

# עין חרוד נגד הקונצנזוס

ראיון של מוניקה לביא, עורכת "מוזה", עם גליה בר אור

פורסם ב"מוזה", מס 2, עמ' 42

\*\*\*

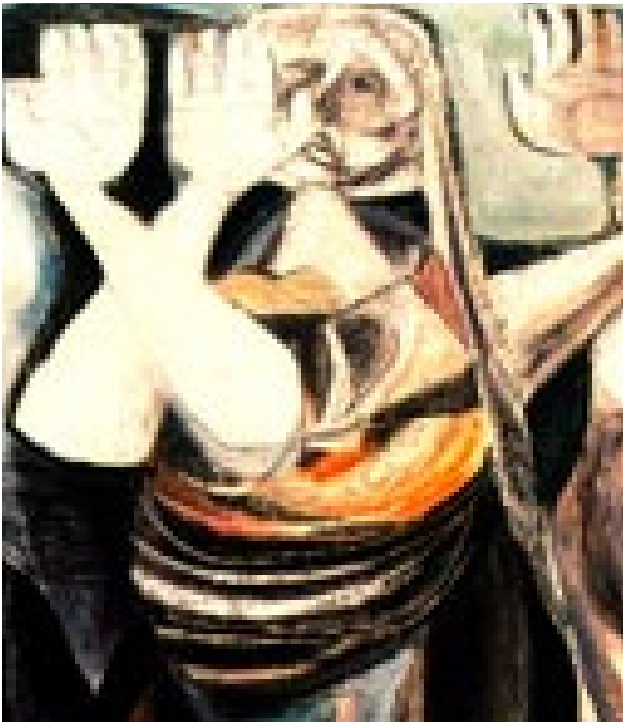
גליה בר אור

שהתפתחתי בסביבה אפוליטית במובן העמוק. לדעתי הפוליטיות אינה ממוקמת באתרים ממוקדים אלא מעוגנת בחוויה האישית, היא תלויה בעירנות החברתית הפרטית ואינה פועלת על פי נוסחה קבועה. לשון אחר: מדובר בחוסר האפשרות לחיות בבעה – כאן, בבית-שאן או בתל-אביב. עם התבגרותי החלה ללוות אותי תחושה מטרידה שהתעצבתי במקום מנוטרל מבחינה פוליטית, מקום שתחושות חברתיות אלה או אחרות לא התקזזו אליו ובמידה מסוימת אף אינו מאפשר את קיומן. אולי זה לא כל כך מרתק כמקרה פרטי, אבל האמנתי שהסביבה שבה גדלתי מייצגת משהו מהותי שקרה לנו בארץ.

זהו המקור לתערוכה ולספר "עבודה עברית". התחלתי לחשוב על הקונצנזוס שהדור שלי גדל לתוכו. הרגשתי שה"הסכמה" הזאת, ששימשה כעיקרון חברתי-פוליטי מנחה, השפיעה על האמנות הישראלית ותרמה לעיצובו ולגיבושו של מה שקרוי "הטעם הישראלי", או במלים אחרות: "הטעם שלנו". הרגשתי שיש לבדוק מה הדריך את התעצבות "הטעם הישראלי" באמנות – מי הם

מפרספקטיבה של זמן בוחנת גליה בר אור, מנהלת המשכן לאמנות בעין חרוד, את התערוכה שבה ניסתה לנסח הצעה אלטרנטיבית לקאנון האמנות הישראלי. בתקופה שבה מאבדים מוקדי הכוח המסורתיים את מרכזיותם מנסה בר אור לפענח את השפעת הקונצנזוס הפוליטי על הטעם האמנותי של בני דורה

לפני שנתיים אצרתי במשכן לאמנות בעין חרוד את התערוכה "עבודה עברית" ובה הצגתי אמנים שהורחקו מהקאנון של האמנות הישראלית כמו נפתלי בזם, משה גת, ליאו רוט, יוחנן סימון, בצלאל צורי ועוד. החלטה זו לא נבעה מתוך רצון להציל אמנים משכחה. מניעי היו אחרים בתכלית. אופי העבודה היחיד שאני מסוגלת לו כרוך בחיבור לפעילות הנפשית הפרטית שלי: מה מעסיק אותי היום ולמה. לכך נלווית המשאלה שגם אחרים ימצאו בזה עניין ואולי אף יעשו כן מאותן סיבות. העיסוק בעניינים אלה בא בהמשך לשאלות הקשורות בביוגרפיה שלי. גדלתי בעין חרוד, קיבוץ שהיה חלק מהקונצנזוס בארץ, ועם הזמן נוכחתי לדעת



נפתלי בזם, בחצר הבית השלישי (פרט), (גואש על קרטון, 1957)



נפתלי בזם, מתווה לקבר אחים (פרט), עט וטוש על נייר, 1953



דני קרוון, טבע־דומם נטוש (פרט), 1955, שמן על בד

עוסק בביוגרפיה של עצמו; אנחנו גם לא יוצרים מטאפורה חדשה של המצב האנושי – לא מטפלים באדם, גם לא באדם הקונקרטי. הממסד האמנותי בחר לקדש את הרחוק, את המופשט, את הלירי, וברח מריאליזם חברתי. לתפיסתי, זהו גילומו של הקונצנזוס בתחום האמנות הפלסטית.

טענתי מופנית כלפי עצמנו, כלפי הקאנון, כלפי "הטעם" שפיתחנו שמעוור את עינינו, ולא כלפי האמנים. הצורך באסקפיזם אולי מובן, אבל אינו מוצדק. אם ניקח למשל את זריצקי, שאת ציורי המים העשירים שלו והמרצדים כפנינים אני מאוד אוהבת, נמצא שבשנות ה-50 פעלו במקביל אמנים שעשו דברים אחרים לחלוטין כמו מירון סימה, שלום סבא או אברהם אופק. אלא שיצירתם צרמה לאזון הקונצנזוס, שחלחל דרך היבטים אידיאולוגיים שהופנמו באמנות על דרך האנינות.

### מעבר לאופק

נימים דקיקים קושרים את הקטר שמושך את הרכבת של חברה בזמן נתון להסכמות נפשיות, וכמובן גם תרבותיות. אנחנו לומדים לזהות מילדות מהו התדר ה"נכון", בעוד אחר נדחה בתואנה שהוא אנכרוניסטי ומעצבן משום שהוא מערבב מין בשאינו במינו. זו הסיבה שבאותם ימים סלדו מהקונקרטי – אם הרצוי הוא המופשט אז ודאי שדיאלוג עם אוטו דיקס האקספרסיבי והפוליטי נתפס כלא רלוונטי לכאן. משום מה דווקא סזאן הוא זה שנבחר לבטא את הישראלי האולטימטיבי. האם באופן "טבעי" סזאן שייך לישראל של שנות ה-50 יותר משייך לכאן אוטו דיקס? או: האם מובן מאליו שהסיפור של האמנות הישראלית יתחיל מהראשוניות כביכול של

האמנים הישראלים שלא זכו להכרה ממסדית משום שלא התאימו לדרישות הקונצנזוס וכיצד זה השפיע עלינו. מהמחצית השנייה של שנות ה-50 התגבשה הסכמה שהאינטרס הכללי של המשק הלאומי, הכלכלי והביטחוני דוחה את האינטרס הפרטי, שנתפס כמאיים על הקיום המידי. בעיקרו של דבר, עדיין לא השתחררנו מתפיסה זו והיא מנחה אותנו גם כיום. לא משום שמתקיים דיכוי ישר, אלא משום שהקונצנזוס חלחל מאוד חזק – לאינטליגנציה, למזאונים וגם לקהילייה של עין חרוד. כולנו משוכנעים שהסיפור כפי שהוא מוגש לנו הוא הסיפור ואין בלתו, אבל דווקא הנושאים שבהם אין מדברים וההיבטים שאותם אין מציגים הם אלו שמעניינים אותי.

### חלום ושבר

כשאני חושבת על חשיפת אמנים נשכחים וקושרת זאת לתודעה הפרטית שלי, אני לא יוצאת ממקום שחוצה למחנות של מדכאים ומדוכאים. סיפור פשטני של דיכוי אינו מפרה, גם אם חל בו היפוך והרעים של פעם הפכו היום לטובים והמדוכאים לדכאנים. שנות ה-50 היו שנים מאוד קשות וזהו נס ששרדנו אותן. אין זו סתם שגרת לשון אלא העובדות ההיסטוריות עצמן. באותה תקופה מנה היישוב בארץ 600 אלף איש והורכב ברובו מעולים חדשים שהגיעו זמן קצר לפני כן, ללא משפחות. למרות כל זאת קלט היישוב מיליון ו-200 אלף פליטים יהודים, שחציים עברו את סיוט השואה וחציים הגיעו מארצות המזרח. את כולם צריך היה להאכיל ולמצוא להם מקום לישון בו ומקום עבודה. נוסף לכול שלישי מדור המנהיגות הצעירה נהרג במלחמת השחרור; לא היינו כאן לבד – מולנו ניצבו 250 אלף פליטים ערבים. כך שאפשר לומר שמבחינה אובייקטיבית זו היתה חברה בסכנת קריסה.

בתקופה המאוד קשה הזאת התפתח במוזאונים הגדולים, בספרות ואצל הדמויות המרכזיות בתרבות הישראלית ערוץ מסוים של דיון על אמנות ותצוגה של אמנות ושל מה שאנו מכנים "קאנון האמנות הישראלי". במשך תקופה ארוכה למדי האמנו שהם מייצגים את האמנות הישראלית באורח אובייקטיבי (ושיש חיה כזאת) ואת ערכי האמנות בה"א הידיעה. חשבנו שלא לנו לבדוק אם שורת הכוכבים שמציבים לנו ספרי האמנות הישראלית אכן דרכו בדרך, או שמא היו גם אחרים, שנשכחו מאיתנו. המהלך הגאולוגי שמשרטטת האמנות הישראלית נפתח בחלום ומסתיים ברפי לביא. אנחנו מקבלים הבניה של סיפור שמתחיל בחלום (כי הלוא ישראל כוונה על החלום), כלומר נחום גוטמן וראובן רובין, ואת מה שהיה לפני כן – "בצלאל" הישן והרמן שטרוק או אפרים משה ליליין – אנו טומנים בפרהיסטוריה; הם תקועים בצוק הקודר של ירושלים עם כל הגרמנים והסגנונות האנכרוניסטיים בעליל. מהחלום ממשיכה ההיסטוריה הלאה, אל שנת 1948 והקמתה של קבוצת "אופקים חדשים", שחבריה ראו עצמם כאזרחים בני חורין של עולם האמנות ולאו דווקא כאזרחיה של האמנות המקומית.

זה אינו מקרה שעל ציור של רפי לביא מופיע כיתוב בנוסח: "רפי לביא ילד בן עשרים". בדרך זו אנחנו משמרים מצב תמידי של התבגרות: "הנער התל-אביבי" אינו מחויב לנקוט עמדה, הוא אינו



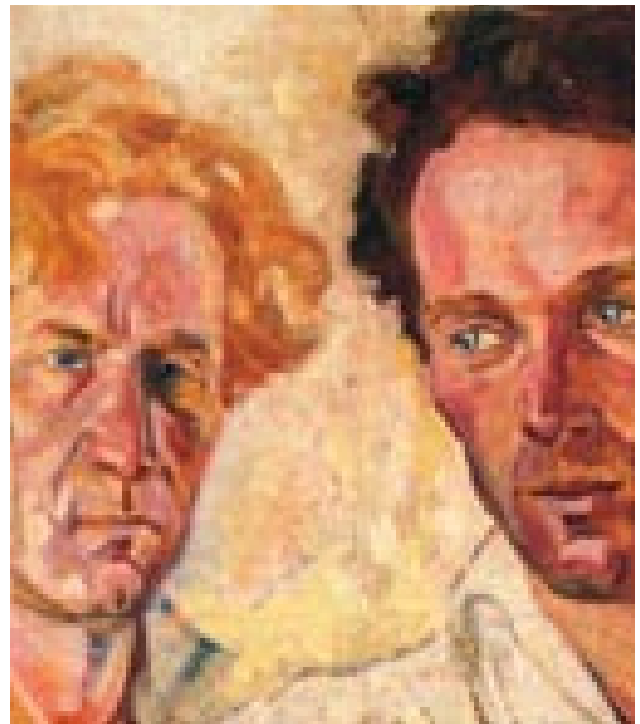
דיוויד גוש, חסה אסטרטגית (פרט), 1995, שמן על עץ

בהם תביעה פנימית, משאלה, שהאמנות בתזמנו לא תתנתק מהאדם ומהחברה. הם חיפשו דרך, שפה מעודכנת שתדבר על האקוטי ביותר, בדומה ל"גרניקה" של פיקאסו. לא לחינם התעצב הטעם שלנו כך שדחה כמוקצה מחמת מיאוס כל דבר שהריח מ"גרניקה" – ה"גרניקה" נתפסה כמאיימת, כמסמלת את אופציית הנגד מול הקונצנזוס שצמח כאן.

כאמור, טענתי אינה מופנית לעבר אמני "אופקים חדשים", שחשו שעליהם להתרחק מהמציאות הכואבת. אני מכבדת את בחירתם ואוהבת את יצירתם. טענתי מופנית לממסד האמנותי על שלא הקדיש מחשבה למושג "פוסט מלחמת העולם השנייה". מדובר בקרע נורא של זהות, בעבר פרטי שחומק מרה"קונסטרוקציה של זיכרון; אבל אי אפשר לוותר עליו כי שם מצוי קצה החוט, מפתח להבנת עצמנו. מדובר בצורך לבנות מחדש זיקה בין הפרטי לסדר היום החברתי.

בעבודותיו של נפתלי בזם משנות ה־50 תוארו האנשים האבודים האלה – הפליטים שמילאו את הארץ בשנות ה־50. ב"עבודה עברית" הוצגו כ־60 מרישומי המתארים מעברות שמעליהן שמי תכלת – תכול למעלה ולמטה, בתוך המעברה, שחור־פחם. היה בזה כל כך הרבה כאב והיתה גם כמיהה. הציירים "המגויסים" האלה הרי מטפלים בחיים שלהם. דומני שהיום כבר אפשר להאזין למורכבות; אפשר להאזין לאריה ארוך שניסה להתמודד עם החור השחור – להתחקות אחרי עקבות "בית אבא" שאבד, ולא להתייחס רק להיבט הצורני ארוכי של רישול ילדי ישראל, כמקובל. האמנים האלה ניסו להתמודד – לא כי מישהו קרא להם לדגל אלא משום שלא היו יכולים אחרת. קשה היה להעביר סיפור נרטיבי בחברה שהאמינה כל כך במודרניזם. השאיפה הכוללת היתה להתעלות

העין התמימה, שדרכה כל חמור הוא החמור וכל גבעה היא הגבעה בה"א הידיעה, ואולי זוהי בעצם השתקפות של הראייה ה"תמימה" – הארץ הזו ריקה ואנחנו נותנים לה מובן מאל"ף ועד תי"ו? בעבר ערכתי יום עיון לזכרו של מירון סימה ומישהו ניגש אלי אמר לי: "הכול טוב ויפה, אבל את לא חושבת שטבעי לאקלים של הארץ, למזרח התיכון, שיאמצו פה את הפוביזם או את אמנות ההפשטה הצרפתית, ולא את האקספרסיוניזם הגרמני, שלא מתאים לכאן?". ואני עניתי: "תדמיין לך את עצמך אחרי המסע באייה לארץ. אתה מגיע, ולאחר שנזרקת לחוף יפו על מזוודותיך בידי סבלים אתה יושב בבידוד מחשש להידבקות במגפות, רואה סביבך את העולים פליטים האחרים ותוהה על מקומך בתוכם. מדוע אקספרסיוניזם גרמני רלוונטי פחות לחוויה הטעונה של המאה הזאת?".



יהושע אייזיק אשלי, דיוקנאות (פרט), 1925, שמן על בד מודבק על עץ

אני חולקת על כך שיש סדר "טבעי" מתחילתו של דיון ועד למסקנות העכשוויות. אימוץ השפה הרלוונטית נעשה תמיד מתוך קשת של אפשרויות בזמן נתון. תמיד מאומצת האופציה שמשקפת עמדות מסוימות כלפי המציאות, ובתוכה מתעצבים העבר וגם ראיית העתיד. אם חשבנו שהסיפור "הרשמי" מאמץ בהגדרה את האמנים הטובים ביותר, בתערוכה "עבודה עברית" ניסיתי לחזור אל שנות ה־20, שנות ה־50 ושנות ה־90 ולבדוק כמה דברים. לדוגמה, הטענה המקובלת בשנות ה־50 מציבה את האזרח בן החורין של "אופקים חדשים" אל מול מגויסות חברתית־ציונית כביכול. מתברר ש"המגויסים" לא היו אלא אמנים צעירים בעלי סיפור חיים לא פשוט, שרצו שהאמנות שלהם תשקף את חוויות חייהם. הם התחילו לפתח שפה ציורית ואולם שפתם לא התלבשה על אופציית ההפשטה הלירית שהציעו "אופקים חדשים". עלתה

וטובות. הקשר בין אדם לבין העשייה שלו חייב להיבדק בהתמדה. אנחנו חייבים לבדוק כל הזמן ולזהות אם אכן נדלק בנו משהו, ולהסתגל לרעיון שלעתיים עלינו לוותר. יש מחיר לעשייה של דברים שאינם בוערים בעצמותינו, שאינם מהווים חלק מעמוד השדרה שלנו – אחרת משהו בנו נשחק בהדרגה. עשייה מעין זו פוגעת ברגישות האינטלקטואלית והנפשית ומחירה כבד. אני לא מוכנה לשלם את מחיר הקהות ואני גם לא מאמינה שה מועיל למישהו. בניית פרספקטיבה במזאון היא תהליך אישי של הליכה בדרך שיש לה גם משמעות מוסדית; בכל בחירה יש החמצה, וגם פתח למשהו חדש.

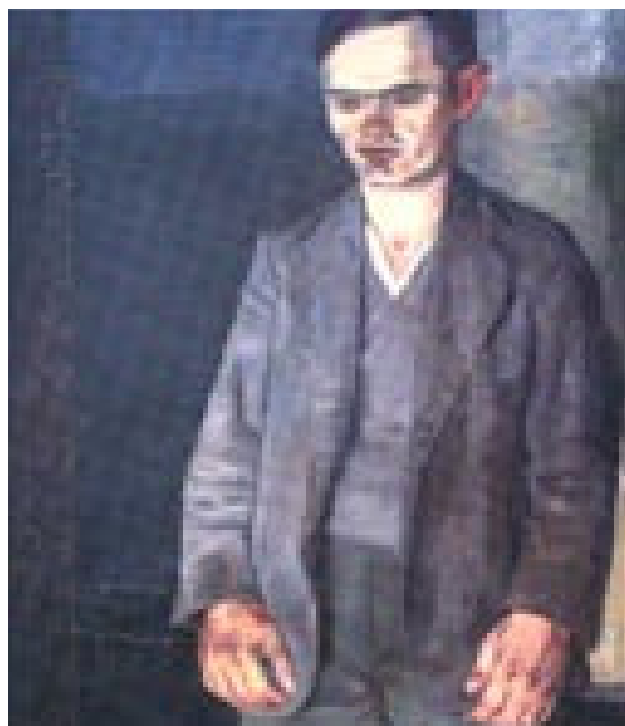
אנחנו לא יכולים להבטיח שלא תהיה מובלעת שעניינו לא קלטה בדרכה ולבסוף יתברר שהיא היתה רלוונטית דווקא. בתוך מה שאנחנו רואים תמיד מובנה גם מה שאנחנו לא רואים, אבל בעזרת מודעות וניסיון אנחנו יכולים לדייק יותר. צריך לשמור, עד כמה שניתן, על האפשרות שהתגובה תהיה רלוונטית ברמה הנפשית וברמת הסיטואציה. זאת האחריות שלנו, אף אחד לא יכול לעשות את זה בשבילנו וחייבים להיות מודעים לכך. אנחנו פועלים במציאות לא פשוטה, ואין הנחות. גם במציאות מתישה צריך לשמור על החיוניות הרוחנית ולמצוא דרך לפעול לא רק ברמה הביורוקרטית. מי שממש לא יכול להתמודד עם האילוצים הממסדיים הכספיים והאחרים שקיימים בכל מקום, כולל עין חרוד, צריך לדעת שזה לא בשבילו.

אני לא חושבת במנחים של "בראי ההיסטוריה". אנחנו לא עושים משהו עכשיו מתוך ידיעה שתוצאותיו תיראנה רק בעוד חמישים שנה. אנחנו עושים בשביל ל"הציל רגע־עכשיו", כפי שפירש גרשום שלום את התזה של ולטר בנימין על מלאך ההיסטוריה. עירנות ל"רגע־עכשיו" היא כל מה שאנחנו יכולים לעשות כבני אדם. זהו תהליך של התכוונות שלא מגיע אף פעם למנוחה או לביטחון. הוא אישי ופרטי אבל לא אגוצנטרי. לעשות משהו בשביל לקבל ציון טוב בעוד ארבעים שנה פירושו לחטוא באמביציות שהן גם מופרכות וגם מונעות מדחף אגוצנטרי. צריך להסתפק בהרבה פחות, וזה לא יותר קל.

מעל פרטים ביוגרפיים אלה או אחרים. אבל מתברר שהאדם אינו יכול לוותר על החיפוש העצמי, הדחף לחבר את קצות החוטים ולשחזר את דרכנו טבוע בנו בבחינת "דע מאין באת ולאן אתה הולך". וגם אם החוטים פרומים נותר הצורך לסמן את הפערים, הם חלק בלתי נפרד מהסיפור. אני חושבת שאם נתבונן בעבודות באור אחר נגלה שקיימת אפשרות לבנות דרכים אלטרנטיביות, שהן לא פחות מהותיות.

## מחוץ למשחק

השיח התרבותי כיום עוסק רבות בשאלות המערערות על ההגמוניה של הקונצנזוס ומעניק מקום למזרחיות, לפמיניזם ולקבוצות נוספות. אלה נושאים שמעניינים אותי אבל אני מגיעה אליהם בדרכי – אני לא "מגויסת", ולא אעשה זאת מטעמי תקינות פוליטית; לא אסמן אחד "ערבי", אחד "מזרחי" ואחת "אשה". זה מבטא בעיני התנשאות מסוימת, זה לא בא מתוך שוויוניות אלא ממקום של אפליה מתקנת. עבודה עם אמנים פלסטינים מעניינת אותי אבל חשוב לי שזה יעשה מתוך הדדיות ולא מתוך פטרונות.



מירון סימה, מחוסר עבודה (פרט), שמן על בד

בעבר התחלתי פרויקט כזה אך לצערי בשלב מסוים הבנתי שהמצב הפוליטי אינו מאפשר הדדיות; שמזאון יהודי־ישראלי היוזם פרויקט עם אמנים פלסטינים אינו יכול להימנע מעמדה פטרונית, למרות כל הכוונות הטובות. זהו מצב שלא היה נכון בשבילי וגם היה לא נכון מבחינת האינטרסים של האמנים הפלסטינים. מפטרונות לא יוצאים דברים טובים. הפרויקט ההוא נפל ובימים אלו אני שוקדת על אחר ומקווה בכל לבי שהפעם נצליח. כלל זה חל גם על מגויסות – היא אינה מצמיחה תוצאות נכונות

גליה בר אור היא מנהלת המשכן לאמנות, עין חרוד  
פורסם לראשונה ב"מזזה", רבעון לאמנות, גיליון 2 אוקטובר 2000