

בין בורגנות לאמנות פלסטית בתקופת היישוב

גרסיאלה טרכטנברג*

מבוא

טיב הקשר בין אמנות לחברה נהפך זה לא כבר לסוגיה מרכזית בחקר האמנות. לשאלה זו יש תוקף מיוחד לנוכח העובדה שהמודרניות של ראשית המאה העשרים מיסדה שני סוגי הבחנה מרכזיים: מצד אחד, הבחנה והפרדה בין שדות העשייה השונים בחברה – הפוליטי, הכלכלי, האמנותי וכולי; ומצד אחר, הבחנה בין קהילות המגדירות את עצמן כאומות. משמעות ההפרדה בין שדות החברה בהקשר של עשיית האמנות הפלסטית הייתה גיבושו של המודרניזם כתופעה חברתית התובעת אוטונומיה בכל הקשור לעשייה אמנותית. כלומר, ההחלטה מה טיב הקשר בין אמנות לבין עשיות חברתיות אחרות בכלל, ובינה לבין הלאומיות כתופעה חברתית-פוליטית בפרט, נתונה בידי האמן. מנגד, משמעות ההפרדה בין קהילות המגדירות את עצמן כאומות התבססה על תהליכי גיוס נרחבים ועל טיפוח תודעת שירות למען הקהילה הלאומית המתגבשת (Deutsch, 1966; Gellner, 1983; Hutchinson, 1987; Anderson, 1991; Alter, 1990; Hutchinson & Smith, 1994).

שדה האמנות הארצישראלי נוצר בהצטלבות של שתי התופעות הללו – המודרניזם והלאומיות. מאמר זה מבקש לבחון את אופני מיסודו של שדה האמנות בתקופת היישוב ולטעון שבתקופה זו נוצר סוג של בו־זמניות חברתית (social simultaneity), קרי, כינונם הבו־זמני של שדות חברתיים המתגבשים סביב פרקטיקות ייחודיות – הפוליטי מזה והאמנותי מזה. באופן ספציפי יותר, מאמר זה טוען שבתקופת היישוב נוצר מרחב חברתי שהפגיש בין שאיפתם של סוכני אמנות פלסטית להבנות שדה של אמנות עילית לבין המכוונות (orientation) התרבותית בקרב הבורגנות היהודית המתגבשת. שילוב זה לא רק נהפך לגורם מרכזי בתהליך ההבניה של שדה האמנות הפלסטית, אלא גם אפשר את הגחתה של עשייה אמנותית פלסטית בעלת מכוונות אוטונומית. כך צמחה בחברה היישובית בו־זמניות חברתית של עשייה אמנותית התובעת אוטונומיה ושל פרקטיקות פוליטיות-לאומיות החותרות להכליל את חלקיה השונים של החברה. במילים אחרות, תהליך בניית האומה מתואר אמנם כתהליך פוליטי-תרבותי סוחף ומגייס, אך אף-על-פי־כן, לא זו בלבד שהמודרניזם האמנותי הארצישראלי צמח, אלא שהוא אף התמסד. התביעה לעשיית אמנות בעלת מכוונות מודרניסטית-אוטונומית – שפירושה, בין היתר, "אמנות לשם אמנות" – הייתה אחת התביעות הבולטות של האמנות הפלסטית כבר בסוף שנות העשרים, והיא נהפכה לדומיננטית עם הקמתה של קבוצת "אפקים חדשים" במאי 1948. אל מול ההסבר המקובל בדבר גיוסה המוחלט של האמנות הפלסטית בתקופת היישוב, מצד אחד, ובדבר הדומיננטיות של המגזר הפועלי, מצד אחר – הסבר הנסמך על נדבך

* המכללה האקדמית של תל-אביב-יפו.

רחב של תיאוריות על הלאומיות – המחקר הנוכחי טוען שבחינת אופן מיסודו של שדה האמנות הארצישראלי מלמדת שהשדה לא הוכפף באופן מוחלט לתהליך בניית האומה. ניתוח צמיחתה והתמסדותה של האמנות הפלסטית העילית בארץ־ישראל חושף זיקה לאופני מיסודה של המודרניות, המתאפיינת בשדות חברתיים מובחנים. נוסף על כך, הוא מצביע על חלקה של הבורגנות בתהליך מיסוד זה, ומכאן על נבדלותו מן השדה הפוליטי ומן התפיסה המגייסת המקובלת בחקר היישוב והאמנות הפלסטית שנוצרה בו. במילים אחרות, בתנאים של בניית אומה, מרכז הכוח הפוליטי אינו מצליח בהכרח לכונן את המנגנונים החברתיים המובילים להאחדה תרבותית בחברה המתהווה, ומכאן שהנושא דורש עיון מחודש.

מנקודת־מבט זו, המאמר הנוכחי מוסיף מימד חדש לעניין שהסוציולוגיה הישראלית החלה לגלות לאחרונה בבורגנות היהודית הישראלית. בהקשר זה, בן־פורת בוחן את התפתחותה ומאפייניה של הבורגנות היהודית למן ראשית ההתיישבות בפלשתינה־א״י. לדעתו, יש להבין התפתחות זו כפי שמבינים אותה בכל המקומות שבהם מתעצב מבנה קפיטליסטי, דהיינו, כמבוססת על מושג־המפתח קניין (בן־פורת, תשנ״ט, 9). שמיר (בדפוס) מצביע על התעלמות ממושכת של המחקר מתפקידה המכונן של המדינה הקולוניאלית הבריטית בפלשתינה־א״י ומחלקה הלא־מבוטל של הבורגנות היהודית במסגרת פרויקט בינוי האומה. המאמר הנוכחי ינסה להאיר היבט אחד באותו תחום הסובל מחסך מחקרי – הזיקה בין הבורגנות לבין התפתחותו של שדה האמנות בארץ־ישראל.

כדי לדון באופני הזיקה בין בורגנות לבין צמיחתו של שדה האמנות, קשר שהוליד את הבוז־מניות החברתית בתקופת היישוב, אחלק את המאמר לשני חלקים עיקריים. בחלק הראשון – ״בונים שדה״ – אציג את שדה האמנות הארצישראלי במושגים של תהליך הייצור של עבודת האמנות. חלק זה יכלול דיון תיאורטי במושג ״שדה אמנות״ וכן תת־פרקים בהתאם לעמדות השדה שהגישו באותה תקופה: האמן, אגודת האמנים, העיתונות והביקורת האמנותית, המוזיאונים ותערוכות האמנות, והפרסים האמנותיים. בחלק השני – ״יחד עם האמנים״ – אציג את מרכיבי העשייה הבורגנית הארצישראלית שהיו הומולוגיים לשדה האמנות. מתברר שבחברה היישובית התקיימו דיספוזיציות הומולוגיות בין קבוצות שונות, שלא היו בהכרח הומולוגיות מבחינה פוליטית או כלכלית. דיספוזיציות הומולוגיות אלה יצרו את המרחב החברתי שאפשר את צמיחתו של שדה האמנות העילית, ואשר בו התפתחה העשייה האמנותית בעלת המכוונות האוטונומית. הדיון בדיספוזיציות אלה יתחלק לשני תת־פרקים. בראשון – ״בין אמנות עילית לגאולה מודרנית״ – אציג את תפיסת הבורגנות על־אודות האמנות העילית כמרכיב בלתי־נפרד מחברה נאורה. בתת־פרק השני, ״היזמות הבורגנית״, תיבחן היזמות האמנותית הבורגנית במישור העירוני ובמגזר הפרטי.

המאמר מציג את המקורות המחוללים של הבוז־מניות החברתית בתקופת היישוב, ומצביע על תחומים חברתיים המתקיימים בתנאים אוטונומיים יחסית ואשר אי־אפשר לעשות להם דרוקציה לשום עיקרון חברתי יחיד וכוללני. המאמר שופך בכך אור חדש על הדיון במארג היחסים הנרקמים בין שדה האמנות לבין יתר שדות החברה בתהליך בניית אומה.

בונים שדה

בחלק זה ננסה להבין כיצד צמחו עמדות בשדה האמנות הארצישראלי שאפשרו, בין היתר, את התפתחות המכוונות התובעת אוטונומיה אמנותית. להלן נבדוק מה היו מרכיביה של העשייה, כיצד הם נוצרו ומה היה הפרופיל החברתי שלהם. הפרספקטיבה הסוציולוגית אינה רואה בעבודת האמנות תוצר בלבדי של גאוניות האמן, אלא תולדה של המאמץ המשותף ושל רשת יחסי-הגומלין המתקיימים בין העמדות השונות המרכיבות את השדה, וביניהן עמדות הסוחר, הגלריה, התערוכה, המוזיאונים וכולי. מדובר בהיווצרותם של המנגנונים החברתיים שמרכיבים את שרשרת הייצור של התוצרת המוגדרת "יצירת אמנות" (Becker, 1982). במישור האנליטי ניתן להגדיר שדה תרבותי כזירה חברתית בעלת הגיון עשייה ייחודי (Bourdieu & Wacquant, 1992). משום כך אין אנו שואלים מתי הופיע נושא האמנות העילית לראשונה בהיסטוריה של הציונות, אלא מתי נוצר מכלול העמדות הדרושות להבנייתו של שדה האמנות, ואילו תנאים חברתיים אפשרו את צמיחת הדינמיקה המקיימת אותו.

התמונה המצטיירת היא של רצון עז של אנשים שונים לכונן שדה אמנות. במרכז הדיון עומד כינון של עמדות השדה כתולדה של תביעה כללית שניתן להגדירה כ"רצון אמנותי", דהיינו, הרצון ליצור מנגנונים המאפשרים את תהליך ייצורה של עבודת האמנות העילית. התנאים החברתיים שהולידו את השדה היו אמנם השינוי החברתי ובניית האומה, אך יחד עם זה אפשר להבחין שלא הכוחות הפוליטיים המרכזיים הנהיגו את ייסודן של העמדות השונות המרכיבות את שדה האמנות הפלסטית הארצישראלי, אלא דווקא מגוון הסוכנים האמנותיים.

שדה האמנות בתקופת היישוב היה שדה בהיווצרות. לפניו הייתה קיימת אומנות (art) craft), אך לא אמנות עילית (fine art), אם נשתמש במושגי החלוקה שהייתה מקובלת עדיין בשדה האמנות האירופי במחצית הראשונה של המאה העשרים. עיון בממצאים ההיסטוריים חושף יסודות חברתיים משותפים ליזמי השדה, וב-בזמן את היווצרותם של תנאי ההיבדלות בין פעילות אמנותית המוגדרת כאמנות עילית לבין עשייה אומנותית. ניתוח סוציולוגי מגלה שהחוליות השונות שהרכיבו את שרשרת הייצור האמנותי הופיעו והחלו להתמסד רק בשנות העשרים של המאה העשרים, תהליך שהתעצם לקראת שנות השלושים.

האמן

נשאלת השאלה אילו יסודות משותפים היו לאמנים הארצישראליים מבחינת ארץ-המוצא, אופן ההגירה, ההכשרה המקצועית והתפיסה האמנותית. ההתחקות אחר היבטים אלה מאפשרת את שרטוט דיוקנו של הסוכן הקרוי אמן. התחקות זו לא נועדה לבנות רצף של ביוגרפיות ייחודיות, אלא לשרטט דיוקן קבוצתי. במילים אחרות, השאלה שיש להשיב עליה היא מה היה האמן הארצישראלי, ולא מי הוא היה. מספרם המשוער של האמנים שחיו בארץ-ישראל ערב הקמת המדינה הוא מאה ועשרים,

ורובם היגרו ארצה בכוחות עצמם.¹ החל בשנות העשרים אפשר אמנם לאתר בשדה את הופעתם המקבילה של סגנונות אמנותיים שונים, אולם התבוננות מעמיקה בשדה תגלה אופני עשייה משותפים לרבים מבין האמנים שפעלו בו.

רוב האמנים הארצישראלים היו מהגרים ממזרח אירופה וממרכזה. עיון בתנועת ההגירה היהודית באותם ימים מראה שהשאיפה לעזוב מקומות-מוצא אלה לא הייתה בלעדית לאמנים שהגיעו לארץ-ישראל, ואכן, אמנים אחרים נסעו אז לפריס מזה ולארצות-הברית מזה.²

רוב האמנים שפעלו בארץ-ישראל לאורך התקופה הנידונה עברו תקופה מעצבת באירופה. בדיקת מסלולי החיים של האמנים בתקופת היישוב מעלה שההכשרה האמנותית באירופה, בעיקר בפריס, אם במוסדות ואם בסטודיות פרטיות, הייתה ליסוד מרכזי בעשייתם החברתית, פרקטיקה שנקטעה רק סמוך לפרוץ מלחמת-העולם השנייה. אם נתייחס לאמנים שהיו פעילים³ בתקופה זו, ניווכח שרובם הגיעו לארץ לאחר שלמדו באירופה, ורק מיעוטם התחילו את הכשרתם האמנותית בארץ-ישראל ויצאו מאוחר יותר לאירופה.⁴ לכל אורך שנות השלושים לא השתנתה מגמה זו, אלא רק התחזקה. האמנים והאמניות נסעו לצורכי לימוד הן לבתי-ספר והן לסטודיות פרטיות.⁵ נתונים משנת 1946

1 פרט למעטים שנולדו בארץ או שהגיעו ארצה בצעירותם יחד עם משפחותיהם, ביניהם: ציונה תג'ר, משה קסטל, נחום גוטמן, בתיה לישנסקי, מוסיג בוגרשוב ויונה צליוק.

2 בין אלה שהיגרו לפריס: מקס ז'קוב (Max Jacob, 1876–1944) הגיע ב-1894, לואיס מרקוסיס (Louis Marcoussis, 1883–1941) הגיע ב-1903, סוניה טרק (Sonia Terk) הגיעה ב-1905, מארק שאגאל (Marc Chagall, 1887–1985) הגיע ב-1912, חיים סוטין (Chaim Soutine, 1894–1943) הגיע ב-1912. בין אלה שהיגרו לארצות-הברית לאחר שקיבלו חינוך אמנותי באירופה: חיים גרוס (Chaim Gross, 1904–1995), סטפן הירש (Stefan Hirsch, 1898–1964) לייב לווביק (Louis [Leib] Lozowick, 1898–1973).

3 כלומר, שהציגו באותם ימים בתערוכה אחת לפחות.

4 בסביבות 70% הגיעו לארץ-ישראל לאחר לימודים באירופה, והיתר היו ילידי הארץ או מהגרים צעירים שהתחילו את לימודיהם כאן. כדוגמה לראשונים נזכיר שני מקרים: האחד, שמואל שלזינגר שנולד בפולין בשנת 1896, למד באקדמיה לאמנות בנירנברג שבגרמניה ועלה ארצה בשנת 1919; השני, יוסף זריצקי שנולד ברוסיה בשנת 1891, למד באקדמיה לאמנות בקייב, עלה ארצה בשנת 1923, וארבע שנים מאוחר יותר, בשנת 1927, יצא להכשרה בפריס. ציונה תג'ר ובתיה לישנסקי, ילידות 1900, מהוות עדות לקבוצה השנייה. הראשונה, שהייתה ילידת הארץ, התחילה את לימודיה בשנת 1921 אצל קונסטנטינובסקי (שנקרא לימים קונסטנט) בקבוצות הלימוד שקיים בבניין הגימנסיה הרצליה, אחרי-כך למדה שנה בבצלאל, ובשנים 1924–1926 למדה בפריס אצל אנדרה לוט (Andre Lhote). הפסלת בתיה לישנסקי, שהגיעה ארצה בגיל עשר, קיבלה את שיעוריה הראשונים אצל הציירת אירה יאן, אחרי-כך למדה בבצלאל, בשנת 1921 עברה תקופת לימודים באקדמיה ברומא, ובשנים 1923–1926 למדה פיסול ב"בוואר" (Ecole des Beaux-Arts) שבפריס.

5 בין אלה שהשתלמו בבתי-ספר בחוץ-לארץ נמנים: בן-דוד (דוידוב) (השתלם באקדמיה Julian, בשנים 1912–1913), אבני (Grande Chaumière, בשנת 1930), סיגר (Académie Colarossi, בשנת 1929). בין אלה שהשתלמו במסגרת סטודיות של אמנים נמנים: תג'ר (שלמדה אצל אנדרה

מעלים שכמחצית מכלל האמנים בארץ־ישראל שהו בפרס לצורך לימודים (קלינגר, 1946).

נהירה זו לאירופה, ובעיקר לפרס, לא הייתה ייחודית לאמנים הארצי־ישראליים. כבר בתחילת המאה השתקעו בה אמנים יהודיים, ילידי מזרח אירופה ומרכזה, ויצרו מה שהוגדר מאוחר יותר כ"אסכולת פריס" (Golan, 1985). גם מארצות־הברית החלו להגיע לפרס אמנים ממוצא יהודי (Baigel, 1991). התפיסה בנוגע לחינוכיותו של החינוך האמנותי בבת־ספר בבירות אירופה בכלל, ובפרס בפרט, הובאה לחברה היישובית על־ידי אלה שנהוג להגדירם "מורי בצלאל של שץ".⁶ אולם כאשר חזר יצחק פרנקל מפרס בשנת 1925, פתח את הסטודיו שלו ליד המרכז לתרבות של ההסתדרות והפיץ את "בשורת" המודרניזם, גברה המשיכה לפרס.

אך האם אפשר לאתר, מבעד לפרשנויות האסתטיות השונות שהתפתחו באותה תקופה ואשר הבחינו בין האמנים, דמיון באופן שבו תפסו האמנים את עצמם? קודם לכן תיארנו את זיקתו של האמן הארצי־ישראלי למרכזי הכשרה באירופה. למותר לציין שהאמן למד גם דיספוזיציות הכרוכות ביחסים שבין עמדתו־שלו כאמן לבין יתר העמדות בחברה. כלומר, הבניית פרקטיקה חברתית פירושה גם היווצרות דימוי מסוים אצל האמן על־אודות עצמו. בהקשר זה, יש המתארים את האמנים האירופיים ערב המאה העשרים כבעלי אמונה שלמה בקיומה של "טריטוריה" אמנותית רחבה שטרם התגלתה. לאמנים הייתה הרגשה שבמסגרת האמנויות הפלסטיות ניתן למצוא את המטפורות הרצויות לשם הסברת המציאות החברתית המשתנה (Hughes, 1991). מצב זה, המתואר על־ידי היום במונחים של רגשות, נובע מהיגיון שהתפתח במשך המאה התשע־עשרה, שבמסגרתו תפס האמן את עצמו, וגם נתפס על־ידי סביבתו, כבעל כישורים מולדים מיוחדים – רגישות – המאפשרים לו, מצד אחד, לתפוס בחדות את המציאות, ומצד אחר, לתרגמה לשפה אמנותית. מעניין שלמרות השוני הרב בין האמנים הארצי־ישראליים, הייתה תפיסה זו שגורה אצלם לכל אורכה של התקופה הנידונה. סקירת הפרסומים מעלה בין היתר תכונות כגון: כשרוניות, ייחודיות, שליחות וגם העדר אינטרסים חומריים.

כבר במאמריו המוקדמים – אלה שהופיעו, לדוגמה, בעיתון הצפירה – העניק בוריס שץ לאמנויות הפלסטיות את המעמד הגבוה ביותר מבין האמנויות, בשל יכולת למסור מסרים נעלים.⁷ זו תפיסה רומנטית ביסודה, הרואה באמנות התגלמות הרגשות. רעיונות דומים הופיעו שוב בקטלוג משנת 1922 של "התערוכה האמנותית התמידית בארץ־ישראל": "האמנות היא שפת יחיד סגולה, מחונני אספקלריא מאירה."⁸ מנקודת־ראותה

לוט), וחיה שורץ וליאון פיינ (שלמדו בשנים 1935 ו־1937, בהתאמה, אצל גרומר – Marcel Gromaire, גם הוא בפרס). שורץ למדה גם אצל פרייז (Friesz, בשנת 1936).

6 הללו, החל בבוריס שץ, המשיך באבל פן וכלה בזאב רבן, למדו בפרס לפני הגעתם לירושלים. בוריס שץ שהה בפרס בשנים 1889–1895, אבל פן עבר לפרס בשנת 1903 ולמד באקדמיה Grande Chaumière, וזאב רבן למד באותה עיר בשנים 1907–1911.

7 "לרומם את רוחם [של בני העם], להיטיב את משטרי חייהם, לצרף מידותיהם הנשחתות בהציגם לעינינו את הרע ואת הטוב, את האכזריות והחמלה..." (מצוטט אצל צלמונה, 1985)

8 או כפי שהצייר יוסף פרסמן כתב כבר מפרס: "כל אמן נולד עם משהו עצמי ואוריגינלי" ("אמנות הציור הבלתי תלויה", גזית, תמוז תרצ"ח [1938], כרך שני, ע' 15–16). עשור מאוחר יותר כתב

של האסתטיקה, אין לכרוך יחד את הרעיונות של שץ ואת אלה של הבאים אחריו, היות שתפיסתו של שץ הינה תפיסה מודרנית של אמנות בעוד שתפיסתם של היתר הינה תפיסה מודרניסטית שלה.⁹ אולם מנקודת-ראות סוציולוגית, קשר זה אכן אפשרי; אלא שעל-מנת להבינו, אל לנו לחשוב במושגים של סגנון ואיכויות אמנותיות אסתטיות, כי אם במונחים של דיספוזיציית העשייה.

מסתבר אפוא שאצל האמנים השונים – אמנים המשויכים לזרמים מודרניים מזה ומודרניסטיים מזה – דימוי האמן היה של אדם מחונן שיכול להפוך באמצעות האמנות תופעות סמויות לאובייקטים גלויים לעיני ההדיוטות. על-פי תפיסה זו, כל יצירת אמנות הינה יחידה במינה, שהרי היא מבטאת את גאוניותו של האמן. עקרונות אלה בוטאו לרוב בצורת שליחות חברתית: "לא כל-כך קל להיות צייר", טען יוסף זריצקי, שכן "אחד מני אלף ממלא את השליחות הזאת. וזה כבר מספיק כדי להעשיר את הענף הזה, המשמש לאנושות מקור השראה אסתטית".¹⁰ עיסוקו ב"שליחות" נובע מכך שמבחינה היסטורית, האפשרות להגדיר את האמנויות הפלסטיות כתחום אצילי וטהור המאפשר להביע רק ערכים נעלים הייתה כרוכה בניתוקן מכל אינטרס חומרי. משום כך, עשר שנים לפני פרסום דברים אלה, טענה קבוצת אמנים שיצאה להגנתו של האמן חיים גליקסברג מפני דברים שפורסמו עליו בעיתון דואר היום: "קשה לנו, לציירים, להתייחס להפקרות כזאת מעל דפי עיתון ביחס לעמל יצירתי שכבודו היחיד הוא בניקיונו מרדיפת הבצע".¹¹

השילוב של שליחות והעדר אינטרסים חומריים מאפיין את האמן, אך מעמיד אותו במצב מיוסר. מצד אחד, הוא אינו מובן על-ידי קהלו, כפי שניתן ללמוד, למשל, מן הדברים שנכתבו על שמואל שלזינגר: "הקהל רוצה לקבל בעד כספו כך וכך נחת – רוח בגלית, ולא – אינו קונה".¹² מצד אחר, הוא נרדף על-ידי אלה הרוצים לנצלו, בעיקר כלכלית. במסגרת זו, קשריו של האמן עם סוחר האמנות או עם לקוחות מתוארים כיחסי ניצול.¹³ יחסי ניצול אלה קורמים עור וגידים בארץ-ישראל בסיפור שפורסם בשנות

המבקר חיים גמזו: "האמן האמיתי הוא הוגה דעות בכוח" (גמזו, 1942, 13). הצייר מרסל ינקו תואר על-ידי לרנר בעיתון דבר באופן הבא: "...אמן וירטואוז... שגילה ביצירתו לא רק תרבות שליטה בטכניקה וחכמת האדריכלות בצור אלא גם נטייה לירית עדינה, מזיגה של כוח אינטלקטואלי ורגש פיוטי" (דבר, 5.12.1948).

9 הבחנה זו מתייחסת לתפיסות השונות לגבי אמנות. גישה מודרנית, במקרה זה, פירושה אמנות פיגורטיבית השואבת את נושאה מן המציאות או מסיפור (narrative) היסטורי. במובן זה, הסגנון של עבודת האמנות הינו אקדמי ומנסה ליצור, באמצעות טכניקות ציוריות שונות, אשליה של מציאות תלת-ממדית. לעומתו, המושג מודרניזם מצביע, באופן כללי, על השפעת הזרמים השונים שנוצרו אחרי האימפרסיוניזם. בגישות אלה הרצון לחקות מציאות חיצונית באמצעות טכניקות השאובות מהמסורת האקדמית הולך ונעלם. תחת זאת, האמן מחפש צורות וצבעים חדשים כדי לבטא את אמיתותיו. למודרניזם שלבים שונים, ואחד משיאיו הוא האמנות המופשטת.

10 "תערוכתנו", גזית, סיוון-תמוז תש"א [1940], כרך רביעי, ע' 37.

11 כתובים, 30.1.1930, ע' 4.

12 מרדכי אבי-שול, "לתערוכת שלזינגר", תיאטרון ואמנות, ניסן 1926 [7-6] ע' 19.

13 במאמר בכתובים, משנת 1926, שימשו אנרי רוסו ואמדיאו מודיליאני דוגמה למצב חיהם של האמנים. המסר של המאמר היה שהאמנים גוועים מרעב באשמת הסוחרים ("בבואות", מאמר חתום

הארבעים בכתב-העת גזית. הסיפור, "איקונין של צייר" מאת יוסף אריכא, מגולל את סיפורו של צייר ארצישראלי בשם אשנבי, ומספר בין היתר על יחסו כלפי לקוחותיו: "לכל הרוחות! הרי זה אותו חרשתן עשיר וסגוב שצריך לבקר אצלו לפנות ערב! הרי קבעו פגישה זו, כשידידו הטוב המסייע לו במכירת תמונות בשעת דוחק, הוא-הוא שכפה עליו בקורו של אותו חרשתן שבע ומוזפת!"¹⁴ תחושת האיי-נחת של אמנים אלה קשורה לדימוי שרווח במסורת המודרנית שלפיו האמן הינו יחיד במינו וייעודו רק ליצור. אך גודל שליחותו מוצג כהנגדה להתנכרות החברה אליו. רגש ניכור זה נובע בין היתר מחוסר יכולתו של האמן להתפרנס מפרי יצירתו, כלומר, מיצירות אמנות עילית, כאלה שנועדו להתבוננות.

מבנה התעסוקה של האמנים הארצישראליים כלל עבודות מגוונות. בשנים הראשונות מצאו חלקם את פרנסתם העיקרית כפועלים.¹⁵ סוג אחר של יוזמה היה ניצול מיומנויותיהם של אמנים לשירות הקהילה.¹⁶ בסוף שנות העשרים מצאו אמני תל-אביב אפיק תעסוקה חדש – בניית תפאורות. הם הועסקו בעיצוב העדלידע בפורים¹⁷ ובעיצוב הבמות של תיאטרון הבימה והאהל, ששימשו מקור פרנסה לאורך כל השנה ובמשך שנים רבות.¹⁸

ידי המשקיף, כתובים, 3.11.1926. בגיליון אחר של אותו עיתון, מאותה שנה, חנה אורלוב מספרת על מה שנראה בעיניה כגורלם הקשה של חלק מאמני צרפת ("שיחת-חולין", כתובים, 4.10.1929).

14 גזית, חשוון-ניסן תש"ז [1946/7], כרך תשיעי, ע' ב-ז.

15 בחקלאות עסקו, למשל, יוסף קוסונוגי שעלה בשנת 1928, ומרדכי לבנון שהגיע בשנת 1921 ואשר עבד בשדה במקביל ללימודיו בבצלאל. בסלילת כבישים עבדו אמנים כגון דוד הנדלר שהגיע בשנת 1924. היו גם שעסקו בסיתות, לדוגמה: הפסל יעקב ברנדנבורג שעלה בשנת 1934. כננאי עבד, למשל, וולפגנג מאיר-מיכאל שהגיע לחיפה בשנת 1935. פרטים ביוגרפיים אלה נלקחו מהקטלוג: מקורות הפיסול הארצישראלי 1906–1939, מוזיאון הרצליה, 1990.

16 כזה היה, למשל, "קאופרטיב התמר", שהוקם בשנת 1920 על-ידי האמנים יצחק פרנקל, שהגיע לארץ בשנת 1919, והווג קונסטנט (קונסטנטינובסקי) שהגיעו בערך באותו זמן. בהתארגנות השתתפו גם לב הלפרין ומרים חד-גדיא, וגם יעקב פרמן היה מעורב בהקמת הקאופרטיב (אך לא היה חבר בו). הלכה למעשה הם עסקו בציור כלי חרס ובמכירתם, אך לצד אלה הם הקימו בגימנסיה הרצליה סטודיו להוראת אמנויות פלסטיות (בית ציפר לתיעוד וחקר האמנות הפלסטית בישראל – אוניברסיטת תל-אביב, תיק "יעקב פרמן"/"התמר"). הציירת ציונה תג'ר העידה שצעדיה הראשונים באמנות נעשו בסטודיו זה (בלס, 1978, 180). סוג אחר של יוזמה נקט הוג גרוסמן-להמן, היא קרמיקאית אמנותית והוא פסל בהכשרתו, שהקימו יחד בשנת 1933 בית-מלאכה לקרמיקה בבית-גלים. באותן שנים הוקם בראשון-לציון בית-המלאכה "כד וספל" על-ידי הקרמיקאיות חווה סמואל ופאולה אהרונסון.

17 לאורך השנים השתתפו בעיצוב העדלידע אמנים כגון: ראובן, נחום גוטמן, אריה לובין, אריה נבון ויצחק פרנקל (ארכיון היסטורי עת"א, 4/3218).

18 בשנים 1928–1948 הועסקו בתיאטרון הבימה הציירים: מנחם שמי, אריה אל-חנני, ראובן רובין, משה מוקדי, יעקב שטיינהרט, שלום סבא, אריה ארוך, יצחק פרנקל, ג'ניה ברגר ויוסף קולביאנסקי (חנוך, 1946). חלקם גם עיצבו, בד בבד, תפאורות לתיאטרון האהל, שהחל לפעול בשנת 1926, ביניהם אל-חנני, שמי, ברגר, ראובן, מוקדי, ארוך ופרנקל. לצד אלה העסיק התיאטרון גם את נחום גוטמן, ישראל פלדי ומירון סימה.

לצד עיסוקים אלה, עסקו רבים בהוראת האמנויות הפלסטיות בשני סוגי מסגרות עיקריים: בסטודיות של האמנים;¹⁹ ובבתי-ספר, החל בבתי-הספר היסודיים, המשך בתיכונים, וכלה בבתי-הספר לאמנות שפעלו באותם ימים. מבחינת מבנה השדה, הרלוונטיות של יוזמה זו נעוצה בכך שהוראת האמנות הינה אחת ה"חוליות" בתהליך היווצרותו של שדה האמנות. כללית, אפשר לטעון שההוראה מהווה מנגנון חברתי המאפשר את מיסודו של מבנה השדה על-ידי כך שהיא מעמידה דור חדש של אמנים הלומד "להיות אמן". אולם כדי לייצר את תוצרתו, האמן זקוק לחוליות הנוספות בתהליך הייצור של עבודת האמנות, חוליות שבמקרה הארצישראלי אפשרו גם את ההבחנה בין אומנות (art craft) לבין אמנות (fine art).

אגודות האמנים

אגודות אמנים מהווים עמדה נוספת בתהליך היווצרותה של עבודת האמנות. "אגודות אמנים עברית" הוקמה בירושלים בשנת 1920 אולם היא נרשמה כאגודה רשמית רק כעבור שלוש שנים, בשנת 1923.²⁰ הקמת ארגון זה אינה מפתיעה: מצד אחד, מבט אל החברה היישובית חושף את מידת ה"התארגנות" שאפיינה אותה; מצד אחר, אגודות אמנים היו תופעה ידועה בעולם האמנות האירופי (White & White, 1993). פרקטיקה זו הועתקה לירושלים ונהפכה לאחד המנגנונים החברתיים שאפשרו את קידום מצבם של האמנים הארצישראליים בכלל. לנוכח המצב הכלכלי הקשה בחברה היישובית בתחילת שנות העשרים, אין זה מפליא אפוא שהאמנים הירושלמיים ניסו למצוא דרכים לקדם את עניינם.

כבר עם הקמת האגודה ניתן לאתר את המכוונות המבחינה בין אמנות לאומנות. מייסדיה הצהירו עם תחילת פעילותה שמטרת האגודה היא "לפתח ולהפיץ בקרב העם את האמנות וטעם היופי ברוח עברית". הטיפול בעניינים מקצועיים אחרים, כגון השגת חומרים מחוץ-לארץ, נעשה על-ידי ארגונים אחרים: האגודה לאמנות "קדימה" ו"אגודת הציירים והציובעים" (בלס, תשנ"ט, 415-434).

וכך, המפעל המרכזי שיזמה האגודה בשנותיה הראשונות היה ארגון תערוכות. התערוכות הראשונות נערכו במגדל דוד ביוזמתה הבלעדית של "החברה למען ירושלים", אבל החל בתערוכה השנייה, בשנת 1921, ועד לתערוכה השביעית, בשנת 1928, היו אלה תערוכות של "אגודת אמנים עברית".²¹ במבט ראשון, הצגת התוצרת האמנותית

19 החל בשיעורים הראשונים בתל-אביב שנתנה הציירת אירה יאן בשנת 1910, ועד הסטודיו שפתחו שטרייכמן וסטימצקי בשנת 1945. הציירת אירה יאן (אסתר סליפאן) הייתה ככל הנראה הראשונה שפתחה סטודיו פרטי ללימוד אמנות פלסטית. היא הגיעה לירושלים בשנת 1906 והתחילה ללמד בגימנסיה העברית. בתיה ליזנסקי, שהייתה אחת מתלמידותיה במוסד זה, עברה לתל-אביב בסביבות שנת 1910 ופתחה סטודיו משלה.

20 עם מייסדיה של האגודה נמנו שמואל בן-דוד, שגם עמד בראשה, מאיר גור-אריה ושמואל לוי, ובשנים שלאחר-מכן - גם הפסל אברהם מלניקוב והציירים ראובן רובין ויוסף וריצקי (יפה, תש"ם).

21 מלבד היותן אמצעי להפצת היופי, כפי שהגדירה זאת האגודה, נועדו העבודות שהוצגו בתערוכות אלה גם למכירה.

תחת שמה של האגודה ביטאה פן לאומי, אולם מנקודת-הראות של היווצרות שדה האמנות העילית היה זה צד של מובחנות חברתית, שכן בתערוכות שאורגנו ביוזמתה של "החברה למען ירושלים" הוצגו זו לצד זו הן תוצרת אומנותית והן יצירות אמנות יפה. מאמצע שנות העשרים התחילה קבוצת האמנים תושבי תל-אביב להתרחב, עד שבשנת 1928 עברה האגודה מירושלים לעיר זו.²²

העיתונות והביקורת האמנותית

קיומה של עבודת האמנות תלוי בחשיפתה, כלומר, הספרה הציבורית הינה זירתה העיקרית. בדיקה מקפת של העיתונות הארצישראלית מראה שעולם האמנות התגלה לקורא העברי באופן רציף באמצעות העיתונות היומית במשך כל התקופה הנידונה במחקר זה. כתבות רבות הוקדשו לנושא מאז החלה צמיחת השדה.²³ פרט לביקורת הכתובה בעיתונות היומית, נחשפה האמנות הפלסטית לקוראים גם באופן חזותי: את הכתבות בעיתונים נהגו לאייר בפרודוקציות רלוונטיות. סקירת העיתונות היומית וכתבי-העת מלמדת על תפוצתה הרבה של האמנות הפלסטית בסוגים השונים של העיתונות הארצישראלית.

אולם הדיון האמנותי אינו מתקיים בדרך-כלל רק בעיתונות היומית, אלא זקוק לכתבי-עת ייחודיים לו. כבר בעשור הראשון של המאה העשרים היו ביישוב כתבי-עת רבים ששימשו במה ספרותית, אך דומה שכתב-העת הראשון שהצהיר על כוונתו לדון בנושאי אמנות פלסטית היה הירחון תיאטרון ואמנות: הירחון של אמני ארץ-ישראל, שיצא ברציפות בין השנים 1925 ו-1928, בעריכתה של מרים ברנשטיין-כהן.

בשנת 1926 החל לצאת לאור שבועון אגודת הסופרים, כתב-העת כתובים, שמאוחר יותר, עם הפילוג באגודת הסופרים, נהפך לבטאונה של "חבורת כתובים". שבועון זה המשיך את הגישה של קודמיו, כלומר, האמנויות הפלסטיות נכללו בו, אף שלא היו נושא מרכזי. נמשך גם הנוהג ליידע את הקוראים בנעשה בתחום זה ולשמש במה חזותית. אך כתב-עת זה נבדל מקודמיו, בין היתר, באופיו הפולימוסי. הוא שימש במה לאמנים ולאנשי-רוח לשם דיון בנושאים שנויים במחלוקת, ביניהם גם נושאים הנוגעים בשדה האמנות.²⁴ בין אנשי "החבורה" נמנה גם גבריאל טלפיר, שעתיד לייסד בשנת 1932 את

22 באוגוסט 1934 התקיימה אספה כללית ובה הוחלט לצקת אל תוך האגודה תכנים חדשים: היא נהפכה גם לאגודה מקצועית ושינתה את שמה מ"אגודת אמנים עברית" ל"אגודת הציירים והפסלים של ארץ-ישראל" (בלס, תשנ"ט).

23 לדוגמה, לרגל התערוכה הראשונה במגדל דוד פורסמו כתבות בעיתונים דואר היום (7.4.1921) והארץ (8.4.1921).

24 כגון: תביעתו של נחום גוסמן להכיר בייחודיות עבודתו (22.5.1928); ביקורת חריפה נגד חלק ממסודות התרבות הלאומיים, ובכללם בית-הנכות הלאומי בצלאל (חתום: א' גן, 9.2.1928), והתשובה "לשאלת בית הנכות הלאומי בצלאל" (חתום: ד"ר י' ספיר, 23.2.1928); "גילוי דעת של ציירים" להגנת הצייר גליקסברג (30.1.1930); והוויכוח בין מארק שאגאל לבין מאיר דיזנגוף על-אודות מוזיאון תל-אביב (19.11.1931). למותר לציין שהאמנויות הפלסטיות היו חלק בלתי-נפרד גם מכתבי-עת אחרים, ביניהם גם עתים בעריכתו של אברהם שלונסקי. אך גם כתב-עת זה לא חרג

כתב־העת גזית לספרות ולאמנות. כתב־עת זה, שפורסם אחת לחודש, היה הראשון שהצליח לממש את כוונותיו לאורך שנים רבות. גליונותיו כללו מאמרים שעסקו הן בספרות והן באמנות הפלסטית. מבלי להיכנס לסוגיה אם היו הבדלים בין המכוונות האמנותיות של העיתונות היומית וכתב־העת השונים, השוני הבולט בין גזית לבין יתר הבמות הכתובות היה טמון ביחס המיוחד שגילה הראשון כלפי האמנויות הפלסטיות. כמות המסות על אמנות פלסטית, הביקורות על תערוכות והרפרודוקציות הרבות שנכללו בו למן ההתחלה מלמדת על התפקיד שהיה לירחון כבמה לאמנים ולמבקרים, מצד אחד, וכאמצעי לעיצוב הטעם האמנותי של קהל קוראיו, מצד אחר.

לביקורת האמנותית נודע תפקיד מרכזי בעולם האמנות המודרני. בדרך־כלל המבקר מזוהה עם אמן, עם סגנון או עם תנועה אמנותית, שהוא משמש להם "פה" ומפענח את כוונותיהם. אולם מנקודת־ראות סוציולוגית, הביקורת האמנותית או המבקר מוגדרים כ־supporting personnel, שכן הסוציולוגיה רואה את התייחסות־הגומלין בין האמן למבקר כהבניה הדדית של עמדות במטרה להשיג יתרון חברתי – חדש או נוסף – בזירה האמנותית. מנקודת־ראותנו, אנו שואלים כיצד נוצרה עמדת המבקר, מתי היא נוצרה, מי היו המבקרים, ואם בעשייתם הם קידמו רק אמנים או גם תופעות נוספות. ביקורת אמנותית בעיתונות היהודית התקיימה עוד לפני ייסודו של שדה האמנות בארץ־ישראל, למן שלהי שנות השמונים של המאה התשע־עשרה (הולצמן, תשנ"ד, 555–595). עריכת השוואה בין המבקרים שכתבו בעיתונות היהודית באירופה לבין חלק מן המבקרים בשדה האמנות בארץ־ישראל מגלה דמיון רב, אף כי חלק מהאחרונים היו צעירים יותר וגדלו כבר בארץ.²⁵

מהדגם שטבעו קודמיו, וחוברותיו כללו לרוב מאמר אחד, מספר לא־גדול של רפרודוקציות, ומידע על הנעשה בשדה.

25 בין המבקרים הארצי־ישראליים ניתן למנות את האישים הבאים: ד"ר דוד א' פרידמן (יליד שנת 1889), שהיה אחד ממייסדי מוזיאון תל־אביב וחבר הנהלתו. בצעירותו הוא קיבל חינוך יהודי וכללי, סיים לימודי רפואה באוניברסיטת מוסקווה והמשיך את התמחותו בברלין ובווינה. במקביל לעיסוקו ברפואה הוא גם פרסם פובליציסטיקה בעברית. בברלין הוא ערך את עין הקורא, עיתון ביבליוגרפי־ספרותי, והשתתף גם בצו קונפוט הניו־יורקי, בהשלח ובהעולם. לאחר הגעתו ארצה בשנת 1925 המשיך פרידמן בשתי פעילויות אלה. מאמרי ביקורת שלו בשאלות ספרותיות ואמנותיות הופיעו במאזניים ובדבר.

שנתיים מאוחר יותר חזר לארץ־ישראל יעקב קופלביץ (הוא ישורון קשת, יליד פולין, 1893), שכתב על אמנויות פלסטיות בירחון כתובים. הוא נשלח בצעירותו לארץ־ישראל כדי ללמוד בגימנסיה הרצליה, אך בשנת 1920 נסע ללמוד באירופה – תחילה ברומא ואחר־כך בברלין. בין היתר הוא שהה גם בפריס ובשווייץ. כאשר חזר ארצה בשנת 1927 החל לפרסם מאמרים, קטעי ספרות ושירה פרי־עטו, וכן יצירות שתרגם מהספרות ומהפילוסופיה האירופיות, פרי־עטם של תומס מאן, רומן רולן, ג'ק לונדון, בלאס פסקל וג'ון סטרינברג.

גם מי שעתיד לייסד את ירחון גזית, גבריאל טלפיר (יליד גליציה, 1901), קיבל בצעירותו חינוך מעורב ולמד לימודים גבוהים בווינה, תוך כדי מעורבות בחוגים הספרותיים החדשים שקמו בה. עם הגעתו ארצה, בשנת 1925, התפרנס טלפיר כפועל, אך מתחילת שנות השלושים התמסר רק לפעילות ספרותית ואמנותית.

מאפיינים אלה אינם מפתיעים משום שהן המבקר היהודי האירופי, המפרסם בעיתונות היהודית שם, והן המבקר הארצישראלי ממשיכים אופני פעילות שהותוו באירופה של המאה התשע-עשרה. בסביבות אמצע מאה זו, במקביל לגידול בתחום היצירה האמנותית – באמנויות פלסטיות, בספרות ובמוסיקה – ויחד עם גידולו של עולם ההוצאה לאור, התרחבו מאוד האפשרויות לפרסום ביקורת ספרותית ואמנותית. תנאים אלה יצרו הזדמנות מבנית שבמסגרתה עוצב תפקיד מבקר הספרות והאמנויות לא רק כמבקר בתחום מסוים, אלא כמי שיכול להתבטא בכל נושא כמעט בתחומים השונים של התרבות. בתנאים חברתיים חדשים אלה נהפכה הביקורת העיתונאית – לעומת זו האקדמית – לסוג ביקורת נוסף, בולט ונפוץ (White & White, 1993).

הביקורת האמנותית צמחה בשנים אלה כעשייה של אינטלקטואלים שראו את עצמם מחויבים לנושאים בתחום התרבות ורצו לקדם. מבקר האמנות הוא אדם שהכשרתו ועיסוקו משתרעים על תחומים רבים, בין היתר גם בתחומים ההומניסטיים, ולא תמיד ביקורת האמנות הפלסטית מהווה עיסוקו הבלעדי. קיים דמיון בין התנאים שהצמיחו את עמדת המבקר בשדה האמנות האירופי לבין אלה שהצמיחו את המבקר בעיתונות העברית: מצד אחד, הן באירופה והן בארץ-ישראל, אם כי מעט מאוחר יותר, היווה המדיום הכתוב בעברית תופעה צומחת ומתפשטת; מצד אחר, האמנויות נהפכו לנגישות יותר ויותר, והתפתחו תנאים חדשים שיצרו הזדמנות להתוויית עמדות חדשות בכלל, ואת זו של המבקר בפרט.

אולם יש גם שני הבדלים מרכזיים המבחינים בין סוגי המבקרים, ושניהם מצביעים על רצונו של המבקר הארצישראלי לעסוק באמנות עילית: האחד, ניתוח עשייתם הכוללת של המבקרים בעיתונות העברית האירופית מעלה שכתבתם על אמנות הייתה אמנם חלק מפרויקט הבאת התרבות האירופית ליהדות בכלל ולתרבות העברית בפרט, אך הדגש הושם באמנות יהודית. לעומתם, המבקר הארצישראלי שם דגש באמנות אירופית כללית. ניתן לתאר את הנטייה לפרסם, במישרין או בעקיפין, חומר על אמנות אירופית²⁶ – אם כנושא מרכזי במאמר ואם תוך כדי דיון, למשל, באמנות ארצישראלית²⁷ – כיצביה לאורך כל התקופה הנדונה כאן. ההבדל הנוסף בין סוגי המבקרים נוצר סביב הנושא המוגדר כ"אומנות יהודית שימושית", שכן לנושא זה אין כמעט ביטוי בביקורת הארצישראלית. כלומר, המבקר הארצישראלי התמקד רק באמנות, ולא עסק באומנות, או במילים אחרות, המבקר הארצישראלי עסק במלוא הטווח שבין האמנות העילית האירופית לבין זו שהלכה ונרקמה בארץ-ישראל.

חיים גמזו נולד אמנם באירופה (1910) אך הגיע עם משפחתו לתל-אביב בגיל צעיר. עם סיום לימודיו בגימנסיה הרצליה נסע גמזו לפרס ולמד ספרות, פילוסופיה ואמנות בסורבון. מאוחר יותר הוא הוסמך לתואר דוקטור באוניברסיטת וינה. משנת 1940 שימש גמזו כמבקר האמנות הקבוע של הארץ.

26 לדוגמה: "חיי וינסנט ואן גוך", מאת ג' טלפיר, גזית [ספטמבר-נובמבר 1943]; "מכתב אל פול סזן", מאת א' זולה, גזית [ניסן תרצ"ט]; "לאמנות יוון הקלאסית", מאת א"נ שנייד, גזית [נובמבר-דצמבר 1942]; "אמנות האבסטרקט חוות המאה העשרים?", מאת ג' טלפיר, גזית [דצמבר 1947-ינואר 1948].

27 לדוגמה: "המודרניים בהאהל", מאת י' קופלביץ, כתובים (15.6.1927).

אך למעשה, דיון מעל דפי העיתונות מהווה רק היבט אחד בתהליך הפצתה של עבודת האמנות: עבודת האמנות זקוקה כמובן לחשיפה בלתי־אמצעית.

מוזיאונים ותערוכות אמנות: האמן מציג את תוצרתו, ביחידות או בקבוצה

לתערוכות אמנות יש פנים רבים: הן היצג של סיפור שיכול לשאת משמעויות חברתיות רבות, החל באמנות לשם האמנות, המשך בסגנון ספציפי כגון האימפרסיוניזם או האקספרסיוניזם המופשט, וכלה בסיפורה של האומה. עם זה, תערוכה הינה אחד המנגנונים לקידום של אמנים, שכן באמצעותה נפתחות לפנייהם אפשרויות להשגת התגמולים – החומריים והסמליים – ששדה האמנות מקצה. מבחינה זו, קיומו של מנגנון זה לא היה חשוב פחות לגבי האמנים הארצי־שוראליים.

הערכה מקפת של התהליכים ההיסטוריים מאפשרת לקבוע שמנגנון חברתי זה נוצר ב־זמנית כמעט בתל־אביב ובירושלים: בראשונה – עם התערוכה שיוזם פרמן בשנת 1920; ובשנייה – עם התערוכה שיוזמה אגודת אמנים עברית בשנת 1920 (שנת הקמתה) בביתו הפרטי של ון פריזלנד (יפה, תש"ס). במקביל לתערוכה השנתית במגדל דוד בירושלים, בארגונה של אגודה זו, החלו האמנים להציג באולמות שונים בהתאם לאופי היוזמה, בתערוכות פרטניות או קבוצתיות.²⁸

אולם בעידן המודרני, המוזיאון מהווה חוליה מרכזית שדרכה עולם האמנות נחשף אל קהל ומספר את סיפורו, סיפור המקבל תוקף אובייקטיבי מעצם הופעתו בו. מדובר בעמדה האוגרת כוח רב, שכן היא מהווה אחד המקורות המרכזיים שממנו האמנים מזה, וזרמים אמנותיים מזה, שואבים את הכבוד המיוחל. הצגה של עבודת אמנות במוזיאון הינה שלב מרכזי בתהליך ההתמסדות וקבלת הלגיטימציה של התופעות האמנותיות.

באופן זה יש לראות גם את המוזיאונים לאמנות שנוסדו בתקופת היישוב. בתקופה זו נפתחו בארץ־ישראל שלושה מוזיאונים אמנותיים: בית־הנכות הלאומי בצלאל (1906),²⁹ מוזיאון תל־אביב (1932) והמשכן לאמנויות בקיבוץ עין־חרוד (1936). השוואה בין מוזיאונים אלה מלמדת שמשקלו של מוזיאון תל־אביב בתהליך הבנייתו של שדה האמנות היה גדול ממשקלם של האחרים. שיתוף־הפעולה בינו לבין אגודת האמנים אפשר את קיומה של התערוכה השנתית של אמני ארץ־ישראל, שהייתה במשך שנים האירוע המרכזי בקרב האמנים וחובבי האמנות.

28 בשל העדר אולמות מתאימים וגלריות מקצועיות, נערכו תחילה התערוכות בבתי־ספר כגון גימנסיה הרצליה ו"למל" בירושלים, וכן במועדונים כגון "מנורה" בירושלים ו"הנוער העובד" וה"אהל" בתל־אביב.

29 בניגוד לדעה הרווחת סבל המוזיאון, למן פתיחתו ולאורך כל הדרך, מקשיים כלכליים רבים שהקשו את תפעולו. ביוני 1925 נפתח רשמית המוזיאון במתכונתו החדשה, בהנהלתו של מרדכי נרקיס, ורק אז נהפך האוסף האמנותי לתצוגה מרכזית.

פרסים: מנגנון חברתי להגדרת עליונות אמנותית

במהלך העידן המודרני נהפכו פרסים אמנותיים לאחד הגורמים המרכזיים במערכת התגמולים של שדה האמנות. גם בשדה האמנות שהלך ונבנה בחברה היישובית העניקו גורמים שונים פרסים על עבודות בתחומי האמנות הפלסטית. פרסומי התקופה מדווחים על כמה פרסים שחולקו באמצע שנות הארבעים: "פרס הסוכנות היהודית", "פרס יהלומים", "פרס ירושלמי" ועוד. החשוב מבין הפרסים היה "פרס דיוגנוף" לאמנויות פלסטיות שהעניקה עיריית תל-אביב. מרכזיותו של פרס זה נובעת ככל הנראה הן מן העובדה שהיה זה הפרס היחיד שחולק כמעט ברציפות משנת 1936 עד שנת 1950, דהיינו, לאורך כל התקופה הנידונה כאן, והן משום שהעבודות הזוכות הועברו לבעלות המוזיאון.

שדה האמנות הפלסטית הארצישראלי לא היה פרי יוזמתו של המרכז הפוליטי, אלא בראש ובראשונה תולדת רצונם של האמנים ושותפיהם ליצור מנגנונים שיאפשרו את תהליך ייצורה של עבודת האמנות העילית. במובן זה, התהליכים המבנים בשדה זה לא היו שונים מאלה שהתרחשו במרכזי אמנות אירופיים, תהליכים שהובילו להבניית זירה חברתית בעלת הגיון עשייה ייחודי. עמדות השדה החלו לצמוח במהלך שנות העשרים אך התהליך קיבל תאוצה במהלך שנות השלושים. התבוננות על כלל החברה היישובית בנקודת זמן זו מראה שהשתלשלות דומה התרחשה בתחום של שדה המעמדות. בחינת התהליכים מלמדת שבתקופת היישוב נוצר מרחב חברתי שהפגיש בין שאיפתם של סוכני אמנות פלסטית להבנות שדה של אמנות עילית לבין המכוונות התרבותית בקרב הבורגנות היהודית המתגבשת. שילוב זה לא רק נהפך לגורם מרכזי בתהליך ההבניה של שדה האמנות הפלסטית, אלא גם אפשר את הגחתה של עשייה אמנותית פלסטית בעלת מכוונות אוטונומית.

יחד עם האמנים

מחקרים רבים מתארים את החברה היישובית מנקודות-ראות סוציולוגיות והיסטוריות המבליטות את הגורמים שיצרו אחדות, יהיו אלה הדומיננטיות הפוליטית של המגזר הפועלי (שפירא, 1975; אהרונ, 1991) או הסכסוך הערבי-הישראלי (Kimmerling, 1983; Shafir, 1989). אף-על-פי-כן, הלכה למעשה הייתה חברה זו רבגונית בהרבה מכפי שנהוג לתארה. מבלי להמעיט מחשיבותם של תהליכים אלה, דומה שהעיסוק הרב בהתגבשות השליטה הפוליטית-הכלכלית, בין בהקשר של היהודים ובין בהקשר של הערבים, יצר הטיה שהעלימה במידה רבה מעיני החוקרים את החברה ואת הבורגנות הארצישראלית המתגבשת בתוכה.

אף-על-פי שמקובל לראות באיכרי העלייה הראשונה את ראשית הבורגנות הארצישראלית (בן-פורת, תשנ"ט), הפלג שרלוונטי לענייננו הוא דווקא המעמד הבורגני העירוני שהחל להתעצם לאחר מלחמת-העולם הראשונה. היו אלה סוחרים, בעלי-מלאכה, מתווכים ועוסקים בענייני ממון, ולצידם בעלי מקצועות חופשיים, שמספרם גדל עם הגעת העלייה הרביעית בתחילת שנות השלושים (גלעד, 1995; בן-פורת, תשנ"ט). מעמד בורגני זה היה אמנם גדול יחסית, אך חסר תודעת התארגנות על בסיס אידיאולוגי-פוליטי. זאת ועוד, פעילותו, המתוארת כמצומצמת, התאפיינה בהעדר כל

יומרה לפעולה מקפת בנושאים שמעבר לתחום האינטרסים הצר של גופים כלכליים-מקצועיים (דרורי, 1990). בשעה שבמקומות אחרים הייתה הבורגנות המעמד שהוביל את התנועה הלאומית, ביישוב היהודי בפלשתינה-א"י היא השתרכה אחרי ארגונו של מעמד העובדים. בכל הנוגע למידת התארגנותה, טוען בן-פורת, התמקדה הבורגנות באינטרסים המיידיים שלה (בן-פורת, תשנ"ט).

אולם אי-הצלחתם של החוגים הלא-פועליים להעמיד הנהגה פוליטית מתחרה, אין משמעותה שקולם לא נשמע או שעשייתם לא נרשמה. כלומר, במקום הצגת העשייה האפשרית של הבורגנות ככלכלית ו/או כפוליטית, יש להעמיד תפיסה הרואה בעשייה החברתית החצנה של מטריצה מורכבת המאפשרת את עצם הפעולה החברתית. מדובר במנגנון מְבִנָה שמורכב ממערכת של דיספוזיציות (תפיסות, רעיונות, הערכות) ועמדות בעלות קשר הגיוני פנימי ביניהן, שמתממשות תוך כדי שימוש באובייקטים תרבותיים ואשר מוצגות על-ידי פרטים ו/או קבוצה ככישורים ייחודיים להן. אפשר לדמיין מטריצה זו כמעין "מטען תרבותי" המשתנה מקבוצה לקבוצה ואשר מוערך בחברה – או אינו מוערך בה – בהתאם להשוואה שנעשית בין "המטענים" של קבוצות שונות. ה"מטען" נחשף לעיני החברה בצורת כישורים ומיומנויות, אישיים או קבוצתיים, המאפשרים את העשייה בזירה החברתית בכלל ובזו האמנותית בפרט. זאת ועוד, מטריצת הפעולה החברתית מולידה אסטרטגיות המאפשרות לסוכנים החברתיים להתמודד עם תנאים לא-ידועים, משתנים ואף בלתי-צפויים.³⁰

אחד המאפיינים הבולטים במעמד הבורגני הארצישראלי היה הרצון לשמר, גם בתנאים של הגירה ושינוי חברתי, דיספוזיציות בורגניות שהובאו מאירופה, ביניהן הערצה של התרבות הקנונית בכלל ושל האמנות הפלסטית העילית בפרט. בשנות העשרים היו כבר מטריצות הפעולה החברתית של שדה האמנות והמעמד הבורגני האירופיים מובחנות זו מזו, אולם חלק מהדיספוזיציות המרכזיות של המעמד הבורגני היו הומולוגיות לאלה של שדה האמנות. אין מדובר במצב של "השתקפות", שהרי השתקפות פירושה בבואה בעוד שהומולוגיה פירושה שלתופעות שונות בשדות שונים יש זיקה לתופעה מחוללת אחת, ועל-כן תופעות הומולוגיות מתגלמות באופנים מקבילים אך שונים. לפיכך יש לחפש את המקור המחולל של התופעות, ובמקרה שלפנינו מדובר בדיספוזיציות מודרניות המשוקעות במטריצת הפעולה החברתית. מתברר שבחברה היישובית התקיימו דיספוזיציות הומולוגיות בין קבוצות שונות, שלא היו בהכרח הומולוגיות מבחינה פוליטית או כלכלית. כלומר, אין מדובר בהתניה חד-כיוונית של גורם בלבדי, אלא בקשרים המתבטאים בעקיפין באמצעות תיוכם הספציפי של הכוחות והצורות הייחודיים של שדה זה או אחר.

30 במקור מדובר במושג "הביטוס" (habitus) שפותח על-ידי פ' בורדייה ואשר מופיע ברבים מכתביו, ביניהם: Bourdieu, P. (1983). "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed". *Poetics*, 12, 311–356; Bourdieu, P. (1994). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass.; Bourdieu, P. and L.J.D. Wacquant (1992). *An Invitation of Reflexive Taste*. Cambridge, Mass.; Bourdieu, P. and L.J.D. Wacquant (1992). *An Invitation of Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press

לפיכך נשאלת השאלה: אילו מרכיבים במטריצת הפעולה של הבורגנות המתגבשת מזה ושל שדה האמנות המתהווה מזה אפשרו את כינונו של מרחב העשייה האמנותית האוטונומית שקדם עור וגידים בחברה היישובית?

בין אמנות עילית לגאולה מודרנית

ניתוח פרסומים מן התקופה הנידונה, החל בעיתונות היומית וכלה בספרים, חושף מרכיבים מרכזיים משיח המודרניות האירופי. כוונתי להופעת המוטיבים הלובשים ופושטים צורה במסכת התביעות, השיפוט האמנותי והכמיהות השונות שרווחה באותה תקופה. ניתוח הממצאים מעלה שני מרכיבים מרכזיים משיח המודרניות המופיעים כהומולוגיים בתחומים השונים של העשייה החברתית בארץ-ישראל: האמנות העילית כצו חברתי והכמיהה לאירופה.

אמנות עילית כצו חברתי

אחת השאלות הראשונות המתבקשות כאשר עוסקים בסוגיית האמנות בתקופת היישוב נוגעת במובן-מאלי עצמו: מדוע דווקא אמנות פלסטית? יתר על כן, מדוע בכלל ליצור אמנות עילית? מניין הדחיפות הזו לייסד מוסדות אמנותיים? האם ההשראה נבעה מהאמונה שלעשיית האמנות יש יכולת פלאית לשמר ולטפח את מידותיו המולדות של האדם, או לחלופין, לחולל שינויים לטובתו ולטובת החברה? האם ייתכן שחלק ממקדמי האמנות העילית ראו בעשייה זו, כפי שטוענים בורדייה ודרבל (Bourdieu & Darbel, 1995), שיטה הכוללת בתוכה את ההרמוניה והזוהר הדרושים על-מנת להגיע לנאורות? נראה שכן.

אפשר להבין את הרצון האמנותי בהסתמך על האזהרה שכלל פרופ' שץ בחוות-דעתו על מה שהוגדר כ"שיעור קומתו התרבותי" של הציבור ביישוב: "הוא יוצא מן הרגיל. בעיקר בשטח התרבות העברית, עם כל מעלותיה וחסרונותיה. חסרונה העיקרי, שלא הכנסנו לתוכה את האמנות בחנוך." שץ מגדיר חסרון זה של עבריות לשמה במונחים של מחלה: "...ובארץ-ישראל שהאנשים קבלו בה חנוך רק עברי פגעה מחלה ממארת זו ביותר, עד שהאנשים חדלו להבחין בין שונד [פסולת, פריצות, טפלות - ג' ט'] לאמנות.³¹ קריאה ברוח זו הושמעה במאמר פובליציסטי בעיתון הארץ בשנת 1929, שם קרא המחבר לחידוש הפעילות האמנותית לאחר הפסקה שנגרמה בשל המאורעות: "הישוב היהודי, לא יכול לוותר על צרכיו האמנותיים".³²

בשנת 1931 נשא מאיר דיונגוף, ראש עיריית תל-אביב דאז, נאום לרגל פתיחת התערוכה החופשית של אמני ארץ-ישראל, שבו אמר בין היתר: "...כי על-כן יקרה לנו האמנות בכל התגלויותיה... מפני שאנו מוצאים בה סיפוק לצורך רוחני עילאי של כל נפש חיה חושבת ושואפת ליופי...".³³ מבקר האמנות ג' ינאי כתב כמה שנים מאוחר יותר:

31 כתובים, 11.11.1928, ע' 2.

32 הארץ, 8.12.1929.

33 נאום זה פורסם במלואו בהארץ, 4.3.1931.

"באמנות נפגשים הכיסופים והשאיפות הנפשיות ככוח מניע בתהליך התבטאותו של העם והחברה."³⁴ מעל-גבי דפי העיתון כתובים התנהל ויכוח בין מאיר דיזנגוף והצייר מארק שאגאל בקשר למוזיאון תל-אביב. האמן לא שבע נחת מן האופן שבו הוקם המוזיאון.³⁵ לדיוגנו מעניינת תשובתו של דיזנגוף ובה נימוקיו להקמת המוזיאון: "לי ברור דבר אחד, כי בתל-אביב צריך שיהיה מוזיאון, כלומר: מרכז לאמנות ולשיפור היופי, לפיתוח הרגש האסתטי בקהל ולקדמות האמנות היוצרת..."³⁶

אם כן, דומה שהאמנויות בכלל, וזו הפלסטית בפרט, הועמדו כאן בדרגת צורך בסיסי. נוצר הרושם שהן נתפסו על-ידי חלק מהציבור היהודי כפעילות חברתית שבלעדיה אי-אפשר לבנות חברה. אין להבין שאיפה זו ללא הבנתה של המודרניות כפרויקט: האמונה הבסיסית בגאולה חילונית, דהיינו, שבאמצעים ה"נכונים" יוכל האדם לכוון עולם טוב יותר. האמנויות הפלסטיות נתפסו כאחד האמצעים לכך, כפי שעולה ממכתבו של העיתונאי י"ח קסטל³⁷ לדיזנגוף בפברואר 1936, הדן בצורך לייסד אקדמיה לאמנות:

הגדלת הישוב העברי בארץ, בייחוד במשך השנים האחרונות, מעוררת בנו, כמובן תקוות לעתיד, אך יחד עם זה חרד לבנו מאוד לגורלו של הישוב ולצורתו הרוחנית... האם ה"בית הלאומי" אשר עליו אנו חולמים, יהיה זה קיבוץ של בתים זרים זה לזה, ואולי שונים זה לזה... או בית נהדר...? מה יהיה המלט אשר ידביק בכוח חזק את נדבכי הבניין נגד כל רוח מצויה או בלתי מצויה?... התרבות לכל ענפיה ובייחוד האמנות.

אף-על-פי שהעיתונאי מדבר על התרבות לכל ענפיה, לדידנו, תכונות הגאולה מצויות באמנות עילית (או "האמנות הגדולה", כפי שהוגדרה באותם ימים) משום שעל-פי התפיסה המודרנית, לדברי בורדייה, רק בביטויים האמנותיים הפלסטיים מגולם היופי האוניוורסלי, הטרנסצנדנטלי, שהופך את החומרי לשמימי (Bourdieu & Darbel, 1995). בשנת 1942, כאשר נודע כבר על המתרחש באירופה, הטיב הצייר קסטל לבטא את התפיסה על-אודות התכונה האוניוורסלית של האמנות ככוח גואל:

בתקופה זו של טירוף הדעת, בין קולות הרעש והשוואה הגדולה, נקשיב לקול דממה דקה קולו של הצייר: המלחמה תעבור, תחלוף והיצירה תשאר, האמנות תפרח וצביון חדש יעלה בעיצוב דמותה, מתוך העייפות של גלגלי הזעף אשר למלחמה, האדם שוב יתגעגע לרומנטיקה הנפשית, למנוחה ושקט, להתחדשות היצירה האנושית, לפריחת האמנות בארצנו.³⁸

34 ג' ינאי (ג' טלפיר), גזית, אדר תרצ"ט [1938], כרך שלישי, ע' 14.

35 מ' שאגאל, "לא לזה התפללתי", כתובים, 19.11.1931, ע' 3.

36 "קצת על חבלי מוזיאון תל-אביב", כתובים, 19.11.1931, ע' 4.

37 עיתונאי יליד ירושלים, חבר מערכת של עיתון הארץ בעת הקמתו, תרגם מהשירה הערבית החדשה. קסטל מילא תפקידים רבים כגון: מנהל לשכת העיתונות של ההנהלה הציונית בארץ-ישראל ומוכיר המחלקה המדינית. היה מוכירו של ח"נ ביאליק במערכת דביר, ומייסדה ומנהלה של הסוכנות הבינלאומית לעיתונות ולספרות "מסילות".

38 גזית, חוברת העשור, 1942.

כינן האמנות כתחליף לדת החל בגרמניה של המאה השמונה-עשרה. אחד מהוגיה הראשונים של התפיסה היה הפילוסוף וההיסטוריון יק"פ שילר. לדעתו, האמנויות בעדרות אינטרסים חומריים מיידיים, ובשל כך אפשר להגשים באמצעותן את המשימה הנעלה מכול: קידום האנושות. בעיניו, ההתפתחות הציוויליזטורית קרעה מהאדם את אחדות החושים והשכל, והאחדתם מחדש תאפשר אפוא רק באמצעות האמנויות. כלומר, רק האמנות תאפשר לאדם לפתח את מכלול הפוטנציאל האנושי שבו (Bürger, 1984). טורין טוען שעם היעלמותו של אלוהים, מצד אחד, ודחיית התועלתנות החברתית, מן הצד האחר, אחת הגרסות של המודרניות לחיפוש החופש הרצוי היא בעזרתן של האמנות, המיניות והפילוסופיה. לדעתו, ראיית האמנות כמצב מוחלט, מעבר לחוקיות מזה ולתועלתנות מזה, ממשיכה להתקיים עד ימינו (Touraine, 1992).³⁹

דומתני שברצון העז לקיים מוסדות אמנותיים מתגלמת התפיסה שבחברה רצויה מן ההכרח לקיים אמנות עילית משום שרק היא יכולה "לאחד את החלקים". דומה שדיספוזיציה זו הייתה למכנה משותף בין חלקי הציבוריות הארצישראלית, שבעשייתם החברתית לא היה הרבה מן המשותף שכן הם פעלו בשדות חברתיים שונים. הומולוגיה זו – ראיית האמנות העילית כצורך בסיסי של החברה – עמדה ביסוד ההגניצה (motivation) להקמת החוליות השונות המרכיבות את שרשרת הייצור האמנותי, כגון מוזיאון תל-אביב.

אולם האם מימוש הפרויקט מסתיים עם הקמתם של המוסדות או שמא אנו עדים גם לתפיסה הרואה את המציאות כתהליך של הבניה מתמדת של מוסדות אמנותיים ושכלולם? בדיון שהתקיים בשנת 1925 בעיריית תל-אביב טען ד"ר בוגרשוב:

בנוגע לשיט וספורט, רחבות, המוזיאון וכו' – אנו צריכים לברר לעצמנו שאם אנו נסתפק במה שיש לנו כבר ולא נעשה כל צעד קדימה, אז אין לנו מה לעשות. אני מוצא שדברים אלה הם חיוניים בהחלט. אני מציע שלא נשכח שישנה עבודת יצירה שהיא-היא הגרעין לכל פעילותנו להבא. אם לא נתחיל בעבודת יצירה זו עתה ואם לא נניח את היסוד לעבודת העתיד, אז אין כל מקום לעבודתנו.⁴⁰

המבט לאירופה

קשה להבין את המושג "גאולה מודרנית" מבלי להתייחס למאפיין מרכזי אחר במודרניות: ה"אירוצנטריזם" (Eurocentrism). היבט זה מתייחס להבניית מציאות שבה הועמדה אירופה כמרכז הבמה העולמית. הכוונה היא לאותה תודעה הרואה בבני אירופה את "האדם האמיתי", ואת יתר בני-האדם כאנושיים פחות (Foster, 1985). מימי ההשכלה ואילך נהפכה תפיסה זו למובנת מאליה בתרבות המודרנית (Said, 1994).

בשעת לידתה של הציונות הייתה הוויה זו שיח תרבותי-חברתי ממוסד ונפוץ ברחבי אירופה כולה, שיובא לארץ-ישראל על-ידי אלה שכוננו את החברה בכלל ואת שדה החיפוש אחר שיח אמנותי הוביל לדרכים שונות של התייחסות אל האמנים האירופיים כאל

39 לדעת טורין, גרסות שונות של תפיסה זו מופיעות אצל ניטשה, אדורנו ורולנד בארת.

40 פרוטוקול הוועדה, 19.4.26, ארכיון היסטורי עת"א, 3218, [1]9.

מודל לחיקוי; ציטוט משוררים צרפתיים במבואות של קטלוגים וספרי אמנות היה דרך אחרת של חיפוש זה.⁴¹

בשנת 1934 פורסמה בירחון גזית כתבה של מנחם שמי, תחת הכותרת "על אמנות הציור בארץ", שבה נטען כי –

הצייר בארץ מתקרב למסורת הציור הצרפתי, רואה את עצמו לבן תרבות אירופה ובעל אמצעי ביטוי מערביים, העשירים יותר והמספקים יותר את חוויותיו הנפשיות הציוריות.⁴²

בהמשך טענותיו של שמי אנו למדים מהו בשבילו המושג "עולם" וכן מה גורם לכישלון אמנותי:

...הציור הרוסי מלפני המלחמה וגם של זמנינו ברוסיה... המשיך את הקו של חוסר מסורת פלסטית... רוסיה לא הקימה מתוכה אף צייר, בעל שיעור קומה אירופי... נסגרו הם בתוך עולמם ולא עמדו על סוד הצלחתה של האמנות הצרפתית, ולא למדו להכיר את דרכי האמנות הפלסטית בעולם, כי אם נסגרו בעולמם הם.⁴³

במילים אחרות, שמי יצר חפיפה בין צרפת ואוניוורסליות. לרעיונות על-אודות מרכזיותה ועליונותה של אמנות אירופה, כפי שהצטיירו בעיני הסוכן הארצישראלי, נמצא משלים בטענותיו של שורץ בספרו האמנות היהודית החדשה: "...כל המזרח כולו אינו מפותח עדיין מבחינת הציור המודרני, לא נרכש עדיין שום ניסיון בשטח זה" (שורץ, 1941). רעיון זה מדגים את אחד מהסבריו של פוסטר, הטוען שבמשך מאות שנים נתפס ה"לא-אירופי" על-ידי המערב בשני אופנים שונים: כחסך תרבותי/חברתי וכגורם משלים. המזרח היה להציג הפראות, או לחלופין, מקום שסימל אחדות, שפע וחיות. אולם לא זה ולא זה היו שווי-ערך לאירופי (Foster, 1985). תפיסה זו של אירופה כמרכז ההתרחשות התרבותית בוטאה לדוגמה במאמר על מצבם של מוסדות התרבות בירושלים בכלל ושל בית-הנכות בצלאל בפרט:

...תשומת לב עיקרית... [מופנית] ליצירות אמנות שלנו, ליצירות יהודיות. ואולם אנו מתעניינים גם ביצירות האנושיות כולה. בכדי לעמוד על גבהן של האמנויות האירופיות והאחרות – עלינו להכירן בראשונה.⁴⁴

לכמיהה לאירופה ולהערכתה כמודל לחיקוי באמנות אפשר למצוא הומולוגיה בשדה הספרות הארצישראלי. שביט מסבירה שלנוכח המשבר שעבר על היישוב בשנות מלחמת-העולם הראשונה, נחלץ המשרד הארצישראלי לסייע בהמשכת קיומם של החיים

41 לדוגמה, כפרולוג לספרו האמנות בארצנו (1942) מזכיר חיים גמזו אמרה ושיר, שניהם בצרפתית, הראשונה מפרי-עטו של פול ולרי, והשני מאת בודלר. שני הציטוטים הובאו תחילה בשפת המקור ורק אחר-כך בתרגום לעברית.

42 גזית, תרצ"ד-תרצ"ה, שנה שנייה, חוברות ה-ו, 1934.

43 שם.

44 א' גן, מדור "קנקנים", כתובים, 9.2.1928, ע' 2.

הספרותיים בארץ, וכבר בתחילת המלחמה הקים ועדה שתכננה מפעל מקיף של תרגום ספרי-מופת (שביט, תשמ"ג). מלכתחילה היה לספרות המתורגמת מקום מרכזי, מצד אחד, כחוליה במסורת שלא הייתה לעברית, כפי שראינו לעיל, ומצד אחר, כמודל לחיקוי בכתיבה. הסופרים ראו בעבודת התרגום סוג של יצירתיות. גם המוציאים לאור שאפו להגיש לקורא העברי ספרות אירופית ולהבטיח בכך שהמשכיל הארצישראלי יוכל לקרוא את מה שהם תפסו כמיטב הספרות האירופית.

ההסכמה על-אודות מה שנתפס כצרכים תרבותיים הינה ביטוי לדיספוזיציה משותפת בין סוכניו של שדה האמנות הפלסטית למנהיגות הבורגנית. אין מדובר אמנם במעמד בינוני אחד, אך הפרופיל החברתי שלו היה שונה מזה של הקבוצות הפועליות. שוני זה לא היה טמון רק בגורמים האידיאולוגי והכלכלי, אלא גם בגורמים נוספים, כגון השכלה גבוהה יותר בקרב המנהיגים האזרחיים – השכלה שנרכשה בארצות-מוצאם במזרח אירופה מזה או במוסדות אקדמיים מערב-אירופיים מזה (דרורי, 1990). מנהיגות זו הייתה בעלת מורשת תרבותית אירופית. מניתוח ביוגרפיות של אישים בולטים עולה שהם נחשפו לרקע אירופי כללי, הושפעו ממנו, ספגו אותו ואף פעלו מתוכו.

לנטייה הכוללת בקרב סוכניו של שדה האמנות לעבור תקופות מעצבות במרכז אירופה ובמערבה, בעיקר בצרפת, הייתה מקבילה בקרב המנהיגות הבורגנית. לדוגמה, בדיקת הביוגרפיה של מאיר דיזנגוף חושפת לימודי הנדסה כימית בצרפת מאמצע שנות השמונים של המאה השמונה-עשרה; וד"ר חיים בוגרשוב היה בעל תואר בפילוסופיה מאוניברסיטת ברן. מצב זה לא היה יוצא-דופן – מבט על יהדות אירופה למן שלהי המאה התשע-עשרה חושף השתתפות הולכת וגוברת של יהודים במסגרות לימוד פורמליות אירופיות, אך בולטת גם השתתפותם בחוגים האוניברסיטאיים של התקופה. לכן אין זה מפתיע שאלה ואלה נהפכו לחלק ממטריצת הפעולה של סוכנים אמנותיים מזה ושל מנהיגות בורגנית מזה עוד בטרם הגיעו לארץ-ישראל. מנקודת-ראות סוציולוגית, מטריצה זו נחשפת בצורה של היענות ל"אירופי" ואמונה בערכים "האוניברסליים" שאירופה התיימרה לייצג. אולם אין מדובר ביחס של השתקפות בין השדות השונים שקרמו עור וגידים בארץ-ישראל, שכן השוואה בין השדות מראה שבעוד שבמרוצת השנים נהפכה אמנות צרפת המודרניסטית לדומיננטית בשדה האמנות הארצישראלי, מקורותיו האירופיים של שדה הספרות היו מגוונים יותר. עם זה אפשר בהחלט לדבר על הומולוגיות בין השדות, שהערצה לתרבות האירופית קושרת ביניהם. כללית, אפשר לטעון שהאירוצנטריזם ודיספוזיצית ההערצה של האמנות העילית היו שזורים זה בזה והיוו יסוד מרכזי להתהוות "הרצון האמנותי" שעלה בחוגים השונים של החברה היישובית.

היזמות הבורגנית

היזמות האמנותית שנוצרה והתפתחה בשדה האמנות הארצישראלי הייתה שונה מאשר באירופה, שכן בכל הנוגע לעבודת האמנות שהוגדרה כתרבות עילית, לא התקיימו בשדה האמנות הארצישראלי הסוגים השונים של "מבני התמיכה" המאפשרים את היווצרותה של עבודת האמנות עצמה. מבנים אלה היו צריכים להיבנות. הקשר בין צמיחתם של שדה האמנות הארצישראלי מזה ושל המעמד הבורגני מזה התבטא באופני יזמות שהיו אמנם שונים אך בעלי מטרה משותפת לכונן את מבני התמיכה הללו. מאחורי כל יוזמה, מכל סוג

שהוא, עומדת אמנם לרוב דמות מרכזית, אולם הפרספקטיבה הסוציולוגית מתרכזת, מצד אחד, באופי היוזמות החברתיות, ומצד אחר, במארג היחסים ההדדיים הנרקמים ביניהן, שהרי מארג זה הוא-הוא המאפשר את עצם העשייה האמנותית.

כללית, המהגרים-העולים העדיפו את העיר. ממפקד האוכלוסין שערכה ממשלת המנדט בשנת 1922 עולה כי באותה שנה מנתה האוכלוסייה היהודית בפלשתינה שמונים ושלושה אלף שבע מאות תשעים וארבעה בני-אדם, ו-82% מביניהם חיו בערים (בן-פורת, תשנ"ט). תל-אביב הייתה העיר המועדפת מבין הערים היהודיות. העלייה הרביעית, ה"קפיטליסטית", הפכה את תל-אביב לעיר הגדולה ביישוב. משקלה היחסי באוכלוסייה היהודית העירונית גדל מ-22% בשנת 1922 ל-35% בשנת 1931 (Metzer, 1998). אין פלא אפוא שהקשר בין שדה האמנות לבין הבורגנות בלט במיוחד בעיר זו. בסוף שנות העשרים נהפכה תל-אביב לא רק למרכזו של שדה האמנות הארצישראלי, אלא גם למרכזו של המעמד הבורגני המתגבש.

היוזמות העירונית

יוזמות עירונית היא זו הצומחת מעשייתם של מגננונים חברתיים שפועלים אמנם בתחום הציבורי אך אינם מהווים ארגונים שעצם מטרתם לקדם רעיון הטומן בחובו שינוי חברתי. ארגונים כאלה (למשל, רשויות מקומיות) פעלו במסגרת הזירה החברתית הכללית, אולם להבדיל מארגונים המבקשים שינוי חברתי (תנועות לאומיות, למשל), הם קמו למען מטרה פוליטית-אזרחית. אפשר לטעון שהייתה זו זירתו של מה שכונה אז "הגוש האזרחי" או הבורגנות הארצישראלית. עיריית תל-אביב הייתה לזירה חברתית כזו ומילאה תפקיד מרכזי בתהליך היווצרותו של שדה האמנות. ביוזמת העירייה נוסדו עמדות (מוזיאון, ספרייה אמנותית, פרסים אמנותיים) שהשפיעו על התהליכים המרבדיים של השדה מזה ועל הפצת רעיונות אמנותיים מזה, ואשר אפשרו את קיומה של דינמיקת השדה.

ב-2 באפריל 1932 נפתח באופן רשמי, ביוזמת העירייה, מוזיאון תל-אביב, שהרעיון ואיתור ה"צורך" להקימו נבטו שנים מספר קודם לכן. כבר בשנת 1925 החליטה הוועדה לתרבות ולחינוך של העירייה, על-פי הצעת היושב-ראש שלה ד"ר בוגרשוב, להקדיש אלף לירות ארצישראליות לשם הקמת מוזיאון וגלריה לאמנות.⁴⁵ חודשים מספר מאוחר יותר, בחודש אפריל 1926, דנה הוועדה בתקציב. למרות הצמצומים החמורים שנאלצה העירייה להנהיג באותה תקופה, חזר יושב-ראש הוועדה והציע להקצות למטרה זו שלוש מאות לירות ארצישראליות, ו"העיר על החסר במוזיאון ועל הצורך בו".⁴⁶ אולם רעיון המוזיאון הבשיל רק בשנת 1930. הוועדה המייסדת פנתה אל כלל הציבור במטרה להתרימו, בין היתר, באמצעות העיתונות. במאמר שפורסם בעיתון הארץ הוסבר הצורך בהקמת המוזיאון, והציבור התבקש לתרום.⁴⁷ אכן, במכתב משנת תרצ"ב הודה מאיר

45 פרוטוקול הוועדה, 25.8.1925, ארכיון היסטורי עת"א, [1]9.

46 פרוטוקול הוועדה, 19.4.1926, ארכיון היסטורי עת"א, [1]9.

47 "על-ידי קבוצה של חובבי אמנות בארץ-ישראל נוסד בעיר העברית תל-אביב מכון תרבותי - בית אוצר ליצירות אמנותיות: 'מוזיאון תל-אביב'. למוזיאון זה הקדיש ראש עיריית תל-אביב מר

דיונגוף לפנחס רוטנברג – מייסד חברת החשמל – על קניית מניה כזו.⁴⁸ מפעילותו זו של רוטנברג עולה תמונה של מטריצת עשייה משותפת לבעלי עמדות שונות במהותן בחברה היישובית. נוסף על איסוף הכספים היו גם פניות לתרום עבודות אמנות.⁴⁹ מנקודת-ראות סוציולוגית, עמדת המוזיאון חשובה מכמה בחינות: באופן כללי אפשר לתאר מוזיאון בעידן המודרני כזירה חברתית שמתקיימת בה פעולת-גומלין בין סוגים ספציפיים של אספנות ושימור, מיון ותצוגה, אופני לגיטימציה, אופני צרכנות ובמידה רבה גם סוג מסוים של בידור חברתי. מדובר אפוא בארגון שמוליד עשיות בעלות השלכות חברתיות, שכן אין מדובר בהיווצרותן של משמעויות ערטילאיות, אלא במערך שבו עמדות (positions) והיגיון אמנותיים משתרגים זה בזה. עם כינונו של מוסד המוזיאון הציבורי, לאחר המהפכה הצרפתית, נוצרו שלוש עמדות מרכזיות: הראשונה הייתה זו של המבקר (visitor) במוזיאון בתור הנשא הנענה והנהנה, או במילים אחרות, הציבור הרחב, זה שתחת התנאים החברתיים החדשים מותר לו לדעת; העמדה השנייה הייתה זו של האוצר בעל המומחיות, המאפשר לציבור המבקר במוזיאון לדעת; והשלישית הייתה עצם הנושא, המוצג. המוזיאון, בהציגו את המוצג במיקום מסוים – כלומר, כאשר הוא עוסק במינו – קובע את מהותו ומשמעותו של האובייקט, שכן על-ידי יצירת מערך תצוגתי נבנות קטיגוריות המורות על שייכות ומסבירות מדוע כל אובייקט שייך למקום המסוים שבו הוא מוצג. על-ידי כך הקהל לומד היגיון חברתי מסוים.

זהו ההקשר החברתי שבו יש לראות את הקמת מוזיאון תל-אביב. במבוא לקטלוג הראשון שהוציא המוזיאון לאור לכבוד פתיחתו, נכתב:

תעודתו הראשית של מוזיאון תל-אביב איננה שונה, בדרך כלל, מזו של כל מוזיאון שבעולם מבני סוגו, והיא: לשמש בית-כינוס ליצירות המעלות של אמנות הציור והפלטטיקה, העתיקות והחדשות, וממילא גם בית חינוך מסייע לפיתוחם של כשרונות צעירים, ולהשבחת הטעם הטוב של קהל ארצנו.

מ. דיונגוף את ביתו הפרטי אשר בשדרות רוטשילד (בנין של שתי קומות ובו 12 חדרים מרווחים)... וכל אחד, אשר יישאו לבו להשתתף ביצירתו ובשכלולו של מוסד זה, יעשה זאת על-ידי תרומה שנתית (לא פחות מחצי לירה א"י לשנה).⁵⁰ תחום על-ידי ועד-יסוד המוזיאון: ח"ג ביאליק – נשיא הכבוד; מ' דיונגוף – נשיא; ש' פרסיץ – גזברית; ד"ר ח' הררי – מזכיר; חברים – י"ל גודברג, א' לוינ-אנטורפן, י' רוקה, ש' בן-ציון-גוטמן, ד"ר מ' דונקלבלום (הארץ, 25.2.1931).

48 דיונגוף כתב: "הרשנה-נא לי להביע את תודתי העמוקה. על-ידי ההגבה המיידית והמלאה הזאת אתה מעודד אותי להמשיך לפתח את הבית הזה, העתיד לשמש מרכז ליופי וטעם טוב ולאמנות, להיות מרכז תרבותי לתפארת עירנו ועמנו." (מכתב מתאריך ח' סיוון תרצ"ב, ארכיון היסטורי עת"א, (67), תיק 27)

49 למשל, בדצמבר 1930 פנה דיונגוף לביאליק ולרבניצקי בבקשה לתרום למוזיאון תמונה שהציגה את שניהם עובדים (ארכיון היסטורי עת"א, (67), תיק 33), ובדצמבר אותה שנה כתב לנציב העליון של ארץ-ישראל במטרה לשחרר מגמל יפו ללא תשלום מכסים שני פסלים שנתרמו בצרפת (ארכיון היסטורי עת"א, (67), תיק 33). נוסף על כך, במאמר שפרסם מנהלו הראשון של המוזיאון ד"ר קרל שורץ, בשנת 1935, מסופר שמשם לוינ מאנטוורפן תרם למוזיאון אוסף של עשרים ושמונה תמונות,

זוהי הצגה של היגיון אמנותי שחושפת את מה שהגדרנו כאן קודם לכן כראיית האמנות כצו חברתי, שהרי האמנות מאפשרת את שיפור מידותיו של האדם. לאורך שנות השלושים הלך אוסף המוזיאון וגדל, וכלל יצירות של אמנים בעלי-שם בעולם האמנות, יהודים ולא-יהודים.⁵⁰

אם כן, מדובר בעמדה האוגרת כוח רב, שהרי לפרקטיקות המיון וההערכה האסתטית יש תפקיד מרכזי בקביעה איזו אמנות ואילו אמנים ו/או אמניות ראויים להיכלל בקנון האמנותי. במילים אחרות, עמדה זו מעניקה לגיטימציה לתופעות אמנותיות מסוימות ושוללת אותה מתופעות אחרות. במקרה של מוזיאון תל-אביב, עוצמתו של המוזיאון במערך העמדות בשדה האמנות באה לידי ביטוי כבר בשלבי התארגנותו. פנייתו של הוועד המייסד אל אגודת האמנים במטרה לארגן במשותף את תערוכתו הראשונה נהפכה לגורם שדרבן עשייה אמנותית. בשנת 1928, במקביל לתחילת המאמצים לייסד את מוזיאון תל-אביב, הועברו משרדיה של אגודת האמנים לתל-אביב. האגודה ציפתה שהמעבר יחזק אותה, שכן לא רק שיותר ויותר אמנים שהגיעו מאירופה החליטו להישאר בתל-אביב, אלא גם אמנים ירושלמיים עברו אליה. אולם בסוף שנות העשרים לא פעלה כמעט האגודה (בלס, תשנ"ט). התארגנותו מחדש של ועד האגודה התרחשה במסגרת ההכרזה על הקמת מוזיאון תל-אביב בשנת 1931. בשנה זו נערכה, כיוזמת הוועד המייסד של מוזיאון תל-אביב, תערוכה כללית בבית-הדואר לשעבר. בכך נפתחה גם הדרך לחידוש התערוכות השנתיות מטעם אגודת האמנים, שהופסקו בשנת 1928 עם התערוכה האחרונה במגדל דוד בירושלים. לקראת פתיחתו של המוזיאון באפריל 1932, נבחר ועד חדש לאגודה, והוא שארגן את התערוכה.

יוזמה נוספת מטעם העירייה הייתה הקצאת פרס על-שם מאיר דיזנגוף לאמנויות פלסטיות, שחלוקתו החלה בשנת 1936.⁵¹ פרסים אמנותיים הינם תגמול מרכזי בשדה האמנות. גולת הכותרת בקריירה של אמן בתחום האמנויות הפלסטיות הן תערוכות המאפשרות לעבודותיו להיכלל באוסף של מוזיאון מוכר. פרס דיזנגוף לאמנות התבטא הלכה למעשה בקניית עבודות של הזוכים, מבין אלה שהוצגו בתערוכה השנתית של אמני ארץ-ישראל, בשביל מוזיאון תל-אביב, ומכאן חשיבותו. עבודתו של האמן שזכה בפרס הייתה בעלת סיכויים גבוהים יותר להיות מוצגת בין כותלי המוזיאון. מן הפרספקטיבה הסוציולוגית, עבודת אמנות קיימת רק אם היא נהפכת לפומבית ומוצגת לקהל צרכנים. בעניין זה אפשר לציין שבשנת 1941 ביקרו במוזיאון תל-אביב חמישים אלף אנשים. לשם

ביניהן חמש-עשרה מתקופות שונות של James Ensor ושל אמנים אחרים כגון Kees van Dongen (ידיעות עיריית תל-אביב, תרצ"ד, חוברת 3, ע' 101).

50 על-פי מדריך המוזיאון לשנת תרצ"ט, אוסף זה כלל יצירות של האמנים הבאים: לוביס קורינת (Lovis Corinth, 1858–1925), לאוניד פסטרנאק (Leonid Pasternak, 1862–1945), וילהלם למברוק (Wilhelm Lehmbruck, 1881–1919), וינסנט ון גוך (Vincent van Gogh, 1853–1890), פרנץ לנבך (Franz Lenbach, 1836–1904), ג'יימס אנסור (James Ensor, 1860–1949), מארק שאגאל (Marc Chagall, 1887–1985), תיאודור ג'ריקו (Theodore Gericault, 1791–1824) ומקס ליברמן (Max Liebermann, 1847–1935).

51 ספר השנה של עיריית תל-אביב, תרצ"ט [1939], ע' 88.

השוואה, האוכלוסייה היהודית בארץ-ישראל מנתה באותם ימים כארבע מאות שבעים וארבעה אלף נפש, מהם כמאה ושישים אלף ישבו בתל-אביב.⁵² אם כן, המנגנונים החברתיים שנועדו לשעתק את ההיגיון האמנותי של מוזיאון תל-אביב לא הצטמצמו רק להרכבת אוסף קבוע. המוזיאון ערך גם תערוכות כלליות של אמנות ארצישראלית בשיתוף עם אגודת האמנים, תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות. תוכניות העבודה שלו כללו גם תערוכות נודדות והרצאות. מאמצע שנות השלושים פעלה בו ספריית אמנות.

הד נוסף לחשיבות שהעניקה עיריית תל-אביב לאמנות הפלסטית עולה מתוכנית הרכישות של ספרי אמנות בספרייה העירונית "שער ציון". העניין הציבורי באמנויות אלה מתבטא גם בדיווח השוטף בירחון הרשמי של העירייה ידיעות עיריית תל-אביב.⁵³ השוואה מלמדת שמשקלו של מוזיאון תל-אביב בתהליך הבנייתו של שדה האמנות גדול יחסית למוזיאונים וארגונים אחרים: שיתוף-הפעולה בינו לבין אגודת האמנים אפשר את קיומה של התערוכה השנתית של אמני ארץ-ישראל, שבמשך שנים הייתה האירוע המרכזי בקרב האמנים וחובבי האמנות.

לעיריית תל-אביב ולדיונגוף הופנו הצעות שונות, ביניהן הצעות לשיתוף-פעולה בין גופים ציבוריים וולונטריים, העירייה והון פרטי. סוגי יזמות אלה, הגם שלא מומשו בסופו של דבר, הכילו רעיונות שנהפכו לפומביים. העניין ברעיונות אלה נובע מההנחה הסוציולוגית שעצם העלאתם מלמדת על אופי העשיות שנתפסו כרצויות באותם ימים. ייתכן שרעיון ספציפי אינו נהפך מייד לממשי אך הוא יוצר בוודאי אווירה וטמונה בו היכולת להשפיע בעתיד. למשל, בפברואר 1936 העלה העיתונאי י"ח קסטל באוזני ראש העיר תוכנית לייסוד "אקדמיה לאמנות" שתשוכן ב"היכל האמנות". תוכנית זו הציעה במפורש לגייס הון במטרה לממש את תוכנית האקדמיה. בפנייתו אל ראש העיר הסביר קסטל כיצד ניתן לממן את ההשקעה: יש לשכנע בעל הון לבנות מכספו בניין רב-תכליתי, שחלקו ישמש לאולמות ולמשרדים להשכרה, וחלקו האחר – ככיתות לשם פעילות האקדמיה. האולמות שבמבנה יוכלו לשמש להצגות, קונצרטים, תערוכות ונשפים, ואילו המשרדים יושכרו לאגודות תרבותיות למיניהן. על-פי חישוביו, השכרה זו הייתה מחזירה את ההשקעה הפרטית ומשאירה רווחים בידי המשקיע, ובו-בזמן גם מסבסדת את הוראת המוסיקה, הדרמה והאמנויות הפלסטיות באקדמיה עצמה.⁵⁴ סביב רעיון זה נוסדה אגודה בשם "אגודה למען היכל אמנות". למרות כל המאמצים, לא מומשה יוזמה זו ו"היכל האמנות" לא קם מעולם. אם כן, הרעיון המרכזי שלשמו נוסחו תביעות אלה לא התממש

52 הפרטים נלקחו מן המקורות הבאים: ידיעות עיריית תל-אביב, חוברת 7-9, 1940-1941, ע' 50 (124); Gertz, A. (1947). *Statistical Handbook of Jewish Palestine 1947* (pp. 46-48). Jerusalem.

53 הירחון פרסם כתבות הנוגעות במוזיאון ובתכולתו, לדוגמה: "יצירה של רובנס במוזיאון תל-אביב" מאת ד"ר קרל שורץ, מנהלו הראשון של מוזיאון תל-אביב (1934, חוברת 4, ע' 64), וגם מאמרים מאת אמנים, כגון נחום גוטמן שכתב על מראה תל-אביב: "מה לעשות לשכלולה של תל-אביב? משהו על צורתה החיצונית של העיר" (1933, גיליון 9, ע' 15).

54 ארכיון היסטורי עת"א, 4 [1913].

מעולם, אך סביר להניח שעצם קיומן תרם להיווצרותה של האווירה החברתית הדרושה להתגבשותו של מרקם העשיות האמנותיות שהלך ונטווה. לסיכום, עיריית תל-אביב – זירתה של הבורגנות הארצישראלית – הייתה לאחד הגורמים המרכזיים שכוננו חוליות בשדה האמנות הפלסטית בתקופה הנידונה כאן.

היזמות הפרטית

אפשר לכלול בקטיגוריה זו אינספור מקרים של יזמות, שכן משנת 1920 ואילך החלו אישים שונים להציע הצעות שונות בענייני אמנות. מילת התואר "פרטי" מתייחסת כאן להתפתחותו של שוק אמנותי. דימוי האמן בעידן המודרני מתאפיין בין היתר בחוסר עניין, קרי, בעמדה נטולת עניין כלכלי וחומרי, אולם בניגוד לכך, בעידן הנידון היה שוק האמנות לאחד ממבני התמיכה המרכזיים בתהליך ייצורה והפצתה של עבודת האמנות. גידולו של שוק האמנות האירופי חפף לתהליך היווצרותם של מעמדות וקבוצות מיצב (status) חדשים. שוק אמנות זה החל להתארגן במאה השבע-עשרה סביב סוחרים שפעלו כמתווכים – מצד אחד, בין האמן לבין לקוחותיו, ומצד אחר, בין אספנים שהתרוששו לבין אותן קבוצות חברתיות שזה עתה החלו לצבור את הונן. בהדרגה נהפך שוק האמנות לפעילות כלכלית מורכבת ומסועפת מאוד.

לדאבוננו, אין מסד נתונים מלא לגבי הדברים שאירעו בשוק האמנות בתקופת היישוב. ידוע על גופים ציבוריים שהזמינו עבודות אצל אמנים או קנו מתערוכותיהם. למשל, עוד באמצע שנות העשרים החלה הסתדרות העובדים העבריים לרכוש עבודות, אם כחלק ממדיניות של סיוע לאמנים ואם מתוך תפיסתה לגבי מענה כוללני לצורכי חבריה. כך נקנו עבודות מאמנים בראשית דרכם, כגון סטימצקי, מוקדי, הלוי, פלדי וקריזה, ומאמנים אחרים – סמוך לעלייתם ארצה – למשל, מינקו. לאורך התקופה הנידונה כאן נקנו גם עבודות של אמנים ארצישראליים שהיו כבר ידועים: ראובן, ליטבינובסקי, גוטמן, גליקסברג, לבנון ועובדיהו (בר-יודא, 1986).

מקורות שונים מצביעים על כך שבשנות העשרים התגלה כבר עניין בפיתוח שוק אמנותי. יעקב פרמן הינו דוגמה ליזמות אישית שמקורה במימון פרטי. בדצמבר 1919 הגיעו ארצה פרמן (1881–1960) ומשפחתו, ועימם מטען גדול של ספרים ואוסף אמנות (יותר ממאתיים יצירות) שנרכש בעיר-מוצאם. עוד באודסה היה פרמן מעורב בפעילותה של "אגודת אמנים עברית" שהוקמה שם בשנת 1907 וערכה תערוכות שנתיות במשך עשור. פרמן נהג לקנות בכל תערוכה תמונה אחת לפחות מכל מציג. עם הגיעו ארצה המשיך פרמן בפעילותו ונרתם לקידום העשייה האמנותית בתל-אביב (בלס, 1978). אחת מיוזמותיו הראשונות הייתה תמיכה בקואופרטיב האמנים "התמר". בשנת 1920 ארגנו פרמן וקבוצת "התמר" תערוכה בגימנסיה הרצליה, שבה הוצגו תמונות מאוספו הפרטי של היזם, עבודות של חברי הקואופרטיב ועבודות מספר של שץ. בין הצדדים נחתם חוזה,⁵⁵ אולם התמונות שהציג פרמן מאוספו לא הוצעו כלל למכירה, אלא רק עבודותיהם של האמנים הארצישראליים. לפי החוזה תוכננה התערוכה כתערוכה נודדת "בערי יפו, ירושלים, קהיר ואלכסנדריה (ואולי בערים בירות, פורט סעיד וקונסטנטינופול)" (בלס,

55 בית ציפר לתיעוד וחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל-אביב, תיק "יעקב פרמן".

(1978). בשנת 1921 שכר פרמן את אולם נוה-שאנן ופתח בו גלריה בשם "התערוכה האמנותית התמידית בפלשתינה". הוא תכנן להציג שם את האוסף שלו ובצידו להציע למכירה עבודות אמנות של אמני ארץ-ישראל,⁵⁶ אך בשל קשיים כלכליים נסגרה הגלריה בסוף 1922. גם ללא נתונים כלכליים מדויקים מתקבלת אפוא תמונה של קשיים רבים בניסיון ליוזם שוק אמנותי בתחילת שנות העשרים. עדות אחרת למצב הכלכלי הקשה היא מכתב שכתב נחום גוטמן הצעיר מפריס, בשנת 1924, אל פרופ' בוריס שץ, ובו הסביר למורו כי הוא נמנע מלחזור לירושלים בגלל העדר אפשרות להתפרנס מאמנותו בעיר זו.⁵⁷ אם כן, המאמצים לעורר שוק אמנות נתקלו בקשיים.

לדעת ד"ר קרל שורץ, מנהלו הראשון של מוזיאון תל-אביב, אחת הסיבות המרכזיות לעיכוב התפתחותו של שדה האמנות הארצישראלי הייתה "העדר שוק אמנותי" מפותח (שורץ, 1941). הסבר זה עולה בקנה אחד עם תפיסתו של דיונגוף לגבי מה שייטיב עם ארץ-ישראל: לדעתו, ארגון המשק היהודי על בסיס לא-קפיטליסטי יקטין את יעילותו וייקר את התוצרת היהודית לעומת התוצרת הערבית (אהרונ, 1991). כלומר, כדי למנוע מצב זה דרושה כלכלת שוק. תביעה זו של דיונגוף הייתה אופיינית לקולות שבקעו באותם ימים מהבורגנות הארצישראלית.

אולם באמצע שנות העשרים חלה התעוררות בסחר ביצירות אמנות. עבודות אמנות נרכשו על-ידי אנשים פרטיים, כגון הנציב העליון לורד פלומר, שקנה יצירה בתערוכת "מגדל דוד" בשנת 1926 (צלמונה, תשנ"ב). כמו-כן, צדוק ון-פריזלנד תמך בצייר ליטבינובסקי, ואסף ומכר מיצירותיו בעשור שבין 1925 ל-1935.⁵⁸

בביקורת שפרסם אורי קיסרי בעיתון דואר היום, בינואר 1930, על תערוכת "אגד אמני א"י",⁵⁹ הוא מדווח שבתערוכה נמכרו שתי תמונות של גוטמן, אחת של גליקסברג ואחת של ניומן, במחירים שנעו בין עשר לארבעים לירות ארצישראליות. לטענתו, במסגרת אותה תערוכה לא נמכרו תמונות של ראובן משום שמחירן היה גבוה מדי, בין מאתיים לארבע מאות לירות ארצישראליות. יש להביא בחשבון שמשכורת חודשית של פקיד בדרגה בינונית באותם ימים הייתה בין שמונה לעשר לירות ארצישראליות (גלעד, 1995). קיסרי מספר שראובן מכר באותה תקופה יצירות בשווי של שבע מאות לירות ארצישראליות לאנשים פרטיים ולמיניסטריזון האמנות בפריס, ועוד עשרים וארבע

56 בין אמני בצלאל שהיו אמורים להיות מיוצגים בתערוכה נמנו: שמואל בן-דוד, מאיר גור-אריה, זאב רבן, א"ש שור ובוריס שץ עצמו. אמני יפו היו: ישראל פלדמן (פלדי), יצחק פרנקל, יוסף ואידה קונסטנט (אז קונסטנטינובסקי) וציונה תג'ר (בית ציפר לתיעוד וחקר האמנות הפלסטית בישראל, אוניברסיטת תל-אביב, תיק "יעקב פרמן").

57 הארכיון הצינוני המרכזי, תיק L42/36.

58 צדוק (ויגפריד) ון-פריזלנד נולד בהולנד בשנת 1886 ועלה ארצה בשנת 1919. הוא היה איש-ציבור ונדבן אמנות (עפרת, 1993).

59 קבוצת "אגד אמני א"י" התארגנה בסוף 1929. חברי הקבוצה ערכו תערוכה באלנבי 38, תל-אביב, שבה הוצגו ארבעים תמונות וארבעה פסלים של: אלויאל, גוטמן, גליקסברג, וריצקי, לובין, ליטבינובסקי, מלניקוב, ראובן, שמי, תג'ר, אורלוב, ניומן ופיין.

מתמונותיו בארצות־הברית – ארבע מביניהן למוזיאון לאמנות מודרנית בניו־יורק – במחיר כולל של עשרים ושישה אלף דולר.⁶⁰

אם נציג את התפתחות השוק האירופי כמודל לשם השוואה, כפי שהוצג קודם לכן, נוכל לטעון ששוק האמנות בסגנון קפיטליסטי החל להתגבש בארץ־ישראל רק בשנות השלושים. ביטוי לכך משמשות הגלריות השונות שנפתחו בשנים ההן. מתחילת שנות השלושים החלו להתפתח מקומות תצוגה פרטיים, כגון "קפה נאמנים הלל" (תל־אביב, 1936), וגלריות פרטיות לאמנות, ביניהן: בתל־אביב – "משכית" (1934), "כץ" (1936) ו"בך" (1937), שנהפכה מאוחר יותר לגלריה "קוסמופוליטן" (1938); בחיפה – "נגלר" (1935); ובירושלים – "דיוון" (1932), "סטימצקי" (1933) ו"הגלריה החדשה" (1935). ההתעוררות היחסית של שוק האמנות אינה מקרית, אלא קשורה לשינויים המעמדיים שהתרחשו במקביל.

יש הטוענים שהמאפיין הכלכלי הבולט ביותר בתקופת היישוב היה תנודות בקצב הגידול של גורמי הייצור, העבודה וההון, שכן גידול זה היה תלוי בייבוא הון, וזה מצידו היה תלוי גם בגלי ההגירה ובהרכבה וגם באופי ההשקעה של ממשלת המנדט. היו שנים שבהן היה המרכיב של בעלי ההון נמוך מאוד, כגון בתחילת שנות העשרים (1920–1922), והיו שנים שבהן היה מרכיב זה גבוה יחסית, כגון בעלייה הרביעית (1924–1926) ובעלייה החמישית (1932–1938). באופן כללי, לייבוא ההון היו השלכות חשובות, שכן הוא שאפשר, בין היתר, גידול בהשקעות והרחבת התשתית שהובילו לעלייה ברמת החיים (Metzer, 1998).

תהליך הריבוד של החברה היהודית הלך והתחדד, ונוצר בידול קבוצתי על בסיס הון כלכלי (גלעדי, 1995). העלייה הרביעית (1924–1926) לא רק הביאה הון פרטי גדול יחסית, אלא גם חיזקה את הקבוצות ה"אזרחיות" בחברה היישובית. רבגוניותן של הקבוצות החברתיות השונות בחברה היישובית העמיקה עם הגעתה של העלייה החמישית (1933–1938). האוכלוסייה היהודית בארץ־ישראל גדלה אז ממאה שבעים וחמישה אלף (במפקד 1931) לארבע מאות שבעים וארבעה אלף ערב מלחמת־העולם השנייה.

במשך שנים אלה השתנתה דמותו של היישוב במידה רבה, ומכמה בחינות לבלי הכר כמעט. האוכלוסייה העירונית הגיעה ל־83% מכלל האוכלוסייה היהודית, והתוצר המקומי צמח פי שניים וחצי (אהרונבי, 1991; גלעדי, 1995). יתרה מזו, השנים 1933–1935 היו שנות גאות כלכלית חסרת תקדים, שנבעה בעיקרה מתוספת גדולה ומאוזנת בגורמי ייצור: עבודה, הון וידע (Metzer, 1998). חלקו של ההון הפרטי עלה בהתמדה מ־59.3% מסך כל ההון היהודי בארץ־ישראל בתחילת המאה ל־84% בשנת 1937 (גלעדי, 1995). בד בבד, מסוף שנות העשרים נרשמה ירידה חריפה בהכנסותיהן של קרנות ההסתדרות הציונית מתרומות, ולכן הלך כוחו של התקציב הציוני ופחת (גרס, תש"ס).

בשלהי שנות השלושים נקלעה כלכלת היישוב למשבר, אך מלחמת־העולם השנייה הובילה להתאוששותה. הגאות בזמן המלחמה נבעה בעיקר משלושה גורמים עיקריים: הביקוש הגדל של צבאות בריטניה ובעלות־הברית במזרח התיכון למוצרים ולשירותים מקומיים, פתיחת השוק המזרח־תיכוני לסחורות ייצוא מארץ־ישראל והייצור המקומי הגדל של תחליפי־ייבוא (גרס, תש"ס; Metzer, 1998). התמורה הכלכלית הגדולה ביותר

60 "אצל אנשי המכחול", דואר היום, 4.1.30.

הייתה בתחום התעשייה והתשתית: חמש מאות מפעלי תעשייה חדשים הוקמו במשך המלחמה, 60% מהם בתל-אביב וסביבתה. ההתפתחות התעשייתית הקיפה ענפים רבים, החל בענף היהלומים (לצורכי מטוסי-קרב), המשך בטקסטיל ובמזון, וכלה בתעשיית המתכות. עד אז הגיעו כל ההשקעות בתעשייה ממקורות חוץ, אך בימי המלחמה פסק ייבוא ההון הפרטי ובמקומו הושקעו בהרחבת הייצור הרווחים שצברו המפעלים עצמם מפעילותם (גלעדי, 1995).

אולם התגבשותם של רבדים חברתיים חדשים אינה קשורה רק להיבט הכלכלי. התבוננות על שדה המעמדות ועל שדה האמנות יחד חושפת שלא תמיד התקיים מתאם מדויק בין היווצרותן של חוליות בשדה האמנות לבין שנות גאות. לדוגמה, תהליך הקמתו של מוזיאון תל-אביב התרחש דווקא בשנות השפל 1930–1932, וגם חלק מהגלריות נפתחו במחצית השנייה של שנות השלושים, שהייתה, כאמור, תקופת משבר. לכן יש לחפש גורמים נוספים.

לא כמו אנשי העליות השנייה והשלישית, אנשי העלייה הרביעית התאפיינו במכוונות הישגית ואינדיווידואליסטית. הם רצו יותר מכול לבסס ולשפר את מעמדם הכלכלי (אהרונ, 1991). גל ההגירה שהגיע אחריהם, "העלייה החמישית", העמיק את ההטרונגיות החברתית. עולי גרמניה ושאר מדינות מרכז אירופה היוו רק 25% מכלל הבאים בעלייה החמישית, ורוב העולים היו ממזרח אירופה ובעיקר מפולין. אף-על-פי-כן, במשך השנים זוהה גל זה עם עולי גרמניה. יש הסוברים שדימוי מוטעה זה נוצר כתוצאה מהשוני הגדול בין קבוצה זו לבין הקבוצות המזרח-אירופיות שהגיעו לפניה. עולי מרכז אירופה (גרמניה, אוסטריה וצ'כיה) הביאו עימם כמות של הון פרטי שעלתה בהרבה על זו שהביאו מהגרים אחרים; רבים מביניהם היו בעלי ידע ברמה גבוהה בתחומי הארגון, הפיננסים, הבנקאות והביטוח; בלט ביניהם אחוז גבוה של בעלי מקצועות חופשיים, כגון רופאים, עורכי-דין ומהנדסים, וכן מדענים שהשתלבו בטכניון ובאוניברסיטה העברית; הם נטלו חלק נכבד בהקמת מוסדות תרבות, כגון התזמורת הפילהרמונית הארצישראלית. במילים אחרות, המהגר שהגיע בגל זה היה בעל פוטנציאל רב ליהפך לצרכן בשדה האמנות הפלסטית, או לחלופין, לבעל עמדה בתוכו.

אפשר לראות את ההיסטוריה של המגזר הפועלי כמאבקה העקבי והבלתי-נלאה של קבוצה שניסתה להתגבר על קריאות-התיגר, העקביות לא-פחות, שבאו ממגזרים אחרים בחברה. שכן הבורגנות הבינונית והבורגנות הזעירה העניקו קולות רבים למחנה הרוויזיוניסטי. יתר על כן, העלייה הרביעית איימה גם על תהליך השגת הדומיננטיות של ארגוני העובדים, שהרי המוסדות הפוליטיים של היישוב היו מוסדות נבחרים. עלייה של בורגנים של ממש הייתה יכולה להטות את הכף לעבר המגזר "האזרחי". המפגש בפלשתינה-א"י עם הנהגה ציונית עוינת עיצב במידה מסוימת את תודעתה המעמדית של בורגנות העלייה הרביעית (בן-פורת, תשנ"ט).

פרספקטיבה סוציולוגית המחזירה את החברה לדיון ומעמידה אותה אל מול התהליכים הפוליטיים עשויה אפוא לגלות בקיעים בכל סוגי הדומיננטיות שנהוג לתאר במחקר. בעוד שהטרוריקה ותרבותם הפוליטית של מייסדי "אחדות העבודה" היו קולקטיביסטיות ועוצבו בדמותה של המדינתיות הרוסית (שפירא, 1975), בחברה היישובית בלט משקלם הרב של הקבוצות הלא-פועליות וההון הפרטי שלהן מזה, ושל תהליכי הדה-פרולטריוזציה שלה מזה. בשנים אלה התחילו בחברה היישובית שני תהליכים: מצד אחד, תנועת הפועלים

התעצמה – חל גידול ניכר במספרם של חברי ההסתדרות, בבינוי מוסדות, בצבירת נכסים כלכליים ובכיבוש עמדות־מפתח בהנהלה הלאומית; מצד אחר, התפתחה מגמה של דה־פרולטריוציה. מספר העובדים בפקידות גדל תוך שמונה שנים פי ארבעה ויותר. כמו־כן גדלו גם מספר העוסקים בפניננים ומספר המתפרנסים מרנטה. ליסק (ליסק, 1994) מוצא חיזוק למגמת הדה־פרולטריוציה בסוג בית־הספר התיכון שבחרו בני הוותיקים: בשנות השלושים והארבעים היו הגימנסיות ובתי־הספר למסחר מלאים עד אפס מקום. משה סמילנסקי התלונן מרות בשנת 1932 על אופי החינוך במושבות, שהתאפיין בריבוי גימנסיות לעומת אף לא בית־ספר מקצועי אחד (שם, ע' 345–377). יתרה מזו, משקלו של ענף השירותים היה 50%–60% מכלכלת החברה היישובית, משקל שהיה דומה באופן מפתיע לזה שבמשקים המערב־אירופיים באותה תקופה (גלעדי, 1995). התופעות שתוארו לעיל מצביעות על כך שאף־על־פי שהמגזר הפועלי גיבש דומיננטיות פוליטית, ועל־אף השפעתה של דומיננטיות זו על כלכלת היישוב, החברה היישובית התפתחה כחברה קפיטליסטית־בורגנית. בהקשר זה אפשר להביא את דבריו של מאיר דיזנגוף:

עם ישראל הוא אמנם מבני בניהם של הנביאים שהטיפו לצדק החברתי, ממנו יצאו גם מייסדי הסוציאל־דמוקרטיה המודרנית... אולם לעת הזאת, הרי צריכים אנו להודות כי עם בורגני הוא זה, עירוני, המתפרנס ויונק הכל מהסדר הרכושני... האם תמשכו את העם הזה אל... דרישות סוציאליות קיצוניות? (אהרונ, 1991)

ייתכן שהשליטה הפועלית מיתנה חלק מהפערים החברתיים, אך היא לא מנעה את "הבשורה" על־פי דיזנגוף: התגבשותם בחברה של מעמדות וקבוצות בעלות תודעה מובחנת.

סיכום

המאמר הנוכחי הראה אילו תנאים חברתיים מאפשרים את היווצרותה של הבו־זמניות החברתית (social simultaneity) בעיצומו של תהליך בינוי אומה, ובמקרה זה, בהקשר של שדה אמנות פלסטית המפתח תביעה לאוטונומיה אמנותית. העניין הסוציולוגי מתמקד בגורמים המבניים הפותחים פתח להיוולדות של בו־זמניות מסוג כזה. במקרה של תקופת היישוב מדובר בהצטלבות וצירוף של נסיבות חברתיות שיצרו מרחב חברתי שבו התקיימו הומוולוגיות בין שאיפתם של סוכני אמנות פלסטית להבנות שדה של אמנות עילית לבין המכוונות התרבותיות של הבורגנות היהודית המתגבשת. בחינת התהליכים מלמדת שלמרות תהליך בניית האומה, צמיחת הבורגנות הארצישראלית הייתה לאחד ההקשרים המרכזיים שאפשרו לא רק את התפתחותו של שדה האמנות העילית, אלא גם את גיבוש הנטיות האמנותיות המודרניסטיות בתוכו.

את חשיבות היווצרותה של הבו־זמניות החברתית יש להבין על רקע המחקר הקיים שעוסק בתהליך בניית האומה ובתפקידם של האינטלקטואלים בו. המחקר, על גווניו השונים, מייחס לקבוצות של אינטלקטואלים בכלל, ולאמנים פלסטיים בפרט, תפקיד

מרכזי בתהליך זה. על-פי התבניות המחשבתיות הממוסדות, בתנאים של בינוי אומה הדגש מושם בגורם מחולל בלבדי, משותף ורחב-היקף: פרקטיקות תרבותיות-חברתיות המבנות את הקהילה הלאומית המדומיינת. גם המחקר הסוציולוגי-הפוליטי בישראל העוסק בחברה היישובית מבליט את הגורמים שיצרו אחידות, יהיו אלה הדומיננטיות הפוליטית של המגזר הפועלי או הסכסוך הערבי-הישראלי. כתולדה של הנטייה ליצור התניה חברתית שבה גורם אחד בלבדי מניב תוצאה אחת ויחידה, תופעות חברתיות מסוימות נותרו חסויות, ביניהן: הבורגנות הארצישראלית ותרבותה מזה, ושדה האמנות שאימץ תביעות לאוטונומיה אמנותית מזה. בנקודה זו הפרדיגמה הסוציולוגית מצטלבת עם ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית, שכן תחום מחקר זה אימץ א-פריורי את ההנחה שבתקופה של בניית אומה עבודת האמנות נושאת מאפיינים "לוקליים". במילים אחרות, בתקופה כזו שדה האמנות מייצר "אמנות מגויסת". משתי תפיסות אלה משתמע, בסופו של דבר, תהליך של רדוקציה לשדה הפוליטי, או לחלופין, ראייה שלפיה האמנות שנוצרת בתקופה של בינוי אומה משקפת באופן רציונלי מטרות פוליטיות. באופן לא-מפתיע, יש לומר, גישות מחקריות אלה תואמות את ספֶר־העל של הציונות: בתקופת היישוב נרתמה כל החברה למטרה אחת – הגשמת הלאומיות היהודית.

לעומתן, הפרספקטיבה המחקרית המוצגת במאמר זה מניחה שחברה הינה זירה שבה תחומים חברתיים מתקיימים בתנאים אוטונומיים יחסית, ואי-אפשר לעשות להם רדוקציה לשום עיקרון חברתי יחיד וכוללני. במילים אחרות, לכל שדה היגיון משלו, ומשום כך אי-אפשר להניח א-פריורי סוג מסוים של קשר בין השדות.

על-אף חילוקי-הדעות בין החוקרים, האבחנה מוסכמת: חברה בורגנית מודרנית פירושה הפרדה הולכת וגוברת בין תחומי פעילות שונים בחברה, אם במובן של סֶפֶרָה ציבורית לעומת סֶפֶרָה פרטית, ואם במובן של שדות חברתיים שונים. אכן, "חיוניותה" של האמנות העילית בחברה "נורמלית", יחד עם "זכותה המובנת מאליה" של האמן ל"חופש פעולה" בשל מה שנתפס ככישורים מולדים ייחודיים, היו חלק בלתי-נפרד מן המכוונות החברתית בקרב המנהיגות הבורגנית בחברה היישובית. מכוונות זו כללה את קידום של מבני התמיכה שבלעדיהם היה תהליך ייצורה של עבודת האמנות בלתי-אפשרי, החל במוזיאון תל-אביב, המשך בגלריות לאמנות וכלה בכתבי-עת.

ניתן לטעון שמטריצת הפעולה שעמדה ביסוד עשייתם של נשאי המרכזים של התהליך התרבותי כללה מכוונות לאומית, אך היא כללה גם דיספוזיציות נוספות שהיו טבועות במודרניות האירופית. הבורגנות והאמנים הפלסטיים כאחד אימצו את דיספוזיציות המודרניות כדי "למלא" את מה שנתפס בעיניהם כחללים בהתפתחותה של האומה. פרספקטיבה זו, של "נרמול" החברה היהודית על בסיס המודל של החברה האירופית המודרנית, חייבה בין היתר את קיומה של האמנות העילית. מכוונות משותפת זו, שהייתה חלק ממטריצת הפעולה המודרנית – החל באמונה במיתוס האמן כגאון, וכלה בתפיסת האמנות הפלסטית כביטוי של רגשות נשגבים ולכן כאובייקט להתבוננות ולהערצה – העניקה בחברה היישובית לגיטימציה חברתית הן לאמן והן לסוכניה האחרים של האמנות.

הטענה המובאת כאן, על-אודות הקשר בין צמיחתו של שדה האמנות הארצישראלי לבין המעמד הבורגני, מתבססת על גישות סוציולוגיות הרואות בעשייה האמנותית תהליך ייצור ייחודי. עם זה, בתהליך זה מעורבים גורמים רבים, כלומר, אין מדובר רק באמן

ובעבודתו, אלא במארג של עמדות חברתיות שכולן יחד מאפשרות לעבודת האמנות ליזכות בהכרה חברתית. חלקה של הבורגנות הארצישראלית בתהליך זה היה מרכזי. הניסיון להסביר תהליך זה נוגע בסוגיות יסוד המעסיקות את החשיבה החברתית. אחת מהן קשורה למבנה החברה המודרנית, לתופעות שהיא מולידה ולטיב היחסים הנרקמים ביניהן. פענוח סוגיה זו אינו יכול להיות מושתת על חיפוש סיבתיות חד-חד-ערכית או על תיאור התפתחות חד-כיוונית של התופעות, כגון תפיסת החברה כשלם שחלקיו השונים מוכללים על-ידי פונקציות, תרבות משותפת, קונפליקטים החוצים אותו שתי וערב או סמכות החובקת את כולו. שכן מבעד לסיפּר-העל של הציונות מתגלה פער בין התחום הפוליטי לבין התחום התרבותי-החברתי, ומצטיירת חברה שמרכיביה אינם חופפים בהכרח, כלומר, הם מתקיימים באופן נפרד יחסית, על-פי הגיונות פעולה שונים זה מזה. במילים אחרות, בתקופת היישוב מתגלה אחד המאפיינים המרכזיים של המודרניות – הבורגניות החברתית. בורגניות זו נפרשת, במקרה זה, בין הכוחות הדוחפים לאחידות חברתית – תהליך בניית האומה, לבין הכוחות שהובילו לדיפרנציאציה בחברה – התביעה לאוטונומיה אמנותית. ביסוד טענה זו עומדת הנחה שלפיה אין סתירה מבנית בין לאומיות לבין מודרניזם אמנותי בעל מכוונות אוטונומית; אדרבא, שניהם גם-יחד מהווים מרכיבים של אותה חברה.

מקורות

- אהרונז, י' (עורך) (1991). הכלכלה הפוליטית בישראל. תל-אביב: עם עובד.
- בלס, ג' (1978). "אוסף יעקב פרלמן וראשית הציור המודרני בארץ-ישראל 1920–1922". קתדרה, 7, 177–202.
- בלס, ג' (תשנ"ט). "אגודת הציירים והפסלים". בתוך ז' שביט (עורכת), תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה, בנייתה של תרבות עברית (חלק ראשון, ע' 415–434). ירושלים: מוסד ביאליק.
- בן-פורת, א' (תשנ"ט). היכן הם הבורגנים ההם? תולדות הבורגנות הישראלית. ירושלים: מאגנס, ספריית אשכולות.
- בר-יודא, ע' (1986). אמנות בהסתדרות. תל-אביב: ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל.
- גלעדי, ד' (1995). כלכלת היישוב בתקופת המנדט. תל-אביב: משרד החינוך.
- גמזו, ח' (1942). האמנות בארצנו. תל-אביב: דפוס "הארץ".
- גרוס, נ' (עורך) (תש"ס). לא על הרוח לבדה: עיונים בהיסטוריה הכלכלית של ארץ-ישראל בעת החדשה. ירושלים: מאגנס.
- גרוס, נ' ומצר, י' (תש"ס). "ארץ-ישראל במלחמת העולם השנייה: היבטים כלכליים". בתוך: נ' גרוס (עורך), לא על הרוח לבדה: עיונים בהיסטוריה הכלכלית של ארץ-ישראל בעת החדשה. ירושלים: מאגנס.
- דרורי, י' (1990). בין ימין ושמאל: החוגים האזרחיים בשנות העשרים. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב – מפעלים אוניברסיטאיים.
- הולצמן, א' (תשנ"ד). "תמורות ומעמדה של האמנות הפלסטית במחשבת הספרות העברית

- (תרכ"ב-תרפ"ג). תרביץ, סג(ד), 555-595.
- חנוך, ג' (1946). הבימה בת כ"ה - ראשי פרקים לתולדותיה. תל-אביב: הוצאת "אלבום".
- יפה, א"ב (תש"ם). עשרים השנים הראשונות - ספרות ואמנות בתל-אביב הקטנה, 1909-1929. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וקרן תל-אביב.
- ליסק, מ' (1994). "כלכלה, חברה ומדיניות פנים". עיונים בתקומת ישראל, 4, 345-377.
- מקורות הפיסול הארצישראלי 1906-1939 (1990). קטלוג לתערוכה. הרצליה: מוזיאון הרצליה.
- עפרת, ג' (1993). על הארץ - האמנות הארצישראלית: פרקי-אבות. ירושלים: הוצאת ירון גולן.
- צלמונה, י' (1985). בוריס שץ. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר.
- צלמונה, י' (תשנ"ב). "התערוכות במגדל דוד כאספקלריה של האמנות הפלסטית הארצישראלית בראשית ימי המנדאט". ימי מגדל דוד - מלחמת התרבות הראשונה באמנות ישראל (ע' 7-15). ירושלים: מוזיאון ישראל.
- קלינגר, ר' (1946). האמנות והאמנים בארץ-ישראל. תל-אביב: הוצאת יבנה.
- שביט, ז' (תשמ"ג). החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910-1930. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שביט, ז' (תשנ"ט). תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית (חלק ראשון). ירושלים: מוסד ביאליק.
- שורץ, ק' (1941). האמנות היהודית החדשה בארץ-ישראל. ירושלים: ראובן מס.
- שפירא, י' (1975). אחדות העבודה ההיסטורית. תל-אביב: עם עובד.
- Alter, P. (1990). *Nationalism*. England: Edward Arnold.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Baigell, M. (1991). "From Hester Street to Fifty-Seventh Street: Jewish American Artists in New York". In N. Kleeblatt and S. Chevlowe (eds.), *Painting a Place in America - Jewish Artists in New York 1900-1945* (pp. 28-71). New York: The Jewish Museum and Indiana University Press.
- Becker, H.S. (1982). *Art World*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1983). "The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed". *Poetics*, 12, 311-356.
- Bourdieu, P. (1994). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. and Darbel, A. (1995). "The Love of Art". In F. Frascina and J. Harris (eds.), *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Text* (pp. 174-180). London: Phaidon.
- Bourdieu, P. and Wacquant, L.J.D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Manchester and Minneapolis: Manchester University Press and Minneapolis University Press.

- Deutsch, K.W. (1966). *Nationalism and Social Communication*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Foster, H. (1985). "The 'Primitive' and Conscious of Modern Art". *October*, 34, 45–70.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Gertz, A. (1947). *Statistical Handbook of Jewish Palestine 1947*. Jerusalem.
- Golan, R. (1985). "The Ecole Francais vs. the Ecole de Paris". *The Circle of Monparnasse: Jewish Artists in Paris – 1905–1945* (pp. 80–87). New York: The Jewish Museum.
- Hughes, R. (1991). *The Shock of the New – Art and the Century of Change*. New York: Thames & Hudson.
- Hutchinson, J. (1987). *The Dynamics of Cultural Nationalism*. London: Allen and Unwin.
- Hutchinson, J. & Smith, A. (1994). *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Kimmerling, B. (1983). *Zionism and Territory: The Socio-Territorial Dimensions of Zionist Politics*. Berkeley: University of California Press.
- Kimmerling, B. (1989). *The Israeli State & Society*. Albany: State University of New York Press.
- Metzer, J. (1998). *The Divided Economy of Mandatory Palestine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ofrat, G. (1983). "Bezalel Sales and Promotion". *Bezalel 1906–1929* (pp. 313–336). Jerusalem: The Israel Museum.
- Said, E. (1994). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Shafir, G. (1989). *Land, Labor and the Origins of the Israeli-Palestinian Conflict 1882–1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Touraine, A. (1992). *Critique de la Modernite*. Paris: Fayard.
- White, H.C. and White, C.A. (1993). *Canvasses and Careers – Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press.