

בצלאל של שץ ומלאכת האומנות הציונית

– יגאל צלמונה

"בית המדרש למלאכת אמנות בצלאל" נוסד בירושלים בשנת 1906; עם הקמתו נחשב למיזם המרכזי והחשוב של התנועה הציונית בארץ ישראל. העובדה שניתנה חשיבות רבה כל כך למרכז שכלל בית ספר למלאכת מחשבת, בתי מלאכה לייצור חפצים בסגנון ייחודי ומוזאון, מעידה על האמונה של הוגי בצלאל ביכולת של הקראפט והאמנות לבטא במלואה את "רוח הלאום", להפיח בה חיים ולשמש הוכחה להיותם של היהודים ראויים למעמד מכובד של לאום מודרני. המאמר מבקש להראות כיצד היה רעיון בצלאל חלק משיח הלאומיות שאפיין את החוויה הקולקטיבית בעולם של המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. המאמר מצביע על כך שבצלאל, בעצם פרקטיקת ייצור החפצים שלו, היה אמור להזים את התפיסה המקובלת בעולם באותה תקופה, שלפיה היהודים היו "עם ללא אמנות", משולל כישרון יצירה וזיקה ליופי וחסר מובהקות לאומית. המרכיבים הצורניים והתוכניים של הקראפט שנוצר בבצלאל יצרו יחדיו מערכת של טקסט חזותי ולשוני, ששימתו הייתה לנטוע אמון בקיומם של מאפייני לאומיות יהודית – בהנחה שלאום הוא קהילה בעלת היסטוריה, שפה, טריטוריה ותרבות חומרית משותפות.

יגאל צלמונה, מרצה במחלקה להיסטוריה ותיאוריה ובתכנית התואר השני למדיניות ולתיאוריה של האמנויות בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ובחוג לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית; יועץ לתחומי אמנות ואוצרות בספרייה הלאומית של ישראל. עד לפרישתו ב-2012 היה אוצר ראשי בין-תחומי במוזאון ישראל, ירושלים. עם תחומי העניין והמחקר שלו נמנים אמנות ישראלית ואוצרות. פרסם ספרים, קטלוגים ומאמרים רבים. בין ספריו: אבל פן: ציורי התנ"ך ועוד (2003); בוריס שץ, כוהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית (2006); 100 שנות אמנות ישראלית (2010); שעון חול: עבודתו של מיכה אולמן (2011).



תמונה 3:

"בצלאל", ראי יעקב ורחל, 1906-1929, כסף ואבני חן, 21.5x13.5 ס"מ, מוזאון ישראל, ירושלים (מתנת שרה לפורט, פלורידה)

ראשית דבר

את תווית הספר (אקס־ליבריס) האישית של הפסל בוריס שץ, מייסד "בית המדרש למלאכת אמנות בצלאל", התקין בברלין ב־1905, שנה לפני הקמת המוסד בירושלים, האמן אפרים משה ליליין, החשוב שבמעצבי הסימבוליקה החזותית הציונית ושותפו של שץ בהקמת בצלאל [תמונה 1]. בתווית מתואר גבר חשוף גוף, בנוי לתלפיות, שאת חלציו מכסה פרוות כבש, ניצב לפני ארון העדות ששני הכרובים מתנוססים עליו. בידו של הרקולס המזוקן הזה, שקלסותרו הוא של שץ עצמו, נתונה מחוגה גדולה; סביבו פזורים כלי בנאים: אנכי־מידה, מד־זווית, כף טייחים וגרזן. כלי עבודתו אלו הם הסמלים האלגוריים המובהקים של מסדר "הבונים החופשיים", ששץ וליילין הזדהו כנראה עם תפיסת עולמם.¹ תווית ספר אישית מכוונת לייצג את הדימוי העצמי של בעליה ולשווק איזו תמצית של ערכים ותקוות שהוא מבקש לזהות את עצמו עמם – תדמית־היות. יוזם בצלאל ומנהלו הראשון בחר להיות מתואר בתווית שלו בדמות ההשראה לשם המוסד: בצלאל בן־אורי, האומן העברי הראשון מספר שמות, בונה המשכן וכליו – או נכון יותר, חרש־האומן שמימש בתלת־ממד

את תכניתו של המעצב הראשי – אלוהי ישראל. אף על פי ששץ היה פסל, הוא מוצג בתווית הספר שלו כאיש מלאכה קדום – בנאי ואומן. דימוי זה של בצלאל מייצג את תפיסת בית המדרש למלאכת אמנות בצלאל כפי שחלמו אותו והוגיו ואת העולם הרוחני שבבסיסו: ביטוי ליהדות חדשה שמקדמת יצירה וחידוש, שהעוגן של תכניה ודימוייה המכוונים נעוץ בהקשר המקראי הארץ־ישראלי ולא בהקשר התלמודי הגלותי, והמאמינה בתיקונו של המרכז הלאומי היהודי שחרב בעבר הרחוק; יהדות חדשה שאינה מתנכרת לממד הגופני והמעשי של הווייתו ומאמינה בשיקום גבריותו של היהודי הגלותי



תמונה 1:
אפרים משה ליליין,
תווית ספר של בוריס
שץ, 1905 בקירוב,
דפוס אופסט, עיזבון
האמן, ירושלים

כחלק ממהלך קיומי של תיקון בני העם עצמם.² מבחינתם של בוריס שץ ועמיתיו, בצלאל לא היה אמור רק לשקף את הרוח החדשה הזאת אלא אף לפעול כסוכן שינוי, ובאמצעות פעולת החינוך המקצועי שלו להיות אחד הגורמים שיעצבו את היהדות האלטרנטיבית הזאת, ובעיקר יכינו את התשתית ליצירת התפאורה של חייה. אם כן, הקראפט העברי שיווצר בבצלאל נתפס בעיניהם כלא פחות מאחד ממכשיריה המרכזיים של גאולת היהודי החדש.

על פי אמנות מסדר "הבונים החופשיים", כלי הבנאי מייצגים את מלאכת העיבוד והליטוש של חומר הגלם ומסמלים את אפשרות השיפור הרוחני והמוסרי של האנושות בתהליך של עבודה רוחנית. באקט מתוחכם של הרכבה חזותית ואידאולוגית התיך ליליין בתווית הספר של שץ את הרעיון האוניברסלי של השתכללות האנושות, שסמליו שאובים מעולם הקראפט (כלי הבנאי), עם המופע המקראי הראשון של מוטיב הקראפט העברי: מעשה הבנאים מספר שמות, בצלאל בן־אורי ועוזריו, שעיצבו את המבנה והתכולה של המשכן. את שני הרעיונות האלה הוא חיבר ברישום שלו עם דמותו הממשית של שץ, "היהודי החדש", עתיר הכוח הגופני והרוחני, בדרכו להקים בירושלים עוד מרכז רוחני: "בית המדרש למלאכת אמנות בצלאל", כור היתוך של יצירה וחינוך ליצירה, מרכז של קראפט עברי שיתקין את כלי הפולחן הסימבוליים של מקדש המהדורה החדשה של העם היהודי. במאמר זה אבקש לתאר ולפרט את מרכיביו של הרעיון הזה ויישומם.

תכנית בצלאל עוצבה, כידוע, במשא ומתן בין שץ, פסל יהודי יליד ליטא וממייסדי האקדמיה לאמנות בסופיה, בולגריה, להנהגת התנועה הציונית בברלין, בין ינואר 1902, כשהחל להתכתב בנושא זה עם בנימין זאב הרצל, לינואר 1906, כשהגיע עם שותפו לדרך האמן אפרים משה ליליין לירושלים, להפעלת "בית המדרש לאמנות ולמלאכת אומנות בצלאל".³ לצד בית הספר לאמנות נפתחו בתי מלאכה שבהם נלמדו מלאכות האומנות השונות ונעשו בהם עבודות מלאכת מחשבת שנועדו למכירה. הצלע השלישית של המוסד הייתה בית הנכות (מוזאון). בשנות השגשוג של בצלאל, בין השנים 1908–1912, הגיע מספר התלמידים והפועלים ל־460. במהלך השנים פתח המוסד כ־32 מחלקות שונות לציור, כור, אריגת שטיחים, מיקשה

2. אם נזכור את ההקפדה על שיעורי ההתעמלות והספורט בבצלאל, נראה שהשיקום הזה היה במקום חשוב ברישמת המשימות של המוסד, לא פחות מהחייאת השפה העברית ומיצירת האמנות. על סוגיית תיאורי הגוף הגברי בתרבות העברית הציונית, ראו: מיכאל גלזמן, *הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007.
3. על תולדות בצלאל, ראו: "בצלאל" של שץ, 1906–1929, עורכת: נורית שילה־כהן, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1983; גדעון עפרת, "החזון של בצלאל", בתוך: *בצלאל 100*, עורכים: דוד טרסקובר וגדעון עפרת, ספר ראשון, 1906–1929, מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, 2006; חיה בנגיס, *בצלאל, ירושלים, מבחר מאוסף אלן ב' סליפקה*, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2008.

1. אמני בצלאל מרכזים אחרים היו חברים רשמיים במסדר "הבונים החופשיים", כמו יהודים רבים בשלהי המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20 באירופה ואף בארץ ישראל. מרכיבים רבים בחזון בצלאל, כפי שנוסח במשך השנים בידי מנהיגיו, כמו מרכזיותו של רעיון המקדש בירושלים או דמותו של שלמה המלך בונה ההיכל, שעיטרה עבודות בצלאל רבות, נבחרו בהשראת הרעיונות של "הבונים החופשיים". אפשר לומר שעצם תפיסת התפתחות מלאכת המחשבת בבצלאל כתהליך משתכלל ומתעדן של עבודת קודש רוחנית – שכן, שץ החשיב את עצמו ואת עמיתיו בבצלאל ככהנים במקדש התרבות – הייתה רוויה במוטיבים של תפיסת העולם של "הבונים החופשיים".

(ריקוע נחושת), פיליגרן כסף, עבודה דמשקאית (שילוב כסף בנחושת), נגרות, חיטוב באבן ובשן, רהיטים קלועים, ליתוגרפיה, אמילי, עיצוב והדפסת ספרים ועוד. המוסד התקיים בניהולו של שץ עד 1929, אז נסגר עקב קשיים כלכליים ולחצים לסגירתו שהופעלו עליו במשך תקופה ארוכה.⁴

אמנות, מלאכת־אמנות ושאלת הלאום

המשכן מספר שמות נבנה במדבר, בדרכו של העם אל הארץ המובטחת. כך בצלאל, שאמנם נוסד בארץ ישראל, נועד לשמש אומה שנתפסה בידי מנהיגיה ותומכיה כנתונה אך בראשית דרכה למימוש לאומיותה, וחשוב לזכור שלפחות עד לשנים שלאחר הצהרת בלפור נועדו החפצים שנוצרו בבצלאל להימכר לצרכנים יהודים באירופה (המערבית והמזרחית) ובארצות הברית, ולא דווקא לשוק הארץ־ישראלי, שהיה מצומצם למדי. בעיני שץ וחבריו היו חפצי בצלאל גלגלי הצלה של זהות, שנשלחו מירושלים אל התפוצות כדי לאשש את התודעה הלאומית ואת תחושות הזהות של יהודי הגולה.⁵ אכן, את היזמה להקמת בצלאל ואת התפיסה שהכתיבה את נתיבותיו יש להבין במסגרת שיח הלאומיות. ברוח תקופתו, שקשרה את "נפש הלאום" עם האמנות ככלי ההבעה שלה, נהג שץ להדגיש תמיד את האמנות כביטוי של "האני הקיבוצי". "אמנות לאומית", הוא אמר, "היא אמנות היוצאת מן הלב

4. חשוב לדעת שלפני הקמת בצלאל היו בארץ ישראל מסורות של מלאכת אמנות בעלת מאפיינים דתיים (בייחוד יהודיים ונוצריים), שנוצרה בעבור עולי רגל, אך גם ליצוא ולצריכה מקומית. תעשיית המזכרות לתיירים התפתחה בארץ מאז אמצע המאה ה־19, ואומנים יצרו בעבורה חפצים מעץ זית, מצדף או בטכניקת רקמה וציור על נייר. בשלהי המאה ה־19 ביקשו משכילי התפוצות והארגונים הפילנתרופיים היהודיים, כמו הגורמים שהתלכדו בברלין להקמת בצלאל, לבסס את הכלכלה המקומית של יהודי ירושלים, בשאיפה להפוך את היישוב לחברה "נורמלית" המקיימת את עצמה. בהשפעתם התרחב החינוך, שכלל גם את מקצועות האומנות. לדוגמה, עבודות אמנות שימושית נוצרו בבית הספר "תורה ומלאכה" שנפתח בירושלים בשנת 1882 מטעם חברת "כל ישראל חברים". ההבדל העיקרי בין חינוך מסוג זה לבין חזונו ויזמותו של בצלאל היה טמון בכך שהוא לא התקיים בשירותה של התנועה הציונית, ואילו בצלאל ראה עצמו מכשיר פוליטי שנועד לשרת את הרעיון הלאומי. יש לומר, שהחזון הזה לא עוצב בשנים הראשונות לקיום המוסד בתיאום ציפיות עם הוועד המנהל שלו בברלין. כדי לגייס תמיכה מקיר לקיר בפעילות בצלאל, השתתפו בהקמתו ובהנהגתו גורמים לא־ציוניים בעם היהודי, כמו חברת "עזרה", שביקשה לשפר את תנאי קיומם של יהודים בכל התפוצות ולא רק בארץ ישראל. יש לומר, שעד 1929 היה בצלאל הניסיון המושכל הראשון בעולם היהודי, ולפחות במשך דור אחד גם היחיד, לפתח מערכת אמנותית עצמאית שניסחה ויצרה שיטה תאורטית ופרקטית ליצירת אמנות ואמנות יהודית בעלת גוון לאומי ופעלה על פיה בתחומי היצירה והחינוך האמנותי.
5. יש לציין, שבמהלך פעילותו של בצלאל כיוונו כמה מן החפצים לשוק הנוצרי הפרוטסטנטי, בעיקר בגלל שיקולים מסחריים, בין שאלו היו חפצים ניטריילים מבחינת האיקונוגרפיה של עיטוריהם ומבחינת הפונקציה שלהם ובין שהיה מדובר בפרויקטים איקונוגרפיים נוצריים מורכבים כמו מערכת העיטור בחומרים שונים בניין ימק"א בירושלים בפיקוח זאב רבן, שהיה בהשקפתו בעל גישה אוניברסליסטית ברוח אנתרופוסופית. על בניין ימק"א, ראו גם: בתשעב גולדמן אידה, **זאב רבן: סימבוליסט עברי**, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, ירושלים: יד יצחק בן־צבי, 2001.

ופועלת בהרמוניה עם לב הלאום". שץ כתב את הדברים בוורשה ב־1888, בהיותו בן 21, בתקופה של התערורות לאומית באירופה ובעת שנולדו בה מדינות שלא היו קיימות לפני כן.⁶ הרעיון הלאומי במובנו האתני, שלפיו עם זכאי לטריטוריה משלו, שבה יוכל לבטא את תרבותו המיוחדת, התפתח במאה ה־19 באירופה והתגלם בתנועות הלאומיות שיצרו אז את גרמניה, איטליה, יוון, פולין, בולגריה ואומות שפה אחרות. בהגות המדינית המאוחרת תואר הלאום כקהילה מדומיינת⁷ בעלת שפה משותפת, טריטוריה משותפת וכביכול היסטוריה ותרבות משותפת. בשלהי המאה ה־19 ביקשו היהודים בעלי התודעה הלאומית לפתח כל אחד מן התחומים האלה עד לכדי עיקרון מכונן של אומתיות, אך על פי שלאישי מהם לא היה מכה משותף ממשי ועמוק עם כל קהילות היהודים הקיימות. שץ ואחרים האמינו שלאמנות ולקראפט ישנה היכולת להיות זרז מעורר מרכזי של תהליך האיחוי הלאומי. ואכן מובילי השיח הלאומי באירופה האמינו שהביטוי הצלול ביותר של רוח העם טמון ביצירה האמנותית שלו, שנתפסה כפעילות האנושית המרכזית. על פי תפיסה זו, האמנים הם שנותנים בעשייתם את הייצוג המגובש והברור של העם לדורותיו; עמים חסרי תרבות ואמנות אינם עמים טבעיים מפני שהם נעדרים זהות ואי אפשר להבדיל בינם ובין סביבתם. במחצית השנייה של המאה ה־19 הלך וגבר גם העניין התאורטי והמעשי ביכולתן של האמנויות הדקורטיביות ומלאכת האמנות, הקראפט, לגלם ערכים לאומיים. ההתנגדות של תנועות לאומיות שונות לאוניברסליות של הקפיטליזם התעשייתי, הסלידה מתוצאותיו החברתיות והקיומיות של הקפיטליזם הזה, העדפת האידאולוגיה הרומנטית את היסוד הפרטיקולרי, האישי וה"שבטי" על פני הכללי והקוסמופוליטי והנהייה להתקרב לטבע – "לפני היות התרבות" – הובילה חטיבות שלמות של עולם הרוח במאה ה־19 לראות במלאכות האמנות פוטנציאל של מהפכה תרבותית מבחינה תודעתית ומעשית. אם מלאכת האמנות תישען על עבודת יד האמן בלא התיווך המנוכר של המכונה, תשאב את ערכיה מן האותנטיות הטבעית של חומרי הסביבה והמקום בלא יבוא של יוקרה זרה ותשכיל ללמוד מדרך העשייה למודת הניסיון של האומן העממי – או אז, האמינו, יצמח סגנון מקומי שיגלם את נשמת הלאום האמתית. רגשות לאומיים ולעתים לאומניים, התנגדות לנאורות האוניברסלית, ומנגד,

6. על תולדות חייו של ב' שץ, ראו: יגאל צלמונה, **בוריס שץ, כהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2006.

7. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.

רעיונות הסוציאליזם האוטופי, חברו לגיבוש התפיסות האלה.⁸ לדוגמה, הן הובילו את אומני תנועת הארטס אנד קראפטס ואת התאורטיקנים שלה, ג'ון רסקין וויליאם מוריס – שהשפיעו מאוד על שץ וחבריו⁹ – לפתח אהדה גדולה לאומנות ימי הביניים, את היסטוריוני התרבות הגרמנים לקבוע שהסגנון הגותי ועץ היער הם שפת העיצוב והחומר היאים לביטוי "הנפש הגרמנית", ואת אומני בצלאל לחפש בחוטי הצמר של השטיחים הפרסיים ובפיליג'רן הכסף התימני את ההשראה לביטוי הנפש העברית, שתתעורר עם שוב הגוף היהודי מגלותו.

הטענה המעניינת המובלעת במאמרו של שץ מ־1888, אשר הטביעה את חותמה גם על מפעליו התרבותיים בהמשך דרכו, היא שאפשר לעצב אמנות ואומנות לעם גם אם העם עדיין חסר זהות לאומית וחסר טריטוריה, ועל דרך ההיפוך – להמציאו מחדש כלאום במובן המודרני של המושג, באמצעות האמנות ומלאכת האמנות. זו הייתה, בעצם, העמדה התרבותית והלאומית שבבסיס תפיסת הייעוד של בצלאל, ומבחינה זו, אפשר לראות בו במובהק ארגון שחזונו עוצב ברוח הרעיונות המודרניים של המאה ה־19.

אמנם, לנושא מלאכת המחשבת עצמה לא היה מקום במאמרו של שץ ולא בדבריהם של משתתפים אחרים בשיח היהודי הנוגע לזיקה שבין אמנות לשאלת הלאומיות. אבל עשור אחד אחרי כתיבת הדברים האלה, עשור שבמהלכו עסק

8. בוריס שץ היה סוציאליסט אוטופי ברוח התאוריה של האוטופיסט הצרפתי פרודון. הוא היה בעל דעות קרובות לסוציאליזם השיתופי, והעובדה שיצר דיוקן של קארל מארקס בתבליט בתקופת שהותו בפריז בשלהי המאה ה־19 מלמדת אולי על נשיותו האידאולוגית. רעיון בצלאל צמח מן השיח של הסוציאליזם האוטופי ומהתנגדותו הנקרונית של שץ לזיקה שבין אמנות לתיעוש המנכר. וכך כתב בירושלים בראשית המאה ה־20: "שכלם החופשי של בני האדם המציא מכונות מכוכמות, ואותן המכונות עשו את האדם לעבד שאין בו דעת [...] היא נטלה ממנו גם את שארית נחמתו – 'חדוות היצירה'. כי בבית החרושת אין האמן יוצר דבר שלם ואינו רואה אפילו את הדבר מה הוא בשעת גמירתו, ורק עבודה אחת עליו: להחיש בפחזנות של שטן אחרי המכונה, לעבוד לה [...] אותו הטיפוס הבריא של בעלי המלאכה הקודם שהיה חושב על מלאכתו ומשכללה ומשפרה, זה שנתן לבני האדם מלאכת מחשבת – איננו עוד. לפיכך אין בה בעבודה שבזמן הזה כל רוח ושום טעם של עצמיות, משום שנטלו אלה מהפועל משנה שנשתעבד זה לשד של ברזל המקיש ונחפז במהירות פראית, והפועל טובב עליו כמטרף בנפשו [...]", ראו: בוריס שץ, **בצלאל: תולדותיו, מהותו ועתידי**, ירושלים: סונית, 1909, פרק יג. מלאכת הכפיים הרגועה, היצרית וההרמונית בבצלאל תהיה תשובה נואלת לשעבוד המנוכר הזה.

9. הרעיון הקואופרטיבי האנטי־קפיטליסטי היה משותף לכל ההוגים האוטופיסטיים של המאה ה־19, והוא משמש בסיס אידאולוגי של תכנית הרצל. ברם, ההדגשה על ההיבט האמנותי־יצירתי של הקואופרציות אופיינית למחשבתם של ויליאם מוריס, וולטר קריין וג'ון רסקין (שץ ראה עצמו כרסקין עברי) – דמויות שהשפעתן רבה על חיי האמנות, שמותייחסו קשורים לתנועת ארטס אנד קראפטס באנגליה בעשורים האחרונים של המאה הקודמת, שביקשה להחזיר את עטרת האומנות ליושנה ולהעניק לה סטטוס של אמנות לכל דבר, לנתקה מן הייצור המכני והתעשייתי של חפצי־זן. רעיונות רבים של רסקין ומוריס חוזרים ונשנים במה שניתן לכנות "המשנה החברתית של בוריס שץ". הגישה הרואה בחיים הרמוניים ומאשרים תנאי לאמנות טובה עוברת כמוטו ברומן האוטופי של שץ, המזכיר במידה רבה באווירתו את ספרו האוטופי של מוריס **חדשות משום מקום** ומתאר את החיים העתידיים בארץ ישראל כחיים בגן עדן תניכי, בהרמוניה מלאה עם הטבע.



תמונה 2:

בוריס שץ, **אלבום מתנה לצאר ניקולאי השני**, 1896, ברונזה, כסף ושיש, גובה 2.20 מ' בקירוב (תצלום), עיבון האמן, ירושלים

למחייתו בפריז במלאכת האמנות – עיצוב מדליות ועיצוב כלים שימושיים מקרמיקה – כבר היה שץ שקוע עמוק בחרושת אמנות לאומית. הוא עשה זאת בבולגריה¹⁰ בשנים 1895–1905 שבהן הייתה המדינה החדשה שרויה במאמץ גדול של הבניית זהותה כמדינת לאום – צירוף שבעצם לא היה טבוע לפני כן במשמעות המודרנית של המושג מדינה. בתור פסל צעיר ומוערך, לקח חלק בפרויקט גיוס התרבות לרעיון הלאומי הבולגרי ואף היה ממייסדי האקדמיה הבולגרית לאמנות ולאומנות, שהייתה לכלי מרכזי של המאמץ הזה. הוא מילא תפקיד חשוב ובכיר בהרכבת המכונה התרבותית הגדולה ששימיתה הייתה אחת: ליכוד לאומי ויצירת זהות קיבוצית באמצעות המצאה, עידוד והפקה של יצירה שתקדם רגש לאומי מאחד. מערכת האמנות

הבולגרית גויסה והתגייסה בהשראתו של הצאר פרדיננד להפקת דימויים חזותיים, שירה, ספרות, מחול, מחזות תאטרון ואופנה רשמית, שכולם היו מוכוונים אל תיאור ושירות מיתוסים לאומיים ואפילו אל המצאתם יש מאין. שץ השתתף באופן פעיל במאמץ הזה בחסות ידידו הקרוב, איבן שימשנוב, נשיא החברה לפיתוח האמנות בבולגריה ולימים שר התרבות שלה. הוא יצר בבולגריה כמה חפצי אמנות יוקרתיים ביותר כמו מתנת מלך בולגריה לצאר הרוסי ניקולאי השני לרגל הכתרתו – תיבת ברונזה גדולה בגובה 2.2 מטר שניצבות עליה שתי דמויות של בולגרים טיפוסיים והיא מצוידת במנגנון נפתח, המגלה עם הזזת המכסה אוסף של ציורים מעשה ידי אמנים בולגרים (תמונה 2); הוא עיצב מסגרת ברונזה מזהב, ענקית ומפוארת, לציור הדיוקן הרשמי של רעייתו המנוחה של הצאר הבולגרי, מעוטרת במוטיבים דקורטיביים בולגריים בהשראת מוצגים ארכאולוגיים בולגריים עתיקים ומשובצת בתבליטים המתארים את המתאבלים. המסגרת זיכתה את שץ במדליית כסף בתערוכה העולמית של 1900 בפריז. מבחינה זו, בולגריה הייתה מעבדת האימון של שץ לנושא האומנות הלאומית, והלקח הזה ישמש אותו ויהיה הבסיס לתפיסה שתכוון את בית הספר בצלאל בירושלים. כמה חפצים יוקרתיים שנוצרו בבצלאל מאוחר יותר מזכירים מאוד בתפיסת העיצוב שלהם יצירות מלאכת מחשבת של שץ בבולגריה,¹¹ ומעידים על כך שלעתים קרובות מימש בירושלים תפיסה אמנותית שגיבש בסופיה.

10. צלמונה, **בוריס שץ, כהן אמנות**, עמ' 32–59.
11. ראו: שם, עמ' 56 (תצלום).

חפצים עבריים

בכל הנוגע למלאכות האמנות, אחד העקרונות החשובים של שץ ואנשי בצלאל היה הניסיון לנסח מערכת סגנונית ותוכנית חדשה, שישתלבו בה מוצרי המוסד. כוונתם הייתה לעצב כלים וחפצים ייחודיים מבחינת צורתם, עיצובם ועיטורם. משמעות העיקרון הזה הייתה שכלל מעשה מלאכת המחשבת של המוסד התקיים והתפתח במסגרת ההקשר הלאומי. גם אם ייצרו בבצלאל כלי קודש יהודיים כמו חנוכיות, מגילות אסתר, כיסא אליהו או ארון קודש, להלן נראה כי הם נבחרו מפני שהיה ניתן להפיח בהם תוכן לאומי ולא כמענה לצריכה של ציבור אורתודוקסי, שממילא היה שמרן ולא נטה לשנות את טעמו ואת הרגלי השימוש שלו בכלי פולחן מסורתיים. לדוגמה, חנוכיות היו מוצר נפוץ ברפרטואר של בצלאל כחלק מהשינוי שחל במשמעות חג החנוכה בשלהי המאה ה־19, כשהחל להיתפס בעיני היהודים בעלי התודעה הלאומית כחגיגת גבורת המכבים וראשית העצמאות היהודית הממלכתית בארץ ישראל ולא כציון זיכרון הנס האלוהי של פח השמן. נראה שהשינוי הגדול שביקשו אנשי בצלאל ליצור בתחום מלאכת המחשבת היה בניסיון ליצור חפצים שימושיים שיהיה אפשר לזהותם כיהודים. עד אז, כלל לא עלו לשיח התרבות שאלות כמו מהו חפץ יהודי או כיצד עליו להיראות. שאלת הזיקה בין מראהו של חפץ וסגנון עיצובו למסגרת הלאומית של היווצרותו כלל לא הייתה רלוונטית, כל עוד מושג הלאום עצמו לא היה רלוונטי וברור. התשובה לשאלות האלה יכלה לבוא רק מתחום הדת, שכן הדת, מצוותיה והנחיותיה הן שהגדירו את היותו של אדם יהודי או לא. אם כן, חפץ יהודי היה תמיד כלי מתחום הפרקטיקה הדתית: כלי קודש.

מובן מאליו, שעצם הופעתו של מוסד המתחבט בשאלת הגדרתו של סגנון לאומי יכולה להתרחש רק עם העמקת שיח הלאומיות. אנשי בצלאל ביקשו לעצב באמצעות החפצים שיצרו עולם צורות ותוכן שנשען על שלושה עקרונות בסיסיים של הגדרת הלאום: היסטוריה מדומיינת משותפת – ומכאן ריבוי דימויים מעולם המקרא ומן המעשה הציוני העכשווי; מולדת משותפת – ומכאן חשיבות דימויי ארץ ישראל ביצירתם וההימנעות העקרונית מכל אזכור של הגלות. הגלות היא המודחק הגדול של עולם המראות של בצלאל; עיקרון שלישי של הגדרת הלאום הוא שפה משותפת – ומכאן מרכזיות השפה העברית ביצירות בצלאל.

מנקודת המבט הזאת, מעניין לבחון חפץ חילוני שהוגדר בבצלאל כחפץ עברי (ובתרגום לאנגלית Jewish object), נניח מראת יד מתוצרת המוסד (תמונה 3). כעת ביקשו בתי המלאכה של בצלאל ליצור חפצים שימושיים באותה תשומת לב שלפני כן ניתנה להתקנת חפצי קודש, ומאותו רצון לייפות, שבעבר נועד לצורך "הידור מצווה" וכעת כוון לצורך חילוני ולאומי. האמונה ביכולתו של העיצוב האמנותי לחולל נסים ולשנות לעומק את האדם החווה אותו עד שיעשה לסובייקט אחד

מתוך כלל לאומי בעל זהות הומוגנית, היא בעיקרה מודרנית.

במקרה זה, סוג הכלי הוא בעל חשיבות מיוחדת, שכן זה חפץ זהות נשי מובהק, שהמשתמשת בו מתבוננת דרכו בעצמה, ופניה הניבטים מולה נעשים חלק ממערכת של צורות, דימויים וסגנון, שהופכים כלים לגיבוש זהותה או דימויה העצמי. מה ניתן לומר על האישה הנושאת בתיקה מראת כסף כזאת ומחזיקה אותה בידה? מי היא הצרכנית שראו לנגד עיניהם מעצבי בצלאל? בלא ספק, היא הייתה אמידה, מפני שמראת הכסף המהודרת הזאת היא כלי מותרות; היא הייתה מורגלת בשימוש בחפצים דומים במערב, כי צורתה של המראה אופיינית למראות יד אירופיות; היא לא הייתה שומרת מצוות, כי התיאור הפיגורטיבי המפורש של הסצנה שעל גב המראה מרחיק מן החפץ כל משמעות דתית חמורה. הסצנה הזאת היא פגישת יעקב ורחל – דימוי אהבה שעטר חפצים רבים מתוצרת בצלאל והיה לנושא שהעסיק רבים מן האמנים שהיו קשורים למוסד. אמנם, המוטיב לקוח מן המקרא, אך הוא שתול בהקשר יום־יומי וחילוני, כתיאור של כל זוג אהבים על חפץ ביתי מתוצרת מפעל למלאכת מחשבת בעולם. תפאורת הסצנה, הנוף הארץ־ישראלי על הדקלים הצומחים בו, משרדרת אווירת מקום מזרחי. עיטור המראה אינו בעל אפיונים מזרחיים מובהקים, אבל מקור טכניקת הפיליגראן שלו נעוץ במסורת הצרפתית התימנית. יש להזכיר, שמרבית צורפי תימן היו יהודים, ובין השנים 1904–1914 עלו לארץ ישראל יהודים רבים מתימן, בהם צורפים וסופרי סת"ם שמצאו מקום כפועלים בבצלאל. בשנת 1910, בסיוע הקרן הקיימת לישראל, דאג שץ לספק לכמה משפחות תימניות של צורפים מבצלאל קרקע ובתי מגורים ממערב לכפר הערבי ח'דיתה, שנקראה מושבת בצלאל, על מנת לשלב אומנות וחקלאות. ואולם הניסיון נכשל והמקום ננטש ונסגר בשנת 1914.¹² היהודים ממוצא תימני נתפסו ביישוב היהודי כנציגים האוטנטיים ביותר של עם ישראל מתקופת התנ"ך ושימשו מודלים לתיאור הסצנות ברבים מן החפצים מתוצרת בצלאל. היכולת לשלב בחפצי בצלאל עיטורים בטכניקת צורפות תימנית, המבוצעים בידי אומנים ממוצא תימני – אף שעיצוב החפץ נעשה בידי מעצבים מערביים – הייתה מקדם אותנטיות ממדרגה ראשונה והוסיפה נופך חשוב ומהותי להגדרת החפצים כ"יהודיים".¹³ שילוב של סצנה תנ"כית, טכניקה תימנית ומבצעים יהודים מן המזרח ומן המערב העיד, במקרה

12. גדעון עפרת, "מושבת האמנים בן שמן, 1910–1913", קתדרה 20 (1981): 123–164.

13. שץ, בצלאל: תולדותיו, פרק יג: תיאור בית המלאכה לפיליגראן: [...] על ידי הקירות סמוכים ספסלים ועליהם יושבים איש על תיבתו, רגליהם מכוונות תחתיהם כמנהג ערב, כחמישים איש: אנשים באים בשנים בעלי פאות ארוכות וכנגדם בניהם הצעירים היושבים כבר כמנהג אירופא. בלשכה זו, מלבד האומן ושני עוזריו, כלם יהודים תימניים הם, המפורסמים בסבלנות יתרה וחבתם לעבודה. מקצתם עסקו כבר בתימן בעשיית כלי זין ובקישוטי כסף, אבל כולם היו סופרי סת"ם שמספרם רב שם (...) ומלאכתם הקודמת עומדת להם בעבודתם החדשה הצריכה דייקנות".

היהודי אינו מוכשר לבטא את עצמו במוזיקה ובאמנות – כך קבע, לדוגמה, המלחין הגרמני ריכרד וגנר, שחיבר כתב פלסטר נגד האמנים היהודים בשלהי המאה ה־19. ואם כבר עסקו ההיסטוריונים של האמנות במאה ה־19 באפשרות ההיסטורית של יצירת אמנות בקרב היהודים, הרי שהיא תוארה כחסרת משמעות, חקיינית וחסרת ייחוד. הנאמר בתנ"ך על בניית מקדש שלמה – "וַיִּשְׁלַח הַמֶּלֶךְ שְׁלֹמֹה, וַיִּקַּח אֶת חִירָם מִצֹּר. בֶּן אִשָּׁה אַלְמָנָה הוּא מִמִּטָּה נִפְתָּלִי, וְאָבִיו אִישׁ צָרִי חָרָשׁ נְחֹשֶׁת; וַיִּמְלֵא אֶת הַחֲכָמָה וְאֶת הַתְּבוּנָה וְאֶת הַדַּעַת לַעֲשׂוֹת כָּל מְלָאכָה בְּנְחָשֶׁת; וַיָּבֹאוּ אֶל הַמֶּלֶךְ שְׁלֹמֹה, וַיַּעַשׂ אֶת כָּל מְלָאכָתוֹ" (מלכים א, ז, 13–14) – הביא היסטוריוני אמנות להניח שהיהודים לא היו מסוגלים כלל למעשה האמנות, ורק בן התערובת מצור הוא שהשכיל לבצע את המלאכה. עם חסר אמנות ואומנות, כפי שנתפס העם היהודי בעיני רבים, הוא בעצם משולל כל זהות ומלאות לאומית.

ברוח דומה טען אף הוגה הדעות היהודי מרטין בובר בראשית המאה העשרים, שיהודי הגולה הם בני אדם פגומים, קרבנות של תנאי חייהם ועבדים לספר, אשר רק עצמאות לאומית בטריטוריה משלהם תאפשר להם להיות לאנשים שלמים. רק ככאלה יהיה בכוחם ליצור אמנות ואומנות נעלות.

בצלאל השתייך למגמה האפולוגטית של יוצרים יהודים שביקשו להוכיח באמצעות יצירתם שהדעות הקדומות הרווחות באירופה בנוגע ליהודים ולזיקתם ליצירה החזותית נשענות על יסודות רעועים, ושהעם היהודי יצר אמנות בעבר ויוצר אותה בהווה. ההוכחה הזאת נועדה לעיני הצופים האירופיים הלא־יהודים, אך, רוויה כעת ברגש ובכוונה לאומיים, היא כוונה בנמרצות הולכת וגדלה אל קהל הצרכנים היהודים, בעיקר בכוונה להפיח בהם רגש לאומי. הצורך האפולוגטי הזה קידם את מעמדה של האמנות החזותית, שכן הספרות הלאומית היהודית, שנכתבה בעיקר בעברית, נועדה ליהודים שומעי עברית בלבד, ואילו האמנות החזותית לא הייתה תלויה שפה ויכלה להוליך את מסריה הן לצופים לא־יהודים הן לצופים יהודים שהשפה העברית לא הייתה שגורה על פיהם.

מבחינה זו הייתה היצירה של בצלאל אקט של מאמץ כביר להוכיח שהיהודים הם עם הראוי למעמד לאומי; עם שבעבר היה ככל העמים: עצמאי, שוחר ויוצר יופי על בסיס הרמוניה ואיזון; עם שהיצריות, המיניות והחושניות לא היו זרות לו, ושכמובן, הוא אשר נתן לאנושות את התנ"ך והמונותאיזם – הבסיס לציוויליזציה האירופית – כלומר סיבות טובות להתקבלות טבעית למשפחת העמים המודרניים.

אפשר לראות בבית הנכות (מוזאון) בצלאל, שקם ביזמת שץ ב־1906 וב־1925 הפך ל"בית הנכות הלאומי בצלאל", פן משלים בתחום האיסוף והתצוגה לפעולת בתי המלאכה של המוסד בתחום היצירה, ואם נזכור שחפצים רבים מתוצרת המוסד היו מיד עם השלמת ייצורם למוצגים במוזאון הלאומי הזה, תהא זו עוד הוכחה

של מראת היד, על ניסיון ליצור חפץ בעל אפיונים יהודיים וארץ־ישראליים שיהלום את צרכיה של משתמשת בורגנית, חילונית, בעלת תודעה לאומית, המבקשת להדגיש את זיקתה לארץ ישראל ואת הקשר בין ההווה שלה ובין העבר התנ"כי. כך ביקשו אנשי בצלאל לכוון את תפיסת העיצוב של החפצים שיצרו אל קהילת עילית של יהודים־עברים, מודעת ליופי, נהנית מן החושניות של הצורות, מן היוקרה של החומר ומן ההשקעה שבעיבודו. האישה המוציאה מתיקה את המראה הזאת משדרת לעצמה ולסביבתה שהיא משתייכת לעילית מכובדת של אומה מודרנית (בעלת יחסין עתיקים), שאינה נופלת באיכות התפאורה של חייה מן האיכות של אליטות מקבילות, והיא בעלת זהות תרבותית והיסטורית. בצלאל לא היה מוסד שביקש לפתח אמנות עממית. להפך – היוקרתיות, המכובדות והאווירה החזרונית הן שעמדו בראש מעייני היוצרים שלו. זה גם היה הטעם לעיקר הביקורת שהופנתה כלפיו, בעיקר מחוגי השמאל הציוני בארץ־ישראל ומן החוגים ה"בונדיסטיים" האנטי־ציוניים במזרח אירופה.

מן הראוי לברר את שאיפתם של אנשי בצלאל ליצור אומנות יהודית אותנטית בארץ ישראל גם על רקע העניין בסוגיית האמנות הלאומית היהודית בשלהי המאה ה־19. מכיוון שבאותה תקופה נתפסו בני האדם בעיקר על פי השתייכותם לגזעים ולאומים, היה תחום מחקר תולדות האמנות צבוע בגוון לאומני וגזעני ונטה להבליט ייחוד ומהות לאומיים בד בבד עם שימוש מושכל במכניזם של הכלת הדומים והדרת השונים. היהודי כמשולל טריטוריה קבועה נחשב ל"אחר" הגדול של אירופה, לזר המוחלט, בן אסיה בראש ובראשונה וכמובן – שמי. התיאורים הלשוניים והחזותיים שלו הציגו אותו חסר שורשים וקשר למקום ולעם שהוא חי בקרבם.

בהקשר זה, חשוב לזכור שבצלאל נוסד באחת מתקופות השיא של האנטישמיות האירופית. פחות משנה לפני היווסדו, בד בבד עם המאמצים של תכנון הקמתו בברלין, התרחשו כמה מן הפוגרומים הקשים והאלימים ביותר ביהודים בתחילת המאה העשרים, כשמאות אלפי יהודים נטבחו באוקראינה.

בדרך כלל הצטמצם באירופה הדיבור על אמנות יהודית להתייחסות על דרך השלילה, אל אי־קיומה.¹⁴ הדיבר המקראי שאסר על עשיית פסל ותמונה נחשב לגורם מרכזי להיותם של היהודים "לא־אמנותיים" מבחינה חזותית. גישה נפוצה בקרב חוגים אנטישמיים באירופה שללה כל סיכוי לחיבור בין יהודים ליצירת אמנות איכותית. בשל זרותו וניתוקו מכל מקור אמתי של אותנטיות תרבותית אירופית,

14. לדין מפורט בנושא, ראו: Margaret Olin, *The Nation without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

להיותו של בצלאל מערכת אפולוגטית שיעודה החייה, תיקון וריפוי לאומי. כך כתב שץ בפמפליטים הרשמיים של בית הנכות:

הסימן הראשון לכל עם שמתעורר לתחייה הוא שמתחיל לחפש ולאסוף את זיכרונותיו ועתיקותיו [...] כל דבר המזכיר לו ומתאר לפניו את חיי אבותיו הקדמונים [...] "בצלאל" שלנו שמטרתו לעזור לעמנו לשוב לחיים טבעיים, לקח עליו גם יצירת בית נכות פה [...] עיקר ערכו הוא לאומי ונותן הוא כבוד לעם ישראל, שכן צוברים אנחנו כל מה שיצר גאון עם-ישראל למקום אחד ואנו שומרים עליו מכיליון.¹⁵

ובאשר לממד האפולוגטי, הוא ממשיך וכותב: "והיה אם ישאלו, מה נתן עם ישראל לאמנות העולמית? נענה: לכו לארץ-ישראל וראו שם את בית-נכותנו".¹⁶ שץ האמין שבצלאל יוכיח שציוויליזציית האוזן והזמן היהודית הגלותית תהיה בעתיד גם לציוויליזציית עין ומרחב, ובעיקר תהיה ל"עם ככל העמים". ההוכחה הזאת, שתוצג בפני קטני האמונה (יהודים ולא-יהודים) יכולה להפוך לראי אוטופי שבו ייראו לעצמם היהודים כבעלי פוטנציאל שינוי ואז יופחו בהם כוחות לאומיים ממשיים. את התפקיד הלאומי הכביר הזה נטל על כתפיו הצנומות מוסד שכל ימיו נאבק על עצם יכולתו לשרוד.

סגנון בצלאל: מזרח ארוג במערב

כאמור, בכל מה שנוגע לטכניקות ולסגנון העיצוב של חפצי החן בבצלאל היה יסוד המזרח חשוב ודומיננטי, בהקשר שתואר עד כה; הוא קרן מן התוצרת כמקדם מקומיות, כסמן של "ארץ-ישראליות" ו"תנכ"יות" וגם כערך מוסף של מקוריות ואותנטיות, שללא ספק היה בעל משמעות מסחרית "מותגית". מנהלי המחלקות ובתי המלאכה, אמנים ממוצא אירופי מבצלאל, נשלחו ללמוד את הטכניקות של המלאכות השונות בערי הארצות שבהן כבר הייתה מסורת מבוססת שלהן, לדוגמה: איסטנבול – למלאכת השטיחים, דמשק – ללימוד טכניקת פיליג'רן הכסף ושיבוץ חוטי כסף בנחושת (עבודת דמשק) וקהיר – ללימוד הטיפול בטכניקות האמייל. בצוות האומנים והפועלים של בצלאל נכללו צורפים וסופרי סת"ם מתימן וכן נערות מיומנות בטווייה מפרס, טורקיה וכרדיסטן.

אפשר לומר שבבצלאל, לראשונה במציאות התרבותית והאמנותית, התרחש מפגש של יצירה ועבודה בין מזרח למערב, כשאומנים ופועלים יהודים אירופים נפגשים ועובדים יחד פנים אל פנים ויד ביד עם אומנים ופועלים יהודים מן המזרח. ואמנם, אחד האפיונים המקוריים של עבודות בצלאל הוא השילוב של יסודות אסתטיים וטכניים מן המזרח ומן המערב בכל אחד מן המוצרים. עצם ההבחנה הזאת בין מזרח למערב כשתי מהויות תרבותיות וקטגוריות נפרדות ונבדלות היא בעייתית ומחייבת עידונים והתאמות, ולכן הם יופיעו במאמר זה, בעיקר מצד ההגדרה של אנשי בצלאל עצמם את המושגים האלה.

במוקד העניין הזה נמצא ויכוח עקרוני שהתגלע כבר בתחילת דרכו של המוסד בין מנהל בצלאל בוריס שץ לבין הוועד המנהל שלו, שפעל מברלין. הוועד הברלינאי, שהיה מורכב בעיקר מציונים "מעשיים" ומנציגי ארגונים פילנתרופיים לא-ציוניים, ביקש להתרכז בהגדלת ההכנסות של בצלאל, שתאפשר סיפוק אפשרויות כלכליות לתושבים היהודים בארץ ישראל. אנשי הוועד היו מודעים לטעם האוריינטליסטי של מקצת הציבור האירופי ולעניין שלו במוצרים אקזוטיים מן המזרח, ולחצו לפתח מוצרים דומים לחפצי האמנות המזרחיים הקלאסיים – לדוגמה, שטיחים בסגנון פרסי, שנראו להם מתאימים לשוק הגרמני. ואמנם, באירופה כולה הייתה הצלחה רבה לשטיחים בסגנון פרסי שהועתקו מדוגמאות מאוסף הסולטן הטורקי וכונו תנכ"יים. שמואל בן-דוד, ממורי בצלאל המרכזיים, שאמד באופן מציאותי את יכולותיהם של אומני בצלאל בתחילת דרכו של המוסד, טען:

אם נעתיק את הסגנון הפרסי בשטיחים ואת הסגנון הערבי בנחושת, לא תהיה תפארתנו על הדרך הזאת. שכר העבודה יהיה גבוה יותר אצלנו מאשר אצלם, וביפי המלאכה עולים הם עלינו. מפני שהם עובדים בסגנון המקורי והמסורתי ואנחנו אך מחקים אותם, וללא הצלחה.¹⁷

בתוצרי בצלאל מן השנים הראשונות אפשר למצוא דוגמאות רבות של העתקת דוגמאות של חפצי אמנות קיימים מן המזרח התיכון או הוספת עיטור בצורת יסודות ארכיטקטוניים מזרחיים, דקלים, קשתות וכיפות בעבודה דמשקאית על כלים קיימים שנרכשו מבעלי מלאכה ערבים. שץ עצמו, במאמר ביקורתי שכתב על תוצרת בצלאל בשנים המעטות שאחרים ולא הוא הובילו את יצירת החפצים, העיד:

15. בוריס שץ, בתוך: השקפה (ל' תשרי תרס"ז, 1907): ללא מסי עמוד.

16. שמואל בן-דוד, "ב' שץ ועשרים שנה ליסוד בצלאל", תיאטרון ואמנות 9 (1927): 8.

17. שם.

במלאכות [...] נכרת השתדלות לעשות את המלאכה רק חלקה, להכין חפצים המוניים של גלנטריה ולקשטה בטעם זול [...] רוח היצירה האמנותית גורש כלו. נוטלים פשוט, בלי כל בושה, צורות ורשומים ידועים משל האחרים, מערבבים בלי כל טעם ואופי אמנותי; צורות גוטיות-גרמניות מקושטות ברשומים גרועים טורקיים-ערביים. [...] במעשה השטיחים חקן, פשוטו כמשמעו את השטיחים המזרחיים. [...]¹⁸

נראה שיותר מן הצורך להימנע מחקיינות, שנתפסה בעיני המבקרים האנטישמיים כתכונה אמנותית יהודית, הייתה בבסיס טענתו של שץ גם רגישות "אוריינטליסטית" שנטתה להעדפת האסתטיקה המערבית והביאה אותו להסתייג מדומינטיות מוחלטת של היסוד המזרחי בתוצרת המוסד. מה שהוא תיאר כ"סגנון יהודי ארץ-ישראלי" או "עברי" היה, בעצם, שילוב יסודות מזרחיים במערביים. מבחינתם של אנשי בצלאל, המקוריות של עיצוב הכלים מתוצרתם נבעה משילוב לא-מקובל של טכניקות: "מצאנו כבר את האופן לתת לעבודה הזאת צביון אורגינלי. בזה שאנחנו מחברים אותה [את עבודת חוטי הכסף הפיליגרנים] יחד עם מקשה [ריקוע] של כסף, חיתוך של שן, עבודות של אמאיל, אבנים מקומיים, וכדומה – לכל אלה יש ב'בצלאל' אנשים מלומדים למלאכה". שץ כינה את חיבור טכניקות הפילגרן הבצלאלית אל מלאכות אחרות כדי "ליצור אפקטים חדשים": "כסף בצלאל". ישנם אפיונים סגנוניים וטכניים המצויים רק בעבודות בצלאל.¹⁹ עבודת הפיליגרן בבצלאל לעולם אינה בנוסח התימני המובהק. לא רק מפני שהעיצובים נעשו בידי אומנים אירופים, אלא משום שבטכניקות הוכנסו יסודות חדשים. את הכלים התלת-ממדיים מרשת פיליגרן למדו התימנים להתקין רק בבצלאל. רק לעתים רחוקות מאוד אפשר למצוא בעבודות בצלאל מעוינים וכדורים מכסף, כמקובל במלאכת הצורפות התימנית. את השימוש בכדורים או בעיגולים ובקווים לוליינים של חוטי פיליגרן למילוי המרווחים שנוצרים במפגש של עיגול עם מרובע אפשר למצוא רק בעבודות בצלאל ולא בעיצוב התימני המסורתי. במרבית העבודות אין העיטורים חופפים או עוברים זה מעל זה. עיטור שטוח כזה הוא מסימני הייחוד של בצלאל, והסיבה לכך היא טכנית: מחסור בעובדים מיומנים וצורך בעבודה מהירה. קל לתכנן עבודות כאלה, וגם פועלים שאינם מומחים של ממש יכולים לבצע אותן; יש היגיון בסדר העבודה שבו אחד העובדים יוצר את כדורי הכסף והאחרים מלחימים אותם לכלים.

תמונה 4: בצלאל, מחלקות שונות והאומנים י' צוקר, י' ריבקינד, מ' גור אריה על פי התכנית של זאב רבן, **ארון הקודש** (תיאורים מחיי משה רבנו, אדם וחווה, קין והבל, סמלי השבטים והמזלות, שמות כוכבי הלכת, פסוקים מהתנ"ך), 1916, פליז רקוע וצורב, אבני חן, אמיל, פיליגרן-כסף, שנהב וצדף, 175.26x88.9x70 ס"מ, מוזאון ספרטוס, מכון ספרטוס למדעי היהדות, שיקגו (מתנת ג'ורג'ט ספרטוס, 1996)



תמונה 6: בתי המלאכה של בצלאל בפינקוח זאב רבן, **כיסא אליהו**, 1916-1924, 190x91x91 ס"מ, מוזאון ישראל, ירושלים, (רכישה בנדיבות יוסי בנימינוף, ניריורק)



בעבודות הגדולות והיוקרתיות של בצלאל מתחזק דווקא היסוד המערבי על חשבון הממד המזרחי. ספר הזהב של הקרן הקיימת מ־1913 מזכיר בפרופורציות שלו ובדומיננטיות של התיאורים הפיגורטיביים בטכניקת חיטוב השן דווקא את הקודקסים הגדולים של כתיב יד שאפשר למצוא באוצרות היוקרתיים של הכנסייה בקתדרלות הגדולות של המערב. כאמור, הספר הזה מזכיר יצירות מלאכת מחשבת כמו כריכות אלבומים, מעשה ידי שץ בעברו בבולגריה, שלא ספק נעשו בהשראת קודקסים מסוג זה.

עניין זה בולט בכמה עבודות בצלאל חשובות שהוצגו בתערוכה נודדת גדולה ויוקרתית של מוצרי המוסד בארצות הברית ב־1924, שנועדה להביא הכנסות ניכרות ממכירות לקופת בצלאל. אחרי מלחמת העולם ולפני המשבר הכלכלי הגדול השתפר מצבם הכלכלי של רבים מיהודי אמריקה, אחדים מהם התעשרו מאוד והקופות של קהילותיהם התמלאו; אנשי בצלאל תכננו בקפידה את מוצריהם ואת הטקסטים הפרשנים והתיאוריים ששיווקו אותם. כמה מן המוצרים היוקרתיים, הגדולים והמושלמים ביותר מתוצרת בצלאל, כמו **כיסא אליהו** ו**ארון הקודש** (תמונות 4-6) הושלמו אז והותאמו לטעם ולתפיסת הצרכנים האלה. בצלאל כיוון את מאמציו ליהדות ארצות הברית, שהייתה פרו־ציונית וביקשה לשמר את זיקתה הרגשית לזיכרון היהודי, אבל נקטה גישה חופשית וגמישה בנוגע לציוויים הרשמיים של הדת, ומבחינת אורחות חייה וטעמה, ביקשה להתקרב לחוגים לא-יהודים. משום

18. שץ, **בצלאל: תולדותיו**, פרק ח.

19. יגאל צלמונה ונורית שילה־כהן, "סגנון ואיקונוגרפיה של חפצי 'בצלאל'", בתוך: "בצלאל" של שץ, עורכת: שילה־כהן, עמ' 201-233.



תמונה 5:
ארון הקודש,
פרט

כל אלו, גם נטתה לזרם הרפורמי ביהדות. בשנות העשרים של המאה העשרים, הקהילות הרפורמיות החשובות בארצות הברית בנו לעצמן בתי כנסת בסגנון מורסקי מזרחי, שכלי קודש מתוצרת בצלאל הלמו אותם מאוד. הם קיבלו בברכה שימוש בדמויות אדם בחפצי הקודש, עניין שיש בו כדי להסביר את חירות היתר בנוגע לשמירה המוקפדת על ההלכה

ומצוות התורה שנקטו אומני בצלאל בעיצוב מוצריהם. מידת ה"מזרחיות" שבחפצים האלה נענתה גם לצרכי הטעם האמריקני הכללי, שדווקא בשנות המצוקה הכלכלית, אולי מרצון להשכיח את המציאות הקשה, נטה לגלות איזו חיבה לפנטזיה מדומיינת של עושר ומותרות מזרחיים (לדוגמה, גל של אוריינטליזם שטף אז את הקולנוע ומודעות הפרסומת). את **ארון הקודש** התקינו מחלקות בצלאל השונות יחדיו במשך כמה שנים, ויותר ממאה אומנים ותלמידים נטלו חלק בעבודה זו בניצוחו של זאב רבן.²⁰ היהדות הרפורמית האמריקנית נטתה פחות לטעם אוריינטליסטי קיצוני לעומת בני אירופה, ועל כן, למעט מוטיבים של קשתות אדריכליות בחלקים שונים של הארון וכמה מוטיבים המושפעים מאמנות המזרח הקדום, שנתפסה כהקשר ההולם את המודוס התנ"כי, קשה למצוא ביצירה זו רכיבים מזרחיים מפורשים. בולטת יותר הקרבה הצורנית למבנה מזבחות נוצריים מתקופת הרנסנס, ומערכת

20. הנה תיאורו של הכיסא בידי מרדכי נרקיס, מנהל בית הנכות בצלאל: "הכיסא שלפנינו נעשה בעצי זית, בצורת כיסא מלכות ומקושת במקשה נחושת, מחוטב בשן, בעץ ובקמיע (בקמאו), בפילגרו, בצירי עור, באמייל, בשטיח, ברקמה, בתשבץ עץ, במתכת ובצדף (...) משלושה צדי הארגז, שהוא מקום מושבו, קבועים לוחות נחושת מקשה (רקועים) בהם מוצגים מחזות מחיי אברהם. הצירים צוירו בידי ז. רבן והופקו באופן מיוחד למקשה, בידי תלמידי 'בצלאל' (...) שטיח המושב נעשה על פי הוראות רבן, במרמדיה (בית המלאכה לשטיחים מיוחדים של 'בצלאל', י"צ) (...) הדופן האחורית של הכיסא מקושטת משני עבריה בחיטובי שן של סמלי השבטים. למעלה אינקורוסציה בצדף ובעץ – כל אלה בהשגחת מ. גור אריה. גם את הקמיע (קמיון) יאלוהו תוקע בשופר הנמצא בדופן זאת, מעל לציר בעור, עשה אבניאלי בהשגחת הנ"ל. את הציר בעור יאלוהו נישא בסערה השמימה מילא ש. בן דוד באופן מצטיין על-פי ציוריו של ז. רבן. מעבר לדופן החיצונית, רקמה של בן דוד על פי ציור שלו יהעורבים מכלכלים את אליהו. הדופן נמרת בלוחות אמייל יפות עם עשרת הדיברות, ולמטה מעלה, בצורת קשת, שני כרובים משתחוים, ובאמצע, בתוך אור זרוע, המילה 'קודש' (אף זאת בעיצובו של רבן). הכיסא הוא, כאמור, יצירה משותפת של כל 'בצלאל', ועל כולם המנצח על המלאכה ונושא הרעיון הוא הפרופ' שץ, שקיבל על עצמו להכניס לבית הכנסת את החפץ היפה והאמנותי הזה במקום כלי הקודש ההמוניים ילידי המכונה. מרדכי נרקיס, "על כלי קודש, כיסא של אליהו מעשה 'בצלאל'", **תיאטרון ואמנות, ירחון לענייני אמנות בכל צורתה** 7-6, (1926): 14.

לוחות הנחושת המרוקעת שבה תיאורי סצנות מחיי משה בעיצוב אקדמי-מערבי לחלוטין מזכירה דלתות בחזיתות כנסיות גדולות, שהציגו פריסה עלילתית של חיי הקדושים. הצופן האסתטי של אובייקט כזה מעוגן בעולם העושר, היופי והפאר של הרליגיזיות היוקרתית הקתולית, שאותו ביקשו אומני בצלאל להדהד בחפץ שיצרו, כדי שיהיה מעורר כבוד וישמש תשתית חווייתית להעברת הרעיון של ארץ ישראל. שכן, הסצנות מחיי משה והמסע במדבר, תיאורי פרות הארץ, השימוש בחומרים מן הגליל ומים המלח בהכנת הארון – כל אלו הופכים את החפץ הזה לעוד סמל לאומי ציוני. קטגוריית הסמל מתאימה לו במיוחד, שכן, בשל ממדיו הקטנים הוא אינו יכול לשמש ארון קודש ממש ואי אפשר לעלות במדרגותיו. זה מעין מודל של חפץ פולחני, פסל, שאכן נרכש למוזאון פרטי ולא לבית כנסת.

חשוב לעמוד על כך, שמבחינת שץ, הצביון היהודי-לאומי-מזרחי כלל אינו מטרת-על סופית שיש להגיע אליה בתהליך רציונלי של גיבוש, ניסוי וטעייה. משמעותו העמוקה של הסגנון היא שהוא הופך לטבע שני; לא עוד תוצאה של מאמץ, לא עוד מוצר של פרויקט תרבותי. העניין הגדול בסגנון הוא בנביעתו מן הרפורמה הקיומית שבעתיד הרחוק תחול בסובייקט היהודי, משיהפוך ליליד אותנטי של ארץ ישראל.

התנ"ך בחפצי בצלאל

הקשר של אנשי בצלאל אל ספר הספרים לא היה אמוני דווקא, והתעקשותם עליו נבעה ממוטיבציות והקשרים לאומיים. התנ"ך מופיע בעבודות בצלאל כמיתולוגיה לאומית מכוננת המקרינה את ערכיה על הסובייקטים החווים אותה כצרכני דימויים, כשם שמיתוסים לאומיים מגוונים היו השראה לתוכניהן ולסגנוןן של יצירות שנוצרו בקרב תנועות אומנות שבצלאל הושפע מעשייתן, כגון אגדות אבירי השולחן העגול, שאומני תנועת הארטס אנד קראפטס באנגליה דאגו לשלב ביצירותיהם בסגנון ימי הביניים. בעיצוב עבודות בצלאל הושם דגש בבחירת נושאים תנ"כיים המעידים על גבורתם ואונם של גיבורי התנ"ך לצד יכולותיהם האינטלקטואליות (שמשון ושלמה המלך), על ניצחונותיהם בשדה הקרב, על העצמאות המדינית של העברים הקדמונים, על האידיליה היצרית רווית התשוקה והאהבה שאפיינה את העולם המקראי המדומיין הזה – הדגש הזה נועד להציג תמונת ראוי הפוכה של הדימוי הסטראוטיפי השלילי של היהודי הגלותי בעיני הלא-יהודים ובעיני היהודים עצמם, תופעה שכונתה "שנאת העצמי היהודית" – שכלתני, למדן, חלש, נשי ומפוחד תמיד. כמו התשוקה למזרח, שהוא רגש שהושאל לציונות מן האוריינטליזם האירופי (ראו להלן), כך, גם ברעיונות וברגשות המודרניים הקשורים לתנ"ך שאפיינו את הציונות לא הייתה זיקה ישירה למסורת היהודית אלא לחינוך הנוצרי, בעיקר

הפרוטסטנטי.²¹ קישור האתרים הגאוגרפיים בארץ ישראל עם עלילות מן הביבליה היה מהלך נוצרי לחלוטין. אמנם, מבחינת היהדות המסורתית והאורתודוקסית היה התנ"ך טקסט קדוש, אבל מרכזיותו נדחתה כאשר לא הסתייעה בפרשנויות של המשנה והגמרא. ההתייחסות הנוצרית לאתרים תנכ"יים בארץ ישראל כהוכחה חיה לאמיתות הברית הישנה והחדשה הפכה בגרסתה הציונית לשימוש בתנ"ך כהוכחת הזכות של היהודים המודרניים על הארץ. האסתטיקה של בצלאל הייתה מרכיב מרכזי בפרויקט הלגיטימציה הלאומית הזאת, ובאמצעות תפיסת המזרח שלה שימשה כלי פוליטי שמקדם הכרזת בעלות יהודית על המקום הארץ-ישראלי; בעלות זו מוכרזת מוכחת באקט של "כפל אותנטיות" באתר המובהק של המקומיות היהודית עצמו, בארץ ישראל. בראשית המאה העשרים, כאשר עדיין אין טריטוריה מוגדרת לעם היהודי, בצלאל, בדימויו ובאיריו, יוצר מרחב יהודי מדומיין וממשי כאחד; הסצנות התנכ"יות המתוארות בעבודות בצלאל במקום התרחשותן הממשי, כמו בציור האוריינטליסטי, בתפאורה מזרחית או פסאודו-מזרחית, בהשראת הווי בני הארץ הערבים, יוצרות מפה וירטואלית של אתרים ארץ-ישראליים המוצגים כמקומות שבהם הזמן התנכ"י מתחבר עם הזמן המודרני של הציונות ונוצר מרחב "אוטופי לאחר". בהצגת גיבורי תולדות העם היהודי כטיפוסים מזרחיים, עטופים בעבאיות וחבושים כאפיות, בסצנות מוכרות מן התנ"ך, אומני בצלאל מאששים את טענת הבעלות היהודית על המקום הארץ-ישראלי מתוקף "זכות האבות".

ארץ ישראל כציר נושאי וצורני מרכזי של חפצי בצלאל

אחת המטרות העיקריות של בצלאל הייתה אישוש המסר הציוני בדבר הזיקה הישירה והמידית של העם היהודי לארץ ישראל וסיפוק הוכחה חזותית לזיקה זו. כבר ב־1902 העלה הוגה הדעות הציוני מרטין בובר בקונגרס הציוני ובכתביו את הרעיון שרק בארץ ישראל יוכל האדם היהודי להיות שוב אדם שלם, לאחר שהשלמות הזאת נפגמה לאורך אלפי שנות גלות. רק אדם שלם שחי בטריטוריה הטבעית שלו יכול ליצור אמונות, טען בובר. אנשי בצלאל ביקשו לקדם באומנותם ובאמנותם את רעיון ארץ ישראל כאתרו של המהפך הציוני. במסגרת תפיסת בצלאל ותוצרתו כלגיטימציה מתמשכת של הרעיון הציוני, נושא ארץ ישראל נקודת המגוז של הרעיון הזה היה בסיסה של מערכת הדימויים והתכנים של המוסד. בצלאל הוא הוכחת האפשרות ליצור אומנות שיונקת מן המקום הארץ-ישראלי את נופיה ואת חומריו, את המודלים האנושיים ששימשו

את יוצריה, את ההשראה לדימויי החי והצומח הנרקמים אל מוצריה, את הצורות והטכניקות המאפיינות אותה, את האומנים והאומניות, הפועלים והפועלות המפתחים את תוצרתה וכמובן – את העלילות והסיפורים הטווים את תכניה. מבחינת אלו שעדיין חיים רחוק מארץ ישראל, השיבה אליה אינה רק רגש או רעיון אוטופי, היא קונקרטי ומיתרגמת באמצעות בצלאל למוצרים ממשיים, לסחורה שניתן לרכוש במחיר נקוב. ארץ ישראל נוכחת בדימויים, במראות הנוף ובאבני החן שמעטרים את חפצי בצלאל, שניתן ממש לשבת עליהם אם הם כיסאות, לעשן בהן אם אלו מקטרות, לקיים מצווה אם אלו מגדלי בשמים או רק לחלום אתם אם אלו ספרים מאוירים. מאז היווסדו ועד סגירתו עסק בצלאל באריגת מציאות מדומינת ובפנייה לקהילה מדומינת, אבל חשוב לזכור שאנשיו הרכיבו לה עוגן ממשי: עקרון המקומיות, שהיא בעלת ממד של ממשות ונוכחות, שמתגלם בלא הרף בחפצים. המקום מפעפע וזורם לתוך היצירה בדיוק כפי שהוא מחלחל בו־בזמן אל השפה העברית המתחדשת.

מנגד, אין להכחיש שבעיני אנשי בצלאל, המקום הזה עשוי מתקוות ומחלומות. אחת מן התכונות הדמיוניות של המקום הארץ-ישראלי היא, לדוגמה, הנופך האידילי שלו, כפי שהוא מאפיין את כל עבודות בצלאל. אותה מהות אוטופית, נקיייה וטהורה, הרמונית, משוללת קונפליקטים, שופעת טוב, אהבה ורכות – שתהיה שכרם של היהודים לאחר אלפיים שנות גלות וסבל. במושג האידיליה המדהדד גם, ללא ספק, עיקרון ידוע של התפיסה האוריינטליסטית המסורתית את המזרח כעולם ללא שינוי, ללא היסטוריה, ללא תנועה, שונה כל כך מן המערב הדרמטי, המשתנה והמתחדש ללא הרף. האידיליה היא חלקת אלוהים השלווה, נמל הבית של היהדות הנוודת.

הלשון העברית בחפצי בצלאל

אחד ההבדלים בין עבודות בצלאל לבין חפצי מלאכת מחשבת אחרים, היסטוריים או כאלה שנוצרו בתקופה מקבילה, בארץ ישראל או בעולם – למעט חפצי אמנות אסלאמיים שבהם נעשה שימוש עיטורי בקליגרפיה – היה טמון בעובדה שהן היו תלויות טקסט. הטקסט שעיטר אותן – בדרך כלל משפט אחד, תמיד בעברית – הגדיר את משמעותן וייעודן כחפצים שימושיים, הסביר את תוכן הדימויים שהופיעו בהן ובעיקר העמיק את זיקתה העקרונית של תוצרת בצלאל לשפה העברית ולתנ"ך. לעתים, בעיקר בתחילת דרכו של בצלאל, כשעדיין התקשה לעצב כלים ייחודיים ומקוריים, היה ההבדל היחיד בין כלי מתוצרת המוסד לכלי דומה שנוצר באחד ממרכזי ייצור הכלים השימושיים במזרח התיכון מתמצה בתוספת הטקסט העברי במוצר של בצלאל (תמונה 7). ואכן, זו הייתה אחת הדרכים הפשוטות לצקת ייחוד בכלים שלכאורה לא היו שונים במראם ובעיצובם מכדי נחושת, טסי כסף,

21. יונד אליעז, ארץ/טקסט: השורשים הנוצריים של הציונות, תל אביב: רסלינג, 2008.

שטיחים או קופסאות שהיו חלק מן האמנות הדקורטיבית במזרח התיכון. בתכנית ההוראה של בצלאל הושקע מאמץ ניכר בהוראת הטיפוגרפיה ובחקירת האות העברית, כדי לאפשר לתלמידים ולמומחי העיצוב של בצלאל בעתיד ליצור רצפים מסוגננים של אותיות בעלות נופך מזרחי והקשר עברי, שישולבו במוצרים מתוצרת המוסד. השימוש בשפה העברית נעשה בהשראת שץ, והיה אחד היסודות המרכזיים של קיומו של בצלאל מרגע היווסדו. עברית הייתה שפת ההוראה; עברית הייתה שפת התכתובת המוסדית הרשמית; הכול – מורים ותלמידים, בחצרות, בכיתות ובבתי המלאכה – דיברו וכתבו עברית, אף שרבים מהם, כמו שץ עצמו, היו בעלי ידע חלקי מאוד בשפה המדוברת.

להקשר הלשוני הזה חשיבות מיוחדת בהיותו של בצלאל מרכיב במערכת הציונית של פרויקט הבניית האומה. נזכור, שהחייאת הלשון העברית והפיכתה מלשון כתובה וליטורגית, המשמשת לצרכים דתיים או ספרותיים בעיקר, לשפת תקשורת בין־אישית חיה ומדוברת ולשפת כתיבה ויצירה חילונית, נתפסה בשלהי המאה ה־19 ערוץ מרכזי של הפרויקט היהודי הלאומי. תהליך תחיית הלשון שהתחולל באירופה ובארץ ישראל בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה העשרים אפשר חיבור בין פרטים יהודים בעלי תודעה לאומית על בסיס תקשורת בעלת מכוון משותף לאומי, מודרני וקיומי, ודרך כך שימש ככלי ליצירת הקהילה המדומיינת החדשה שהלכה והתגבשה כאומה היהודית במאה העשרים. התהליך הזה השתבץ במהפכה הציונית ובהתפתחות היישוב העברי החדש בארץ ישראל בתקופת העלייה השנייה, שבצלאל היה חלק ממנה.

שץ ביקש שבצלאל יעשה לחממת תרבות ואמנות מדרגה ראשונה. הוא רצה שתוצרת בצלאל תהיה הרבה יותר מתעשיית מזכרות לצליינים, ולכן, כבר בשלבי העשייה הראשונים קידם את רעיון בצלאל כבית יוצר לסביבה חזותית שתהיה מקור השראה להיווצרותו של אדם חדש, יהודי חדש: שחיינו מתנהלים בהשפעת תכנים יהודיים (לאו דווקא דתיים) ובהקשר של יופי והרמוניה. זה היה בעיניו פרויקט תרבותי־רוחני שטרם נראה כמותו. השפעתה של סביבה אמנותית כזאת על החיים בה הייתה חלק מתכנית תרבותית שבבסיסה עמד רעיון מרכזי אחד: לברוא מחדש לאום ולעצב יש מאין, באמצעות האמנות, חוויה לאומית יהודית לאחר אלפי שנות פזורה. בצלאל היה אמור ליצור סביבה חזותית עברית, שבה יוכל לחיות ולהגשים את עצמו "היהודי החדש" שחלמה הציונות.

חדר עברי: סיכום

שץ חלם על "חדר עברי". סביבה שתורכב ממכלול של חפצים שיוצרו בבצלאל, ושם, בחדר, הופך היהודי החדש לישות משוחררת, חדשה, לפרט עברי, חלק מישות לאומית וחברתית, בעל זהות הומוגנית. "בחדר הזה ירגיש כל אחד את הרוח הגדולה של אבותינו בני החורין, את נביאינו וחזנינו האלוהיים ואת משאת נפשם הרמים, את עוז גיבורינו אשר הגנו על ארצנו ואת גיבורי הרוח העמלים עד היום להביא אור ואושר לכל האנושות כולה"²². לא מדובר כאן במרשם נוסח מישל פוקו²³ לרפורמה של סובייקטים במובן של משטור נתיני מדינה באמצעות פרקטיקה תרבותית. הרי יצירת בצלאל לא כוונה לאוכלוסייה נתונה וממשית בארץ ישראל, שכן זו עוד לא הייתה קיימת כחטיבה אורגנית וממוסדת כשנוסד. לפחות בתחילת דרכו, הוא פנה לקהילת צרכנים אוניברסלית מדומיינת, שעדיין לא הייתה קיימת בפועל; ליהודי העולם כולו, שעדיין לא היו בעלי תודעה לאומית. הוא פנה לגוף שאבריו נפרדים ומפוזרים, ושייעודו שלו, של בצלאל, הוא לחבר את האברים האלה באמצעות ההון הסימבולי שהוא יוצר – ולהפכם לגוף חי. כמעט אפשר לומר שחפצי בצלאל, על הנופך התנכ"י שלהם ומראות ארץ ישראל שהם נושאים, יוצרים מעין מולדת וירטואלית לעם חסר מולדת.

22. בוריס שץ, "עשרים שנה לבצלאל, ילקוט 'בצלאל' רבעון לאמנות 'בצלאל' בהווה, בעבר ובעתיד (1928)", בתוך: **בצלאל 100** (עורכים: טרטקובר ועפרת) ספר ראשון.

23. שרה חיינסקי, "רוקמות התחרה מבצלאל", תיאוריה וביקורת 11 (1997): 177-205. מאמרה החשוב של חיינסקי בוחן את פעילות בצלאל מנקודת מבט סוציולוגית ואנתרופולוגית, והוא אחת ההתייחסויות השלמות והמנומקות ביותר שסקרו את הפעילות הזאת מעמדה ביקורתית מעודכנת. עם זאת, לדעתי, הוא לוקה בכמה כשלים מתודולוגיים ועובדתיים. לטענת חיינסקי, ברוח התאוריה הפוקויאנית, שימש בצלאל מנגנון דכאני ממסדי שביקש למשמע ולמטטר (בהכוונת התנועה הציונית) סובייקטים (אזרחים) בעזרת מנגון פרקטיקות שביסודן ההתייחסות לאנשים שפעלו במוסד (ליתר דיוק לנשים הפועלות) כאל חפצים, בדיוק כפי שביקש להפוך את מוצרי בצלאל עצמם לכלים במנגנון המשטור הזה. עמדתה הפמיניסטית של חיינסקי כיוונה אותה להדגיש יתר על המידה את הבנת המנגנון של בצלאל כגילום המתח בין היסוד הגברי (האמנים) לנשי (הפועלות) ולא לראות שכל מה שנמסר במאמרה ביחס לנשים הפועלות היה יכול להיאמר גם על הפועלים הגברים (לדוגמה, קבוצת התימנים). בעיה מרכזית אחרת שמונה בעובדה שחיינסקי נשענה במחקרה רק על טקסטים: דבריהם הכתובים של בוריס שץ ועמיתיו, שנכתבו מסיבות שונות ומגוונות לצורכי אינטרסים משתנים; היא נמנעה מבחינה של הטקסטים החזותיים הקונקרטיים: החפצים עצמם; בחינה כזאת הייתה יכולה להוסיף ממד חשוב ומעשיר למאמרה, שנשאר סקירה של כוונות רשמיות. חיינסקי הקדישה מקום ניכר במאמרה להיבט של משטור הגורמים המייצרים בתוך המוסד עצמו, על חשבון הדיון האפשרי ב"משטור" צרכני המוצרים. וכאשר התייחסה לצרכנים, לא הביאה בחשבון שלא מדובר כאן, כמו בכתביו של פוקו, בחברה נתונה שהממסד מפעיל כוח מסוגים שונים על חבריה (האזרחים) כדי לעצב את תודעותיהם; קוסמוס הצרכנים של בצלאל היה מופשט, מורכב ומשתנה, וכלל תיירים מזדמנים לארץ ישראל ואת יהודי התפוצות על שלל האידיאלוגיות שחצו אותן בתקופות שונות, ולכן מחקר אנתרופולוגי מהסוג שחיינסקי התכוונה לו יחטא מטבע הדברים בחד־ממדיות ובחוסר גמישות תאורטית. אין בדברים אלו כדי לבטל את חשיבות דבריה של חיינסקי במאמרה, המומלץ לקריאה (ביקורתית).



תמונה 7:

בצלאל, נטלה ארוכת-צוואר, 1914, פליז
 וכסף חרוטים ויצוקים ומלאכת דמשק,
 51x26 ס"מ, מחזאון ישראל, ירושלים,
 אוסף אלן וריבה סליפקה במחזאון ישראל

בצלאל של שץ לא היה אוונגרד. הוא לא היה אוונגרד לא רק מפני שלא היה ביקורתי ביחס לעצמו, ולא רק בגלל שהיה אנטי-מודרני בחירוף נפש (שץ סילק מבית ספרו תלמידים שהביטו בספרות מודרניסטית), ולא רק מפני שנתמך רק בידי החוגים השמרנים ביהדות העולם והיישוב בארץ ישראל (איכרי המושבות האמידים, הימין הציוני הלאומני מבית מדרשו של פרופ' יוסף קלוזנר, הבורגנות המסורתית האזרחית בתל אביב). הוא לא היה אוונגרד מפני שמבטו המופנה קדימה היה בעיקר מבט מתכוון לאחור, למקור הקדום. זו גישה פונדמנטליסטית. לכן התקבלותו לקנון התרבות הישראלי אחרי הקמת המדינה הייתה מאוחרת; לכן, ככל הנראה, אבדו יצירות רבות מתוצרתו במעבר של אוסף בית הנכות הלאומי בצלאל למוזאון ישראל, עם הקמתו ב-1965. רק התערוכה הגדולה **בצלאל של שץ** במוזאון ישראל ב-1986,²⁴ שהייתה מלווה במחקר רב-שנים, ואשר קמו לה מתנגדים רבים בקרב ציבור האמנים ואפילו בקרב אוצרי המוזאון ה"מודרניסטים", החזירה את בצלאל לתודעת התרבות הישראלית כיוצר לגיטימי של אמנות ואומנות. אולי מפני שבשנות השמונים של המאה העשרים שוב היה העיסוק בתרבות לאומית מתבקש ופופולרי, ואולי מפני שהגבולות בין קטגוריות מובחנות כמו "מודרניזם" וניגודיו החלו להתמוסס.

24. נורית שילה-כהן (עורכת), "בצלאל" של שץ, 1906-1929, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1983.