

שבר כלי

עמי שטייניץ

המאמר פורסם לראשונה בכתב העת, הכיוון מזרח, גיליון 8, חורף תשס"ד, ואחר כך באתר מארב.

אחלאם שיבלי אמנית צילום פלשתינית, בדואית, אזרחית ישראל זכתה בשנת 2002 בפרס גוטסדינר מטעם מוזיאון תל-אביב (גילרמן, 14.4.2002). הפרס השנתי זיכה את האמנית בסכום של \$10,000 ובהצגת תערוכת יחיד במוזיאון. אולריך לוק, אוצר בעל ניסיון בינלאומי מגרמניה וחבר ועדת הפרס מזה חמש שנים, אצר את התצוגה וכתב מאמר שרק חלק ממנו פורסם בקטלוג התערוכה. תחת הכותרת "ערב-א-נעים – כפר לא מוכר" הציגה שיבלי תיעוד משגרת החיים של הישוב הבדואי הבלתי מוכר בנגב. פרופ' מרדכי עומר מנכ"ל המוזיאון והאוצר הראשי חלק על כמה ניסוחים במאמר וקטע ממנו חלק שעסק בהיסטוריה ובמצב הנוכחי של הבדואים. בתגובה התפטר לוק מחברותו בוועדת הפרס (גילרמן, 3.4.2003, ד1). המחלוקת התמקדה בשתי נקודות עיקריות: ניסוח האומר "עם כיבוש הנגב..." והמילה "מורעלים" בתיאור מצב הכפרים הבדואים הבלתי מוכרים בנגב כ- "...מקום בו חוקי המדינה היהודית אוסרים עליהם לבנות מבני קבע, היכן שבתים נהרסים, איפה ששדות מורעלים ומשפחות מפונות ממקום המגורים שלהן על בסיס חוקי הקרקע הישראליים, היכן שלתושבים אין גישה לחשמל, מים זורמים, שירותי רפואה, תברואה וחינוך גבוה." ¹ הקטע המצונזר כלל גם חלקים נוספים כמו ציטוט שהופיע בעיתון הארץ בשנת 1963 בו מסביר משה דיין כי אפשר בשני דורות לסדר מהפכה שתהפוך את הבדואים לפועלים עירוניים (כתב הארץ, 31.7.1963). נכונותו של לוק לנסח מחדש את מילות המחלוקת העיקריות, כיבוש והרעלה, לא מנעה את צנזור הקטע. לטענתו, התנגדות המוזיאון לשינויים שהציע הבהירה כי חוסר העניין של המוזיאון בקשר בין אמנות, היסטוריה ופוליטיקה יביא למקרים נוספים של צנזורה.

המאמר בגרסה הראשונה והמלאה לא פורסם עדיין מעולם. התערוכה שהוצגה במוזיאון תל-אביב נדדה לגלריה אייקון בבירמינגהם, אנגליה, שם הוצגה בחודשים ספטמבר עד נובמבר 2003 (Searle, 2003). טכסט קטלוג התערוכה בבירמינגהם מכיל אמנם את הקטע שצונזר במוזיאון תל-אביב אך מכיל גם את התיקונים שהציע לוק. המושג כיבוש הוחלף במונח שליטה ועניין הרעלת השדות, הריסת בתים והעדר שירותי חשמל, מים, תברואה וחינוך הושמט כליל. להלן התרגום לעברית של הקטע שצונזר בקטלוג מוזיאון תל-אביב. הקטע לקוח מקטלוג התערוכה בבירמינגהם וכולל את השינויים שערך אולריך לוק:

¹ נוסח הציטוטים במחלוקת נשלח אלי באדיבות אולריך לוק. תיאור הפגיעה בשדות תבואה של בדואים בנגב פורסם בעיתונות. (אלוש, 15.2.2002) אחלאם שיבלי מציינת כי המילה כיבוש בקשר לנגב הופיעה בכותרת הפרק, כיבוש באר שבע והנגב, בספר, אל הנגב – 50 שנות הישגים בבאר שבע והנגב, הוצאת ידן 1998. (גילרמן, 3.4.2003) שיבלי מספרת על ויכוח עם פרופ' עומר על הגדרת זהותה בקטלוג "כתבתי אחלאם שיבלי אמנית פלשתינית מישראל. הוא רצה לכתוב אמנית בדואית מישראל... כל מה שלא נראה... מספיק ציוני הוא הוציא... בהתנדבות הוא עושה את הדרך של הממסד, מעל ומעבר למה שמבקשים ממני". (לורי, 21.9.2003)

הבדואים הם ילידי הנגב, תושבים החיים בו מאז המאה ה-5 לספירה. עד אמצע המאה ה-19 הם חיו כחברה נוודית וחצי-נוודית. הם נעו עם עדריהם במדבר בעקבות מזון, ובתקופות הבערות הרחיקו צפונה עד ליפו ואפילו עד לחיפה, שם עסקו בחקלאות עונתית, שולטים בנתיבי הסחר לאורכו ולרוחבו של הנגב. מהמחצית השנייה של המאה ה-10, הגביר הממשל העות'מאני את מאמציו לשלוט בתנועתם של הבדואים, והקים למטרה זו את באר-שבע ב-1903. ב-1917 הבריטים המשיכו במדיניות זו, וכך הבדואים החלו להתגורר ב"התיישבויות ספונטאניות".

כשמדינת ישראל הוקמה, תופעת החיים החצי-נוודיים אצל הבדואים הייתה עדיין נפוצה. עד אז 65,000 הבדואים שחיו בנגב היו מאורגנים במסגרת של 95 שבטים, כשלכל שבט זכות השימוש בחלקות אדמה מסוימות. הזכות המסורתית על האדמה הזאת מעולם לא אותגרה, לא על-ידי הממשל העות'מאני ולא על-ידי הממשל הבריטי, וכובדה בקפדנות על-ידי השבטים השונים, זאת למרות שהשטחים לא היו בחזקתם החוקית של הבדואים. הזכות על הקרקע, שיוכה של משפחה לחלקת אדמה מסוימת, היו חיוניים לא רק להבטחת תנאי מגורים, צרכים חקלאיים וגידול העדרים, למחייה ויוקרה חברתית, אלא גם לבנייתה ולתחזוקתה של הזרות עצמה.

כאשר השתלטה ישראל על הנגב, רוב רובם של הבדואים ברחו או אולצו לעזוב. הנתרים רוכזו באזור מוגבל, מצפון וממזרח לבאר-שבע, והיו נתונים תחת ממשל צבאי עד 1966. ב-1953, 11,000 בדואים שחיו באזור זה (כ-10% מהשטח המקורי בו חיו בעבר), לא הורשו לעזוב את האזור. בשנות ה-50, ע"פ החוק העות'מאני מהמאה ה-19, 95% משטחי הבדואים בנגב הוכרזו כאדמות מדינה – והבדואים נאלצו לחכור את האדמה מהמדינה. חכירה מעין זאת אושרה רק לתקופות קצרות וכך לא אפשרה כל תכנון לטווח ארוך או פיתוח. בסופו של דבר אולצו הבדואים לעבוד לפרנסתם כשכירי-יום עבור החברה היהודית המתרחבת.

בריאיון בעיתון הארץ ב-1963 אמר משה דיין: "צריך לעשות את הבדואים לפועלים עירוניים בתעשייה, בשירותים, בבנייה ובחקלאות. 88% מהחברה הישראלית אינה חקלאית, למה שהבדואים יהיו שונים. נכון שזהו צעד דרסטי שמשמעו שהבדואי לא יחיה על אדמתו ועם עדריו, אלא יהיה לעירוני החוזר הביתה אחר הצוהריים ונועל נעלי בית. ילדיו...ילכו לבית-הספר מסורקים עם שביל. זו תהיה מהפכה, אך אפשר לסדר את זה בשני דורות. ללא כפייה, אבל בהכונה מצד המדינה... מציאה זו ששמה בדואית - תיעלם".

בסוף שנות ה-60, ממשלת ישראל החלה במדיניות ריכוזם של הבדואים בשבעה יישובי-קבע (תל-שבע, רהט, ערערה, שגב-שלום, חורה ולקיה). יישובים אלה תוכננו ללא התייעצות עם דייריהם החדשים ובסופו של דבר רבים מהם מצאו בהם מגורים לא-מתאימים לאורח-חייהם ולצרכיהם הכלכליים.

כפי ששיער אולריך לוק, הקדימה צנזורת טכסט קטלוג תערוכת אחלאם שיבלי מקרים אחרים שהתרחשו לאחרונה במוזיאון תל-אביב. ב-29.8.2003 דיווח עיתון הארץ כי מוזיאון תל-אביב הסיר מתערוכה של דויד וקשטיין תשעה ציורים המבוססים על קריקטורות אנטישמיות (גילרמן, 29.8.2003). כעבור מספר ימים הופיע מאמר מאת הסופר חיים באר וההיסטוריון דר' מרדכי נאור במוסף הספרים של עיתון הארץ בו ביקרו בחריפות את הרמה הכושלת של הפרטים ההיסטוריים המופיעים בקטלוג תערוכת תצלומי יצחק סוסקין הנערכת במוזיאון וקראו לגנוז את הקטלוג עד שיערך מחדש (באר, נאור, 3.9.2003).

שני מקרי צנזורה מחד ורשלנות מקצועית מאידך, שופכים מעט אור על אורחות הדין האוצרותי הנערך במוזיאון תל-אביב. ידיעות המגיעות לתקשורת חושפות רק קצה קרחון מאופן הניהול של מוסדות ציבוריים. ניתן לקוות כי המוזיאון אינו מבקש פרסום בנסיבות של צנזורה ורשלנות מקצועית. צנזורה שכבר מגיעה לידיעת הציבור משדרת אות אזהרה חמור, עדות לליקוי מאורות בו נתון שיח התרבות במוזיאון.

עם התמנותו לתפקיד מנכ"ל המוזיאון והאוצר הראשי בחודש ספטמבר 1994 (שפי, 18.10.1994) ומאז נכנס לתפקיד העניק פרופ' מרדכי עומר מספר ריאיונות לעיתונות. מדבריו אודות עצמו, קהילת האמנות, הקהל ותחום האוצרות ניתן לדלות מספר עקרונות מנחים. פרופ' עומר הוא, לדעתו, מהדורה ייחודית בעולם האמנות המקומי. אין בישראל איש שיכול לבוא במקומו. נוסף לייחודיותו הוא מלא מחויבות ונתינה. "...בארץ אין אמת מידה, אין אף אדם שיכול לבדוק את מוטי עומר. מוטי עומר צריך לעמוד בקנה מידה בינלאומי, בביקורת בינלאומית... אני לא מנסה לשלוט... זאת לא כוחנות... זה הרבה יותר: זה אקזיסטנציאליזם... זה מעבר לידע... זה מה שבוער בעצמות. אני לא חושב שאני גאון. אני חושב שאני מחויב... זה צורך לשרת שאפילו גדול מכוחי". לצד קטנות המקום, ייחודיות והקרבה קיימות שתי נקודות אור: האספנים, "...בשבילי הם קהל אינטרסנטי, שעוזר לעניין... הלוואי שיהיו עוד עשרה יוסף חכמי... זה מה שעושה את השוק", והמוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק, "עבדתי שלוש שנים ב-MoMA... לעבוד ב-MoMA זה לעבוד במוזיאון הכי חשוב בעולם" (קזין, 28.3.1997).

פרופ' עומר מצייר בדבריו סדר של דברים. לצד אני יחידני הנותן עצמו עד כלות, ניצבים אספנים והמוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק. דווקא השילוש המרשים הזה יכול לשפוך אור על תהליך מורכב בו התלות בין מוזיאון, ממון ושלטון כרוכה בצנזורה ורשלנות מקצועית.

התפעמותו של פרופ' מרדכי עומר מהמוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק משפיעה על הערכים אותם הוא מנסה לקיים במוזיאון תל-אביב(קרפל,14.10.1994). אולם, המוזיאון בניו-יורק לא זכה להערצה בלבד. הערכים האוצרותיים שטיפח ספגו לאורך השנים ביקורת החושפת כיצד מתגבשת למעשה מפת התרבות. ניתן למקד את המגמות בשתי גישות נבדלות: גישה אחת שמקורותיה בחקר תולדות האמנות, רואה באמנות יסוד אוטונומי החף ממשמעות פוליטית. גישה אחרת, שמקורותיה בביקורת התרבות מצביעה על האמנות כמרכיב בלתי נפרד ממארג השליטה המלווה תהליכים חברתיים (Owens,1992, 88).

ההבחנה בין הגישות חשובה להבנת תפיסת המוזיאון לאמנות מודרנית שעוצבה על ידי אלפרד בר, מנהל הראשון של המוזיאון שנוסד בשנת 1929(Sandler at Barr,1986, 7)². בשנת 1927 נסע בר לבריט-המועצות לסיור הכרות עם אמנות האוונגרד הסובייטי שלאחר המהפכה הבולשביקית. רודצ'נקו, ליסיצקי ואמנים אחרים ניסו באותו זמן רעיונות חדשים שהשתמעו מתהליך פירוק האובייקט וההפשטה שחוללה האמנות המודרנית. מה שנגלה לעיני בר הייתה פעילות אמנותית תוססת שלווה במודעות מתפתחת בין אמנים וכותבים למשמעות החברתית של אסתטיקה חדשנית המשתמשת בכלי ביטוי והפצה משוכפלים כמו צילום, כרזה ודפוס. אמצעים אלה שינו לחלוטין את הביטוי והייצוג היחידני של הציור והפיסול המסורתי ונסחו מהלכים חלופיים לחפץ האמנותי ולמוזיאון. התפרקות מעמד החפץ האמנותי ואופן הייצוג הציבורי אותם חווה בר לא תאמו את רעיון המוזיאון המיועד. לעומת מסר ההפצה החברתי הטמון בחשיבה האוונגרדית לה נחשף, העדיף בר להמשיך בתוכנית המוזיאון לאמנות מודרנית על פי הדגם המוזאולוגי שהתפתח באירופה המערבית. מהלך זה, טוען בנימין בוכלו, השהה בארצות-הברית ובאירופה התפתחות דומה של תפיסה אמנותית עד לסוף שנות השישים של המאה העשרים (Buchloh at Michelson 1987, 78).

השינוי במעמד יצירת האמנות והמשמעות החברתית הטמונה ברעיונות המופשט המודרני הסתברו כביטוי מהותי של תקופה מכריעה. השנים הקצרות בין ימי מלחמת העולם הראשונה עד להתבססות שלטון סטלין ברוסיה והנאצים בגרמניה המחישו באכזריות את עומק השבר המבני הקיים בתפנית מחברת עבר אריסטוקרטית לחברת תיעוש דמוקרטית. לניסיונות אמנותיים שהתפתחו בין שתי מלחמות העולם יש מקום חיוני בניסוח תנועת המוטטלת בין קוטב מעמדי של שררה לבין משמעות המושגים החברתיים של דמוקרטיה.

² אלפרד בר היה בן 27 כאשר התמנה על ידי נציגות משפחות רוקפלר, בליס וסאליבן להקים את המוזיאון. הפטרונות רכזו קבוצת אנשים שתעסוק במשימה. אחד מהם, פול זקס, לימד מוזיאולוגיה באוניברסיטת הרווארד והמליץ על אלפרד בר, תלמידו, לתפקיד (Barr,1986, 7). על הקשר בין צמיחת המוזיאונים, התפתחות מחלקות לתולדות האמנות והמוזיאולוגיה באוניברסיטאות, דפוסי מימון ופטרונות בארצות הברית בין 1920-1940 כתב הסוציולוג פול דימאג'יו. דימאג'יו מצביע על מודל מוזיאולוגי אליטיסטי שטיפח רכישת והערכת חפצי אמנות שהסתמך על טעם חברתי של אספנים ואוצרים ששלטו במוזיאונים. לעומתם פעלו מחוללי רפורמות שביקשו להתפרק ממיתוס האמנות, האמינו בקריאה הקשרית והעדיפו חינוך וציבוריות על פני אנינות.

מרסל דושאן, אמן שהגיע לניו-יורק מצרפת כפליט מלחמת העולם הראשונה בשנת 1915, פיתח את רעיון החפצים המצויים שכונן Ready Made כמשחק להבנת זהות האובייקט בשדה התרבות החדש. בשנת 1917 בחר דושאן חפץ מיוצר, משתנה, אותה רכש מחברת MOTT למוצרי חרסיה, כחפץ מבחן לבדיקת מעמד יצירת האמנות וייצוגה. דושאן הצטרף בניו-יורק לאגודת האמנים העצמאיים והיה חבר בוועד המנהל ובוועדה שאחראית על ארגון תערוכותיו. הארגון קיים תערוכות שנתיות במטרה להציג לקהל, ללא התערבות אוצרותית כלשהי, את תמונת מצב האמנות באמריקה. התנאי היחיד להצטרפות לתערוכות היה תשלום דמי השתתפות בסך שישה דולר. מטרת הארגון הייתה לפתח את הערכים הדמוקרטיים של התצוגה ובהתאם לכך נוסחו ופורסמו תנאי ההשתתפות בה. דושאן העניק למשתנה שרכש את הכותרת "מזרקה", חתם בשם הבדוי R. Mutt ושלה אותה לתערוכה. "MOTT היה קרוב מדי (לשם החברה ע.ש)" הסביר דושאן "שיניתי אותו ל-R. Mutt על פי פרקי הקומיקס 'Mutt and Jeff' שהתפרסמו באותה עת... והוספתי ריצ'רד (כיניו סלנג בצרפתית לשקי כסף)... הניגוד של עוני. ואפילו לא זה, רק R. Mutt". כאשר התעורר בוועדת התערוכות ויכוח אודות הערך האמנותי של המשתנה וסירבו להציגה, דחה דושאן את הצנזורה שסתרה את העקרונות שנוסחו בכללי התערוכה והתפטר מחברותו בוועד המארגן (Camfield at Thierry De Dauve, 1992,137).

דושאן הבין את היחסיות בה נתונה הגדרת הזהות המודרנית. האמן פרננד לג'ה מתאר סיור שערך עם הפסל ברנקוזי ודושאן בסלון תעופה שנערך בשנת 1912. במהלך הביקור אמר דושאן לברנקוזי "הציור נגמר. מי יעשה משהו טוב יותר מהמדחף הזה?". בראיון לקת'רין קו הרחיב דושאן, "גם אם מערבבים שני גווני צבע ורמליון זה עדיין ערבוב של שני דברים מצויים. האדם לא יכול לעולם לקוות להתחיל דברים מאפס. הוא חייב לצאת מדברים מצויים כמו, אפילו, אימו ואביו." אולם, גם ההבנה המיוחדת של דושאן נידונה להיסחף בתנועת המטוטלת של מפת התרבות: "כאשר פיתחתי את רעיון החפצים המצויים", מסביר דושאן, "חשבתי לרפות את ידי הערכים האסתטיים. בני-אודאד (סוף שנות החמישים ובשנות השישים של המאה העשרים ע.ש.) הם לקחו את החפצים המצויים ומצאו בהם ערכי יופי. אני השלכתי את כן הבקבוקים והמשתנה בפניהם כקריאת תגר וכעת הם מעריצים אותם בשל יופיים" (Camfield at Thierry De Dauve, 1992,164-166).³

כאשר בשנת 1936 אצר אלפרד בר את התערוכה, קוביזם ואמנות המופשט, הוצגו בה הרעיונות הצורניים של המופשט ללא המשמעות המושגית חברתית שהתרחשה באוונגרד הרוסי והשתמעה מהחפצים המצויים של דושאן. הבנה זו הדגישה כי האוונגרד המודרני משנה לחלוטין את תנאי יצירת והפצת האמנות ירושת החברה הבורגנית ומוסדותיה (Buchloh at Michelson 1987,77). דוגלס קרימפ טוען כי בכך מנע בר מהציבור

³ וייליאם קאמפילד במאמרו מנסה דווקא לטוות ערכים אסתטיים לחפצים המצויים. בדיון המובא בסוף המאמר דוחה חוקרת האמנות רוזלינד קראוס את טענתו "זה (ביקורת על המוזיאון ע.ש.) כבר ודאי משעמם את כולם, אבל הבנאליות של עמדת המוזיאון לאמנות מודרנית נגלית ביחסה לאסתטיקת המכונה. זה היה כל כך קל. מין 'אוקי דוקי' אהוב על תומכי מודרניזם אמריקנים: חיבור בין מודרניות, פרסום ואריזה – הרעיון שכל דבר יכול להיות יפה..." (Thierry De Dauve, 1992, 181)

ומאמנים באמריקה להבין את המשמעות המלאה של רעיונות האוונגרד המודרני. זאת, כותב קרימפ, מפני שההבנה המלאה כוללת "חשיפה ביקורתית של המגבלות המוסדיות בהן נתונה האמנות במסגרת החברה הבורגנית המודרנית" (Crimp at Michelson 1987, 242). הביקורת על עמדתו של בר לא נמתחה רק ממרחק הזמן של שנות השבעים והשמונים של המאה העשרים. הביקורת בשנים אלה נבעה מהתפתחויות באמנות העכשווית שיוזכרו בהמשך.

מאייר שפירו, היסטוריון אמנות מאוניברסיטת קולומביה, שהיה מורו של פרופ' עומר בשנות השישים והמליץ עליו למשרת מתמחה במוזיאון לאמנות מודרנית (קרפל, 14.10.94), ביקר בשנת 1937 במאמר, טבעה של האמנות המופשטת, את עמדתו של בר. הוא כתב נגד התפיסה המציגה את האמנות המופשטת כמשוחררת מתנאים היסטוריים חברתיים וכמבטאת של סדרי טבע בסיסיים באמצעות שפה חזותית טהורה חפה מכל תוכן (Meyer Shapiro, 1978, 185-211). שפירו שהחשיב את האוטונומיות של האמנות (Sandler at Barr, 1986, 23) סבר בכל זאת כי "אמנים המוטרדים מאירועים וסכסוכים המתרחשים בעולם סביבם שואלים את אותן שאלות ששואלים המומנים המרוששים והמיעוטים המדוכאים – אמנים אלה אינם יכולים להקדיש את עצמם לציור של רגעי חיים אסתטיים, לתצוגות ראוות בשרות יחידים, אדישים ומנותקים, או לאמנות בתחומי הסטודיו." (Sandler at Barr, 1986, 24)

בר העדיף להדגיש את זהות היצירה כמוצג, את השפעת תולדות האמנות והיבטים צורניים המשווים בין סגנונות שונים. בעיני שפירו גישה זאת הפכה אותו לפורמליסט. למרות זאת, לא יכל בר בשנות השלושים של המאה העשרים להתעלם מהמציאות הפוליטית הקשה והשפעתה על חופש הביטוי האמנותי. היחס לאמנות חדשה מצד הסטליניזם, הנאצים, הפאשיסטים ומתנגדים בתוך המערכת הקפיטליסטית האמריקנית חייב את בר לפעול נגד כל צנזורה שאוכפת בירוקרטיה כלשהי. בין אלה שהתנגדו לאמנות מופשטת בארצות הברית היו נאמני הקומוניזם ברוסיה שגינו את האמנות המופשטת כבורגנית, מנוונת וכמגדל שן אסקפיסטי. האשמות אלה, בגלל התנאים הקשים שיצר המשבר הכלכלי הגדול של שנות השלושים, נפלו על אוזן קשובה בקרב חוגים אינטלקטואלים ותרבותיים והביאו גם לביקורת מצד מרקסיסטים אנטי סטליניסטים. ההתמודדות הפוליטית של בר לא הסתיימה בשנות השלושים. התנגדות לאמנות חדשה הופיעה בתקופת המלחמה הקרה בשנות הארבעים והחמישים מכיוונים שונים של השלטון, המפלגות, התקשורת, עולם האמנות ודעת הקהל באמריקה. הנשיא טרומן, רשת העיתונים הרסט וחבר הקונגרס דונדרו האשימו כי האמנות המודרנית היא תעמולה קומוניסטית. (Sandler at Barr 1986, 24-37).⁴ התגובה הפוליטית העיקרית של בר הייתה מאבק חריף בצנזורה והגנה על חופש הביטוי. בשנת 1956 היה בר חבר בוועד הנאמנים של סוכנות המידע האמריקנית.

⁴ על טיוטת נייר ללא תאריך רשם בר את כינויי הגנאי לאמנות מודרנית: זר, ילדותי, יהודי, קומוניסטי, הומוסקסואלי, קשר של סוהרי אמנות, מטורף. (Barr, 1986, 252)

הסוכנות ארגנה תערוכה נודדת שנשאה את השם "מאה אמנים אמריקניים במאה העשרים". פקידי הסוכנות בקשו להסיר מהתערוכה עשר עבודות שאינן ראויות מבחינה פוליטית. בר וכל ארבעים ושניים חברי חבר הנאמנים התנגדו ומסע התערוכה בוטל. בר לא הסתפק בהחלטה ושלח מכתב לארגוני אמנות שונים בו יצא בקריאה להגן על עקרונות החופש האמריקנים נגד "קומוניסטים וקבוצות לחץ קיצוניות הפועלות בחסות סיסמאות אנטי קומוניסטיות." (Barr, 1956, 184-188) הלחץ האנטי מודרניסטי היה כה משמעותי עד שמאייר שפירו כתב בשנת 1957 מאמר בו הציע לאמנים להתרחק מהחיים הציבוריים על מנת לשרת בדרך הטובה ביותר את התרבות האמריקנית. "האמן", כתב שפירו, "חייב לפתח את הפינה הפרטית כמקום הבטוח היחיד במציאות האלימה והבלתי יציבה של זמננו... ציור שמהווה דוגמא מרשימה לחופש הפנימי, להמצאה ולדיוק של הבעת רעיונות אמנותיים... עוזר לשמור את הרוח הביקורתית והאידיאלים של יצירתיות, כנות ועצמאות שכה חיוניים לחיי התרבות שלנו." (Meyer Schapiro, 1952, 42)

המתח בין אוטופיה לתהום במחצית הראשונה של המאה העשרים הוגדר באורח מיוחד על ידי תיאודור אדורנו. בחודש מרץ 1936 כתב אדורנו מכתב ביקורת לוולטר בנימין שבמאמרים כמו "היוצר כמפיק" משנת 1934 (Benjamin at Wallis, 1984, 297-309), ו-"יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני" משנת 1936, (בנימין, 1987) ביטא אופטימיות אודות התפקיד הציבורי המהפכני של האמנות בעידן יכולות השיעתוק. בשנות השלושים הסתבר כי אמנים כמו ליסיצקי, ורודצ'נקו משרתים במערכת התעמולה הסטליניסטית (Buchloh at Michelson, 1987, 103). במכתבו משרטט אדורנו תמונה פוליטית שמייצגת גם את המציאות התרבותית של הזמן הנוכחי: "שיח העילית ושיח התחתית (המודרניות מחד ותרבות ההמונים מאידך) נושאים את חותם הקפיטליזם. שניהם מכילים מרכיבים של שינוי... הם מבטאים את שני צדדיו של רעיון חופש ששניהם לא מקיימים. יהיה זה רומנטי להקריב את האחד לטובת השני. אם כתפישה רומנטית בורגנית של הגנה על האישי וכל הכרוך בזה, או כביטחון עיוור, רומנטי אנרכיסטי, בכוח הספונטני של מעמד ההמונים בעת תהליכים היסטוריים – מעמד שבעצמו מהווה מוצר של החברה הבורגנית." (Adorno, 1977, 120ff)

התנאים החברתיים הקשים שליוו את אלפרד בר בשנים המכוננות של המוזיאון לאמנות מודרנית, שנים בהן נע מאייר שפירו בין מעורבות חברתית להתכנסות אישית, לא חסכו מבר את שבט הביקורת של דוגלאס קרימפ, בנימין בוכלו ואחרים. מאבקו של בר בפגיעה בחופש הביטוי לא הספיק לקריאה ביקורתית שהתפתחה מאז שנות השישים ומפענחת את התרבות בהקשר החברתי של עוצמה פוליטית או כלכלית. קו המתאר הפוליטי שהציב אדורנו מגדיר את מפת הנתונים עליה מנסה הביקורת להשפיע. ביקורת התרבות עוסקת בניסיון לפרק את גבולות הייצוג שמציב החותם הקפיטליסטי. באמצעות חשיפת מארג השליטה במוסדות תרבות נגלה פער

התכנים הנוצר בין כוח לבין ערכים ציבוריים. ביקורת השיטה מעמיקה בכך את ההלכה לפיה נהג אלפרד בר במאבק בצנזורה.

ההקשר בו מתבונן דוגלאס קרימפ במהלכיו של בר הן שלוש תערוכות שנערכו בראשית שנות השמונים והעמידו במרכז את החזרה לציור של אמנים בארצות הברית ובאירופה: דוקומנטה 7 בקאסל, Zeitgeist (רוח הזמן) בברלין ו-"ציור ופיסול בינלאומי של העת האחרונה" (An International Survey of Recent Painting and Sculpture) שחנכה אגף חדש במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק. קרימפ מתייחס למוזיאון ולפועלו של מבקר האמנות הילטון קרמר. המבקר פרש מהעיתון ניו-יורק טיימס לאחר שש עשרה שנה כדי לייסד את כתב העת New Criterion. בכתב העת, אשר נתמך על ידי חמש עמותות ימניות אמריקניות ונחשב לשופר האינטלקטואלי העיקרי של ממשל רייגן, הקפיד קרמר להפריד בין הגישה האסתטית לפוליטית. בגיליון מיוחד שהוקדש לפתיחת האגף החדש ביטא קרמר את דעתו כי לא פוליטיקה עניינה את אלפרד בר אלא ההשלכות האסתטיות של מגמות רדקיליות שהביאו ליצירת צילום, עיצוב וקולנוע באיכות אמנותית השווה לציור ולפיסול. אולם, טוען קרימפ, הרדיקליות האמיתית של האוונגרד המודרני חפשה דווקא לנטוש את מושגי האמנויות היפות (Fine Art) לטובת פעילות חברתית שמשמעותה, בין היתר, פירוק הציור ממעמדו.

מעמד האובייקט ומעמד האמן שטופחו מחדש בראשית שנות השמונים באמצעות החזרה לציור סתרו מגמת ביקורת מושגית מתעצמת על מוסדות האמנות ועל המודרניזם בכללותו. החזרה לציור, מוסיף קרימפ, נתמכה על ידי מגמות חברתיות שמרניות מכיוונים שונים: מוזיאונים, פקידות התרבות, שוק האמנות וחדרי הישיבות של תאגידים. אלה חיפשו "גאונים" חדשים עבור אוספים, אמנות שתשמור על ערכה ותתחבר למסורת העבר של יצירות פאר המעטרות סביבה מעוצבת לעילא. מה שנותר מחוץ למגמות אלה, מה שמוכחש ומודחק הם כל הביטויים שמבקרים את עמדות הכוח של מוזיאונים המבקשים לגמד את תפקיד האמנות למרכיב האסתטי הטהור. מה שחסר הם כל אותם ביטויים שמנסים לפרק את מרכיבי האמנויות היפות ולהחליפם בצורות ביטוי הסותרות את מוסדות האמנות. היכן, שואל קרימפ, ניתן למצוא אמנות פמיניסטית ועבודות של בני מיעוטים שנדחו על ידי מוסדות האמנות ונדחקו אל פעילות עצמאית? היכן מוזכרות פעולות של אמנים בקהילה ובסביבה? אפוא, בכל המאמרים שליוו את תערוכות החזרה לציור, מוזכרת הביקורת הפוליטית שאפיינה את הפעילות האלטרנטיבית של אותן שנים? עבורם פוליטיקה היא מה שהאמנות צריכה לדחות. עבורם האמנות אוטונומית וקיימת רק במגדלי שן. עבור מגמה כזו מהווה הפוליטיקה איום. אך מה עם הפוליטיקה שלהם? שואל קרימפ, אין פוליטיקה של התצוגה? האם אין זה פוליטי להציג רק אמנית אחת בין ארבעים ושלושה אמנים? האם יוגדר כפוליטי צמצום הדיון בדיכוי לשאלות של סגנון? האם אין זה פוליטי לתחום את האמנות בתחום הטהור של אסתטיקה? (Crimp at Michelson, 1987,236-250)

שאלותיו של קרימפ על החזרה לציור מחדדות את קריאת אגפי הימין והשמאל של החותם הקפיטליסטי נוסח אדורנו. מבחינה זו, עצם המאמץ שעושה פרופ' עומר להתנער מכל זיהוי פוליטי, "אין לי קריטריונים פוליטיים בניהול מוזיאונים...בשתי מערכות הבחירות האחרונות לא הצבעתי בכלל. אני א-פוליטי", (בר-קדמא, 3.2.1995) ממקמת אותו באגף הימני של מפת התרבות. פרופ' עומר מגיע לתפקידו כמנהל המוזיאון כאשר אגפי הימין והשמאל של התרבות מנוסחים ועמדותיהם מוכרות. ביקורת משמאל נגד עמדותיו הושמעה כבר בעת מינויו לתפקיד מנהל המוזיאון (אזולאי, 21.10.94). אולם, מעבר למחלוקות רעיוניות, מסמנים אירועי הצנזורה במוזיאון תל-אביב חריגה אל השוליים הימניים ביותר של פוליטיקת התרבות ופגם מהותי באמות מידה ציבוריות.

סביר להניח כי לא תופקד משרת מנהל מוזיאון לאמנות מודרנית בידי מי שדוגל ברעיון אוונגרדי של פירוקו. האם קיים קו אדום דומה לגבי תפיסה שמרנית של ניהול מוזיאון לאמנות מודרנית? האם צנזורה במוזיאון תל-אביב אינה אחד הביטויים לחצייתו? העובדה כי אין גבול קריא לשמרנות מוזאולוגית מותירה את שדה התרבות פרוץ לניהול מגרסת פרופ' עומר המציב את עצמו מחוץ לאמות המידה של המקום. התלות בין מוזיאון, הון ושלטון ממקמת את המוזיאונים בסביבה הימנית של פוליטיקת התרבות. צנזורה במסגרת זו מסמנת את מצב חופש הביטוי בלב הממסד ומגדירה, בתוקף העוצמה הפוליטית, הכלכלית והתקשורתית, את מצב התרבות. ניסיון צנזורה בנסיבות דומות התרחש בחודש ספטמבר 1999 בניו-יורק.

מספר ימים לפני פתיחת התערוכה סנסיישן (Sensation) במוזיאון ברוקלין דרש ראש העיר ניו-יורק רודולף ג'וליאני לבטל את התערוכה, איים לפגוע בכספי התמיכה העירוניים ולהחליף את הועד המנהל של המוזיאון. הוא ציין את התמונה, הבתולה הקדושה מריה, שצייר האמן הבריטי ממוצא ניגרי כריס אופלי ותמונות אחרות כחולניות. (Vogel, 28.9.1999, E1) בתמונה מוצגת מריה כאפריקנית שאחד משדיה עשוי גלל פילים יבש. הקרדינל של ניו-יורק, ג'ון אוקונור, כינה את התערוכה התקפה על הדת והליגה הקתולית לדת וזכויות אזרח תארה את הציור כפוגעני. תביעת ראש העיר העמידה את המוזיאון במצוקה קשה אך מנהל המוזיאון סירב לצנזורה. המוזיאון פנה לערכאות משפטיות בבקשה למנוע מראש העיר כל פגיעה במימון הציבורי בגין הצגת התערוכה. (Barstow, 2.10.1999, B2) בתגובה האשימה עיריית ניו-יורק את מוזיאון ברוקלין כי טווה קשר עם בית המכירות הפומביות כריסיטיס, שתרם כספים להצגת התערוכה, לנפח את ערך העבודות המוצגות בה. כל העבודות בסנסיישן שייכות לאוסף הפרטי של צ'רלס סאצ'י מבעלי ענק הפרסום הבריטי סאצ'י את סאצ'י. בעבר מכר סאצ'י במכירות פומביות עבודות לאחר שהוצגו בתערוכה חשובה. העירייה טענה כי בכך הפר המוזיאון את הסכם התמיכה ואיימה לפנות לבית המשפט העליון של מדינת ניו-יורק. (Herszenhorn, 30.9.1999 A1)

המשבר בין העירייה למוזיאון הוביל לכתבת תחקיר של העיתון ניו-יורק טיימס שעסקה ברווח המסחרי שהפיקו תורמים לתערוכת סנסייטן במוזיאון ברוקלין. (Barstow, 31.10.1999) התחקיר מפרט את האופן בו גייס המוזיאון תרומות מגורמים פרטיים: גלריות, אספנים, ובית מכירות שעשויים להפיק רווח מהצגת התערוכה. המוזיאון התרים בעלי גלריות המייצגים אמנים שעבודותיהם כלולות בתערוכה, העניק לבית המכירות כריסטיס רשות לארח לקוחות בשטח המוזיאון והעלים את העובדה כי קיבל תרומה בסך מאה ושישים אלף דולר מהאספן סאצ'י. בראיון לתחקיר הכחיש ארנולד להמן, מנהל המוזיאון, כל מעורבות של שיקולים מסחריים בתהליך גיוס הכספים וטען כי התרומות נבעו מתמיכה נלהבת באמנות ולא משאיפות לרווחים.

העיונות בין המוזיאון לעירייה חשף את הסכנה המוחשית ליושרה ולעצמאות המוזיאון. האמינות הציבורית של המוזיאון, ציין התחקיר, נשחקה כאשר מיטשטש הקו המבחין בין תמיכה באמנות ובין רווחים פרטיים. נגן הפופ דייוויד בואי תרם לתערוכה שבעים וחמישה אלף דולר והסכים לממן את קלטת הסיום המודרך שלה. זמן קצר אחר כך זכה אתר האינטרנט המסחרי שלו בזכות להציג את סנסייטן המקוונת. דייוויד בואי הוא חבר אישי של סאצ'י ואתר האינטרנט שלו מוכר עבודות אמנות, בגדים ומנויים למועדון המעריצים. התרומה של דייוויד בואי לא דווחה על ידי המוזיאון לציבור אך תנועת הגולשים באתר גברה ביותר מפי שלושה מאז הושקה בו התערוכה.

ארנולד להמן הגן על שיטות גיוס הכספים של המוזיאון אך סירב לדרישות הצנזורה של ראש העיר ג'וליאני. בכך נמנעה גלישה חמורה יותר אל שולי השוליים של פוליטיקת התרבות ועלתה לסדר היום הציבורי שאלת חופש הביטוי. ב- 2.10.1999 הופיע בניו-יורק טיימס מאמר מערכת בו פורסם כי בסקר דעת קהל דחה הציבור ביחס של שניים לאחד את תביעת הצנזורה של ג'וליאני. הקהל מבין, נכתב במאמר, כי "המוזיאון חייב לאתגר את הציבור...אחרת יהפוך לבית נכות...למוסד המנותק לחלוטין מהאמנות של זמננו". השפעת התרומות על תצוגה במוזיאון זכתה בביקורת ציבורית שהניעה את איגוד המוזיאונים של אמריקה לנסח הנחיות אתיקה חדשות. לדברי אדוארד אייבל, נשיא האיגוד, נועדו ההנחיות "לחזק את אמון הציבור במוזיאונים." (Barstow, 3.8.2000, E1) ההנחיות החדשות מנסחות את מערכת היחסים בין מוזיאון למשאילי עבודות לתערוכות. הן מדגישות את חובת השקיפות לציבור ואת תפקיד המוזיאון כאחראי בלעדי לתכנים ולאופן התצוגה. בתערוכת סנסייטן הרשה מנהל המוזיאון לסאצ'י להשפיע על הצבת התערוכה עד שבכירים במוזיאון טענו שהאספן משתלט על התצוגה. העקרונות האתיים מחייבים קשר ברור בין יעדי המוזיאון, המוצגים והתוכן הרעיוני של התערוכות. ההנחיות מחייבות את המוזיאונים למנוע כל ניגוד או מראית עין של ניגוד אינטרסים בין משאיל לבין תהליך קבלת ההחלטות במוזיאון. בכל דיון לא ישתתף חבר בועד המנהל, עובד או תורם הנמצא בניגוד כזה. המוזיאון לא יקבל ממשאילים כל תשלום עבור מכירת עבודות שהוצגו בין כתליו. הנחיות איגוד המוזיאונים של אמריקה מציבות סף מול הידרדרות תהליך הפרטה של תרומות למוזיאונים. תפיסת הציבור כמעמד חיוני

לניסוח התרבות ממרכזת במידה מסוימת את מפת החותם הקפיטליסטי ומביאה מעט מהליבה הרעיונית המודרנית אל זירת המוזיאון.

המושג ציבור משמעו שיח המסייג עוצמה ורווחים אישיים. בדומה לחפצים המצויים של מרסל דושאן, מערער המושג ציבור על ההנחה הרומנטית של אני ואפסי עוד. כל מעידה אתית בהגשמת המושג מסובכת בחוסר אמינות ובערעור עצם הרעיון המודרני. האמצעים הדמוקרטיים העיקריים שמגנים על הציבוריות הם חופש ביטוי וחילופי שלטון. השופטת דליה דורנר בפסק הדין שביטל את החלטת המועצה לביקורת סרטים לאסור את הקרנת הסרט "ג'נין ג'נין" כתבה בסיכומיה כי "חברה דמוקרטית פתוחה, המקיימת חופש ביטוי מתוך ביטחון כי בערך זה יש לקיים את החברה ולא לאיים עליה, מוכנה לשאת בשם חופש הביטוי פגיעה, ואפילו פגיעה נכרת, ברגשות הציבור" (עוז, 12.11.03, א5) הערך הציבורי של חופש הביטוי היה נהיר למנהל מוזיאון ברוקלין וקבע את אופי העימות עם עיריית ניו-יורק. הנחיות איגוד המוזיאונים של אמריקה משלימות את מה שלא היה ברור לאותו מנהל.

מוזיאון תל-אביב לאמנות מודרנית מכשיל את מושג המודרניות בצנזורה, באופי התלות בהון ובשלטון ובהבנת הציבוריות. פרופ' מרדכי עומר מעיד כי "המוזיאון פועל מתוך אילוצים שמכתיבים תורמי האוספים. אני לא יכול לקחת את הפיקאסו של אוסף מאיר ואת זה של אוסף מיזנה-בלומנטל ולעשות חדר פיקאסו. יש לנו עשר תמונות של מונה באוספים שונים שאי אפשר להציג יחד" (שפי, 14.11.99, ד1) "כשמקבלים תרומה או מתנה קשה להתווכח על כל פרט וצריך להתפשר... כי זו הדינמיקה של קבלת תרומות... בשביל לקבל סזאן אחד טוב אני מוכן לקחת מספר עבודות פחות טובות... אוסף שהתקבל צריך להציג כפי שהוא. ואז החוכמה היא להעביר את הקהל במהירות ליד העבודות הפחות טובות...זאת עבודת האוצר". ציבור מובל זה הוא "...לא מספיק תרבותי, לא מספיק מתוחכם... זה מוזיאון פרובינציאלי. הקהל הישראלי הרחב... עוד לא מחונך" (מלצר, 12.11.1999, 60-64) לכן מתעמרים בו בבואו לתערוכת אילוף של בוטרו "אם תסביר לי מה הקהל הישראלי מוצא שם, אני אודה לך. היה אילוף להציג אותה, שקשור לאגודת הידידים שלנו בדרום אמריקה... והנה זו הצלחה מסחררת..." (שפי, 14.11.99).

בשנת 1998 נערכה באולם הכניסה של המוזיאון התערוכה, פינה בעיר – מאוריינטליזם דרך הבאואהאוס עד לאדריכלות עכשווית. בתערוכה הוצגו צילומים ודגמי מבנים מרחוב יהודה הלוי בתל-אביב השייכים לבנק לאומי. אוצר התערוכה היה הגיאוגרף אילן סולל והתערוכה עוצבה על ידי קלוד גרונדמן ברייטמן מעצבת הבית של הבנק. אסתר זנדברג, כתבת האדריכלות של עיתון הארץ, כתבה כי "ללא קשר לאיכות התערוכה, מעורר עצם קיומה תהיות. מכל הנושאים האדריכליים הבווערים בארץ... בחר המוזיאון להציג דווקא את הפינה של בנק

לאומי שבמקרה גם יזם, מקים, מעצב וממן את התערוכה...הקונצפט של התערוכה נקבע על ידי החברה המבצעת. מעורבותו של האוצר הסתכמה בהעברת חומר תיעודי וכתובת הטכסטים. לדבריו, אין לו כל ניסיון באוצרות."(זנדברג, 29.2.98, ד1) ב-11 בפברואר 1998 התקבל במוזיאון מכתב בו מציינים אנשי בנק לאומי את מה שהוסכם בינם לבין פרופ' עומר "בתקופת הצגת התערוכה יערוך הבנק (באתר התצוגה ע.ש.) קבלות פנים ואירועים...המוזיאון יוציא לאור דפדפת, שישה עמודים, שתחולק חינם לכל מבקר בביתן הבנק במוזיאון" (גילרמן, קזין, 16.7.98, ד1-2) הדאגה לאמינות ציבורית של מוזיאונים בישראל מנוסחת בתקנות המוזיאונים משנת 1984. בתקנה 15 שנועדה למנוע פרסומת במוזיאון כתוב בסעיף א' כי "באולמי תצוגה שבמוזיאון לא תהיה פרסומת למוצר או לגוף מסחרי" בתגובה לשאלת עיתונאיות הארץ גילרמן וקזין טען פרופ' עומר כי "תערוכת בל"ל לא הייתה תערוכת פרסום, ותכניה נבדקו על ידי מיטב חוקרי האדריכלות בארץ. ההקצבות הציבוריות של העירייה ומשרד החינוך והתרבות הולכות ופוחות, והתלות של המוזיאון בתרומות של מוסדות ציבוריים ופרטיים הולכת וגדלה. הבנקים, כידוע, תומכים במוסדות תרבות רבים..." פרופ' עומר לא מצוין את שמות מיטב חוקרי האדריכלות בארץ שבדקו את תכני התערוכה. הגיאוגרף אילן סולל טען כי אין לו כל ניסיון באוצרות והגב' ברייטמן, מעצבת התערוכה, סיפרה ל- הארץ כי "התבססנו על מחקר שעשה משרד המתמחה בשימור מבנים..." עורך הדין חיים סאמט, מוסיף העיתון, חבר ועדת הביקורת של המוזיאון ויושב ראש בפועל של מועצת המנהלים במוזיאון הוא חבר בדירקטוריון בנק לאומי והמעצבת ברייטמן, שקיבלה שבעים אלף דולר עבור עיצוב התערוכה, נשואה ליושב ראש ועדת הביקורת של מועצת המנהלים של המוזיאון, רואה החשבון יגאל ברייטמן. במקרה נוסף מונתה הגב' עדה טייבר, חברת מועצת המנהלים של המוזיאון, לאצור את תערוכתה של קטה אפרים מרקוס, בה הוצגו עבודות מהאוסף הפרטי שלה ומהאוסף הפרטי של מרדכי רובינשטיין, חבר נוסף במועצת המנהלים. לכבוד חתונת בנו של מר רובינשטיין נסגרו שערי מוזיאון תל-אביב ליום אחד בשעה 14:00 במקום בשעה 18:00 ללא הודעה מוקדמת לקהל. בנו של רובינשטיין התחתן עם בתו של שי מאיר, אחד מהתורמים החשובים למוזיאון. החתונה התקיימה באולם הכניסה של המוזיאון. (גילרמן, הארץ, 29.12.98, ד2)

את דפוס ההתנהגות גיבש כנראה פרופ' עומר כבר בשנת 1968, ברגע אותו הוא מגדיר כשיא של חייו האמנותיים, בעת ההתמחות במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק: "בחוץ הייתה הפגנה של אמנים שקראו להוריד את הציורים של סזאן. הם דרשו שהמומה יציג רק אמנות מהחצי השני של המאה העשרים, ואז יהיה מקום לכל האמנים המתוסכלים שלא הוצגו במוסד. הוא הדין לגבי ישראל ולגבי מוזיאון תל-אביב. וזו התשובה שלי לך ולכל המבקרים בעניין השמרנות."(גלעד מלצר 12.11.99) פרופ' עומר אימץ כל-כך את דעת המוסד עד שהוא קובע "אנחנו מוזיאון לאמנות מודרנית. אנחנו מתחילים באמצע המאה ה-19, ולו יכולתי ללכת עוד קצת אחורה ולקנות דלקרואה טוב, וקספר דויד פרידריך, וטרנר הייתי עושה זאת. לדעתי שם צריך להתחיל. אני

מאמין שהרומנטיקה היא ראשית המודרניזם." (סמדר שפי, 14.11.99)⁵ רעיונותיו של פרופ' עומר מטילים על המוזיאון תחושת נחיתות, משא כלכלי כבד של רכישות והקמת אגפים שנועד לכישלון ומבטיחים לעצמו תעסוקה עד אין קץ (שפי, 3.5.2002, ד1). תקופת הניהול של פרופ' עומר מלווה בשביתות ומחאות עובדים על רקע קיצוצים. בחודש מאי 1999 התפרצו שלושים מהעובדים ללשכתו במחאה על אי תשלום משכורות (ביאור, 12.5.1999, ד2). בחודש אוקטובר 2002 החליט המוזיאון לסגור את הספרייה לאמנות לקהל הרחב עקב קיצוצים (גילרמן, 19.9.2002, ד2). הספרייה נפתחה מחדש לאחר הפגנה שנערכה לפני המוזיאון. עלות רכישת יצירות מהתקופה הרומנטית ועד אסכולת ניו-יורק שמחיריהן נמצא בשיא נוגד הגיון כלכלי של מוסד ציבורי בישראל הנתון בקשיים כספיים. בסוף 2001 נרכש בשלושה מליון דולר של כספי תרומה הפסל, אישה ונציאנית 9, של אלברטו ג'אקומטי. פרופ' עומר הגדיר את הרכישה כ"חשובה ביותר, מילוי של חסך שהיה באוסף הפיסול" (שפי, 3.5.2002, ד1). במקום לחשוב את המוזיאון כמקום הנובע מזירת תרבות מזרח תיכונית מתיימרים לייצר בו מק-מומה, תעתיק מערבי של מוזיאון מבוסס בניו-יורק. מי שיכול לשרת את המטרה הכלכלית הנשגבת של מילוי חסכים אלה הם רק בעלי הון עתק ולכך יש כמובן מחיר.

חסכים אינם נגמרים. בשנת 1999, לאחר חנוכת אגף חדש, תוספת של עשרים אחוז שטח למוזיאון בעלות הקמה של שבעה מליון דולר, פנה פרופ' עומר להגשמת רעיון נוסף. בניית אגף שיהיה מוזיאון לאמנות ישראלית בלבד. "עלות בניין כזה היא ארבעים מליון דולר" הסביר פרופ' עומר, "יש לי הבטחה לתרומה של עשרה מליון דולר, ואם הייתה תמיכה משווה מצד העירייה או הממשלה, ניתן די בקלות לגייס עוד עשרה מליון דולר. אז מה שמפריד בין מדינת ישראל למוזיאון מכובד לאמנות ישראלית זה עשרים עד עשרים וחמישה מליון דולר. זה לא סכום בשמיים." המבנה החדש יכיל את כל אוסף חברת הפניקס בבעלות יוסי חכמי שהבטיח לטענת פרופ' עומר כי, "אם יוקם מבנה שיוכל להכיל אותו", לתרום למוזיאון את כל האוסף. לשאלת גלעד מלצר, עורך הראיון "האם לא יוצא, בעצם, שיוסי חכמי הופך בדיעבד לאוצר המוזיאון..." משיב פרופ' עומר "לא, משום שחכמי הבהיר לי שהוא מוכן שהאוסף יהיה דינמי, ושיוטמעו בתוכו אוספים אחרים. זה משגע אותי... בסכום די פעוט במונחים תקציביים ניתן יהיה להציג את האמנות הישראלית באופן מכובד, ברור רציף ודינמי..." (מלצר, 12.11.1999, 64) מיטב מעבודות האוסף הוצגו בשנת 1998 בתערוכה, תשעים שנה של

⁵ פרופ' עומר היה בן 28 בעת שצפה בהפגנת אמנים מתוסכלים כביכול. מה העדפותיו של מתמחה צעיר מישראל המתבונן באמני שנות ה-60 שמפתחים, לדעת בוכלר, תודעה מושגית חברתית שנמנעה מהם משנות השלושים של המאה ה-20, אפשר להקיש מעוד הבנות מעמדיות חינוכיות של פרופ' עומר... אנהנו נמצאים כיום בעידן הפוסט-סופרמרקט... הרבה אנשים... מעורבות... עממית לא אליטיסטית... מתברר שזה לא עובד... לא (נחוץ ע.ש.) עוד מוזיאון כסופרמרקט או מתנ"ס, אלא (נחוץ ע.ש.) משהו שיש בו מין ריחוק ויראת כבוד... המוזיאון אינו מקום פתוח מרווח המיועד לכל אדם. המוזיאולוגיה רוצה להכתיב ולכוון איך להעביר את המסר לאדם... נוכחנו שקיים פער של 150 שנה בין הקהל למוזיאון. האמנים טענו שהמוזיאון צריך לשרת את האמנים ולא את הקהל... אני בהחלט בעד הליכה 30 שנה אחורה כדי שנלך 30 שנה קדימה עם בסיס מוצק ורחב יותר... תפקיד המוזיאון להיות מוסד תרבותי. רק אחר כך הוא יכול להיות רדיקלי. רק על ידי מקדם תרבות גבוה, נצליח להגיע אל העכשווי ולהבינו נכונה." (מאור, 1994, 61) הצבת התרבות לעומת האמנים והצבת עצמו כשומר הסף מייצרת לוח זמן מדומיין, מעבדתי כביכול. אולם, האמנים מתעמתים עם המוזיאון על תפיסת תרבות ולא על מקום תצוגה. לו הקשיב פרופ' עומר לביקורת בניו-יורק לא היה מוזיאון תל-אביב בהנהלתו מחפש את עצמו 150 או 30 שנים לאחור. על פי הגיון זה כל המדינות בהן אין את מקדם התרבות המערבי לא יגיעו אל העכשווי. בית המדרש של פרופ' עומר מזכיר את תיאור החינוך האוסטרי בוונה של סוף המאה ה-19 בספר, העולם של אתמול, מאת סטפן צוויג: "בכל מקום נקטו טכניקה זו, בבית הספר ובמדינה. הם לא עייפו מלהטיח באיש הצעיר, שאין הוא 'בשל' עדיין, שאינו מבין דבר, שעליו להקשיב באמון... שליחותם האמתית ברוח הזמן הייתה לא לקדם אותנו בעיקר אלא לעצור בנו, לא לעצב אותנו בוונה של סוף המאה ה-19 בספר, העולם של אתמול, מאת סטפן צוויג: "בכל מקום נקטו טכניקה זו, בבית הספר ובמדינה. הם לא עייפו מלהטיח באיש הצעיר, שאין הוא 'בשל' עדיין, שאינו מבין דבר, שעליו להקשיב באמון... שליחותם האמתית ברוח הזמן הייתה לא לקדם אותנו בעיקר אלא לעצור בנו, לא לעצב אותנו בוונה של סוף המאה ה-19 בספר, העולם של אתמול, מאת סטפן צוויג, 1982, 38) לא להגביר את האנרגיה שלנו, אלא לכפות עליה משמעת ולרדדה" (צוויג, 1982, 38)

אמנות ישראלית, כאירוע מרכזי שיזם המוזיאון לרגל שנת החמישים למדינה. לא כל התגובות לתערוכה הסכימו עם השיפוט הערכי של פרופ' עומר. "כ-300 העבודות המוצגות בה נבחרו מתוך אוסף ענק של 2600 עבודות, ואף על פי שיש בה עבודות מצוינות... היא אינה מרגשת. גם התלייה הצפופה וחסרת המעוף לא מוסיפה דבר." (שפי, 24.11.1998, ד3) סמדר שפי מדגישה את האופי ההיסטורי ואת מיעוט העבודות העכשוויות של האוסף. "התמונה המצטיירת היא של אמנות שפעלה בשולי העשייה הבינלאומית, לעיתים מתוך איחור מובנה (כמו שעון מפגר)". "לא רק איכות האוסף צריכה לעניין את הציבור שמתבקש להשקיע תמיכה משווה של עשרות מיליוני דולרים לבניית אגף עבורו. גם דעותיו של חכמי על אמנות, מוזיאונים וציבוריות חשובות. בראיון עם שרה ברייטברג-סמל בכתב העת סטודיו, מרץ 1994, הגדיר עצמו יוסי חכמי כחבר חבר הנאמנים, כחבר הנהלה וכיושב ראש ועדת תערוכות חדשות ורכישות של המוזיאון. דעתו על טכסטים עדכניים באמנות אומרת "זה בולשיט. לא מדבר אלי. בסופו של דבר, תמונה יפה היא כמו בחורה יפה... הטקסטים האלה, שמולבשים על עבודות חלשות, זה בדיוק מה שאני לא אוהב..." על מרסל דושאן "שום הערכה כלפיו. הוא קוריוז בשבילי". על אוצרות "אני חושב שהאוצרים יותר מדי 'טרנדי': שיחכו כמה שנים עד שקונים אמן. ממרחק של זמן רואים טוב יותר... הג'וב של המוזיאון הוא לא לתמוך אלא לבנות אוסף, מוזיאון שיש לו אוסף קבוע טוב הוא אידיאלי. תערוכות באות רק במקום השני, ואפשר בכלל בלי תערוכות אם האוסף מספיק טוב." על ציבוריות "יונה (יונה פיישר ע.ש) התחיל לעבוד אצלי לפני שהלך למוזיאון תל-אביב... המוזיאון ביקש ממני כטובה שיונה יעבוד אצלם... לא רק שהסכמתי שהוא יעבוד אצלי וגם אצלם, אלא גם שילמתי לו מכספי הפניקס על העבודה במוזיאון, וזה אושר על ידי ההנהלה. הכל חוקי... מה לא בסדר... בסך הכל עזרתי לו ולהם... את מעדיפה מועצת מנהלים מהסוג האירופי, שכל מיני פוליטרוקים או הזיונים שלהם יושבים במועצת המנהלים? פה לפחות מדובר באספנים, באנשים שיש להם עניין. תסתכלי מי יושב בירושלים – כל מיני הסתדרותניקים, נציגים של ועדי עובדים; לא הייתי רוצה שכך יראו הדברים בתל-אביב. אז אנחנו אנשי עסקים, שאוהבים אמנות ועוזרים למוזיאון כמה שאפשר" (ברייטברג סמל, 1994, 4,5). פרופ' עומר אצר את תערוכת אוסף הפניקס של יוסי חכמי. בראיון לקטלוג שערך האוצר עם האספן אפשר למצוא סיכום לכשל האמנותי, אוצרותי, ציבורי. "מה מעניק לך האובייקט? האם הוא בריחה לרגע מהמציאות היום יומית?" שואל פרופ' עומר בערגה "אני פשוט רואה דבר יפה כמעט כמו שרואים נוף יפה, אישה יפה, אוטו יפה" משיב חכמי בחומרנות ולהשלמת התמונה מוסיף "כל מסר פוליטי או חברתי מרתיע אותי." (שפי, 24.12.1998)⁶ פרופ' עומר שימש גם כ- "יועץ של חכמי לעת מצוא. עומר אומר שמאז מונה למנכ"ל המוזיאון הוא כבר לא... אבל עובדים במוזיאון מעידים כי מירי בן משה, אוצרת אוסף הפניקס של חכמי, הביאה למשרד המנכ"ל עבודה פרטית שחכמי חשב לרכוש, כדי שהמנכ"ל יחווה עליה דעה. בן משה אמרה בתגובה: ייתכן שעומר ייעץ לנו פה ושם, אבל אף פעם לא בשכר,

⁶ יוסי חכמי טען שלא הובן כהלכה בעניין יונה פיישר. הגרסה המתוקנת אמרה, "למוזיאון תל-אביב לא היה תקציב כדי לשלם את שכרו של יונה פיישר, והייתה בזמנו הצעה שהפניקס ישלם את שכרו במוזיאון, אך ההצעה נפסלה על ידי כל הצדדים. בזמן שפיישר עבד במוזיאון תל-אביב הוא הפסיק לקבל שכר בחברת הפניקס" (קרפל, 3.11.1995)

אלא מנדיבות לב" (גילרמן, קזין 16.7.98)⁷ אין ספק שיוסי חכמי מביע עמדה מאוד אישית. עמדה שכלל אינה מודרנית, אך אישית. כך, מסיבות אישיות, הוא מכר את חברת הפניקס והאוסף. יעקב שחר מבעלי חברת הפניקס החדשים הודיע כי החברה תתחיל במכירתו (שפר, 3.9.2002). למרות השינוי במעמד האוסף ממשיך המוזיאון לנהל תחרות אדריכלות לבנין חדש לאמנות ישראלית ובינלאומית שעלותו כעת מוערכת ב-45 מיליון דולר (זנדברג, 11.12.03 ד1)⁸.

הפרטת הגבול בין אוצרות, אספנים ותורמים מגדירה את מפת התוכן והכלכלה של המוזיאון. אילוצים מנסחים את הפוליטיקה של התצוגה. כך מגיע קהל לתערוכת בוטרו שאינה מעניינת את פרופ' עומר וכך מצונזר קטע במאמר ומוסרים מתערוכה תשעה ציורים. התלות יוצרת אילוץ שהוא המבוא לצנזורה. במקרה של הסרת הציורים מתערוכת דוד וקשטיין פרסם המוזיאון הודעה לעיתונות בה תלה את הצנזור בהדים חריפים לעיסוק בנושא השואה בעבודות האמן. העבודות משתמשות בקריקטורות שנקחו מעיתונים בערבית הנשענות על אלה של השטרימר הנאצי ובצלבי קרס. בפגישה עם האמן הגדיר פרופ' עומר את ההחלטה "מחווה לניצולי השואה" (גילרמן, 29.8.03). בסדרת כתבות שיצר האירוע בתקשורת הופיע גם סיפור אחר. בראיון לשרה ברייטברג-סמל טוען וקשטיין כי "המפתח לכל הפרשה הוא התלות האדירה בתמיכה של המדינה. הרי מנהל המוזיאון...לא רצה להגיע למצב שהוא יוריד תמונות. אבל מרגע שהשרה לבנת התערבה באמצעות שליחים, הוא, האיש החזק, שכל המוזיאון רועד ממנו, הפך לעלה נידף" (ברייטברג סמל, 2003). במשרד החינוך והתרבות אישרו שהשרה לימור לבנת פנתה ליו"ר מועצת המוזיאונים קלוד ברייטמן, ולאור תלונות רבות שקיבלה מאנשי ציבור ואזרחים ביקשה ממנה לבדוק את הנושא. הגב' ברייטמן עיצבה כזכור את תערוכת בנק לאומי במוזיאון ונשואה ליושב ראש ועדת הביקורת של מוזיאון תל-אביב. מועצת המוזיאונים היא גוף ממלכתי הקובע את מדיניות התמיכה במוזיאונים וממליץ לשר התרבות בנושא.⁹ הגב' ברייטמן אישרה לעיתון הארץ כי קיימה שיחה עם פרופ' עומר וממשרד החינוך והתרבות נמסר שלא נעשתה כל פגיעה בחופש הביטוי והחופש האמנותי מאחר שהאמן החליט ביוזמתו להסיר את התמונות הפוגעות ברשות הציבור מהתערוכה. דוד וקשטיין הכחיש את טענת המשרד (לורי, 21.9.2003). נציגי גוף ממשלתי מממן הפונים למוסד תרבותי לבקשת שר בממשלה בעניין שיקול דעת מקצועי לא מסייעים לעצמאותו. דומה שמוסדות תרבות לא נהנים עדיין מהמעמד הציבורי החיוני המוקנה לבית המשפט. קשה לשער כי משרד המשפטים המתקצב את מערכת הצדק יפנה לשופט בעניין תיק מסוים.

⁷ בתקנות המוזיאונים תשמ"ה – 1984 סעיף 22 העוסק באתיקה מקצועית כתוב בתת סעיף מס' 1. עובד מוזיאון "לא יעסוק בפעילות שיש בה, או עלול להיות בה, משום ניגוד אינטרסים למוזיאון שבו הוא מועסק..." לשאלת דליה קרפל בראיון מוסף מנובמבר 1995 מספר חכמי "פרופ' עומר מייצג לי בנושא ששמו אסכולת ניו-יורק. הוא גם כותב ספר על אריה ארוך, בהתנדבות. נוציא לאור אלפיים עותקים והזכויות הן שלנו. הוא אחראי לפרוייקט ואני משלם לו רק הוצאות." (קרפל 3.11.1995) תערוכת אריה ארוך נערכה במוזיאון באביב 2003.

www.archijob.co.il 23.10.2002⁸

⁹ הגדרת תפקיד מועצת המוזיאונים מופיעה באינטרנט באתר מנהל תרבות: <http://192.116.109.38/article/archive/137>

הצנזורה מסמנת חריגה חמורה מהמעמד הציבורי של מוסד תרבות. מנהל מוזיאון הנקלע ללחצי צנזורה מתמודד על חופש הביטוי, הערך העיקרי של התרבות. כדי למנוע צנזורה יש להתעמת עם לחצים, אילוצים ואיומים עד כדי התפטרות. מי שנכשל בכך ראוי שיפרוש מתפקידו. הצנזורה היא קו אחרון המורה לכל השותפים במפת התרבות על חריגה מגבולות הכוח. אולריך לוק הבין את הכלל והתפטר מועדת פרס גוטסדינר. ג'יימס שניידר מנכ"ל מוזיאון ישראל שהגיע לארץ לאחר שסיים תפקיד במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק מבין זאת. "לא נסיר יצירה בגלל לחץ של ציבור זה או אחר" אמר שניידר "אבל נציג אותה כך שהציבור יבין את כוונתו של האמן, נסביר את ההקשר. במקרה הצורך אפשר גם לצרף אזהרה מחוץ לחלל התצוגה. לא נסיר, נסביר" (ליטמן, 20.2.1997, ד2). למרות דרישות ומכתבים לא הסיר מוזיאון ישראל עבודות שכללו דימויי שואה מתערוכות האמנים רם קציר ורועי רוזן (לפיד 19.10.1997, שרגאי 4.11.97). פרופ' עומר שעוטה על עצמו בינלאומיות לא משתווה לשותפיו.

בתקופת ההנהלה של פרופ' עומר מתרחשים בישראל יכוחים ואירועים נוקבים בשאלות תרבות, זהות, זיכרון והיסטוריה. (רם, 1996, 32-9) מוסריות, זהות תרבותית, צדק חברתי, יהודים, ערבים, מזרחים, אשכנזים, עובדים זרים, דתיים, חילוניים, אלימות נגד נשים, מגדר, דמוקרטיה ומדינה יהודית, מזרח מערב, היסטוריונים חדשים, פערים כלכליים, כיבוש, טרור, אבטלה ופוסט ציונות. במקום להתייבב במרכז הדיון התרבותי העיקרי מתחרה המוזיאון על חסכים מתקופת הרומנטיקה במערב אירופה ומתייחס לחפץ ולאספן בהערצה של תקופת האצולה הקולוניאלית.¹⁰ אין פלא כי מה שמצונזר במוזיאון עולה מתוך הנושאים הבווערים של החברה ובמקביל זוכה היכולת המקצועית עליה מסתמך פרופ' עומר בצוננים.¹¹

פרופ' מרדכי עומר הגיע אל שוקת שבורה עליה לא יכסו אוספים ואגפים יקרי ערך. יושר מקצועי בסיסי צריך לגרום לכל אוצר להתפטר מתפקידו במידה ונכשל בצנזורה. אמת מידה חיונית זו חייבת להדריך כל מי שמצהיר על נתינה עד כלות למען החברה. התפטרותו, ויתור על תפקיד, היא המתן האמיתי ביותר שלו לחברה ולאמנות המודרנית. בשנת 2004 מלאו עשור למינוי של פרופ' עומר. במהלך כהונתו לא הסיר את ידיו מכהונת אוצר בגלריה האוניברסיטאית, מרצה בחוג לתולדות האמנות ויועץ ראש העיר לאמנות¹² (קזין, 1997, 77). כל המסכת התמוהה הזאת מעידה על תאוה מכשילה שפוגעת בערכים הציבוריים. חילוף תפקידים בראשות מוסדות תרבות שומר על מעמדם האזרחי, מעצים את מגוון הקולות ומבטא נכון יותר את הרעיון המודרני. כל

¹⁰ במאמר, איכות וערכים, שהתפרסם בכיוון מזרח הצבעתי על דברים ברוח דומה של שרה ברייטברג סמל, עורכת העיתון סטודיו באותה עת, "אמנות בת זמננו מתקיימת היום בין מי ששייך לתחום לבין אספנים שרוכשים אותה." (שטייניץ, 2002)
¹¹ סמדר שפי מצביעה על בעיית עומס עבודות בתערוכת ארוך, מציינת כי נדמה שהאוצר, פרופ' עומר חשש מהכרעות כמו הקביעה כי חלק מהרישום המוקדם של ארוך אינו מצטיין ולכן אינו ראוי להצגה. לגבי הקטלוג נכתב כי "למרות שנות הכנה ארוכות... נראה שהכותב עשה שימוש נרחב בחומר שכבר כתב בעבר" (שפי, 2003, 26.5.3ד) יונה פיישר העלה טענות קשות נגד מהימנות אינדקס תערוכות וביקורות של השנים 1967-1982 שהוכן לכבוד סדרת התערוכות, היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים. לטענת פיישר יש לאסור את הפצתו של הספר – "ספר רשלני שבנוי מסילופים, השמטות וטעויות רבות" (גילרמן, 1998, 5.7.1ד) מקרים אלה מצטרפים לביקורת שהושמעה בעניין קטלוג תערוכת סוסקין אותו ערך גיא רז. ההקפדה לגבי הגדרת הזהות של אחלאם שיבלי מעידה כי יודעים במוזיאון להעריך את משמעותם של פרטים.

¹² עלות השכר של פרופ' עומר במוזיאון תל-אביב לפי דיווח אתר החדשות ynet מה-2002.1.6 עמד בשנת 2000 על סכום של 520 אלף שקל.
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-1495569,FF.html>

בעלי התפקידים האחראים על ניהול מוזיאון שותפים לחובת שמירת אמות מידה המקנות לו אמינות ציבורית. הועד המנהל של המוזיאון, מנהלו הכללי והאוצרים הראשיים הם תפקידים שראויים לתחלופה ולהקצבת זמן. מי שמקבל על עצמו את תפקיד הניהול ראוי שיקדיש עצמו למשרה, ידע להיפרד בזמן, וימנע את המצב שיצר פרופ' עומר, מוזיאון שאינו כלי ריק בלבד, אלא ממש שבר כלי.

המסכת של בניין האגף החדש לא הסתיימה במועד פרסום מאמר זה בכתב העת "הכיוון מזרח". פרק נוסף בקורות האגף נרשם בפרשת תרומת אביבה וסמי עופר שבוטלה בחודש פברואר 2006 (עופר, 2006). הנוהג בדבר תרומות למוסדות תרבות ציבוריים הגיע בפרק זה לנקודת שפל שעוררה דיון ומחאה ציבוריים. לכאורה הצליחה מחאה ציבורית להשפיע. נמנעה קריאת כלל המוזיאון על שם מי שביקש לתרום 20 מיליון דולר, סכום השווה למחצית מ-40 מיליון דולר, עלות בניית האגף המתוכנן. ההישג מצטרף לכמה מאבקים ציבוריים משפיעים בעיר: שיפוץ היכל התרבות והריסת אצטדיון אוסישקין. ההצלחה במקרה של מוזיאון תל-אביב נובעת בעיקר מתגובה קשה בקרב חלק מקבוצת התורמים למוזיאון. התנגדותם הנמרצת של חברת דירקטוריון המוזיאון רעיה יגלום ושל תורמים אחרים לתיאבון של משפחת עופר, מנהל המוזיאון והעירייה, שרתו לרגע את העניין הציבורי (יגאל חי, העיר, 2005).

באורח מוזר מחזקת הדרשה לגיוס כספים הולם את עובדת הקמתו של האגף החדש. כל מה שמפריד כעת בין מנהל המוזיאון לבניית האגף הוא נוהל גיוס התרומות ולא עצם הקמתו. הדגש החשוב הניתן לאתיקה של תרומות מאפיל על דיון בצורך באגף חדש ויקר בשלב זה של התפתחות המוזיאון, מול בעיות תקציב שוטף ותעסוקת עובדים. כך נשללת האפשרות לבחון את המנטרה השחוקה הגורסת כי יש "להקים בניין חדש לצורך הרחבת המוזיאון, והפיכתו למוסד אמנותי, שישתווה במעמדו ובתכניו למוזיאונים מובילים בברית העולם" (עופר, 2006)¹³. תפיסה שהובילה במדרון חלקלק אל מורד העסקה עם משפחת עופר. יש לקוות כי האור שהבליח בקרב קבוצת התורמים המורדים יפציע לכדי סדר יום ציבורי חדש שיתיר את הקשר הגורדי בין תרבות, הון ושלטון.

האגף החדש נועד תחילה לאוסף הפניקס. כעת הוא מוגדר כ-"תקדים בסצנה המקומית: הוא יוקדש, לראשונה בישראל, לתערוכת קבע היסטורית מקיפה על התפתחותה והישגיה של האמנות הישראלית במאה שנות קיומה" (אדרת, 2005). הגדרה זו וחיסורו של אוסף הפניקס מהמשוואה מתרחשים ללא דיון, תקדימי בסצנה

¹³ האופן בו משמש עדיין העולם הגדול טיעון מרכזי ליזמות תרבותית בישראל דורש מחקר מיוחד. אין ספק כי המאמינים בשליחות זו, במיוחד אם שמם מונצח במהלכו, חשים כפיות טובה וחוסר אמון כלפי ספק ציבורי התוקע מקל בגלגלים המביאים את העולם לישראל. העולם בדרך כלל הוא העולם המערבי והבירות הן לרוב באירופה ובארצות הברית.

המקומית, בתכנים בהם מבקש המוזיאון למלא את האגף המיועד¹⁴. מאחר וקיימת הדמיה של הבניין, ניתן להציג הדמיה של תפיסת התפתחות והישגי האמנות הישראלית עבורם מוכנים היו במוזיאון ובעיריית תל-אביב לרשום לטובת התורם הערת אזהרה בטאבו (מרב יודילוביץ' 2005).¹⁵

מנהל המוזיאון והתורם הנכבד מונעים על ידי "כוונות טהורות" ו-"צורך לשרת" את האמנות הישראלית. אולם, השיח הציבורי שמנהלים השניים מתרחש באמצעות מודעות יקרות ערך בעיתונים. התורם מממן את המודעה מכספו אך המוזיאון מוציא כספי ציבור. ראוי שהמוזיאון יגיב לכתבות בעיתונים בערוצי תקשורת מקובלים ובמסגרת המגבלות של תגובה לעיתונות. מסך של מודעות פרסומת ומערך דוברות לא מסתיר את הנתק של "כוונות טהורות" ו-"צורך לשרת" מהתמודדות ציבורית נאותה עם ביקורת¹⁶. תרבות היא יותר מסכום היצירות המייצגות אותה. ניתן ללמוד זאת מצו המניעה והתביעה לבית משפט שהגיש המוזיאון נגד גדי ספרוקט, שעבד כשומר במוזיאון תל-אביב והאמן ג'ק פאבר, המונעים את הקרנת עבודת הווידאו הקצר Watchman שהשתמשה ללא אישור במצלמות המעקב של המוזיאון. על חשבון כספי ציבור מגלגל המוזיאון נושא של ייצוג וחופש ביטוי אל פתחו של בית המשפט ומשחק בומרנג במהות חיונית של תפקידו (לופיאן 2006). נכסי הטאבו והנכסים הרוחניים של המוזיאון יוצאים בעידודו מרשותו.

מקורות:

אורית אדרת, הארץ, 16.11.05, מודעת פרסומת

אריאלה אזולאי, מכתב מבונקר בוגרשוב, הארץ, מוסף הארץ, 21.10.94

צבי אלוש, הושמדה תבואה שזרעו בדואים בשטחי מדינה, ידיעות אחרונות, 15.2.2002

חיים באר, מרדכי נאור, סוסקין בשבע שגיא, מוסף ספרים, הארץ, 3.9.03

חיים ביאור, עובדי מוזיאון תל-אביב פתחו בעיצומים, הארץ, 12.5.1999

וולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני, ספריית פועלים הקיבוץ המאוחד, 1987

עמנואל בר-קדמא, עומר, המנהל החדש: אני שמרן? חה, ידיעות אחרונות, 7 ימים, 3.2.95

¹⁴ גם ייצוג האוסף במוזיאון ה-MoMa בניו-יורק זכה לביקורת שהביאה לשינוי תפיסתי של הצגתו. (Smith, 1999)

¹⁵ עניין אזהרת הטאבו המופיע בסעיף 7.10 להסכם התרומה מעיד על מידת האמון בין הצדדים. תגובת העירייה לדרישת התורם, המתפרסמת בכתבתה של מרב יודילוביץ', מעידה עד כמה מפקיר הנאמן הציבורי את הגנת האינטרסים הציבוריים. במקום להתנגד לדרישת התורם מסבירה העירייה בתגובתה: "בסעיף המנוסח בהסכם ישנה קביעה עקרונית ערכית ותרבותית של עיריית תל-אביב-יפו שנועדה להבטיח לנו ולדורות הבאים שהמוזיאון אינו עוד נדל"ן אלא היה, הווה ויהיה מוזיאון השייך לציבור לעולמי עד. ההערה הרשומה בנסחי הטאבו באה להבטיח מטרה זו". באופן אורוליאני נזקקת הלכת יסוד עקרונית, ערכית ותרבותית בעלת מעלה ציבורית לרישום על שמו של תורם פרטי כהערת אזהרה בטאבו. בהפוך על הפוך, מתחזית החבית של שמירה על ערכים ציבוריים, מסבירה הודעת העירייה כיצד הערה בטאבו תבטיח שהמוזיאון "אינו עוד נדל"ן".

¹⁶ במוזיאון סבורים, כלשון כותרת מאמר המודעה שפרסמו, כי "מצנט כן, שינוי זהות לא". כפי שמעידים ציטוטים מדבריו של פרופ' מרדכי עומר המובאים במאמר זה משפיעות התרומות על עבודת האוצרות. בנוסף, סרת טעם היא העובדה שבמודעת פרסומת יופיע מאמר החתום על ידי דוברת המוסד. ראוי שיתייצב מנהל המוזיאון וקובע המדיניות בשמו מאחורי טכסטים העוסקים בתפיסתו המוזיאולוגית. מצד אחד שווה תגובה למאמר שכתבה סמדר שפי (שפי, 2005) מודעת פרסום יקרת ערך. מצד שני נשלחת הדוברת אל זירת הדיון. נראה שמישהו מבקש לאחוז בכל הקלפים.

שרה ברייטברג סמל, כוחו של אספן, סטודיו, גיליון מס' 15, מרץ 1994

----- אני דוד וקשטיין פושע מלחמה משיכון המזרח בראשון, סטודיו 147, אוקטובר 2003

דנה גילרמן, יונה פישר: האינדקס לאמנות שנות השבעים רצוף טעויות, הארץ, 5.7.98

-----, ארנה קזין, סדקים בקירות הלבנים, הארץ 16.7.98

-----, מוזיאון תל-אביב נסגר למבקרים לצורך חתונת... הארץ, 29.12.98

-----, פרס גוטסינדר לאחלם שיבלי, הארץ, 14.4.02

-----, הספרייה במוזיאון תל-אביב נסגרה לקהל הרחב, הארץ, 19.9.2002

-----, בלי פוליטיקה עכשיו, הארץ, 3.4.2003

-----, מוזיאון תל-אביב הוריד מתערוכה של דויד וקשטיין ציורים המבוססים על קריקטורות אנטישמיות, הארץ 29.8.03

כתב הארץ, משה דיין על מדיניות קרקעית ובעיית הבדואים בישראל, הארץ, 31.7.1963

אסתר זנדברג, מוזיאון ת"א מציג: בנק לאומי, הארץ, 29.2.98

-----, חשיפה לאור, הארץ, 11.12.2003

יגאל חי, צרות של עשירים, העיר, 18.11.2005

מרב יודילוביץ', "ההסכם עם עופר לא חוקי", YNET, 26.12.2005

חיים מאור, המוזיאון כמקדם תרבות, על המשמר, 12.1.1994

ליאורה לופיאן, דיוקן האמן כנאשם בבית משפט, העיר, 19.5.2006

אביבה לורי, היה פיצוץ, הארץ, 21.9.2003

שני ליטמן, הכניסה בלבוש מלא, הארץ, 20.2.97

יוסף לפיד, טמטום מוזיאלי, מעריב, 19.10.1997

גלעד מלצר, דלות העומר, ידיעות אחרונות, 7 ימים, 12.11.1999

יובל עוז, בג"ץ בחופש הביטוי אין אמת או שקר, הארץ, 12.11.03

אביבה וסמי עופר, הארץ, 1.2.2006 מודעת פרסומת עמ' ד10

סטפן צוויג, העולם של אתמול, זמורה ביתן, 1982

ארנה קזין, "מוטי עומר יש רק אחד" (מוטי עומר), העיר, 28.3.97

דליה קרפל, מרדכי עומר "כל המתנגדים לי הם אותה מאפיה", הארץ, מוסף הארץ, 14.10.94

-----, לו הייתי טייסון, הארץ, 3.11.1995

אורי רם, זיכרון וזהות: סוציולוגיה של ויכוח ההיסטוריונים בישראל, תיאוריה וביקורת 8 קיץ 1996

סמדר שפי, הארץ, 18.10.1994

-----, הארץ, 24.11.1998, ד3

-----, הארץ, 14.11.99, ד1

-----, הארץ, 3.5.2002, ד1

-----, בעל הבית החדש של מוזיאון תל-אביב, הארץ, 11.12.2005

עמי שטייניץ, איכות וערכים, הכיוון מזרח, גיליון מס' 6 חורף 2002 – 2003

Theodor W. Adorno, *Aesthetic and Politics*, New Left Books, 1977

Alfred H. Barr, *Defining Modern Art*, Harry N. Abrams, Inc. N.Y, 1986

----- *Artistic Freedom*, *College Art Journal*, Spring, 1956 See also pp. 220-225

David Barstow, *Art Museum Bolsters Against Giuliani*, *The New York Times*, 2.10.1999

-----, *Brooklyn Museum Recruited Donors Who Stood to Gain*, *The New York Times*, 31.10.1999

-----, *After Sensation Furor, Museum Group Adopts Guidelines on Sponsors*, *The New York Times*, 3.8.2000

Thierry De Duve editor, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, 1992

David M. Herszenhorn, *Brooklyn Museum Accused of Trying To Spur Art Value*, *The New York Times*, 30.9.1999

Annette Michelson editor, *October: The First Decade, 1976-1986*, MIT Press, 1987

Craig Owens, *Beyond Recognition*, University of California Press, 1999

Walter W. Powell, editor, *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, The University of Chicago Press, 1991

Roberta Smith, 'Modern Starts': Art Every Which Way but Straight Ahead, The New York Times, 21.11.1999

Meyer Schapiro, Modern Art 19th and 20th Centuries, George Braziller, Inc, 1978

----- The Quality of Avant-Garde Art, Art News, Summer 1957

Adrian Searle, What lies Beneath, The Guardian, 7.10.03

Carol Vogel, Holding Fast to His Inspiration, The New York Times, 28.9.1999

Brian Wallis editor, Art After Modernism, The New Museum of Contemporary Art, 1984