

## פתח דבר

---

איך כותבים היסטוריה של האמנות הישראלית? כתיבתה בתחילת המאה העשרים ואחת היא עניין מלהיב ומתסכל כאחד: מלהיב כיוון שכל כך הרבה פרסומים עליה ראו אור בעשורים האחרונים; מתסכל, לנוכח הכמות והמגוון הרחב של הפרסומים ששינו את הפורמט המקובל של כתיבת סקירה היסטורית. תיאור חייהם ויצירותיהם של אמנים שנכללו באופן מסורתי בסקירות כאלה בעבר לא רק שהתרחב והונח בהקשרים חדשים, שונים ומגוונים, אלא שמקורות מידע משמעותיים לגבי אמנים אינדיבידואליים, קבוצות אמנים ומגמות של אוצרי מוזיאונים, שהיו חסרים קודם לכן, הולכים ונחשפים.

במסגרת מחקר התרבות הישראלית, מספר הספרים המוקדשים לתולדות האמנות החזונית הישראלית קטן לעומת אחרים, העוסקים בספרות, בשירה, בתיאטרון, במוזיקה ובקולנוע הישראליים. מאז שנות ה-40 של המאה העשרים ועד ימינו ראו אור שמונה ספרים בלבד העוסקים בסקירה היסטורית של האמנות החזונית בישראל:

- קרל שוארץ, **האמנות היהודית החדשה בארץ-ישראל** (1941)
- חיים גמזו, **ציור ופסול בישראל: האמנות הפלסטית מתקופת "בצלאל" ועד עתה** (1951)
- בנימין תמוז (עורך), **יונה פישר, מירה פרידמן, אביה השמשוני, ג'ון צ'יני, אמנות ישראל** (1963)
- Ran Shechory, *Art in Israel* (1974)
- בנימין תמוז (עורך והקדים מבוא), **דורית לויטה, גדעון עפרת, סיפורה של אמנות ישראל: מימי "בצלאל", ב-1906, ועד ימינו** (1980)
- Amnon Barzel, *Art in Israel* (1988)
- Gideon Ofrat, *100 Years of Art in Israel* (1998)
- יגאל צלמונה, **מאה שנות אמנות ישראלית** (2013).

לצד ספרים אלה ראו אור במשך השנים קטלוגים של תערוכות, שנערכו במוזיאונים הגדולים בישראל. בשונה מספרי סקירה היסטוריים, שמחבריהם פורשים בהם תמונה כללית של אירועים וסגנונות אמנותיים משתנים, עוסקים הקטלוגים ביתר פירוט בזרמים מסוימים, ביצירותיהם של אמנים יחידים ובתיאורים של מרכיביו השונים של שדה האמנות הישראלי; בכמה מהמשמעותיים שבהם מובעים ניסיונות של אוצרי מוזיאונים למצוא מכנה משותף בקרב קבוצות של אמנים ישראלים. ללומדים את תולדות האמנות הישראלית, מחקר תולדות האמנות היה ויהיה תמיד תהליך מתמשך שבו חוקרים יחידים טוענים טענות שלעתים מתנגשות האחת ברעותה. הדעות השונות והוויכוחים המלומדים עשויים להיות אתגר מסקרן.

עובדה ידועה היא שמחקר אקדמי של האמנות ברחבי העולם בכלל ושל האמנות הישראלית בפרט החל בשנות ה-60 של המאה שעברה. לפני תקופה זו היו רוב החוקרים ברחבי העולם וכך גם בישראל שוחרי אמנות; כמה מהם היו עצמם אמנים ואחרים היו הוגים מתחומים המשיקים לאמנות הפלסטית. כמה מפרסומיהם זכו לתמיכת מוזיאונים וגלריות לאמנות, שהיו מעוניינים באימות מקורן של יצירות הכלולות באוספים שלהם. במילים אחרות, מוסדות אלה תמכו בפרסומים שדנו ביצירות אמנות המצויות באוספיהם וכמעט שלא דנו באחרות. לפיכך, הטקסטים הכלולים בהם מוסרים תמונה חלקית בלבד של התופעה שהם אמורים לסקור.

הקתדרות לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית בירושלים ובאוניברסיטת תל אביב בתחילת דרכן לא עודדו את תלמידיהן לעסוק במחקר אקדמי של תולדות האמנות הישראלית וזאת בשל הלך מחשבה שראה בה פחותה לעומת האמנות האירופית והאמריקאית. עניין זה השתנה מאז תחילת המאה העשרים ואחת; עבודות דוקטורט המוקדשות לתולדות האמנות הישראלית נכתבו ונכתבות בימינו, ויוקרתן אינה נופלת מזו המוענקת לעבודות הדוקטורט המוקדשות לאמנות בין-לאומית.

ההתייחסות ליצירות אמנות הכלולות בספר זה שונה ממקרה אחד למשנהו; כמה מהן נידונות בהרחבה, בו בזמן שיצירות של אמנים אחרים נידונות בקצרה, כל זאת בהתאם לתפקידן כמייצגות זרם אמנותי כלשהו בהקשר היסטורי. הדבר נעשה בניסיון לשפוך אור על דרכים שונות שבהן מקובל להתייחס לאמנות הישראלית – באמצעות מתן פרטים ביוגרפיים, בניתוחים סגנוניים, במחקר הפטרונות ובמקומה של הפעילות האמנותית בקשר למאבקי כוח המתקיימים בתחומי הממסד הפוליטי הישראלי והממסד האמנותי.

דיון באמנים מסוימים בסקירה היסטורית הוא זה המעניק להם מוניטין ובעקיפין מצרף אותם לקנון הרשמי של שדה האמנות החזותית. אין זו מטרת הספר ליצור קנון חדש בשדה האמנות הישראלי ולהכתיר אמנים בתארים כמו "גדולים" או "רבי אמנים", אלא לאפשר לקוראים מבט לריבוי התהליכים היצירתיים שדרכם אמנים יחידים (או קבוצות של אמנים) מתמודדים עם רעיונות מסוימים וכיצד הם מעניקים להם היבטים חזותיים, שכוח המסר שלהם חזק וברור. כמה אמנים שזכו כבר למוניטין ולהנצחה בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית נמצאו ראויים להם עקב כישוריהם האמנותיים המצוינים, ואילו אחרים זכו להוקרה ציבורית וממסדית עקב קשרים שרקמו עם אנשים בעמדות השפעה חזקות או עם מוסדות פוליטיים משפיעים. אחת ממטרות הספר הזה היא לבדוק את הקנון המקובל ואולי להוסיף לו שמות אמנים הראויים לו, שטרם נכללו בו.

כאן המקום להתייחס למונח הכוללני "אמנות ישראלית". כל ספרי הסקירה ההיסטורית של "האמנות הישראלית" שהוזכרו לעיל – כולם, ללא יוצא מן הכלל – רואים את ראשיתה של האמנות היהודית שנוצרה בארץ-ישראל בשנת 1906, שנה שבה ייסד האמן היהודי בוריס שץ (1867-1932) את בית הספר לאמנות ולאומנות בצלאל בירושלים. כבר מראשיתה התבססה תפיסת תולדות האמנות הישראלית בהתאמה מוחלטת לתפיסה ההיסטורית הכוללת (והשגויה) של הציונות, שממנה משתמע כי במחוז הגיאוגרפי של ארץ-ישראל לא היה כלל שדה אמנות לפני שהממסד הציוני דאג להקים בו בית ספר גבוה לאמנות ואומנות. שנת 1906 היא אפוא נקודת התחלה היסטורית מקובלת שבה נפתח הדיון בתולדות האמנות הישראלית, על אף העובדה שמדינת ישראל קמה 42 שנים מאוחר יותר. במילים אחרות, בשנת 1906 היה חבל ארץ זה תחת ממשל עות'מאני (עד שנת 1917) ואז נכבש בידי האימפריה הבריטית. המנדט הבריטי בארץ-ישראל התקיים במשך כשלושים שנה (1917-1948) ומכאן, עשר שנות שלטון עות'מאני ושלושים שנות המנדט הבריטי נסקרות בספרים הנזכרים מעלה במעין רצף כולל המכונה "ישראלי".

החוקרים (פרט לקרל שנאריך) משתמשים במונח "אמנות ישראלית" לגבי התקופה משנת 1906 עד ימינו בשל היעדר מונח טוב ומדויק יותר לגבי שנים אלה של טרם הקמת מדינת ישראל. שמה של המדינה הוכרז ב-1948 ולכן כל מה שקדם לתאריך זה אינו "ישראלי". השימוש במונח היסטורי טעון כמו "אמנות ישראלית" מחייב דיוק; במקרה המסוים הזה לא רצוי להקדים את המאוחר, וזוהי אחת הסיבות לתיחום השנים שבהן עוסק ספר זה: אמנות ישראלית בשנים 1948-1988.

ספר זה עוסק בתולדות שדה האמנות במדינת ישראל הריבונית; בהתאם לכך הוא יוצר הפרדה בין שתי התקופות שהוזכרו לעיל; הדיון בארבעים השנים מאז ייסוד בצלאל ב-1906 ועד סוף המנדט הבריטי מסוכם בפרק הראשון, כל זאת כיוון שהבדל משמעותי מציין את צביונו של שדה אמנות המתקיים תחת שלטון זר לבין זה הנוצר בתרבותה של מדינה ריבונית. מיתוסים, אמונות, ציפיות ואכזבות שהיו מנת חלקן של השנים של טרום מדינה התחדשו והתרחבו, ותמורות רעיוניות נכנסו ושינו אותן במדינת ישראל הריבונית.

כל מחברי ספרי הסקירה ההיסטוריים של האמנות הישראלית שהוזכרו לעיל הם אלה המפרשים תופעות שהתרחשו בשדה האמנות בעבר או בתקופתם הם; לעומת זאת, הדיון בספר זה כולל – אולי בפעם הראשונה – את תרומתם של הוגים, שפעלו לצד האמנים בתקופה שבה הוא עוסק (1948-1988). בדיקת הטיעונים העיקריים הכלולים בהגיגיהם של מבקרי אמנות, שוחרי אמנות, סופרים ומשוררים לגבי שדה האמנות הארץ-ישראלי והישראלי, שנכתבו במשך מאה השנים האחרונות, מנסה לאשש ולאשר את אלה הרלוונטיים, ומנגד להסביר כיצד אחרים משקפים את רוח התקופה שבה נכתבו וכי בפרספקטיבה היסטורית לא כולם משקפים את מה שקרה במציאות.

מבחינה דידקטית מנסה הספר להקנות לקוראיו מידע על מרכיביו השונים של שדה האמנות החזותית הישראלי כאחד ממרכיבי התרבות הישראלית. כוונתו להקנות הבנה ושליטה בתפיסות השונות של האמנות, בהשפעה של האירועים ההיסטוריים-תרבותיים השונים של התקופה הנידונה, בתקווה שקוראיו יוכלו להבין כמה מהגישות המשמעותיות שנוצרו בידי אמניה של מדינת ישראל ומעצביה ואת תרומתן להתפתחות האמנות החזותית הישראלית. כך יוכלו הקוראים להתוות לעצמם תמונה מקפת של היצירה הישראלית בתחום האמנות הפלסטית בארבעים השנים הראשונות של המדינה.

חלקו הראשון של הספר מוקדש לסקירה כרונולוגית של תופעות וזרמים באמנות הארץ-ישראלית והישראלית בתקופה של טרום מדינה ובראשיתה; חלקו השני עוסק במאפיינים של האמנות הישראלית בשנים 1948-1988; חלקו השלישי מציג סקירה תמציתית של כמה מהנושאים המשמעותיים שבהם עסקו אמנים ישראלים. כל זאת תוך הדגשת השאיפה לפתח הבנה ביקורתית אצל הקוראים לגבי בעיות כמו כיצד אמנים, היצירות שהם יוצרים והביקורות או הוויכוחים המלומדים המקיפים אותן מתפקדים בקרב קהילות ייחודיות ברגעים מסוימים בהיסטוריה.

לשאלות שהספר מעלה נמצאו תשובות בארכיונים פרטיים וציבוריים ברחבי הארץ, בכתבי עת מתקופות רלוונטיות ובמיוחד בקטלוגים של תערוכות שנערכו בתקופה הנידונה במוזיאונים הגדולים בישראל. תרומה משמעותית לכל מחקר הדן באמנות הישראלית מספקות הספריות הצמודות למוזיאון ישראל בירושלים, זו של מוזיאון תל אביב לאמנות והספרייה הצמודה למשכן לאמנות בעין חרוד מאוחד. ללא המידע הספון בהן, לא ניתן היה כלל לכתוב את הספר הזה.

בתהליך כתיבתו הסתמכתי וציטטתי מדברי העוסקים בהיסטוריה של האמנות הישראלית, שלהם אני חב רבות: סעיד אבו שקרה, פריד אבו שקרה, נעמי אביב, אריאלה אזולאי, חוסני אלח'טיב שחאדה,

גנית אנקורי, כמאל בולטה, גילה בלס, טל בן-צבי, גליה בר אור, יואב בראל, אדם ברוך, שרה בריטברג-סמל, ראובן ברמן-קדים, בת שבע גולדמן-אידה, אני גולדנברג, אלן גינתון, חיים גמזו, בתיה דונר, אבנר הולצמן, אילת זהר, דניאלה טלמור, אילנה טננבאום, גרסיאלה טרכטנברג, ריצ'רד כהן, תמי כץ-פרימן, אסתר לוינגר, חיים מאור, דליה מנור, מיכאל סגן-כהן, מרדכי עומר, גדעון עפרת, אביגדור פוסק, יונה פישר, שלום צבר, משה צוקרמן, יגאל צלמונה, פול קנלסקי, קרל שוארץ, רן שחורי, נירית שלו-כליפא, דוד שפרבר, טלי תמיר ועוד רבים אחרים.

מלאכת מחשבת לא מעשה הבלים הוא ולא דבר האסור.<sup>1</sup>

הצייר הישראלי הועמד אף הוא בראשית דרכו, כעמיתו הפריסאי, בפני הכורח למצות איכות רגשית מסוימת במסגרת סגנונית יציבה. [...] למרות זאת, אם ננסה לזהות את האמנות הישראלית בתקופה זו או אחרת עם הפעילות הקולקטיבית של אמנים יהודים בכל מרכז אחר מחוץ לישראל, נאלץ [ההדגשה שלי. א. מ.] לשלבה במסגרת הרופפת למדי של המושג "אמנות יהודית".<sup>2</sup>

## מבוא

בְּאַנְכִי יְהוָה אֱלֹהֶיךָ אֲשֶׁר הוֹצֵאתִיךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם מִבֵּית עַבְדִּים: לֹא־יִהְיֶה לְךָ אֱלֹהִים אֲחֵרִים, עַל־פְּנֵי ג לֹא־תַעֲשֶׂה לְךָ פֶסֶל וְכָל־תְּמוּנָה אֲשֶׁר בְּשָׁמַיִם מִמַּעַל וְאֲשֶׁר בָּאָרֶץ מִתַּחַת־נְאֻשׁ בְּמִים מִתַּחַת לָאָרֶץ ד לֹא־תִשְׁתַּחֲוֶה לָהֶם וְלֹא תַעֲבֹדֵם. (שמות כ, 2-4)

במשך אלפיים שנים כמעט התמודדה היהדות עם פסוקים אלה מהתורה, המרכיבים את הדיבר השני מעשרת הדיברות. בתקופות מסוימות היא קיבלה אותם כפשוטם, כמעין צו האוסר על יצירת דימויים חזותיים של דמויות אדם. בתקופות אחרות נמצאו לאותו איסור, כביכול, פתרונות חזותיים מרתקים. הפרשנויות המוקדמות לדיבר השני נִהְגוּ בידי אינטלקטואלים יהודים בתקופה שבה התרבות השלטת הייתה תרבות פגאנית – בין אם היו אלה תרבויות המזרח התיכון הקדום, בין אם תרבויות יוון ורומא. האזהרות שנקטו הרועים הרוחניים היהודים נוצרו בהקשר התרבותי שבו חיו – כדי להבדיל את התרבות היהודית מאלה שסבבו אותה.

ומה עניין הדיבר השני למדינת ישראל ולאמנות הישראלית? אי אפשר שלא לראות את יצירותיהם של אמנים יהודים חילוניים, החיים במדינה המגדירה עצמה כמדינה יהודית-דמוקרטית, גם בהקשר, בזיקה, או בחוסר הזיקה לדיבר השני הכתוב בתורה. התייחסותם של אמני ישראל לדיבר השני – בין במודע או שלא במודע, בין במכוון או שלא במכוון – נקשרת לפרשנויות רבות שנוצרו במהלך ההיסטוריה של התרבות היהודית. לאורך הדיון בספר ישוב הדיבר השני לתפקד כנעדר-נוכח, או לעתים כנוכח ממש, בתהליכים היצירתיים של אמנים ישראלים.

מפנה משמעותי ביחסה של היהדות החילונית לדיבר השני חל כבר בשלהי המאה השמונה-עשרה ולאורך המאה התשע-עשרה. תחיית השפה העברית המודרנית החלה בתפוצות; היא סיפקה מודלים להיווצרות הספרות, השירה, התיאטרון והקולנוע בארץ-ישראל ובישראל. גם לאמנות החזותית מעשה ידי אמנים יהודים בתפוצות יש המשך על אדמת ארץ-ישראל. קשר טבעי מחבר את מרב האמנים היהודים שיצרו בארץ-ישראל לאחיהם בתפוצות, שכן הם הגיעו אליה מהתפוצות שבהן יכלו לחזות ביצירות עמיתיהם למקצוע.

שפע יצירות אמנות מעשה ידי אמנים יהודים מאפיין את המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. ציירים ופסלים יהודים החלו להטביע את חותמם בזירת האמנות האירופית בהיקף ובאיכות שלא נודעו כמותם לפני כן. תופעה זו התרחשה לאחר שנים רבות שבהן היה יחס הקהילות היהודיות לאמנות החזותית מזלזל ודוחה.

1 נחום סוקולוב, "אוצר התמונות בדרעזדען", כתבים נבחרים לזכר חג חצי היובל לפעולתו הספרותית (תרל"ט-תרס"ד), חלק V: אמנות, וורשה, תרע"ג.

2 יונה פישר, מגמות באמנות הישראלית (קטלוג תערוכה), ירושלים: מוזיאון ישראל, 1965.



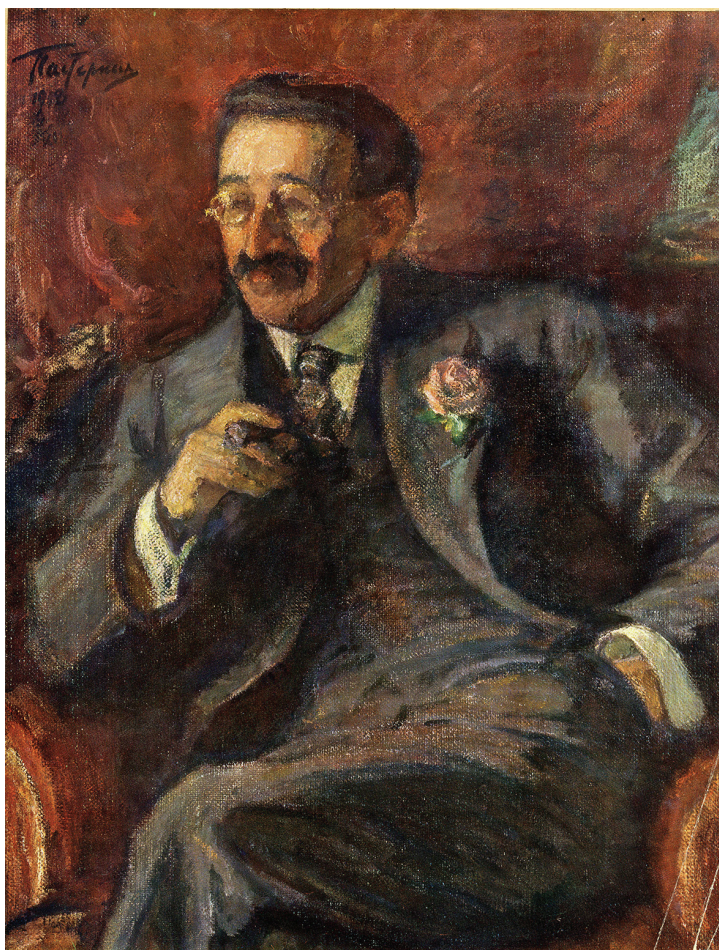
א לאוניד פסטרנק, דיוקן נחום סוקולוב, 1922(?), שמן על בד. רפרודוקציה של הציור מופיעה באלבום של תמונות, ברלין, הוצאת יבנה, 1923

החוקר אבנר הולצמן טוען שאחד ההסברים לתופעת דחייה כזאת, הוא שיהודים הנאמנים למסורת היהודית היו נתונים תחת השפעתה של מסכת עֲקָבוֹת עתיקות יומין הטבועות בתרבות היהודית כלפי היצירה החזותית מאז הדיבר השני בתורה. הסבר שני, טוען הולצמן, הוא שבאקלים הרוחני של ספרות ההשכלה המאוחרת הודגשו תכונות כמו דידקטיות, מגמתיות ותועלת, והשאיפה אל היפה כשלעצמו נדחקה הצדה. אווירה זו הייתה רחוקה מלעודד התעניינות באמנות הציור והפיסול, שהעיסוק בה נתפס בחברה היהודית המסורתית כמעשה הבל וכשעשוע חסר תכלית.<sup>3</sup>

המנהיג הציוני, הסופר, המשורר ומבקר האמנות נחום סוקולוב (1859-1936) (תמונה א) ביקר בראשית המאה העשרים בסגנון לגלגני את התפיסות המיושנות של הקהל היהודי, כולל המשכילים שבו, כלפי האמנות החזותית. סוקולוב התרעם על אלה המבטלים את האמנות בנימוקים של חוסר תועלת:

3 אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת: תחיית האומה, הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן מוציאים לאור, 1999, עמ' 40.





ב לאוניד פסטרנק, דיוקן דוד פרישמן, 1922(?), שמן על בד. רפרודוקציה של הציור מופיעה באלבום של תמונות, ברלין, הוצאת יבנה, 1923

[...] ולא רק בטלנים פראים כי אם גם פקחים ממין ידוע יש שמתנגדים אל היופי. הם חושבים את עצמם כמסתכלים על החיים "בתכלית" וב"שוב הדעת" והם מנאצים ומתעבים כל תשוקה שאיננה מביאה תכף לידי הדבר הנקרא בלשונם בשם "תועלת". ריב ישן מתחולל ביניהם ובין החוזים והמשוררים חולמי החלומות ובעלי הדמיון, האמנים והציירים, העוסקים לפי דעתם, בשה"י פה"י,<sup>4</sup> מבלי זמן ומבלי עולם.<sup>5</sup>

סוקולוב פרסם מאמרים על אמנות בהצפירה;<sup>6</sup> הוא ראה עצמו מין שגריר נודד מטעם הציבור היהודי אל אוצרות האמנות האירופית, שתפקידו לדווח על יופיים ולהרחיב בכך את חוג עולמם היהודי המוגבל, לדעתו. באחד מפרסומיו כתב: "יהדותך לא תקופח, כי אם תשוכלל ותיעשה במידה

4 "שה"י פה"י" הוא ביטוי תלמודי שעל פי אחד מפרשניו הוא ראשי תיבות של המילים "שבת היום, פסח היום". הביטוי מתייחס לאנשים המחפשים סיבות לא לעשות את המוטל עליהם, או במילים אחרות, דחייה של דבר ללא סיבה אמיתית או מוצדקת.

5 נחום סוקולוב, "היש חן עברי" (1901), עמ' 29, כפי שצוטט בהולצמן, עמ' 42.

6 הצפירה היה עיתון שיצא לאור בעברית; אחד החשובים והפופולריים במאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים. הוא היה במה ליוצרים ולאנשי רוח חשובים של היהדות וכך היה לגורם חשוב בר השפעה על התנועה דעת הקהל היהודי באותה התקופה.

שהשקפותיך על הטבע ועל העולם הסובב אותך תעמקנה ותרחבנה.<sup>7</sup> אל הנמענים שאליהם פנה נקט נימה דידקטית ומלאת זלזול ולעתים אף טרוניה וייאוש על דלות השגתם.<sup>8</sup>

במסות שכתב דן סוקולוב בשאלות הנוגעות לזיקה הבעייתית בין היהדות לאמנות. עיקר מגמתן היה לנמק את הריחוק שנוצר בין התרבות היהודית לאמנות החזותית, לשלול תיאוריות אנטישמיות נפוצות בתקופתו שטענו להיעדר חוש אסתטי בקרב יהודים ובעיקר להצביע על הצורך בחידוש זיקתם של יהודים לענפים השונים של היצירה החזותית.<sup>9</sup>

רוח דומה לייאוש שהביע סוקולוב בפרסומיו ניכרת גם בכמה מכתביו של הסופר, המשורר ומבקר האמנות דוד פרישמן (1859-1922) (תמונה ב). כשמת הצייר השווייצרי ארנולד בֶּקְלִין (Böcklin) בשנת 1901 כתב על כך פרישמן ויצא בזעם נגד הקהל היהודי, שמות האמן לא עשה עליו רושם מיוחד. הוא כתב ברוח התפיסה האנטישמית בדבר היעדר חוש היופי אצל היהודים: "אין אני יודע על פני כל האדמה עם אשר קהו רגשותיו עד לאותה מדה ואשר בטלו חושיו הפנימיים כעם ישראל. הראו אותם מה שתראו, השמיעו אותם מה שתשמיעו – לא ירגיש, לא ירגיש..."<sup>10</sup>.

עדויות ראשוניות על היחס המתעלם של החברה היהודית כלפי האמנות היהודית המודרנית קיימות בדבריהם של שני אמנים יהודים מן השורה הראשונה: לֶסֶר אורי (Ury, 1861-1931) הגרמני וְלֵאֹנִיד פֶּסְטֶרְנֶק (Pasternak, 1862-1945) הרוסי. בשנת 1901 אורי כתב שהוא זוכה לתמיכה רבה יותר מנוצרים מאשר מיהודים:

היהודי העשיר נרתע לרוב מכל תיעוד של מוצאו בבקשו להסיט את מחשבותיהם של אורחיו מכך, הוא מעדיף לאסוף יצירות אמנות מכל סוג פרט לאמנות יהודית. האלי-יהודי לעומת זאת יודע להעריך ולהתפעל מניצני הפריחה המחודשת של שבט בן 3,000 שנה...<sup>11</sup>

תופעה דומה תיאר גם פסטרנאק:

[...] אני אשם, אני יודע, אך האשמה אינה בי אלא מחוץ לי – בכך, היהדות הרוסית של דורי, שאמנותי זרה לה וכך [תמשיך להיות] עוד זמן רב... נהגתי לצייר את מה שראיתי מולי בחיים היהודיים: [כמו] רחוב יהודי פרובינציאלי, את התקופה שלפני חג הפסח. ... קציני הארטילריה בגדוד המקומי – ולא נציגים יהודים של האריסטוקרטיה הפיננסית [הם אלה ש] קנו ממני את הציורים [שלי]. איש לא הכיר את הציירים היהודים, לא פרחי האינטליגנציה היהודית, לא המעמד העשיר – שלא לדבר על העניים, המוני העם היהודים – לכל אלה לא היה כל צורך באמנות. היהודים פשוט לא התעניינו ולא היו מעוניינים.<sup>12</sup>

במקביל לפרסומים של סוקולוב ופרישמן, כתבו סופרים, הוגים ועיתונאים יהודים על היבטים שונים של האמנות החזותית. במרב המקרים התייחסו בפרסומיהם גם לעניין מעורבותם של אמנים יהודים באמנות דורם. כשסקרו תערוכות של ציור ופיסול בנות התקופה ניתנה תשומת לבם לאמנים

7 סוקולוב, "רשמי פלורנץ", עמ' 115, כפי שצוטט בהולצמן, עמ' 48.

8 הולצמן, שם.

9 שם.

10 דוד פרישמן, "ארנולד באקלין", הדור, א (תרס"א), גיליון 6, עמ' 7-9, "ארוכות וקצרות" (IV), עמ' 15, כפי שצוטט בהולצמן, עמ' 52.

11 לסר אורי, "הרהורים על אמנות יהודית" (מתוך רישומים ושיחות), *Ost und West* 1:2, February 1901, pp. 145-146.

12 Leonid Pasternak, "Fragmenti avtobiographii" (in Russian), 1943 (unpublished), p. 49, in a collective collection. See: *Memoirs of Leonid Pasternak*, London: Quarter Books, 1992.



יהודים.<sup>13</sup> העובדה שיצירותיהם של אמנים יהודים הוצגו בתערוכות הייתה נושא להערצה ולגאווה בקרב העוסקים באמנות לעומת הזלזול שהפגינו כלפיה הוגים אחרים. פסגת הגאווה וההערצה הוגשמה בעריכת תערוכה שכל כולה הוקדשה ליצירות של אמנים יהודים, במסגרת הקונגרס הציוני החמישי בשנת 1901. היא נועדה לעורר תחושה של גאווה לאומית בהישגים יהודיים, לערב את הצופים בתחושות לאומיות יהודיות ולחבר את היהודי עם החוש האסתטי שלו, שנחשב אז אבוד.<sup>14</sup>

סוגיית התרבות היהודית החדשה נידונה בקונגרס הציוני ובו נתקיימה תפיסה כללית שראתה באמנות מכשיר תעמולה. רעיון זה פותח והורחב בידי הפילוסוף הציוני מרטין בופר (1878-1965). האמנות, בתפיסתו, אמורה לשמש כלי ליצירת אדם יהודי שלם וכפול, כשלב לקראת מימוש המטרות הלאומיות. בובר טען כי היהודי בתפוצות הוא אדם לא שלם ובלתי פורה וכי עיניו עיוורות ליופי הפורח מצדו האחר של הגטו היהודי. הממד החסר בקיומו של היהודי הוא הממד האסתטי. כיוון שבצינונות ראה בובר את הביטוי לשאיפת ההגשמה העצמית של העם היהודי, האמנות הייתה לגביו אחד הגורמים שיביאו להגשמה זו. האמנות הייתה אמורה להעניק את הפן האסתטי-חוויתי ולהשלים את הפן האינטלקטואלי האופייני ליהדות מקדמת ימיה.<sup>15</sup>

האמנות היהודית על פי בובר הייתה אמורה להיות מודעת למסורת התרבותית של העם היהודי, לשפה, למנהגים, לאמנות העממית הנאיבית, לכלי הקודש ולתלבושות, כשלכל אלה היא מתייחסת כאל חומרי גלם. הוא טען כי אמנות לאומית זקוקה לאדמה ולשמיים – לשורשים לאומיים ולאידיאלים, וכי היא תצמח על קרקע יהודית. הוא קבע כי האמנות היהודית החדשה תהיה הקשר המחודש של האדם היהודי עם האסתטי והיא זו שתהפוך אותו לאדם שלם. לגביו הייתה האמנות היהודית אחד הכלים החשובים להגשמת הציונות במשמע המטפיזי ובמשמעות הקוסמולוגית שלה.<sup>16</sup>

תפיסה זו לגבי אופייה הרצוי של האמנות היהודית הלכה והבשילה; פשש שנים לאחר עריכת התערוכה במסגרת הקונגרס הציוני, נערכה בברלין תערוכה מקפת ואיכותית שהוצגו בה יצירות של אמנים יהודים. "תערוכת אמנים יהודים" (*Ausstellung Jüdischer Künstler*) נפתחה בנובמבר 1907. היא אורגנה בידי "החברה לקידום אמנות יהודית" וקיבלה את חסות הקהילה היהודית של ברלין. רבים מבין האמנים תרמו את יצירותיהם למכירה שהכנסותיה היו קודש לקרן חינוך לאמנים יהודים. קרוב למאתיים יצירות אמנות הוצגו בשישה חללי גלריה לצד תשמישי קדושה, שנשלחו מבתי הכנסת הגדולים בהמבורג וברלין, מהמוזיאון היהודי בווינה ומאספנים פרטיים, ושטיחים ממחלקת האריגה של בצלאל בירושלים. מארגני התערוכה קבעו כי בלתי אפשרי היה להגיע להגדרה חד משמעית לשאלה "מהי אמנות יהודית?" על סמך תערוכה יחידה ולפיכך השאירו אותה פתוחה.<sup>17</sup>

שנים מאוחר יותר עסק המשורר והמסאי חיים נחמן ביאליק (1873-1934) (תמונה ג) בניסיונות להגדיר את אופייה הרצוי של האמנות היהודית המודרנית. כאדם רגיש לסביבתו יש לשער כי ביאליק הכיר את הסצנה האמנותית בעירו אודסה שבה חי ויצר.

13 הולצמן, עמ' 50.

14 Richard Cohen, *Jewish Icons, Art and Society in Modern Europe*, University of California Press, 1998, p. 209.

15 *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des V. Zionisten-Congress in Basel*, 26-30 December 1901, p. 157.

כפי שצוטט ביגאל צלמונה, "מגמות בציונות ושאלת האמנות לפני הקמת בצלאל", "בצלאל" של שן 1906-1929, ירושלים: מוזיאון ישראל, תשמ"ג, עמ' 26.

16 צלמונה, שם.

17 בת שבע גולדמן-אידה, בקיעים במראָה, תערוכת אמנים יהודים בברלין, 1907 (קטלוג תערוכה), תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2009.



ג. לאוניד פסטרנק, דיוקן חיים נחמן ביאליק, 1922(?), שמן על בד.  
רפרודוקציה של הציור מופיעה באלבום של תמונות, ברלין, הוצאת יבנה, 1923

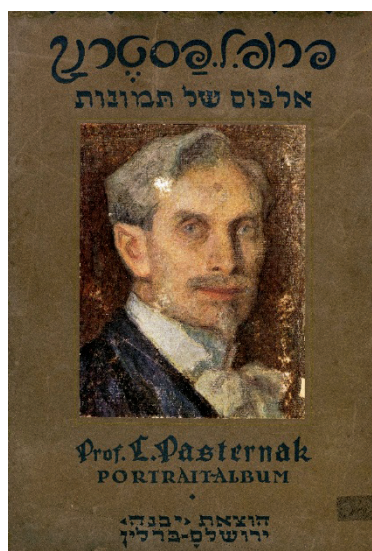
ניסיונות מאלפים של אמנים יהודים ליצור אמנות יהודית חדשה ומודרנית, המבוססת על מקורות חזותיים יהודיים מן העבר, לא היו ידועים לביאליק, או שהוא בחר להתעלם מהם.<sup>18</sup> הטקסט המשמעותי שבו ניתן לעמוד על יחסו של המשורר לאמנים יהודים בני תקופתו שלא ניסו, לדעתו, ליצור "אמנות יהודית", הוא חיבור שכתב על הצייר לאוניד פסטרנק. החיבור נכלל באחד הכרכים במהדורת היובל של כתביו, שיצאה לאור בברלין בשנת 1923.

במאמרו על פסטרנק עמד ביאליק תחילה על מרכיבים סגנוניים לצד פסיכולוגיים שמצא בציור של פסטרנק:

[...] הסגנון [של פסטרנק] מאופיין בהתבוננות פסיכולוגית עמוקה ו"ספרותית" [...] ה"חמר" החיצוני של הציורים [של פסטרנק], הלבוש, הוא, כמובן כאן כולו "גויי". ה"דרך", כלומר, הטכניקה, המנירה, היא כלה אירופית, אירופית שבאירופית [...] ואולם ה"מבפנים" – אין זאת כי אם החביא האמן שם, ולו גם שלא במתכנן, ולו גם בעל כרחו, מה שהוא, קורט קטן, מכבשי רוחו העברי, זה שנתגלגל ובא לו בירושה מאבותיו שלא מדעתו.<sup>19</sup>

18 לדיון רחב בהעדפותיו של ביאליק ראו: אליק מישורי, לציור בעברית, יוסף בודקו מעצב את מהדורת יובל החמישים של כתבי ח"נ ביאליק, תל אביב: עם עובד, 2006, עמ' 24-33.

19 ח. נ. ביאליק, "א. ל. פסטרנק", בכתבי ח. נ. ביאליק ומבחר תרגומיו, ארבעה ספרים, ספר שני, ספורים ודברי ספרות, ברלין: הוצאת חובבי השירה העברית, 1923, עמ' שג-שד.



ד לאוניד פסטרנק, דיוקן עצמי, 1922(?), שמן על בד. רפרודוקציה של הציור מופיעה באלבום של תמונות, ברלין, הוצאת יבנה, 1923<sup>20</sup>

רוח עמם הוא אשר שלחם כחלוצים לפני המערכה לחיים ולמוות [...] מילא את ידם לכבוש לו, ויהי מה, זקיפות קומה והרמת קרן בין משפיליו ומנאציו. [...] לא להם אפוא פרי נצחונם, כי אם לאשר שלחם גִּזְלָת אביהם ואמם בבתיהם. [...] לא נדרוש מהם כלל "נושאים עבריים". ייצרו להם ככל העולה על רוחם – ובלבד שייצרו בתוכנו. [...] כשהם בקרב המחנה פנימה [...] עצם האדם, ככלי מחזיק סכום של חיים – הוא הוא רכושה היקר ביותר של האומה. ישפך איש איש מהם את כלי חייו אל נחל האומה והרָפָה אותנו.<sup>21</sup>

התפיסה של ביאליק בכל הקשור ליצירתה של אמנות יהודית חדשה, שתהווה מקבילה חזותית לתחייתן של השפה העברית והתרבות העברית, התבטאה בכך שמצד אחד סימן את המאפיינים של הנפש היהודית והרגישות היהודית, ומצד שני לא הגדיר בבירור מה יהיו תכונותיה של אותה אמנות יהודית מבוקשת. המאפיין היחיד שרצה למצוא בה מוגדר אצלו על דרך השלילה: אל לאמנים יהודים ליצור בקרב הגויים; עליהם ליצור "בקרב המחנה פנימה", כלומר בקרב העם היהודי ובעבורו.

זה היה יחסו של ביאליק לאמנים היהודים בתפוצות. אך מה קורה כשאלה חיים כבר ויוצרים "בקרב המחנה פנימה", כלומר על אדמת ארץ-ישראל, כחלק אינטגרלי מהחברה היהודית המתחדשת בה? הרי אין להאשים אותם יותר בכך שהם יוצרים עבור "גויים". איך ולאן תמשיך האמנות היהודית החדשה מכאן? על כך לא ידועה תשובה ספציפית של ביאליק.

ההגיגים של ביאליק היו הראשונים ברצף הרעיונות לגבי אופייה העתידי של האמנות בארץ-ישראל. הוא היה אחד החוטים המקשרים בין ההגות שעסקה עוד באירופה באופייה של האמנות היהודית המודרנית לבין זו שנהגתה עליה בארץ-ישראל. ביאליק הגשים את הציונות כשהגיע ארצה בשנת 1923 והתיישב בתל אביב. אין ספק שמרב האחראים לפיתוח האמנות היהודית בארץ-ישראל – מנהלי מוזיאונים ומבקרים – הכירו את דעותיו והגיבו להן בדרך זו או אחרת. ביאליק שאף והטיף

20 באלבום מופיעים דיוקנאות של ש. אנ-סקי, המוזיקאי יואל אנגל, מבקרי האמנות דוד פרישמן ונחום סוקולוב, הרב יעקב מזא"ה, מ. גרשנזון, חיים נחמן ביאליק ודיוקן עצמי של לאוניד פסטרנק.

21 ביאליק, "א. ל. פסטרנק", עמ' שד.

ליצירת אמנות חזותית שתהיה הגשמה של רעיונות ציוניים בכך שתהיה לאומית – ייחודית, כמעט ילידית. אין ספק כלל שהגותו השפיעה במידה רבה על מאיר דיזנגוף, ראש עיריית תל אביב הראשון, שהיה אחראי להקמת מוזיאון תל אביב. ביאליק שימש לו כיועץ אקטיבי והיה אחד האנשים המשמעותיים שהניעו את הקמת המוזיאון.<sup>22</sup>

בסקירה קצרה של תולדות האמנות בישראל כתבה דליה מנור:

[...] היעדר מסורת והחיפוש אחר שפה ייחודית הן מן הבעיות הטורדות ביותר באמנות הישראלית בכל הזמנים. על מנת לחדש ולמרוד דרושה מסורת כדי לצאת נגדה, וזו לא נמצאה לאמנות הישראלית בראשית דרכה. עצם המרד של התנועה הציונית ביהדות הגולה לא היה בו כדי לסייע לאמני הציור והפיסול. חסרת תועלת הייתה גם הדרישה [...] ליצור תרבות עברית אנטי-גלותית מקורית.<sup>23</sup>

ואכן, החיפוש אחר מסורת לאמנות ציונית-ארץ-ישראלית-יהודית, שתמציתו יצירת רצף היסטורי, היה חלק מהתהליך הכללי המלווה את המפעל הציוני על כל היבטיו. התפיסה הבסיסית של התהליך הורתה על שני מרכיבים כרונולוגיים: שלב של "גלות", כלומר, יצירתה של אמנות בקרב יהודים בתפוצות, ושלב של הגשמה ציונית בארץ-ישראל. לפי תפיסה זו, בשלב הגלות נוצר סוג מסוים של אמנות יהודית וזה אמור, בתוקף הגשמת החלום הציוני, לעבור מהפך שעה שהוא מתגלם על אדמת ארץ-ישראל. "מסורת אין יוצרים באופן מלאכותי", כתב מבקר הספרות יוסף קלוזנר בשנת 1931, בהתייחסו להקמת מוזיאון תל אביב:

סגנון חיים הוא תוצאה של תקופת התפתחות ארוכה וממושכת. ואולם יש דברים שבכוחם להחיש את התהליך של יצירת תרבות בעיר, כדי שהתרבות מצדה תשפיע על המידות והנימוסים בתוכה ותביא לידי אחדות [...] תל-אביב הולכת ונעשית "עיר ואם בארץ-ישראל", מטרופולין של מחוז יהודי שלם [...] עיר זו אי-אפשר לה בלא בית נכאת [מוזיאון] עירוני.<sup>24</sup>

הרעיון שהנחה את מקימי המוזיאון היה לרכז אוסף מכובד של אמנות יהודית מכל חלקי הפזורה, מעין כינוס אמנותי על משקל חזונו של ביאליק לכינוס ספרותי. הדברים שנכתבו בהקדמה לקטלוג שיצא לאור עם פתיחת מוזיאון תל אביב דומים להפליא לדברים שביאליק כתב שנים לפני כן במסה על לאוניד פסטרנק (וסביר להניח שהוא זה שכתב את ההקדמה בקטלוג המוזיאון):

אמני עם ישראלים מפוזרים ומופרדים בכל הארצות ומעשה ידיהם [...] טובעים בתוך האמנות הזרה כטיפה בתוך הים. [...] לפי שמעשי ידיהם של אלה – אף אם הרוח הישראלי דובר מתוך מכחולם ומפסלָתָם בקול רם – נזקף לעולם על חשבון זולתנו המרבה את האקטיב של עמים זרים. [...] על המוזיאון העברי בארץ-ישראל מוטל אפוא תפקיד נוסף – לחפש אחרי האמנות העברית באשר היא, לכנס את נפוצותיה, לרכזה במקום אחד ולצרפה לחשבון לאומי אחד.<sup>25</sup>

תפקיד המוזיאון בתל אביב היה, על פי חזונו של ביאליק ודיזנגוף, להציג את הגאונות היהודית בדרך חזותית. תפיסה כזו הייתה קשורה קשר הדוק לתרבות היהודית העולמית וחסרה, עדיין

22 בפרק הראשון יידון נושא זה בהרחבה.

23 דליה מנור, פרספקטיבה, מושגים אסתטיים חדשים באמנות שנות השמונים בישראל (קטלוג תערוכה), תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, 1991, עמ' 8-9.

24 יוסף קלוזנר, "בית-נכאת לתל-אביב", מאזניים, 12.3.1931, כפי שצוטט בתמי כץ-פרימן, "יסוד מוזיאון תל-אביב, 1930-1936", מוזיאון תל-אביב, שנתון 1/1982, תל-אביב: מוזיאון תל-אביב, 1982, עמ' 11.

25 "הקדמה", קטלוג הפתיחה של מוזיאון תל אביב, 1932, שם, עמ' 11-12.



בשלב זה, סממנים ייחודיים של "ישראליות". ליצירות האמנות המוצגות במוזיאון היה תפקיד אילוסטריבי-אתנוגרפי וזה – ברגע שהגיע למוזיאון קרל שנאריך, מנהלו האמנותי הראשון – בוטל לחלוטין. שנאריך הקנה למוזיאון מעמד בלתי מעורער וחד משמעי של מוזיאון לאמנות.

השוני בין קהילות יהודיות בתפוצות לקהילה היהודית בארץ-ישראל התבטא בשאיפה של האחרונה ליצור תרבות יהודית-עברית חילונית, המבוססת על המסורת היהודית ומציבה בה תמורות מהפכניות. השאיפה התגלמה בתחומים מגוונים שרובם ככולם נשאו אופי מחנך. על התמורה שעברו חגי ישראל, למשל, ועל המצאת טקסים ציוניים עמד יעקב שביט. לדבריו, השוני המשמעותי המבדיל בין הקהילות היהודיות בתפוצות לבין הקהילה היהודית בארץ-ישראל, התבטא בכך ש"בתפוצות יכולה הייתה הקהילה היהודית לקיים רק מעט מופעים במרחב הציבורי הפתוח, בכיכרות וברחובות עריה, ואילו בארץ-ישראל הייתה לקהילה היהודית שליטה מלאה על מגזרים שונים של המרחב הציבורי וכך יכלו חבריה ללא קושי להוציא את המופעים החוצה, אל החצר, אל השדה, אל רחוב העיר ואל כיכרותיה".<sup>26</sup>

לשדה האמנות הארץ-ישראלי – ובמיוחד לזה הישראלי – זיקה משמעותית למושג המרחב הציבורי בתחומה הגיאוגרפי של ארץ-ישראל, השונה מזה של קהילות יהודיות בתפוצות. עניין זה הוא אכן ייחודי לשדה האמנות הישראלי-יהודי בשל מערכת יחסיו במסגרת מדינת הלאום היהודית עם הממסד הדתי והפוליטי שלה. הבדל משמעותי מבדיל מערכת יחסים זו מיחסן של הקהילות היהודיות – בכל התפוצות ובכל הזמנים – לאמנות החזותית היהודית. מאז המאה הראשונה לספירה ועד שנת 1948 היה הממסד הדתי היהודי ידוע בפרשנותו ובקביעותיו המשתנות לגבי האיסור הכלול, על פי התפיסה המסורתית, בדיבר השני מהתורה הנוגע ליצירת דימויים חזותיים. למרות העובדה שרק במקרים ספורים טרח הממסד הפוליטי הישראלי ופנה לשאול בעצת כהני דת יהודים בעניין כשרותם של דימויים חזותיים, הרי שהחלטותיו, במרב המקרים, אסרו על ביצועם. בעוד שמנהיגים רוחניים יהודים בתפוצות כפו את היתריהם ואיסוריהם אך ורק במסגרת תחומיהם הצרים של מוסדות ציבוריים של הקהילה (בתי כנסת, בתי קברות או מקווי טהרה), הרי שהממסד הקליקלי היהודי הן בארץ-ישראל המנדטורית הן במדינת ישראל הריבונית כפה וכופה את היתריו ואיסוריו במקרים מסוימים גם על מוסדות ציבור חילוניים ועל מרחבי ציבור שאין להם כל קשר עם הדת או עם מסורת התרבות היהודית. כך, לדעתו, מנסה אותו ממסד לשוות נופך יהודי כביכול למרחבי הציבור הישראלי.

עניין הקשר בין שדה האמנות הישראלי לבין הממסד הדתי היהודי שב ומופיע לכל אורך הדיון בספר כיוון שהשפעתו משמעותית ומכרעת. הרושם הכללי שאנו מקבלים מההיסטוריוגרפיה המוכרת הישראלית הוא שהאמנות שנוצרה ונוצרת בישראל היא רובה ככולה "אמנות לשם אמנות", כלומר שהאמנים חופשיים לחלוטין בבחירותיהם ומשחררים כליל מהתערבות כלשהי של הממסד הפוליטי או של הממסד האמנותי – אך עניין זה רחוק מאוד מהמציאות. כדי להתוות תמונה אמינה יותר וקרובה למציאות של תנובת שדה האמנות הישראלי, סוקר הדיון בספר אירועים מייצגים שבהם הזמין הממסד הפוליטי יצירות אמנות ומימן אותן (כמו אנדרטאות זיכרון), או לחלופין, ובדרך פחות ישירה וברורה, תמך באמנים או באירועים מסוימים – ולא באחרים (באמצעות פרסים ועריכת תערוכות).

26 יעקב שביט, "משמחת בית השואבה למועצת המורים למען הקק"ל: המצאת חגים וטקסים ביישוב הארץ-ישראלי", ביוסי דהאן והנרי וסרמן (עורכים), *להמציא אומה, אנתולוגיה, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006*, עמ' 343-345.