

תוכן העניינים

ט	פתח דבר
1	מבוא
	מודרניות: תופעה רבת פנים 5 על מושג ה'פוסט-ט' 8 שדה האמנות הפלסטית ושדה הפוליטיקה: פירוק לגורמים 9
15	פרק ראשון: בונים שדה: כיצד הגיחו חוליות הייצור האמנותי בארץ ישראל
	שדה האמנות הפלסטית: מאירופה לארץ ישראל 15 עמדת האמן: מאפיינייה החברתיים ביישוב הנבנה 20 עמדת אגודת האמנים, קידומה וביצורה 28 יחד עם האמנים: סוגי יזמות אמנותית 31 המבקרים וכתבי העת: שופרותיה של בשורת האמנות העילית 43 תערוכות אמנות ביחידות ובקבוצה: האמן מציג את תוצרתו 52 שוק האמנות: מבנה תומך בייצורה של עבודת האמנות 54 פרסים: מכניזם חברתי להגדרת עליונות אמנותית 57 מוזאונים: המכניזם המודרני להצגה, להחדרה ולהפצה של האמנות 58 מתי ומדוע: שנות העשרים המוקדמות כראשית כינונו של שדה האמנות הארץ ישראלי 65 מדוע השדה צומח באופן ספונטני? 68
71	פרק שני: מחפשים אמנות
	אוטונומיה אמנותית: ההיגיון המבנה את העשייה האמנותית המודרנית 71 האמנות הפוזיטיביסטית: אור, צבע ונוף באמנות הארץ ישראלית 77 חופש מההיסטוריה, חופש מהצורה ומה שביניהם: התביעה לאוטונומיה בשדה האמנות הארץ ישראלי 84 דימויים רצויים: דגמים אירופיים למימוש הרצון האמנותי בארץ ישראל 91 האומה מתייצבת 102 תפקידה הלאומי של האמנות הפלסטית: גילום העצמה החבויה של האומה 108

טריטוריה והומוגניות חברתית: תנאים בסיסיים לקיומה של
אמנות לאומית 109
הלכה למעשה: עבודת האמנות כמכניזם למימוש העצמה החבויה
של האומה 112
נרטיבת האומה: מה בין האמנות היהודית לבין האמנות הארץ
ישראלית 119
גבולות החיפוש: השפה המודרניסטית 121

123 פרק שלישי: מיישוב למדינה: מיסודן של עמדות בשדה האמנות

עמדה, תגמולים חברתיים וסגנון אמנותי: יחסי גומלין 123
מי זכאי לתגמולים: המאבק סביב פרס דיונגוף לאמנות 125
הקמתה של קבוצת 'אפקים חדשים' 131
הסתגרות והדרה: עשיות חברתיות מבחינות בין קבוצות בשדה האמנות 137
ניסיון הסטיגמטיזציה וכישלונו 143
הסדרים ריבוניים ושינוי אמנותי 146
מיסוד מרחב העמדות: מודרניזם כהון אמנותי במצב של שינוי חברתי 152

פרק רביעי: בו־זמניות חברתית כהסבר לצמיחת המודרניזם בארץ ישראל

157

מודרניות — הדיאגנוזה האחרת: פיצול, כפילות ובו־זמניות 158
ההביטוס המודרניסטי האירופי: חשיבותו לשדה האמנות
הארץ ישראלי 163
הומולוגיות חברתיות: אמנות עילית, קדמה ואירוצנטריזם כחלופה
להומולוגיות לאומיות 166
הבורגנות הארץ ישראלית ומבנה התמיכה של שדה האמנות 183

191 פרק חמישי: הקנון האמנותי: השתרנות העשיות

עולמות תוכן: מקורות ההשראה לכינון הקנון האמנותי 193
הערבי והיעלמותו מעולם הדימויים הקנוני 203
עיוורון אמנותי: גילומים של היעדרות בעולם הדימויים הלאומי 209
המופשט כקנון: השתלבותו בעולם הדימויים הלאומי 215

218 אחרית דבר
221 דמויות בעולם האמנות הפלסטית
253 רשימת מקורות
263 מפתח העניינים

פתח דבר

ראשיתם של הרעיונות העומדים בבסיסו של ספר זה בעבודת הדוקטור שהגשתי לאוניברסיטת תל-אביב. תודה לפרופ' חנה הרצוג על שליוותה אותי מתחילת הדרך. רעיונותיה ועצותיה היו לי לעזר רב. אני מודה לה על שהעניקה לי ידידות ועידוד ביד רחבה ובלא סייג. תודה לפרופ' גילה בלס, אשר שיתפה אותי בסודותיהן של תולדות האמנות האירופית והישראלית. השיחות עמה היו לי למנוף לחשיבה בין-תחומית יצירתית. לפרופ' ברוך קימרלינג אני מודה על עצותיו ולפרופ' יעקב (קובי) מצר על האמון שנתן בי ועל שלא חסך ממני את הערותיו המועילות. תודה למלמדי ד"ר אברהם קורדובה, שהיה הראשון שפתח לי צוהר אל המקורות האינטלקטואליים המגולמים כאן. תודתי גם לבת-חן פירסט. עזרתה בהבעת רעיונותיי בעברית לא תסולא בפז. לידידי אדריאנה קמפ, אורי בן-אליעזר, רבקה רייכמן וחוליה רזניק – חן חן על השיחות, על החברות ועל התמיכה.

הוצאתו של ספר מן הכוח אל הפועל מותנית במידה רבה באנשים העושים את מלאכתם מאחורי הקלעים. תודה לעוזרות המחקר שלי, נועה לביא ואפרת פלג. תודות לצוות הוצאת מאגנס – דן בנוביץ, מנהל ההוצאה, טלי אמיר, מרכזת העריכה. תודה לעורכת ענת ברנשטיין – שאלותיה וסקרנותה סייעו לי רבות לנסח את רעיונותיי ביתר בהירות. שליטתה באמנות העריכה אפשרה לגשר בין רצוני להביא במדויק את עולמות התוכן של הסוציולוגיה לבין הניסוח הלשוני המיוחל. תודתי נתונה גם למכון לוי אשכול שלייד הפקולטה למדעי החברה באוניברסיטה העברית בירושלים.

אני חבה תודה מיוחדת למכללה האקדמית של תל אביב-יפו. הסיוע שהעניקה לי קידם רבות את יצירתו של ספר זה, ואני מוקירה אותה על היותה בית חם ותומך לעשייתי האקדמית-מחקרית. תבוא הברכה על כל חבריי במכללה על תמיכתם ועל עידודם היום-יומיים.

ואחרונים, בני משפחתי: תודה לבניי איתי ותום על ההבנה והעידוד, ותודה מיוחדת לבן זוגי דניאל טרילניק על היותו תמיד משענת איתנה, על אהבתו, תמיכתו ונכונותו להקשיב בכל עת.

מבוא

ביום 1 ביולי 1948 נפתחה בתל אביב 'התערוכה הכללית' של אגודת הציירים והפסלים. היה זה אירוע מיוחד במינו: תערוכת האמנות הפלסטית הכללית הראשונה שהתקיימה לאחר קום המדינה. תערוכות כלליות התקיימו בהתמדה, בהתלהבות רבה ובשיתוף פעולה עם מוזיאון תל אביב מאז פתיחתו בתחילת שנות השלושים, ולימים הן הפכו למסורת. הן נחשבו אירוע אמנותי מרכזי בחיי התרבות של היישוב. הקשר בין העיר לאמנים התחזק לאחר מותו של מאיר דיזנגוף, ראש העירייה הראשון של תל אביב ופטרון האמנות, כאשר הוחלט בשנת 1936 להעניק פרס על שמו לאמנים נבחרים מקרב המציגים בתערוכה הכללית.

העמדת התערוכות הייתה כרוכה דרך קבע בהתגברות על לא מעט מכשולים. הפעם, בשנת 1948, בניגוד לרגע ההיסטורי-פוליטי הגדול והמאחד של הקמת המדינה, נלווה לפתיחת התערוכה פולמוס רחב, ועננה כבדה העיבה על האירוע כולו: קבוצה של ציירים ופסלים החליטה שלא להשתתף. לא היה זה מקבץ מקרי של אמנים, אלא התארגנות הפגנתית של 16 אמנים, שמקצתם נחשבו לבכירי התקופה, ובהם יוסף זריצקי, מרסל ינקו, משה קסטל, דב פייגין, אברהם נתון, אהרון גלעדי ויוחנן סימון. אמנים אלה היו לגרעין שממנו הוקמה קבוצת 'אפקים חדשים'. באמצעות הקבוצה הצליחו אמניה לקדם ולמסד את העיקרון של עשיית אמנות לשם אמנות. תערוכתם הקבוצתית הראשונה נפתחה במוזיאון תל אביב חודשים ספורים אחר כך, בנובמבר 1948.

ראשיתו של ספר זה בתהייה אם יש קשר בין שני האירועים שהתרחשו בסמיכות זמנים בישראל של שנת 1948: הקמת המדינה מזה והשלטת העיקרון של 'אמנות לשם אמנות' בידי קבוצת 'אפקים חדשים' מזה. אירוע אחד התרחש בשדה הפוליטי-חברתי, ואילו האירוע האחר התרחש בשדה האמנות הפלסטיות. מיסודה של קבוצת 'אפקים חדשים' בישר את השלטת המופשט כסגנון המוביל בשדה האמנות בעשור הראשון לקום המדינה.

הקמת המדינה והקמת קבוצת 'אפקים חדשים' כשלעצמם לא היו אירועים מפתיעים. שניהם היו בבחינת שלבים צפויים בתהליכים המאפיינים התפתחויות למיניהן בחברה המודרנית הן בתחום הפוליטי הן בתחום האמנותי. עם זאת הצטלבותם עוררה בי עניין מיוחד, שכן שדה האמנות העמיד תביעה סותרת לתהליכים הפוליטיים של הבניית אומה. התהליכים הללו מתוארים על פי רוב בספרות כתהליכים חברתיים דומיננטיים שבהם קבוצות שונות, כולל אמנים ואינטלקטואלים, נרתמות ללא עוררין למאבק הפוליטי (Smith, 1971, 2000).

הקמתה של מדינת ישראל היא אחד משיאי הלאומיות היהודית. במרכזו של האירוע האחר – הקמתה של קבוצת 'אפקים חדשים' – ניצבה קבוצת אמנים ששאפו לא רק לממש את ייחודיותם, אלא גם לנתק את יצירתם מכל נגיעה בתהליכים הפוליטיים הרוחשים סביבם. לכאורה התביעה לעשיית אמנות לשם אמנות עמדה בניגוד לרגע ההיסטורי הלאומי.

האמנות הייתה נוכחת בהוויה החברתית כמעט מראשיתו של היישוב היהודי החדש, והאמנויות הפלסטיות היו בעיני רבים חלק בלתי נפרד ממה שהוגדר באותם ימים 'שיעור קומתו התרבותי' של הציבור ביישוב. השאיפה לקיים אמנות גבוהה כשלעצמה לא הייתה מושכת את תשומת לבי אלמלא ידעתי שהיו מי שהתעקשו לעסוק באמנות גם כאשר המצב הפוליטי היה ככי רע וענן כבד של אי-ודאות באשר לעתידו של היישוב ריחף על הכול. בית הספר בצלאל נפתח בירושלים בשנת 1906, כשהיישוב היה שרוי במשבר כלכלי וחברתי ורבים עזבו את הארץ. הציירת אירה יאן הייתה נועזת לא פחות ממייסדי בצלאל ופתחה את כיתות האמנות הראשונות בתל אביב בשנת 1910. גם אחרי מלחמת העולם הראשונה הוסיף מצבו של היישוב להיות קשה, ובכל זאת בדצמבר 1919 הגיעה ליפו מאודסה האנייה 'רוסלן'.¹ על סיפונה עלו ארצה אספן האמנות יעקב פרמן ומשפחתו. הם הביאו עמם מטען גדול של ספרים ואוסף של פריטי אמנות (למעלה ממאתיים יצירות). באותה אנייה הגיע גם הצייר יצחק פרנקל, שהקים את קואופרטיב האמנים 'התמר' עם אמנים אחרים, בהם מרים חד-גדיא ובני הזוג קונסטנט (קונסטנטינובסקי). בשנת 1920 ארגנו פרמן וקבוצת 'התמר' תערוכה בגימנסיה הרצליה והציגו בה תמונות מאוספו הפרטי של פרמן בצד עבודות של חברי הקואופרטיב ושל בוריס שץ. באותה שנה נוסדה בירושלים 'אגודת אמנים עברית', ששמה לה למטרה לקדם את האמן ואת האמנות הגבוהה בארץ ישראל למרות התנאים הכלכליים הקשים.

כל אלו היו ניצניה הראשונים של פעילות אמנותית, שהפכה לימים לזירה חברתית תוססת ויוצרת, אך גם זרועת מאבקים ויריבויות קולניות שהחלו להיחשף בקרב אמנים, מבקרים וסוכני אמנות ביישוב כבר בשנות העשרים. בלב הפולמוס עמדו השאלות מהי אמנות רצויה; מיהו אמן ראוי; מה מקומה של האמנות בחברה. השאלות הללו הובילו לשאלה הרחבה יותר – מהם היחסים הרצויים בין אמנות לפוליטיקה. כל השאלות ליוו את שדה האמנות במשך השנים הנדונות בחיבור זה והיו לסלע המחלוקת שהביא מאוחר יותר להקמתה של קבוצת 'אפקים חדשים'.

במרכזו של ספר זה עומדת הטענה ששדה האמנות הארץ ישראלי נוצר בנקודת ההצטלבות של שתי תופעות, מודרניות אך נבדלות, שהובאו באותה עת מאירופה לארץ ישראל: המודרניזם האמנותי והלאומיות הפוליטית. המודרניזם הוא מגמה אמנותית. הוא עוסק בחיפוש טכניקות ודרכים אמנותיות חדשות. אלה אמורות להוביל לצורות ביטוי חדשות אגב ההנחה שהאמנות אוטונומית באשר לתכניה,

1 'רוסלן' הייתה האנייה הראשונה שהפליגה מאודסה לארץ ישראל אחרי מלחמת העולם הראשונה. עגינתה בחוף יפו מציינת את תחילתה של העלייה השלישית.

לצורותיה ולצבעיה ומנקודת המוצא שהאמן שומר לעצמו את הזכות להחליט אם להתייחס ביצירתו לאירועים הפוליטיים המתרחשים סביבו. במודרניזם החיפוש עומד במרכז ההוויה. לעומת זאת הלאומיות היא מצב שבו מתחוללים תהליכי גיוס והזדהות פוליטיים-תרבותיים נרחבים, והאומה מסתגרת ומבליטה את ההומוגניות הייחודית שלה. לכאורה יש כאן פרדוקס חברתי, שכן שתי התופעות – תביעתה של קבוצת 'אפקים חדשים' לאוטונומיה אמנותית מזה ותביעתה של מדינת ישראל שזה מקרוב הוקמה להתגייסות חברתית ולהומוגניות תרבותית מזה – צומחות מתוך החברה כניגודים. אולם מה שבהיבט אחד של עשייה חברתית היה ניגוד הפך באחר להשלמה. דווקא הרצון העז של הקבוצה ליצור אמנות מופשטת הוא שהביא, באופן שעשוי להפתיע, להשתלבות האמנות הפלסטית הקנונית בעולם הדימויים שנוצר בתהליך הבניית האומה הארץ ישראלית והישראלית המוקדמת.

סוגיה זו של סמיכות האירועים מעוררת ספקות באשר להנחות היסוד המקובלות שעליהן מושתת הקישור בין פוליטיקה לבין אמנות. בסוציולוגיה ובהיסטוריה מקובלת ההנחה שכל חברה הנמצאת במצב של הבניית אומה עוברת תהליכים של האחדה חברתית-תרבותית עמוקה המשתקפים בשדה האמנות. אולם התאוריות המקובלות בקרב ההיסטוריונים של האמנות גורסות את קיומם של שני סוגי אמנות: 'האמנות הטהורה', העוסקת בעניינה של האמנות בלבד, ו'האמנות המגויסת', המשרתת אינטרסים הזרים לה. גישה זו, שעמדה ביסוד הניתוח ההיסטוריוגרפי של האמנות הישראלית, מסבירה אפוא את היווצרותה של שדה האמנות כרצף התפתחותי של סוגים שונים של לוקליות. המונח 'לוקליות', המצביע למראית עין על תופעה שצומחת במקום מסוים, ממשיג זווית ראייה עמוקה יותר, המפרשת את התוצרת האמנותית כמגויסת לרעיון הלאומי אך בד בבד נותרת פרוכניציאלית. השוני בין שלבי ההתפתחות נובע בעיקר משינויים בתמהיל בין נטייתם של אמני ארץ ישראל לתאר את הסובב אותם באופן פיגורטיבי יחסית לבין השפעת האסכולות האירופיות.

במשך שנים מיסדה ההיסטוריוגרפיה של האמנות הארץ ישראלית תפיסה המחלקת את התוצרת האמנותית על פי תקופות. החוקרים מרבים לנתח את המאפיינים הצורניים, הצבעוניים והתוכניים של התוצרת האמנותית וכן את השינוי שחל בהם מתקופה לתקופה. מבחינה כרונולוגית מקובלת החלוקה לתקופות האלה: א. תקופת בצלאל של שץ בירושלים: תחילתה עם הקמת בית הספר בצלאל בשנת 1906. האיקונוגרפיה בעבודותיהם של אמני בית הספר מוגדרת כבעלת סגנון אקדמי המביע את האוטופיה הציונית. היא מבטאת ארבע שאיפות עיקריות: קיום עצמאי בארץ ישראל, רצון להשתלב במזרח, פרודוקטיביזציה של העם היהודי וחידוש התרבות היהודית בארץ ישראל.

ב. שנות העשרים: בתחילת העשור מרכז הפעילות האמנותית היה עדיין בירושלים. אך בשנת 1926 הוא עבר לתל אביב. אין מדובר כאן במעבר מעיר לעיר בלבד, אלא בשינויים איקונוגרפיים בתוצרת האמנותית. האמנים שייסדו את המרכז האמנותי בתל אביב בשנות העשרים מכונים חליפות 'הדור השני' (בלס, 1982) או

'המודרניסטים' (צלמונה, 1981, א, 1981 ב). אמנם האמנים הללו שאפו להשתלב במרחב החברתי והגאוגרפי המקומי, אולם באותה עת עצמה השתנו העקרונות והמוסכמות האסתטיים בעבודותיהם. שאיפתם זו מתבטאת בהתחקות אחר מקורות השראה ליצירתם, בעיקר במסורת האמנות המודרנית הצרפתית – החל באימפרסיוניסטים וכלה בקוביסטים לסוגיהם (בלס, 1982).

ג. שנות השלושים: פריז הפכה למוקד העלייה לרגל של אמני ארץ ישראל. באותה תקופה הגיעו ארצה אמנים ילידי גרמניה ומזרח אירופה שעברו את התקופה המעצבת שלהם בגרמניה. אלה ואלה שינו את האיקונוגרפיה האמנותית של התקופה. בתוצרת האמנותית בא השינוי לידי ביטוי בעיקר בקודים ובגישות האסתטיות.

ד. שנות הארבעים: בעשור זה נוספה על המגמה המודרניסטית מכוונות (אוריינטציה) חדשה, שנהוג לכנותה 'האמנות הכנענית'. זו מתאפיינת במונומנטליות ונוטה ליטול מודלים להתייחסות מהפיסול ומהתבליט הקדומים של מצרים ושל ארצות אחרות במזרח התיכון (עפרת, 1980 ב; צלמונה, 1982 ב).

ה. סוף שנות הארבעים: הוקמה קבוצת 'אפקים חדשים', ועמה נפתח עידן חדש – תחילת המופשט באמנות הישראלית.

לפי הגישה ההיסטוריוגרפית הזאת נרתמה האמנות במשך כל תקופת היישוב לעשייה לאומית. מצב זה התחיל להתערער רק בשנת 1948, עם הקמתה של קבוצת 'אפקים חדשים', שכוונה מציאות אמנותית חדשה כאשר תבעה אמנות בין-לאומית ואוניברסלית. בניתוח הסוגיות האלה נפגשות שתי זוויות ראייה – הסוציולוגית-היסטורית והאמנותית. שתיהן מניחות שכאשר מדובר בתהליך של הבניית אומה, טווח התמרון שבידי האמנים ושאר המשתתפים בעשייה האמנותית מצומצם, ולא נותר להם אלא לשרת את האינטרס הפוליטי המובהק. מכאן אפשר להבין מדוע מנקודות מבט אלה אין מקום לצמיחתה של התביעה לאוטונומיה אמנותית כבר בשלבים המוקדמים של תקופת היישוב.

קבוצת 'אפקים חדשים' לא קמה יש מאין, אלא נוסדה בעקבות תהליכים שהחלו עוד בסוף שנות העשרים, הרבה לפני הקמתה. משום כך עלתה בי התהייה באיזו מידה שדה האמנות בכללותו הופך לחלק בלתי נפרד מהקהילה הלאומית בתנאים חברתיים של הבניית אומה. לחלופין שאלתי את עצמי אם יש עוד אפשרויות חברתיות בקשרי הגומלין שבין השדות בחברה. השאלות הללו פורמות את הקשר שנוצר בדרך כלל בין לאומיות לבין אמנות. מכאן יש להבין שיש כמה סוגי קשר אפשריים בין שדה האמנות לשדה הפוליטי. ייתכן שיש ביניהם קשר הדוק; ייתכן שרק חלקים מסוימים בשדה האמנות יש להם קשר עם השדה הפוליטי; ייתכן ששדה האמנות כרוכו מבקש לנתק את הקשר בין עשיית האמנות לבין התהליכים הפוליטיים הסובבים אותה. במושגים תאורטיים השאלה היא מה פירושו של מבנה חברתי בעידן המודרני, וכיצד הוא מובנה בהקשרים חברתיים-היסטוריים משתנים.

בספרי אחרון ואנתח את השיח המכוון של שדה האמנות בתקופת היישוב, ואסביר אילו עשיות אמנותיות הולידו מצב חברתי שבו התביעות המרכזיות של השדה הפוליטי ושל שדה האמנות עמדו לכאורה בסתירה אלה לאלה. כללית מדובר

בקשר הנרקם בין סוגי אמנות מסוים לבין מצב פוליטי מוגדר. אולם כדי לעמוד על ייחודיותם של האירועים שהתרחשו במעבר מיישוב למדינה יש צורך למקם אותם בהקשרים הרחבים שבהם מתקיימים אירועים כאלה בחברה המודרנית, על גילוייה הפוליטיים והתרבותיים. לשם כך ראוי לבחון תחילה מה היא חברה מודרנית וכיצד מתחברים בה תחומי עשייה שונים.

מודרניות: תופעה רבת פנים

הניסיון להגדיר מודרניות מעמיד אותנו אל מול תופעה שעד לא מכבר היה לה הסבר פשוט: מודרניות היא כל מה שמתרחש בהווה; החדש לעומת הישן. על פי פירוש זה מודרניות היא האמונה בקדמה המתהווה ובהתפתחות החד-כיוונית של החברה — מהפשוט אל המשוכלל. התקדמות חד-כיוונית זו מתרחשת בכל רובדי החיים וכפועל יוצא מזה גם בכל רבדיה של ההיסטוריה האנושית. אולם משנות השמונים של המאה העשרים מעמידות הדיסציפלינות המחקריות הסבריים החושפים את המודרניות כתופעה מורכבת ורבת פנים. מתברר כי מתחילת המאה התשע עשרה מתגבשת המודרניות האירופית כעשייה הכוללת לפחות שלושה רכיבים, שכל אחד מהם בנפרד הוא מאפיין יסודי שלה. שלושת הרכיבים אינם מובילים בהכרח להשתלשלויות חברתיות דומות. אדרבה, הם יכולים לפנות למגמות מקבילות ואף סותרות. כוונתי לנרטיבים המודרניים, לצמיחתה של מדינת האומה ולמודרניות כהתגבשות של הגיונות פעולה ייחודיים.

הנרטיבים המודרניים: אלה הם הנרטיבים שתרבויות המערב סיפרו לעצמן ועל עצמן. מהיבט זה תופעת המודרניות נתפסת כעידן 'הנרטיבים הגדולים' (the great stories). לנרטיבים אלה כותרות רבות: 'פרויקט ההשכלה', 'האמונה בקדמה', 'מצוינות האדם', 'אוטופיה', 'אמונה במדע', 'מודרניזציה' ו'חילון'. הנרטיבים קשורים זה לזה כחלקיו של רצף, שצירו המרכזי הוא האמונה בהתקדמותה החד-כיוונית של האנושות בתחומי המדע, הטכנולוגיה והאמנות. כלומר 'הנרטיבים הגדולים' מספרים על שכלול איכותי מתמיד כתולדה מיכולתו של האדם לשלוט בעצמו ובסביבתו. התקדמות זו נתפסת כהכרח חברתי שתקפותו אוניברסלית. האמנויות הפלסטיות נתפסות כאחת האפשרויות לשכלול ול'גאולה' חילונית-מודרנית. המחקר מקבץ את הנרטיבים תחת קורת גג אחת, המכונה בדרך כלל 'פרויקט המודרניות'. ואולם עצם השימוש במונח 'פרויקט' מרמז על הספקנות באשר להכרח בקיומה של המודרניות כפי שהיא התגבשה באירופה.

צמיחתה של מדינת האומה: צמיחה זו מזוהה עם הסדרים פוליטיים מודרניים. מדינת אומה מבוססת על ההבחנה בין קהילות השואפות לאחידות תרבותית, כל אחת בתוך עצמה. במובן זה המודרניות ממומשת ביחידה הפוליטית של מדינת האומה, בתביעה לחירות העם, בריבונות על טריטוריה היסטורית ובהיעלמותן של המחלוקות הפנימיות, ובמילים אחרות — תרבות ייחודית ומשותפת לכל חברי הקהילה.

המודרניות כהתגבשות של הגיונות פעולה ייחודיים: המודרניות מובילה להיפרדות מבנית של החברה לשדות של סוגי עשייה נבדלים, שלכל אחד מהם אוטונומיה יחסית. בחברה המודרנית העולם החברתי מורכב מכמה שדות כאלה, ולכל אחד מהם יש צרכים והיגיון ייחודיים לו. למשל השדה הכלכלי פיתח עשיות סביב מכוונות רציונלית המתבטאת בהתמסדותו כתחום שבו 'עסקים הם עסקים' ובשלילת יחסי אחווה ואהבה כעקרונות רלוונטיים לתחום. לעומת זאת שדה האמנות — ובקדקודו האמנות שהוגדרה אמנות גבוהה — הובנה סביב המכוונות של 'אמנות לשם אמנות', שפירושה עשיית אמנות נטולת אינטרסים גשמיים, תוך דחיית ההיגיון של רווח חומרי (Bourdieu, 1980a, 1980b, 1983; Bourdieu & Wacquant, 1992; Bürger, 1984; Williams, 1981).

המודרניות, אם כן, מכילה דבר והיפוכו. אפשר להניח קשר מתמשך בין שני הרכיבים הראשונים, שכן אנו יכולים לדמיין לעצמנו חתירה לקדמה בתוך כל אחת מהיחידות המוגדרות כאומה. לפי אותו היגיון אפשר להניח קשר מתמשך גם בשילוב שבין הרכיב הראשון לשלישי, דהיינו בין התביעה לאוטונומיה בשדות החברה לבין החתירה לקדמה, היות שמדובר במעבר משלב אחד בהתפתחות השדה לשלב אחר, טוב יותר. אולם הקישור שבין הרכיב הראשון לשלישי מותנה בפרשנות צרה ופשוטה למושג הקדמה ובהתעלמות מהנחות היסוד המסבירות אותו, קרי 'פרויקט המודרניות'. התפיסות המחקריות הרואות בחברה המודרנית פרויקט מניחות שהחברה היא שלם שחלקיו מתואמים, ואשר על כן כל תחומי העשייה מתקדמים יחד משלב התפתחותי אחד לאחר. מכאן אפשר להבין שהנחת היסוד העומדת בבסיס פרויקט המודרניות היא דטרמיניסטית והשתקפותית. דטרמיניסטית משום שנתים ההתפתחות החברתית נתפס כחיובי אך ורק אם הוא כרוך במעבר לשלב משוכלל יותר, כלומר מודרני יותר; השתקפותית משום שהמקור המוליד של החברה — כלכלי, רוחני או פוליטי — משתקף בכל תחומי החברה. כך למשל השפה האמנותית בתקופה נתונה תשקף את מאפייניה הכלכליים, הרוחניים או הפוליטיים של החברה.

הנחת יסוד דטרמיניסטית-השתקפותית זו היא הרכיב המכריע המתגלם בהסבר שנתנה ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית הן לתהליכי השינוי בשדה האמנות הארץ ישראלי הן לקשר שבינו לבין השדה הפוליטי. מצד אחד האירועים מתוארים כרצף התפתחותי הנע מעשור לעשור כך שלכל עשור בו מאפיינים ייחודיים משל עצמו, כלומר הוא שלב נפרד בהתפתחות; מצד אחר העשייה האמנותית מתוארת כמשקפת את הלוקליות הארץ ישראלית, כלומר השורשי-לאומי.

איני מקבלת את הנחת היסוד הדטרמיניסטית-השתקפותית שבפרויקט המודרניות. אני מבכרת את הגישה החלופית, המכירה בתהליך האוטונומיזציה של תחומי העשייה בחברה. גישה זו מתייחסת למונח 'אוטונומיה' במובנו הסוציולוגי. משמע, אוטונומיה חברתית היא תולדה של התפתחות הגיונות פעולה ייחודיים ונבדלים בכל אחד משדות החברה. בניגוד לגישה השתקפותית-דטרמיניסטית הגישה שאני מכוונת אליה מכירה בהיווצרותן של עשיות ייחודיות, שהן הבסיס לפעולות חברתיות

בכל שדה משדות החברה. במילים אחרות, העשיות החברתיות אינן כפופות בהכרח להגיון הפעולה השולט בשדה אחר.

פייר בורדייה, הנחשב אביה של גישת השדות בסוציולוגיה, טוען שקיים מגוון של אפשרויות בקשר שבין השדות בחברה. כך אפשר לבחון תנאים חברתיים-היסטוריים שונים, ובהם שדה הפועל בכפוף להגיון הפעולה של שדות אחרים ולחלופין שדה המונחה על ידי הגיון פעולה ייחודי ושואף לקיום אוטונומי. שני הסוגים של הגיונות הפעולה יכולים להופיע בעת ובעונה אחת בתקופה היסטורית אחת. נובע מכך כי במקרים כאלה אפשר להבחין בתת-שדות המונחים על ידי כמה הגיונות פעולה. בכל הנוגע לשדה האמנות ההבדל בין התת-שדות אינו מצביע רק על שוני בסגנון אמנותי אלא טומן בחובו קונפליקט בין קבוצות. המאבק מבטא ניגוד אינטרסים ומחלוקות אידאולוגיות המתייחסים במישורין לנושא העומד במרכז העשייה של השדה. דוגמה לכך אפשר להביא משדה האמנות הצרפתי בעשור השלישי של המאה התשע עשרה, שבו התקיימו זו בצד זו אמנות שהכפיפה עצמה לכוחות הפוליטיים ועשייה אמנותית שתבעה אוטונומיה אמנותית. למשל ציורו של ז'ן-אוגוסט אנגר 'נדרו של לואי השלושה עשר' (Le Voeu de Louis XIII) משנת 1826 היה בבחינת תגובה לאירועי 1820. הוא הביע תמיכה ברסטורציה הצרפתית ובמלך שעמד בראשה. כשהאמן בחר לצייר את ציורו הוא הכפיף את עשייתו האמנותית להגיון הפעולה של השדה הפוליטי. אולם באותן שנים עצמן הופיעה בשדה זה גם העשייה האמנותית הרומנטית, שדגלה בביטוי רגשות ובעשייה אמנות לשם אמנות.

יש להבחין בין נקודת הראות של הקבוצות הדומיננטיות שפעלו בשדה האמנות לבין נקודת הראות הסוציולוגית של החוקרים. נקודת הראות הראשונה מציגה את האמנות כתופעה נשגבת ונטולת אינטרסים. ככל שעבודת האמנות מקודשת יותר ונעדרים ממנה אינטרסים חברתיים מידיים או מוכתבים מבחוץ — זאת אומרת ככל שמודגש יותר ערכה של האמנות לשם אמנות' — כן היא אוטונומית יותר בכל הנוגע למציאות ארצית זו או אחרת. אולם מנקודת המבט הסוציולוגית אוטונומיה זו מוגדרת כתביעה אידאולוגית לפתח אסטרטגיות לתיחום הגבולות ולהסתגרות חברתית. מכאן שהגדרתו של שדה האמנות 'שדה אוטונומי' פירושה יצירת בסיס לנגישות למקורות ההקצאה והשליטה בשדה. מנקודת הראות של הסוציולוגיה הקונפליקטים הנוגעים לחלוקת הכוח והשליטה בתוך השדה הם מאבקים פוליטיים. כוח זה נובע מיכולתה של קבוצה להשליט אידאולוגיה אמנותית — סגנון — ולהפכה ללגיטימית בעיני שאר חלקי השדה. בעוד שמנקודת הראות של שדה האמנות התביעה לאוטונומיה היא אידאולוגית, הרי הטענה הסוציולוגית בדבר האוטונומיה היחסית של שדה האמנות היא תיאורית, שכן היא מסרטטת את השתלשלות העניינים. הטענה הסוציולוגית נוגעת מצד אחד לייחודיות המבנה של שדה האמנות ומצד אחר להכרה בקיומן של קבוצות בעלות אינטרסים משלהן, הפועלות בזיקה להתפתחות העשייה בתוך השדה.

תובנה זו נוצרה בחלקה בעקבות התפיסות החדשות על אודות השינויים שעברה החברה המודרנית. מנקודת מבטן של התפיסות הללו מודרניות פירושה, להלכה

ולמעשה, היווצרותם של תחומי עשייה ייחודיים, שלכל אחד מהם פוטנציאל לצמוח במצב של אוטונומיה יחסית. בכל שדה מתפתחים כללי שיח ודרכי עשייה ייחודיים, המתגבשים למבנה חברתי מובחן. בגישה הסוציולוגית החברה המודרנית נתפסת אפוא כמכלול של שדות שונים זה מזה, שהקשר ביניהם אינו מתנהל בהכרח על פי כפיפות הייררכית נתונה מראש, למשל לכנסייה או למרכז הפוליטי, כפי שהיה בתקופה שקדמה למהפכות המודרניות הגדולות.

על מושג ה'פוסט-'

ההתפתחויות הנדונות בתחום הסוציולוגיה התגבשו על רקע ספקות שהלכו ורכבו ועל רקע תהיות שנגעו למושגים שהיו בבחינת אשיות החברה המודרנית, כגון האמונה באובייקטיביות המוחלטת של המדע או בהתפתחות החד-כיוונית והאינ-סופית של העולם המודרני. מעבר לספקות ולתהיות נמצא העולם עצמו, הנתון לשינויים חברתיים מהירים ואף קיצוניים, שבחלקם מפריכים את עצם נבואת המודרניות. אבחונם של שינויים אלה הופך בהדרגה למכנה משותף בחקר החברה, והוא בא לידי ביטוי בלידת מושג ה'פוסט-'' (בתר-').

'פוסט-'' הוא הקו הקונצפטואלי המבדיל בעיני החוקרים בין מאפייניה המובהקים של המודרניות לבין החדש, הגורם למבוכה. מאז שנות השבעים של המאה העשרים הופיעה בהדרגה קשת רחבה של מושגים, החל בחברה 'בתר-תעשייתית' דרך 'פוסט-סטרוקטורליזם' וכלה ב'בתר-לאומיות'. אחד המושגים הוא 'פוסט-מודרניות'. אף כי לכאורה נדמה שמאז שלהי שנות השבעים יש נטייה להכתיר כל תופעה בשם התואר 'פוסט-מודרני', אפשר להגדיר שלוש קטגוריות מרכזיות בשימוש בו – אחת ברמת התיאור ושתי הנותרות ברמה הסוציולוגית האנליטית. כללית שלוש הקטגוריות האלה מציינות שבר תודעתי, שפירושו קצן של אקסיומות רבות מצד אחד והיווצרותם של מושגי מחקר ומושאי מחקר חדשים מצד אחר. ברמת התיאור המונח מתייחס בעיקר לתחום האמנויות הפלסטיות והספרות ומתאר תופעות כגון מגמות פלורליסטיות באשר לסגנון, משבר האוונגרד כאידאה וכמוסד וטשטוש הגבולות ההייררכיים בין אמנות עילית לבין אמנות פופולרית (Hedbig, 1995).

ברמה האנליטית יש המגבילים את השימוש במונח 'פוסט-מודרניות' רק למתרחש בתחום המסורתי של התרבות. סקוט לש למשל מאפיין אותו כסוג של פרדיגמה תרבותית בדומה למודרניזם, לראליזם, לברוק ולגותיקה (Lash, 1990). אחרים מתייחסים לטווח שינויים רחב יותר הנוגע לתחומי הייצור והטכנולוגיה (Crook, Pakulski, & Waters, 1992) ולגרסאות חדשות של אינדיווידואליות ושל צורות פוליטיות חדשות הנלוות אליה ולמדינה – החל ב'טרנס-לאומיות' וכלה ב'בתר-לאומיות' (Axford, 1997; Held, 2000).

למרות ערפולו של המונח 'פוסט-מודרניות' ובלי לטעון שקף המודרניות הגיע, יש להביא בחשבון שהמונח מבטא את השינויים הגדולים שאנו עדים להם. הרעיונות

המכונסים בו הביאו לשינויים מרחיקי לכת בתפיסתנו את החברה וגם באופן חקירתה, שכן כקטגוריה תאורטית הוא ממשיג קריאת תיגר על תוקפה של הגרסה המתארת את העולם המודרני במונחים של התפתחות האמנויות, הכלכלה והטכנולוגיות בצורה מוחלטת, חד-קווית וחד-כיוונית. הזירה התרבותית, למשל שדה האמנות, היא מקום שממנו צומחות צורות חברתיות חדשות וייחודיות. משום כך אין המדובר רק בשימוש בגרסאות המגוונות של ה'פוסט'-כנקודת זמן — כלומר אחרי המודרניות — או במתן חשיבות לתופעות שפעם הוגלו לתחום התרבות ולכן היה נהוג לראות בהן תחום משני.

בעקבות התפתחות זו השתנה הדיון הסוציולוגי על אודות האמנות והוסט מן היוצר ויצירתו לסוגיות אחרות הקשורות בשדה האמנות. כאשר אנו מבקשים להבין את העשייה בשדה האמנות, כבר איננו יכולים להסתפק בשאלות על האמן אלא עלינו להתייחס לכלל רכיבי הפעילות בשדה, כגון בתי ספר לאמנות, גלריות, מוזאונים, סוחרים, אוצרים ופרסים. משום כך ניסחה הסוציולוגיה של האמנות שאלות חדשות באשר להווה ולעבר הקרוב ואף באשר להיסטוריה של שדה האמנות. אחת הסוגיות ההיסטוריות המרכזיות מתמקדת במקורות החברתיים של שדה האמנות המודרני, בנתיבי התבדלותו משדות החברה האחרים ובקשר שבינו לבין השדה הפוליטי.

שדה האמנות הפלסטית ושדה הפוליטיקה: פירוק לגורמים

מהבחינה ההיסטורית תהליך התגבשותן של עמדות בשדה האמנות האירופי המודרני התרחש פחות או יותר בד בבד עם זה של הבניית העשיות הפוליטיות, מודרניות אף הן, כגון צמיחת התנועות הלאומיות והמבנה הפוליטי המכונה 'מדינת אומה'. מדובר בתהליכי מודרניזציה בשני תחומים נבדלים — תחום האמנות הפלסטית מזה והתחום הפוליטי מזה. שני תחומי העשייה האלה, שהתפתחו באותה תקופה אך היו שונים באופיים, נולדו ממקור משותף: התנועה הרומנטית האירופית. הכוונה לאוסף עשיות חברתיות שהיו דבר והיפוכו — מהצד האחד עשיות המגלמות פרץ רגשות, תוקפנות, תוהו ובוהו, ומהצד השני עשיות של רוגע, של שיווי משקל רגשי ושל הרמוניה עם הסדר הטבעי (ברלין, 2001). החוקרים חלוקים אפילו על תיחום הזמן של הרומנטיקה האירופית. בעוד שישעיהו ברלין (שם) מתארך את התנועה בין 1760 ל-1830, יעקב טלמון (1973) מצביע על השנים 1815–1848 כשנות השיא שלה.

בראשיתה של הרומנטיקה נשזרו בה שני ממדים ייחודיים: הממד האישיותי והמדמד הקולקטיבי. הראשון התממש בדמות הגאון והשני בתפיסת האומה. אלה שני מופעים של אינדיווידואליות נשגבת שאינה ניתנת לחיקוי (Giesen, 1998). אולם כתולדה משינוי במעמדו של האמן ומהשינויים ביחס שבין השדות החברתיים גיבשה האמנות הרומנטית הצרפתית בתחילת המאה התשע עשרה תפיסה אסתטית שדחפה

את האמן ליצור בהתאם לתודעה אמנותית חדשה — האמנות לשם אמנות. ביסודה של האמנות לשם אמנות עומדים שני רעיונות מרכזיים: האחד שהאמן הוא גאון, והאחר שהאמנויות הן תחום אוטונומי בחברה. גאוניותו של האמן נעוצה ביכולתו יוצאת הדופן לפרש את המציאות ולהעניק לה תרגום חזותי. סגולות אלה מצדיקות את היותן אישיות אוטונומית בעשיית האמנות ולפיכך את תביעותיו לעשיית אמנות לשם אמנות. מיום שהרומנטיקה הצרפתית ניסחה את התביעה, נעשתה ההפרדה בין שדה האמנות לבין שאר השדות בחברה להפרדה ממשית. לאורך המאה התשע עשרה התגבשו שדה האמנויות הפלסטיות והשדה הפוליטי כסוגי עשייה המבוססים על הגיונות פעולה חברתית שונים זה מזה. השדה הפוליטי ביסס את פעולתו על תהליכי גיוס נרחבים, שמשמעותם הכלה והאחדה חברתיות בתוך היחידה הפוליטית המדינית; השדה האמנותי פיתח מכוונות חברתית של אמנות לשם אמנות.

מכאן יש להבין שהמודרניות היא תופעה היסטורית-חברתית מורכבת, לא רק משום שהיא מגולמת ומיוצגת בצורות רבות מספור, אלא גם משום שביסודה עומדת בריזמות מבנית, המתממשת בעשיות חברתיות בעלות היגיון מנוגד. במילים אחרות, הגיונות פעולה שונים זה מזה יכולים להתגלם כמודרניים אך להוביל לתוצאות חברתיות נבדלות.

מנקודת ראות סוציולוגית משמעותה של המודרניות בשלהי המאה התשע עשרה היא היווצרותן של הבחנות מספר, שתיים מהן קשורות לענייננו: האחת, הפרדה הולכת וגוברת בין שדות העשייה בחברה; השנייה, הבחנה בין קהילות המגדירות עצמן אומות. בהתאמה לשתי ההבחנות הללו מתגבשות הן התופעה החברתית-תרבותית המוגדרת 'מודרניזם' הן הלאומיות כתופעה חברתית-פוליטית. סוגי העשייה האלה הגיעו בריזמות לארץ ישראל בתחילת המאה העשרים.

מדיוננו עלולות אפוא שלוש הנחות סוציולוגיות: האחת בדבר הבריזמות של התופעות החברתיות, כגון התפתחותן הבריזמתית של העשיות החברתיות בעלות הגיונות הפעולה הנבדלים; השנייה בעניין היחסיות של הגדרת האמנות; השלישית בדבר ההקשריות (קונטקסטואליזציה) של התופעה האמנותית בכלל ושל משמעותה בפרט. הנחות אלה מעלות ספק באשר להגדרות רבות בתחום האמנות שלא היו עליהן עוררין, כגון מעמדה השמימי של האמנות או השיפוט וההצלחה האמנותיים כתולדה של אמות מידה אובייקטיביות. בכל הנוגע לסוגיה הנדונה כאן שלושתן מעמידות בספק את ההבחנה המקובלת בין אמנות עילית בלתי תלויה — אמנות לשם אמנות — לבין האמנות המכונה בדרך כלל 'אמנות מגויסת', הרואה עצמה מחויבת לשדות חברתיים אחרים בחברה.

ביטול ההבחנה החדה בין שני סוגי האמנות, למשל 'האמנות המגויסת' לעומת 'האמנות לשם אמנות', נובע מההבנה ההולכת וגוברת ששני סוגי האמנות נרתמים למאבקים המקדמים את האידאולוגיות האמנותיות שלהם. מנקודת ראות זו האמנות הפוטוריסטית, אשר קשרה את עצמה לפשיזם האיטלקי ולאקספרסיוניזם המופשט של שנות החמישים (שראה עצמו מחויב רק לביטוי נפשי עצמי), הם שני מקרים של אידאולוגיות אמנותיות שקבוצות בתוך השדה נרתמו לקידומן. נקודת ראות זו אינה

מהותנית. אמנם היא מביאה בחשבון את תוכני האמנות, אך היא טוענת שגורלם החברתי של סוגי האמנות למיניהם הוא תולדה של גורמים רבים ולא רק של המהות האמנותית שהן מנסות לממש. הטלת ספק זו מאפשרת לסוציולוגיה לשאול שאלות רבות על מקומה החברתי של האמנות בעידן המודרני בלי להיקלע לסבך המאבקים המתחוללים בין הקבוצות בשדה האמנות.

חשיפת ניגודים מבניים מחייבת התעלמות מהשערות המניחות שקיים מקור בלבדי, למשל הלאומיות, לכל תופעה חברתית. מכאן שמלאכת ההסבר כוללת מעקב אחר הדרכים המפותחות שבהן מתעצבות תופעות. נוכחותן של התופעות, התפתחותן וחשיפתן אינן תלויות דווקא ביוצריהן אלא בנסיבות החברתיות. הנחה זו אינה מחפשת סיבתיות חד-ערכית של התופעות והתפתחות חד-כיוונית שלהן, אלא מדמינת את החברה בפרק זמן נתון כקשר סבוך שיש להתירו. בקשר הזה חלק מהחוסים מקושרים באופן גלוי, אך אחרים מפותלים, משתרגים זה בזה או נחבאים. מחקרים סוציולוגיים קודמים לחיבור שלפנינו, שעניינם המודרניזם בשדה האמנות הישראלי, עסקו בסוגיות בניית הטעם האמנותי (Greenfeld, 1989) ובפוליטיקה של ניהול זהויות (חינסקי, 1997). לעומתם הבעיה המעסיקה אותי בספר זה היא טיבו של הקשר בין שדה האמנות לבין השדה הפוליטי בתנאים החברתיים המסוימים של הבניית אומה. לשון אחר, אני מתעניינת בתהליך הולדתו של שדה האמנות בתנאים החברתיים הייחודיים של הבניית אומה ובאופיים של אופני ההתחברות של שדה האמנות הזה לשדות האחרים בחברה הנבנית.

כדי לנתח את השתלשלות העניינים בשדה האמנות הישראלי ראוי לפרק את העשייה האמנותית מההתניות שמקורן בגורמים בלבדיים ומהתפיסה המגמדת אותה לרמה חד-ממדית. התייחסות חדשה זו תאפשר להסביר שני תהליכים סותרים לכאורה שהתרחשו בשנת 1948:

א. הפרדת ה'אני' האמנותי מן ה'אני' הלאומי. שלא כצפוי בתהליכים של הבניית אומה, התביעה לאמנות לשם אמנות, כלומר התביעה לאוטונומיה אמנותית, הייתה נפוצה בשדה האמנות הארץ ישראלי מאז ראשיתו ונישאה בפי מרבית סוכניו. בהקשר זה נכון לפרש את תהליך התארגנותה של קבוצת 'אפקים חדשים', שכן עצם ההתארגנות היא שאפשרה לחבריה להשיג יתרון ריבודי באמצעות ניכוסה של הגדרה אמנותית שכבר הייתה קיימת בשדה. הקמת הקבוצה סימנה את הפרדת ה'אני' האמנותי מן ה'אני' הלאומי ואת ההבחנה בין שדות העשייה החברתית שהיו קיימים כבר מלכתחילה ואשר התחזקו ככל שהובנה שדה האמנות.

ב. השתרגות העשיות. קבוצת 'אפקים חדשים' ביטאה את תביעתה לאוטונומיה אמנותית בקריאה לעשייה אמנותית אוניברסלית ובין-לאומית. תביעות אלה לוו באימוץ הדרגתי של עשיית אמנות מופשטת. דווקא הרצון העז של מרבית שחקני השדה לממש את האוטונומיה האמנותית הזאת הוא שהביא, באופן מפתיע לכאורה, להכללתה של האמנות הפלסטית הקנונית בעולם הדימויים הלאומיים של האומה הישראלית המתגבשת. הערכה מקפת של התהליכים מאפשרת להגדיר את שדה האמנות הארץ ישראלי כנתון בתהליך של הבניית הקנון. הבניית קנון תרבותי

משמעותה הגדרה ומיסוד של צמד המושגים 'קנוני' ו'לא קנוני'. בצדם אפשר גם לדבר על קטגוריה חברתית-תרבותית שלישית – ההיעדרות – המתייחסת לאופן התגלמותם של נושאים באיקונוגרפיה הקנונית. הנושאים הללו קשורים בדרך כלל לתופעות שבהקשר חברתי-היסטורי נתון הוגדרו בתור אחרות חברתית. קטגוריית ההיעדרות מגלמת ממשות שלובשת פנים מספר. היא מופיעה בדימויים שאפשר לזהותם, ולחלופין מתגלמת גם בצורת ה'אין'. כלומר ההיעדרות באה לידי ביטוי גם כשדימוי ה'אחר' אינו קיים באופן ממש. אפילו כאשר דימוי זה מתגלם בצורות שעל דרך ההכללה אפשר להגדירן פיגורטיביות – כלומר קיימת אפשרות לזהות אובייקטים כגון טבע, אדם, ארכיטקטורה – הוא עדיין מבטא את נקודת המבט של יוצר הנרטיב ואת תפיסתו על אודות ה'אחר' הנשלט. במילים אחרות, למרות ממשותו החומרית של הדימוי הוא אינו מבטא את קולו של ה'אחר' המתואר, ולכן אפשר להגדירו היעדרות מסוג כלשהו. ואמנם, ככלל, כמה נושאים, בהם נשים וכן מה שאפשר לכנות 'בעיות חברתיות', לא הופיעו בקנון הארץ ישראלי והישראלי המוקדם שהלך ונוצר באותם ימים. גם דמויותיהם של הערבי והערבייה נעדרו.

במשך שנים רבות השתמשה ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית כמונחים דיכוטומיים שחילקו את התוצרת האמנותית לתוצרת מקומית ותוצרת אוניברסלית. הגישה ההיסטוריוגרפית הגדירה את האמנות הארץ ישראלית מזווית הראייה האוניברסלית, המודרנית והאוטונומית. בכך היא טשטשה לא רק את הנוכחות הבר-זמנית של תופעות ואת הרב ממדיות המאפיינת את עולם האמנות המודרני, אלא גם את מגוון האירועים החברתיים-פוליטיים שהתרחשו בתוך שדה האמנות הארץ ישראלי ואת אופני ההתחברות שלו לשדות אחרים בשיאו של תהליך הבניית האומה. נקודת הראות הסוציולוגית שאני מציעה כאן שונה מנקודת המבט ההיסטוריוגרפית של האמנות הישראלית. לעומת הגישה הזאת אני מניחה שכדי להבין את היווצרותו של שדה האמנות בתקופת היישוב יש להשתחרר מתכנית החלוקה הדיכוטומית של התופעות.

בפרק הראשון אבחן את ההיבטים השונים של הקמתו של שדה האמנות הארץ ישראלי. אשאל מי היו היזמים ומה היה הפרופיל החברתי שלהם; מתי החלו להתקיים התנאים הסוציולוגיים הבסיסיים לקיומו של תהליך ייצור עבודת האמנות; האם קיימת התאמה בין התאריך ההיסטוריוגרפי-כרונולוגי לבין מה שאפשר להגדיר 'תאריך סוציולוגי' של ראשיתו של השדה. בהתאמה אסביר את ההנחות התאורטיות המוליכות להבדל בין זיהוי תחילתה של הפעילות האמנותית עם פתיחת המוסד הראשון לאמנות (בצלאל) לבין קביעת נקודת ההתחלה עם היווצרותן של החוליות בשרשרת הייצור האמנותי המאפשרות דינמיקה בשדה.

את יחסם של סוכני השדה לטיב האמנות שאליו כמהו אבחן בפרק השני, הבנוי מהפן האנליטי על פי התביעות האמנותיות שעלו במישורין מהשדה. תישאלנה השאלות האלה: אילו בעיות אסתטיות העסיקו את סוכני השדה? האם הן היו קשורות לבעיות שהאמנות המודרנית והמודרניסטית עסקו בהן באירופה? מה היה

יחסם של סוכני השדה לתהליך הבניית האומה כשחקנים חברתיים שמרכז עניינם תהליך ייצור עבודת האמנות?

בפרק השלישי אדון בחלוקת המשאבים בשדה האמנות ואברר כיצד מתגבש שדה בתנאים של הבניית אומה ואיזו צורה לובשים המאבקים על חלוקת המשאבים בתוכו; מה הן העשיות האמנותיות העומדות ביסוד התביעה לחלוקה מובחנת של משאבים בין העמדות; ולבסוף – כיצד ומדוע מנסת קבוצת אמנים את התביעה לאמנות לשם אמנות.

במוקד הפרק הרביעי תעמוד השאלה אילו מתאמים בין השדות החברתיים אפשרו לתביעה לאמנות לשם אמנות להתמסד, אף על פי שהחברה נמצאה באחד משיאי התהליך של הבניית האומה.

בפרק החמישי אציב את השאלה כיצד קרה שחרף התביעה החתרנית לאמנות לשם אמנות – שנישאה בפיקבוצת 'אפקים חדשים' ושותפיה – התמסד קנון אמנותי שהשתרג בעולם הדימויים הלאומי.

ספר זה אינו עוקב אחר ההתפתחות הכרונולוגית של האירועים, אלא חושף את רבגוניותה של המציאות החברתית באמצעות שאלות סוציולוגיות הנוגעות להיבטיה המגוונים של העשייה האמנותית. השאלות הסוציולוגיות מאפשרות להאיר באור חדש את תהליכי כינונו של שדה האמנות ואת הקשר שבינו לבין השדה הפוליטי בתנאים החברתיים של הבניית אומה.

מבוא

פרק ראשון

בונים שדה: כיצד הגיחו חוליות הייצור האמנותי בארץ ישראל

שדה האמנות הפלסטית: מאירופה לארץ ישראל

השינויים הכלכליים, הפוליטיים והתרבותיים שהיו כרוכים בדמוקרטיזציה הולכת וגוברת של החברה האירופית במאה התשע עשרה אפשרו ליהודים לשאוף לעמדות חברתיות שהיו חסומות בפניהם קודם לכן, ואף להשתלב בהן. ואמנם, לראשונה יכלו צעירים יהודים – קודם במרכז אירופה ואחר כך במזרחה – להגשים את שאיפותיהם לביטוי אמנותי פלסטי. תחילה הם היו מעטים. ברבע השני של המאה התשע עשרה החל לפעול בגרמניה מוריץ אופנהיים, הידוע בכינויו 'האמן היהודי הראשון' (Cohen, 1983). בעקבותיו באו מרדכי אנטוקולסקי, יוסף ישראלס ומאוריצי גוטליב. לעומת זאת בעשור הראשון של המאה העשרים כבר היו האמנים ממוצא יהודי שעסקו באמנות הפלסטית מעורבים ברבים ממרכזי האמנות האירופיים.¹ משנות השמונים של המאה התשע עשרה החלו גם הספרות והעיתונות העברית להתייחס לאמנות כנושא לדיון בפני עצמו, בין בהקשר היהודי שלה ובין בהקשר הכללי שלה (הולצמן, תשנ"ד). מכונני שדה האמנות שהגיעו לארץ ישראל בעשור הראשון של המאה העשרים היו מעורבים אפוא בתהליכי השינוי. הם היו עדים במידה זו או אחרת לתהפוכות הגדולות שעברו על יהדות אירופה ועל שדה האמנות האירופי בעשורים האחרונים של המאה התשע עשרה.

שדה האמנות העילית בארץ ישראל נוצר בנקודת ההצטלבות של כמה תופעות מודרניות: שינוי במעמדו של האמן, גיבושה של אסתטיקה מודרניסטית ותהליך הבנייה של אומה. משום כך היווצרותו של שדה זה מעלה שאלות רבות – כיצד צמחו העמדות בשדה האמנות הארץ ישראלי? מי היה האמן? אילו סוגי יזמות חברתית קידמו את העשייה האמנותית? מה היו סוגי הביקורת האמנותית, אופניה ותפוצתה? כיצד נוסדו מוזאונים לאמנות ואיך נערכו תערוכות אישיות וקבוצתיות? אילו תפקידים נוספים נוצרו בשדה, וכיצד הם תרמו לעשייה האמנותית? במרכז הדיון של חיבור זה עומד כינון העמדות שהרכיבו את שדה האמנות הארץ ישראלי בעקבות התביעה הכללית שאפשר להגדירה 'שאיפה אמנותית', היינו הרצון

1 למשל בשנים 1894–1910 הגיעו 25 אמנים יהודים לפריז והציגו בה את עבודותיהם (Golan, 1985: 81).

ליצור מנגנונים חברתיים שיאפשרו את תהליך ייצורה של אמנות עלילת. השאלה אינה מתי הפכה האמנות הפלסטית לנושא לדיון ביהדות האירופית בכלל ובתנועה הציונית בפרט, אלא מתי נוצרו התנאים החברתיים שהצמיחו את הדינמיקה שאפשרה את קיומו של שדה האמנות העילית בארץ ישראל.

המקרה הארץ ישראלי מעניין, שכן שדה האמנות בתקופת היישוב הוא שדה בהיווצרות. לפניו הייתה קיימת אומנות, אך לא אמנות, על פי החלוקה שהייתה מקובלת במחצית הראשונה של המאה העשרים. עיון בהשתלשלות האירועים בארץ ישראל למן העשור הראשון של המאה חושף יסודות חברתיים משותפים בין יזמיו של שדה האמנות ומידה רבה של בר־זמניות בהיווצרות התנאים המאפשרים פעילות אמנותית. במילים אחרות, אף על פי שבית הספר הירושלמי לאמנות בצלאל הוקם כבר בשנת 1906, הממצאים מעידים כי החוליות השונות המרכיבות את שרשרת הייצור האמנותי הופיעו והחלו להתמסד רק בתחילת שנות העשרים. רק בשנים האלה נוסדו החוליות הללו, ורק מאותה עת הן החלו לקיים ביניהן מידת מה של יחסי גומלין והמשכיות. אולם בלי לבחון את ההיסטוריה של האמנות האירופית אי־אפשר להבין אילו עמדות נוצרו בשדה האמנות הפלסטית בארץ ישראל.

שדה האמנות האירופי נעשה תחום עשייה ייחודי וניסח את תביעתו לאוטונומיה אמנותית כתולדה מתהליך מתמשך. אמנם תחילתו ברנסנס האיטלקי, אך הוא הואץ רק בשלהי המאה השבע עשרה. אז החלו להופיע עמדות חדשות, שהפכו למרכזיות במבנה של שדה האמנות המודרנית והיו בסיס לפעולה אמנותית אוטונומית יחסית. עמדות אלה היו בסיס גם לתביעה לעשיית אמנות לשם אמנות, שהופיעה בתחילת המאה התשע עשרה. כדי להבין תהליך זה יש לראות בחברה המודרנית עולם חברתי המורכב מכמה ממדים אוטונומיים יחסית, שלכל אחד מהם יש עקרונות פעולה ייחודיים לו. שדה האמנות, שדה הדת או שדה הכלכלה מתפתחים כל אחד בהיגיון ייחודי (Bourdieu, 1983). בעוד ששדה האמנות הובנה על הרעיון של דחיית רווח חומרי, השדה הכלכלי התמסד כתחום שבו 'עסקים הם עסקים'. באמנות הפלסטית אוריינטציה ייחודית זו אפשרית היות ששדה האמנות פיתח רשת של מוסדות, של ארגונים ושל תפקידים שבמרכז הווייתם ניצבה האמנות, וכך הם נעשו הבסיס לתמיכה בפעולה האמנותית. טענת ההפרדה חשובה משום שעצם קיומה מונע הנחה מוקדמת שחברה היא מכלול הומוגני שנוצר ממקור חברתי בלעדי, בין כלכלי בין פוליטי. ההפרדה בין השדות פירושה שבחברה מתקיימים בעת ובעונה אחת תחומי עשייה רבים. לכן עקרונות פעולה נבדלים לכל תחום הם אך צפויים.

באירופה של ימי הביניים לא הייתה קיימת ההבחנה המוכרת לנו כיום בין אמנות (craft) לבין אמנות (fine art). כשלעצמה זו אבן הבוחן המלמדת שהאמנות לא הייתה אוטונומית, לא כמקצוע ולא כתוצר (Zolberg, 1991). הגילדות היו המבנה החברתי אשר בו נלמדה המלאכה ובו היא אושרה. המסטר, רב האמן, הפיק את רווחיו בעיקר מהעבודות שהזמינה ממנו הכנסייה. הן ארגון העבודה באמצעות הגילדות הן פטרונות הכנסייה הטילו מגבלות על הצורות ועל התכנים של עבודת האמנות. כל זה השתנה במרוצת התקופה המודרנית. מסוף ימי הביניים גם אצילים,

בונים שדה: כיצד הגיחו חוליות הייצור האמנותי בארץ ישראל

סוחרים עשירים ועיריות החלו להזמין עבודות אמנות. הפטרונות במיטבה הייתה כרוכה בצמיחתן של המשפחות הגדולות ברנסנס האיטלקי. תמיכת המשפחות באמנויות הביאה לשחרורו של האמן מהגילדות ולפתיחת האקדמיות הראשונות לאמנות. ברוח זו הוקמו במאה השש עשרה תחילה האקדמיה בפירנצה ואחר כך האקדמיה ברומא. אחד השינויים הגדולים נוגע למבנה ההיררכי של מוסדות אלה: ציירים, פסלים ואדריכלים – ולא עוד אנשי הכנסייה – הם שתפסו את העמדות הגבוהות. המוסדות הללו אף נעשו למרכזי דיון אינטלקטואלי עבור יוצרי התקופה, שכן השתלבו בהם גם משכילים ואוהבי אמנות, סופרים ומשוררים. בשנת 1648 פתח לואי הארבעה עשר את האקדמיה המלכותית לאמנויות בפריז, שהוקמה על פי אותו דגם, בהנהגתו של הצייר שרל לברן.

פתיחתה של האקדמיה בפריז מציינת שלב חדש במבנה של שדה האמנות. אמנם האקדמיה קמה בראש ובראשונה על מנת להאדיר את המלך ואת שלטונו,² אך היא שמה לה למטרה לחנך ולטפח את היצירתיות, למסד קריטריונים לאיכות אמנותית ולהעניק לגיטימציה לסגנונות, לצורות אמנותיות ולנושאים חדשים – מתוך הסתמכות על עקרונות רציונליים שנגזרו מהחייאת הידע ההומניסטי הקלסי.

החידוש הגדול שהביאה האקדמיה הפריזאית היה שילוב ידע תאורטי, פילוסופי וספרותי במערכת המובנית והמאורגנת של שעות הלימוד בד בבד עם תהליך ייצור עבודת האמנות. שילוב תחומים תאורטיים אפשר לאמנות להיכלל במקצועות ההומניסטיים, כלומר היא זכתה להיות מוגדרת 'תרבות גבוהה'. למעשה, תהליך הקמת המוסדות האלה הוא רק במחצית השנייה של המאה השמונה עשרה, אולם לאחר שהוקמה האקדמיה היא פתחה בפני האמן דרכים חלופיות להצלחה מקצועית. בחסות האקדמיה הוא יכול לייצר עבודות אמנות הרחק מהמעקב ומהפיקוח של הגילדה, מהצנזורה של הכנסייה ומהקפריזות של הפטרון (Boime, 1971; Zolberg, 1991). לימים הפכה האקדמיה בפריז מוקד משיכה לציירים צעירים מכל אירופה ושימשה דגם ארגוני שהועתק לבירות אחרות על פני היבשת.

אולם הקמת האקדמיה הצרפתית ודומותיה והשינויים שעברו עליהן במשך מאתיים שנים הם רק רכיב אחד בהשתלשלות העניינים בשדה האמנות האירופי. למן המאה השבע עשרה, עם התגבשותם של הרכבים מעמדיים חדשים והופעתם של רעיונות חדשים, התחילו להיווצר גם עמדות חדשות בשדה, והחל להתגבש שוק האמנות האירופי. אחד ממאפייני השינוי הוא צמיחת העמדה של סוחר האמנות. סוג אחד היה סוחר שסחר ביצירות אמנות ובחפצי מותרות שמכרה האצולה האירופית המתרוששת. היצירות והחפצים הללו עברו לידיהם של המתעשרים החדשים. בצרפת למשל נעשה סוחר האמנות חיוני לשם ביצוע העסקות בין הבורגנות המתחזקת לבין האצולה המסורתית המתרוששת והזקוקה לכסף מזומן. כעבור זמן החלו הסוחרים לסחור בציורים ממוסגרים. בשביל מעמד הביניים היו הציורים האלה תחליף זול

2 הקמת האקדמיה הייתה תגובתו של המלך למאמצים הבלתי פוסקים של הגילדה להגביל את פעילות האמנים שפעלו מתוך חצרו ובחסותו.

פרק ראשון

לציורי קיר יקרים מאוד שפיארו את ארמונות האצולה והבורגנות הגבוהה. עמדה זו של הסוחר נוצרה על רקע המונופול שהיה לגילדות בסחר האמנות ועל רקע האיסור שהטילה האקדמיה על אמניה לעסוק במסחר אמנותי. יש להניח שהאיסור היה מכוון ושמטרתו הייתה להבחין בין עיסוקם של חברי הגילדה לבין עיסוקו של האמן שפעל במסגרת האקדמיה.

במאה השמונה עשרה צמח סוג חדש של סוחרים. הללו היו אמני האקדמיה שוויתרו על הקריירה שלהם כיוצרים לטובת מסחר בעבודותיהם של אמנים אחרים. פעילות סוחר האמנות גברה ככל ששוק האמנות התרחב עם התגבשות הבורגנות כמעמד מרכזי במבנה החברתי. משצברה עמדתו של סוחר האמנות תאוצה, היא יצרה סביבה במרוצת המאה השמונה עשרה מגוון עיסוקים ומוצרים נוספים, כגון כתיבת ספרי אמנות וייצור קטלוגים וכתבי עת מיוחדים. בתחילת המאה השמונה עשרה נוסף לשדה רכיב חדש: הסלון האמנותי. הסלון הראשון, שהתקיים בלונדון שבפריז בשנת 1704, אפשר בפעם הראשונה להציג בציבור את עבודותיהם של חברי האקדמיה. אולם רק משנת 1737 היו הסלונים לתופעה ממוסדת שחזרה על עצמה מדי שנה או שנתיים (White & White, 1993).

בסופה של המאה השמונה עשרה התמסד גם תפקיד מבקר האמנות. הדרך להתמסדות התפקיד נסללה בהצטרפותם של שלושה גורמים: גיבושו של תפקיד סוחר האמנות, התרחבות עולם ההוצאה לאור ועריכתן של תערוכות פומביות של האקדמיה. סגנון הביקורת של האמנויות הפלסטיות, שדני דידרו נחשב מייסדו, התפתח במאה התשע עשרה. באותה עת התגבשו שני תחומי מחקר אקדמי חדשים: האסתטיקה (כענף בפילוסופיה) ותולדות האמנות. גיבושם של אלה העניק להם תוקף 'אובייקטיבי'. הביסוס המדעי יצר הבחנה בין שני התחומים לבין המסחר באמנות ונתפס כערבות לאיכות ולאמינות בשיפוט האמנותי.

במאה התשע עשרה הייתה פריז מרכז האמנות האירופית. עמדתה זו נוצרה בשל היוקרה אשר זכתה לה האקדמיה, הצלחת המערכת הציבורית בגיוס ציירים, הגידול בהתעניינותם של הצרכנים — ככל הנראה בשל תשומת הלב הרבה שהמדינה הקדישה לאמנויות — וריכוז גדל של ההון. תהליך הפיכתה של פריז למרכז האמנות גרם להתרחבות השוק ולשינויים במערכת המסחר ובביקורת האמנותית. תחילה פעלו המבקרים לפי הקריטריונים שקבעה האקדמיה, אולם עם צמיחתם של זרמים אמנותיים שהתנגדו לאקדמיה קם סוג חדש של מבקרים אמנותיים — המבקרים האנטי-ממסדיים. ביקורתם התגבשה סביב קבוצת האמנים אשר לימים תכונה 'האימפרסיוניסטים'. המבקרים החדשים לא שפטו לפי הקנון הקיים אלא יצרו קריטריונים חדשים, ואלה אומצו לא רק בידי מומחים אלא גם בידי האמנים עצמם. הם נעשו בעיני הצרכן האמנותי בכלל ובעיני האספנים בפרט למפענחיהם של הסגנונות החדשים.

אם כן, שדה האמנות האירופי בשלהי המאה התשע עשרה, ובפרט זה הפריזאי, היה תופעה חברתית מורכבת. העמדות שנוצרו הובחנו זו מזו בחדות. אין מדובר רק בקיומן של עשיות אמנותיות מגוונות זו בצד זו, אלא גם במיקומן במבנה השדה.

בונים שדה: כיצד הגיחו חוליות הייצור האמנותי בארץ ישראל

מקומה של כל עשייה אמנותית נקבע על פי מידת יוקרתה. היוקרה היא תופעה שרירותית, שכן היא נקבעת בהתאם לאמות המידה המתמסדות בעקבות המאבקים המתנהלים בין קבוצות המנסות לשמור על מקומן לבין קבוצות השואפות לשנות את הגדרת המצב. יוקרתה של עמדה בשדה האמנות מותנית בגורמים רבים: המקום שהיא תופסת בשרשרת הייצור האמנותי, קרבתה לשוק הכלכלי והשתייכותה לזרם אמנותי מסוים. אולם למרות השוני בין שדות האמנות באירופה אפשר לטעון שבשלהי המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים התאפיינו מרביתם במורכבות ובתסיסה חברתית. הוויה זו הייתה מוכרת למדי לאמנים שהחלו להגיע לחופי ארץ ישראל בתחילת המאה העשרים.

יחסי הגומלין בין אמנות לבין פוליטיקה הם נושא מרכזי בדיון באמנויות הפלסטיות בתקופת היישוב, שהלוא מדובר באמנים ובסוכנים חברתיים שנרתמו להבנות את שדה האמנות על רקע כינון הלאומיות היהודית. לאומיות היא תנועה פוליטית הנתמכת בידי קבוצות הרואות עצמן קשורות זו בזו בקשר חובק – האומה. מטרתן המרכזית של קבוצות אלה היא להשיג את ההגדרה העצמית של האומה המתממשת בישות הקרויה 'מדינת אומה' (Alter, 1990).

נשאלת השאלה כיצד נוצרו חוליות שרשרת הייצור האמנותי בארץ ישראל: האם שדה האמנות היה חלק מפרויקט פוליטי של הבניית האומה, ועל כן צמח בצורה אורגנית כנגזרת שלו, או היו אפשרויות חברתיות אחרות? בהקשר זה ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית נוטה לחלק את האמנים בתקופת היישוב לפי אמת מידה של זמן, למשל עשור, ולפי אמת מידה אמנותית – הסגנון. החוקרים מרבים לנתח את המאפיינים הצורניים, הצבעוניים והתוכניים של התוצרת האמנותית וכן את השתנותם מתקופה לתקופה. ההיסטוריוגרפים מחלקים את התוצרת האמנותית לחמש תקופות עיקריות, לפי עשורים. החלוקה הכרונולוגית מתגלמת גם במונח 'דורות', המבדיל בין סוגי אמנים: 'הדור השני' (בלס, 1982) או לחלופין 'הדור המודרניסטי' (צלמונה, 1981א), כאשר מתייחסים לאמנים בשנות העשרים; 'דור הביניים' או לחלופין 'הדור האבוד' או 'הדור שהוחמץ' (עפרת, 1989), כאשר מתכוונים לתלמידיהם של אביגדור סטימצקי ויחזקאל שטרייכמן בשנים 1945–1948, או 'דור תש"ח' (עפרת, 1984). בצד אלה קיימת חלוקה דיאכרונית, המתגלמת למשל בניתוח ההשתנות של נושא מסוים בתמטיקה האמנותית, כגון 'דמות החלוקן' (עפרת, 1983). אין הכוונה לשינוי שיטת הניתוח ההיסטורי, שכן נבחר נושא והוא נבדק על פי מידת השתנותו מדור לדור.

אף כי החלוקה על פי דורות או על פי נושאים מאפשרת למצוא הבדלים בין סוגי תוצרים אמנותיים, בכל זאת היא טומנת בחובה בעיה. ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית יוצרת דימוי של התניה היסטורית חד-סיבתית, שבה משתלבות זו בזו חד-כיוונית וחד-ממדיות. לפי גרסת הדורות ההיסטוריה של האמנות הישראלית נעה קדימה כאשר דור אחד של אמנים, היוצרים בסגנון כלשהו, מוחלף בידי דור היוצר בסגנון אחר וחוזר חלילה. היווצרותו של שדה האמנות הארץ

פרק ראשון

ישראל מוצגת בסדר כרונולוגי, למשל על פי תאריכי הקמתם של המוסדות או הגעתם של האמנים. אלא שהצגה זו אינה מאפשרת לגלות אם קיים יסוד משותף בין הרכיבים בשדה ואם שדה האמנות נוצר כתופעה חברתית הנלווית לתהליך הפוליטי או דווקא באופן שאינו תלוי בתהליך זה. ממכלול העדויות ההיסטוריות אפשר לקבוע ששדה האמנות בארץ ישראל, במובנו הסוציולוגי של המושג, לא החל להתממש לפני 1920. זאת ועוד, עיון באופן כינונו של השדה מעלה שהאמנויות לא היו חלק מהפרויקט הפוליטי הכללי, אלא צמחו באופן שאפשר להגדירו 'הגחה ספונטנית של תופעות'. מכאן שיש לאתר ברזומניות של עשיות חברתיות שונות זו מזו. למעשה, ביסודה של כל עשייה – פוליטית או אמנותית – מונח היגיון מנחה ייחודי. בתחום האמנויות הפלסטיות בארץ ישראל אפשר לומר כי משנות העשרים התפתחו המנגנונים החברתיים המרכיבים את שרשרת הייצור של מה שמוגדר 'יצירת האמנות העילית'. תוצרת זו מוצבת בניגוד חד לתוצרת המוגדרת 'אומנות'. לכן אין אני שואלת מתי הופיעה לראשונה האמנות העילית, אלא מתי נוצרו התנאים החברתיים שאפשרו את הדינמיקה המקיימת את שדה האמנות. לשם כך אבדוק להלן מה היו רכיביה של העשייה, כיצד הם נוצרו ומה היה הפרופיל החברתי שלהם.

עמדת האמן: מאפייניה החברתיים ביישוב הנכונה

מה המשותף לאמנים הארץ ישראלים? שאלה כוללנית זו נחלקת לכמה היבטים, כגון ארצות המוצא, אופן ההגירה, ההכשרה המקצועית והתפיסה האמנותית. ההתחקות אחר היבטים אלה מאפשרת לסרטט את דיוקנו של הסוכן החברתי הקרוי אמן. המטרה היא לבנות דיוקן קבוצתי ולא רצף של ביוגרפיות ייחודיות. התווייתם של קווי מתאר משותפים תסלול את הדרך להבנת הסוגיות שאדון בהן בהמשך.

באופן כללי האמן שעסק באמנות פלסטית הגיע לארץ ישראל מסיבות אידאולוגיות לאומיות, פרט למעטים שנולדו בארץ או שהגיעו אליה בגיל רך עם משפחותיהם. בקבוצת ילידי הארץ היו ציונה תגר ומשה קסטל, וכן צילה נימן וסימה סלונים הצעירות יותר. אפשר למנות בקבוצה זו גם את נחום גוטמן, את בתיה לישנסקי, את מוסייה בוגרשוב ואת יונה צליוק. הללו הגיעו לארץ בילדותם. אולם מתוך כ-120 אמנים שחיו בארץ ישראל ערב הקמת המדינה היגרו מרביתם לארץ ביזמתם.

למן שנות העשרים הופיעו בשדה האמנות הארץ ישראלית סגנונות אמנותיים נבדלים, ואף על פי כן התבוננות מדוקדקת מגלה שלאמנים היו אופני עשייה משותפים. רוב האמנים הארץ ישראלים היו מהגרים ממזרח אירופה וממרכזה. עיון בתנועת ההגירה היהודית באותם ימים מראה שהשאיפה לעזוב את מקומות המוצא

בונים שדה: כיצד הגיחו חוליות הייצור האמנותי בארץ ישראל

האלה לא הייתה בלעדית לאמנים שהגיעו לארץ ישראל. רבים פנו באותה תקופה לפריז³ ולארצות הברית.⁴

רוב האמנים שפעלו בארץ ישראל בתקופה הנדונה עברו תקופה מעצבת באירופה. מקרב האמנים שהיו פעילים⁵ בין שנת 1906 (שנת פתיחתו של בית הספר בצלאל) לשנת 1930 הגיעו רובם לארץ לאחר שלמדו באירופה.⁶ רק מיעוטם היו ילידי הארץ⁷ או מהגרים שהתחילו את הכשרתם האמנותית בארץ ישראל ויצאו לאירופה רק אחר כך.⁸ במרוצת שנות השלושים לא השתנתה מגמה זו אלא רק התחזקה. עוד ועוד אמנים הגיעו ארצה בשל המאורעות באירופה. מסיבה זו שינויים בפרופורציות בין המתחנכים תחילה באירופה למתחנכים בארץ קרו רק לקראת אמצע שנות הארבעים. מכלל הביוגרפיות של התקופה שנמשכה עד שלהי שנות הארבעים עולה תמונה של שהייה בערים שונות באירופה, לא רק בפריז.⁹ במילים אחרות, בשנים הנדונות נצפית תנועה מתמדת לאירופה ובחזרה לארץ ישראל בקרב רוב רובם של האמנים העירוניים.¹⁰ האמנים נסעו לצורכי לימוד הן לבתי ספר הן לאולפנים פרטיים. מן המשתלמים בבתי ספר אציין את הציירים שמואל בן-דוד, אהרון אבני ואליהו סיגד. במשתלמים באולפנים של אמנים מוצאים את ציונה תגר, שלמדה בסטודיו של אנדרה לוט ובסטודיו של מרסל גרומר, שניהם בפריז. עם תגר למדה הציירת חיה שוורץ. גם הצייר אריה פיין למד בסטודיו של גרומר. הוא למד גם אצל אוטון פרייז במהלך שנת 1936. נתונים משנת 1945 מעלים שקרוב למחצית מכלל האמנים שחיו בארץ ישראל¹¹ שהו תקופה מסוימת בפריז לצורך לימודים — בין באקדמיות בין באולפנים פרטיים. אחרים למדו באקדמיות אחרות לאמנות באירופה, כגון אלה שבגרמניה ובאיטליה.

- 3 בהם מקס ז'קוב, לואיס מרקוסיס, סוניה דלונה-טרק, ז'יל מרדכי פסקן, אנרי היידן, אוסיפ זדקין, מרק שגאל וחיים סוטין.
- 4 בהם אהרן גודלמן, חיים גרוס, סטפן הירש, פרנק קירק, לייב לוזוביק, אברהם מנייביץ, אלי נדלמן, אבו אוסטובסקי, מרק רותקו, בן שן וויליאם זורח. רובם הגיעו ממזרח אירופה.
- 5 כלומר הציגו לפחות בתערוכה אחת.
- 6 לדוגמה אזכיר שניים: שמואל שלזינגר ויוסף זריצקי.
- 7 למשל ציונה תגר, ילידת 1900.
- 8 בערך 70 אחוזים הגיעו לארץ ישראל לאחר לימודים באירופה. הנתונים היו ילידי הארץ או מהגרים צעירים שהתחילו את לימודיהם כאן.
- 9 למשל יחזקאל שטרייכמן שהה בפירנצה בשנת 1926, ובתיה לישנסקי השתלמה בברלין וברומא בשנות העשרים.
- 10 אמן אחד היה חריג בולט — הצייר חיים גליקסברג. ככל הידוע הוא לא יצא אף לנסיעת לימודים אחת לאירופה אחרי שהגיע לארץ ישראל. אבל גם הוא הושפע מלימודיו באירופה. כאשר למד באודסה ובמוסקווה הוא הושפע מהאמנות הצרפתית ולאחר מכן נטה לה הערכה ואהדה. בערים אלו היו מוסדות התרבות ספוגים ברעיונות שבאו מצרפת.
- 11 אין בידינו נתונים מדויקים, אך מספר המציגים בתערוכה הכללית בשנת 1946 היה 126 אמנים. לפי האוסף שכלל את הפרטים הביוגרפיים של אמני התקופה, 60 אמנים עברו תקופות מעצבות בפריז (קלינגר, 1946: 84–102).

פרק ראשון

יש להדגיש כי הנהירה לאירופה בכלל ולפריז בפרט לא אפיינה רק את האמנים הארץ ישראלים. היא הייתה חלק מההוויה האמנותית, בייחוד היהודית. כבר בתחילת המאה השתקעו בפריז 37 אמנים יהודים ילידי מזרח אירופה ומרכז ויצרו את מה שהוגדר אחר כך 'אסכולת פריז'. גם מצדו השני של האוקיינוס, מארצות הברית, באו לפריז אמנים ממוצא יהודי כדי להשתלם.¹² גם הם שהו בעיר פרקי זמן קצרים או ארוכים, לפעמים אפילו שנים. בסופו של דבר חזרו רובם לניו יורק (Baigell, 1991), כפי שחבריהם שבו לארץ ישראל.

בדיקת מסלולי החיים של אמני תקופת היישוב מעלה אפוא שההכשרה האמנותית באירופה, אם במוסדות ואם בבתי ספר פרטיים, בעיקר בפריז, הייתה ליסוד המרכזי בעשייתם החברתית, ושהיא נקטעה רק סמוך לפרוץ מלחמת העולם השנייה. אולם בניגוד לרושם שיצרה ספרות המחקר במשך השנים לא הומצאה עשייה זו בידי קבוצת אמנים ביישוב, אלא הובאה לשם בידי מורי בצלאל של שץ. הללו – ובראשם בוריס שץ, אבל פן וזאב רבן – למדו בפריז טרם בואם לירושלים. אולם רק לאחר שיצחק פרנקל חזר מפריז בשנת 1925, פתח את הסטודיו שלו ליד המרכז לתרבות של ההסתדרות והפיץ את בשורת המודרניזם מפריז, הואצה תפיסת פריז כמוקד שיש לשאוף אליו.

האם המתואר לעיל היה הקו המשותף היחיד לאמני ארץ ישראל או אפשר להצביע על יסודות משותפים נוספים? האם מבעד לפרשנויות האסתטיות שהבחינו בין האמנים אפשר לאתר קווי דמיון באופן שבו הם תפסו את עצמם ונתפסו בעיני אחרים? עד כה תוארה זיקתו של האמן הארץ ישראלי למרכזי ההכשרה באירופה. למותר לציין שהאמן לא למד רק טכניקות עבודה אלא גם 'להיות אמן'. נלמדו גם היבטים הכרוכים ביחסים שבין עמדתו שלו כאמן לבין שאר העמדות בחברה. כלומר האמן המשתלם יצר דימוי מסוים על אודות עצמו. בהקשר זה רוברט יוז מתאר את אמני אירופה ערב המאה העשרים כאחוזי התלהבות וביטחון, חדורי אידאליזם ואמונה שלמה בקיומה של טריטוריה אמנותית רחבה שטרם התגלתה. הם חשו שבאמנויות הפלסטיות אפשר למצוא את המטפורות הרצויות לשם הסברת המציאות החברתית המשתנה (Hughes, 1991). יוז מתאר מצב זה כמונחים של רגשות. לדבריו המצב נובע מהיגיון שמקורו ברומנטיקה והמשכו במאה התשע עשרה, ולפיו האמן תפס את עצמו וגם נתפס בעיני החברה כבעל רגישות וכישורים מולדים מיוחדים המאפשרים לו לתפוס בחדות את המציאות ולתרגמה לשפה אמנותית. מעניין שלמרות השוני הרב בין האמנים הייתה השקפה זו שגורה במשך כל תקופת היישוב. כבר במאמריו הראשונים העניק שץ לאמנויות הפלסטיות את המעמד הגבוה ביותר בקרב האמנויות בשל יכולתן למסור מסרים נעלים, 'לרומם את רוחם [של בני העם], להיטיב את משטרי חייהם, לצרף מידותיהם הנשחתות בהציגם לעינינו את הרע ואת

12 הפסל יליד ניו יורק יעקב אפשטיין היה אחד הראשונים. הוא הגיע לפריז בשנת 1902 ולמד באקדמיות בוואר וז'יליאן. רשימת האמנים שנסעו להשתלם בפריז באותה תקופה כוללת גם את מקס ובר, לאון קרול, אברהם ולקוביץ, אהרן גודלמן, ויליאם זורח ועוד.

בונים שדה: כיצד הגיחו חוליות הייצור האמנותי בארץ ישראל

הטוב, את האכזריות והחמלה.¹³ זוהי תפיסה רומנטית ביסודה הרואה באמנות את התגלמות הרגשות. רעיונות דומים הופיעו בקטלוג שהתפרסם בשנת 1922 לרגל התערוכה האמנותית התמידיית בארץ ישראל שארגן הזים יעקב פרמן. התערוכה כללה יצירות של אמנים יהודים רוסים, של מורי בצלאל ושל אמנים יפואים. נכתב שם: 'האמנות היא שפת יחידי סגולה, מחונני אספקלריא מאירה [...] המגמה האמיתית של האמנות הפלסטית היא ההתמצאות היצירתית של הרוח האנושי לעטות את גלמי החיים ופרקי ההיסטוריה והאגדה בצורות אסתטיות מקוריות וברקמי היופי והעדן, המרוקמים מנימי הרוח וחביוני הנפש של היוצר'.¹⁴ סקירה של פרסומי התקופה מעלה בין רכיבי הדימוי הרצוי תכונות כגון כישרון, ייחוד, תחושת שליחות וגם היעדר אינטרסים חומריים. בסוף שנות העשרים כתבה חנה אורלוף לקוראי כתב העת 'כתובים'¹⁵ מפריז. באחת מכתבותיה משנת 1929 היא תיארה את המתרחש בתחום האמנות ובתוך כך גם את פועלם של אמנים אחדים, בהם פבלו פיקאסו: 'הופעת פיקאסו היתה מעין התגלות. תמיד מפרפר, מבקש, מתרוצץ, רעננות תמידיית בעבודתו. שפע יכולת, שאר רוח, ותמיד תמיד הוא מתאוה לחשוף עוד, לחשוף את סוד האדם, הטבע והחומר'.¹⁶ כעבור עשור כתב מבקר האמנות חיים גמזו: 'האמן האמיתי הוא הוגה דעות בכוח' (גמזו, 1942: 13). במושגים השאולים מהאסתטיקה אין לכרוך יחד את הרעיונות של שץ ואת רעיונותיהם של הבאים אחריו, שכן בזווית הראייה של שץ מגולמת התפיסה המודרנית של האמנות, ואילו בזו של האחרים מגולמת התפיסה המודרניסטית שלה. הבחנה זו מתייחסת לתפיסות השונות של האמנות. גישה מודרנית בהקשר זה פירושה אמנות פיגורטיבית-אקדמית, השואבת את נושאה מהמציאות או מנרטיב היסטורי. במובן זה סגנונה של עבודת האמנות הוא אקדמי ומנסה באמצעות טכניקות ציוריות למיניהן ליצור אשליה של מציאות ציורית תלת-ממדית. המושג מודרניזם לעומת זאת מצביע באופן כללי על השפעת הזרמים השונים שנוצרו אחרי האימפרסיוניזם. בגישות המודרניסטיות הרצון לחקות מציאות חיצונית על ידי הטכניקות השאובות מהמסורת האקדמית הולך ונעלם. במקום זאת האמן מחפש צורות וצבעים חדשים כדי לבטא את אמתותיו. למודרניזם שלבים אחדים, ואחד משיאיו הוא האמנות המופשטת. ההבחנה דלעיל חלה גם על האמנות ועל האמנים בארץ ישראל. ואולם למרות השוני בין התפיסות האסתטיות והסגנונות האמנותיים אפשר להצביע על מאפיינים

13 המאמר פורסם בעיתון 'הצפירה' בשנת 1888, שעה ששץ ישב עדיין בוורשה (מצוטט אצל צלמונה, 1985: 17).

14 יעקב פרמן, קטלוג התערוכה האמנותית התמידיית בארץ ישראל, תרפ"ב (דצמבר 1921): 2.

15 את כתב העת 'כתובים' ייסדה בשנת 1926 קבוצת סופרים צעירים שקראו למודרניזציה של הספרות העברית ברוח האסכולות שהיו מקובלות באירופה. בראש הקבוצה עמדו אליעזר שטיינמן ואברהם שלונסקי. 'כתובים' יצא לאור עד שנת 1933.

16 חנה אורלוף, 'שיחת-חולין', כתובים, 4.10.1929, עמ' 6.

משותפים לסוגי העשייה השונים זה מזה. על מנת להבין את המאפיינים האלה אל לנו לחשוב במושגים של סגנון ואיכויות אמנותיות אסתטיות כי אם במונחים של עשייה חברתית. מתברר אפוא שהן אצל אמנים המשויכים לזרמים מודרניים הן אצל אמנים המוגדרים מודרניסטים דימוי האמן הוא של אדם מחונן, שבעזרת האמנות ביכולתו להפוך תופעות סמויות לאובייקטים גלויים לעיניהם של הדיוטות. לפיכך כל יצירת אמנות נתפסת כייחודית, שהרי היא מבטאת את גאוניותו של האמן. על הקשר שבין האמן לבין יצירתו הייחודית מעיד הוויכוח שניהל נחום גוטמן עם הוצאות הספרים שהזמינו אצלו איורים לספריהן והעלימו את חתימתו. כך הוא כותב ב'כתובים' ב-1928: 'היחס שבמשרדי המו"לים שלנו אל האילוסטראטור ועבודותיו הנו קוריוזי. משמסר הצייר את ציוריו כבר פקעה מהם רשות, וכל מזכיר ומדפיס עושה בהם כבתוך שלו [...] הוצאת "עופר" למשל, מצאה שבכלל אין זה מן החשוב [...] ולו גם מאחורי הדף ליתן את שמו של המצייר'.¹⁷

לכאורה עולה השאלה מדוע חשוב שיצירה אמנותית תישא את חתימת האמן. את התשובה נתן הצייר יוסף פרסמן במאמר ששלח מפריז בשנת 1938 לכתב העת 'גזית':¹⁸ 'כל אמן נולד עם משהו עצמי ואוריגינלי [...] כוונתו של האמן הוא הצד הנצחי האלהי של התמונה, שכן הוא רוצה שיצירתו תחיה אחריו ותעיד על חייו הרוחניים'.¹⁹ אינדיווידואליזם, אותה תכונה הנתפסת בשדה האמנות המודרני כתכונה רצויה אצל האמן, הוא המחמאה היחידה של המבקר גבריאל טלפיר על יצירות אמנות שהוצגו כעבור עשור, בשנת 1948. בצד ביקורתו החריפה למדי הוא טוען: 'למעשה מעט מאוד הישגים אמנותיים אמיתיים במוצגים אלה [...] אולם המעניין ביותר בתערוכה הזאת היא הגישה האינדיבידואלית של כל אמן'.²⁰ באותה שנה תיאר אריה לרנר בעיתון 'דבר' את הצייר מרסל ינקו: 'אמן וירטואוז [...] שגלה ביצירתו לא רק תרבות שליטה בטכניקה וחכמת האדריכלות בציור אלא גם נטיה לירית עדינה, מזיגה של כוח אינטלקטואלי ורגש פיוט'.²¹

אם כן, עבודה בכוחות עצמו, גאוניות וייחודיות היו העקרונות שנחשבו לעקרונות המבנים לא רק את עמדתו של האמן האירופי, אלא גם את זו של האמן הארץ ישראלי. עקרונות אלה בוטאו לרוב בשליחות חברתית. כך למשל טוען יוסף זריצקי במאמר שפרסם ב'גזית' ב-1941: 'לא כל כך קל להיות צייר שכן אחד מני אלף ממלא את השליחות הזאת. וזה כבר מספיק כדי להעשיר את הענף הזה, המשמש לאנושות מקור השראה אסתטית'.²²

17 נחום גוטמן, 'על אילוסטראציות', כתובים, 22.5.1928, עמ' 5.

18 כתב העת 'גזית': במה ליצירה אמנותית-ספרותית ולמחשבה חופשית' יצא לאור בתל אביב בידי גבריאל טלפיר, ששימש במשך כל השנים עורכו הראשי. 'גזית' יצא לאור בפעם הראשונה בשנת 1932.

19 יוסף פרסמן, 'אמנות הציור הבלתי תלויה', גזית ב (תרצ"ח), עמ' 15.

20 ג' ינאי (טלפיר), 'תערוכות', גזית ט-י (אדר-ניסן תש"ח), עמ' 52.

21 אריה לרנר, 'מרסל ינקו', דבר, 5.12.1948.

22 יוסף זריצקי, 'תערוכתנו', גזית ד (סיוון-תמוז תש"א), עמ' 32.

בונים שדה: כיצד הגיחו חוליות הייצור האמנותי בארץ ישראל

לא בכדי הופיעה המילה 'שליחות' בדבריו של זריצקי. מבחינה היסטורית האפשרות להגדיר את האמנויות הפלסטיות כתחום אצילי וטהור, שבאמצעותו יכול האמן להביע רק ערכים נעלים, הייתה כרוכה בניתוקן של האמנויות הללו מכל אינטרס חומרי. משום כך טענה שנים רבות לפני פרסום דברים אלה קבוצת אמנים שיצאה להגנתו של האמן חיים גליקסברג מפני דברים שפורסמו עליו בעיתון 'דואר היום': 'קשה לנו, לציירים, להתייחס להפקרות כזאת מעל דפי עתון ביחס לעמל יצירתי שכבודו היחיד הוא בנקיונו מרדיפת-הבצע'.²³ שליחות והיעדר אינטרסים חומריים השלובים זה בזה מאפיינים את האמן אך מעמידים אותו במצב מיוסר. קהלו אינו מביין אותו. וכך כתב מרדכי אבי-שואל על שמואל שלזינגר: 'הקהל רוצה לקבל בעד כספו כך וכך נחת — רוח בגלית ולא — אינו קונה. ולכן נמכרים דווקא הנסיונות הקטנים, סקיצות שערך האמנותי מוטל בספק [...] אבל יודע האמן שעליו גם לחבק [כך במקור]. עליו להציג את התמונות הבלתי רצויות. עליו להציג גם תמונות מוכנות לפורענות של עקימת שפתיים'.²⁴ אלה הרוצים לנצל את האמן, בעיקר ניצול כלכלי, רודפים אותו. ואמנם, קשריו של האמן עם סוחר האמנות או עם לקוחות מתוארים כיחסי ניצול. תיאורם של סוחר האמנות במאמר ב'כתובים' משנת 1926 על אנרי רוסו ואמדאו מודליאני מדגים היטב את המצב: 'מאז ומעולם פרוסה מצודת אלי-הממון גם על האמנות. כיצור ביד החמר הם האמנים בידי סוחר תמונות, רוכלי כשרון לשם עסק ורווחים [...] חותכים את גורל האסתטיקה [...] בשכר פרוטות מעט קונים תמונות. רוכשים קולקציות יקרות ערך ומי כמוהם יודע חשבון וראית הנולד, יש דברים של מודה ויש שדירים שהית [כך במקור] — עד שימות פלוני וישתבח שמו בעולם'.²⁵

יחסי הניצול קורמים עור וגידים בארץ ישראל בסיפור שפורסם עשרים שנה אחר הדברים האלה בכתב העת 'גזית'. המחבר יוסף אריכא מגולל את סיפורו של אשנבי, צייר ארץ ישראלי בדיוני, ובין השאר מדבר על יחסו של הלה אל לקוחותיו: 'אך משנחו עיניו על כנת הציור ועל גבי הפורטרט הבלתי גמור, חזרה אליו לפתע התפישה המציאותית ומיד נתחוויר לו בזכרונו הדבר המעורפל שהטרידו קודם לכן. לכל הרוחות! הרי זה אותו חרשתן עשיר וסנוב שצריך לבקר אצלו לפנות ערב! הרי קבעו פגישה זו, כשידידו הטוב המסייע לו במכירת תמונות בשעת דוחק, הוא-הוא שכפה עליו בקורו של אותו חרשתן שבע ומזופת!'.²⁶

תחושת האי-נחת של האמנים קשורה לדימוי האמן במסורת המודרנית, ולפיו האמן הוא יחיד במינו וייעודו היחיד הוא היצירה. אך גודל שליחותו מוצג כניגוד להתנכרות החברה אליו. אלפרד אברדם פרסם מאמר ב'גזית' ודן בו בפעולותיה הברוכות של אגודת האמנים. הוא הסביר: 'ואמנם סבלם של הציירים בארץ עולה

23 פ' ליטבינובסקי, א' לובין, נ' גוטמן, שמידט, י' זריצקי, א' ניומן, ש' עובדיה, ל' פיין, ציונה תג'ר, שור, אבני, סטימצקי, 'גלוי דעת של ציירים', כתובים, 30.1.1930, עמ' 5.

24 מרדכי אבי-שואל, 'לתערוכת שלזינגר', תיאטרון ואמנות 6-7 (ניסן תרפ"ו), עמ' 10.

25 'בבואות', כתובים, 3.11.1926, עמ' 4.

26 יוסף אריכא, 'איקונין של צייר', גזית ט (חשוון תש"ו-ניסן תש"ז), עמ' 45.