

א ר ט פ ו ר ט

A R T P O R T

א ר ט פ ו ר ט

ארטפורט, מיסודה של הקרן המשפחתית על-שם תד אריסון, פועל ללא מטרת רווח לקידום וטיפוח האמנות העכשווית בישראל. דרך כנסים, תערוכות, סדנאות מקצועיות לאמנים ותכנית הרזידנסי הבולטת בישראל, ארטפורט פועל להשמעת קולם של אמנים במרחב הציבורי ולקידום הקשרים בין אמנות וחברה.

מנהלת ארטפורט ורדית גרוס
מפיקת ארטפורט רננה נוימן

הקרן המשפחתית על שם תד אריסון

ג'ייסון אריסון (יו"ר), שלומית דה-פריס (מנכ"ל), רחל כהן (משנה למנכ"ל וסמנכ"ל כספים), יפעת שמואלביץ' (מנהלת השקעות חברתיות הקרן המשפחתית על שם תד אריסון)
ועדה מייעצת לארטפורט אילן דה-פריס, עידו בראל, דני מוג'ה

המסמכים

דניאל לנדאו / פול פואט /

קבוצת החשיבה גאנה / רקמה תיעודית

אוצרת מעין שלף

05.07.2014 — 29.05.2014

שפה גרפית אביגיל ריינר

עיצוב חוויה הדס זמר בן ארי

תרגום לאנגלית טליה הלקין

תרגום לערבית רואא תרגום והוצאה לאור

עריכה לשונית עברית יסמין הלוי

יחסי ציבור ישראל אליהו

תודה מיוחדת דור גז, יעל מסר, יעל רביד, צ'לסי היינס,

קלייר בישופ.

מאמרה של קלייר בישופ, "השתתפות וראווה - איפה אנחנו

היום?" (2012), באדיבות Creative Time Books ו-MIT Press.

התערוכה "המסתננים" מתבוננת במצב המקומי והגלובלי של מבקש המקלט או הפליט דרך עבודות שנעשו בהשתתפות קהילות של מבקשי מקלט בארץ ובעולם. בפרויקטים של Ghana ThinkTank (קבוצת החשיבה גאנה), רקמה תיעודית ודניאל לנדאו משתתפות קהילות של מבקשי מקלט וישראלים מדרום תל אביב – שניים מהם נוצרו במיוחד לתערוכה. סרטו של פול פואט מתעד פרויקט משנת 2001 של האמן ואיש התיאטרון כריסטוף שלינגניץ, אשר עבד עם מבקשי מקלט בווינה.

בעברית נהוג להשתמש במושג "מסתננים" כדי לתאר חדירה דרך גבול מדיני לשם ביצוע מעשה טרור. גם המקבילה האנגלית של המושג, infiltrators, מתארת חדירה עוינת מעבר לקווי אויב או התגנבות למטרת ריגול, הפיכה או השתלטות הדרגתית. לאחרונה השתרש הביטוי ביחס לאפריקנים שחצו את הגבול מאפריקה לישראל, ולצד כינויים אחרים כמו פליטים, מבקשי מקלט ומהגרי עבודה הוא ממלא תפקיד חשוב בדיון על מעמדם ועתידם. בהקשר של מבקשי המקלט, המושג "מסתננים" מקבע את מעשה חציית הגבול ומותיר את מושאיו כסובייקטים לימניליים, שנתרו לכודים, לא שם ולא כאן, אזרחים של שום מקום.

שם התערוכה משחק כאן תפקיד כפול, כיוון שהוא מבקש להתבונן על האמנות המוצגת בה כמעשה של הסתננות. האמנים מנסים לחתור תחת הסטריאוטיפים הקיימים באמצעות אופנים שונים של השתתפות, ולערער את האופן שבו אנחנו תופסים את המצב המורכב של מבקש המקלט או הפליט. האמנים מסתננים אל תוך המרחב הציבורי והקהילתי כפרועי חוק או מרגלים ערמומיים, וחודרים דרך קו הגבול הדק שבין מציאות לפיקציה כדי לבחון ולערער את יחסי הכוחות השולטים במרחב ומגדירים אותו. בדומה למרגלים, הם אוספים מידע על אותה מציאות בטרם יחליטו כיצד לפעול. הם מחפשים את הסדקים שבין הדיכוטומיות, מרחבי הביניים שבין נקודות המחלוקת, ושהים בתוכם.

שלוש מתוך ארבע עבודות בתערוכה מתייחסות למרחב המקומי ולמקומם של מבקשי המקלט בו, אך הן מהדהדות מציאות רחבה יותר, כפי שיצירתו של פואט, אמן אוסטרי, מהדהדת את המציאות הישראלית העכשווית. המהגרים המקסיקנים שנכנסים לארצות הברית דרך גבולותיה הדרומיים, הפליטים האפריקנים המגיעים לאירופה דרך הים, מאות אלפי הפליטים הסורים, ועוד: היחסים בין פליטים ומהגרים לבין העולם המערבי הם נושא מורכב שמעסיק את התקשורת והפוליטיקה העולמית, וגם עבודות אמנות עכשוויות רבות עוסקות בו. בין אלה קיימים פרויקטי אמנות ארוכי טווח שבוחנים את הנושא בכלים שאינם תיעודיים או יצוגיים בלבד: "תנועת המהגרים" של טניה ברוגרה במוזיאון קווינס; המאבק המשותף של פליטים ואמנים בהולנד, שהאמן יונאס סטאל התייחס אליו בפרויקט שלו "האקדמיה לעולם חדש"; האוניברסיטה השקטה של האמן הטורקי האמט אוגוט בלונדון, ועוד. בדומה לאמנים המשתתפים בתערוכה, אמנים אלה יוצרים פלטפורמות ששוברות את ההיררכיה והגבולות בין ז'אנרים שונים של אמנות, כמו גם בין אמנות לאקטיביזם. דרך מיזמים שמשלבים תיאטרון, חינוך, תנועות פוליטיות, סקוואטינג, האקינג ועוד, הם מבקשים מחד גיסא

לבחון את המרחב האמנותי כמרחב שיכול לייצר שינוי ממשי במציאות, ומאידך גיסא לא לאבד את הממד הפואטי והמעורפל של האמנות, שעשוי להשפיע על התודעה באופנים פתוחים יותר.

עם זאת, חשוב לציין שהתערוכה נולדה מתוך תחושה של דחיפות, כתגובה למצב אקוטי במרחב מקומי. כיום נמצאים בישראל כ-50 אלף מבקשי מקלט מאפריקה, רובם מאריתראה וסודאן, המבקשים הכרה כפליטים – בעיקר אנשים שנמלטו מרדיפות ואלמות על רקע אתני או פוליטי.

ישראל נוקטת מדיניות של אי-הרחקה בנוגע למבקשי המקלט מאריתראה וסודאן, כך שהיא לכאורה מכירה בכך שבמדינות מוצאם נשקפת סכנה לחייהם ושלא ניתן לגרשם חזרה. עם זאת, עד לאחרונה ישראל לא בדקה את בקשות המקלט שלהם ולא היתה להם אפשרות לקבל מעמד של פליט. על פי נתוני נציבות הפליטים של האו"ם משנת 2012, 83.6% מהאריתראים ו-69.3% מהסודאנים המגיעים למדינות הבודקות בקשות מקלט מוכרים כפליטים על פי התנאים המחמירים של האמנה. לעומת זאת, שיעור ההכרה בפליטים על פי האמנה בישראל הוא כ-0.2%, רק שניים מהם מאריתראה, ואף לא אחד מסודאן. מבקשי המקלט המגיעים לישראל נותרים אם כך במצב ביניים – מצד אחד הם אינם מגורשים, ומצד שני אינם זוכים להסדרת מעמדם או לזכויות בסיסיות. בחודשים האחרונים זומנו אלפי מבקשי מקלט למתקן הכליאה ה"פתוח" בחולות, שבו הם שוהים ללא תאריך שחרור, במטרה לעודד אותם לחזור למדינות מוצאם או למדינה אפריקנית שלישיית בתהליך המכונה "עזיבה מרצון".

באמנת האו"ם לפליטים מ-1951, פליט הוא אדם אשר "בגלל פחד מבוסס מהיותו נרדף מסיבות של גזע, דת, לאום, חברות בקבוצה חברתית מסוימת או דעה פוליטית, נמצא מחוץ למדינתו ואינו יכול או אינו רוצה, עקב אותו פחד, לחסות תחת ההגנה של אותה מדינה..." ישראל חתומה על האמנה הזאת ואף עזרה בניסוחה, בעקבות החוויות הקשות של הפליטים היהודים.

חברה הישראלית המושג "פליט" טעון במיוחד: הוא מתייחס הן לפליטים היהודים שברחו מאירופה הנאצית או מפרעות ואלמות בארצות ערב, והן לפליטים הפלסטינים שגורשו ב-1948. המחשבה על פליט שאינו יהודי מתקשרת בתודעה הישראלית הקולקטיבית לשינוי באיזון הדמוגרפי ולאיים על ישראל כמדינת מקלט לעם היהודי. ייתכן שזו הסיבה לטרוריקה של גורמים ממסדיים, שמגדירים את מבקשי המקלט כמהגרי עבודה, נושאי מחלות ואלמים. רטרוריקה זו מחלחלת לרחוב ומצטרפת למצוקה אמיתית של אזרחים ישראלים במקומות שיש בהם ריכוז גבוה של מבקשי מקלט, כגון דרום תל אביב.

לכן, לפני שהתערוכה תצליח להרחיק ראות אל המטאפורי והסימבולי, עליה לצלול אל תוך המרחב הטעון של דרום תל אביב: להעלות סוגיות מודחקות ולחשוף כתמים עיוורים בנוגע לסבלם של אזרחי המקום והפליטים גם יחד, דרך דיון פתוח עם מבקשי מקלט מאריתראה וסודאן, תושבים ישראלים, אמנים ופעילי שכונות שהשתתפו בפרויקטים השונים. לאורך התקופה שבה תוצג התערוכה ייערכו שיחות, מופעים, הדרכות וסיעורים בהנחיית חלק מהמשתתפים ומנקודת מבטם. הגלריה בדרום תל אביב, הקרובה כל כך למרחבים הטעונים אך בו בזמן רחוקה מהם, תנסה לגעת במרחב הציבורי ולאפשר לו להסתגל אל הגלריה, כפי שהמרחב אִפְשֵׁר לאמנות להסתגל אליו. אך היא אינה עושה זאת כדי לקבע את בעיית הפליטים כבעיה דרום-תל-אביבית, כפי שעושים לעתים התקשורת או הממסד, אלא דווקא כדי להראות כיצד הבעיה הזאת רלבנטית לכולנו. במובנים רבים, זוהי רק תחילתו של תהליך, תגובה מיידית למצב זמני, לפני שיהפוך לקבוע, לפני שנוכל להבין אותו לחלוטין.

אחד הפרויקטים בתערוכה, שנוצר דרך עבודה עם קהילות בדרום תל אביב, הוא זה של **קבוצת החשיבה גאנה**, קבוצת אמנים אמריקנים: כריסטופר רובינס, ג'ון יואינג ומריה דל כרמן מונטויה. במסגרת הפרויקט, קבוצות חשיבה של מבקשי מקלט מאריתראה וסודאן הציעו פתרונות לבעיות של ישראלים תושבי דרום תל אביב, ולהפך. הקבוצה הסודאנית נפגשה מחוץ לכותלי מתקן הכליאה בחולות, כיוון שחבריה זומנו לשם במהלך העבודה על הפרויקט. התהליך נמשך כמה חודשים, וכלל שיחות עם עשרות תושבים ומבקשי מקלט בדרום תל אביב שהעלו בעיות כגון הזנחה, לכלוך ומחסור בשטחים ירוקים, לצד תחושות של חוסר ביטחון ופחד ברחובות, שינוי אופי השכונה, אי-הבנות, עוינות הדדית, התעלמות מצד החברה הישראלית והממסד ועוד. הפתרונות שהקבוצות הציעו כללו לימוד הדדי של קודים תרבותיים, סיור וקמפיין בדרום העיר, משמר בטיחות של נשים אפריקניות וישראליות, שתילת גרילה של גנים אורבניים ועוד.

יותר מ-20 אלף מבקשי מקלט מאפריקה הגיעו לדרום תל אביב בשנים האחרונות, אל שכונות שגם כך סבלו מהזנחה ממשלתית ועירונית, ושאליהן התקזו פשע, סמים וזנות. דרום תל אביב הפכה למוקד של מתח בין מבקשי מקלט לאזרחים ישראלים, והפגנות משני הצדדים שנערכו בה, לצד פעולות אלימות של יחידים, לובו על ידי פוליטיקאים.

בעבודה מול תושבי דרום תל אביב ומבקשי המקלט, שתי קבוצות הסובלות לעתים קרובות מאפליה ודעות קדומות, הפרויקט מנסה להעלות אל פני השטח את הבעיות הללו מנקודת מבט שלרוב אינה מוצגת בתקשורת: במקום להעמיד את שתי הקבוצות זו מול זו כאויבות, הוא מנסה לבחון אם הן יכולות לעמוד באותו צד של המתנס, כנגד התפיסה הסטריאוטיפית שלהן בקרב חלקים מהחברה הישראלית.

הפרויקט מוצג בגלריית ארטפורט באופן שמנסה להתחקות אחר



התהליך, כמיצב, תיעוד, וסדרה של סדנאות שמניעות אנשים מן הגלריה אל המרחב הציבורי הדרום תל אביבי ובחזרה. פסל נייד על תלת-אופן מתפקד כמקום מפגש ותחנת עבודה שממשיכה להקליט בעיות ולשדר פתרונות בגלריה וברחבי העיר, בזמן התערוכה ואולי גם אחרי שתסתיים.

"קבוצת החשיבה גאנה" נוסדה ב-2006, ומאז הקימה רשת עולמית של קבוצות חשיבה, בין השאר בגאנה, קובה, אל סלבדור, סרביה, מקסיקו, אתיופיה ועזה, שמייצרות אסטרטגיות לפתרון בעיות מקומיות בעולם ה"מפותח". הרעיון הראשוני שלהם היה שקבוצות חשיבה במה שנחשב ל"עולם שלישי" יציעו פתרונות לבעיות של "העולם הראשון". בהמשך התברר שהתהליך יכול להפגיש בין קבוצות בקונפליקט ולייצר בריתות לא צפויות. בשנתיים האחרונות הם עובדים עם מהגרים מקסיקנים וקבוצות של אזרחים אמריקנים המתנגדים להגירה "בלתי חוקית" בגבול מקסיקו-ארצות הברית. אמני "קבוצת החשיבה גאנה" מתייחסים ביצירתם לתפיסות הקולוניאליסטיות של המערב כלפי "העולם השלישי" ובוחנים באירוניה וברפלקסיביות את תפקידם כאמנים מערביים. הם מנסים להסתגל אל המערך הסטריאוטיפי ולהפוך אותו על פיו באמצעות שינוי התפקידים המסורתיים של זה שעוזר וזה שנוזק לעזרה, זה שמייצץ וזה שלומד. עבודתם עם קהילות מנסה הן להניע שינוי אמיתי והעצמה דרך העלאת בעיות ופתרון, והן לחשוף במודע קונפליקטים ואנטגוניזמים שעולים באמנות השתתפותית. הם מודעים לעמדת הכוח שלהם ומאפשרים לה לשמש כמטאפורה לצורות אחרות של יחסי כוח במציאות.

בכל הפרויקטים בתערוכה, האמנים משתמשים במציאות כחומר גלם ליצירה שנעה בין התיעודי לפיקטיבי. הם אינם חוששים לנווט אותה, אבל משאירים מקום לאלתורים והתרחשויות בלתי צפויות שנובעות מהאינטראקציה עם המשתתפים ביצירתם. האופן שבו הם מתעדים ומתווכים את תהליך היצירה המשותף מערער במכוון את היחסים

המסורתיים בין המתעד למתועד, שבמסגרתם הכוח לתאר את המציאות נמצא בידי המתעד, ובמקום זה, נותנים מקום לתפיסה סובייקטיבית ומרובדת של אותה מציאות, שמשקפת גם את המורכבות של התהליך ההשתתפותי.

צמד אמני **רקמה תיעודית**, אביב קרוגלמסקי (ספרד/ישראל) ווחידה רמיוצ'יק (סרביה), רוקמים כאקט של תיעוד בזמן אמת. הם שוהים תקופות ארוכות במקום מסוים, מדברים עם תושבים ועוברי אורח ויוצרים רקמה המבוססת על סיפוריהם ותגובותיהם, לצד פרשנותם כאמנים. לעתים הם מבקשים מהמשתתפים לצייר או לכתוב להם אלמנטים שהיו רוצים לצרף למעשה הטלאים ההולך ונרקם. בשביל "המסתננים" הם רקמו במשך חודש בגינת לוינסקי – מקום שהפך לסמל למבקשי המקלט מאפריקה: בדרך כלל היה זה המקום הראשון שאליו הגיעו בישראל כששחררו ממתקני הקליטה והכליאה הראשוניים; שם נוצרו קשרי עבודה וקהילה, ולשם מתנקזות פעילויות חברתיות ותרבותיות, יוזמות סולידריות, הפגנות ומחאות.

הרקמה במרחב ציבורי לאורך זמן, באופן שיוצר שגרה, מייצרת מרחב הטרוטופי להתבוננות על דינמיקות חברתיות, שבו המציאות היומיומית מועצמת ומוקצנת דרך הפרטים המרכיבים אותה. כמו שצלם משפיע על המציאות שהוא מתעד, נוכחותם של האמנים במרחב איננה מבט אנתרופולוגי מנותק, אלא נוכחות שמזמינה השתתפות והתערבות ומפעפת אל היחסים האנושיים באותו מרחב. מעשה הרקמה כתייעוד לוקח זמן, ודומה יותר לרישום מאשר לקליק של מצלמה. לכן הוא סובייקטיבי יותר באופן שבו הוא משקף את המרחב ואת היחסים החברתיים המרכיבים אותו.

גם היצירה של **דניאל לנדא** עושה שימוש בקונבנציות של תיעוד, אך מפירה אותן באופן התצוגה שלה. לנדא עבד עם מבקשי מקלט מדרפור בדרום תל אביב, ואסף את סיפוריהם ועדויותיהם כחלק מפרויקט ארוך-טווח עם מהגרים ופליטים במקומות שונים בעולם. הפרויקט – "גר" – בוחן בוחן את גבולותיה ומגבלותיה של הפעולה התיעודית-פרפורמטיבית בהקשר של עדות. המיצב בתערוכה מציג תיעוד וידיאו של פניהם של מבקשי מקלט, המספרים את סיפורם האישי על המסע לישראל והחיים בה. הפנים מוקרנות על מסכה המוצבת מעל כיסא שהצופים יכולים לשבת עליו. תמלול הסיפור מוקרן בנפרד, ללא סאונד. על כיסא אחר, הצופה יכול לשבת ולחבוש קסדה שבתוכה רמקולים המשמיעים את העדות בקולו של המספר. פניו של הצופה מצולמות ומוקרנות על מסכה נוספת, לצד המסכה עם פניו של מבקש המקלט. החיבור שנוצר בין מספר העדות למי שמקשיב לה דרך התיעוד של שניהם מאתגר את המרחק הרגיל בין הצופה ליצירת האמנות, ויוצר תחושה שבין הזרה לאמפתייה. העבודה משקפת את החוויה של עקירה גיאוגרפית ותרבותית ואת השלכותיה על תפיסות של שפה, גוף ומקום.

כמו בפרויקט של "קבוצת החשיבה גאנה", דניאל לנדא מתבונן באמנות השתתפותית באופן רפלקסיבי וביקורתי דרך מעגלים שונים של השתתפות – של הקהילה שהשתתפה בתהליך ושל הקהל שמוזמן להשתתף כדי לחוות את העבודה ולהבינה. כמו בתהליך הרקמה תיעודית, גם אצלו הנצפה הופך לצופה והצופה לנצפה.

נושא ההתבוננות והמעקב, והיחסים בין מעגלי ההשתתפות השונים, בולט במיוחד בסרטו הדוקומנטרי של **פול פואט**, אמן וקולנוען אוסטרי. הסרט "**זרדים החוצה! המכולה של טולינגויד**"

(2002) עוקב אחר פרויקט של האמן ובמאי התיאטרון המנוח כריסטוף שלינגניץ, שפואט היה שותף לו. שלינגניץ הציב בכיכר האופרה בווינה מכולה, ובתוכה 12 מבקשי מקלט ממדינות שונות. המכולה עמדה בכיכר במשך שבוע, והקהל התבקש להצביע מדי יום כדי להחליט את מי מבקשי המקלט יש לגרש מאוסטריה.

הסרט מתאר את הפרויקט – אחת מעבודות האמנות הציבורית הידועות והמשפיעות שנעשו אי פעם – כרכבת שדים מרתקת, מפחידה ואבסורדית. הרקע הפוליטי הוא שנת 2000 באוסטריה, מיד לאחר שמפלגת FPÖ בראשות יירג היידר צברה כוח והפכה לחלק מהממשלה. למעשה, לראשונה מאז מלחמת העולם השנייה הפכה מפלגת ימין קיצוני באוסטריה לחלק מהשלטון. שלינגניץ הגרמני, שהיה ידוע כבמאי תיאטרון פוליטי אוונגרדי, החליט להגיב לסיטואציה באופן שיאמץ ויחצין את שנאת הזרים שהפכה לגיטימית. לשם כך הוא הקים את המכולה, סוג של מחנה ריכוז מאולתר וסימבולי, במרכז התיירותי והבורגני של וינה. 12 מבקשי המקלט תועדו במצלמות מעקב ששידרו אל אתר אינטרנט בזמן אמת, ואפשר היה גם להציץ עליהם מתוך חורים במכולה, במעין סאטירה על תוכניות הריאליטי.

בשנה שבה הוצג הפרויקט, תוכניות הריאליטי היו עדיין בחיתוליהן, וכך גם היקף ההשתתפות באינטרנט, שצמח מאז לממדים גדולים בהרבה. האופן שבו השתתפות כזאת מתיימרת לשקף דמוקרטיה או לייצג אלטרנטיבה להגמוניה, אף שלא פעם היא מסתירה אג'נדות של בעלי אינטרסים, מדגישה כמה ההשתתפות היא עניין חמקמק ועדין שגורמים שונים יכולים לנכס בקלות. העבודה והסרט המתעד אותה משקפים בצורה צינית את התדמית של הפאשיזם במאה העשרים ואחת – אינטראקטיבית, משעשעת וסנסציונית – וחושפת את הממד המפחיד והאפל הרובץ תחת המעטה הנוצץ. אלפי אנשים התקבצו באתר בזמן הפרויקט וכ-800 אלף צפו והצביעו באינטרנט.

הפרויקט משך תשומת לב תקשורתית ועורר דיונים פוליטיים בטלוויזיה, הפגנות מכל גווני הקשת הפוליטית והתקפות אלימות כלפי המכולה והאמן עצמו.

במסגרת התערוכה, הסרט מוצג כמקרה מבחן של אמנות השתתפותית במרחב הציבורי, אשר ניכסה והקצינה את האמצעים והמאפיינים שעליהם ביקשה למחות. יחד עם הפרויקטים האחרים בתערוכה הוא משקף סקאלה של אופני השתתפות שאינם חוששים לעורר קונפליקטים ולהלך על הגבול שבין האתי לאסתטי. הטקטיקה של שלינגניץ מעלה על הדעת סוג של טרור אמנותי (שלינגניץ ופואט אף משתמשים בביטוי זה), שמתנן אל תוך המציאות כדי לשקף לה את עצמה.

נושאים אלה עולים מהטקסט הנוסף המצורף לקטלוג – מאמרה של התיאורטיקנית **קלייר בישוף**, **"השתתפות וספקטקל – איפה אנו היום?"** – הסוקר את ההיסטוריה, התיאוריה, המאפיינים והפגמים של אמנות השתתפותית בעידן הניאו-ליברלי, ובוחר לעומק גם את פרויקט המכולה של שלינגניץ. בישופ מתייחסת בין השאר לכתיבתו של התיאורטיקן ז'אק רנסייר, ולאופן שבו הבדיל בין אמנות מטא-פוליטית לכזו המשקפת פוליטיקה מפלגתית. בעוד הראשונה פותחת מרחב אסתטי ופואטי, האחרונה מגבילה ומשטיחה את המסר. לפי הקריאה של בישופ ברנסייר, באמנות חברתית-השתתפותית האסתטי בא לידי ביטוי ביכולת לחשוב באמצעות סתירות: מצד אחד האמונה באוטונומיה של האמנות, ומצד שני האמונה שהאמנות יכולה לחולל שינוי. לדברי בישופ, אין הכרח ליישב סתירות אלו דרך תהליך אתי קונצנזואלי ששם את האסתטי והאמנותי בצד, או לחלופין דרך אמנות פורמליסטית שנמנעת מנקיטת עמדה. אמנות השתתפותית טובה תאפשר לאתי, לאסתטי ולפוליטי לחיות בכפיפה אחת, ותשתמש באנטגוניזמים והניגודים, הפרובוקציות, האי-ודאות והערפול שיעלו מכך.

באמצעות ארבעת הפרויקטים המוצגים בה, התערוכה "המסתננים" מבקשת להתבונן באופני הייצוג והתצוגה של אמנות השתתפותית ובמגבלותיה, לצד היחסים בין אמן לקהילה ולקהל. תהליכי יצירת העבודות כללו פעולות, שיחות ותחושות שקשה לייצג כאובייקט אמנותי. בנוסף, זכויות יוצרים, בעלות על עבודה, יחסי כוחות ומידת האתיקה של תהליכי עבודה עם קהילה גם הם נושאים שצפו ועלו בתהליך. לצד זה נבחנת השאלה הנצחית: כיצד מחברים בין אמנות למציאות ובין מרחב ציבורי למרחב הגלריה, ואת מי בכלל מעניין לבוא לראות את זה? לעתים נדמה שזו הטרגדיה של אמנות-השתתפותית: מצד אחד הרצון לייצר חוויה חברתית קולקטיבית שמכילה הבטחה לעתיד טוב יותר, שעשויה להביא לשינוי תודעתי רחב; מצד שני אי-יותר על מורכבות, ניואנסים וסתירות שתובעים צפייה אקטיבית יותר ומתקשים להגיע לקהלים רחבים. האם אמנות כזו באמת יכולה להביא לחיבור זמני וייחודי בין קהילות שונות, באופן שישנה את תפיסתן? האם מבקשי מקלט, אקטיביסטים ותושבי דרום תל אביב לצד אמנים וחובבי אמנות ירצו בכלל להיפגש במרחב אמנותי, שלעולם לא יצליח להימלט מן הלובר, הסטריליות והפריבילגיות שלו?

איך אפשר לתווך לקהל שצופה בתערוכה את מכלול התחושות שעולות במהלך יצירת אמנות השתתפותית: העצב וחוסר האונים שנובעים מהזדהות עם מצוקות וחוסר יכולת לעזור, הקושי לנהל ולביים מצד אחד, אך להכיל ולאפשר מצד שני. הרצון לא להימלט מאי-הבנות, פרובוקציות, לעתים אף מינפולציות, לצד אחריות כלפי המשתתפים וציפיותיהם, והמחשבה מה יהיה כשכל זה ייגמר. ולבסוף, השמחה ברגעים מפתיעים של שבירת דעות קדומות ויציאה מאזורי נוחות.

נותר רק לנסות להשתוות על הגבול, ולקוות שגם אחרים ישתהו שם: הגבול בין אמנות לאקטיביזם, בין דמיון למציאות, בין טריטוריה אחת לשנייה, בין אדם אחד לאחר. לנטוע את זרע ההסתננות האמנותית ולקוות שיגדל בשטחים האפורים של השגרה ויסדוק את הגבולות שמקיפים אותנו.



קבוצת החשיבה גאנה בדרום תל אביב, 2014

כריסטופר רובינס, ג'ון יואינג, מריה דל כרמן מונטויה
הפרויקט לתערוכה נוצר בשיתוף עם מעין שלף

אחראית קשרי הקהילה יעל רביד

הגנים הורטיקליים בשיתוף קולקטיב אנייה - מנבטה לסביבה עירונית

הסיוור בנווה שאנן בשיתוף ניסן אלמוג

תכנות אפליקצית וידיאו נידדת מרטין הרדינג

צילום וידיאו חיים יפים ברבלט

צילומי סטילס יעל רביד, כריסטופר רובינס ומעין שלף

משתתפים

קבוצת החשיבה הסודנית < אדם אחמד, אדם ארבאב, אחמד מרסאל אדם, אנוור סלימאן ארבאב, ארבאב אבכאר, בשור מוחמד סלאח, ג'מאל עומר, זכריה מוחמד עבדאללה סלאח, חסן בוטורה רחימה, חסן אחמד שקור, ימין אדם, מוחמד הארון אבקר, נור א'דין מוחמד אדם, עאדל אלדו

קבוצת החשיבה האיתראית < בניאם גיקידן, הבטום קיפלוס סספאמרים, סולומני מוחמד, סמרוויט סולומון, פיליפוס טספיי, שידן קיטאי, תומאס גברב, תקלית מיכאל

קבוצת החשיבה הישראלית < אור לוי, יעל בן יפת, מעין רביד, סופי מנשה, עברי באומגרטר, רוברט אונגר, רחל פריאל, שירה דושי ואחרים
תודות < אבי מוגרבי, אוסקר אוליביה, אורית מרוס - א.ס.ף, אסף וויצן, חברי הגינה הקהילתית בנווה שאנן, דפנה ליכטמן, דויד דהלויה, זביב סולטן, חן אלון, יגאל שתיים, יצחק חזקיהו, ליאת בולצמן, ליאת שחר, מאיה וינברג, מאי עומר, מור עפרון, נועה הרפ, עלמה יצחקי, פיטר האריס, שיר כץ, וכל מי שפגשנו בדרך

1_ קבוצת החשיבה גאנה אוספים בעיות בדרום תל אביב [צילום מעין שלף]

2_ קבוצת החשיבה הסודנית במתקן השהייה חולות [צילום כריסטופר רובינס]

3_ קבוצת החשיבה הסודנית

קבוצת החשיבה הישראלית בדרום תל אביב

קבוצת החשיבה האיתראית בדרום תל אביב [צילומים: מעין שלף]

4_ פרט מתוך מכשיר לאיסוף בעיות בדרום תל אביב [צילום: כריסטופר רובינס]

5_ סקיצה למדים למשמר בטחון נשי אפריקני-ישראלי, [הדמיה: כריסטופר רובינס על תמונה של מארק פרובסט]

גינה אנכית בתחנה המרכזית הישנה [הדמיה: קבוצת אנייה]

6_ מדריך מצויר לאי הבנות תרבותיות [גרפיקה: כריסטופר רובינס]



רקמה תיעודית רשמים מנווה שאנן, 2014

אביב קרוגלמסקי ווחדה רמיוצ'יק

1,2_ מתעדים/רוקמים בגינת לוינסקי ונווה שאנן [צילום: מרינה מונסוניס]

3,4_ רשמים מנווה שאנן [צילום: לי אורפז]

5_ מתעדים/רוקמים בגינת לוינסקי ונווה שאנן [צילום: יונתן משעל]



דניאל לנדאו

גר 1.4: הר ציון, דרפור 2012

משתתפים < גומר בקר טה'דין, אדם מוחמד,

אדם קאמיס, אדם קלר, עבדול חמוד יוסף

4-1_ פרט וצילומי הצבה, דניאל לנדאו, גר 1.4: הר ציון, דרפור, 2012 [צילום: בן הרצוג]



כור פואט

זרים החוצה! המכולה של שלינגנזיף

אוסטריה, 2002, 90 דקות

4-1_ סטילס מתוך זרים החוצה! המכולה של שלינגנזיף, סרט דוקומנטרי בבימויו

של פול פואט, ניתן להשיג דרך חברת ההפצה Filmgalerie 451, ברלין

[תודה מיוחדת לפסטיבל דוק אביב]

1. מושג הראווה בהקשר נכשוני אחת ממילות המפתח שאמנים משתמשים בהן כדי להגדיר עבודות של אמנות מעורבות חברתית היא "ראווה" (spectacle), המוזכרת לעתים קרובות כניגוד של אמנות השתתפותית, הן ברמה האמנותית והן ברמה הפוליטית. אמנים הנוקטים אסטרטגיות של מעורבות חברתית מעלים טענה חוזרת ונשנית: הקפיטליזם העכשווי מייצר סובייקטים פסיביים שכמעט אינם חווים חוויות של סוכנות (agency) או העצמה. אמנים ואוצרים רבים מן השמאל סבורים כי המתקפה של גי דבור (Debord) כנגד ההשלכות המנכרות והשנויות במחלוקת של הקפיטליזם בספרו "חברת הראווה" (1967) קולעת היישר לחשיבותן של אסטרטגיות ההשתתפות: אסטרטגיות אלו מאנישות מחדש חברה שהפכה לחסרת רגש ומפורדת בגלל האינסטרומנטליות המדכאת של תהליך הייצור הקפיטליסטי. עמדה זו, המזוהה במידה רבה עם גישה מרקסיסטית, באה לידי ביטוי בדבריהם של רוב התומכים באמנות אקטיביסטית ומעורבת חברתית. בהתחשב בשליטה הכמעט-מוחלטת של השוק הקפיטליסטי ברפרטואר הדימויים שלנו, הם טוענים, האמנות אינה יכולה עוד להתרכז ביצירת אובייקטים הנצרכים על ידי צופה פסיבי. תחת זאת, עליה להתבסס על פעולה, לייצר ממשק עם המציאות, ולנקוט צעדים – קטנים ככל שיהיו – כדי לתקן את היחסים החברתיים. כפי שכותב הפילוסוף הצרפתי ז'אק רנסייר, "לעתים קרובות הפוליטיקה של האמנות מתחילה ונגמרת ב'ביקורת הראווה'".¹

אך למה אנחנו בעצם מתכוונים כשאנחנו משתמשים במושג "ראווה" בהקשר של אמנות חזותית? למושג זה יש מעמד כמעט ייחודי בהקשר של תולדות האמנות וביקורת האמנות בשל נגיעתו הישירה בשאלת הוויזואליות ובשל הגניאולוגיה

1 Jacques Rancière, "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of .Art", *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, No. 1, Summer 2008, 7

הפוליטית שלו (הודות לקבוצה Situationist International).² מונח זה, שהשימוש בו שכיח בקרב היסטוריונים של האמנות וכותבים המזוהים עם כתב העת "אוקטובר", מתייחס למגוון רחב של תכונות: רוזלינד קראוס (Krauss), שכתבה על המוזיאון בעידן הקפיטליזם המאוחר, סבורה שמדובר בהיעדר מיצוב היסטורי ובכניעה לנוכחות "הווית" טהורה (pure presentness), או לחזות הגלויה לעין. לדעתו של ג'יימס מאייר (Meyer), המבקר את עבודתו של אולפור אליאסון (Eliasson) "פרויקט מזג האוויר" (2003), מושג זה מתייחס לקנה מידה עצום שמגמד את הצופים ומאפיל על הגוף האנושי כנקודת ציון משמעותית; בשביל האל פוסטר (Foster), שמתייחס למוזיאון גוגנהיים בבילבאו, המושג מציין את ניצחונם של תהליכי מיתוג המזוהים עם עולם התאגידים; כשבנג'מין בוכלו (Buchloh) מוקיע את ביל ויולה (Viola), הוא משתמש במושג זה כדי להתייחס לשימוש נעדר ביקורתיות בטכנולוגיות חדשות. בקיצור, המושג "ראווה" מתייחס כיום למגוון רחב של רעיונות – החל בגודל, קנה מידה והנאה חזותית, וכלה בהשקעות תאגידיות ואוצרות פופוליסטיות. עם זאת, אצל דבור המושג "ראווה" אינו מתאר את תכונותיה של עבודת אמנות או ארכיטקטורה, אלא מגדיר את היחסים החברתיים במסגרת הקפיטליזם (כמו גם במסגרת שלטון טוטאליטרי). בהקשר זה הפרט חווה את החברה הסובבת כמקוטעת וחסרת לכידות, מכיוון שחוויותיו החברתיות מתווכות כולן באמצעות דימויים – הדימויים הדיפוזיים" של עולם הצריכה או הדימויים ה"מרוכזים" של המנהיג. כפי שמבהיר סרטו של דבור "חברת הראווה" (1971), טיעונו נובעים מהדאגה שהתפתחותה של חברת צריכה חדשה, על שטף דימוייה הפתייניים, עוררה בשנות השישים. את השאלה אם אנחנו עדיין חיים בחברת ראווה שאל בודריאר כבר ב-1981 במסה "קדימות הסימולקרות", שבה הסתייג לא רק מדבור אלא גם מפוקו:

"אנו עדים לקץ המרחק הפרספקטיבי והפאנאופטי... ולמעשה לביטול עצמי של הספקטקולרי... שוב איננו נמצאים בחברת חזיון הראווה שהסיטואציוניסטים דיברו עליה, וגם לא בסוג הניכור וההדחקה הספציפיים הנגזרים ממנה. שוב אי

2 הקבוצה Situationist International היתה קבוצה בינלאומית של כותבים, משוררים, תיאורטיקנים, ציירים ויוצרי סרטים בעלי אוריינטציה מרקסיסטית ומהפכנית. לקבוצה, שפעלה בין 1957-1972, היתה השפעה מכרעת על אירועי מאי 1968.

אפשר לתפוס את המדיום עצמו בתור שכזה, והבלבול בין מדיום למסר (מקלוהן) הוא הנוסחה הגדולה הראשונה של עידן חדש זה".³

לאחרונה טען גם בוריס גרויס (Groys) שהתרבות העכשווית, המאופיינת באקסהיביציוניזם (באמצעות פייסבוק, יוטיוב וטוויטר, שאתם הוא משווה בצורה פרובוקטיבית לקומפוזיציות טקסט/דימוי באמנות מושגית), הפכה למעשה ל"מופע ראווה ללא צופים": "האמן זקוק לצופה שיכול להתעלם מהתפוקה האינסופית של עבודות אמנות ולנסח ביקורת אסתטית שתתייחס אל עבודתו כאילו היתה ייחודית, חרף המסה העצומה של אמנים אחרים. מובן שצופה כזה אינו קיים – הוא היה יכול אולי להיות אלוהים, אבל כבר דווח לנו שאלוהים מת."⁴ במילים אחרות, אחת הדרישות העיקריות של עבודת האמנות היא להיראות על ידי צופה ולהפוך למושא לרפלקסיה. אמנות השתתפותית במובן הצר של המושג מוותרת על הרעיון המסורתי של צפייה, ומציעה להבין אמנות בדרך חדשה, כלומר ללא קהל – כזו שבה כולם מתפקדים כיצרנים. עם זאת, אין מנוס מקיומו של קהל צופים, שכן לא ייתכן שכל אדם בעולם ישתתף בכל פרויקט.

2. היסטוריה קצרה הנרטיב הדומיננטי בהיסטוריה של האמנות ההשתתפותית והמעורבת-חברתית במאה העשרים מציב את הפעלת קהל הצופים כנגד היפוכה המיתולוגי – צפייה כחוויה של צריכה פסיבית. בהקשר זה הופך רעיון ההשתתפות לחלק מנרטיב רחב יותר הנשזר בהיסטוריה של המודרניות:

"על האמנות לצאת נגד התבוננות, נגד צפייה פסיבית, נגד חוסר הפעולה של ההמונים המשותקים על ידי מופע הראווה של החיים המודרניים."⁵ שאיפה זו להפעיל את קהל הצופים באמצעות אמנות השתתפותית מייצגת גם דחף לשחרר אותו מחוויית הניכור שמייצרת האידיאולוגיה השלטת – בין אם מדובר בחברת צריכה קפיטליסטית, בסוציאליזם טוטאליטרי או בדיקטטורה צבאית. זוהי נקודת המוצא שאמנות השתתפותית הותרת לשקם או ליצור ממנה מרחב

3 ז'אן בודריאר, "קדימות הסימולקרות", סימולקרות וסימולציה, תרגמה מצרפתית: אריאלה אזולאי, הקיבוץ המאוחד, 2007, 35-36.

4 Boris Groys, "Comrades of Time", e-flux journal, December 11, 2009 (www.e-flux.com)

5 שם.

קהילתי וקולקטיבי המבוסס על מעורבות חברתית. אבל יש עוד דרכים להשיג מטרה זו: מחוות קונסטרוקטיביות המציעות אלטרנטיבה לעולם מלא עוולות, או כשפול ניהיליסטי של חויית הניכור כאסטרטגיה של התנגדות לחוסר הצדק וחוסר ההיגיון השוררים בעולם. בשני המקרים, העבודה מנסה לעצב גוף חברתי קולקטיבי המתאפיין ביצירה משותפת. במקרה הראשון המטרה מושגת בצורה חיובית (באמצעות מימוש אוטופי), בעוד שבמקרה השני היא מושגת באופן עקיף (על דרך השלילה).

לדוגמה, הן הפוטוריום והן הקונסטרוקטיביזם חתרו להשפעה חברתית ולהגדרת מרחב ציבורי חדש – האחד נטה לכיוון הפאשיזם, השני ניסה לחזק את הסדר העולמי החדש של הבולשביזם. כעבור זמן לא רב, תנועת הדאדא "יצאה לרחובות" בפריז והתנסתה בפרקטיקה אמנותית ניהיליסטית יותר במרחב הציבורי, כדי להגיע לקהל רחב יותר תוך ניכוס המוסכמות החברתיות של הסיור המודרך והמשפט (trial). מעניין לציין שבשלב ראשון זה של ההתכוונות אל המרחב החברתי, השתתפות לא זוהתה עם השקפה פוליטית מסוימת: היתה זו אסטרטגיה שאפשר היה לזהות באותה מידה עם הפאשיזם האיטלקי, עם הקומוניזם הבולשביקי או עם השלילה האנרכיסטית של הפוליטי.

בתקופה שאחרי מלחמת העולם השנייה אפשר היה למצוא מגוון דומה של אסטרטגיות השתתפות, שהפכו מזוהות עם השמאל הפוליטי והגיעו לשיאן בתיאטרון של 1968. בפריז פיתחה הקבוצה SI אלטרנטיביות לאמנות חזותית באמצעות פרקטיקות של שוטטות חסרת מטרה מוגדרת (dérive) ו"סיטואציה מובנית" (constructed situation); קבוצת המחקר לאמנות חזותית (Groupe Recherche d'Art Visuel) יצרה מיצבים וסביבות שהוקמו ברחוב בהשתתפות הצופים. שתי האסטרטגיות האלו חיוביות במהותן, אך באופן שמותח ביקורת על חברת הצריכה הקפיטליסטית. ההתרחשויות (happenings) האנרכיות והארוטיות שיצר ז'אן-ז'אק לבל (Lebel) מציעות מודל נוסף של שלילה, שבו הקהל והאמנים המופיעים הופכים מנוכרים עוד יותר מעולם מנוכר ממילא, באמצעות פעילויות מטרידות וחתרניות שמטרתן לייצר הלך רוח קבוצתי (egregore). כאשר אסטרטגיות אמנותיות אלו קיבלו ביטוי בהקשרים אידיאולוגיים שונים (בדרום אמריקה ובמזרח אירופה) טענה פעולת ההשתתפות במשמעויות שונות. בארגנטינה, שבה עלתה לשלטון

ב-1966 דיקטטורה צבאית ברוטלית בתמיכת ארצות הברית, ההשתתפות קיבלה ביטוי באמצעות פעולות חברתיות אגרסיביות ומקוטעות שהדגישו אנטגוניזם מעמדי, חפצון וניכור. בצ'כוסלובקיה, שהוכרחה ליישר קו עם ה"נורמליזציה" הסובייטית אחרי 1968, האמנות ההשתתפותית התאפיינה בטון אסקפיסטי יותר, ופעולות אוונגרדיות לבשו לא פעם צורה של אירועים מחיי היומיום (חתונות, מסיבות ופסטיבלים), לרוב באתרים מרוחקים, כדי לא למשוך את תשומת לבו של המשטרה החשאית. האמנות הושוותה על ידי החיים כדי להתקיים כמרחב בלתי מנוכר. עבודתה של קבוצת (CAG) Collective Actions Group, שהחלה לפעול במוסקבה ב-1976, מקשה עוד יותר על קבלת הטענה שהשתתפות היא שם נרדף לקולקטיביזם ומשום כך היא מנוגדת לקפיטליזם, שכן במקום לחזק את הדוגמה הקולקטיביסטית של המשטר הקומוניסטי, חברי הקבוצה השתמשו באסטרטגיות של השתתפות כדי ליצור מרחב פרטי המוקדש להבעה אישית.

גם בתנועת האמנות הקהילתית שהחלה להתפתח אחרי שנת 1968 אפשר למצוא פעולות הדומות לפרקטיקות החברתיות העכשוויות. ההיסטוריה של תנועה זו יכולה לשמש כזארה לאמנים עכשוויים המתנגדים לדיון תיאורטי בערכה האמנותי של עבודתם: תנועה זו, ששמה דגש על התהליך ולא על התוצאה הסופית, ושפטת עבודות אמנות על סמך קריטריונים אתיים (איך ועם מי לעבוד) ולא על פי אופייה של התוצאה האמנותית, הפכה מושא למניפולציות – ובסופו של דבר גם לכלי אידיאולוגי בידי הממשל. כך קרה שאמנות קהילתית, שבתחילת שנות השבעים נאבקה למען צדק חברתי, הפכה בשנות השמונים לענף בלתי מזיק של מדינת הרווחה: אותם "אנשים טובים" שאפשר לסמוך עליהם שינקו את הלכלוך בכל מקום שבו הממשל מבקש להסיר מעצמו כל אחריות.

כיום אנחנו עומדים מול קבוצה משמעותית של אמנים המוותרים על אוצר המילים והמושגים של האמנות העכשווית בטענה שהם עסוקים בנושאים רציניים, קונקרטיים ופוליטיים יותר. הסיורב האנטי-אסתטי הזה אינו חדש: בדיוק כפי שאנו מכירים בכך שהקברט הדאדאיסטי, טכניקת ההיסט הסיטואציוניסטי (détournement), האמנות המושגית ואמנות המיצג מאופיינות באסתטיקה ייחודית של ייצור והפצה, כך גם המסמכים הצילומיים המיוצרים בהקשר של אמנות השתתפותית, ושתוכנם נראה לעתים קרובות חסר צורה, נוצרים במרחב

חוויתי מסוים. הנקודה איננה לראות בתופעות אנטי-אסתטיות כאלו תוצרים של פורמליזם חדש (פינות קריאה, מצעדים, הפגנות, דיונים, שפע של במות דיקט, אינספור צילומים של אנשים), אלא לנתח את תרומתם לחוויה החברתית והאמנותית המיוצרת בהקשר זה.

3. שתי גישות ביקורתיות

אחת השאלות שאני נשאלת דרך קבע היא: האם לא עדיף שפרויקט אמנות ישפר את חייו של אדם אחד מאשר שלא יתקיים כלל? ההיסטוריה של האמנות ההשתתפותית מאפשרת לנו להתבונן בשאלה הזאת ממרחק ביקורתי, ולראות בה ביטוי עכשווי של השאלות שהתעוררו בד בבד עם הופעתן של עבודות מסוג זה: שאלות הנוגעות למתח בין שוויון לאיכות, בין השתתפות לצפייה, ובין האמנות לחיים האמיתיים. קונפליקטים אלה מצביעים על כך שאין חפיפה בין שיפוט חברתי לשיפוט אמנותי, וכי הם דורשים שימוש בקריטריונים שונים. כל דיון בכתב או בעל פה שעוסק באמנות השתתפותית ומעורבת חברתית מגיע לבסוף למבוי הסתום הזה. בשביל קבוצה אחת של אמנים, אוצרים ומבקרים, פרויקט טוב עונה על הציווי העליון לתרום לחברה מתוך מחשבה שהאמנות צריכה לפעול במקום שבו הסוכנים החברתיים נכשלו. השיפוט כאן מבוסס על אתיקה הומניסטית, ששורשיה נטועים בדרך כלל בתפיסת עולם נוצרית. הדגש הוא על הצעות לשיפור פני הדברים, גם אם מדובר בשיפור קצר טווח, ולא על חשיפת אמיתות חברתיות סותרות. קבוצה אחרת של אמנים, אוצרים ומבקרים מבססת את השיפוט על תגובה לעבודתו של האמן הן בהקשרה המקורי והן מחוצה לו. בהקשר זה השיפוט האתי חסר תוקף, שכן האמנות נתפסת כמערכת על מערכות ערכים קיימות, ובין היתר על ערכים מוסריים; בשביל קבוצה זו, חשוב יותר ליצור שפות חדשות ולהשתמש בהן כדי לייצג סתירות חברתיות ולהעמידן בסימן שאלה. השיח החברתי מאשים את השיח האמנותי בחוסר מוסריות ובאי-יעילות, בטענה שלא מספיק לחשוף את המתרחש בעולם, לשכפל אותו או להרהר בו, ומה שחשוב הוא השינוי החברתי. השיח האמנותי מאשים את השיח החברתי בדבקות עיקשת בקטגוריות קיימות ובמחווות מיקרר-פוליטיות על חשבון המיידיות של חוויות חושיות (שיש להן פוטנציאל לפרק חוויות של ניכור). הקו המנחה הוא המצפון החברתי, או זכויותיו של היחיד

להעמיד אותו בסימן שאלה. מערכת היחסים בין האמנות למרחב החברתי מוגדרת על ידי עיסוק במוסר, או לחלופין בחופש.⁶

תפיסה בינארית זו זוכה להד בבחנה שעושים בולטנסקי (Boltanski) וקיאפלו (Chiapello) בין ביקורת אמנותית לביקורת חברתית של הקפיטליזם. הביקורת האמנותית, שהתפתחה מתוך תפיסת העולם הבורהמית של המאה התשע-עשרה, מבוססת על התפכחות מאשליות ביחס לקפיטליזם ועל הבנת הקשר בין קפיטליזם להיעדר אותנטיות ובין קפיטליזם לדיכוי. עמדה ביקורתית זו "שמה דגש על אובדן המשמעות, ובמיוחד על אובדן היכולת לזהות את מה שיפה ובעל ערך, בעקבות הסטנדרטיזציה והמצרוד (commodification) של הגורמים המשפיעים לא רק על חפצים יומיומיים אלא גם על עבודות אמנות [...] ועל בני אדם." מתוך התנגדות למצב עניינים זה, הביקורת האמנותית מקדמת את "החופש האמנותי, את ההתנגדות לפלישת האתי אל תוך האסתטי, את הדחייה של כל סוג של שעבוד בזמן או במרחב, ובמקרים קיצוניים גם של כל סוג עבודה באשר היא."⁷ הביקורת החברתית, לעומתה, מתבססת על סוג אחר של מרמור ביחס לקפיטליזם, בגלל המניעים האגואיסטיים שלו והעוני הגובר של בני מעמד הפועלים בחברה המאופיינת בעושר חסר תקדים. ביקורת חברתית זו דוחה בהכרח את הניטרליות המוסרית, האינדיבידואליזם והאנוכיות של אמנים מסוימים. כפי שמוהירים אותנו בולטנסקי וקיאפלו, בין הביקורת האמנותית לביקורת החברתית שוררים יחסים של מתח מתמיד.⁸

העימות בין ביקורת אמנותית לביקורת חברתית בולט במיוחד ברגעים היסטוריים מסוימים, והופעתה החוזרת ונשנית של אמנות השתתפותית היא סימפטום של עימות זה, המופיע בדרך כלל ברגעי שינוי או מהפך פוליטי: בשנים

6 טוני בנט מנסח אותה בעיה באופן שונה: ההיסטוריה של האמנות כדיסציפלינה בורגנית ואידיאליסטית נמצאת בקונפליקט מתמיד עם המרקסיזם כמהפכה אנטי-בורגנית ומטריאליסטית בדיסציפלינות הקיימות. אין אפשרות לתווך בין השניים. ר' Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London: Methuen, 1979), 5-80.

7 Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (London: Verso, 2005), 8-37.

8 העידן שבולטנסקי וקיאפלו קוראים לו "הרוח השלישית של הקפיטליזם" מוגדר כקפיטליזם שאינו נתון להשגחתה של שום "יד נעלמה" המבטיחה הגנה, ביטחון וזכויות לעובדים, וכן בהמשך קיומה של ביקורת אמנותית.

שהובילו לעליית הפאשיזם באיטליה, בעקבות המהפכה של 1917, בהתעוררות החברתית שהובילה לאירועי 1968 ושהדיה המשיכו להשפיע במהלך שנות השבעים. בכל רגע היסטורי כזה לבשה האמנות ההשתתפותית צורה שונה, משום שחתרה תחת אובייקטים אמנותיים וסוציו-פוליטיים שונים. את הופעתה מחדש כיום ניתן לקשור לנפילת הקומוניזם ב-1989, להיעדר הנראה לעין של אלטרנטיבה משמעותית בשמאל, לעלייתו של הקונצנוס ה"פוסט-פוליטי", ולהכפפה הכמעט-טוטאלית של אמנות וחינוך לכוחות השוק.⁹ הפרדוקס שנוצר הוא שבעולם המערבי העכשווי, ההשתתפות קשורה קשר הדוק לסדר היום הפופוליסטי של ממשלות ניאורליברליות. שכן אף על פי שאמנים הדוגלים בהשתתפות יוצאים נגד הקפיטליזם הניאורליברלי, הערכים שהם מייחסים לעבודותיהם מוגדרים באופן פורמלי (כהתנגדות לאינדיבידואליזם ולתרבות הצריכה), בלי להכיר בכך שאספקטים רבים של פרקטיקה אמנותית זו קשורים קשר הדוק לצורות עכשוויות של ניאורליברליזם (רשתות, ניידות, עבודה על פרויקטים, עמל רגשי).

בד בבד עם השינויים בפרקטיקות ההשתתפות במאה העשרים השתנתה גם זהות המשתתפים, שהפכו מ"קהל" (בעשור הראשון של המאה העשרים) ל"המון" (שנות העשרים), ל"עם" (שנות השישים המאוחרות ושנות השבעים), ל"דחויים" (שנות השמונים), ל"קהילה" (שנות התשעים), ול"מתנדבים" של ימינו, שהשתתפותם היא חלק מתרבות הריאליטי והרשתות החברתיות. מנקודת מבטו של הקהל, אפשר להגדיר זאת כמעבר מקהל התובע לעצמו תפקיד (תביעה שבאה לידי ביטוי בעוינות כלפי אמני אוונגרד הממשיכים לשלוט בקדמת הבמה), לקהל שנהנה מן הכפיפות לחוויות המוזרות שהאמן מייצר בשבילם, ולבסוף לקהל שהופך למפיק-שותף של העבודה (ולעתים גם מקבל תשלום תמורת השתתפותו). אפשר לראות זאת גם כנרטיב הֶרואי של אקטיביות וסוכנות גוברות והולכות של הקהל, אבל גם לראות בכך סיפור של הסכמה גדלה והולכת להיות כפופים לרצונו של האמן ולחפצו הגוף האנושי במסגרת כלכלת השירותים (שכן השתתפות בהתנדבות היא סוג של עבודה ללא תשלום).

9 לסיכום של המושג "פוסט-פוליטיקה" ראו Jodi Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies* (Durham, NC: Duke University Press, 2009), 13. "פוסט-פוליטיקה כאידיאל של קונצנוס, שיתוף ואדמיניסטרציה שאותו יש לזכות" (שנטל מוך, ז'אק רנסייר), ו"פוסט-פוליטיקה כתיאור של הדרת הפוליטי או החרמתו" (סלבו ז'יז'ק).

אפשר אמנם לטעון שהסיפור הזה מקביל לדרך החתחתים שבה צועדת הדמוקרטיה, שהמושג "השתתפות" קשור אליה קשר הדוק: החל בדרישה להכרה, עבור בייצוג, וכלה בצריכה בהסכמה של הדימוי שלנו עצמנו – בעבודות אמנות, ביוטיוב, בפליקר או בתוכניות ריאליטי. חֶשבו לדוגמה על הפרופיל התקשורתית שהפריקט "אחד ועוד אחד" (One and Another, 2009) של אנטוני גורמלי (Gormley) זכה לו, כשאפשר לכל המעוניין לאכלס את "הבסיס הרביעי" הריק בכיכר טרפלגר בלונדון במשך שעה שלמה, לאורך תקופה של 100 ימים. גורמלי קיבל 34,520 פניות ל-2,400 מקומות, ופעילויותיהם של האנשים ששהו במקום שודרו ברציפות באינטרנט.¹⁰ האמן התייחס לעבודה "אחד ועוד אחד" כאל "מרחב פתוח של אפשרויות שבו אנשים רבים יכולים לבחון את תחושת העצמי שלהם וכיצד יוכלו לשתף בה את העולם", אבל "הגרדיאן" תיאר אותה, במידה רבה של צדק, כ"אמנות טוויטר".¹¹ בעולם שבו כולם יכולים לשתף את כולם בדעותיהם, אינו עומדים רק בפני העצמה המונית, אלא בפני זרם בלתי פוסק של אגואים בנאליים. עקרון ההשתתפות אינו מתקיים עוד בניגוד למופע הראווה, אלא מתמוגג בו לחלוטין. קרבה חדשה זו בין ראוה להשתתפות מדגישה לדעתי את הצורך לשמור על המתח בין ביקורת האמנות לביקורת חברתית. הפרויקטים המרשימים ביותר בהיסטוריה של האמנות ההשתתפותית מערערים את הדיכוטומיות שעליהן השיח הזה מבוסס (אינדיבידואל/קולקטיב, יוצר/צופה, אקטיבי/פסיבי, חיים אמיתיים/אמנות), אך אינם מתיימרים לבטל אותן, ובכך הם משמרים את המתח בין ביקורת אמנות לביקורת חברתית. מודל ההתפשטות הרוחבית (transverality) של פליקס גוואטארי (Guattari) מציע דרך אחת לחשוב על אסטרטגיות אמנותיות כאלו: גוואטארי סבור כי האמנות היא קטגוריה בפני עצמה, אבל הוא עומד על כך שהיא יכולה להתפשט אל תוך דיסציפלינות אחרות באופן המעמיד בסימן שאלה הן את הגדרת מרחב האמנות והן את הגדרת המרחב החברתי, ובתוך כך לאשרר

10 ההבדל בין שידורי האינטרנט בפרויקטים של גורמלי ושל כריסטוף שלינגניף (שבו אדון בהמשך) הוא ששלינגניף יוצר פרודיה מודעת עשל תוכניות ריאליטי, על הבנאליות המאפיינות אותן, ואילו גורמלי משכפל את מודל הריאליטי באופן בלתי ביקורתי. צילום יח"צנות של גורמלי עם המשתתפים בעבודתו מאזכר את הדימוי של סימון קאוול עם המשתתפים בתוכנית הריאליטי "אמריקן איידול".
11 אנטוני גורמלי, www.oneandanother.co.uk; Charlotte Higgins, "The Birth of Twitter Art", *Guardian*, July 8, 2009 (www.guardian.co.uk).

את מהותה של האמנות כיקום של ערכים. ז'אק רנסייר מציע מודל נוסף: המרחב האסתטי מאופיין בסתירה פנימית, שכן הוא נע בין אוטונומיה להטרונמיה ("החוויה האסתטית אפקטיבית כחוויה של זה וגם").¹² רנסייר טוען שלאמנות, כמו לחינוך, דרוש אובייקט מתווך – מופע ראווה העומד בין הרעיון של האמן לבין התחושה והפרשנות של הצופה: "מופע הראווה הזה הוא דבר שלישי ששני החלקים מתייחסים אליו, אבל הוא גם מונע תמסורת 'שווה' או 'בלתי מעוותת'. זהו התווך בין השניים. [...] הדבר הקושר ביניהם חייב גם להיות הדבר שמפריד ביניהם".¹³ רנסייר וגווטארי מציעים מסגרות אחרות שמאפשרות לחשוב ב־זמנית על האמנותי ועל החברתי; שניהם מאמינים שאמנות והמרחב החברתי אינם יכולים להתאחד או להתפרק, ועליהם להתקיים במתח מתמיד.

4. הסולם והמכונה

המודלים התיאורטיים האלה מעניינים אותי משום שהם אינם משטחים את הדיון באמנות לשאלה של דוגמאות טובות או רעות מנקודת מבט אתית, ואינם יוצרים השוואה ישירה בין דמוקרטיה במרחב האמנותי לדמוקרטיה במרחב החברתי. זאת בניגוד לחלק ניכר מן השיח העכשווי על אמנות השתתפותית, המבוסס במידה רבה על הקריטריונים להערכה המופיעים בתרשים הקלאסי "סולם ההשתתפות" שפורסם במגזין ארכיטקטורה ב־1969 כדי ללוות כתבה על צורות שונות של מעורבות אזרחית.¹⁴ בסולם שמונה שלבים: שני השלבים התחתונים מייצגים את דרגת המעורבות האזרחית הפחותה ביותר: חוסר השתתפות שבה לידי ביטוי בנוכחות גרידא ב"מניפולציה" וב"תרפיה". שלושת השלבים הבאים מייצגים דרגות של מחוות סמליות שנעשות כדי לצאת ידי חובה – "עדכון", "ייעוץ" ו"פיוס" – המגבירים בהדרגה את תשומת הלב של כוחות השלטון לקול היומיומי. במעלה הסולם נמצאים "שותפות", "האצלת סמכויות", והמטרה האולטימטיבית – "שלטון האזרחים". התרשים מספק סדרה

Jacques Rancière, "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Employments of Autonomy and Heteronomy", *New Left Review*, 14 (March–April 2002): 133

רנסייר, "The Emancipated Spectator", הרצאה בפרנקפורט המשקפת את העניין המחודש בהשתתפות בשדה זה.

Sherry Arnstein, "A Ladder of Citizen Participation," *Journal of the American Institute of Planners*, 35:4 (July 1969), 216–224
אדריכלים ומתכננים, דבר שמשקף את העניין המחודש בהשתתפות בשדה זה.

של הבחנות שבאמצעותן אפשר לבחון טענות שמעלים נציגים של מוקדי כוח בנוגע לשיתוף, והיא מצוטטת לעתים קרובות על ידי ארכיטקטים ומתכננים. בהקשר זה קשה שלא להתפתות להשוואה (כפי שרבים כבר עשו) בין ערכה של עבודת האמנות לרמת ההשתתפות המאפיינת אותה, ובכך להפוך את "סולם ההשתתפות" לכלי למדידת יעילותן של פרקטיקות אמנותיות.¹⁵

אך בעוד הסולם עשוי לסייע להבין את ההבדלים בין צורות שונות של השתתפות אזרחית, הוא אינו יכול לשקף את מורכבותן של מחוות אמנותיות. עבודות האמנות המתאגרות ביותר אינן מצייתות למודל זה, משום שאין קשר אינהרנטי בין מודלים של דמוקרטיה באמנות למודלים של דמוקרטיה בחברה. זו השוואה מטעה, שכן היא אינה מכירה ביכולתה של האמנות לייצר קריטריונים שונים ופרדוקסליים יותר. העבודות שהזכרתי בפרקים הקודמים אינן מציעות שום דבר שדומה לשלטון אזרחים. האמנים שיצרו אותן סומכים על המשתתפים שינצלו את המצבים שהם יצרו באופן יצירתי, כפי שהמשתתפים תלויים בהכוונה ובבימוי של האמנים. מערכת יחסים זו מתבססת על מתח מתמיד, הכרה ותלות הדדית – ובכך היא קרובה יותר לדינמיקת המשא ומתן הקולקטיבית של מופע סטנד־אפ, או לסקס סאדו־מוזיכסטי, מאשר לסולם המייצג דרגות שונות של טוהר מידות פוליטי.

הטיעון שאמנות הופכת מעוגנת במציאות בזמן שהיא פורצת את גבולותיה באמצעות אובייקט מתווך או "דבר שלישי" מגולמת בעבודה "אנא אהבו את אוסטריה" (Please Love Austria [2000]) של הקולנוען והאמן הגרמני **כריסטוף שלינגנזיף** (Schlingensiefel) (2010–1960). שלינגנזיף התבקש ליצור עבודה לפסטיבל התרבות של וינה, ובחר להגיב ישירות להצלחתה הפוליטית של מפלגת החירות האוסטרית הימנית-קיצונית (FPÖ) בראשות יירג היידר. מסע התעמולה של המפלגה כלל סיסמאות שהביעו שנאת זרים גלויה, ועשה שימוש במילה "überfremdung" (שליטה של השפעות זרות), ששימשה בזמנו את הנאצים, לתיאור מדינה מוצפת

15 ראו לדוגמה את ההבחנה של דיוויד ביי' בין השתתפות לשיתוף פעולה. ביי' טוען כי משתתפים כפופים לפרמטרים שהגדיר האמן, בעוד ששיתוף פעולה מאופיין ביצירה משותפת והחלטות משותפות בקשר למאפיינים המבניים המרכזיים של העבודה: "למשתפי פעולה יש זכויות שאינן מוענקות למשתתפים". 3: Dave Beech, "Include Me Out", *Art Monthly* (April 2008): שאינו נוטה להסכים עם הגדרותיו, לא הייתי מתרגמת אותן למערכת מחייבת של שיפוט ערכי ביחס לעבודות אמנות.

במהגרים. מחוץ לבית האופרה במרכז וינה העמיד שלינגנזיף מכולה מן הסוג המשמש להובלה ימית, והציב עליה כרזה שעליה התנוסס הכיתוב "Ausländer Raus" (זרים החוצה). בתוך המכולה נבנה חלל מגורים בסגנון "האח הגדול" לקבוצת מחפשי מקלט שהועברו אליו ממתקן מעצר מחוץ לעיר. פעילויותיהם שודרו דרך תחנת הטלוויזיה האינטרנטית webfreetv.com, שבאמצעותה יכלו הצופים להצביע יום-יום על הדחת הפליט שלא זכה לאהדתם. בשמונה בערב, במשך שישה ימים רצופים, נשלחו שני הדיירים שזכו לדירוג הנמוך ביותר חזרה אל מתקן המעצר בדרכם לגירוש. לזוכה הובטח כביכול פרס כספי ואפשרות – במידה שיימצאו מתנדבים – לקבל אזרחות אוסטרית באמצעות נישואין. את האירוע תיעד במאי הסרטים האוסטרי **פול פואט** (Poet) בסרט מרתק בשם **זרים החוצה! המכולה של שלינגנזיף** (2002, 90 דק').

העבודה "אנא אהבו את אוסטריה", החותרת ליצור אנטגוניזם בקרב הציבור ולביים פרובוקציה, מייצגת את האסטרטגיה הטיפוסית של שלינגנזיף. רבות מעבודותיו הקולנועיות המוקדמות התייחסו לנושאים הנחשבים לטאבו: הסרטים טבח המסור החשמלי הגרמני (1990), טרור 2000 (1992) ואחרים כללו התייחסויות לנאציזם, גסויות, מוגבלויות וסטיות מיניות שונות, ותוארו בין השאר כ"זוהמה לאינטלקטואלים"¹⁶. בשנות התשעים המאוחרות החל שלינגנזיף ליצור התערבויות במרחב הציבורי, בין השאר על ידי ייסוד מפלגה פוליטית בשם Chance 2000 (1998–2000) שפנתה לבוחרים מובטלים, למוגבלים ולנתמכים אחרים של מערכת הרווחה בסיסמה "הצבע למען עצמך". המפלגה לא היססה להשתמש בדימויים של אנשים ששיתפו פעולה לאורך זמן עם האמן, שרבים מהם סובלים ממוגבלות מנטלית או פיזית. לעומת זאת, בעבודה אנא אהבו את אוסטריה הפליטים המשתתפים כמעט ולא נראו, שכן הם הוסוו בפאות, כובעים ומשקפי שמש,¹⁷ והקהל בכיכר שבה הוצבה העבודה יכול היה לצפות בהם רק דרך חורי הצצה, שהגבילו את

הנגישות אליהם. הדמות הבולטת במופע היתה שלינגנזיף עצמו, שהתמקם על גג המכולה תחת הכרזה "זרים החוצה!", התגרה בחברי מפלגת החירות האוסטרית, קרא להם במגפון לבוא ולהוריד את הכרזה (הם לא עשו זאת), עודד תיירים לצלם, הזמין את הציבור להביע דעה, והצהיר הצהרות סותרות ("זהו מופע! זוהי האמת המוחלטת!") תוך כדי חיקוי הדעות והטחות העלבון הגזעניות ביותר שנשמעו מן הקהל וחזרה עליהן. בזמן שהמשתתפים השונים הורחקו מהאתר בעקבות החדתם, שלינגנזיף סיפק להמון שבכיכר פרשנות בזמן אמת: "זה איש שחור! אוסטריה שוב מגרשת כושי!"

רטוראקטיבית – ובמיוחד בסרטו של פואט – ברור שהעבודה היא ביקורת על שנאת הזרים ומיסודה, אבל האירוע עצמו (ותפקידו הכריזמטי של שלינגנזיף כמנהל זירת הקרקס) היה מעורפל מספיק כדי לזכות אותו בתגובות סותרות של גיבוי וגיניו מכל גווני הקשת הפוליטית. איש זקן עגוד עיטורים צבאיים חשב לשמחתו שהאירוע מהדהד את דיעותיו הימניות, ואילו אחרים טענו שבהעמדת מופע ראווה מבייש שזכה האמן עצמו הפך ל"זר מלוכלך" שצריך היה לגרש. סטודנטים פעילי שמאל ניסו לחבל במכולה ו"לשחרר" את הפליטים, וידוענים שונים מן השמאל הופיעו כדי לתמוך בפרויקט – ביניהם דניאל כהן-בנדיט (דמות מפתח באירועי מאי 1968) והסופרת זוכת פרס נובל אלפרידה ילינק (שכתבה והציגה מופע תיאטרון רבבות יחד עם מחפשי המקלט). בנוסף, אנשים רבים צפו בתוכנית באינטרנט והשתתפו בתהליך הדחת הפליטים. המכולה עוררה ויכוחים ודיונים בכיכר שבה הוצבה, בעיתונות המודפסת ובערוצי הטלוויזיה הציבוריים. התגובות המשולהבות מקבלות ביטוי מוחשי בסרט, במיוחד כאשר המצלמה של פואט מתרחקת ממוקד אחד של ויכוח טעון ומגלה לנו שהכיכר כולה מלאה אנשים השקועים בוויכוחים סוערים. אישה מבוגרת אחת זעמה כל כך על הפרויקט עד שהצליחה להטיח בשלינגנזיף רק את העלבון: "אתה... אמין!"

אחת הביקורות שהופנתה שוב ושוב כלפי העבודה היתה שהיא לא שינתה את דעתו של איש: הפנסיור הימני עדיין מחזיק בדעותיו, המפגינים השמאלנים עדיין שמאלנים וכן הלאה. אך השימוש בגישה אינסטרומנטלית לצורך משימת שיפוט ביקורתית מעתלמת מכוחה האמנותי של ההתערבות שיצר שלינגנזיף במרחב הציבורי. הנקודה אינה המידה שבה העבודה "משכנעת", שכן הגדרה כזו מרדדת

16 הרוא, Herbert Achternbusch, cited in Marion Löhdorf, "Christoph Schlingensief", *Kunstforum*, 142, (October 1998): 94–101 (www.schlingensief.com).

17 במהלך הדחתם כיסו מחפשי המקלט את פניהם בנייר עיתון, ובכך הפכו על פניהם את רגעי ההדחה של המשתתפים בתכנית "האח הגדול", שנחגגו במטרה למשוך תשומת לב מרבית אל העוזבים את הבית. במקום לראות בהסוואת סממני הזהות של המודחים מחיקה של מעמדם כסובייקטים, ניתן לראות זאת כטקטיקה אמנותית שנועדה להפוך אותם לזרזי של תהליך שיוביל לדיון בהגירה כנושא (ולא במקרים בודדים מן הסוג הנדון בעיתונות רגשנית).

את יצירת האמנות לסוג של תעמולה. הפרויקט של שלינגנזיף משך את תשומת הלב הציבורית לסתירות שאפיינו את השיח הפוליטי באוסטריה באותו זמן, והעובדה המדהימה היא שהמכולה יצרה סערה ציבורית ועוררה תחושת מצוקה גדולה יותר מאשר נוכחותו של מתקן מעצר אמיתי שממנו גורשו פליטים במרחק כמה קילומטרים מוינה. הלחץ המטריד של העבודה אנה אהבו את אוסטריה הוא אפוא שייצוג **אמנותי** של מעצר מעורר חילוקי דעות משמעותיים יותר מאשר מוסד **ממשי** של מעצר.¹⁸ למעשה, מודל ההתנהגות ה"לא-דמוקרטי" של שלינגנזיף מקביל בדיוק להתנהלות ה"דמוקרטיה" כפי שהיא מתקיימת במציאות. סתירה זו עומדת בבסיס האפקטיביות הפוליטית של עבודתו. היא גם הסיבה לכך ש"המרה" פוליטית איננה מטרתה העיקרית של אמנות, שלליצוגים אמנותיים עדיין יש כוח שאפשר לגייס בין השאר כדי לערער תפיסות שונות, ושהעבודה "אנה אהבו את אוסטריה" אינה מייצגת עמדה מוסרית ואינה צריכה להיפתס כך.

5. הקי ההשתתפות

במאמרו "התועלת שבדמוקרטיה" (1992) כותב ז'אק רנסייר שהשתתפות במה שאנו רגילים לקרוא לו שלטון דמוקרטי משמעה בדרך כלל לא יותר מאשר מילוי החללים שהכוח השולט הותיר ריקים. לטענתו, השתתפות אמיתית היא עניין שונה: המצאתו של "סובייקט בלתי צפוי" המשתלט באופן זמני על הרחוב, על בית החרושת או על המוזיאון – ולא חלל מוגדר של השתתפות שכוח ההשפעה שלה תלוי במערך הכוחות השולט.¹⁹ אם נניח לרגע את

18 סילביה יסטרוביץ' הסבירה העדפה זו בהצגת מקלט במקום מציאות של מקלט תוך התייחסות לספרו של דבור חברת הראווה, והיא מצטטת את האפיגרף מאת פויירבאך: «אין ספק שתקופתנו [...] מעדיפה את הדימוי על פני הדבר, את ההעתק על פני המקור, את הייצוג על פני הממשות, את המראית על פני הישות. [...] מה שקדוש בעיניה אינו אלא האשליה, ואילו הטמא הוא האמת, או מוטב לומר- הקדוש מתעצם בעיניה ככל שמתמטסת האמת ומתרבה האשליה, עד כדי כך ששיא האשליה הוא בעיניה שיא הקדושה". הציטוט בעברית לקוח מני דבור, *חברת הראווה*, תרגמה מצרפתית: דפנה רז, הוצאת בבל, 2001, עמ' 1. ראו *Performing Like an Asylum Seeker: Paradoxes of Hyper-Authenticity in Schlingensiefel's Please Love Austria*, in Claire Bishop and Silvia Tramontana (eds.), *Double Agent* (London: ICA, 2009), 61.

19 רנסייר טוען שרעיון ההשתתפות בדמוקרטיה הוא "בן כלאיים" שנולד ממיזוג של שני רעיונות: "הרעיון הרפורמיסטי של תווך הכרחי בין מרכז לפרiferia, והרעיון המהפכני בנוגע לשינוי המתמיד של אזרחים סובייקטים בכל תחום." ראו *Jacques Rancière, "The Uses of Democracy"*, in *Jacques Rancière, On the Shores of Politics* (London: Verso, 2007), 60.

הרעיון הבעייתי של השתתפות "אמיתית" (המחזירה אותנו לניגודים מודרניסטיים בין תרבות אותנטית למוזיפת), אמירה זו רלבנטית ללא ספק לעבודה "אנה אהבו את אוסטריה", כמו גם לדוגמאות הטובות יותר של אמנות חברתית, המהוות לעיתים קרובות **ביקורת** על אמנות השתתפותית במקום ליצור השוואה פשוטה בין הכלה אמנותית להכלה פוליטית.

בנקודה זו ראוי להיזכר בעובדה שהשלב הגבוה ביותר ב"סולם ההשתתפות" מייצג "שלטון של האזרחים". בשלב מסוים, כדי ליצור שינוי חברתי האמנות צריכה לפנות את הדרך למוסדות אחרים: אין די בייצור **אמנות** אקטיביסטית; האוונגרד ההיסטורי תמיד מִיָּצֵב את עצמו ביחס לפוליטיקה מפלגתית קיימת (בעיקר קומוניסטית), ובכך הסיר מהאמנות את הלחץ ליצור שינוי בכוחות עצמה. תנועות האוונגרד שקמו לאחר מכן, אחרי מלחמת העולם השנייה, ראו בעבודות אמנות "פתוחות" דחייה רדיקלית של פוליטיקה מאורגנת, הן של משטרים טוטאליטריים והן של מצעים מפלגתיים דוגמטיים. כעת נותר לגלות את הפוטנציאל האמנותי העצום הטמון ביומיובני ובנאלי, כדי לשרת פרויקט נרחב יותר של שוויון ואנטי-אליטיזם. מאז שנות התשעים האמנות השתתפותית עומדת על קיום הקשר בין תכנים המיוצרים על ידי המשתמשים לבין דמוקרטיה, אבל לעתים תכופות התוצאה צפויה בגלל היעדר מטרה אמנותית וחברתית **כאחת**; במילים אחרות, אמנות השתתפותית כיום אינה קושרת את עצמה לאף פרויקט פוליטי קיים (מלבד הגדרות מעורפלות של "אנטי-קפיטליזם"), ומעמידה פנים שהיא מנוגדת לאמנות ויזואלית באמצעות ניסיונות לעקוף את שאלת הוויזואליות. כתוצאה מכך הפנימו אמנים תחושה של לחץ ואחריות עצומה ליצור מודלים חדשים של ארגון חברתי ופוליטי – משימה שאין להם בהכרח כלים להתמודד איתה.

חשוב לי להדגיש שוב שמטרה אינה לבקר את עבודותיהם של אמנים ספציפיים, אלא לתאר את עלייתן של פרקטיקות חברתיות בשדה האמנות משנת 1989 ואילך כסימפטומטיות. העובדה שה"פוליטי" וה"ביקורתי" הפכו לסממנים של אמנות מתקדמת חושפת היעדר אמונה הן בערכה האיהנהנטי של האמנות כמפעל אנושי להפחתת חוויית הניכור (שכן האמנות כיום קשורה קשר הדוק לשוק הכלכלי הגלובלי) והן בתהליכים פוליטיים דמוקרטיים (ששבשמם נעשים פעמים

רבות כל כך עוולות ומעשים ברבריים).²⁰ אך במקום להתמודד עם אובדן האמון הזה על ידי מחיקת ההבדלים בין אמנות לאתיקה, המשימה העומדת בפנינו כיום היא ליצור רשת בינלאומית של תנועות פוליטיות המזוהות עם השמאל, ולאשש מחדש את הערך האוטונומי הטמון בכוחה של האמנות לייצר פרקטיקות יצירתיות של שלילה.²¹ עלינו להכיר באמנות כסוג של פעילות ניסיונית החופפת לעולם, ושאסטרטגיות השלילה שלה יכולות לתמוך בכינונו של פרויקט פוליטי (בלי לשאת באחריות הבלעדית לתכנונו וליישומו). באופן רדיקלי עוד יותר, עלינו לתמוך בשינוי הדרגתי של המוסדות הקיימים באמצעות הצפתם ברעיונות שתעוזתם קשורה אל הדמיון האמנותי, ושלפעמים אף מרחיקת לכת ממנו.²²

השימוש בבני אדם כמדיום אמנותי הוא המגדיר את המעמד האוטונומי הכפול של אמנות השתתפותית: אמנות מסוג זה היא אירוע בעולם, ויחד עם זאת היא מתרחשת במרחק מסוים ממנו. לכן היא מסוגלת לפעול בשני מישורים שונים – להביא אל תודעתם של המשתתפים והצופים פרדוקסים שמודחקים בשיח היומיומי, ולייצר חוויות פרוורטיות, מטרידות או מענגות המרחיבות את יכולתנו לדמיין מחדש את העולם ואת יחסינו איתו. אך כדי להגיע למישור השני יש צורך ב"דבר שלישי" – אובייקט, דימוי, סיפור, סרט, ואפילו מופע ראווה – שישמש כמתווך ויאפשר לחוויה המוצעת להשתרש בדמיון הציבורי. אמנות השתתפותית איננה מדיום פוליטי מיוחס, והיא גם אינה מציעה פתרון מן המוכן להתמודדות עם חברת הראווה. כמו הדמוקרטיה עצמה, היא לא יציבה ואי אפשר להבטיח שהיא תמשיך להתקיים; וכמו הדמוקרטיה, אמנות השתתפותית אינה יכולה לזכות בלגיטימציה מראש, אלא צריכה להתבצע ולהיבחן במגוון של הקשרים ספציפיים.

20 הקולקטיב הסלובני IRWIN הציע לאחרונה שאמנות "ביקורתית" ו"פוליטית" הכרחיות לניאור ליברליזם כפי שאמנות סוציאל-ריאליסטית הייתה הכרחית לשלטון הסובייטי.

21 דוגמה חיובית של התפתחויות חדשות היא הארגון השמאלי החדש Krytyka Polityczna בפולין, בית הוצאה לאור שמוציא מגזין, מפיק אירועים ושומר על נוכחות קבועה וחזקה בכלי התקשורת (דרך מנהיגה הצעיר והכריזמטי סלובמיר סירקובסקי). האמנים המזוהים עם פרויקט זה הם בין השאר ארתור זמייבסקי (Zmijewski) והציר וילהלם ססנאל (Sasnal).

22 האמריקה הלטינית מילאה תפקיד מוביל בשימוש בפתרונות מסוג זה. ראו לדוגמה את אזכור היחמות של אנטנס מוקוס (Mockus), לשעבר ראש עיריית בוגוטה שבקולומביה, María Cristina Caballero, "Academic turns city into a social experiment", *Harvard University Gazette*, (March 11, 2004 (available at <http://www.news.harvard.edu>