

גזע ומגדר במשטר הראייה הציוני המוקדם

סיון רג'ואן שטאנג

הקדמה

במאמר זה אבקש לשרטט את קווי המתאר של משטר הראייה הציוני בתקופת היישוב מבעד לפרספקטיבה כפולה, מגדרית וגזעית.¹ המאמר מתבסס על הגישה הביקורתית במדעי החברה. גישה זו אתגרה את המחקר הפונקציונליסטי שהתייחס לאידיאולוגיה הציונית של תנועת העבודה כייצוג אובייקטיבי של המציאות, ותיאר את המודרניזציה שנלוותה לאידיאולוגיה זו כתהליך מיטיב. תחת זאת המאמר מאמץ את התפיסה שהציונות היא תנועה המחויבת למטרות קולוניאליסטיות, אתנו-לאומיות ודמוקרטיות.² על יסוד נקודת מוצא זו, אבקש לשרטט את קווי המתאר של משטר הראייה הציוני בתקופת היישוב, וזאת מבעד לפרספקטיבה מגדרית וגזעית. הניתוח שאציג משלב פמיניזם הצטלבותי (intersectional feminism), לימודי תרבות חזותית ולימודי גזע ביקורתיים.³ לטענתי הארגונים והמוסדות הציוניים ייבאו פרקטיקות קולוניאליות – בוטניקה, תערוכה וצילום – ערכו בהן התאמות ועשו בהן שימוש מסיבי כדי לקדם התיישבות בפלסטין. בכך הם כוננו משטר ראייה שהצפין חלוקת תפקידים מגדרית

- 1 מאמר זה מתייחס לתצלומים היסטוריים של נשים וגברים. שמות המצולמים לא תועדו. המחברת עשתה מאמצים לזהותם, אך הצליחה בכך באופן חלקי ותודה על קבלת כל מידע שיוכל לסייע בזיהוי.
- 2 מאמר זה הוא פיתוח של חלקים ממאמר שכתבתי לספרו של האמן ליאור גריידי. ראו סיון רג'ואן שטאנג, "זרים בביתן", בתוך **פועל טבעי**, מאת ליאור גריידי (תל אביב: שטרנל, 2019), 16-45. על המפנה הביקורתי במדעי החברה ואפיון הציונות כתנועת מתיישבים קולוניאלית ראו יואב פלד וגרשון שפיר, **מיהו ישראלי: הדינמיקה של אזרחות מורכבת** (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2005), 10-11.
- 3 על חקר התרבות החזותית ראו סיון רג'ואן שטאנג ונועה חזן (עורכות), **תרבות חזותית בישראל** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017), 8-11; מחקר פמיניסטי הצטלבותי מדגיש את חיוניות העיסוק בהצטלבות בין מיקומי שוליים מתוך הנחה שצורות שונות של דיכוי – מגדרי, גזעי, מעמדי או אחר – שלובות זו בזו ומשפיעות זו על זו. ראו: Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum* 1, no. 8 (1989): 139-167. על לימודי גזע ביקורתיים ראו יהודה שנהב ויוסי יונה, "גזענות מהי?", בתוך **גזענות בישראל**, ערכו יהודה שנהב ויוסי יונה (תל אביב: ירושלים: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2008), 13-46.

מוגזעת, פנים-לאומית, בין אשכנזים ובין מזרחים.⁴ את המונח "משטר ראייה" (scopic regime) טבע חוקר הקולנוע מץ ופיתח חוקר התרבות החזותית ג'יי. המונח מבטא את הרעיון שפעולת הראייה האנושית אינה אוניברסלית, מולדת וקבועה באופייה; היא מתווכת על ידי כוחות פוליטיים ומושפעת מגאוגרפיה, מתרבות, מטכנולוגיה ומגורמים נוספים. לפיכך אפשר לאתר משטרי ראייה שונים שהתקיימו לאורך ההיסטוריה, ואף משטרי ראייה שהתקיימו בריזמנית בתקופה היסטורית אחת.⁵

חלוקת התפקידים הפנים-לאומית שהבנה משטר הראייה הציוני התבססה על דימוי מגדרי מוגזע. בצילום הנשים המזרחיות הודגשו מסמנים של אחרות גזעית – עבר פרימיטיבי, עבודת כפיים ועמל הישרדות. דימוי מגדרי מוגזע זה הפך דגם להגזעה של גברים מזרחים גם כן, ולמעשה שימש להגזעתה של יהדות המזרח כולה. הדימוי המגדרי המוגזע של מזרחים שיקף את השיח ההומניסטי שהתפתח לאחר הנאורות, ואת השיח הגזעי הפסבדו-מדעי של ראשי הציונות בכלל, שבו יש מדרג של התפתחות אבולוציונית אנושית. מזרחים הוצגו בשיחים אלה בעמדה מוחלשת באמצעות מערך הצמידים הבינארי גברי-נשי, מודרני-מסורתי, הווה ציוני-עבר ילידי ופעולה פוליטית-עמל הישרדות. כך הייתה המחשה חזותית של תכונות הנחשבות נשיות, רכיב בהגזעה של מזרחים. היא שימשה, ומשמשת גם כיום, כדי לבסס את הגנאלוגיה הלאומית הציונית, שבה סומנה יהדות המזרח כתלותית, לעומת הציונית האשכנזית, שהוצגה כישות גברית מגוננת ומצילה.⁶

דיון זה מצטרף למחקרים העוסקים באופנים שבהם מגדר משמש את המבט הקולוניאלי לצורך הגזעה – תהליך של הבניה חברתית, המתבסס על תפיסות גזעיות כמו נחיתות או עליונות של קבוצה כלשהי, שמקורן ביולוגי, תרבותי או חברתי. תהליך זה מייצר מסמנים לקבוצות האנושיות, ומציג מסמנים אלה כאילו הם תכונות טבעיות ובלתי ניתנת לשינוי.⁷ פעמים רבות ייחסו כוחות קולוניאליים לקבוצות ילידיות תכונות

4 בתקופת היישוב התייחס המושג "אשכנזים" ליהודי גרמניה. במאמר אני משתמשת במושג זה ביחס לכל יהדות אירופה.

5 Christian Metz, "The Imaginary Signifier," *Screen* 16, no. 2 (1975): 14-76; Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity," in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), 3-23

6 על גנאלוגיה זו במוזיאונים הלאומיים בישראל ראו נועה חזן, "רב-תרבותיות במוזיאון", **תיאוריה וביקורת** 49 (2017): 39-66. על השיח ההומניסטי הפסבדו-מדעי בתצוגות אתנוגרפיות ראו Daniel Sherman and Irit Rogoff, "Introduction: Framework for Critical Analysis," in *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, eds. Daniel Sherman and Irit Rogoff (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1994), xvii

7 Robert Miles, *Racism* (London: Routledge, 1989); Tamara L. Hunt and Micheline R. Lessard, (eds.), *Women and the Colonial Gaze* (New York: New York University Press, 2002), 1; שנהב ויונה, "גזענות מהי?", 13-46.

הנחשבות נשיות, כדי להתמודד עם מאפיינים שנתפסו מאיימים, לא מוכרים או בלתי רצויים מנקודת המבט הקולוניאלית. משטר הראייה הציוני פעל באופן דומה. בחירתי בקטגוריות האנליטיות של גזע כדי לחקור את משטר הראייה הציוני המוקדם אינה מקרית. בעקבות מלחמת העולם השנייה הצטמצם הדיון בקטגוריה של גזע בישראל הן בשיח האקדמי והן בציבור הרחב. זאת, כפי שמציינים שנהב ויונה, משום שהמושג זוהה עם האידיאולוגיה הנאצית ועם תיאוריות ביולוגיות של גזע שהפכו בלתי לגיטימיות. הממסד הישראלי התעלם מהשיח הגזעי הער של ראשי הציונות במחצית הראשונה של המאה העשרים, והכחיש את הדיכוי הגזעי שהתקיים בהיסטוריה של התנועה הציונית.⁸ עם זאת, המחקר המקיף החלוצי של אלה שוחט, מחקרה של סמדר לביא בשנות התשעים של המאה העשרים ומחקרים נוספים מתחילת שנות האלפיים נדרשו לקטגוריה "גזע" בהקשר היהודי-ישראלי. שנהב ויונה הבהירו כי קטגוריה זו אומצה לאחר עשורים שבהם הסוציולוגיה הישראלית הכחישה אותה, והעדיפה להשתמש במונחים "עדה", "מעמד" או "אתניות".⁹ במושגיו של בליבר, השימוש במונחים אלה מאפיין "גזענות חדשה" או "גזענות ללא גזע" – פרקטיקה חברתית המחליפה את התיאורים הביולוגיים המדרגים קבוצות על פי מאפיינים חברתיים ותרבותיים. בסוציולוגיה האמריקנית נוצרה הבחנה דומה בין "גזע" לבין "אתניות", כשהמונח האחרון שימש לנרמול פרקטיקות של "גזענות חדשה" או של "גזענות ללא גזע", המסוות תפיסות בדבר הבדלים ביולוגיים באמצעות שיח על הבדלים תרבותיים.¹⁰ גזע ומגדר הפכו לקטגוריות מרכזיות בחקר הלאומיות מאמצע שנות התשעים של המאה העשרים.¹¹ מחקרים על לאומיות מפרספקטיבה מגדרית וגזעית הראו כיצד

8 שנהב ויונה, "גזענות מהי?";

9 אלה שוחט, *הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה* (תל אביב: ברירות, 1991); אלה שוחט, "פמיניזם מזרחי: פוליטיקה של ג'נדר, גזע ורב-תרבותיות", *מצד שני* 5-6 (1996): 29-33; אלה שוחט, *זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית* (תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001); סמדר לביא, "סתירת פיות רב-כיוונית: ספרות העולם השלישי בישראל והבניית הגזע/מין של הציונות" (הרצאה מטעם מרכז אדוה, בית הסופר בתל אביב, 1994); סמדר לביא וטד סוידנברג, "בין ובתוך גבולות התרבות", *תיאוריה וביקורת* 7 (1995): 76-88; אהרון יצחקי, *המסכה: מבוא לאסטרטגיה האתנית של המשטר במדינת ישראל* (תל אביב: הוצאת המחבר, 2003).

10 James B. McKee, *Sociology and the Race Problem* (Urbana: University of Illinois Press, 1993); Martin Barker, *Biology and the New Racism* (New York: Greenwood, 1981); Etienne Balibar, "Is there a 'Neo-Racism'?", in *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, eds. Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein (London: Verso, 1991), 17-29; Faye V. Harrison, "Introduction: Expanding the Discourse on 'Race'", *American Anthropologist* 100, no. 3 (September 1998): 609-631

11 ראו למשל Anne McClintock, Aamir Mufti, and Ella Shohat, (eds.), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997)

מאז המאה התשע עשרה עוצבה המצאתן של גנאלוגיות לאומיות בהתאם לקטגוריות מגדריות מוגזעות, וכיצד תהליכי הגזעה באמצעות מסמנים מגדריים התבטאו לעיתים גם ביצירת הבחנות בתוך הקולקטיב הלאומי עצמו.¹² חוקרות מזרחיות ופולסטיניות הראו כיצד הציונות, כמו תנועות לאומיות אחרות, הושתתה לא רק על כינון אחריות מגדריות, כפי שחשפו פמיניסטיות ליברליות, אלא גם על כינון אחריות גזעיות, מחוץ לקולקטיב הציוני ובתוכו. הן דחו את הקטגוריות "דת" ו"אתניות" בדיון במזרחים משום שלטענתן, קטגוריות אלה מסוות את ההיבט הקולוניאלי-התיישבותי בציונות, ואת היותה כוח של "העולם הראשון", הרואה קבוצות מ"העולם השלישי" כאחרות על בסיס גזעי (racially based Others). באידיאולוגיה הציונית יוחסה אחרות גזעית לקבוצות מחוץ לקולקטיב ובתוכו: פלסטינים ומזרחים.¹³

בחלקו הראשון של המאמר אראה כיצד ייבאו הארגונים והמוסדות הציוניים פרקטיקות קולוניאליות, ערכו בהן התאמות והשתמשו בהן כדי לקדם התיישבות בפלסטין. בכך הם כוננו משטר ראייה שהצפין חלוקת תפקידים מגדרית מוגזעת, פנים-לאומית, בין אשכנזים ובין מזרחים. אסביר כיצד תיווך משטר ראייה זה את המרחב הילידי המקומי – חיות, צמחים ויהודים ילידי האזור – וכיצד המבט הקולוניאלי שאימצה התנועה הציונית, המחיש חזותית את מה שהובסבאום כינה "המצאת המסורת הלאומית", או את הגנאלוגיה הציונית של התיישבות יהודית בפלסטין.

בחלקו השני של המאמר אראה כיצד הגבולות המוגזעים של חלוקת התפקידים הפנים-לאומית הפכו מובהקים עוד יותר כאשר עוצבו באמצעות סיווג נוסף, מגדרי. באמצעות הגישה של פמיניזם הצטלבותי אנתח את הבניית הצומת של מגדר וגזע בצילום ציוני לפני 1948. אראה כיצד שימש הדימוי המגדרי המוגזע של נשים מזרחיות דגם גם להגזעתם של גברים מזרחים, ולפיכך להגזעתו של הציבור המזרחי בכלל, ובתוך כך הפך לנדבך בהמצאתה של הגנאלוגיה הלאומית הציונית. את הטענה הזאת אדגים באמצעות ניתוח תצלומים מוקדמים של סדנאות בצלאל – מוסד שהתבסס על חלוקת

12 Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation* (London: Sage Publications, 1997); Ruth Roach Pierson, "Nations: Gendered, Racialized, Crossed with Empire," in *Gendered Nations: Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, eds. Ida Blom, Karen Hagemann, and Catherine Hall (Oxford, NY: Berg, 2000), 41-61; Silke Wenk, "Gendered Representations of the Nation's Past and Future," in *ibid*, 63-77

13 Nahla Abdo, *Women in Israel: Race, Gender and Citizenship* (London and New York: Zed Books, 2011), 2; Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation* (Austin: University of Texas Press, 1989); Smadar Lavie, "Blow-Ups in the Borderzones: Third World Israeli Authors' Gropings for Home," *New Formations* 18 (1992): 84-106

תפקידים מגדרית מוגזעת בין אשכנזים למזרחים, המגדירה את שדה האומנות הישראלי עד ימינו, כפי שהראתה חִינסקי.¹⁴ בניתוח תצלומים אלה אשתמש בהבחנות שיצרה חנה ארנדט בין "עמל" ל"עבודה" ול"פעולה", ואדגים את התיווך החזותי המוטה שכונן משטר הראייה הציוני. אראה כיצד נשים מזרחיות הוצגו בצורה שמקשרת אותן בעיקר עם עמל, עם עבודת כפיים. לעומת זאת הוצגו פעולותיהן של נשים אשכנזיות באופן המקשר אותן עם עבודה ועם פעולה פוליטית.¹⁵ אראה כיצד גברים מזרחים הוצגו בצורה המייחסת להם תכונות נשיות, וזאת בניגוד לצילום הרווח של גברים אשכנזים, שהתבסס על מסמנים היפר־גבריים והרואיים.

מחקר זה מבקש לפתח את חקר הפוליטיקה החזותית של הציונות המוקדמת, נושא שעד כה זכה לתשומת לב מחקרית מועטה יחסית. חשיבותו של מחקר זה היא בהארת מרכזיותה של התרבות החזותית הציונית, שהתגבשה במהלך המחצית הראשונה של המאה העשרים, בכינון הקהילה הלאומית המדומיינת ובהמצאת המסורת שלה. כמה מחקרים קודמים עסקו בסוגיות קרובות. ברקוביץ' בחן תעמולה חזותית בכרזות, בבולים ובגלויות שהופקו עבור הקונגרסים הציוניים. גדג' ניתח מסרים חזותיים שהופיעו בעיתונות נוער מצרית, והראה כיצד הם חתרו להשפיע על תודעת הנוער היהודי כדי לגרום לנוער לראות בציונות מרכיב חיוני בזהותם. חזן בחנה תצלומי ארכיון של ארגון הדסה, שצולמו בפלסטין והופצו בארצות הברית, וחשפה את התחביר החזותי של הגזע המאפיין אותם. בהמשך המאמר אתייחס אל עבודותיהם של חִינסקי, שהצביעה על היסודות המוטים של שדה האמנות בישראל, של סלע, שהמשיגה את הצילום הציוני ואת הארכיון הציוני הקולוניאלי, ושל גז, שבחן את השפעות האוריינטליזם על הצילום הטרנס־ישראלי.¹⁶

14 שרה חִינסקי, "דוקמות התחרה מבצלאל", **תיאוריה וביקורת** 11 (1997): 177-205.

15 חשוב לציין כי ברוב המקרים הצלמים והמוסדות שעשו שימוש בתמונות, לא תיעדו את שמותיהן של הנשים המזרחיות המצולמות. בעבודה על המאמר הצלחתי לאתר רק חלק מן השמות של המצולמות והמצולמים.

16 Michael Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 119-164; David Guedj, "Double Tendance: The Photographic Message in the Egyptian Jewish Youth Magazine *L'Illustration Juive*, 1929-1931," *Images* 12, no. 1 (2019): 56-59; Noa Hazan, "The Visual Colonial Archive of Hadassah: The Formation of Race and Class in Palestine" (paper presented at the American Jewish Historical Society Biennial Conference, Philadelphia, 2018); חִינסקי, "דוקמות התחרה"; רונה סלע, **צילום בפלסטין-ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001); דור גז, **אוריינטליזם טרנס־ישראלי** (תל אביב: רסלינג, 2015).

בוטניקה, תערוכה וצילום: משטר ראייה ציוני מוגזע בתקופת היישוב

בוטניקה

קשרים בוטניים בין מזרח למערב התבססו כבר במסעות הקולוניאליים, כאשר נוסעים נחשפו לצומח בארצות שהגיעו אליהן, ומצאו בו משאב חשוב לצבירת כוח והון. בוטניקה קולוניאלית התפתחה לפרקטיקה מדעית וכלכלית ושירתה אינטרסים קולוניאליים מסוף המאה השבע עשרה. חברת הודו המזרחית ההולנדית, למשל, ייבאה בשיא פעילותה שישה מיליון קילוגרם של פלפל שחור להולנד מדי שנה.¹⁷ במאות השמונה עשרה והתשע עשרה התפתחו מדעי המיון – סיסטמטיקה, טקסונומיה, נומנקלטורה וקלסיפיקציה – ששימשו במחקרים שעסקו בגזע ובבוטניקה, ותמכו בהתפשטות הכלכלית והפוליטית של הקולוניאליזם והאימפריאליזם.¹⁸ מחקרים בטקסונומיה של צמחים, של בעלי חיים ושל גזעים אנושיים שירתו אינטרסים קולוניאליים ואימפריאליים כמו הצדקת העבדות, ושימשו מנגנונים להבניה של אידיאולוגיות לאומיות ולכינון של מדינות לאום מודרניות.¹⁹

הנהגת היישוב הציוני יישמה פרקטיקות של בוטניקה קולוניאלית, שהתאמו לחזון הציוני. יתרה מזו, המחקר הבוטני הציוני שימש גם כדי להצדיק חזון זה.²⁰ בוטניקה העסיקה את המנהיגות הציונית, כפי שהעסיקה תנועות קולוניאליות אחרות, בגלל עניין כלכלי במרחב הצומח הילידי. עם זאת העסיקו את הציונות גם היבטיה הסמליים. לצד הכיבוש הממשי של הקרקע הפלסטינית, הכיבוש הסמלי הושג באמצעות הפיכת צמחים לסמלים לאומיים, חיבור ספרי בוטניקה לאומיים ומתן שמות עבריים לצמחים,

Londa Schiebinger and Claudia Swan (eds.), *Colonial Botany: Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005), 2-4 17

Londa Schiebinger, *Plants and Empire: Colonial Bioprospecting in the Atlantic World* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), 5 18

Ibid., 7-8, 10; Nicolas Bancel, Thomas David, and Dominic Thomas, "Introduction," in *The Invention of Race: Scientific and Popular Representations of Race from Linnaeus to the Ethnic Shows*, eds. Nicolas Bancel, Thomas David, and Dominic Thomas (New York: Routledge, 2014), 1-2; Milton Meltzer, *Slavery: A World History* (Cambridge, MA: DaCapo Press, 1993) 19

על גיוס המדע והציור הבוטני למטרות הציונות ראו שרה אורן, "חקר צמחי ארץ ישראל במקורות היהודיים כמרכיב בזהות הלאומית העברית: פועלה ושיטתה של משפחת הראובני" (עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, 2011); אריאל הירשפלד, "בוטניקה של התגלות", בתוך *שירת העשבים: ציורי שמואל חרובי ל"אוצר צמחי ישראל" מאת אפרים וחנה הראובני*, ערכה תמר מנור פרידמן (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2006), 30. 20

וכן לאתרים ולבעלי חיים, אגב מחיקת שמותיהם הערביים.²¹ זה היה הרקע לפעולתה של קבוצת "הציונות הבוטנית" בהנהגת אוטו ורבורג.²² בתעמולה החזותית הציונית היו התפוז והתמר צמחים אקזוטיים "שבית גידולם הוא ארץ התנ"ך", ובה בעת שימשו משאבים כלכליים.²³ ההתיישבות היהודית השתלטה בהדרגה על ענף התפוזים הפלסטיני ביפו, שבשיאו ייצא כחמישה מיליון תפוזים בשנה, ופרנס פועלים מרחבי המזרח התיכון ומצפון אפריקה. הרעיון שעץ התמר רווח בנוף הארץ-ישראלית התנכ"י, ועל כן יש להשיבו לארץ, היה מפעל חייו של בן ציון ישראלי, חבר קבוצת כנרת. בתמיכת המשרד הארץ-ישראלי הוא הבריח אלפי חוטרים מעיראק, מאיראן וממצרים, שהתמר היה אוצר לאומי שלהן.²⁴ גיוס מדע הבוטניקה למטרות לאומיות קיבל ביטוי ייחודי באסכולת "הבוטניקה התלמודית" של אפרים וחנה הראובני.²⁵ מחקריהם שילבו תובנות בלשניות, מקראיות ופולקלוריסטיות במטרה לקשור את הצמחייה הפלסטינית לתרבות היהודית כפי שפירשו את תיאורה בתנ"ך. הבוטניקה התלמודית הציונית נשענה על מחקרו עצום הממדים של עמנואל לב *Die Flora der Juden* (צמחי היהודים), שסיווג את הצמחים המוזכרים במקורות היהודיים על פי הטקסונומיה של קארל לינאוס, אבי הבוטניקה המודרנית. אף על פי שלא קישר את ממצאיו לגאוגרפיה קונקרטית, מחקרו של לב שימש את בני הזוג הראובני לאינטרסים ציוניים כמו זיהוי הצומח המקומי וסיוע ללוחמי הפלמ"ח בלימודי שדאות.²⁶ עם הקמת פארק נאות קדומים ביער בן שמן בשנת 1965, הוגשם גם חזון "גן הנביאים וחכמי התלמוד" שלהם. במובן זה מימשה הבוטניקה התלמודית הציונית את חזונו של לינאוס, שסבר כי תפקידה של הבוטניקה המודרנית הוא לשרת את המדינה, ובמקרה זה את תהליכי התהוותה.

- 21 שם, 19. על בוטניקה וזואולוגיה בפרויקט הציוני ראו מיכל חכם, "התנן של 'הרצליה': חדרי טבע ואמנות בגימנסיה", בתוך *ימי הגימנסיה: הגימנסיה העברית "הרצליה", 1905-1959*, ערך גיא רז (תל אביב: מוזיאון ארץ-ישראל, 2013), 56-57; אליק מישורי, *שורו הביטו וראו: איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית* (תל אביב: עם עובד, 2000), 261.
- 22 ראו Dana von Suffrin, "The Possibility of a Productive Palestine: Otto Warburg and Botanical Zionism," *Israel Studies* 26, no. 2 (2021): 173-197.
- 23 דברי הקריין בסרטון פרסומת צרפתי, המופיע בסרטו של אייל סיוון, *ג'אפה - סיפורו של מותג* (טראבלסי הפקות, 2009).
- 24 שמואל סטולר, *שיבת התמר לארץ ישראל: מסעות בנצינון בעיראק, איראן ומצרים* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ז).
- 25 אורן, "חקר צמחי ארץ ישראל". ראו גם שרה'ל אורן, "על תרבות ולאומיות ושאר רוח בצמחים", בתוך *המגדירים: מגדירי החי והצומח בראי האמנות העכשווית בישראל*, ערך חיים מאור (באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2016), 21.
- 26 על הקשר בין הראובני ובין הפלמ"ח ראו דן בן אמוץ וחיים חפר, *ילקוט הכוזבים* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1956), 63.

אל חוקרי הבוטניקה חברו גם אומני "בצלאל, בית-מדרש לאמנות ולמלאכות-אמנות", שהקונגרס הציוני השביעי הכריז על הקמתו ב-1905, והגדיר את מטרתו: "מציאת ביטוי חזותי לעצמאות הרוחנית הלאומית הנכספת". האומן בוריס שץ, שקיבל מהקונגרס את המנדט לייסוד בצלאל, היה מגויס כולו לטובת הפרויקט הציוני. שץ ראה בסגנונות הריאליזם והנטורליזם אמצעים אידיאליים להמחשת הרעיונות הלאומיים, בהם גם הקשר בין העם לאדמתו.²⁷ לפיכך בסדנאות בבצלאל בתחילת המאה העשרים הוצגו מיומנויות רישום נטורליסטי כערך חברתי לאומי.²⁸ התלמידים נדרשו לצייר תחילה את הצמח באופן נטורליסטי, ולאחר מכן להפשיטו לדגם תוך פירוקו לתבניות הגאומטריות הסכמטיות המרכיבות אותו.²⁹ בוריס שץ התפעם מהמפעל הציוני הבוטני וכתב: "כמו שעבודתכם המדעית מלמדת אנשים, כן תלמד רבים עבודתכם מן הצד האמנותי ותועיל לפתח את החיבה לעולם הצומח וטוב הטעם בקהל, דבר הדרוש לנו פה כל-כך".³⁰ סדרת ציורי הצמחים שיצר שמואל חרובי, בוגר בצלאל, לאנציקלופדיה הבוטנית של הראובני **אוצר צמחי ארץ ישראל**, המחישה את הבוטניקה התלמודית באמצעות הסגנון האקדמי הנטורליסטי, שהעניק לה דימוי רציונלי ומודרני. מכאן עולה גם כי מושג "הטעם הטוב" של שץ נשען על היררכיה בין טעם טוב, רציונלי ומודרני, שיוחס לאומנות המערב, לבין הטעם הרע של "הקהל" "פה", כלומר במרחב הילידי.

תערוכה

מקורם של המוסדות התרבותיים "תערוכה" ו"מוזיאון" במשמעותם המוכרת כיום הוא בחדרי הפלאות בתקופת הרנסנס, שהיו חלק ממערך רחב של מוסדות וכלים שכוונו את הסדר העולמי החדש, הגועזי-קולוניאלי, של עידן מגלי הארצות. חללי תצוגה פרטיים אלה היו חלק מתרבות קולוניאלית שהתפתחה בקרב מעמדות הביניים והאצולה. תכולת החדרים העידה על הכוח ועל ההון של בעליהם: חפצים שימושיים, צמחים, מינרלים, פוחלצים ורישומים בוטניים. על פי אגמבן סימנו חדרי הפלאות מעבר מימי הביניים לעת החדשה, שבה חולנו פרקטיקות של תצוגה והחלו לשמש להבניית יחסים חדשים בין

27 בהיסטוריוגרפיה של האומנות הישראלית קיימת הסכמה על כך שהאומנות בתקופת היישוב, ובכלל זה בצלאל, הייתה מגויסת לעשייה הלאומית. ראו גרסיאלה טרכטנברג, **בין לאומיות לאומנות: כינון שדה האומנות הישראלי בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה** (ירושלים: מאגנס, 2005), 2-5; יגאל צלמונה, **בוריס שץ** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985).

28 חכם, "התנין", 61.

29 תמר מנור פרידמן, עורכת, **שירת העשבים: ציורי שמואל חרובי ל"אוצר צמחי ארץ ישראל" מאת אפרים וחנה הראובני** (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2006), 13.

30 מצוטט שם, 11.

ידע לייצוג ולכוח.³¹ הפריטים שנאספו לתוך חדרי הפלאות נותקו מההקשרים המקוריים שבהם ייצרו אותם, צפו בהם והשתמשו בהם. הם סווגו והוצגו לצפייה במערב כמסמנים של אחרות אוריינטלית מצד אחד, וכמשאבים של כוח, ידע וקדמה מערבית מצד אחר. היחס בין המיקרוקוסמוס שנוצר בחדר הפלאות לבין המיקרוקוסמוס (העולם עצמו) נתפס כטבעי. באופן זה המחישו חדרי הפלאות את כוחו של הקולוניאליזם ליצור סדר עולמי חדש.³²

שלב חשוב בהתפתחות מוסד המוזיאון היה התערובות העולמיות של המאה התשע עשרה. תערובות אלה התבססו על שיטות תצוגה חדשות, ששימשו לתיווך של סדרים גזעיים-לאומיים ולהמחשה חזותית שלהם. במאה התשע עשרה התפתח הידע והשתכללו שיטות הייצוג של תקופת הרנסנס כאשר הרעיונות של תנועת הרומנטיקה והדיסציפלינות המדעיות שימשו כלים פוליטיים בשירותה של הלאומיות. התערובות העולמיות היו מרכיב מרכזי בתהליך זה. הפיקו אותן גופי ממשל ותעשייה בארצות הברית ובאירופה, והוצגו בהן אובייקטים שהובאו מאמריקה הצפונית והדרומית, מאסיה, מאפריקה ומהמזרח התיכון. האובייקטים המוצגים סווגו על פי היגיון חדש, ולמעשה שימשו כלי להמחשה חזותית של רעיון פוליטי חסר תקדים לעיני עשרות מיליוני מבקרים. המהות של הרעיון הזה הייתה כי יש הגמוניה גלובלית, אימפריאלית, מסחרית ותרבותית באירופה, ויש אתרים המזוהים כמשאבי טבע שלה – הקולוניות. לפי בנט התערובות העולמיות שירתו את המפעלים הלאומיים של המאה התשע עשרה מתוך כך שפותחו בהן שיטות תצוגה חדשות, שתכליתן הייתה להראות שהתגבשותם של עמי אירופה לכדי לאומים היא השלב הגבוה ביותר באבולוציה האנושית.³³ מיטשל הדגיש את השפעתן של התערובות העולמיות על יחסי הכוח הגזעיים הגלובליים, ואת הפיכתן לאמצעי לכינון לאומיות מודרנית.³⁴ התערובות הציגו את "סדר העולם כתערוכה", המותחת קו גבול גזעי מדומיין בין מזרח למערב. בעקבות אדוארד סעיד טען מיטשל כי התערובות העולמיות מילאו תפקיד בהמצאה מחדש של המזרח, מכיוון שהפכו אותו למוצג הנתון למבט המערבי. בכך העניקו התערובות לצופים ולצופות במערב תחושה שהם שולטים במרחב האוריינטלי, ושיש להם בעלות על הידע על אודותיו.³⁵ התערובות

- Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, trans. Georgia Albert (Stanford: Stanford University Press, 1999), 28-40 31
- Oliver Impey and Arthur MacGregor, "Introduction," in *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, eds. Oliver Impey and Arthur MacGregor (Oxford: Clarendon Press, 1985), 1-5 32
- Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," *New Formations* 4 (1988): 73-102 33
- טימותי מיטשל, "אוריינטליזם וסדר העולם כתערוכה," *ג'מאעה* 5 (1999): 100-73. 34
- שם. 35

אפוא הדריכו את הקהל המערבי במרחב של דמיון פוליטי גזעי, שהתבסס על תפיסה אפיסטמולוגית הרואה במזרחי יליד ומשאב, ובאירופי יוצר ובן תרבות.

בתערוכות העולמיות הוצגו גם ממצאים בוטניים.³⁶ הפרקטיקות הבוטניות (סיווג, שיום, רישום, תיאור, איסוף וייבוא מהקולוניות לאירופה), שבתקופת הרנסנס שירתו סדרים קולוניאליים, התפתחו ושירתו גם הבנייה של סדרים לאומיים: הבניית זהות, הוכחת שייכות לטריטוריה, הכרזת בעלות עליה ופיתוח שיטות (לשוניות, חזותיות, חומריות ומרחביות) לסימון הבעלות הזאת.³⁷ טיולים רגליים כדי ללמוד על צמחים ולאתרם וסיורים מדעיים לחקירת סביבה אורגנית שימשו לטיפוח יחסים רגשיים ושכלתניים גם יחד בין הלאום לאדמתו, והמחשות חזותיות של בעלות על המרחב היו כלים מרכזיים בכינונה.

התנועה הציונית החלה להפיק תערוכות בהשראת התפתחותן של שיטות התצוגה המערביות, ועל רקע הופעת סיווגים לאומיים בשדה האומנות במאה התשע עשרה, בהם הקטגוריה "אומנות יהודית", במטרה להמחיש את הגנאלוגיה המומצאת שלה.³⁸ המכנה המשותף לתערוכות אלה היה תרומתן לביסוס משטר ראייה ציוני, שסימן את הופעתה של תרבות המזוהה עם הקדמה, המיוחסת למודרניות המערבית. תרבות זו נתפסה כמנוגדת לכל מה שזוהה עם הטבע הילידי – צמחים, חיות, אבנים, אנשים ונשים.³⁹

בתחילה הוצגה ההתיישבות הציונית כקולוניה בביתן הבריטי. אולם הארגונים הציוניים חתרו לייצוג עצמאי והניעו מהלך, שהגיע לשיאו בתערוכה העולמית בניו יורק ב-1939, שבה הופיע לראשונה "ביתן פלסטין היהודית".⁴⁰ ההתיישבות הציונית הפיקה גם תערוכות קטנות יותר בשטחה, כמו אלה שהתקיימו בשנת 1912: בחוות

J. C. Arthur, "Botany at the World's Fair," *Botanical Gazette* 18, no. 9 (September 1893): 357-364 36

Schiebinger and Swan, *Colonial Botany*, 3-4 37

על הופעת הקטגוריה "אומנות יהודית" והתהוות האומנות הציונית ראו, Dalia Manor, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine* (London: Routledge, 2005) 38

על המושג "תרבות" והתפתחותו במודרניות ראו Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1976), 90-92. ויליאמס מראה כיצד שימושים מודרניים במילה יצרו הבחנות בין תרבות גבוהה לנמוכה ובין תרבות פרימיטיבית לנאורה. ראו גם Smadar Lavie and Ted Swedenburg, "Between and Among the Boundaries of Culture: Bridging Text and Lived Experience in the Third Timespace," *Cultural Studies* 10, no. 1 (1996): 154-197 39

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Performing the State: The Jewish Palestine Pavilion at the New York World's Fair, 1939/40," in *The Art of Being Jewish in Modern Times*, eds. Barbara Kirshenblatt-Gimblett and Jonathan Karp (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008), 98-115 40

כנרת "הוצגו יכולי שדה, מיני ירקות ומספוא, בהמות מגידול בית, עופות שונים [...] בסג'רה נאספו לתערוכה אבנים, צמחים ובעלי חיים מהסביבה. מדור מיוחד באוסף יוחד לשרידים היסטוריים".⁴¹ גם מוזיאון בצלאל, שהקים בוריס שץ בשנת 1906, הצטרף לפעולה ברוח זו. אוספיו כללו תחילה מוצגים מן החי ומהצומח המקומיים; בהמשך נוספו פריטים אתנוגרפיים שהפכו את המוזיאון לפרויקט לאומי, והוא שימש הוכחה "לחיינו בארץ ישראל בעבר הרחוק".⁴² במונחיה של סטולר, מוזיאון זה היה למעשה ארכיון קולוניאלי, שסיפק מקורות לעיצובם של חפצי האומנות שהופקו בבצלאל בהשראת דימויים, שיוחסו לקיום היהודי בתקופת התנ"ך.⁴³ בשנת 1912 הוקם גם ביתן יפו למכירת סחורות בצלאל סמוך לשער יפו בירושלים. הביתן כלל אולם תצוגה, ותיירים ונוסעים שעברו בעיר העתיקה יכלו לרכוש בו ממוצרי בצלאל (תצלומים 1-2).⁴⁴ כפי שניתן לראות בתצלום 2, אופי התצוגה הלא-ליניארי מזכיר את מבנה חדרי הפלאות, ובכך הבנתה התצוגה את היחס בין הידע ובין הכוח הקולוניאלי הציוני, ואשררה יחס זה. בין השנים 1909-1912 התקיימו תערוכות של מוצרי בצלאל באירופה, באפריקה, בארצות הברית ובמזרח התיכון כדי לגייס כספים עבור המוסד.⁴⁵ בשנת 1916 פתחו חנה ואפרים הראובני מוזיאון בוטני של צמחי התנ"ך בביתם שבשכונת הבוכרים בירושלים. המוזיאון הועבר לאוניברסיטה העברית עם ייסודה בשנת 1925 (תצלום 3). בשנת 1919 הוקם מוזיאון הטבע הראשון, שהוצגו בו "דוגמאות מאדמת הארץ: הקרקע והעפר בתיבות עם מכסי זכוכית ובצנצנות [...] מערכת של שישים מיני עצים וצמחים הנזכרים בשמותיהם בתנ"ך", וכן "ציורים מקוריים הנועדים לתיאור מדעי של פירות הארץ".⁴⁶ אוספי המוזיאון של הזוג הראובני הוצגו בתערוכות "יריד המזרח" – ירידי מסחר בינלאומיים שהתקיימו בתל אביב בשנות השלושים (תצלום 4). מספר המבקרים בתערוכות הללו הגיע לשיא בשנת 1934, אז ביקרו ביריד כשישים אלף איש. אדריכל היריד אריה אלחנני עיצב את סמלו האוריינטליסטי, גמל בעל כנפיים שכונה "הגמל המעופף" (תצלום 6), והאדריכל ריכארד קאופמן תיכנן את

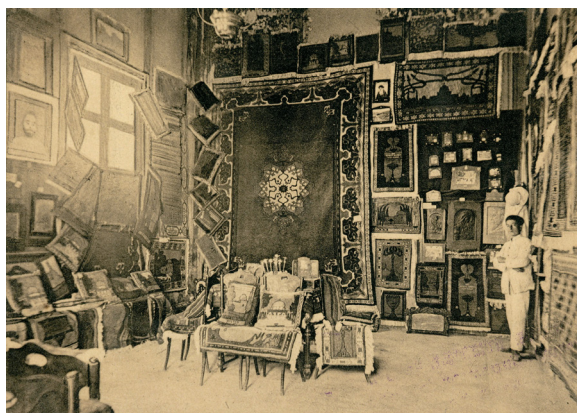
- 41 מצוטט אצל בועז נוימן, **תשוקת החלוצים** (תל אביב: עם עובד, 2009), 118-119.
- 42 Mordechai Narkis, "The 'Bezalel' National Museum," *The Palestine Weekly*, August 1, 1930: 9.
- 43 על הארכיון הקולוניאלי ראו אן סטולר, "ארכיונים קולוניאליים ואמנות הממשל" ג'מאעה 23 (2017): 141-168. על היות המוזיאון של שץ חלק מהתפתחותם של מדעי היהדות, ועל התצוגות שנלוו אליהם, ראו דליה מנור, "אמנות, לאומיות ויחסי ציבור: המיתוס של בצלאל", **עיונים בתקומת ישראל** 18 (2008): 417-441.
- 44 נורית שילה-כהן, עורכת, **בצלאל של שץ 1906-1929** (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1982), 300.
- 45 שם, 302-316.
- 46 "תערוכת חמר לבית אסף חקלאי בארץ ישראל", **קונטרס – ביטאונה של התאחדות ציונית סוציאלית של פועלי א"י "אחדות העבודה"** (כ"ט סיון, תרע"ט): 39-41.

סיון רג'ואן שטאנג

תצלום 1: צלם יעקב בן דב,
 "ביתן בצלאל הסמוך לשער
 יפו", 1912, אוסף יד יצחק
 בן־צבי

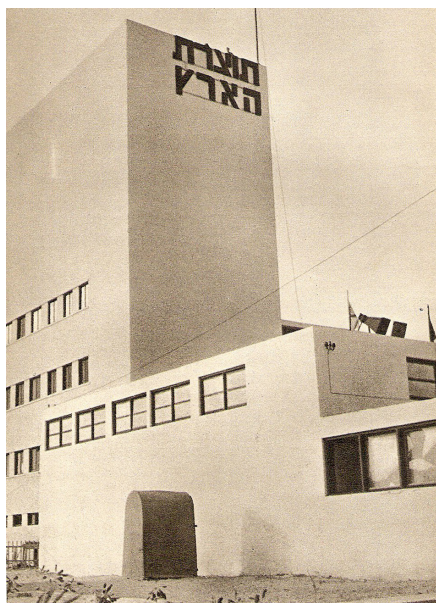


תצלום 2: צלם לא ידוע,
 "התערוכה הראשונה של
 בצלאל ביפו", הארכיון
 הציוני המרכזי



תצלום 3: צלם לא ידוע,
 חנה ואפרים הראובני
 במוזיאון לצמחי התנ"ך
 והספרות התלמודית,
 האוניברסיטה העברית,
 ירושלים. ראשית שנות
 השלושים, ארכיון פארק
 נאות קדומים





תצלום 5: צלם לא ידוע, "ארמון תוצרת הארץ",
המבנה המרכזי של יריד המזרח, 1934,
PikiWiki Israel



תצלום 4: צלם לא ידוע, חנה ואפרים
הראובני לצד ארון תצוגה מהמוזיאון לצמחי
התנ"ך והספרות התלמודית, יריד המזרח,
תל אביב. ראשית שנות השלושים, ארכיון
פארק נאות קדומים

המבנה המרכזי של היריד, "ארמון תוצרת הארץ", שעוצב כספינה שחזיתה פונה לכיוון מזרח, וגם הוא שאב השראה מן המסורת האוריינטליסטית (תצלום 5). תערוכות שהוצגו בתקופת היישוב תרמו להמחשת הגנאלוגיה הציונית באמצעות תצוגה זואולוגית, ארכיאולוגית ובוטנית, וגם אתנוגרפית.⁴⁷ באירועי "יריד המזרח" במאי 1936 התקיימו "נשף ריקודי התנ"ך והקדם" ו"יום בעלי החיים" שכלל תהלוכת סוסים, חמורים, בקר וצאן. נוסף על כך צוין "יום האישה העברית" ביוזמת ויצ"ו, מועצת הפועלות של ההסתדרות והמרכז למען תוצרת הארץ. בכרזת האירוע, תחת הכותרת "נאומים", הופיעו שמותיהן של נשות הציבור האשכנזיות הנרייטה סאלד, שרה קפלן ואסתר זמורה. לצד הכותרת "קונצרט" צוינו שמות המבצעות האשכנזיות והכלים או המדיום – פסנתר, צ'לו ומחול. רק ההצגה של המשתתפת האחרונה ברשימה, "ברכה

47 מישורי הראה כיצד שימשו חיות וצמחים באסתטיקה הציונית. מישורי, שורי, 270-271, 274.

צפירה, שירי קדם", סיווגה את המדיום בזמן – בעבר. סיווג זה סימל את תפקידה של צפירה בעיני ההגמוניה האשכנזית. השיח הגזעני-אוריינטליסטי שאפיין את הביקורת האשכנזית על הופעתיה, מבהיר את התפקיד הזה. על אומנות הנאום, המקושרת לרציונליות ולשליטה, הופקדו הנשים האשכנזיות; ואילו הופעותיה האיקוניות והתיאטרליות של צפירה, שכללו תאורה ססגונית ולבוש יהודי-תימני מסורתי, תוארו כך: "העליזות הפראית, התאוה החופשית, והחומר הפרימיטיבי שבשירי הבדדים הרועים, האצילות עמוקת היוחסין והצניעות הלבבית היהודית שבשירי ספרה, בייחוד התפילות – כל אלה מצאו להם בזמרת צפירה התימנית מסבירה ומפרשת נאמנה".⁴⁸ התכונות שייחסה הביקורת לצפירה תאמו את המאמץ הציוני להמציא



תצלום 6: צלם לא ידוע, "הגמל המעופף" – סמל יריד המזרח, PikiWiki Israel

מסורת לאומית בפלסטין. לפי הביקורת, צפירה גילמה אידיאל מעורפל של קיבוץ גלויות; היא גילמה עדות לקיומו של גזע יהודי קדמוני, שנותר בשלב פרימורדיאלי, ואף סיפקה גישה בלתי אמצעית אליו.⁴⁹ גם קהלים יהודיים בארצות הברית ובאירופה – שספגו אידיאולוגיה ציונית ברוח השיבה אל המזרח, בעיקר מתוך האומנות שנוצרה בבצלאל – ראו בצפירה התגשמות של אידיאולוגיה זו והוכחה לעומק התרבותי שלה. כך הדהדה הסמליות שלה גם מחוץ לגבולות ארץ ישראל.⁵⁰ הצגתה של צפירה בירידי המזרח כאישה יהודייה, יוצאת תימן וילידת הארץ הייתה שונה מהצגתם של ילידים בתערוכות העולמיות של התקופה, וגם התפקיד שמילאה היה שונה משלהם. צפירה לא זוהתה עם אחרות גמורה של הפרויקט הלאומי, אלא עם עדות חיה לקיום יהודי פרימיטיבי, שכמו קפא בזמן; בה בעת היא קושרה עם הלאומיות הציונית, שהוצגה כישות מתקדמת מבחינה אבולוציונית.⁵¹ בחלק השני של המאמר אראה כי עיקרון זה של אבולוציה פנימית הנחה את הצילום הציוני המוקדם של נשים מזרחיות.

48 יהואש הירשברג, "ברכה צפירה ותהליך השינוי במוזיקה בישראל", **פעמים** 19 (1984): 35.

49 שם, 37.

50 שם, 33.

51 על הצגת ילידים בתערוכות העולמיות ראו, למשל, מיטשל, "אוריינטליזם", 78.

תשוקתם של הציונים האשכנזים להתיישב על אדמת פלסטין התבססה על תפיסות אירופיות רומנטיות של עבר לאומי ושל היכולת להחיות, והושפעה מרעיונות אוריינטליסטיים באשר לקסם של המזרח ולאקזוטיקה שלו.⁵² תשוקה כזו, שרוולדו כינה "נוסטלגיה אימפריאליסטית", מבטאת יחסי שליטה והכפפה בין־גזעיים, המוסווים במראית עין של תמימות.⁵³ במובן זה אימצה הציונות את פני יאנוס (הפנים הכפולים) של הלאומיות המודרנית, המביטה קדימה אל עתיד של קדמה ומודרניות, אך בו זמנית זקוקה לעבר הקדום, הילידי, של חברה. לעיתים היא ממציאה את העבר הזה כדי לתת לעצמה תוקף.⁵⁴

צילום

התפשטות הטכנולוגיה של הצילום לא פסחה על פלסטין.⁵⁵ בשדה הצילום שהתפתח בפלסטין בראשית המאה העשרים בערך, פעלו מיסיונרים, תיירים ונוסעים מערביים לצד צלמים וצלמות מהקהילה הארמנית, מהיישוב היהודי הישן, מהקהילה הפלסטינית ומהיישוב החדש. עבודות הצילום שיצרו שיקפו תפיסות שונות של המרחב המקומי.⁵⁶ סלע הראתה כי תפקידו של הצילום בתעמולה הציונית הובנה בד בבד עם מאמצי הממסד לבסס את מפעל ההתיישבות הלאומי. "צילום ציוני" על פי סלע הוא הצילום

52 בר יוסף הראה כיצד האינטרסים האימפריאליים הבריטיים באסיה ובמזרח התיכון במאה התשע עשרה השפיעו על התפתחות דימוי אוריינטליסטי מורכב של ארץ הקודש, ששימש להצדקתם של אינטרסים אלה, בתרבות הפרוטסטנטית הפופולרית (הכתובה והחזונית). Eitan Bar Yosef, *The Holy Land in English Culture, 1799-1917* (Oxford: Clarendon Press, 2005) דמיון האוריינט באומנות המערב ראו Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," *Art in America* 71, no. 5 (1983): 118-131

53 Renato Rosaldo, "Imperialist Nostalgia," *Representations* 26 (1989): 107-122; Tom Nairn, "The Modern Janos," in *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism* (London: New Left Books, 1977)

54 הובסבאום הניח את הבסיס למחשבה על הצורך של הלאומיות המודרנית בהמצאת מסורת. ראו Eric Hobsbawm, "Inventing Traditions," in *The Invention of Tradition*, eds. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 1-15. על המצאת המסורת בהקשר הציוני ראו יוסי דהאן והנרי וסרמן (עורכים), *להמציא אומה* (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006); יפה ברלוביץ, *להמציא ארץ, להמציא עם* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996).

55 Nissan N. Perez, *Focus East: Early Photography in the Near East, 1839-1885* (New York: Abrams Publishers, 1988)

56 על צלמות נשים בתקופה זו ראו רונה סלע, "צלמות במרחב הפרטי, צלמות במרחב הציבורי," בתוך *נשים יוצרות בישראל, 1920-1970*, ערכה רות מרקוס (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008), 138-99.

שנוצר מראשית ההתיישבות הציונית ועד מלחמת יום הכיפורים.⁵⁷ זירת הצילום הציוני הייתה גברית באופן מובהק, ואגפי התעמולה של המוסדות הציוניים מיסדו אותה על יסוד התדמית של האחר האוריינטלי. התדמית הזאת עוצבה בצילום האירופי במאה התשע עשרה ושוקקה בעולם המערבי הקולוניאלי. מחלקות הצילום של המוסדות והארגונים הציוניים שלטו בתכני הצילום, בבחירת הצלמים ובמיון התצלומים, ששימשו למעשה להרכבתם של "ארכיונים קולוניאליים" ציוניים.⁵⁸ תוכנם של ארכיונים אלה הוצג לצופה המערבי כמאגר של עובדות אובייקטיביות; בפועל רשמו הארכיונים את קווי המתאר הראשוניים של אלימות ממסדית סמלית: אלימות ממוסכת, שקשה לזהותה כיוון שהיא מוצגת בלי הרף כעובדת טבע (naturalization).⁵⁹ מאז המצאת הצילום קיבלה התרבות החזותית תפקיד מרכזי בכינון של הזירה הפוליטית ובהבנייתה.⁶⁰ צילום הביא לשיאה את היכולת להפוך רעיון פוליטי מופשט לדימוי הנראה לעין. הוא שימש כלי מרכזי בכינון תפיסות וסדרים קולוניאליים, אימפריאליים, לאומיים וגזעיים, ובמקרה של הציונות האשכנזית שימש לביסוס מערכות פוליטיות ולייצובן ובהמשך לכינון מדינה ריבונית והגמוניה תרבותית, כלכלית וחברתית.⁶¹ צילום, כמו בוטניקה, היה פרקטיקה שיובאה מאירופה אל המזרח התיכון ושירתה צרכים קולוניאליים.⁶² צלמים אירופיים פעלו בתקופת ההתפשטות הקולוניאלית

- 57 סלע, **צילום**.
 58 סטולר, "ארכיונים". על הארכיון הקולוניאלי הציוני והילידים הפלסטיניים ראו סלע, **צילום**, 160-149. לדיון בכוחו של הצילום להשליט שלטון קולוניאלי ראו "Anthropology and Colonial Endeavour," special issue, *The History of Photography* 21, no. 1 (1997).
 59 את המושג "אלימות סימבולית" טבע פייר בורדייה. Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, trans. Richard Nice (Stanford: Stanford University Press, 2001).
 60 Nicholas Mirzoeff, "For Critical Visuality Studies," in *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London and New York: Routledge, 2013), xxx-xxxviii.
 61 שם.
 62 על ההיסטוריה של הצילום בפלסטין מאז המצאת הצילום ראו אלי שילר, **נופי בראשית של ארץ ישראל: צילומי א"י הראשונים** (ירושלים: אריאל, 1989); סלע, **צילום**; Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1893-1899* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986); Perez, *Focus East*; Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream Pioneer: Jewish Photographers in the Land of Israel, 1890-1933* (Jerusalem: Magnes Press, 1998); Issam Nassar, "Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers," *History & Memory* 18, no. 2 (2006): 139-155; Paul E. Chevedden, *The Photographic Heritage of the Middle East: An Exhibition of Early Photographs of Egypt, Palestine, Syria, Turkey, Greece & Iran, 1849-1893* (Malibu: Undena Publications, 1981).

בשליחות הדת והאימפריה גם יחד. הם הציגו את תצלומיהם לעיני תושבי אירופה, ש"שמוחו להיווכח במו עיניהם כי קיים עולם בלתי מפותח (אותו כינו 'פרימיטיבי' או 'מפגר', ודיברו על 'גזעים מפגרים') הניתן לכיבוש וששכרו בצדו".⁶³ הצלמים הציגו את התצלומים כהוכחה לקיומם של עמים, ארצות, ונופים שלא היו מוכרים לעין האירופית.⁶⁴ את פלסטין, שהייתה מוכרת לקהל אירופי רק כמושג מופשט, הם צילמו בהתאם לסטריאוטיפ האוריינטליסטי של "ארץ הקודש".⁶⁵ נוכלין הייתה החוקרת הראשונה שבחנה את תובנותיו של סעיד בתולדות האומנות, וטענה כי היצירות האוריינטליסטיות ראו בתרבויות הילידיות מוצר, ובצרכן המערבי ראו את בעליו, ובתוך כך פיתחו את האפיסטמולוגיה הממקמת את המבט המערבי בעמדת שליטה ועליונות.⁶⁶

מסוף המאה התשע עשרה תפס הצילום את מקומם של ההדפס, הציור והתחרית במסורת התיעוד הבוטני המדעי.⁶⁷ בתחילת המאה העשרים השתמשו חוקרים ואומנים אשכנזים בפרקטיקות של צילום בוטני וב"צילום גזעי" (racial photography) במרחב הפלסטיני.⁶⁸ צילום גזעי יובא מגרמניה לפלסטין ויישומו תרם לשיח הגזע הציוני שרווח בזמנו, ולמאמץ הציוני להתבסס במרחב הפלסטיני ולהשיג בעלות עליו.⁶⁹ המשותף לשני סוגי הצילום הללו הוא שאיפתם לתעד "דיוקן מובהק" של הצמח או של האדם – ולא מופע יחידאי שלו – ובכך ללכוד את מהותו העל-זמנית.⁷⁰

מנהיגים ציונים אשכנזים ששהו בפלסטין החלו להשתמש במצלמות לצרכים פוליטיים.⁷¹ הם עיצבו את סיפורו של המקום שהגיעו אליו מנקודת מבטם הסובייקטיבית, באמצעי שנחשב אובייקטיבי, וכך תרמו להבנייתו של משטר הראייה הציוני. צילום אפשר למסגר סיווגים גזעיים פנים-ציוניים, לסמנם ולהציגם לראווה גם מחוץ לזירה המקומית, וכך להגדיל את ההשפעה הפוליטית של משטר ראייה ציוני-אירופי בפלסטין המזרח-תיכונית. צילומים של שיטות העבודה המדעיות-אומנותיות בסדנאות בצלאל,

63 ישעיהו ניר, *בירושלים ובארץ-ישראל: בעקבות צלמים ראשונים* (תל אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1986), 9-10.

64 שם.

65 סלע, *צילום*, 20.

66 Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society* (New York: Harper & Row, 1989), 39

67 הירשפלד, "בוטניקה", 20-21.

68 Amos Morris-Reich, *Race and Photography: Racial Photography as Scientific Evidence, 1876-1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 188, 221

69 Morris-Reich, *Race*, 187-223

70 הירשפלד, "בוטניקה", 23-27; Morris-Reich, *Race*, 191-221

71 Morris-Reich, *Race*, 187-222



תצלום 7: צלם יעקב
בן דב, "שיעור רישום
בבצלאל בהנחיית אבל
פן", 1912, אוסף מוזיאון
ישראל



תצלום 8: צלם לא ידוע,
"תלמידים בשיעור
לרישום", 1909, אוסף
מוזיאון ישראל

למשל של רישום נטורליסטי של אנשים ושל צמחים, חיזקו את ההשפעה הפוליטית של משטר הראייה הציוני.

כשבוריס שץ וצלמים נוספים צילמו את אומני בצלאל מציירים דיוקנאות של נשים ושל גברים מזרחיים, הם קידמו למעשה את המאמץ להציג לקהל המערבי את הסדר המגדרי והגזעי הפנים-ציוני. כפי שאמרו שץ ואחרים, הם פעלו לגייס את תמיכת הקהל במערב, גם את תמיכתו הכלכלית (תצלומים 7-8).⁷² מכאן שהרישומים והציורים סימנו סדר תרבותי, ובה בעת סימנו התצלומים את ההקשר הגזעי-הפוליטי של הסדר הזה.



תצלום 9: צלם לא ידוע, "שיעור בפרספקטיבה", 1907, אוסף מוזיאון ישראל

התצלומים הוסיפו על הציור והרישום את דמותו של הצייר היוצר, הסובייקט המארגן את הסדר הפוליטי, שהציור הוא תוצר שלו. תצלומים כאלה צולמו בתקופה שדיונים ביחס לגזע יהודי היו שגוריים, ורבים ממנהיגי התנועה הציונית השתתפו בהם. ביסודן של התפיסות הציוניות החילוניות עמד ההיגיון של תפיסות גזעיות, הטוענות לקשר ישיר בין מוצא לקרבת דם, לתרבות ולטריטוריה.⁷³ סימנים גזעיים שעוצבו בצילום ציוני בתקופה זו סימנו קשר אינהרנטי בין תכונות נראות לעין ובין תכונות בלתי נראות שהשיח הגזעי הציוני ייחס להן.

73 יפעת וייס, "זהות ומהותנות: גזע, גזענות והיהודים במפנה המאות ה-19 וה-20", **תיאוריה וביקורת** 21 (2002): 133-161. בלום טוען כי עד אמצע שנות השלושים של המאה העשרים תפיסותיהם של ארתור רופין ושל ראשי ההנהגה הנאצית בנוגע ל"בעיה היהודית" היו חופפות. איתן בלום, "למקורותיה הגרמניים של התרבות העברית", **מטעם** 11 (ינואר 2005): 71-93. לדיון נוסף בשותפותם של מדענים יהודיים בקידום תורת הגזע באירופה ראו, John M. Efron, *Defenders of the Race: Jewish Doctors and Race Science in Fin-De-Siècle Europe* (New Haven: Yale University Press, 1994); Mitchell B. Hart, "Racial Science, Social Science, and the Politics of Jewish Assimilation," *Isis* 90, no. 2 (1999): 268-297.

צילום מוגזע וממוגדר של ההווה הציוני בפלסטין

חלוקת תפקידים פנים-לאומית מוגזעת

על פי סלע, התמה המרכזית בצילום הציוני הייתה "אפיון הילידים הפלסטינים כפרימיטיבים" כדי לעצב את "הזהות המתקדמת של היהודי בארצו".⁷⁴ אני מבקשת לפתח את הדיון הזה בהקשר של היחסים בין הקבוצות האשכנזית והמזרחית, וזאת בזיקה ללימודי גזע ומגדר ביקורתיים. בחלק זה של המאמר אני מבקשת להראות כיצד צילום ציוני של מזרחים ומזרחיות שימש נדבך נוסף במשטר הראייה הציוני, שעיצב בשיטתיות מרחב של דמיון פוליטי, שבו הוצבו המצולמים המזרחיים תחת המסמן הגזעי של עבר נצחי.⁷⁵ פביאן הראה כי מבט מעין אנתרופולוגי כמו זה מדרג קבוצות אנושיות באמצעות חלוקות בזמן. האחר הפסיכי והנחשל מתקיים בזמן שאינו מושפע מההתקדמות על ציר הזמן, שמייחס לעצמו המערב.⁷⁶ דימוי ארכאי זה צמצם את הקיום המזרחי לכדי חיזיון גזעי סמלי. הגזעו של הגוף המזרחי הוסוותה, והוצגה בארכיון הציוני הקולוניאלי לא רק כמהות טבעית, אלא גם כהתגלמותו של הטבע עצמו, המנוגד לתרבות המתבוננת בו.

תצלומים 7-9 ממחישים חזותית את חלוקת התפקידים המוגזעת בזמן ובמרחב ומנרמלים אותה. הדמויות האשכנזיות והמזרחיות בתצלומים מעוררות הקשרים תרבותיים מנוגדים והיררכיים – מערביות, רציונליות, פעולה וחילון לעומת מזרחיות, פאסיביות ומסורתיות. האידיאולוגיה הציונית מוסווית, אך היא מארגנת את סדר הופעתם של האובייקטים בתצלום כקומפוזיציה תמימה או טבעית. ארגון זה ניכר למשל ברישומים הבוטניים התלויים על קירות סדנת הציור בתצלום 9, ובשיעורי האומנות עצמם, המסמנים אומנות ובוטניקה כדיסציפלינות ציוניות; בהפרדה בין המודל לקבוצת הסטודנטים, המהדהדת את הסיווגים הגזעיים הפנים-יהודיים בסוציולוגיה של ארתור רופין; ובצילום התיעודי עצמו, כדיסציפלינה ציונית שפותחה בעבודותיהם של צלמים כמו יעקב בן-דב וליאן קאן. תצלומים מעין אלה מדגימים את טענתו של בטשן כי המצאת הצילום הביאה עידן אפיסטמולוגי חדש, שבו תצלומים שהופקו במזרח והוצגו באירופה ובאמריקה, נתפסו על ידי קהל הצופים המערבי כייצוגים אובייקטיביים של המזרח.

74 סלע, צילום, 25.

75 על העבר כמסמן גזעי ראו Balibar, "Is there a 'Neo-Racism'?"

76 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 2002). ראו גם יאלי השש, "כולנו יהודים: על 'זבל לבן', מזרחים ושוליות מרובה בתוך ההגמוניה", *תיאוריה וביקורת* 48 (2017): 257-258; הרווי גולדברג, "שוכני המערות של טריפוליטניה: מרומנטיקה לאתנוגרפיה ותולדות עם ישראל", *פעמים* 131 (2012): 9-31.

התצלומים חיזקו את תוקפן של אידיאולוגיות קולוניאליסטיות ואימפריאליסטיות בקרב צופים שמעולם לא ביקרו בעצמם במקומות המצולמים.⁷⁷

בתצלומים 7-8 נראים "מודלים אורגניים", כפי שכינה אותם בוריס שץ, מדגמנים בשיעורי בצלאל.⁷⁸ התצלומים האלה ממחישים את חלוקת התפקידים המוגזעת באמצעות הניגוד בזמן בין הביגוד המערבי המודרני – התופס את רוב הפריים, והמזוהה במערב עם ההווה ועם העתיד – לבין הביגוד המזרחי תיכוני המסורתי – הממוקם בשולי הפריים, והמזוהה במערב עם העבר. חלוקת התפקידים במרחב מסומנת באמצעות מיקום המודל הפסיבי והסטי כיוצא מן הכלל מול קבוצת הסטודנטים הדומיננטית והאקטיבית, הניצבת מולו. "מושבת בצלאל", שהקים בוריס שץ בבן שמן, חיזקה את ההפרדה המרחבית: "הפועלים האידיאולוגיים" – אומני בצלאל האשכנזים – מוקמו בירושלים, ואילו "הפועלים הטבעיים" – יוצאי תימן – מוקמו במושבה הרחוקה.⁷⁹ את האחרונים צילם ליאו קאן לפרויקט תיעודי שיצר בתמיכת הקרן הקיימת, ושפורסם בגרמניה. תצלומים של יוצאי תימן בחוות כנרת (לדוגמה תצלום 14), "הבליטו את הדלות והפער החברתי (...) לא החמיאו למוסדות הציונים ולא נכללו בקובץ".⁸⁰ דימוי זה של יוצאי תימן עמד בניגוד לדימוי העשיר והשופע שאפיין תצלומים של תוצרי עמלם (תצלום 2). מערך המסמנים הכולל הזה מארגן לא רק יחס היררכי בין קדמה, המזוהה במודרניות עם ההווה והעתיד, לבין מסורת, המזוהה עם העבר, אלא גם מבחיר למי הסמכות והכוח להעניק משמעות, מיהו הצד המגדיר ומיהו המוגדר.

הגזעת הזמן והמרחב הציוניים ניכרת גם בתצלומים נעדרי נוכחות אנושית. בתצלום 1 למשל נראית גלזיה, שעל צידה האחד הודפס תצלום של "ביתן בצלאל", ששכן בשנים 1917-1912 בסמוך לשער יפו. הביתן ממוקם במרכז התצלום, וברקע נראה מגדל דוד. הדמיון הארכיטקטוני קושר בין המבנים כאשר מיקומו המרכזי של הביתן בחזית הצילום מסמן את ההווה, ומיקומו המשני של המגדל ברקע מסמן את העבר. באופן זה התצלום ממחיש את הרעיון של רצף אבולוציוני ליניארי, טלאולוגי ומדומיין של ישות דתית

77 Geoffrey Batchen, "Desiring Production Itself: Notes on the Invention of Photography," in *Cartographies: Poststructuralism and the Mapping of Bodies and Spaces*, eds. Rosalyn Diprose and Robyn Ferrell (Sydney: Allen and Unwin, Roland Barthes, "The *ראו* הצילום של טבעית, 1991), 13-26
Photographic Message," in *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: Hill, 1977), 15-31

78 שילה־כהן, *בצלאל*, 151.

79 על הפרדה זו והשלכותיה הדכאניות ראו גדעון עפרת, "מושבת הפועלים בבן שמן, 1910-1913", *קתדרה* 20 (1981): 123-164.

80 שילר, *נופי בראשית*, 165. על פרויקט הצילום של קאהן ראו גם Silver-Brody, *Documentors of the Dream*, 164-175

קדמונית, שהתפתחה לכדי ישות לאומית מודרנית.⁸¹ הביתן, כפי ששמו מרמז, מקיים זיקה לפרקטיקות של תצוגה שפותחו בתערוכות העולמיות. ביתני התערוכות עוצבו כהעתקים היפר ריאליסטיים של סביבות חיים בקולוניות, הציגו פריטים אתנוגרפיים ילידיים ואף מוצגים חיים, ומוקמו בהקשר חדש, שבו סימנו עמים ילידיים צורת קיום פרימיטיבית, שבניגוד לעמי אירופה לא התפתחה לכדי לאום. ביתן יפו תוכנן כהעתק שהוצב סמוך למקור (מגדל דוד), וההבחנות הגזעיות הן בין קבוצות מאותו העם. עם זאת הביתן מציע לצופה המערבי – הן זה הנוכח במקום והן הצופה בגלויה – חיזיון ריאליסטי המאשר יחסי תלות הכרחיים בין המרחב, המזוהה עם יהדות ילידית עתיקה יומין, ובין מתיישביו היהודים האירופיים.⁸² הגלויה הקולוניאלית, כפי שכתב אלולה, מבוססת על רטוריקה של הסוואה. היא מעבירה פנטזיה קולוניאלית מצולמת אל קהל צופים, שנמצא הרחק מן המרחב שהיא מייצגת. בהגיעה אל יעדה, החיזיון המוגזע שהגלויה נושאת נתפס כמציאות, ולא כתוצר של הטכנולוגיה ששימשה לייצור שלה.⁸³ מנקודת מבט זו, גלויות ציוניות כמו זו של ביתן יפו היו אחד האמצעים לביסוס משטר הראייה הציוני.⁸⁴

חלוקת תפקידים פנים-לאומית מגדרית מוגזעת

חלוקת התפקידים הגזעית שביסס משטר הראייה הציוני נעשתה מובהקת יותר כאשר הוטל עליה סיווג נוסף, מגדרי. ניתוח הבניית הצומת של גזע ומגדר בצילום התקופתי יאפשר לי לחדד את אופיו של משטר הראייה הנדון. אראה כיצד הופעתן של נשים מזרחיות בצילום ציוני בתקופת היישוב גילמה דימוי מגדרי מוגזע, וכיצד פרקטיקות של הגזעה באמצעות ייחוס תכונות שנחשבו נשיות, הציבו נשים אלה תחת מסמנים של אבולוציה אנושית ולאומית פרימיטיבית. כמו כן אראה כיצד דימוי זה הפך לדגם להגזעתם של גברים מזרחים, ולפיכך למאפיין חזותי של יהדות המזרח כולה. מהלך זה יאפשר לי לבסס את טענתי כי משטר הראייה הציוני התקופתי קידם לא רק חלוקת תפקידים מוגזעת בין הקולקטיב הציוני לבין הילידים הפלסטינים, אלא גם חלוקת תפקידים פנים-לאומית מוגזעת בין אשכנזים למזרחים.

- 81 על היות המוזיאון כלי לכינון לאומיות ראו Bennett, *The Exhibitionary Complex*, 89
- 82 נירית שלו-כליפא, עורכת, *המוזל הראשון, סר רונלד סטורס מושל ירושלים, 1926-1918* (תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2011), 35-36.
- 83 Malek Alloula, *The Colonial Harem* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986)
- 84 גלויות ציוניות נוספות ראו בתוך *מדברים גלויות מארץ ישראל*, אצר יעקב גרוס (אשדות יעקב מאוחד: מוזיאון בית אורי ורמי נחושטן, 2007).

צילום ציוני של נשים מזרחיות בתקופת היישוב שיקף את התפקיד הכפול של מזרחים בעיני הממסד הציוני: מצד אחד הם נחשבו גורם מאחה – "יהודים אוריינטלים", ילידי האזור, דמויות שהשתמרה בהן אותנטיות של קיום קדמוני, תגלית ארכיאולוגית או אתנוגרפית, שקיומה הוצג כעדות חיה לעבר עברית⁸⁵. מסמן זה אפשר לממסד הציוני להכשיר את שאיפותיו באשר למרחב המזרח-תיכוני שביקש לכבוש. מצד אחר היו המזרחים גורם מבדל – יהודים שנתפסו דומים לערבים בתכונות כגון פרימיטיביות, ילידיות, קרבה לקרקע ולטבע וריחוק מן הנאורות ומן הקדמה האירופית. בהתאם לכך היה "התימני" "הפועל הילידי שלנו", או בכינוי שכיח יותר "פועל טבעי", והוא נתפס מנוגד ל"פועל האידאולוגי" האשכנזי.⁸⁶

התפיסה האשכנזית הדואלית, הרואה במזרחים גורם מאחה ומבדל, מגולמת בצילום הציוני באמצעות מה שאני מכנה חזיונות של "עמל אנושי" ושל "נוסטלגיה אימפריאליסטית ציונית". חזיונות הנוסטלגיה האימפריאליסטית, המאפיינים צילום ציוני של נשים מזרחיות, אינם קשורים למה שרוולדו כינה ה"כמיהה אל צורות החיים שסוכני הקולוניאליזם שינו או הרסו במכוון", אלא לפנטזיה של צורת חיים מדומיינת, כמיהה נוסטלגית-רומנטית אל תמימות ילידית של "ארץ האבות" התנ"כית.⁸⁷ כמיהה כזאת אפיינה את השיח ההגמוני על מופעיה התיאטראליים של ברכה צפירה, שנדונו לעיל.

חזיון של נוסטלגיה אימפריאליסטית ציונית מגולם בשני תצלומים שצילם יעקב בן דב, מייסד המחלקה לצילום בבצלאל, בשניהם מופיעה נערה אחת בעלת חזות מזרחית. שמה לא תועד בכותרות התצלומים ולא בכתיבה ההיסטורית על בצלאל. בתצלום 7 נראית הנערה יושבת על כיסא מוגבה מול קבוצת תלמידים ותלמידות בסדנה בבצלאל. לבושה משווה לה חזות מזרחית. בעוד שבספרות המחקר מופיעים שמות המרצה והתלמידים בתצלום, המקור היחיד המתייחס לזהותה של המודל, מציין כי שמה "מזל הצוענייה".⁸⁸ אכן, ידוע כי בתקופה זו חיה בירושלים קהילת צוענים, אך מזל הוא שם יהודי-מזרחי. אם כן, כינוי זה חושף את ההנחה המובלעת כי תפקיד המודל מנקודת מבט

85 גרעון עפרת, "הדיקון התימני: בין הופעה למופע", בתוך **בכרמי תימן**, ערך הלל ברזל (תל אביב: אעלה בתמר, 2011), 406-401, Yael Guliat, "The Yemenite Model in Israeli Culture and Arts," *Israel Studies* 6, no. 3 (2001): 26-54

86 על פועלים טבעיים ואידאולוגיים ראו ניצה דרואן, **באין מרבד קסמים: ההתיישבות התימנית בארץ-ישראל, תרמ"ב-תרע"ד** (ירושלים: הוצאת יד יצחק בן צבי, 1981), 134, Gershon Shafir, "The Meeting of Eastern Europe and Yemen: 'Idealistic Workers' and 'Natural Workers' in Early Zionist Settlement in Palestine," *Ethnic and Racial Studies* 13, no. 2 (1990): 172-197

87 Rosaldo, "Imperialist Nostalgia," 107-110

88 שילה-כהן, **בצלאל**, 360.

ציונית מסתכם בחזותה המזרחית, הטרומי-מורנית. הסצנה הנראית בתצלום 7 מופיעה גם בסרט התעמולה חיי היהודים בארץ ישראל, שכלל צילומים בסדנאות בצלאל.⁸⁹ גם בסרט זה, שזכה להצלחה ברחבי העולם, לא נכלל שמה של המצולמת. תופעת מחיקת שמותיהם של מצולמים ומצולמות מזרחים המשיכה להתקיים בשדה הצילום הציוני והישראלי גם בדורות הבאים.⁹⁰

בעקבות תחקיר מקיף של עופרה סתת מילוא, נכדתה של הנערה הנראית בתצלום של בן דב, בשנת 2020 נחשפו שמה וזהותה: מזל ענטר. ביוזמת סתת מילוא קיים מכון יד יצחק בן צבי אירוע שהוקדש לענטר לרגל יום האישה הבינלאומי ב־6 במרץ 2020. בעלון החגיגי הופיע מידע על ענטר וכן תצלום נוסף שלה, ממציא המחקר של סתת מילוא, אולם לא צוינו מקורותיהם. כך חזר על עצמו המהלך של ניכוס ממסדי הן של הדימוי והן של כינון הידע עליו.

לדברי סתת מילוא, בעת שצולמה הייתה מזל ענטר בשנות העשרה המוקדמות לחייה. היא נולדה בירושלים למשפחה יוצאת חלב שבסוריה.

היא הייתה מגיעה ברגל לבצלאל משכונת שמעון הצדיק, בה גדלה. בוריס שץ חיבב אותה מאד. הוא קרא לה "קטנטונת". היא היתה מספרת לי בערגה על הימים ההם, על המלבושים שהלבישו אותה בבצלאל לצורך הצילום והסדנאות. אלה לא היו הבגדים שלה. היא גם יצרה שם בגד, סרוג במסרגה אחת.⁹¹

דבריה של סתת מילוא מלמדים כי חזותה של ענטר והשיוך הגזעי שלה מיקמו אותה בעמדה שולית הן בבצלאל והן במחקר על מוסד זה. על רקע יחסי הכוח ביישוב היהודי, התפקיד החברתי שניתן לענטר הוגדר על ידי המאמץ הבצלאלי ל"המצאת המסורת הלאומית" הציונית. עם זאת, על אף שהצילום והמחקר לא הותירו זכר לזהותה, ענטר לא הייתה דמות שותקת ונטולת סוכנות. למעשה היא חצתה גבולות מגדריים וגזעיים כאשר נכנסה בשערי בצלאל לא כבעלת מלאכה, כמו נערות מזרחיות אחרות שעבדו כפועלות בסדנאות, אלא כאישיות לעצמה. תצלום נוסף של ענטר השמור באוסף התצלומים המשפחתי של סתת מילוא (תצלום 12), מעיד על כך: ענטר נראית בו לבושה בבגד מסורתי ואוחזת בכד. תצלום זה מגלם את מה שבארת תיארה כעיקרון דואלי של הצילום:

89 את הסרט יזם נוח סוקולובסקי והפיקה חברת "במזרח" מאודסה. גרסה משוחזרת של הסרט מלווה בקריינות של יהורם גאון.

90 ראו יעל גלעת, "כי מציון יצא יופי ואמנות מירושלים", עת־מול: עיתון לתולדות ארץ ישראל 186 (מרץ 2006): 11-13; רפי שובלי, "לכל תימני יש שם", העוֹקֵץ, 3 באוגוסט 2012, <https://www.haokets.org/2012/08/03/לכל-תימני-יש-שם/>.

91 עפרה סתת מילוא, שיחה עם המחברת, 14 ביוני 2023.

"סטודיום" ו"פונקטום".⁹² סטודיום הוא ממד המזמן קריאה, הנובעת מהכרת הקודים הפוליטיים, המוסריים והתרבותיים הגלומים בצילום. פונקטום הוא ממד המזמן קריאה של הקודים האפקטיביים (affect) של הדמות המצולמת. על פי הניתוח של בארת ענטר מגלמת נוסטלגיה אימפריאליסטית ציונית במיטבה. אך הקומפוזיציה המרכזית, מבטה, הפונה ישירות למצלמה, ומבע פניה המחויך – כל אלה מסמנים אקטיביות, וגאווה. על כן תצלום זה של ענטר מדגים סוכנות נשית מזרחית, שהסטודיום נכשל בהכרעתה.

בתצלומים ובסרט שבהם מופיעה מזל ענטר, היחס בינה לבין התלמידות והתלמידים בבצלאל נשען על הקודים המגדריים של מסורת ציור המודל, שהתגבשו ברנסנס ונותרו בבסיס התרבות החזותית של המאה העשרים. ברג'ר הדגים בעבודתו המכוננת כיצד התפתחה במסורת זו סוגה ייחודית של ציורי עירום שהתמקדו בגוף הנשי, ושיקפו את יחסי הכוח ואת חלוקת התפקידים המגדרית באותה תקופה. גופן החשוף של נשים שימש כמשאב, כטבע הנגלה למבטו של צייר האוחז במכחול התרבות, ולמעשה מתווך את נראותן מבעד להיגיון פטריארכלי. חלוקת תפקידים זו העניקה למבט הגברי מעמד מטפיזי של כוח משגיח וידעני, שביכולתו למפות את הגוף הנשי ולמקמו כסימן במפת עולם החי, הצומח והדומם.⁹³ הופעתה של ענטר בתצלום עונה לקודים אלה אף על פי שהיא לבושה. בשדה הצילום הציוני שלטו כאמור גברים, והם אימצו את ההיררכיה המגדרית של מסורת ציור המודל. נוסף על כך, ההיררכיה המגדרית הוגזעה באמצעות הניגוד בין ילידיות ומסורת לבין תרבות וחילוניות. בניתוח התצלומים הבאים ארחיב את התייחסותי לצורת ההגזעה הזו.

נוסטלגיה אימפריאליסטית ציונית מאפיינת גם את התצלום שבו נראית ציפורה צברי בלבוש מסורתי של נשים יהודיות יוצאות תימן, מוקפת בפריטים אתנוגרפיים ולצידה כד חרס גדול, הפרס שזכתה בו על תחפושתה בתחרות "אסתר המלכה העבריה" בפורים 1928 (תצלום 13).⁹⁴ התצלום הושפע מהסוגה המכונה "אודליסק" (Odalisque), כינוי לשפחות ההרמון, שרווחה בציור ובצילום האוריינטליסטי. בסוגה זו הוצבו סביב הגוף הנשי פריטים יקרי ערך, והוא הוצג כמו עוד אחד מפריטים אלה. בעניין זה חשוב להזכיר את ביקורתו של ברג'ר, שטען כי חקר האומנות התעלם מהקשר בין מבט לבין בעלות. הוא תיאר את האופן שבו פטרוני האומנות ראו בציירים סוכנים, המאפשרים

92 רולאן בארת, **מחשבות על הצילום**, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1991), 30-31.

93 John Berger, *Ways of Seeing* (Penguin Books, 1972)

94 על ציפורה צברי בתחפושת "אסתר המלכה העבריה" ראו חיזיקי שהם, **מרדכי רוכב על סוס: חגיגות פורים בתל-אביב (1936-1908) ובנייתה של אומה חדשה** (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2013). על ניכוס הלבוש של נשים יהודיות יוצאות תימן למטרות ציוניות ראו מור קושניר, "כשתימנייה מתחפשת לתימנייה", העוקץ, 22 במרץ 2016, <https://www.haokets.org/2016/03/22/כשתימנייה-מתחפשת-לתימנייה/>.

להם להציג באמצעים פשוטים ובצורה ריאליסטית מיקרוקוסמוס המעיד על עוצמתם. עוצמה זו נבעה מבעלות על כל מה שנחשב יפה ונחשק בעולם – נשים וחפצים. בצילום האוריינטליסטי תופס הכוח הקולוניאלי את מקום הפטרון, וההיררכיה המגדרית מוגזעת. כאמור, התצלום של צברי משעתק קודים אלה. עם זאת נעדרת ממנו המינניות (סקסיזם) הבוטה שרווחה בצילום האוריינטליסטי, כיוון שההשפלה הכרוכה בחשיפת הגוף הנשי לא הלמה את תפקידן הממסדי של הנשים המזרחיות.⁹⁵ אם כן, הנוסטלגיה האימפריאליסטית הציונית מובנית בהופעתן של צברי ושל ענטר באמצעות מסמנים של כפיפות מגדרית, אקזוטיקה תרבותית, עבר ילידי ופיגור אבולוציוני, המקושרים לנשיות, ואילו הציונות אינה מסומנת, ותופסת את עמדת הפטרון הרואה ואינו נראה, המקושר לגבריות.

המאפיין השני של צילום ציוני של נשים מזרחיות – חיזיון של עמל אנושי – נוצר באמצעות הצגתן בפעולות הכרוכות בזיעת אפיים ובסיפוק צורכי הקיום הבסיסיים.⁹⁶ מאפיין זה מופיע בתצלום של יעקב רוזנר שנראית בו אישה בעלת חזות מזרחית, לבושה בביגוד מסורתי של נשים יהודיות מתימן, כשהיא רוכנת על אבן רחיים (תצלום 11). כמו רוב הנשים המזרחיות שצולמו בתקופה זו, גם שמה של האישה בתצלום של רוזנר לא תועד. הופעתה צנועה, בלתי מאיימת ומנותקת מזמן וממקום, ובכך היא תואמת את התפקיד שהעניקה ספרות תנועת העבודה לקהילתה. בכל זאת עולים עקבות ההיסטוריה מפרטי התצלום. הוא צולם בכפר מרמורק, שנוסד ב-1930 כדי לפתור את מצוקתם של

95 אלולה למשל הראה כי התנפצותה של הפנטזיה המינית הקולוניאלית של צלמי צרפת, שגילו כי הנשים האלג'יראיות מצניעות את גופן, לא מנעה מהם להגשים אותה בכוח. הם שילמו לנשים ממעמד נמוך תמורת צילומי סטודיו מבוים שהציגו את גופן חשוף וזמין מינית. בצילום אוריינטליסטי של נשים מצפון אפריקה ומהמזרח התיכון בתקופת הכיבוש הצרפתי בלטו מסמנים של מינניות ופיגור טכנולוגי. דימויים אלה שימשו כדי לייחס תכונות נשיות לעמי הקולוניות, וכדי לכונן דימוי גברי ומושיע לקולוניאליזם. על הציור והצילום האוריינטליסטי ראו Alloula, *The Colonial Harem*; John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester: Manchester University Press, 1995); Sarah Graham Brown, *The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950: Images of Women* (New York: Columbia University Press, 1988); Ken Jacobson, *Odaliques and Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925* (London: Quaritch, 2007); Ali Isra, "The Harem Fantasy in Nineteenth-Century Orientalist Paintings," *Dialectical Anthropology* 39, no. 1 (2015): 33-46

96 ראו את דיונה של ארנדט במושגים "עמל", "עבודה" ו"פעולה". Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958; repr., Chicago: University of Chicago Press, 1998), 79-93 מושגים אלה בהקשר של צילום ראו Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, trans: Louise Bethlehem (London and New York: Verso, 2012), 29-125

יוצאי תימן פליטי המושבה כנרת, שנאבקו בהדרה ובהפליה של הממסד הציוני, אך גורשו מהמושבה.⁹⁷ אף על פי שהתצלום מבקש להציג את האישה בהתאם לתפקידה הציוני כ"פועלת טבעית" העסוקה בעבודת כפיים, הוא חושף גם מאמץ למחוק מסמנים של התנגדות או של מאבק.⁹⁸ הפעולה של המצולמת והניגוד בין המרחב החשוך והנסתר ברקע התצלום לבין המרחב המואר והגלוי לעין המצלמה, שאליו היא יוצאת, ממחיש את המטאפורה הציונית של יציאה ממחשכי המזרח אל נאורותו של המערב. נוספת על כך זווית הצילום הגבוהה, המעוררת רושם של היררכיה בין פעולתה ההישרדותית, הארצית והעתיקה, לבין הפעולה הרציונלית, הפוליטית והכמו־מטפיזית של הכוח הבלתי נראה המארגן את הופעתה. אולם מבטה הטרוד של המצולמת, המופנה מהרחיים אל הצלם, מעיד שדבר בתצלום אינו טבעי. זהו תצלום מבויס: האישה אינה עובדת אלא מדגמנת; היא כפופה לניהול של אופן הצגתה ופניה מסגירות את מורת רוחה.

הקישור של הנשים המזרחיות לעמל אנושי מודגש בתצלומים שבהם הן מופיעות לצד נשים אשכנזיות. בתצלום 10 שלוש נשים אשכנזיות, תלמידות בצלאל, תופסות את עמדת הצייר. אישה בעלת חזות מזרחית בשמלה פלסטינית ניצבת לצידן בעמדת המודל. צדוק בסן, שצילם תצלום זה, השמיט גם הוא את שמה של המצולמת, כך שקשה לזהות את שיוכה החברתי. הלבוש שלה – השמלה הפלסטינית – לא בהכרח מעיד על זהותה משום שהצלמים הציונים בתקופה זו החזיקו ברשותם פרטי לבוש פלסטיניים, והלבישו בהם את המצולמים כדי לשוות להם חזות מקומית. לפיכך תצלום זה מאשר את הטענה כי בתקופה הנדונה שירתו הן פלסטינים והן מזרחים מטרה זוהי בדמיון הציוני הפוליטי: יצירת דימוי המקשר בין עבר קדמוני ובין הווה ציוני.⁹⁹ כל הנשים בתצלום 10 ניצבות בשורה, גופן מוצג לעין המצלמה, וכל אחת מהן שרויה בעיצומה של פעולה. לכאורה מעמדן של המצולמות שווה: הצלם הוא הסובייקט והן האובייקטים שלו. אולם פעולותיהן השונות של הנשים בתצלום יוצרת מבנה היררכי: האומניות האשכנזיות

97 על הדימוי של יוצאות תימן בספרות תנועת הפועלות ראו בת' שבע מרגלית שטרן, "חברות למופת: יוצאות תימן בין מגדר, מעמד ועדה בתנועת העבודה, 1920-1945", קתדרה 118 (2006): 119.

98 על המאבק בהפליה ובהדרה של יוצאי תימן, גברים ונשים, לפני ההתיישבות בכפר מרמורק ואחריה ראו דינה גרייצר, "בין בדלנות להשתלבות: התיישבות יוצאי תימן בכפר מרמורק", קתדרה 14 (1980): 121-151.

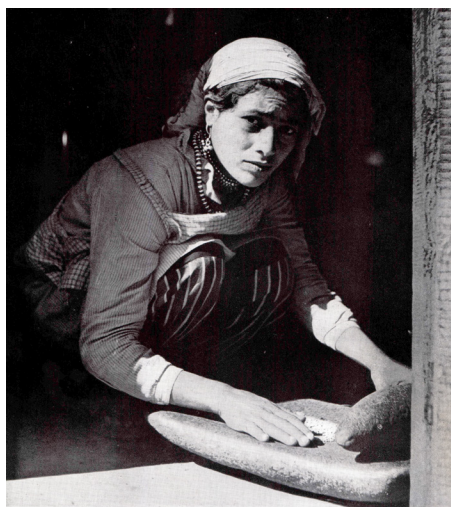
99 על היותם של הפלסטינים מייצגי התרבות היהודית הקדומה בצילום הציוני ראו סלע, צילום, 21. תפיסה זו אפיינה את ספרות העלייה הראשונה. ספרות זו השתמשה בדימוי רומנטי-אוריינטליסטי כדי להציג את הפלסטינים כ"משמרים היסטוריים", דמויות שיש בהן "כדי למסור דרישת שלום חיה ואותנטית מן העבר הרחוק ומן האבות העבריים לדורותיהם". כך היו הפלסטינים אמצעי "לחידוש הקשר השמי". ראו ברלוביץ', להמציא ארץ, 115, 117. תפיסה זו התפוגגה בהדרגה סמוך לפרוץ המאורעות האלימים ב-1929, אך המשיכה להתקיים ביחס למזרחים. שילה כהן, בצלאל, 204.



תצלום 10: צלם צדוק בסן, "קורס ציור בבצלאל", ירושלים, הארכיון הציוני המרכזי



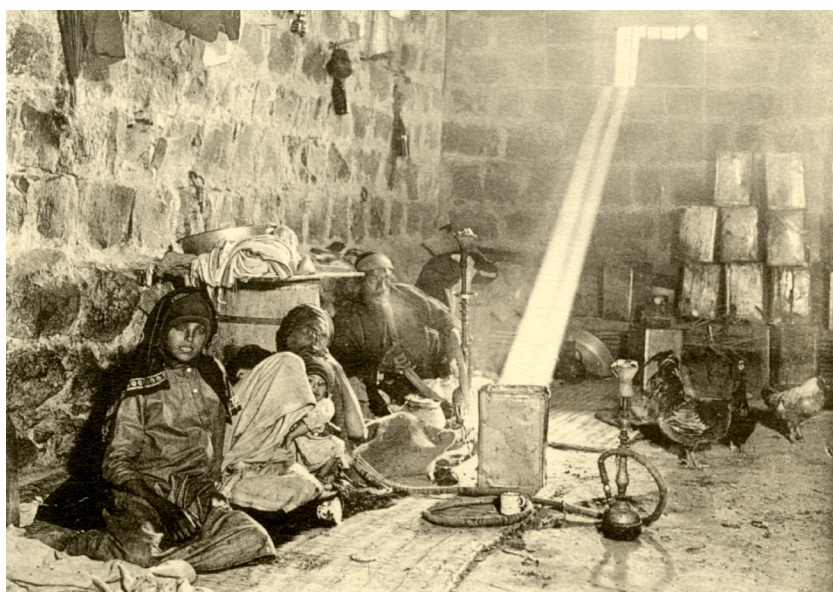
תצלום 12: צלם לא ידוע, ירושלים, 1912
(בקירוב), אוסף משפחתי של עפרה סתת
מילוא, כל הזכויות שמורות.



תצלום 11: צלם יעקב רוזנר, מרמורק, רחובות, 1940
Jakob Rosner, A Palestine Picture
Book (Schocken Books, 1947), 126



תצלום 13: צלם שמעון קוברמן, "אסתר המלכה העבריייה", תל אביב, 1928, אוסף שמעון קוברמן, מוזיאון ארץ ישראל



תצלום 14: צלם ליאו קהאן, "יהודים תימנים: מגורים", 1912, אוסף אלי שילר, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן צבי

אינן מנותקות מסביבת העבודה שלהן, ועצם נוכחותה של המודל מייצרת את סביבת העבודה. מבטיהן מופנים אל המודל, והן עוסקות ברישום שלה. מבטה של המודל מופנה אמנם אל המצלמה – לכאורה תנוחה המסמנת סוכנות וסובייקטיביות – אך פעולתה, נשיאת סל ירק, מנותקת מסביבת העבודה שלה. כמו בתצלום של רוזנה, גם כאן פעולת המצלמת אינה ממשית ותכליתה היא הצגתה. יתר על כן, אף על פי שכל הנשים בתצלום הן אובייקטים של הצלם, לנשים הציירות ניתן מעמד של סובייקט ביחס למודל. לפיכך המודל היא אובייקט כפול, הן של הצלם והן של הציירות. לבסוף, הקונוטציות של פעולת המודל הן סיפוק צורכי הקיום הבסיסיים, ואילו הקונוטציות של פעולת הציירות הן עבודה ויצירה, הקשורות לקיומה של תרבות. מאחר שאומנות בצלאל גויסה למטרות הצינונות, ניתן לפעולת האומניות האשכנזיות לא רק ערך תרבותי, אלא גם ערך פוליטי.¹⁰⁰ מנקודת מבט זו, התצלום משקף את שאיפתן לשוויון של נשים אשכנזיות בתקופת היישוב, אך גם את עיוורונן ביחס לעליונותן הגזעית, עליונות שאפשרה להן "להיאבק במבנה הכוח הגברי, ובה בעת לשתף איתו פעולה כשהוא נותן להן כוח וזכויות יתר בזכות מוצאן העדתי ומעמדן הכלכלי".¹⁰¹ המעמד של המודל בהיררכיה החברתית והפוליטית מסומן אפוא באמצעות ניגוד היררכי, שכן הופעתה משייכת אותה למרחב הצמחי הילידי, המזוהה כאי-פוליטי. בכך מטושטש גם הפוטנציאל הפוליטי שאפשר לייחס להופעתה ולפעולתה.

חזיונות של נוסטלגיה אימפריאליסטית ושל עמל אנושי מאפיינים גם צילום ציוני של גברים מזרחים בתקופת היישוב. צילום ציוני של גברים אשכנזים התבסס על התכונות ההיפר-גבריות של האימפריאליזם הסובייטי הריאליסטית, שהלמה את חזון "יהדות השרירים" הציוני. מאפיינים אלה מנוגדים לתכונות הנשיות ולאימפריאליזם רומנטית-אוריינטליסטית בצילום ציוני של גברים מזרחים.¹⁰² בוריס שץ האמין למשל כי "כאשר מתארים אישים מן התנ"ך בדמות תימני מזוקן, יש בכך משום קרבה לרוח התנ"ך".¹⁰³ ואכן, בתצלומים המעטים של סדנאות הציור והרישום בתקופה המוקדמת של בצלאל מופיעים גם גברים בעלי חזות מזרחית. בחזית של תצלום 8 נראים תלמידי בצלאל בחלוקים לבנים ארוכים וכלי ציור בידם. בעומק הפריים נראה גבר בעל חזות מזרחית,

100 על היותו של בצלאל פרויקט ציוני מגויס ראו הערה 27 לעיל.

101 ויקי שירן, "לפענח את הכוח, לברוא עולם חדש", פנים 22 (2002): 15-22. על המתח בין פמיניזם מזרחי לבין פמיניזם אשכנזי ראו הנרייט דהאן-כלב, "פמיניזם מזרחי, פוסט-קולוניאליזם וגלובליזציה", תרבות דמוקרטית 10 (2006): 135-161.

102 סלע התייחסה לדימוי הגברי האשכנזי בצילום ציוני: סלע, צילום, 101. ברומי-פרלמן כתבה על ריאליזם סובייטי בצילום ציוני של גברים אשכנזים: Edna Barrami-Perlman, "Practices of: אשכנזים", *Journal of Israeli History: Politics, Society, Culture* 34, no. 2 (2015): 181-203.

103 שילה-כהן, בצלאל, 204.

שרוע על כימה מוגבהת וסביבו שטיחים. שמו לא תועד בכתיבה ההיסטורית על בצלאל. גופו החשוף למחצה פונה אל הציירים בתנוחה פרונטלית, אופקית ופאסיבית, ערוך למבטם הסוקר. זו הקומפוזיציה גם בצילום של צברי שנדון לעיל, והיא מאפיינת את סוגת האודליסק. לפי אלולה, "האודליסק הפכה למטרה של הצילום האוריינטליסטי, להאנשה של הפנטזיה הקולוניאלית".¹⁰⁴ באמצעות בימוי של הגוף הנשי וניכוס פריטים אתנוגרפיים לתפאורה תצלומי האודליסק מגלמים מהלך סימבולי של הסרת הלוט מעל ההרמון, החדר בבית המוסלמי השמור לנשים בלבד. הם מבטאים חילול של המרחב הנשי והכנעה של הכוח הגברי שחסם את הכניסה אליו. בימוי הגבר המזרחי בתצלום 8 כמודל שהופעתו מותאמת למוסכמות האודליסק, ממקם אותו בתפקיד הנשי וכך גם קושר את הופעתו עם קבלה של ההכנעה. את התכונות הנשיות ואת ההכנעה מסמנים התנוחה הפאסיבית וגם היחס בין גופו החשוף למחצה לבין מה שקבאני מכנה "החלל הלבוש היטב" – הפריטים האתנוגרפיים סביבו (שטיחים), ובתצלום הנדון גם החלוקים הארוכים של הציירים.¹⁰⁵ הכניעות התמימה למראה שמעניקה הנוסטלגיה האימפריאליסטית לגבר המזרחי, וצמצום פעילותו לעמל הכרוך בעצם הקיום הפיזי, תואמים את הדימוי שלו גם בתחומי אומנות אחרים. דוגמה לכך היא תפקיד המשרת הפשוט וקל הדעת שהעניק לו התיאטרון התקופתי. אך דימוי זה מנוגד להתפתחויות החברתיות בתקופה שבה צולם התצלום, למשל להתגבשות התוכנית לדחוק את פועלי בצלאל יוצאי תימן למושבת בצלאל בן שמן, מהלך שהוביל להתקוממותם.¹⁰⁶ הפרקטיקה של צילום גזעי, שיובאה מגרמניה ושימשה לצילום גברים מזרחים, תמכה בדירוג הפנים לאומי של משטר הראייה הציוני. על פי מוריס־רייך, ביישוב היהודי הפרקטיקות של צילום גזעי לא יושמו בזיקה לשיח על מגוון יהודי, אלא שירתו את העיצוב של מבנים ושל יחסים חברתיים חדשים ואסימטריים בקולקטיב הציוני.¹⁰⁷ פרקטיקות שונות של צילום גזעי שימשו את ארתור רופין במחקריו על הסוציולוגיה של היהודים, ואת אריך בראואר בעבודתו כצלם, ויושמו בזיקה לשיח הגזעי הציוני, שהניח את קיומו של גזע יהודי בעל היררכיה פנימית. בראואר צילם גברים יוצאי תימן מזווית קרובה ונמוכה שעיוותה את פניהם, וסינן תצלומים של גברים מזרחים בלבוש

Alloula, *The Colonial Harem*, 78 104

Rana Kabbani, *Europe's Myths of Orient* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 70 105

על היחס ליוצאי תימן בבצלאל ועל פרשת בן שמן ראו צבי שילוני, הקרן הקיימת לישראל וההתיישבות הציונית, 1914-1903 (ירושלים: יד יצחק בן צבי, 1990), 272-275; עפרת, "מושבת הפועלים", 128. עפרת גם דן שם בדימוי הגבר המזרחי בתיאטרון התקופתי.

Morris-Reich, *Race*, 187-222 107

אירופי, כלומר כאלה שסרתו נוסטלגיה אימפריאליסטית.¹⁰⁸ לעומתו צילם אפרים משה ליליין גברים יוצאי תימן בהשפעת האידיאליזציה האוריינטליסטית-רומנטית, ואפיין אותם כ"נשאים יפייפים של מורשת שמית עתיקה". על פי מוריס־רייך, הלמר לרסקי היה חריג בקרב הצלמים שהשתמשו בפרקטיקות של צילום גזעי. לטענתו לרסקי ביטל היררכיה בין מזרחים לאשכנזים משום שנטרל מסמנים של צבע עור, מעמד ואתנוגרפיה באמצעות קומפוזיציות של תאורה, למשל.¹⁰⁹ אך מוריס־רייך מתעלם משני עניינים משלימים. ראשית, תצלומי הגברים של לרסקי מגלמים גם הם הגזעה באמצעות ייחוס תכונות נשיות. גברים אשכנזים ומזרחים מקבלים בעבודותיו מאפיינים אקספרסיביים, והפן הארצי של גופניהם מודגש. עם זאת, ייחוס תכונות נשיות לגברים האשכנזים אינו מערער את הצטברות העבודות שכונו את הדימוי ההרואי שלהם במשטר הראייה הציוני; וייחוס תכונות נשיות לגברים המזרחים מוסיף ומחזק את הדימוי הנשי שמשטר ראייה זה כבר העניק להם. במובן זה לרסקי אינו חורג ממוסכמות ההיררכיה הגזעית של גברים אשכנזים ומזרחים בצילום ציוני.

חזיונות של נוסטלגיה אימפריאליסטית ושל עמל אנושי מאפיינים לכאורה גם את הסוגה של צילום ציוני אוריינטליסטי של נשים וגברים אשכנזים. התחפשות לילידים פלסטינים לעין המצלמה הציונית הייתה פרקטיקה אוריינטליסטית וקולוניאלית שנקטו גם מתיישבים אשכנזים. צילומי סטודיו מבוזים של מתיישבים אשכנזים בלבוש פלסטיני ובסגנון אוריינטליסטי-רומנטי היו פרקטיקה שכיחה עד ההתפרצות האלימה ב-1929.¹¹⁰ מאפיין בולט של פרקטיקה זו הוא כישלונה: ההתחפשות מנוגדת לדימוי הנשי שליווה את יהודי מזרח אירופה במשך דורות, ושממנו ביקשו להתנער, ובה בעת היא רחוקה מהדימוי של היליד הפלסטיני ושל היהודי המזרחי.¹¹¹ כך למשל, בתצלום "גיטה סוסקין", שצילם אברהם סוסקין, כאפיה קשורה למותגי המצולמת במקום חגורה, ואחזתה האופקית בכד המים מבטלת את השימוש התכליתי בו.¹¹² כך החיקוי הכושל, שאפיין את צילומי הסטודיו המבוזים של המתיישבים האשכנזים, ביטל את הקשר שלהם לעקרונות העמל האנושי ולנוסטלגיה האימפריאליסטית. יתר על כן, ההתחפשות מול המצלמה חידדה את ההבדל בין נשים אשכנזיות לבין נשים

108 שם, 208-209, 214-218.

109 שם, 217-222.

110 סלע, צילום, 21-22.

111 על ייחוס תכונות נשיות ליהודי מזרח אירופה ראו דניאל בווארין, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות מגדר, חיקוי", בתוך קולוניאליזם והמצב הקולוניאלי, ערך יהודה שנהב (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004), 368-386; Aziza Khazoom, "The Great Chain of Orientalism,"

American Sociological Review 68 (2003): 481-510

112 <https://tohumagazine.com/he/file/012-כערביה-לבושה-הגיטה>

מזרחיות: הסרת התחפושת תחזיר לאישה האשכנזייה את הפריבילגיה הגזעית של הנראות המערבית, אך הנראות הגזעית של האישה המזרחית לא תשתנה באופן ניכר עם הסרת התחפושת.¹¹³

סיכום

במאמר זה ביקשתי לבסס את הטענה שבתקופת ההתיישבות הציונית המוקדמת התמסד משטר ראייה ציוני, שהצפין חלוקת תפקידים מגדרית-מוגזעת, פנים-לאומית, של אשכנזים ושל מזרחים. בחלקו הראשון של המאמר הדגמתי כיצד השימושים המרובים שעשו מוסדות וארגונים ציוניים בפרקטיקות קולוניאליות ואימפריאליות, מדעיות ואומנותיות, בתחומי הבוטניקה, הצילום והתצוגה, פותחו והותאמו לתנועה הציונית, ויצרו בסיס לכינון של משטר ראייה ציוני. משטר ראייה זה הצפין דירוג של סיווגים גזעיים, שיש בו פערים לא רק בין מתיישבים אשכנזים לבין ילידים פלסטינים, כפי שהראו מחקרים עד כה, אלא גם בין מתיישבים אשכנזים למזרחים. בחלקו השני של המאמר הדגמתי כיצד הגבולות המוגזעים של חלוקת התפקידים הזו נתמכו באמצעות סיווג נוסף – מגדרי. באמצעות ניתוח תצלומים תקופתיים של גברים ונשים משתי הקבוצות, האשכנזים והמזרחים, הראיתי כיצד מסמנים גזעיים כמו "עבר נצחי" או מסורתיות הונגדו למודרניות ולחילוניות, ושימשו להבניית ההיררכיה הפנים-לאומית, וכיצד מסמנים מגדריים כמו עיסוק בעבודות בית, תפקיד שנתפס כנשי, חידדו ההיררכיה זו. את ההגזעה באמצעות מסמנים מגדריים הדגמתי בשני מהלכים. ראשית, ניתחתי צילום ציוני שהציג נשים מזרחיות ואשכנזיות, ושהבנה את היחסים ההיררכיים ביניהן באמצעות ייחוס תפקידים גבריים לאשכנזיות ותפקידים נשיים למזרחיות. שנית, הראיתי כיצד צילום ציוני שהציג גברים מזרחים, ייחס להם תכונות נשיות, ואילו צילום הגברים האשכנזים התאפיין בייחוס תכונות היפר-גבריות והרואיות. כך ביססתי את טענתי כי במחצית הראשונה של המאה העשרים כונן הממסד הציוני משטר ראייה, שגילם ההיררכיה גזעית ממוגדרת בתוך הקולקטיב היהודי, כאשר המזרחים, גברים ונשים, הוצבו בעמדה מוחלשת, והוצגו כתלויים בהצלחה שתביא להם הישגות הציונית.

כדי לברר האם התקיים משטר ראייה ציוני אחרי 1948, ואם כן – מה היה אופיו, נדרש מחקר נפרד. עם זאת מחקרים עכשוויים בתרבות חזותית מלמדים כי ההמחשה החזותית של הגנאלוגיה הציונית ממשיכה להתקיים עד ימינו. כך למשל, החל משנת 1948 העניקו תערוכות אתנוגרפיות במוזיאונים לאומיים בישראל מקום מרכזי לחפצים ולדימויים של נשים מזרחיות. באופן זה יצרה הרטוריקה החזותית של התצוגה קישור בין נשיות

ובין מזרחיות בכללה.¹¹⁴ על אף היומרה הרב־תרבותית, המוזיאונים הממסדיים משמרים היגיון מבני המשרת את האינטרס הלאומי הציוני.¹¹⁵ ואילו בצילומי עיתונות המאפיינים המגדריים של ההגזעה משתנים בהתאם לאינטרס הלאומי בתקופות השונות.¹¹⁶

Noa Hazan, "Looking Back from East," in *Breaking Walls*, eds. Ktzia Alon and Shula Keshet (Tel Aviv: Achoti Press, 2013), 375

115 חזן, "רב־תרבותיות במוזיאון".

Noa Hazan, "The Elasticity of the Color Line," *Cultural Dynamics* 25, no. 1 116 (2013): 49-73