

האמנות הישראלית בדרך למקום אחר

אברהם לווית

כלוא בספינה, שממנה אין מנוס...
יש לו אמת ומולדת רק באותו מרחב עקר
בין שתי ארצות שאינן יכולות להיות שלו.

מישל פוקו¹

בר התרגלנו לשמוע את רחשי האיבה של אנשי אמנות ישראלים כלפי המדינה. הדבר נהיה כה שגור עד שקל להניח שהאמנויות הפלסטיות וישראל עוינות זו לזו מעצם מהותן. אך לא תמיד היה הדבר כך: בזמנו של הרצל, באותו זמן עצמו שבו טרחו אבות הציונות על הקמת התשתית למדינה יהודית, ניסו אמנים יהודים באירופה ובארץ ישראל ליצור תחיה לאומית של האמנויות, ואף ייסדו את האקדמיה הראשונה לאמנות בארץ ישראל. בתחילה נדמה היה שהאמנים הציונים יצליחו להגשים את חלומם, ובארץ החלה לפרוח אמנות חדשה. אך לאחר שנים מועטות כשל הניסיון והאמנות הציונית עברה תהליך התנוונות בחמישה פרקים, שהיה, לכאורה, בלתי נמנע. בשלב הראשון נוצרה קהילת אמנים ציונית בעלת אוריינטציה לאומית, היסטורית ודתית; בשלב השני

פנו האמנים לעיסוק בארץ ישראל עצמה; בשלב השלישי גילו עניין גובר בצד החומרי של הארץ, מבלי לקשור אותו עוד עם העם היהודי; השלב הרביעי היה שלב של מאבק גלוי נגד הציונות, אשר הוביל לשלב האחרון – שלב שהוליד אמנות המאופיינת בתחושה עזה של חוסר שורשים, של רצון לנדודים ושל הכנה לקראת עזיבה.²

וכך, פחות ממאה שנה אחרי לידתה, עשתה האמנות הישראלית תפנית של מאה ושמונים מעלות: שלשום העלתה על נס את השיבה ההיסטורית לארץ ישראל, והיום היא נושאת את דגל ההכנות לעזיבה. סיפור המהפך הזה הוא סיפור אבדנה הטרגי של תרבות; במובנים מסוימים זהו סיפורה של מדינת ישראל עצמה.

סיפורה של האמנות הישראלית נפתח בפסל מבולגריה בשם בוריס שץ, שחייו ועבודתו השתנו לבלי הכר בעקבות התחייה הלאומית של סוף המאה הי"ט. הציונות צברה תנופה, ושץ נעשה ציוני נלהב וידידם של הרצל ושל אחד-העם; התלהבותו לנושא התבטאה גם ביצירתו, שהתמלאה בדימויי עוצמה לאומית, כמו למשל בפסל מחתיו (1894), המתאר את מתתיהו מוחץ תחת רגלו את גופתו של חייל יווני. אמנם בעבודותיו המאוחרות יותר התמקד שץ בנושאים דתיים, אך גם אלו ביטאו את הערצתו לעצמה ולחיוניות שמצא בהיסטוריה של עם ישראל; בפסלו משה שובר את הלוחות (1918), למשל, מוצג הנביא כדמות שרירית עזת רוח, הלופתת בחזקה את שני לוחות הברית.

לאחר הקונגרס הציוני החמישי בשנת 1901, שדן בין השאר בפעילויות לקידום התרבות היהודית, העלה שץ בפני הרצל את הרעיון להקים בארץ ישראל אקדמיה לאמנות יהודית. לדברי שץ עצמו הגיב הרצל בהתלהבות, והם הסכימו על שם המוסד: "בצלאל", אמר שץ, "בשם חכם-החרשים העברי הראשון, שבנה לנו לפניו מקדש במדבר", והרצל השיב, כן, "מקדש במדבר".³ שץ החל לעשות נפשות לבית הספר החדש; הוא פרסם מאמרים והתראיין בעיתונות היהודית, ולאחר גיוס כספים באירופה ובאמריקה נפתח "בצלאל בית מדרש לאמנות ולמלאכות אומנות" בירושלים, באחד במרס 1906. סגל המורים נבחר על ידי שץ עצמו מבין עמיתיו בתנועה הציונית, ובית הספר הוקם במפורש על יסוד העיקרון כי "אמנות לאומית זוהי אמנות היוצאת מן הלב ופועלת בהרמוניה עם לב הלאום".⁴ תכנית הלימודים כללה אפוא גם ייצור חפצי קודש יהודיים, ומורי בית הספר ותלמידיו עסקו לעתים קרובות באיור ספרות וחומרי תעמולה ציוניים.

אחד מחשובי המורים בשנותיו הראשונות של בצלאל היה אפרים משה ליליין, שעבודותיו הוצגו כבר בקונגרס החמישי, ואשר עיצב את גלוית הזיכרון שהוציא הקונגרס באותה שנה. באיור של ליליין נראה יהודי קשיש ורצוף, הקורס בייאוש מאחורי קוצים ותיל דוקרני. פניו מופנות אל דמות נבואית תמירה המצביעה לעבר השמש, העולה מאחורי צמד שוורים נהוגים בידי איכר חסון חובש כיפה. תמונה זו של גלות וגאולה מלווה בכיתוב הלכות מתפילת העמידה: "ותחזינה עינינו בשובך לציון ברחמים". ליליין השתמש בדמויות היסטוריות כדי ליצור דימויים שיחזקו את המפעל הציוני. דמותו של הרצל, למשל, שימשה לו דגם לאיור דמויות מקראיות כמו משה ולאיר מלאכי גאולה (תמונה מס' 1).⁵ מורה חשוב אחר היה זאב רבן, שהתמנה לראש מחלקת האיור בשנת 1914, והוציא מתחת ידו כמות מרשימה של עבודות ציניות, ביניהן אחדות מהכרזות הראשונות שנועדו לעודד תיירים ואנשי עסקים יהודים לבקר בארץ ישראל.⁶ באיור של רבן לעטיפת ספרו של שץ, 'ירושלים הבנויה', נראה שץ יושב על גג בניין בצלאל לפני המנורה המפורסמת, שעוצבה אף היא בידי רבן, ומשוחח עם דמות של נביא. גם באיוריהם לסיפורי התנ"ך השתמשו אמני בצלאל בדימויים מן המציאות: הדמויות שראו סביבם ונופה של הארץ. תלמיד בצלאל אבל פן, מגדולי מאירי התנ"ך, הציג את דמויות המקרא כיהודי ירושלים בסביבתם הטבעית. אמנים בעלי נטיות פסימיות יותר הפנו את תשומת לבם לגולה. החשוב שבהם היה שמואל הירשנברג, צייר מפולין שבא ללמוד בבצלאל בשנה האחרונה לחייו. ציורו היהודי הנודד (1899), שהושלם עוד בפולין, זכה להיתלות במקום המכובד ביותר במוזיאון בצלאל. בציור נראה יהודי מזוקן הנס בבהלה, בזרועות מושטות, דרך יער של צלבי ענק מאיימים שראשם בשמים הקודרים. לרגליו שרועות גופות של יהודים, מתבוססות בדמן. בציור הזה חזה הירשנברג, בבהירות מצמררת, את גורל יהודי אירופה. שץ נהג להביא את אורחיו להצטלם ליד התמונה. לבד מאיכותו הציורית, ציורו של הירשנברג הובלט גם מפני שביטא בצורה כה נוקבת את הרעיון שתקומה לאומית בארץ ישראל היא הפתרון היחיד למצוקת החיים בגולה.

בעשרים שנותיה הראשונות של האמנות היהודית בארץ ישראל לא נשמעה כמעט ביקורת על המפעל הציוני. האמנים שהקימו את בצלאל הקדישו את כל מאמצייהם למציאת טכניקה וסגנון שיביעו את תקוותיהם ואת שאיפותיהם לגאולת העם היהודי. כתוצאה מכך הייתה עבודתם מלאה באידיאליזם ובגישה רומנטית לזהות היהודית שלא נראו באמנות הישראלית אחריהם. כל נושא זכה לטיפול מתוך זווית ראייה יהודית ייחודית; מאמץ זה בא לידי ביטוי גם בחייו הפרטיים של שץ, שהתקרב יותר ויותר לדת. אך למרות שתלמידי המוסד בעשרים שנות הנהלתו של שץ נותרו ציונים נלהבים כבתחילה, עם הזמן החלו לאמץ חזון לאומי שונה מאוד מזה שהנחה את מקימי בית הספר.

במחצית השנייה של שנות העשרים החלו התלמידים, בהנהגתו של מנחם שמי, להתנער מן העיסוק הרב בהיסטוריה יהודית, באמונה ובלאום, לטובת אמנות שביטאה זהות יהודית חדשה ומקומית, ודחתה את המסורת שנראתה להם גלותית; הם נמשכו למקום, לנופי הארץ – השקפה חומרנית שהתפתחה במקביל לעלייתה של תנועת העבודה הציונית ולפריחתו של הרעיון שהעבודה החקלאית בארץ היא גאולתו של העם היהודי. נחום גוטמן, בן התקופה, העיר כעבור שנים רבות שתלמידי בצלאל היו מאוחדים בדבר אחד בלבד: "אהבת הנוף".⁷ אחרי מלחמת העולם הראשונה שלטו באמנות של ארץ ישראל נופים רחבי ידיים, כמו נוף של אריה לובין (1924; תמונה מס' 2), או פועלים הגואלים את הארץ בעבודתם. בציורים כמו בוני תל אביב של משה מטוס (1931) נראים גברים שריריים שכמו שולפים את העיר מתוך החולות; את האידיליה של חיי הכפר והקיבוץ תיארו אחרים, כמו שמי וגוטמן. בתקופה זו גם נולד סגנון האנדרטאות הכבירות, דוגמת האריה השואג של אברהם מלניקוב (1926), פסל לזכרו של יוסף טרומפלדור, שנפל שש שנים לפני כן בהגנה על תל חי.

הרגישות החדשה כלפי הארץ וגואליה הביאה עמה הערכה רבה יותר לניחוחות התרבות המקומית. אוריינטליזם ותיאורים מסוגננים של דמויות ערביות ושל נושאים ערביים החלו מופיעים תדיר באמנות הישראלית, בניסיון להפנים את ההשפעות החדשות, כפי שחלוצים רבים – אנשי "השומר", למשל – החלו לאמץ לעצמם מנהגים ולבוש ערביים. האמנים המשיכו אמנם לתאר בהרחבה את גיבורי התנ"ך, אך עתה העדיפו להשתמש בדמותו של הבדואי כמודל, ולשוות לעבר דמות חדשה ומקומית. בד בבד החלו הערבים לתפוס מקום מרכזי בזכות עצמם, כחלק מנופה של הארץ, בעבודות כמו הרועה של נחום גוטמן וספונים

עורבים של ישראל פלדי, שתיהן משנת 1926. האוריינטליזם של סוף שנות העשרים ותחילת שנות השלושים לא ביטא שאיפה להתמזג עם התרבות המקומית אלא היה ניסיון לרתום אותה כדי להביע תכנים אחרים, אך עם זאת הוא סימל את תחילת חלחולם של נושאים לא־יהודיים לתוך מה שהיה לפני כן מאמץ ליצור מודעות אמנותית מתוך זיקה יהודית בלבד. כשנסגר בצלאל בשנת 1929 בשל קשיים כלכליים כבר הייתה האידיאולוגיה ששימשה בסיס להקמתו בשלב מתקדם של התפוררות. בוריס שץ נפטר באמריקה שלוש שנים לאחר מכן, בעודו מנסה לגייס את המשאבים שיאפשרו לפתוח מחדש את המוסד שאהב.

הכיוון שאליו פנה הדור השני של תלמידי בצלאל – פיתוח זהות המדגישה את המקום יותר מאשר את הלאום והדת, וכתוצאה מכך אמנות המדגישה את הפיזי והאוריינטלי – יכול היה להיות שלב מפרה וחיובי בניסיון ליצור אמנות לאומית בעלת זיקה ליהדות. אלא שבאותה תקופה החלו לפעול שני כוחות שמקורם בחוץ לארץ, והם סיכלו את הסיכוי הזה: העלייה הגדולה מגרמניה בשנות השלושים, עלייה של משכילים שאהדתם למפעל הציוני שקדם להם לא הייתה מלאה; והשפעתו של המפגש עם האמנות הצרפתית – אמנים ארץ־ישראלים רבים ביקרו בצרפת או למדו בה – שעסקה בנושאים שונים בתכלית מאלה שרווחו בארץ. כל אחד מן הכוחות האלה עתיד היה להטביע את חותמו על קהילת האמנים הקטנה של ארץ ישראל, תחילה בהקצנת המשיכה הקיימת כלפי המקום והחומר, ולבסוף בהיעלמות מוחלטת של הרגש הלאומי, שממנו צמחה משיכה זו מלכתחילה.

הגורם שהשפיע השפעה מכרעת על האמנות בירושלים של בצלאל היה העלייה הגדולה של יהודי גרמניה בעקבות עלייתו של היטלר לשלטון בשנת 1933. בעלייה זו הגיעו לארץ לא מעט אינטלקטואלים ואמנים, אלא שרבים מהם הגיעו ארצה כפליטים, ויחסם כלפי היהדות וכלפי התנועה הציונית לא היה אוהד במיוחד. רבים מעולי גרמניה עזבו את ארצם האהובה רק מחשש לחייהם; הם לא מצאו בארץ ישראל את ארץ חלומותיהם, אלא ארץ נחשלת, שתושביה, בהנהגת האוסט יודן, הפועלים הקולניים ממזרח אירופה, נראו בעיניהם לאומנים חסרי תרבות. אמנם יוצאי גרמניה התקשו להשתלב ברוב תחומי החיים בארץ ישראל, אולם המוניטין הבלתי מעורערים שלהם באמנויות ובמדע אפשרו להם ליטול לידם את ההגמוניה ברוב מוסדות התרבות של ירושלים, לרבות האוניברסיטה העברית ובצלאל שנפתח מחדש.⁸ האמנים מגרמניה הפכו את העיר למרכזם,

הקימו בה גלריות והתכנסו בבתי הקפה שלה. הציירת אנה טיכו, שהתגוררה בירושלים מאז 1919 באלמוניות יחסית, החלה לקיים בביתה פגישות קבועות של האליטה הגרמנית החדשה של ירושלים. היהודים המעטים שהגיעו מגרמניה לפני כן והיו עד אז מנותקים למדי תפסו מקום של כבוד במעוזי התרבות האלה, וביקורתם הנוקבת על התנועה הציונית, על מנהיגי היישוב, על עולי רוסיה ועל עצם הרעיון הלאומי, שאבה חיזוק מתמיכתם הנלהבת של העולים החדשים. באווירה זו נפתחה מחדש האקדמיה לאמנות בצלאל בשנת 1935, בהנהלתו של יוסף בודקו מגרמניה. חלק ניכר ממורי בצלאל היו עולים מגרמניה ורובם המכריע של התלמידים באו ממרכז אירופה.⁹ הגרמנית הייתה אפוא לשפה השלטת בחברה האקדמית ובשיח האקדמי.

עם מותו של בודקו בשנת 1940 נתמנה הצייר מרדכי ארדון, גם הוא יוצא גרמניה, למנהל בצלאל. ארדון היה התגלמות האוניברסליזם וקוצר הרוח כלפי הלאומיות – שאותם הורישו האמנים מגרמניה לאמנות הישראלית. הוא הוקסם אמנם מרעיון תחייתה של התרבות היהודית, אך סירב להשלים עם ההשלכות של הקמת ישות מדינית יהודית. לכן שני היסודות היהודיים שארדון אכן השתמש בהם היו הסימבוליזם של המיסטיקה היהודית והנבואות על אחוות נצח בין בני האדם. דוגמה מצוינת לעבודתו האוטופיסטית והאנטי-לאומית של ארדון היא הויטראז'ים העצומים בספרייה הלאומית בגבעת רם, שנשלמו בשנת 1983. הויטראז'ים מתארים תהליך היסטורי: תחילה מלחמה בין עמים וחזיונות חורבן, אחר כך תיאור מופשט של ירושלים שדרכים רבות מובילות אליה, כל אחת מהן מצוינת בשפה אחרת, ובסיום שדה שבו מכתתים חרבות לאתים.

אולם המסר העיקרי של האמנים יוצאי גרמניה לא היה התקווה לגאולה מיסטית, אלא תחושת הקדרות והגישה הצינית של אנשים שנאלצו להימלט מארץ גדולה ואהובה, ולהגיע לארץ קטנה שלא העניקה להם נחמה. הצייר מירון סימה, שהרבה לצייר פליטים ומחנות פליטים, העיד על עצמו "באתי לארץ בהירה, שמחה, הבנייה במלוא עיצומה, אנשים רקדו ברחובות... אני היחידי שלא חייכתי, רבצו על לבי ההתרחשויות האחרונות בגרמניה".¹⁰ אנה טיכו ומרדכי ארדון ציירו נופים ירושלמיים קודרים, והשתמשו במעט מאוד צבע, או בצבעים בלתי הרמוניים. ליאופולד קרקאואר צייר דרדרים ועצי זית מתפתלים, שדמו מאוד לדמויות אנושיות. בעבודות אלה, שמרטינ בובר אמר עליהן כי הן מתארות את "ייסורי הבדידות",¹¹ נעלמה כליל אותה ארץ שהאמנות הצינית שאבה ממנה את השראתה, ואת מקומה תפסה ארץ צייה ושממה, חסרת כל משמעות לעם היהודי – או לכל עם אחר.

העתקת הדגשים כתוצאה מהשפעתם של עולי גרמניה לא כללה רק שינוי בהתייחסות לארץ אלא גם את הפיכת האוריינטליזם מסגנון לנושא – מדרך ההציג נושאים יהודיים באופן אותנטי, אל תיאור של הערבים עצמם. אחת הדוגמאות הבולטות היא יצירתו של יעקב שטיינהרדט, שהיה אולי האמן החשוב ביותר מבין יוצאי גרמניה בארץ ישראל של שנות השלושים. שטיינהרדט פתח סטודיו ליד בצלאל והיה לאחד המורים הפופולריים ובעלי ההשפעה הגדולה ביותר בבית הספר. אמנם שטיינהרדט עלה לארץ ממניעים אידיאולוגיים והקדיש חלק ניכר מעבודתו לדמויות מן המקרא, אך בעבודותיו לא עסק בנושאים יהודיים דווקא, אלא ביטא רגשי אשמה וכמיהה מיוסרת להתפייסות עם הערבים. חיתוכי העץ של שטיינהרדט כללו אפוא תיאורים רבים של יעקב המחבק את עשו, אחיו שהפך לאויבו, ועל אלה עלו במספרם רק עבודותיו המתארות את דמותה של הגר, אמו של ישמעאל, אמם של הערבים, המגורשת על ידי אברהם אבינו למדבר.¹² כל ימיו ביטא שטיינהרדט בעבודותיו את כאבו העז על השימוש בכוח בהקמת מדינת ישראל, וצייר דיוקנאות של גיבורים מקראיים אכולי חרטה ומוסר כליות, כמו שאול (1956), המכסה את עינו האחת כדי לא לראות את מעשי התועבה הנעשים במצוותו ואת אבדן מלכותו – כמדומה רמז לרמטכ"ל דאז, משה דיין. עוד אחד מהחשובים שבציורים אלה הוא הציור משה על הר נבו (1965), המתאר משה בא בימים, יגע ומותש הצופה מנגד בארץ המובטחת. שטיינהרדט השתמש בטכניקת חיתוך העץ ליצירת עבודות קודרות ואפלות, שביטאו את צערם ואת זעמם על תוצאותיה של ההתיישבות היהודית בארץ ישראל.

אך הזרם החשוב ומאריך הימים ביותר אשר צמח מניסיונם של עולי גרמניה להתערות במקומם החדש היה הזרם המכונה "כנעני". האמנות הכנענית ניסתה ליצור קשר בלתי אמצעי עם הארץ, תוך התעלמות מן המטען ההיסטורי היהודי; מכאן העדפת השם הקדום "כנען" על פני "ישראל". מובילי הזרם הזה היו יצחק דנציגר, בן לעולים מגרמניה, והזוג רודי להמן והדוויג גרוסמן, שעלו מגרמניה בשנת 1933 והתיישבו כעבור שנים אחדות בירושלים. להמן עצמו אמנם לא היה יהודי, ומעולם לא שלט בעברית,¹³ אולם עד שנת 1977, שבה נפטרו שניהם, גידלו הוא ודנציגר דורות של פסלים ישראלים. בין תלמידיו של רודי להמן היו אמנים בולטים כמו יגאל תומרקין ומנשה קדישמן, ואילו דנציגר התגאה בתלמידים כמו יחיאל שמי ובנימין תמוז. עבודותיהם של אמני הזרם הכנעני דומות במכון לאמנות הטקסית של תרבויות קדומות שהיו באזור לפני היהדות, והן מדגישות את הפשטות בצורה ובצבע, ומחפשות תמיד אחר המיזוג בין האדם לארץ. על

אחת מיציקות הגבס שלו (1950) רשם רודי להמן בכתב מראה ציטטה משל טשרניחובסקי: "האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו". דנציגר תיאר את פסלו נמרוד (1939; תמונה מס' 3), פסל שעיצב את פני הדור, כ"חיה-אדם מחוברת לנץ, מיזוג באבן-חול של מיתוס מסוים עם מקום, עם אנשים ועם סלע מסוימים"; נמרוד היה שליט מקראי, אך לא יהודי, ותמצית מהותו היא האבן ואדמת הארץ עצמה.¹⁴ דנציגר, שהקדיש את חייו לעיצוב דמויות שצמחו מתוך "תבנית נוף מולדתו",¹⁵ נטש לבסוף את הפיסול כליל לטובת עיצוב נוף שנועד "לשקם מקומות פצועים", כמו מחצבות. אחד מתלמידיו של להמן תיאר את החשיבות שייחס לגופים גיאומטריים מדויקים: "'אלה אבות הפיסול', אמר [להמן], 'ומי שלא יודע להפגישם נכונה אינו יודע פיסול מהו'".¹⁶ הטכניקות של הזרם הכנעני משפיעות עדיין על הפיסול הישראלי העכשווי, והאינטראקציה בין צורות פשוטות עדיין שלטת בפיסול הסביבתי בארץ.¹⁷

הזרם הכנעני לא קם כתנועה אנטי-לאומית מוצהרת. העיסוק בנושאים מזרחי-תיכוניים קדומים היה, בעיניו של דנציגר, ההפך הגמור – ניסיון להינתק מהשפעות אירופיות וגרמניות ולשוב אל זהותו המקומית. עבור רודי להמן, שלא יכול לחוש כי הוא חלק מהתחייה הלאומית בארץ ישראל, הייתה הכנעניות אמצעי להכות שורשים חדשים ולהינתק ממורשתו הגרמנית.¹⁸ במובנים רבים, עבודותיהם של אנשי הזרם הכנעני היו המשך הגיוני לקו האמנותי של הדור הקודם, בעל הזיקה החזקה לארץ; אולם יצירתה של זהות חדשה, לא-יהודית, שנבנתה על אדמתה וסלעיה של כנען, היה בה כוח משיכה טבעי עבור אנטי-ציונים. הכנעניות הציעה, כתחליף לציונות, נקודת מגע עם הארץ, ללא כל משמעות יהודית.

בשנים שלאחר קום המדינה המשיכו דנציגר ולהמן ללמד בירושלים ובכפר האמנים עין הוד, אולם בתל אביב, מחוץ לתחום ההשפעה הגרמנית של ירושלים ושל בצלאל החדש, החלה להתפתח קהילת אמנים שונה. האמנים בתל אביב, רובם ממוצא מזרח אירופי, היו מנותקים מן העלייה הגרמנית של שנות השלושים, והושפעו בעיקר מן האקספרסיוניזם הצרפתי. ציירים רבים למדו בפרזיז כבר בתחילת שנות העשרים, ביניהם אביגדור סטימצקי, שפתח סטודיו בתל אביב בשנת 1931. כעבור שנה פתח יוסף זריצקי סטודיו משלו, שהתמחה בהעתקת יצירות של אמנים צרפתיים כמו סזן, מאטיס ובראק. בשנת 1948 ארגן זריצקי תערוכה שהציגה בעיקר עבודות של אמנים מתל אביב, והסגנון ששלט בה היה צבעוני ומופשט, בהשפעת האמנות הצרפתית. שמה של התערוכה, "אופקים חדשים", הפך עד מהרה לכינויה של הקהילה האמנותית המובילה בתל אביב. הציורים של "אופקים חדשים", שהתאפיינו בכתמי צבע עזים וחיבה לקווים

ולצורות מופשטות, עמדו בניגוד חריף לדמויות האפרוריות, הסמליות מאוד, של הפיסול הכנעני בירושלים.

בעבודתו של זריצקי נוכל למצוא מקבילה להתפתחותה של האמנות הישראלית. מתיאורי הנוף הצבעוניים והאימפרסיוניסטיים שיצר בשנות העשרים, הפכה עבודתו מופשטת יותר ויותר. מיד לאחר ששב מפריז בשנת 1956, יצר תמונה מעוררת מחלוקת, בסגנון חדש ואקספרסיבי. כוס יין אדום (1956) הוא ציור מופשט הבוחן את השפעתו של כתם אדום קטן – היין – הנע על פני משטח של כחול עז וצהוב עז. הגוון המסוים של הכחול, מעורב בכתמים לבנים, מציין את השמיים הארץ־ישראליים הבהירים, והצהוב מייצג את השמש. העבודה מעוררת, אם כן, את הרושם החזותי החזק של הנוף הישראלי, למרות שאיננה כלל תיאור פיגורטיבי. את ההשראה לתמונה שאב זריצקי מציורו של רמברנדט רמברנדט וסאסקיה (1636). הוא שב לתמונה זו כשצייר גירסה נוספת של כוס יין אדום בשנת 1960 (תמונה מס' 4). כאן כתם היין שולט באופן מובהק יותר, והצהוב נעלם. הצבעים שקטים יותר, הצורות מוגדרות יותר, והתמונה מזכירה את ציורו של רמברנדט יותר משהיא מזכירה את שמי הארץ.

השפעתה של הטכניקה שיצר זריצקי בציורים אלה מורגשת לאורך התפתחותה של האמנות הישראלית; גוני הרקע הבהירים של זריצקי, המרמזים על השמים והשמש הארץ־ישראליים, היו מוטיב חוזר באמנות הישראלית עד שנות השבעים. בעבודתם של אנשי אופקים חדשים אפשר למצוא הרבה ניסיונות דומים לתאר את השפעת אורה של השמש הים תיכונית על הנוף הישראלי. אמני תל אביב, שהוכשרו בטכניקות הצרפתיות, בחנו את השפעת האור על הקומפוזיציה. אורה המסנוור של השמש הציב בפניהם אתגר מיוחד במינו; הם לא הושפעו משיבתו של זריצקי למקורות הקלאסיים, ובמשך תקופה ארוכה ניסו להתמודד עם העולם החדש שגירויי החזותיים היו כה שונים.

למרות ההבדלים הברורים בין הדמויות הכנעניות של אמני ירושלים לבין הצבעוניות המופשטת של ציורי אופקים חדשים, היה לשתי התנועות, שהיו הכוחות המניעים העיקריים באמנות הישראלית בשנים שלאחר קום המדינה, בסיס אידיאולוגי משותף ועמוק יותר מן ההבדל החיצוני בטכניקות. אמני תל אביב, ממש כאנשי הזרם הכנעני, ובניגוד לדור הקודם, חשו יותר קירבה למקום מאשר ללאום, והמקום הוא שהגדיר את זהותם. בדרכם שלהם, גם הם ניסו לבטא את הגירויים החזותיים החדשים שהציג הנוף הישראלי, מבלי להזדקק למאפיינים לאומיים; מה שמצאו הכנענים באדמת הארץ, מצאו אנשי אופקים חדשים באורה. שתי התנועות התמקדו במניפולציה של צורות פשוטות בניסיון

למצוא את החומרים שיאפשרו להם ליצור לעצמם שפה חדשה, ובהתעסקותם זו כמו נעלמה מהם המציאות ההיסטורית שבתוכה חיו – הקמת מדינת ישראל; עניינם הגובר ביסודות החומריים של הארץ החליף את העניין בדרמה האנושית שהתרחשה בה.

אחת התוצאות של דחיית הלאומיות על ידי הזרם הכנעני ואופקים חדשים גם יחד הייתה שהאמנים הצעירים בתחילת שנות השישים, בירושלים ובתל אביב, גיבשו לעצמם השקפת עולם משוללת כל זיקה לאומית, ולא שאבו כל השראה ממסורת האמנות היהודית או מן ההיסטוריה של עם ישראל. כיוון שלא גדלו על ברכי האידיאליזם הציוני, ראו האמנים הצעירים בציונות דבר שאבד עליו הכלח, וסברו שטיפוח המיתוס הציוני מיותר ומאולץ. מגמות אלה התחזקו במיוחד לאחר מבצע קדש בשנת 1956, ונושאייהן החלו לזהות את המדינה ואת המפעל הציוני עם כיבוש ואלים חסרי תכלית. לראשונה החלו האמנים להביע משאלה להיות אמנים ככל שאר האמנים, בארצות ה"נורמליות".

ניצול עצמתה הצבאית של ישראל הביא אמנים רבים, שסירבו להכיר במדינת ישראל כהמשכה הטבעי של ההיסטוריה הלאומית, לערוך השוואות היסטוריות לא מחמיאות בעליל. הדוגמה הבולטת ביותר נמצאת בעבודותיו של יגאל תומרקין, תלמידו של רודי להמן, שבעבודותיו משנות החמישים השתמש באלמנטים המזכירים את הכיבוש הצלבני. הסדרה הזאת סימנה את תחילתה של קריירה רווית ביקורת גלויה על המפעל הציוני בכלל ועל השימוש בכוח על ידי המדינה בפרט. השימוש הרב שעשה תומרקין בכלי נשק כחומר פיסולי בא לבטא את מחאתו נגד המדינה; פסלו הכניסיני תחת כנפך (1966) מבטא זאת באופן מלא. בפסל, הקרוי על שם שירו של ביאליק, מוצג אוסף מפחיד של כלי נשק המסתופפים תחת חופת ברזל מחושל, מעין מקלט. המקלט, שבשירו של ביאליק הוא מטאפורה להגנה אוהבת ("ויהי חיקך מקלט ראשי"), חוזר אצל תומרקין למשמעותו המוחשית. בכך הוא שם ללעג את הערגה המובעת בשיר, ומאשים את המדינה כאילו היא מוצאת גאולה רק בכוח הזרוע.

התנכרותו של תומרקין למפעל הציוני נבעה, בין השאר, ממשבר זהות אישי. תומרקין אומץ בידי בעלה של אמו, והוריו מעולם לא סיפרו לו שאביו הביולוגי היה שחקן גרמני, ושהוא עצמו לא נולד בישראל אלא בגרמניה.¹⁹ אבל הנסיבות האישיות הללו משמעותן מוגבלת, שהרי גם אמנים חשובים אחרים חשו לא פחות ניכור כלפי הציונות. אריה ארוך, למשל, ביטא בעבודותיו את חוסר הלגיטימיות ואת האי רלוונטיות של העצמה הפוליטית. בתמונה הנציב העליון (1966) שתי מיניאטורות של הנציב העליון האחרון של תקופת המנדט מצוירות

בקווים גסים, בדמות שני אדונים משופמים היושבים בנחת; הרקע האפור הנרחב, המשוח בפסים שחורים, אדומים וחומים – שדה קרב של חורבן ומוות – מגמד את הדמויות ומרוקן אותן מכל משמעות.

ההסתייגות מעצמה ומשלטון, והתזכורת שהמחזיקים בהם הם בני חלוף, באות לידי ביטוי גם בחשובה שבעבודותיו של ארוך, רחוב אגריפס (1964; תמונה מס' 5). המיצב של ארוך מציג זה מעל זה שלט עם שם הרחוב ולוח עץ משורבט. אגריפס הראשון, מלכה האחרון של יהודה, ניסה לשמר את אופייה היהודי של הארץ, אף שחונך ברומא. בנו, אגריפס השני (שמעולם לא עלה רשמית על כס המלוכה), בגד במסורת אביו וניסה לשכנע את היהודים להיכנע בפני העצמה הרומאית, וסופו שסייע לרומא בדיכוי שרידי המרד הגדול. גם רחוב אגריפס עוסק במאמץ לצבור עצמה פוליטית – הפעם בשירות העם היהודי – וטוען שמעשה זה הוא עקר ומכוער: מפעל חייו של מלך למען עמו מסתכם בשם של רחוב. כל מה שנותר מהדר המלכות הוא רחוב מגובב, מכוער ולא מוגדר, ועל פי המדחום המשובץ במיצב – גם חם עד מאוד. רחוב אגריפס הוא הקוטב התרבותי ההפוך למרדוד של דנציגר. נמרוד חוגג את עוצמתו של גיבור שצמח מתוך הארץ ומחובר אליה. תרבותו של נמרוד מוגדרת בשורשיותו, בעוד שרחוב אגריפס מתאר את המנהיג הפוליטי כמסיג גבול שחונך בנכר, סמל עקר של ניוון תרבותי ולאומי.

לסגנונו של אריה ארוך נודעה השפעה רבה על רפי לביא, אשר התכחשותו הגמורה לשורשי האמנות הישראלית הייתה לסימן ההיכר של "אסכולת תל אביב", שהוא נחשב למייסדה. לביא לימד במדרשה לאמנות ברמת השרון, שהפכה עד מהרה למוקד של האסכולה, והיה האמן החשוב הראשון שאמר בפומבי כי "מעולם לא חשתי את ההיבט הלאומי של היותי יהודי..."²⁰ עד שנות השישים שלטו באמנות הישראלית גיאומטריה קפדנית וצבעוניות עזה; רפי לביא פרץ את המונופול של טכניקה זו והביא טכניקה חדשה לאמנות הישראלית – חריצות עפרון ודיו שחורה על גבי לוחות עץ לא מעובדים, משיחות מכחול בצבעי לבן או אפור, והדבקת קטעי עיתונות עם תמונות של מנהיגים פוליטיים. לביא הקצין את הביקורת המתוחכמת של בני דורו אריה ארוך, יגאל תומרקין ואחרים, והפך אותה לנהמה של שאט נפש. הימנעותו הכמעט מוחלטת משימוש בסמלים, ובעיקר הבוז שהוא רוחש לפוליטיקה,²¹ נמנים עם עקרונות היסוד של אסכולת תל אביב, ומהווים חלק בלתי נפרד מהמגמה לרוקן את השפה הסמלית של התרבות הישראלית ושל יסודותיה הציוניים מכל תוכן. העובדה שלביא עצמו מנסה לעשות כן מדאיגה פחות מכך שהזרם המרכזי באמנות הישראלית הוא

ממשיך דרכם הישיר של רפי לביא ותלמידיו. מאז שנות השישים פסק הדו־שיח האמנותי בין ירושלים לתל אביב; בוגרי המכללה לאמנות ברמת השרון היו לכוח המוביל בעולם האמנות הישראלי, ביצירה ובביקורת, ותל אביב הפכה למוקד האמנותי הקבוע.²²

הסלידה מפני העצמה הצבאית הייתה לסימן ההיכר של האמנות הישראלית כבר באמצע שנות השישים, אבל מלחמת ששת הימים ביססה את שלטונה המוחלט של האנטי־לאומיות. דווקא לאחר המלחמה שהשיבה את מדינת ישראל לרוב שטחי ארץ ישראל המקראית, בימים שהמדינה הייתה בשיא כוחה, יצאו האמנים המובילים בישראל למערכה שנועדה לנפץ את המיתוסים שלה. חוד החנית של מגמה זו היה יגאל תומרקין, ופסלו הוא הלך בשדות (1968; תמונה מס' 6) הוא ציון דרך במגמה זו. הפסל נוצר בעיצומה של האופוריה לאחר הניצחון הגדול, ונועד לנפץ את אחד הסמלים החשובים בלקסיקון הציוני – החייל. הפסל הוא פרודיה ארסית על הרומן מאת משה שמיר, מעמודי התווך של התרבות הציונית, שעובד גם לתיאטרון ולקולנוע.²³ פסלו של תומרקין מתקומם בתקיפות נגד הזיכרון הקיבוצי הציוני, ומתאר חייל לאחר הקרב, מתפקע מרוב חימוש צבאי המגיה מבית חזה פעור, וקסדתו נעוצה בבטנו. פיו וגרונו שסועים וחושפים את קנה הנשימה שלו ואת לשונו המושטת, הצבועים באדום לוהט. גם מכנסי הדמות קרועים לרווחה, ואבר מינו שמוט בחוץ בצורה המזכירה את לשונו המידלדלת. הרושם הנוצר מידי ויורד חדרי בטן, דוחה ומשפיל כאחד; תיעוב זה ותחושת השפלות של המלחמה זכו מיד לניצחון בשיח התרבותי; ישנם אף אנשים שהוא הלך בשדות מזכיר להם קודם כל את סיוט המתכת של תומרקין, ורק אחר כך את המיתוס הישראלי של משה שמיר.

הצייר יורם רוזוב היה הראשון לתאר את המחיר הכבד שגבו המלחמות מן החברה הישראלית; תגובתו למלחמת ששת הימים הייתה ארסית לא פחות מתגובתו של תומרקין, וגם היא עסקה בשבירת מיתוסים. בציור *Ingemisco Tanquam Reus* (1968) מתאר רוזוב את אבדן תמימותה של החברה הישראלית בשל השימוש בכוח. בציור מוצג צלוב, איש נלעג וכרסנתי, חבוש כובע עבודה ממורטט – הצבר המיתולוגי בגיל העמידה, עצל ומסואב. מתוך כובעו מגיע לוע של תותח, ועל חזהו תלוי רובה ארוך; הישראלי מואשם כאן בשימוש פסול בכוח לשם האדרת עצמו, וזה עונשו. הפירוש המילולי לשמה הלטיני של היצירה הוא "עם הכבולים אנגח" – ללמדך שהישראלי רואה את עצמו, כמו ישו, אוהד

תמים של המדוכאים; אבל המושג הלטיני Reus ("הכבולים") משמעותו גם "נאשמים" – סוחר הכוח הצבוע מזדהה למעשה רק עם הנאשמים האשמים באמת. המוטיב הזה מופיע אצל רוזוב שוב בתמונה נפילתו של גליית (1969), שגם בה מופיעה דמות הצבר, הפעם כענק שמן ודוחה שהופל ארצה על ידי אבנים ומקלות, שחלקם מזדקרים מתוך כובעו בצורה מגוחכת תוך שהוא מתרסק על הקרקע.

הזלזול בציונות זכה לביטוי אלגנטי יותר בעבודותיו של יוסל ברגנר, המנפצות את מיתוס הגבורה של העליות הראשונות. בציורים כמו ספינת השוטים (1963), שבה נראים יהודים עולים לארץ ישראל, והלוויה (1977), המתאר את תוצאות העלייה, מתוארים החלוצים כערב־רב של אידיאליסטים מזויפים שבאו אל הארץ רק כדי להשחיתה. בתמונה אידיאליסטים (1978) מוצגת קבוצה צפופה של דמויות חסרות פנים סביב מנהיג (בדמות דודו המנוח של האמן, שהיה מראשוני החלוצים) לבוש בבגד דמוי טלית. ברגנר אינו מציג את החלוצים כמפלצות, אלא כעדר חיות חיוורות ופעורות עיניים, המעוררות רחמים בחולשתן ובסכלותן. ברגנר מדמה אותם לפרחים: "פרחי לילה החיים יום אחד, שושנות־מים, פרחי ביצות, פרחים ללא שם... ואולי גם כל הסיפורים על דור המייסדים הם רק פרי דמיונו וכמיהתו לרומנטיקה, לשירה ולמסתורין?"²⁴ יצירותיו מנסות להמחיש שהדמיון הקולקטיבי הישראלי אינו אלא חנופה כוזבת לגברים ולנשים שלא היו גיבורים, אלא אנשים חלשים שנפלו קרבן לאשליה שהם מקריבים את עצמם למען המדינה היהודית. מסר זה עובר בצורה החזקה ביותר בתמונה לאחר ההצגה (1972; תמונה מס' 7): כיסאות ריקים הערוכים סביב תורן שסמרטוט תלוי על מסמר בקצהו. הכיסאות שהם תחליף נבוב לאנשים האמורים לשבת בהם – מוטיב חשוב אצל ברגנר – מוצגים סביב סמרטוט מתנוסס על מוט: זהו הדגל שרוקן מכל משמעות. המסר ברור וקשה: ההצגה הציונית נסתיימה, השחקנים ירדו מן הבמה וכל מה שנשאר הוא התפאורה, גם אם זו תפאורה אנושית שאינה יודעת כלל שההצגה נסתיימה.²⁵

סמל הכיסא הריק, המבטא ריקנות וירידה מגדולה (ולעתים קרובות גם ממלכה שנפלה, בגלל הדמיון לכיסא דוד הריק), אהוב על האמנים הישראליים בבואם להמחיש את דחיית המסורת. אמן נוסף הנוהג להשתמש בסמל זה הוא מיכה אולמן, שאצלו הכיסא מוצג לעתים קרובות כשהוא קבור באדמה או מונח על גבו במערת קבורה. התחייה הלאומית, המיוצגת על ידי הכיסא הריק, היא בעיני אולמן העמדת פנים, יהודית במהותה: "געגועים אל מה שיהיה, אפילו לא יתגשם, כמו משיח".²⁶ ואכן, הסמל הזה, וביקורתו הנוקבת על שאיפות הציונות

והיהדות, השתרשו עד כדי כך, שבשנת 1991 ערך המוזיאון לאמנות באוניברסיטת תל אביב תערוכה שלמה שהוקדשה כולה למוטיב הכיסא הריק באמנות הישראלית.²⁷ תיאור עברה של המדינה כהתרחשויות חסרות כל משמעות קיבל מקום של קבע בנוף האמנותי בארץ.

בשנה שבה ערכה אוניברסיטת תל אביב את התערוכה שהוקדשה לכיסא הריק, הציג מוזיאון ישראל בירושלים תערוכה רטרופקטיבית גדולה של אמנות ישראלית שנקראה "מסלולי נדודים"; המסר של התערוכה הזאת לא היה האי רלוונטיות של העבר, אלא דווקא אבדן השורשים כתוצאה מניפוץ המיתוס הציוני. הרעיון של התערוכה נבע, לדברי האוצרת שרית שפירא, מן ההכרה כי "ההתפכחות מהחזון הציוני הותירה עקבות עמוקים גם ביצירה הישראלית". התערוכה נועדה להציג תמונות המסמלות "את סממני התלישות והגלותיות הסמויים... קבוצת עבודות גדולה מנסחת את מיתוס יציאת מצרים לא כתחילת המסע לארץ המובטחת – אלא כטקסט של דור המדבר. ברוח זו מדגישים התחביר ושפת העבודות דווקא את היבט הגירוש העולה מן הכיתוב 'לך לך',²⁸ לא את ההבטחה 'כי לזרעך אתן את הארץ'.²⁹

העמדות שהביאו לפתיחת התערוכה הזאת במוזיאון הציבורי הגדול והחשוב בישראל היו כה שגורות בשנות השבעים והשמונים, עד שבשנת 1991 כבר לא הפתיעו איש: לאחר שדחתה מעליה את הזיקה הצייונית לארץ ישראל, יצרה לה קהילת האמנים הישראלית מיתוס חדש, המפאר את הנדודים ומזלזל במקום. בשלב זה, השלב הסופי בתהליך הדה-צייוניזציה של האמנות הישראלית, קיבלה עמדה זו את תמיכתן של דמויות כגון אדמונד ז'בס, הוגה אקזיסטנציאליסטי יהודי-צרפתי, שהיה מוקד לעלייה לרגל של האמנים הישראלים בביקוריהם בפרז. ז'בס דגל בהשקפה שהיהודי הוא נווד במהותו: "אנחנו לא מתקדמים... המקום הוא תמיד מקום שבו אתה ישנו מבלי להיות, וממנו צריך ללכת הלאה. זה משהו שדוחף את האדם למקום אחר".³⁰ גם תומרקין תרם לתפישת חוסר השורשים כמצב תמידי, והעיד על עצמו כי "כולי פרדוקס: אזרח הארץ ומתעב את מרבית יושביה ויחד עם זאת קשור לכל נימי נופיה ואורה. איני חש יהודי ואני בכל זאת מכאן. איני משם. בגרמניה אין לי קשר לאדם, לנוף, לארץ. ובכל זאת, רוב רובה של תרבותי הנו משם, לא מכאן. מאין באתי, מאמי היהודית? לאן אגלה, אל אבי הגרמני?"³¹ הגלות, שתוארה על ידי הציונות כסטייה מחייו הנורמליים של העם, החלה ללבוש צורה של גורל בלתי נמנע, ואולי אפילו של אידיאל.

בין האמנים הרבים שאימצו את הנוודות כעיקרון יהודי, נמנה מיכאל סגן-כהן, שהפיק סדרה שלמה של ציורים אוטוביוגרפיים הבוחנים את משבר הזהות שלו. באחד מהם, היהודי הנודד (1983), מצויר דמוי-ציפור אנושי שידו מורה על עורפו, כאילו היא אוחזת באקדח. יד אחרת נשלחת משמים ומרמזת על מקורה האלוהי של הקללה. המסר אינו שונה בהרבה מהתיאורים הציוריים הקודמים של טרגדיית הגלות, אבל בהבדל מכריע אחד: אצל סגן-כהן מצב הנדודים לא השתנה אחרי שהעם היהודי התיישב בישראל. דימוי דומה לנדודי הנצח של היהודי מצוי באוסף האיוורים ג'אונרפיה גמישה: האטלס הפרטי שלי של מיכאל דרוקס. בין היצירות האלה נכללת גם התמונה אונגדה-ברזיל (1979), שבה נראות שתי מפות שנבחרו באקראי מן האטלס. דרוקס מחק בדיו שחורה את כל שטח הארץ, להוציא רצועת חוף בצורת מדינת ישראל. העבודה מתייחסת לתקופה שבה חיפשו אבות הציונות מקום להקים בו בית לאומי, וברוב ייאושם ניאותרו לשקול כמה מקומות שונים ומשונים, ביניהם אונגדה. בסופו של דבר, מרמז הציור, המקום הנוכחי של הישראלי הוא בכל מקרה שרירותי, וניתן להחלפה עם כל מקום אחר. בדומה לכך, בעבודותיה של ג'ניפר ברילב נעשה שימוש תדיר במילים באנגלית דווקא, כדי לרמז שהיהודי מרגיש בבית רק כשהוא נמצא בדרכים. בתמונה *Wandering* (1989), ניצבת הכותרת לבדה על לוח צבוע בצבע בהיר. בקרובל הצוענים (1990; תמונה מס' 8) מודבקים משפטים שונים, שוב בשפה האנגלית, המבטאים פנטזיה של האמנית שבה היא נחטפת בידי עם הנוודים האבטיפוסי: "הצוענים צבעו את עיניהם בשחור", נאמר בכתובת אחת. "הם מציעים לצבוע גם את עיניי".

גם כיום עוד עושים אמנים שימוש במוטיבים מן התנ"ך, אבל המסר שלהם הוא שאין ארץ מובטחת, אלא רק פזורה ונדודים במדבר. לדוגמה אפשר לקחת את עבודותיה של ברכה אטינגר-ליכטנברג. בתמונתה עין המחונה: פליטת פה (1990) היא מציגה גיליונות נייר רבים, מצולמים וכתובים, הערוכים בצורה המובילה את עין הצופה מן המרכז החוצה, אל השוליים ומעבר להם. במרכז מופיע הציור של אלוהים לאברהם: "לך לך". בחינה מתוחכמת יותר של אותו הנושא מופיעה בעבודתו של יגאל תומרקין ארץ לא מים (1984), מבנה גס של מוטות ברזל ואריגים, מעין מקדש פרימיטיבי, ועליו חרותות המילים "לך לך למדבר" (באותיות לועזיות). המילים נאמרו אמנם לאברהם, אבל הציטוט לקוח מקטע המתאר כיצד איבדו בני ישראל בנדודיהם במדבר את מקור המים היחיד שלהם. בני ישראל ממורמרים וחסרי אמונה, והם מפנים את כעסם אל משה שהובילם למדבר. אצל תומרקין מדינת ישראל עצמה היא המדבר הצחיח, שבו אנשים

מאשימים "למה העלייתנו ממצרים להביא אתנו אל המקום הרע הזה לא מקום זרע ותאנה וגפן ורמון ומים אין לשתות".³²

בעשרים השנים האחרונות התפתחה טכניקה חדשה של יצירת "מיצבים" ו"פרויקטים", עבודות שאינן שייכות עוד למדיום אמנותי מסוים, בחיפוש אחר דרכים מקוריות ומפתיעות לביטוי המשבר שעובר היהודי אשר התיישבותו בישראל ניתקה אותו מסביבתו הטבעית. בשנת 1974 יצר פנחס כהן גן את פרויקט ים-המלח שלו, שבו שלח דגים אל ים המלח בתוך סירה חדירה למחצה מלאה במים מתוקים. הדגים גוועו בהדרגה לאחר שמי הים חלחלו אל הסירה. בדברים שאמר ושפורסמו תוך כדי העבודה על הפרויקט, השווה כהן גן את הדגים ליהודים מהתפוצות השונות לאחר שעלו לישראל. גם פרויקטים אחרים, למשל פרויקט החממה (1985) של אביטל גבע, מתארים את מצבו של האדם הישראלי תוך שימוש דומה בדגה, בצמחייה ובעצמים אחרים, שעקירתם ממקומם הטבעי גרמה להם סבל או מוות. במסגרת הפרויקט התגוררו גבע ומבקר אמנות חשוב בחממה כדי להביע הזדהות עם הצמחים שנשתלו שם באופן מלאכותי. פרויקט נוסף מסוג זה הוא ליקוי הישנים. קיץ 2040 (1992) של בני אפרת, שהכניס צמחים ודגים חיים לתופים סגורים, שמקור האוויר והאור היחיד בהם היה חרכים במכסה. במיצב של אורי קצנשטיין, מיצב לתערוכת אחרית דבר (1992),³³ מוצג קטנוע גדול, סמל נוסף לחוסר שורשים ולניידות, תקוע בין ענפי עץ. כשהאמן הישראלי מביע אהדה לסבלם של גופים דוממים מושתלים הוא מזהה גם את עצמו כגוף כזה, נווד נצחי שנקלע למולדת מלאכותית.

מסע הנדודים הזה אינו מסתכם בביטויים מופשטים של העדר מקום וחוסר שורשים; שישים שנה בלבד לאחר שתיארו בהתלהבות את שיבתו של היהודי למולדתו, הפכו אמני ישראל למתעדי העזיבה. סדרת רין קארד (1978) של פנחס כהן גן מוקדשת כולה להצגת שאלונים, מפות וניירת הקשורים למבחן שעובר כל מי שחפץ להגר לארצות-הברית. גם עידו בר-אל העלה נושאים דומים בעבודות רבות שבהן מופיעות מזוודות (1988–1990), וכמוהו גם בני אפרת, שהציג בשאיפה לאוויר, אביב 2037 (1989) כלוב מתכת ובתוכו מזוודה פתוחה מונחת על מיטה. יהושע ברקובסקי יצר עבודות רבות המוקדשות לתיאור אניות גדולות בהפלגה ומרחבי ים, עם פיסות יבשה שנדחקו אל שולי התמונה. בעבודות כמו טריפטיך (1989–1990) משלב ברקובסקי את שני הדימויים, ויוצר רושם של השתתפות במסע. סדרת התמונות מצבי ים של משה ניניו (1978–1984) היא אוסף תמונות של הנוף הנראה מירכתי אנייה המתרחקת מן החוף – שובל קצף על רקע אפור ורחב. באחת מהן מופיע הכיתוב "במקרה של אסון בלתי-צפוי",³⁴

המזכיר את הבטחתו של נאצר להשליך את היהודים אל הים. בתמונה אחרת מופיעות המילים "Exit" ו"יציאה". הספינה עומדת להפליג, אומר ניניו, וכל מה שצריך לעשות הוא לעלות עליה.

ומה יהא על המטען ההיסטורי הלאומי? ועל זהותו של היהודי ששב אל מולדתו? כמה מילים באנגלית בקרובל הצוענים של ג'ניפר בר-לב מבהירות לנו את תשובתה: "אני רק עוברת פה בדרך למקום אחר".

בוריס שץ קיווה להקים בארץ ישראל קהילת אמנים שתיצור "מקדש במדבר" לעם היהודי השב למולדתו. אבל שלושה-ארבעה דורות בלבד אחרי ראשיתו של החלום הגדול אין האמנות הישראלית מציעה לנשמת העם היהודי מקום מנוחה או מקלט. יתר על כן, האמנות הישראלית עצמה, עם חולות המדבר ורוחותיו, פנתה לערער את יסודותיו של המקדש ולשחוק אותו לעפר. המערכה שמנהלים רוב אמני ישראל זה עשרות שנים נגד כל היבטיה של הציונות ניתצה את כל מה שביקשו האמנים הראשונים ליצור כאן. האמנים בישראל של היום עקרו את ארץ אבותיהם מלבם; גם אם הם נמצאים בה עדיין בגופם, ברוחם כבר ירדו מן הארץ – אל המדבר, דרך הים או דרך האוויר.

אפשר שהפריטה המתמדת הזאת על מיתרי הנטישה מבשרת טובות – ואולי הביזוי העצמי העמוק העולה מבתי היוצר של האמנות בישראל מכין את הקרקע לתגובה שכנגד, למהפכה שתשנה את המפה התרבותית בישראל. אבל אם לא כך הדבר, ואם ההצגה באמת נגמרה, כמו שאומרים לנו, הרי כל שנותר לצופים בעתיד הוא לטאטא את הבמה, לכבות את האורות ולכתוב את הרטרוספקטיבה האחרונה, וזו לשונה: כאן נולדה, כאן גדלה וכאן גוועה תנועה אמנותית אצילה.

הערות

1. Michel Foucault, *Madness and Civilization* (New York: Vintage Books, 1973), p. 11.
2. מאמר זה מתאר את התפתחותו של הזרם המרכזי באמנות הישראלית, אך כמובן לא את כולה. בכל התקופות פעלו גם אמנים שלא היו חלק מן הזרם המרכזי ומן הנטייה השלטת לשנאה עצמית – ביניהם משה קסטל, נפתלי בזם, מיכאל גרובמן, עודד פיינגרש ואחרים. אולם אמנים אלה ואחרים כמותם הם מיעוט שהמסד האמנותי הישראלי הפוסט ציוני נוטה להתעלם ממנו ולא פעם אף לקפחו.
3. בוריס שץ, בצלאל: היסטוריה. מהות ועתיד (ירושלים: סנונית, 1910), עמ' 8.
4. מיוחס לשץ; בנימין תמוז, סיפורה של אמנות ישראל (גבעתיים: מסדה, 1980), עמ' 14.
5. במיוחד באיורים לשיריו של מוריס רוזנפלד, (*Lieder des Ghetto* (Berlin: B. Herz, 1902); ובתו הספר (אקס ליבריס) שהכין ליליין בתנ"ך המאוויר (Braunschweig: G. Westermann, 1908); וכתו הספר (אקס ליבריס) שהכין ליליין עבור בוריס שץ (אוסף מוזיאון ישראל). ליליין גם צילם את הרצל לעתים קרובות לפני מותו; התמונה שבה נראה הרצל עומד על מרפסת המלון בבזל הפכה לאחת התמונות המפורסמות ביותר של התנועה הציונית.
6. רבן עיצב את כריכת ספר הזהב של ההסתדרות הציונית העולמית (1913), את דלתות בית החולים "ביקור חולים" בירושלים ופרסומות ל"תפוזי יפו" בשנות השלושים.
7. נחום גוטמן, "שתי אבנים שהן אחת", אצל תמוז, סיפורה של אמנות ישראל, עמ' 46.
8. השווה בייחוד: גדעון שטחל, עליית היהודים מגרמניה לארץ ישראל, 1933-1939, עבודת דוקטורט באוניברסיטה העברית (ירושלים, 1995), עמ' 157-158 (להלן עליית היהודים).
9. שטחל, עליית היהודים, עמ' 156.
10. מובא אצל תמוז, סיפורה של אמנות ישראל, עמ' 103.
11. בובר, שהיה ידידו של קרקאואר ובעצמו פליט מגרמניה, אמר כי העבודות האלה אינן מציגות רק הישגים לאומיים, אלא גם בדידות של הפרט וניכור: "הבדידות של קרקאואר פגשה את הבדידות של הנופים האלה... קרקאואר היה למה שהיה רק כאמן הבדידות והבידוד המצויים בנופיה של ירושלים". מרטין בובר, "ייסורי הבדידות: אמנותו של ליאופולד קרקאואר", אריאל: כתב-עת לאמנות ולמדע בישראל 9 (חורף 1965), עמ' 5.
12. ביניהן בלטו העבודות יעקב ועשו מן השנים 1950 ו-1965, הגר (1951), שתי עבודות שנקראו הגר וישמעאל (1957), ובייחוד אברהם מגרש את הגר וישמעאל (1965-1966).
13. ואמנם, להמן מעולם לא שלט בעברית כדבעי, ובכיתות ובסדנאות שלו דיבר גרמנית. "הוא יודע שאחד מסימני ההיכר של השתייכות לתרבות היא השפה, אלא שהעברית מעולם לא הפכה שגורה בפיו... בשיעוריו היה תמיד 'מתורגמן'". אני גולדנברג, האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו, קטלוג לתערוכה (תפן: המוזיאון הפתוח, 1994), עמ' 12. ראה גם יגאל תומרקין, "מורי

ורבי רודי להמן, ציור ופיסול 4 (קיץ 1973), עמ' 27 (להלן "מורי ורבי"): "הוא אמר לי... 'יא'. גמגמתי כמה משפטים בגרמנית, והוא אמר 'גוט', לפחות אתה מדבר גרמנית".

14. יצחק דנציגר, קטעים מריאיון עם בן-עמי שרפשטיין, "שיחות עם האמן", בתוך מרדכי עומר (עורך), מקום (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1982).

15. ראה בייחוד כבשים (1951–1964); הסדרה שנוצרה בשנות השישים מכלאות צאן; ומלך הרועים (1964–1966).

16. תומרקין, "מורי ורבי", עמ' 27.

17. ראה בייחוד את יצירותיהם של שמי, אנדרטה בנחב"ג (1972); של תומרקין, מצפור ערד (1962–1968); ושל תמוז, אנדרטה לטייסים (1949).

18. להמן לא חזר לגרמניה כל ימי חייו ולעתים קרובות דחה הצעות להציג שם.

19. בניגוד לטעות המקובלת, אביו של תומרקין לא שירת באס"ס, אם כי דודו שירת.

20. רפי לביא, מצוטט אצל Ruth Debel, "What Does It Mean to Be an Israeli Artist?" in *Art News*, May 1978, p. 55.

21. כאשר נשאל לדעתו על גיבורי התרבות המופיעים ביצירותיו ועל "מנהיגים בדרך כלל", השיב לביא: "הם פוצים!" רפי לביא, מצוטט בקטלוג התערוכה דלות החומר כאיכות באמונת הישראלית, שנערך בידי שרה בריטברג-סמל (תל אביב: מוזיאון תל אביב, 1986), עמ' 17.

22. לדברי הצייר והאמן עודד פיינגרש, בשיחה פרטית עם המחבר, 18 בנובמבר 1996.

23. הרומן, בגרסתו המקורית, הועלה בהצלחה רבה ביותר על בימת התיאטרון. בשנת 1967 הפיק הבמאי יוסף מילוא סרט על יסוד ההצגה, בכיכובו של אסי דיין הצעיר. לסרט נוסף קטע שבו לוחם בנו של הגיבור בגבורה רבה במלחמת ששת הימים.

24. יוסל ברגנר, מצוטט אצל Shlomo Shvah, ed., *Pioneers and Flowers*, exhibition catalogue (New York: Aberbach Fine Art, 1980) (להלן חלוצים ופרחים).

25. הנה דבריו של יוסל ברגנר על "אידיאליסטים": "חלוצים הם שחקנים במחזה... הצופים רואים את התפאורה החדשה, אבל איש מהם אינו מעז להגיד לשחקנים שהם משחקים במחזה הלא נכון" (שבא, חלוצים ופרחים). ברגנר מדגיש בחריפות רבה נושא דומה ביצירתו המסרה "X" (1974), שבו מתוארת תהלוכה אינסופית של אותם כיסאות ריקים, והיא מתמשכת לאורך נוף מדברי המזכיר את סיני. הכיסאות אינם יכולים לדעת שמסעם המייגע אינו מוביל אותם לשום מקום.

26. יגאל צלמונה, "מיכה אולמן: שורש וגלגול", בקטלוג התערוכה מיכה אולמן: 1980–1988 (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1988), עמ' 8 (להלן "מיכה אולמן"). אולמן ידוע בעיקר בזכות הבורות שהוא חופר. חפירת הבורות, ולאחר מכן סילוק האדמה או העברתה למקום אחר, מגדירים מחדש את הטבע, ובה בעת מרוקנים אותו מתוכנו. בהריקו מקומות מתוכנם משאיר אותם אולמן פתוחים לעיון מחדש, ולמילוי מחדש במשמעויות חדשות. בשנת 1972 החליף אולמן את האדמה שהוציא מתוך בורות שחפר בקיבוץ מצר ובכפר הערבי השכן מיסר, "כסמליות של איחוד פוליטי וקיומי". האדמה והתגובות המתועדות של תושבי שני היישובים הוצגו לאחר מכן בתערוכה (צלמונה, "מיכה אולמן", עמ' 6).

27. קטלוג התערוכה הנעדר הנוכח: הכיסא הריק באמנות הישראלית, אוניברסיטת תל אביב, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, מאי-אוגוסט 1991 (תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, 1991).

28. בראשית יב:א.

29. בראשית יב:ז. שרית שפירא, "ציוני דרך: מהלך מקומי", בקטלוג התערוכה מסלולי נדודים: הנירה. מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1991), עמ' 55 (להלן מסלולי נדודים).

30. אדמונד ז'בס, "זה המדבר, דבר אינו מכה בו שורש", ריאיון עם האמנית ברכה אטינגר-ליכטנברג, בתוך מסלולי נדודים, עמ' 16.

31. יגאל תומרקין, "זהות", קטלוג התערוכה תומרקין: 1981-1982, מרכז סוזן דלל למחול ולתיאטרון, נוה צדק (תל אביב: דפוס אריאלי, 1982).

32. במדבר כ:ה.

33. מתוך התערוכה אחרית דבר: ייצוגי קץ באמנות ישראלית עכשווית, שהתקיימה בשנת 1992 בגלריה ע"ש גניה שרייבר באוניברסיטת תל-אביב. גם התערוכה הזאת היא תרגיל מדהים בניהיליזם ובייאוש מבית מדרשה של האמנות הישראלית המודרנית.

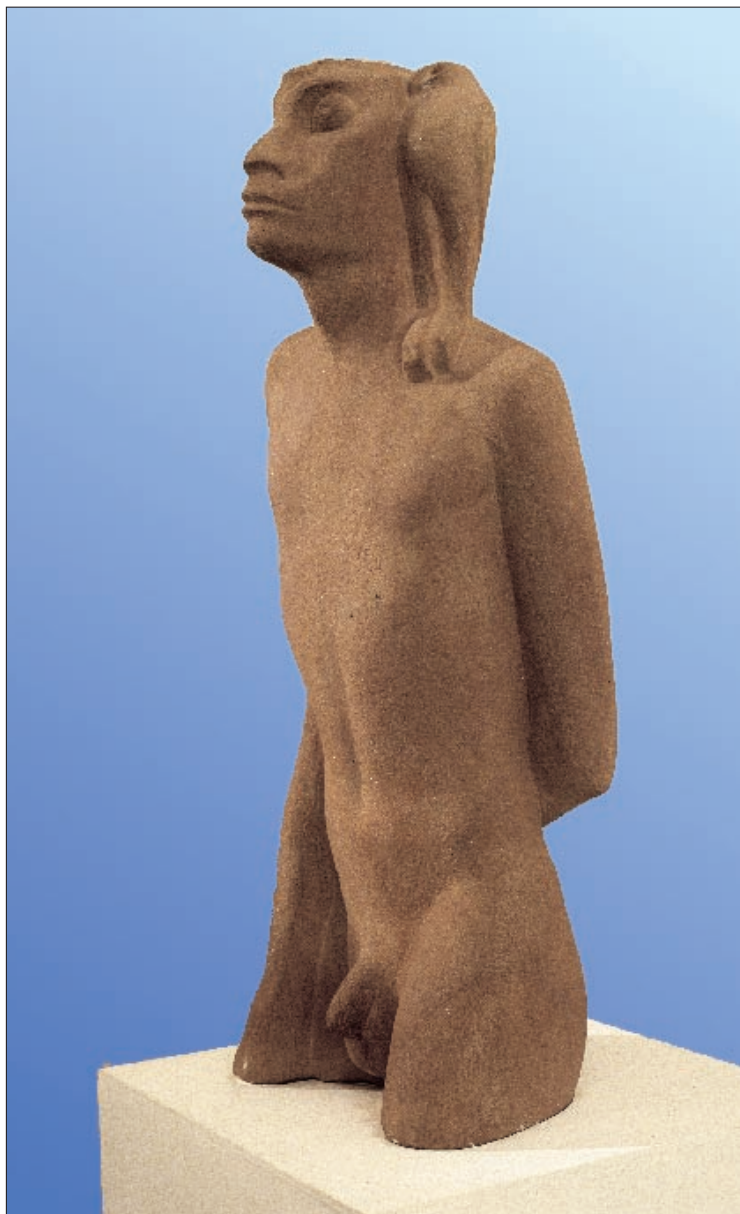
34. שפירא, מסלולי נדודים, עמ' 135.



תמונה 1. אפריים משה ליליין, משה שובר את הלוחות, 1908



תמונה 2. אריה לובין, נוף, 1924



תמונה 3. יצחק דנציגר, נמרוד, 1939 הנומת
באדיבות מוזאיון ישראל, ירושלים



תמונה 4. יוסף זריצקי, כוס יין אדום, 1960



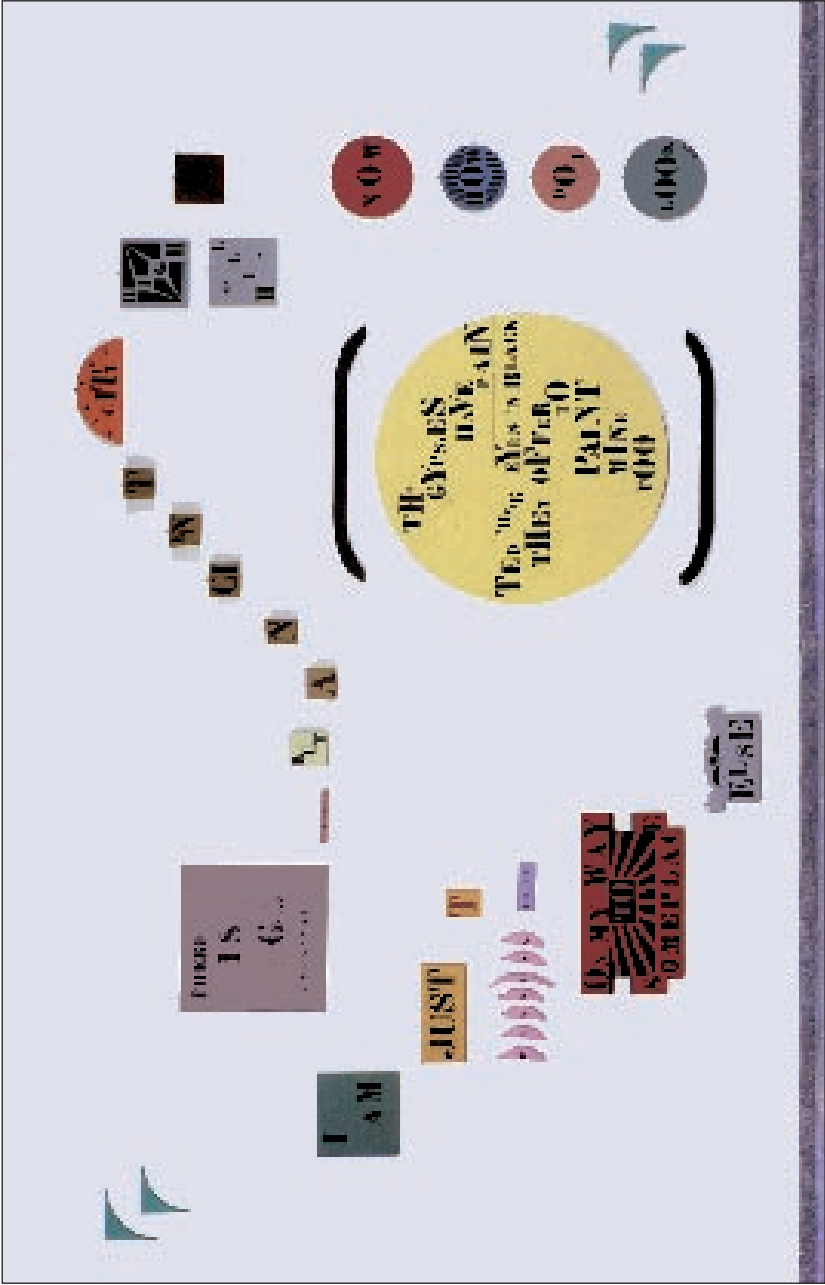
תמונה 5. אריה ארוך, רחוב אגריפס, 1964
באדיבות מוזיאון ישראל, ירושלים



תמונה 6. יגאל תומרקין, הוא הלך בשדות, 1968
באדיבות מוזיאון תל-אביב



תמונה 7. יוסל ברגנר, לאחר ההצגה, 1972
באדיבות מוזיאון ישראל, ירושלים



תמונה 8. ג'יפר בר-לב, קרנבל הצוענים, 1990

באידיבות מוזיאון ישראל, ירושלים