אסף הינדן

לחות יחסית

اساف هيندن

رطوبة نسبية

Assaf Hinden

Relative Humidity

אסף הינדן: לחות יחסית
עמותת "מקום לאמנות"
בקרית המלאכה, תל אביב
ספטמבר 2018

קטלוג:
עיצוב והפקה: מגן חלוץ, אדם חלוץ
תרגום לאנגלית: יעל קליין
תרגום לערבית: אדוארד בישארה
הדפסה: דפוס כתר, הר טוב

על העטיפה: **ללא כותרת (שועל)**
(פרט), 2018

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה

תודות:
IMLAW – קרן אינסל מילוא לאמנות עכשווית
תודה מיוחדת למגן חלוץ ואדם חלוץ שעזרו,
תמכו והשקיעו בפרויקט הקטלוג
הדפסים בחסותו הנדיבה של
שבח בן יהודה | Sby Color
אורית טוכמן וניר הרמט
יעל קליין
נועה חזן
גל איזנשטיין
תום איילון
גיא ויצמן
שי מילוא

© כל הזכויות שמורות, 2018

اساف هيندن: رطوبة نسبية
جمعية "مكان للفن"
في كريات هملاخا، تل أبيب
سبتمبر 2018

كتالوچ:
تصميم وإنتاج الكتالوچ: ماچين حالوتس، آدم حالوتس
ترجمة للانجليزية: ياعيل كلاين
ترجمه للعربية: إدوارد بشارة
طباعة: كيتر للطباعة، هار طوڤ

على الغلاف: **بدون عنوان (ثعلب)** (تفصيل)، 2018

كل القياسات بالسنتيمتر، العرض x الارتفاع

شكر:
IMLAW – صندوق اينسل ميلو للفن المعاصر
شكر خاص لماچين حالوتس وآدم حالوتس الذين ساعدوا،
دعموا واستثمروا في مشروع الكتالوچ
مطبوعات برعاية شيڤاح بن يهودا | Sby Color
اوريت توخمان ونير هارمات
ياعيل كلاين
نوعه حزان
چال ايزنشتاين
توم ايالون
چاي وايزمان
شاي ميلو

© كل الحقوق محفوظة، 2018

بدون عنوان (كلب)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، أحجام مختلفة
(كلب ألكيبيادس، المتحف البريطاني، لندن)
ללא כותרת (כלב), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, גדלים משתנים
(כלבו של אלקיביאדס, המוזיאון הבריטי, לונדון)
Untitled (Dog), 2018, archival pigment print, variable dimensions
(The Dog of Alcibiades, The British Museum, London)

שכנות טובה

יעל קליין

אבי ורבורג (Warburg, 1866–1929), בן למשפחת בנקאים יהודים־גרמנים, כרת ברית עם אחיו הבכור כבר בגיל שלוש־עשרה, ולפיה יוותר על מעורבותו העתידית בעסקי המשפחה בתנאי שאחיו יקנה לו כל ספר שירצה. בצעירותו התאהב האינטלקטואל באמנות, בעיקר באמנות הרנסנס האיטלקי, ובמקביל החל להתעניין בטקסיהם ובאמנותם של בני שבטים אינדיאנים מבודדים ובמקומה של האמנות בחייהם. הוא ערך מסעות ברחבי אירופה ואמריקה שהעשירו והעמיקו את תפיסתו על הדימוי ומקומו בתרבות ובאמנות.

לימים נעשה ורבורג חוקר תרבות והיסטוריון של האמנות, ואף פיתח את דיסציפלינת האיקונולוגיה באמנות. שאיפותיו האינטלקטואליות בעולם האמנות, התרבות והפולקלור התגלמו במוסד מיוחד במינו, השוכן בלב אוניברסיטת לונדון, ושם הוא פועל עד היום במתכונתו המקורית. את ספריית ורבורג הוא החל לפתח ב־1900, וב־1933, עם עליית הנאציזם, היא הועתקה מהמבורג למקום משכנה הנוכחי בלונדון. הספרייה מונה כ־360,000 כותרים בלבד, ופוקדים אותה מדי יום ביומו סטודנטים וחוקרים סקרנים במיוחד.

ורבורג הקים ספרייה ייחודית זו על פי מתודולוגיה שפיתח, שגרסה כי הידע האנושי הינו רוחבי ומולטידיסציפלינרי; הוא מתנהג כמו גוף חי שמתפתח וצומח כל הזמן, ועל כן ספרייה ששואפת להכילו מחויבת לסגל לעצמה שיטה ארגונית שמותאמת לתכונותיו אלה, בשונה מספריות לאומיות קלאסיות שספריהן מקוטלגים על פי סיווגים מקצועיים ספציפיים ומוגבלים מטבעם. ספריית ורבורג התהוותה מתוך גישה דינמית המתייחסת לעולם האמנות כאל זירה רוחבית שנפרסת על פני תחומי חיים רבים כגון חברה, אנתרופולוגיה,

ללא כותרת (חסידי), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 70x45
(לבוש חסידי לשבת, מוזיאון ישראל, ירושלים)
بدون عنوان (حسيدي)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 70x45
(زي حسيدي ليوم السبت، متحف إسرائيل، القدس)
Untitled (Hasidic Jew), 2018, archival pigment print, 70x45
(Hasidic Shabbat Attire, Israel Museum, Jerusalem)

דת, פילוסופיה ועוד. ורבורג שקד שנים רבות על פיתוח מתודולוגיה זו, שתוצאתה הספרייה הסופית, הספרייה שלו, שמה דגש על תוכן ולא בהכרח על צורה באמנות. הספרייה מחולקת לארבעה אגפים: **תמונה** (image) – אוסף שמוקדש לתמונה, לסמל ולדימוי באמנות ובארכיטקטורה, נושא שהעסיק את ורבורג רבות במחקרו; **מילה** (word) – אוסף שמכיל ספרים בנושאי הספרות והשפה, בדגש על המוטיב והצורה וכן על אופן שימור הספרות הקלאסית; **מגמה** (orientation) – אוסף שבמרכזו המעבר מאמונות מיסטיות ומאגיות לתחומים כמו דת, מדע ופילוסופיה בחשיבה המערבית; **פעולה** (action) – חקר החברה והפולקלור, השתמרותם של דפוסים קדומים והשפעתם על נורמות ומוסדות בחברה המודרנית. הספרייה מאורגנת על פי ״חוק השכן הטוב״* כך שכל ספר מקיים עם שכנו יחסי גומלין המייצרים משמעויות חדשות ודינמיות. הספרים, אפילו הנדירים והעתיקים שבהם, לא שמורים מאחורי דלפק ההשאלה, כפי שנהוג בספריות מוסדיות, אלא פזורים על המדפים והשולחנות כך שהם נגישים למבקרים.

מפעל חייו של ורבורג מציג את הידע כישות נזילה וגמישה, כפאזל שניתן לפרקו ולהרכיבו מחדש לצורות שונות ומגוונות, באופן תמידי ומשתנה, מבלי שיהיה כפוף לתבנית אחת מסוימת ומקובעת. ארגון ספרי הספרייה, מלאכה שהשקיע בה מחשבה תמידית, לצד הפלואידיות של סיווגיה, שהתקבעו רק לקראת סוף חייו (ובוודאי היו מוסיפים להשתנות אילו היה מאריך ימים), מוכיחים כי אוצרות הידע האנושי הם איברים חופשיים, שאמנם נהוג לשייכם לדיסציפלינות או קטגוריות מסוימות, אך בפועל הם נחלת האנושות כולה, ולו רק בשל האפשרות לנתח, לנכס, לבקר, לפרק ולקשור אותם באינספור דרכים.

אסף הינדן מתבונן ביצירות אמנות קיימות, ובאמצעות הפעולה העדינה ביותר, או לחלופין הגסה ביותר, מפיח בהן חיים חדשים. כך בתערוכה ״לחות יחסית״ שולף האמן עצמים קיימים ומגוונים מתוך מקומות והקשרים שונים – מהמוזיאון הבריטי המפואר באנגליה, דרך מוזיאון ישראל הוותיק ומוזיאון האסלאם בירושלים, ועד למוזיאון הפריפריאלי ״בית שטורמן״ בעין חרוד – ומעניק להם תפקיד חדש בעולם, יוצר מהם יצירה חדשה.

* M. Cristina Pattuelli, "The Warburg Library: Morphology of a Library as a Laboratory of the Mind," *19th Annual Conference of the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP)* Washington D.C., July 2011.

התלבושת המסורתית של היהודי החרדי, המוצגת באוסף הקבוע של מוזיאון ישראל לצד פריטים נוספים מההיסטוריה של התרבות היהודית, מצולמת מבעד לזכוכית המוזיאון – כך שנוכחותו ה״מכובדת״ מורגשת כל העת – ומוצגת בתערוכה זו על פי כללי ארגון שונים מכלליו של המוזיאון. התלבושת חסרת הגוף והפנים מוצבת לצד שועל – פוחלץ שקפוא בזמן במעין תנועתיות משחקית, ופרוותו כמו מלטפת את פרוות השטריימל. מנגד, מזמן אחר ומתרבות אחרת, מזדקרת לה הקריאטידה – פסל מהמאה השלישית לפני הספירה – שאופן תיעודה טוען את התלבושת המסורתית של המאה העשרים אף במשמעות נוספת. אמנם נשמרות בצילום עקבות מן המוקפדות שבאה לידי

ללא כותרת (קריאטידה), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 70x45
(קריאטידה, המוזיאון הבריטי, לונדון)
بدون عنوان (الكرياتيد)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 70x45
(الكرياتيد، المتحف البريطاني، لندن)
Untitled (Caryatid), 2018, archival pigment print, 70x45
(Caryatid, The British Museum, London)

ביטוי בצמד הפריטים ההיסטורי כפי שהוא מוצג במוזיאון ישראל, אך לצד רוחו השובבה של השועל והשיח עם הקריאטידה נוצר ממד מעט גרוטסקי והקשר חדש שמוליד יצירה חדשה.

בתערוכה מתקיימים זה לצד זה דימויי אמנות "גבוהה", ערש התרבות האירופית הקלאסית – הפסלים המונומנטאליים והאציליים של הרמס, ונוס והקריאטידה המוצגים במוזיאון הבריטי – לצד פוחלצים ארציים מתחום חקר הטבע שצולמו במוזיאון הצנוע בעין חרוד. הפסלים העתיקים, דמויות נשגבות בעלות עוצמה רבה, מהדהדות בצילום הצבי, באוזניו המזדקרות, בצווארו הארוך, המקנים לו ארשת אצילית ודרוכה. אולם רושם זה קורס במהרה לממד הארצי והבנאלי, כשנגלות לפנינו ידיות הדלת המוכתמות של מוזיאון הטבע, והשלט "דחוף" שמבצבץ ברקע מיד מזכיר לנו את המקומי והיומיומי.

בעבודותיו מרבה האמן לפנות ליצירות אייקוניות, כמו *נמרוד* של דניצגר, שמקבל את פניהם של העוברים והשבים במסדרונות מוזיאון ישראל, ומוכר בנוף האמנות הישראלית. הצילום ולעיתים העיבוד של יצירות אלה פוסלים אפשרות שלפיה קיימת סמכות אחת ריכוזית שקובעת כיצד יש ללמוד, לפרש, לשמר, להבין או לארגן את האמנות. כך מממש הינדן בזעיר אנפין את המתודה של אבי ורבורג: הוא מפרק יצירות קיימות, מנתק אותן מהקשרן המקורי ונותן להן הקשר אחר; הוא מפעיל את "חוק השכן הטוב" כדי להתוות להן ארגון אמנותי חדש.

במוזיאון לאומי, פריטים מסוג זה מוצגים כתיעוד, שימור של העבר האנושי וההיסטוריה של הטבע, אך בתערוכה זו, באמצעות התקשורת הסבוכה והמרומזת ביניהם, הם הופכים למכלול ששובר את המוסכמות ומייצר שיטת ארגון חדשה, לעיתים אסוציאטיבית, לעיתים ביקורתית. עדשת המצלמה מתבוננת מבעד לוויטרינת המוזיאון ומנתצת את הסדר והחוקים שהוא מכתיב. ההקשרים הנעשים בתערוכה זו אינם נשענים על תקופה כרונולוגית בזמן, על מיקום גיאוגרפי מסוים או על מאפיינים תרבותיים, אלא על חומר, צורה ותוכן, על אופני שימור העבר והזיכרון.

ללא כותרת (צבי ארץ ישראלי), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 70x110
(בית חיים שטורמן, מוזיאון ומכון לידיעת האזור, עין חרוד)
بدون عنوان (غزال الجبل)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 70x110
(بيت حاييم شتورمن، متحف ومعهد للمعرفة الإقليمية، عين حرود)
Untitled (Mountain Gazelle), 2018, archival pigment print, 70x110
(The Beit Shturman Museum and Institute of Regional Knowledge, Ein Harod)

بدون عنوان (ثعلب)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 35x55
(بيت حاييم شتورمن، متحف ومعهد للمعرفة الإقليمية، عين حرود)
ללא כותרת (שועל), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 35x55
(בית חיים שטורמן, מוזיאון ומכון לידיעת האזור, עין חרוד)
Untitled (Vulpes), 2018, archival pigment print, 35x55
(The Beit Shturman Museum and Institute of Regional Knowledge, Ein Harod)

حسن الجوار

ياعيل كلاين

آبي ڤاربورغ (Warburg، 1866–1929) هو إبن لأسرة مصرفية يهودية-ألمانية، في سن الثالثة عشر قطع عهدًا مع أخيه الأكبر، يتنازل بموجبه عن جميع حقوقه المستقبلية في أعمال الأسرة، شريطة أن يشتري له أخوه أي كتاب يتمناه. وفي شبابه وقع هذا المفكر في حب الفن، خاصة بفن النهضة الإيطالية، وبذات الوقت شرع بالاهتمام بطقوس وفن ابناء قبائل منعزلة من الأمريكيين الأصليين وبمكانة الفن في حياتهم. وكان قد سافر في جميع أنحاء أوروبا وأمريكا، مما أثرى وعمّق فهمه للمجاز ومكانته في الثقافة والفن.

أصبح ڤاربورغ فيما بعد باحثاً ثقافيًا ومؤرخًا للفن، حتى أنه طور نظام علم الأيقونات في الفن. تجسدت طموحاته الفكرية في عالم الفن، الثقافة والفولكلور في مؤسسة فريدة من نوعها، تقع في قلب جامعة لندن، والتي لا تزال فاعلة حتى يومنا بهيئتها الأصلية. انها مكتبة ڤاربورغ التي كان قد شرع في تطويرها عام 1900، وتم نقلها عام 1933 إلى موقعها الحالي في لندن بسبب صعود النازية. تحتوي المكتبة على 360,000 عنوان فقط، ويزورها كل يوم طلاب وباحثون فضوليون بشكل خاص.

أنشأ ڤاربورغ هذه المكتبة الفريدة وفقًا لمنهجية طورها بنفسه، والتي تنص على أن المعرفة البشرية هي عرضية ومتعددة الاختصاصات؛ إنها تتصرف كجسم حي يتطور وينمو طوال الوقت، وبالتالي فعلى المكتبة التي تطمح إلى احتوائها أن تخصص لنفسها طريقة تنظيمية ملائمة لهذه الخصائص، على عكس المكتبات الوطنية الكلاسيكية التي تصنف كتبها وفقاً لتصنيفات مهنية ومحدودة بطبيعتها. تم إنشاء مكتبة ڤاربورغ من خلال نهج ديناميكي يشير إلى عالم الفن باعتباره ميدان عرضي يمتد عبر العديد من مجالات الحياة، مثل المجتمع، الأنثروبولوجي، الدين، الفلسفة والمزيد. قضى ڤاربورغ سنوات عديدة في تطوير هذه المنهجية، التي تركز حصيلتها النهائية، مكتبته، على المحتوى بدلاً من الشكل في الفن. المكتبة مقسمة إلى أربعة أقسام: **الصورة** (image) – مجموعة مكرسة للصورة، للرمز، وللمجاز بالفن والفن المعماري، وهو موضوع اشغل ڤاربروغ كثيراً في بحثه؛ **الكلمة** (word) – مجموعة تحتوي على كتب عن الأدب واللغة، مع التركيز على الموضوع (الموتيف) والهيئه، وكذلك على كيفية الحفاظ على الأدب الكلاسيكي؛ **التوجه** (orientation) – مجموعة تركزت على الانتقال من المعتقدات المبهمة والسحرية إلى مجالات مثل الدين والعلوم والفلسفة في الفكر الغربي؛ **الفعل** (action) – دراسة المجتمع والفولكلور، صيانة الأنماط القديمة وتأثيرها على القاعدات والمؤسسات في المجتمع الحديث. يتم تنظيم المكتبة وفقًا لـ "قانون الجار الحسن"*

* M. Cristina Pattuelli, "The Warburg Library: Morphology of a Library as a Laboratory of the Mind," *19th Annual Conference of the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP)* Washington D.C., July 2011.

بحيث يحافظ كل كتاب على علاقات متبادلة مع جيرانه والتي تنتج معانٍ جديدة وديناميكية. وحتى وإن كانت الكتب نادرة وقديمة، فلا يتم خزنها خلف مكتب التداول كما هو متبع في المكتبات المؤسسية، وانما يتم فردها على الرفوف والطاولات كي تكون بمتناول يد الزوار.

مشروع حياة ڤاربورغ يقوم بعرض المعرفة ككيان سائل ومرن، وكاحجية قابلة للحل واعادة التركيب بأشكال مختلفة ومتعددة، وبنحو دائم ومتغير، دون أن تخضع لقالب واحد محدد وثابت. تنظيم كتب المكتبة تطلب تفكيراً دائماً و ثبت فقط في أواخر حياته (ولربما كان قد استمر في التغيير إن عاش أكثر). وأثبت تنظيم الكتب وانسياب تصنيفها أن كنوز المعرفة الإنسانية هي بمثابة عناصر حرة وبالرغم أنه من المتبع تصنيفها إلى تخصصات أو فئات معينة، فإنها على أرض الواقع ميراث للبشرية أجمع، ولو لمجرد إمكانية التحليل، التملّك، النقد أو الربط بينها بطرق لا تعد ولا تحصى.

ללא כותרת (ונוס), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 35x20
(ונוס של טאונלי, המוזיאון הבריטי, לונדון)
بدون عنوان (فينوس)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 35x20
(تاونلي فينوس، المتحف البريطاني، لندن)
Untitled (Venus), 2018, archival pigment print, 35x20
(The Townley Venus, The British Museum, London)

الفنان أساف هيندن يتأمل بلأعمال الفنية القائمة، ومن خلال الفعل الأكثر رقة، أو الأكثر غلاظة، يعطيهم حياة جديدة عبر عدسة كاميرته. وكذلك بالمعرض "رطوبة نسبية"، يقوم الفنان بجلب عناصر موجودة ومتنوعة من أماكن وسياقات مختلفة – ابتداءً من المتحف البريطاني الفخم بإنجلترا، وعبوراً بمتحف إسرائيل القديم والموقر والمتحف الإسلامي في القدس، وحتى المتحف النائي "بيت شتورمن" في عين حرود – بل ويهبهم بحياة جديدة ويعطيهم دوراً جديداً في العالم، ويؤلف منهم عملاً فنياً جديداً.

تم تصوير الزي التقليدي لليهودي الأرثوذكسي، المعروض في المجموعة الدائمة لمتحف إسرائيل بجانب اعمال فنية اخرى من تاريخ الثقافة اليهودية، من وراء زجاج المتحف، وذلك كي يُشعَر بحضوره "الوقر" باستمرار. ويقدَّم الزي في هذا المعرض وفقا لمبادئ تختلف عن المبادئ التقليدية لتنظيم المتحف. الزي بدون جسم ووجه موضوع بجانب ثعلب محنّط ومجمّد في الزمان بنوع من الحركة الدعابية – و تداعب فروته فروة الشترايمل (قبعة من فرو). وقبال ذلك، من زمن آخر وحضارة مختلفة تقف الكرياتيد – وهي تمثال من القرن الثالث قبل الميلاد – وطريقة توثيقها تضيف معنًى اضافيا للزي التقليدي من القرن العشرين.

وفي حين تحفظ في التصوير اثرات من الدقة المعبرة في القطعتين التاريخيتين كما هن معروضتين في متحف إسرائيل، الا ان لجانب روح الثعلب المرحة والحوار مع الكرياتيد تكوّن بُعد غروتيسكي نوعا ما، وسياق جديد يلد عملاً فنياً جديد.

تتواجد في المعرض مجازات فنية "راقية"، مهد الحضارة الأوروبية الكلاسيكية – تماثيل هيرميس التذكارية والنبيلة، الكرياتيد وڤينوس المعروضتان في المتحف البريطاني – إلى جانب مُحنطات "ارضية" من مجال ابحاث الطبيعة والتي صورت في متحف عين حرود المتواضع. المنحوتات القديمة لشخصيات رفيعة تملك القوة تتخلل الى صورة الغزال، بأذنتيه المنتصبتين وعنقه الطويل، وتهبه حضور نبيل ويقظ. ولكن هذا الانطباع سرعان ما يتحول لبعد واقعي وعادي، عند مرأى قبضات باب متحف التاريخ الطبيعي، و لافتة "ادفع" بالخلفية والتي تذكرنا فوراً بما هو محلي ويومي.

غالبا يلجأ الفنان لأعمال فنية أيقونية، مثل نمرود لدانتزيجر، الذي يستقبل المارة في أروقة متحف إسرائيل، وهو معروف في الساحة الفنية الإسرائيلية. التصوير الفوتوغرافي ومعالجة الاعمال الفنية هذه تمنع إمكانية أن تكون هناك سلطة مركزية واحدة التي تحدد كيفية تعليم، تفسير، حفظ، فهم أو تنظيم الفن. وهكذا يطبق هيندن على نطاق صغير أسلوب آبي ڤاربورغ: هو يقوم بتفكيك أعمال فنية قائمة وبفصلها عن سياقها الأصلي ويعطيها سياق آخر; وهو يشغل "قانون الجار الحسن" لرسم تنظيم فني جديد لها.

في المتحف الوطني هذه الاعمال الفنية معروضة كتوثيق، والحفاظ على الماضي الإنساني وتاريخ الطبيعة، ولكن في هذا المعرض، من خلال التواصل الكثيف والضمني بينهما، فإنها تصبح مجمل يكسر المتفقات ويخلق طريقة تنظيمية جديدة، أحيانا ما ترابطية وأحيانا اخرى نقدية. تنظر عدسة الكاميرا عبر زجاج المتحف وتحطم النظام والقوانين التي يمليها. السياقات الموجودة في المعرض لا تعتمد على فترة زمنية من الزمن، أو على موقع جغرافي معين، أو على خصائص ثقافية، وانما على مضمون، شكل ومحتوى، وعلى طرق الحفاظ على الماضي والذاكرة.

רב־תרבותיות במוזיאון:
מבט על גזע, מגדר ותצוגה בישראל

נועה חזן

המרכז למדיה, תרבות והיסטוריה, אוניברסיטת ניו יורק
מתוך מאמר שראה אור לראשונה בגיליון 49 של *תיאוריה וביקורת* בהוצאת קיבוץ המאוחד והוצאת מכון ון ליר

חגיגות היובל להקמת מוזיאון ישראל בירושלים, שהתקיימו בקיץ 2015, חתמו תקופת התחדשות של מוזיאונים מרכזיים רבים בישראל. התצוגות המחודשות (או התערוכות החדשות) עומדות לעתים קרובות בסימן הניסיון להציג את המגוון האתני בישראל בהתאם לעקרונות הרב־תרבותיות ושיח הזהויות; אך האירוניה היא שאימוץ הגישה הרב־תרבותית נעשה לא פעם אגב הקצנת הנרטיב האתנוצנטרי הלאומי שעיצב את התצוגות הקודמות.

ההקצנה נעוצה בחלוקה המסורתית שעדיין מתקיימת במוזיאונים בעולם בין מחלקות של ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות עכשווית. כלל אצבע עוזר לעמוד על החלוקה הזאת במתכונתה הישראלית: בעוד שבתצוגות הארכיאולוגיה מופיעים מוצגים שנמצאו באזור הגיאוגרפי של ארץ ישראל גם אם אותם מוצגים מעידים על קיומן של קהילות לא יהודיות, הרי תצוגות האתנוגרפיה כוללות רק מוצגים השייכים לקהילות יהודיות, גם אם שימשו לפני שהגיעו בני קהילות אלה לישראל. לעומת זאת, מה שמוגדר "אמנות ישראלית" מחויב להיות גם מקומי וגם יהודי. כלומר בעוד שהמקום (ארץ ישראל) הוא הנתון ההכרחי לסיווג פריט כארכיאולוגי ואילו הדת (יהדות) היא הנתון ההכרחי לסיווג פריט כאתנוגרפי, החיבור ביניהם – שבהקשר המקומי יוצר את הלאומיות – הוא הנתון ההכרחי לסיווג של מוצג כאמנות ישראלית. דוגמה מובהקת לחלוקה זו נמצאת

ללא כותרת (כסא), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 70x45
(כסאות לחתן־תורה חתן־בראשית, מוזיאון ישראל, ירושלים)
بدون عنوان (كرسي)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 70x45
(كراسي لحتان توراه حتان براشيت، متحف إسرائيل، القدس)
Untitled (Chair), 2018, archival pigment print, 70x45
(Chatan-Torah Chatan-Bereshit Chairs, Israel Museum, Jerusalem)

במוזיאון ישראל, שבו האגף לאתנוגרפיה (ששמו החדש הוא "האגף לאמנות ותרבות יהודית") ממוקם בנפרד אך בצמוד לאגף החדש לארכיאולוגיה (שנותר בשמו הקודם), ומול שניהם ממוקמת תצוגת הקבע של האמנות הישראלית. בין האגפים, מוצב הפסל *נמרוד* של יצחק דנציגר, כמחווה סמלית וכחוליה המקשרת ומגשרת בין האגפים השונים, ובהתאמה – בין המצב הקודם של ארץ ללא עם ועם ללא ארץ לבין המצב העכשווי של ישיבת עם בארצו.

חשיפת הקשרים ההיסטוריים ההדוקים בין מוזיאונים ומערכי תצוגה מודרניים לבין צמיחת הלאומיות, מאפשרת להבחין כי החלוקה למחלקות נפרדות במוזיאונים עכשוויים מבוססת למעשה על רטוריקה מגזיעה שראשיתה במאה התשע־עשרה ושקישרה בין אבולוציה תרבותית להתגבשות לאומית. על פי תפיסה זו של אבולוציה תרבותית, עמים שאינם מגובשים לכדי לאום שויכו לגזע מוקדם ולא מפותח של האנושות ואילו עמים שהתגבשו לכדי לאום הוצגו כפסגתו של המדרג האבולוציוני האנושי. וכך, הצגת מגוון רב של קהילות במוזיאונים בהתאם לגישה הרב־תרבותית – יחד עם החלוקה לאגפי תצוגה של ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות, שממשיכה לתמוך בהיגיון אבולוציוני לאומי – מאפשרת לכלול את סיפוריהן של קהילות רבות שהודרו בעבר מן המוזיאונים בלי לפגוע בנרטיב העל הלאומי האתנוצנטרי הישן ואף לחזקו ולאשררו.

הבניית היחסים בין עבר פרימיטיבי להווה לאומי: מערכי תצוגה במאה התשע־עשרה

הפרדת מרחבי התצוגה על בסיס שיוך אתני, באופן שמסמן אובייקטים שנוצרו במסגרת לאומית כשלב האחרון והמפותח ביותר ברצף המוצגים, איננה המצאה ישראלית. כפי שהראה החוקר טוני בנט במאמרו "The Exhibitionary Complex" שורשיה של הפרדה זו נטועים עמוק בהיסטוריה של מערכי התצוגה המודרניים, אשר הומצאו כדי לכונן, להצדיק ולפאר את הישויות הלאומיות החדשות שהתגבשו באירופה. בנט אף הראה כי עצם ההיגיון הלינארי ההיסטורי, שבמסגרתו תקופה קדומה הובילה לתקופה שבאה אחריה, הומצא רק במאה התשע־עשרה. מערכי תצוגה של אוספים פרטיים במאות שקדמו לה הדגישו דווקא את השימור והיציבות ולא את ההתפתחות והשינוי. הטמעת ההבנה של העבר כהיסטוריה ויצירת הקשר בינו לבין ההווה נעשו בעיקר באמצעות תערוכות מכניקה (mechanics institute exhibitions), מוזיאונים לאומיים, תערוכות עולמיות ומופעי מוזרויות בירידי שעשועים (freak shows). אף שבכל אחד ממערכי התצוגה הללו

הוצג תוכן שונה, הם מיסדו את ההיגיון הליניארי ההיסטורי, שהיה חיוני לשם שכנוע ההמונים ביתרונותיה של הישות הלאומית המודרנית בשלביה הראשונים.

כבר במאה השמונה־עשרה הוצגה לבני המעמדות העובדים רטוריקה של התפתחות וקִדמה בתערוכות המכניקה שנועדו להכשרה מקצועית ולטיפוח גאוותם של עובדי בתי החרושת והמפעלים בבריטניה. תערוכות אלה אופיינו במחירי כניסה נמוכים ובשעות פתיחה מאוחרות, והוקדשו להצגת תהליכים מכניים ומוצרים תעשייתיים שלעתים היו מעשי ידיהם של הצופים עצמם. הן הובילו את המבקרים במסלול שנע מן המוקדם אל המאוחר ומחומרי הגלם אל המוצר המוגמר. כפי שטען ניקולאס פירסון במאמר "The State and the Visual Arts" תערוכות המכניקה הכשירו את הקרקע למערכי התצוגה הלאומיים לא רק בחניכת ההמונים לתפיסה היסטורית של התפתחות אלא גם בכך שלימדו את בני המעמדות העובדים כיצד עליהם להתנהג בעת ביקורם בתערוכות. תערוכות אלה הסדירו מבחינה מוסרית ותרבותית את התנהגותם של בני המעמדות העובדים, ושימשו אמצעי לחינוכם – ללא כפייה, לכאורה כמעשה של תַרבות עצמי הנובע מרצונם הפרטי של המבקרים.

ללא כותרת (כבש הבית), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, גדלים משתנים
(בית חיים שטורמן, מוזיאון ומכון לידיעת האזור, עין חרוד)
بدون عنوان (كبش البيت)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، أحجام مختلفة
(بيت حاييم شتورمن، متحف ومعهد للمعرفة الإقليمية، عين حرود)
Untitled (Sheep, Ovis aries), 2018, archival pigment print, variable dimensions
(The Beit Shturman Museum and Institute of Regional Knowledge, Ein Harod)

עם כינון המוזיאונים הלאומיים הוצגו גם חפצי תרבות וייצוגים של בני אדם במונחים של התפתחות וקִדמה. המוזיאון הבריטי, המוזיאון הלאומי הראשון מסוגו, נפתח בלונדון ב־1759, אולם אוצרי המוזיאון סירבו להכניס אליו את בני המעמדות הנמוכים אלא אם כן יעברו בדיקת שפיות ושכרות. רק כמאה שנים אחר כך, הרווחים שגרפה בריטניה מן התערוכה העולמית הראשונה שנערכה בהייד־פארק בשנת 1851 אפשרו את בנייתם של מוזיאון המדע, המוזיאון להיסטוריה של הטבע ומוזיאון ויקטוריה ואלברט במרכז לונדון, שהיו פתוחים לציבור. בזכות היכרותו של הקהל בבריטניה עם תערוכות המכניקה, הצגתן של יצירות וחפצי אמנות מעשי ידי אדם במוזיאונים אלה לפי רצף היסטורי התקבלה בטבעיות. בהשראת הדיסציפלינה ההיסטורית חולק העבר במוזיאונים הלאומיים לתקופות היסטוריות. חדרים נפרדים הוקצו לתקופות השונות ומסלול המבקרים עבר מן המוקדם למאוחר באופן שהדגיש סגנון אמנותי ומאפיינים תרבותיים. המוזיאונים הראשונים תפקדו כמכשירים עיקריים ליצירה וביסוס של רצף טלאולוגי מדומיין מעבר קדום ופרימיטיבי ועד המדינה החדשה שנבעה מתוכו. ההיסטוריה האוניברסלית של האנושות הפכה בהם לחומר פיזי שניתן לראותו.

התערוכות הבינלאומיות* הוסיפו לתפיסה זו את ההיבט האנתרופולוגי באמצעות הצגת בני אדם – התוספת המכריעה והמשכנעת ביותר להמחשה ולהוכחה של יתרונות הלאומיות האירופית כחלק מתיאוריית האבולוציה האנושית. במסגרת התערוכות הבינלאומיות – שהראשונה בהן, כאמור, התקיימה בשנת 1851 בלונדון – הוצגו עמי אירופה המגובשים לכדי לאום כשלב הגבוה ביותר באבולוציה, ומתחתם העמים האחרים. בתערוכה הבינלאומית שהתקיימה בפילדלפיה ב־1876 חולקו הביתנים על פי הגזעים המרכזיים: לטינים (שיוצגו על ידי צרפת), טאוטונים (שיוצגו על ידי גרמניה, אוסטריה והונגריה), אנגלוסקסים (שיוצגו על ידי בריטניה), אמריקנים (שיוצגו על ידי ארצות הברית עצמה) ואוריינטלים (שיוצגו על ידי סין ויפן). שחורים ואבוריג׳ינים, לעומת זאת, לא זכו לביתנים משל עצמם וציינו את נקודת ראשית האנושות, את רגע המעבר מטבע לתרבות ומשימפנזים לבני אדם – מעבר שהוצג קודם לכן במסגרת ירידי השעשועים ומופעי המוזרויות.

* ״התערוכות הגדולות״, ״התערוכות העולמיות״ ו״התערוכות הבינלאומיות״ הם השמות שניתנו במחקר ובמסמכים ההיסטוריים לאותן התערוכות שגלגולן העכשווי הן תערוכות האקספו (Expo). במאמר זה בחרתי להשתמש בשם ״התערוכות הבינלאומיות״.

בתערוכות הבינלאומיות וכן בירידים שהוקמו סביבן הוצגו מקומות ואנשים מכל רחבי הגלובוס באופן שהכפיף אותם למבט השולט של הבורגנות הלבנה הגברית במטרופולין. נוסף על זיקתן של התערוכות הבינלאומיות לירידי הבידור הייתה להן זיקה גם לוועידות המדעיות. כך למשל, במקביל לתערוכה העולמית של פריז בשנת 1889 – שאחד ממוצגיה הפופולריים היה הכפר הכושי (village nègre), שבו הוחזקו כ־400 בני אדם אפריקנים שהדגימו את מנהגיהם האותנטיים – התקיימה הוועידה השנתית הבינלאומית לאנתרופולוגיה וארכיאולוגיה. חיבור זה הציב את צרפת בחוד החנית של המדע ושל מערכי התצוגה כאחד.

דרך מערכת יחסים זו – שנרקמה בין הוועידות המדעיות, המוזיאונים, התערוכות הבינלאומיות והירידים שהוקמו בשוליהן – חלחלו ערכי התרבות הרשמית אל התרבות העממית המתפתחת. כך, רטוריקה של עליונות אירופית וקִדמה הוטמעה גם בתחום הבידור. מלבד סימון ההבדל בין העמים האירופיים לשאר האומות, נוכחותם של האחרים בתצוגות הללו הייתה בעלת השפעה

ללא כותרת (חרב עם להב משולשת ונגדן), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 70x110
(חרב עם להב משולשת ונגדן, המוזיאון לאמנות האסלם, ירושלים)
بدون عنوان (سيف بثلاث شفرات)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 70x110
(سيف بثلاث شفرات، متحف الفن الإسلامي، القدس)
Untitled (Triple-Bladed Sword & Sheath), 2018, archival pigment print, 70x110
(Triple-Bladed Sword & Sheath, The Museum for Islamic Art /
L. A. Mayer Institute for Islamic Art, Jerusalem)

ללא כותרת (בית שטורמן), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 35x50
(בית חיים שטורמן, מוזיאון ומכון לידיעת האזור, עין חרוד)
بدون عنوان (متحف بيت شتورمن)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 35x50
(بيت حاييم شتورمن، متحف ومعهد للمعرفة الإقليمية، عين حرود)
Untitled (Shturman Museum), 2018, archival pigment print, 35x50
(The Beit Shturman Museum and Institute of Regional Knowledge, Ein Harod)

פוליטית מלכדת ומגבשת. לנוכח הפרימיטיבי הרחוק, נמחקו חלוקות בגוף הפוליטי הלאומי האירופי ונוצר "אנחנו" שעמד בניגוד לאחרוּת העמים הלא לאומיים.

הגישה הרב־תרבותית ופוליטיקת הזהויות

מערכים חזותיים במוזיאון ומחוץ לו ממשיכים גם כיום, ואפילו ביתר שאת, להבטיח חלוקות קשיחות בין רעיונות ואנשים, בישראל ומחוץ לה, זאת למרות היכרותן של אוצרות וכותבות עם ההיסטוריה הארוכה של ההדרות וההפרדות ואף מתוך ניסיון כן לתקנה. כישלונו של הניסיון למוסס את החלוקות הקשיחות בין מחלקות במוזיאונים נובע מן האימוץ החלקי של הרעיונות הרב־תרבותיים במוסדות תרבות בישראל – כמו גם במקומות אחרים בעולם.

הגישה הרב־תרבותית ופוליטיקת הזהויות אומצו אל חיק השיח האינטלקטואלי בישראל כבסיס וכהצדקה לתביעותיהן של קהילות מודרות להכרה בייחודיות תרבותן ולהקצאת משאבים להמשכיותה. אך בפועל, כפי שמראה האמן והתיאורטיקן ארין ראשיד (Araeen Rasheed) במאמריו על גבי כתב העת *The Third Text*, שילובן של גישות אלה במוזיאונים באירופה אִפשר דווקא את הנצחת השוליות של אוכלוסיות מודרות על ידי הרחקתן ודחיקתן מן הנרטיב הלאומי המרכזי. בצורתה זו, במוזיאונים, הגישה הרב־תרבותית היא גלגול חדש של גזענות תרבותית, שכמו הגזענות הביולוגית, מושתתת על היגיון של אבולוציה, קדמה, התפתחות ותפיסה מדרגית היררכית.

בישראל, בנוסף לחלוקה המרחבית לתצוגות ומרחבים על פי מוצא היוצרים, אימוץ הגישה הרב תרבותית במוזיאונים מתבטא גם בהצבת התצוגות זו לצד זו באופן המדמה התפתחות ואבולוציה על רצף הזמן, כפי שמתרחש במוזיאון ישראל בירושלים. הרצף הטלאולוגי שנוצר בשיטוט בין חללי המוזיאון – בין העבר הרחוק, העבר הקרוב וההווה – ובהתאמה בין ארכיאולוגיה, אתנוגרפיה ואמנות – הוא אמצעי מכריע המאפשר למוזיאון הלאומי לנסח את המהלך שעבר עם ישראל במונחים אבולוציוניים מן המיושן לעדכני, מן הפרימיטיבי למודרני ומן הטרום־לאומי ללאומי. ברטוריקה מקומית זו החלוקה המוזיאלית למחלקות מושתתת על תפישות אירופאיות שלפיהן עמים בעלי זיקה לאומית נמצאים בפסגת האבולוציה האנושית ואילו עמים קדם־לאומיים נמצאים בתחתיתה. בכך התערוכות חונכות חניכה מתמדת וקולקטיבית את קהילת הצופים בהן על פי סטנדרט אתני־לאומי אירופי, ונותנות ביטוי לתשוקות לאומיות ולצרכים פוליטיים של המדינה יותר משהן מייצגות עובדות היסטוריות על הקהילות והעמים המוצגים בהם.

التعددية الثقافية في المتحف: نظرة على العِرق، الجندر والعرض في إسرائيل

د. نوعه حزان

المركز للإعلام، الثقافة والتاريخ، جامعة نيويورك.

عن مقال نشر لأول مرة في العدد 49 من *النظرية والنقد* من نشر كيبوتس همئوحاد ونشر معهد فان لير.

اختتمت احتفالات اليوبيل لإنشاء متحف إسرائيل في القدس، والتي وقعت صيف عام 2015، مرحلة تجديد للعديد من المتاحف المركزية في إسرائيل. وغالباً ما تطمح العروض المجدَّدة (أو المعارض الجديدة) الى عرض التنوع الإثني في إسرائيل، وفقاً لمبادئ التعددية الثقافية وحوار الهويات؛ وللسخرية، فان تبنّي نهج التعددية الثقافية يتم أحياناً بسبب تطرف الناراتيف الإثني الوطني الذي صمم العروض السابقة.

هذا التطرف يكمن في التقسيم التقليدي القائم حتى اليوم في متاحف حول العالم بين اقسام علم الآثار، الإثنوغرافيا والفن المعاصر. وبحكم التجربة فيمكن تحديد هذا التقسيم في صيغته الإسرائيلية: في حين تتواجد في معارض علم الآثار معروضات التي تم العثور عليها داخل منطقة أرض إسرائيل الجغرافية، حتى ولو دلّت هذه المعروضات على وجود جاليات غير يهودية، ففي معارض قسم الاثنوغرافيا تُشمل معروضات تابعة للجاليات اليهودية فقط، حتى وإن تم استخدامها قبل وصولها لإسرائيل. من ناحية أخرى، فإن ما يعرف بـ "الفن الإسرائيلي" يجب أن يكون محلياً وكذلك يهودياً. بمعنى أن بينما المكان (أرض إسرائيل) هو المعطى الضروري لتصنيف قطعة كتابعة لعلم الآثار فإن الدين (اليهودية) هو المعطى الضروري لتصنيفها كتابعة للاثنوغرافيا. والدمج بينهما – الذي يخلق القومية في السياق المحلي – هو المعطى الضروري لتصنيف المعروض كفن إسرائيلي. نجد مثالاً بارزاً لهذا التقسيم في متحف إسرائيل، به جناح الاثنوغرافيا (الذي اسمه الجديد هو "الجناح للفن والثقافة اليهودية") يقع على انفراد ولكن بجوار الجناح الجديد لعلم الآثار (الذي بقى على اسمه السابق)، ومقابلهما يقع المعرض الدائم للفن الإسرائيلي. بين الأجنحة، يقف تمثال نمرود ليتسحاك دانتزيچر، كإجلال رمزي وكحلقة واصلة ووسيطة بين الأجنحة المختلفة، وتِباعًا – بين الوضع السابق لأرض بلا شعب وشعب بلا أرض وبين الوضع الحالي لجلوس شعب في ارضه.

بدون عنوان (هرقل)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، أحجام مختلفة
(تمثال هرقل، متحف إسرائيل، القدس)
ללא כותרת (הרקלס), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, גדלים משתנים
(פסל הרקלס, מוזיאון ישראל, ירושלים)
Untitled (Herakles), 2018, archival pigment print, variable dimensions
(Statue of Herakles, Israel Museum, Jerusalem)

كشف العلاقات التاريخية الوثيقة بين المتاحف ومنظومات العرض الحديثة وبين نمو القومية، يمكّن من الملاحظة أن تقسيم المتاحف المعاصرة لأقسام منفصلة مبني في الواقع على صياغة خطاب داعٍ للعنصرية، والذي بدأ في القرن التاسع عشر وربط بين التطور الثقافي والبلورة القومية. ووفقا لهذا المفهوم من التطور الثقافي، فإن الشعوب الغير متضامنة لرتبة قومية يُنسبون الى عرق بدائي وغير متطور في البشرية، بينما الشعوب الواصلة لرتبة قومية عُرضوا كقمّة في سلم التطور البشري. وهكذا، فان عرض مجموعة واسعة من الجاليات بالمتاحف وفقا لنهج التعددية الثقافية – بالإضافة إلى تقسيمها لاجنحة عرض لعلم الآثار، الإثنوغرافيا والفن، وتواصل لدعم منطق تطوري قومي – يسمح بشمل روايات جاليات عديدة كانت قد استبعدت في الماضي من المتاحف، وذلك دون المساس بالناراتيف القومي القديم، بل بتعزيزه وتصديقه.

بناء العلاقات بين ماضٍ بدائي وحاضر قومي: منظومات عرض في القرن التاسع عشر

فصل مساحات العرض وفقاً لانتماء إثني، وبطريقة تعيّن اجساماً أنشأت في إطار قومي كمرحلة أخيرة والأكثر تطوراً من سلسلة المعروضات، ليس بابتكاراً إسرائيلياً. كما أظهر الباحث توني بينيت في مقاله The Exhibitionary Complex فان جذور هذا الفصل مغروسة عميقاً في تاريخ منظومات العرض الحديثة، التي ابتُكرت من أجل إنشاء، تبرير وتمجيد الكيانات القومية الجديدة التي تبلورت في أوروبا. أظهر بينيت حتى أن اتّباع تسلسل تاريخي خطي، والذي بحسبه تؤدي فترة زمنية مبكرة إلى الفترة الذي تليها، لم يبتكر إلا في القرن التاسع عشر. منظومات عرض لمجموعات خاصة في القرون اللتي سبقتها قد أبرزت في الواقع الصيانة والاستقرار بدلاً من التطور والتغيير. ترسيخ مفهوم الماضي كتاريخ ووصله بالحاضر تم بالاساس من خلال معارض معهد الميكانيكا (mechanics institute exhibitions)، متاحف وطنية، معارض عالمية وعروض الحالات الغريبة في اسواق ترفيهيه (freak shows). على الرغم من أن بكل من منظومات هذه العروض قُدِّم محتوى مختلفًا، إلا أنهم أسسوا التسلسل التاريخي الخطي، الذي كان ضروريًا لإقناع الجماهير بأفضلية الكيان الوطني الحديث في مراحله المبكرة.

وحتى في القرن الثامن عشر عُرض لابناء الطبقات العاملة اسلوب خطاب في التطور والتقدم بمعارض الميكانيكا التي صُمِّمت للتدريب المهني ولتعزيز فخر عمال المصانع والمصانع في بريطانيا. تميزت هذه المعارض بأسعار الدخول المنخفضة وأوقات عمل حتى ساعات متأخرة، وكانت مخصصة لتقديم انهجة ميكانيكية ومنتجات صناعية، التي في بعض الأحيان كانت من عمل يد الزوار أنفسهم. قادت هذه المعارض الزوار عبر مسار ينتقل من الأقدم إلى الأحدث ومن المواد الخام إلى المنتوج النهائي. وكما ادعى نيكولاس پيرسن في المقال "The State and the Visual Arts"، فقد سهدت معارض الميكانيكا الأرض لمنظومات العرض الوطنية، ليس فقط في تثقيف الجماهير لمفهوم تاريخي للتطور، وانما ايضا في تعليم الطبقات العاملة كيفية التصرف أثناء زياراتهم للمعارض. وقد ادارت هذه المعارض سلوك ابناء الطبقات العاملة من الناحية الأخلاقية والثقافية، وكانت بمثابة وسيلة لتثقيفهم دون إكراه، على ما يبدو كعمل تثقيف ذاتي نابع من ارادة الزوار الخاصة.

مع إنشاء المتاحف الوطنية، عُرضت أيضا تحف ثقافية وتمثيلات لابناء البشر بمصطلحات من التطور والتقدم. افتتح المتحف البريطاني في لندن عام 1759، وهو أول متحف وطني من نوعه. لكن القائمون على المتحف رفضوا ادخال ابناء الطبقات الدنيا الا بعد مرورهم بفحص للجنون والسّكر. وبعد حوالي مائة عام فقط، اتاحت الأرباح التي حققتها بريطانيا من المعرض العالمي الأول، الذي أقيم في هايد بارك عام 1851، بناء متحف العلوم، متحف التاريخ الطبيعي ومتحف ڤيكتوريا وألبرت في وسط لندن، الذين كانوا مفتوحين للجمهور. عرض الأعمال والتحف الفنية في هذه المتاحف وفقًا لتسلسل تاريخي استُقبل بشكل طبيعي، وذلك بفضل معرفة الجمهور البريطاني بمعارض الميكانيكا. وبايحاء من النظام التاريخي، تم تقسيم الماضي بالمتاحف الوطنية لحقب تاريخية. خصصت غرف منفصلة لحقب مختلفة ومر مسار الزوار من الأقدم إلى الأحدث بطريقة ابرزت أسلوب فني وخصائص ثقافية. وكانت المتاحف الأولى بمثابة أجهزة رئيسية لإنشاء وتأسيس تواصل غائي وهمي من ماضٍ قديم وبدائي وحتى الدولة الجديدة التي انبثقت منه. وبها أصبح تاريخ البشرية العالمي مادة ملموسة يمكن رؤيتها.

المعارض الدولية* إضافت لهذا المفهوم الجانب الأنثروبولوجي من خلال عرض أبناء البشر، وكانت بمثابة الاضافة الحاسمة والأكثر إقناعا لإثبات فوائد القومية الأوروبية كجزء من نظرية التطور البشري. وفي إطار المعارض الدولية – أولها، كما ذكر، وقع في عام 1851 في لندن – عُرضوا شعوب أوروبا كأُمة متضامنة بأعلى مرحلة من مراحل التطور، ومن تحتهم الشعوب الأخرى. بالمعرض الدولي الذي عقد في فيلادلفيا في عام 1876 تم تقسيم الأجنحة وفقا لاجناس البشرية المركزية: اللاتينيون (مثلتهم فرنسا)، التوتونيون (مثلتهم ألمانيا، النمسا والمجر)، الأنجلو ساكسون (مثلتهم بريطانيا)، الأميركيون (مثلتهم الولايات المتحدة نفسها) والشرقيون (مثلتهم الصين واليابان). من ناحية أخرى، لم يكن للأفارقة السمر وللسكان الأصليين أجنحة خاصة بهم واعتُبروا كنقطة البداية الإنسانية، كلحظة انتقال من الطبيعة إلى الثقافة ومن الشمبانزي إلى الانسان – ممر تم عرضه مسبقًا في اسواق الترفيه ومعارض الحالات الغريبة.

في المعارض الدولية والأسواق التي أقيمت حولها عُرضوا أماكن وأناس من جميع أنحاء العالم، وكان ذلك بطريقة أخضعتهم للنظرة البرجوازية البيضاء والذكورية المهيمنة في العواصم. وبالإضافة لعلاقة المعارض الدولية باسواق الترفيه، فكانت لهم أيضًا علاقة بالمؤتمرات العلمية. على سبيل المثال، أثناء المعرض العالمي في باريس عام 1889 – والذي فيه احد العروض الشعبية كانت قرية الزنوج (village nègre) التي شملت نحو 400 شخص من الأفارقة وبدورهم عرضوا عاداتهم الأصلية - عقد المؤتمر السنوي الدولي للأنثروبولوجيا وعلم الآثار. هذه العلاقة جعلت من فرنسا ان تصبح في طليعة العلم ومنظومات العرض على حد سواء.

ومن خلال هذه العلاقة المُحاكة بين المؤتمرات العلمية، المتاحف، المعارض الدولية والأسواق تسربت قيم الثقافة الرسمية الى الثقافة الشعبية النامية. وهكذا، رُسّخ اسلوب خطاب للتقدم والتفوق الأوروبي

* "المعارض الكبرى"، "المعارض العالمية" و"المعارض الدولية" هي الأسماء الواردة في الأبحاث وفي الوثائق التاريخية لتلك المعارض المعروفة بيومنا الحالي باسم معارض اكسپو (Expo). في هذا المقال اخترت استخدام اسم "المعارض الدولية".

ايضا في مجال الترفيه. ولجانب تحديد الفرق بين الشعوب الأوروبية وبقية الأمم، كان لحضور الآخرين في هذه المعارض تأثير سياسي موحِد وممتِن. قبالاً للبدائي البعيد، تم محو التقسيم في الكيان السياسي القومي الأوروبي وتم تشكيل "نحن" مقابل الشعوب الاخرى الغير قومية.

نهج متعدد الثقافات وسياسة الهويات

المنظومات المرئية بالمتحف وخارجه تستمر حتى اليوم، وبأكثر حدة، وذلك لضمان تقسيم صلب وواضح بين أفكار وأشخاص، في إسرائيل وخارجها، وهذا على الرغم من علم القائمات والكتابات بتاريخ طويل من الإقصاء والفصل وحتى من محاولة صادقة لتصحيحهم. فشل محاولة صهر التقسيم الصلب بين الأقسام بالمتاحف ينبع من تبني جزئي لافكار التعددية الثقافية من قبل المؤسسات الثقافية في إسرائيل – كما في هو الحال في أماكن أخرى من العالم.

نهج التعددية الثقافية وسياسية الهويات احتُضنوا في الخطاب الفكري بإسرائيل كأساس وكمبرر لمطالب الجاليات المهمشة للاعتراف بتميز ثقافتهم ولتوفير موارد لاستمراريتها. ولكن في ارض الواقع، كما يوضح الفنان والمنظّر ارائين رشيد (Araeen Rasheed) في مقالاته بمجلة *The Third Text*، فان إدماج هذه النهوج بالمتاحف في أوروبا مكّن من ترسيخ تهميش السكان المستثنين عن طريق استبعادهم من الناراتيف القومي المركزي. وبهذه الصورة يكون النهج المتعدد الثقافات في المتاحف بمثابة تجسيد جديد للعنصرية الثقافية، ويمثل العنصرية البيولوجية يستند على منطق التطور والارتقاء، التقدم، التنمية ومفهوم تدرجي متسلسل هيكلياً.

بالإضافة إلى التقسيم المساحي للمعارض وفقا لاصول المبدعين، فباسرائيل ينعكس اعتماد نهج التعددية الثقافية بالمتاحف أيضا في وضع المعارض جنبا إلى جنب، بطريقة تحاكي التنمية والتطور على مر الزمن، كما يحدث في متحف إسرائيل في القدس. التواصل الغائي الذي تكوّن بالتجول بين فضاء المتحف – بين ماضٍ بعيد، ماضٍ قريب والحاضر – وبالتوالي بين قسم علم الآثار، الاثنوغرافيا والفن – هو عامل حاسم يسمح للمتحف الوطني صياغة المسار الذي قطعه شعب إسرائيل من الناحية التطوريه، من القديم الذي عفا عليه الزمن الى المحتلن، ومن البدائي الى الحديث ، ومن ما قبل القومي الى القومي. في اسلوب الخطاب المحلي هذا فان التقسيم المتحفي مبني على أساس المفاهيم الأوروبية وحسبها فان الدول التي لديها هوية وطنية هي في قمة التطور البشري وشعوب ما قبل الوطنية موجودة في القاع. وبهذا فإن المعارض تقوم بتوجيه جماعي مستمر لجمهور المشاهدين وفقا لمعيار إثني-قومي أوروبي، وتعبر عن رغبات وطنية واحتياجات سياسية للدولة اكثر من تمثيل حقائق تاريخية عن الجاليات والشعوب المعروضة بها.

In Israel, in addition to the spatial distribution of exhibits and departments according to the origin of the creators, museums have adopted a multicultural approach expressed also in the juxtaposition of the exhibits in a way that simulates development and evolution along a timeline. The teleological order of the halls of the Israel Museum – arranged from the remote past, through the recent past, and to the present; and distributed between archaeology, ethnography, and art, respectively – is a curatorial method enabling the national museum to depict, using evolutionary terms, the transition of the people of Israel from obsolete to up-to-date, from primitive to modern, and from pre-national to national. Within this local rhetoric, the division of the museum into departments is structured upon European approaches, according to which groups with national qualities are at the summit of human evolution, while pre-national groups are at the bottom. The exhibitions constantly and collectively educate the audience by national-ethnical European standards; they express the national ambitions and political agendas of the state more than they represent historical facts about the communities and groups they display.

The revenues from the Great Exhibition held in Hyde Park in 1851, almost a century later, finally enabled England to build the Science Museum, Natural History Museum, and Victoria and Albert Museum in central London, which were contrariwise open to the public. The arrangement of handmade works and art objects in museums by their location on the historical timeline was accepted naturally by virtue of the mechanics exhibitions and the British audience's former acquaintance with this system of organization. Influenced by the discipline of history, the past in national museums was divided into historical periods. Separate halls were allotted to the different periods, and the course of the visitors was set from early to late periods, stressing artistic style and cultural characteristics. The first museums lay the foundations for an imagined teleological order, ranging from an early primitive past to the new state it conceived. A universal history of humanity hence materialized into physical, visible substance.

The international expositions* contributed an anthropological aspect to this approach by showcasing people – the most effective demonstration used to prove the advantages of European nationalism as a part of the human evolution theory. In the framework of these expositions – the first of which took place in London in 1851, as mentioned earlier – the nationalized peoples of Europe were depicted as the highest evolutionary rank, superior to all others. The pavilions at the Centennial International Exhibition held in Philadelphia in 1876 were divided into the five principle races: Latin (represented by France), Teutonic (represented by Germany, Austria, and Hungary), Anglo-Saxon (represented by Britain), American (represented by the United States), and Oriental (represented by China and Japan). Aboriginals and dark-skinned Africans, on the contrary, were not granted their own pavilions, but were rather displayed as the beginning of humanity and the transition from nature to culture and from chimpanzees to humans – a transition formerly represented at street fairs and

* 'World fairs', 'universal expositions', and 'international expositions' were some of the names given in research and historical documentation to the exhibitions referred to as 'Expos' today. In this article I chose to use the term 'international expositions'.

freak shows. Places and people from around the world were presented at the international expositions and the fairs set up around them in a manner that subjugated them to the governing gaze of the white masculine bourgeoisie in the metropolis.

In addition to street fairs, the international exposition also bore a relation to scientific conferences. For example, the Exposition Universelle – whose most popular exhibits included the *village nègre*, in which four hundred Africans showcased their authentic customs – was held in Paris in 1889, concurrently with the Annual International Congress of Anthropology and Archaeology. This placed France at the forefront of both science and exhibitionary forms of display.

Through the relationship that developed between scientific conferences, museums, international expositions and their surrounding fairs, values of formal culture penetrated the developing popular culture. A discourse of European supremacy and advancement was thus introduced to the field of entertainment as well. Beyond emphasizing the distinction between the peoples of Europe and the rest, the presence of other groups in these exhibition spaces had a unifying political affect. In light of the distant and the primitive, inner gaps in the national political European body were closed, and a strong 'us' that stood against the otherness of the non-nationalism of other groups was formulated.

The multicultural approach and politics of identities

The multicultural approach and politics of identities have infiltrated the intellectual discourse in Israel as a basis and justification for rising voices of excluded communities, which demand to have the uniqueness of their culture acknowledged and resources allocated for its continuation. However, in reality, as the artist and theorist Araeen Rasheed asserts in his articles published in the *Third Text*, the assimilation of these approaches in European museums was what cultivated the perpetuation of the marginality of excluded populations, by rejecting them from the main national narrative. This manifestation of the multicultural approach in museums is in fact a new instance of cultural racism, which, similarly to biological racism, is founded upon the logic of evolution, advancement, development, and a hierarchical ranking method.

as well as Jewish. In other words, while the place (the Land of Israel) is what defines an item as archaeological and religion (Judaism) is what defines an item as ethnographic, the connection between them – which creates the Jewish nation – is what defines an exhibit as an 'Israeli artwork'. A typical example of this division is the Israel Museum, where the Ethnography Wing (whose new name is the Wing for Jewish Art and Life) is separate from but situated in proximity to the new Archaeology Wing (which still bears its old name), and the permanent Israeli art exhibition faces them both. The *Nimrod* statue sculptured by Yitzhak Danziger constitutes a symbolic gesture, mediating between the different wings and associating the early state of a land without a people and a people without a land with the current state of a people settled in their land.

Unveiling the strong historical ties between museums and modern forms of display and the rise of nationalism indicates that the separation between the different departments in contemporary museums is essentially based on a racist rhetoric originating in the nineteenth-century, which linked cultural evolution to national consolidation. This notion of cultural evolution regarded groups not consolidated as a nation as an early, underdeveloped race of humanity, whereas groups consolidated as a nation were viewed as the most superior evolutionary human class. The display of a diversity of communities in museums according to a multicultural approach – in tandem with the distribution of the departments into archaeology, ethnography, and art, a distribution which continues to sustain a national evolutionary logic – enables the inclusion of the stories of the numerous communities which had been previously excluded from museums, without violating the old national ethnocentric meta-narrative, but even strengthening and validating it.

Between primitive past and national present: Displays and museums in the nineteenth-century

Displaying objects by their ethnical origins, while marking objects created within a national framework as the final and most developed stage in a sequence of pre-national objects is by no means an Israeli invention. As observed by Tony Bennett in his article "The Exhibitionary Complex", the foundations

of this separation method are rooted deep in the history of modern display, invented in order to establish, justify, and glorify the new national entities that were established in Europe. Moreover, Bennett showed that the linear concept of modern history, which portrays each period as a progression of an earlier one, was invented only in the nineteenth-century. Prior to this concept, private collections emphasized preservation and stability rather than development and change. The understanding of the past as history and the connection between the past and the present were first implemented in the mechanics institute exhibitions, national museums, international expositions, and freak shows at street fairs. Although each of these display systems featured different content, they helped institutionalize the linear historical logic which played an essential role in persuading the masses of the advantages of modern nationalism in its early stages.

A discourse of development and advancement was thus introduced to the working classes as early as the eighteenth-century at mechanics institute exhibitions, which served to provide professional training to and boost the pride of British factory workers. The exhibitions offered low-cost entry tickets and late opening hours, and were dedicated to displaying mechanical technology and industrial products, often produced by the viewers themselves. Visitors were guided through a course of display arranged from earliest to latest, from raw material to the final product. In his article "The State and the Visual Arts", Nicholas Pearson claimed that these mechanical exhibitions laid the groundwork for national forms of display, not only by exposing the masses to new approaches toward time, but also in that they taught the working classes how to behave at exhibitions. These exhibitions regulated the moral and cultural behavior of the working class, constituting a non-imposing educational facility, which induced alleged self-refinement, apparently willed by the visitors themselves.

Upon the establishment of national museums, cultural objects and human representations were also exhibited in contexts of development and advancement. The British Museum, the first national museum of its kind, was inaugurated in London in 1759; however, the lower classes were denied access by the curators unless they passed mental health and alcohol tests.

Multiculturalism at the Museum: Race and Gender on Display

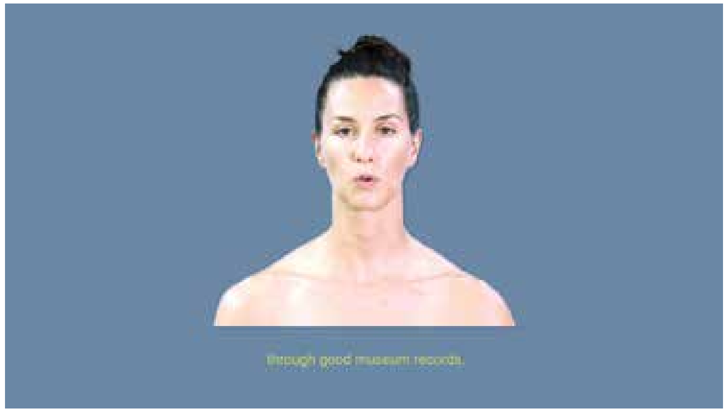
Noa Hazan

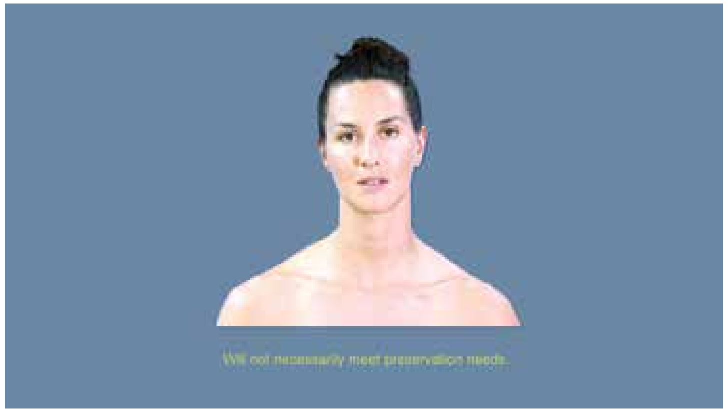
The Department of Media, Culture, and History, New York University
From an article first published in *Theory and Criticism* 49: 39–66.

The 50th anniversary celebrations of the Israel Museum in Jerusalem, held in the summer of 2015, marked an era of renewal among various major museums in Israel. The renewed (or new) exhibitions often attempt to display the ethnical variety in Israel following multicultural principles and a discourse of identities; however, ironically, this multicultural approach is often adopted by way of reinforcing the national ethnocentric narrative that had shaped the previous exhibitions.

This reinforcement is embodied in the traditional separation, which still exists in museums around the world, between departments of archaeology, ethnography, and contemporary art. The Israeli version of this separation can be observed by applying the following rule of thumb: While archaeological exhibitions feature artifacts found in the geographical region of the Land of Israel – even if they point to the existence of non-Jewish communities – ethnographical exhibitions include only artifacts belonging to Jewish communities, even in cases where they served these communities before their arrival in Israel. On the contrary, what is considered 'Israeli art' must be local

Guidelines, 2018, screenshot from video, 04:30 min
Production: Jasmin Vardi; video photography: Dor Even-Chen;
director, scriptwriter and editor: Assaf Hinden; model / actress: Tanja Boppart
Guidelines, 2018, צילום מסך מתוך וידאו 04:30 דק'
הפקה: יסמין ורדי; צלם וידאו: דור אבן־חן;
בימוי, תסריט ועריכה: אסף הינדן; מודל/ שחקנית: טניה בופרט
Guidelines، 2018، لقطة شاشة من ڤيديو 04:30 دقيقة
الإنتاج: ياسمين ڤاردي؛ مصور الفيديو: دور ايڤن حن؛
اخراج, كتابة سيناريو وتحرير: أساف هيندن؛ عارضة / ممثلة: تانيا بوپارت





and philosophy; **Action** – the study of society and folklore, the survival of early social patterns and their appearance in modern norms and institutions. The library is categorized according to the 'law of the good neighbor'*: The arrangement of the books creates new and dynamic meanings. The volumes, even the rare ones, are not guarded by the circulation desk, as is customary in institutional libraries, but are rather scattered throughout the shelves and desks, accessible to all readers.

Warburg's work regards knowledge as a fluid, elastic entity, a puzzle that can constantly be disassembled and reassembled in a variety of different ways without being subject to a single model. The craft of classifying the library books, which came to an end only toward the end of his life (and would have probably continued to keep him occupied had he lived longer), demonstrates that the treasures of human knowledge are independent organs, which despite the common tendency to ascribe them to specific categories or disciplines, are in fact the estate of humanity at large, if only for the potential of analyzing, appropriating, criticizing, disassembling or associating them in an infinite number of ways.

Assaf Hinden observes existing works of art, and by applying the most subtle, or otherwise the most brutal action, instills new life in them. In the exhibition *Relative Humidity*, the artist extracts a variety of existing objects from different contexts and places – the luxurious British Museum, the distinguished Israel Museum, the Islamic Museum in Jerusalem, and the peripheral Shturman Museum in Ein Harod – and assigns them a new role, creating a new work of art.

The traditional costume of the orthodox Jew, exhibited in the permanent collection of the Israel Museum among other Jewish cultural items, is photographed through the glass of the museum – so that its respectable presence never ceases to prevail – and presented in the current exhibition according to different standards of organization. The faceless, body-less costume is positioned beside a fox – a taxidermied animal eternally preserved in a playful movement, whose fur strives to brush that of the shtreimel. Meanwhile, the third-century

* M. Cristina Pattuelli, "The Warburg Library: Morphology of a Library as a Laboratory of the Mind," *19th Annual Conference of the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP)* Washington D.C., July 2011

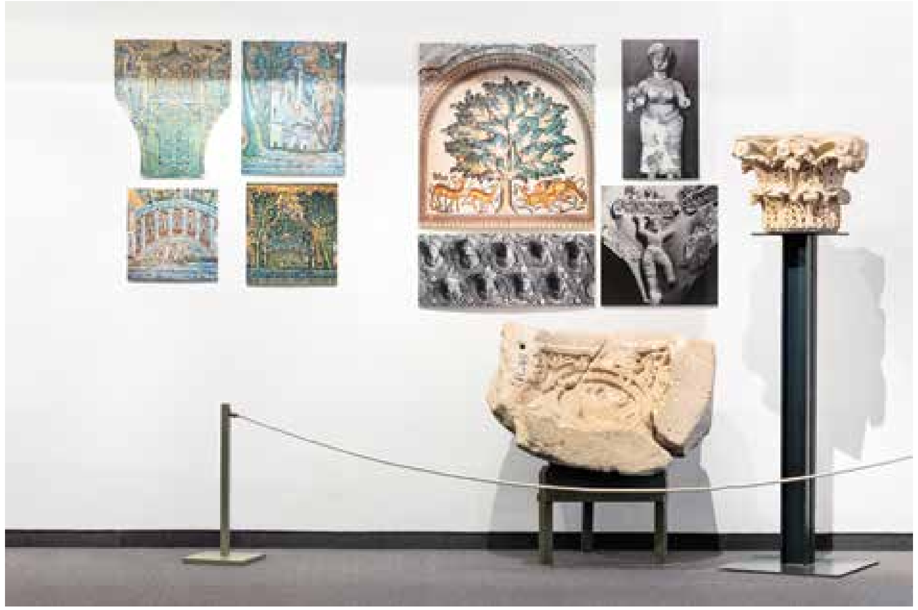
BCE caryatid stands erect, from another time and culture, echoing the traditional twentieth-century costume, charging it with yet another layer of meaning.

Traces of the severity of the Israel Museum are felt all the while in the documented set of historical artifacts; however, between the fox's frisky spirit and the discourse aroused by the caryatid, a somewhat grotesque dimension and new context are formulated.

Images of 'high art,' the essence of classical European culture – the monumental statues of Hermes, Venus, and the caryatid from the British Museum – alongside earthly taxidermied animals from the field of natural history photographed at the modest Shturman Museum, co-exist in this exhibition. The statues, divine and powerful figures, are echoed in the photograph of the gazelle, in its erect ears and long neck, which create a noble and vigilant impression. However, this notion soon collapses into a mundane and banal dimension, as the stained doorknobs of the natural history museum and the 'Push' sign in the background come into sight, calling attention back to the local and the ordinary.

Hinden's oeuvre includes documentation of many iconic artworks, like Danziger's *Nimrod*, which is an immanent part of the Israeli art landscape, regularly welcoming the Israel Museum visitors. The practice of photographing and processing these works rejects a possibility of a singular centralized authority determining the ways in which art should be studied, interpreted, preserved, understood or organized. Hinden hence consummates Warburg's mythology: He disassembles existing works, detaches them from their original context and assigns them a new context; he applies the 'law of the good neighbor', mapping a new artistic system of organization.

In a national museum, these types of artifacts are displayed as documentation, preservation of the human past or the history of nature; however, in this exhibition, by means of the insinuated and intricate relationship between them, the artist breaks conventions and formulates a new system of organization, sometimes associative, at other times critical. The lens of the camera glances through the showcase of the museum, shattering the order and set of rules which it dictates. The categorization in this exhibition does not hinge upon chronological periods in history, geographical locations, or cultural characteristics, but rather on material, form, content, and means of preserving the past.



Untitled (Palaces), 2018, archival pigment print, 35x55
(Umayyad Palaces, The Museum for Islamic Art /
L. A. Mayer Institute for Islamic Art, Jerusalem)
ללא כותרת (ארמונות), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 35x55
(הארמונות האומיים, המוזיאון לאמנות האסלם, ירושלים)
بدون عنوان (قصور)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 35x55
(القصور الاموية، متحف الفن الإسلامي، القدس)

Good Neighbors

Yael Klein

At the age of thirteen, Aby Warburg (1866–1929), born into a family of German-Jewish bankers, made a pact with his elder brother that he would relinquish his interest in the family business if his brother promised to buy him any book his heart desired. As a young intellectual, Warburg fell in love with art, especially Italian Renaissance art, and took up an interest in the rituals and beliefs of remote Native American tribes and the role of art in their culture. His journeys throughout Europe and America enriched his perception of the image and its place in art and culture.

Warburg eventually became an art historian and cultural theorist, and developed the study of iconology. His intellectual, artistic, cultural, and folkloristic ambitions are embodied in a unique institution, which to this day resides in the heart of the University of London. The idea behind the Warburg Library was first conceived in 1900, and in 1933 the library was moved from Hamburg to London with the rise of the Nazi Party.

The method that Warburg developed, upon which his library was founded, stressed the multidisciplinary quality of human knowledge, asserting that it behaves like an ever-expanding living organism. Therefore, a library that strives to contain and curate it must adopt an organization system suitable for these qualities, unlike the traditional national library whose books are divided into limited professional categories. The structure of the Warburg Library derived from a dynamic approach, which emphasized content rather than form and viewed the world of art as an entity spanning many fields such as society, anthropology, religion, philosophy, and more. The library is divided into four categories: **Image** – a collection dedicated to the image, picture, and symbol in art and architecture, a theme of special interest to Warburg; **Word** – a collection of books on literature and language, which highlights the motif and the form, as well as the preservation of classical literature; **Orientation** – a collection focusing on the Western transition from mystical and magical beliefs to fields like religion, science,

Assaf Hinden: Relative Humidity
Artspace Tel Aviv
September 2018

Catalogue:
Design and production: Magen Halutz, Adam Halutz
English translation: Yael Klein
Arabic translation: Edward Bishara
Printing: Keter Press, Har Tuv

On the cover: **Untitled (Vulpes)** (detail), 2018

Measurements are given in centimeters, height x width

Pagination follows the Hebrew reading direction, from right to left.

Acknowledgements:
IMLAW – The Insall Milow Foundation for Contemporary Arts
Special thanks to Magen Halutz and Adam Halutz for their time, effort, and support in the production of the catalogue.
The prints in this exhibition have been made possible by the generous contribution of Shevach Ben Yehuda | Sby Color.
Orit Tuchman and Nir Harmat
Yael Klein
Noa Hazan
Gal Eizenstein
Tom Ayalon
Guy Weizman
Shay Milow

© All Rights Reserved, 2018

Untitled (Hermes), 2018, archival pigment print, 70x110
(The Farnese Hermes, The British Museum, London)
ללא כותרת (הרמס), 2018, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 70x110
(הרמס מפרנזה, המוזיאון הבריטי, לונדון)
بدون عنوان (هيرميس)، 2018، نفث الصبغ على ورق أرشيفي، 70x110
(هيرميس الفارنيزي، المتحف البريطاني، لندن)

Assaf Hinden

Relative Humidity

מקום
לאמנות
בקרית
המלאכה