

ככל שעובר הזמן, מתרחבות האפשרויות להשקיף על פרויקט הקיבוץ תוך שחרור מהפריזמה הצרה של "טראומה" (למשל, התערוכה "לינה משותפת", או הסרט ילדי השמש) או מהאקזוטיקה של האידיאליזם (למשל, "חדר האוכל" של סיגלית לנדאו בקונסטווורקה בברלין) ולהציב אותו היסטורית, במקביל לניסיונות מודרניים אוונגרדיים אחרים במאה העשרים. אפשר לפתוח את הדיון בחקירת העוצמות החזותיות שהיו שזורות בחיים האלו; בחקירה פלסטית של המרחב הייחודי של הקיבוץ ובתפיסתו העצמית כמרכז יצרני, אסתטי, רוחני.

על דחיפות הצורך בחלל ציבורי לאמנות שחשו מייסדי קיבוץ עין חרוד מעיד בניין המשכן לאמנות, שהחל להיבנות ב-1948, עוד לפני שלחברי הקיבוץ נבנו מגורי קבע (בניית אגפיו הושלמה בהדרגה בשנות החמישים). המשכן, שהיה למוזיאון המודרני הראשון בישראל, תוכנן על ידי האדריכל שמואל ביקלס (1909-1975). חבר קיבוץ בעצמו (בניגוד לרוב האדריכלים שתכננו בקיבוצים). בעוד שחזונו משרת אולי תקיפות או סגירות לנוף וליישוב הסובב אותו, הרי שאמצעי התאורה שלו הניסיוניים לתקופתם, שביקלס פיתח, רגישים לתנאי האקלים המקומי. השימוש המקורי באור החודר אליו מבחוץ יוצר תאורה טבעית אחידה, שקטה ופונקציונלית. גליה בר אור, אוצרת ומנהלת המוזיאון מאז 1985, זוכת פרס האוצר השנה (יחד עם אילנה זינגר, מנהלת מוזיאון טיקוטין לאמנות יפנית בחיפה), מאמינה עדיין בממד האקזיסטנציאלי והחיוני של אמנות עבור כל בני האדם. בעבודתה שם היא מנסה לשמר את האופי הסמכותי ובה בעת האינטימי של המוזיאון. בלב רוב התערוכות שאצרה עד עכשיו, יש ניסיון לאיתור כתמים עיוורים בנוף האמנות המקומי - צורות אמנותיות שנדחקו הצידה ממה שהיא מכנה "קאנון האמנות הישראלי". בתערוכות שאצרה במוזיאון נמתח ציר שמחבר בין מבט מרוכז באותן צורות לשאלות ביוגרפיות, היסטוריות ופוליטיות בישראל מאז שנות העשרים.

כך, למשל, נבחן הצילום כמדיום בשלוש הביאנלות לצילום שנערכו במשכן לאמנות בשנות השמונים. בביאנלה הראשונה נפרשה תמונת מצב של הצילום הישראלי; בשנייה הציגו אוצרים שונים תפיסות קוטביות של הצילום: בן ליפסון מניו-יורק הציג את התפיסה שהתנסות הצילומית

פבריס גיגי, סצינה, 2000, עץ, מתכת, נורות ניאון, 350x400x200 ס"מ, מתוך התערוכה הקבוצתית "מושבת עונשין" (אוצר: אורי דסאו), משכן לאמנות, עין חרוד  
Fabrice Gygi, Scene, 2000, iron structure, wood, neon 350x400x200 cm, from the group exhibition "Penal Colony" (curated by Ory Dessau), Museum of Art Ein Harod



## שיחה עם גליה בר אור

על התערוכה "העשור הראשון: הגמוניה וריבוי", משכן לאמנות, עין חרוד

חמוטל שטרנגסט

סטאטוס מלונדון, בחיפוש אחר המאגיות שבדימוי הציילומי, בין המציאות שהוא מעלה לזיכרון שהוא מעורר.

מאז תחילת שנות התשעים נערכו במשכן לאמנות תערוכות תזה משמעותיות, כמו "עבודה עברית" (1998), "מטא־סקס" (1994) ו"שפת אם" (2002); וכן רטרופקטיבות - בין השאר לאברהם אופק (1986), אורי ריזמן (1988), שלום סבא (1994), מירון סימה (1997), אביבה אורי (2002), מאירה שמש (2004). הנרי שלזניאק (2005), רות שלוש (2006), מיכאל דרוקס (2007).

הקונקרטיה והמסורת הפיקטוריאלית טוענות זו את זו (עם אמנים כמו ג'ון קופלאנס), ואדם ברוך הציג את "ארט־כרוניקה" מעורר המחלוקת - פוטו־זורנליזם כאמנות (עם צלמים כאלכס ליבק וגדי דגון); והביאנלה השלישית סיימה את המהלך ב־1991, בתערוכה "התמרתו של הזיכרון" שאצר ג'ון סטאטוס מלונדון, בחיפוש אחר המאגיות שבדימוי הציילומי, בין המציאות שהוא מעלה לזיכרון שהוא מעורר.

מאז תחילת שנות התשעים נערכו במשכן לאמנות תערוכות תזה משמעותיות, כמו "עבודה עברית" (1998), "מטא־סקס" (1994) ו"שפת אם" (2002); וכן רטרופקטיבות - בין השאר לאברהם אופק (1986), אורי ריזמן (1988), שלום סבא (1994), מירון סימה (1997), אביבה אורי (2002), מאירה שמש (2004). הנרי שלזניאק (2005), רות שלוש (2006), מיכאל דרוקס (2007). לאוסף המוזיאון נוספו מאז סוף שנות התשעים עיזבון מירון סימה, הספרייה של מאיר אגסי ואוספים חשובים ממוזיאונים שנסגרו בצפת, וב־2006 עבר אליו חלק גדול מאוסף העבודות של רפי לביא.

ח.ש. ב־1998, ב"עבודה עברית", שורטט "הקאנון" הישראלי - המופשט הלירי של קבוצת "אופקים חדשים" ובעקבותיו "הנער התל אביבי"

רפי לביא ו"דלות החומר" - על ידי מה שלדברייך הוא לא הכיל. הוצגו בתערוכה ציורים משנות העשרים, עבודות משנות החמישים וכן עבודות משנות התשעים. ניסחת שם קיטוב בין אמנות שהיא "חוויה שלא ניתנת לניסוח מילולי" לאמנות שטוענת טענה. החלוקה הזו היא גם חלוקה של צורה - הפשטה אינטימית או פורמליזם בניגוד לריאליזם אקספרסיבי, למשל.

ג.ב.א. השאלה שעלתה בתערוכה הזו היתה, מהו הסיפור הרשמי של האמנות הישראלית ומדוע נוצר פער בינו לבין מה שאנחנו יודעים על התקופה? האם זהו פער שהוא אינהרנטי לאמנות מודרנית ולאמנות בת זמננו, או שיש פה עניין אחר? לכל תקופה יש אקלים מסוים, שדוחה את מה שלא מתאים לו - ולפעמים מה שנדחה מתברר לאחר מכן, במבט לאחור, כחשוב ורלוונטי להבנת התקופה. ניסיתי לומר, שדווקא הנושאים שמהווים רציונל וצידוק להקמת המדינה - השואה או הווייתה של ישראל כארץ מקלט - לא הופיעו בקאנון האמנותי, בכל צורה שהיא. עד כדי כך, שאמנים נמנעו לחלוטין מלדבר על השואה, למשל, גם בהקשר הביוגרפי שלהם וגם ביחס לאמנות שלהם. מדובר לאו דווקא בריאליזם; זה יכול

היה להיות ציור מופשט שעוסק בשואה, כמו שחשף קופפרמן שנים מאוחר יותר בהתייחסו לעבודתו "השבר והזמן". התערוכה "עבודה עברית" נתפסה בזמנו כלא רלוונטית בחוגים הפנימיים של האמנות - היא לא כוסתה בביקורת האמנות ולא הובן הניסיון להתמודד עם קאנון האמנות ועם השלכותיו. עדיין היה נדמה אז שיש ערכים אמנותיים מוחלטים, נפרדים מערכים חברתיים. היא נעשתה יותר ויותר רלוונטית עם הזמן, כשהופנמה הבשורה בסוציולוגיה, בקולנוע ובהיסטוריה - שם נשאלו שאלות על הסיפור הרשמי והוא אותגר בנרטיבים אחרים.

השאלה שלי היתה, איך ניתן לפתוח את הקאנון, את אותה רשימה של אמנים, שנותרה על כנה מאז 1948. אפילו אריאלה אזולאי, שהיתה אולי הראשונה בארץ שפיתחה שיח אמנות ביקורתי, בהקשר של לימודי תרבות ומחשבה על תרבות חזותית, כללה בספרה אי מון ל אמנות (2000) את אמני הקאנון בלבד, גם אם היא אמנם דנה בהם באופן אחר ממה שהיה נהוג (למשל, בפרקטיקות שלהם לבניית מעמד וסמכות בשדה, כמו כלכלת החליפין אצל רפי לביא). בסתירה בין סיפור הקאנון, שאין בו פליטות, יהדות ושואה, לבין האידיאולוגיה הציונית המוצהרת נחשף סוג של הדחקה. "עבודה עברית" ותערוכות של אמנים כמו מירון סימה או שלום סבא (שהוצגו קודם לכן) העמידו מרחב שלם שלא טופל.

ח.ש. ב־2002 אצרת, יחד עם ז'אן פרנסואה שווריה, רטרופקטיבה לאביבה אורי. שווריה, היסטוריון אמנות, מבקר ואוצר צרפתי, שבין השאר ערך בזמנו עם קתרין דוד את קטלוג דוקומנטה X, הביא איתו לדיון באביבה אורי היכרות עם רישום מתקופתה, שלא היה מוכר לאורי (כמו אנטונן ארטו), והתבוננות פסיכואנליטית. באיזה אופן המשיכה התערוכה הזאת את "עבודה עברית"?

ג.ב.א. הדיון שלי בביוגרפיה של אביבה אורי מתחקה אחר מה שנחשב קודם לכן כ"מזהם". בדקתי את ההביטוס ותנאי הצמיחה שלה. זה דיון שנחשב במשך תקופה ארוכה טרחני, בשל הדגש ב"מודרניות" על האמן ועל היצירה ולא על תנאים סביבתיים ותודעת הזמן. המיתוס שנקשר באביבה אורי כמי שנולדה בצפת ופרצה כניצן שפורח באחת, שהוא גם מודרני וגם מקומי, שיקף בהקשר זה את הדימוי העצמי הקולקטיבי שהתעצב כאן - חף מפורענות, מזיעה

בית הורים שהגיעו מאוקראינה אחרי הפוגרומים של 1919, לימודי האמנות בסטודיו של קסטל בתחילת שנות הארבעים וצילה הכבד של השואה, תערוכת יחיד בשנת 1948. רציתי להראות את תהליך ההתבגרות והכלות שלה כאדם וכאישה לפני ואחרי 1957, השנה שבה הוצגה במוזיאון תל אביב תערוכת היחיד שלה (שאצר אויגן קולב), שסומנה תמיד כנקודת הפריצה שלה. כמובן שסוג ההדחקה בביוגרפיה של אביבה אורי, שאת הרגע המכריע שלה מיקמתי בסוף שנות החמישים, ממחיש קונקרטיה ומטאפורית הדחקה קולקטיבית שהתחוללה באותן השנים, עם הצנטרליזציה הבן־גוריונית של המדינה.

או מעליות ומורדות אישיים. ביקשתי לבדוק את מה שהודחק: בית הורים שהגיעו מאוקראינה אחרי הפוגרומים של 1919, לימודי האמנות בסטודיו של קסטל בתחילת שנות הארבעים וצילה הכבד של השואה, תערוכת יחיד בשנת 1948. רציתי להראות את תהליך ההתבגרות והכלות שלה כאדם וכאישה לפני ואחרי 1957, השנה שבה הוצגה במוזיאון תל אביב תערוכת היחיד שלה (שאצר אויגן קולב), שסומנה תמיד כנקודת הפריצה שלה. כמובן שסוג ההדחקה בביוגרפיה של אביבה אורי, שאת הרגע המכריע שלה מיקמתי בסוף שנות החמישים, ממחיש קונקרטיה ומטאפורית הדחקה קולקטיבית שהתחוללה באותן השנים, עם הצנטרליזציה הבן־גוריונית של המדינה.

כל אחת מתערוכות האמנים שהצגתי אחרי "עבודה עברית" הציעה גם הקשרים ביוגרפיים וסביבתיים־פוליטיים. למשל, לקולאז' בעבודה של הנרי שלזניאק, שלא ענה לכתב היד האישי, ה"יצירתני" של קאנון האמנות הישראלית - לא היה בו שילוב בין שרבוט רישומי וקולאז' מן הסוג שהתפתח אז בארץ, אלא רישום לכאורה מכאני. או העיסוק של מיכאל דרוקס בווידיאו בתקשורת ולא כקולנוע: מכל האמנים הישראלים, רק הוא חשב באורח עקבי על וידיאו וטלוויזיה כאפשרות לתקשורת חדשה, דו־ערוצית (מקבל ומוסר), שהיא לא רק פסיבית. זה נושא שלא נידון בישראל, מדינה שבה ישבו כולם סביב טלוויזיה ששידרה בערוץ אחד, שהיה ספק הסמלים של השבט.

ח.ש. בנוסף לבדיקת הביוגרפיה של אורי, טענת לרלוונטיות של הרישום היום: "בעולם שהוצף באידיאות מופשטות המופצות בשפה של 'תקינות פוליטית', בתערוכות גורפות ובמאמרים כמו־אקדמיים, הרישום רלוונטי כפי שלא היה מאז מצא את קולו לאחר מלחמת העולם השנייה" - למה?

ג.ב.א. הרישום שלאחר מלחמת העולם השנייה נדחק, משום שהדומיננטיות של המופשט האקספרסיוניסטי האמריקאי לא השאירה מרחב להפנמה של מה שהיה ברישום הזה (ההתקבלות היתה גם פוליטית, בתקופת המלחמה הקרה). ברווח שבין כתיבה לציור הסתמנה היד הרושמת כחוליית חיבור ישירה בין העומק של העולם הפרטי לנייר. ברישום הרוח, בויתור על ממד הראויה של המחווה הציורית והצבע הדשן, הופנמה עמדה פוליטית, שכיוונה אל הקול של היחיד.

היום, בתקופה שבה הספקטקולרי כה גורף ולא מותיר עוד מקום לספציפי, העור ועצמות של רישום כמו זה של אביבה אורי מקבל שוב משמעות.

ח.ש. בתערוכה "עבודה עברית" הצגת קישוט לפסח מ־1955 שנעשה על ידי אברהם אמרנט ושימש כוויטראז' לדלתות חדר האוכל בקיבוץ מזרע. בשנים האחרונות הוספת לאוסף המוזיאון תפאורות חג ויצירות של אמני קיבוץ, שנוצרו עבור החגים הקולקטיביים

בשנות השלושים עד שנות השישים. את קוראת לפריטים האלה "יודאיקה קיבוצית" ורואה בהם ניסיון נועז לחידוש ערכים ביהדות. ג.ב.א. הקישוטים של הקיבוצים שאספתי היו ממש תפאורות. החוויה בחדר האוכל בערב פסח בקיבוץ יצרה הווייה חדשה, בין דתיות לחילוניות. אלו לא בדיוק קישוטים, אלא משהו יותר טוטלי. האנשים שעשו אותם באו מאורח חיים דתי, מעיירות יהודיות במזרח אירופה, והתקסטים הדתיים היו חלק מהווייתם, וכך גם הזיכרון של מלאכות כמו דפסות, סיתות מצבות... מצד שני, הם היו מאוד מושרשים בספרות העברית החדשה. אפשר גם למצוא תחושת שליחות אינטנסיבית בעשייה הזו. זו שפה שנבחרה.

ח.ש. אפשר לחשוב על זה בהקשר של Sozialen Plastik, המושג שבויס טבע: דרך פעולה יצירתית יכול כל אדם לפעול לטובת החברה וכך להשפיע עליה, באופן פלסטי, להחליף צורות חיים ישנות בחדשות. זו הגדרת אמנות רחבה יותר מארטיפקטים חומריים שמוצגים בגלריות ובמוזיאונים - הגדרה שכוללת את החברה כולה.

ג.ב.א. העובדה היא, שזוהי התחושה של האנשים עצמם. הקישוטים שחיים אתר עשה בעין חרוד בשנות השלושים והארבעים עדיין שמורים ונתלים בכל פסח. המרחב כולו מכוסה, מהמסד עד הטפחות. הוא בנה את זה בהשראת בתי כנסת ממזרח אירופה. מבחינתו של אתר, כמו האמנים האחרים, זו עבודה שהוגדרה אחרת מהציורים שלו, אך לא היתה איור או קישוט.

ח.ש. זה כמה שנים את עובדת עם שווריה ועם הצלם הצרפתי פטריק פייגנבאום על פרויקט שכולל דיוקנאות אנשים בקיבוץ ומבכש להתוות את דיוקן הקיבוץ כמקום, כאתר היסטורי, כסיפור.

ג.ב.א. הפרויקט של פייגנבאום מתקשר לדיוקנאות שצייר אתר, שהיו פרטיים ומודרניים. הוא קשור גם למרחב של הקיבוץ ולאופן ההשתלבות בו בין המרחב הפרטי לקולקטיבי, ההיסטורי והביוגרפי.

האמנות המודרנית בישראל הושתתה על ידי אנשים כמו חיים אתר, על ידי תנועת הפועלים הארץ־ישראלית בשנות העשרים והשלושים ולא על ידי הבורגנות; זו עשייה ייחודית לישראל - בניית תשתית לאמנות מודרנית על ידי תנועת הפועלים. רובם באו ממזרח אירופה אחרי פוגרומים (בעלייה השלישית) וכל המוסדות שקמו - הסטודיו של פרנקל או התערוכות המודרניות ב"האוהל", כל הפעילות הזו בתחום האמנות ברחבי הארץ (בפריפריה), הופעלה ומומנה על ידי תנועת הפועלים. כך, האמנות המודרנית חלחלה לאוכלוסיה מאוד מורכבת ברחבי הארץ, בעין חרוד ובמקומות אחרים. זה יכול להסביר את ההתקבלות של "אופקים חדשים" ב־1948. הפריצה האוונגרדית קרתה כבר בעצם שנים קודם לכן. זו תופעה ייחודית ומרתקת של האמנות המקומית, שלא קיבלה ביטוי, לא במחקר ולא בהבנת האמנות.

ח.ש. האם את מזדהה עם העמדה הזו, של *Art for the people by the people*, בהתייחסות שלך לפעולה של המשכן בעין חרוד? ג.ב.א. אין כמעט מי שלא יזדהה איתה. בוודאי בויס, ורבים מהאמנים המודרניים. זו היתה הכמיהה. אני פועלת עבור התודעה של ישראל במקום ובזמן הזה, ולא כדי לאפשר למעמד שיש לו הכול וגם זמן וכסף להתעסק באמנות.

ח.ש. עשור אחרי "עבודה עברית", שהדגישה את שנות החמישים באמנות הישראלית, את עובדת יחד עם גרעון עפרת על התערוכה "העשור הראשון: הגמוניה וריבוי" (במסגרת תערוכות העשור שמוצגות השנה בשישה מוזיאונים בארץ). גם אז הדגשת בתערוכה את המושג "הגמוניה" באמנות הישראלית, תיארת את הסימביוזה שלה עם קונצנוס פוליטי חברתי מסוים ואת מה שהודר ממנה. במה תתמקד התערוכה הזו?

ג.ב.א. אם היינו הולכים רק לפי הקבוצות המרכזיות בתקופה, "אופקים חדשים" וריאליזם חברתי, לא היינו מציגים נשים, למשל. אבל היו נשים - שפעלו כייחודיות. הן לא היו דומיננטיות בקבוצות הממוסדות או הפחות ממוסדות ולכן לא נתפסו בדימוי ההיסטורי של התקופה: לאה ניקל, אביבה אורי, חגית לאלו וחוה מחותן פיתחו באותה התקופה רישום וציור מודרני שלא המשיך את "אופקים חדשים". הן גיבשו, כל אחת בדרך, דרך חדשנית במושגי התקופה. חגית לאלו, למשל, פיתחה סוג של ציור מופשט בשמן על בד שהוא

לא הפשטה שמבוססת על נקודת מוצא במציאות, טבע דומם או נוף, כמו רוב אמני "אופקים חדשים". היא למדה בתחילת שנות החמישים בברקלי, ארצות־הברית, אצל הנס הופמן, וחרגה בציור שלה מההשפעה הפריסאית על האמנות הישראלית. עד היום הן לא חלק מהדימוי הרווח של התקופה, שהתעצב באמצעות ההנגדה בין "אופקים חדשים" לריאליזם החברתי.

חלק נוסף בתערוכה יכלול רישומים והדפסים שנעשו במחנה הפליטים בקפריסין - עבודות מסדנה של נפתלי בזם שם, של זאב בן צבי ושל אבא פניכל, ועוד עבודות בנושא זה שנעשו בארץ. היבט הפליטות, כמצב קיומי ולא כסידור שמשילים אותו עם העלייה על חופי הארץ, עדיין לא זכה לטיפול.

ח.ש. מה דעתך על הרעיון של חיתוך ההיסטוריה של האמנות בישראל לעשורים, ועל העיתוי החגיגי־ממשלתי של 60 שנה למדינה?

ג.ב.א. אפשר יהיה לשפוט רק לאחר שנראה מה עשה כל מוזיאון עם הרעיון הזה. אפשר לראות את זה כחלוקת עבודה. אף פעם אין מעבר חד בין תקופות. אנחנו רגילים לתערוכות סינכרוניות; אולי האפשרות הדיאכרונית תאפשר לראות מגמות בעת ובעונה אחת.

ח.ש. מעניין לחשוב על הקיבוץ, שנתפס כפעולה רדיקלית, בהקבלה לניסיונות אוטופיסטיים אחרים - למשל, אלה של קולקטיבים או קבוצות אמנים מאו שנות העשרים. בפועל, הקיבוץ נהפך לא פעם למקום מגויס מפלגתית ומעוקר מפוליטיות, מקום שלא הצליח להכיל קונפליקטים חברתיים. חלק מתערוכת שנות החמישים יעסוק בהגדרה שלך לשתי מגמות מובהקות של אמנות שהתעצבו בתנועה הקיבוצית בשנות העשרים והשלושים: המגמה האינטרנציונלית מול המגמה האוניברסלית.

ג.ב.א. האמנות שנוצרה בקיבוץ נתפסה בהכללה כקולקטיביסטית לאומית, משום שלא נחקרו התשתית לאמנות מודרנית בארץ והמודלים השונים של תפיסת אמנות שהתעצבו בתוך תנועת הפועלים. המגמה הקיבוצית המקושרת למפ"ם (הקיבוץ הארצי, השומר הצעיר) קידמה ערכים אינטרנציונליים ודגלה באמנות חברתית כחלק בלתי נפרד מהמאבק של מעמד הפועלים - תוך זיהוי מוחלט של האדם כפועל. התביעה העצמית לשירות החברה ניכרה בעיקר בתחומי הספרות והאמנות הפלסטית - כמו הכתיבה של משה שמיר או הציור המוקדם של יוחנן סימון. הדפוס של מעורבות אמנים

בעיצוב של מסרים פוליטיים (שהיה לו ביטוי בתיאור האדם, חצר הקיבוץ וכו') השפיע בתחילת שנות השבעים על התפתחות מגמת אמנות מושגית־חברתית בקיבוצי הקיבוץ הארצי, שבה נזנחה הנרטיביות הציורית של יוחנן סימון, שמואל כ"ץ, אברהם אופק וכו'. אמנות מושגית חברתית התפתחה כמעט אך ורק בקיבוצי השומר הצעיר, שהיתה בהם מסורת של יחס לפוליטי ולאמנות. עקבותיה עדיין ניכרים בעבודות כמו פרויקט החממה של אביטל גבע, חבר קיבוץ עין שמר.

המגמה השנייה, שהיתה קשורה במפא"י ובקיבוץ המאוחד, דגלה בערכים "אוניברסליים" ובאמנות אוטונומית, שנתפסה כנובעת ממעמקי הנפש של היחיד. לעומת הדגש על המעמד, היא התרכזה ביסוד האנושי־כללי (בין האמנים האלה היו הסופר דוד מלץ והצייר חיים אתר בעין חרוד, חיים קיווה בנען, גלעדי ואבשלום עוקשי באפיקים). על רקע זה צמחו אמנים כמו משה קופרמן (ששהה בעין חרוד והיה שותף בבניית המשכן לאמנות) ויהואל שמי. היתה לגייטימציה בקיבוץ המאוחד להתמקדות האמן, כאינדיווידואל, בשפה ובעולם שלו, והם נעשו מוכרים בקאנון האמנות הישראלית משום שעלה בידיהם לפתח שפה רלוונטית לאמנות המודרנית שנוצרה בארץ ובעולם.

ח.ש. איך השפיעו ההתחזקות העצומה של שוק האמנות, ההיפתחות אל מחוץ לגבולות גיאוגרפיים־לאומיים והמוביליות של אמנים בעולם על העבודה שלך כאוצרת בעין חרוד? האם מה שמוצג במוזיאון מבטא משהו מזה?

ג.ב.א. האתגר הגדול היום בתחום המוזיאון הוא להתמודד אחרת עם עניין הרייטינג - מספר הצופים שנהפך לחזות הכול והתביעה להציג תערוכות ספקטקולריות שיסחפו קהל גדול. המדינה מפריטה את המוסדות, שנעשים תלויים יותר ויותר בפטרונים החדשים של האמנות. בשונה מהבורגנות שוחרת האמנות של פעם, החברות הגלובליות והמתעשרים החדשים לא מאמינים בכוח הדיאלקטי של האמנות. במקביל, המוזיאון מאותגר גם ברמת הרייטינג בחינוך - התביעה למשוך את תלמידי בתי הספר באמצעות תערוכות "חינוכיות", להציע הפעלות שטחיות שמושכות מורים והורים. איך יוצרים במוזיאון מרחב אחר, שלא מתמסר לרידוד של הרייטינג ברמת התערוכות והפעילות והוא רלוונטי, חי, קשוב

לצרכים של הזמן ושומר על הפרספקטיבה שלו כמוסד חברתי־תרבותי על כל המשמעויות שיש למושג הזה? זו השאלה האקוטית. השאלה שאורי דסאו העלה בתערוכה שאצר במשכן, "מושבת עונשין", היא שאלה חשובה על משמעותה של סמכות בתוך הבניין הזה - שהוא מוסד מובהק של אמנות גבוהה, שמכחין היטב בין חוץ לפנים. התערוכה הונחה בתוך אולמות המשכן, למשל אולם העמודים על הקונטרציות ההיסטוריות שלו, ושאלה שאלות על היררכיה. לפיסול ולהצבות בתערוכה לא היה מעמד עצמאי; התנועה של הצופה במרחב והתחושה הגופנית שלו הן שנמצאו במרכז התערוכה. בתערוכת הצילום של נני סתיו, שנאצרה על ידי ניב שפירא, הוצגו צילומים שנעשו מתוך חדר אוכל בקיבוץ דרך זוגיות החלונות. הצילומים מנהלים דיון על מבנה הנוף בקיבוץ והעדר חיץ בין המרחב הפרטי והמרחב הציבורי בו - משהו שאולי הולך ונעלם; ההפך הגמור מהזוכות בארכיטקטורה עכשווית, שיוצרת לרוב דווקא חיץ אטום, מבנה שהוא חירש ועיוור כלפי חוץ.

"העשור הראשון: הגמוניה וריבוי", אוצרים: גרעון עפרת וגליה בר אור, משכן לאמנות, עין חרוד, 8 באוגוסט - 25 באוקטובר 2008 [www.museumeinharod.org.il/hebrew/exhibitions](http://www.museumeinharod.org.il/hebrew/exhibitions)



הנחת יסודות למבנה קבע, משכן לאמנות עין חרוד, 1947, צלם לא ידוע *Laying the foundations for the Museum of Art, Ein Harod, 1947*