

"קדימה: המזרח באמנות ישראל", מוזיאון ישראל, קיץ 1998

רק לעתים נדירות מוצגת תערוכה שרק הנושא שמגדיר אותה, עוד בטרם הוצבה בה עבודה אחת, מגיח על כתפיה תליתלים של פרשנויות אפשריות, ציפיות וחילוקי דעות כמו אלה שמלווים את "קדימה: המזרח באמנות ישראל", שתוצג במוזיאון ישראל בירושלים. שנים דובר על הכנתה של התערוכה הזאת, עד שמפתיע כמעט לראותה מתממשת. מרתק ומעיק המשא האינטלקטואלי שהעמיסו על שכמם האוצרים, יגאל צלמונה ותמר מנור-פרידמן, כשפנו לטפל בנושא המזרח בהקשר הישראלי. (שפי, סמדר, 1998)

במילים אלה פתחה מבקרת האמנות של הארץ כתבה מקדימה תומכת ומוזמינה: מוזמינה הן לצפייה בתערוכה והן לוויכוח סוער על תכניה. חודשים לאחר שתערוכת הענק המרשימה הזו גפתחה, נותרנו תמהים היכן אותם "תליתלים של פרשנויות אפשריות, ציפיות וחילוקי דעות". התערוכה לא הצליחה לחצות את הסף המעיד על פופולריות גורפת על אף שנועדה לקהל הרחב. גם בעיתונות היומית והמקצועית לא חרגו התגובות הרבה מעבר לכתבת ביקורת ולדיון מבורך, מוגבל ל"קומץ המתעניין" ומתועד היטב, שיום כתב העת לאמנות סטודיו (בריטברג-סמל 1998). נתונים אלה מפתיעים בהתחשב בגודלה של התערוכה - ארבעה אולמות רחבי ידיים - בהיקף הנדיר של המחקר שהושקע בה, בדחיפות הפוליטית של הנושא ובהשלכותיו על הבניית הזהות הישראלית. נדמה כי קווי התפר המרתקים שמשרטטת התערוכה בין האמנות הוויזואלית לתיאוריות הרווחות במדעי הרוח והחברה הקשו על עיכולה, למרות הקסלוג המצויץ שהתלווה אליה (צלמונה ומנור-פרידמן 1998). מצעה התיאורטי של התערוכה מושתת על התזה שהציג אדוארד סעיד באורינטליזם (Said 1978) ועל השלכותיה על האמנות הוויזואלית. כזה הוא הניתוח המבריק שמנתחת לינדה נוקלין את הציור הצרפתי האורינטלי מהמאה התשע עשרה, שבו ריאליזם תיעודי כביכול מצפין עמדות של כוח כלפי מזרח הווי ומקובע, מנון וארוטי, המשמש

נושא לפנטזיה המערבית (Noehlin 1983). התואם המאוקה מדי של התערוכה עם כותבים אלה מכביד על פתיחותו של הצופה ומצמצם את נכונותו להכיר בכך שבצירופים שהתערוכה יוצרת, טמון פוטנציאל לביקורת תרבותית ההולמת את התנאים המתהווים בחברת מתיישבים הגתוגה בסכסוך לאומי פעיל.

משבתי התערוכה חזרו וציינו כי היא עתידה להפוך לנקודת התייחסות בסיסית להבניית הזותות הישראלית. אלה שציפו ש"האוונגרד של האמנות יורה לנו את הדרך", כפי שניסחה זאת שרה בריסברג-סמל, (1998) נכזבו. הם טענו, ובצדק, שהתערוכה מציגה את הקיים. היא אינה פורצת גבולות. גם בעידן שלאחר האנתפאדה, הצגתה של מחאה פוליטית חריפה בריכוז כזה במוזיאון הלאומי, מה גם במסגרת חגיגות היובל, היא אמיצה אך אינה מחדשת. היא הפכה זה מכבר לנחלת השמאל הישראלי. חולשה זו, לטענתי, היא גם מקור העוצמה של התערוכה: הצגה מוזיאולית ממוסדת ועקבית של הפרטואר המקיף את העיסוק במורח לפי סדר כרונולוגי ותמטי מסמנת הישב קווי המשך, אובססיות ושברים. רוחב היריעה מאפשר לחשוף את כלי המשחק של עבודת האוצרות, כלים המשתנים בהתאם לתקופות הנידונות. והוא גם חושף לקונות משמעותיות, כגון זיהוי של המורח עם הערבי (המנושל), או הקושי הנובע מכך לאבחן את מורכבות השפעת המורח על התרבות הישראלית של דור ילידי הארץ, שלהם ניתנת כאן בימת המבקרים. אין ספק, אם כן, שתערוכה היסטורית מעין זו מהווה אוצר בלום לחוקר התרבות הישראלית.

כדי לקשור את התערוכה כאירוע למסרים שלה, אבחן כאן את אופן ההפגשה של המבקר עם העבודות, ואעשה זאת באמצעות בחינת מסלול ההתקדמות שמכתיב המרחב הפיסי של התערוכה. אצא מנקודת הנחה שהפרדת חללים או איהודם, מיקום צמתי הפיצול למפלסים השונים, מבואות סתומים או מבנים הזרועים במסלול התערוכה הם בעלי משמעות החורגת מעבר לעיצוב פיסי. שזורה בהם הכרונולוגיה ההפוכה של התערוכה, התמטיות ההדוקה שלה, מפוצלת או מפורחת, הבקיעים באחדותה כמו גם התיאוריות שעליהן התבססה מלאכת האוצרות. את עכב בעיקר על מיקומו של הביתן הכנעני בחלל התערוכה ועל העבודות של שנות בניית האומה המוצגות סביבו. הנתק שיוצר אגף זה במהלכה הפיסי והכרונולוגי של התערוכה מבטא קו שבר בגישתם הביקורתית של האוצרים אל נושאי התערוכה.

התערוכה משתרעת על פני ארבעה אולמות בשלושה מפלסים, כשההתקדמות מהתחלה לסוף, מלמעלה למטה, היא בסדר כרונולוגי הפוך – מההווה אל תחילת המאה. מסלול ההתקדמות לאחור אינו אחיד. למעשה, שלושת האולמות העיליים סדורים בעיקר על פי נושאים ולא דווקא עוקבים אחר ההשתלשלות ההיסטורית. רק בשולי האולם השלישי, בדרך אל אוצרותיו של האולם התחתון, "ההיסטוריי", אנו נסוגים במהירות דרך שנות המדינה אל האוריינטליזם המובהק שקדם להקמתה.

בסוף תוואי התערוכה, במרתף, נחשפים גם היסודות שעליהם בנויה התרבות הצינונית.

האולם העליון, הרבגוני ביותר בתערוכה ואולי המעניין בה מבחינה מתודולוגית, מקדם את הצופה בשלל אופני ייצוג המוטלאים זה לזה בתשומת לב דמוית בזאר (גם אם לא מוקצנת דיה). בצד עבודות שהמדיום שלהן אופייני לשאר התערוכה מוצגות כאן עבודות צילום, חומר תיעודי, אדריכלות, אופנה, קטעי עיתונות ואקטואליה. שזירת הנושא בהתרחשויות לאומיות-פוליטיות היא מובהקת עד כדי בניית הקשרים הנוסקים מהכאפייה הפלמחניקית שמסביב לפינג'אן עד לכאפייה שייצגה את רבין כערפאת בהפגנה שקדמה להתנקשות. הנושאים גם הם גורים אל עין הצופה במהירות: מ"לפאתי מזרח קדימה, עין לציון צופיה", דרך סימני הזות שנבעו, בין השאר, מ"פשיטת בגדי גלות ולבישת בגדי מולדת". ככלל, זהו אולם של אווירה ושל הקשר. שעבודת הקולאז' שממנה נארג היא פרובוקטיבית במובן החיובי ביותר של המילה. האוצרים הם בעלי הבית הבלעדיים כאן – הריחוק של העבודות זו מזו בזמן, בנושא ובמדיום האמנותי יוצרים הקשרים ייחודיים לתערוכה.

את חלקו הנמוך יותר של האולם תוצץ מן החלל המרכזי "זמן הגמל" של דוד ריב, עבודה גדולה הניצבת לכיוון התנועה, משמשת כחץ הכוונה לבועה שמאחוריה ועם זאת מהווה מעין מסך המסתיר אותה. כאן מרוכזות עבודות שנושא מחקרן הוא ה"מזרח", הווה אומר, הן מקובצות כאן לא רק בזכות ההקשרים שהאוצרים קשרו אלא בגין הנושא המוצהר שהאמנים בחרו לעסוק בו, על היבטי הצורניים, התברתיים, התיאורטיים. כאן מצויים אוריינטליזם, גיאוגרפיה והיסטוריה בצד ערבסקות עמוסות רבדים ומשמעויות.

לא מפליא שמקרב דיירי אגף זה יצאו המתקוממים נגד הכפפת העבודה הספציפית לנושא התערוכה תוך גזלת המרחב הפיסי והקונספטואלי שהיא מבקשת ליצור אצל המתבונן. תחומי המחקר שבהם עוסקות העבודות אכן מתחככים זה בזה באי-נוחות. חוויית העבודה הבודדת נשארת מקוטעת. על אף היות העבודות מעין אגף של "מנות עיקריות" שאינן ניתנות לעיכול יחיד, קיבוצן כאן זו בצד זו הכרחי והן בכחינת מראי מקום, כצומת המשלח את המעוניינים לכיוונים מרתקים שחורגים מהיקף התערוכה. עד כאן לא התבקש הצופה להתעמת עם נושא גדוש במרוכז – זו הייתה הצגה תכליתית, פריסה מרהיבה של שלל הנושאים.

הירידה אל מה שנראה כחלקה המרכזי של התערוכה משנה אווירה זו. היא מלווה בצלילים הבוקעים מתחתית גרם המדרגות ומסמנים את מיקום הערבי בסכסוך הישראלי-פלסטיני כמוקד ההתעסקות במורח לאחר 1967. מקבץ גדול של עבודות העוסקות בעקדה, בעקידה ובעיוורון משרד גיבוש תמטי ומסר חריף שבו נוכחותו של הערבי המנושל מתקיימת באמצעות עיניו של המנושל המכה על חסא: ההיעדרות של

ערבי צופה מצירי הנוף המזוכך של זריצקי, דמות המפתח של המודרניזם הישראלי, הקולאז' של הערבי עם תל־אביב. אמנים ערביים לא השתתפו בתערוכה מכיוון שסירבו לקחת חלק בחגיגות החמישים למדינה. אין כמו חוסר טעון זה כדי להדגים את הקושי ליצור מרחק ביקורתי מתוך הוויה ישראלית הטויה בסכסוך וחווה דרכו את המזרח.

חלקו המונומנטלי של פרק זה בתערוכה נמצא בצומת דרכים, מעין כיכר מרכזית. החלל כאן הוא רחב, גבוה, מואר בהירות מסמאת כמעט, ללא חציצה, והוא שולח זרועות אל האולם העליון, כמו אל אולם "הכפרים הסמויים מהעין" שהגו צר, חשוך ודרמטי. התואם של גודל העבודות, יחד עם הדחיסות של הנושא ועם הממדים הנדיבים של החלל שבו העבודות נתונות, עושים את המרחב הזה למוזוה עם ההוויה הישראלית העכשווית. האולם מסמן גם את חזרתו של הערבי אל זירת האמנות לאחר ארבעים שנות היעדרות. טענה זו של האוצרים מעוררת תמיהה – האם התערוכה מתמקדת בערבי או במזרח? היהויה של הערבי עם המזרח מצמצם את אופקי ההתייחסות למזרח העכשווי ומגביל אותם לעיסוק הפוליטי במאבק ובנישול. באגף זה כמעט נשכח רוחב היריעה של העיסוק במזרח והבניית הזהות הכרוכה בו, הנפרסים, לדוגמא, במאמרו מאיר העיניים של אריאל הירשפלד בקטלוג התערוכה (הירשפלד 1998).

היהויה של המזרח עם הערבי וההתמקדות הנובעת מכך בממד הפוליטי של הסכסוך באים לידי ביטוי בעבודות ישירות בעלות מסר שאינו משתמע לשתי פנים. מסר מסוג זה ממסך את היכולת לראות דווקא את ריבוי המשמעויות הטמונות בפעופע המזרח אל התרבות הישראלית בתקופת "היעדרות הערבי" ממנה. הרי בתקופת "ההיעדרות" בגרו רבים מן האמנים שהקנו לערבי נוכחות לאחר מכן. מה הם התקשרים, אם כן, בין העיסוק רב הפנים והסתור במזרח בשנות בניית האומה לבין ביטוייו לאחר 1967? דוגמא מובהקת להקשר כזה היא ההשפעה התרבותית של הנהייה אל המזרח הקדום ואל העבריות שנכרכה בו. תופעה רחבה זו נקשרת כאן במהדוק עם התנועה הכנענית, המוצגת בביתן הכנעני "בחווגו של נמרוד".

הביתן כמור־נסוע בהמשך האולם המרכזי ובמיקומו זה חוסם את האולם, תוחם את שטחו ומפצל את מסלול התנועה בתערוכה. אף על פי שהביתן – מבנה של קובייה לבנה – נתון בסבורו של האולם, עיצובו אינו מאפשר צפייה בו אלא מבפנים, כשנכנסים אל הבעה שאותה הוא גודר. פאותיו חרוצות במרכזן על ידי פתחים שמעליהם נמשכים לוחות וכוכית, תלויים כלכודים בסרם יגלשו מטה כמטח של גילויטינות שיאטמו את הבעה הכנענית מפני התרבות האופפת אותה – מעין אפיוורה שהקשריה הרחבים יותר נבצרים מהבנתנו, כשם שהם מנותקים מחלל התערוכה.

הביתן לא עוצב כמרכז ליצירה סביבו ומתוכו, אלא כמחסום הפורם את האיחוי התמי של התערוכה. מסביב לביתן פזורים "הגטו המזרחי" – פינה המציגה את

ההתעסקות ביהודי המזרח, הפינה הפולקלוריסטית, אמנות שנות החמישים והשישים, האופציה היס־תיכונית, אפילו אוכור של עין הוד, כפר האמנים שבהר להתמקם בתוככי כפר קיים, בעוד יושביו נעקרים להר הסמוך. מגיבוב זה של תופעות נחלצים הצופים אל הקוהרנטיות של האולמות התחתונים, אל הבהירות הרציפה, הקסומה והרומנטית של האוריינטליזם במיטבו.

פרימתה התמטית של התערוכה כקומה אחת ולכידותה המחודשת בקומה שמתחתיה, ב"מרתף", עוברות לאורך קו השבר המפריד בין שתי תפיסות מובחנות של אוצרות המגלמות שני אופני תיווך שונים של הממסד המוזיאלי בין כל אחד מקדוקדי המשולש אמן־עבודה־קהל. את האחת אתאר בקשר לעבודות המוקדמות, בעיקר משנות העשרים והשלושים. השניה קשורה בעיקר לעבודות משנות השבעים ואילך. האולם התחתון מכיל עבודות מוקדמות שנעשו ברובן כחלק מהפרויקט הציוני – עבודות שדמינו את המזרח כמקום של הוויה שונה, ישנה ומתחדשת באחת. הצפייה בהן, ארגוןן ופירושוֹן הוכתבו לא על פי כוונתו המקורית של האמן כי אם על פי המבט הרפלקסיבי של האוצרים על קבוצת עבודות זו. הווה אומר: בידי האוצרים כלים תיאורטיים, כמו אלה ששאלו מבית מדרשם של אדוארד סעיד ולינדה גולקין, שבאמצעותם הם קולפים את העבודות מכוונתם הבלעדית של יוצריהן וחושפים רבדים של התניות תרבותיות אשר עמדו בבסיס העבודות ואשר כיוונו והובילו את דרך ההסתכלות של יוצריהן על המזרח.

מודעות ביקורתית מסוג זה של האוצרים מאפשרת לחשוף את התת־מודע של היוצר לעין המתבונן, והדגש מושם כאן על ההתעלמות מהמזרח כמות שהוא ועל הבנייתו מחדש דרך עדשות הפרויקט הציוני. היות המזרח "לא רק מקלט בטוח אלא גם מקור של ערכיות, כוח והתחדשות מוסרית לעם" (צלמונה 1998: 47), הוביל לחיבור של דמות הערבי עם הנהייה אל היהודי הקדום. ערבים הלבושים כגיבורים מימי התנ"ך היו, כדברי צלמונה, "סימנים ריקים ושקופים שהמשמעות הציונית נוצקה בהם בהופכה אותם לדמויות מקראיות" (שם). הזיכרון היהודי המקראי ניכס לעצמו את המקום בהשילו מתושביו את תרבותם תחילה ובנשלו אותם מאדמתם בהמשך. ניתוח ביקורתי זה מניח תשתית להבנת שורשיה של תופעת הנישול המבוקרת באולמות העליונים.

לענייננו חשוב להבחין שהעבודות, כמו גם יוצריהן, נתונים כאן לביקורת החושפת הקשרים שהתוו כמיהות, התניות ועיוורון קולקטיביים. גישה זו משתנה באופן מהותי באולמות העליונים, בעיקר בעבודות משנות השבעים ואילך. כאן, האמן אינו עומד לביקורת כיוצר. הנתת העבודה היא שהאמן גיחן בתוקף מוסרי המאפשר לו להתרחק מהחברה ולהתבונן בה בכלים ביקורתיים. מלאכת התיווך המוזיאלי מתמקדת בקיבוץ עבודות ביקורתיות בעלות נושאים הקשורים אלה באלה ובנושא התערוכה ובהצגתן

כאמירה מגובשת: החלק האמצעי, שהוא גם החלק המרכזי בתערוכה, מציג את "ההכאה על חטא", את הנישול, העקדה והעיוורון של הדור הקודם. הדור המבקר – עיניו פקוחות.

האמנם? האם אנו יכולים בתערוכה מעין זו להניח שקבוצת המבקרים היא נטולת היסטוריה והתניות קולקטיביות? האם ניתן לדלג על שנות התהוות המדינה, השנים שבהן קנתה התרבות הצברית הגמוניה תרבותית?

מכיוון שבקבוצות דוריות אנו עוסקים, ברצוני לפנות לתערוכת מפתח שהוצגה במוזיאון תל־אביב בשנת 1986, "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית". בקטלוג התערוכה היא שרטטה האוצרת שרה בריטברג־סמל את מאפייניה של הקבוצה הדורית שבה עסקה:

קבוצה, חשוב לציין, מדובר על פי רוב כאמנים ילידי הארץ. אנשים שקנו כאן את כל מושגיהם בנוף, באקלים, בתברה, בתרבות ובאמנות. לצורך הדיון אפשר לחדד אבחנה זו, ולתארם כמשתייכים למעגל הפנימי, המוגן, של בני ארץ ישראל העובדת, הניכזי תנועת הנוער או הקיבוץ. הלוז של "ישראל הראשונה", כפי שזו נתפסה במושגים של שנות החמישים והשישים (בריטברג־סמל 1986).

בריטברג־סמל, שתורמת כאן תרומה משמעותית להבנת האליטות של האמנות הישראלית, מציינת ש"לילד התל־אביבי" בן קבוצת הנוחן שלה "אין דת, אין עם, אין ארץ, יש עיר. אין אידיאולוגיה, יש חיוניות". שלוש עשרה שנים אחר כך, בתוכן שנות האנתפאדה, מוצג חלק ניכר מהאמנים ההם בתערוכה הנוכחית. כאן, לא רק שיש להם "עם, ארץ ואידיאולוגיה", אלא שעיסוקם הממוקד בסוגיות פוליטיות ואידיאולוגיות סלל את דרכם אל אולמי התצוגה של מוזיאון ישראל.

הצגת אותם אמנים בשתי תערוכות השונות זו מזו במובהק חושפת את החסר בניתוח דור ילידי הארץ ממרחק ביקורתי. ילידי שנות השלושים ואילך נוכחים מכדי להיות נושא לביקורת. אדרבא, קולם שלהם הוא קול הביקורת. רובם מוצגים באגף אחד בשל התבוננותם בפגעי הכיבוש ובתופעות הלוואי של הישראליות הגורפת. הצגה זו מקשה על הבנת תפקידו של דור זה, כחלק מ"הלוז" של ישראל הראשונה" כפי שזו נתפסה בשנות החמישים והשישים", בהבניית התרבות הישראלית. הרי אותם אמנים עצמם, אשר עבודותיהם משנות השמונים והתשעים מוצגות באגף "פוסט־67", הם אלה שפעלו כאן בשנים שקדמו למלחמה ושעיצבו, כחלק מאליטה תרבותית מובהקת, את התרבות הצברית.

בראינות שערכת עם אדריכלים בני הדור, ובאין ספור כתבות וראיונות בתחומים מגוונים מאמנות לסגנון חיים, חוזר ועולה החיפוש אחר הקולות, המראות, הריחות

שמכאן. מהו ה"מכאן" שאותו דור התהווה אליו? הרי "מכאן" מנוגד ל"משם" – לאותו מטען שהובא מהגולה. "כאן" משמעו המזרח, שהוא נושאה של התערוכה, והמזרח הזה נתון במחלוקת בין שתי קבוצות לאומיות ותרבותיות הטוענות לבעלות עליו. לפנינו מצב שבו ההכרה הפוליטית בעובדה זו מתקיימת בד בבד עם הפקעתה של התרבות האחרת. הפקעה, אני אומרת, לא בהכרח במובן של נישול, אלא באופן שבו הבניית התרבות האחת נעשתה בהכרח, מתוך ההיאחזות הנואשת שלה במקום, תוך כדי הורת האחרת. תערוכת נושא כמו זו שלפנינו יכולה לבדוק את הכפל ואת הריבוי של המשמעויות ביחסו של האמן אל המקום, המזרח; אל הערבי, הקדום או זה "שמכאן": לבדוק כיצד אותם אמנים יכולים להיות שותפים לפרויקטים שונים ולעיתים אף סותרים.

ב"חוגו של נמרוד", אותו ביתן לבן שבו חוברים סמלי הכנעניות המובהקים, שוכנת אמנם קבוצה בעלת גרעין קשיח. נמרוד של דנציגר מהווה את הגרעין הוויזואלי שלה. עיון מעמיק יותר יגלה שהכנעניות, שדגלה בעבריות כמצע תרבותי, נשמעה והוכלאה בזרמים רבים (דנציגר עצמו היה חבר גם ב"אופקים חדשים" המודרניסטית) ובגלגוליה השונים פעפעה לחברה הישראלית בהיקף ובעומק שעליו הצביע, לדוגמא, אבנר בן־עמוס (1997), בהבחינו במצע הכנעני העומד בבסיס ספרו החדש של עמוס קינן, שושנת יריחו: מקום, תרבות, זהות. ייתכן שהכנעניות המוצהרת הייתה נחלתו של מיעוט בלבד, אך אותם "ילידי הארץ" אשר חשו זיקה, לאו דווקא קשר פורמלי, אל העבריות שכנעניות זו ייצגה, אינם מיעוט הבטל בשישים. מיעוט צברי ועברי זה כונן את תרבותה של החברה הישראלית.

ניתוקו ובידודו של הביתן, לעומת ההשפעה התרבותית הגרעינית שהוא אוצר בחובו, משקפים את הקושי לנתח את הקשר שבין הנהייה "הכנענית" אל העבר המזרחי הקדום לבין חיפוש ה"מקום הישראלי" כמזרח באמצעים חפים מסמלים פיגורטיביים ישירים. כיצד מתגלגלת הכמיהה הכנענית לצורות ביטוי אחרות? מהיכן נובעת ההתחפרות באדמה של מיכה אולמן? הכבשים של מנשה קדישמן? המקום של דני קרוון?

בתערוכת "קדימה" מציג קרוון עץ זית עקור, תלוי מעלה משורשיו. "אל גא תעקר נטוע" משועתק כאן לשדה הפלסטיני בשורה של ניתוקים והשתלות. בראשונה נעקר העץ אל אולם התערוכה. אלימות העקירה ניבטת מהשורשים נוטפי הרגבים המזדקרים מעלה ומושקים לקראת ההשתלה הבאה. זו תיערך בגן הפסלים של המוזיאון, שבו יינטע הזית שנית כתיעוד חי, מיוסר וטעון בזיכרון העקירות, הללי התצוגה, פנים וחץ, פוליטיקה ואמנות.

אין ספק בכנותו של קרוון ובעוצמה של אמירתו, בוודאי על רקע פעילותו למען קירוב יהודים וערבים החל משנות החמישים במסגרת השמאל הישראלי. בשל כך נבחר

קרוון לחוליה המקשרת בין "דיאלוז חברתי בשנות החמישים" לבין "אמנות פוליטית בשנות התשעים", צמד תערוכות שהוצגו במקביל לתערוכת "קדימה" במוזיאון חיפה (בלס וטנכאום 1998). על הקיר שלפני עבודתו של קרוון משנות התשעים נתלו רישומים של כפרים נטושים שרשם האמן בשנות החמישים. בסימפוזיון שהתלווה לתערוכה (ושקרוון נעדר ממנו, שלא כמתוכנן), חזרו וציינו את מודעותו המוקדמת לנישול הערבי.

קרוון כתב מתחת לרישומיו המוקדמים: "בשנות החמישים ציירתי את הכפר הנטוש בית ג'יז ואת קיבוץ הראל – דיאלוז חברתי? מאז אני מקדיש את עבודתי לשלום ולסובלנות בין ישראלים לפלשתינאים ואני נוטע עצי זית בכל מקום – האם זאת אמנות פוליטית?" סימני השאלה שקרוון מציב ראויים הם, ותואמים את ריבודי המשמעויות שבציוריו. מרישומיו הכפריים המוקדמים לא עולה תחושת כיעור, מצוקה או כאב. הכפרים הנטושים מעלים בנו תחושה רומנטית משהו. אחדות של מבנה ונוף, ואולי גם נופך ארכיאולוגי. אלה הם אותם כפרים שהאדריכלים מקורביו של קרוון (שמקומם בתערוכה נפקד, למרבה הצער) הרבו לאזכר כתשובה ל"מקומיות" שאליה שאפו ושאווה ניסו לבנות.

הקושי לראות את ההרס והכאב קשור הדוק אל הצורך לראות באתר הפיסי של המקום שממנו נובעים ההרס והכאב, הלא הוא הכפר או העיר הנטושה, את נקודת ההתחברות למקומיות "שמכאן". מה יותר ישראלי מאזור פלסטיני נטוש? כמה ישראלי הוא הבית הערבי? מה יותר רב נופך מעין הוד, יפו העתיקה או עין כרם – כולן מושבות אמנים שאימצו אל ליבם, אל קיומם, אל אורת חייהם את הכפרים הנטושים והפכו אותם ליפים מאין כמותם? אלה הם מקומותיהם המובהקים של אמנים בתודעה הישראלית. גם ואדי סליב, מקום משכנם בעבר של רוב הערבים המוסלמים בחיפה, יאוכלס בקרוב, כך מובטח, באמנים. ייפוי השטח הנטוש מעמעם את כאב המאבק. "הכפרים הסמויים מן העין" היו סמויים מעיני הדיכוי המודרניסטי. אך לעיני הדור שאחריו, לעומת זאת, ילידי הארץ היחפים ופרומי הצווארון, הם נראו וגם אומצו. אותם כפרי מגורשים, מוקדי הכאב הפלסטיני, הפכו תחת ידיהם של בני דור זה למושבות אמנים או למודל השראה לבנייה ישראלית "מקומית".

המורה הפלסטיני נכח, כפי שהזכיר צלמונה בקטלוג, גם בעבודתו המאוחרת יותר של יצחק דנציגר. דנציגר ביקר בחריפות את הפרויקט הציוני – לא כרעיון, אלא כביטוי של תהליך מובהק של מודרניזציה. המורה גילם בשביל דנציגר זירה פוטנציאלית להביע באמצעותה התנגדות לפגעי הציונות. ה"מקום" שדנציגר חיפש במשך שנים נמצא במקומות פולחן פלסטיניים, שעברם היהודי נקשר להם לא אחת. "מקום" זה היה סביבה, נוף, פולחן, הזדמנות לישראליות מחוברת (עומר 1996). למה התחברה ישראליות זאת? לאותנטיות פלסטינית שעוד לא "קולקלה" על ידי הפרויקט

הציוני. כיצד מתחברת הביקורת של דנציגר על הפרויקט הציוני עם השפעתו הרבה של דור הצברים בעל הויקה הסוציאליסטית? השתייכותו של דור זה הוגדרה על ידי בריטברג-סמל כ"הפגמת הרוח של הציונות הסוציאליסטית, שערכיה קנו אחיזה בציבוריות הישראלית מאז העלייה השנייה, דרך ההגנה והפלמ"ח, בטרם קום המדינה, ודרך תנועות הנוער והקיבוצים – למן הקמתה [...]". החומרים הדלים בנושאי תכנים של רוח, הם מורשת של הציונות הסוציאליסטית" (בריטברג-סמל 1986). מהיכן, אם כן, נבע החיבור של האליטות הצבריות, בוגרי הפלמ"ח, הקיבוצים ותנועות הנוער, עם המזרח כמקום, כבית, כמחוז ילידות? כיצד התפתחה העבודה הדלה, הבוטה, הנוגעת, ממששת, מתחברת, לכלל ביקורת פוליטית מאוחרת?

דוגמא נוספת (ואחרונה) ניתן לגלות בעבודתו של מיכה אולמן, היחידה שלדברי צבי גבע זכתה לחלל הראוי לה בתערוכת "קדימה" (בריטברג-סמל 1998: 46). הבית הקבור של אולמן נמצא בסופה של דרך ללא מוצא, במורדות אולם העיצוב שהוקדש תמסית ל"כפרים הסמויים מהעין". מיקומה החבוני אך המרווח מקנה לה מעמד של אתר עלייה לרגל, קצרה הידיעה מלגתה יצירה מרתקת זו. בהקשר זה מעניינת הכללתו של אולמן בקטגוריית הכפרים הסמויים מהעין. בקטלוג של תערוכה אחרת שאצר יגאל צלמונה, אוצר התערוכה הנוכחית, הוגדרו סימני הזהות של אולמן כ"אדם חופר: איבר-חייל-ארכיאולוג" (צלמונה 1988). אם היה צורך לתאר את גוסחת הנישול הציונית, היה התיאור מורכב מכיבוש הקרקע באמצעים חקלאיים, צבאיים והיסטוריים, שהוצא לפועל בידי האיכר, החייל והארכיאולוג. האמביוולנטיות הנובעת מכפילות הזהויות – האמן המבקר את תוצאות הישראליות המגדירה אותו ואת עבודתו – היא היא הנושא שתערוכה מעין זו עשויה לפרק.

ואולי עוד מוקדם מדי. הרי הדור שלרשותו הועמדה כאן בימת הביקורת שאב מהערביות הפלסטינית את תרבותה וניכס לו את סמליה בכמיהתו אחרי הילידיות, ההתביתות במקום. הערבי, נטול תרבות, הפך למכונן זהות ישראלית, חסר הווייה אוטונומית. הערביות כתרבות (הויה ונושמת) נפקדת גם ממרבית העבודות הביקורתיות העוסקות בשאלה "מה עשינו להם ומה זה עולל לנו?" ההתעוררות ההומניטרית כלפי הערבי המנושל מבחינה טריטוריאלית לא עוררה בצדה הכרה בתרבותו. זו נשארה אחרות מובהקת המגדירה את הקולקטיב הישראלי. ההתעלמות מהערביות כתרבות היא גם שחסמה את היכולת להבחין בתרבותם של היהודים הערביים. תרבותם של היהודים יוצאי ארצות ערב העמידה בפני הישראליות המתגבשת סתירה בלתי פתורה: הטמעה של תרבותם באתוס התרבותי הישראלי הייתה מטשטשת בהכרח את הגבול שהגדיר וכונן את הזהות הישראלית ה"מתקדמת" אל מול אחר ערבי נחות ומקובע. גם בתערוכה זו פלח ההתייחסות ליהודים המזרחיים (שמוצא כה רבים מהם, למרבית האירופים, הוא מהמגרב – המערב) הוא ועום. צלמונה מכיר

בעוברת, מבכה אותה, אך לפי עדותו, לא מצא עבודות בנושא – האם זו תעודת עניות לאמנות הביקורתית בישראל?

הדוגמאות שהובאו כאן מצביעות על הצורך לבחון את הדור המכונן של התרבות הצברית הישראלית, דור שמלין היום על תוצרי הלוואי של כמיהתו לילידיות מקומית, עברית, מתוברת; אותה ילידיות שכאשר נבנתה, היה זה לא את על חורבות המקומיות האחרת. ארבעים השנים שבהן לא נכה הערבי באמנות הישראלית – ארבעים השנים שבהן המזרח הקדום, האבסטרקט או הים-תיכוניות ביצרו את הישראליות – הן השנים שבהן נבטו הגישות שעליהן מקוננים היום. מחקר מעמיק, עקבי ולא מפורז שלהן מעורר שאלות נוקבות בחקר התרבות הישראלית.

חומרי התערוכה הם כר פעילות מרתק למחקר שכזה, והאומץ האינטלקטואלי שנדרש להכנתה מעורר התפעלות. העוצמה שבפריסתה מעוררת שאלות ומעוררת צירופים שיובילו לתובנות חדשות בהבנת הזהות הישראלית. התערוכה מזוהה אמנם באופן הדוק עם אוריינטליזם של אדוארד סעיד, אך כלי הביקורת לערער הבינאריות המעיקה של סעיד חבויים בעבודות עצמן. פנייה להומי בבה (Bhabha 1994), שניסח בחריפות את האמביוולנטיות של הזהות הקולוניאלית, מעוררת קושי, ובכך אני מזדהה עם הסתייגותו של צלמונה (בריטברג-סמל 1998). בבה פועל בהקשר רב תרבותי מערבי ומתמקד בעיקר בשאלות המיעוטים. לענייננו חסר ההקשר המקומי של תרבות השרויה בסכסוך לאומי פעיל, של חקר הכובש, של חקר התרבות השלטת. תערוכה כזו הייתה עשויה לבחון תיאוריות מיובאות בפריזמה המקומית במאמץ ללבן לעצמנו סוגיות מההוויה הישראלית.

אלונה נצן-שיפטן

כיבליוגרפיה

- בלס, גילה, וסטנבאום, אילנה (אוצרות), 1998. ריאליזם חברתי בשנות ה-50, אמנות פוליטית בשנות ה-90, חיפה.
- בן-עמוס, אבנר, 1999. הארץ, מוסף "ספרים" 317: 1, 21.
- בריטברג-סמל, שרה, 1986. "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית", כי קרוב אליך הרבר מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, תל-אביב.
- בריטברג-סמל, שרה (עורכת), 1998. "קדימה: המזרח באמנות ישראל". סימפוזיון בעקבות התערוכה במוזיאון ישראל, סטודיו 97 (נובמבר): 34-59.
- הירשפלד, אריאל, 1998. "קדימה: על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית", קדימה: המזרח באמנות ישראל, ירושלים, 11-31.
- עומר, מרדכי, 1996. יצחק דנציגר, תפן.
- צלמונה, יגאל (אוצר), 1988. מיכה אולמן: 1980-1988, ירושלים.

צלמונה, יגאל ומגור-פרידמן, תמר (אוצרים), 1998. קדימה: המזרח באמנות ישראל, ירושלים.

שפי, סמדר, 1998. "יריד המזרח", הארץ, 14 ביולי.

Bhabha, Homi, 1994. *The Location of Culture*, London and New York.

Nochlin, Linda, 1983. "The Imaginary Orient", *Art in America*, New York.

Said, Edward, 1978. *Orientalism*, New York.