומפוזיציה, חוויית הראייה והתפיסה החזותית. כלים אלה אפשרו לו לנתח כל ביטוי אמנותי אנושי מתוך נקודת מוצא כי האמנות היא כלי אוניברסלי, כפי שטען אולג גרבר בשנות החמישים של המאה העשרים.⁶² גישה זו הייתה מרכזית בשיח האמנות בצרפת במפנה המאה העשרים ועד שנות השישים של המאה. אך השוואה לא הייתה מטרתו של פוסיון, אלא הוא חיפש מהות אוניברסלית חברתית באמנות של הוקוסאי, ובשיח האמנות בכלל. משום כך הוא הרבה לתאר את הנושאים העממיים ביצירותיו, את העניין שלו בחברה הנמוכה ואת תיאוריו ההומוריסטיים של הרחוב. הקרבה הרגשית של פוסיון לנושאי היצירות הללו, למשל תיאור דרי הרחוב של אדו או פועלי שדה קשיי יום, אפשרה לדידו תחושת נוכחות ממשית של הצופה ביום-יום היפני. בתקופה שבה כתב פוסיון על הוקוסאי, שנות העשרה של המאה העשרים, אמנים בצרפת עסקו בפניה החשופים של החברה העירונית וביום-יום.⁶³ נושאים חברתיים נתפסו אצל פוסיון כמרכיבים המונעים ממודעות חברתית ועמדה פוליטית. עם זאת, ההתקה הנכפית על הוקוסאי אינה משקפת את עולמו: ליצירותיו היום-יומיות היו שורשים מוקדמים באמנות היפנית, כמו מסורת המנגה בת מאות השנים, ומסורת האמן האקצנטרי ועמדת הסאטירה בחברה היפנית של תקופת אדו. עבור פוסיון, הניתוח של הוקוסאי כאמן חברתי היה ניסיון להתחבר למציאות היפנית הרחוקה כל כך ממנו דרך נושאים המשמעותיים עבורו כאזרח צרפתי וכאדם בעל מודעות לעולם האמנות התוסס של זמנו.

נקודה נוספת שמחברת את החוויה של פוסיון אל הוקוסאי היא הביוגרפיה האישית של הכותב. פוסיון מתמקד ביצירות הדפס כחטיבה טכנולוגית נפרדת, תחום שעליו כתב מנקודות מבט שונות באמנות המערבית והיפנית. התחום היה מוכר לו היטב בגלל הרקע המשפחתי והסביבה שבה גדל, כבנו של דפס (Victor Louis Focillon, 1848-1918) ובחוג חברתי במדרג גבוה של אספני אמנות ההדפס. ההדפס שימש

O. Grabar, 'On the Universality of the History of Art', *Art Journal*, 42 4 (1982), pp. 62-281-283.

P. Leighton, *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-guerre* 63 .Paris, Chicago 2013, p. 19-20

באירופה במה לסאטירה פוליטית ועיסוק בנושאים בעלי אופי חברתי אצל אמנים כמו גויה (Goya, 1746–1828) הספרדי, ומאוחר יותר דומייה (Daumier, 1808–1879) הצרפתי. פוסיון שרטט היסטוריה של תהליך תרבות (civilizing process) דרך ניתוח אמנות ההדפס במאה השמונה-עשרה של יפן הטרומ-מודרנית. לדידו, ההדפס הוא מדיום שבו היפנים עולים על האירופאים ביכולותיהם: "תחריט העץ מבוצע ביד רמה ובקנה מידה כזה שהופך את תחריט העץ האירופי שלנו לנחות ובעת ובעונה אחת יומרני, מרוכך ועמום".⁶⁴ היחס למרחב האמנות כמרחב אוניברסלי מופיע גם בסוגת הכתיבה בנושא חתך אצל פוסיון, המזהה תכונות מסוימות כעקרונות לעשייה האמנותית. הממד האוניברסלי הוא הגשמה של מרחב העשייה האנושית בקורפוס ערוך על ידי הכותב, מרחב המתקיים רק בכתיבה עליו ולא במקום אמיתי. בתאוריית האמנות כישות אוניברסלית תיאר שרפשטיין את רגעי המפגש הראשונים בין יפן לאירופה כך:

הדפסים יפניים היו יצירות האמנות הלא-מערבית הראשונות שהשפיעו במידה אדירה ומקיפה על האמנות האירופית המודרנית. תחילתה של השפעה זו בצרפת, שהתאהבה בכל דבר יפני, כגון הקימונו, הדפסים ארוטיים ואוכל, והשפעתם התפשטה לכל עבר. עבור הציירים הצרפתים, שמצאו כי מורשתם כבר לא משביעה את רצונם, כל מה שההדפסים הציגו משך את תשומת לבם.⁶⁵

טענה שגורה היא כי הצרפתים התאהבו "בכל דבר יפני", אבל היא מטעה. הקהל הצרפתי של שלהי המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים לא הכיר את כל היקף היצירה היפנית, ואף רחוק מכך: החשיפה של הציבור הוגבלה לחטיבות אמנות מסוימות מאוד, כמו מנות המתוזמנות בידי טבח מנוסה. חטיבות אלו נקבעו על ידי מנהלי שוק האמנות, הסוחרים וההיסטוריונים סוכני התרבות, או על ידי ממשלת יפן ששלטה בסחורות שיובאו למערב. במארג אינטרסים זה גם לקהל היה חלק פעיל, במודעתו למניפולציה השיווקית המופעלת עליו ובהדחת תרבות המקור הזרה. הפנטזיה המהולה בהנאה גרגרנית של הצרכנים לאחרות היא בבחינת אשליית השלמות של העצמי: דמותו של הפריזאי המלומד והאופנתי, בעל הטעם הטוב והממון, מתגשמת דרך חפצים זרים שיובאו מרחוק.⁶⁶ אסטרטגיית המבט על האחר של המערב היא של התבוננות חיצונית, ולא של הימצאות במקום אחר.⁶⁷

החוויה החושנית מתגשמת גם בחזותם של הספרים על אמנות יפנית, המעוטרים ברישומי פלורה ופאונה יפני, דוגמאות גרפיות של טקסטיל ורפרודוקציות מהדפסים של נשים יפות, היצאניות המהוללות של רובעי השעשועים.⁶⁸ לרוב העיטורים נערכו

"La gravure sur bois ainsi traitée est d'une fermeté et d'une ampleur qui fait paraître nos bois européens de la mauvaise époque (je n'ose dire de la nôtre) à la fois prétentieux, mous et fumeux". Focillon, *Hokusai*, (Op. cit. 54), p. 21

B. A. Scharfstein, *Art without borders: a philosophical exploration of art and humanity*, Chicago 2009, p. 271 (תרגום של הכותבת).

M. P. Ha, *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras, and Barthes*, Albany 2000, p. 57

A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, pp. 3–5

L. Pincus, *Authenticating Culture in Imperial Japan: Kuki Shūzō and the Rise of National Aesthetic*, Berkeley 1996, p. 48

ללא הסבר או ניתוח מעמיק של היצירה, בבחינת קישוטי אווירה. לעיתים ניכר חוסר התאמה מובהק בין הרפרודוקציה שנבחרה בעמוד מסוים לבין הטקסט הצמוד אליה, ולא נמצא הסבר על היצירה כלל. גוף האמנות נחתך למקטעים של מידע, וההיסטוריה שלה מייצרת מרחב שלעולם אינו שלם בהבחנה שלו, תמיד מסתורי ונחשק. הכתיבה על ההדפס היפני הפכה את האחר למוכר רק במקוטע, תוך מודעות לשלמות המרחב הכבוש העומד לפני המתבונן: פריז עצמה, החללים שלה, האמנות שבה. במובן זה, ההדפס היפני הפך לחלק בלתי נפרד מתולדות האמנות האוניברסליות, פרקטיקה של שיח המתקיים רק בכתיבה על אמנות, פרגמנט של המכלול הלא נגיש, הרחוק, ומשום כך המאפשר לחלום את הדמיוני שבו. עבור הז'אפוניסטים, הדימוי המבודד באמנות היפנית הוא סמל המנותק בכוונה מהרעיון שאותו הוא מייצג. האפשרות להציג ולסגן יצירת אמנות ללא המשמעויות החרוטות בה מתקיימת בקלות יחסית דרך נציג זר, כמו במקרה של האמנות היפנית במערב. ההיסטוריון הוא סוכן תרבות העמל על קיבוץ דימויי האמנות הזאת בספרות היסטוריוגרפית, המייצרת קטלוג לחומר חזותי. הספרות מקבלת מעמד אוטונומי ממדינת המקור, בספרייה האוניברסלית של דימויים ללא זכויות יוצר.

דוגמה מאלפת לכך הוא הוקוסאי. חוקרי האמנות היפנית אבט, גות' וקלארק מתארים את הוקוסאי כאמן שזכה ליחס פושר בלבד מצד האריסטוקרטיה והממסד היפניים, אך במערב קיבל מעמד של אמן גאון ופעיל חברתי.⁶⁹ גילוי בדי אספנים ואמנים צרפתים, ובעקבותיהם היסטוריונים, הוצג כמעשה הצלה מערבי של גאון שבני עמו החרימו אותו, ואילו לא היה מתגלה ומזוהה במערב – יצירתו האדירה הייתה נשכחת. אחרי כל המאמרים והספרים המהללים את גאונו של הוקוסאי לאורך תקופה ארוכה בין המחצית השנייה של המאה התשע־עשרה ועד העשורים הראשונים של המאה העשרים, הפרדתו מסביבתו התרבותית יצרה פער בהבנת מעמד יצירותיו ביפן עצמה.⁷⁰ ההדפסים של הוקוסאי עבור הצופה המערבי הם דימויים של יופי ואסתטיקה גרפית מסוימת, המקושרת לרוב לאסתטיקה האימפרסיוניסטית, והם אינם ממוקמים בתוך המרחב הסימבולי של התרבות היפנית.⁷¹

בהקדמה לספרו **מחקרים על אמנות מודרנית** (1919) מסביר פוסיון את הסיבות להצגת מאמריו על אמנות יפנית ביחד עם מאמריו על אמנות מערבית. תחת הכותרת "אמנות מודרנית" הוא העמיק את הרחבת העולם החזותי האירופי דרך נקודת המבט של האחר כמבע מקורי וחדשני. אבל החדשנות הייתה ביחס לצרפת, ולא ביחס ליפן עצמה: מכיוון שכל יצירה חזותית מבוססת על מערכת סמלים ומסמנים שבחר היוצר או פטרונו כדי להנחיל ולבסס את המסר הרצוי לו, ההבחנה בין אמנות זרה כיחידה

69 Evett (לעיל הערה 6), עמ' 64-65; Guth (לעיל הערה 42), עמ' 32; T. Clark, (ed.), *Hokusai*; beyond the Great Wave, London 2017, pp. 75-77.

70 I. Shigemi, 'The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme', *Japan Review* 15 (2003), pp. 77-100, at pp. 93-94.

71 ההדפס היפני משוכפל לעיתים למאות עותקים, ולכן ישנם בעלים רבים למה שנדמה כאותה יצירה. עבור מי שרואים ביצירות מופת עותק יחידני לפי המודל של ציורי שמן במערב, עלה קושי להרחיב על המעמד של ההדפס כיצירה שאין לה "מקור". בנוסף, גם הסדרה המודפסת הראשונית הודפסה מחדש לעיתים קרובות במהדורות מאוחרות אחרי מותו של האמן, מכיוון שלרוב זכויות היוצרים על היצירה היו בידי מי שהזמין אותה או המוציא לאור. לעיתים קשה להבחין בין מהדורות ראשונות למאוחרות.

אחרת מקבלת משמעות של עמדה ולא של פרשנות האמנות.⁷² האמירה הכללית של פוסיון על אופייה של האמנות האחרת אינה המרכז, אלא העמדה שבה הוא בוחר להציב את עצמו כהיסטוריון מול האחרות הזאת. וכך הופכת האחרות עצמה למעמד הנבחן, ולא האמנות כתופעה המקושרת לזמן-מרחב מסוים. הדבר ניכר בכתיבתו למרות ניסיון כן לטפל בסוגיה הזאת:

הגאונות הבודהיסטית תהיה לנו לתועלת, וכמוה השיטה היפנית המצוינת, כדי להתנתק באופן מוחלט מן הצורות האידאליות המיושנות והתפיסה החמורה של הנושא, ולהגיע אל מהות מרומזת ותשורת הרוח היצירתית.⁷³

בשנת 1924 עזב פוסיון את המחלקה לתולדות האמנות באוניברסיטת ליון לטובת תפקיד ראש המחלקה לתולדות האמנות והארכיאולוגיה של ימי הביניים באוניברסיטת סורבון שבפריז, מינוי שפתח שלב חדש בחייו המקצועיים ומיקד את תחום המחקר שלו בצרפת של ימי הביניים.⁷⁴ אך מינוי זה לא היה הסיבה היחידה לשינוי בפועלו בחקר האמנות היפנית, אלא מסגרת הניתוח של האמנות עצמה היא שהציבה בפניו קושי לאור השינוי שחל באירופה וביפן בשנות השלושים של המאה העשרים. העידן האימפריאליסטי היפני באסיה החל תחת כסות מושגים שהדהדו את רעיון האחדות האוניברסלית, כפי שהוצג בספריו של מבקר ואוצר האמנות היפני אוקאקורה קאקוזו (*Okakura, 1863-1913 Asia is One*) ו־*Ideals of the East* מראשית המאה העשרים.⁷⁵ פוג'הרה הבחין כי פוסיון הושפע בספרו על אמנות בודהיסטית (*L'art bouddhique, 1921*) מרעיונות בני זמנו על אחדות הגזע האסייתי, שתאמו מבחינות מסוימות לתפיסתה האוניברסלית המאחדת של האמנות ולאידאל אחדות ההומניזם האנושי. גישה זו אפשרה לפוסיון לקבוע תכונות המאפיינות את כל האמנות האסייתית, ולכונן את מסגרת סגנון האמנות הבודהיסטית באסיה.⁷⁶ רעיון קיומה של ליבה "פאן-אסייתית" אחידה יתבהר בשנות השלושים של המאה העשרים כמסגרת להצדקת הכיבוש היפני האלים ביבשת אסיה, ובמיצובה כמדינה אימפריאליסטית החולקת עם הגרמנים רעיונות המשלבים בין תאוריות גזע לזכויות שליטה באחרים וכיבוש. ההתמקדות באמנות הצרפתית הייתה מקום בטוח בעולם האלים הנשען על פוליטיקה של זהויות, ובמובן מסוים תיקון של הרעיון האוניברסלי בניתוח יצירות אמנות של תרבות אחרת. בניכוי מעט לוקליות ופטריוטיות צרפתית, פוסיון יכול היה להמשיך לפעול ללא מכשולי השיח הפוליטי האלים של המאה עשרים. אך בעקבות הפלישה הנאצית לצרפת ב-1940 הוא הפך לפליט בעל כורחו בארצות הברית, ובה חי כפליט עד סוף ימיו ב-1943.

H. Focillon, 'Essai sur le génie japonais', *Technique et Sentiment: études sur l'art* 72
modern, pp. 214-267, Paris 1919, p. 218

Focillon (ibid), p iii 73

W. Cahn, 'L'art française et L'art allemand dans la pensée de Focillon', *Relire Focillon* 74
conférence et colloques du Louvre, Paris 1998, p. 32

ספריו של אוקאקורה נכתבו באנגלית ונועדו להשפיע על דעת הקהל המערב בתפיסת עליונות יפן באסיה. בספרו של פוסיון על הוקוסאי ועל האמנות הבודהיסטית הוא הושפע מאוקאקורה ברעיון קיומה של אחדות באסיה והאופי האסייתי.

Fujihara (לעיל הערה 10), עמ' 82-83. 76

סיכום

בספרי ההיסטוריה של אמנות יפנית שנכתבו בידי הצרפתים ועבורם, הדגשת האחרות של יפן יצרה קואליציה על בסיס הזדהות תרבותית והפכה את הטקסט ההיסטורי הפוזיטיביסטי לטקסט פרוזה. טקסט היסטורי כזה מדגיש את המעמד של הקורא והמיקום שלו אל מול האובייקט שמיקומו במרחב האחרות, מרחב שלישי שאינו כאן (צרפת) ואינו שם (יפן). קליפורד טוען כי מנגנון זה קיים בכל קריאה חיצונית של תרבות אחרת, ויש ליישמו מתוך עמדה של בורות ופליאה לגבי התרבות האחרת.⁷⁷ במובן זה, עצם המפגש התרבותי עם המזרח, בעל גוף תרבותי והיסטורי אחר, מזמין הכלה שלו בתוך התרבות הצרפתית – מכיוון שהמזרח אינו קריא כשלעצמו. ההכלה של האחר נעשית בתהליך שבו האחר מסונן ומעוכל דרך כלים מתודולוגיים קבועים של ההיסטוריוגרפיה, ומתמשש מחדש בדמותו המעובדת. המסגרת המתודולוגית הקיימת היא עליונה, אל-זמנית ועל-מרחבית בניתוחה: היא משתמשת בממצאים של האחר, כמו היצירות הנבחרות לניתוח, ומכילה בתוכה מרכיבים נוספים בשיח אסתטי מקומי. בדומה לממצאים ארכאולוגיים, האמנות הזרה היא מתה, ובמעבר לשיח המערבי היא מושלכת מייד לזמן העבר שבו היא מתקיימת במישור האחרות – זאת בניגוד מובחן לקריאה של יצירות שנמצאות בגבולות העכשווי בעת הכתיבה עליהן.

גונז כתב על הוקוסאי בסך הכול כשלושה עשורים אחרי מותו של האמן, אך התייחס אליו כאילו פעל בעידן אחר לגמרי. המרחק הפיזי והתרבותי הוא התגשמות המרחק הלשוני והאפיסטמולוגי. מרחק פיזי זה מערער את ציר הזמן-מרחב ואינו משמר את היחס של ברה-זמניות בכתיבה על האחר – קיומו של הנכתב בזמן הכתיבה עליו. זהו מרחב תלוש והטרטופי שבו השיטה שלוחת הממסד מגדירה את האחר.⁷⁸ העיסוק באמנות יפנית, פניה החזותיים של האחרות, בהיסטוריוגרפיה של תולדות האמנות במפנה המאה העשרים נעשה מעמדה המפרקת וממוססת את האחר. עמדה זו מעוררת עונג ותשוקה אצל בעלי הכוח, שנמצאת בין הכמיהה לאוטופיה (במרחב הלא-ממשי, המושלם והמדומיין) לבין מקום ממשי צרכני, אספני ובר-מישוס של היצירות הגשמיות. לקראת סוף עידן הז'אפוניזם בראשית המאה העשרים, עם מכירת אוספי האמנות היפנית הגדולים כמו אוספי גונז ודה גונקור ופיזורם לכל עבר, נסתים גם גוף הכתיבה על תולדות האמנות היפנית לפי המודל שהציגו גונז ופוסיון. ההצבעה על סיום עבודתם של ההיסטוריונים בכתיבה על אמנות יפנית במקביל לסיום האופנה הז'אפוניסטית, כפי שכתב מיג'ון ב-1924, מחזקת את העמדה כי אותה היסטוריה לא נכתבה עבור היפנים או בשמם, אלא עבור האירופאים ושוק האמנות היפני בצרפת.

במאמר זה ביקשתי לבחון את מערכת התפיסות שהבנתה את השיח על אמנות יפנית דרך ההיסטוריוגרפיה והכתיבה על אמנות יפנית מהמחצית השנייה של המאה התשע-עשרה ועד העשור השני של המאה העשרים. הניתוח התמקד בהתרחשות על פני השטח, על השיח עצמו ומרכיביו. בחינה זו אינה מספקת פרשנות להיסטוריוגרפיה, אלא

J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge 1988, p. 200

78 מ' פוקו, הטרטופיה, תרגמה אריאלה אזולאי, תל אביב 2010, עמ' 10-11.

סוקרת את מה שנכתב בה מתוך המרכיבים המאפיינים את המרחב שבו נוצרה, ושאינם מאפיינים את האמנות היפנית עצמה. בחרתי לחקור את מבנה השפה ההיסטוריוגרפית, גבולותיה, האידיאלים שלה והצורה שבה הם באים לידי מימוש בטקסטים של השיח. המרחב האמנותי של מפנה המאה העשרים הוא בבואה של אותם טקסטים, המעגנים וממקדים את הקיבוענות של השיח האסתטי על יצירות אמנות. בתחילה סקרתי את שדה האמנות בתקופה הנדונה ואת הכותבים והמבקרים השולטים בו, שביניהם היו אספני אמנות וסוחרי אמנות שקידמו סוגה מסוימת של אמנות בהתאם לאינטרסים שלהם. בהמשך פרסתי טקסטים ממקורות שונים בני התקופה, ודרכם חשפתי את מבני השפה וההבעה המתמקדים באחרות היפנית ובאפשרויות הגלומות בה. ההיסטוריוגרפיה משרטטת נרטיב הממפה את המרחב התרבותי שבתוכו היא מתגבשת. בחשיפת מנגנוני הפעולה של שדה האמנות ומפעיליו, בין הממשל היפני שביקש לבסס שוק ייבוא למערב לבין סוחרי אמנות וצרכני האמנות בצרפת, הגעתי למסקנה כי האמנות היפנית שימשה עבור הכותבים עליה מצע נוח לביטוי מאווייה ותשוקתה של החברה העירונית הצרכנית בפריז. את החפצים הסתומים שהגישה אליהם מרוחקת ומודחקת אפשר היה להאביס גם באמיתות אחרות.

המאמר מעיד על עבודתם של ההיסטוריונים מנקודת מבט ביקורתית המתמקדת במבני הנרטיב שהם יוצרים ובסיבות אפשריות לבחירתם, כמו רווח מעמדי או כלכלי. התמקדתי בשני מבני כתיבה היסטוריוגרפיים המעידים על בחירת נרטיב מסוים בכתיבה על אמנות יפנית: מבנה המונוגרף ומפרט הטכנולוגיה. במבני כתיבה אלו מרבים להשתמש ההיסטוריונים במערב, ובחנתי אותם בהקשר למרחב התרבותי הצרפתי ויישומו של המרחב האמנותי היפני בהם. בחינה של כלים מתודולוגיים אלו כמפעילי שיח של תשוקה, כפי שהאמנות היפנית נתפסה בזמנם, אפשרה לפרום את המוטיבציות והסיבות לבחירת הנרטיב המסוים שנדון כאן לאמנות יפנית. במקרה הבוחן של ההיסטוריון אנרי פוסיון הבחנתי בעמדתו על אופייה האוניברסלי של האמנות והמנגנון המחקרי שהפעיל על האמנות היפנית. כך נחשפה העמדה המורכבת שפוסיון בחר להציב מול האחרות, והריחוק שבעמדתו אל מול הז'אפוניזם.

מסקנתי היא כי בכתיבה ההיסטוריוגרפית האוניברסלית, אחרות עומדת למבחן סגנוני פורמליסטי כמו הבחנה בקו, בצורה ובצבע, שבמקרה של האמנות היפנית ביטאו חדשנות בעיניים מערביות. האמנות כתופעה בזמן ומרחב מסוים מצומצמת דיה להערת שוליים בכתיבי האמנות. בתהליך קריאת כתביו של פוסיון לאור היסטוריונים שקדמו לו והקשרי הביקורת של המודל ההשוואתי, הראיתי כי ההיסטוריוגרפיה בזמנו לא רק אפיינה את האמנות ביפן בצורה מסוימת, אלא שיקפה את מוקדי החיפוש של ההיסטוריונים הצרפתים ביפן ואת האידאולוגיה של האחרות שהיא ביטאה. מוקדי החיפוש מייצגים לא רק עניין אינטלקטואלי פורמלי, אלא תפיסת עולם ועמדה בו ביחס לעצמי וביחס לאחרות.