

דה־קולוניאליות ודוקומנטה חמש־עשרה: אנטישמיות, אי־לימוד וכישלון התרגום

אילת זהר



תצלום 1. קולקטיב "ארכיון אמנות אסיה" (Asia Art Archive), מראה הצבה בפריזריציאנום, דוקומנטה חמש־עשרה, קאסל, 11.6.2022 © Asia Art Archive צילום: פרנק ספרלינג

בשבוע הפתיחה של דוקומנטה חמש־עשרה הוסרה מהתערוכה יצירת האמנות **צדק לעם** (*People's Justice*) של קולקטיב "טָאָרִינג פָּאָדִי" (Taring Padi) האינדונזי מכיוון שנמצאו בה שני דימויים אנטישמיים – האחד של יהודי חרדי עטור פאות, מעשן סיגר וחובש מגבעת שעליה האותיות SS, ודימוי שני, אנטי־ישראלי, של חזיר בדמות חייל חמוש שעל קסדתו המילה MOSAD. בשל שני הדימויים האלה, שנמצאו בתוך ערב רב של דימויים אחרים, הואשמו אוצרי התערוכה, קולקטיב "רוֹאֶנְגְּרוּפֶה" (Ruangrupa) מאינדונזיה, בחוסר

רגישות תרבותית, באנטישמיות, באנטי-ישראליות ובאנטי-קפיטליזם מערבי. היצירה כוסתה תחילה בכד שחור ולבסוף הוצאה מן התערוכה (Mitter 2022). הצנוורה שהופעלה במקרה זה (Dautrey 2022) הלהיטה את הוויכוח הציבורי בגרמניה והביאה להתערבותם של שגרירות ישראל בברלין, ארגונים יהודיים וארגונים המגינים מפני אנטישמיות. השערורייה הֶחריפה עד כדי דרישה להתפטרותה של מנהלת התערוכה, סאבין שורמן (Marshall 2022), ואיומים בדבר סגירת התערוכה ופרויקט הדוקומנטה כולו.

כעבור חודש פרץ סקנדל נוסף: קולקטיב "קולנוע חתרני" (Subversive Film), שיוצריו הם פלסטינים גולים מלבנון ומבלגיה, העלו תוכנית הקרנות בשני אתרים: הקרנות קבועות במסגרת התערוכה עצמה בחלל אזור הובנר (Hübner areal) שבמזרח העיר קאסל, והקרנות מתחלפות בבית הקולנוע גלוריה במרכז קאסל, שלווו בדיון עם אנשי הקולקטיב ועם הקהל, באירוע שכותרתו הייתה סלילי טוקיו (Tokyo Reels). אנשי הקולקטיב ועורכי סדרת ההקרנות הואשמו באנטי-ישראליות, בפרו-פלסטיניות ובהקרנת חומרים אלימים (Harris 2022). רשימת ההקרנות כללה מבחר סרטים דוקומנטריים שצולמו ונערכו בידי במאים יפנים, פלסטינים, עיראקים, אירופים ואחרים, אולם התוכנית זכתה לביקורת נוקבת מטעם המארגנים הגרמנים. אלה הקימו ועדת בדיקה לתוכנית המוצעת, ובעקבות זאת הוסרה הסדרה מן הדוקומנטה.

שני אירועים אלו מהווים את נקודת הפתיחה לדיון במאמר זה, שבו אני מבקשת לשרטט קווים לדמותו של תהליך הדה-קולוניזציה של תערוכת הדוקומנטה בכלל, ולתאר כיצד תהליך זה בא לידי ביטוי בתצוגת המהדורה ה-15 של התערוכה בפרט. לשם כך אדון בשני האירועים הללו, אבחן שאלות של אנטישמיות בהקשר האינדונזי וארד לעומקה של סוגיית תוכנית הסרטים כפי שתוכננה בידי קולקטיב "קולנוע חתרני". דרך הדיון בשני ההיבטים האלה, תחת כנפיו של קולקטיב "רואנגרופה" ופרויקט לומפונג – כך כינה הקולקטיב את אירוע הדוקומנטה כולו – אבחן את השערוריות שעוררה התערוכה בקרב המארחים (מארגני הדוקומנטה) והקהל בגרמניה כמקרי בוחן הנוגעים בשאלות של קולקטיביזם באמנות עכשווית, דה-קולוניאליות, אנטישמיות והסכסוך הישראלי-פלסטיני, ואעמוד על השתקפותם של כל אלה בתערוכה.

תערוכת דוקומנטה חמש-עשרה הייתה מאתגרת במיוחד: היא לא נבנתה על פי המסורת האוצרותית המקובלת, ולא היו בה עבודות מפתח של אמנים מפורסמים ממרכזי האמנות הגדולים במערב או פרויקטים חדשים המאתגרים את שפת האמנות המקומית. זוהי תערוכה שהפקיעה את מקומו של האוצר לטובת הקולקטיב, את מקומו של המייסטר לטובת הקהילה, את מקומה של התערוכה לטובת אירוע פרפורמטיבי חווייתי. בכלל, דוקומנטה חמש-עשרה אתגרה לא רק את המושגים הבסיסיים של עולם האמנות העכשווית, עניין שבגיננו סבלה מדימוי ירוד בקרב אנשי עולם האמנות הממוסד (לצד ההאשמות באנטישמיות). היא הייתה מאתגרת במיוחד בהצעתה לחשוב מחדש על היחסים בין העולם הראשון לעולם השלישי בהיבטים שונים, ובעיקר ביחס לאחר, שבמובנים רבים הוא עובר דרך מושג האנטישמיות.

הפרויקטים שהוצגו בה יצרו תחושה שהשאלות הבווערות אינן דווקא אלה המעסיקות את אנשי העולם הראשון (גרמניה, למשל), וכי יש מקום לראות את הסוגיות הרבות הרוחשות ברחבי העולם באור חדש. בפועל, מדובר בפעולת תרגום וגישה בניסיון ליצור חיבור בין מערכות מושגים שפועלות במקביל, באמצעות פעולת חשיבה דרך מערכים של תרגום בין-תרבותי. למעשה, דוקומנטה חמש-עשרה הודיעה: מסגרות אוצרותיות מוכרות נפרצו, ומכאן ואילך מהלכים אוצרותיים יהיו פלטפורמה לשיחים מרובים השותפים למסגרות התצוגה של מערב אירופה ולמרכזים האמנותיים שבה, ואוצרים שאינם מערביים יצביעו בהם על כיוונים חדשים.

התפיסה הדיכוטומית הקלאסית, זו המפרידה באופן נחרץ בין טוב ורואי ובין מרושע ונחות, בין אירופה ובין הדרום הגלובלי, העסיקה מאוד את אשיל מבמבה כאשר המשיג את שאלת הניגוד הקוטבי בספרו *Critique of Black Reason* (Mbembe 2017), שם הרחיב את הדיון באירועים הדרמטיים הסובבים את תהליך הדה-קולוניזציה. מבמבה הדגיש כי תהליכי השחרור והאוטונומיה של החברות ששועברו בקולוניאליזם מאוכלסים בדמויות של התליין (האויב) והקורבן התמים (האפריקני), כבניגוד מניכאי. האויב, או המוציא להורג, ממש את הרוע המוחלט; לעומתו, הקורבן ההגון מתואר כמי שאינו מסוגל להפעיל אלימות, טרור או שחיתות (שם, 88). מבמבה מבקר עמדה פשטנית זו, שבה כל צד מבוצר בעמדתו ובתפיסה הבינרית המחלקת את העולם ל"טובים" ול"רעים" ומטיח בצד השני האשמות הרסניות במהותן, ומציע לפתח את המושגים למערך מורכב יותר. עמדתו שופכת אור על אופיו הבעייתי של הוויכוח בין "רואנגרופה" ובין סוכני התרבות של גרמניה, שיח חסר תועלת שבו כל צד נאחז בעמדתו המוחלטת ומסרב להכיר במערכים של ריבוי ומורכבות שיושבים בליבת הבעיה שעלתה מתוך תערוכת דוקומנטה חמש-עשרה. ראוי להדגיש בהקשר זה כי עמדתו של מבמבה, המבקשת להכיר במורכבות של יחסי הכוח שבין אירופה לדרום הגלובלי, מופיעה גם אצל איימה סזאר (Césaire 2000) וחנה ארנדט, שהדגישו כיצד האלימות הנאצית כוננה בעצמה את חזרתן לאירופה של עמדות גזעניות וצורות של אלימות שהאירופים פיתחו בתוך התהליך הקולוניאלי (ארנדט 2009 [1951]). זאת ועוד, אף שעמדתו של מבמבה מבקשת להכיר במורכבותם של יחסי הכוח בין אירופה לדרום הגלובלי, הוא עצמו הפך קורבן של התפיסה הדיכוטומית שעליה הצביע בכתביו: באוגוסט 2020, לאחר שקיבל את פרס גרדה הנקל, הוזמן מבמבה להיות דובר מפתח בכנס בטריאנלה של רוהר, אולם הותקף בביקורת חריפה על עמדותיו מצידו של פוליטיקאי מקומי, איש המרכז-ימין לורנץ דויטש, שציין כי מבמבה חתם על עצומה של תנועת BDS (ששנה קודם לכן הכריז עליה הפרלמנט של גרמניה כעל תנועה לא חוקית), וטען כי מאמריו מביעים תפיסות אנטישמיות ומשקפים עמדה של "יחסיות השואה". בכך התכוון דויטש למאמר של מבמבה משנת 2016 שבו השווה בין יחסו של השלטון הישראלי לשטחים הכבושים ובין האפרטהייד של דרום אפריקה וגם קבע כי האפרטהייד, כמו השואה, מייצג "פנטזיה של הפרדה" (Mbembe 2016). לביקורת הצטרף פליקס קליין, הממונה מטעם

הממשלה הפדרלית על חיים יהודיים בגרמניה, שצייד בעמדתו של דויטש, ולכך גם הוסיף את הטענה כי "יש קשר בין לימודים פוסט-קולוניאליים לאנטישמיות". ניסיונות להגן על העמדה הביקורתית של הניתוח שמציע מבמבה נתקלו בתגובה גרמנוצנטרית של קליין: "מה שגרוע מנקודת מבט גרמנית אינו הופך לראוי רק מפני שהוא מגיע ממקום אחר" (Ratskoff 2022). ליבת הוויכוח שהעלה המקרה הזה היא השאלה אם העמדה הגרמנית מוחלטת, ולפיכך אין לאתגר אותה או להציב בפניה שאלות. בהמשך עמדה שאלה זו בליבת הוויכוח בדוקומנטה.

דה-קולוניאליזם, תרגום ואי-לימוד

במאמר ביקורת הסוקר את המהלכים של דוקומנטה חמש-עשרה ושל הביאנלה ה-59 בוונציה מזהה מבקר האמנות דייוויד ג'וסליט את חורבן המערכות של האמנות המודרנית והאמנות העכשווית המוכרות במערב, שלפי עמדתו נוסחו כמערכת של סדרת תנועות אוונגרד המחריבות האחת את ערכי קודמותיה (Joselit 2022). בניגוד למערכת זו של פעולות עוקבות, ג'וסליט טוען כי המהלכים האוצרותיים בדוקומנטה חמש-עשרה (ובביאנלה ה-59) ביקשו להציג "נרטיבים היסטוריים אלטרנטיביים", חלופיים לאלה שהובילו את שיח האמנות במערב – נרטיבים שמגיעים מן הדרום הגלובלי (בדוקומנטה) ומנקודת מבט פמיניסטית (בביאנלה), כביקורת על העמדה התרבותית הנרקיסטית של המערב שלקחה לעצמה את תפקיד הפטריארכליות הקולוניאליסטית והציבה עצמה זה מאות שנים בראש מערכת הידע, המצוינות, הכוח, השליטה, הפריבילגיה ורחיית האחר. בהקשר זה, מוסיף ג'וסליט, הדוקומנטה מציעה את ה"תרגום" כמושג מרכזי להבנת התהליכים של אמנות עכשווית בדרום הגלובלי (והביאנלה – את ה"מטמורפוזה"), מכיוון שמדובר ביצירת יחסי חליפין בין מתודות, תהליך המביא לכדי פרגמנטציה ואי-יכולת להכיל, או כפי שג'וסליט מכנה זאת – "היסטוריה מבוקעת לרסיסים" (שם).

לעמדה זו שמציע ג'וסליט אני מבקשת להוסיף כי עבור דרידה, פעולת התרגום היא לעולם פעולה של חליפין, המכילה בתוכה את בלתי אפשריותה: דבר מוחלף בדבר, ערך בערך, מושג במושג. במאמרו "מהו תרגום 'רלוונטי'?" הוא מתייחס למושג התרגום כאל פעולת חליפין דרך ניתוח רעיון "ליטרת הבשר" שבמחזה הסוחר מוונציה (דרידה 2007 [1999]). ליטרת הבשר הוא מושג הנוגע בחליפין ובתרגום, והוא מעלה גם שאלות של אחרות הנוגעות במושגים כמו המרה, הדרה והכלה, המובאות דרך דמותו של שיילוק, ובריבוי הפרשנויות שקיבלה דמות זו במהלך השנים. דמותו של שיילוק והדיון של דרידה במסומן "יהודי" מקבלים משמעות חדשה דרך הדיון באנטישמיות בהקשר של הדוקומנטה, ועל כן אני דנה בדברים אלו כמתווכים שבין שאלת התרגום והמסומן "יהודי", בתוך הקשרי ההמרה והחליפין של ליטרת הבשר, דרך ערך מוניטרי והסימון בבשר – המסומן הטוטלי, הבלתי מחיק, שאינו ניתן להמרה, של המסומן "יהודי" (שם, 33). במאמרו, דרידה מתייחס

להסוחר מוונציה כדי להסביר כיצד חליפין מתבצע: תמורת ליטרת הבשר שהובטחה מציע אנטוניו סכום כספי, ובאופן דומה, בכל רגע נתון, תרגום הוא מהלך נחוץ (של המרה) ועם זאת בלתי אפשרי (בשל הכישלון הנטוע בו). באופן דומה, טוען דרידה, בהסוחר מוונציה "ההקבלה שאינה ניתנת לחישוב, ההתאמה הבלתי אפשרית אך הנטענת ללא חדול בין ליטרת הבשר לכסף, תרגום נתבע אך בלתי ישים בין הפשט היחידי של גוף סגולי לבין השרירות של סימן כללי, של שטרי כסף או של מטבע" (שם, 34). הנקודה האחרונה שמעלה דרידה ביחס לליטרת הבשר מתייחסת לתהליך ההמרה: בעוד שייקספיר התייחס בכך בכיורר לתהליך ההמרה של שיילוק לנצרות, בדיון שדרידה עורך במושג ה"תרגום" הוא מתייחס ל"שבועה" ול"נאמנות": השבועה של אנטוניו לתת "ליטרת בשר" כתשלום על חובו, והנאמנות לעמוד בדברו ובשבועתו. שיילוק מסרב להמרה תרבותית זו מכיוון שהתחייב בשבועה של הברית הישנה, המסומנת בבשרו דרך המילה – ועל כן הוא אינו מוכן לקבל את התרגום לערכים מוניטריים, ודבק בסימן המוחתם בבשר (שם, 47). בנקודה זו, הנוגעת לתרגום, להמרה ולהתמרה, ג'ורג'יו אגמבן מדגיש כי התרגום הוא גם פעולה של השבתת המשמעות – הפונקציה הראשונית של השפה או של התרבות. כך מבין ג'וסליט את הפיכתם של המהלכים המרכזיים באמנות ל"נרטיבים היסטוריים אלטרנטיביים" בתערוכות אלו, כתרגום שמיועד לאפשר לסימון או למטרה חדשה להימוג פנימה (Agamben 2007, 32). בכך מתקרב אגמבן לעמדתם של מבמבה וחברי קולקטיב "רואנגרופה", שמתמשים במושג "דוקומנטה" אולם מתרגמים אותו ויוצקים לתוכו משמעות חדשה. חוקר האמנות היפני שיג'מי אינג'ה (Inaga) דן בהרחבה בשאלה זו של תרגום מושגים בין תרבויות ומצביע על הכשל המובנה במעבר ממערכת אחת לאחרת (Inaga 2010). הוא מדגיש תהליכים שונים במאה התשע-עשרה ומתאר את השלכותיהם על קבלה של מושגי אמנות מתרבות אחרת ועל ההתייחסות אליהם, ואת הכישלון הכרוך בעובדה שהמערכת האירופית הוצבה בראש סולם המושגים, ולפיכך מערכים תרבותיים אחרים נדרשו להתייחס לסולם המובנה הזה כאל המהלך היחיד האפשרי (שם).

אנשי "רואנגרופה" מציעים כי תרגום של מושגי עבודה אינדונזיים כמו עקרון הלומבונג (lumbung) – או "אסם האורז הקהילתי" באינדונזית – המושג שבחרו כדי להעמיד את מערך ההתייחסויות בדוקומנטה כמערך חלופי למושגי היצירה והתצוגה המוכרים בשדה כיום – הוא כמו פעולת קציר או אסיף של הפעולות הנוכחיות. בהמשך, הם פעלו על מנת לתרגם את מערך התצוגה והעבודה שהיו מוכרים במסגרת הדוקומנטה בעבר, ואת הפרויקטים שנעשו במקומות שונים בעולם, אל תוך מערך הלומבונג בדוקומנטה בקאסל. במהלך זה, תהליך התרגום והחליפין של קולקטיבים (collectives) שונים הוא גם התייחסות ברורה לאוספים (collections) ולארכיונים שונים שהוצגו בתערוכה, והוא מדגיש את הקשר שבין קולקטיב לאוסף (ואולי גם לאסופה), ומציב אותו כאחד המפתחות החשובים להבנת מהלך התרגום. עם זאת, לאור השערוריות, המריבות וחוסר ההבנה שליוו את הדוקומנטה לכל אורכה, אני חוזרת לטענתו של דרידה על בלתי-אפשריותו של התרגום ועל המאמץ

הקיצוני הנדרש כדי לאפשר מעבר וחליפין תרבותיים שיוכלו ליצור משמעות חדשה – מה שכפי הנראה קרה רק במידה חלקית מאוד בדוקומנטה חמש-עשרה.

בדיון הנוכחי אני מרחיבה את המחשבה על הבלתי-ניתן-לתרגום גם ביחס למושגים שקיימים בדיון (לפחות בנוגע לדוקומנטה חמש-עשרה), כמו אנטישמיות, גזענות, קולוניאליזם, השמדת עם, הדרום הגלובלי, הסכסוך הישראלי-פלסטיני וקפיטליזם – מושגים מורכבים הקשורים זה בזה לבלי הפרד, וכל דיון צריך להכיל בתוכו את המורכבות והקשרים המרובים שביניהם ולעיתים אף את הניגודים המוחלטים ביניהם. רעיון ה"אי-לימוד" (unlearning) שמציעה אריאלה עאישה אזולאי הוא הצעה מאתגרת בהקשר זה, מכיוון שהוא מבקש לפעול נגד מוסכמות וערכים קיימים כדי להביא לבחינתם מחדש ולאפשר הבנה של קשרים מורכבים בין מושגים (Azoulay 2019). אזולאי ממקמת את המושג "אי-לימוד" בתוך עולם יחסי הכוח והכיבוש ומעלה אותו בדיונה בצילום אימפריאלי. היא דורשת לראות בצילום תהליך שבו אין רק יוצר אחד – הצלם – אלא מערך של שותפים שבו פועלים הצלם, המצלום, המצלמה, הסביבה והתנאים ההיסטוריים, ויחדיו הם בוראים את הדימוי הסופי. על כן נדרש מן הצופה תהליך אי-לימוד של הנחות העבודה, הידיעה והתיאוריות הקיימות. נורה שטרנפלד מתייחסת לשאלת אי-הלימוד בהקשרים של משילות וכוח (כדרך להתנגדות, על פי עמדותיו של גרמשי והצעתו לאי-לימוד של ציות למערכות שלטון), וגם ביחס להוראה ולהבנה של מערך קיים (למשל בחינוך לאמנות), וכתוצאה מכך – לתהליך הצפייה ביצירה במבט מחודש (Sternfeld 2016). אירית רוגוף מצהירה כי "התיאורטיקן הוא מי שהתיאוריה מוטטה את הווייתו. בניגוד לצבירה של כלים וחומרים תיאורטיים, מודלים אנליטיים, נקודות מבט ועמדות, מלאכת התיאוריה היא פרימת המצע שעליו היא עצמה ניצבת". בכך היא מציבה את אי-הלימוד, אי-הצבירה ואי-הידיעה כדרך הפעולה של האינטלקטואל (רוגוף 2015 [2004]).

בדוקומנטה 11, שנערכה בשנת 2002, אוקי אַנוֹזֹר (Enwezor) הציע לראשונה מערך של שאלות שמגיעות מקריאות פוסט-קולוניאליות ודה-קולוניאליות של עולם האמנות העכשווית. במקום הגישה השיפוטית חסרת הרסן של אוצרות קלאסית ושל מחקרי תולדות האמנות באירופה, שקידמו רעיונות של אוניברסליות וטוטליות, אנווזור הציע מהלך ביקורתי פוסט-קולוניאלי שאִפשר את כניסתם של אמנים מן הדרום הגלובלי, מאפריקה ומאסיה, והציב אלטרנטיבה לכוחות ששלטו עד אז שליטה מלאה במערך הדוקומנטה. בדוקומנטה חמש-עשרה קיבל המהלך של אנווזור דחיפה נוספת: לאחר שאנווזור שאל לגבי כוחו של האוצר, "רואנגרופה" מימשו את תשובתם דרך פיזור הריכוזיות ושבירתה.¹ ואמנם, מאז דוקומנטה 11 חזרו הביקורת והמבקרים לעסוק ביחסים בין אירופה לדרום

1 אנווזור היה האוצר הלא אירופי הראשון של הדוקומנטה, ודוקומנטה 11 הייתה הראשונה באלף החדש, והדבר העלה ציפיות רבות לעתיד פוסט-קולוניאלי וגלובלי. לתערוכה קדמה סדרת תערוכות בלאגוס, ניו דלהי, סנט לוסיה, ברלין ווינה, ובתערוכה בקאסל הוצבו לראשונה עבודות בעלות אפיונים פוסט-קולוניאליים.

הגלובלי ובאופני הרחבתם, כך שהבחירה בקולקטיב האינדונזי "רואנגרופה" שיקפה את הניסיון לצאת מן המבנה האירופוצנטרי של התערוכה.

אבל מדוע רק עכשיו, ומדוע כה מעט? יודגש כי בעבר אכן הוצגו בתערוכות אמנים מן הדרום הגלובלי, אולם לרוב הם הוצגו בפרויקטים נלווים לנרטיב המרכזי, או שהאוצרים שיתפו אמנים שתאמו את תפיסתם, בחזקת אורחים ולא מובילים. זאת ועוד, עד לשנים האחרונות, אמנות ממחוזות הדרום הגלובלי הוצגה לרוב במוזיאונים אתנוגרפיים – זהו אחד המהלכים של המאה התשע-עשרה שיצר הפרדה ברורה בין "אמנות יפה" (fine art) ובין "אומנות" (craft) או "אתנוגרפיה" – מושג שהיה אמור לכלול את כל מה שלא עלה בקנה אחד עם מחוזות אירופה הקלאסית וערכי האמנות שלה. דוקומנטה חמש-עשרה אתגרה את התפיסות האלה, הביאה את החומרים ה"אתנוגרפיים" אל מרכז הבמה ודרשה התכונות מדוקדקת בנרטיב האלטרנטיבי שאותו מנכיחים יוצרים מן הדרום הגלובלי.² קוג'ין קראטני (Karatani) בוחן את שאלת היחסים שבין האמנות של אסיה ובין זו של אירופה מבעד לתהליכי המודרניזציה ביפן ומתייחס לרצון לזנוח את הנרטיבים, המבנים והסגנונות של אסיה לטובת המודרניות והסגנונות החדשים, ולרצון לחבור לאומות החזקות ולנרטיבים המובילים של מדע, תיעוש, קפיטליזם, גזע, לאומיות וקולוניאליזם, כפי שאלה השתקפו ביפן במאה התשע-עשרה (קראטני 2021). השינוי הגדול שנעשה בדוקומנטה חמש-עשרה הוא התרת המושכות והעברתן לידי אוצרים שמייצגים מערכת ערכים וגישה שונות בתכלית מאלה שהוצגו עד היום בדוקומנטה בקאסל. מבחינת המארגנים מהלך זה היה כרוך בסיכונים, והתפתחות האירועים בזמן התערוכה מעידה כי לא את כולם היה אפשר לצפות. זאת ועוד, למרות החשיבות של אנוזור ושל דוקומנטה 11, ולמרות הניסיון שעשתה קרולין כריסטוף-בקרגייב לחזור על ערכיו בדוקומנטה 13, דוקומנטה חמש-עשרה הייתה האירוע היחיד שבאמת לקח את מערך המושגים הזה צעד אחד קדימה והניח על השולחן מצע ערכי ודגשים תרבותיים אחרים.³ התערוכה הייתה אירוע שהצביע על היפוך

2 ג'יימס קליפורד העלה אתגר זה כבר בשנות השמונים, כאשר חישב מסלול מחדש ובחן את החלוקה המוזיאולית ואת מקומם של אובייקטים שמגיעים מן הדרום הגלובלי. עד אז נכנסו אובייקטים כאלה אל מרחב המוזיאון לאמנות יפה רק בזכות יצירות מערביות, שעל פי הנרטיב המקובל היו מושפעות מיצירות שונות מאפריקה – העלמות מאביניון של פיקאסו הוא דוגמה ידועה לכך (Clifford 1988).

3 דוקומנטה 12, שנערכה בשנת 2007, עסקה בשאלות של פורמליזם והוצגה בה קבוצה קטנה בלבד מן הדרום הגלובלי (כעשרים אמנים מן הדרום הגלובלי וכעשרה אמנים מסין, מתוך 120 משתתפים); דוקומנטה 13 באוצרותה של קרולין כריסטוף-בקרגייב יצרה קישור מודע לרעיונות ולתהליכים שהציג אנוזור ויצאה לראשונה מגבולותיה של גרמניה – מחוץ לקאסל הוצגה התערוכה באותה עת גם בקאבול ובכאמאיאן (אפגניסטן), באלכסנדריה (מצרים) ובכאנף (קנדה); הנושא המוביל בדוקומנטה 14 היה דה-קולוניאליזם ואי-ריכוזיות, אם כי בפועל היא נעשתה באוצרותה של גבר אירופי יחיד – אדם שימצ'יק – והוצגה בתוך גבולות אירופה, באתונה ובקאסל, בניסיון לרמוז למשבר הכלכלי ולמשבר הפוליטיים ביוון, דבר שגרר ביקורת נוקבת על מאפייניה. מכל מקום, מאז דוקומנטה 11 שבו הביקורות בקרב המארגנים והקהל הרחב בגרמניה וחזרו לנושאים של יחסי אירופה והדרום הגלובלי, וביקשו להרחיב נקודת מבט זו. הבחירה בקולקטיב האינדונזי "רואנגרופה" קשורה באופן הדוק לביקורות האלה, ולתפיסה הרווחת בגרמניה כי יש לשבור את המבנה האירופוצנטרי של התערוכה.

היוצרות והסדר חברתי, על הפיכת השוליים למרכז והפיכת הדחוי לרצוי, ועל הצבתו של הבלתי מוכר על הבמה. זו הייתה תערוכה מאתגרת המבקשת מן הצופה להפוך את מנגנוני תשומת הלב ואופני הניתוח של אמנות עכשווית.⁴

האוצרים של דוקומנטה חמש-עשרה אימצו נקודת מבט דה-קולוניאלית הכוללת התעלמות מכוונת ממערכת הערכים שמכוונת את מהלכיו של העולם המערבי (ארצות הברית ומערב אירופה), ובכלל זה גם גרמניה. הם הדגישו שאלות, בעיות פוליטיות, רגישויות ומאבקים של הדרום הגלובלי, ובכלל אינדונזיה, תוך התעלמות מן הרגישויות הספציפיות בגרמניה כפועל יוצא של עמדה זו. שני הפרויקטים שאנתח כאן, הציור צדק לעם של קולקטיב "טארינג פאדי" האינדונזי ואירוע הקולנוע סלילי טוקיו (שהתבטל) של הקולקטיב הפלסטיני "קולנוע חתרני", מדגישים את המתח בין השיחים התרבותיים השונים, את הקיטוב שנוצר ביניהם, ואת התנאים המוקצנים המוצבים בתוכם כשהם נותרים בלתי גלויים. כך נוצרה למעשה פגיעה חריפה של השתקה הדדית, אלימות וחוסר יכולת לשמוע את הכאב המורכב שאפף את האירועים. אולם יותר מכול, אני מבקשת להראות עד כמה ההיסטוריות האנטי-קולוניאליות, האנטישמיות והאנטי-ישראליות כרוכות זו בזו, עד כדי כך שניסיון לקרוע ביניהן ולהציבן זו מול זו הוא בלתי אפשרי בשל קשרים בלתי גלויים בין הנרטיבים. בכל אחד מן הנרטיבים שזורים אלמנטים של דמוניזציה, שקרים, זיופים, הקצנה והעמדה שטנית של האחר, כך שאי-אפשר לראות את ההיסטוריות הסבוכות והכרוכות זו בזו של הנרטיבים השונים שהשתרגו זה בזה.

קולקטיביזם באמנות יפן ודרום מזרח אסיה

במקבץ המאמרים על אמנות עכשווית וקולקטיביזם ביפן אחרי מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט (אחרי 1945), רייקו טומיי (Tomii) ומידורי יושימוטו (Yoshimoto) העלו את הפרדיגמה הראשונה ביחס לאמנות הנוצרת מחוץ לגבולות המערב דרך בחינה של אמנות עכשווית ביפן, ובהרחבה – אמנות במזרח אסיה, תוך הדגש ובחינה שיטתית של עבודה בקולקטיבים (Tomii 2013). הן הדגישו פעולות אמנותיות שנעשות בקבוצות ובשיתופי פעולה שפעילותם נמשכת לעיתים עשרות שנים, וראו בכך מודל המציב התייחסות אלטרנטיבית לאמנות עכשווית (שם) – גם בשונה מן המודלים הקלאסיים שהציעו סוכנים מן המערב (Inaga 2010, 23–25). אמנם גם במערב התקיימו קולקטיבים אמנותיים לאורך המאה העשרים, ובשנים האחרונות נעשות פעילויות של אמנים רבים הפועלים בקהילה באמצעות מתודות של מה שמכונה "אסתטיקת היחסים", אך זוהי תופעה חדשה ושולית

4 עם זאת, בכיאנלות הנערכות כיום באיסטנבול, בשארג'ה שבאיחוד האמירויות, בקוצ'י שבהודו ובבנגקוק מועלות לעיתים תכופות שאלות נוקבות הנוגעות לדרום הגלובלי ולמקומו במערך התרבותי בעולם כיום.

יחסית לזרם המרכזי של אמנות אישית. לעומת זאת, הקולקטיבים הרבים שנוצרו באסיה אופיינו בפעולה מתוך הקהילה עצמה ופעלו לאורך זמן בתקופות שונות – החל באסכולות הקלאסיות של בתי הדפוס שיצרו סדרות והפקות נרחבות של הדפסים בחיתוך עץ (ופעלו במשך עשרות ולעיתים מאות שנים),⁵ דרך קולקטיבים של ציור שמן וציור מקומי, וכלה בקבוצות אוונגארד בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים, ובמיוחד בשנות החמישים ובתקופה שלאחר המלחמה.⁶ אין מדובר בהתארגנויות חיצוניות או מקריות, כמו באירועים, פעולות או מיצגים שבהם אמנית מגיעה אל קהילה קיימת ו"מפעילה" אותה. אלו הן קבוצות שצמחו אינטגרלית מתוך מקום יישוב, פעילות חברתית או הזדהות אידיאולוגית.⁷ טומיי מדגישה כי עבודת הקולקטיב מהווה חלופה למבנה הלאומי, המחובר בעבודות לפרקטיקות שקשורות בהתפתחות השיח הסובייקטיבי והאינדיווידואלי באירופה, שמתוכו נבראו שיחים שונים של קהילות מדומיינות בעלות מאפיינים לאומיים, דתיים או אתניים. טומיי מוסיפה וקובעת כי הסיבה הראשונית ליצירתם של קולקטיבים אמנותיים הייתה הרצון ליצור מרחב משותף אזורי ואמנותי בתוך מערכות המדינה או החברה, מול מנגנונים עוינים ביסודם. במילים אחרות, כבר בשנות הארבעים והחמישים שימש הקולקטיב (של האמנים) כמודל התנגדות לשיח הלאומיות, והיה חלק ממנגנון הביקורת העצמית וההתנגדות לשיח הפשיסטי של שנות השלושים והארבעים (Tomii 2013, 230–232).

בשנות השבעים, עוד לפני הדיון של חוקרות האמנות, נערך ביפן מחקר חברתי חשוב שעסק בניתוח מסגרות החיים כקולקטיב בכפרים של מגדלי אורו. צ'ייה נאקנה (Nakane), סוציולוגית בולטת שעסקה בניסוח מודלים של החברה היפנית באותן שנים, הציעה לראות במודל העבודה והקיום של הכפר המסורתי מודל רחב יותר המשפיע על עבודת קולקטיבים, שיתוף פעולה והתגייסות הדדית של אנשים בחברה היפנית, ולהתייחס אליו כאל מערך ניהול כוח עבודה וידע העומד מול המודל הקפיטליסטי והאינדיווידואליסטי של החברה המערבית.⁸ ספציפית, בתוך ההקשר היפני, הקהילה והכפר החקלאי קדמו לקהילה המדומיינת בהיותם כוח עבודה, תלכיד חברתי ומערכת חיים בעלת קשרים פנימיים נמשכים. עם זאת, בניגוד לתפיסת הקהילה המדומיינת בשיח הלאומיות באירופה – עמדה המלכדת בתוכה את רעיונות האינדיווידואליזם והלאומיות – רעיון הקולקטיביות ביפן

5 תעשיית ההדפסים ביפן פעלה מאז המאה השבע-עשרה כקולקטיב שבו היו חברים האמנים (ציירים). לצידם פעלו יוצרי הגלופות, הדפסים והמפיצים בתוך בתי הוצאה לאור שפעלו במשך תקופה ארוכה ובהתמחויות ספציפיות בשדה.

6 הידוע מבין הקולקטיבים הוא גוטאי, אבל גם הקולקטיבים מונו-הא (Mono-ha), היי רד סנטר (Hi Red Centre), ויוו (VIVO) ופרובוק (Provoke) היו קולקטיבים של אמני מיצג, צלמים, פיסול סביבתי, ציירים ועוד.

7 בין הקבוצות המפורסמות ביפן הייתה קבוצת מאוו (MAVO), שפעלה בשנות העשרים, וקבוצת גוטאי (Gutai), שפעלה בשנות החמישים (Weisenfeld 2001; Tiampo and Munroe 2013).

8 ספרה של נקאנה על החברה היפנית זכה להערכה רבה, אך גם לביקורת על כך שניסה לשרטט קווים לייחודיות היפנית (Dale 1986).

נבע דווקא מאורחות החיים החקלאיים במרחבים הכפריים שמחוץ לערים הגדולות. נאקנה טענה כי שגרת העבודה הקולקטיבית תבעה מערכת חיים של שיתוף פעולה בין אנשי הכפר, כך שהקולקטיבים נטמעו במבנים החברתיים העמוקים של החברה היפנית – למשל ביכולת לגייס כוחות רבים למען מטרה משותפת בזמן קצר, ויש להבינם גם בהקשר של מבנה החברות העסקיות. תפיסת הקולקטיב נטמעה בתוך השיטה הקפיטליסטית ותרמה לפריחה הכלכלית של יפן בשנות השישים, השבעים והשמונים, ובמקביל היא באה לידי ביטוי גם בתהליכי התיעוש בדרום מזרח אסיה, משנות התשעים ואילך.⁹

יש כמה הבדלים עקרוניים בין העבודה בכפרי האורז לעבודה בקולקטיבים של אמנים. אלה האחרונים נוצרים לרוב במסגרות של בתי ספר לאמנות, או שהוקמו על ידי אמנים מן השוליים החברתיים של יפן שביקשו למצוא אנשים בעלי עניין משותף, כדי להגיע ליכולת ביצוע במרחב החברתי שבו המדינה מגויסת למען התפוקה היצרנית וצמיחת הכלכלה. טומיי ויושימוטו מדגישות כי החבירה של אמנים זה לזה היטיבה עימם ואפשרה להם לפעול מעבר למטרות הנקודתיות של יצירה כזו או אחרת, ובתוך כך לייצר שיח ביקורתי וחתרני נגד המדיניות הכלכלית המוצהרת של ממשלת יפן והמהלכים שאליהם הכווינה את אזרחיה (Tomii 2013, 232–233).

בין החברה היפנית לחברה האינדונזית יש הבדלים רבים ומשמעותיים, וכך גם בין תהליכי יצירה ביפן לתהליכי יצירה שקנו להם אחיזה באינדונזיה. עם זאת, תפיסת הקולקטיביות ועיגונה באורחות חיים מקומיים באינדונזיה נותנת מענה ברור לנטייה האינדוידואליסטית המכרעת באמנות המערבית במאות האחרונות. כשם שאינדוידואליזם עשוי להיות מעוגן בתפיסה המונותיאיסטית של החברות המערביות,¹⁰ כך פעילות אמנותית המתבצעת דרך קבוצות אופיינית יותר לחברות של מזרח אסיה, שבהן רווח אורח חיים קולקטיבי. זוהי הרדיקליות בהצעה של "רואנגרופה", שהציגה שינוי עקרוני ופרדיגמטי בהגיון התצוגה של האמנות העכשווית ובמעבר לחשיבה קולקטיבית שמנוגדת לאינדוידואליזם המאפיין שדה זה. לא הייתה כאן הסתפקות בהחלפת רשימת האמנים, ה"כוכבים העולים" המשתתפים בדוקומנטה שמתקיימת אחת לחמש שנים, אלא שינוי עקרוני ביחס לשאלות כמו מיהו היוצר ומהו התוצר האמנותי.

ההשוואה של הקולקטיב (אמנים או אחר) לפעולת החיים בכפר האורז (כפי שעולה מעקרון הלומבונג) משקפת מודל עבודה של התגייסות קולקטיבית בתקופות קצרות

9 יש להדגיש כי ביפן הייתה הפרדה ברורה בין ההצלחה הכלכלית הקפיטליסטית של שנות השישים ואילך ובין הקולקטיבים שהביאו עימם תפיסות פשיסטיות ולאומניות בשנות העשרים והשלושים, כאשר בגל המאוחר יותר (שאחרי מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט) הייתה הסתייגות רבתי מכל היבט של לאומיות או מיליטריזם. עם זאת, המשבר הכלכלי השורר ביפן בשלושים השנים האחרונות הביא בכנפיו שיח לאומני ימני קיצוני. הגורמים לכך אין מקורם בקולקטיביזם עצמו, אלא בהימנעות הכללית משיח זיכרון ומלקיחת אחריות על אירועי מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט ועל הזוועות שנעשו אז בידי חיילים יפנים (Lucken 2017).

10 פרויד 2009 [1939]; Assmann 2008; 2010.

ואינטנסיביות, כמו הקציר לפני בואם של שלגי החורף, החריש והשתילה לפני בואם של גשמי המונסון, ולחלופין, אגירה ושימור היבול העודף לטובת תקופות מחסור. בין תקופות הפעילות האלה עשויות לבוא תקופות ארוכות של מנוחה ואי-עשייה, למשל בעת שהאורז גדל בשדות והאיכרים ממתנים לעת הקציר (Nakane 1972). בעוד שביפן קרס מודל כפר האורז עם תהליכי המודרניזציה, התיעוש והקפיטליזציה ועם הזדקנותם והתרוקנותם של אזורי הכפר, באינדונזיה ובווייטנאם – שכמה קולקטיבים ממנה לקחו חלק בדוקומנטה – הגורם המכריע היה המעבר משלטון צבאי או קומוניסטי לכלכלה קפיטליסטית של ייצור פועלי, שאופיין במעבר מתנאי ייצור קולקטיביים לתהליכים אישיים יותר. מתוך כך נבראו אותם קולקטיבים יצירתיים, פרי מעשיהם ומחשבתם של צעירים ואמנים שביקשו להפוך את המשברים שבתוכם הם חיים להזדמנות ליצירה חדשה ועכשווית. את המהלכים שקרו בדוקומנטה חמשי-עשרה יש לבחון לאור התוכנות הללו, אך לא כהיקש ישיר שלהן.

קולקטיב "רואנגרופה", שאצר את התערוכה, נוצר בשנת 2000 בג'וג'קרטה (Jogjakarta) שבאינדונזיה, כשנה לאחר שחוסל משטרו הצבאי של סוהארטו ששלט באינדונזיה במשך 31 שנים. כבר בתחילת דרכם הצהירו אנשי "רואנגרופה" על עצמם כעל ארגון אנרכיסטי הפועל בקהילה כמהלך עקרוני, משום שהם רואים בפועלם אנרכיזם לכל אורך הדרך. בעבר נפוץ בעבודתם המושג נונגקרונג (*nongkrong*), שאפשר לתרגמו בפשטות ל"פטפוט" ואשר ביטא את הצורך לעבוד בקבוצה ובקהילה, לא בתוך קווים נוקשים ברורים אלא לשם החלפת רעיונות ודעות. מושגים נוספים שנפוצו בעבודתם הם גוטונג רויונג (*gotong royong*), שפירושו עבודה קהילתית ועזרה עצמית; קול'יה קר'ג'ה נ'יאטה (*kuliah kerja nyata*), המתייחס לפרקטיקה של משטר סוהארטו לחייב סטודנטים להתנדב לעבודה בכפרים; סאנג'אר (*sanggar*) המתייחס לסדנאות עבודה ומפגש בין אמנים ותיקים וצעירים; וגויופ (*guyup*), שמשמעו שיתוף פעולה בין גורמים שונים בקהילה לטובת מטרת-על משותפת. אפשר לראות כיצד מתוך אסופת העקרונות המקומיים נוצרה אצל "רואנגרופה" תפיסת הלומבונג, שהושאלה אף היא מרעיונות דומים (Vanhoe 2017, 25–70). מערך מושגים זה העמיד תפיסה ביקורתית כלפי האמנות האינדוידואליסטית המערבית באמצעות עשייה קולקטיבית חתרנית המזדהה עם שיחים אלטרנטיביים וביקורתיים באירופה, ומתוך כך הוא הציג התנגדות למשמוע ולקבוצתיות הלאומנית כפי שהונהגה על ידי משטרים טוטליטריים הן ביפן הן באינדונזיה.¹¹ במקום המעמד המקודש

11 ג'ניפר ויזנפלד דנה בשאלה זו בספרה על MAVO, שבו היא מתארת כיצד שהותו של האמן הבינתחומי טומיווישי מוראיאמה (Murayama) בברלין וברפובליקת ויימאר בשנות העשרים השיגה מהלכים של התנגדות למשטר באמצעים של קולקטיב (Weisenfeld 2001). ריינרט ואנהו טוען כי פעולות רבות של קולקטיב "רואנגרופה" בעת התהוותו בג'וג'קרטה, כשנתיים לאחר התמוטטות משטרו הרודני של סוהארטו, הובילו להתאגדות קולקטיבית – תחילה מתוך סצנת מוזיקת האינדי של ג'קרטה, ואחר כך כאמצעי התנגדות עממית למהלכי השלטון. נקודה נוספת שוואנהו מעלה היא התפיסה הגלוקלית המלווה את "רואנגרופה" והתרגום של מושגים גלובליים כלליים לתנאים המקומיים באינדונזיה (Vanhoe 2017, 25–29, 50–54, 84–89).

של היחיד ויצירתו, רעיון הלומבונג הציב אלטרנטיבה תרבותית של שיתוף פעולה, רשתות תקשורת ומודעות קולקטיבית לתהליכים שקורים בין אמנים. ייתכן כי הצבה זו של הקולקטיב והיצירה המשותפת במרכז העשייה מחליפה את התפיסה הקלאסית – שבה לאמן היחיד יש שיוך לאומי והוא ניצב מעבר לקהל ובניגוד לו – בתפיסה שבה יוצרים פועלים בהקשרים קולקטיביים, והקשרים אלו הם כלי העבודה החשוב ביותר של היצירה העכשווית במרחב של הדרום הגלובלי.

קולקטיב "טארינג פאדי", אנטישמיות ואנטי-ישראליות באינדונזיה ובדרום הגלובלי



תצלום 2. החלל של קולקטיב "טארינג פאדי", מראה הצבה בכריכה המזרחית, דוקומנטה חמש-עשרה, קאסל, 29.6.2022 © צילום: אילת זהר

"טארינג פאדי" הוא קולקטיב אמנות שהוקם ב-1998 עם נפילתו של משטר סוהארטו. בסיסו של הקולקטיב הוא בג'וג'קרטה ואנשיו משתמשים באמנות ככלי לביטוי פוליטי וחינוכי. אחת המטרות שהגדירו לפעולתם היא החייאתה של אמנות עממית, או "אמנות של העם", והובלת פעולות מסוג זה באינדונזיה. בשנת 2000, כאשר הממשלה דחפה איכרים לגדל אורז מהונדס גנטית, פעל הקולקטיב בקרב איכרים ב-25 כפרים באזור ג'וג'קרטה, ובעזרת 500 איש והפגנת דחלילים קמה מחאה נגד הצעד הזה. בעקבות התארגנות זו אימצו "טארינג

פאדי" את המוטו "אקטיביזם, אמנות ורוקנרול" (Farrell 2005). הדחלילים, שהיו למעשה עבודות אמנות, הוצגו אחר כך בדוקומנטה, בחצר של אתר הבריכה המזרחית בקאסל, כחלק מעבודתם של "טארינג פאדי" – מעין אמנות בהסוואה, כשפעולת ההפגנה עם הדחלילים הוצגה כהפגנה אקטיביסטית נגד מדיניות בעייתית של הממשל.

לאחר הגינני של עבודתם צדק לעם פרסמו אנשי הקולקטיב טקסט שנתן הקשר לדברים: "הדימויים שאנו משתמשים בהם לעולם אינם מכוונים לשנאה כלפי קבוצה אתנית או דתית מסוימת. [...] אין לאנטישמיות מקום בליבנו או בתודעתנו. [...] אנו מכירים כעת בכך שלדימויים יש משמעות ספציפית בהקשר ההיסטוריה של גרמניה" (Taring Padi 2022). ההצהרה של "טארינג פאדי" הדגישה כי יצירת האמנות הייתה ביקורת על "מיליטריזם ואלים של המדינה", וכי "הציור ביקש לחשוף את יחסי הכוח המורכבים הפועלים מאחורי חוסר הצדק ומחיקת הזיכרון הציבורי של השמדת העם האינדונזי. [...] ה-CIA ומוסדות חשאיים אחרים סיפקו נשק ומודיעין למשטר הצבאי באינדונזיה". יש לציין כי כמה דמוקרטיה מערבית, ובהן מדינות שהיו קולוניאליות בעבר, תמכו בגלוי או בעקיפין במשטר הצבאי באינדונזיה.

את שאלת האנטישמיות שהתעוררה עם הדיון בתערוכה יש להבין לא רק מן הפרספקטיבה האירופית אלא גם מן המבט שמגיע מדרום מזרח אסיה. בדיון הנוכחי אני מבקשת להתייחס לאנטישמיות כאל מושג רחב יותר מהמשמעות הספציפית המקובלת שלו: אני מתבוננת באנטישמיות כבמושג שאינו נוגע במישרין בשאלה היהודית דווקא, אלא עוסק בזרות במובן הרחב ביותר, וליתר דיוק – בזרות מבפנים, כזאת ששוכנת בתוך המערכת הסובייקטיבית עצמה, ולכאורה מעוררת בכך גורמים המבקשים לרחות את השונה. מתוך קריאת המרחב הפוליטי-אתני של מזרח אסיה ודרום מזרח אסיה, אני טוענת כי שאלות של אנטישמיות נוגעות בעמדות מעורפלות מאוד, מזויפות, שניזונות משמועות ומפייק ניוז, וכי הן כרוכות לבלי התר בשאלות המרכזיות של הקולוניאליזם ותהליכי הכיבוש והניצול של המעצמות האירופיות בטרטוריות ובקבוצות אתניות באזורים אלו בדרום מזרח אסיה במהלך 400 השנים של הכיבוש הקולוניאלי, מן המאה השש-עשרה ועד למאה העשרים. מנקודה זו ואילך עוסק המאמר בסבך הסוגיות הקשורות זו בזו, ומשכך, אני בוחרת להציגו כפרשנות אפשרית למורכבות שבה נתונים הצדדים בפרשה זו, שכן הניסיונות לפשט את המורכבות הזאת ולהציג צד אחד כצודק וצד אחר כעוין הם ניסיונות שווא שחוטאים לאמת, לרבדיה ולמורכבותה.

את שאלת האנטישמיות בתערוכה יש להבין על דרך אי-הלימוד, כפי שמייקל רוטברג כותב: "[אי-לימוד] במקרה של טארינג פאדי פירושו שעלינו לוותר על הביטחון, על העליונות המוסרית ועל תמימותנו-לכאורה, כדי ללמוד מחדש את ההיסטוריות הסבוכות שמציבות אותנו בתוך הדינמיקה הרחבה יותר של גזע, אנטישמיות, קולוניאליזם וג'נוסייד – היסטוריות שיצרו את מה שאנחנו כיום" (Rothberg 2022). אולם אי-לימוד, חוסר ידיעה או היכרות שטחית עם מבנים פוליטיים, חברתיים ואתיים מורכבים, חוסר

זהירות וחוסר הבנה של מערכי המניעים בתהליכים מורכבים – גם הם חלק מהבעיה. כלומר, אפשר לטעון כי "רואנגרופה" יישמו את התביעה לאי-לימוד של ההקשר האירופי, ובה בעת הובילו לאי-ידיעה של הרגישויות הספציפיות של החברה הגרמנית. ההנחה המקובלת במערב היא כי אין זה מן האפשר להכיר את ההיסטוריות המרובדות של אסיה ואת מערכי הכוחות השונים המתקיימים במארג שלה, ולכן תיתכן התייחסות שטחית למאבקים בתוך אינדונזיה עצמה, למשל. אולם בה בעת, במערב קיים שיפוט מחמיר לגבי האופן שבו אנשים שמגיעים מאסיה אינם מבחינים ביחסי הכוחות שבין קבוצות שונות במרחב התרבותי של העולם המערבי. מנקודת מבט אסייתית, העולם המערבי נצבע לעיתים קרובות בגוון אחיד, בלי התייחסות מדויקת לניואנסים ובלי הבנה דקה של הברלי האינטרסים של קבוצות שונות במערב – מצב שהוא מעין תמונת מראה למבט השטוח, העיוור לניואנסים, השלוח לעבר אסיה ממרכזי התרבות של אירופה.

לפיכך, אני טוענת, ההיצמדות לטענת האנטישמיות שימשה מעין מסך ערפל לכיסוי השאלות הגדולות שהעלה קולקטיב "רואנגרופה" בדוקומנטה חמש-עשרה, בניסיון להסיט את השיח מנקודות המיקוד שהציעו אנשי הקולקטיב – כיבוש קולוניאלי, ניצול משאבי טבע, יחס גזעני, שעבוד ועבדות, יחס אלים ומשפיל של השלטון הקולוניאלי כלפי תושבי המקום ועוד, שהן נקודות שונות מאלה המקודמות במערב (בגרמניה, למשל) – לעבר מרכז הכובד הממוקד בשיח המערבי. עבודה כמו **צדק לעם** של "טארינג פאדי" העלתה בדיוק את הסוגיה הזאת: בתוך מרחב של עשרות ואף מאות דמויות הופיעו גם שני הדימויים האמורים – יהודי בעל פאות וחייל עם קסדה שעליה הכיתוב "מוסד". אולם במקום להתייחס לשאלת ה"צדק לעם" ולהתרסה של עבודה זו נגד הניצול והשעבוד של אנשי הדרום בידי כוחות מן המערב, נאחז הדיון בשני הדימויים האנטישמיים במרחב הזה. התגובה הזאת הייתה עיוות משווע של האמירה הרחבה יותר של העבודה (ושל העבודות האחרות שהוצגו בתערוכה מיוחדת של הקולקטיב בקאסל). היא התמקדה בהיבט שולי, הפכה אותו למרכז והשתמשה בו כדי למסך ולצבוע כל היבט אחר של העבודות שהוצגו במקום, ואתמה עצמה לחלוטין כלפי השאלות, הרעיונות והמאבקים שהעלו "טארינג פאדי", "רואנגרופה" וקולקטיבים אחרים שהשתתפו בפרויקט דוקומנטה חמש-עשרה. כך, המפגש בין הצדדים בדוקומנטה חמש-עשרה – האוצרים והאמנים מצד אחד, המארגנים מן הצד האחר – היה טעון בעוינות ולקה בחוסר יכולת להידבר ולהרחיב את מצע ההתייחסות, והדברים הגיעו עד כדי פיצוץ. האוצרים והאמנים ביקשו לייצר שיח טרנס-תרבותי לוחמני, פולמי ותובעני שיעלה אל פני השטח את הכאב, הפגיעה, הטענות בדבר ההרס כדי לתבוע פיצוי, ריצוי, הגנה וזכות דיבור לחלשים ולמושקקים, ולתפוס את מרכז הבמה והתודעה. ההתנגדות הגרמנית למהלך הזה, הסרת העבודה של "טארינג פאדי" וסגירת התוכנית של קולקטיב "קולנוע חתרני" מראות כי מטרתו של המאבק טרם הושגה, וכי אין מציאות או מצע שיוכלו להכיל את הטענות שהוא ביקש להעלות.

בהקשר זה יש להתבונן במבט ביקורתי גם במושג האנטישמיות, והביקורת הנוקבת על צדק לעם של קולקטיב "טארינג פאדי" חייבת לקבל התייחסות נוספת: את הדמויות המדוברות ציירו אנשי קולקטיב אמנות בג'וג'קרטה, והסיכוי שאנשים אלו פגשו יהודי הוא קלוש ביותר. לצד זאת, הרגישות הגבוהה – והמוצדקת – של החברה הגרמנית לשאלות של אנטישמיות הפכה טאבו, טריטוריה שאסור לגעת בה, עד כדי כך שכל מה שנחשד ולו כבדל של אנטישמיות – מוקצה מחמת מיאוס (Berlin Biennale 2022). אבל זהו סיפור גרמני בעליל, והוא אינו משקף את מה שמעניין באמת את "טארינג פאדי" או קבוצות אחרות שהציגו בדוקומנטה, ואולי גם אינו משקף את מה שמעניין באמת את מארגני הדוקומנטה עצמם, ששועברו לנרטיב הגרמני. עם זאת, המושג אנטישמיות מציין את עמדת שנאת האחר בתוך העצמי, האחר המוכל בתוך הסובייקט, ובהקשר של דוקומנטה חמש-עשרה עלינו לבחון את מושג שנאת האחר בהקשר רחב יותר מאשר זה הקונקרטי של מושג האנטישמיות כפי שהוא בא לידי ביטוי במרחב הגרמני. שנאת האחר, הזר, הקסנופוביה, היא קודם כול מהלך פסיכולוגי המתייחס אל האישי והפנימי, ולכאורה מתיר את האחר מוצב מחוץ לו (Bhabha 1994). כשיח שנערך בזמן הביאנלה ה-12 של ברלין תחת הכותרת "אקולוגיות אימפריאליות" העלה אייל וייצמן שתי טענות לגבי אירועי שיח האנטישמיות בדוקומנטה חמש-עשרה. טענתו האחת הייתה שהשימוש במושג האנטישמיות, שיש לו צורות וגבולות ברורים מאוד – בעיקר בהקשר של גרמניה – הוא בפועל פטישיזציה, או מתן צורה ברורה לחוויה מופשטת ולא קונקרטית של רוע ואליםות; זהו למעשה "כישלון של הדמיון" כפי שהציג זאת וייצמן, כלומר כישלון להנכיח חוויה מופשטת באופן מפורט, מדויק ובעל ניואנסים. טענתו השנייה של וייצמן הופנתה אל האוצרים: מהם, לדבריו, אנו מצפים להחזיק בידע היסטורי רחב ובהיכרות עמוקה עם מרחבי דימויים שונים, מכיוון שאלה עלולים להיות פוגעניים עבור קבוצות צופים שונות. על כן, הבחירה הלא מודעת להציג דימויים שעבור קהל מקומי הם פוגעניים היא כשל אוצרותי.¹² האופן שבו וייצמן מציב שתי טענות אלו זו לצד זו מנכיח את הקושי בהבנת רגישויות בין-תרבותיות במרחבים שונים. להבנת, העובדה שאוצרי דוקומנטה חמש-עשרה לא היו אירופים, ולא היו מודעים לרגישויות הספציפיות של המושגים שעלו בעבודות שהוצגו בתערוכה, חשפה אותם שבעתיים לביקורת כזאת, שכן ההנחה המובלעת בה היא שאת תרבות המערב כולם צריכים להכיר על בוריה, ואילו אנשי המערב עצמם פטורים מהבנה דומה של ניואנסים בתרבויות שאינן אירופיות – הנחה שמסגירה את האירופוצנטריות שביסודה.

12 יש לציין בהקשר זה כי אוצרי הביאנלה של ברלין הואשמו בחוסר רגישות ובפורנוגרפיה של אלימות לאחור שהציגו תמונות מוגדלות של האלימות בכלא אבו גרייב שבעיראק, ביקורות שהובילו בסיכומו של דבר לפרישה של כמה אמנים עיראקים מן הביאנלה. ראו Sahakian 2022.

וכך, המורכבות של שיח האנטישמיות מגיעה גם אל קו התפר שבין הזהות הגרמנית והזהות היהודית, הזהות הישראלית והזהות הפלסטינית, ואל המערך הסבוך שביניהן. בהקשר זה, ההאשמות באנטישמיות שהופנו כלפי "טארינג פאדי" היו שונות מאוד מן ההאשמות באנטי-ישראליות שהופנו כלפי קבוצת אמנים מעזה הפועלת תחת השם הקולקטיבי "שאלת המימון" (The Question of Funding), שהביקורת בעבודותיה הופנתה בבירור ובמובהק אל הצבא הישראלי ואופני פעולתו בעזה. בעוד אנשי קולקטיב "טארינג פאדי" הואשמו בפגיעה אנטישמית באופן כללי ועבודתם הוסרה מן התצוגה, אנשי הקולקטיב העזתי עסקו בסוגיה הנקודתית של עזה ובאלימות של הצבא הישראלי נגדה – נושא מוכר היטב בגרמניה, שמושך ביקורת נוקבת מחוגי שמאל על אופני הפעולה של ישראל – ולא נקטו עמדה מכלילה של אנטישמיות או אנטי-ישראליות. כך נוצר עבור אנשי הקולקטיב כר פעולה נוח שבו יכלו להביע את עמדתם. הכשל של "טארינג פאדי" היה בבחירת עמדה מכלילה וכללית, הנשענת על סימבולים שלעיתים קרובות הם תוקפניים במהותם, ללא שום ניואנס או רגישות. כשל זה הוא שהביא להשתלחות הכוללת בפועלם ולהאשמתם באנטישמיות בעיתונות הגרמנית (ראו למשל Braun 2022).

הדוקומנטה הציגה היפוך יוצרות שבו סוגיות ובעיות שתופסות מקום מרכזי בעולמם של יוצרים במזרח אסיה, בדרום אמריקה או בצפון אפריקה, שכמעט לא היו נוכחות בעולם האמנות העכשווית עד כה, היו לליבת התצוגה. לעיתים קרובות אנו פוגשים בתערוכות עולמיות גדולות אמנים המגיעים מארצות הים, אולם לרוב אלה הם אמנים שעברו תהליכי חברות וחינוך לאמנות בעולם הראשון ואמנותם תואמת ערכים אלו, ולעיתים הם אף נושאים אפיונים של מיעוט שבשולי השיח המרכזי, או אפילו משמשים כמעין קישוט רב-תרבותי להתהדר בו. אמנות שמגיעה ממחוזות מרוחקים, שלא בהכרח עברה דרך תהליכי החינוך של ממסד האמנות המערבית, מאתגרת את ערכי היסוד של אנשי האמנות במערב ואת התפיסות הרווחות של אובייקטים אמנותיים ושל פעולות פרפורמטיביות. דוקומנטה חמש-עשרה הציבה מערך דה-קולוניאלי הכופר בערכי היסוד של תרבות המערב: מיהו האמן? מהי יצירה? מה מוצג? מי לוקח חלק בפעולת האמנות? בקריאה כזאת, נראה כי נוצרו בקאסל מארגי קשרים מסועפים בין מקורות תרבותיים שונים ומרוחקים, ובהם יפן, אינדונזיה, הולנד, גרמניה, ישראל, לבנון ופלסטין, וכל אחד מן המקורות האלה תרם היבט נוסף לקישוריות הסבוכה ביניהם.

יש להדגיש את ההקשר ההיסטורי הקושר בין אנטישמיות לקולוניאליזם באינדונזיה, ארץ מוצאם של אנשי קולקטיב "רואנגרופה" וקולקטיב "טארינג פאדי". אינדונזיה הייתה נתונה תחת כיבוש קולוניאלי הולנדי במשך מאות שנים (1609-1945), והולנד ניצלה בשיטתיות את המשאבים המקומיים – החל בכוח אדם וכוחות ייצור (עבדות וסחר בבני אדם) וכלה בניצול מחצבים ומשאבי טבע – והיסטוריה זו היא שצובעת את המאבק האינדונזי להכרה בסבל האנושי המקומי. זאת ועוד, במהלך מלחמת העולם השנייה (מלחמת אסיה

והאוקיינוס השקט, באזור זה של העולם) נכבשה אינדונזיה באכזריות על ידי הצבא היפני, ובהתאם לאידיאולוגיה ולשיתוף הפעולה של יפן עם גרמניה הנאצית נבנו בה כמה מחנות ריכוז ובהם נאסרו יהודים ממוצא הולנדי ששהו באינדונזיה כחלק מן המערך הקולוניאלי האירופי (קלמפרר-מרקמן 2014). ההיבטים המהופכים והברזומניים האלה, הכרוכים יחדיו – היינו, יהודים שהם חלק מן המערך הקולוניאלי הדכאני, אך הם גם קורבנות של רדיפה גזענית ואנטישמית – יצרו באינדונזיה תמונה לא ברורה, מעוותת ואפילו דמונית של המושג "יהודי" (Kowner 2010). חשוב להדגיש כי קלוש הוא הסיכוי שאנשים שנולדו באינדונזיה לאחר המלחמה, בשנות החמישים ואילך, פגשו אי פעם יהודי. גם בשיאה של התקופה הקולוניאלית היו באינדונזיה רק אלפים בודדים של יהודים, ובמחנות הריכוז היפניים היו כ-3,000 איש בסך הכול. לאחר המלחמה נראה כי לא הייתה אוכלוסייה יהודית במקום (Hadler 2004, 304).

לעמדה הדה-קולוניאלית יש חלק מרכזי בזהות האינדונזית, והיא אפילו מנוסחת בהקדמה לחוקה האינדונזית: "כל הקולוניאליזם בעולם צריך להימחק, מכיוון שקולוניאליזם אינו עולה בקנה אחד עם אנושיות וצדק" (Aspinall and Berger 2001). נשיאה הראשון של אינדונזיה העצמאית, אחמד סוקארנו, כינס ב-1955 את מנהיגי אסיה ואפריקה לוועידת בנדונג, אירוע שבו השתתפו נציגים מ-29 מדינות שרבות מהן זכו בעצמאות משלטון קולוניאלי רק בשנים הראשונות שלאחר מלחמת העולם השנייה. אנשי הוועידה ייצגו כ-1.5 מיליארד איש, כ-54 אחוזים מאוכלוסיית העולם באותה עת, וביקשו להציג עמדה אחרותית של העמים שסבלו מן הקולוניאליזם של העולם המערבי (Acharya 2016). לטענתי, אף שמארחי הדוקומנטה חשבו שהזמנתו של קולקטיב זר מארץ מוסלמית לאצור את התערוכה היוקרתית היא צעד המשקף נאורות ופתיחות, הם לא הביאו בחשבון שהאוצרים עשויים לבטא התנגדות וביקורת במקום שיחושו הכרת טובה ומחויבות לאג'נדה של המדינה המארחת ויתאימו עצמם לציפיות המארגנים (Ruangrupa 2022). אנשי "רואנגרופה" לקחו לעצמם את החופש להציג באופן ברור ומפורש שיח ביקורתי ישיר על קולוניאליזם אירופי בדרום מזרח אסיה ובאזורים נוספים, ולהעלות ביקורת על האימפריאליזם והקפיטליזם העומדים בבסיס אותו קולוניאליזם ועל הפריבילגיות של המדינות הקולוניאליות – ובראשן הולנד וגרמניה – ביחס לארצות הכבושות. התוצאה הייתה מתקפה ישירה על הבטן הרכה של עולם האמנות באירופה בכלל, ובגרמניה בפרט. בתוך המהלך הזה התגמדה שאלת האנטישמיות כמסמן של תרבות המערב ושל הרגישויות הפנימיות שבתוכה, ולא נגעה ישירות במרחבים התרבותיים שהציעה דוקומנטה חמשה-עשרה. הפטישיזציה של אנטישמיות בגרמניה כמסמן-על של גזענות, ועל כן ההתנגדות שהתעוררה בגרמניה, מובנות בהקשר זה, אולם לאנטישמיות יש מקום זעיר בתוך ההקשר הגלובלי הרחב של האמנות שהוצגה בדוקומנטה.

מכיוון שכיום אין קהילה יהודית באינדונזיה, והיהודים שחיו שם בעבר היו חלק ממערך הקשרים הקולוניאלי, שאלת האנטישמיות היא גלגול מחודש של אנטישמיות אירופית בתוך ההקשרים של דרום מזרח אסיה. ג'פרי האדלר טוען כי אנטישמיות באינדונזיה הייתה תוצאה של המפגש עם האירופי בתוך תהליכי הקולוניזציה, ומפרט היבטים שונים של מפגש זה (Hadler 2004, 292–294). יהודים שהתיישבו באינדונזיה במסגרת הקולוניאליזם ההולנדי היו בחלקם ממוצא עיראקי – למשל, מתיישבים ממשפחות כדורי, חרדון וששון (ששון 2023) – ואחרים היו יהודים אשכנזים ממזרח אירופה שהגיעו דרך הממסד ההולנדי.¹³ מעניין במיוחד לציין כי הקהילה היהודית תוגה תחת השם הכולל "לבנים", אולם היו גם כאלה שקשרו את היהודים אל הקהילה הסינית, שאליה כוונה מרבית האלימות הגזענית באינדונזיה – למשל, כאלף סינים נהרגו בזמן המשבר הפיננסי באינדונזיה ב-1998, ועד היום רבים רואים בקהילה הסינית נטע זר ומאיים בתוך המרקם החברתי של אינדונזיה בשל התנגדותם לתנועת העצמאות במאבק שהתרחש במחצית השנייה של שנות הארבעים (Hadler 2004, 307; Moses 2022). גם הסנטימנט האנטישמי באינדונזיה קשור להיסטוריה של הקולוניאליזם ההולנדי ולגזענות אנטי-סינית, ובהקשר זה, הפרוטוקולים של זקני ציון הוא ספר שלא נס ליחו בקרב קהילות במזרח אסיה ובדרום מזרח אסיה. הספר תורגם ליפנית ולסינית בתחילת המאה העשרים ומאז הוא נוכח כמעט בכל דיון על מנגנוני הכוח ורשתות השליטה של היהודים בעולם, בלי לתת את הדעת על הסילופים, הטעויות והשקרים המרושעים האופפים אותו, ובלי מודעות לכך שהספר הוא מסמך רוסי מזויף (Burhanuddin 2007; Kovalio 2009). מאז שנות השמונים הספר עובר באינדונזיה מיד ליד באופן מחתרתי, לצד מיין קאמפף שתורגם לאינדונזית, והכחשת השואה היא מוטיב מקובל בשיח האינדונזי (Vickers 2022).

היחס הגזעני כלפי יהודים בא לידי ביטוי בנוכחותה של קהילה נאצית בקרב הכובשים ההולנדים של אינדונזיה בשנות השלושים של המאה העשרים (Hadler 2004, 302).¹⁴ בתחילת הכיבוש היפני באינדונזיה (1942–1945) היהודים לא נאסרו מכיוון שלא היו אזרחי מדינה עוינת,¹⁵ אולם אז דרש הגסטפו מיפן לאסור יהודים גם ממדינות נייטרליות. במחנות הריכוז שהקים לשם כך הצבא היפני הכובש באינדונזיה, התערב הגסטפו ועמד על כך שיהודים שנאסרו יחד עם "אויבים אחרים" (כלומר הולנדים) יופרדו מן השאר וייאסרו במחנות ייעודיים ליהודים (קלמפרר-מרקמן 2014, 78; Hadler 2004, 303).

13 בשנות העשרים של המאה העשרים נעשתה בקהילה היהודית באינדונזיה פעילות ציונית (Hadler 2004, 293).

14 אוסף הירש מונץ (The Hirsch Munz Collection) בארכיון היורדיקה האוסטרלי באוניברסיטת סידני כולל כשמונים תצלומים של אגודת הנאצים באינדונזיה בשנות השלושים, והוא משמש עדות לנוכחות הנאצית במקום.

15 רובם היו אזרחי הולנד, שהכריזה על נייטרליות בפרוץ מלחמת העולם השנייה אולם נכבשה על ידי הנאצים במאי 1940, ואחר כך ראשי השלטון ואנשי צבא ומשטרה בה שיתפו פעולה עם הכובש הנאצי (Siegal 2023).

לאחר המלחמה, ובעת המאבק נגד הלאומנים האינדונזים, הגנו הבריטים והיפנים המובסים על היהודים במחנות, מכיוון שהם אמנם נתפסו כאנטי־קולוניאליים אבל גם כמתנגדי העצמאות. עם זאת, יש לציין כי היו חיילים יהודים בצבא ההולנדי הקולוניאלי שפעל נגד תנועת העצמאות האינדונזית, ואלה תמכו בה בעת במאבק הציוני לעצמאות בפלשתינה/א"י. בשלב זה, מרבית היהודים עזבו את הקולוניה בעת תהליכי השחרור שלה וחזרו לארצות המוצא האירופיות או שעלו לישראל. מי שנותרו באינדונזיה לאחר שהפכה עצמאית ב־1949 בחרו להישאר בה כאזרחים הולנדים, וכך נוצר הרושם שהם אירופים לבנים שתמכו בקולוניאליזם. רק לאחר ההגבלות שהטיל סוקארנו ב־1957 במסגרת מדיניות ההלאמה שלו הם נאלצו לבחור באזרחות מקומית, ובשלב זה נותרו באינדונזיה רק כשלושים משפחות יהודיות (שם, 304–306).

כך נוצר על אדמת אינדונזיה סנטימנט אנטי־קולוניאלי שמתחבר לאירועים גזעניים ואנטישמיים ביסודם ונוגע בשותפות הזדונית שבין יפן לגרמניה. המקרה המוזר הזה מהדהד את הזיכרון הארוך של היחס ליהודים ושל אנטישמיות מבעד לפריזמה של אידיאולוגיות קולוניאליות, גזעניות ודתיות, ומציג מערך יחסים מורכב יותר ממה שנדמה במבט ראשון. יוצא מכך שהקולוניאליזם האירופי (והיפני), והיסודות הנאציים (והאנטישמיים) שבו, הם שהביאו דימויים של אנטישמיות אירופית אל התודעה האינדונזית, וזו חוזרת עכשיו דרך הדימויים האינדונזיים שהוצגו בצדק לעם ככמעין מעגל שאינו דווקא קשור ל"מוסלמיות של אינדונזיה" (כפי שניסו להציג זאת בגרמניה), אלא דווקא לקולוניאליזם האירופי. וכך, אף שקולקטיב "טארינג פאדי" עוין את משטרו של סוהארטו, בכל זאת הופיעו ביצירתו, בצירוף צדק לעם דימויים בעלי מאפיינים אנטישמיים, בדיוק כמו בימיו של סוהארטו עצמו. עם זאת, בשנים האחרונות התברר כי ישראל דווקא תמכה במשטרו האפל של סוהארטו, ובכך לא נבדל המוסד הישראלי מארגוני ביון של מדינות אחרות (כמו הקג"ב, ה-MI5 או ה-CIA) ששיתפו פעולה עם כוחות אופל ועם משטרים דכאניים (Mack 2019).¹⁶ יתרה מזו, על פי מקורות זרים, למוסד הישראלי היו קשרים ארוכי טווח עם ממשל סוהארטו, שהשלטון הצבאי שלו באינדונזיה נמשך מ־1967 ועד 1998. שלטון זה היה אחראי להריגתם של מאות אלפי אינדונזים שהואשמו בקומוניזם, אולם בפועל היו למעשה מתנגדיו של סוהארטו וחלקם אף היו אנשיו של סוקארנו, שליטה הקודם של אינדונזיה. באופן אירוני, אף שהתקיים שיתוף פעולה לא גלוי בין אנשיו של סוהארטו ובין המוסד, זיהה סוהארטו את ישראל עם הכוחות הקולוניאליים או עם המערב, ולכן ראה בה אויב של אינדונזיה. על כן אין לראות במאבק נגד ארגונים אלו תופעה תרבותית אנטישמית או אנטי־ישראלית, אלא פעולה הקשורה למהלך הרחב יותר של התנגדות אנטי־אימפריאליסטית במרחב האינדונזי. עבודות האמנות של "טארינג פאדי" משקפות

16 אני מודה למיכאל רוטברג על ההפניה לכתבה של איתי מק העוסקת בסוגיה זו.

את היחס לארצות הברית כאל מי שמסמנת מהלכים אנטי-קומוניסטיים במדינות שונות בעולם – ובמקרה הזה, שיוכה של ישראל למרחב הפעולה האמריקני מזהה את הקשר שבין ארצות הברית לישראל כמקור של אלימות קולוניאלית ברורה, שאנשי "טארינג פאדי" מתנגדים לה. לאור כל הפרטים האלה, הצעתי היא לראות את האנטישמיות באינדונזיה לא כקטגוריה מובחנת ובינרית העומדת מנגד ל"אהבת ישראל" או לתמיכה אוטומטית בישראל כפי שזו מופיעה בגרמניה, אלא כחלק מההיסטוריות המורכבות והמשולכות של המושג עצמו.¹⁷

קולקטיב "קולנוע חתרני", סילי טוקיו ושאלת יפן-פלסטיין

לאחר ההאשמות באנטישמיות, עבודות בעלות הקשרים פלסטיניים שהוצגו בדוקומנטה נברקו מחדש ונפסלו לתצוגה. בכך סימנו מנהלי הדוקומנטה את הקשר הגורדי שיצרו בין אנטישמיות, אנטי-ישראליות והשאלה הפלסטינית, מתוך התעלמות מהיבטים רחבים הפועלים בהקשר זה. תוכנית סילי טוקיו נפסלה להקרנה בעקבות המהלך הזה: כדי לבחון את סרטי התוכנית הוקמה ועדה שהורכבה משבעה יועצים מומחים בתרבות, והיא קבעה כי הסרטים מצביעים על גישה אנטישמית ואנטי-ציונית ומשקפים עמדה שנותנת "לגיטימציה לשנאת ישראל ולהאדרת הטרור בחומרי המקור הראשוניים, שהדיון בהם אינו ביקורתי" (Villa 2022). הוועדה גם הודיעה כי תוכל לבחון מחדש את החלטתה אם הטקסטים יוצגו בהקשר חדש שבו "יובהר כי אלה הם סרטים שיש בהם מאפייני תעמולה, יזוהו במפורש האלמנטים האנטישמיים בהם, ויתוקנו העובדות ההיסטוריות המוצגות באופן שגוי" (שם). ביקורת נוספת נמתחה על שיתוף הפעולה עם מסאו אדצ'י (Adachi), שהיה חבר בארגון הצבא האדום היפני, התגורר בביירות במשך 27 שנים ונכלא ביפן לאחר שהורשע בחברות בארגון טרור. בתשובתם למארגני הדוקומנטה הצהירו אנשי קולקטיב "קולנוע חתרני" כי הם פוסלים כל צורה של צנזורה, ובכלל זה ועדת המומחים שהטילה צנזורה על בחירותיהם האמנותיות ומסקנותיה מבטאות עמדה של עליונות אירופוצנטרית (Liu 2022).

קולקטיב "קולנוע חתרני" נוצר ב-2011 ופועל ברמאללה ובבריסל. זוהי קבוצת מחקר והפקה שמבקשת להאיר באור חדש עבודות היסטוריות שנוגעות לפלסטין ולאזור, לשמר את החומרים הקיימים, לחקור פרקטיקות ארכיוניות, לשחזר ולערוך דיגיטציה של יצירות קולנוע מן העבר, לאצור ולערוך הקרנות של סרטים נדירים, להוסיף כתוביות לסרטים

17 אציין גם כי לא כולם נוקטים גישה מקלה או מבינה ביחס ל"טארינג פאדי": חוקרי האמנות האוסטרלים וולאן דירגנטורו ואלי קנט מצביעים בפני הקולקטיב שאלות נוקבות לגבי מידת הזהירות, האחריות והמודעות שנקטו כאשר בחרו את הדימויים לציורים באופן לא ביקורתי, וטוענים כי ערכבו בחוסר אחריות בין דימויים אנטישמיים, אנטי-אימפריאליים ואנטי-קפיטליסטיים (Dirgantoro and Kent 2022).

שנמצאו, להפיק פרסומים המרחיבים את היריעה בנושאים ובדיונים שסביב הסרטים, ולהכין אירועי התערבות בסביבות שונות – כמו למשל תוכנית ההקרנות סלילי טוקיו שתוכננה לדוקומנטה חמש-עשרה. את הקולקטיב הקים מוהנד יעקובי, איש קולנוע, מפיק וממייסדי בית ההפקה Idiom Film שבסיסו ברמאללה. יעקובי הוא חוקר באקדמיה המלכותית לאמנויות בהֶנְט, ושותפתו, רים שילָה, היא יוצרת קולנוע, מפיקה, חוקרת, אוצרת ועורכת, שכותבת על השאלות הרבות הנוגעות להיווצרותם של זיכרון וקולקטיביזם. עבודתם הוצגה בעבר במבחר אירועים ובהם פסטיבל בילבאו לסרטים קצרים (2011), אירועי קרן אל-מעמל בירושלים (2012), הביאנלה של שארג'ה (2017), פסטיבל ימאגטה לקולנוע דוקומנטרי ביפן (2017) וברלינאלה (2017).

הסרטים הדוקומנטריים שיועדו להקרנה בתוכנית סלילי טוקיו מתעדים את הפעילות המשותפת של יפנים ופלסטינים בשנות השבעים, והם נמסרו לידי הקולקטיב על ידי קבוצת פעילי שמאל מטוקיו המשתייכים לשמאל הסוציאליסטי,¹⁸ לארגונים שאינם חלק מן השמאל הרדיקלי המזוהה עם ארגון הצבא האדום היפני או עם פעילות הטרור של שנות השבעים. אלו הם ארגונים מאוחרים יותר שקמו ביפן בשנות השמונים ואילך, והם פועלים באמצעות מפגשי הסברה, הרצאות, הקרנות סרטים וכיוצא באלה (Subversive Film 2022).

הקשר הראשוני בין ארגוני השמאל הרדיקלי של יפן (שמתוכם צמח בלבנון ארגון הצבא האדום היפני) לארגונים לשחרור פלסטין (בעיקר לחזית העממית לשחרור פלסטין) נוצר כאשר מארגני הפגנות הסטודנטים ביפן (1968–1970) ביקשו לברוח אל מחוץ למדינה משום שהיו נתונים למעקב משטרתי צמוד והיו מבוקשים בשל פעולות חתרניות וסדרת אירועים קיצוניים שביצעו נגד הממשל היפני.¹⁹ פוסאקו שיגנובו, ראשת ארגון הצבא האדום היפני,²⁰ הגיעה לביירות ב-1971 לאחר שאימצה אידיאולוגיה אנטי-אימפריאלית,

18 בשיחה שנערכה עם יוצרי הקולקטיב לפני הדוקומנטה הם תיארו את תהליך בניית הקולקטיב, איסוף החומרים היפניים, עיבודם והכנתם לארכוב ולתצוגה מחודשת. ראו Subversive Film 2022.

19 זנקיוטו (全共闘 zenkyōtō) היה ארגון-העל שאיגד ארגוני סטודנטים שפעלו נגד הממשלה, ארגונים שפעלו נגד המפלגה הקומוניסטית היפנית, ורדיקלים בלתי מאוגדים. ארגון זנקיוטו קם במהלך מהומות הסטודנטים של 1968–1969 והיה הכוח המניע שלהן והגורם הראשי להתנגשויות עם המשטרה. מנהיגות הארגון באוניברסיטת טוקיו הייתה אחד הכוחות הקיצוניים והמובילים במאבק. סיסמאות הארגון התייחסו ל"אימפריאליזם האמריקני", למונופוליות הקפיטליסטי ביפן ול"סטאליניזם הרוסי". רבים מחבריו היו אנשים א-פוליטיים שהתאגדו סביב רעיונות של ניהיליזם, הומניזם ואקזיסטנציאליזם (Marotti 2009).

20 פוסאקו שיגנובו (重信房子 Shigenobu Fusako) הצטרפה כסטודנטית לארגון הקומוניסטי סיעת הצבא האדום, שדגל בפעולה צבאית מיידית נגד ממשלות יפן וארצות הברית בשל פעולותיהן האימפריאליסטיות. עד מהרה הפכה לאחת מראשי הארגון והייתה אחראית על קשרי החוץ שלו. ב-1971 הגיעה לביירות ופעלה למען מהפכה עולמית נגד האימפריאליזם. את ארגון הצבא האדום היפני היא הקימה בשיתוף פעולה עם ארגוני שמאל פלסטיניים ובראשם החזית העממית לשחרור פלסטין. שיגנובו חיה בביירות עד שנת 2000 ואז ניסתה לחזור ליפן, נתפסה והועמדה לדין.

אנטי-קפיטליסטית ואנטי-אמריקנית, ושם הקימה את השלוחה הלבנונית של הארגון. החברה לארגון החזית העממית לשחרור פלסטין נעשתה על רקע אידיאולוגי ומתוך עמדה ביקורתית נגד התנהלותה של ארצות הברית ברחבי אסיה, וכן מתוך הזדהות עם הנרטיב הפלסטיני והבנתו כחלק מתהליך האימפריאליזם האמריקני (בנקודה זו לא היה לארגון הצבא האדום היפני בסיס אנטי-ציוני). את התקופה ואת שהותם של חברי ארגון הצבא האדום היפני בלבנון תיעד אדצ'י ב-1970 בסרט **הצבא האדום/החזית העממית לשחרור פלסטין: הצהרת מלחמת עולם** (*Red Army/PFLP: Declaration of World War*) (Adachi 1971)²¹, סרט תעמולה דוקומנטרי העוסק בפעילותם של ארגוני הצבא האדום היפני והחזית העממית לשחרור פלסטין ברחבי לבנון, המציג סקירה של אזורים שונים בביירות, תרגולים צבאיים ואימונים בנשק, יציאה להתקפה בגבול ישראל ותנועה במרחב הלימינלי של דרום לבנון בשנות השבעים. בסרט מופיעים ג'ורג' חבש, פוסאקו שיגנובו, חברי ארגון הצבא האדום היפני וחברי החזית העממית לשחרור פלסטין (גליה 2017).

החברה המאוד לא צפויה הזאת בין הארגונים יצרה רשת עולמית, שהייתה חדשה מסוגה באותם ימים, בין ארגוני שמאל קיצוני ביפן וארגוני שמאל פלסטיניים. בישראל מוכר אירוע הטרור ב-1972 שבו שלושה חברי ארגון הצבא האדום היפני פתחו ביריות מקלעים אל אולם הנוסעים של נמל התעופה בלוד. באירוע נהרגו 24 אנשים וכן שניים מהתוקפים, ונפצעו 71 אנשים. התוקף השלישי, קוזו אוקמוטו, נשפט בישראל ונאסר, אך שוחרר ב-1985 בעסקת ג'יבריל וחזר ללבנון. אנשי ארגון הצבא האדום היפני המשיכו להתגורר בביירות עד שנת 2000 ואז גורשו על ידי שלטונות לבנון והוסגרו לידי ממשלת יפן, נשפטו ונאסרו שם. לאחרונה, באוגוסט 2022, שוחררה שיגנובו לאחר מאסר של עשרים שנה בעוון חברות בארגון טרור, שהות לא חוקית בלבנון וזיוף דרכונים. אדצ'י, במאי הקולנוע, שוחרר כבר בתחילת שנות האלפיים, אולם דרכונו הוחרם ונאסר עליו לצאת מיפן.

ארגוני השמאל הקיצוני ביפן נקטו באותה תקופה עמדות קיצוניות אנטי-אמריקניות בשל מלחמת וייטנאם. הם ראו במעורבות האמריקנית בוייטנאם (וגם במלחמת קוריאה, שהתרחשה בשנים 1950-1953) מאבק לטובת התפשטות הקפיטליזם, אף שארצות הברית עצמה טענה כי מאבקה הוא נגד התפשטות הקומוניזם. לאחר הכניעה לבעלות הברית בראשותו של הצבא האמריקני בסוף מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט, שהושגה באמצעות

21 את הסרט הצבא האדום/החזית העממית לשחרור פלסטין: הצהרת מלחמת עולם יצר אדצ'י מסאו בתחילת שהותו בלבנון בראשית שנות השבעים. אדצ'י נסע ללבנון כדי לעקוב אחר פועלה של שיגנובו, ויצר את הסרט תוך שימוש בתיאוריית הפוקירון (風景論 Fukeiron), המבוססת על סגנון ייחודי של נוף (landscapism) שבו המצלמה נעה ומתעדת את הנוף ואילו הסאונד והנרטר מוקלטים על גבי צילומי הנוף בתנועה. הסרט עצמו הוא מעין סרט תעמולה או מניפסט של ארגון הצבא האדום היפני, ומביא קטעי צילום נדירים מתוך מחנות אימונים של החזית העממית לשחרור פלסטין.

הפצצות אינטנסיביות במרכזי אוכלוסייה אזרחית ופצצות האטום שהוטלו על הירושימה ונגסקי, שררה בקרב השמאל היפני חשדנות גדולה ביחס למניעים ולהתנהלות של ארצות הברית במלחמה ולאחריה. ארצות הברית נקטה כיבוש והשפלה, פקידים אמריקנים כתבו חוקה חדשה ליפן, ולאחר מכן אחזה ארצות הברית בעמדה כוחנית צבאית ברחבי מזרח אסיה והקימה בסיסי צבא אמריקניים בכל רחבי יפן. נוסף על כך, הצבא האמריקני נותר על אדמת קוריאה בתום המלחמה ב-1953, בסיסים אמריקניים הוקמו באוקינווה (שהוחזקה כטריטוריה אמריקנית עד תום מלחמת וייטנאם ב-1972), מטוסי חיל האוויר האמריקני יצאו להפצצות מבסיסים אלו, ובקרבות הקשים של מלחמת וייטנאם פגע הצבא האמריקני ללא רחם באוכלוסייה האזרחית הכפרית והחלשה. מראות אלו הדירו שינה מעיניהם של קהלים רחבים ביפן שהרגישו הזדהות עמוקה עם האוכלוסייה האזרחית בווייטנאם, והעירו אצלם את זכר האירועים שקרו ביפן עצמה במלחמת אסיה והאוקיינוס השקט. ארגוני השמאל ביפן ראו את התקופה הזאת כמערכת רחבה של עימות בין העולם המערבי (ארצות הברית) למזרח אסיה (יפן, קוריאה ווייטנאם), ואירועי מלחמת וייטנאם הפכו את טראומת המלחמה ביפן למוחשית ביותר. זאת ועוד, זיכרון המלחמה ביפן קיבל משנה תוקף לאור ההבנה שכניעתה של יפן לא עצרה את שעטתו של האימפריאליזם האמריקני ברחבי אסיה. לפיכך, העמדה האנטי-אימפריאליסטית והאנטי-אמריקנית שקנתה לה אחיזה בקרב חוגי השמאל ביפן מצאה עניין משותף במאבק הפלסטיני, שהוגדר כמאבק כנגד האימפריאליזם והתפשטותה של ישראל במרחב אסיה והמזרח התיכון, בחסות ארצות הברית.

בתוך המערבולת הזאת של רגשות שנאה כלפי ארצות הברית והתפשטותה האימפריאלית עלה גם היבט נוסף, מודחק ולא מדובר: הכניעה היפנית בתום מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט. מעטים העמים שנדרשו לשאת כניעה כה טוטלית, אובדן עצמאות ופגיעה אנושה במרקמי החיים באירוע קשה כל כך. מול הכניעה היפנית ב-1945 והשיקום בשנות החמישים הועמדה שאלת הנכבה הפלסטינית. גם הפלסטינים נכנעו ואיבדו את אדמתם במלחמת 1948, והאירוע הזה מצא אוזן קשבת בקרב אנשי השמאל הקיצוני של יפן בכלל ובקרב אנשי הצבא האדום היפני בפרט. ההזדהות בין שני עמים שעברו כניעה משפילה ואובדן מסיבי של חיי אדם, של עצמאות ושל טריטוריה הייתה אירוע מכונן עבור היפנים והפלסטינים כאחד. ההתייחסות ביפן כלפי ארצות הברית הייתה אמביוולנטית: מרבית החברה היפנית בחרה להזדהות עם המסרים האמריקניים ועם הרצון לשיקום ולהצלחה כלכלית, אולם יסודות שונים בתוך השמאל היפני ראו בכך בעיה חמורה וטענו שיש בכך התעלמות ממוראות המלחמה והדחקת זיכרון המלחמה ומהלכיה לטובת הצלחה כלכלית. לעומת זאת, מלחמתם של הפלסטינים על עצמאותם, והמאבק הבלתי מתפשר בישראל מתוך דבקות במשימת הקמתה של מדינה פלסטינית בבוא היום, עוררו ביפן רגשות אהדה ואף הערצה כלפי הפלסטינים, אשר בתעוזה נפש, נגד כל הסיכויים ולמרות כוחה העצום של ישראל – שזכתה לתמיכה נחרצת מצד ארצות הברית – לא ויתרו על זהותם,

לא נכנעו, והם ממשיכים להיאבק על זכויותיהם ועל עצמאותם. במהלך הזה, תפיסתם של אנשי השמאל הרדיקלי והשמאל הסוציאליסטי ביפן את המאבק הפלסטיני הייתה תפיסה רומנטית שראתה בו מאבק הירואי הראוי לכל גיבוי ושיתוף פעולה, ובכלל זה השתתפות בפעולות מאבק וטרור כמו חטיפת מטוסים ופיצוץ או המתקפה בנמל התעופה לוד, או לחלופין עריכת ערבי הסברה, הקרנת סרטים וייצוג המאבק הפלסטיני ביפן.

יש לכך גם סימוכין תרבותי היסטורי של הזדהות עם מאבקו של החלש ותפיסתו כגיבור האמיתי. זהו מוטיב ידוע בהיסטוריה ובספרות הקלאסית של יפן, למשל בדמותו של יושיצוֹנָה²², הצרובה בתודעה היפנית כסמל של הזדהות עם החלש העומד לאבד את הכול ומוכן לוותר גם על חייו כדי לשמור על כבודו. ההזדהות עם הפלסטינים במאבקם בישראל, שהובילה את שיגנובו וחבריה לפעול לצד אנשי החזית העממית לשחרור פלסטין, היא חלק מאותו סנטימנט תרבותי רחב יותר של הזדהות עם הגיבור שנכנע.

בדוקומנטה חמש-עשרה בקאסל ניסה קולקטיב "קולנוע חתרני" להביא לדיון את הסולידריות הזאת שבין יפן לפלסטין באמצעות קטעי סרטים שהקולקטיב אסף לכדי ארכיון לא מושלם, המציג את הזיכרון ההיסטורי והתרבותי של התנגדות לאימפריאליזם האמריקני. תוכנית הסרטים של הקולקטיב, הגם שלא עסקה ישירות בתכנים של השמאל הרדיקלי או בארגון הצבא האדום היפני, סיפקה הזדמנות חד-פעמית להתבונן מחדש ולדון בשיתוף הפעולה יוצא הדופן הזה בין השמאל היפני ובין הארגונים לשחרור פלסטין ולנסות להבין את מניעיו ומהלכיו בהקשר גלובלי רחב. הסרטים ששרדו קטועים וחלקיים, הם אינם מוצגים כסרטי תעמולה ואינם יכולים לעולל כל רע כחמישים שנים לאחר שצולמו. הם בחזקת תעודה ועדות לאירועים שהתרחשו, ומשמשים נקודת אחיזה לדיון במאבקי השמאל היפני נגד האימפריאליזם האמריקני והקפיטליזם העולמי, ובתוך כך גם בקשר הלא שגרתי שלו עם המאבק הפלסטיני (Harootunian and Kohso 2008).

בעת הכנתה של תוכנית ההקרנות לדוקומנטה עמדו לרשות הקולקטיב כעשרים סרטים דוקומנטריים פרי עבודתם של יוצרים בריטים, איטלקים, גרמנים, פלסטינים, מצרים, עיראקים ויפנים. מצבם החומרי של הסרטים היה גרוע, אך הם מעידים על הגישה הפוליטית והתפיסה הקולקטיבית והבינלאומית ששלטה בשנות השישים. ברוח הצעתם של חברי "רואנגרופה", שהפנו את הזרקור אל קבוצות עבודה מן הדרום הגלובלי, תוכנית ההקרנות

22 מינאמוטו נו יושיצוֹנָה (源義経 Minamoto no Yoshitsune, 1159–1189) הוא מודל של גיבור כנגד כל הסיכויים, שהנפש יוצאת אליו. יושיצוֹנָה היה אחיו הצעיר של השוגון הראשון מינמוטו נו יוריטומו (源頼朝 Minamoto no Yoritomo, 1147–1199), ולמרות גילו הצעיר היה איש חרב מוכשר ויכול לכל אויבו. יוריטומו, האח הגדול, מפקד הצבא וראש המדינה במקורה, נמלא קנאה כלפי אחיו הצעיר. יושיצוֹנָה ירד למחתרת והתחבא מפני אחיו הנקמן, עד שהאח הצליח למצוא אותו ושלה צבא להורגו. אלא שיושיצוֹנָה הקדים את מבקשי נפשו, הרג את אשתו ואת בנו והתאבד בספוקו. דמותו הפכה לסמל הגיבור הטרגי, החלש שהצדק בצידו, המפסיד שניצח. בזיכרון הקולקטיבי של יפן זכור יושיצוֹנָה כגיבור-על, ואילו אחיו, שאזו בכוח רב בימי חייו, נשכח ונבלע בין דפי ההיסטוריה (Schmidt-Hori 2022).

הציעה להפנות את המבט אל הסרטים היפניים-פלסטיניים המעידים על הסולידריות וההזדהות שחשו יוצרי הקולנוע היפני כלפי המצב הקיומי של הפליטים הפלסטינים בלבנון ומחוץ לה. את התוכנית פתח סרטו של יעקובי עצמו סליל 21: לשחזר סולידריות (*Reel 21 AKA Restoring Solidarity*) (2022, 63 דקות), העשוי כקולאז' של קטעים הלקוחים מעשרים הסרטים שנמסרו לידי בניסיון להחיות קולות שגוועו באותן סצנות ולייצר להם הקשר חדש ועכשווי המחבר בין דימויים וסאונד במהלך מושגי. התוכנית כללה גם את הסרט הדוקומנטרי **פופר שובא** (*Kufr Shuba*) (1975, 35 דקות), בהפקת המכון לקולנוע פלסטיני בכיירות) של הבמאי העיראקי סמיר נימר, העוסק בכפר הקטן שובא בדרום לבנון ומהווה עדות פואטית לסולידריות בין התושבים הלבנונים ובין חברי ארגוני ההתנגדות הפלסטינים ומאבקם לשחרור, וכן לחוסנם ולאהבתם למקום, גם לאחר שהוכו בקרב קשה. נימר היה שותף ליצירת סרטה של מוניקה מאורר למה? (*Why?*) (1982, 38 דקות), לאחר שנחלו יחדיו הצלחה בשיתופי פעולה קודמים שלהם. הסרט, שנמנה אף הוא עם תוכנית ההקרנות, עוסק במהפכה המתרחשת תחת מצור ומציג את המאמץ לארגן את חיי הקהילה בכיירות בתקופת המלחמה, בעת פלישתו של הצבא הישראלי לכיירות ב-1982. בסרט מתואר הניסיון לספר לעולם על מאבקם היומיומי של הפלסטינים לשמור על תקשורת עם העולם, להעביר תכנים של מלחמת הקיום היומיומית, ולגייס תמיכה במאבק הפלסטיני. לצד אלה יש בסרט קטעים רבים המייצגים את הסבל והאומללות של העתיד, את זרעי הטבח הצפוי להתרחש מאוחר יותר ואת הייסורים שיבואו בעקבותיו. בסרטו של ריואיצ'י הירוֹקָוָה (*Hirokawa*) **ביירות** (*Beirut*) (1982, 18 דקות), שצולם עם טְצֻרוֹ נִנוֹקָוָה (*Nunokawa*), אחד מדמויות המפתח בעולם הקולנוע הדוקומנטרי ביפן, מספר הירוֹקָוָה על התרשמותו מאירועי סברה ושתילה בביקור שערך במקום כיומיים לאחר היוודע מעשה הטבח. סרט נוסף בתוכנית היה הדרך למדינת פלסטין (*The Road to a Palestine State*) (1974, 29 דקות), שלמעשה הוא פרק מתוך סדרת הטלוויזיה **המזרח התיכון היום** (*Middle East Today*) (דצמבר 1974-פברואר 1975) של רשות השידור היפנית (NHK). הסרט, המתאר את המתרחש לאחר שאש"ף זכה להכרה בינלאומית כנציגו היחיד של העם הפלסטיני, נפתח בנאומו של יאסר ערפאת באו"ם ב-1974 וממשיך בראיונות עם רופא פלסטיני, פעיל קהילתי וחברי מפלגות שונות, בעיקר מן השמאל הפלסטיני, כדי להראות את מגוון העמדות וחילוקי הדעות בפוליטיקה הפנימית באש"ף. **פלסטין ויפן** (*Palestine and Japan*) (1979, 20 דקות), סרטו של ט' מאקי (*Maki*), מבקש לגשר בין יפן לפלסטין ומדגיש את הקשרים הפוליטיים בין שתי המדינות. הסרט נעשה סמוך לפתיחתם של משרדי אש"ף בטוקיו, ומן הדיווח אנחנו למדים על רשתות הסולידריות ביפן. מתוך התייחסותו לעתיד הילדים ביפן ובפלסטין עולות הצהרות בדבר אימפריאליזם, הבנה הדדית והרצון לחזק קשרים בין יפן והארגונים הפלסטיניים.

ברוקומנטה חמש-עשרה צפה מחדש שאלת הסולידריות שבין ארגוני השמאל היפני לארגוני השחרור הפלסטיניים, נרטיב שבעצם אבד כבר לפני חמישים שנה ופועל כיום רק כזיכרון קלוש של אפשרות קיצונית שהתקיימה בתוך הרומנטיקה של המאבק האנטי-אימפריאלי. הפניית המבט אל מעבר לפרספקטיבה האירופית והמזרח-תיכונית, אל הקשרים בין קבוצות מיליטנטיות פלסטיניות ויפניות, מאפשרת עיון מחדש בשאלות אלו. האשמת הנרטיב הזה באנטישמיות ותקיפתו כמהלך לא קביל אינן עוזרות להתרת המתחים הבלתי נגמרים שסביב הקונפליקט הישראלי-פלסטיני, ומוטב להבינו בהקשר הרחב שבו הוא מוצג.

אחרית דבר

במאמר זה העליתי טענות שונות על מנת להבהיר כי נקודת המבט הגרמנית אינה ההקשר האפשרי היחיד להתבוננות במה שהתרחש בדוקומנטה חמש-עשרה. במובן זה, ההתעקשות הגרמנית לפרש את האירועים כביטויים של אנטישמיות הנכחה סוג מסוים של פרובינציאליות גרמנית (וגם יהודית וישראלית) שלפיה העולם כולו מתבונן במציאות דרך אותם משקפיים. העובדה ש"רואנגרופה" אצרו את הדוקומנטה הייתה אמורה לבטא ניסיון מפורש לחרוג מעמדה זו, אבל הגרמנים נסוגו מייד אל המוכר – מניעת שיח על אנטישמיות – במקום לנסות ולהרחיב את גבולות השיח ואת מטרותיו. אף שבכל מרחב הדוקומנטה נעשו קישורים מסועפים בין אינדונזיה, קולוניאליזם, אירופה ואנטישמיות, נקודת המבט הגרמנית הסתכמה בשרטוט של חד-צדדיות בינרית: בצד אחד הוצב קולקטיב האמנים מאינדונזיה ("המוסלמית"), שהוגדר כאנטישמי, ובצד השני הוצבה גרמניה כמגינת ישראל בכל תנאי, גם כשזו עושה את הגרועים שבמעשים (Jhala 2022). האדלר, במאמרו על אנטישמיות באינדונזיה (Hadler 2004), מבחין בין אנטישמיות לאנטי-ישראליות. אבל נראה שבנרטיב האינדונזי העכשווי השניים התמזגו יחדיו וקיים בלבול בין ישראל ובין הקהילות היהודיות בעולם, ונראה כי כך הדבר גם בגרמניה – שיתוף הפעולה של גרמניה עם המדיניות הישראלית והתעלמותה מן ההיסטוריה של הנכבה ובעיית הפליטים הפלסטינים הם חלק מאותה בעיה, ומבטאים גם הם חוסר הבחנה בין אנטישמיות לאנטי-ישראליות. הזדעקותה של גרמניה נגד כל ביקורת על ישראל כאילו מדובר בביטוי של אנטישמיות היא בעצם הדהוד מוזר של מה שקרה סביב הציור צדק לעם של קולקטיב "טארינג פאדי", וכך היא נהגה גם במופעים רבים אחרים שבהם יש בלבול וחוסר יכולת לסמן את הפערים שבין שיח אנטישמי גזעני ובין ביקורת פוליטית נוקבת על מדיניותה של ישראל כלפי הבעיה הפלסטינית.

מערכות הקשרים הסבוכות שנוצרו בין ארגונים וקולקטיבים במזרח אסיה, בגרמניה ובפלסטין משנות השבעים ואילך עומדות בסתירה לכל ניסיון להציג חלוקה דיכוטומית ובינרית של "טובים מול רעים", "צודקים מול רשעים" או "מזרח מול מערב". עצם הצבתם של ניגודים בינריים היא מהלך פשטני היוצר את הבעיה מתוך הצגתה בתוך שיח מהותני שאינו

מתעכב על הפרטים והניואנסים המרכיבים אותה. העמדה האינדונזית, לעומת זאת, אמנם מכילה בתוכה רבדים פוסט-קולוניאליים, אנטי-אימפריאליסטיים ואנטי-קפיטליסטיים, אך ייצוגיה קיבלו חזות פשטנית הנשענת לעיתים קרובות על דעות קדומות, טקסטים מזויפים, אמונות רווחות ופייק ניוז. עם זאת, גם עמדת הרוב בגרמניה, המסרבת להכיר בסבל הפלסטיני, בנכבה ובפליטות, הופכת לשיח פשטני וחד-צדדי. המקרה של אדצ'י וביטול ההקרנה של סלילי טוקיו ממחישים עד כמה תחושת האשמה והחרטה בגרמניה מעוותת את העין כלפי כל ניואנס ופרט שונה, ואינה מאפשרת לצפות במסמך היסטורי העשוי לשפוך אור חדש על אירועי ההווה. תחת זאת, ננקטה יד קשה אשר מדירה כל ניסיון לשיח ביקורתי על ישראל, במהלך שנתפס כהשתקה לא לגיטימית שמונעת כל אפשרות של שיח על מידת האחריות של ישראל למהלכי המאבק הפלסטיני ב-75 השנים האחרונות.

על אף כל זאת, דווקא בדוקומנטה חמש-עשרה התעוררה תקווה להתבוננות חדשה, לדה-קולוניאליזם של עולם האמנות ולפתיחת השערים לייצוג נרחב ומרובה. אף שמאמר זה עוסק בבעייתיות של חוסר ההבנה שבתוך אירופה, וספציפית בתוך גרמניה, יש לקוות שבעוד שלושים או ארבעים שנים, כאשר יגיעו קהלים רחבים לתערוכה כזאת, כבר יהיה בנמצא בסיס מוצק של דימויים, מהלכים והקשרים שיאפשר להבין נושאים כאלה טוב יותר במרחב התרבותי הגועש שמחוץ לאירופה.

החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב

ביבליוגרפיה

- ארנדט, חנה, 2009 [1951]. יסודות הטוטליטריות, בתרגום עדית זרטל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
גליה, אלי, 2017. 'ג'ורג' חבש: ביוגרפיה פוליטית, תל אביב: רסלינג.
דרידה, ז'אק, 2007 [1999]. "הסוחר מוונציה – מהו תרגום 'ל'וונטי'?", דרידה קורא שייקספיר, בתרגום מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 22-55.
פרויד, זיגמונד, 2009 [1939]. משה האיש והדת המונותיאיסטית (מבחר כתבים ז), בתרגום רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג.
קלמפרר-מרקמן, אילה, 2014. "רק אלוהים שמר עלי": יהודים במחנות ריכוז יפניים באינדונזיה, זמנים: רבעון להיסטוריה 127, עמ' 72-79.
קראטני, קוג'ין, 2021. "רוח אחת, שתי מאות תשע-עשרה", בתרגום רותם אילון, אילת זהר, נורית טמיר ורן צוויגנברג, תיאוריה וביקורת 55, עמ' 205-225.
רוגוף, אירית, 2015 [2004]. "מהו תיאורטיקן?", בתרגום מאיה שמעוני, בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחמרת 2.
ששון, ג'וזף, 2023. שושלת ששון: קורותיה וסודותיה של משפחה יהודית שהפכה לאימפריה גלובלית, בתרגום שאול לויזן, תל אביב: כנרת זמורה.

- Acharya, Amitav, 2016. "Studying the Bandung Conference from a Global IR Perspective," *Australian Journal of International Affairs* 70(4), pp. 342–357.
- Agamben, Giorgio, 2007. "In Praise of Profanation," trans. Jeff Fort, *Log* 10, pp. 23–32.
- Aspinall, Edward, and Mark T. Berger, 2001. "The Break-Up of Indonesia? Nationalisms after Decolonisation and the Limits of the Nation-State in Post-Cold War Southeast Asia," *Third World Quarterly* 22(6), pp. 1003–1024.
- Assmann, Jan, 2008. *Of God and Gods: Egypt, Israel, and the Rise of Monotheism*, Madison: University of Wisconsin Press.
- , 2010. *The Price of Monotheism*, Stanford: Stanford University Press.
- Azoulay, Ariella Aïsha, 2019. *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York: Verso.
- Bhabha, Homi K., 1994. "Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition," in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York: Columbia University Press, pp. 112–123.
- Braun, Stuart, 2022. "Antisemitism Debate Rages at Documenta," *Deutsche Welle (DW)*, June 21.
- Burhanuddin, A., 2007. "The Conspiracy of Jews: The Quest for Anti-Semitism in Media Dakwah," *Graduate Journal of Asia-Pacific Studies* 5(2), pp. 53–76.
- Césaire, Aime, 2000. *Discourse on Colonialism*, trans. Joan Pinkham, New York: The Monthly Review Press.
- Clifford, James, 1986. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press.
- Dale, Peter N., 1986. *The Myth of Japanese Uniqueness*, London and New York: Routledge.
- Dautrey, Marianne, 2022. "Censure à la documenta 15," *Diacritik*, August 30.
- Dirgantoro, Wulan, and Elly Kent, 2022. "We Need to Talk! Art, Offence and Politics in Documenta 15," *New Mandala*, June 29.
- Farrell, Margie, 2005. "Art, Activism and Rock 'n' Roll," *Inspirasi: Journal of Australia Indonesia Arts Alliance* 20.
- Hadler, Jeffrey, 2004. "Translations of Antisemitism: Jews, the Chinese, and Violence in Colonial and Postcolonial Indonesia," *Indonesia and the Malay World* 32(94), pp. 291–313.
- Harootunian, Harry, and Sabu Kohso, 2008. "Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi," *Boundary 2* 35(3), pp. 63–97.

- Harris, Gareth, 2022. "Decision to Ban Pro-Palestine Films Engulfs Documenta 15 Exhibition in Another Censorship Row," *The Art Newspaper*, September 15.
- Inaga, Shigemi, 2010. "Translation," in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, and Alice Kim (eds.), *Art and Globalization*, University Park: Pennsylvania State University Press, pp. 23–35.
- Jhala, Kabir, 2022. "'Germany Has Cancelled Us': As Embattled Documenta 15 Closes, Its Curators Ruangrupa Reflect on the Exhibition — And What They Would Have Done Differently," *The Art Newspaper*, September 22.
- Joselit, David, 2022. "History in Pieces," *Artforum International* 61(1), pp. 256–261.
- Kovalio, Jacob, 2009. *The Russian Protocols of Zion in Japan: Yudayaka/ Jewish Peril Propaganda and Debates in the 1920s*, New York: Peter Lang.
- Kowner, Rotem, 2010. "The Japanese Internement of Jews in Wartime Indonesia, and its Causes," *Indonesia and the Malay World* 38(112), pp. 349–371.
- Liu, Jasmine, 2022. "Documenta Artists 'Outraged' over Censorship of Pro-Palestine Films," *Hyperallergic*, September 12.
- Lucken, Michael, 2017. *The Japanese and the War: Expectation, Perception and the Shaping of Memory*, trans. Karen Grimwade, New York: Columbia University Press.
- Mack, Eitay, 2019. "How Israel Helped Whitewash Indonesia's Anti-Leftist Massacres," *+972 Magazine*, September 9.
- Marotti, William, 2009. "Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest," *The American Historical Review* 114(1), pp. 97–135.
- Marshall, Alex, 2022. "Head of Documenta Resigns Amid Antisemitism Scandal," *The New York Times*, July 16.
- Mbembe, Achille, 2016. "The Society of Enmity," *Radical Philosophy* 200, pp. 23–35.
- , 2017. *Critique of Black Reason*, trans. Laurent Dubois, Durham: Duke University Press.
- Mitter, Siddhartha, 2022. "Documenta was a Whole Vibe. Then a Scandal Killed the Buzz," *The New York Times*, June 24.
- Moses, A. Dirk, 2022. "The Documenta, Indonesia, and the Problem of Closed Universes," *The New Fascism Syllabus: Exploring the New Right through Scholarship and Civic Engagement*, July 24.
- Nakane, Chie, 1972. *Japanese Society*, Berkeley: University of California Press.
- Ratskoff, Ben, 2022. "In Germany, the Fight Against Antisemitism Turns into a Witch Hunt," *Orient XXI*, August 30.

- Rothberg, Michael, 2022. "Learning and Unlearning with *Taring Padi*: Reflections on Documenta," *The New Fascism Syllabus: Exploring the New Right through Scholarship and Civic Engagement*, July 2.
- Ruangrupa, 2022. "Ruangrupa and the Artistic Team on Dismantling 'People's Justice'," Documenta Fifteen website, June 24.
- Sahakian, Rijin, 2022. "Beyond Repair: Regarding Torture at the Berlin Biennale," *Artforum International*, July 29.
- Schmidt-Hori, Sachi, 2022. "Yoshitsune and the Gendered Transformations of Japan's Self-Image," *The Journal of Japanese Studies* 48(1), pp. 93–121.
- Siegal, Nina, 2023. "Dutch to Make Public the Files on Accused Nazi Collaborators," *The New York Times*, April 25.
- Sternfeld, Nora, 2016. "Learning Unlearning," *CuMMA Papers* 20.
- Taring Padi, 2022. "Statement by Taring Padi on dismantling 'People's Justice'," Documenta Fifteen website, June 24.
- Tiampo, Ming, and Alexandra Munroe, 2013. *Gutai : Splendid Playground*, New York: Guggenheim.
- Tomii, Reiko, 2013. "Introduction: Collectivism in Twentieth-Century Japanese Art with a Focus on Operational Aspects of Dantai," *Positions* 21(2), pp. 225–267.
- Vanhoe, Reinaart, 2017. *Also-Space, From Hot to Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking*, Eindhoven: Onomatopoe.
- Vickers, Adrian, 2022. "'Fake News' about the Indonesian Past," *Journal of Global Strategic Studies* 2(1), pp. 6–23.
- Villa, Angelica, 2022. "Documenta Claims Advisory Panel's Calls to Halt Film Screening is 'Censorship'," *ARTnews*, September 12.
- Weisenfeld, Gennifer, 2001. *MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905–1931*, Berkeley: University of California Press.

Video films and presentations

- Adachi, Masao (dir.) and Kōji Wakamatsu (producer), 1971. *Red Army/PFLP: Declaration of World War*.
- Berlin Biennale, 2022. "English Conference: 'Imperial Ecologies' — Day 2," YouTube, June 23, 2:22:10–2:43:00.
- Subversive Film, 2022. "Tokyo Palestine Project (Ciné Place-Making study circle)," March 2.