

הרוח בשָׁפֶת (דמיון חומרי ותולדות האמנות)

נעם גל

1

בפברואר 2022 פתח מוזיאון תל אביב לאמנות תצוגת קבע חדשה של אוסף האמנות הישראלית שלו, שכותרתה "דמיון חומרי". קשה כבר להכיר בציון הזמן הזה כבאירוע עכשווי, הרי כל שקדם לשבעה באוקטובר נדמה כעת פרה-היסטורי ממש; למעשה, מה שעשוי להיחשב "עכשווי" ביחס לתערוכה החשובה הזאת הוא עצם הניסיון להעמיד, זה לצד זה, את הביקור בה עת נפתחה ואת הביקור בה כעת, המתחיל בכלל בכיכר משפחות החטופים שבחזית המוזיאון. את המסה הזאת, למשל, התחלתי לשרטט בשבת אחת, כשנה לאחר פתיחת התערוכה, בצל התחושה שמהו מרעידות האדמה החברתיות והלאומיות המתרחשות מחוץ למוזיאון חדר אל תוך צורה חדשה של הצגת אוסף מוזיאלי; והנה שמונה חודשים מאוחר יותר השתנו הנוף והאופק הקיומיים סביבנו, ואת התגובה היא ל"דמיון חומרי" הבנתי מחדש, כמו שוק מדבר מה ישן. עוד שנה חלפה מאז, והקשר של ההווה המגונה לכינוי "עכשווי" מותר מחדש, ויש לזה השלכות על כתיבה-על-אמנות.

את הקמתה של "דמיון חומרי", שנמשכה שלוש שנים, הובילה האוצרת לאמנות ישראלית של המוזיאון דלית מתתיהו, ומאז שנפתחה התצוגה כבר הספיקה מתתיהו לערוך בה שינויים והחלפות בעלי משקל. אני מציין את הזמן שחלף מאז פתיחתה של התערוכה ואת השינויים בה כדי להאיר, כבר בפתח הדברים, שני ספקות הכרוכים זה בזה. הראשון הוא עצם המושג תצוגת קבע, שלכאורה מבטיח היגר אחוד וקבוע למבקרים החדשים במוזיאון, לאמור: זהו סיפורה של אמנות ישראל (להיגר זה יש חשיבות פדגוגית עליונה לתיריירים ולתלמידים כאחד), והנה התצוגה מסרבת להתייצב, תרתי משמע: מאז נפתחה היא כבר עברה שני גלגולים משמעותיים, ובזה האחרון נכנסו אליה 45 יצירות חדשות. אחרות חזרו למחסנים, ומקומן של חלק מן היצירות ה"ותיקות" שנותרו בתערוכה מראשיתה שונה.

יתר על כן, כפי שמגלות האותיות הקטנות במידע המלווה את היצירות, חלק מן ה"חדשות" הן רכישות טריות לאוסף המוזיאון, כלומר יצירות אמנות שנרכשו מתוך כוונה מסוימת להלום את החזון של "דמיון חומרי" ביחס לעתיד המצטבר במחסנים.

הספק השני לגבי מעמדה של "דמיון חומרי" כתצוגת קבע הוא ממד העכשוויות שלה: איך תמונה היסטורית מקיפה תוכל לייצג גם רגע נוכחי? האם תצליח לשקף את ההווה הפוליטי, החברתי, התרבותי של מדינה שעוברת בשנתיים האחרונות את הטלטלה הזהותית והמשבר הביטחוני החריפים בתולדותיה? הלוא אל מוזיאון תל אביב נכנסים היום דרך רחבה הלומת חרדה וזעם; הטראומה של שבעה באוקטובר אמנם מעכבת את היכולת להביט לאחור, אבל צריך לזכור שלאוהלי המחאה בכיכר שבין המוזיאון לקריה קדמה שורה ארוכה של הפגנות נגד ההפיכה המשטרית ממש באותו מרחב. בחזית מוסד האמון על שמירה, איסוף ותצוגה של אמנות (מקומית ואחרת) מכריזים השכם והערב על נפילתה של המדינה, על קריסת המסגרת המסדירה כאן זהויות (מקומיות ואחרות), ומול הקריסה הזאת מתגוננים ומתנגדים בעת ובעונה אחת. שנתיים הן כמובן פרק זמן קצר מכדי לגזור תוכנה היסטורית בת תוקף על פעולה עקרונית כל כך כמו תצוגת קבע חדשה, אבל במבט חרד אל עתיד קרוב שבו יחוסל כל ביטוי ביקורתי על זהות ישראלית, אני מרשה לעצמי לראות ב"דמיון חומרי" נקודת תצפית היסטורית לבירורה של הזהות הזאת (אם לא לביזורה), הנמתחת בראש ובראשונה בין חירות האדם ובין האמונה באל.

הספקות הללו שמתתיהו מטילה בקבוע הניעו אותי לבקר ב"דמיון חומרי" שוב ושוב, אז ועכשיו, עם תלמידים ולבדי, ולברוק אותה גם דרך הדיון הנרחב יותר על עבודת מוזיאונים בתקופתנו באופן כללי, ועל משימתם בעמידה מול הימין ונסיגותיו מן ההומניזם או מול השמאל והתקפותיו על גבולות המערביות. לקראת סוף המאה העשרים נעשתה הצגתם של אוספי קבע במוסדות לאמנות מושא תוסס למחקר ולביקורת, במיוחד מעמדת הסוציולוגיה של מוזיאונים, הבוחנת את חלקם בארגון מבני ידע בשירות אידיאולוגיות משתנות. על פי רוב, כך אנו קוראים בכיתה לפני הביקור במוזיאון, מוסכם כי אוסף החפצים או היצירות שבוחר המוזיאון להציג לציבור דרך קבע הוא הצהרה חזותית על המנדט ההיסטורי של המוסד לשמש בר סמכא לגבי הסיפורים שהוא מספר והסלקציות שעשה ויעשה בעתיד. מנדט כזה נשען על עוצמת היקפו של האוסף, על יכולתו של המוסד לשלוף ממחסניו את העידית שביצירה האמנותית מתקופה מסוימת או ממרחב גיאוגרפי מסוים; אלא שהיצירה הנשלפת נאמדת בתורה לפי אותם הכלים והעקרונות שהעמידה הדיסציפלינה האקדמית של תולדות האמנות, זו אשר מוצבה הקדמי הוא המוזיאון לאמנות.¹ מעמדה כזאת נפקחה עין

1 המעגליות של מבנה ידע-כוח זה, כפי שהראו היסטוריונים וסוציולוגים של אמנות שקראו בביקורתיות את מישל פוקו בשלהי המאה הקודמת, אינה שונה מאוד ממעגליותם של מבנים אחרים לייצור ולשימור קונסנוס בעת החדשה, שבהם מוסדות הידע וההכשרה חבוקים בזרועות מוסרות השימוש וההפעלה (נוכל לחשוב למשל על הזיקה בין ההכשרה האקדמית של הרופאה ובין עבודתה בבית החולים באופן המקביל לזיקה בין החוג לתולדות האמנות באוניברסיטה ובין עבודת תלמידותיו כאוצרות במוזיאונים לאמנות). ראו למשל Bennett 1988.

ביקורתית אל אוספי אמנות המוצגים לציבור, המעמידים את יצירת האמנות בהקשר היסטורי מסוים כמו הייתה שחקן במחזה הרציף של תולדות האמנות, המקומיות או הבינלאומיות, והרי עצם החלוקה בין מקומי לאחר מטרידה יותר ויותר צופים ומבקרים באחרונה. האין כל הגדרה של יצירה מסוימת כ"מקומית" מניחה מראש, ובכוח, הן את שיוכו של היוצר למקום מסוים (לפי שפת אימו? לפי ערש הולדתו? לפי מקום קבורתו?), הן את המסגרת ההיסטורית המגדירה את המקום כמובחן ממקום אחר? נראה שכל פעולה הכרוכה בהצגתו של אוסף קבע במוסד לאמנות נגזרת במידת מה מן המבנים התרבותיים הטבעתיים הללו, ודינה להישפט דרך הפריזמה הביקורתית הזאת כלפי המודרנה על שלל מפעליה.²

עמדה ביקורתית ביחס לאוסף אמנות מוזיאלי נטועה אמנם בתוך השיח הפוסט-סטרוקטורליסטי על מרחבי תצוגה בשירות הלאומיות המודרנית ועל מנגנוני תחזוקת הזהויות בה – ובהקשר המקומי ידועה מכול כתיבתה של אריאלה אזולאי משנות התשעים בנושא, בין השאר מעל דפי כתב עת זה³ – אולם המשבצת של אוסף קבע של אמנות מקומית במוזיאון מרכזי היא צומת מיוחד במינו, צומת שמניה וביה מזמן התנגשות חזיתית בין האמנות כמרחב של יצירתיות וביטוי עצמי ובין שני מתקנים כבירים של חוק התובעים מן הפרט הזדהות: המדינה והדיסציפלינה ההיסטורית. בהקשר של מוזיאונים לאמנות, כאן ובמקומות אחרים, קודמות להתנגשות הזאת ההכרעה בין אמנות ללא-אמנות, ההכרעה בין מקומי לזר וההכרעה בין החשוב לשולי.⁴ החלפתה של תצוגת אוספי קבע במוזיאון לאמנות היא הזדמנות פז להתבונן שוב בצומת המסוכן הזה: לא זו בלבד שהיא מעוררת את הידיעה הנושנה בדבר הפער הבלתי ניתן לגישור בין מספר היצירות המוצגות ובין מספר היצירות שנתרו במחשכי

2 ביקורת על מבנה הידע-כוח של המוזיאון אינה נחלת האקדמיה לבדה. "ביקורת מוסדית" (institutional critique), אחד הזרמים המשפיעים באמנות עכשווית, מציעה לנו סל של שאלות שלא נס ליחן. לזרם אמנותי זה שייכות פעולות הקוראות תיגר על עצם יכולתו של המוזיאון להציב גבולות מרחביים בפני יצירת האמנות או להבחין בינה ובין דבר אחר, וגם על שלל שומרי הסף שבו, המכריעים-כביכול לגבי עברה ועתידה של האמנות במפגשה עם העולם שמחוץ לסטודיו. אלא שהזרם האמנותי הזה, שפעלו בו אמנים ואוצרים משנות השבעים ואילך, נשאב בימינו אל מרחסי הפוליטיקה של הזהויות, והלחץ על חשיפה עצמית של המוזיאון ומנגנוני האיסוף, השימור והתצוגה שלו כה רב עד כי הנהלת המוזיאון והאוצרים שבו מושכים יותר תשומת לב מיצירות האמנות שהם מבקשים להציג. במובן מסוים, המסה נכתבה בתגובה למגמה זו.

3 התוות של אזולאי על תצוגת אמנות בישראל כמושא לביקורת תרבות במובן הרחב התפתחו בסדרה של מאמרים (שראשיתם כבר בטקסטים שכתבה כאוצרת גלריה בוגרשוב בתל אביב בשלהי שנות השמונים, וכן בגיליון השני של תיאוריה וביקורת; ראו אזולאי 1992), שכוונסו לקראת סוף העשור בקובץ אימון לאמנות (אזולאי 1999). הייתה זו ראשיתה של הגרסה המקומית למוזיאולוגיה ביקורתית, new museology, כפי שזו מכוונה במחקר; מתמיה לראות עד כמה זעיר הנתח המוקצה בספרות המחקר המקומית מן זה לתערוכות קבע, המחייבות דין וחשבון של האוסף המוסדי, על הרכישות והמתנות והתפיסות ההיסטוריות המרכיבות אותו – כלומר את המובן ה"שומר" בהגדרת האוצר ותפקידו, ולא דווקא את המובן ה"מציג", המזוהה יותר עם הגדרה זו.

4 חפצים שאינם נכללים בתצוגות קבע של מוזיאונים לאמנות עונים לרוב על יותר מאחת מן ההכרעות הללו, ועצם הרכבתו של אוסף קבע במוזיאון לאמנות מחריפה אותן. על סוגיה זו ראו והשוו שני מקורות מפתח מראשיתו של הוויכוח האקדמי על תפקידו של המוזיאון לאמנות: Clifford 1988; Fisher 1991.

המחסנים – היא גם עשויה להעיד על תמורות בהנחותיהן של מי שהרכיבו את התצוגה החדשה לגבי המשמעות והחשיבות של יצירות אמנות מסוימות, של זרמים אמנותיים, של חומרים ופרקטיקות של הבעה, הנחות שבתורן נגזרות מעמדה משתנה לגבי התפקיד החברתי והפוליטי של המוזיאון ושל האוצרת. ככל שהמוזיאון הנבחן מרכזי יותר בחייה של המדינה או הקהילה שבה הוא נתון ושאותה הוא אמור לשרת, כך השינוי בתצוגותיו ישקף נאמנה את התנאים שבהם מעוצב ומשתנה קנון, שתולדות האמנות והמוזיאון – גילומים מקבילים של סדר יום הומניסטי מערבי – ממשיכים לתחזק ברמה האוניברסלית.⁵

כיום יותר מבעבר, הגנה או התקפה על הקנון הן ממשימותיהן העיקריות של אוצרות וחוקרות, לרוב באמצעות כרונולוגיות מרחביות אשר מוטת הכנפיים שלהן נמתחת ככל שיצירות האמנות הנכללות תחתיה צעירות יותר. רבים מאיתנו תופסים את התפשטות התרגומים של מודרניזם להקשרים לא-אירופיים ולא-אמריקניים כמנוע העיקרי לניעור הקנון ולתגובות הטקסיות לניעור שכזה, אפילו מבעד לשאלת ייצור הידע באצטלה המוזיאולית. לעיצוב הקנון, כשזה נתפס ככלי מדינתי, יש השלכות על הפצת ההיגיון שלפיו מדינת הלאום הדמוקרטית מגינה על התנאים הסבירים ביותר לחיים בחברה אנושית על בסיס זכויות שנתפסות, שוב, כאוניברסליות. אלא שעל כל אלה יש להוסיף תזכורת קרדינלית עבורנו: עד כמה מועצמים המשקל והתוקף של הרכבת אוסף אמנות מקומית והצגתו, עד כמה מוגברת השפעתן של אלה על החברה ועל שדה האמנות, במדינה שבה המוזיאונים המחזיקים אוספים פעילים נספרים בקושי על יד אחת. ומנגד, איזה "קנון" יטופח ואז יועלה על המוקד כשהבמות המסדירות אותו ספורות כל כך, וכשהאירועים ההיסטוריים שלאורם קודשו פעם יצירות אמנות כמפתחות (שהיו אמורים כבר להחליד) מסרבים לחלוף או להשתנות?⁶

2

בזכות מעמדה של "דמיון חומרי" כתצוגה קבועה נולדה האפשרות לבחון כיצד ביקוריי מאז ימי פתיחתה, עם ובלי התלמידים, שונים מביקורי בה כעת, כיצד אני אחר היום (וזה בעצמה כבר איכות אקוטית של מה שעומד על תילו כשהקרע נשמטת). אז, כשנפתחה, נשאלו השאלות הטבעיות לגבי אוסף יצירות המייצג משהו מספק מסיפור אמנותה של

5 בנייתו של קנון באמנות, כזה התומך בזהויות לאומיות לפי אמות מידה אוניברסליות לכאורה, נבחנה על ידי רבים, מראשית ימיה של מוזיאולוגיה ביקורתית הבוחנת לאחור את העיצוב של "מדינה" ושל "ציבור" בידי מוסדות ומכשירי תצוגה מהמאה התשע-עשרה ואילך. לסקירה של התפתחות המחקר ותחזיות להמשכו, לצד המחקרים הבולטים בעניין זה שיוזכרו להלן, ראו Macdonald 2012.

6 ביקורת נפוצה כלפי המתודה הבסיסית ביותר בתולדות האמנות היא שהדיסציפלינה הזאת מושתתת על מחויבות למסורת, על ציות לקנון של יצירות שחשיבותן הבלתי מעורערת נעוצה באירועים היסטוריים שונים בתכלית מאלה המטרידים היום את החברה. נראה כי הנחת המוצא הזאת אינה מביאה בחשבון מרחבים וזמנים שבהם אלימות קיבוצית נדמית כנגע גנטי עקבי יותר מאשר אירוע חולף; ראו Moxey 1995.

המדינה, שאלות וציפיות שעוד אדרש אליהן בהמשך – למשל הציפייה לחפיפה מלאה בין שנות המדינה והאזרחות בה ובין היוצרים והיצירות הכלולים בתערוכה, או לחלופין הציפייה לנוכחות של השמות הגדולים, אלה שתהילתם מעבר לים היא גאות המקום (דנציגר, קדישמן, רובנר, לנדאו, אבשלום, אגם, ברתנא, גרשט, נס, רוזן – כל אלה אינם). אז נבחנה מייד עמדתה של התצוגה החדשה מול קודמותיה במוזיאון תל אביב או מקבילתה במוזיאון ישראל, ומול מה שנוהג לספר לנו הקורפוס האקדמי על אמנות המקום. אלא שעמדת הפתיחה של מתתיהו שומטת את הקרקע מתחת לכל הציפיות הללו: תצוגת קבע אינה מראה מקום. כמו תפקידו של מראה מקום בכתיבה אקדמית – סימוכין ביבליוגרפיים המתקפים את טענת החוקר – תצוגת קבע של האמנות המקומית שנצברה במוזיאון תל אביב לאורך תשעים שנותיו אמורה להציע למבקרה תמונה מהימנה של היצירה הפלסטית הישראלית; לזה מתתיהו מסרבת. התפתחותה ההיסטורית של אמנות המקום הזה, זו שאמורה כביכול לשקף את החלוקה בין מי ששייך לכאן ובין מי שאינו שייך, על שלל האסכולות והוויכוחים שבה, מונחת בצד, ועימה מורדמים גם מנועי המיון הגדולים של אמן יהודי לעומת אמן ישראלי, גלותי מול צבר, מגויס מול חתרן. מתתיהו העבירה את אוספי האמנות הישראלית במוזיאון תל אביב במסגרת אחרת, אולי כזאת שכלל אינה הולמת את הסד הלאומי הכבד (מוזיאון תל אביב אינו מוגדר כמוסד לאומי, אבל תצוגת קבע של "אמנות ישראלית" דווקא כן, אף שיש המפרשים קטגוריה זו אחרת לחלוטין).⁷ המסגרת של מתתיהו הייתה מד-חומר: לתצוגה נבחרו יצירות המפגינות חומריות מסוימת לפי חלוקה ידועה מראש – אדמה, אש ואוויר (המים אינם בנמצא, טוענת מתתיהו, ואין עדות מכרעת מזו לזיקתה העמוקה של "דמיון חומרי" לישראל).⁸ באופן זה נדלו יצירות שונות מן האוסף – כך לפי האוצרת – לא לפי חשיבות יוצריהן או השתייכותן לזרם זה או אחר, אלא לפי עצם המפגש הראשוני, האנרגטי, החושי שלהן עם הצופה. את המפגש המחדש כביכול עם האדמתיות של ציור זה או עם האוויריות של פסל אחר מעודדת העובדה כי הם מעולם לא יצאו את המחסנים והארכיונים, והנה הם בלתי מוכרים

7 אריאלה אזולאי (1993) סקרה את עמידתו של מוזיאון תל אביב בפני ניסיונות ההתערבות של המדינה והצבא בתערוכותיו והראתה כיצד ניסח, על דרך השלילה, את הגבול בין מוזיאון לאמנות ובין מוזיאון לאומי ואת תפיסת ההיסטוריה השונה בכל אחד מאלה. אדם ברוך, לעומתה, ראה באמנות ישראלית המוחזקת במוזיאון ישראל לא כלי למסגור לאומי אלא להפך, קבוצה מוחלשת המשועתת להגנה, כפי שאמר בריאיון לשלומית שקד: "מיעוטים צריכים הגנה. במשך 25 שנות קיומו, מוזיאון ישראל מספק הגנה למיעוט האמנותי הזה. מבחינה זאת, אין חשיבות גדולה לכך שישנם הפרשים של אינטליגנציה, אינטנסיביות ומחוייבות בין אוצר אחד לשני. ההגנה היא העיקר" (שקד 1990).

8 בריאיון לרגל פתיחת התערוכה טענה מתתיהו: "האמנות הישראלית דלה מאד במים – ואני רוצה להראות את החסר הזה. ויש בה הרבה יותר מהיסודות של אדמה ואש. אנחנו רק צריכים להתעורר בבוקר כדי לראות את זה במציאות המטרופת, האנומלית הזו. [...] המים בסיפור ההיסטורי ובספרות העברית הוא תווך טראומטי, חיץ שצריך לחצות אותו כדי להגיע ליבשה הנכספת. [...] טביעה, גירוש, הגעה מרצון, עלייה – זה לא משנה את העובדה שסיפור ההגירה הוא סיפור מכוון בהקשר שלנו. אין לנו פיראטים ואין לנו מיתוסים ימיים. המקום היחיד בארץ שנותרה בו תחושה של חיים על הים הוא ג'סר א-זרקא" (פלג רותם 2022).

וזרים לעינין. יש לשער שפריזמה כה אלמנטרית ניתנת להפעלה מול כל אוסף, בכל מדינה או תרבות או תקופה; אלא שעמדה סלקטיבית שכזאת עשויה להעמיד אותנו הצופים מול ציפיותינו מאוסף קבע, וכך לחשוף אולי משהו מזהותנו ומהזדהותנו עם המקום הזה. כך, בכנות, מוצהרת המוטיבציה של מתתיהו בכניסה לתערוכה:

האמנות הישראלית והנראטיב הלאומי כרוכים זו בזו בקשר סבוך ובלתי ניתן להתרה. שורשי הסבך נעוצים בהשרשתה של האמנות המקומית כביטוי חזותי לעבריות מתחדשת, ובחלקו של המכחול הציוני במשיחת הלאום. הקריאות הרבות והמנוגדות בהיסטוריה של האמנות המקומית, כולן כאחת, ראו ביצירת האמנות את ביטוי השלם של המציאות היהודית והישראלית, על גליה ומשבריה. נדמה שהכרוניקה ההיסטורית תבעה מציור, פסל או תצלום לומר דבר-מה, כאילו היה כמוסה של מילוליות מנוסחת.

תערוכת האוסף הישראלי "דמיון חומרי" מונעת מהתשוקה להשיב את יצירת האמנות ואת חוויית הצפייה בה אל המחוזות הגופניים והאינטואיטיביים, במובנם העמוק. דמיון חומרי הוא מודל של מחשבה שטבע פילוסוף המדע גסטון בשלאר במחקרו על ארבעת היסודות: אדמה, אור, מים ואש. הדמיון החומרי משגשג בדיאלוג בין חומרי העולם ובין דימויים קדומים, ארכיטיפים שנאספו בתודעה האנושית ונצרכו בהכרתנו. התשתית שניסח בשלאר היתה לעקרון המארגן של תערוכת האוסף. [...] בתערוכה נבחנות העבודות מבעד למניפת האסוציאציות המתעוררות בנו מול חומרי העבודה או דימויי החומר [...], רובן ככולן, מאוסף מוזיאון תל אביב לאמנות – מטמון אמנותי שנאגר ונשמר לאורך תשעים שנות קיומו של המוזיאון. נוכח אלפי היצירות המוחזקות במחסן, התבקשו עקרונות בחירה חלופיים, שימוססו את ההתניות המורגלות של מבטנו באמנות הישראלית ויאפשרו לעבודות מסוימות, שמעולם לא נראו, "לראות אור".

מתתיהו שואפת לחלץ את צורת הדיבור על אמנות מקומית מעבודת השירות שלה בתחזוקה של מדינה יציבה ומאוחדת המכילה את סתירותיה בהבנה. האם זה בכלל אפשרי, לשוב אל החליפין הקדמוניים בין חומר לדימוי, בין פעולת היד היוצרת לפעולת העין הצופה, מעל ומעבר לציונות ולסיפורים שלה? האם אפשר להתבונן ביצירה שלא דרך מקום הולדתו של יוצרה (שאלה שראוי לשוב ולהפנותה, ממש עכשיו, למבקרות החולפות על פני הביתן הישראלי הסגור כביאנלה בוונציה)? על המירכאות המקיפות בסיום דבריה של מתתיהו את הציורוף "לראות אור" יש לעמוד לרגע: היצירות עצמן, מסמנת האוצרת, ימירו לשון סביל ("מעולם לא נראו") לפעיל ("יראו אור"), כלומר "ההתניות המורגלות של מבטנו באמנות ישראלית" הן האחראיות על הפקעת הפוטנציאל האקטיבי מעבודת האמנות והכפפתה לסדר יום לאומי עבור הרכבת זהות מדינית קוהרנטית. כשהתניות כאלה מעורערות, חפצי האמנות רואים אותנו ולא רק ההפך; ליתר דיוק, הם רואים איתנו את מה שמוטל עליו אור כלשהו. המירכאות הללו אינן הערת שוליים, אלא העיקר (בכת אחת לקבל במה, להיות מיוצג ומפורש, להתפרסם, אך גם להסתנוור, לא לראות דבר חוץ מאור), והן מאששות

את עמדתה הפוסט-סטרוקטורליסטית המורכבת של האוצרת ביחס לתפקידה התרבותי, עמדה שלפיה משובשת ההיררכיה בין השימוש והפירוש הלשוניים ובין אלה החומרניים, בהיותם תנאים ליחסנו לעצמנו, לזולתנו ולסביבות הטבעיות שלנו. שיבוש כזה הוא תנאי להתבוננות ביקורתית לאחור על עיצובו ועל תחזוקו של קנון.

כשנכנסים לאולם הראשון של "דמיון חומרי", פוגשים בהרצל. האייקון של הפרויקט הציוני מרכיז ראש בפסל אבן גס וחושפני של בנו שוץ – פֶּסֶל אסטוני-סקוטי שהיה ציוני נלהב אך עלום בתולדות הישראליות – והוא רפוי ומתש, מרוקן מחזון. נראה שקבלת הפנים הזאת חיונית להמשך הביקור: המוכר והמרכזי ביותר, גם אם הוא כבר בן מאה, יופיע אחרת לגמרי, ללא כחל וסרק. בגלל הרכינה הזאת וגובה הפדסטל הנושא את הפרוטומה, עניך נחות תחילה על קודקודו של חוזה המדינה, וזה כמעט לא ראוי. את מבטו המופנם שחומק מאיתנו היטיבה יותר מכול לתפוס אמנית המופע עדינה בראון, שהוזמנה בחורף 2023 ליצור עבודה חדשה לכבוד התערוכה: היא נשאה אז ערמת שמיכות צמר סינתטי צבעוניות ורכות, גדולה מכפי שיכלה לשאת, שהסתירה את כל שדה הראייה שלה, והיא מנסה ומנסה להניחן נכונה למרגלות הרצל המאובן, בצל מבטו, ונרמה ששניהם, בלב כבוד, מודים באיזו טעות.

מה ישראלי בהרצל של שוץ? אולי רק אותה המסקנה הטמונה באבן המסותתת לגבי מה שפעם כונה במערב "השאלה היהודית" והפך במהרה למשמר הגבול, לקיבעון טריטוריאלי.⁹ המסקנה מנוסחת בכותרתו של האולם הראשון בתערוכה – "אדמה מובטחת" – והוא אכן מוקדש ליצירות שבהן החול, האבנים, האבק של המקום הזה ניבטים מן היצירות או ממשמעיהן האפשריים, לעיתים באופן עקיף למדי (אבל כשהחיפוש אחר אדמה הופך למשימה של צופים באמנות ולא של מתנחלים, הוא גם מלבב). לצד כותרת האולם נתלה שטיח בצלאל צנוע וחום (1906). סיפורה המוכר של אמנות הארץ, זה שמתחיל במלאכות האריגה וריקוע הנחושת היוגנדשטיליות של תלמידי בוריס שץ מן העשורים הראשונים של המאה העשרים, מחזיק גם הוא מעמד נותר נקודת הפתיחה הבלתי מעוררת של המסגרת ההיסטורית הקנונית. המסגרת הזאת תוחזקה, ועודה מתוחזקת, בתצוגות קבע אחרות שאדרש אליהן בהמשך. אלא שלצד השטיח המחוספס, בגרסה הראשונה של "דמיון חומרי", שוכנות ציירות מפתיעות בזו אחר זו, ומסמנות את האפשרות להתחיל את הסיפור אחרת: קטה אפרים מרכוס, סולטנה סורז'ון (שם חדש בכל רשימה) וציונה תגר' הן לא בעסקי אברהם וזרעו, והנה, כבר בראשית ביקורי ההוא הבנתי שאזדקק למשקפת חלופית כמו זו המגדרית, ומבעדה הכול עוד ייראה אחרת. בגרסה הנוכחית של "דמיון חומרי", השכנות הנשית לשטיח הומרה בצירוף הצהבהב בנאים מ-1963 של עבר עאבדי, מחלוצי

9 ההיסטוריון תום שגב אף כינה את הרצל "הפוסט-ציוני הראשון", בשל עמדתו הגמישה ביחס לאחיזה בלתי מפשרת (ורצחנית) בטרטוריה היסטורית מסוימת (שגב 2001).

הציור הפלסטיני-סוציאליסטי (שהמוזיאון רכש לאחרונה); והנה התערוכה מצהירה מייד, מזווית נוספת, כי התחלה היא בַּרְבִּים, גם בזמן וגם במרחב: יהיו כאן יותר נשים, יותר ערבים, ויותר בלתי מוכרים (אלה שאיני מכיר הם לרוב השארית של אלה שאין מכירים בהם, וזו מחשבה שעולה רק כשזהות היוצר משנית למה שעומד מול העיניים).¹⁰



בנו שוץ, דיוקן תיאודור הרצל, ללא תאריך; גדעון גכטמן, עגלה #2, 1984–1982; פאטמה שנאן, דיוקן עצמי על רקע ירוק #2, 2019; פסח סלבוסקי, מוצרט, 1995
מראה הצבה, 2022, מוזיאון תל אביב לאמנות, צילום: אלעד שריג

10 תשומת הלב המחודשת לציור פלסטיני במסגרת אוספי הקבע של אמנות מקומית, ובפרט לפועלו של עבד עאבדי, סומנה כבר בקיץ 2021 בתצוגת אוסף האמנות הישראלית של מוזיאון חיפה לאמנות, שהייתה הראשונה מסוגה במוסד. בתערוכה חשובה זו (גרסה מצומצמת שלה נותרה בתצוגה קבועה), שאצר קובי בן-מאיר תחת הכותרת "דרך חיפה", הועלו כמה אפשרויות חדשות ורעננות לכיול הקגון של האמנות המקומית. הבולטת שבהן היא זו הפריפריאלית, ודרכה הועברו אל מרכז הנרטיב אמנים – ובעיקר אמניות – מחיפה ומסביבותיה, שמותיהם זרים לא פעם גם לאזננם של צופים מנוסים. כשבן-מאיר חילץ מן האוסף יצירות ותיקות כשל עאבדי (יליד ואדי סליב), חיותה בהט, חנה לוי, סבינה מנדל ורבים אחרים, הוא החיה שאלה חיונית עבור היסטוריונים של אמנות הארץ: כיצד סיפורה של אמנות ישראל נגזר מהתייחסותו ומהתעלמותו של המוזיאון האוסף, השומר והמציג כלפי סביבותיו הפוליטיות והחברתיות המיידיות.

מנקודת פתיחה רבודה שכזו נפרשת, באולם זה ובאולמות הבאים, כרוניקה – בניגוד לכרונולוגיה – המדגישה ריבוי וסימולטניות. אפשר שגישה כזאת מתעוררת בתגובה ללחצים העולמיים לכיול מחדש של היסטוריות על בסיס גזעי ומגדרי, לדין וחשבון עם אידיאולוגיות מערביות (שלרוב מייצר חזיתות אידיאולוגיות לא פחות מסמאות). אבל אפשר גם שזו פשוט עמדה כנה יותר ביחס להסדרת היחסים בין המוזיאון לחברה הסובבת אותו ובין האמנות הישראלית לתבניות של תולדות האמנות: מאה שנים בקושי אינן תקופה לחלוקה נחרצת ועמידה בין, למשל, אמנות מודרנית לאמנות עכשווית – אלה הן הרי שנות חייו של אדם אחד. הבהירה זאת הרצפה שעליה השקיפו הרצל של שוץ, אמני בצלאל הבראשיתיים והציירות המוקדמות: הייתה שם כמה נמוכה, מנוקדת בפסלי הבזלת הצנועים, המופשטים, הארכאיים (מסוף שנות התשעים) של הפסל הפלמחניק הנשכח עמנואל הצופה, ומעבר לה הזדקק חצב הברונזה העקור של אלה ליטביץ הצעירה (החרב שבאבן, 2021), שנוצק זה עתה, ואתה שואל את עצמך אם גיל זה באמת עניין של זמן. נקודת צפייה מתוחה אחרת באולם "האדמה המובטחת" נותרה דווקא ללא שינוי בגרסה הנוכחית של התערוכה. אנו עומדים בין ראש אפנדי המונומנטלי של אברהם מלניקוב (1925), פיתוי במדבר של ראובן רובין (1920) ודיפטיך הבטון המצויר ירדן של פורת סלומון (2017), ונדמה שבכולם האדמה היא יותר מושג בעל משמעות מלכדת ומחריבה ופחות חומר ביד היוצר. מקיפות אותנו דמויות שהאדמה תחתן מייסרת, תובעת הזדהות, והרי זו גם הקרקע שתחתי עכשיו: פני האבן הסכמטיים אצל מלניקוב שואבים את צורתם ואת סמכות מבעם מעמי האזור הקדומים; משיחות המכחול החומות והבשרניות של הגופות הכאובים של רובין, בן גילו, מדמות נוף צחיח אוכל יושביו באמונתם; מלוחות הבטון הכבדים של סלומון ניבטים פניו המהוססים, ואז המחרידים, של פעיל הטרור היהודי ירדן מורג לאחר שנעצר על תכנון פיגוע תופת בבית ספר לבנות פלסטיניות באבו טור במהלך האינתיפאדה השנייה. קיבוץ שכזה מציף את רציפותה של התשוקה הקטלנית לארץ המובטחת – חלק מהזרקת התנ"ך אל הפרויקט הציוני ומהטמעת המלחמה כמצב קבע של הישראליות לאורך המאה הנפרשת בין רובין לסלומון – ובכך אין תמה, שהרי האמנות משקפת את האמונה (ולא ההפך!); ובכל זאת כולם יש משהו מטלטל בטיפול של האמן בדימוי. תווי הפנים כולם דומים אלה לאלה, הגולגולות הקדמוניות הללו – יש תחושה שהן כולן עור חיות למדי בהווה, שכך עורנו נראים וחשים, מאמינים עד מוות.¹¹

11 בגרסה הראשונה של "דמיון חומרי" חיזקו את הרושם הזה מהגולגולת הפונדמנטליסטית הדיוקנאות המצולמים ורבי הפאתוס והקונטרסט של הלמר לרסקי, שביקר בפלשתינה באמצע שנות השלושים. התצלומים הוצגו בוויטרינה צנועה תחת סנטרו של ראש אפנדי של מלניקוב, וכעת הם שבים ברפרודוקציה הטבועה בחפץ פופ מעשה ידי של ארנון בן-דוד, המוצגת באותו המקום (למכירה תצלומים הלמר לרסקי, 1999).

פינה מרוחקת באותו אולם שוב תבהיר, ביתר שאת, שהנכבה רודפת אחרי ישראל עוד טרם הקמתה ולכן מספיקה המילה הזאת כדי לטשטש הבדלים דוריים בציור המקומי, כלומר להמיר שוב את הכרונולוגי באנאכרוני. ליד ארון המפתחות המאובנים של תמר הירשפלד (נכבה, 2019) מוצג פופ ערבי על הבדים של פאטמה שנאן (דיוקן גופי, 2019), עאסם אבו שקרה (הפצצת משוכת צברים, 1988) ורוד ריב (כלניות III, 2013): הציור שלהם גס ושטוח וברור מאוד, הירוקים שם עצבניים אבל ממשיכים לצמוח. פלסטין אינה עומדת בפניה, רואים אותה מהרצל פינת בצלאל, כלומר מהכניסה הראשית של "דמיון חומרי"; מסתכלים על הרצל משפיל מבט ותחתית הארץ ניבטת אליך מן האופק, שנאן השוכבת על הארץ מצוירת מלמטה, מהרגליים, באקצרה רנסנסית. וזהו מפתח נוסף לתערוכה כולה, שראוי עוד לפתחו ולהרחיבו: מעתה כל ציור ישראלי הוא גם ציור פלסטיני, ולא משום שציורו אותו פלסטינים ופלסטיניות אלא משום שציור בשטח שאינו עונה לקטגוריה הלאומית של תולדות האמנות כאן. אותו המפתח גם נועל את התערוכה עם ציור הקיר העצום של מאריה סאלח מחאמיד (מוניטור, 2019), שגם אותו רואים כבר מרחוק. נכנסים ויוצאים עם המפתח הזה, ועם ההרגשה שאמנות ישראלית היא קטגוריה שאין דרך להחזיק בה אלא מתוך עתידם של חומרים וצורות להיקשר זה עם זה. הקץ הזה נרמז איכשהו כבר בכובד הראש של הרצל של שוץ, והנה שבה אותה התזכורת על כוחה של יצירת האמנות לחרוץ משפט – שכלל אינו ידוע עדיין ליוצרה – לאצור סימנים לעתיד לבוא, וזו הלוא התכונה בה"א הידיעה שהאמנות מציבה נגד הליניאריות המעושה של תולדות האמנות.¹² תכונה זו כנראה סמויה במיוחד על הבמות המארגנות את סיפורה של אמנות ישראל, ולכן המתודה הרציונליסטית המובילה בתולדות האמנות אינה יכולה להסבירן די הצורך. אין הכוונה שיצירת האמנות כאן היא אובייקט מחוץ להיסטוריה, אלא שזמנה, במרחב כה מסוכסך, לעולם אינו אחד (מבט נוסף לצמד הסוליות במחווה הרנסנסית של שנאן). זו הבנה שעוד תתגבר כאן בתערוכה, שאוסף יצירות אמנות אינו מנגנון-מארגן-זמן כמו שעון או לוח שנה, אלא פועל עליך ככדור מראות מסתובב מהרוח; הצופה רואה את עצמו צופה ושבור, שוב ושוב.

12 "יצירת האמנות היא תמיד יותר מסך כל המיתוסים על מקורה" (Nagel and Wood 2010, 18), מנסחים בפשטות אלכסנדר נייגל וכריסטופר ווד כשהם מתחקים אחר נרודיהם של מוטיבים חזותיים שחוזרים ביצירות שונות במקומות שונים ובזמנים שונים, חזרה שהם מפענחים כביקורת מעשית על תפיסות הזמן והמקוריות שהרסציפלינה של תולדות האמנות מבססת עליהן באובססיביות את תוקפה.



מריה סלאח מחאמיד, מוניטור, 2021; חנה אורלוף, גב' הררי, 1928
מראה הצבה, 2022, מוזיאון תל אביב לאמנות, צילום: אלעד שריג

המסגור החדש של אמנות בת המקום דרך פריזמות שונות – נשית או ערבית או קשישה – מוכרח לערב בין השאלה הגדולה באשר לאחדותה הרציפה של כל זהות ובין השאלה (הפחות גדולה) על הנרטיבים המזינים את תולדות האמנות הישראלית. באולם שכותרתו "ספינת אוויר" אנו עומדים מול ציור צנוע ורגוע מאוד של זויה צ'רקסקי-נאדי (שבת ביפו, 2015): נראה שם גב של גבר שחור המשקיף בתחתונים מהמרפסת על החוף החם של הים התיכון, ומישהו לידי שאל באנגלית אם יפו זו שכונה של שחורים. אבל הגב הזה החשוף של הגבר המצויר ממלא את מרכז הבר ומסתיר לנו את הנוף שלנו, את תל אביב, ולכן כדאי לסוב לאחור, לברוק אל מי מופנה הגב כשאנו לא עומדים וצופים בו: לציור אחר מאוד, מעברה השני של הגלריה, שאין בו שום דבר שאפשר לזהות, רק משיחות מכחול וכתמים אטומים שאינם מגיעים עד קצות הבר. צריך להפנות גב לסאני נאדי בבוקסר שורטס (בן זוגה של הציירת, המודל לג'ר) ולגשת לציור ההוא המופשט של יוסף זריצקי (צובה, החלון בסטודיו, 1983) כדי להרגיש את הסירוב של צ'רקסקי-נאדי לצייר כך, או יותר נכון, לראות כך את הארץ כשפותחים חלון. הריאליזם החברתי שלה הוא, בכוונה ובמופגן, מן הזן שזריצקי ו"אופקים חדשים" תחתיו הוקיעו וראו בו לוקלי, סנטימנטלי, פרוכינציאלי. הציור שלה

מתעניין בחוצות הקשות, מתערבב בהן, מגייס אותן לפרויקט אמנציפטורי-חילוני; הציור שלו זה רק הוא, מה שיש מחוץ לחלון זה מה שיש בלבב פנימה. "דמיון חומרי" אינה מבקשת לתקן את העוול ההיסטורי של דחיקת הסוגה הפיגורטיבית המגויסת – שאליה שויכו אברהם אופק, גרשון קניספל, נפתלי בזם, רות שלום ורבים אחרים – מהדוקסה המוזיאלית אל המרחבים הציבוריים של חדרי האוכל בקיבוצים, האנדרטאות ובתי העיריות (במשימה זו עומדת אולי יותר מכול תצוגת האוסף הקודמת שאצר יניב שפירא במשכן לאמנות עין חרוד); חמור מכך, התערוכה מאלצת את המופשט הלירי לדור בכפיפה אחת עם ציור שהוא כעת ברור ומושך ותובע נקיטת עמדה, גם כשעמדתו שלו היא אנטי-הפשטה ואנטי-מושגיות. איש אינו זוכה בבכורה, אין סנטר. וזו הרגשה חדשה יחסית לגבי אמנות ישראלית.

3

אני עוצר רגע כדי לבדוק, ברמה העקרונית יותר, את המחויבות הזאת לייצג את אמנות המקום באופן מהימן וקבוע, במוסד מרכזי שאומר "הננו". איך מסדירים את הזרמים הבלתי פוסקים של ההבעה והיצירה לפי המשבצות הגאות של הלאומיות המודרנית בגרסאותיה הצייוניות בתל אביב ובירושלים? לא אוכל להציע כאן סקירה ממצה של התשובות האפשריות לשאלה זו, אבל אנסה לעורר כמה עמדות מוצא ביחס אליה מן ההיסטוריה המקומית והכללית. למעשה, בשני המוזיאונים המובילים בישראל כלל לא הייתה תצוגה קבועה של אמנות המקום עד לעשור השני של המילניום הנוכחי; גלריות לתערוכות קבע של אמנות ישראלית נחנכו במסגרת מיזמי התחדשות עצומים – פתיחתו של הקמפוס המחודש של מוזיאון ישראל ביולי 2010 ופתיחת הבניין החדש ע"ש שמואל והרטה עמיר במוזיאון תל אביב בנובמבר 2011. עד אז (כ-75 שנה בתל אביב ו-35 שנה בירושלים) צמחו אט אט אוספי האמנות המקומית בשני המוזיאונים, אם דרך מתנות מאמנים ומאספנים אם דרך רכישות יזומות, ומתוך האוספים הללו הוצגו לקהל יצירות שונות במסגרת תערוכות זמניות, מתחלפות.¹³ בין התערוכות הללו, כידוע, היו שהותירו רושם בל יימחה על תולדות האמנות

13 רכישה שנתית קבועה של יצירות לאוסף האמנות הישראלית בשני המוזיאונים מוסדה והפכה למתכונת סגרתית רק בשני העשורים האחרונים, בעיקר הודות להקמתן של קבוצות תורמים ייעודיות למטרה זו. אוספים מוזיאליים של אמנות מקומית, גם כאלה שאינם צומחים באופן סדיר ואינם עוסקים ברכישה פעילה של יצירות חדשות, מוחזקים כידוע גם במוסדות אחרים ובהם מוזיאון חיפה לאמנות, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, המשכן לאמנות עין חרוד, מוזיאון הנגב לאמנות בבאר שבע, מוזיאון אשדוד לאמנות, ומובי מוזיאוני בת ים. בשלהי שנות התשעים כתבה שרה ברייטברג-סמל: "מיותר לציין שהעמדת אוסף אמנות רציני היא אחד מתפקידי החשובים של מוזיאון. [...] תמונת האוסף במוזיאון ישראל אמורה לתת ייצוג נאמן לאופן שבו המוזיאון רואה את תולדות האמנות הישראלית. למעשה, הוא המקום היחיד בעולם שמחויב לתולדות האמנות הזו" (ברייטברג-סמל 1998; ההדגשה במקור).

כאן (השפעתה של אחת מהן על "דמיון חומרי" נידונה בהמשך) והיו אחרות שהשפעתן עוד ממתינה להוכחה; אולם המשימה האוצרותית לשקף למבקר הטרי את עברה, מצבה ועתידה של אמנות המקום לאור מה שנצבר במוזיאון – את התפקיד הזה לא החלו למלא כאן אלא לאחרונה. כדי להרגיש את משקלו של הנתון הזה אזכיר כי בשני המוסדות הללו, מאז היווסדם, דווקא הונהגו כטבע שני תצוגות קבע של אוספי אמנות לא מקומית: אמנות מערבית מן העת החדשה (תל אביב וירושלים) לצד אמנות מערבית, לא מערבית ועתיקה (ירושלים). כלומר, לשני המוזיאונים המרכזיים בישראל יש ניסיון עשיר בהטמעת אותם יחסי אמון עם הצופה לגבי סמכותו ומהימנותו של ידע מוסדי על היסטוריה חזותית שאליה אנו שואפים להצטרף. לשון אחר, כשאנו מציגים תמיד ולכל דורש רמברנדט ופיקאסו שאנו בעליהם, אנו יודעים מהי אמנות וכיצד ללמד על אודותיה. "קבע", במובן זה, אינו תואר המסמן את אי-החלפתה של התצוגה לאורך זמן אלא את העובדה שהיא מאששת סיפור קבוע, אמת על-זמנית ובלתי-משתנה, של ההיסטוריה המערבית.

ומה הוצג בשתי תצוגות הקבע של אמנות ישראלית שחנכו את המבנים החדשים? כדאי להיזכר בהן, לפחות על קצה המזלג, ולו כדי לחוש כיצד מה שעשוי להיראות היום מיושן או בלתי רלוונטי הוא למעשה חדש למדי, ולהיווכח ש"דמיון חומרי" קמה בטרם קודמותיה הגיעו לפרקן (זו בפני עצמה כבר תזכורת נוספת לקוצר הזמן של האמנות הישראלית, כולה מודרנית ועכשווית בעת ובעונה אחת, מסורבת תיקוף, ולכן יש משהו מטעה בטענות שתערוכת אוסף כאן היא "תמטית ולא כרונולוגית").¹⁴ במוזיאון ישראל פתח אז האוצר יגאל צלמונה את תערוכת האוסף הישראלי בסמל שכוחו, כך נראה, עוד במותניו: נמרוד המעודן של יצחק דנציגר, אותו איידול לעיגון הזהות המקומית השואפת אל הממצא הארכיאולוגי אך מסתפקת במה שיסותת בסטודיו בתל אביב בזמן שהיטלר פולש לפולין. כאז כך עתה, המבקר נכנס אל אולמות תצוגת הקבע של אמנות ישראל דרך שומר הסף הזה (שמעולם לא גילם באמת את הדימוי העצמי של הישראלי אלא את היפוכו הארכאי, זה המצוי אולי בדמיונם המתריס של אמנים, הרחק מהקונסנוס), וממנו והלאה נפרש שם סיפורו. את פני הנכנסים לאולם המחודש קיבלו אז שלושה טריפטיכונים מונומנטליים – בקיר המערבי פירות ראשונים של ראובן רובין (1923), מדרום ציור של יוסף זריצקי (1964), וממזרח בשערי ירושלים של מרדכי ארדון (1967). על הרצפה אמנם צפה ללא הפסק סיגלית לנדאו בתוך ספירלת אבטיחים בים המלח (DeadSee, 2005), אולם המפתח המארגן את הסיפור

14 את הריאיון עם האוצר אמיתי מנדלסון, שממנו מובא הציטוט, מסכם יונתן אמיר בצינו את היעדרם של אמנים מזרחים מתצוגת הקבע במוזיאון ישראל, וקורא למוזיאון "לא לשכפל עוולות היסטוריות ולהציג אלטרנטיבה תרבותית לתפיסות מפלות [...]". הגיע הזמן לדבר על תרבות מזרחית ועל נפקדותם של אמנים מזרחים ממרכז השדה" (אמיר 2010). דוד שפרבר מצטרף לביקורת בהרגישו את היעדר של נשים ושל פלסטינים מן התערוכה ומן הכרך 100 שנות אמנות ישראלית שיגאל צלמונה והמוזיאון הוציאו לאורה (שפרבר 2010).

כולו, כפי ששבו וטענו כמה ממבקריה של התערוכה עם היפתחה,¹⁵ נותר בידי שלושת האבות המייסדים כמו חולק האוסף לתחומי אחריות: ארדון על הציור היהודי, רובין על הציוני, זריצקי על הבינלאומי. אמנות המקום נתפסה כתמונת התגבשותה והתפתחותה של הציונות עד לשלב המתקדם כביכול שבו היא "מכילה" גם הפרות סדר בודדות (בחדר האחרון של התצוגה שידר מסך זעיר את עבודת הווידאו ההיתולית של שריף ואכר שיק פוינט, 2003). כל יצירה בתערוכה נועדה, כשגרירה נאמנה, לשאת על הכד את מסר השתייכותה לגזרה נתונה על ציר הזהות היהודי-ציוני-ישראלי. כך גם תפס צלמונה את האוסף ואת תפקידו של המוזיאון המציג את יצירות הארץ שלושים שנה קודם לכן:

האוסף הזה הוא קודם כל ריכוז של מטענים רוחניים, מאגר של תפישות עולם... הוא מייצג מאבקים אישיים וקבוצתיים של אמנים להתמודד עם הנסיון ליצור אמנות מקורית-מקומית, לבטא באופנים שונים את החוויה העמוקה של המקום, של האור האופייני לו; הוא מייצג את השאיפה להתערות בסביבה, במזרח, וגם את הפן האחר של הזהות הישראלית: הרצון להיות חלק ממיקשת התרבות המערבית. המאבקים על זהות תרבותית (ולאומית), האובססיות של האדם הישראלי, הגוונים הבלתי נתפשים של "חוויה ישראלית" או "הוויה ישראלית" (ולפניה ארץ-ישראלית) – כל אלה באים לידי ביטוי באוסף האמנות הישראלית. אמנם כן: "נשמת האומה – אמנותה" (צלמונה

1985).¹⁶

את הגרסה הנוכחית של אוספי הקבע של אמנות ישראלית במוזיאון ישראל הקים ממשיכו של צלמונה, אמיתי מנדלסון, ב-2015. הממד הפוליטי של יצירת האמנות, כך הוחלט במוזיאון, יעמוד כעת במרכז התצוגה. בטקסט הקיר הפותח נכתב: "האמנות הישראלית נעה כמטוטלת בין העיסוק במציאות לבין עיסוק בסוגיות פנים-אמנותיות של חומרי היצירה וגבולותיה. כך או כך היא מתקיימת במרחב סבוך ומסוכסך שבו מלחמות ואלימות הן כמעט עניין שבשגרה". הפטריארכיה של הטריפטיכונים הציוניים באולם הכניסה פוזרה, קשר הבריאה המיתי בין הפנעניות של נמרוד לפירות הראשונים של רובין הותר, ואת מרכז הבמה תפס עד לאחרונה ציור פיגורטיבי מגויס של נפתלי בזם שמבקש לעודד תמיכה בשביתות עובדים (לעזרת הימאים, 1952). בנובמבר 2023 הוא הוחלף בנוף הפיגורטיבי כביש מתעקל של ניצולת הטבח בקיבוץ בארי זיוה ילין. כבר בכניסתו של בזם לתצוגת הקבע הזאת הועבר זקן הטריפטיכונים שלה – פירות ראשונים של רובין – לחדר אחורי שאת פתחו עשוי המבקר התם להחמיץ, וזו לכאורה הפיכה של ממש: לא החתירות אל ההפשטה ואל המושגי יובילו את סיפורה של אמנות ישראל כבת בית במודרניזם המערבי, אלא

15 ראו למשל את דבריהם של דליה מנור ושל אורי דסאו על תצוגת האוסף במוזיאון ישראל; ערמון אזולאי 2010.

16 צלמונה מצטט בסוף הקטע הזה את בוריס שץ, שייסד את בצלאל ב-1906. וראו גם צלמונה 2006.

מעורבותה בסביבותיה החברתיות, אף כשהן אסוניות. גם הביקורת כלפי הכיבוש הישראלי והשלכותיו ברורה יותר כעת עם העיתון המצויר של לארי אברמסון (1967 [הארץ], 2012), או השמן של ריב (ארכיטקטורה יפה, 1997), או הכרזה המצולמת של דוד טרטקובר (אמא, 1988). היה מי שמשום מה ראה בגרסה זו של תצוגת הקבע במוזיאון ישראל פרידה מצערת מן ההקשר היהודי של אמנות המקום, והיה מי שראה בה דווקא התבוסות באותן קטגוריות זהותיות-לאומיות שהכתיבה קודמתה.¹⁷ מכל מקום, גם תצוגה זו מבטיחה להסביר את "המאבקים על זהות תרבותית (ולאומית), [ו]האובססיות של האדם הישראלי" דרך יצירות מפתח המבטאות אותן כמו היה זה תפקידן הטבעי. זו שגיאה כפולה: גם אם אנו מוצאים הלימה בין המצויר ובין המצוי סביבו אין זה מבטיח דבר לגבי המוטיבציה לציירו, והלימה כזאת עתידה להשתנות ככל שיירבו הצופים העתידיים ביצירה. לשון אחר, למה שבכלל נאמין למה שאומרת לנו יצירת אמנות כלשהי על מציאות שהיוצר המודרני מבקש להיפרע ממנה? יתר על כן, אמנים אינם אינפלואנסרים, הם אינם בליבו של הקונסנוזוס אלא בשוליו, הם אינם מייצגים אותו אלא את היפוכיו ושלילותיו המגוונים, במיוחד בעת שבה ערך החיים כה מוקצה ומחולל.

ומה הוצג בתערוכת האוסף של אמנות ישראלית שחנך מוזיאון תל אביב באותה העת? זמן קצר לפני שנפתח הבניין החדש בנובמבר 2011 הלך לעולמו האוצר הראשי ומנהל המוזיאון מרדכי עומר, בטרם הספיק לחזות במימוש תוכניתו להציג בו דרך קבע את אוספי האמנות הישראלית. המשימה הועברה לידיה של אלן גינתון, וזו חילקה את התצוגה לשלושה פרקים בהלימה עם שלוש הגלריות הגדולות שהוקצו לכך מעתה, ועם תפיסה דומה לזו של צלמונה בנוגע להתפתחותה של הזהות היהודית החדשה בציון: כותרות הגלריות היו "זהויות משותפות 1960-1960", "זהויות פרטיות 1960-1990", ו"גלוקליזם 1990-2011". ארבע שנים מאוחר יותר החליפה גינתון את התצוגה ושינתה את כותרות שלושת הפרקים. אמנם נשמרו החלוקה והרצף ההיסטוריים מתקופת היישוב ועד מלחמת ששת הימים ("מודרניזם חלוצי ומודרניזם ממלכתי"), ממלחמת ששת הימים ועד האינתיפאדה השנייה ("פוסט-מינימליזם פוסט-ציוני: בינלאומיות וסובייקטיביות"),

17 הילדה נסימי כותבת על תצוגת הקבע שאצר מנדלסון ב-2015: "התערוכה החדשה מבטאת ישראליות של כאן ועכשיו, המבוססת על המקום – המרחב והנוף, ועל אנשיו, יותר מאשר על מסורת יהודית ואתניות יהודית, ולכן היא אוניברסלית יותר. גם אין פלא שאולם הכניסה איבד את חגיגותו ואת קדושת המעמד שהקנתה לו התערוכה בגרסתה הקודמת" (נסימי 2017, 161). ומנגד, שפרבר קובע: "כפועל, גם אם ניתן לזהות בתערוכה פה ושם יצירות של אמנים שהתערבו במציאות באופן מעניין (ואלה מעטים מאוד), מערך התצוגה הלא-חקרני העומד בבסיסה של התצוגה פשוט מעקר אותן. אפשר לקבל או לדחות את ההחלטה האוצרותית להתמקד בעיקר בציור ולהתעלם ממדיומים אחרים כמו צילום עכשווי או וידיאו-ארט, אבל קשה יותר לקבל את העובדה שגם אם תצוגת הקבע החדשה של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל מתהדרת ב'חברתי', בסופו של דבר היא משמרת באופן מובהק את יחסי הכוחות הדכאניים המקובלים, ולא מציעה להם אלטרנטיבה. רק כ-15% מהאמנים המציגים בתערוכה הם נשים, ומקומם של מזרחים, דתיים ופולטינינים נשאר מזער" (שפרבר 2015).

ומאז ואילך ("ראשית המאה העשרים ואחת: רדוקטיביות ועודפות"), אבל הכוונת כבר הייתה על התפתחותה של האמנות יותר מאשר על התפתחותה של זהות. מבעד לכותרות הסמינריוניות הללו ניבט אוסף כבד ומכובד, אולם שלא כמו אצל עמיתו הירושלמי בלטה בו מייד הזירה העכשווית. בשתי הגרסאות של תצוגת הקבע הזאת (שניכסה לעצמה את הכותרת הנושנה והמבריקה של אויגן קולב "המוזיאון מציג את עצמו") הוצגו יצירות רבות מן העשור שקדם לפתיחתה, כאלה של יהודית ספורטס (גשם דיגיטלי, 2001), של אדם ברג (כאן, 2000) או של גיל מרקו שני (נערה מול מראה, 2010); ולאלה נוספו בגרסה המחודשת של 2015 מיצבים נועזים וטריים כשל ברק רביץ (חצי גורן, 2013), גילי אבישר (Golden Face, 2011) או איווה כפרי (Cosmic in Composition, 2014), ויצירות הווידיאו זכו בה להרבה שטח נדל"ני.¹⁸ מבט לאחור על התצוגה של 2015 יחזק את הממד העכשווי בה לאורם, הדועך לעיתים, של כמה מן האמנים שנתפסו אז כחוד החנית; והלוא זהו טעם הלוואי של ההתנבאות האוצרותית. מכל מקום, עקרונותיו הוא ההבדל בין ההחלטה במוזיאון ישראל – שהתמצקה בגרסה של מנדלסון מ'2015 – להשאיר את האמנות הישראלית העכשווית בחוץ, ובין זו של גינתון בתל אביב להקדיש לה יותר משליש משטח התצוגה; וזוהי הבחנה עקרונית באשר למסגרת הטמפורלית של תצוגת קבע.¹⁹

גם בתל אביב של גינתון וגם בירושלים של צלמונה ומנדלסון מוצגות תולדות האמנות הישראלית כטענה היסטורית שאת תוקפה הן מבקשות בקשרי חוץ, הן בהשפעתן הישירה של אסכולות אמריקאיות או אירופיות על אמנות מקומית (למשל הדגש החזק של גינתון על פוסט-מינימליזם בפיסול, או חוצפתה המבורכת לתלות זה לצד זה את הציורים המספריים של רומן אופלקה הפולני ושל דגנית ברסט) הן מתוך הצבתם במרכז של שגרירי המסבירים פנים לתייר (האמנים הידוענים של אז: אבשלום [תא מספר 6, 1991] במרכז

18 עם יצירות הווידיאו נמנו העבודות של מיקה רוטנברג (2014, *Bowls Balls Souls Holes*), נבט יצחק (הקונצרט, 2013) וגלעד רטמן (2012, *The Days of the Family of the Bell*). במסגרת השאלה על הייצוג של אמנות המקום באוספי הקבע, כדאי לתת את הדעת על הכותרות הלועזיות של יצירות אלו ואחרות, העומדות בהלימה מסוימת עם גילם של היוצרים ועם שטחי התצוגה והפעולה הגדלים והולכים שתופס הווידיאו (מדיום שניידותו מבטיחה יבילות גם ליוצר) באמנות המקומית.

19 מספרן של הנשים בתצוגה זו עלה פלאים, הן ביחס לקודמתה הן ביחס לשכנתה הירושלמית. מספרם של אמנים לא יהודים ופולטיניים לא השתנה, למרבה הצער, חרף העלייה החדה במספר האמנים הפולטיניים המציגים והפעילים וכן במספר המבקרים הלא יהודים במוזיאון. בתערוכה "המוזיאון מציג את עצמו" הוצגו סברס של עאסם אבו שקרה (1988) והמשיח על החמור של אסר עזי (1998); בתערוכת ההמשך "המוזיאון מציג את עצמו 2" הוצגה אלבישך שלמת בטון ומלט של מיכאל חלאק (2014). לטעמי, בהערכה של תופעה תרבותית דרך מניית המשתתפים בה והנעדדים ממנה יש יותר סוציולוגיה כמותית שנכנעת לטרנדים מדידים של פוליטיקת זהויות ופחות ביקורת תרבות ששואפת לפעול נגד מגמות מהותניות; אלא שכאן נעוץ אחד ההבדלים בין תצוגת קבע לתערוכה מתחלפת, זה הנוגע לתפקידו הפוליטי של מוזיאון בעידן שבו נחלשים והולכים המוסדות שיכולים לייצג מגוון חברתי ולהרחיבו מול ריכוז הכוח הכלכלי, הצבאי והמדיני בידי יחיד סגולה. לכמה דוגמאות טריות ורחוקות מכאן של התאמת תצוגות קבע לייצוג מגוון ראו Lleras 2017.

תערוכתה של גינתון, או סיגלית לנדאו ועדי נס במרכז תערוכתו של צלמונה). אם תצוגות הקבע של גינתון מובחנות בגמישותן הטמפורלית מאלה היציגות של צלמונה ומנדלסון, אין זה בזכות תפיסה אחרת של יחסי האוסף, הצופה ועברם של שני אלה; סביר יותר לייחס זאת לעצם המשנה האנציקלופדית המונחת כמסד להקמתו של מוזיאון ישראל, והיא מחייבת את רציונל המיפוי השיטתי ממורשת ליניאוס, שממנה משוחרר קמעה מוסד לא אנציקלופדי כמוזיאון תל אביב. עצם התאמתו של רציונל כזה לשדה הפרוץ והסובייקטיבי של היצירתיות האמנותית מוטלת בספק כבר עשורים רבים (כמה מתמיהים ומנכרים לעיתים הנסיונות למדען את זרמיה של האמנות בעת החדשה, עוד בגרפים של אלפרד באר על הפשטה וקוביזם שפתחו את המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק לפני תשעים שנים).²⁰ כשהמשנה האנציקלופדית במוזיאון ישראל מצטלבת עם המשנה של הלאומיות, האמנות אינה יכולה עוד לזכות במעמד האוטונומי שמבטיחה לה המודרניות במחוזות אחרים: אמנות ישראלית מוצגת בירושלים בתוך רצף מסוים (גם אם מדומיין בחלקו) שראשיתו בתל חצור באלף השני לפנה"ס – מנעד זר למוזיאון תל אביב. ובכל זאת, בשני המוזיאונים מוצגת אמנות ישראלית כאוסף של שרידים היסטוריים המבססים קטגוריות לאומיות, גם אם בתל אביב ניכר טעמו של איזה אתוס גמיש יותר, אולי עוד מן הימים שבהם עומר קבע כי למוזיאון יש צורך "להשלים עם סדרה של הגדרות סותרות ומתנגשות" והבטיח כי תצוגה של אמנות ישראלית עוד תעמוד למבחן עם התרחבותו והשתנותו של המוסד (עומר 2011, x). כאמור, הגמישות הזאת אצל גינתון (בסיוע הזוויתית הדרמטית של מבנה האגף החדש, המסרב בהפגנתיות לקונבנציה המסורתית והנינוחה של הקובייה הלבנה) מובעת כבר בהעברת מרכז הכובד אל העכשווי, אבל יותר מכך, בהרחבת שוליו הכרונולוגיים של המרכז הזה (למשל בהצגתה של חגית לאלו כחלוצת המופשט הניאור-אקספרסיבי בציור המקומי, או בהצבת פסל גדול של אהוד פקר במרכז החלל המוקדש למורשת המינימליסטית).

אפשר ש"דמיון חומרי" ממשיכה את דרכה של "המוזיאון מציג את עצמו 2" עם אותה גמישות ביחס לקנון, לקנוני; אלא שגינתון דיברה אל יודעי האמנות הישראלית ואל מוקיריה, אל מי שידעו להעריך את התיקונים החשובים הללו על סמך תערוכות קודמות, במוסדות אחרים או בספרים חשובים, ואילו מתתיהו, כך נראה, אינה מתעניינת כל כך באלה שהחזיקו או לא החזיקו מעמד בשדה. למעשה, לפי המוצג ב"דמיון חומרי" נראה שהיא אינה מתעניינת כל כך באמנים אלא ביצירות אמנות, ובמיוחד באפשרויות ההיקשרות שנוצרות בין יצירות. בשונה מתצוגות הקבע שהוזכרו כאן, המשקל אצל

20 גריזלדה פולוק, והיסטוריוניות פמיניסטיות אחרות, הראו כיצד האוניברסליזם של באר הכתיב למעשה את הפעולה האוצרותית בתצוגות אוספי הקבע של מרבית המוזיאונים לאמנות במערב; כפי שמראה דליה מנור, האוניברסליזם הזה חלחל במידה רבה גם לתוך השיח הביקורתי על תצוגות אמנות ישראלית, המבין את האמנות המקומית כנסובה על ציר יחיד שבין האוניברסלי למקומי. ראו מנור 2005; וכן Pollock 2007.

מתתיהו מיוחס למה שעשוי להתרחש בין יצירה אחת לאחרת ובינן וביין הצופה, ולא למה שאמור למסור לנו המידע על היצירה שמנהל את האוסף ואת המוסד המחזיק בו. היצירות בתצוגת הקבע הזאת אינן נחוות כ"גילוי" גם כשמדובר בשמות שאיש לא הכיר קודם, משום שהן אינן מוצבות בהקשר ההיסטורי שלכאורה הודרו ממנו; יתרה מזו, יצירותיהם של האמנים המוכרים והנחשבים אינן מזהות מייד עם סגנונם ו"זמנם" המובהקים (למשל כרזת הפלדה החלודה של יהושע נוישטיין [ישראל, 1994] או הרישום הדליל של לאה ניקל [ללא כותרת, 1991]). וכשנבחרות לתצוגה יצירות שלא על פי יוצריהן או נסיבות הגעתן לאוסף המוסדי, נפער תהום בין הפעולה האוצרותית המכתיבה את הצפייה בתערוכה ובין תולדות האמנות. לתהום כזאת יש מחיר שעוד אדון בו. ובכל זאת, כזכור, הזירה שבה מוצבת האלטרנטיבה של "דמיון חומרי" עודנה הזירה שבה מתגבש ומתחזק הקנון כסדר עליון המארגן זיכרון קיבוצי ומבטיח תשובות לשואלים בעתיד. זה מייד מעורר חשד וביקורת בקרב קוראי כתב עת זה; שמרנות נתפסת אצל רבים כחזית שיש לפרוץ, חרף העובדה שכל כך הרבה נתון עכשיו בסכנת הכחדה ויש לשמור ולשמר ככל הניתן. מכל מקום, אם "דמיון חומרי" מצטרפת לעיצובו של הקנון של אמנות ישראלית, גם אם על דרך הכפירה, למי בדיוק מוצעות תשובותיה?

4

באולם המסכם את "דמיון חומרי", התחושות לגבי האדמה המובטחת תחתינו או האוויר שסביבנו מחוסלות, ועימן גם חלקם של שני אלה בהיווצרותה או במשמעיה של יצירת האמנות. במעבר מהאולם הקודם, רובו של החלל הזה נגלה שרוף והרוס, מפוחם כלאחר אסון. משמאלנו רוססה בשחור על לכה כסופה וסמיכה הכתובת "יצתה נשמתה" (משה גרשוני, 2006), וזה כמו מכת חשמל, סוף פסוק. מולנו בד עצום, אפל ונורא של אבשלום עוקשי (אור היום, 1963; ואריאציה שלו נכללה בתצוגת הקבע הקודמת לצד חבריו של עוקשי ל"אופקים חדשים"), והוא נראה דרך הריסות: קרעי ברזל של יחיאל שמי (קיץ, 1962), עיי החורבות של יגאל תומרקין (מיתה משונה, 1984), הציפורים החרוכות של ציבי גבע (אלרמלה, יאפא, אום אל-פחם, 1984), וכמו קרס איזה עמוד ממקדש קדום תלויה מולנו הפוכה יד האלומיניום הענקית של אדם ברג (כאן, 2000), הקוראת בהצבעה יהודית ברורה: אתם נמצאים כאן, שנה וחצי לפני שבעה באוקטובר. קשה לצאת מכל זה – במיוחד כשהיציאה היא דרך עבודת הקיר המפויחת של סאלח מחאמיד – בלי ההרגשה שהמוזיאון מבין היטב איפה אנחנו נמצאים ולאן זה הולך. השרוף של הבחוף נכנס פנימה, ולא כתערוכה מתחלפת. זו תערוכה שלא נמצאים בה בבית, אלא במקום שבו צצו לרגע רק התחלות אפשריות לזהויות אחרות. למשל, רק בביקורי האחרון הבנתי, בזכות הסיום הזה השרוף, שאני שייך לאלה המתרחקים מאש, מאש האלילות, אבל שזו אש התמיד של ארץ

שאוּחזו אותה מיתוס של לכידות פטריוטית המכסה פגיעות פרנואידית.²¹ ואם המדינה הזאת אינה יכולה להיות בית עבור המתרחקים מאש, האם המוזיאון יכול? אני בספק. אני ממש גר בו.



מיכל נאמן, גדי בחלב אמו, 1974; אבשלום עוקשי, אור היום, 1963; אדם ברג, כאן, 2000

לתוך הגרסה הנוכחית של "דמיון חומרי", באותו אולם אחרון שכותרתו "תנועה לזהבת", הוכנס גם הבד של אולגה קונדינה שנרכש אשתקד (הפגנה, 2020) כמו הצהרה מכרעת על הפניית המבט של המוסד החוצה, לקפלן. אין מדובר, כמובן, בצירוף מקרים שבין אוסף האמנות הצומח של המוזיאון ובין המחאה נגד ההפיכה המשטרית בשנה האחרונה, וגם לא בשיקוף פשטני של התמורות בהתעניינותם של אמנים עכשוויים במציאות שסביבם. את

21 ביקורת על האופן שבו זהות מקומית מאחדת מובנית על בסיס המיתוס של מאבק קיומי הכרחי והכנעה מתמדת של כל הסובב אותנו הופיעה רבות במחקר על ביטוייה של הציונות בתרבות (בין שזהו מקרה ייחודי ובין שהוא בר השוואה לסכסוכים לאומיים אחרים), אך הביקורת הזאת מיעטה לחלחל אל התצוגות המוזיאליות של אמנות מקומית עד לאחרונה ממש, ויש מקום להמשיך ולהפעילה גם כלפי פעולות אוצרותיות בהווה; ראו למשל דה-שליט 2003.

”דמיון חומריי”, מאז הולדתה בחקירותיה של מתתיהו אי אז בימי הקורונה ועד היום, יש לקרוא כפעולה שהיא גם סימפטומטית לתקופתה – המוסד נענה למגמות תרבותיות של שיח על זהויות, זכויות וסביבה – וגם מאיצה את חלוקת האנושיים: המוסד פועל כסוכן שינוי לפי אותן מגמות. למדנו באחרונה על מפנה של ממש בהבנת תפקידו הפוליטי של מוזיאון כלגיטימטור חברתי, אך לפי ההכרעות האוצרותיות המוצהרות בפתחה של ”דמיון חומריי”, ייתכן שזו דווקא תצוגת קבע העומדת מנגד למפנה האקטיביסטי ולהסדרת המסרים המוטלים על יצירות האמנות שבה, שהרי מתתיהו שואפת להשאיר לצבע ולברזל ולנייר איזו אוטונומיה מהותית בפועלם על חושינו. איזו מין שמרנות היא זו?

הסוציולוגית האמריקאית פגי לוויט חקרה באחרונה את הצגתם מחדש של אוספי קבע במוזיאונים שונים בארצות הברית, בסקנדינביה, בקטר ובסינגפור ומצאה שם מימוש פיזי מגוון של סדר יום פוליטי על המנעד שבין הגנה על זהות לאומית ובין פתיחות קוסמופוליטית – קוטבי התגובה לעידן של הגירה גלובלית והתמסמותו של המושג ”בן המקום” (Levitt 2015). לוויט מתארת את ארגון מחדש של התצוגות ואת התמורות באוספים המוזיאליים (הוספה להם [accession] והוצאה מהם [deaccession] הפכו לאחרונה לסוגיות דיפלומטיות ותדמיתיות לוחטות), ורואה בכך ביטוי להפניית המבט של המנהלים והאוצרים אל הקהל החדש הבא בשעריהם, שהם חשים אחריות כלפיו ומבקשים להרחיבו.²² הקהל החדש הזה, בחלקו לפחות, אינו צאצא ישיר של הלאומיות המורדנית האירופית אלא דווקא גלגול מאוחר של השלכות כיבושיה בחצי הכדור הדרומי. היחס למדינה או לעיר שבה חי כיום צופה ששורשיו לא אירופיים, כך מניחים כמה ממנהלי המוסדות שראיינה לוויט, ניזון מהיחס שמוסדות התרבות של אותה המדינה מגלים כלפי שורשיו, ויתרה מזו, כלפי חלקה של המדינה בעקירתם ובעיצובם מחדש. זו הנחה הנגזרת ממדיניות רחבה יותר של ממשלות ועיריות כלפי זרים (טולרנטיות הממותגת לעיתים כחוזקתה הייחודית של ”האומה המארכת”), והיא מתגלמת במוזיאון בהרחבתה המתמדת של תצוגת האוסף במישורים של זמן ומרחב: מוטת הכנפיים של הקטגוריה ”אמנות אמריקאית” במוזיאון לאמנויות יפות בבוסטון, למשל, נמתחת בין המאה השמינית בגואטמלה לראשית המאה העשרים בסקוטלנד ובניו אינגלנד, ובאופן דומה למדי נמתחת אותה הקטגוריה במוזיאון לאמנות של ברוקלין עד לדיוקנאות של אליס ניל משנות השישים; להבדיל, המוזיאון

22 הרכבתו של אוסף מוזיאלי מרכזי ועיצובו בהלימה (או בצרימה) כלפי זהות הציבור המבקר בו, או כלפי מגמות משתנות של תקינות פוליטית, אינה עומדת במוקד המסה הזאת, אך דוגמאות להתעניינות התקשורתית בה יש למכביר. מן העת האחרונה ראו מקרה המוזיאון לאמנות בברלין, שעל מנת לממן רכישת אמנות אפריקאית-אמריקאית עכשווית מכר מתוכו יצירות מפתח של אמני אקספרסיוניזם מופשט (גברים לבנים, בז'רגון השליט) משנות השישים (Greenberg 2020). למקרה מקומי, מזמנים אחרים לכאורה, ראו הראיונות עם מארק שפס כאשר למחאתם הפומבית של אמנים ישראלים על העדפות הרכישה של מוזיאון תל אביב בשנות השמונים (שמי 1984; ענבל 1987).

לאמנות אתנוגרפית בסטוקהולם מציג חפצים טקסיים קונגולזיים וצירי מסעות שוודיים מימי האימפריאליזם המיסיונרי באפריקה לצד פעולה אוצרותית מטלטלת, נצר למורשת האמנותית של ביקורת מוסדית (institutional critique) משנות השבעים ויחסה לאוספים ולאספנות; את התצוגה מסכמת שורת לוקרים משדה התעופה ארלנדה ובהם דוגמאות למיטלטלין של נוסעים שונים שמגיעים כיום לשוודיה – "באחד הלוקרים פסל שנהב, באחר מזכרות זולות, בשלישי חפצי תפילה" (שם, 21).²³

יש דוגמאות אינספור לאותו "מפנה אל הצופה" בהצגת אוספי קבע במוזיאונים שונים הפונים כעת אל קהילות שכנות וקהלים חדשים.²⁴ בתגובה אקדמית טיפוסית, מפנה זה אף הצמיח את תת-הענף של "לימודי מבקרים" (visitor studies) בתוך השדה המשגשג של לימודי מוזיאונים באוניברסיטאות; יש המותחות ביקורת על ההתפתחות המחקרית הזאת וטוענות כי היא נענית לקונסומריזציה הגוברת של מוסדות תרבות, השואפים לשווק את מרב החוויות שאפשר לסחוט מהמתחים העכשוויים בין זהויות ותתי-זהויות גזעיות ומגדריות (Mastay 2007). מעניינים במיוחד המקרים שבהם מפנה כזה מתרחש דווקא מחוץ למרחב שבו תולדות האמנות מסתדרות על נקלה עם תולדות הלאומיות ועם סיפורו של האימפריאליזם המערבי, כלומר המקרים שבהם תצוגה של אמנות המקום לא תהיה, בסופו של דבר, עוד וריאציה על הנושא "אמנות המערב מן העת העתיקה ועד ימינו". לפי מחקרים כשל לוויט, סימון נל, טוני בנט, דונלד פרציוזי, רות פיליפס ורבות אחרות, ניכרת זיקה הדדית מובהקת בין החידושים שמציע המוזיאון להיסטוריה המוכרת ובין מידת היחשפותו לסביבותיו החברתיות ומעורבותו הפעילה בעיצובן, וכן בין מידת מעורבותו של המוסד בעיצובה של תודעה ציבורית ובין הביורפיה התרבותית של מקימו ואוספיו. מנקודת מבט כזאת, "דמיון חומרי" נוצרה במוסד אירופי יותר מאשר לבנטיני: המודרניזם הקולוניאלי העמיד מוזיאונים ברחבי המזרח התיכון, לרוב דרך אותם משקפיים הרואים תמיד את המזרח כקדום ולכן העתיקות עדיפות על פני היצירה העכשווית, אבל טרם נוצרה כאן מילה למוזיאון, ולמוזיאון תל אביב אין עתיקות.

אלא שכעת המוסד הזה מוצא עצמו בעין הסערה, בין עצם הרציונל המבני-סמכותי של המוזיאון ובין מדינת הלאום שעבורה הוא נוצר; שני אלה חולקים חזון משותף שבו ייצוגה של

23 כשפעולה אוצרותית דומה נסקרת מנקודת מבט היסטורית ולא סוציולוגית, פתיחת הגבולות הלאומיים של תצוגת הקבע נראית אחרת; ראו למשל Chu 2011.

24 בהקשר זה ראו את דוח איגוד המוזיאונים האמריקאיים (Center for the Future of Museums 2008), וכן את הפרויקט ארוך הטווח של מוזיאוני טייט הבריטיים ביחס לציבורים ולקהלים החדשים סביבם – מהפרויקטים הנדירים המהברים בין היסטוריונים של אמנות, סוציולוגים ואנשי חינוך מן האקדמיה ובין אוצרים בפועל (Dewdney et al. 2013). שני המסמכים הללו נולדו קודם לכול מתוך תגובה להיעדרם של מיעוטים ממוזיאונים, בעידן שבו מיעוטים מהווים דמוגרפית כמעט מחצית מאוכלוסיית ארצות הברית וכמעט רבע מזו של בריטניה.

היצירה המקומית הלם לכאורה את הנופים שסביב מוסדותיה, והנה החזון הזה במשבר; אל המוזיאון היום נמלטים, לא נכנסים.²⁵ חזון במשבר – צירוף שראוי לתת עליו את הדעת דווקא מתוך תולדות האמנות המקומית, בדיוק היכן שנחקר מה שאמנים ראו ואחרים לא – איננו רק תיאור מובן מאליו של הקריסה הנוכחית ביחסי פרט-מדינה בישראל של שלהי עידן נתניהו, אלא גם של משבר ייצוג רחב יותר שבעשורים האחרונים חווים יחד אמנים, צופים והמוסדות המתווכים ביניהם. האמנים היו תמיד הראשונים שראו, שחזו, והם נאבקים כבר שתי מאות בשאלה את מה להראות, מדוע דווקא אותו וכיצד להראותו; והצופים מצידם התעוררו זה לא כבר והם מעיזים לשאול אם רואים אותם והיכן באמת נמצאים אלה שמייצגים אותם, איזו מערכת של ייצוג תחליף את מוסדות השלטון הדמוקרטיים שמעלו בתפקידם; המוזיאונים, כך נראה לאחרונה ביתר שאת, נקלעים לאותה דילמה – את מי להראות ומדוע – וזו הולכת ונצבעת בגוונים מהותניים. אם כן, ראוי לשאול לפי אילו ערכים המתעצבים כעת בין מוזיאונים לאומות, בין מעצבי זהות למבקשי זהות באותם מרחבים פוסט-לאומיים (הפונים אל "אזרח העולם") או ריאקציונריים (המתחזקים נאמנויות מובחנות), נוכל לחשוב על "דמיון חומרי". כיצד היא פונה אל צופים שצמחו במידה גדלה והולכת מאדמת מריבה מזרחית וכעת אין להם חשק עוד לזכור זאת? כיצד נפרשות בה עבור הצופים רדופי המשבר הללו האפשרויות של התבוננות באמנות בין זיהוי עצמי ובין הזדהות עם אחר?

המפנה אל הצופה אינו מנוגד להתבוננות ביצירה. כאמור, עצם ההחלטה של מתתיהו לבחור ולהציג מהאוסף יצירות ולא יוצרים פוערת מרחק ביקורתי בין המוזיאון ובין תולדות האמנות, אותו תחום דעת שאפשר מלכתחילה לחקור את מקורותיה של אמנות המקום ואת השתלשלותה אל מעבר לטריטוריה לאומית מוצהרת. לנסיגה מכללי המשמוע של תולדות האמנות יש השלכות ברורות: ההתבוננות באמנות בלי קשר לזהותו של היוצר או לנסיבות היכלולותו באוסף הנכבד משיבה את היודעים והמנוסים אל ספסל החינוך האסתטי ודורשת מהם להתבונן בלי להכיר. זה קצת מביך, ואז זה עובר. זהו אופן התבוננות שעשוי להיות קרוב יותר לזה של הצופה הלא מנוסה, מי שהכתובית שליד היצירה אינה מסייעת לו או מונעת ממנו ליהנות ממראה עיניו. לא מעט מן האוצרים הבולטים בעידן העלבונות וסגירת החשבונות הפוליטיים חושבים ההפך: הם ישבשו ויחדשו את תצוגות הקבע שלהם דווקא באמצעות חפצים ויצירות שצופים "חדשים" עשויים לחוש כלפיהם קרבה, אמנות

25 ההיסטוריון רונלד פריצווי, מהמבקרים הבולטים של המסגרת הלאומית-מערבית שבשירותה עוצב חזונו של המוזיאונים הראשונים ולאורה נכתבה ההיסטוריה שלהם, כותב: "ייתכן שמשקלה של ביקורת אפקטיבית על נרטיבים לאומיים (מוזיאולוגיים או אחרים) שווה למשקלן של אלטרנטיבות למיתוס המודרניסטי של מדינת הלאום עצמה, או מעבר לכך – אלטרנטיבות לאידיאולוגיה (המערבית ברובה) של אינדיבידואליות מודרניסטית שביסוד מדינת הלאום" (Preziosi 2009, 44). בהקשר זה ראו גם את סקירתו הביקורתית של בנט (Bennett 2006) על מודל ה"ייצוא" של מוזיאון כשלוחה קולוניאלית-מערבית.

שבה הם מוצאים את עצמם, את מנגינת שמם, את העיר שלהם או של הוריהם. והנה עדות מהשטח של המובן מאליו: בכל הכיתות שלימדתי בשנים האחרונות, כאשר תלמידים פלסטינים מתבקשים לכתוב על יצירה כלשהי מתוך תצוגת הקבע של מוזיאון ישראל או מוזיאון תל אביב הם יכתבו על יצירה אחת בירושלים (יריחו תחילה של שריף ואכד מ־2002), ועל כמה יצירות שונות בתל אביב (סאלח מחאמיד, אבו שקרה, אברהים נובאני או אחרים). אבל הנקודה אינה הצופה או הסוכנות הפוליטית של המוזיאון ביחס לציבורים סביבו, או אף חלקה המסוים של הקופה הציבורית בקיומו. ככל שירחב שילובן של יצירות של לא יהודים בתצוגת הקבע של אמנות ישראלית, כך תתחזק העמדה כלפי תולדות האמנות שלפיה הסיפור של אמנות ישראל חייב להכיל ייצוגים שהישראליות עמלה על הכחשתם, אף שזמנם הוא זמנה; סיפור שיכול להיות סינכרוני עם סיפורם של אחרים, תהא אשר תהא אחריתו המדינית של המשבר בין הנהר לים.

ייתכן שיש סתירה פנימית בעצם הטענה לאינקלוסיביות שכזאת, שרק לכאורה נגזרת מטיב היצירה עצמה ולא מזהותו של היוצר; כשחושבים למשל על היחס בין מעמדם של לא יהודים בתוך המוזיאון ובין מעמדם במדינה שסביבו, ברור מאליו ש"דמיון חומרי" מפגינה נגד ממשלות ישראל והמנועים הקסנופוביים שלה (קשה לקרוא אחרת את השטח, פשוטו כמשמעו, שתופסת יצירתה של סאלח מחאמיד ביציאה מן התערוכה או בכניסה אליה). באופן כללי יותר, מתתיהו הלוא מבטיחה לנו לסנן הגדרות של זהות לאומית ולהותירנו עם תכונות שהן פנימיות למעשה האמנותי באופן שלא יענה על ביקושי שוק תקינים פוליטיים:²⁶ האמנות מתגלה מחדש מבעד לתולדותיה הממוסמכות, והיא מאפשרת חיתוכים ושכנויות על-זמניים (מצולעים כמעט-סופרמטיסטיים של נובאני *déjà-vu*, [1987] ליד המוט הארוך והשבור של יעל בורשטיין [כפירה, 2019]) בשעה שהישראליות עצמה מתגלה כגבכה, כלא יותר ולא פחות מאשר אוסף. האם העמדה הסרבנית כלפי חלוקות ביוגרפיות בתולדות האמנות נגזרת מעמדה עקרונית יותר כלפי מדינת הלאום? גם אם "דמיון חומרי" מערבלת את תולדות האמנות המקומית לבלי הכר, התצוגה אינה מפנה להן עורף, שהרי מה שיש בה הוא קלסטרן של האוסף במוזיאון תל אביב. לכל יצירה בתצוגה המוסד המרכזי הזה הוא בית, זה עשרות שנים או זה שנים ספורות. יש בכך משמעות עבור האמנים, שלרוב עובדים לבדם בסטודיו, וגם עבור היצירות, שלרוב נבחנות כשלעצמן ביחס למסגרות היסטוריות ידועות מראש. תצוגת הקבע הזאת היא

26 בהקשר זה סיכם באחרונה המוזיאולוג סימון נל: "במוזיאונים לאומיים – ובמיוחד במוזיאונים לאומיים לאמנות – יש דרכים רבות שבהן האוספים רכשו ממד בינלאומי ברור או מרומז. למרות ההגמוניות הגיאוגרפיות שקשה לגבור עליהן, שוק האמנות המודרנית שואף לגלובליזם, ומתוך כך הוא נע במסלול נגדי אל התחום שבו הולכת וגדלה הערכתה של ההיסטוריה לילידי ולמקומי" (Knell 2011, 16).

גילומו של המקלט לאמנות המכונה מוזיאון, ומה שנמצא בו אינו בדיוק תולדותיה של האמנות, אלא תולדותיהם של כמה מבטים מצטברים עליה, עקבות של דיבור עליה.²⁷ מבעד לגישות השונות הללו כלפי תפקידן של תצוגות מוזיאליות בימינו, נראה ש"דמיון חומרי" היא שיקוף נאמן של אותו משבר ייצוג בימי הציונות המבותרת. ייכנס אליה אדם ללמוד על אמנות המקום ולהבין את הקשר בין מה שהוא רואה על הקיר ובין המקום הזה – ישראל העומדת למשפט שדה בפני בונה ובניה כאחד – ויחוש שהרציונל המוזיאלי המערבי אינו כשיר לענות על כל שעת משבר, שהצדקות המדינה שאותן המוזיאון אמור לייצג קורסות בזו אחר זו, ושתחתן יש להפגין את חומרי הדלק שהציתו את המשבר הזה, כלומר את הקנאות האמונית שזרמה תמיד מתחת לפני השטח ואת זו הטריטוריאלית והכלכלית ששחקה אותה – הקנאויות שתצוגות הקבע האחרות נטו להרחיק מעין. ב"דמיון חומרי" הקנאות מופיעה שוב ושוב גם בנושא (פורת סלומון, ראובן רובין במדבר, אדם ברג) וגם כמפרמנט של אמנים ושל אמניות (עוקשי, גרשוני, קסטל). יותר משתצוגת הקבע הזאת "פונה אל הצופים", היא מגלה שהחזית האמונית האוחזת כעת בהגה הישראלי – משהו ממנה, מהקיצוניות והבדלנות שלה, מאי-ההסכמה שלה עם גבולות החוק והמדינה הדמוקרטית – הוא מטבעה של האמנות. הפונדמנטליזם הרוחני כרוך לבלי התר בזה המשיחי, שניהם רודפי גאולה ושניהם מסוכנים; בפרט כשהדבר כרוך בחיים עם אחרים.

5

חשבתי שוב על שמה של התערוכה כעל הזמנה לאיזה דין וחשבון נוסף לגבי יחסי חומר ורוח בשעה זו. זה היה כשביקרתי באותה שבת. הפשט ב"דמיון חומרי" הוא כאמור תשומת הלב לחומרים שמהם עשויה היצירה, המטרימה כל התייחסות ליוצריה או לתקופה שאליה היא משויכת בגלגולן של תולדות האמנות המקומית. מדוע? משום שהחומר עצמו מוביל את היר היוצרת, וגם את העיניים הצופות בתוצאה, גם בחלוף שנים. עוד אומרת הכותרת, הפעם לקוראי העברית בלבד, שמול החומרי מזומנות שתי אפשרויות משמעות: דמיון במובן של השוואת התכונות הדומות, למשל בין חומר אחד לאחר או בין הממד החומרי של יצירה לממד החומרי של שכנתה; ודמיון במובן של פעולה מנטלית חופשית שבה מתאפשר לך להתרחק מכאן לעבר מה שאין העין רואה, להזות באשר למה שעשוי עוד להתרחש

27 באופן דומה, סבטלנה אלפרס (Alpers 1977) העירה כזכור כבר לפני יובל כי הדיסציפלינה של תולדות האמנות צריכה להודות שהפערים ברצפים הגיאוגרפיים וההיסטוריים שיש בה הם תוצאה של העדרות טעם והון, וכי אלה לברן מלמדות על עצם ההתבוננות באמנות, על מה שאנו מורגלים או מצפים למצוא בה (אלפרס התייחסה בשעתה להעדפת הבארוק האיטלקי על פני שכניו הצפוניים יותר בהוראת האמנות של ימינו). את השלכותיהן של העדרות אלו (למשל תרגומן להחלטות של מרחק בין יצירות בתצוגה או של עיצוב חלל הגלריה) מצאה אלפרס בתצוגות קבע של מוזיאונים שונים גם כעבור שנים; ראו Alpers 1991.

– ויותר משפעולה זו טמונה בחומר, הכותרת של מתתיהו מרמזת כי ייתכן שדמיון אינו תופעה שייחודית רק למי או למה שיכול לתת לו ביטוי נראה לעין.

הדרש ב"רמיון חומרי" הוא יחסי רוח וחומר, וכשאלה מובאים אל הזירה שמעצבת את הקנון האמנותי בישראל, עולה על הדעת תערוכה של שרה ברייטברג-סמל "כי קרוב אליך הדבר מאד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית". התערוכה (שנפתחה במרץ 1986 במוזיאון תל אביב), המסה בקטלוג שליווה אותה והאוצרת עצמה זכו ברבות השנים, הודות לתוקפיהן ולמשבחהן כאחד, למעמד עליון בסיפורה של אמנות ישראל.²⁸ לצד התהיות החוזרות ונשנות על תוקפה של התזה האוצרותית שנוסחה באותה תערוכה מפתח (שנות דור לפני כינון של תצוגות קבע של אמנות ישראלית), אין עוררין על גלגולו של הציורף "דלות החומר" לכדי שמו המפורש של סגנון אמנותי בעל מאפיינים ומורים מובהקים. כזכור, לפי התזה של ברייטברג-סמל, האמנות של "דור המדינה" התאפיינה בחילוניות עירונית וצברית המנגידה עצמה במופגן לשפע האקספרסיבי של אמנות אירופה ואמריקה; התזה נשענה על תשומת לב לחומרים, או יותר נכון – לחומריות, שהאוצרת תפסה כחומריות ענייה המגיעה מן היומיום של הרחוב התל-אביבי. הדיקט, הסיד, העיתון והעיפרון של רפי לביא הוכרו כרכיבים הכרחיים. כידוע, התערוכה הפרידה מבנית ורעיונית בין שני מחנות: מחיצה אחת הפנתה את הקהל שמאלה עם הכותרת "התל-אביבים" בהובלת ללא כותרת ("אמנות היום", 1972) של לביא, ומחיצה אחרת הפנתה אותו ימינה ל"גישות אחרות" בהובלת המלאך עף (1967) ומפגש (1963) של אריה ארוך. מכאן ומכאן שבו והוטבלו השמות הגדולים שעודם מוזכרים בכל שיחה על אמנות בארץ ואשר כלולים בכל תצוגות הקבע שלנו: יצחק דנציגר, משה קופפרמן, אביבה אורי, משה גרשוני, מיכה אולמן, נחום טבת, מיכל נאמן, תמר גטר. אבל כעת כדאי לחשוב דווקא על האופן שבו נוצר בתערוכה המכוננת ההיא תקדים להעדפת הפריזמה החומרית בפרשנות ההיסטורית של אמנות המקום. בניגוד ל"רמיון חומרי", "דלות החומר" השתמשה בפריזמה הזאת כדי לחלץ איזו תובנה על זהות ישראלית, לזקק עיקרון שינחה את בניינה של זהות מקומית חילונית בעלת הצדקה מרחבית מסוימת.²⁹ היא דיברה על קרבה כעל איכות שטמונה ביצירות השונות בתערוכה ("כי קרוב אליך הדבר מאד", דברים ל, יד), אבל נראה שהקפידה שלא להבהיר את טיבה: קרבה בין מה למה? האם קרוב אליי הדבר בזמן – כלומר עכשווי, צעיר, חדש –

28 אסנת צוקרמן רכטר, שחקרה את התערוכה ואת השפעתה על השיח המקומי בראי הביוגרפיה המקצועית של ברייטברג-סמל, סיכמה: "אפשר לקבוע שהתערוכה של ברייטברג-סמל, יותר מכל תערוכה אחרת שהוצגה עד היום בישראל, היא דוגמא לכוחה התרבותי של תזה אוצרותית ולכוחה של האוצרת כסוכנת תרבות" (צוקרמן רכטר 2020, 340). סקירתה של צוקרמן רכטר כוללת את הביקורת (שהעלו, בין השאר, דליה מנור וגדעון עפרת) על טענתה האוצרותית של ברייטברג-סמל לגבי הסגנון הדומיננטי באמנות ישראלית מושגית, וכן את הביקורת (שהעלו אריאלה אזולאי ושרה חינסקי) על מקור כוחן של האוצרת ובחירותיה מנקודת מבט סוציולוגית.

29 בהקשר של הפרשנות הפוסט-קולוניאלית לתפיסת הארץ (תרתי משמע) באמנות המושגית הישראלית ראו גם את מאמרה המצוטט תכופות של שרה חינסקי "שתיקת הדגים" (חינסקי 1993).

או במרחב, כלומר נגיש, מוחשי, מוכר, חשוף? במאמר שכתבה לקטלוג נְעָה ברייטברג-סמל בין זה לזה, לעיתים מדגישה את צעירותם של לביא וחבריו, לעיתים את נומך קומתו של האובייקט, את היותו "מהחיים". כך או כך, הקרבה הזאת שברייטברג-סמל מסמנת ביצירות האמנות שנבחרו לתצוגה עשויה להיות תכונתו של החומר שממנו הן עשויות; זה מה שהוא עושה לה כצופה – מקרב אותה, מתקרב אליה.

המיתוג הרטרואקטיבי שנכפה על התערוכה כמכשירתו הרשמית של מלאי החומרים לאמנות מושגית בישראל הביא רבים לחשוב שברייטברג-סמל התעלמה ממקומו של הרוחני ביצירות וביוצרים שהמליכה, או אף הצניעה את הזיקה בין מגמה אסתטית מסוימת ובין התמודדותם של היוצרים עם שאלת ישראליותם ויהדותם שאליה רומזו הציטוט המקראי ככותרת התערוכה; ואמנם, את הבחירה במופשט, המשותפת לרבות מן היצירות בתערוכתה, ייחסה האוצרת, גם אם בהינף קולמוס, לאותו ויכוח עתיק של היהודים עם החזותי.³⁰ "משה קופרמן רואה עצמו אמן יהודי", כתבה בקטלוג:

רוברט פינקסוויטן מגדיר את ההפשטה כמהותה של היהדות, ועל כן את האמנות המופשטת כיהודית מעצם טבעה. על קופרמן כתב שהוא מגלם, אולי יותר מכל צייר אחר, את ההפשטה היהודית. בדיון בתל-אביבים הדגשתי את חילוניותם, את היותם מנותקים מכל מורשת. אם אפשר לדבר עליהם בהקשר יהודי הרי זה כסוג של אישיות-אינטליגנציה, נוסח של יהודי, בלשונו של אהרן שבתאי. באור זה אפשר אולי לראות את סוג הלמדנות המעמתת האופיינית להם ואת השימוש בחומריות המפחתת לייצוג רעיונות מופשטים, ואפילו את היחס המיוחד לאות, למלה, לטקסט (ברייטברג-סמל 1986).

כלומר, את הבחירה לעשות אמנות מחומרים מסוימים או את אופן הטיפול בהם בסטודיו נוטעת ברייטברג-סמל לא רק בסביבתו האורבנית של היוצר אלא בחלל העמוק יותר שנפער בין ה"כאן" הישראלי ל"שם" של הגולה (היכן שביססה הקָשֶׁר מוצק יותר ליצירתו של משה גרשוני, כידוע). דווקא בחלל ההוא התגלעו מריבות פרשניות ואסתטיות סביב הדיבר השני בלוחות הברית, בין מי שסברו כי יהודים נמנעים מפייגורציה במצוות השם ומשה – אף שאינספור חפצים ממגוון תפוצות מוכיחים אחרת (שאותם נוח בארצנו לאסוף ולהציג הרחק מאמנות, באולמות האתנוגרפיה) – ובין מי שסברו כי הצו האלוהי והשתרגותו בגנום התרבותי לאורך הדורות רק עודד את היצירה המושגית, הרפלקסיבית, החותרת תחת דימוייה; במילים אחרות, היצירה המודרנית. אלה גם אלה תרים אחר הסבר כולל לקטגוריה בתולדות האמנות שתבטיח רציפות היסטורית לזהות לאומית מסוימת ותתאים אותה לציטיגייסט המערבי. רבים חקרו את השתלשלותו של הוויכוח הזה בקרב אמנים

30 ברייטברג-סמל זכתה להגן על עמדה זו בסתיו 2022, זמן קצר לפני מותה, ביום עיון שנערך לכבודה במכללה האקדמית תל אביב-יפו.

יהודים ופרשניהם ואת השפעת התביעה מן האמן בן זמננו ודתנו להחליט "אוונגרדיסט או יהודי", השפעה הניכרת במידה רבה עד היום.³¹ ועם זאת, לא בטוח שזוהי בעיה של האמן או של יצירתו יותר מאשר בעיה של ההיסטוריון ושל האוצר, והתמונה שהם מעצבים מהאמנות שנצטברה במקום (איך זו הייתה עשויה להשתנות לו צורך מרכזי ארדון, למשל, לתזה של ברייטברג-סמל). ההכרעה בין אוונגרד ליהודיות, גם אם אכן לחצה על יוצרי מפתח כמארק שאגאל לפני השואה, על מארק רותקו אחריה או על משה גרשוני אחרי יום הכיפורים, היא הכרעה בין ערכים שמוכנס משתנה מדור לדור, ממעצב קנון למחליפו. כל יוצר ופרשנו הנעמדים בצומת הזה מכריעים לגביו לפי מה שהם מוצאים בחומרים שתחת ידם, שמול עיניהם, חומרים מברונזה ועד אבק, מפנדה ועד מיתר של סאונד אלקטרוני, שכניסתם ויציאתם מהמקובל באמנות התקופה נגזרת גם היא מזיקתו של היוצר למרחב הממשי שסביבו (כמיהה לריבונות טריטוריאלית לפני 48', רתיעה ממנה כעבור עשרים שנה, הבריחה אל מרחבי הענן כעבור שישים שנה).

ברייטברג-סמל אפיינה את החומרים שבידי האמנות המקומית בדלות, בהלימה עם סביבתה המיידית ועם דימוי מסוים של יהודיות מתקדמת, כזאת המתגלגלת באין רואה בעיקר בחול; מתתיהו דווקא מסתכלת על חומריה של אמנות המקום קדימה ואחורה, כגילומים של משבר רוחני שהגיע כעת לנקודת רתיחה, משבר המגולם ביחסיו עם חומרים, משבר שהמדינה היא זרו שלו וש"דמיון חומרי" היא, בין השאר, סימפטום שלו. לחומרי, היא מזכירה לנו, יש לא רק דמיון אלא גם היסטוריה – למען האמת, היסטוריות רבות – והן מעוצבות בדמות האדם ושימושיו בטבע. אדמה, למשל, אינה רק חומר אורגני ובלתי משתנה אלא, כפי שמזכירה מתתיהו בפתח התערוכה, משהו "מובטח", מופצץ במשמעויות. אלא שמעבר לממד האלגורי של החומר ביצירת האמנות, הוא כפוף לתנאים סביבתיים משתנים; זמינותו, צפיפותו, צבעו, מוליכותו, כל אלה משפיעים כמוכּן על הופעתם של חומרים באמנות, ומה גבוהות רגישותם של אמנים לתהליכים כאלה ויכולתם ליצור דבר מה המעיד עליהם, גם אם בדרך אגב.³² תשומת הלב הזאת מפגישה את שני מובניו של

31 לספרייה החשובה הזאת נוסף לאחרונה ספרה של לולה קנטור-קזובסקי (Kantor-Kazovsky 2022) המתחקה אחר סיפורו המיוחד של אמן שהתנגד לאותה ההכרעה, מיכאיל גרובמן, שהתנגדותו אמנם מעמתת את הדיכטומיה הזוהית עם אפשרות שלישית של אוונגרד יהודי אבל מותירה את האמן, במקרה הזה, בשוליה של תשומת הלב המוסדית בישראל.

32 נוכל לשאול למשל מה קרה לנייר עיתון מאז נחשב לחומר דל ודו-ממדי אצל ברייטברג-סמל ותפיסתה את היצירה "התל-אביבית חילונית" של לביא, גרבוז ושלזניאק ועד לעיתון הסחוט והמרמם בפיסול של סיגלית לנדאו מראשית המילניום (התשובה צריכה להתחיל דווקא מסוגיית מעמדה של העיתונות הישראלית כתופעה תרבותית בעלת השלכות חומריות, ולכן פוליטיות, אבל עליה לכלול גם את מצבו השימורי של החומר הזה היום, כשאנו פוגשים עבודה של לביא או של לנדאו במוזיאון). אמנם הדיסציפלינה של תולדות האמנות מעת היוולדה העדיפה חומרים מסוימים המשמשים בפיסול, בציור ובארכיטקטורה, וממילא ראתה בהם נשאים של דימויים ולא נושאים עצמאיים של משמעות; אבל בעשורים האחרונים נשמעים בה גם קולות אחרים להתארגנות מחדש, בין השאר בהשפעת הוגים כברונו לאטור וג'יינ בנט. ראו למשל Bennett 2010.

”דמיון” – היות־דומה־לאחר עם היות־בעל־כושר־רוחני – שכן השתנות תכונותיו של החומר בכוח הטבע או האמנות, אותם כוחות שמדיניות השימור והתצוגה של המוזיאון מבקשת להדוף, מסיטה את דמיונו־לאחר, וכפועל יוצא גם את אופקיו הרוחניים. במסגרת עיצובו המשתנה של הקנון של אמנות ישראל, ”דמיון חומרי” משיבה ל”דלות החומר” ואומרת כי חומר אינו דל; יש לו עבר אורגני חשוב וכוח לדמות, ואת הכוח הזה, שאצל אמנים הוא הרי לחם חוק (ושגם לו יש פוטנציאל אמוני קיצוני), צריך לעורר בציבורים חדשים של צופים, במיוחד בשעה זו של תהום מול המציאות.

מתתיהו אמנם מבקשת להיחלץ מהעיסוק הקונבנציונלי בזהות ישראלית ובנרטיבים השחוקים שלה, כפי ששבה וציינה בכמה ראינות מאז נפתחה התערוכה,³³ אלא שהחומרים שמהם עשויות היצירות מעכבים את מימושה המלא של השאיפה הפילוסופית הזאת; לא כי הם תמיד ממילא רדופי משמעות כמובן הפוסט־סטרוקטורלי, המבכר היסטוריה על כל טבע, אלא כי כעת החומרים האלה ומשמעויותיהם נתונים בסכנת הכחדה. אתה מבקר בתערוכה ונקרא להעלות בעיני רוחך את החומרי ואת תכונותיו החושיות, אבל כבן ארץ חומרנית שכבר אינה מייצרת שום חומר כמעט, שוויתרה על האתוס של הייצור מזמן והיא בין המובילות את החזון העולמי של השירות, של השרתים ושל השירותים, שהחומרי בה אינו נוצר או מפותח ביד אלא מיובא כדי להניח ליד לנוח (אצבע אחת נותרה כאן פעילה מאוד: זו שעל ההדק, זו שעל הטאצ'פאד) – כבן ארץ כזאת, זה קשה במיוחד. משיחותיי עם מתתיהו ומביקוריי בתערוכה אני מבין שההתמקדות בחומר אין פירושה דחיקת הרוח והרוחניות לשולי המחשבה על יצירת האמנות. האפשרות ההפוכה סבירה יותר: אתמקד בחומרי מכיוון שאת הרוחני אני מניח כמובן מאליו בכל אקט של יצירה, מאחורי כל פסל ומסכה. אבל גם האפשרות הזאת, בעת המשבר הכורך אותנו, כבר אינה ודאית – לצד חרדת הקיום הרדומה שהחמאס עורר בשמחת תורה, השיח הציבורי המלהיט כרגע את הארץ לאורכה ולרוחבה הוא עדיין זה המפריד בין דתיות לחילוניות וזיקתה של כל אחת מאלה למקום הזה שכל כולו שטחים. במאבק על המקום, הרוח אינה אחת וכל אחד מן המחנות מטיל ספק ברוחניותו של המחנה האחר ומתנגד למה שנעשה בשמה. ”דמיון חומרי”, מכותרתה ועד למופעיה המתחלפים, מגויסת כעת להגנה על מעמדו של הדמיון ביחס לחומר ולא ביחס למקום, ביחס למה שחומר מסוגל לעשות לי ולא רק ההפך. עמדה כזאת תופסת את המוזיאון כמקלט אטומי לביטויים של חירות רוחנית, חלקם קיצוניים ממש, אבל גם כמקום שבו נצברות הסיבות למי שאני והאפשרויות למי שעוד אני יכול להיות.

החוג לתולדות האמנות, האוניברסיטה העברית בירושלים

ביבליוגרפיה

- אזולאי, אריאלה, 1992. "על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה", תיאוריה וביקורת 2, 89-118.
- , 1993. "ברלתיים פתוחות: מוזיאונים להיסטוריה במרחב הציבורי בישראל", תיאוריה וביקורת 4, עמ' 79-95.
- , 1999. אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אמיר, יונתן, 2010. "קאנון בשלושה קולות", ערב רב, 25.5.2010.
- ברייטברג-סמל, שרה, 1986. "כי קרוב אליך הדבר מאד": דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, תל אביב: מוזיאון תל אביב.
- , 1998. "רכישת אמנות ישראלית למוזיאונים – אין על מה לדבר", סטודיו 95, עמ' 12-13.
- דה-שליט, אבנר, 2003. "להיות ישראלי", מדינה וחברה 3(2), עמ' 711-724.
- חינסקי, שרה, 1993. "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי", תיאוריה וביקורת 4, עמ' 105-122.
- מנור, דליה, 2005. "גאווה ודעה קדומה, או דגמים שכיחים בהיסטוריוגרפיה של האמנות בישראל", בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית 1, עמ' 13-18.
- נסימי, הילדה, 2017. "הרטוריקה הלאומית של מוזיאון ישראל: בין ציונות לישראליות", עיונים בתקומת ישראל 27, עמ' 138-173.
- עומר, מרדכי, 2011. "הקדמה", מרדכי עומר ואלן גינתון (עורכים), המוזיאון מציג את עצמו: אמנות ישראלית מאוסף המוזיאון, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 3-11.
- ענבל, לאה, 1987. "שפס בן עשר", כותרת ראשית, 4.2.1987.
- ערמון אזולאי, אלי, 2010. "אוסף האמנות הישראלית במוזיאון ישראל: דנציגר פינת זריצקי", הארץ, 20.8.2010.
- פלג רותם, חגית, 2022. "דלית מתתיהו: 'אני מנסה לייצר בתערוכות רגעים של חוסר יציבות'", פורטפוליו, 4.6.2022.
- צוקרמן רכטר, אסנת, 2020. אוצרות עכשווית בישראל 1965-2010, תל אביב: רסלינג.
- צלמונה, יגאל (עורך), 1985. אמנות ישראלית במוזיאון ישראל ירושלים, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- , 2006. בוריס שץ, כהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית, ירושלים: מוזיאון ישראל.
- שגב, תום, 2001. "מול פסלו של הרצל", הציונים החדשים, ירושלים: כתר, עמ' 13-41.
- שמי, דניאלה, 1984. "מה הם אומרים", העולם הזה, 18.1.1984, עמ' 45.
- שפרבר, דוד, 2010. "קאנוני, איכותי וחלקי", ערב רב, 7.10.2010.
- , 2015. "שברים וטלטלות? לא במוזיאון ישראל", ערב רב, 13.5.2015.
- שקד, שלומית, 1990. "מעורב ירושלמי", מעריב סופשבוע, 31.8.1990, עמ' 14-18.

- Alpers, Svetlana, 1977. "Is Art History?" *Daedalus* 106(3), pp. 1–13.
- , 1991. "The Museum as a Way of Seeing," in Ivan Karp and Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, pp. 25–32.
- Bennett, Jane, 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv111jh6w>
- Bennett, Tony, 1988. "The Exhibitionary Complex," *New Formations* 4, pp. 73–102.
- , 2006. "Exhibition, Difference, and the Logic of Culture," in Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, and Tomas Ybarra-Frausto (eds.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham and London: Duke University Press, pp. 46–69. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw1hd.7>
- Center for the Future of Museums, 2008. "Museums and Society 2034: Trends and Potential Futures, AAM December 2008," The American Association of Museums.
- Chu, Chi-Jung, 2011. "Political Change and the National Museum in Taiwan," in Simon J. Knell, Peter Aronsson, Arne Bugge Amundsen, Amy Jane Barnes, Stuart Burch, Jennifer Carter, Vivianne Gosselin, Sarah A. Hughes, and Alan Kirwan (eds.), *National Museums: New Studies from Around the World*, London and New York: Routledge, pp. 180–192.
- Clifford, James, 1988. "On Collecting Art and Culture," in *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 215–251.
- Dewdney, Andrew, David Dibosa, and Victoria Walsh (eds.), 2013. *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203084595>
- Fisher, Philip, 1991. *Making and Effacing Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Greenberger, Alex, 2020. "Baltimore Museum Deaccessioning Controversy, Explained," *ArtNews*, October 28.
- Kantor-Kazovsky, Lola, 2022. *Reinventing Jewish Art in the Age of Multiple Modernities*, Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004498150>
- Kingsley, Patrick, 2022. "Israel's Oldest Museum Takes a New Look at Israeli Art," *New York Times*, April 13.
- Knell, Simon, 2011. "National Museums and the National Imagination," in Simon J. Knell, Peter Aronsson, Arne Bugge Amundsen, Amy Jane Barnes, Stuart Burch, Jennifer Carter, Vivianne Gosselin, Sarah A. Hughes, and Alan Kirwan (eds.), *National Museums: New Studies from Around the World*, London and New York: Routledge, pp. 3–29.

- Levitt, Peggy, 2015. *Artifacts and Allegiances: How Museums Put the Nation and the World on Display*, Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520961456>
- Lleras, Cristina, 2017. "National Museums, National Narratives, and Identity Politics," in James Gardner and Paula Hamilton (eds.), *The Oxford Handbook of Public History*, Oxford: Oxford University Press, pp. 349–368. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199766024.013.19>
- Macdonald, Sharon J., 2012. "Museums, National, Postnational, and Transcultural Identities," in Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, London: Blackwell, pp. 273–287.
- Mastay, Judith, 2007. "There Is No Such Thing as a Visitor," in Griselda Pollock and Joyce Zemans (eds.), *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Oxford: Blackwell, pp. 173–175.
- Moxey, Keith, 1995. "Motivating History," *Art Bulletin* 77(3), pp. 392–401. <https://doi.org/10.2307/3046117>
- Nagel, Alexander, and Christopher Wood, 2010. *Anachronic Renaissance*, New York: Zone Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1453n0p>
- Pollock, Griselda, 2007. "Unframing the Modern: Critical Space/Public Possibility," in Griselda Pollock and Joyce Zemans (eds.), *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Oxford: Blackwell, pp. 1–39. <https://doi.org/10.1002/9780470776636.ch1>
- Preziosi, Donald, 2009. "Narrativity and the Museological Myths of Nationality," *Museum History Journal* 2(1), pp. 37–50. <https://doi.org/10.1179/mhj.2009.2.1.37>