

א. הפוליטיקה של התרבות < ב. תערוכה < ג. אמנות וחירות הביטוי <
 ד. צנזורה/עריכה < ה. פרשנות < ו. הפוליטיקה של הזהות < ז. בין
 פוליטיקה להיסטוריה < ח. חופש הביטוי וריבונות תרבותית או בחירתה
 של שיבלי

א. הפוליטיקה של התרבות

מוזיאונים, תערוכות ושדה התרבות ככלל נתפסים בתודעה הציבורית כאיזור “רך” אשר אינו נוטל חלק בשגיונות החווקה החברתית לסוגיה, דהיינו, ביחסי כוח לאומיים, מעמדיים, אתניים וקולוניאליים. לכל היותר מונח לגבי שדה התרבות כי הוא עוסק בתיאורם של יחסי הכוח, אך מבלי שהוא עצמו ייטול בהם חלק. מקום קינונו המובהק של הכוח מיוחס בדמיון החברתי והמדעי למדינה, בשעה ששדה התרבות מובן כתופעה לוויינית של החיים החברתיים, החגה בתוגה חרישית מעל לבמת הממשות המרכזית של הפוליטיקה. אפיון מעין זה של שדה התרבות, כאיזור חברתי נוטל כוח פוליטי, הופך אותו לחוסה מובהק של סעדי חופש הביטוי.

בהשפעת משנותיהם של גרמשי ופוקו,¹ ובתיווכו רב-ההשפעה של אדוארד סעיד,² ננטשה המדינה כגילום האולטימטיבי והיחיד של ארגון יחסי הכוח החברתיים וכמקום הקינון הזמין של יחסי כוח בנייתצפית. תחת זאת החל המבט המחקרי לנדוד אל שדה התרבות. תובנות אלה פתחו את אתרי התרבות למיניהם לבחינה מחודשת כאזורים טעונים ביחסי כוח פוליטיים מסוג חדש. יחסי כוח אלה חסו עת ארוכה בתחומים מוצנעים מן העין המחקרית, והם מתאפיינים בתצורות כוח ובתצורות שליטה חדשות. מושג ה“הגמוניה” של אנטוניו גרמשי תרם תרומה מכרעת להגדרתה של התרבות כאתר מועדף לניתוח פוליטי. עניינו של מושג-מפתח רב-מוניטין זה הוא השליטה על הפרט בחברה

* חוקרת תרבות. אני מבקשת להודות לדפנה הירש, עפרה טנה, שי לביא ויותם פלדמן.
 ** “גוטר... הוא ביטוי שהבדווים בנגב נוהגים להשתמש בו כשהם מבקשים ממישהו ללכת למקום כלשהו. לדבריהם, מקורו בפקודה ‘go there!’ שהבדווים, שנעו ממקום למקום, שמעו מחיילי הצבא הבריטי בתקופת המנדט (1917-1948). השימוש בביטוי ‘גוטר’ הוא דוגמה לניכוס של שפת הכיבוש שהבדווים היו נתונים למרותו; זוהי עקבה של היסטוריה של שליטה, פיקוח, גירוש. אולריך לוק אחלאם שיבלי: גוטר (קטלוג של מוזיאון תל-אביב, 2002) ללא מספרי עמודים.

1 Antonio Gramsci *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci* (London, Quentin Hoare & Geoffrey Smith eds., 1971); Michel Foucault “Governmentality” *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (London, Graham Burchell, Colin Gordon & Peter Miller eds., 1991) 87-104
 2 אדוארד סעיד אוריינטליזם (עתליה זילבר מתרגמת, 2000).

האזרחית, במתחם הוולונטרי של התרבות, כאשר השליטה אינה מתגלמת באמצעי הכפייה המסורתיים של איסור וענישה, אלא דווקא באמצעות רכישת הסכמתם של הנשלטים. באופן זה, הופך השימוש בכוח ממקור של איסור והגבלה למקור של אפשרות וטיפוח, מה שפוקו אפייין כ"ממשליות" (governmentality)³. גם על-פי פוקו, מנגנוני ההכפפה אינם עוד המערכות המתוארות בספרות כמנגנונים של איסור וכפייה, אלא מנגנונים של טיפוח, פיתוח והכפפה עצמית.⁴ שדה התרבות הוא האתר המועדף שבו מבלבלות תצורות הכוח החדשות. לפיכך, בניגוד לאמונה החברתית המרחיקה את מעשה האמנות לתחום של חוויית הנשגבות, יבדוק פרק זה את תפקודו המיוחד של שדה האמנות כפרקטיקה של ממשליות, ככלי משוכלל לניהול חברתי, ובכלל זה לניהול הזהות הלאומית. כיצד אם כן יש להבין את תפקודו של "חופש הביטוי" במסגרת הוראתו המתוקנת של המושג "שדה תרבות", שעל-פיה שדה התרבות עצמו הינו בורר רב-עוצמה של יחסים חברתיים?

ב. תערוכה

ב־30 באפריל 2003 גולל עיתון הארץ לפני קוראיו מחלוקת שהתגלעה בין הנהלת מוזיאון תל-אביב לבין האמנית אחלאם שיבלי במהלך העלאת תערוכתה במוזיאון תל-אביב:

"למה ציפו חבריה של ועדת פרס גוטסדינר במוזיאון תל אביב כשהעניקו לפני כשנה את הפרס היוקרתי לאמנית אחלאם שיבלי? הפרס, בסך 10,000 דולר, מוענק אחת לשנה וכולל תערוכת יחיד במוזיאון. היה ברור ששיבלי, אמנית פוליטית, לא תוותר בתערוכה זו על מאפייני עבודתה – השקפת עולם ביקורתית ועיסוק באפליית הערבים בארץ. נדמה שאותן מעלות שזיכו אותה בפרס גם יצרו את הקרע הבלתי נמנע בין שיבלי והאוצר אולריך לוק לבין המוזיאון. המחלוקת, שנולדה בחודשים האחרונים סביב תערוכתה 'גוטר', הסתיימה בהתפטרותו של לוק מוועדת פרס גוטסדינר. לוק, אוצר בינלאומי מוערך ששימש אחד משופטי הוועדה בחמש השנים האחרונות, התפטר לאחר שהמוזיאון צינזר, לדבריו, פרק שלם מהטקסט שכתב לקטלוג

³ Foucault, *supra* note 1.

⁴ פירוש הדבר שמנגנון זה פועל על היחיד, ושצורת פעולתו היא כינון זהותו של היחיד. נוסף על איתורו של שדה כוח חדש התנסח גם מנגנון כוח חדש: "הסובייקטיבציה". לואי אלתוסר מציג את המנגנון האידיאולוגי המדינתי כמנגנון בעל כושר ייצור של כוח ייחודי ועקרוני, אשר מקנה חשיבות מכרעת לקיומו של המנגנון השלטוני בכלל. מנגנון זה מגולם במוסדות ובפרקטיקות כגון המשפחה, מערכת החינוך, המוסדות הדתיים ותקשורת-ההמונים. עניינו של מנגנון הסובייקטיבציה הוא הניסיון לאינדיווידואציה כחלק בלתי-נפרד מהתהליך של ייצור זהות לאומית. האפקטיביות של הסובייקטיבציה נגזרת דווקא מתוך כך שתובנות פוליטיות נחוו כחוויה פרטית השייכת לעולמו הפנימי של האדם. ראו לואי אלתוסר על האידיאולוגיה (אריאלה אזולאי מתרגמת, 2003).

התערוכה. הפרק עסק בהיסטוריה של הבדואים בנגב ובכויות שלהם על האדמה. 'אחרי המעשה הזה קיבלתי את הרושם שהוועדה עלולה לצנזר מסיבות פוליטיות גם עבודות טובות שיוגשו לעיונה. לא הייתי מוכן להמשיך לתפקד במקום כזה', נימק לוק את התפטרותו. המוזיאון בחר שלא להגיב להאשמות... הציבור צריך להחליט אם הוא רוצה מוזיאון שמוכן להציג רק דברים מסוימים, או מוזיאון שמוכן לטפל גם בנושאים רגישים שקשורים לסדר היום החברתי, הפוליטי והציבורי... לצערי, גיליתי שאין לזה מקום. ברמה האישית חבל לי, כי היה לי חשוב להיות מעורב בסצינה המקומית; אבל גם עצוב לראות שהחברה הישראלית מגדה את שיבלי - אמנית שמנסה ליצור דיאלוג משמעותי עם החברה היהודית בישראל.⁵

מטרת הדיון הנוכחי אינה להציג ולתעד, כפשוטה, פרקטיקה של הפרת חופש הביטוי או אף לתבוע את עלבוננו של חופש הביטוי בשדה האמנות, אלא להאיר באמצעות ניתוח המקרה דווקא את מגבלותיו של שיח חופש הביטוי במופעי השונים בשדה התרבות, לתהות על עצם כישורי ההכלה (containment) של שיח זה ואף לחשוף את בסיסו האידיאולוגי-הדכאני. במילים אחרות, השאלה שתוצג כאן אינה אם נפגע חופש הביטוי של האמנית בתערוכתה "גוטר", אלא להפך: כיצד, ובאילו מובנים, פגע שיח חופש הביטוי באמנית?

בריאיון שערכתי איתה, מפרטת שיבלי את שרשרת הצנזורים שנקט נגדה מוזיאון תל-אביב לאמנות, שבו הציגה את תערוכת הצילום שלה:⁶

"הטקסט שהגיש אולריך לוק למוזיאון תל-אביב נפסל על-ידי מנהל המוזיאון מרדכי עומר בשתי נקודות מחלוקת. האחת הכילה את התיאור הבא של מדינת-ישראל ככובשת של הנגב הבדווי ב-1948:

'With the Israeli occupation of the Negev the vast majority of Bedouins fled the country or was forced to leave.'⁷

והשנייה ציינה את הרעלת השדות הבדוויים, בין יתר הרעות שעולל השלטון הישראלי לבדוויים:

'...where they are prohibited to build permanent structures, where houses are demolished, where fields are poisoned and families are evicted from their living places on the basis of the Israeli land laws.'⁸

5 דנה גילרמן "מוזיאון ת"א מפתח מהפוליטיות של אחלאם שיבלי" הארץ 30.4.2003.

6 ריאיון עם אחלאם שיבלי, 25 בינואר 2005, תל-אביב.

7 Ulrich Loock "Ahlam Shibli 'Goter'" (unpublished paper, 2002)

8 *Ibid*: "Since the mid-1960's the indigenous Palestinian Bedouin inhabitants of the Naqab (Negev) have been subjected to a policy of dispossession of their traditional lands and relocation to seven townships planned by the Israeli government, largely without consultation of the people affected. The land they leave behind is then made available for use by Jewish citizens. At present, approximately half of the 110,000 Palestinian Bedouin in the Naqab are living in these townships. According to official statistics, they are among the very

התייעצנו עם אנשים, 'כיבוש' הוחלף ב'שליטה', ו'הרעלת השדות' הורד. הטקסט המתוקן הוגש למוזיאון, ואז הודיע מנהל המוזיאון שהבעיה הפעם היא לא המושגים, אלא כל הקטע ההיסטורי, אשר הכיל לטענתו טענות פוליטיות שמקומן לא יכירן באכסניה זאת, מכיוון שמדובר במוזיאון לאמנות, והוא אינו מוכן לתת במסגרתו במה להצהרות פוליטיות והיסטוריות. המוזיאון התנה את אישורו של הפרק ההיסטורי בקטלוג בכך שהכתיבה תגיע עד לתקופת המנדט הבריטי, וההיסטוריה הבדווית בתקופת מדינת ישראל תישאר מחוץ לטקסט.⁹ מבחינתי,

poorest of all communities in Israel, lacking sufficient public services, haunted by high rates of unemployment and criminality, and denied viable prospects of development. The remaining half of the Palestinian Bedouin in the Naqab has so far refused to move to the these townships, to avoid losing their lands and being subjected to culturally adverse and socially degrading living conditions. They live in more than 100 unrecognized villages, where the laws of the Jewish State prohibit them from building permanent structures, where houses are regularly demolished, fields deemed illegal by the authorities sprayed with toxic chemicals, families evicted from their homes, and where there is no public access to electricity, running water, or public services such as health care, sanitation and education beyond primary school level"

9 דרישה שעומדת בניגוד מוחלט למחקרים המצביעים על תפקידו המכריע של הכיבוש הישראלי בהחרפת תנאי חייהם של הבדווים: "In the early 1950s the Bedouins were uprooted from most of the lands that they inhabited and were concentrated in an area of the Israeli Negev (the southern desert area of the country) that became officially known as 'Enclosure Zone'. Until the mid-1960s the Bedouins were subjected to a strict military government rule that confined them to the Enclosure Zone and regulated the minute details of their daily life. A considerable proportion of the lands from which the Bedouins were evacuated were registered as a state property... In the 70s, the government initiated a new program of Bedouin transfer. This time, from their scattered forms of dwellings in tents, shacks, and huts into planned townships where they expected their way of life... The Bedouins suspecting that by agreeing to move into townships they waived their ownership rights over lands that they considered as their own – had been more than reluctant to respond to these resettlement plans. At present, more than half of the Bedouin population is still scattered across the Negev in more than a hundred 'unrecognized' settlements without running water, electricity and other basic utilities. A whole series of practices were developed by the state in order to make the lives of the... Bedouins as unbearable as possible... All areas – not being regulated under the state's planning programs – became forbidden zones. New constructions could not be legally built, thousands of already existing dwelling units became potential targets for demolitions, and a massive number of demolition orders have been issued to Bedouins all across the desert. The new policy is backed by a host of surveillance mechanisms: The Bedouins are periodically photographed from above and frequently followed on the ground. An impressive machinery – involving state officials at various levels, supervisors, geographers and demographers, pilots and drivers, heavy demolitions equipments, helicopters and four-wheels vehicles, and a whole

היה לי ברור שהוא תובע את התיקון הזה על מנת שלא ייכתב בקטלוג שממשלת ישראל הורסת בתים ומנשלת בדווים מאדמותיהם.”

טקסט נוסף שכתב לוק, ואשר היה מיועד להיתלות על הקיר סמוך לתצלומים, צונזר אף הוא ברובו. על כך הגיבה אחלאם שיבלי באותו ריאיון שערכתי עימה: ”האוֹצֵר [לוק] פתח את הטקסט שלו בציטוט מפיו של משה דיין, לאמור: ‘צריך לעשות את הבדואים לפועלים עירוניים... אמנם זה מעבר חריף. פירושו שהבדואי לא יהיה על אדמתו ועם עדריו אלא יהיה לעירוני הבא הביתה אחר הצהריים ונועל נעלי בית. ילדיו יורגלו לאב הלוּבש מכנסיים, בלי שבריייה, ואינו פולה כינים בציבור. הם ילכו לבית הספר מסורקים עם שביל. זו תהיה מהפכה, אך אפשר לסדר את זה במשך שני דורות. לא בכפייה, אבל בהכוונה מצד הממשלה. מציאות זו ששמה בדואית – תיעלם’ (משה דיין הארץ 31.7.1963). בצמוד לטקסט הוצגה התמונה הקודרת של הרס החיים הבדווים הפלסטינים החיים תחת הכיבוש הישראלי. משם עבר האוֹצֵר להסביר את משמעות המילה ‘גוטר’, שהיא גם שם התערוכה, היכן נעשו העבודות, מאיזו נקודת-מבט צילמתי, והפרשנות של האוֹצֵר לצילומים שלי על בסיס מה שאמרתי לו. כל החלק הזה של הטקסט צונזר, ונאסר עלינו לתלות אותו על הקיר, מלבד שאריות הטקסט שדנו במשמעות המילה ‘גוטר’. מנהל המוזיאון טען שכל הקטע הזה שעתיד להיתלות על הקיר עוסק גם הוא בפרשנות היסטורית פוליטית, ואין זה מתפקידו של המוזיאון לעסוק בסוגיות מסוג זה, אלא להציג אמנות, ואז הציב אולטימטום – או שאקבל את הצנזור על הקיר או שלא תהיה לי תערוכה.”

בזאת לא תמה תנופת הצנזור שיזמה הנהלת מוזיאון תל-אביב נגד אחלאם שיבלי. במסגרת פרסום התערוכה בקומוניקט מטעם מוזיאון תל-אביב, המופץ למנויים ולידידי המוזיאון, ביקשה שיבלי להציגה כ”אמנית פלסטינית מ ישראל”. בקשתה לא כובדה, ותחת זאת החליט המוזיאון על דעת עצמו לשנות את ההגדרה, וכינה אותה בפרסום זה “ישראלית פלסטינית”. בעיה דומה התעוררה לגבי פרסום תולדות חייה של האמנית בקטלוג. גם כאן עמדה האמנית על הגדרתה כ”פלסטינית מ ישראל”. הפעם ביקש עומר להגדירה “בדואית ישראלית”, ומשלא הושגה הבנה בנושא, החליט עומר על דעת עצמו להשמיט מהדף הביוגרפי של הקטלוג כל אזכור של זהות האמנית.¹⁰

range of communication devices – envelops the lives of the Bedouins...” Ronen Shamir & Sara Khinski "Destruction of Houses and Construction of a Cause: Lawyers and Bedouins in the Israeli Court" *Cause Lawyering: Political Commitments and Professional Responsibilities* (New York, Austin Sarat & Stuart Scheingold eds., 1998) 227, 227–228

10 זה לשונו של הדף הביוגרפי שהופיע בקטלוג: “אחלאם שיבלי נולדה ב־1970 בכפר ערב אלשיבלי שבגליל, וכיום היא מתגוררת בחיפה. לאחר שסיימה את לימודיה לתואר ראשון באוניברסיטה העברית בירושלים ובאוניברסיטת חיפה, למדה צילום במכללת ויצ”ו לעיצוב בחיפה. היא לומדת לתואר שני בקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-

גם לנתן גוטסדינר, תורם הפרס, היו השגות לגבי זהותה של האמנית, אשר לדידו היא "ערבייה ישראלית". "דיברתי איתו, מספרת שיבלי, "והוא אמר שאין דבר כזה 'פלסטינית', לגביו אני ערבייה ישראלית. מבחינתו, הקהל הישראלי-יהודי לא בשל עדיין לקלוט את העניין של זהות פלסטינית, והוא קושר את ההגדרה 'פלסטיני' לפיגועי ההתאבדויות בתל-אביב, לאויב ולרצון למחוק את מדינת-ישראל, ובכל מקרה הקהל הישראלי אינו בשל לנתק את המושג 'פלסטיני' מרעיון 'האויב'".

לגבי קהל חובבי האמנות, מבעי ההתערבות השונים בתפיסת-עולמה של האמנית אשר נפרשו לעיל הינם מטרידים, שכן הם מצביעים על פגיעות אפשריות בחופש הביטוי של האמנית. מבלי להמעיט מכובד משקלה של פגיעה אפשרית בחופש הביטוי, יש לציין כי חופש הביטוי הינו מושג עתיר מוניטין חברתיים, שדובריו ורודפי טובתו מפקים ממנו מה שפוקו מכנה "טובת ההנאה של הדובר"¹¹. דוברים מובהקים של חופש הביטוי, כמו אבירים ליטיגטוריים ועיתונות ליברלית, מנכסים בחדווה את השימוש החגיגי בשיח הזה לצורך קשירת כתרים עצמית, כמו היו מגיניה של האמת עצמה, החתרנית אך משוללת הכוח, מפני מכשירי הדיכוי, האכיפה, השלילה והצנזור של המדינה. על-פי פוקו, הדרמה הזאת של חופש הביטוי, המנוסחת כמאבק בין "האמת" לבין כפייתו של כוח מצנזר, מאבדת בעידן המודרני את תקפותה, שכן הכוח המגולם בצנזורה מפסיד בעידן זה את הדומיננטיות שלו. הצנזורה והאיסור אינם עוד הצורה הבכירה של הפעלת כוח במודרניות. תחתיה מתנסחת תצורת כוח חדשה, אשר צוברת מעמד דומיננטי. עניינה של תצורת הכוח החדשה אינו הגבלה, איסור ושלילתו של הביטוי, אלא להפך – עידודו וטיפוחו של זה.¹² במובן זה הרחיב מוזיאון תל-אביב את התערבותו בזהותה של האמנית לא רק בדרך של צמצום חופש הביטוי שלה, אלא דווקא בדיבוב-יתר על-אודותיה. הרחבת הביטוי של האמנית ועידוד שגשוגו נעשו באמצעות טקסט הפתיחה לקטלוג התערוכה, שאותו כתב מרדכי עומר, מנהל המוזיאון עצמו. לדברי שיבלי:

"מוטי עומר, מנהל מוזיאון תל-אביב, כתב פתיחה לקטלוג. התקשרתי ואמרתי שאני לא רואה שהפרשנות שלו לעבודה שלי נכונה; שהוא מפרש את הצילומים שלי לא נכון וגם בצורה מטעה, שהיא ההפך המוחלט מהכוונות שלי. הוא כתב: 'תלאותיהם של הבדווים בנגב בתהליך הסתגלותם לשינויים באורחות החיים הם פרק בלתי נפרד מתולדותיה וחבלי לידתה של מדינת ישראל.'¹³ המשפט הזה הוא לעג לרש. התצלומים שלי אינם מדברים על תהליך 'הסתגלות' לשינויים המודרניים, אלא על שינויים אלימים שנכפו על הבדווים על-ידי המדינה; לא

אביב. בין השנים 1999-2003 יצרה מספר סדרות תצלומים מרכזיות: ואדי סאליב בתשעה שערים, לא מוכר, דיוקן עצמי, מיקום, המישה חושים וכעת – גוטר. עבודות אלה הוצגו במוזיאונים, גלריות ופסטיבלים בישראל, אירופה ויפן. לאחרונה, השתתפה בתערוכה 'דיסאוריינטציה' בבית תרבויות העולם בברלין, גרמניה. בספטמבר 2003 תציג תערוכת יחיד בגלריה איקון, בירמינגהם, אנגליה. "אחלאם שיבלי: גוטר (קטלוג של מוזיאון תל-אביב, 2002) ללא מספרי עמודים.

11 מישל פוקו תולדות המיניות (גבריאל אש מתרגם, 1996, כרך 1: הרצון לדעת) 9.

12 Foucault, *supra* note 1.

13 מרדכי עומר "פתח דבר" אחלאם שיבלי: גוטר, לעיל הערה 10.

על 'תלאות' דיברתי, כי אם על דיכוי בידי המדינה; ועוד לנכס את 'התלאות' לחבלי-הלידה של מדינת-ישראל? ללא ספק יש קשר בין בעיית הבדווים למדינת-ישראל, אך אין זה קשר של חבלי-לידה – הקשר הוא בתוצאת הלידה; הרי ברור שאם מדינת-ישראל לא הייתה נולדת, הבדווים בנגב היו עוסקים בשאלות אחרות, וביניהן ההתמודדות עם אורחות החיים, ולא בזה אני עוסקת כאן.

עוד כתב עומר: 'ההשגבה של המרחבים האינסופיים, ומנגד ההתייחסות הסוחפת לאדריכלות ללא אדריכלים של מגוריהם, ממחישות עימות של האדם עם המקום, שפעמים הוא נינוח ופעמים הוא קשה מנשוא.¹⁴ אני לא ניטרלית, לא מדריכת טיולים או אנתרופולוגית מבחוץ. אני מישהי מבפנים. לא הלכתי לצלם את הנוף והמרחבים או את אורחות חיהם של הבדווים. בצילומים שלי אני מנסה להראות את הדיכוי, ולא את קסם הנשגבות שבנוף ובאורחות החיים. הלא דרך החיים של הבדווים הייתה קשורה למקום, לכלכלה הנסמכת בעיקר על האדמה – אמצעי הייצור שלהם – והם מאבדים את כל אלה בגלל פעולותיה של המדינה, בגלל גזל אדמותיהם. וכך, בעבר, החומרים שבהם השתמשו לבנייה ולמגורים היו חלק מכלכלתם, תוך יצירת אסתטיקה שאפשר אולי לכנותה במושג – הבעייתי כשלעצמו – 'אדריכלות ללא אדריכלים'. אבל לדבר בשפה הזו כאשר מה שאנחנו רואים היום הוא שינוי במעמדם ובכלכלתם, שהוא תוצאה של ההרס הכלכלי שלהם בידי המדינה? תשובתו של עומר הייתה שהוא רואה את הצילומים שלי בדרך שלו. הסכמתי איתו שכל אחד רשאי לפרש בדרכו, אבל הוא כותב טקסט לקטלוג שלי, והתשובה שלו הייתה שזה לא הקטלוג שלי, אלא הקטלוג של המוזיאון, ואם אני לא מקבלת את הטקסט שלו, אז לא יהיה קטלוג בכלל, ולי אין זכות להגיד לו שהוא טעה ושהוא מפרש את הצילומים שלי לא נכון. אמרתי לו שכאשר עיתונאי מפרש את הצילומים שלי בדרך מוטעית, אין לי שליטה על כך, אבל אותו עיתונאי לא כותב את דבריו בקטלוג שנושא את שמי. הציבור יודע שכאשר עיתונאי כותב, זו הפרשנות של העיתון, והוא לא מקבל את הכתבה של העיתונאי קקול שלי. הקהל מקבל את מה שנאמר בשמי כשזה מצוטט במילים שלי בגרשיים, ואז זו אחריות שלי, אבל אם בקטלוג יש פירוש מטעה, זו בוודאי אחריות שלי, והטקסט שלו בקטלוג נתפס כמבטא הסכמה שלי לפרשנות."

ג. אמנות וחירות הביטוי

מכל שנאמר עד כה, נראה כי מוזיאון תל-אביב פגע באופנים שונים ובאורח חמור ומתמשך בחופש הביטוי של אחלאם שיכלי. איסורי הביטוי ואפשרויו השונים, אשר הוצגו כאן, התרחשו כזכור בין כותליהם של היכלות האמנות. אין זו הפעם הראשונה שבה זומנה

פגישה לחופש הביטוי ולמוסד האמנות, אך המסורת המודרנית רשמה לצמד הפרקטיקות הללו פגישות מוצלחות מאלה שנדגמו כאן. לפרקים נועד הצמד לפגישות בנסיבות לא־אנטגוניסטיות כלל, ואולי אף להפך. למעשה ירדו חופש הביטוי ומוסד האמנות אל עולם המודרניות כרוכים זה בזה בזיקות של קרבה הדוקה זה לזה. מעשה האמנות הפך בעידן המודרני לאחד הגילומים המובהקים של חירות הביטוי, ואף לביטוי הפרדיגמטי שלה. המשותף לשני המושגים הללו הוא המעמד המכריע שרעיון הביטוי העצמי צובר במודרניות כסימן של אמת, זהות ואזרחות. הביטוי העצמי רכש בעידן זה משמעות של הגשמה עצמית, אשר מאחוריה עומד האידיאל המוסרי של היות האדם נאמן לעצמו.¹⁵ באופן זה נהפכו הביטוי העצמי וההגשמה העצמית לא רק לאתוס מודרני שעניינו מימוש זכויות אינדיווידואליות, אלא אף להליך חיוני מחייב להבעתה ולביסוסה של האזרחות.¹⁶ שיח הזהות של האמנות וחופש הביטוי מכוון סביב רעיון של סובייקט הנתון כל העת בסכנת דיכוי. החתירה למימוש עצמי מומחזת כדרמה אנטגוניסטית שבה נוטלים חלק "פנים הנפש", מחד גיסא, ו"המדינה" וסוכנויותיה, מאידך גיסא. ההבעה הפנימית הזאת נחשבת לא פחות מאשר "האמת" עצמה: "בני אדם חייבים להתור אל גילוי האמת, או לפתח אופי מסויים... – ביקורתי, מקורי, ברוך דמיון, עצמאי, בלתי סתגלני עד כדי יציאת דופן... האמת ניתנת לגילוי ואופי ממין זה ניתן לטיפוח אולם רק בתנאי חופש."¹⁷ בדרמה זו מוטלת על היחיד החובה לבטא את פנימיותו, כלומר, להביע את המצב האנושי כפי שהוא נחוה מנקודת־מבטו, באורח אותנטי, כהבעה שלא התעקמה וסולפה על־ידי דרישות הסדר החברתי, התלויות פעמים רבות באינטרסים פוליטיים, כלכליים ואחרים. כלומר, יסוד הדיכוי המאיים על ההבעה החופשית מובנה בשיח של חופש הביטוי וההגשמה העצמית, כחלק בלתי־נפרד מן ההבעה החופשית עצמה. הדיכוי האפשרי המרחף

15 Charles Taylor *The Ethics of Authenticity* (Cambridge, 1991) 15
 16 האזרחות הטובה מתגלמת ב"רפובליקת הטעם" – רפובליקה מדומיינת של אזרחים בעלי מידות ותבונה, אשר יכולת השיפוט האסתטי שלהם נהפכת לאידיאל שבשמו מתפתחת הספֶרה הציבורית עצמה. ראו: Jurgen Habermas *Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge, 1989). זאת, מכיוון שאותם "מושבעים" אסתטיים נתפסים כישויות אוטונומיות אשר אינן מונעות מאינטרסים כלכליים, פוליטיים או מעמדיים, אלא מן האזרחות הטובה, המתבטאת בטעם הטוב ובמילוי החובה האזרחית של רכישת דעת ופיתוח הטעם: Timothy J. Clark "On the Social History of Art" *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (New York, Francis Frascina & Charles Harrison eds., 1982) 249–258; John Barrell *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of the Public* (New Haven & London, 1986)
 עצם המושג "ראייה", כפי שהתכונן בטקסטים אסתטיים של עידן הנאורות, נושא אנלוגיות ברורות ל"ראייה" כפי שהיא מתורגלת על־ידי האזרח האידיאלי. הראייה במשמעות זו מכוונת לראות מעבר לשרירויות מקומיות ולאינטרסים אישיים, כך שהיכולת להכליל או להפשט מהפרטיקולרי נהפכה לאמת־מידה עקרונית להכללתה של עמדה ב"רפובליקת הטעם". Thomas Crow "The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art" *Discussions in Contemporary Culture No. 1* (Seattle, Hal Foster ed., 1997) 3
 17 ישעיהו ברלין ארבע מסות על חירות (יעקב שרת מתרגם, 1971) 179.

מעל חירות ההבעה הוא שמגדיר את ההבעה כ”חופשית” וכחיונית, והוא גם שמקנה לה את טעמה המיוחד ואת מעמדה המיוחס בתרבות. כלומר, חשיבותו החברתית של חופש הביטוי גזורה דווקא מהצבתו כמאיים על הסדר החברתי.

הרעיון של חופש הביטוי והתרבות האסתטית הצומחת באירופה של המאה התשע־עשרה מחשלים זה את זה בעזרת בריאתה של אידיאולוגיה אסתטית. האידיאולוגיה האסתטית היא שיח שמתכחש לתפקודיו החברתיים־הפוליטיים של שדה האמנות, ואשר מסווה את מעורבותו של שדה האמנות כבורר רב־עוצמה של החיים הפוליטיים־החברתיים, תוך שהוא מצעף אותו בהילה אידיאלית ורומנטית.

האידיאולוגיה האסתטית מושתתת על ההנחה שהפעילות האמנותית שונה מכל יתר הפעילויות החברתיות. ”האמנות הוצאה מן ההקשר של חיי היומיום ועוצבה כתחום יצירה חף מאינטרסים”¹⁸ וכמלכות אשר אינה מן העולם הזה. העיסוק בעולם האמנות הקנונית, ה”גבוהה”, אינו מתואר כלל על־ידי נשאים כעיסוק, אלא כפונקציה דתית של כלי־קודש המשרתים בקודש. עבודת הקודש מתמקדת בעיסוק ב”טהור” וב”חף מאינטרסים”¹⁹ מתוך דבקות נחושה בעקרונות אמת הנטועים בתוך מרחב מוגבה, אשר הצהיר על עצמו כמשוחרר מן הצורך והכוח של היחסים החברתיים. האידיאולוגיה האסתטית מעלה על נס את ההכרה בחשיבותו של חירות הביטוי, ומתוך זה – כך תטען האידיאולוגיה – יצר שדה האמנות של העידן המודרני איזור שיפוט מובחן, עצמאי ואוטונומי, הכפוף למרותם של כללים פנימיים, שאותם קבע הוא עצמו. ”ההתעקשות על עצמאות ואוטונומיה, על הינתקות מממלכתן השרירה והקיימת של התכליות... צופנים בחובם... הפנייה אל עבר מצב, שבו יהיה אפשר לממש את החירות.”²⁰

כמתחייב מן האידיאולוגיה האסתטית, מאורגן שדה האמנות כגוף עצמאי בעל נהלים מיוחדים משלו המנוסחים בשפה פנימית ייחודית (להלן: השפה האסתטית), ונטען לגביו בלהט כי רשויות השיפוט שלו אינן כפופות בשום צורה לגופים או אינטרסים חיצוניים וזרים, בין שאלה אינטרסים פוליטיים ובין שהם כלכליים או אחרים. למעשה, טוענת האידיאולוגיה האסתטית, הגיון האוטונומיות השיפוטית של שדה האמנות המודרנית מכונן ליצירת מתחם חופשי מלחצים מדינתיים, שבו יוכלו המבעים האסתטיים להתגשם מבלי שלמדינה תהיה יכולת השפעה עליהם. על הזכות המיוחדת הזאת נטלו על עצמן הספירה הציבורית־האזרחית ונציגותה בעיתונות החופשית להגן, כאשר הן ממנות את עצמן לבוררות בין מוסד האמנות למדינה במאבק על חופש הביטוי.

מתוך קבלה מוחלטת של האידיאולוגיה האסתטית, ליהק הנרטיב המארגן של חופש הביטוי את יצירת האמנות כפרקטיקה חברתית, אשר האותנטיות שלה מעידה מניה וביה על ביקורתיותה, ובמקרים ידועים אף על חתרנותה. מבעים אלה נתפסים בשיח חופש הביטוי כחיוניים אל מול הסדר החברתי הקיים, מכיוון שהם מייצגים את החברתי הטהור ואת הנבואי, המוסרי והיפה, הנקי מזוהמת הכוח הפוליטי.

18 Peter Burger *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis, 1964) 42
 19 Pierre Bourdieu *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge, 1984) 486–488
 20 תיאודור אדורנו, מצוטט אצל משה צוקרמן ”אסכולת פרנקפורט ומושג ’הרושת התרבות’ בפרספקטיבה היסטורית” זמנים 44 (1993) 4.

היחלצותו של שיח חופש הביטוי להגנתו של המבצע האסתטי של שדה האמנות חושפת סתירה פנימית עמוקה המונחת ביסודה של האידיאולוגיה האסתטית. מן הצד האחד, האמנות כופה על הסוכן שלה (האמן) הינזרות מיחסי כוח חברתיים, ומן הצד האחר, אמנותו תובעת ממנו מעורבות חברתית, אשר בשמה נחלץ חופש הביטוי להגן על המבצע האסתטי. סתירה זו מיושבת באמצעות אתוס "האינטלקטואל המעורב". הסוכן של שדה האמנות רואה בעצמו סמכות שיפוטית באשר ליחסים החברתיים המתרגשים סביבו, דווקא בשל היותו משוחרר - בעיני עצמו - מכות־הכבידה החברתי. באורח פרדוקסלי, דווקא הטענה לאוטונומיות שיפוטית של שדה האמנות מצדיקה את מעורבותו של שדה האמנות בחיים החברתיים, כגוף המוסמך לחרוץ משפט על התנהלותם של החיים החברתיים מתוך איזור חף לכאורה מתשוקה לכוח ומאינטרס חברתי משוחד.

סוכניו של שדה האמנות שואבים את סמכותם השיפוטית מתוך טענתם ליכולת פענוחה של "המהות" החברתית, וזאת מתוקף בעלותם על "אבן החכמים" והחזקתם בידע טלאולוגי על־אודות החברה שבה הם חיים. זהו ידע שהאוחזים בו טוענים כי "יש מחיר" לאחיזה בו. זאת, מכיוון שתנאי הפקתו נרכשים במחיר של הפעלת סנקציות ואפילו גירוש מן החברה. ייצור עמדת הדיבור "מחוץ לחברה" מקנה לאמנות את התוקף הסוגסטיבי של "עמדת הנביא" - מבע הנתפס כנעדר אינטרס עצמי, ואשר מתייצב בשירותה הבלעדי של האמת. גישה זו מייצרת דרמה מרטירולוגית, שבה השיח של האמנות מציג את עצמו כפעולה חתרנית בעליל, אשר נרדפת כל העת על־ידי הסוכנויות הפוליטיות, ואשר מבקשת בשל כך סעד אצל השיח של חופש הביטוי. כך התקבע מעמדה של יצירת האמנות באתוס הציבורי כאנוסה יפהפייה המגלמת בהווייתה את החופש להביע דעה, אשר גם אם היא חריגה ופוגעת ברגשות הציבור, שומה להיחלץ לעזרתה, מעשה אבירות, כי הלא זה למעשה תפקידה - להפר את "הנחת הבורגנית" ולזעזע אותה. מקומה המיוחד של האמנות כנציגות מובהקת של חופש הביטוי מודגש באתוס האסתטי באמצעות הצגת טופס השוואה בין הפרקטיקה האסתטית במשטרים דמוקרטיים לבין זאת המתקיימת במשטרים רודניים. בניגוד למשטרים רודניים, כך תטען האידיאולוגיה האסתטית, שבהם המדינה כופה את צרכיה ורצונותיה על שדה האמנות, בדמוקרטיות מהווה שדה האמנות רשות נפרדת מהמדינה, ובשל כך הוא תובע אוטונומיה מוחלטת, תוך גיוס העיתונות ודעת־הקהל, לשימור ולשמירה של הזכות הבלתי־מעוררת להבעת דעה חופשית באמצעים אסתטיים.

ד. צנזורה/עריכה

בהתאם לציפייה הזאת, ולטובת ההנאה של הדובר, יצא עיתון הארץ בכתבה נרחבת על הפרות חופש הביטוי שהתרחשו במוזיאון תל־אביב.²¹ חרף מחויבותו של הארץ לעקרונות האוטונומיה של האמן ולאיסור הפגיעה בו ובחופש הביטוי שלו, התלבט העיתון בקשר לחומרתו של האירוע, אם אכן מדובר כאן במקרה חד־משמעי של "צנזורה" או שמא מדובר

21 גילרמן, לעיל הערה 5.

בהתערבות טריוויאלית ולגיטימית של עריכת טקסט: ”גם אם לא היתה זו צנזורה לשמה, אלא עריכה של טקסט...”, קובע הארץ, כמסרב לחרוץ דעה לגבי חומרת העניין. אפשר היה להניח שהיסוסו של הארץ לקבוע אם מדובר בכלל בצנזורה מביע פקפוק ברושם שנוצר כאילו מדובר כאן בסוגיה של הפרת חופש הביטוי, ובכלל כאילו מובע כאן ערעור על מעמד הקדושה המיוחס לחירות הביטוי וליצירות אמנות, אולם ההיסוס בקביעה אם מדובר כאן בפרוצדורה צנזוריאלית או בהליך עריכתי נעוץ דווקא בקבלתו של הארץ את האידיאולוגיה האסתטית ואת עקרונות הפעולה של שדה האמנות. על-פי ההיגיון של האידיאולוגיה האסתטית עצמה, הפעלת האיסור לא פגעה בחופש האמנותי של היצירה, מכיוון שמושא האיסור לא היה אובייקט התצוגה עצמו, דהיינו עבודות הצילום, אלא הטקסט שנכתב עליו. מעמדו של הטקסט במדרג התצוגתי הינו משני ושירותי, בבחינת כלי-עזר, לחשן של אחורי הקלעים ל”דבר עצמו”, לאובייקט התצוגה עצמו. אובייקט התצוגה – יצירת האמנות – צבר בעידן המודרני מעמד מיוחד, בבחינת אובייקט חילוני מקודש עטור ”הילה”, שמחמת מעמדו אין לכונן עימו יחסים קרובים ויומיומיים מדי,²² ובוודאי אין להעז לשנות אותו באיזשהו אופן. אם כך, מעמדו של מה שצונזר – הטקסט המלווה – אינו משתווה למעמדה של יצירת האמנות, ואולי בשל כך, לשיטתם של האידיאולוגיה האסתטית ועיתון הארץ, הפגיעה באיבר המשני והלווייני של היצירה אינה כה חמורה ובוטה כמו הפגיעה ב”דבר” עצמו.

הסתייגות נוספת של האידיאולוגיה האסתטית מאבחון האירוע כצנזורה קשורה להתפתחות הדרמתית של האירוע: הרי הצנזורה לא הופעלה מטעם המדינה – היריב המסורתי של חופש הביטוי, ובכלל זה נציגותו בשדה האמנות – אלא מטעם מוסד האמנות עצמו. עניין זה מעורר שאלה חדשה: לנוכח העובדה שהמוסד אוטונומי ומוכרז כרשות שיפוט עצמאית, האם אפשר ומותר להתערב בשיקוליו? האם התערבות בשיקוליו של מוסד האמנות אינה כשלעצמה בגדר הפרת האוטונומיה המובטחת לו? הרי תפקידם המוצהר של סוכני שדה האמנות הוא לשיפוט יצירות אמנות, להחליט מה ראוי להיכנס לקנזן, לפנתיאון המואר של הנצח התרבותי, ומה נגזר דינו לשקוע בתהום הנשייה. במסגרת זו תוהה העיתון שמא התערבותו הצנזוריאלית של מנהל המוזיאון בטקסט שליווה את תערוכתה של אחלאם שיבלי אינה אלא התערבות עריכתית לגיטימית. הרי זכותו של סוכן האמנות המורשה והלגיטימי – במקרה זה מנהל המוזיאון – היא לא רק לפסול ייצוגים כלא-ראויים לתצוגה פומבית ולעיון הציבור, ולבחור אחרים כראויים, אלא גם לפרש את יצירת האמנות כראות עיניו. פרשן האמנות טוען, לא פחות מן האמן, לאחיזה בכוחות ”הילתיים” של יכולת ”דיבובה” של יצירת האמנות לאמירות המהדהדות דרך חלל בטנו ההומה של הפרשן/הפיתום עצמו. בכך נהפך גם הפרשן לדוברו של קול אותנטי, וככזה, כדוברו הפיתומי של קול אותנטי, זכאי גם הוא להגנה על חירות הביטוי שלו. כאמור, בהיות מוסד האמנות איזור שיפוט מובחן, מורשה בנוהלי שיפוט המיוחדים לו ובשפה אסתטית הנקוטה אצלו, מצויה בידי הרשאה לשיפוט את יצירת האמנות, לדרגה במדרג האיכות, להחליט כי אין היא ראויה כלל לתצוגה ואף להוציאה אל מחוץ לשערי החוק האסתטי ובכך גם לגזור אלם על בעליה.

22 ולטר בנימין יצירת האמנות בעידן השעות הטכני (שמעון ברמן מתרגם, 1983).

גזירת אלם על בעליהן של יצירות דחיות אינה נתפסת באידיאולוגיה האסתטית כסנקציה של צנזורה, אלא כחלק מהליך שיפוטי לגיטימי של ברירת איכות, שהציבור הסמיך את מבצעיו לשמש טריבונל אסתטי, לגזור את גורלן של יצירות אמנות לשבט או לחסד ולקבוע את חוק הטעם השולט. תמצית עבודתו של הטריבונל השיפוטי של שדה האמנות היא לא רק בחירה של יצירות, אלא גם דחייתן של אחרות בתהליך מיון המקודד אל ספר החוקים האסתטי: "הקנון". אולם הקנון אינו נקרא בציבור ככתב-אישום על הפרות, צמצום והגבלה של חופש הביטוי, אלא כאילן-יוחסין מפואר המסמן את הרף העליון של התרבות הלאומית. מי ששמו נחקק בקנון צפוי לזכות בפרסים ובתהילה, ומי שנעדר ממנו לא יוכל לערער על הדרתו, והוא נידון לשכחה.

אם לגבי קובלנתה של אחלאם שיבלי נייעור ספק בתודעתו של העיתון הליברלי אם מדובר בכלל במעשה של צנזורה, בדוגמה שלעיל – המתארת את תהליך כינונו של הקנון – "ברור" כי אין מדובר בהליך צנזורי, אלא, חרף העובדה שפרקטיקות של שיפוט אסתטי כרוכות, מניה וביה, במניעה ובהשתקה של ביטוי אשר לא נמצא ראוי להישמע. מכאן שההגדרות של חופש הביטוי והצנזורה אינן נובעות בהכרח ובאופן ישיר ממצבים של מניעת ביטוי או של אפשוורו. מן האמור לעיל מסתמן שמצבים מסוימים של מניעת דיבור אינם נתפסים כצנזורה, בעוד מצבים אחרים מוזהים כמופע פתולוגי של חופש הביטוי. מכאן ש"חופש הביטוי" אינו מהווה קטגוריה אונטולוגית ומינה לזיהוי "מעבדתי" אוטומטי. להפך, כשם שצנזורה הינה פרקטיקה שמשקפת תשוקות פוליטיות, כך גם "חופש הביטוי" הינו קטגוריה גמישה שהגדרתה תלויה בקודים פוליטיים.

תובנות אלה עשויות לשפוך אור חדש על היחסים הידועים בין המושגים "חופש הביטוי" ו"צנזורה", ועל זיקתם לפרקטיקות תרבותיות. "חופש הביטוי" ו"הצנזורה" מוצבים באתוס החברתי ההגמוני כשני קטבים אנטגוניסטיים. במשוואה הזאת, הצנזורה מגלמת את הכוח המדינתי-הפוליטי, המדכא את האמת, אשר אל מולו מתייצב בגאון "חופש הביטוי", המגלם את המאבק ההירואי לחשיפתה של אותה אמת ולהצלחה מציפורני השלטון. בניגוד להיצג הרואה את הצמד "חופש ביטוי" ו"צנזורה" כהפכים, מאפשר הדיון הנוכחי להתבונן דווקא על הדמיון המבני המרתק השורר בין "חופש הביטוי" לבין "הצנזורה". במילים אחרות, יותר משהמושגים הללו מתגוששים ומתנגדים זה לזה, הם ברואיו של שיח זהה, אשר במרחביו הפנימיים הם מכוננים זה את זה. הצנזורה היא שמכוננת את חופש הביטוי ככזה, היא העיקרון ותוצאתו; ובמקביל, "חופש הביטוי" אינו המענה לעוולה הצנזוראלית שנעשתה במוזיאון, אלא עיקרון אשר מניח ומאפשר את קיומה. חופש הביטוי והצנזורה חולקים שדה סמנטי זהה, שבתוכו שוררת הסכמה מוחלטת באשר להנחות הקובעות את תכולתו של המושג "חופש", ויותר מכך את גבולות ה"ביטוי": מה נחשב ביטוי ומה מוטל על גבול האבדון כאי-קיום. במובן זה, כשם ש"צנזורה" היא איסור הכפוף לפרוטוקול פוליטי מסוים, גם "חופש הביטוי" כפוף לשרירות פוליטיות. "חופש הביטוי" הינו הגדרה המקנה לאירועים מסוימים משמעות חמורה של הפרה, ולאירועים מקבילים של מניעת דיבור היא מייחסת שפירות. לפיכך "חופש ביטוי" הוא מה שהכוח הפוליטי ההגמוני סימן כאיזור הראוי לחירות, בהתאם לצרכיו הפוליטיים וכחלק ממערכת הלגיטימציה שלו.

"חופש הביטוי" הינו קטגוריה משפטית יעילה כל עוד הוא מונח מתחת לפנס המאיר

של מה שמוגדר ונתפס מראש באופן חברתי כ”חופש הביטוי”, אך מעבר לאורו של פנס חופש הביטוי שרוי רוב-רובו של העולם החברתי בצללים כבדים, שבחסותם מנוהלים מבעים על-פי קודים פוליטיים של אישור והשתקה. רוב-רובן של הפגיעות בחופש הביטוי אינן מגיעות לכלל בירור משפטי, וזאת לא מסיבות טכניות, אלא מכיוון שהן אינן מזוהות כלל כפגיעות. בניגוד לשיח המשפטי, שבו ההפרה ניתנת לזיהוי, בשיחים השונים של שדה התרבות אין ההפרות ניתנות לאיתור או לזיהוי שכן הן ארוגות אל תוך סדר קוסמי ונתפסות כטבע הקדמוני של סדר הדברים, ולא כפרי של שרירותיות חברתיות.

שדה התרבות זרוע כולו פגיעות בחופש הביטוי אשר אינן מוכרות ככאלה. הפגיעה בחופש הביטוי המתרחשת בשדה התרבות אינה תופעת-לוואי של שדה זה, אלא יסוד מכונן שבאמצעותו התרבות מגדירה את עצמה. עצם הגדרתו של שדה האמנות נסמכת על בריאתו של ”אחר”, אשר הצבתו על ציר של ניגוד מסייעת להגדיר את התקן הנורמטיבי של הזהות ההגמונית. אותו ”אחר”, על גילומיו השונים, אינו משמש רק סימן מטפיזי של שלילה ואיסור, אלא מהווה גם מטרה קונקרטית להשתקה. על-כן, על-מנת לדון במופעי של חופש הביטוי בשדה התרבות, אין להסתפק בבחינת המבעים הפורמליים שהוגדרו כ”צנזורה” או לחלופין כ”חופש ביטוי”, אלא יש לדון באיסורי ביטוי ובאישושי ביטוי, אשר עקבותיהם המטושטשים מוליכים אל משטרי הדיבור שמייצר השיח של שדה התרבות.

ה. פרשנות

על-פי קובלנתה של שיבלי, מנהל המוזיאון התערב בחופש הביטוי שלה. האם ניתן לייחס את התערבותו לשרירות-לב קפריזית המגובה בהשקפת-עולם מעוותת ואידיוסינקרטית? נראה שללא קשר לעמדותיו האישיות של מנהל המוזיאון, פעולת ההתערבות שנקט נגד שיבלי נעשתה בשם כללי המשחק של שדה האמנות: הטענה לאוטונומיה של השדה ולאוניוורסליות של ייצוגיו. התפיסות שביטא, לפיהן אין זה מתפקידו של המוזיאון לעסוק בסוגיות היסטוריות-פוליטיות, אלא להציג אמנות, אינן יוצאות-דופן. אלה הנחות מוסכמות על קהילה פרשנית שלמה, הגורסת כי זו הפררוגטיבה של המוזיאון לעסוק באמנות, ולא דווקא בהיסטוריה או בפוליטיקה, וכי אמת-המידה היחידה שהמציגים והמוצגים נשפטים על-פיה היא המריטוקרטיה האמנותית.

כך אכן נהג מנהל המוזיאון כאשר כתב הקדמה לקטלוג של אחלאם שיבלי. כאמור, האמנות נדהמה ונרעשה מהפרשנות שהודבקה לעבודתה, וסירבה לקבלה, בטענה שהפרשנות אינה מייצגת אותה ואת כוונותיה האמנותיות. אותה מערכת פרשנית, אשר לגבי דידו של שדה האמנות הינה כאמור משנית ולוויינית בשרשרת-המוזון שלו, צצה ומופיעה במקרה זה דווקא כזירת מחלוקת מרכזית.

עבודת הפרשנות של יצירת האמנות ברגיל נתפסת כעמדה וולונטרית של הפרשן, ו”פענוח” היצירה מתקשר בעיקר לעולם החווייתי הייחודי של המפענח-הפרשן, כמאמר הפתגם: ”על טעם וריח אין להתווכח.” התובנה הפרשנית של הצופה היחיד נתפסת באידיאולוגיה האסתטית כ”מתנת טבע”, ככשרון וכיכולת כריזמטית הילתית, אשר

מבחינה אותו מבני-אדם אחרים שאינם מסוגלים לפענח יצירות אמנות בשל דלות כשרונם.²³ יכולת הפענוח של היצירה מוצגת באידיאולוגיה האסתטית כתגובה ספונטנית של העין הטרייה לתכונות הפנימיות של היצירה, אגב התעלמות מקיומה של מערכת ידע, אשר מתנה בדרך-כלל את זיהויה וחוייתה של יצירת האמנות ככזאת. אבל מה שמצטייר בתודעה ככישרון או כהעדרו אינו אלא שליטה או אי-שליטה בידע – בשיח הספציפי של פענוח יצירות אמנות.²⁴

התגובה הספונטנית של חויית הצפייה באמנות מותנית למעשה בשליטה בגוף ידע שאותו עיצבה מערכת מוסדית/פורמלית באמצעות סוכני פרשנות, כגון מבקרי אמנות, אוצרים והיסטוריונים, המהווים קהילת שיח. כלומר, בניגוד לתפיסת הפרשנות כפרקטיקה יצירתית, סובייקטיבית ואינדיווידואלית הממריאה אל כנפי האינסוף, היא אינה גוף ידע וולונטרי אינדיווידואלי שפתוח לקצוות אינסופיים של ביטוי.²⁵ הפרשנות של יצירות אמנות מקודדת כשיח הרמטי שמייצר – באמצעות ניסוח של כללים, מושגים, קודים ומדרגים שבהם יש להשתמש על-מנת לתאר ולהבין אמנות – משטר של משמעויות המאורגן סביב מושאים קבועים ומוסכמים על קהילת השיח כולה.²⁶ כלומר, מה שמעצב למעשה את החוויה ה"ספונטנית" של הצופה הוא קיומו של שיח פרשני המייצר לעבודות האמנות את משמעותן.

הרעיון של טקסט פרשני המלווה יצירת אמנות לא התקיים אומנם לפני העידן המודרני, אך נהפך לתנאי הכרחי להתקיימותה של יצירת אמנות במודרניות. בעידן המודרני השתנתה טכנולוגיית הצריכה של עבודת האמנות כאשר מוסד האמנות עבר "השחחה" – הפיכתה של הפרקטיקה האמנותית לשיח – באה לידי ביטוי בהצמדתה השיטתית של יצירת האמנות לפרוטוקול של פרשנות.²⁷ בדרך זו יצירת האמנות נהפכת לאובייקט של הפקת ידע פרשני, ונעשית תלויה לחלוטין במערכת הרמנויטית שמייצרת לה את המשמעות התקנית, הרשמית והלגיטימית שלה. מכאן שתפקידה של המערכת הפרשנית בשדה האמנות, כשיח בעל השפעה חברתית, גדול בהרבה מכפי שהשדה עצמו מוכן להודות. הפרשנות המוסדית קובעת את מעמדה של יצירת אמנות במדרג הערך המיוחס ליצירות אמנות, ומעבר לכך יש בכוחה לעצב באמצעות ההליך הפרשני סדר-יום ציבורי, אתי, פוליטי, לאומי ואתני.²⁸ המערכת

²³ Bourdieu, *supra* note 19, at pp. 1–3

²⁴ Pierre Bourdieu "Outline of a Theory of Art Perception" 20(4) *International Social Science Journal* (1968) 589, 590. בהעדר ההבנה שיצירת אמנות מקודדת בקודים ספציפיים, תפעיל "העין התמימה", נטולת ידע הפענוח, קודים המתאימים לתפיסת-העולם היומיומית. כך, את מה ש"העין התמימה" תזהה כ"פרח" או כ"קרב", תפרש "העין המחונכת" כסמל או כמיתוס (*Ibid*, at p. 592).

²⁵ Michel Foucault *The Archaeology of Knowledge* (New York, 1972).

²⁶ שרה ח'נסקי "שתיקת הדגים – מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי" תיאוריה וביקורת 4 (1994) 114.

²⁷ לפני העידן המודרני הוצמדו יצירות רבות במערב לטקסטים דתיים, אולם מחוץ לכך לא התקיים מפעל מודע, הכרחי ושיטתי של השחת האובייקטים החזותיים.

²⁸ שרה ח'נסקי "דיאלקטיקה של הנאורות הישראלית – אדונים וכפופים בתרבות

הפרשנית היא שקובעת הן את התכנים הרלוונטיים שיש לאזכרם בהקשר של היצירה והן את דירוגה במדרג הקנוני. מכאן שיצירה ללא פרשנות אינה יכולה להתקיים כלל בתוך מוסד האמנות.²⁹ הפרשנות משמשת למעשה גוף שיפוטי רשמי ומחייב, אשר מנכיח את יצירת האמנות בעולם ואשר בלעדיו יצירת האמנות מאבדת את כושר קיומה ואת זיהויה ככזאת. מכאן שאמנים משתוקקים לעגן את יצירותיהם בתוך מערכת פרשנית, רוצה לומר, להעניק ליצירותיהם תעודת־מסע בעולם הממשי – צעד חיוני לכינון עבודתם כיצירת אמנות, למעברה ממעמד של אובייקט חסר משמעות לכלל יצירת אמנות רוויית משמעויות.

לנוכח חשיבותו המכרעת של השיח הפרשני בתוך הקשר התצוגה, ניתן לשער את כובד משקלו של מסע ההשתקה, הסילוף, הצנזורה והפגיעה ביצירת האמנות עצמה שחולל מנהל המוזיאון בהתערבותו בטקסט הפרשני.

מחלוקת חריפה מן הסוג שהתגלע במוזיאון תל־אביב, מחלוקת שבה המערכת הפרשנית נתפסת כהפרה בוטה של כוונות האמנית וזהותה, מתרחשת אך לעיתים נדירות. במצב־העניינים הרגיל, פסקי־הדין האסתטיים מאומצים ללא עוררין כסדר קוסמי שאין בלתו. מדוע אפוא מתקבלים תוכניהן של עבודות הפרשנות במרחב הציבורי ללא עוררין?

סמכותו של הטריבוטל האסתטי אינה נובעת רק משימוש בשוט הצנזורה ובאמצעי עונשין ואכיפה יעילים, מן הסוג שהודגם במקרה של שיבלי. סמכות זו נובעת בדרך־כלל מהפעלת מעגל הרמנויטי של הסכמה אשר קושר את הפרשנים, האמנים והקהל לקהילת־מוסר סגורה המזדהה עם הטקסטים ורואה בהם ייצוג של האני ההיסטורי־החברתי שלהם. כלומר, הפרשנות לעולם אינה אוכפת את עצמה הר כניגית באמצעות תובנות זרות, אלא מתבססת תמיד על דיבוב של אתוסים ומיתוסים משותפים שחברי הקהילה מקדשים ומוקירים.

ההשתתפות במעגל ההרמנויטי דורשת מהמשתתף שיוזה את עצמו באופן ”ספונטני” ככתובת האותנטית שאליה מיועד השיח הפרשני. מי שמשתתפים במעגל ההרמנויטי הם אלה שמונח לגביהם כי הם בני־אדם, וככאלה, השתתפותם מותנית בהנחה כי הם סובייקטים הראויים לחופש הבעה מלא. במקביל, מי שאינם מזוהים כבני־אדם – אובייקטים מסוגים שונים – אינם מצופים ליטול חלק במעגל ההרמנויטי של ההסכמה, וטבעי אפוא לא לתבוע חופש הבעה למי שאינם בני־אדם – לאובייקטים. בני־אדם, בהתאם לשיח של האמנות הישראלית, הם אך ורק מי שמשתייכים לקהילת מוסר סגורה ומוגדרת בקטגוריות אתנו־לאומיות, ולפיכך סימן־ההיכר של הישויות המוכרות כבני־אדם הוא זיהוין כישראליות, קרי, כיהודים בעלי אוריינטציה תרבותית מערבית, אשר אנושיותם, ובכלל זה כשרון ההבעה שלהם, מתממשת רק בתוך המסגרת הטריטוריאלית־הלאומית של ישראל.

שדה האמנות הישראלית משוריין כזכות־יתר השמורה לקבוצה האתנו־פוליטית

הלאומית: לביקורת מושג ’המערב’ בשדה האמנות בישראל” (עבודה לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל־אביב, 2004).

ההגמונית. זכות זו מבטיחה לקבוצה זו זיכיון בלעדי על קידוד דמותה של הזהות התקנית. התערבותו של מנהל המוזיאון בכתיבת הנרטיב ההיסטורי של האמנית, יותר משהיא משקפת את כוונות הסוכן, מכריזה על מימוש המונופול על שיח הזהות בתחום התרבות החזותית. זהו מונופול המניח כי האמנות הישראלית הינה זרוע פעולה של רעיון "בינוי האומה" ושל המחויבות להרחיק גורמים זרים הטוענים לאתניות נפרדת. באופן זה יצירות מוכרות כאמנות רק אם הן מאששות איכות אסתטית מיוחדת הנתפסת כמבטאת את הלאומיות הישראלית.³⁰ מנגד, הופכים כל האחרים ל"יתר" – לזרים משוללי מעמד המסתופפים בשערי התרבות, אינם רואים ואינם נראים; וכאשר הם מופיעים באקראי על רשתית העין האסתטית, הם מופיעים בהקשרים ובעיבודים של אקוטיזציה.

פלסטינים "השתתפו" בשדה האמנות הישראלי למן תקופת ייסודו בשחר המאה העשרים, אולם הם לא השתתפו בו כסובייקטים, אלא כאובייקטים, כחלק מרפרטואר הייצוג של הטבע הדומם בארץ. תפיסה זו מודגמת היטב בביקורת האמנות שכתב מבקר האמנות משה זמירי בשנת 1927:

"הטבע נעשית [כך במקור – ש' ח'] לליטוינובסקי לסמל הפרימיטיבי ביותר של הגשמיות לגילוייה השונים ולמקריה הנתנים להצטרף בצירופים שונים ומגרים. אך מיד ניטל מהם החן של הסנטימנט, של האידיאל, ובדרכם להכרה האמנותית, הם מתגלגלים ליסוד הפקטורה הציורית, והופכים שטחים לתמונה. ואחת היא אם זהו ערבי עומד תחת העץ עמוק בתוך הצבע הזהוב, הכחול והאפור; או גמל פוסע והערבי המחמר אחריו על פני רקע בלתי מסוים של צהיבות בהירה ואפרוריות ממוזגה; או מסיבה של נשים באודם נסער, תחת הזית של האפור הקר. גמלים. ערבים. נשים. עצי זית ירוקים. לכאורה נושאים הם בחובם את צביונם המיוחד ומניחים לכל ליהנות מחנם, כדי להסתיר מן העין ההדיוטית את רוחו של האמן. הם מעלים באנך את החיים המסתוריים של כלי השעשועים הקונדסיים, שהנם בעצם הצורות הרשמיות של רוחם הילדותי ואמצעים לפעולת כשרונם. הוא מובילם הרחק מזה."³¹

כלומר, חופש ההבעה מניח את קיומו של סובייקט יהודי ישראלי, וגוזר את שתיקתו של האובייקט הערבי-הפלסטיני, וזאת באמצעות תהליך שיחני של עיצוב משטרי הבעה המתכוננים בלב העשייה התרבותית, הרחק מן העין המשפטית המפקחת של זכויות הביטוי.

1. הפוליטיקה של הזהות

מוזיאון תל-אביב התייחס לדרישתה של שיבלי להגדיר את זהותה כ"פלסטינית מישראל" כאל פרובוקציה פוליטית אשר יש לסרב לה. בכך הניח המוזיאון כי שאלת

30 חניסקי, לעיל הערה 26, בע' 105-122.

31 משה זמירי "על תערוכת אמנים מודרניים" הארץ 31.5.1927.

זהותה של האמנית הינה חיצונית לתערוכה, וכי זכותו של המוזיאון לקבוע את זהותה של האמנית מבלי לפגוע ביצירתה. אולם ההתערבות בהגדרת זהותה של האמנית מהווה בראש ובראשונה חציית קווים של האידיאולוגיה האסתטית שבה מאמין המוזיאון עצמו.³² שיבלי התכוונה להשתמש במבע האמנותי כבמשאב לניסוח זהותה, בכך שביקשה לזהות את יצירתה בהקשר של זהותה הפלסטינית. זכות זאת לאישוש זהותה נשללה ממנה, ויותר מכך – נשללה ממנה זכותה להצהיר, באמצעות עבודת האמנות שלה, על השתייכותה לקהילת זהות קולקטיבית מובחנת.

התקוממותה של שיבלי נגד הכחשת זהותה ונגד הניסיון לאכוף עליה זהות שתואמת את האינטרסים הפוליטיים של המוזיאון חושפת משטר של דיכוי והשתקה שמפעיל מוסד תרבות מרכזי כהליך ”נורמטיבי” שאין עליו עוררין. ביקורתה של שיבלי מצביעה על כך שעמדת הזהות שלה כפלסטינית מלכתחילה אינה שווה ואינה שקולה לעמדה המייצגת את הזהות הלאומית התקנית.

במובנים רבים, ה”בעיה” של שיבלי אינה חופש הביטוי, אלא זכותה להגדרה עצמית ולייצוג אסתטי פומבי, ציבורי, של הגדרת הזהות שלה. זאת בעיה שהניסיון לקשור אותה לשיח של צנזורה וחופש ביטוי רק מקהה את עוקצה ואת עוצמתה. בשיח המשפטי של חופש הביטוי, תהיה השאלה המתבקשת לגבי פרקטיקת התצוגה המוזיאולית אם מאפשרים לאמנית להתבטא בחופשיות. התשובה במקרה זה היא חיובית – מאפשרים לה להתבטא, כלומר, להציג את עבודותיה במוזיאון ללא הפרעה. יצירות האמנות של שיבלי לא עמדו כלל בסכנה של צנזורה; אדרבה, יצירות האמנות שלה הן שזיכו אותה בפרס גוטסדינר היוקרתי ובתערוכת-יחיד במוזיאון תל-אביב. במובן זה, חופש הביטוי של האמנית לא נפגע כלל ועיקר. אולם האם אי-ההפרעה להצגת יצירותיה מבטיחה לה במה להבעת זהותה הייחודית ולהצגתה? שיבלי יכולה להציג ככל העולה על רוחה, וייצוגיה יוכרו, אך היא לא תוכר כזהות. כיצד יכול חופש הביטוי לספק ערובות לביטוי חופשי למי שאין לו כלל זכות להציג את זהותו? כיצד ניתן לדובב את מה שמראש מוכרז כלא-קיים?

מה שצונזר, כאמור, הם הטקסטים. לשיטתו של שדה האמנות עצמו, מדובר בצנזורה שולית אשר אינה פוגעת בגרעין הקשה של שדה האמנות – יצירת האמנות עצמה. אבל לאור התובנות שמאמר זה מנסה לבסס באשר לחשיבותם העקרונית של טקסטים פרשניים בהליך הבניית המשמעות של יצירת האמנות, מובן שהצגת אובייקטים במוזיאון אינה מבטיחה כשלעצמה ייצוג ונראות ללא הטקסט המתלווה אליהם; והתערבות צנזוראית בתכנים של הטקסט הינה מעשה של הדרה ממשאבים של הגדרת זהות והשתייכות תרבותית אתנית, וכפייה של נורמה לאומית הומוגנית.

חופש הביטוי כשלעצמו, ממש כמו שדה האמנות, נחשף כאן לא רק כמושג שהינו פחות מאוניוורסלי, אלא אף כמושג אתנוצנטרי המציית לחוקיות ההרמטית של שיח התרבות הלאומית. מה שנמצא מחוץ לשיח הלאומיות הציונית נמצא למעשה גם מחוץ לתחום

32 למן המאה השמונה-עשרה הפילוסופיה האסתטית מניחה כי קיימת זיקה הדוקה ביותר בין היצירה האמנותית לבין הגילוי העצמי של האדם, והיצירה האמנותית נתפסת כצורה פרדיגמטית שבאמצעותה בני-אדם יכולים להגיע להגדרה עצמית. Taylor, *supra* note 15, at p. 62.

הזכאות לחופש הביטוי. מכיוון שזהותה האתנו-לאומית של הדוברת אינה מוכרת כלל כזהות, אי-אפשר לשלול את זכותה לחופש הביטוי, דהיינו את זכותה לטוות את יצירתה בהקשר ההיסטורי-הלאומי הספציפי שלה, שכן זכות זו אינה קיימת מלכתחילה במקרה שלה.

עיתון הארץ משווה את פרשת אחלאם שיבלי לזאת של האמן דוד ריב, אשר עבודה שלו צונזרה במוזיאון תל-אביב: "כל מי שמכיר את האופן שבו מתנהלים המוזיאונים בארץ, יודע שהם שואפים לא להסתכסך עם הממסד המממן אותם. זו גם היתה הסיבה לכך שסדרת ציורים של דויד ריב עם הכיתוב 'אריק אוכל ילדים' הוסרה מתצוגה במוזיאון תל אביב. כל מי שמכיר את עבודתה של שיבלי יודע שאי אפשר להפריד בינה לבין האידאולוגיה שלה ולנטרל אותה מן הביקורת הממסדית."³³

ההשוואה בין שני האמנים מופרכת מיסודה. בשעה שמצנזורים את עבודתו של ריב, איש אינו מעלה על דעתו לשלול ממנו את זהותו. ריב הינו סובייקט של חופש ביטוי, ועל-כן ניתן לאפשר או למנוע את התבטאותו. שיבלי נמצאת מחוץ לחופש הדיבור. הדיבור שלה (כמו-גם שתירתה) אינו מזוהה כלל כמבע ולפיכך גם אינו יכול להישלל. על-מנת להישלל, יש להשתייך מראש לקהילת חופש ביטוי מוכרת ולגיטימית. מה שיכול להעמיד בסכנה את חירות הביטוי שלה אינו מניעת הביטוי שלה (מניעה שאינה אפשרית כי היא ממילא אינה נספרת כסובייקט), אלא אפשר הדיבור על-אודותיה ובשמה. האופן שבו "מספרים" אותה לתוך נרטיב קיים, לתוך תולדות האמנות הישראלית, ובה-בשעה מכחישים את ההיסטוריה שלה – הוא שמייצר את האחרונה כקולוניאלית וכאקזוטית, בדיוק כפי שעשה מנהל המוזיאון בהקדמה לקטלוג של תערוכתה. דוד ריב, לעומת זאת, מוזמן לעסוק בסוגיית חופש הביטוי ככל העולה על רוחו, וזאת מן הזווית המוגנת והבטוחה של השתייכות לזהות האתנו-לאומית הנכונה, אשר כשלעצמה לעולם לא תועמד בספק. על-כן מעמדו של הביטוי החופשי של ריב אינו זהה לזה של שיבלי. הוא משתמש בזכותו להבעת דעה, כאשר ההבעה הזאת מניחה, מחד גיסא, שוק רעיונות חופשיים, ומאידך גיסא – וולונטריות של המבעים. התוצאה היא שהכלכלה הפוליטית של חופש הביטוי הופכת לשעשוע אסתטי נרקיסיסטי גרידא, שבו לעולם אין דנים "לגופו" של בעל הדעה, ואשר בו זהותו של הדובר עצמו אינה מוטלת על כפות המאזניים. לעומתו, נאבקה שיבלי על זכותה הבסיסית להיקרא בשמה "המפורש" ולתבוע הכרה בזהותה ההיסטורית האתנו-לאומית, ועל זכותה לייצוג תרבותי.

ז. בין פוליטיקה להיסטוריה

הפיכתם של פלסטינים לטבע דומם גוזרת את השתקתם ואת הדרתם ממשאבי ייצוג תרבותיים, באופן כזה שעד לשנות התשעים האפשרות לאמנות פלסטינית לא הייתה קיימת כלל בקוסמולוגיה של האמנות הישראלית. למן שנות התשעים מתחוללת תפנית

33 גילרמן, לעיל הערה 5.

באסטרטגיות הייצוג של זהויות ”לא-תקניות” מנקודת-המבט של התרבות ההגמונית. שדה האמנות מסייע את אחריו המוחלטים אל חזית הייצוג שלו, ומאפשר להם לדבר בספרה הציבורית בשפתם-שלהם ובשמם. קשר ההשתקה נשבר, והדבר מאפשר למספר הולך וגדל של אמנים פלסטינים להציג במוזיאונים לאומיים ועירוניים ואף בגלריות פרטיות. אבל עצם הצגתן של עבודות במוזיאונים ובגלריות אינו מעיד כך בפשטות על הכרה במעמדם של האמנים או במעמדה של הזהות שאותה הם מייצגים בעבודותיהם, והם נותרים לעולם הצינוניים למפעל האמנות הלאומית, זרים ומודרים ממנו, ובה-במידה ממושטרים גם אופני צריכתם.

באוגוסט 2003, פחות משנה לאחר פתיחת תערוכתה של אחלאם שיבלי, הציג מוזיאון תל-אביב תערוכת צילום נוספת בשם ”אברהם סוסקין – רטרוספקטיבה”. כך מתוארת התערוכה של סוסקין בקומוניקט שיצא מטעם מוזיאון תל-אביב:

”הצלם אברהם סוסקין (1881–1963), שהחל לצלם בארץ-ישראל ב-1905, לא זכה לתערוכה מסכמת שתציג את פועלו. ארבעים שנה לאחר מותו, נפתחה רטרוספקטיבה מתצלומיו... סוסקין ידוע כצלם של תל-אביב וכמי שצילם ב-1909, את האירוע ההיסטורי של הגרלת המגרשים ב'אחוזת-בית', לימים תל-אביב. סוסקין צילם את התמונה הידועה 'הצריף מאום ג'וני', 1912, ובה ראשונה של אם הקבוצות והקיבוצים דגניה. מרכז פעילותו של סוסקין היה מה'פוטוגרפיה' שלו ברחוב הרצל 24 בתל-אביב, שאליה באו אנשי הישוב הארץ-ישראלי וילדיהם מהעיר ומכל רחבי הארץ, במיוחד כדי להנציח את עצמם ואת בני משפחתם.”

ההשוואה בין שתי התערוכות הינה מתבקשת. שני האמנים משתמשים במדיום הצילום, ושניהם עוסקים בתיעוד ובתיאור של סביבתם האתנו-לאומית, בהקשריה הפוליטיים, ובכל-זאת הפרויקט של סוסקין מוגדר כ”היסטורי”, ואילו הפרויקט של אחלאם שיבלי מוגדר כ”פוליטי”. נושאי הצילום של סוסקין מתוארים בקומוניקט בפמיליאריות חסרת חציצות שמכוונת מראש ל”יודעי ח”ן בלבד”, כלומר, רק למי ששותף למעגל האמונה הצינונית; כל היתר אינם מובאים כלל בחשבון כצופים אפשריים של התערוכה. לצופים ה”אמיתיים” והיחידים של התערוכה מיותר להסביר מושגים כ”אום-ג'וני”, ”הגרלת המגרשים” או ”אם הקבוצות והקיבוצים”. כל אלה הינם דימויים תרבותיים מרכזיים שמקודדים אל תוך אלבום התמונות המשפחתי של קהילת השיח ההגמונית האתנו-לאומית בישראל. אין ספק שבזמן יצירתם של הדימויים, כמו-גם בזמן הצגתם, היו התצלומים הללו בגדר אקט פוליטי, שהרי הם מכשירים את פעולת הקולוניזציה הטריטוריאלית באמצעות הדמיה של בעלות פרימורדיאלית על הדימויים המצולמים, ובאמצעות הטענתה של חוויית הצפייה בסנטימנטים של נוסטלגיה. הנוסטלגיה היא חווייה של יצירת ”קהילת אמונה” – קהילה האוחזת בעבר משותף אמיתי או מדומיין כמפתח לתחושת הסולידריות הפנימית בין חבריה וכהצדקה לתחושות של סגירות ודחייה כלפי קבוצות שאינן שותפות לאותה חווייה. אלא שבמוזיאון תל-אביב נהפכה הפוליטיות של סוסקין לשקופה. משמעותם הפוליטית של הייצוגים בתערוכה טושטשה, ופרויקט התיעוד של סוסקין הוצג כמפעל ”היסטורי”, במובנו הפשטני כ”מה שהיה”, הואיל והפוליטיקה שאותה הוא ייצג נהפכה לנרטיב הגמוני.

כאשר מפעל פוליטי מקבל הכרה, הוא מפסיק להיתפס בתודעה כפוליטי, ונהפך מניה וביה ל"היסטורי". טענה לריבונות שהתממשה נהפכת להגדרת המציאות, ל"היסטוריה". ההיסטוריה ממקמת את עצמה "לאחר הפוליטיקה", כלומר, במרחב שטיאטא את עקבותיהם של המאבקים אשר הפכו צד אחד למנצח שזכה ב"היסטוריה"³⁴ - קרי, בנוכחות אובייקטיבית - ואת הצד המפסיד הפכו ל"פוליטיקה": לתשוקות שלא מולאו ולמאבקים שלא צלחו. על-כן עמדותיו הפוליטיות של סוסקין מוצגות בתערוכה כעובדת טבע, כקוסמולוגיה, ולא כזירה פוליטית שסביבה ניטשו מאבקים.

במילים אחרות, עמדותיו של סוסקין מוצגות כתיאור נאמן של מציאות היסטורית, בשעה ששיבלי מוצגת כ"פוליטית", כמי שמנסה לאנוס את הדימויים שלה עצמה באמצעות טעינתם במסרים שזרים לא רק למוזיאון תל-אביב, אלא גם לדימויה שלה. כותרת עיתון הארץ מ־30 באפריל 2003 מבשרת: "מוזיאון ת"א מפתח מהפוליטיות של אחלאם שיבלי", רוצה לומר, שכבר בעצם ההגדרה של עיתון הארץ האמנית ממוקמת כמי שמייצגת מסר בעייתי למוזיאון תל-אביב, אבל לא פחות מכך למערכת האמונות של העיתון ולכן למערכת האמונות של החברה הישראלית בכללותה, אשר מגיבה מראש על העבודה של שיבלי כעל עבודה החותרת תחת אושיות החוק התרבותי, וחתימה זו מקנה לה בעיני הציבור הישראלי את סימונה כ"פוליטית".

בחלוקת העבודה הסמויה של שיח האמנות בישראל נקבע סוסקין כנורמטיבי, ושיבלי - כפורעת חוק, וזאת אך ורק על-סמך השתייכותם האתנו-פוליטית השונה של שני האמנים. מוזיאון תל-אביב מטפח את חלוקת העבודה הזאת בשקדנות רבה בעזרת האידאולוגיה של האוניוורסליזם. כזכור, התערב המוזיאון בניסוח הקטלוג של שיבלי בשם האוטונומיה של שדה האמנות ובשם האוניוורסליות של ייצוגיה, כאשר המניעים לצנזור נבעו מהטעון כי הטקסט מכיל טענות פוליטיות, וכי אין זה מתפקידו של מוזיאון לאמנות לשמש במה להצהרות פוליטיות. אולם טענתו של המוזיאון לאוניוורסליזם אינה מהווה בהכרח הבטחה לגירושה של הפוליטיקה אל מחוץ לכותלי התצוגה. פעמים רבות ההפך הוא הנכון: הטענה לאוניוורסליזם הינה כסות להברחתם של רעיונות פוליטיים אל אתר המוזיאון, אבל רק רעיונות פוליטיים מסוג מסוים - כאלה התומכים באתוס הציוני.

הפער שנפער במוזיאון תל-אביב בין "היסטוריה" ל"פוליטיקה" מספק נקודת-מבט על טענתו של המוזיאון לאוניוורסליות חפה מפניות פוליטיות. טענתו של המוזיאון לאוניוורסליות נסדקת, ומתברר שזו אוניוורסליות פרטיקולרית מאוד, אשר גבולותיה מוגדרים על-פי קווי-המתאר של הלאומיות הישראלית. המוזיאון, אם כן, הינו גוף פוליטי, שמקפיד על ייצוגים פוליטיים, אך הפוליטיקה המוצגת במוזיאון חייבת לציית לקוד של הפוליטיקה הלאומית.

הפוליטיקה הלאומית המוברחת אל תוך הטענה לאוניוורסליזם אינה בהכרח עובדה חסויה. אדרבה, מוזיאון תל-אביב מכריז עליה בריש גלי, כאשר מכל הקטגוריות האפשריות להגדיר אוסף אמנות הוא בוחר להגדיר באתר האינטרנט שלו את הפרויקט של אחד מאוספיו במונחים לאומיים, כדלקמן: "אוסף האמנות הישראלית של המוזיאון משקף

34 ולטר בנימין "על מושג ההיסטוריה" מבחר כתבים (דוד זינגר מתרגם, 1999, כרך ב: הרהורים) 312.

את ההיסטוריה של ארץ-ישראל ושל מדינת ישראל.³⁵ עם זאת, חשוב לציין כי מוזיאון תל-אביב לא ברא יש מאין את פרקטיקות ההדרה הסלקטיבית של הפוליטיקה הלאומית הנהוגות בשדה האמנות. פרקטיקות אלה ממושטות בכל תשתיות השיח של האמנות הישראלית. באותה כתבה עצמה שבה דן עיתון הארץ באחלאם שיבלי, הוא מביא בחזקת תנא דמסייע את המקרה של האמן משה גרשוני:

”הדוגמה הזאת ממחישה את הבעייתיות שבזכייה בפרס ממסדי. לא צריך להרחיק לכת עד למקרה של משה גרשוני – שסירב לקבל את פרס ישראל לציור בטקס ממלכתי ובתגובה שללה ממנו שרת החינוך את הפרס – כדי להבין שהאידיאולוגיה של האמן שונה מזו של הממסד, ולעתים אף סותרת אותה. נדמה ששני הצדדים – הוועדה ושיבלי – לקו בתמימות יתר כשלא צפו את ההתנגשות הבלתי נמנעת.”³⁶

אולם מי לקה כאן בתמימות-יתר? הוועדה או שמה עיתון הארץ, כאשר הסמיך את המקרה של משה גרשוני למקרה של אחלאם שיבלי? גרשוני, מבכירי הציירים בדורו ומעמודי-התווך של הקנון של האמנות הישראלית, אכן מובנה בשיח הפרשני של האמנות הישראלית כסמל לתפיסת-עולם פוליטית חתרנית אשר מערערת גבולות לאומיים ומייניים, אך כל אלה אינם מונעים מפרשניו להיחלץ לעזרתו, להצילו מידי עצמו ולטהרו מפוליטיות ומסכנת הדרה, בכך שהם קובעים כיצד ולמה הוא לבי-ליבה של הלאומיות: ”משה גרשוני הוא צייר לאומי, טוען אריאל הירשפלד, ”גרשוני קיבל את פרס ישראל השנה. הוא ביקש לקבלו, אך לא מידי של ראש הממשלה. הוא שמח לקבלו מן הארץ הזאת, מתרבותה ומלשונה, שיוצגו בידי האוצרים הראשיים בארץ – יגאל צלמונה ומוטי עומר. הוא שמח לקבלו כי הוא צייר לאומי – הוא יודע שהוא מייצג את הרבים, גם בין החיים וגם בין המתים, הוא אינו מייצג רק את עצמו והוא אינו נמנה עם האמנים המדברים אל טבורם, הוא עתר לבג”ץ בעניינו כי הוא קיווה שבג”ץ יבחין בין ישראל לבין השררה השוררת בה בימים אלה; שיבחין בין תקנון הפרס לבין משמעותו התרבותית החינוכית והלאומית.”³⁷ כלומר, על-פי פרשניו, גדולתו של גרשוני והנימוק המכריע לזכייתו בפרס אינם נובעים, בסופו של חשבון, ממסריו האוניורסליים, וחלילה אף לא ממסריו הפוליטיים החתרניים, אלא דווקא מהתואמנות (קונפורמיות) שלו לפוליטיקה הלאומית ההגמונית, שתמונת-עולמה מורכבת מן הלאומיות הישראלית, ורק ממנה.

בשונה אולי מאמנים פלסטינים שהציגו לפניו במוזיאונים ובגלריות בישראל, קוראת קובלנתה של אחלאם שיבלי תיגר על הקודים הסמויים המניעים את שדה האמנות הקנונית בישראל. שיבלי בחרה לקרוע את מסווה החזות האוניורסליסטית מעל פניה של האמנות הישראלית. בין ערפיליו של האוניורסליזם הזה חוסה לה בבטחה זהות אתנו-לאומית, אשר רק בשמה ולמענה מתקיים שדה אמנות זה, והדרישה לאמץ אוניורסליזם

35 <http://www.tamuseum.com/hebrew/index.htm>

36 גילרמן, לעיל הערה 5.

37 אריאל הירשפלד ”בין אהבה וצלצלי תרועה” הארץ 16.5.2003.

מושלכת למעשה רק לפתחם של כל מי שאינם נתפסים או רואים את עצמם כשותפים לאתוס הלאומי.

למרות מה שנחזה כשביל גישה סלול, זרוע שדה האמנות הישראלית מחסומים המונעים מעבר חופשי של פלסטינים (ושל זהויות אחרות נוספות שלא זה המקום לדון בהן). מעל מסוף המעבר של מחסום שדה האמנות מוצב שלט: "הכניסה מותרת לזהויות אוניוורסליות בלבד, נא לפשוט את גלימות הזהות האתנו-לאומית במלתחת המסוף". במסוף מוצב גלאי זהות רגיש ומתוחכם, המזהה באופן שיטתי את הישויות הישראליות התקניות כשפירות, כלומר כ"אוניוורסליות", ומאפשר להן לפסוע בבטחה אל עולם האמנות. אך כל אימת שאת הסף חוצה בעל נתוני זהות שאינם תואמים את טביעת הזהות התקנית, משמיע הגלאי צפצוף ניחר המזכיר למסיגי-הגבול כי עליהם להפקיר מאחוריהם במלתחות את גלימות זהותם בטרם יחדרו אל שדה האמנות. באופן זה האוניוורסליות הופך לבן-זוג סמוי וקבוע של הקולוניאליזם ולזרועו התרבותית. האוניוורסליות של שדה האמנות משמש מנגנון לפירוק ולנטרול של חומרים מסוכנים שעלולים "לזהם" את רקמת הזהות התקנית. ההשתתפות בשדה האמנות כרוכה ב"גירום" של האמנים לאוניוורסליות כביכול, ובעצם למערביות. אולם למעשה, מדיניות ה"גירום" מהווה דינמיקה של הטלת דופי בזהותם ובתרבותם של העומדים לפתחם של שערי האמנות, ומטרתו – לשדלם להפקיר את המנגנונים התרבותיים שיש בכוחם לייצר הבדל, ולגזול את כלי ההתנגדות העומדים לרשותם: זהותם התרבותית הייחודית.

ח. חופש הביטוי וריבונות תרבותית או בחירתה של שיבלי

אם הקשר התצוגה של המוזיאונים בישראל הוא מלכתחילה לאומי באופן בלעדי, מדוע שתהיה אחלאם שיבלי מעוניינת להציג בין כותליהם? על כך משיבה שיבלי:

"אני לא מסכימה עם גישה של ניתוק קשר מהממסד, יש מכרים שלי שמנתקים קשר בשל היותו ציוני. אופייה של המדינה לא ישתנה אם ננקוט עמדה של אי-מימוש זכויותינו. אני מתנגדת לרעיון שמוזיאונים יציגו רק עבודות של יהודים, המוזיאון אמור לשרת גם אותי. במישור האזרחי, הממסד אמור לתת לי את הזכויות שלי בלי קשר לשאלת מוצאי או דעותיי. הממסד, ומוזיאונים בכלל זה, אמור לשרת את אזרחיו. אני מממשת את זכויותיי – בעל-כורחם אני מממשת את זכויותיי.

יש שתי דרכים לשנות את אופיו הגזעני של הממסד כלפי המיעוט הפלסטיני. הדרך הראשונה היא דרך של מהפכה, הדרך השנייה היא לחולל שינוי בתוך הממסד. אני בחרתי באופציה השנייה, שכרוכה בשינוי היחס של הממסד והציבור אל המיעוט הפלסטיני.

נראה לי שנכשלת במאבק שלי. אני לא מרוצה מצעד הפשרה שעשיתי – זה עושה אותי עצובה שהייתי צריכה להתפשר. אומנם גם הפשרה חוללה משהו בתודעה של המוזיאון, אבל לא הצלחתי לשנות את האופן שבו המוזיאון מציג אמנים פלסטינים

מישראל, איך הוא מחליט איך להגדיר אותם ובאיזה אופן הוא קורא את עבודתם.³⁸

ההתנסות של שיבלי בתערוכה במוזיאון תל-אביב הותירה בה תחושה אמביוולנטית. ההישג הכרוך בחשיפת עמדות זוהות שלה באמצעות יצירותיה כרוך בחוויה של כישלון להשפיע על מוזיאון תל-אביב לשנות את הקשרי הקבלה של אמנות פלסטינית ושל אמנים פלסטינים. תחושתה של שיבלי משקפת בדייקנות את העמדה הדיאלקטית של שדה האמנות לגבי הצגתם של אמנים פלסטינים: מצד אחד, מכיר השדה בזכותה של האזרחית שיבלי לייצג את עצמה כאינדיווידואל בשדה האמנות, ומנגד, הוא כופר בזכותה לייצג באותו שדה עצמו את קהילתה המובחנת.

אין להקל ראש במאבקה של שיבלי על זכותה האזרחית להציג במוזיאון לאומי או עירוני, לקבל מלגה, פרסים וחשיפה, הגם שזו תביעה שסיכויי הגשמתה סבירים בהתחשב בתפנית שהתחוללה בשדה האמנות בישראל. במוכנים רבים הצגתה של אחלאם שיבלי הייתה אפילו צעד מתבקש, כחלק מתופעת העניין המתפתח באמנות פלסטינית. אכן, הצגתה במוזיאון תל-אביב מעידה על כך ששדה האמנות מכיר בזכותה של האזרחית שיבלי לייצג את עצמה כאינדיווידואל בשדה האמנות. האינדיווידואל אינו דמות זרה לשדה האמנות; אדרבה, הגיבור המיתי של שדה האמנות המודרני הוא האמן – האינדיווידואל הגאון והכריזמטי, מוקף ההילה, שלחתימתו מיוחסים כוחות מיתיים.³⁹ מן הבחינה הזאת, אין תמה ששדה האמנות בישראל אימץ את דמות האמן כפרדיגמה שעל-פיה הוא מתנהל. מה שמפתיע הוא שאימוץ האתוס הליברלי המקדש את דמות האמן הולך יד ביד עם אימוצו הברזומני של סדר-יום לאומי. כיצד מתיישבת הסתירה לכאורה הכורכת יחדיו סדר-יום לאומי קולקטיבי ואתוס ליברלי אינדיווידואליסטי? סדר-היום הלאומי של שדה האמנות מאורגן על-פי עיקרון של ”אינדיווידואליזם מתודולוגי”, שבו הסיפור הלאומי מסופר דרך הנרטיב הביוגרפי של האמן, כלומר, התכנים הלאומיים נחווים למעשה כחוויותיהם האישיות של האמנים. העיקרון המארגן של שדה האמנות חופף לגמרי את ההיגיון התפעולי של שיח חופש הביטוי. שני השיחים הללו מכירים ביחיד כבנשא של זכויות, סנקציות או ייצוג תרבותי, ובשניהם הפרט מגדיר את השיח עצמו: ”...חופש הביטוי חיוני להגשמה עצמית של הפרט והוא אבן היסוד של הדמוקרטיה.”⁴⁰

הגיון התצוגה המוזיאלי הולם במלואו את הפילוסופיה הליברלית של חופש הביטוי, וכמוה מקנה אף הוא את חירות הביטוי לפרט באשר הוא פרט. באופן זה אמנים נדרשים להציג כפרטים המייצגים את הטריטוריה האישית שלהם. אך האידיאולוגיה האינדיווידואליסטית המאפשרת את גיוסה של שיבלי אל שדה האמנות הישראלית, באשר היא ישות יחידנית, היא גם זו אשר מנשלת אותה מחירות הביטוי שלה והופכת לצנזורה

38 ריאיון עם אחלאם שיבלי, לעיל הערה 6.

39 Pierre Bourdieu "The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods" *The Field of Cultural Production* (Cambridge, 1993) 81

40 אתר האינטרנט של האגודה לזכויות האזרח: <http://www.acri.org.il/hebrew-acri/engine/index.asp>

סמויה. בצד הדבקות באידיאולוגיה אינדיווידואליסטית, שדה האמנות הישראלית מניח זהות קהילתית "שקופה" אשר מתנה את תוקף ביטוי של היחיד.

אך אותו בסיס השתייכות קהילתי הנתפס כטבעי וכשקוף במקרה של אמנים כדוד ריב או משה גרשוני נעשה מנקר עיניים במקרה של אחלאם שיבלי. הצגתה במוזיאון כאינדיווידואל הינה לגיטימית, אך המוזיאון מטיל איסור על "התקהלותו" של הייצוג האישי שלה ועל הטענתו במשמעות של תרבות קולקטיבית.

באותו אופן בדיוק מנהל גם השיח המשפטי את הזהות הפלסטינית. כך, למשל, התבטאה השופטת דליה דורנר בפסק-דין עדאלה: "ככלל, עקרון השוויון בין יהודים לערבים חל על זכויות אישיות. לכלל זה יוצאים-מן-הכלל אחדים, ובהם ההכרה בשפה הערבית כלשון רשמית שנייה, לצד השפה העברית."⁴¹

האינדיווידואל בשיח של שדה האמנות, כמו-גם בשיח המשפטי של חירות הביטוי, מונח כישות גרעינית המתקיימת א-פריורי לקולקטיב, והקולקטיב נתפס כתוצאה מאוחרת של האינדיווידואל וכְּצֶפֶר שלו. הנחות אלה אינן מביאות בחשבון דיון עקרוני - המתקיים זה שנות דור בתחומים כסוציולוגיה, אנתרופולוגיה, פילוסופיה ובלשנות - אשר ממשג את האינדיווידואל כתצורה שאינה נבראת יש מאין ואשר קיומה מותנה בקיומו של קולקטיב.⁴² כלומר, ההשתייכות הקהילתית היא התנאי הבסיסי להגדרת הזהות האישית.

אם זהותו של היחיד נגזרת מהשתייכותו הקהילתית, אזי אישוס זהותה הקהילתית של שיבלי אף קודם לנחיצות ההכרה בזהותה האינדיווידואלית. מכל מקום, אי-אפשר לנתק את הזהות האינדיווידואלית מזו הקולקטיבית, לאפשר הכרה בחירות האישית ולמנוע אותה בהיבט הקהילתי. בהנחה שהקטגוריה של האינדיווידואל הינה נגזרת של קולקטיב, ברור שהקולקטיב ששיבלי מדברת בשמו חיוני להגדרת זהותה כשם שהוא חיוני להגדרת אמנותה. אולם זכותה זו להגדיר את עצמה על בסיס השתייכותה לקהילה אתנו-פוליטית נשללת ממנה - מוזיאון תל-אביב שלל את זכותה להגדרה עצמית על-ידי פסילת הנרטיב שבו היא קושרת את מעשה האמנות שלה לגניאלוגיה ההיסטורית-הפוליטית שלה.

פגיעה בחירות הביטוי של שיבלי כדוברת של קולקטיב היא בראש ובראשונה פגיעה בזהותה האישית; אך לא פחות מכך, האיסור שהוטל עליה לדבר בשם הקולקטיב מהווה פגיעה בחופש ההתארגנות של הציבור הפלסטיני. מפעל האמנות הישראלית שם דגש מודע בשימוש באמנות ככלי ליצירת קולקטיב טעון אתוסים, מטרות ואמונות משותפים: "האמנות תהיה תעודת תרבות נפלאה, עדות לכך שתרבות יהודית הולכת ונוצרת... אנו נביט בה ונכיר את עצמנו... נביט בה ונכבד את קדושתנו. אני מצפה מן האמנות להיות העמקה נהדרת והפנמה של הצינונות."⁴³ האיסור שמוזיאון תל-אביב מטיל על שיבלי לבטא

41 בג"צ 4112/99 עדאלה והאגודה לזכויות האזרח נ' עיריית תל-אביב יפו, פ"ד (5) 393, פסקה 6 לפסק-דינה של השופטת דורנר.

42 ראו ג'ון לכט חמישים הוגים מרכזיים בני-זמננו (איה ברזיל מתרגמת, 2003-2004, כרכים א-ב).

43 מרטין בובר (1901) מצוטט אצל בנימין תמוז, דורית לויטה וגדעון עפרת סיפורת של אמנות ישראל (1980) 15.

את זיקתה לחברה שאליה היא משתייכת מסכל את האפשרות ליצור את הקשר העמוק המתחייב בין קיומה של קהילה לבין התנאים המאפשרים יצירה. אמנות אינה יכולה להתקיים ללא קהילה המזהה את היצירה כחלק מתכונותיה של הקהילה, וקהילה אינה יכולה להתקיים מבלי שתזכה בהכרה בתכונותיה הייחודיות, כפי שהן באות לידי ביטוי במבעים התרבותיים של חבריה.

השתתפותם של הפלסטינים בשדה האמנות בישראל הינה זכות אשר אינה כוללת בהכרח את חופש ההבעה של המציגים. שיבלי הוצגה, אך זכותה להבעה חופשית נשללה; זאת, בשעה שחופש ההבעה של מציגים יהודים נשמר במלואו. זהו ביטוי לאפליה שיטתית המעוגנת בהגדרות זהות בידוליות של יהודים-ישראלים, מחד גיסא, ושל ערבים-פלסטינים, מאידך גיסא. הגדרה אחת מניחה את הזהות הישראלית-היהודית כזהות ”רפובליקאית”, והאחרת מניחה את הזהות הפלסטינית כ”ליברלית”.⁴⁴ לגבי כל אחת מהזהויות הללו מונח מנעד הוויה שונה. הזהות הליברלית המגולמת על-ידי פלסטינים נתפסת כתיבה ריקה, כ”אני משולל תוכן”, מופשט ואהיסטורי. מנגד ניצבת הזהות הרפובליקאית עתירת-התכנים, שנשאייה הם יהודים-ישראלים. מימושה של זהות זאת אינו תלוי רק בזכויות הפרט של בעליה, אלא בעיקר בזכותו להשתתף בטוב החברתי המשותף, בקהילת מוסר מוגדרת ומוכרת.

הזמנתה של שיבלי להציג במוזיאון אינה מעידה בהכרח על הכללתה בתוך קהילת מוסר מוגדרת, מכיוון שההשתתפות בתערוכה אינה כוללת את הזכות לעצב את המשמעות שעל-פיה יקרא הציבור את התערוכה. הזכות לעצב משמעות מגולמת לאו דווקא בתצוגת האובייקטים, אלא במערכת של הבניית המשמעויות של אותם אובייקטים. הערכים והתכנים המיוחסים לאובייקטים האסתטיים המוצגים ויכולת השפעתם על השיח הציבורי תלויים ומותנים במנגנוני הפרשנות ההרמנויטיים, ומכוונים על-ידיהם.

במובן זה קיים הבדל תהומי בין הזכות להשתתף בתערוכות לבין הזכות לעצב את ערכו ומשמעותו החברתיים של הטקסט החזותי, כפי שייחקקו בפרוטוקולים של המרחב הציבורי: בביקורות האמנות ובזיכרון ההיסטורי המקודד לכלל היסטוריוגרפיה של האמנות.

השתתפות בתערוכה ללא השתתפות פעילה כיצרנים של משמעויות חברתיות באמצעות עיצובו של הנרטיב שעל-פיו תיתפס האמנות, תיקרא, תיחווה ותובן, הופכת את פעולת ההשתתפות למחווה ריקה לכל היותר, ושבה ומנציחה את מעמד הפלסטינים כ”טבע דומם”, כמי שאינם ”יכולים לייצג את עצמם, [ואשר] צורך הוא להם שייצגו. ונציגם צריך שיופיע גם כאדוניהם, כאוטוריטה שמעליהם, ככוח ממשל בלתי מוגבל, הסוכך עליהם...”⁴⁵

למעשה, בנסיונות ההתערבות של שיבלי בתהליך הפרשני של עבודתה, ובתביעתה להשתתף במלאכת ייצורו של הנרטיב שאליו תיארג יצירתה, היא מערערת על סיווגה

44 יואב פלד ”זרים באוטופיה: מעמדם האזרחי של הפלסטינים בישראל” תיאוריה וביקורת 3 (1993) 22.

45 קארל מארקס ”השמונה-עשר בברימר של לואי בונאפארטה” קארל מארקס ופרידריך אנגלס, כתבים נבחרים (ה’ טויכלר-הוכברג מתרגם, 1955, כרך א) 230.

כבעלת זהות "ליברלית" בפס־הייצור של הזהויות. בד בבד היא גם תובעת את זכות האדונים ל"רפובליקאיות", דהיינו, להשתתפות במוכן העמוק של המילה, בהגדרת הטוב החברתי. אולם השתלשלות העניינים בפרשייה זאת מלמדת כי זכות זו נשללה ממנה כמו־גם מיתר חברי הקהילה האתנית/לאומית שאליה היא משתייכת. זכותה הליברלית להציג אינה כוללת את הזכות הרפובליקאית להשתתף בשדה התרבות – על מנגנוני הפרשניים וההיסטוריוגרפיים, על משאבי התקציב שלו ועל נראותו הציבורית – כיצרנית משמעויות חברתיות המעצבת נרטיב משלה שבעזרתו תיתפס אמנותה, תיקרא, תיחוה ותובן. בשל כך היא נידונה לחיות בשולי הלאומיות הישראלית. הזכות לעצב את משמעותו של הטקסט החזותי נתונה באופן בלעדי לסוכני המורשים של שדה האמנות הישראלית. אותו מרחב ציבורי שסוכני האמנות פועלים בתוכו, שהינו מרחב אוניוורסלי בעיני רוחם, נברא למעשה בצלמם ובדמותם על־פי טופס זהות אחד, המכיר רק בעמדת הסובייקט הציוני־היהודי כנשא לגיטימי לא רק של הפוליטיקה הלאומית, אלא גם של האתוס החברתי, ההיסטורי והתרבותי בישראל. המרחב החברתי הזה לוקה בצנטריזם, אשר אינו מכיר בקיומם של קבוצות וקולקטיבים תרבותיים ולאומיים במרחב החברתי של מדינת־ישראל מעבר לקולקטיב הלאומי הציוני, ואף אינו טורח לשרטט קבוצות אחרות כחלק מן המפה הקרויה תרבות.

לפלסטינים תושבי מדינת־ישראל מונפקות תעודות מעבר חלקיות וזמניות אל שדה האמנות, אך אין להם ריבונות על תרבותם, וככאלה אין הם מורשים לספר את ההיסטוריוגרפיה שלהם או לעצב את משק המשמעויות החברתיות ואת שאר המערכות של ניהול הזהות בתחום התרבות. האמנות הישראלית מוכנה לספק אשרות כניסה זמניות לאותן זהויות אשר אינן נכללות בתקן ההגמוני, אך מונעת מהן באופן שיטתי את השימוש בשדה האמנות כבזירה לניסוח זהותן הקולקטיבית. למעשה, בעוד שדה האמנות מבקר בחריפות את דיכוין הפוליטי של קבוצות אלה, הוא שולל מהן את תביעתן לריבונות תרבותית בכך שהוא אינו מרפה מאחזותו במונופול היהודי הבלעדי על הגדרת הזהות. האמנות הישראלית, ביהירות בלתי־מודעת, הופכת כל פרקטיקה תרבותית שהיא שמה עליה את ידה לקולוניה שלה. היא נכונה לקיים מסע של ניפוסים תרבותיים ולפצות את הישויות הנגזלות במבצעים של הכרה חלקית ורגעית, בשעה שהיא מקצה נישות בהיסטוריה שלה ובייצוגיה ל"תת־זנים" שלה (אמנות מזרחית, אמנות פלסטינית, אמנות נשים), כדי שתוכל להמשיך את הנרטיב שלה באין מפריע. אולם היא שומרת לעצמה את הזכות לאשר, להסכים, לטפח, לוותר, להתחרט ולהגדיר – במונחה־שלה – מהי היסטוריה. ומהי היסטוריה.