

## “קום המדינה” באמנות – היה או לא היה?

סביב למדורה בסלון: שדה האמנות היהודי בישראל 1948–1949

נעה לאה כהן

ספרו של אליק מישורי “מסביב למדורה בסלון” מבקש לאתגר את החלוקה לתקופות הקלאסיות של האמנות הישראלית ולהתמקד בזמן קצר יחסית – ימי הקמת מדינת ישראל או תקופת מלחמת העצמאות. הספר מצטרף אחר כבוד אל מדף הספרים ההולך וגדל בתחום התרבות הוויזואלית, הסוקר תקופה זו מכיוונים שונים, הסודקים את התפיסות ההיסטוריוגרפיות שהיו נהוגות בסיפור האמנות הישראלית. סנונית ראשונה, אותה מציין מישורי במבוא לספרו, היא גדעון עפרת בשנות ה-80 שפתח את המחקר בספרו המכונן “דור תש”ח באמנות ישראלית”.<sup>1</sup> בתקופה האחרונה, יצאו ספרים ספציפיים על תקופה זו כגון “חיינו מחייבים אמנות”, של גליה בר אור, על האמנות בתנועות הקיבוציות.<sup>2</sup> ספרה של גילה בלס “אופקים חדשים – הולדת ההפשטה באמנות הישראלית”.<sup>3</sup> עוז אלמוג, ההיסטוריון והסוציולוג, במחקרו על “הצבר דיוקן”,<sup>4</sup> ספרה של גרסיאלה טרכטנברג, “בין לאומיות לאמנות כינון שדה האמנות הישראלי בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה”,<sup>5</sup> שנכתב מנקודת מבט סוציולוגית ועוד. במבט כללי נראה שמרבית הספרות שהוזכרה מתפרסת על יותר משנתיים ספציפיות שאותן

1 גדעון עפרת, 1948 – דור תש”ח באמנות ישראלית, ירושלים 1988.

2 גליה בר אור, חיינו מחייבים אמנות, באר שבע 2010.

3 גילה בלס, אופקים חדשים – הולדת ההפשטה באמנות הישראלית, תל אביב 2014, הוצאה מחודשת ומעודכנת לספרה שנכתב ב-1980.

4 עוז אלמוג, הצבר דיוקן, תל אביב 1997.

5 גרסיאלה טרכטנברג, בין לאומיות לאמנות כינון שדה האמנות הישראלי בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה, ירושלים 2005.

בחר מישורי להדגיש. עפרת התייחס לכך בספרו "דור תש"ח באמנות ישראלית", וטען שמרבית היצירות שהגיבו באופן ישיר למלחמה לא הופיעו מיד. צריך גם לזכור שחלק מהאמנים לחמו במלחמת העצמאות ואף נפצעו בה, דבר המצריך זמן שיקום. לכן עפרת מציע לתארך את "דור תש"ח" לתקופה של עשור מ-1945 עד 1955. מישורי ער לפריזמה הצרה שבחר בספרו (ומדי פעם נאלץ להרחיב את גבולותיה) ומצדיק זאת בעובדה שתקופה חשובה זו של קום המדינה ומלחמת העצמאות לא קיבלה יחס של כבוד, ולא זכתה למחקר ראוי כיוון שנבלעה בתוך אירוועי העשור. ואצטט, ש"אם קיימת התייחסות כלשהי בכתבים אלה לפלח הזמן הזה, הרי שלא נכללים בה ניתוחים היסטוריים, חברתיים ואיקונוגרפיים של אמנות התקופה" (הקדמה).

לאור ריבוי הספרים שנמנו בתחילה, משפט זה אומר דרשני. אלא שמבט כללי מגלה שמרבית המחקרים מקיימים דיון מינימליסטי, אם בכלל, ביצירות עצמן ומתמקדים יותר בתהליכים החברתיים והפוליטיים שהכשירו את הקרקע ליצירת האמנות ואופייה. מישורי הבקי בניתוח איקונוגרפי, כפי שעשה בספריו הקודמים (לדוגמה "שורו הביטו וראו")<sup>6</sup>, מצליח לדלות מממצאי השדה הישראלי החזותי הן ממצאים חדשים הן פרשנות חדשה לממצאים קודמים ידועים,<sup>7</sup> וכך מישורי מקבץ יחד את פרקי הספר כאסופת מאמרים עצמאיים תחת קורת גג אחת המתיימרת לספק מבט מקיף על תקופת הקמת המדינה או כפי שכתוב בכותרת "שדה האמנות היהודי". הספר כתוב באופן נגיש ובשפה קולחת, בתחושה שעוד ניתן ויכול היה הכותב להרחיב כל נושא לכדי ספר שלם.

הספר מחולק לשלושה חלקים: בחלק הראשון מובאת סקירה של אמנות מלחמה ופוסט שואה בתרבות המערבית ויחסו של הממסד הפוליטי לשדה האמנות באירופה; בחלק השני – סקירה על סוכני התרבות והאמנות בשנים הספציפיות בקהילה הקטנה, אך מגוונת במדינת ישראל, וכאן מובא דיון סוציולוגי בעיקרו על הפוליטיזציה של תנועת "אופקים חדשים", תנועה אמנותית שחרטה על דגלה את "המופשט הלירי" והפכה להיות דומיננטית; והחלק השלישי עוסק בדיון איקונוגרפי עם נגיעות סוציו-היסטוריות לגבי אופן העיצוב

6 אליק מישורי, שורו הביטו וראו, תל אביב 2000.

7 למשל הפרק העוסק באנדרטאות התקופה, מחייב הסתמכות על מחקר קודם כמו זה של אסתר לווינגר, אנדרטאות לנופלים בארץ, תל אביב 1993.

הלאומי החזותי של מוסדות המדינה החדשה, הכולל דיון על אמנות המתייחסת ישירות למלחמת העצמאות ולתגובות השונות אליה.

את החלק הראשון היה מתאים לצרף לדיון האחרון (פרק ו) כיוון ששניהם מדברים על "אמנות מלחמה". כך היה הדיון בתרבות הכללית האירופית המובאת בתחילת הספר (המפתיעה את הקורא המצפה להיכנס רובו וכולו אל הקלחת הישראלית), מובן כרקע הרלוונטי לדיון על תגובת האמנים לאירועים פוליטיים ויכול לתת מבט על המאפיינים הלוקאליים הישראליים בתפיסת החייל, המלחמה והאויב בהשוואה לתפיסה המערבית. על דרך ההשוואה מתאפשר לראות כיצד התפתחו שדות אלו אם במקביל ואם באופן דומה.

החלק השני מתייחס לסוגיית "אופקים חדשים", הזרם האמנותי הקנוני שהפך למייצג הבלעדי של תקופה זו. מישורי בספרו, מתוך מחקר קפדני במקורות משניים, כמו עיתונים וביקורות אמנות, חושף את מוקדי הכוח שקדמו לזרם האמנותי ומסכם במסקנה מובלעת מדי (עמ' 161): "השיח על הקידמה [...] שימש ככתר לבלעדיות על זכות השיפוט [...] ושימש בסופו של דבר כסות אידיאולוגית למאבקי הכוח על הזכות הבלעדית לשיפוט ועל העדפה שרירותית של קבוצה קטנה מתוך מכלול הגורמים בשדה". מישורי מבקש לנפץ את הבועה ההרואית של זרם זה ומראה כיצד בעיקר שיקולים פוליטיים הניעו את התנועה הזו. מתחת לפני השטח מובלעת הטענה כיצד באמצעות המודרנה התאפשר להפנות את המבט מנושאים לאומיים ומדיונים על זהות יהודית וישראלית היישר אל האובייקטיביות האוניברסלית לכאורה. על משמעות הרצון להתעלם משאלות נוקבות אלו בזמן כל כך קריטי, הספר אינו נותן מענה.

החלק האחרון מכיל גילויים חדשים ונקודות מבט שכמעט ולא נחקרו. (כגון טיפול בנושא מגדל מים כסמל לחורבה במלחמת העצמאות, או בחשיפתו ציורי ביזה של רכוש אויב במלחמה). מתודולוגית, מישורי נוקט כאן בגישה של Visual Culture על אף שלמצער אינו כותב זאת במפורש, גישה זו חודרת לאחרונה אל האקדמיות בישראל, ואינה מבחינה בין אמנות גבוהה לאמנות נמוכה.

כך בדיון על דמותו של החייל הישראלי<sup>8</sup> מובא הציור "לוחם" של האמן אהרון אבני שהוצג בתערוכה מוזיאלית יחד עם איורים לעיתון "במחנה" של צה"ל, כולל הצילום המפורסם של כיבוש אום-רשרש, היא אילת, בשנת 1949. פריזמה רחבה זו מהווה יתרון, כי היא מאפשרת לראות כיצד רעיונות ותפיסות של זהות חלחלו באופן מקביל ברבדים החזותיים של החברה הישראלית, הן באמנות המגויסת, כמו של אמנים בשירותם הצבאי, הן של אמנים מתגייסים, אלו שמרצונם החופשי נענו לאג'נדות הלאומיות. פרישה זו מגלה שהאמנים שהתיימרו לנקוט בגישות אינדיבידואליסטיות, לא פרשו מתפיסות הדור של אותה תקופה כאשר התייחסו לנושאים הלאומיים. כך יכול מישורי להגיע למסקנה ולומר באופן כמעט גורף שבתקופה זו לא היה הציבור הישראלי בשל לראות את המלחמה כאקט פיזי כנגד אויב, אלא רק כהגנה עצמית. כדי להימנע מתיאור האויב בפועל או מתיאור ההרג, תואר החייל הישראלי באופן מיתי כמו בתיאור דוד וגוליית.<sup>9</sup> מישורי חובר בכך אל שני מחקרים החושפים את מה ש"לא נראה, יותר ממה שנראה" בהקשר לאמני התקופה: האמן לארי אברמסון ביצירתו "צובה" מדבר על הכתם העיוור של אופקים חדשים בציירם את נופי הארץ בסגנון המופשט הלירי, ולמעשה יצרו פוליטיזציה קולוניאלית של המבט.<sup>10</sup> אברמסון חוזר למקומות שהאמן זריצקי מ'אופקים חדשים', צייר שם כדי להראות שמכחולו התעלם מציור חורבות כפרים ערביים נטושים. אברמסון עומד על משמעות ההתעלמות וקורא לה 'עיוורון מכוון'. האוצרת גליה בר אור בספרה "עבודה עברית"<sup>11</sup> מוכיחה כי ההגמוניה גם לא ייחדה מבט אל דימויי סבל, ייסורים ועוולות חברתיות ופוליטיות בתוך החברה הישראלית. היא מיצטה, למשל, להראות יצירות בדומה לתיאורי המעברות כפי שנפתלי בזם צייר בשנות החמישים באופן חריג.

8 מישורי (לעיל הערה 6), עמ' 177 מציין שעוד לא היה ברור כיצד לתאר אותו כיוון שבאותו הזמן טרם נוצרו מדים לצה"ל.

9 השלמות לדיון זה ועל גישות אחרות פציפיסטיות של אמנים ישראלים באותה עת ואינם בספר, ניתן לקרוא במחקרה של זיוה עמישי-מייזלש, "שטיינדהרט בישראל", בתוך: מענית גבריאל ורותי אופק (עורכים), בין יעקב וישראל, זהות ומולדת בעבודותיו של יעקב שטיינדהרט, תפן 1998, ואצל גליה בר אור, עבודה עברית: אמנות משנות ה-20 ועד שנות ה-90, עין חרוד, 1989.

10 לארי אברמסון, צובה, 13-13 <http://www.maorart.com/article>

11 גליה בר אור, עבודה עברית: אמנות משנות ה-20 ועד שנות ה-90, עין חרוד, 1989.

“כתם עיוור” נוסף שמישורי חושף לראשונה במחקר החזותי, שהיה מעניין להתעכב עליו, מופיע ברישום אחד בלבד של הצייר אביגדור לואיזאדא [צייר ומאייר ישראלי, יליד איטליה (1905–1987)].<sup>12</sup> הרישום מעיד על נוכחותם של חיילים דתיים במלחמת העצמאות (על פי הזקן בלבד), דבר המעלה את הצורך לבדוק את מספרם היחסי במלחמה לעומת ייצוגם במחקר, בספרות ובאמנות. זו סוגיה שאפשר היה לחברה לדיון על תיאורי הזקן בתפיסת ה“צבר” שבספר, כדי לחדד את הבדלי הגישות המסתרות מאחורי אטריבוט זה, מתוך השוואה. כל אלו מדגישים את קיומו של “משטור המבט” באמנות הישראלית, שהיה מתבקש להרחיב ולחקור את משמעותם הסוציולוגית-תרבותית, כדי להבין מהלכים מורכבים ומודחקים של זהות בחברה הישראלית באותה התקופה.

ספרו של אליק מישורי נוגע לאורך כל הספר בקוטביות של התרבות הישראלית הנעה כל העת בין תפיסות לוקאליות מקומיות לאומיות ובין תפיסות גלובליות אוניברסליות המתיימרות להיות סטריליות בתגובה למודרנה כפי שהמינוח ‘אמנות לשם אמנות’ (Art for art's sake) מטיב לתאר. קוטביות זו נידונה בעבר וקיבלה משמעויות אצל החוקרים בדיסציפלינות השונות. גדעון עפרת, היסטוריון האמנות, היטיב להראות את קיומה בתרבות החזותית הישראלית, ונימק את הקוטביות על פי תפיסה דורית של הציירים: הדור הראשון הבוגר נוטה לכיוון הלאומי-יהודי לעומת דור הצעירים שמבטם פונה החוצה אל המודרנה.<sup>13</sup> הסוציולוגית, גבריאלה טרכטנברג, מעניקה לקוטביות זו את המונח Social Simultaneity ומצביעה על כוחות הפועלים במקביל בין המעמדות השונים. הבורגנים חותרים אל האמנות היפה האוניברסלית ומעניקים לה משמעות, בעוד שהסוציאליסטים מתייחסים ללאום, למקום ולאמנות כבעלת יעד מוגדר ואף שימושי. גילה בלס בספרה “אופקים חדשים” מתייחסת למניע אחד העומד בבסיס שני הסגנונות:<sup>14</sup> “תחושה זו של שייכות כפולה לארץ ישראל ולאמנות המודרנית היה בה כדי למלא את חסרונה של מסורת לאומית או מקומית ולאפשר יצירת סגנון מקומי בעל ייחוד” שרה חינוסקי ההיסטוריונית, במאמרה המכונן “שתיקת הדגים – מקומי ואוניברסאלי בשיח האמנות הישראלי”, מוכיחה

12 אביגדור לואיזאדא, בתוך: אליק מישורי, מסביב למדורה בסלון, שדה האמנות היהודי בישראל 1948–1949, עמ' 192.

13 גדעון עפרת, 1948 – דור תש"ח באמנות הישראלית, מוזיאון ישראל, 1988.

14 גילה בלס, אופקים חדשים, תל אביב, 1980, עמ' 11.

כי שני הסגנונות מעידים על נקודת התייחסות מהותית אחת – התפיסה האירופצנטרית, קרי המודרנית, שהאליטה האשכנזית בישראל חתרה אליה, בתהליך הבניית הזהות במדינה הקולוניאלית הקטנה שבמזרח התיכון.<sup>15</sup> מבין הקטבים ומבין הגישות שהובאו לעיל בולטת בהיעדרה ההתייחסות לכיטוי יהודי חזותי בתקופה זו, דבר המאשש את הסברה של שרה חינסקי, במחקרה על היסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית, כי מדובר בהיעדרות שנקבעה במודע, מוסתרת היטב ומטושטשת.<sup>16</sup> גישה זו מובלעת לאורך ספרו של מישורי ומתחדדת בדיון על האנדרטאות לזכר הנופלים במדינה החדשה. מישורי דן בשאלה מדוע נשללה גישה אנתרופומורפית בפיסול מטעם המדינה, וטוען שהסיבה לכך נעוצה בפקיד ממשלה שהבין באופן מחמיר את הדיבר השני, "לא תעשה לך פסל ומסכה" כפשוטו, ובעקבותיה קמה החלטה גורפת שאופייה של המדינה החדשה יכבד את ההבנה היהודית. על כן נבחר הסגנון המופשט האבסטרקטי הנוטה למינימליסטי, כדי להנציח את המתים למען המדינה החדשה. הרי זו אנקדוטה נחמדה, אך מניסיון העבר ספק אם אפשר לתלות החלטה שכזו, לולא נפלה על קרקע פורייה בהביטוס החברתי של אותה התקופה הרואה באבסטרקט את הקדמה וביהדות – את הקיבעון. על כל פנים ובאופן אירוני, "האיקונוקלזם הממסדי" – כפי שמכנה אותו מישורי – (עמ' 267), מעקר בדרכו כל סממן יהודי מסורתי קלאסי מההנצחה המדינית ומנכס את מה שנשאר מהיהדות אל המסורת הישראלית. נראה שדווקא הנטייה לסגנון מודרני היא הדומיננטית במערכת השיקולים על פני העדפת סממנים דתיים שהיו נפוצים בממצאים הארכיאולוגיים באותה התקופה.

נסיים בכותרת הספר של המהדורה העברית "מסביב למדורה בסלון" אשר באופן מטאפורי מעידה על תכולתו. מצד אחד, המדורה כסמן תרבותי ישראלי המושתת בהביטוס הצברי השבטי השורשי, הפרוע והאותנטי במפגש חשוף עם האדמה המפנה מבט אל מזרח התיכון, ומצד שני, ניצב ה"סלון" – מונח הלכות עוד מימי ההשכלה האירופאית – המקנה מקום לדיון תרבותי אליטיסטי להתרחש בתוכה ומייצג את הקדמה. הספר נע בין שני הקטבים: מאידך, מראה כיצד

15 שרה חינסקי, "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי", תיאוריה וביקורת, 4 (1993), עמ' 105–122.

16 שרה חינסקי, "עיניים עצומות לרווחה, תסמונת הלבקנות באמנות הישראלית", תיאוריה וביקורת, 20 (2002), עמ' 75.

האובייקטיביות המודרנית יכולה לשמש כשם כיסוי לכוחות פוליטיים מקומיים, ומגיסך, כיצד הסמליות המקומית מתקשה להתפתח ולעתים אף מתכחשת לעצמה ולמקורותיה היהודיים בגלל הפזילה אל המודרנה והקדמה. מישורי מראה בפני הקורא מבחר מפתיע ומנוגד של ייצוגים בתקופה כה מצומצמת ובזמן מאתגר, ליצירה אמנותית. הוא אינו ממהר להסיק מסקנות גורפות לגבי משמעותם או להכריע אילו כוחות מניעים אותם מתחת לפני השטח – המסורתיות או המודרנה – כפי שביקשו לעשות חוקרים אחרים לפניו, אלא בעיקר להציג נתונים חדשים לדיון ולהביאם למעגל התודעה. קריאה של הממצאים הנידונים בספר, על ציר של לאומיות (כתחליף ליהדות) מול מודרנה, הייתה עוזרת להבין את הדינמיקה של הכוחות הפועלים מתחת לפני השטח (ברוח בורדייה המדבר על הון תרבותי פוליטי וכלכלי)<sup>17</sup> בשדה האמנות היהודי בסלון המדינה שזו אך נולדה.

על אף הדיונים החשובים בנושאים אלו, מסקנותיו ומשמעותן נידונות בתוך מעגל האור של ה”סלון” ומתיישבות בתוך המדורה השבטית של התפיסות הקנוניות ההיסטוריוגרפיות של תולדות האמנות הישראלית, ואם מובאות עדויות מהתרחשות ”חוץ סלונית”, הרי שמישורי מתייחס אליהן בתוך שדה כוח יחידי – ה”סלון” שהאמנות המערבית מושתתת עליהן.

ה”סלון” של מישורי הוא סימון של מושא המחקר ושדה המחקר. סופו של דבר עוסק באמנות של ”הקבוצה השקופה” האירופוצנטרית הבורגנית בעיקרה. זו הקבוצה המובנת מאליה ויחד עם זאת עדיין סמויה מן העין.

