

ארץ מקלט

על מהגרים ופליטים בשיח האמנות

גליה בר אור

על מקומה של האמנות בתודעה הפרטית והקולקטיבית: האם אכן מובנה באמנות פער בלתי ניתן לגישור בין החוויות העמוקות של התקופה לבין מרחב הפעולה של האמנות? האם זה טיבה של האמנות המודרניסטית, המתעלה מעבר לזמן ומקום, ומשמעותה של "האוטונומיה" של האמנות, שאין בה מקום לאמן שגורל האדם קרוב ללבו – בתנאים קיצוניים של סבל וכאב? או אולי, דווקא בתנאים של חברה מגייסת יש צורך ביצירת מרחב אוטונומי, סובייקטיבי, "פרטי" לאמנות המנותקת מ"החיים"?

עולה אפשרות נוספת, כי אמנים שאכן עסקו בחוויות מרכזיות אלה, לא נכנסו לתודעה שלנו משום שלא נכללו ב"קאנון" של האמנות. שהרי ה"קאנון" מתעצב על ידי אישים ומוסדות הנחשבים לברי סמכות לקבוע מהי האמנות בהא הידיעה, בהתבסס על איכויותיה הסגוליות, כך נאמר, לא תכניה.

מבט לאחור, ממרחק של 60 שנה כמעט, מאפשר חשיפה של זווית רלוונטית אחרת מזו שהתקבעה במשך עשרות בשנים באמנות הישראלית וזו מערערת גם על מעמדו האקסלוסיבי של מושג "האיכות" כפי שהשתרש בתפיסת הקאנון: היום כבר לא מקובל לחשוב כי מתקיימת סתירה בין ערכים תוכניים, חברתיים לבין ערכים אמנותיים. אכן מתברר כי אמנים שהתמודדו עם נושאים "לאומיים" כגון, פליטות והעפלה, לאוו דווקא ביטאו בכך הזדהות עם הנתיב המרכזי של האידיאולוגיה הציונית על חשבון העומק או הכנות של הביטוי האמנותי. וההיפך הוא הנכון, פנייה חד-משמעית לאפיק המודרניסטי, הלא פיגורטיבי של האמנות, לא נתפסת עוד אך ורק בהקשריה האוטונומיים, כמשחררת מהקשרים חברתיים-לאומיים, ולעתים דווקא, משרתת בדרכה מגמות ספציפיות של הציונות וטעונה לכן בהיבטים פוליטיים מובהקים בתהליך ההיסטורי של בינוי אומה. הקשרים אלה עולים באורח המובהק ביותר בהתייחסות לנושא: עולים, פליטים ומהגרים.

בשיח הציוני וכן בשיח המודרניסטי של האמנות הישראלית, כפי שנראה להלן, היה המושג "מהגרים" מוקצה מחמת מיאוס. הדיון בתיאור-מצב של פליטות התמקד בשיח הציוני בהקשרו התלולוגי שהיפך את משמעותו: לא מצב של פליטות, של "דלדול הכוחות" אלא, החלטה נחושה לקחת חלק במפעל קולקטיבי וחתיירה לארץ ישראל. לכן, העושים דרכם לארץ ישראל היו "עולים" או "מעפילים", לא פליטים, וכעולים הם נשאו פוטנציאל של רצון והתחדשות. כשדובר בתהליך ממושך נעשה שימוש למשל במושג "פרשת העלייה הבלתי לגאלית". ההבדל בין מהגרים לבין עולים התמצה בהדגשת הייחודיות ההיסטורית שאין לה אח דוגמא

עיון בסיפורה הרשמי של האמנות הישראלית שבו מככבים אמנים ותערוכות שנחשבים למייצגים של הזהות התרבותית הקולקטיבית שלנו, חושף פרדוקס טורד: החוויות המכוננות של התקופה, שגיבו לכאורה את הרציונל להקמת המדינה, נעדרות לחלוטין מה"קאנון" המוצג דרך קבע במוזאונים המרכזיים ובספרי התולדות. לנושא ההרצאה הנוכחית, פליטים ומהגרים, נדמה שאין זכר בנתיב המרכזי של האמנות הישראלית. ואם כך, למשמעותה המכוננת של המדינה כארץ מקלט אין ביטוי בסיפור האמנות שלה, המתמקד כנקודת ציון אחת ויחידה, בסיפורה של "אופקים חדשים" ובתערוכתה המודרניסטית של קבוצה מרכזית זו במוזאון תל-אביב בנובמבר 1948. בזיכרון הקולקטיבי, כפי שהוצג והתנסח בשיח האמנות של התקופה ואף שנים מאוחר יותר, לא נמצא אם כן מקום, בין השאר, לסאגה מקומית שהיא גם בינלאומית, של פליטות והגירה, חוויה שהיתה אולי המשמעותית ביותר בחייהם של רוב רובם של תושבי הארץ: שהרי בעשור הראשון בלבד של הקמת המדינה נוספו 1,200,000 על יישוב של 700,000, שרובם הגיעו זמן לא רב קודם לכן וכ־600,000 פליטים ערביים. היעדר ייצוג לחוויה זו טורד את הדעת ומעורר שאלות לא פשוטות



ובתערוכת "ישובי הירקון בימי קדם", (אפריל 1949) ציינה הביקורת את האפשרות שניתנה "לבוא במגע אישי עם חיי אבות אבותינו [-] אכן, מה עבר ומה לא עבר על עם ישראל עד שמלומדים יהודים הוציאו לאור יום והציגו לעין הקהל במדינת ישראל" [קולב, על המשמר, 1.4.1949].



לא זו היתה גישתו של מירון סימה למקומה של האמנות הישראלית ואולי לא במקרה, היה אחד האמנים הבודדים שעסק באורח אינטנסיבי בנושא פליטים ומהגרים. הנושא עלה גם בעבודות של חיים אתר, יעקב שטיינהרדט ואמנים נוספים אך לא באורח ממוקד כמו בעבודותיו של סימה.

הסקיצות שלו על נייר מעבירות הקשר מרובד יותר מהעבודות הספורות שיצר בשמן על בד. הווידיאו לקוח מתצוגה רטרוספקטיבית שנערכה לסימה במשכן לאמנות עין חרוד. הסרט הלא ערוך ישמש רקע לדברים של סימה, ובחומר הלא ערוך, הקשה יותר לצפייה, יש אולי גם יתרון משום שהשוטים הארוכים והחזרות נותנים מרחב זמן של התבוננות ועונים לתהליך החיפוש של סימה, לדינמיקה של התפתחות העבודה בהקשרי היחיד והקבוצה.

סימה החל לעבוד על נושא הפליטים ב־1938, בתחילה בדמויות של יחידים ובסגנון ריאליסטי יותר.

בתולדות העמים ומתוך התמקדות על "הרצון להיות לעם", כלומר, לתת את כל הכוחות.

דוגמא טובה לביטוי אמנותי המשתלב בנרטיב הציוני המרכזי הוא אלבום ההדפסים "החלוץ האלמוני" שיצר האמן פ.ק. הניך בחיפה – ההורים המבוגרים נשארים בגלות, החלוץ נפרד בחיבוק, על הספינה הוא רוקד הורה, הזרות שלו בארץ נושרת כמו חליפה מיותרת ומיד הוא מתמסר לעבודת הכפר, לשמירה, מוסר את חייו בהגנה וזרועות חבריו מתאחדות למעגל סביב לארון הקבורה.

הניך, יוצר האלבום, היה מורה של נפתלי בזם שהגיע לחיפה ב־1942 (עלה לארץ ב־1939 במסגרת עליית הנוער). שנים ספורות לאחר מכן, עם תום לימודיו בבצלאל, יצא בזם למחנות העקורים בקפריסין (עם אשתו לעתיד, חנה ליברמן) ללמד אמנות. מתוך 100 מועמדים שהתייצבו לקריאתו בקפריסין, בחר 25 לעבודת הסדנא ובסיום הדפיסו בזם ותלמידיו את אלבום קפריסין. ההדפסים הוצגו באפריל 1948 במועדון "אחוזה" ברחוב ברנר בתל אביב, והתערוכה כללה גם אויביקטים, דגמים זעירים של מכונות חקלאיות וספינות מעפילים שנוצרו במחנה.

גם תערוכה זו, של עבודות קפריסין, הלמה את השיח הציוני גם אם לא היתה רלוונטית לשיח האמנות המקומי: היא נקשרה ביסוד המאבק, באידלול הכוחות, ביצירה של אף על פי כן. ועל כך העידה המנבאה לאלבום: קפריסין, תחנה אחת בדרך הייסורים לארץ ישראל. משמעותו היהודית של שם זה, גדרות תיל דוקרני בטלה מאונס והידונות לניוון. ואף בתוך מציאות זו שקקו חיים".

במרכז של סקירה עיתונאית של התערוכה עמד למשל כושר האלתור במחנות: "מניין לקחתם מחרטה? – התקנו אותן בעצמנו. מן הקורות של גדר המחנה לקחנו את הקרשים, כציר שימש לנו צינור של אספקת המים, ברגים ומסמרים השגנו פה ושם". [אויגן קולב, "יצירות מכור העוני", על המשמר, 29.4.1948].

היבטים נוספים שעלו בעבודות, סגירות, אופק חסום, דימויים המזכירים מחנות גרמנים – להתמודדות עם כל אלה לא היתה בשלה תודעת התקופה. היא גם לא היתה בשלה לפרש את עבודותיו של נפתלי בזם מראשית שנות החמישים, לא כרדקציה אידיאולוגוסטית אלא בהקשר הפרטי וביוגרפי.

בשיח האמנות רווח שילוב אוקסימורוני שבו נתבעו האמנים "העולים" להיות גם "נושאים את רוח העם הקדומה" וגם "מחדשים מהפכניים של אותה רוח עצמה". אמנים מודרניסטים כמו כהנא למשל, דברו על רוח "שמית" של אבותינו שעברה מדור לדור שאותה יצקו לשפת אמנות חדישה. בתקנון של "אופקים חדשים" שחובר ב־1950 נוסחה המגמה הכפולה, הלאומית והמודרנית: תביעה לשילוב באמנות בין "מקוריות" (ישראליות) ל"קדמה". יש לזכור כי במחזור תל-אביב הוצגו בשנת 1948-1949, בצד תערוכתה המודרניסטית של "אופקים חדשים" שתי תערוכות ארכיאולוגיה ובשתיהן הודגשה הזיקה לרוח העם הקדומה: בתערוכת "הנשק והצבא בימי קדם (ישראל ואיוביו)" דובר על כך כי "לעינינו מתגלה עברו רב הפאר והגבורה של העם העברי וניתנת עדות חיה לתרבותם הצבאית ולדרכי מלחמתם של אבותינו". (25.10.1948)

בהמשך התמקד לא רק ביחידים אלא גם בקבוצות: בהקשר הנראטיבי: הספינה בים, דמויות במצב שונים של התנסות, רפיון, ייאוש. ובהפשטה במטרה להגיע לתמצות ייצוגי של הסיטואציה. הוא הגדיר את מגמתו ברוח זו: "נצטמצמתי על שתי קבוצות. האחת – שכולת האדישות והאחרת – אכולת ייאוש ומוקפת חמלה". סימה יצר עשרות רבות של עבודות מעין אלה, המשיך לעבוד על הנושא בשנות הארבעים ולדבריו, ביקש לחרוג מן הריאליזם האפיזודי של האיש הסובל ולבטא את הרגע "שבו האדם חדל להיות הוא עצמו והופך להיות מבע תכליתי של גורלו". סיפורה של "אכסודוס" הסעיר אותו והוא אף יצא למרסיי במטרה לפגוש את אנשיה. הוא תיאר לאחר זמן כיצד השפיעה חוויה זו על עבודתו: "טרגדיה אכזרית של הוויית הפליט, רע, נטול כבוד ושפל. ואז נראו לי פליטי האכסודוס – פשוטי עצבים, פשוטי הגשמיות, פשוטי צלם האנושות, פקעות מרתיתות, דיאגרמות של צער ונתונים לגורלם המשותף – כל אחד מהם נועד לייאוש, לחרי אפו ולחוסר ישעו". עבודות אחרונות בסדרה יצר ב'1947 והוא בחר בכותרת "פליטים" (ולא "מעפילים") לתערוכתו, שהוצגה בבית הנכות בצלאל ב'1950. הביקורת הגיבה כמובן: "כל הציורים, נושא אחד להם: ההעפלה. אולם סימה בחר משום מה לצייר רק את סבלות האנשים על האנייה בלב ים, הצד ההרואי של ההעפלה כאילו נעלם ממנו [-] אולם – האם רואה סימה רק את הסבל שבשיבת ציון? והיכן הגבורה שבה?"

עוד קודם לכן, הגיב חיים גמזו לעבודות: "מעפיליו של מירון סימה אינם אנשים בריאים, מלאי און ומרץ, אלא יצורים עלובים, תשושי כוח הנישאים על גלי שבעת הימים אל מקלט אחרון". (הארץ 4.5.1945).

אך סימה עורר מחלוקת לא רק בציוריו אלא גם בהשקפותיו, השימוש שעשה במונח "מהגרים" ותפיסתו הלא קאנונית את האמנות הישראלית.

ב'1948 התנהלה למשל, בהשתתפותו, התדיינות מעל דפי העיתון – בעקבות כתבה שהתפרסמה עיתון צרפתי בעקבות ראיון עמו. הכתבה עוררה סערה ואויגן קולב פרסם מאמר שאותו הכתיר בכותרת: "עתון צרפתי עושה את אמנותנו פלסטר", עתים 18 (20.3.1948), 1:

"פייר דיארג הני'ל מתאר את האמנות הארצישראלית כ'אמנות של מהגרים שרק עכשיו היא מתחילה לבוא במגע עם אדמת המולדת שאימצה לעצמה', וכן מדבר הוא על 'מצבה המסובך של אמנות זו, שנולדה כשהיא כבר מבוגרת'". קולב ציין כי נזכר בכתבה הדיון בנושא מופשט וריאליסטי שהתנהל בארץ, ובדברים אלה "אפשר למצוא קורטוב של דברים כהווייתם, אף כי הכינוי 'אמנות של מהגרים' אינו מסבר את אוחזנו".

מירון סימה תמה על מה יצא הפרץ ועל התקוממותו של קולב כנגד השימוש במונח "מהגרים":

"איני מבין מדוע אתה עומד כל כך על המושג 'אמנות של מהגרים', הלא רוב האמנים שבארץ באו מן החוץ ובהמשך הזמן השתמשו בה. הרי הם הביאו את אמנותם אתם (כיוון שלא צמחה פה), גם

הצעירים למדו אצלם, או לפי הדוגמאות שהובאו, הרי גם אני, גם אתה, מהגרים אנו, ואת הכיוון שאתה סניגורו מן החוץ הבאת אתך, הוא לא צמח כאן בארץ אפילו הציירים המועטים שנולדו פה, הולכים בעקבותיה של אמנות פריס. הפרוצס של יצירת האמנות המקורית ממושך עד מאד, ותלוי בנסיבות שונות ובנתונים שונים. אין לדרוש – ואתה וודאי שאינך דורש זאת – שבן לילה תיווצר אמנות ארצישראלית במשמעה המושלם של המלה הזאת, בשעה שבכל העולם, תודות לחליפות וזעזועים יסודיים בחברה, הולכת העממיות ונאבדת". [מירון סימה, "מכתב לא. קולב", עתים 21 (12.3.1948), 4].

קולב השיב למכתבו של סימה ["אמנות של מהגרים", עתים 23 (26.3.1948), 18]:

"איני יכול לתקן דבר – אך כל אימת שאני שומע בקשר עם היישוב הארצישראלי, בקשר עם מפעל בניינו ותרבותו את הביטוי 'מהגרים' – מתמלא אני רוגז. אם איש חו'ל, ואפילו הוא ידיד, ואפילו הוא 'יודע דבר', אינו מוצא לו ביטוי אחר לציון דרכנו – הרי אפשר להבין זאת. אפשר שאדם זר קשה לו לעמוד על ההבחנה היסודית, האנושית-איכותית שבין 'אמיגרנטים' לבין 'עולים', אותה הבחנה שהיא כל כך יקרה לנו. [-] ומכל שכן אנו, היהודים – ודאי שמצווים אנו להקפיד על הבחנה זו ב'טרמינולוגיה', שכן לפנינו לא רק ענין של טרמינולוגיה בלבד".

הוא ציין כי הגירות היו בכל הדורות ובמקרים רבים "גרמה הגירה הממושכת לדלדול הכוחות הנפשיים של המהגרים, להחרשת קולם של משוררים ולנטילת ליח היצירה מן האמנים". אך "הנדידה לארץ ישראל" היא שונה. היא מושתתת על "יסודות המאבק לעיצוב צורת חיינו. הרצון ליצור על ידי הגשמה אישית ערכים חדשים וקיימים, [-] ודאי, כל אלה שלא נולדו כאן 'באו מן החוץ': אבל במידה שהם משתתפים, כפעילים וכסבילים, בתהליך התחייה – שוב אין הם בחזקת 'מהגרים'. אמיגרנטים רוצה לומר – אנשים שמתבוללים או צריכים להתבולל בעולם זר".

קולב טען כי בוני התרבות בארץ ישראל שאבו מן "הסגולה הנפלאה – מן הזכות להיות בעת ובעונה אחת נושאי רוח העם הקדומה ומחדשים מהפכניים של אותה רוח עצמה. [-] לא, הטוב שבאמנותנו איננו 'אמנות מהגרים'. זוהי האמנות המתהווה של עם, שתהליך התהוותו שלו עדיין נמשכת. מיזוג הגורמים האנושיים המרובים, שבאו מארבעים-חמישים מדינות, לאחדות אחת, שכוח עמה לנהל את המאבק הכפוי עלינו – הוא כיום מבצעו הגדול ביותר של עמנו בארץ ישראל".

ברקע המחלוקת בין קולב לסימה ניצבה טענתו של סימה כי לא ניתן לזהות "אורגניזם של תרבות לאומית" ומהות מעין זו היא עניין של תהליך ממושך ומורכב. ובניסוח בן זמנו: סימה התייחס למצב של פליטות והגירה לא רק בהקשר המקומי אלא גם כמהלך של המודרניות, העתקה ושינוי תרבותי שבו "הולכת העממיות ונאבדת". תפיסה זו עמדה בניגוד לשיח האמנות הרווח, שאותו ייצג קולב, שהדגיש את המהלך ההיסטורי היהודי הייחודי והאמין בקיומו של מצע קיים של תרבות לאומית. אויגן קולב לא פעל

מטעם, הוא פעל בכל מאודו לבניין תרבות כחלק מבניין אומה ויצר אכן בפעולתו, כמבקר וכמנהל מזאון תל־אביב בשנות החמישים, מצע של אמנות עשיר ומפותח שהזין את האמנות הישראלית שנים רבות לאחר פטירתו.

הסיפור הרשמי של האמנות הישראלית נצרף כמשאלה של זהות קולקטיבית שאין בה כאב, עקירה ואובדן – זהות מאומצת של מרחב, חירות וקדמה. קולב האמין כי "דבר שהוא 'זר' ביסודו – האורגניזם של תרבות לאומית בריאה מקיא אותו – ואפילו אם הנטע הזר הזה צמח בארץ". החזרה לצמתיים הטעונים כוללת התדיינות מחודשת עם מה שנחשב "זר" לאורגניזם של תרבות מקומית. זוהי חזרה לצמתי־עבר שבגרה מרדוקציה של השיח הביקורתי המעביר נקודות עיוורון של עבר במכבש מושגים צר המשטח דיכטומית לכוח ודיכוי. אין טעם לבנות נראטיב מנצח חדש שיהפוך את הקאנון על ראשו ויבנה את אותו הסיפור אך עם גיבורים חדשים וללא אופקים חדשים. נראה שנדרשת כיום משאלת זהות קולקטיבית המתמודדת עם משקעים פרטיים וקולקטיביים כגון הגירה ופליטות, תפיסה לא תלאולוגית ופתוחה שתתן מקום לתודעה קולקטיבית מורכבת דיה לענות על "הזר" שצומח כאתגר בהווה