

מוזאונים לאמנות בקיבוץ

גליה בר אור

לביסוס הקשר תרבותי לצורה שיתופית זו של חיים בפריפריה. בנוסף למוזאון לאמנות בעין חרוד נבנה בקיבוץ בשנות ה־30 גם תיאטרון פתוח, נוסדה הוצאת ספרים ובית דפוס וכן הוקם ב־1940 מוזאון נוסף, לטבע ולארכיאולוגיה של האזור. רשת מוסדות זו הוקמה על־ידי קהילה שמנתה באותה התקופה כ־400 חברים בלבד.

נשאלת השאלה, האם בהקמת מוסדות תרבות, עוד לפני ההתבססות הפיזית של היישוב, היתה למעשה משום העתקה של מודל תרבותי שעליו צמחו החברים בארצות מוצאם, דבר שעשוי להסביר את התופעה של הקדמת תרבות לתהליך "הטבעי" של מעגלים מתפתחים שבניית תרבות ממוקמת בהם בשלב אחרון. אלא שחברי עין חרוד לא היו אמונים על צריכת אמנות גבוהה מבית הוריהם, ולא צמחו על "הביטוס" של מוזאון לאמנות או אולמות קונצרטים. עין חרוד הוקמה ב־1921 בעיקר על־ידי מהגרים ממזרח אירופה, שהגיעו ברובם הגדול לארץ ישראל בעקבות גל הפוגרומים באוקראינה, שפגע אנושות במאות רבות של קהילות יהודיות. בית גידולם היה במשפחות של בעלי מלאכה ומעמד



תופעה מיוחדת לבנין התרבות בארץ ישראל היא הקמתם של מוזאונים לאמנות בפריפריה – בקיבוצים – בישובים שדגלו בחיי שיתוף ושוויון בין חבריהם. אחד משלושת המוזאונים הראשונים לאמנות בארץ נוסד ב־1938 בעין חרוד, קיבוץ בעמק יזרעאל (הראשון נוסד בירושלים, מוזאון "בצלאל" והשני, בתל־אביב).

לא זו בלבד שהמוזאון בעין חרוד היה אחד מהמוזאונים הראשונים בארץ, מבנה הקבע של המוזאון, שתוכנן על־ידי שמואל (מילק) ביקלס (שהיה חבר קיבוץ), היה המבנה המוזיאלי הראשון שהוקם בארץ ישראל. הקמת מבנה ספציפי למוזאון מחייבת שורת החלטות ארגוניות ופיננסיות לא מבוטלות, הקצאת שטח, תכנון מוזיאלי מפורט, הקצאה כספית גדולה יחסית לבנייה, ומקובל שמבנים מעין אלה מוקמים קודם לכל, בערים הגדולות. המוזאון בעין חרוד, הכולל שלושה מפלסים ובכללם שתי חצרות פתוחות לפסלים, נבנה בזמן מלחמה, בשנת 1948, וחלקו הראשון נפתח בעיצומם של הקרבות. באותו הזמן עמד בבנינו מוזאון לאמנות נוסף בקיבוץ הזורע, "בית וילפריד", שנפתח לקהל ב־1951. המבנים המוזיאליים בערים הגדולות נבנו שנים לאחר מכן, מבנה הקבע של המוזאון בירושלים נחנך רק ב־1965 (עד אז היה המוזאון חלק מבית הספר "בצלאל"), ואילו מבנה הקבע של מוזאון תל־אביב נפתח ב־1971 (עד אז שכן במעונו המשופץ של ראש העיר הראשון של תל אביב).

מבנים מוזיאליים ראשונים אלה, שנבנו בפריפריה, היו חדשניים מבחינה אדריכלית והמוזאון בעין חרוד נחשב לאחת הדוגמאות המוקדמות בעולם לאדריכלות מוזאונים מודרניסטית המבוססת על תאורה טבעית. האיכויות האדריכליות של המבנה רלוונטיות עד היום, והיווה השראה לאדריכל רנצו פיאנו בתכנון מוזאון דה־מיניל ביוסטון בשנות ה־80.

תופעה זו, של הקמת מוזאונים לאמנות בקיבוצים איננה מובנת מאליה משום שמקובל לחשוב כי ייסודו של מוזאון לאמנות מותנה בקיומם של תנאים מספיקים כגון, גודל האוכלוסייה, ריכוז הון וצרכי האליטה החברתית לתיחום ולבידול מעמדיים. בהשוואה לריכוזי האוכלוסייה וההון במרכזים אורבניים, בטלים בששים המספרים המציינים את גודלה של האוכלוסייה בקיבוצים. בעת הקמתם של המוזאונים לא נמנו בהם עשרות או מאות אלפי חברים אלא אלפים ספורים בלבד, שהיו מפוזרים בישובים ברחבי הארץ ובכל אחד מהם התגוררו מאות או אף עשרות תושבים ותו־לאו.

הקמת המוזאון לא היתה תופעה בודדת, ובחינת רשת מוסדות התרבות שהוקמה באותה תקופה בקיבוץ מציגה מגמה ייחודית

רבים. בניין התרבות הגבוהה שירת, כמוֹכן, צורך של יצירת מכנה משותף לחברה הטרוגנית וליצירת הקשרים חדשים, אוונגרדיים, מודרניים, במשקעי תרבות של פועלים ומעמד בינוני. בעלותו של הפועל על נכסי־תרבות והצורך להשתית בסיס עצמאי לפיתוח חיי הרוח והאמנות בקיבוץ, היו חלק משיח המוזאון בעין חרוד וייסוד המוזאון על ההצלחה בביסוס פעולתו, שימשו הוכחה לכך כי אכן אפשרי הדבר. בייסודה של "הקבוצה הגדולה", המשלבת בין צורת העיר לצורת הכפר, טבע ותרבות, היה משום מרד במוסכמה הרווחת כי על הכפר נגזר להיותו מאחור ואילו מקומן של רוח וקדמה הן בעיר, תחום בקרב השכבות החברתיות הגבוהות. לא אחת צוין, על־ידי מנהיגות התנועה, "כי הכפר העברי, אם רצוננו בחיים ובחיי נצח יוצרים – לא ייכון על יצירת מזון ועל מלאכה בלבד, ויהיה חסר דמות, אם לא יהיה משכן לטיפוח האמנויות, שהן־הן תמצית וטעם חיי אדם".

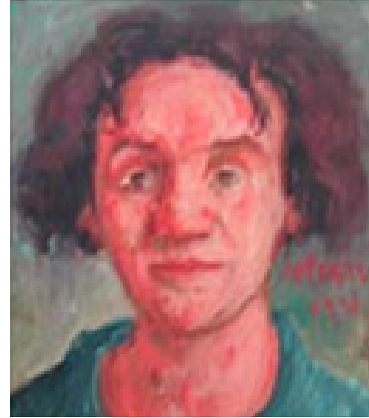
היזמה להקמת המוזאון באה "מלמטה", מחוגי חברים בקיבוץ, שטענו כי "לא היה דור אשר זקוק לאמנות כדורנו, כי לנו האמנות היא האפשרות הרוחנית לחיים" (יומן עין חרוד, 1937) ו"מה מגלה לנו האמנות? את עצמנו. את העיקרי והקיים בנו, המכוסה תחת שכבות של אבק ודברים טפלים חושפת בנו האמנות", כי "לא פחדנו את הביקורת העצמית, לא היססנו מהביט לאמת, ותהא מרה כמוות, כי שאבנו מהמקור האמיתי, מעוצמתנו הפנימית" (יומן עין חרוד, 1938). אמנם כל הדורות נזקקו לאמנות, אבל חברים בקיבוץ עמדו על כך כי עבורם, "הפכה האמנות מאמצעי לעיקר". בנוסף לכך, נראה כי אמנות גבוהה, שנתפסה כחודרת למעמקי נפש ומרוממת את רוחו של האדם, תפסה את החלל שנפער עם ירידת קרנה של הדת, שאותה הותירו חברי הקיבוץ מאחור. אמונה זו, בכוחה המרומם של האמנות כפי שהיא באה לידי ביטוי ביצירתו של האמן, העניקה לאירועי־האמנות בעין חרוד הילה של קדושה כמעט, העולה מדיווחים של בני־התקופה. ברוח זו הוצג למשל הקונצרט שקיים הכנר יאשה חפץ בעין חרוד כבר ב־1924, במחצבה ששימשה כתיאטרון טבעי וכן בשני קונצרטים שהעניק ברונים־לב הוברמן (בשנות ה־30) לחברי עין חרוד בחדר האוכל של הקיבוץ. יוזם המוזאון בעין חרוד היה חבר מייסדי הקיבוץ, חיים אתר (אפתק), שהיה אוטודידקט והחל לצייר בקיבוץ ב־1925, למרות התנאים הפיזיים והכלכליים הקשים. בחייו ובאמנותו יצר אתר חיץ בין תחומים והבחין באורח מובהק בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי. מראשית דרכו בציור, ב־1924, שמר בקנאות על המרחב האינטימי של יצירתו. חבר צייר סיפר, כי כשפגש בו בראשונה, עבד אתר במתחם סגור שיצר באמצעות קירות שק שמתח סביבו, להבטיח שעין זר לא תשזוף את עבודתו. לא רק המרחב הפיזי של עבודתו היה מובחן, הוא תחם גם את יצירתו, בנושאה האינטימיים (דיוקן וטבע דומם) ובמגמה האינדיווידואלית־מודרניסטית של ציורו. במקביל יצר תפאורות חג לקיבוץ, שנשאו אופי אחר לחלוטין, עממי־יהודי, ולא ערב בין התחומים. הוא היה מודע לכך כי לאמנות פונקציות שונות בהקשרי־החיים אך התייחס בין סוגי היצירה השונים חייב להיות ברור ומובהק. הוא הבחין קטגורית

בינוני נמוך, ששמרו על אורח חיים דתי, והם הגיעו לארץ ישראל חסרי־כל. רוח המהפכה נשאה עמה הבטחה לעתיד טוב יותר, לאדם, לעם, לשחרור האישה, ובארץ ישראל בקשו לייסד חברה הראויה לו לאדם, שלא תהיה מבוססת על צורות קיימות של הכפר והעיר. בנין התרבות היה קשור בבניין החברה ובצורה החברתית החדשה שאותה שאפו לבסס. למרות שהאמינו בחיים שיתופיים, לא פנו המתיישבים החדשים לקבוצות הקומונליות הקטנות שכבר התבססו בארץ ישראל (החל מראשית המאה), שכללו כ־20-30 חברים כל אחת וחיו על טוהרת החקלאות. חברי עין חרוד הגו רעיון חדש, שהיה קרוב בביסוסו לרעיון "עיר הגנים" האירופאית אך מקור ההשראה העיקרי לו היתה הגותו של קרופוטקין, האנרכיסט הרוסי. הם הציעו צורה חדשה של ישוב, שילוב שבין צורת העיר והכפר, חברה וקהילה, תעשייה וחקלאות, עבודת הכפיים ועבודת הרוח. הם קראו לצורת יישוב זו "קבוצה גדולה", וזה היה הבסיס הרעיוני־חברתי להקמת עין חרוד, שצמחה לתנועה קיבוצית רחבה ("הקיבוץ המאוחד"). תנועה זו, שנוסדה בשנות ה־20, חתרה ליישב את הארץ כולה ב"קבוצות גדולות", במבנה ארגוני של מעין פדרציה המחולקת על־פי אזורים גיאוגרפיים.

האדריכל ריכרד קאופמן, שתכנן את תוכנית האב של היישוב בארץ באמצע שנות ה־20, היה מודע היטב לרעיונות החברתיים ברוח "עיר הגנים" ותמך בהם עוד מתקופת עבודתו כאדריכל בגרמניה. ואכן, בתוכנית האב של עין חרוד יישם קאופמן את רעיונות "הקבוצה הגדולה", נמנע מלהתבסס על צורה אדריכלית של "כפר" ותכנן למשל, אזורי חינוך ותרבות המקושרים באמצעות "כביש מוסדות", האופייני לעיר. משנבנו מאוחר יותר מוסדות התרבות והאמנות בעין חרוד, הם מוקמו על "כביש המוסדות", על־פי תוכניתו של קאופמן והמוזאון לאמנות הלים את חזון השילוב שבין עיר וכפר, שעמד בייסוד הקמת "הקבוצה הגדולה". זו לא היתה התנועה הקיבוצית היחידה שקמה בארץ ישראל. ארבע תנועות קיבוציות נוסדו, ולכל אחת מהן חזון חברתי ותפיסה שונה של תרבות ואמנות. התנועה שדגלה ב"קבוצה הגדולה" היתה הגדולה מבין התנועות הקיבוציות והיתה לה אוריינטציה המונית ולא אליטיסטית.

הקשר שבין תנועה עממית רחבה לאמנות גבוהה כמוֹכן אינו מובן מאליו. מוזאון לאמנות, למשל, נחשב למייצג של תרבות גבוהה בהא הידיעה: המיון לאוספיו של המוזאון לאמנות נערך בקטגוריות מחמירות והיסוד האינדיווידואלי מהווה חלק בלתי נפרד מהערכים המזוהים עם סוג מוזאון זה. מהו אם כן ההסבר לכך, שתנועה שדגלה בשוויון בין חבריה וכיוונה את עצמה לשכבות עממיות רחבות, אימצה כאחד ממוסדות התרבות שלה מוסד אליטיסטי כמוֹזאון לאמנות?

המנהיגות האידיאולוגית של הקיבוץ גיבתה יוזמה מקומית להקמת מוזאון, משום שראתה בפיתוח מקורות של כוח פנימי, ברמה האינדיווידואלית, בסיס הכרחי להתמודדות היחיד עם תביעות החיים הקשות שדורשת הפעולה האונגרדית. פעילותה ונוכחותה הארצית של תנועה קיבוצית גדולה זו בלטו בתחומים



כי חיקוי המציאות החיצונית, על־ידי מהגרים המתמודדים עם מציאות חדשה, עלולה להוביל לביטוי שיש בו משום פאתוס רומנטי או תיאור ציורי "לשם אקספורט". הוא הושפע מסזאן וטען כי "טעות היא לראות את כוחו [של סזאן] בעיקר בבניין. מעודו לא יכול היה סזאן להסכים לחבריו (האימפרסיוניסטים) לתפוס ולעצב הכל מתוך השתעשעות והוא בא לידי פשרה בין החוץ, המופרז, המשתפך, הזורם והמוסר – לי, ובין העברתו, בכל פרפורי, לפני האטליה האפלולי לשם מתן – לך" (1931). הוא ביקש ליצור מגע נפשי, פנימי וחושני עם חומרי המציאות ולא ציור קליל של קוויה החיצוניים, והושפע מאמנים כגון רמברנדט, סוטין ואוטורילו. כאשר התבקש אפתקרו לשלוח עבודות בנושא קיבוץ או בנושא פועלי, נהג לשלוח, דווקא, ציור של טבע דומם. כך למשל השיב לבקשה מעין זו: "לפי בקשת מר וילנר מוועד לאומי שאשלח תמונה עבור התערוכה האסיאתית בהודו, הנני מקיים את זאת ושולח עבור התערוכה הנ"ל תמונת 'דומם', אם כי לפי דרישתך, או לפי דרישת מר וילנר – שאשלח דבר מה ספציפי מחיי הקיבוץ. לא כאן ההזדמנות להציג שאמנות הציור לא קשורה בחיים אלה או אחרים. לפי הבדלי האמנות לציור יש מעמד אחד ויחיד – ציור. אני מקווה שתצרך את תמונתי הקטנה למשלוח שבידך, בכל אופן אבקשך להודיע לי על זאת. בברכת העמק הרענן". (מכתב למרדכי נרקיס, מנהל מחזאון "בצלאל", 1941).

אתר לא היה האמן היחיד בארץ שפנה לדרך זו. מעניין כי דווקא בסטודיו שנוסד על־ידי הסתדרות העובדים בתל־אביב, במקום שבו עבדו אמנים פועלים בהנחייתו של הצייר יצחק פרנקל (1926-1928), התעצבה המגמה החדשה שאליה השתייך גם אתר, שחתרה למה שנתפס כאמת ציורית וערכים ציוריים פלסטיים. אמנים אלה דחו את הציור הישראלי הנרטיבי בנוסח ראובן רובין או נחום גוטמן ורבים מהם יצאו בשנות ה־30 לפריז, ובהם גם אתר. הם פיתחו ציור שהיה בו משום דיאלוג עם אמנות אוניברסלית ועם "אסכולת פריס", על אמינה המהגרים, שרבים מהם היו יהודים ממזרח אירופה. יסוד התיחום ניכר במדיניות האיסוף והתצוגה במשכן לאמנות, בהבחנה בין מדור לאמנות עממית (יודאיקה) ומדור לציור, פיסול וגרפיקה (אמנות גבוהה). קטגוריית השיפוט של אתר היתה אחת, ערכן האמנותי של העבודות. השיח הלגיטימי בעין חרוז, שכלל את מושג "היחיד", ערך "אוניברסלי", והפנמת "הישגי האמנות בת־זמננו", תמך במדיניות התיחום שקבע אפתקרו, של אמנות גבוהה, כולל אמנות מודרניסטית המתרחקת מתיאור נרטיבי. בהקשר המיוחד של עין חרוז והתנועה הקיבוצית המסוימת, הקיבוץ המאוחד, נוצרו תנאים למיסוד מקומו של מנהל המוזאון כסמכות יחידה לשיפוט ולתיחום האמנות, המכונסת באוסף המוזאון. בתחילה נאספו במוזאון עבודות של אמנים מרחבי העולם אך בהמשך, ובעיקר עם חורבן הקהילות היהודיות באירופה והשוואה, התרכז המוזאון בתיעוד ובאיסוף שיטתי של אמנות יהודית תוך טיפוח אמנות ישראלית בת הזמן. הקמת המוזאון וריכוז אוסף של יצירת אמנים יהודים בכל הזמנים, סימנה זיקה גם לעבר היהודי ומסר לדורות הבאים, שלא צמחו על קרקע הגלות:

בין אמנות עממית, שאותה לא הנמיך אלא הוקיר ואהב, לתחום האמנות הגבוהה שנשאה, לתפיסתו, ערך סגולי עבור יחיד וחברה. עד היום מותקנות תפאורותיו, שיצר לפני 70 שנים לחג הפסח, ומכסות את קירות חדר האוכל מהמסד ועד הטפחות בפסוקים, בתפוחות ובחיות אנדיות, שכמו עלו מכתבי־יד יהודיים עתיקים ומציורי בתי־כנסת הבנויים עץ במזרח אירופה. לא דובר בעין חרוז על בניין תרבות במובן של תפיסת זמן חדשה, עיצוב לוח אירועים המקנה משמעות לציוני־דרך בהיסטוריה קרובה, ולא נדונה פעולה למחיקת זיכרון קולקטיבי של זמן־עבר. קישוטיו של אתר התבססו על מוטיבים יהודיים מסורתיים, שאותם העדיף על פני תיאורים מסוגננים של נוף הארץ ואנשיה, טבע ושמחת עבודה.

תיחום מרחב לאמנות גבוהה, והקמת מוזאון לאמנות, נתפסו כצורך חיוני לא פחות מתפאורות עממיות לחג בקיבוץ. בחברת מהגרים המורכבת ברובה מצעירים שהתקבצו מארצות מוצא שונות, שהתנתקו מבית־הורים ומסורת־אבות, ביישוב שנבנה לאחר תקופה ארוכה של חיים בנקודה ארעית, דנו אתר ואנשי־רוח נוספים בתרבות, כאמור, כצורך קיומי המעניק משמעות והעצמה ליחיד וכוח הישרדות לחברה. אתר ביטא זאת, עם פתיחת המוזאון ב־1938: "צריכים אנחנו להראות, וקודם כל לעצמנו, שחיינו לא חיים ארעיים, כי אם חיים מובטחים, ושיישובנו הוא מגוון בכל, החל משדה החצירים עד מוזאון לאמנות. [-] כן, הדורות הבאים אחרינו, עוד יותר מאתנו [יזדקקו] לאחיזה שבאמנות, משום שרק זה יכול להציל אותם מהסתבכויות נפשיות ומהתגדרות התמידית שמתגדרים בה מכל צד וצד, הן מצד הממשי והן מצד הרוחני – וגם בשבילנו המבוגרים, בטוחני, שלו היה קיים כבר מזמן אצלנו מוזאון, במקום שכל אחד מאתנו יוכל במידת מה להתרחק מן המציאות הקשה, הייתי אומר, לפשוט מעליו את העול התמידי – ולהחליף את האוויר ובייחוד מאותו המחנק, הבא לעתים כה קרובות אצלנו על ידי נגישות האחד בשני ועם התייחדות עם מעשה אמנות, להישאר לרגע עם נפשו הוא. אין אני רופא ולא בן רופא ואין ברצוני לרשום רפואות לחיי חברה בכלל ולחברתנו בפרט. אלא רואה אני את חיי האמנות בתוכנו כצורך חשוב וכהצלה נפשית לכל חברה" אתר נמנע בציוריו מכל סוג של אקזוטיקה ישראלית ולא אימץ לעבודתו תפיסת אור אימפרסיוניסטית. הוא היה מודע לכך

"ואת היסודות האלה ספגנו דווקא שם בעיירות בגולה. דווקא שם, במעונות הדלים ובאטמוספירה של סבל וייסורים, משם ינקנו מרד, השתתפות בצער, רחמים גדולים ועמוקים, ואהבה, אהבה הנובעת מרחמים. משם גם נובע הצימאון לקרקע ישראלית. ודווקא ילדינו, בתוכנו, בתוך יצירתנו היונקת מהכוחות הרוחניים האלה, דווקא הם, חיים במרחק רב מכל אלה הכוחות".

בשנות ה־50 צמחו בתנועה אמנים מודרניסטיים, כמשה קופפרמן (בציור) ויחיאל שמי (בפיסול) שהיו קשורים במזאון בעין חרוד. משה קופפרמן, שעבר את תקופת מלחמת העולם השנייה באירופה, הגיע כנער לעין חרוד והיה חלק מצוות הבנאים שבנה את הבניין החדש של המזאון ב־1948. במזאון הוצגו תערוכות של אמנים נודעים, כמארק שאגל (ב־1951 וב־1954) ותערוכות מקומיות חשובות, כמו תערוכה של קבוצת "אופקים חדשים", שהיתה קבוצת החלוץ של המודרניזם בישראל. המזאון בעין חרוד פעיל גם כיום ועמו מזאונים נוספים בתנועה הקיבוצית, וקיימת רשת עשירה של גלריות מקומיות בקיבוצים העוסקות באמנות בת־זמננו.

המזאון בעין חרוד הוקם ב־1938 בתקופה של שפל כלכלי קשה, מתח בטחוני בארץ ישראל ותחושת חרדה עקב עלייתו הסוחפת של הנאציזם והפאשיזם בעולם. בדומה לכך, מבנה הקבע של המזאון לא נבנה בתקופה של שגשוג כלכלי אלא דווקא בעיצומה של מלחמת 1948. הקמת המזאון בתנאים כה קשים, על־ידי חברה המונה מאות נפשות, מוכיחה את כוחה החיוני של האמנות. כוחה של האמנות מתגלה לעתים, דווקא במצבים האנושיים הקשים ביותר, בהתמודדות עם טראומה ועקירה, ונחישות להיאחז בחיים ולבנות פרספקטיבה שיש בה משמעות ליחיד ולחברה. בפתיחת אגף חדש למזאון ב־1951, בהשתתפות מארק שאגל (חודשיים לפני פתיחת תערוכתו בעין חרוד) ציין מנהל המזאון חיים אתר: "להביא תערוכה זה קל, אבל ליצור את המקום לתערוכה יותר קשה. בלי שיפעם בתוכנו הלב, לא יהיה ערך למשכן".