

שנת 1948 ומקומה בשיח ההיסטוריוגרפי של שדה האמנות בישראל

אליק מישורי, סביב למדורה בסלון: שדה האמנות היהודי בישראל, 1948-1949, קריית שדה-בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון, תשע"ג, 328 + [8] עמ'

הקדמה

בחודש מאי 2008, לציון שישים שנה להקמת המדינה, הוצגה ב'משכן לאמנות, עין-חרוד' התערוכה '1948 אמנות עברית-ארצישראלית המוליכה אל המחר', שאצר חוקר האמנות ד"ר אליק מישורי, וכעבור חמש שנים הוא פרסם את הספר 'סביב למדורה בסלון: שדה האמנות היהודי בישראל, 1948-1949'. קטלוג התערוכה כלל מאמר מחקרי מקיף של מישורי, ובו בישר שבקרוב יצא לאור הספר שהמאמר 'רובו ככולו מבוסס עליו'.¹ אני רואה לנכון לפתוח בציון הזיקה בין התערוכה לספר מפני שמבחינה

עקרונית אין הבדל בין מטרותיו של הספר החדש לאלו של התערוכה, שאוצרה ביקש 'לשחזר את האירועים שהתרחשו בשדה האמנות הישראלית ולחשוף דוגמאות מייצגות ממכלול היצירה החזותית שנוצרה בשנה הראשונה לקיומה'.² התערוכה בזמנה והספר אחריה אימצו במקצת תחומים שהם מושאי התרבות החזותית ואת מסגרת השיח שצמח מתאוריית השדה של פייר בורדייה (Bourdieu), וזאת על מנת לערער – או שמא להוסיף – על הנרטיב ההיסטוריוגרפי המקובל של תולדות האמנות בישראל. טבעי הדבר שהספר מרחיב כל מדור שמוזכר במאמר בקטלוג התערוכה לכדי פרק שלם ומציע סקירה מקיפה ודקדקנית של מקורות בני התקופה, דבר שלא ניתן לעשות במתכונת של קטלוג. אולם במהלך השנים שחלפו מאז התערוכה הוצגו תערוכות נוספות וראו אור מחקרים המרחיבים את חקר התרבות החזותית והאמנות, וכן פורסמו ספרי עיון על חיי היום-יום בשנותיה הראשונות של המדינה.³ אלה העשירו את קהילת השיח העוסקת בכינון התרבות בישראל, האירו את אשר התרחש בשדות תרבות מצטלבים, ויצרו תמונה מורכבת ורב ממדית. שיח זה, שרובו אינו משתקף ב'סביב למדורה בסלון', מעמיד את ספרו ההיסטורי של מישורי בהקשר שונה מזה שבו עמדה התערוכה בשנת 2008.

הספרים אציין את ספרה של ג' בראור 'חינו מאייבים אמנות: בניין תרבות כבניין חברה: מוזאונים לאמנות בקיבוצים, 1960-1930' (2011), שהאיר את שאלת האמנות בחברה הקיבוצית, כולל האירועים שהתרחשו בשדה האמנות בשנת 1948, 'בגדי הארץ החדשה: מדינת ישראל הצעירה בראי הלבוש והאופנה' (2012) מאת ע' הלמן, על הביגוד והאפנה בשנים 1947-1956, את מחקריו הרבים של ג' רו על תולדות הצילום המקומי וכמובן את ספרו של י' קניוק 'תש"ח' (2010), שחשף רבדים נפשיים ואישיים הרחוקים מהמיתוסים המכוננים או מן השיח האקדמי על אודותיהם. אין בספר של מישורי התייחסות לספרות המחקרית ולהתפתחויות בשיח האקדמי אחרי 2008.

1 א' מישורי, 1948: אמנות עברית-ארצישראלית המוליכה אל המחר (קטלוג), עין-חרוד 2008, עמ' 3.
2 שם, עמ' 4. וראו גם בספר הנדון, עמ' 4.
3 ביניהם ניתן לצייץ את המיזם '60 שנות אמנות בישראל', שיוזם אוצר 'מוזאון ישראל' יגאל צלמונה, ושכלל שש תערוכות מוזאליות, אחת לכל עשור, ובהן התערוכה 'העשור הראשון: הגמוניה וריבוי', שהוצגה ב'משכן לאמנות, עין-חרוד' (אוצרים ג' עפרת וג' בר-אור), בהמשך לתערוכה הנזכרת שאצר מישורי, וכן את התערוכות 'בובה של מולדת', שהוצגה ב'מוזאון ארץ-ישראל' בשנת 2011 (אוצרת שלי שנהב), 'ח'ליל ראד, תצלומים 1891-1948', שהוצגה ב'מוזאון גוטמן לאמנות' בשנת 2010 (אוצרת רונה סלע). מבין



סביב למדורה בסלון
שדה האמנות היהודי בישראל, 1948-1949
אליק מישורי

שאפיינה את התרבות ואת הפוליטיקה של 'המדינה בדרך' וראשית המדינה, מקבלת ביטוי גרפי בטבלאות אלה.

כפי שעולה מתיאור חלקיו ופרקיו, הספר מציג מבט פנורמי על נושאים רבים שהעסיקו את האמנות במחצית הראשונה של המאה העשרים באירופה, בארצות-הברית וכן בישראל, ובכלל זה בפרקי זמן החורגים מהשנים 1948-1949, שבהן מתרכזים החלקים השני והשלישי. היקפו של החלק הראשון מצומצם ביחס לשני החלקים האחרים, ומיקומו מרמז שהוא מעין רקע היסטורי-ממטי למה שהספר עוסק בו בגזרה צרה וממוקדת – ישראל ושדה האמנות בתש"ח עבור היישוב היהודי ואוכלוסיית היהודים במדינת ישראל. החלק הראשון הוא אפוא יחידה בפני עצמה. הפרק הראשון בו מפרט את אופן גיוסם של ציירים

מי ומה סביב המדורה בסלון: מבנה הספר וחלקיו

הספר מחולק לשלושה חלקים. החלק הראשון עוסק בשדה האמנות בשנות הארבעים של המאה העשרים; הוא כולל פרק על אמנות בעתות מלחמה באירופה ובארצות-הברית במחצית הראשונה של המאה העשרים (פרק א) ופרק על שדה האמנות באירופה ובארצות-הברית לאחר מלחמת העולם השנייה (פרק ב). החלק השני כותרתו דומה לכותרת המשנה של הספר: 'שדה האמנות היהודי בישראל בשנים 1947-1949'. זהו החלק המרכזי – ובמובן מסוים העיקרי – של הספר, ובו עוסק המחבר בשדה האמנות ובמערכי הכוח הפועלים בתוכו, ובוחר את הדינמיקה בין הכוחות השונים: דמויות מובילות, מוסדות, פרסומים ופרסים (פרק ג). פרקים נוספים בחלק זה עוסקים בניסיונות להגדרה פרוגרמטית של האמנות הישראלית בעידן שלאחר מלחמת עולם השנייה, עידן ששרר בו מתח בין מודרניות, אוניוורסליות ולאומיות. פרק ד מתאר את התפיסות השונות באשר לעתידה הרצוי של האמנות שהלכה והותוותה בשנים הללו, ופרק ה מתמקד באירועים ובערוכות המרכזיות בשנת 1948. החלק השלישי עוסק בתהודה של מלחמת 1948 ביצירתם של אמנים יהודים בשדה האמנות בישראל (פרק ו), בפועלם של מעצבים (פרק ז) וכן בתחילתו של מפעל ההנצחה הלאומי (פרק ח). ניתן לראות בחלק השלישי התייחסות לאופן המעבר של הדימויים בין שדות השיח, בין הרוכד הממלכתי-הרשמי לזה האזרחי בקרב 'עם במלחמה'. הספר כולל טבלאות מאירות עיניים המחישות את ההתארגנות של אמנים סביב מוקדי כוח שונים (עמ' 271), וכן יש בו תיאור ואפיון של התערוכות שהוצגו במוזאון תל-אביב בשנת 1948 (עמ' 168). הדינמיקה התרבותית של העורך, על התלכדויותיה והתפלגויותיה, דינמיקה

זאת מישורי ממעט לחקור שדות תוכן נוספים, ולא ברור כיצד הצילום, כמחולל חזותי חשוב, כמעצב וכמשקף של 'מציאות', נעלם מהדיון בשדה האמנות בשנת 1948, בעוד פרסומות, סמלים של יחידות צבאיות וכרזות להצגות תאטרון נכללים בדיון.⁵ נדמה שהכללת השיח הצילומי הייתה מעשירה לאין ערוך את הדיון בשנה מכרעת זו בהיסטוריה של המקום.

שדה האמנות והתרבות החזותית: שדה השיח, המושאים והמתודה

בקראי את ספרו עתיר המידע של מישורי חיפשי מהי שאלת המחקר שהעסיקה אותו. הרי מפעל תחקירי נרחב זה לא נועד רק להביא דוגמאות נוספות למה שכבר כתב מישורי עצמו או כתבו אחרים. דומני שגילוי של איור נוסף למגמה שכבר נחקרה או צירוף של קריקטורה נוספת או בחינה של סוג הגופן שבו נכתבה מגילת העצמאות אינם כשלעצמם מטרת-על, אלא אמורים לשמש אבני דרך של המחבר לקראת הבנה עמוקה של מהלכים תרבותיים. הרי אין לתאר את מעשה החוקר כמעשה אספן של דימויים או טקסטים, ולעתים הריבוי עלול להיות בעוכריו של החיבור. הקריאה בספר מלמדת שהעיסוק במושאי התרבות החזותית אינו חופף בהכרח את השימוש בכלי המחקר של הגישה התרבותית הסוציו-סמיוטית, המחייבת את פרשנות הטקסט גם מתוך בדיקה של שדות

באירופה ובארצות-הברית לתיאור ולתיעוד של מלחמות העולם הראשונה והשנייה. המחבר מתאר את המוטיבים והדימויים שהפכו למודלים מקובלים במערב, כגון ציורי נוף עתירי הרס וציורי ז'אנר של חיילים במנוחה ובהמתנה מתוחה בעמדות, לצד המודל הביקורתי והמודל של צייר-כתב. כפי שמישורי מציין בצדק רב, אלו מודלים רלוונטיים לבחינה איקונוולוגית ואיקונוגרפית של השתקפות המלחמה בקרב האמנים היהודים בישראל במהלך 1948. עם זאת נדמה שניתן היה לשלבם בחלק האחרון (החלק השלישי, פרק 1) ללא צורך בפרק מקדים ארוך יחסית. גם את הפרק הדן בשדה האמנות באירופה ובארצות-הברית ניתן היה לשלב בנרטיב המקומי, ובכך להעשיר את הניתוח הטקסטואלי והבין-טקסטואלי ולהאיר את הרבדים האידיאיים המורכבים והסותרים שליוו את הצמחתה של האמנות בישראל בהקשר המודרני והלאומי ובצל אירועי השואה, ההגירה והמלחמה. לא שפרקים אלו אינם כתובים היטב, אדרבה הם בהירים ורבי מידע. הבעיה נעוצה במיקומם הנפרד, שמבודד אותם מהשיח שקיימו המבקרים והאוצרים בישראל באותו פרק זמן היסטורי, וגם גורר חזרות מיותרות. נדמה שמיקום פרקי המבוא נובע מן הגישה ההיסטורית, המאפיינת את דרכו של מישורי, בעוד הספר מצהיר על עצמו כחיבור הבוחן את השרה, דבר המרמז לגישה סוציו-סמיוטית לפרשנות האירועים בשדה האמנות.

מישורי, היסטוריון רב זכויות בחקר האמנות בישראל, הרחיב זה כבר את תחומי החקר החזותי וכלל בו עיצוב של סמלים רשמיים-ממלכתיים והשתקפותם בפרסומים גרפיים כמו באמנות המכונה אמנות גבוהה.⁴ בספר הנוכחי מישורי ממשיך במגמה זו ואף מעמיק אותה. הדבר ניכר באופן עיסוקו בדימויים החזותיים המתוארים בחלק השלישי, בפרק 1, "האמן העברי" והמלחמה, ובפרק 2, 'עיצוב לאומי-חזותי למדינה חדשה'. עם

4 ראו בקובץ מאמריו: א' מישורי, שורו, הביטו וראו: איקונוט וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית, תל-אביב תש"ס.

5 אף שבאותה תקופה היה לצילום מעמד נחות מזה של הציור או של הפיסול למשל, הוצגה במוזאון תל-אביב בפרברואר 1948 'תערוכת צילומים' בהשתתפות מיטב הצלמים הארץ-ישראלים, רובם יוצאי גרמניה: הלמר לרסקי, אלפונס הימלרייך, זולטן קלוגר ועוד. בתערוכה שולבו שתי מגמות: מגמה ציונית אידאולוגית (למשל בעבודותיו של קלוגר) ומגמת צילום מודרניסטי וגם לאומי (למשל בעבודות של לרסקי).

בהתייחסו לטענה של קולב בעד ההיבדלות⁶ ולעובדה שהצדיק את המהלכים הלא־דמוקרטיים והכוחניים שנקטו אמני 'הקבוצה הפרוגרסיווית', שעתידים היו להיזכר בהכללה לא מדויקת בשם 'אופקים חדשים'. קבוצת אמנים זו בראשות יוסף זריצקי בחרה בחברה לייצג את ישראל בביאנלה של ונציה בשנת 1948, ללא ידיעת חברי אגודת האמנים ולאחר ששינו את רשימת הנציגים המקורית (עמ' 136–139), היה זה ללא ספק מעשה כוחני ומניפולטיבי, אם כי הוא לא היה יחיד מסוגו בשדה האמנות דאז בארץ ובעולם, שדה שהתאפיין כפי שמישורי עצמו משכיל לתאר היטב במאבקי כוחות בין קבוצות שונות – אמנים שביקשו להתפרנס מאמנותם וגם להתפרסם, פקידות בכירה, מקורבים לשלטון מפא"י ועוד. דווקא קולב ניסה כל העת לעודד ריבוי, צידד בפניה השונות והמשלימות של האמנות המתהווה, וראה בדינמיקה תרבותית בלשון אותם הימים 'סלקציה טבעית'.⁷ מישורי צולב את קולב ללא רחמים על סגנונו, על תמיכתו ב'קבוצה הפרוגרסיווית' מצד אחד ועל חוסר תמיכתו במופשט מצד אחר, על אהדתו הנסתרת את הראליזם הסובייטי ובה בעת על חוסר נכונותו להביע עמדות פרוגרמטיות חד-משמעיות באשר לאמנות העתידה לקום בישראל (עמ' 143, 155, 156, 157). נדמה שמישורי עדיין מחפש בפרספקטיבה של יותר משישים שנה אחר איזו משנה סדורה בפעילותו של קולב, בעוד שניתן לראות בסתירות אלה השתקפות של מיזם בניין התרבות בישראל כדינמיקה תרבותית מרתקת שהמציאה עצמה ממקטעים היסטוריים ואידאולוגיים. במקום אחר מישורי כותב על האופן

תוכן משיקים כגון השדה הספרותי וזה הפוליטי. יתר על כן, בעוד היסטוריון יעדיף מקורות ראשוניים – ומישורי מפגין שליטה מרשימה במקורות מידע בני התקופה – הגישה התרבותית הסוציו-סמיוטית מבקשת אחר משמעות העולה מכל המידע, ומוצאת עניין רב בפיתוח השיח לאור פרשנויות נוספות בנות זמננו. מישורי מכיר את המחקרים הרלוונטיים, דוגמת ספרה של גרסאלה טרכטנברג 'בין לאומיות לאמנות': כינון שדה האמנות בתקופת היישוב וראשית שנות המדינה' (2005) וספרה של גליה בר-אור 'אויגן קולב: בניין תרבות בארץ ישראל' (2003), ודולה מהם מידע, אך אינו מבקש להרחיב את השיח הפרשני. לפיכך בולט מאוד בספרו היעדר ההתייחסות למחקרים, לקטלוגים ולתערוכות מן השנים האחרונות אשר דנו בהיבטים נוספים של תרבות האוכלוסייה היהודית בשנתה הראשונה של מדינת ישראל, מחקרים השופכים אור על אותו יסוד חמקמק של החיים שאינו עולה מתוך העיון במקורות ובמסמכים בלבד, ושבלעדיו קשה להבין את ההקשר שבו פעלו הרמויות המובילות – כיצד עוצבה שפתן? מה היה הצליל של שפה זו, ולא רק מה היו המילים שנאמרו או נכתבו בה.

כדי להדגים את טענתי אתאר את השיפוט המחמיר שנוקט מישורי כלפי כתיבתו של אויגן קולב (1898–1959), מבקר אמנות ומנהל מוזאון תל-אביב בשנים 1952–1959. ברוב המקרים מישורי מרדד את מורכבות עמדותיו של קולב ותולה בו את כל התחלואים של יצירת הקנון של האמנות בישראל. 'הוא החליט על דעת עצמו – כי יצירות מסוימות הן ה"שמן" של האמנות הישראלית ואילו יצירות אחרות הן ה"מים"'. מעניין שכמה מהדיה של קביעה זו מלווים אותנו עד עצם היום הזה, שכן קולב קבע בדבריו מי ראוי למקום בקנון האמנות הישראלית ומי אינו ראוי' (עמ' 148). מישורי כותב דברים אלה

6 ראו בהרחבה: ג' בר-אור, אויגן קולב: בניין תרבות בארץ ישראל, תל-אביב 2003, עמ' 109–114.

7 ראו: א' קולב, 'על הפילוג באמנות הפלאסטית שלנו', על המשמר, 18 ביולי 1948.

הדיר לא רק אמנים שלא נכנסו לקנון, למרות היותם פעילים מרכזיים באגודת האמנים וזוכי פרסי רכישה, אלא גם רפרטוארים שלמים, שאף מישורי אינו מתייחס אליהם, כגון אמני הקיבוצים ואגודותיהם; אומנים יהודים מארצות ערב, שאומנותם נוכסה על ידי מעצבים ממוצא אירופי; צלמים, שהוכרו רק כחלק מהמנגנון הממלכתי-הציוני; אמניות, שבקושי יכלו להיכלל בשדה זה כיחידות, וכמובן את מי שנוצחו במלחמה, את ערביי ישראל, למשל צלמים פעילים שהיגרו או גורשו בשנת 1948. לכל אלה אין אזכור בספר של מישורי, המנסה למפות את מה שהתרחש בשדה האמנות בשנים 1948-1949.

נדמה שמישורי עצמו מתחבט בהגדרת השדה, ומעידים על כך אופני הניסוח שהוא נוקט, המאששים את הצורך להיות קשובים לצליל ולא רק למילים, כפי שנאמר לעיל. ב'פתח דבר' לספרו הוא כותב על 'שדה האמנות היהודי במדינת ישראל', 'שדה האמנות החזותית הישראלית-יהודית', 'שדה האמנות הישראלי-יהודי' ו'שדה האמנות הישראלי', ומצהיר כי הספר אינו עוסק במרכיבים של 'שדה האמנות הישראלית שאינם יהודים', אלא ב'נרטיבים ציוניים' (עמ' 4), וכן הוא כותב על 'פן ישראלי-יהודי', 'אמנות ישראלית-יהודית' ו'סגנון ישראלי-יהודי' (עמ' 5). בין כל הניסוחים בולטת כותרת פרק ד, הלקוחה ממאמר של קולב 'אמנות עברית ארץ-ישראלית המובילה אל המחר' (עמ' 111). התיבה 'עברית' והשיוך המרחבי 'ארץ-ישראלית', שנכחו וסימלו את הרפרטואר הציוני, מוחלפים ב'ישראלי-יהודי', והדבר מצביע אולי לא פחות מאירועים ותערוכות על ההתארגנות של שדה האמנות ההגמוני במדינת ישראל. שאלות שבין עבריות ליהדות,

שבו ביקר קולב את הציורים – ולא את מהלך ההיבדלות בשדה האמנות – של אמני 'אופקים חדשים': 'הוא סותר את עצמו מן הקצה אל הקצה בכך שגם מקרב שבעה-עשר אמנים שהציגו בתערוכה אמר שבחים רק על חמישה מהם ואילו על היתר היתה לו ביקורת לא חיובית במיוחד. קולב ראה איכויות טובות ביצירת שטרייכמן, וכסלר, פייגין, ז'ן דוד ואהרון גלעד' (עמ' 156). גם במקרה זה נדרשת הצלבה עם שדות שיח נוספים בחיפוש אחר משמעות. ידוע שקולב תבע פעילות ומודעות אזרחית לצד לכידות סגנונית.⁸ כמבקר הוא היה אמון על האסכולה הווינאית,⁹ שערכים סגנוניים היו בעבורה הקריטריון לאיכות אמנותית. אבל במקביל היה מרקסיסט והושפע מהתפיסה הדיאלקטית של התפתחות היסטורית. מכאן שכתבתו נעה בין התבוננות מקרו-חברתית להתבוננות מיקרו-אמנותית. הוא ביטא סתירות או תפיסות שיש לראותן בהקשר של הגות התקופה. כפי שהעירה דליה מנור, 'ריבוי הפנים הרעיוני של אויגן קולב ממחיש את הקושי ליישב שאיפות שונות ואף סותרות בכל הנוגע ליצירת תרבות לאומית מודרנית, קושי שעמד לפני יוצרים ומבקרים רבים ביישוב כבר בראשית המאה העשרים, וכמובן גם בארצות אחרות'.¹⁰

אינני מצדדת בגישה פרשנית המתעלמת ממשמעותם האתית של מאבקי הכוח מהסוג שמתאר מישורי, על אחת כמה וכמה כאשר אנחנו מודעים לכך שאכן הם אלו שכוננו את השדה היהודי המובדל באמנות בישראל, השדה שמישורי חוקר. נהפוך הוא, אני מבקשת להבליט את העובדה שבהגידרו את גבולותיו ביצע שדה זה אקט אלים כלפי מי שהדיר מתוכו. השדה

8 כמשקף את רוח התקופה.

9 בר-אור (לעיל, הערה 6), עמ' 60.
10 האסכולה הווינאית, שהינרדן וְלפלין היה ממייצגיה הבולטים, דגלה בחקר הסגנון על מאפייניו הצורניים

10 כמחקר של רוח התקופה.
11 ד' מנור, 'דיוקן של מבקר כמרחיב אופקים', הארץ, 25 באפריל 2004.

התרחבות לשדות משיקים על מנת להבין כיצד השתקפו האבל והשכול באמצעים אמנותיים במרחב הציבורי בעת האירועים. לדוגמה דיון בהבדל שבין המחזה 'הוא הלך בשדות' למשה שמיר, שהוצג בשנת 1948, לבין הספר שפורסם שנה קודם היה עשוי להצביע על ייחודה של השנה הזו מבחינת ביטויי אבדן והנצחה פומביים. כפי שכתב אבנר בן-עמוס, אפשר לראות במחזה ובהצגתו מדי יום חלק ממפעל הנצחה, סוג של טקס מכונן משותף לשחקנים ולקהל, טקס שבו העורף האזרחי התייחד עם חלליו, ושהשתתפו בו גם חיילים במדים שהזדמנו מהחזית.¹²

לסיכום, ספרו של אליק מישורי מציע לקוראים המשכילים מחקר היסטורי מוקפד, עתיר מידע על אודות מאבקי הכוח בשדה האמנות בישראל בעת כינונו וסביב האירועים המרכזיים של שנת 1948, ושופך אור על האופנים שבהם נקבעו ההייררכיות הפנימיות ועל התנהלותם של מנגנוני השיפוט האמנותי. הספר מציג את המגמות הדומיננטיות בתחומי האמנות השונים: גרפיקה, עיצוב סמלי ריבונות ממלכתית, ציור ופיסול, שנוצרו ושנכללו בעשייה של האוכלוסייה היהודית בישראל בזיקה לשנת 1948. בכך ממשיך מישורי את מפעלו המחקרי ומוסיף עוד נדבך להיסטוריוגרפיה של האמנות בישראל.

בין חזון פועלי 'המדורה' לבין חזון בורגני 'הסלון', בין 'מדורת השבט' ו'החברה' לבין מובחרי 'סלון הסתיו' או להבדיל 'סלון הדחויים', הן מטפורה מצוינת לדרכי כינון סותרות שכה מאפיינות את שדה האמנות בישראל. כותרת הספר מקפלת בתוכה מורכבות זו בצורה מופלאה.

שאלה נוספת הנוגעת לתיחום השדה היא שאלת פרק הזמן הנחקר, שמקריין על המתודה הסינכרונית המצופה. מישורי הציב לעצמו אתגר עצום בניסיונו להצטמצם לשנה אחת בלבד, והוא עושה זאת לשיטתו בצורה מקיפה ביותר. אולם בסופו של דבר הספר עוסק לא רק בשנת 1948, ויש בו התייחסות לשנים קודמות ואף לשנת 1949. נדמה שהמחבר והקוראים לא תמיד מרגישים נוח בתיחום, הנתפס כשרירותי, למרות החשיבות הסמלית וההיסטורית של שנה זו. כותב מישורי: 'הניסיון ליצור תמונת מצב כללית בנוגע לשנה זו מחייב לציין כי לעיתים תהליך היצירה של הצייר תלוי בזמן; כוונת הדברים לכך שאמנים ישראלים שהתייחסו למלחמה בציורים טרם השלימו אותם בשנת 1948 ולפיכך לא הספיקו להציגם בתערוכה כלשהי' (עמ' 168).¹¹ בעיה זו מורגשת לא רק בהקשר של הציור. סקירת תחילתו של מפעל הנצחה וקווי עיצובו (פרק ח) נראית קטועה, ואולי דרושה הרחבת היריעה או לחלופין

12 מותו של אורי במחזה שהועלה בשנת 1948 אינו קרבן אקזיסטנציאליסטי בחברה המעמידה את הכלל מעל היחיד, אלא מוות הרואי של גיבור לאומי. ראו: א' בן-עמוס, 'הוא הלך בשדות ב-1948: שכול, זכרון ונחמה', הנ"ל ואחרים, הקאמרי של תל-אביב: 50 שנות תיאטרון ישראלי, תל-אביב 1997, עמ' 140-145.

11 מחברים נוספים עסקו בשנה זו באמנות בישראל והתמודדו עם הקושי בגזרת מחקר שכביכול נעדרת רכיב דיאכרוני. בריאור דנה במאמרה 'אמנות בזמן מלחמה: תערוכות ותבניות שיח' דיון סינכרוני-תרבותי באמצעות מתודולוגיה דיסקורסיונית. מאמר זה פורסם בקובץ בצד מאמרים העוסקים בהיבטים נוספים של החברה האזרחית בעת מלחמה. ראו: מ' בריאור ומו' חזן, אזרחים במלחמה: קובץ מאמרים על החברה