



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 1 | 2022 | תשפ"ב



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 האלקטרוני 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

גלובליזציה של תולדות האמנות*

שלי ארינגטון

השאלה אשר מציבים הסמינר וכותר הספר עצמו היא שאלה גלובלית, נרחבת וחוצת גבולות, הן בהיקפה והן בעמימותה.¹ האם מטרתה היא לברר אם הפרקטיקה של תולדות האמנות היא גלובלית, או שמא התאוריה שלה רלוונטית לכל התקופות והאזורים בעולם? האם "תולדות האמנות" הוא שם תואר כללי לטקסטים פרי עטם של אנשים בעלי השכלה אקדמית מסוימת אשר נכתבו בנסיבות חומריות ומוסדיות מסוימות, בין אם בגאנה או בדנמרק? או שמדובר במערך המורכב מהיסטוריוגרפיות שונות לצד מהלכים רטוריים שהתפתחו במאה התשע-עשרה (חלוקה לתקופות, סיווג, וכו')? או אולי זהו נרטיב אירוצנטרי נרחב, שכעת מתבקש להפגין רלוונטיות גלובלית עבור כל אמנויות העבר והעתיד? האם כל הרכיבים האלה כרוכים זה בזה,

* המאמר לקוח מתוך הספר: S. Errington, 'Globalizing Art History', (ed.) J. Elkins, Is Art History Global? New York 2007 pp. 405–440. הספר יצא לאור כחלק מסדרה שכותרתה "The Art Seminar". הסמינר הספציפי מתוכו שעסק בגלובליזציה של דיסציפלינת תולדות האמנות התקיים באוניברסיטת קולג' קורק (University College Cork) שבאירלנד ב-13.3.2005. הסמינר התנהל כפאנל בהשתתפות שישה חוקרים, ותמלול השיח בפאנל הועבר למגיבים נוספים בכתב. המאמר המובא בזאת, שכותרתו "Globalizing Art History", מסכם את המהלך כולו, ולפיכך המחברת, שלי ארינגטון [Errington], מרבה להתייחס לדיוני הסמינר ולתגובות אליו – ולעיתים אף אינה מציינת הפניה מפורשת אליהם בהערות. חלק מההתייחסויות הללו הושמטו מתרגום המאמר על מנת ליצור רצף קוהרנטי ובהיר של הקריאה, אך אחרות נשמרו כדי לא להתערב יתר על המידה בטקסט המקורי וכדי לשמר את צביונו הפולמוסי [הערת העורכים].

1 תודותיי הרבות לג'יימס אלקינס, שתשובותיו המרנינות והדעתניות לשאלותיי הרבות לגבי תולדות האמנות והיסטוריוני אמנות הגבירו את הנאתי מכתבת טקסט זה לאין שיעור. תודה ללארי סילבר [Silver] על שיחותינו בנושאים קרובים. תודה לג'ון גיליס [Gillis] על נקודת מבטו כהיסטוריון באשר לדרכים האפשריות הרבות לחשוב על היסטוריה גלובלית. תודה גם לעמיתיי באוניברסיטת קליפורניה שבסנטה קרוז (UCSC), שקראו טיטה מוקדמת והעירו הערות: קרוליין דין [Dean], ג'ניפר גונזלס [Gonzalez] ודונה הנטר [Hunter] מהמחלקה לתולדות האמנות וללימודי תרבות חזותית, וקרולין מרטין שאו [Shaw] מהמחלקה לאנתרופולוגיה.

כך שהגדרה של אחד מהם בהכרח תשפיע על כל השאר – או שמא עלינו להגדיר כ"תולדות האמנות" רק את התאוריה והניתוח המעמיק של היסטוריונים אקדמיים מובילים, ולהתעלם מההיסטוריה של האמנות הנכתבת ומדוברת על ידי סוחרי אמנות, אוצרים ואתרים חינוכיים של תרבות ציבורית?

זאת ועוד: לשם קיומן של תולדות האמנות דרושה אמנות. האם הקטגוריה הזאת אכן נטולת בעייתיות, כפי שסבורים חלק מהיסטוריוני האמנות ואפילו כמה מן הדוברים של סמינר אמנות זה? כל כך הרבה דברים נחשבים כיום לאמנות, עד שיש לתהות אם ראוי שמילה אחת בלבד – ויתרה מכך, ההיררכיות והנרטיבים המשתמעים ממנה למן שלהי המאה השמונה-עשרה – תציין את כולם ותוטמע בנרטיב גלובלי של תפיסת תולדות האמנות.

נוסף על כך, בכותר שלפנינו נעשה שימוש במילה "גלובלי" במקום, נאמר, "כלל-עולמי". שימוש זה מטעין את הנושא במשמעות פוליטית בת-זמננו וקושר אותו לגלובליזציה, להגמוניה של אירופה ושל ארצות הברית בעולם, לקולוניאליזם ולקפיטליזם האימפריאליסטי, כלומר לנרטיב נרחב שמבקש לחשוף את צורת ההיסטוריה עצמה – עם קריסת רצף הזמן-מרחב (אני חושבת על ולטר בנימין [Benjamin] ודיוויד הרוי [Harvey], על השיעתוק המכני/דיגיטלי של תמונות ועל האינטרנט), הייצור וההפצה על פי צו של מנגנון כלכלי מסוים, וסירקולציה של סחורות שמוכתבת לא על ידי קרן המטבע הבין-לאומית והבנק העולמי אלא נתונה למרותם ה"דיסציפלינרית" של היסטוריונים של האמנות. אבל כאן אני כבר נסחפת בהשפעת השבועות הארוכים שבהם שקעתי במספר עצום של טקסטים – נלהבים, שקולים, מקיפים, שנויים במחלוקת ולא שגרתיים, שכתבו משתתפי הסמינר והמגיבים השונים.

מחברת של אחרית הדבר אני ניצבת בעמדה מעוררת הקנאה, שממנה אני יכולה להשקיף על הנושאים האלה וללמוד מהכותבים השונים. כמי שעוסקת באנתרופולוגיה תרבותית, אני מחויבת לעמדה חילונית ואתנוגרפית. ב"חילונית" אני מתכוונת לכך שאינני שותפה בהכרח להנחות היסוד המוסכמות של דיסציפלינת תולדות האמנות. לשם אנלוגיה אציין שהיסטוריונים ואנתרופולוגים החלו להבין מהי "דת" רק לאחר שהפסיקו לשפוט אם דתות אחרות מבוססות על "האל האמיתי" או לא. במילה "אתנוגרפית" אני מתכוונת לניסיון להתבונן על "תולדות האמנות" מנקודת מבטו של חייזר, שנמצא מחוץ להנחות היסוד שהעוסקים בדבר צריכים לקבל על מנת להיחשב כחברים מן המניין בקהילה. אני מקווה שהיסטוריוני האמנות השקולים והמסורים שקוראים את דבריי יקבלו בסובלנות את המחשבות על הנושאים האלה מנקודת מבטה של חייזרית חילונית.

שלוש סוגיות

על מנת לעורר את הדיון בסמינר האמנות מציג ג'יימס אלקינס [Elkins] במאמר המבוא שלו את הגרסה הישירה ביותר לשאלה שעומדת בלב הסמינר: האם הדיסציפלינה של תולדות האמנות (המערבויות) יכולה "לשמור על צורתה המוכרת בכל מקום שבו היא מתקיימת"? [האם] המתודות, המושגים והיעדים שלה מתאימים לאמנות מחוץ לגבולות של אירופה וצפון אמריקה? [...] אם לא, האם קיימות חלופות שתואמות לאופנים הקיימים של תולדות האמנות?". בין היסודות של תולדות

האמנות במערב מציין אלקינס "ניתוח צורני, חלוקה לתקופות ואיקונוגרפיה". ניסוח זה מעלה אצלי שאלות על שלוש סוגיות: **נרטיב** (איזה נרטיב היסטורי של אמנות?); **אמנות** (מה נחשב לאמנות?); **וטאוטולוגיה** (אם הן גלובליות, האם תולדות האמנות הן טאוטולוגיות בהגדרתן את מה שנתפס הן כאמנות והן כתולדותיה?).

ראשית, הנרטיב. "תולדות האמנות המערביות", כנרטיב וכגישה, השתנו רבות במהלך תקופה של מעט יותר ממאתיים שנה: מחקירה צורנית של עבודות אמנות מסוימות בשלהי המאה התשע-עשרה, לעבר הסוציולוגיה של תולדות האמנות הבוחנת יצירות ואסכולות אינדיבידואליות בשלהי המאה העשרים, ועד לחקירה מופשטת ותאורטית מאוד של הנחות היסוד של הדיסציפלינה בשלהי המאה העשרים ובראשית המאה העשרים ואחת. כל אלה מוגדרות בצדק כחלק מ"דיסציפלינת תולדות האמנות". איזו מביניהן מכוננת את "הצורה המוכרת" ואת הפרקטיקה של הדיסציפלינה בה"א הידיעה, שיכולה להיות גלובלית, צריכה להיות כזו, או שנעשתה כזו בפועל?

שנית, מה נחשב לאמנות. אני תוהה גם מה הכוונה ב"אמנות שנמצאת מחוץ לגבולות של אירופה וצפון אמריקה". האם ג'יימס אלקינס מתכוון לאמנות סינית? ייתכן, משום שכמה חוקרי אמנות שעניינם אמנות סינית הוזמנו לסמינר. האם הוא מתכוון לציור-פן² ולפיסול, שאותם אני מכנה "אמנות מתוך כוונה" [art by intention]³, הנוצרת מחוץ לאירופה ולצפון אמריקה, במקומות מרוחקים כמו גאנה, ארגנטינה ומקאו? אולי, שכן משתתפים ממקומות אלה הוזמנו אף הם. אולם לא ברור איזו בעיה תתעורר בשימוש במתודות של תולדות האמנות – בכל אופן שבו הן יוגדרו – על מנת לנתח ציורים תאילנדיים, או ציורים שנוצרו, למשל, באוסטרליה או הונג קונג, על ידי אמנים שהושפעו במודע מאמנות המערב, או אמנים שעובדים במדיה שמקורה במערב (כמו שמן או אקריליק על בד או נייר).

עניין אחד העולה במחשבותי נוגע לדבר שאני מכנה "אמנות באמצעות ניכוס" [art by appropriation], כלומר ארטיפקטים [artifacts] מעשה ידי אדם שזכו להיקרא "אמנות" על ידי מוזאונים, שווקים או חוקרים, אולם הנחות היסוד לגביהם או יכולתם לסמל משמעות קשורים רק קשר רופף, אם בכלל, לסוגי הארטיפקטים שלמען חקירתם וניתוחם פותחה הדיסציפלינה, בה"א הידיעה, של תולדות האמנות. אני חושבת כאן על אובייקטים טקסיים שנמצאו באתרים ארכאולוגיים, כאלה המכונים לעיתים "אמנות שבטית" או "האמנות של אפריקה, אוקיאניה והאמריקות". מכיוון שהאמונה הרווחת בקרב היסטוריוני האמנות היא שאמנות נוצרת על ידי כל התרבויות כולן, היה אפשר לחשוב שסוגים אלה של ארטיפקטים ייחשבו ל"אמנות" וייכללו בהכרח תחת נושא תולדות האמנות הגלובליות.

אם כבר דנים בשאלה מה צריך להיחשב כ"אמנות", ברצוני להוסיף סוג שלישי של אמנות, שאותה אכנה "אמנות באמצעות הגבהה" [art by elevation]. בשלב זה של ההיסטוריה, ארטיפקטים שנחשבו בעבר למלאכת-יד מרוממים על ידי מוזאונים,

2 ארינגטון משתמשת במושג easel art, ולפרקים easel painting. הכוונה היא לאמנות (בעיקר ציור) הנוצרת על גבי פן, אולם המושג אינו מתייחס רק לפרקטיקות הביצוע האמנותי אלא גם למעמדו של האובייקט הנוצר במסורת אמנותית זו הן כאמנות "גבוהה" והן כסחורה [הערת העורכים].

3 S. Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.

גלריות והשוק למעמד של "אמנות", והיסטוריוני אמנות מכובדים ומבקרים בעלי הכשרה בתולדות האמנות כותבים עליהם טקסטים המשויכים לתולדות האמנות.

ומה באשר ל"תרבות חזותית"? האם אלקינס מבקש לדעת אם "תולדות האמנות" ושיטות המחקר בתחום יתאימו לכל ה"אמנויות" האלה, למגילות הסיניות כמו לציור-הפן, מכל רחבי העולם?

שלישית, עניין הטאוטולוגיה, או בת דודתה הקרובה - הנבואה המגשימה את עצמה. קרייג קלונאס [Clunas] מספר לנו שאמנות וארכאולוגיה בבית הספר ללימודי המזרח ואפריקה באוניברסיטת לונדון (SOAS) הן "מעבדת מבחן של הנושא שנדון כאן - האם תוכן שונה משמעו בהכרח היסטוריה אמנותית אחרת, ואני נאלץ לומר שבמקרה שלנו התשובה היא בהחלט לא. ייתכן שהשמות שמופיעים בסילבוס שלנו אינם מוכרים, אולם כל השאר מוכר בעליל". אם ה"גלובליזציה" של צורה מוכרת של תולדות האמנות משמעה הוספה של עוד ועוד תוכן אל תוך הקטגוריה "אמנות", אזי ההנחה לגבי האוניברסליות של האמנות נעשית לנבואה המגשימה את עצמה, ולא לתגלית.

אני נזכרת במחברת ללימוד שפה של כומר שפגשתי ב-1968 בפפואה גינאה החדשה, היכן שמדברים שפות אוסטרונזיות שבהן אין הטיית פעלים. במחברת שהכין רשם הכומר עמוד אחר עמוד, בקבוצות מסודרות של שש מילים זהות - שלוש בכל עמודה - את כל ה"פעלים" של השפה המקומית. לי זה נראה מאוד משעשע, אם כי היה לי מספיק טקט לא לומר זאת. המחברת שלו הייתה מעוצבת כמובן על פי ההטיות של הפעלים הלטיניים שלמד. האם הפרדיגמה של הטיית פעלים ניתנת לגלובליזציה? התשובה היא, כמובן, כן.

חלק מן הארטיפקטים המדהימים ביותר של העולם - עשויים מלאכת מחשבת, גדושים מבחינה טקסטית, מהנים מבחינה אסתטית - בהחלט ניתנים ל"הטיה" בגבולות הנרטיב של **תולדות האמנות המקובלות** [Normal Art History], אך ייתכן כי זו אינה הדרך הטובה ביותר להבין אותן לעומק. איני מנסה, על דרך ההשאלה, לאתגר כאן את הכללים האוניברסליים של הלשון והרוח של חומסקי [Chomsky], או לאתגר את האוניברסליות של האמנות. לצורך העניין, אני טוענת שאם לומדים שפה אוסטרונזית, יהיה זה יעיל יותר לתפוס את העקרונות הבסיסיים של השפה מאשר להתחיל בפעלים, שמות תואר, תואר הפועל, נטיות והטיות - קטגוריות דיבור שיעילות ללימוד גרמנית, אך אינן מסייעות בלימוד, נאמר, של טְגְלִית.⁴ טְגְלִית היא עולם אחר. אדון בשלוש הסוגיות האלה לפי הסדר.

תולדות האמנות: הנרטיב

"מה זה 'תולדות האמנות'?", שואלת החיזרית מפלנטת האנתרופולוגיה התרבותית. לאחר עבודת שטח מעטה של שיחות וקריאת טקסטים, היא מגלה: תולדות האמנות הן נרטיב. בדומה לכל נרטיב אחר הראוי לתשומת לב, יש לתולדות האמנות קיום חומרי: אנשי מקצוע, מבקרים ופלגים; מערכות תומכות, ישירות ועקיפות, בצורה

4 טְגְלִית (או טאגאלוג) היא שפה אוסטרונזית הקרובה לשפות אינדונזית, ג'אווה ומלאית. היא נמצאת בשימוש נרחב בפיליפינים, ומהווה בסיס לשוני לשפה הפיליפינית הרשמית [הערות העורכים].

של מוסדות, שווקים, ספריות, אוספים ואספנים. יש לחקור את התנאים החומריים האלה חקירה אתנוגרפית לשם הבנה מלאה של האופן שבו הנרטיב מתקיים בעולם. אולם הבה נפתח עם הנרטיב.

תולדות האמנות הן לינאריות באופיין משום שמדובר בסוג של היסטוריה (אני מדברת על צורת הנרטיב הקרויה "היסטוריה", שאין לבלבל בינה לבין אירועים המתרחשים על פני רצף זמן). אין בכך כל רע. כמובן, תפיסת העבר כאירועים הנפרשים לאורך ציר זמן אינה הדרך היחידה להבין אותו. אנשים מסוימים (בשדה האנתרופולוגי, הדוגמאות הקלאסיות באות ממערכות היוחסין האפריקאיות) עוקבים אחרי העבר באמצעות גנאולוגיות. חברות אנושיות אחרות יכולות לעצב את העבר באמצעות שימוש ב־*topoi* (פשוטו כמשמעו), כלומר באתרים המשמשים כצמתי זיכרון ומחוללים נרטיבים על אודות האירועים שהתרחשו בהם: לדוגמה, שבט האילונגוט בפיליפינים ובני הבוסאווי בפפואה גינאה החדשה ממפים את עולמם ואת עברם דרך זיכרונות של אירועים חשובים שהתרחשו במקומות מסוימים, והאבוריג'ינים האוסטרלים מדמיינים את העבר שמעל פני האדמה כ"נתיבים" שבהם עברו אבות אבותיהם לפני שנכנסו אל תוך חורים באדמה. סיפורים שמקורם בג'אוה, יש הטוענים, כלל אינם מדמים "היסטוריה" – רצף אינסופי של אירועים – אלא איזון דינמי שניתן לערער ולאחר מכן להשיבו על כנו.⁵

אף כי נרטיב לינארי אינו האופן הבלעדי להבנת העבר, זהו האופן שבו האירופאים ממקמים את עצמם בתוך המדיום של רצף הזמן. "זמן" לינארי, שבתצורתו המודרנית הוא כשלעצמו הבניה של המאה התשע־עשרה שנועדה לארגן נרטיבים של היסטוריה או היסטוריות, הוא בעל כוח שכנוע גדול עבור מי שחונק במערב. ואין זה דבר גרוע: כל היסטוריוני האמנות משתמשים בהסבריהם בזמן, או ממקמים את ההסברים בתוכו, גם אם הם עוסקים ביצירה אחת בלבד. רבים מספרי הלימוד בתולדות האמנות מפתחים את רעיון הזמן הלינארי על בסיס ההנחה שההיסטוריה מעידה באופן כלשהו על התקדמות. הם משתמשים בנרטיבי־העל [master narratives] הגדולים שהומצאו באירופה במאה התשע־עשרה, שטענו לקיומם של שלבי אבולוציה קבועים, והניחו כי כל החברות או הפריטים יעברו דרך אותם שלבים בבוא העת. הנרטיבים האלה מגיעים לשיאם באירופה, שמגלמת לפי תפיסה זו את הצורה הגבוהה ביותר של ציוויליזציה – עם הטכנולוגיה, הכלכלה והמבנה הפוליטי המתקדמים ביותר. כמובן,

5 האופן שבו הבינו אנשים מתרבויות שונות את העבר הוא נושא עמוק ומורכב מכפי העולה מפסקה זו. על גנאולוגיות, ראו: E. E. Evans-Pritchard, 'Nuer Time Reckoning', *Africa*, 12, (1939), pp. 189-216. על אתרי נוף כנקודות הצטלבות של הזיכרון, נושא שהתפתח בעשורים האחרונים, ראו: R. Rosaldo, *Ilongot Headhunting, 1883-1974: A Study in Society and History*, Stanford 1980; ראו גם מאמר ישן וכתוב היטב: E. L. Schieffelin, 'Mediators as Metaphors: Moving a Man to Tears in Papua New Guinea', A. L. Becker and A. Yengoyan (eds.), *The Imagination of Reality*, Norwood 1979, pp. 127-137. מאמרים רבים מזכירים את האבוריג'ינים האוסטרליים ש"מאתרים" את המעברים של אבותיהם על פני הארץ בשירה ובסיפור, ראו: N. Munn, 'Totemic Designs and Group Continuity in Walbiri Cosmology', M. Reay (ed.), *Aborigines Now*, Sydney 1964. מושג הזמן או היעדרו בג'אוה ובבאלי משמש כתמה במחקר המערבי לפחות מאז 1930. לקריאה מעניינת ובהירה שלו כפי שבא לידי ביטוי ב־*wayang kulit* ג'אווני ראו: A. L. Becker, 'Text-Building Epistemology and Aesthetics in Javanese Shadow Theater', A.L. Becker and Aram Yengoyan (eds.), *The Imagination of Reality*, Norwood 1979, pp. 211-243.

עד שלהי המאה העשרים הייתה זו הדרך המקובלת לכתוב לא רק את ההיסטוריה של האמנות, אלא את ההיסטוריה כולה. גישה זו זוכה שוב ושוב לקיתונות של ביקורת. לראשונה הבנתי את הסוגיות האלה כסטודנטית לתואר ראשון, כשקראתי את *Thought and Change* (1964) מאת ארנסט גלנר [Gellner], שהפריך לחלוטין את הרעיון הזה, כך חשבתי אז. אך הדרקון הזה מכונן באופן כה עמוק את המחשבה האירו-אמריקאית עד שהוא ממשיך לחזור פעם אחר פעם, ויש לקטול אותו בכל פעם מחדש. החשיפה, האחרונה אך ככל הנראה לא הסופית, הנקראת ביותר של הנחות-היסוד הפרוגרסיביסטיות בנרטיבים היסטוריים של אירופה היא הספר *Provincializing Europe* (2000) של דיפּש צ'קרבטי [Chakrabarty].

בכל מקרה, עצם הרעיון שהזמן הלינארי (שהוא בעיניי מושג ניטרלי, בלתי מזיק, לעיתים אפילו מסייע) מתקדם במהותו (וזוהי אשליה הרסנית ביותר) עדיין מוטמע בנרטיבים רבים על העבר הרווחים בתרבות הפופולרית. הוא נמצא בכל רחבי דיסנילנד ודיסניוורלד, ואין זה מפתיע, שכן הרעיון הזה הפך לפופולרי בירידים העולמיים שעליהם מבוסס דיסנילנד. לפני כעשרים שנה ביקרתי בתערוכה במוזאון למדע ותעשייה בשיקגו, בעצמו שריד של היריד העולמי, שנושאה היה "כסף": היא התחילה עם צדפים כאמצעי סחר-חליפין באיי האוקיינוס השקט, עברה דרך מטבעות (רומיים וכו') ושטרות נייר, והסתיימה בכרטיסי אשראי. מלבד העובדה שצדפים באיי האוקיינוס השקט לא שימשו לאותם צרכים שלהם משמש הכסף – עדיין, גם אם שימושיהם היו זהים, אין להם דבר וחצי דבר במשותף עם מטבעות או כרטיסי אשראי, שהרי לא מדובר ב"שלב מוקדם" בהיסטוריה של הכסף, משום שאין כל חיבור היסטורי בין הצדפים לכל שאר הסיפור. הרעיון הזה פשט בכל מקום לפני כמאה שנים, ועד שלהי המאה העשרים המשיכה גרסה מדוללת שלו להופיע בכתבי עת "חינוכיים", בתצוגות מוזאליות ובתוכניות טלוויזיה בסגנון "שבטים מתקופת האבן פוגשים את העולם המודרני" או "היעלמותו של האדם הפרימיטיבי".

אפשר שתצחקו. אנו המודרניים, תאמרו, ובעיקר אנו הפוסט-מודרניים, יודעים שלא כך הם פני הדברים. ואכן אנו יודעים זאת. אולם הנושא לא תמיד היה כל כך מצחיק, בשל החיבור שלו להבנת העבר ולהבניית הידע באימפריות הקולוניאליסטיות, וכעת באימפריות הנאו-ליברליות. עקבותיו ממשיכים לעצב את השיח על האמנות. מריה דה לוס אנג'לס טברנה [de Los Angeles Taberna] ואומברטו ולדיוויזו [Valdivieso], למשל, מציינים את ההשפעה שלו על תרבות המאה: אילו היה מדובר בשמות בלבד ניתן היה להקל ראש בחשיבות הנושא, אלא שהשמות האלה מעידים על אפיסטמולוגיות מודחקות ועל היסטוריוגרפיות. הנה לכם דוגמה: אמנות מאורית הוצגה במוזאון המטרופוליטן בניו יורק בראשית שנות השמונים של המאה הקודמת. בתערוכה ראיתי, למיטב זיכרוני, כמה מסרקים מעץ שגולפו בעיטורים מעוגלים, ואחרים מסוג דומה שגולפו בדוגמאות גאומטריות יותר. תווית הכיתוב על הקיר הסבירה כי אף שרצף הזמן שלהם אינו מבוסס מבחינה מדעית, ההנחה היא כי המסרקים עם העיטורים הגאומטריים מוקדמים יותר מאלה עם העיטורים המעוגלים. האם לא מדובר כאן במעבר מהאמנות היוונית הארכאית אל האמנות היוונית הקלאסית? אני מניחה שכן: בתערוכה, האמנות המאורית חולקה לתקופה הפרה-קלאסית, הקלאסית והמודרניסטית, ולמיטב זיכרוני, האמנות המאורית המודרנית (עכשווית) החלה בראשית המאה התשע-עשרה עם תחילת ההשתלטות הבריטית על ניו זילנד. (אחרי ההשתלטות האמנות המאורית דעכה, כמובן, משום

שעד שלהי המאה העשרים זה היה הנרטיב המועדף לגבי אמנות שבטית). על כן, אתם יכולים לצחוק כשאתם נתקלים בנרטיב הזה בדיסנילנד, אולם איזה היסטוריון אמנות יכחיש את ההשפעה העמוקה של הרעיון הזה על החלוקה הספקולטיבית לתקופות של אמנות שהכרונולוגיה שלה אינה ידועה?

לפני שנים אחדות סקרתי את הנרטיבים המופיעים בכמה מהדורות של ספרי לימוד בתולדות האמנות שראו אור במהלך המאה העשרים (Gardner, Pijoán, Gombrich, Janson, Honour, Fleming) כדי להבין היכן הם הציבו את "האמנות הפרימיטיבית" שעליה כתבתי באותה תקופה, אמנות שבמעמדה המוסדי והאקדמי חל שינוי במהלך אותה מאה.⁶ אומנם לא גיליתי דבר מפתיע, אולם כן מצאתי כמה דברים בעלי עניין עבור אתנוגרפים המבקשים להבין את צורת הנרטיב המכונה תולדות האמנות.

ראשית, המאפיין הבולט ביותר הוא ההשתלשלות הלינארית המהותנית של הסיפור דרך מדיום הומוגני של זמן: למיטב זיכרוני, הטקסטים האלה אינם מדברים אף פעם על השפעות צולבות, על הבניות משותפות, על המצאה או הופעה של קטגוריות של אמנות או אומנות (במובן של מלאכת־יד) או על המעמד שלהן, ולא על התנאים החומריים של האמנים או של אנשים אחרים שבאים במגע עם אמנות או אמנויות; הם אינם מדברים על הרגישויות הנרכשות והאמונות הקדומות שקהלי צופים מביאים אל חוויית הצפייה או השימוש בעבודות אמנות – אין בנמצא "אופני התבוננות" או "עין התקופה"⁷ שעלולים להפריע לצעידה קדימה בזמן. ישנה כמובן גם החלוקה לתקופות, שניכר כי היא חשובה מאוד בהמשגת הזמן, אשר נתפס כלינארי בתוך התקופות עצמן אך כאפיזודי בין התקופות – כך שיש קפיצה בין תקופה לתקופה.

מאפיין חשוב נוסף הוא האמונה הסמויה, חסרת הטעם, שאנו יכולים לזהות את מה שנחשב כאמנות בכל מקום או זמן שהוא, ויתרה מזאת, שבעזרת הכלים של תולדות האמנות אנחנו יכולים להבין אותה כראוי. סברה זו מבוססת על ההנחה שהפריטים שזכו בתואר "אמנות" תמיד היו אמנות ותמיד יהיו אמנות, שאמנים גדולים ויצירות מופת משפיעים על אמנים גדולים ויצירות מופת אחרות (ואם אינם עושים זאת, הם משולים למבוי סתום אשר ניתן לשכחה), ושאחדים טובים יותר מאחרים. עוד דבר שקשה שלא לשים לב אליו אפילו בקריאה שטחית בתולדות האמנות, הוא שכובד המשקל של הדיסציפלינה מתרכז ביוונים וברנסנס, ושההישג האדיר של המערב הוא המעבר למרחב וירטואלי, לאשלייתיות אופטית (אם להשתמש במונח של דיוויד סאמרס [Summers]).⁸

האם ספרי הלימוד האלה מייצגים את תולדות האמנות המקצועיות? ברובד אחד, מובן שלא, וחלק ממשותפי "סמינר האמנות" אפילו חשבו שהסמינר צריך להתעלם

6 ראו: S. Errington, 'Three Ways to Tell the History of (Primitive) Art', *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley 1998.

7 ארינגטון רומזת כאן לשני מושגים שקנו להם השפעה על תפיסת תולדות האמנות החל מראשית שנות השבעים של המאה העשרים, ובפרט על המגמה העוסקת בפן הסוציולוגי של תולדות האמנות. *Ways of Seeing* הייתה סדרת טלוויזיה וספר מאת ג'ון ברג'ר [Berger] משנת 1972; period eye הוא מושג שחלחל להיסטוריה ולתאוריה של האמנות בעקבות ספרו של מיכאל בקסנדל [Baxandall], *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, אף הוא משנת 1972 [הערת העורכים].

8 D. Summers, *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987.

מספרי הלימוד; משתתפים אחרים חשבו שספרי הלימוד חשובים משום שהם מעצבים את האופן שבו האמנות נתפסת בציבור. האם, ככלות הכול, מרבית האנשים שמבקרים בתערוכה שוברת-קופות ואוהבים את המראה של האימפרסיוניזם, קוראים אחר כך את טי ג'יי קלארק [Clark] כדי ללמוד עוד על כך? סביר להניח שלא. הם אולצו לקרוא ספר לימוד כלשהו בתקופת הלימודים, או שהם צפו בתוכנית טלוויזיה שבה משהו, עדיף אדם בעל מבטא בריטי (או אוסטרלי, בלית ברירה), מציג לצופים נרטיב גדול כלשהו. (הנושא הזה נדון בפאנל – היו שטענו כי אם אנו עוסקים בנרטיבים גדולים, עלינו לחקור בנוסף לספרי הלימוד גם את תוכניות הטלוויזיה; אולם אני התרשמתי שהם די דומים מבחינת המבנה והכוונה. יחד עם זאת, נראה שנרטיבים טלוויזיוניים סוחפים פופולריים במיוחד בארצות הברית, אם להסתמך על דיווחים ממקומות באירופה כמו דנמרק ואירלנד, וזה עוד לפני שלוקחים בחשבון מקומות מחוץ לאירופה וצפון אמריקה).

ב־2002 פרסם ג'יימס אלקינס ספר שבו סקר את צורות הזמן והאסטרטגיות הרטוריות של כמה ספרי לימוד לתולדות האמנות באירופה ובמקומות אחרים. אסטרטגיות אלה, כך מתברר, מיידעות או מעצבות את הדבר שהוא מכנה בשם "תולדות האמנות המקובלות", המכונות גם תולדות האמנות ה"שמרניות", ה"קונבנציונליות" או ה"פוזיטיביסטיות". לדעת אלקינס, ל"תולדות האמנות המקובלות" הללו (להלן תא"מ) יש מספר מהלכים רטוריים מוכרים היטב כגון חלוקה לתקופות, סיווג קטגורי ועוד, ועניינן בעיקר "בתייעוד, עדות ארכיונית, פטרונות, שימור ואיקונוגרפיה". עיקר המקצוע (שפועל ברובו באירופה ובארצות הברית) עוסק בחקר האמנות (המערבית, בעיקר ציור, פיסול ואדריכלות), ובחקר אמני ה"קאנון". עוד הוא טוען כי ה"עלילות" של תולדות האמנות, היא תוכנן אשר יהא, הן מעטות למדי.

עד כמה שאני יודעת, אולי אין זה נכון לזלזל בתא"מ. ככל הידוע לי, הן עשויות לספק את העבודה הבסיסית של שיוך, תיקוף, בחינת השפעות וכו', שהן אולי הצעדים המקדימים הנחוצים להיסטוריוני אמנות על מנת לכתוב באופן עמוק ומנומק יותר על עבודת אמנות או על תקופה. אולי אין זה מקרי שהיסטוריוני אמנות מובילים כמו בקסנדל [Baxandall], קרואו [Crow], קלארק [Clark] ונוכלין [Nochlin] עוסקים במגוון עניינים באמנות המערב, שכבר זמן־מה מחולקת לתקופות ומסווגת באמצעות תא"מ.

מה שכן יש לי לומר נגד תא"מ הוא שהעלילות, הקטגוריות והמהלכים הרטוריים האלה צפויים בהן בה במידה שהם נפוצים. אני ממעטת בקריאת סוג כזה של תולדות האמנות משום שהן משעממות בעיניי, בעיקר אם הן דנות באמנות שאני בטוחה ש**יכולה** גם להיות מוזרה ובלתי מוכרת. כשאני נוטלת ספר על תולדות האמנויות של האוגאבוגי [Oogaboogi] או על התרבות העתיקה של קרונגנגן [Karunggan] ומוצאת שתוכן העניינים בו מחולק לציור, פיסול, אדריכלות ואומנויות דקורטיביות, שלא לומר לתקופה הקלאסית המוקדמת והקלאסית המאוחרת, אני נאנחת ומניחה את הספר בצד. ברברה סטפורד [Stafford] טוענת ש"שום מידע חדש מן היסוד

9 J. Elkins, *Stories of Art*, New York and London 2002. סקירה עדכנית יחסית שפורסמה ב־25.1.2006 בוחנת את הסגנון, ההדגשים והמבנה הסיפורי במגוון רחב של ספרי לימוד בתולדות האמנות: L. Silver and D. A. Lavine, 'Quo Vadis. Hagia Sophia? Art History's Survey: Texts', *College Art Association*, www.caareviews.org.

אינו נכנס אל תוך השדה. אנו מגלגלים סחור סחור מושגים ישנים, תאוריות ישנות ומתודות ישנות". אם כך, סביר שהיא מדברת על תא"מ. לו הקטגוריות האפלטוניות המוצפנות האלה היו אמיתיות, הייתה לכך משמעות. אולם גם אם עשיית אמנות היא (במובן מסוים) עניין אוניברסלי, הציור והפיסול אינם כאלה.

לדעתי, ראוי להכיר במהלכים הרטוריים של תולדות האמנות המקובלות, כמו גם בקשר בין נרטיב-העל לאימפריאליזם, גם אם אף אחד מהקוראים של כרך זה אינו עובד במסגרתם או מאמץ אותם, משום שהנחות היסוד שלהם נפוצות יותר, ומודחקות יותר, מכפי שאולי נראה לעין – ומכאן הרלוונטיות של השאלה אם תולדות האמנות יכולות להיות גלובליות, צריכות להיות כאלה או שהינן כאלה בפועל, בכל מובן שאיננו טריוויאלי או טאוטולוגי. בקצרה, אין כל רע בזמן לינארי או בהצבה של עבודות אמנות בתוך זמן או "תקופה" היסטוריים, וייתכן שאין כל רע בתא"מ כשהן מיושמות על האובייקטים הראויים – בעיקר אם הן משמשות תנאי מקדים לסוגים אחרים של תולדות אמנות, ואם הן מוּחְלוֹת על קטגוריות האמנות שבגינן הומצאו. עם זאת, ניכר כי כמה מהדוברים והמגיבים של הסמינר מרמזים כי הנרטיב(ים) של תולדות האמנות הם אירוצנטריים באורח בלתי נמנע ואוניברסליים למראית עין בלבד. בכל מקרה, "תולדות האמנות המקובלות" הן נפוצות ביותר, ומבוססות מבחינה היסטורית – ואולי שלא לצורך (איני יודעת אם זה נכון, אולם נראה שאלקניס חושד שאלה הם פני הדברים) – על הנרטיבים האירוצנטריים הגדולים של השתלשלות האמנות בעולם שעוררו בקרב המגיבים את כל מנעד הרגשות, החל באדישות מוחלטת וכלה במתקפה משולהבת.

האירוצנטריות והאימפריאליזם של נרטיב-העל

כמדינת לאום עם תוכנית לימודים מרכזית והומוגנית בבתי הספר היסודיים שלה, נראה שהמעצמה הקולוניאליסטית הצרפתית השתמשה באותם ספרי לימוד בכל הקולוניות שלה. כך, ילדים בְּרִבְרִים, סנגלים, מלגשים או טהיטים נאלצו ללמוד ולדקלם את ההיסטוריה הצרפתית, שמתחילה כך: "Nôs ancêtres, les Gaulois" [אבותינו, הגאלים].¹⁰ רק באמצע המאה העשרים, כאשר הקולוניות באפריקה ואסיה נפטרו משליטיהן הקולוניאליים ונעשו בעצמן מדינות לאום, החלו הקולוניות-לשעבר לכתוב את ההיסטוריות (הלאומניות) שלהן עצמן. במילים אחרות, לא רק נרטיב-העל של תולדות האמנות היה אירוצנטרי סביב שנת 1960; כתיבת ההיסטוריה עצמה הייתה אירוצנטרית. תיאורים של העבר בקולוניות, בין אם בכתב ובין אם בעל פה, זכו ליחס מזלזל שכן נתפסו בחזקת "מיתוסים" במקום שיילקחו ברצינות כדרכים חלופיות להמשגת העבר.¹¹

האם תולדות האמנות בגרסת-העל שלהן כספר לימוד אירוצנטרי, ובהתאם לכך פרוגרסיביסטי, ניתנות לגלובליזציה? הדיון בסמינר זה נפתח בפרקטיקות החומריות של לימוד תולדות האמנות, ועבר במהרה לדון בספרי הלימוד שנמצאים בשימוש

10. E. Gellner, *Thought and Change*, Chicago 1964, in ff. 27

11. R. Rosaldo, *Ilongot Headhunting, 1883-1974: A Study in Society and History*, Stanford 1980; S. Errington, 'Some Comments on Style in the Meaning of the Past', *Journal of Asian Studies*, 38, 2 (1979), pp. 231-244

(או שאינם בשימוש) באמריקה הלטינית, אפריקה, מזרח אירופה או דנמרק. גילינו שבמקומות מסוימים כלל אין מסורת של שימוש בספרי לימוד שערוכים כנרטיבים גדולים, וכמה מהמשתתפים העריכו שייתכן כי הסיבה לכך היא שמדינות אלה לא היו מעצמות אימפריאליות. במקומות אחרים התנאים החומריים אינם מאפשרים שימוש בספרי לימוד אירופיים – ייתכן שבשל סוגיות של תרגום, עוניים של הסטודנטים או בהיעדר קורסי מבוא. אולם הנקודה החשובה מכול היא שהסטודנטים אינם מעוניינים בנרטיב הזה. ומדוע שיהיו מעוניינים? להכריח תלמידה דרום-אפריקאית לקרוא את ינסון משול לניסיון להכריח אותה ללמוד ולדקלם נרטיב שמתחיל במילים "I nostri antenati, i fiorentini" [אבות אבותינו, בני פירנצה].

עקב כך, רבים מהמשתתפים והמגיבים בסמינר זה אינם משתמשים בספרי לימוד בשיעורים שלהם. תחת זאת הם כותבים ומלמדים על אמנים יחידים, או על הופעה של מסורת אמנותית לאומית, או על תרבות חזותית, או על עבודות אמנות יחידניות. הם יכולים להתעלם מנרטיב־העל האירוצנטרי, והם אף מצאו דרכים יעילות ופוריות מבחינה אינטלקטואלית להתמודד עם בחירתם זו.

אם אכן אפשר להתעלם מנרטיב־העל, לשחק עימו או להציע קריאה אחרת שלו, אזי נשאלת השאלה מדוע מעורר נושא זה תגובות כל כך נחרצות ואפילו זועמות? מה היה הקשר בין נרטיב תולדות האמנות הגדול, האירוצנטרי, המחולק לתקופות ומציב את היוונים ואת הרנסנס כפסגת הפעילות האמנותית של האנושות, לבין המפעל הקולוניאליסטי – ומדוע אנו עדיין נגועים בנרטיב־העל הזה? אסכם בכמה פסקאות את מה שאנחנו יודעים על מנת להכין את הקרקע לדיון בכמה מההיבטים הברורים פחות בנושא זה.

התקופה שאותה כינה אריק הובסבאום [Hobsbawm] "המאה התשע־עשרה הארוכה" (1789–1914) הייתה זו שבמהלכה הומצאו הן תולדות האמנות והן מדינת הלאום באירופה, ובה גם הושלמה ההתפשטות הקולוניאליסטית האירופית. ההיסטוריה המשולבת של שלוש ההתפתחויות האלה יכולה להיכתב כספר אחד, אולם למיטב ידיעתי הדבר לא נעשה במפורש (יש בנמצא מחקר רב על פרקים שונים בהיסטוריה זאת). מדינות הלאום האירופיות הצעירות לא היו תלויות בקולוניות שלהן רק במובן הכלכלי, אלא גם במובן הדימויי: הן החלו להגדיר את עצמן באמצעות תחומי האמנות, הצילום, האדריכלות ואין־ספור דרכים אחרות כניגוד המוחלט של הקולוניות שלהן, בסדרה של יחסים בינאריים שאנו מכירים היטב – המתורבת מול הפראי, סוכן ההיסטוריה מול המקבל הפסיבי שלה, סמלי הקדמה מול סמלי הנחשלות והדקדנטיות. אלמנט אחד של העליונות שאירופה הניחה לגבי עצמה ביחס לקולוניות שלה נמצא בקשר המיוחס שלה ליוונים ולרומים, שהתרבות והאמנות שלהם הועלו בזיכרון בכל פעם מחדש.

היסטוריוני אמנות מכירים טוב ממני את מקומו של קאנון הרנסנס בהתפתחות של הדיסציפלינה שלהם. למעשה, יכול היה להיות משעשע לדבר על ההיסטוריה האמנותית של המאה התשע־עשרה הארוכה לא באמצעות תיחומה באמצעות המהפכה הצרפתית ומלחמת העולם הראשונה כמקובל, כי אם דרך הספר של וינקלמן *History of the Art of Antiquity* (1764) ותערוכת ה־Armory Show (1913). ומדוע לא לעשות זאת? סמוך לראשית העידן הזה, קיבלו הקטגוריות של האמנות הגבוהה – הציור, הפיסול והאדריכלות, את שמן, ה"אמנויות היפות" [belles artes]. ארטיפקטים סודרו בקטגוריות שנעו מה"גבוה" (חסר שימוש ותכלית וראוי

רק להתבוננות) ל"נמוך" (מלאכות יד שימושיות). הבסיס לסיווג הוסט מהבחנה בין מגוון הטכניקות [technes], שמנעה עד אז כל אפשרות להשוואה בין האמנויות האלה, אל עינו של המתבונן אנין הטעם שהיה ביכולתו להשוות ביניהן.¹² לאורך תקופה זאת "ניצב האידאל העתיק כמודל המופתי והבלתי־מעורער של האמנות" וגם, כמובן, של אידאל היופי האנושי.¹³ במהלך המאה התשע־עשרה הארוכה, החינוך האירופי שם דגש על הקלאסיקות, והיוונית והלטינית היו שפות היסוד. מודלים יווניים ורומיים ואדריכלות קלאסית תפסו מקום מרכזי בהוראה של האקדמיות לאמנות. (ברור שמעצמות אימפריאליות, החל באימפריה הבריטית וכלה ברייך השלישי, אהבו להמציא טקסים ותהלוכות שבהם פקידי ממשל הופיעו לבושים בגלימות וקסדות רומיות). הדיכוטומיה בין המתורבת לפראי, שבה המתורבת מדומיין כאידאל היווני־רומי של האמנות, היופי, האדריכלות והכוח האימפריאלי, הייתה צריכה להיות מסופרת באופן שיצדיק את עצמו עבור האירופאים היושבים באירופה, בעיקר במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה הארוכה – לצריכה על ידי "ציבור" עירוני הולך וגדל, שהחל לפתח אוריינות, קיבל זכות הצבעה בבחירות וצרך עיתונים ותצלומים, כמו גם עבור ההערכה העצמית של הפקידים הקולוניאליסטים והבירוקרטיה ההולכת וגדלה בקולוניות.

קטגוריות ודימויים של יופי, כידוע לכל אדם העוסק בסמיוטיקה, מייצרים מייד את דימויי־הנגד שלהם. התדמית החיה של האנטי־יופי נמצאה באופן אמפירי באזורים הנתונים להתפשטות הקולוניאליסטית ויובאה לאירופה כמוצג. עליונותו של האידאל היווני הוכחה דרך האנטי־ונוס שלו: גופה האפריקאי הכהה, הנמוך והרחב של שרה בארטמן [Bartman], שהובאה לאירופה ב־1810, רק עשרים שנה אחרי שההולנדים נכנסו לדרום אפריקה, והוצגה כ"הוטנטוט ונוס".¹⁴ ללא האידאל של ונוס לא תיתכן אנטי־ונוס, לא תיתכן "הוטנטוט ונוס" – סמל חזותי המזכיר לאירופאים את ה"כיעור" וה"מוזרות" של העמים שנמצאו כעת על סף קולוניזציה.¹⁵

12 P. O. Kristeller, 'The Modern System of the Arts', *Renaissance Thought II: papers*: ראו: *on humanism and the arts*, New York 1965, pp. 165-220. לתיאור קצר בהרבה, שמתייחס גם אל הסוציולוגיה של המסעות, השווקים והאחוזות הגדולות שאפשרו את השינוי במעמד של האמנויות והאומנויות בין ראשית לשלהי המאה השמונה־עשרה, ראו: M. H. Abrams, 'Art as Such: The Sociology of Modern Aesthetics', *Bulletin of the Academy of Arts and Sciences* 38, 6 (1985), pp. 8-33. ראו גם: P. Fisher, 'The Future's Past', *New Literary History*, 6, 3 (1975), pp. 587-606.

13 A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994, p. 13.

14 S. Gilman, 'The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality', in K. N. Pinder (ed.), *Race-ing Art History*, New York 2002, pp. 135-154.

15 אידאל יופי יווני זה עודנו נוכח במידה רבה בתרבות הפופולרית – שימו לב למאפייני הזכות בתחרויות יופי במקומות כמו מלזיה למשל, או לאלה של דוגמניות כהות־עור במילנו, או לתופעה הפופולרית בתרבות היפנית של ניתוחים קוסמטיים להרחבת העין על ידי צמצום קפל העפעף, או תוכנית הטלוויזיה האמריקאית *Extreme Makeover* – ותבינו למה אני מתכוונת. אין מדובר בכך שניתוחים פלסטיים יכולים לגרום לנו להיראות כמו ונוס, אלא שהם יכולים לגרום לנו להיראות יותר כמו ונוס ופחות כמו מישהי, נאמר, מלזית, דרווידיאנית או אפריקאית.

במבט ראשון נדמה שהאמנות האירופית – בייחוד ציורים ממוסגרים, ייצוגיים [representational] באופן איקוני, עשויים על גבי מצע שטוח תוך שימוש בסימנים שבאמצעות מוסכמות חזותיות ניתנים לקריאה כמרחב וירטואלי – הייתה הסטנדרט לפיו נשפטה כל אמנות אחרת במהלך המאה התשע־עשרה הארוכה. אולם העניין היה עמוק עוד יותר: מה עוד נחשב לאמנות בעיניים אירופאיות מלבד ציור־פן ופיסול שהם נטורליסטיים מבחינה אופטית, ומלבד האדריכלות שנוצרה באירופה, או, אם נוצרה בקולוניות או במחוזות נידחים אחרים – נעשתה בהלימה עם הסכמות האירופאיות? במאה התשע־עשרה, לא כל כך הרבה. במאה העשרים, יותר ויותר. במאה העשרים ואחת, אנחנו הולכים לקראת הכללה כ"אמנות" של כל דבר שנעשה ביד, עתיק ומודרני כאחד. לכל אלה יש השלכות לגלובליזציה של תולדות האמנות.

מבט לווייני (הפרטים רחוקים מדי, אבל אפשר לראות את היבשות) על "אמנות" במאות התשע־עשרה והעשרים

שפע של אובייקטים זרמו אל תוך אזורי הסחר והממשל האירופיים והצפון אמריקאיים במהלך המאה התשע־עשרה, בעיקר במחצית השנייה שלה, בעקבות כיבושים אימפריאליים והקמת מבני ציבור חדשים לשיכון ארטיפקטים בחסות המדינה.¹⁶ כמה מהם מצאו בית במוזאונים לאמנויות, אך רבים אחרים הוצבו במוזאונים להיסטוריה של הטבע ובירידים עולמיים, אשר שימשו עבורם לא רק כאכסניות אלא גם כאמצעים לסיווג וכמסגרות לנרטיבים על אודותיהם. רוב האובייקטים לא הלמו בשום צורה את קאנון הרנסנס, ולפיכך לא הוגדרו כאמנות גבוהה אלא סווגו כעתיקות, ממצאים, אמנויות דקורטיביות או שימושיות, או תרבות חומרית.

היכן שיש אמנות, כידוע לכל אדם העוסק בסמיטיקה, יש לייצר גם קטגוריה של אנטי־אמנות או אמנות פרימיטיבית. אז יכולים שני הקטבים האלה לייצר את הטווח של כל הדברים שנמצאים ביניהם – ולעשות זאת בקלות, שכן היררכיה שנעה מהיפה והלא־שימושי אל המכוער והשימושי כבר הייתה בנמצא.¹⁷ להבנת, בנקודה מסוימת בכתבת ההיסטוריה של האמנות, ציירי הרנסנס המוקדמים ביותר נחשבו "פרימיטיביים" שכן הם עוד לא הבינו לגמרי את ההיגיון של הפרספקטיבה בתורת הארגון החזותי של המרחב בציור. במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה הייתה זו האמנות היפנית שייצגה את הקטגוריה המושגית "אמנות פרימיטיבית" – פרימיטיבית משום חוסר שלמותו של היגיון מרחבי (כפי שלמדתי מקריאה בספר מאת ויליאם רובין [Rubin]), אמנות בשל השפעתה על האימפרסיוניסטים.¹⁸

16 G. Bazin, *The Museum Age*, trans. J. van Nuis Cahill, New York 1967

17 מאמרו הנודע של ג'יימס קליפורד [Clifford] בנושא זה עושה שימוש במודל הריבוע הסמיטי של גריימס [Greimas] בטענתו כי קטגוריות של אמנות ותרבות מייצרות את ניגודיהן; פרנסס קונלי [Connelly] חושפת את מערכת היחסים הארוכה בין הפרימיטיבי או הגרוטסקי לבין ה"אורנמנט" במחשבת האמנות האירופית. ראו: J. Clifford, 'On Collecting Art and Culture', *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge 1998, pp. 215–281; F. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics 1725–1907*, University Park 1995

18 W. Rubin, 'Modernist Primitivism: An Introduction', W. Rubin (ed.), *"Primitivism" in 20th Century Art*, New York 1984, pp. 1–71

כיצד התפתחו תולדות האמנות ולימוד האמנות והאמנים על פי מודוס מערבי, לצד או ביחס להתפתחות קטגוריות מערביות במאה התשע־עשרה, בתקופת מייג'י ביפן, למשל, או בקולוניות באפריקה ואסיה, או באמריקה הלטינית? לכל אזור ההיסטוריה הייחודית לו, והמשתתפים והמגיבים (שחלקם רומזים להתפתחויות כאלה) יכולים להשלים את הסיפורים האלה בכוחות עצמם. אך מורכבות ככל שתהיינה אותן הבניות הדדיות של מודרניות אמנותית באזורי הממשק בין אירופאים ולא־אירופאים במאה התשע־עשרה, מנקודת המבט של הנרטיבים האירופיים באותה מאה, ההשפעה של האמנות האירופית זרמה אך ורק בכיוון אחד: האמנות השתייכה לאירופאים, ואילו האחרים רק שאפו אליה. בנוסף, ברור מעל לכל ספק שהנרטיב של האמנות שמציב את הנטורליזם האופטי בפסגת הישגי האמנות האנושיים עבד היטב בסיפור ההצדקה העצמית שהיה צריך לספר על אודות משימת התרבות שאירופה הציבה לה למטרה.

אם נחזור לאירופה, ההיררכיות של ארטיפקטים של החל מאמנות גבוהה וכלה באמנות פרימיטיבית, אמנות דקורטיבית ואומנות (מלאכות כפיים, אובייקטים שימושיים), הומחשו הלכה למעשה על ידי התמסדותם ומסגורם בהיכלים ובאתרים של התרבות הגבוהה והנמוכה – המוזאונים והירידים העולמיים. עקב כך, בשחר המאה העשרים אירופאים ואירו־אמריקאים כבר העמידו גוף של ידע נרכש לגבי ההיררכיות והמעמדות של אובייקטים, כמו גם נרטיבים סמכותיים על האופן שבו ראוי לשפוט אותם, לדרגם ולחשוב עליהם. לכן היה זה צעד רדיקלי כאשר ה"אמנות השחורה" [*l'art nègre*] "התגלתה" בפרויז והוצגה לצד האמנות המודרנית בתערוכת ה־Armory Show, אירוע שסימן את בעיטת הפתיחה של פרויקט תולדות האמנות של המאה העשרים, אשר כפי שאני מבינה אותו – עמד לגלות, להעריך, למסד, לתקף ולהסמיך מיני סוגים של ארטיפקטים בחזקת "אמנות" ראויה לשמה. סיפור סבוך.

היסטוריוני אמנות אמריקאים, דמויות קוסמופוליטיות חדשות משנות העשרים של המאה העשרים, התבוננו מבעד לאמנות הלאומית והאירופית אל עבר חברות ותרבויות אחרות, והבחינו בין היתר באמנות ה"פרימיטיבית" והעממית האמריקאית. המהדורה הראשונה של הספר של הלן גרדנר [Gardner] ראתה אור ב־1926 ושימשה התחלה טובה למגמה זאת, משום שההערכה החיובית של גרדנר כלפי עשייה אמנותית לא־מערבית הביאה אותה לכלול אמנות זו בנרטיב־העל שלה. היסטוריוני אמנות שעוקבים אחר ההיסטוריות החברתיות של "גילויי" האמנויות ואחר העליות והירידות של השוק, או כאלה שמתמחים באמנות שאינה ציור־פן אירופי, אמנות אירופית טרום־רנסנסית או אמנות שנוצרה לאחר 1900 לערך (ומדוע לא 1913?), ודאי מכירים חלק מהמאבקים שהיו מנת חלקם של אוצרים, סוחרים אמנות והיסטוריוני אמנות בדרכם לתת תוקף לארטיפקטים אקזוטיים ולהביאם אל תוך הנרטיב הגדול של התפתחות אמנות העולם.

אני משערת שהמאבקים האלה במהלך המחצית הראשונה של המאה העשרים לתקף "אמנויות" מכל רחבי העולם – בהיותם היבט חשוב מאוד של שוק האמנות, האספנות והתערוכות במוזאונים ובגלריות בערים המרכזיות – היו במידה רבה עזים פחות בקולוניות ובמקומות פריפריאליים אחרים. אני משערת שבמקומות רבים שהיו תחת שלטון קולוניאלי אירופי או הושפעו ממנו, הקאנון הרנסנסטי ואמנות הנטורליזם האופטי המשיכו לשמש כסטנדרט הנבחר. במחצית הראשונה של המאה העשרים, אמנים מקומיים מהקולוניות, חלקם בני שבטים, חונכו לצייר ולרשום באופן "ריאליסטי" ולעבוד במדיה של האמנות הגבוהה. אמנים אחרים מהקולוניות

והפריפריות, בעיקר בני האליטות שהושפעו מאוד מהתרבות האירופית, נסעו ללמוד אמנות בערים הגדולות באירופה ועם חזרתם לקולוניות הקימו בתי ספר וגיבשו סגנונות מקומיים המבוססים על המדיה, המוסכמות והסטנדרטים של האמנות האירופית. מנקודת המבט של ערי המטרופולין, האמנים הללו וסגנונותיהם נחשבו ככל הנראה, במקרה הטוב, למעניינים ברמה המקומית – אולי בעלי ערך כשלעצמם, אבל כמבוי סתום בהשתלשלות הגדולה של סיפור האמנות האוניברסלי. במקרה הגרוע ביותר, סביר להניח שהם נחשבו לחיקויים עלובים, או נתפסו בזלזול כבעלי מיומנות אך חסרי כל מקוריות.

יצירותיהם וסגנונותיהם של אמני הקולוניות והפריפריות, שנוצרו במאה התשע-עשרה ובמחצית הראשונה של המאה העשרים, החלו מקבלים מעמד חדש באמצע המאה, כשהקולוניות נעשו מדינות לאום עצמאיות. מדינות הלאום החדשות האלה לא זו בלבד שהחלו לכתוב את ההיסטוריות שלהן בעצמן,¹⁹ אלא אף הקימו מוזאוני אמנות לאומיים משלהם ואימצו דגלים, אנדרטאות למהפכה, חברות תעופה ואמצעים אחרים של מדינת לאום ראויה לתואר. לאחרונה, בשלהי המאה העשרים וראשית המאה העשרים ואחת, היסטוריוני אמנות, כולל המשתתפים והמגיבים בסמינר זה, החלו קוראים את האירועים האלה באור חדש. הם אינם רואים עוד במסורות הלאומיות האלה קבלה סבילה של אמנות מערבית, וגם אינם מאמינים שהאמנות האירופית התפתחה מאליה, ללא שינוי וללא השפעה של תנועות, ארטיפקטים וסגנונות מחוץ לאירופה וצפון אמריקה – אף כי סיפור זה המשיך להיות מסופר עד שלהי המאה העשרים, ולמיטב ראייתי, עודו נשמע רבות גם כיום.²⁰

בחזרה אל ערי המטרופולין של המאה העשרים: הנטורליזם האופטי, שעדיין לא נזנח מצד האמנויות הקונבנציונליות והפופולריות, נדחה שם על ידי האוונגרד, בה בעת שכל מיני סוגים של ארטיפקטים בשלל צורות וחומרים וממקומות שונים בעולם החלו מתקבלים כצורות של אמנות – חלקם מינוריים, חלקם שוליים, אך בכל זאת מגובים כך שיוכלו להפוך לנושא המשתייך לתא"מ: אספנים, תערוכות מוזאליות, מקור ומוצא, תקופות, ואפילו גילויים של גאונות אינדיבידואלית הנוגעת בנשגב. עד סוף המאה, אובייקטים שנחשבו בעבר לחפצים עממיים שימושיים כבר היו יכולים להיות מוצגים במוזאוני החשובים (למשל אוסף האמנות העממית האמריקאית של אָפִי אלדרִיך רוקפלר). למוזאון המטרופוליטן היה אגף של "אמנות פרימיטיבית" (כעת מכונה AOA Art), ול"אמנות אוטסיידרים" היו הגלריות שלה, היא נרכשה בידי אספני אמנות ופורסמה בקטלוגים מהודרים. עד ראשית המאה העשרים ואחת, נראה היה שכל דבר שנעשה בעבודת יד הפך לאמנות. כשאני אומרת שכל דבר הפך לאמנות, אני מבחינה בין שלושה סוגים של אמנות: על ידי כוונה, על ידי ניכוס ועל ידי הגבהה. אינני טוענת שההיררכיות השתנו באופן רדיקלי: יש אמנות ששווה יותר

19 על כתיבה היסטורית הודית בהקשר הזה, שאת קווייה הכלליים אפשר להחיל על מדינות לאום חדשות אחרות, ראו: G. Prakash, 'Writing Post-Orientalist Histories in the Third World: Perspectives from Indian Historiography', *Comparative Studies in Society and History*, 32, 2 (1990), pp. 383-408.

20 למקרה מיוחד שטומן בחובו שיעורים מאלפים רבים ראו: J. Clark, *Modern Asian Art*, Honolulu 1998.

מאחרת, וכך יהיה תמיד. יחד עם זאת, כל דבר נחשב כעת לאמנות (או לכל הפחות לפריט אספנות).

כל דבר הופך לאמנות (או לכל הפחות לפריט אספנות), ויש עוד ועוד מזה

עבור תולדות האמנות דרושה אמנות. אמונה רווחת בדיסציפלינה של תולדות האמנות היא שכל בני האדם בכל מקום יצרו אמנות. עבור חלק מהיסטוריוני האמנות, מדובר בקטגוריה שאינה בעייתית. האמונה הזאת נובעת ללא ספק מכמה מקורות. אחד מהם הוא המסורת ההומניסטית שעל פיה אנו מכבדים את הארטיפקטים של בני אדם אחרים בכך שאנו מכנים אותם בשם "אמנות". ההשלכה של המסורת הזאת, בהשפעת הפילוסופיה של הגל [Hegel], היא כי האלוהי קיים בכל בני האדם וכי כל בני האדם מסוגלים להתעלות אל הנשגב. כשמוסיפים לכך, בשלהי המאה העשרים וראשית המאה העשרים ואחת, תקינות פוליטית ונטיות רב-תרבותיות, ועימן את כוחות השוק של עולם אמנות מסחרי בעליל, נעשה מאוד לא תקין מבחינה פוליטית לערער על האמונה הזאת. לדעתי, הסוגיה אינה קשורה למילה "אמנות" כי אם לנרטיבים ולמוסדות שתומכים בה, וכן לקטגוריות ולמאפיינים שמילה זו מסמנת בתפיסתם של העוסקים בתחום.

התהליך של הפיכת אובייקטים שאינם אמנות לאמנות מתרחש זה זמן מה. מסלול זה מתחיל בשפה של הערכת האמנות ובכתיבה על אודותיה, ממשיך במכירות בגלריה או באינטרנט, ובסופו של דבר מגיע לכדי הצבה במוזאון. זה עובד כך:

(1) ארטיפקטים מערביים שסווגו בעבר כפריטי אספנות, עתיקות, אמנויות עממיות או דקורטיביות מוצגים במוזאון, תלויים ומוארים באופן כזה שגורם לנו לראות אותם באופן חדש ומעורר הערכה; טקסט של מבקר אמנות חשוב מופיע בקטלוג מוזאלי מהודר הטוען שהארטיפקטים האלה ראויים לשם אמנות. דברים מהסוג הזה מתרחשים כל הזמן, אך בעיניי דוגמה מובהקת לכך הייתה ב־1990, כאשר מוזאון דה־יאנג [DeYoung] בסן פרנסיסקו הציג אוסף פרטי של שמיכות טלאים שיצרו נשות כת האימיש בתערוכה שאותה מימן האספן ושנאצרה על ידי אוצרים מטעמו. קטלוג יקר (שמחירו \$100) עם טקסט מאת רוברט יוז [Hughes] ליווה את התערוכה, ותוויות הקיר המוזאליות הציגו ציטוטים נלהבים ממנו.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: המוזאון מקבל תערוכה מתחלפת מסובסדת היטב, ערך האוסף של האספן עולה, היסטוריון האמנות מתוגמל בתשלום נאה, ספר יפהפה מופק ומכניס כסף לחנות המוזאון, והציבור מתחיל להבין שצריך לשבח את הארטיפקטים המצוינים האלה שאינם זוכים להערכה הראויה להם. או, שאתם יכולים לראות בכך דבר רע: הקנוניה בין המוזאון, היסטוריון האמנות, האספן, האוצר והשוק אינה תואמת את תפיסתכם לגבי האופן שבו ארטיפקטים בעלי איכויות נשגבות נכנסים אל תוך סיפורה של האמנות. אולם בין אם אתם חושבים שהדבר טוב או רע, לא ניתן להתחמק מהידיעה שדברים כאלה מתרחשים. הרבה.

(2) אמנות רבה יותר נוצרת במקומות שבהם לא יצרו אמנות בעבר. בכל רחבי העולם במהלך המאה העשרים ולפני כן, ילידים בקולוניות חונכו ליצור סימנים על גבי משטחים ריבועיים סחירים (כלומר, לא ציורי קיר) ולייצג באופן איקוני דברים תלת־ממדיים הנמצאים מחוץ למצע השטוח. הארטיפקטים האלה, שנוצרו לעיתים

עבור השוק, נתפסו בעבר בזלזול כ"אמנות מזכרות", "אמנות תיירים" או "אמנות נמל תעופה". האוסף של נלסון גרבורן [Graburn], *Ethnic and Tourist Arts*, התחיל במגמה באנתרופולוגיה שראתה באותם ארטיפקטים אשר יוצרו לשם מכירה בשווקים נושאים למחקר רציני (האוסף גם טבע, או לכל הפחות הפיץ, את המונח "עולם רביעי" כדרך להתייחס אל אותם מינוטים שנדחקו לשוליים של מדינות הלאום אשר נתפסו כמשתייכות לעולם "ראשון", "שני" או "שלישי").²¹ מאז, כפי הנראה בעידודה של המגמה באנתרופולוגיה העוסקת בחקר סחורות ותהליכי התמסחרות [commoditization], פורסמו מחקרים חשובים על הייצור והשיווק של אמנויות גבוהות מהעולם השלישי והרביעי – אמנויות העוסקות במקורי, המקומי והילידי, גם אם הן נכנסות אל תוך השווקים הגלובליים.

בתחום שלי, חלק מהדוגמאות המוכרות ביותר הן וולטר ספיז [Spies], שבשנות השלושים של המאה העשרים לימד את אנשי באלי לצייר סצנות כפריות בעט, דיו ומים; ההוראה של דורותי דאן [Dunn] בשנות השלושים של המאה העשרים ו"אסכולת סנטה פה" [Santa Fe School] לאמנות אמריקאית דרום-מערבית מקורית; ולא מזמן, הכניסה המרהיבה של אמנות אוסטרלית אבוריג'ינית אל שדה הראייה של עולם האמנות ב-1989 באגודה האסייתית של ניו יורק, עם עיצובים שבאופן מסורתי נעשו על גבי קליפות עץ, גופים, חול או צ'ורינגה [churinga], וכעת הופיעו בצבעי אקריליק על בד.²² בשדה הפיסול, אני יכולה להעלות בדעתי את פסלי השונה [Shona] מזימבבווה ("נשמות באבן"), או את המסכות החדשות של החוף הצפון-מערבי של צפון אמריקה. הארטיפקטים האלה הם אמנות ללא עוררין: הם אמנות בכוונת מכוון והם נוצרו במדיה של האמנות האירופית הגבוהה. הם אף זוכים להצלחה רבה.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: אמנים בני איזו אמונה שלא תהיה ואיזה לאום שלא יהיה יוצרים אמנות ומתפרנסים, וכך גם סוחרי האמנות והיסטוריוני תולדות האמנות המקובלות, והציבור לומד להעריך את המגוון העצום ואת היופי של מסורות אמנות שונות. אתם יכולים לראות בכך דבר רע: הארטיפקטים האלה עלולים להיראות בעיניכם כבלתי "אותנטיים", או שאולי תספידו את שחיקתן והיעלמותן של טכניקות עתיקות יותר; או שהם ייראו לכם זניחים מכדי לשים אליהם לב, חקייניים מדי, מקומיים או אתניים מדי. אולם בין אם אתם חושבים שמדובר בדבר טוב או רע, לא ניתן לחמוק מהידיעה שמדובר בדבר אמיתי.

(3) אנשים בכל רחבי העולם יוצרים מגוון מדהים של אובייקטים מסוגים חדשים, שאינם "מסורתיים" או שאינם נגזרות של צורות וטעם מערביים, אלא משתמשים בטכניקות חדשות ובאיקונוגרפיה חדשה ונוצרים למען מטרות חדשות. האובייקטים האלה מצולמים, מפורשים, מוערכים ומתוארים בכתב בקטלוגים, ונחקרים באמצעות

N. H. H. Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, 21
N. H. H. Graburn, 'Introduction: The Arts of the Fourth World', pp. 1-33

H. Geertz, *Images of Power: Balinese Paintings Made for* 22
[Dunn] *Gregory Bateson and Margaret Mead*, Honolulu 1994
B. Bernstein and W. Jackson Rushing, *Modern by Tradition*: ראו:
American Indian Painting in the Studio Style, Santa Fe 1995
F. R. Myers, *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*,
Durham 2002

המתודות של תא"מ. הספר *Africa Explores* מאת סוזן ווגל [Vogel]²³ יכול לייצג תהליך שכזה. כמה מהפריטים המדהימים ביותר בספר הם ארונות קבורה המעוצבים, בין היתר, כמטוסים, תרמילי קקאו ותרגולות.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: יש כאן ביטוי להערכה אקלקטית ונדיבה מצידם של היסטוריוני אמנות כלפי הרוח האנושית האוניברסלית של היצירה האמנותית. אתם יכולים לראות בכך דבר רע: זוהי "תרבות חזותית" אשר מדללת את המתודות של תולדות האמנות, ויתרה מכך, לא מדובר כאן בכל זאת ביצירות של רפאל. אולם לא תוכלו להכחיש שמדובר בדבר אמיתי, שסוגים רבים של אובייקטים חדשים זוכים לתשומת הלב של היסטוריוני אמנות, והם נאספים, נחקרים, מצולמים ורואים אור בקטלוגים מהודרים.

(4) הטכניקות ששימשו בעבר לייצור אובייקטים שימושיים משמשות כעת לייצור פריטי אמנות מובחרים, גם אם הם אינם אמנויות במובן המערבי המסורתי. בארצות הברית, מרבית המוזאונים המוקדשים ל"אומנויות" [crafts] שבהם אני מבקרת, מציגים ומוכרים פריטי אמנות משובחים ביותר, לעיתים מונומנטליים, שאין להם דבר וחצי דבר עם שימושיות. מדוע הפריטים האלה מסווגים כ"אומנות"? משום שהם נעשים בחומרים שהם חומרי אומנות מסורתיים, כמו בדים או קש. אף אחד אינו רוצה להיות אומן [craftsman] בימים אלה; כולם רוצים להיות אמנים [artists], ליצור דברים ייחודיים שחתומים אישית בידי האמן ונאספים על ידי העשירים, זוכים למאמרים מאת חוקרים, מצולמים עבור קטלוגים מהודרים, ובסופו של דבר, אולי, נכללים בספרי הלימוד של תולדות האמנות.

בעולם השלישי והרביעי מתרחשות תנועות מקבילות, מסיבות שונות במקצת. בעבודת השטח שאני עורכת כעת באזור אגם פצקוארו [Pátzcuaro] שבמדינת מורליה במקסיקו אני מנסה להבין חלק מההשפעות של הגלובליזציה על הייצור והשיווק של אמנות עממית [artesanías]. אובייקטים שימושיים שבעבר נוצרו באזור במלאכת כפיים מיוצרים כעת באופן מכני יותר (למשל, סירי נחושת מיוצרים בתבניות ולא בעבודת ריקוע), או מוחלפים באובייקטים הנוצרים במפעלים אשר חלקם מגיעים ממקומות אחרים כמו סין. בעלי מלאכה שעובדים עם נחושת מרוקעת מייצרים כעת קערות וכלים יוקרתיים הנחשבים לפיסול, ומייצאים אותם אל הגלריות האירופיות. קדרים מייצרים אגרטלים וקערות מצוירים ביד מיומנת ועליהם סצנות יחידות מסוגן [one-of-a-kind], ואלה נמכרים בגלריות בפורטו ויארטה, סן דייגו, ואף רחוק יותר. יצרנים של מוצרי מלאכת יד מסוגים אחרים של הפורהפקה [Purépecha], ומייצרים ארטיפקטים עמלניים יחידים במינם הנמכרים במאות או אלפי דולרים. אובייקטים מהסוג הזה אולי מבוססים על הטכניקות והחומרים של האומנויות, אולם הם אמנות כיוון שהם חסרי תכלית – הם טובים בעיקר לשם התבוננות ודקורציה (אני נוקטת כאן עמדה קאנטיאנית).

(5) הדבר אשר כינתי "אמנות פרימיטיבית גבוהה" (מסוג הדברים שניתן למצוא באגף רוקפלר במוזאון המטרופוליטן), שהיה שנוי במחלוקת בעשורים הראשונים של המאה העשרים, נעשה עד שלהי המאה לקטגוריה ממוסדת, שלא לומר חנוטה. עקב כך, כאשר בונים סכרים וכבישים, וכאשר תלים המכסים פירמידות נחפרים

23 .S. Vogel, *Africa Explores: Twentieth Century African Art*, New York 1991

כדי להקים אתרי תיירות חדשים (אירועים המתרחשים בזמן שמדינות הלאום, התאגידים הרב־לאומיים והתיירות הבינ־לאומית מחדירים עצמם לשטח חדש באופן נרחב ואינטנסיבי יותר ויותר), גילויים ארכאולוגיים חדשים נחשפים חדשות לבקרים, ומוכרזים כאמנות כמעט בו־ברגע שהם מחולצים מהאדמה.

(6) ולבסוף, כמויות אדירות של ארטיפקטים בעבודת יד המיוצרים עבור השוק כמזכרות, חפצים שימושיים (מפות שולחן, משקפיים, מסגרות ראי), קישוטי קיר, תכשיטים, פסלונים וכל דבר אחר, מוגדרים יותר ויותר כ"אמנות" או כ"אמנותיים", והיוצרים שלהם נקראים "אמנים" או לכל הפחות "אומנים" (בניגוד לבעלי מלאכה או יצרני מזכרות, נאמר). תסתכלו, למשל, על Novica.com, אתר של סחר במלאכות כפיים שעובד בשיתוף פעולה עם נשיונל ג'יאוגרפיק.

אתם יכולים לראות בכך דבר טוב: אנו חולקים כבוד לרוח האנושית בכך שאנו מכנים כל מעשה מלאכת מחשבת בשם "אמנות", ואתם רואים בעין יפה אנשים המתפרנסים באופן כל כך לא מזיק, בעיקר לאור העובדה שאלימות פוליטית ו"התוכניות להתאמה מבנית" [Structural Adjustment Programs] שהונחתו על העולם מצד קרן המטבע הבינ־לאומית והבנק העולמי בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים שללו מאנשים רבים את מקורות הפרנסה שלהם. (או, אולי אתם בעלי מניה בחנויות שמוכרות את הסחורות האלה בסיטונאות). אתם יכולים לראות בכך דבר רע: כל ההתרחבות הזו של ההערכה שלנו מרדדת את האמנות, או מבלבלת את ההיררכיות עקב תיוג שגוי. (או שאולי אינכם מצפים בכיליון עיניים לבקר, בעתיד הלא רחוק, בתערוכה הרטרופקטיבית של אוסף הצ'צ'קעס של גב' פלוניא ומר אלמוני). אבל אתם לא יכולים להכחיש שמדובר בדבר אמיתי.

לסיכום המגמה של אמנויות באמצעות הגבהה, אמנויות באמצעות ניכוס ואמנויות חדשות באמצעות כוונה: ההבניה הרטורית של דמות בעל המלאכה הולכת ונעלמת, ודמות האמן – זה שנגעה בו הגאונות – הולכת ומחליפה אותה. הרטוריקה של הערכת האמנות מופנית כלפי כל דבר שיכול איכשהו לעבור בחזקת אמנות, כלומר, מיוצר במלאכת יד באופן מלא או חלקי, ועל פי רוב נטול ערך שימושי. בסופו של דבר הרי ייוצרו רפליקות עבור חנויות המוזאון וחולצות עבור תערוכות; האובייקטים החדשים יזכו לקטלוגים משלהם ולתוצרים נלווים משלהם (שמן הסתם יהפכו אף הם ביום מן הימים לפריטי אספנות), והם עצמם יהפכו לאמנות. שאר תא"מ יגיעו גם הם בסוף, כל עוד לא ניצבים מכשולים בדרכם במסלול זה.

האם תולדות האמנות ניתנות לגלובליזציה משום שמדובר בנבואה המגשימה את עצמה?

אם הכוח הדיסקורסיבי האדיר של הקטגוריה האוניברסלית "אמנות" בשוק גורמת לייצור של עוד ועוד אמנות, ואם סוגים רבים כל כך של ארטיפקטים מרוממים ומנוכסים אל תוך הקטגוריה של אמנות, ואם הבסיס החומרי של הנרטיב על אודות האוניברסליות של האמנות (כלומר סוחרי אמנות, אספני אמנות, חללי תצוגה, כתיבה על אמנות) ממשיך להתקיים באין מפריע – אזי לא סביר שיחסרו לתא"מ נושאים לעסוק בהם בעתיד הנראה לעין. לכן השאלה של הסמינר אינה צריכה להיות "האם תולדות האמנות (המקובלות) ניתנות לגלובליזציה?" משום שברור כי התשובה היא חיובית. תחת זאת, השאלה שצריכה להישאל היא אם תולדות האמנות המקובלות

מסוגלות לזהות משהו שיוכל, כפי שקליפורד גירץ [Geertz] ניסח זאת פעם, "להביך את הקטגוריות" ולספר לנו משהו חדש. אם, כפי שאני משערת, המושג "תולדות האמנות המקובלות" נועד להדהד את המונח של תומאס קון [Kuhn] "מדע מקובל"²⁴ שנטבע לפני מספר עשורים בספרו *The Structure of Scientific Revolutions*,²⁵ אזי אולי יש טעם לחפש שם אנלוגיה כלשהי.

קון לא הכפיש את המדע המקובל ולא התייחס אליו כאל דבר חסר מעוף. הוא ראה בו את בסיס המדע, ורחש לו כבוד רב. לטענתו, פריצות דרך או "מהפכות" מדעיות מתרחשות כאשר מדענים שעובדים בשקדנות על פי הפרדיגמות או המסגרות המקובלות של הפרקטיקה המדעית המקובלת מבחינים בהצטברות של מקרים אנומליים רבים שאינם מוסברים בקלות באמצעות הפרדיגמה הקיימת. במשך תקופה מסוימת האנומליות האלה יכולות לשכון תחת הפרדיגמה של המדע המקובל באופנים שונים, או להיות מוסברים באמצעות נוסחאות נוספות (אפשר לכנות זאת אסטרוטגיית ההוספות), אולם בשלב מסוים המדענים המשוקעים עמוק במדע המקובל מתחילים לחשוב על דרך שונה לחלוטין להסביר את התופעות האנומליות ומגבשים לשם כך תאוריה חדשה, פרדיגמה חדשה. הפרקטיקה המדעית כולה מכירה בעליונות של הפרדיגמה החדשה, ובסופו של דבר מתחוללת "מהפכה" או "מפנה פרדיגמטי" (אחת הדוגמאות של קון היא המהפכה הקופרניקאית). אותם המדענים אשר עבדו במסגרת המדע המקובל והפיקו ממנו ידע מדעי הם אלה שביכולתם להביך מהי אנומליה. ללא המדע המקובל, לא יכולות היו להתרחש פריצות דרך או מהפכות. יחד עם זאת, ההבדל בין התפיסה של קון את המדע המקובל לבין הפרקטיקה של תולדות האמנות המקובלות הוא זה: האם תיתכן פריצת דרך, מהפכה או חשיבה מחדש בתוך תולדות האמנות ה"מקובלות"? המדע המקובל, לכל הפחות זה שקון כתב עליו, יכול לזהות אנומליות. תולדות האמנות המקובלות נראות לפעמים כאילו הן בנויות במיוחד כדי לא לזהות אותן. תא"מ הן רטוריקה בעלת עוצמה וחוסן שיכולה לכלול בקלות את האובייקטים והארטיפקטים החריגים ביותר בתוך תחום הפעילות שלה. אם משהו שנוצר בתרבות זרה או עמוק בתוך העבר נראה כמו מצע שטוח למדי ויש עליו סימנים שיכולים להיקרא כדומים למשהו, הוא מזוהה כ"ציור". אם משהו נוצר או עובד (נחרט, נצבע, וכו') בתרבות זרה או בעבר הרחוק מאוד, וניתן להעמידו וללכת סביבו או להניח אותו על שולחן בסלון, הוא מוגדר כ"פיסול". אם משהו מספיק גדול כדי ללכת דרכו ולישון בו, הוא מובן כ"אדריכלות". אובייקטים שאין הלימה בינם לבין סכמת האמנות על פי התא"מ יכולים להיזנח בחזקת אובייקטים שאינם אמנות, ולכן הם לא יכולים להביך את הקטגוריות. (הקטגוריות, שבטוחות הן באוניברסליות שלהן והן בתקינותן הפוליטית, הן חסרות בושה ולכן אי אפשר להביך אותן).

מהי הסכמה הזאת? עסקתי בנושא הזה במקום אחר ולכן לא אחזור כאן על דבריי, רק אציין שתוכן איקוני הוא רכיב בסיסי מאוד לזיהוי אובייקט כ"אמנות". הנחת היסוד העמוקה הזאת, שמובאת בסיפור ידוע של פליניוס הזקן, מזינה את התא"מ,

24 המונח המקורי של קון הוא "normal science", אך הוא שונה מעט כדי להתאים לצירוף שתורגם כאן כ"תולדות האמנות המקובלות" [הערת העורכים].

25 T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962

ולדעתי גם מניחה סכי-עיניים עליהן.²⁶ היסטוריונית האמנות קרולין דין [Dean] מביאה דוגמה מעניינת מחקר הסביבה ואמנות בני האינקה [Inca]: צלמיות של בני האינקה מוכרות כבר זמן רב כצורה של "אמנות" אינקה, אולם חישובי סלע, שהיו חשובים לבני האינקה לפחות כמו הצלמיות אם לא יותר, החלו לזכות ביחס רציני מצד היסטוריוני האמנות רק בשלהי המאה העשרים – ומתוכם, מרבית תשומת הלב התמקדה במונוליתים המגולפים.²⁷

שניים מהמגיבים בסמינר דיברו על הנבואה המגשימה את עצמה בהגדרה האוניברסלית של האמנות בהקשר להקמת תערוכות. שיג'מי אינאגה [Inaga] בהתייחסותו לתערוכה **האוונגרד היפני** [Le Japon des avant-gardes] במרכז פומפידו ב-1986-1987, טען כי "על ידי מחיקה שיטתית של כל תחום של יצירה אמנותית שלא נמצאה לה מקבילה באוונגרד האירופי, התערוכה הענקית הזו סייעה לציבור הצרפתי לגבש עמדה יציבה אך טאוטולוגית: כל דבר שניתן לזהות כאילו הוא לוקח חלק באוונגרד ביפן נתפס כחיקוי של המערב; וכל דבר מקורי ביפן אינו נופל תחת הקטגוריה של אוונגרד". הדוגמה שמביא מת'יו רמפלי [Rampley] על תערוכה של אמנות אסלאמית בטהרן מורכבת מכדי לסכמה כאן, אך שווה להזכיר אותה בהקשרו של דיון זה. השורה התחתונה שאני מבקשת להאיר באמצעות הדוגמאות של שלושת הכותבים האלה היא שהקושי להתמודד עם הבדלים אמיתיים נובע ממגוון סיבות אינטלקטואליות ומוסדיות.

גלובליזציה של תולדות האמנות

השאלה שהסמינר והמגיבים נתבקשו לדון בה היא "כיצד תולדות האמנות ניתנות לגלובליזציה מבלי שיאבדו את צורתן המוכרת?". כאשר מנסחים זאת כך, השאלה היא עמומה. אם הכוונה היא האם "תולדות האמנות המקובלות" ניתנות לגלובליזציה, אזי שאלה זו מובילה למבוי סתום. אני סבורה כי הן ניתנות לגלובליזציה, בדיוק כפי שמכרי הכומר מפפואה גינאה החדשה היה מסוגל להטות שורשי פעלים אוסטרונזיים. אני אף חושבת שהן תמשכנה להיתפס כך, משום שמנגנון התמיכה החומרית של צורת הנרטיב הזה ימשיך להתקיים בעתיד הנראה לעין. יצירת תולדות

26 במשך שנים נאבקתי לזהות את מקור נביעתה של הנחת היסוד האיקונית המנחה את לימודי האמנות. במהלך כנס שהתקיים לפני שנים אחדות, תוך כדי שיחה על כוס קפה, ציין בפניי היסטוריון אמנות את סיפורו של פליניוס הזקן על אודות מקורות האמנות (היוונית). הייתי המומה. הכול נמצא בסיפור הזה: האמנות שטוחה, היא מסמנת את המציאות באופן איקוני, והיא אינה אמיתית כמו העולם (בהיותה צל ותו לאו). אלפרד נורת' ווייטהד [Whitehead] ידוע באמרתו כי הפילוסופיה המערבית כולה היא בגדר הערת שוליים לכתבי אפלטון. לפתע עלה בדעתי שהשקפתו של אפלטון על אודות האמנות, כמו גם ההגדרה המקובלת של האמנות בתולדות האמנות, משולה להערת שוליים לסיפורו של פליניוס הזקן. מאז שיחה זו נוכחתי לשמוע עד כמה סיפור זה מוכר בקרב היסטוריוני אמנות. אני מודה להנס בלטינג [Belting] על השיתוף הנדיב בסיפור וההפניה לפליניוס הזקן, *History of Nature* (יצא לאור בתרגום לעברית בשם: פליניוס, חקר הטבע: ספרים 33-37: על אודות הפיסול, הציור והאדריכלות, המתכות ואבני החן, תרגום ר' רייך, ירושלים 2009 – הערת העורכים). ראו גם ספרים 35.15 ו-35.151 שאליהם מפנה רוברט רוזנבלום: R. Rosenblum, 'The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism', *The Art Bulletin*, 39, 4 (1957), pp. 279-290, in ff. 279.

27 C. Dean, 'The Trouble with (the term) Art', *Art Journal*, 65, 2 (2006), pp. 24-33

אמנות ששואפות להיות עולמיות או גלובליות באופן שאינו טריוויאלי, לעומת זאת, דורשת משהו החורג מעבר להוספתן של אמנויות מלאומים או מסורות אחרות לתוך סיפור שנפרש במדיום המופשט של זמן חד-כיווני, החל ממערת לאסקו ועד אמנות המיצב [installation art]. אסטרטגיית ההוספה – המוכרת בחוגים אנתרופולוגיים כ"גישור על פערים" או שיטת ה"מדינה הנוספת שסופר עליה" – איננה הפתרון.

המונח "גלובלי" בשאלה זו ודאי אינו מועיל. עיקר תרומתו היא ליצור פרובוקציה, שהייתה רצויה בהקשר של הסמינר, אך בפועל הוא מעורר עוינות. מת'יו רמפלי תוהה לגבי תולדות אמנות גלובליות – מי צריך אותן? מי רוצה אותן? עם זאת, הוא כותב שהשאלה כן ראויה להישאל. אכן, אפשר בהחלט לחשוב מי, מלבד מי שמספקים קורסים מקוונים בתולדות האמנות ומוציאים לאור של ספרי הלימוד, צריך בכלל סיפור גלובלי? כמעט כל המשתתפים בדיון השולחן העגול קשרו את המונח לאותו מצעד פרוגרסיבי נושן דרך הזמן ששיאו הוא ה"מודרני", המזוהה בעיקר עם אירופה וצפון אמריקה, עם ההגמוניה של מודלים אירופיים וצפון אמריקאיים של תולדות האמנות (גם אם מדובר ב"תולדות האמנות החדשות", או אפילו בפרסומים בכתב העת *October*), עם מבנה ספרי הלימוד שכמעט כולם מתעבים ורק מעטים משתמשים בהם (או, באופן מחוכם מאוד, משתמשים בהם כדי ללמד את השיעור-על-השיעור), ועם ההגמוניה של השפה האנגלית במחקר העולמי. סביר שגם המונח "עולם" אינו טוב דיו, שכן קיים בתולדות האמנות דבר שנקרא "אמנות עולם" אשר בדומה ל"מוזיקת עולם" מעורר, אצלי לפחות, מחשבה על סימפולים דיגיטליים ממסורות שונות המוחדרים אל תוך נרטיב או רצועת מוזיקה שנוצרו במערב.

אני עצמי תוהה מעבר לכך, אם בכל זאת היה עולה בידינו למצוא דרך גלובלית או כלל-עולמית לספר סיפורים על אמנות שלא הייתה רדוקציוניסטית כפי שתא"מ נוטות להיות, מדוע שנצפה שהיא תשמר את הצורה המוכרת שמתאימה למרבית האופנים השמרניים של תולדות האמנות שכבר קיימות? השדה של האנתרופולוגיה התרבותית כיום, למשל, שבו אנו בוחנים את עמדותינו כלפי מושא המחקר שלנו, דנים בנרטיב, עוסקים באתנוגרפיה רב-מוקדית, חוקרים רשתות מסחר וכן הלאה, כבר אינו דומה בכלל לאנתרופולוגיה שאלפרד רדקליף-בראון [Radcliffe-Brown] היה מזהה ככזו, אולם למי אכפת? (אכן, במקרה של רדקליף-בראון, זו נראית לי כהתפתחות חיובית).

השאלה שהוצגה למשתתפי הסמינר יכולה אף להיות זו: האם מרכז הכובד של דיסציפלינת תולדות האמנות יכול, או צריך, להתרחק מתא"מ ולהשתקע בסביבה החזותית והתקשורתית של ההווה? רבים מהמשתתפים והמגיבים חשבו על הסוגיות האלה, או על סוגיות קרובות להן, ובחרו לכתוב עליהן. נאמר שאכן היינו מחפשים דרך להמשיג את הנושא, ההיקף והאסטרטגיות הנרטיביות של תולדות האמנות בראשית המאה העשרים ואחת, באופן שישמר משהו מהצורה המוכרת של הדיסציפלינה, מגישה או ממערכה המתודי. האם תולדות אמנות שכאלה אפשריות? כיצד הן תיראינה? כמה מהחוקרים מציינים שתולדות האמנות כבר השתנו במידה ניכרת, גם אם מרכז הכובד האמפירי שלהן הוא אכן תא"מ. רבים מהרהרים מה יידרש לתולדות אמנות "גלובליות" ולא טריוויאליות.

נניח שהיינו מבקשים לדמיין את הנרטיבים של תולדות האמנות ככלל-עולמיים, אך עם זאת לא אירוצנטריים, מהותניים או רדוקטיביים? במקרה כזה היינו זקוקים לדימוי, למטפורה או למודל של אותה גדלות [big-ness] או גדלות-סיפורית [big-ness].

28[story-ness] המציעים רוחב יריעה ונסיבות של הקשרים פנימיים, וקול שאינו קול הקריין בסדרה על השתלשלות האמנות בהפקת תאגיד שידור ציבורי בריטי או אמריקאי, וגם לא נקודת מבט או עמדת סובייקט או מיקום מסוים שממנו מסופר סיפור המעשה – שהוא אותו "מבט משום מקום" שאותו אנו מוצאים בספרי לימוד רבים כל כך. אני חושבת שסביר להניח שהגדלות הזאת לא תיראה כמו קו זמן אלא יותר כמו רשת של הקשרים.

קל יותר לדבר על תיאור דמיוני כזה של תולדות האמנות (ושל המשמעויות, השימושים, אופני הייצור וחומרי הארטיפקטים) מאשר להוציא אל הפועל. יחד עם זאת, דיסציפלינות אחרות – היסטוריה, ספרות, אנתרופולוגיה – נבעו אף הן מאותו נרטיב אירוצנטרי שממנו נבעו תולדות האמנות, ושרדו כדי לספר. מסעותיהן החל משנות השישים של המאה הקודמת אומנם הותירו אותן מדממות, שפופות ומטושטשות,²⁹ אך עדיין ניתנות לזיהוי, מובחנות מספיק כדי שכל אחת תצהיר על "מתודה", או, טוב מכך, שתוכל להתקיים במחלקות אוניברסיטאיות ולהעניק תארי דוקטור.

היסטוריונים, למשל, עסוקים באופן מסיבי מאז הרבע האחרון של המאה העשרים בעיצוב מחדש של הדיסציפלינה שלהם. הכרך הראשון של *Journal of World History* ראה אור ב-1990 – שנה שהייתה גדושה בהקשרים גלובליסטיים. תחת מטרתו המוצהרת כי הוא "מוקדש לחקירה היסטורית מנקודת מבט גלובלית", כפי שמציין אתר האינטרנט שלו, "כתב העת להיסטוריה עולמית מאופיין במגוון של מחקר השוואתי ובין-תרבותי ומעודד מחקר על הכוחות המשפיעים על תרבויות וחברות". אי-ההתייחסות אל אירופה כאל הפסגה והסוכנת המרכזית בסיפור של האמנות אין פירושה שהדיסציפלינה של ההיסטוריה נדרשת להתעלם מעצמה. כותבי המאמרים בכתב עת זה דנים באירועים מסוימים ובתהליכים המתרחשים בזמן (בכל זאת, הם היסטוריונים), אולם אין שום קול בודד או נקודת מבט יחידה או כיוון יחיד של היסטוריה או של השפעה שמובנים באופן אפריורי, ושום חלק בעולם אינו ניצב כסוכן של ההיסטוריה.

דיסציפלינה נוספת שהמציאה את עצמה מחדש בשלהי המאה העשרים היא ספרות השוואתית. "ספרות עולם" במחלקות אוניברסיטאיות הייתה פעם תוספתית, והייתה נטייה ליצור תוכניות לימוד רבות שהתמקדו בספרות של קבוצה אתנית או מדינה כזו או אחרת על בסיס מודל של רב-תרבותיות מהותנית ופוליטיקת זהויות. אולם כך היה בעבר, והיום, יש לקוות, נהוג אחרת. סומאן גופטה [Gupta] מציע בכרך זה כי רעיונות מסוימים מהספרות השוואתית, כמו אלה שנמצאים ב-*What is World Literature?* של דיוויד דמרוש [Damrosch], יכולים להיות רלוונטיים לשם דמיון כיצד ייראו תולדות אמנות "גלובליות" או "עולמיות".³⁰

מודל מהסוג הזה מאפשר לדעתי לדבר, למשל, על תרגום כתבי ולפלין [Wölfflin] לסינית – רעיון שעלה מספר פעמים בסמינר ובדיונים – לא כאירוע "מאוחר" אלא

28 אופן ניסוח זה של הנושא שאול ממאמר שלא פורסם מאת האנתרופולוגית אנה טסינג [Tsing] שכתרתו "Subcontracting et al".

29 C. Geertz, 'Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought', *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York 1983

30 D. Damrosch, *What is World Literature?* Princeton 2003

כטקסט שהגיע למקום מסוים בזמן מסוים בתנאים אינטלקטואליים ומוסדיים מסוימים, ובאמצעות זרימה של סחורות או רעיונות מסוימים. הטקסט הזה ייקרא שם לצד או לעומת מה שכבר קראו חוקרים וסטודנטים סיניים, ונוכח אסטרטגיות הקריאה וסדרי היום שלהם ביחס אליו. הרעיון הזה אינו מניח ש"אנחנו" יודעים מה הסינים יחשבו על הטקסט הזה, או שהם "מזדנבים מאחור". לצורך העניין, לא רק טקסטים כי אם גם אובייקטים אמנותיים יכולים להיות מובנים באופן הזה.

ייתכן שתולדות האמנות המקובלות, שבמהותן מבוססות על ציר זמן (גם אם הוא מחולק לתקופות), יוסיפו לשמש כמוקד בדיסציפלינת תולדות האמנות; אולם אני מאמינה כי ייתכן שהמרכז האינטלקטואלי של הדיסציפלינה נמצא בשוליה – בקרב היסטוריוני אמנות המכירים את הקונבנציונלי היטב ולעומק, ואשר דוחפים ומושכים אותו מבפנים כלפי תובנות חדשות, אולי באמצעות נושאי מחקר מיוחדים. היסטוריוני האמנות האלה נחשבים אולי אקלקטיים מדי, או מעניינים אך לא מבוססים, או אולי הם כותבים על משהו שנוגע לשולי הגבולות של תולדות האמנות התקניות למרות הכשרתם המעולה והידע הנרחב שלהם. הגיחות שלהם אל נושאים מיוחדים או דרכיהם הלא שגרתיות לפרש או להבין נושא מסוים עדיין עשויים להיתפס כחריגים, אפילו ביחס לכתיבה הקונבנציונלית וה"רצינית" יותר שלהם. אך הספרים שלהם הם אלה שאינם גורמים לי להיאנח ולהניחם בצד, משום שהם הופכים את המוכר למוזר, או את המוזר לעוד יותר מוזר, על ידי כך שהם עושים את מה שהיסטוריוני האמנות המרגשים ביותר יודעים לעשות עם תרבות חזותית: הם חושפים דרך לא-מוכרת לראייה או סימון, או מעניקים לקוראים דרך חדשה להבין נושא או לחשוב על המשמעויות של ארטיפקט כזה או אחר – מספקים תובנה שפותחת דלת לעולם. היכולת הזאת לזהות מתי הקטגוריות המקובלות כבר אינן מתאימות, הפתיחות הזאת לנוכח שולי האמנות וכלפיהם, לצד הוספת מידע מעמיק ומעורר דמיון ממקורות היסטוריים מסוימים, יכולות לייצר תולדות אמנות שאני מקווה כי יתפשטו בעולם כולו. דמיינו את בקסנדל כותב על "הסֶכְמָה והחוויה בטיבט במאה השמונה-עשרה: מבוא לסגנונות תפיסתיים ולת'נגאס", או את בלטינג [Belting] כותב על "היעדר-דומות ונוכחות: הסלעים המקודשים הלא-מגולפים של בני האינקה"³¹.

תרגמה מאנגלית: סיון רווה

31 ארינגטון עושה כאן פרפרזה לכותרי ספרים משפיעים בדיסציפלינת תולדות האמנות העוסקים באמנות המערבית: M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972; H. Belting, *Likeness and (thangas) Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994. ת'נגאס (thangas) הן מגילות מצוירות בעלות משמעות דתית בטיבט [הערת העורכים].