

פתח דבר: + דוקומנטה

שאל סתר

יותר מ-700 אלף איש ואישה ביקרו בתערוכת הדוקומנטה שנערכה בקיץ שעבר בקאסל שבגרמניה; כ-800 אלף ביקרו בביאנלה לאמנות בוונציה וכ-120 אלף בביאנלה לאמנות בברלין, שנערכו באותו קיץ, ועוד מאות אלפים בתערוכות בינלאומיות גדולות שמתקיימות אחת לכמה שנים בערים ברחבי העולם. מה מחפשים רבים כל כך בביאנלות בינלאומיות לאמנות? מדוע הם משקיעים מזמנם, ממרצם ומכספם ונוסעים לערים חמות במיוחד ולאתרי תצוגה עמוסים במבקרים, עומדים במשך שעות מול מאות עבודות אמנות או משוטטים אחוזי תוזית בין עשרות פרויקטים יצירתיים ואירועים ציבוריים? האם בהיעדר אתרי פולחן מוסדרים לאדם החילוני בן זמננו הפכו תערוכות הענק הללו לאתרי צליינות עכשוויים, מוקדי עלייה לרגל שאליהם מגיעים בני אדם מקצווי ארץ על מנת לקיים בהם את עבודת התרבות – להתקהל יחד עם מאמינים אחרים ולהעלות על נס את תוצריה העיליים של התרבות האנושית העכשווית? או שאלה אתרי תיירות מועדפים לחופשת קיץ נעימה, ערים שבהן צרכנות התרבות משתלבת בקניינות מסוגים אחרים – גן שעשועים שמציע חוויה ייחודית, גדולת ממדים ומרהיבה, הלונה פארק של האמנות? או שזו מעין אקדמיה נודדת, שהנכנסים בשעריה מבקשים ללמוד משהו על העולם בעת הזאת מבעד לעדשת האמנות? עולם האמנות הבינלאומי עבר בשלושת העשורים האחרונים תהליך מואץ של ביאנליזציה. יותר ממאתיים ביאנלות לאמנות מתקיימות כיום ברחבי העולם, וכמעט כל עיר גדולה מסביב לגלובוס מארחת תערוכה בינלאומית אחת לשנתיים, שלוש או חמש שנים. הביאנלות הללו לא רק מכנסות עבודות אמנות עכשוויות לכדי תערוכות ענק שמבקשות להעמיד מעין תמונת בזק של היצירה האמנותית ברגע ההווה. הן גם אירוע תיירותי ושיווקי, אבן שואבת לתיירות פנים (בביאנלות הקטנות) ולתיירות חוץ (באלה הגדולות), מקור הכנסה לא מבוטל לעיר המארחת ואסטרטגיה מוכחת להצבתה כעיר ליברלית, מתקדמת ופתוחה שחופש הביטוי והיצירה הוא נר לרגליה (Stallabras 2004, 23–26). כך מקפלת בתוכה ה"ביאנליזציה של עולם האמנות" את הגלובליזציה של האמנות, שהגיעה לשיאה

לאחר 1989 עם התמוטטות הגוש הסובייטי והסרת המחסומים האחרונים בפני זרימת ההון, ששוק האמנות מאמיר הערכים הוא אחד מאתרי המועדפים (Griffin 2013, 7–9); וזו מתגלגלת גם אל הבנליזציה של האמנות, שכן נדמה כי התערוכות הללו, שצצות כפטריות לאחר הגשם על פי מודל קבוע שממצע בין הגלובלי ללוקלי, דומות זו לזו ומציגות שוב ושוב את האמניות והאמנים הבינלאומיים שדרך כוכבם וגלריות בעלות ממון מייצגות אותם, ובמקביל הן משמשות מקום מפגש לאליטה של עולם האמנות הגלובלי – מנהלי מוזיאונים, אוצרים ואספנים שמסתובכים בין הביאנלות, קושרים קשרים ומניעים את רשתות הרכישה והתצוגה של אמנות.

אולם סיפורה של הביאנליזציה של עולם האמנות מורכב מזה. ראשיתן של הביאנלות בירידים העולמיים שנפוצו במאה התשע-עשרה בערים המטרופוליניות הגדולות – לונדון, פריז, וינה, ניו יורק – והתווו לפי עיקרון קולוניאלי. היריד העולמי הציג שפע של חפצים ודברים, חידושים טכנולוגיים וסחורות לרכישה שהובאו אל המרכזים הגדולים מרחבי העולם, ובפרט מן הקולוניות. תערוכות אלו, כדוגמת תערוכת "ארמון הברדולח" בלונדון ב-1851 או "התערוכה העולמית" בפריז ב-1855, העמידו מצג של עודפות וסחררו את העין המשתוקקת; הן יצרו הילה של נדירות ונחשקות סביב האובייקטים המוצגים, והפכו המוני בני אדם (עד כדי חמישים מיליון איש שביקרו בתערוכה העולמית בפריז ב-1900!) לקהל – משוטט, מתעניין ומתבונן במוצגים השונים ובו עצמו (Jones 2017, 14–17). לעומת הירידים הקולוניאליים, הביאנלה הראשונה לאמנות שנערכה בעיר ונציה בשנת 1895 התארגנה לפי מפתח לאומי. כבר בתחילת המאה העשרים הוקמו בה ביתנים לאומיים לצד התערוכה המרכזית, ולאורך המאה נוספו עוד ועוד ביתנים, לרבות כאלה של מדינות שקיבלו זה עתה עצמאות, והם התחרו ביניהם על פרס הביתן המצטיין. כך עקבה הביאנלה בוונציה אחר דפוס ההסדרה השליט של המאה העשרים: התקבצות בינלאומית וגאווה לאומית; הרחבת האמנות לעוד ועוד אופני מבע והתנסות, במקביל להיוותותה נשאית של התרבות הלאומית שממנה היא נובעת לכאורה.

ועם זאת, במקביל להתפתחותה של הביאנלה בוונציה הוקמו ביאנלות נוספות, שונות באופיין, עוד לפני המפץ הגדול של שלושת העשורים האחרונים. בשנת 1951 נערכה לראשונה הביאנלה בסאו פאולו, שעם השנים התבססה כביאנלה של העולם הלטינו-אמריקני. ב-1966 התקיים הפסטיבל העולמי הראשון לאמנויות שחורות בדקר, ובו הוצגה אמנות אפריקנית שצמחה מתוך תנועת הנגריטוד. ב-1983 נוסדה הביאנלה של הוואנה כתערוכה אנטי-אימפריאלית של אמנות העולם השלישי. ב-1995 נערכה הביאנלה בקוואנגג'ו, שבסיסה היה אמנות מדרום מזרח אסיה (Marchart 2019, 156–161). ביאנלות אלו נוצרו במידה רבה נגד הדגם הוונציאני, כביאנלות של הפריפריה. מול פרישת האמנות הבינלאומית מן המרכז האירופי, על תביעת הכוליות והכלליות שלו, הביאנלות הללו – שנעשו משולגי עולם האמנות הבינלאומי ועוד לפני הגלובליזציה המוחלטת שלו – נוצרו

מלכתחילה כתערוכות ממוקמות, חלקיות, בעלות הטיה תרבותית מוצהרת, לעיתים כחלק ממאבק שחרור או התנגדות. לכן הביאנליזציה של עולם האמנות לא רק שכפלה דגם אחד והפיצה אותו לכל עבר; היא גם שינתה את הדגם, ולמעשה העמידה כמה דגמים מתחרים של תערוכה בינלאומית גדולה הנתונה בדיאלקטיקה שבין האחדה של הגלובליזציה הכלכלית ובין קונקרטיזציה תרבותית ופוליטית.

בשני העשורים האחרונים מצויה תערוכת הדוקומנטה בצומת שבין הדגמים הללו, ופועלת כמוקד של עיון והתנסות בגיבושה של תמונת עולם עבור המאה העשרים ואחת. התערוכה האירופית הזאת, שנוסדה לאחר מלחמת העולם השנייה כדי להשיב את גרמניה לחיק האומות המתורבתות ואירחה כמה מהמהלכים הנועזים ביותר באמנות האירופית שאחרי המודרניזם, פרצה את גבולותיה הגיאוגרפיים והתרבותיים. מאז ראשית המאה הנוכחית היא עוברת תהליך של דה-צנטרליזציה ורה-פוליטיזציה, שמרחיק אותה באופנים שונים מדגם התערוכה הגלובלית האירופית והופך אותה ל"ביאנלה של הפריפריה" שנערכת במרכז האירופי. מכיוון שהדוקומנטה נודעה גם כרפלקסיבית וכאינטלקטואלית ביותר מבין התערוכות הבינלאומיות הגדולות, ככל שהתפתחה והתרחבה והייתה לאירוע דיסקורסיבי רב-ערוצי שכולל תוכנית ציבורית ענפה, הרצאות, דיונים ושיחות, כך חרגה אל מעבר לעולם האמנות והייתה לאתר חשוב עבור התיאוריה החברתית הביקורתית המגולמת בדימוי ובחומר. בעשורים האחרונים מגוללת הדוקומנטה לא רק את סיפורו של עולם האמנות, אלא את סיפורו של העולם בכלל – על מערכי הכוח שבו, כלכלת הסחורות והספקולציות ותנועות המחאה וההתנגדות – בהתרכבות עם מעשה האמנות. עם התרחקותה מן הדגם המסורתי של תערוכת האמנות (התערוכה כתצוגה של אובייקטים דוממים שמחכים להפעלה ולמשמוע) ומן ההיסטוריה האירופית של האמנות, שנתפסה עד כה כגנאלוגיה ההכרחית שלה, הדוקומנטה של המאה העשרים ואחת עוסקת בפרובלמטיקות של עולם קרוע ומסוכסך שגלגלו נקע.

דוקומנטה חמש-עשרה הובילה את המהלכים הללו אל הקצה. הניהול האמנותי שלה הופקד בידיו של קולקטיב אמנים מאינדונזיה שהחליט לפרוע את סדרי התערוכה ולהזמין קולקטיבים של אמנות מרחבי העולם, רובם מן הדרום הגלובלי, לשחות משותפת בקאסל ולפעילות יצירתית שרק מעט ממנה הוא תצוגתי, ועוד פחות מכך הוא תצוגה של עבודות אמנות. בבסיס התערוכה ניצבו שאלות הנוגעות לאופני חלוקת משאבים, לתשתיות ולתהליכי עבודה ודרכים של פעולה משותפת. כך נוצרה תערוכה ללא מרכז: ללא אמנים ידועים, ללא עבודות אמנות גדולות וללא ההון של הגלריות והאספנים, תערוכה שבחלקים גדולים שלה נותרה בלתי מוכנת מכיוון שהיא נמנעה מלתווך את פעילות הקולקטיבים לקהל המבקרים האירופי ברובו. האנדרלמוסיה התחלפה במהרה בשערורייה שליוותה את התערוכה והאפילה עליה: הטענה שהתערוכה נגועה באנטישמיות – בהתכוונותה, באופן פעולתה ובכמה עבודות שהוצגו בה ואז הוסרו ממנה. הדבר עורר טלטלה גדולה

בשדה האמנות והדיה הגיעו לתקשורת הבינלאומית. כך אושררו חשדותיו של עולם האמנות האירופי הממוסד, שהתנגד ברובו לכיווניה של התערוכה עוד מראשיתה. נדמה כי דוקומנטה חמס-עשרה הלכה רחוק מדי ופנייתה מההסדרים המוכרים של הביאנלה הבינלאומית לאמנות הייתה חדה מדי.

בדיוק שנה לאחר נעילתה של התערוכה בספטמבר 2022 אנחנו מקדישים את חלק הארי של הגיליון הנוכחי לדוקומנטה חמס-עשרה. התיק המיוחד העוסק בה מורכב מפרספקטיבות שונות על התערוכה ולעיתים אף מעמדות שונות ביחס אליה. אבל לכולן משותפת ההכרה כי זהו אירוע תרבותי רב חשיבות החורג מעולם האמנות גרידא, והוא גם ובעיקר אירוע של תיאוריה וביקורת, כלומר אירוע שמתמודד עם כמה מהשאלות העכשוויות של התיאוריה הביקורתית. גיליון זה נושא ניסיון לכתוב על האירוע בזמן אמת וכך להשפיע על השתמעונו והתקבלותו. וגם אם אין זו תערוכה שהתקיימה בישראל, וגם אם אמנים או קולקטיבים מישראל לא הוזמנו להשתתף בה, היא רבת חשיבות עבור היצירה האמנותית והקיום החברתי כאן. דווקא בימים אלו, כשנדמה כי החיים הפוליטיים בישראל מצויים בשבר עמוק ועוברים תמורה שיחודית למקום הזה, הדיון בדוקומנטה חמס-עשרה קורא להתבונן בתמורה זו במפתח רחב ולראות כיצד מקומות רבים בעולם מתמודדים עם שינויי עומק במרקם החיים החברתיים: עם משבר הדמוקרטיה, עלייתם של משטרים אוטוריטריים פוסט-דמוקרטיים וההפקרה המתמשכת של הקפיטליזם הניאו-ליברלי; עם תוצאות דיכוי של ילדים, מייעוטים אתניים ומהגרים; עם משבר אקלים אקוטי וחיים במצב של חוסר יציבות ופגיעות; ועם הערעור על קיומו של עתיד אנושי. השאלה איך חושבים, פועלים ויוצרים מתוך התנאים הללו – לא בגעגוע אל יציבות הֶרְמָה והנוחות למעטים, שהיו נחלתנו עד לא מזמן, אלא מתוך הכרת התמורה והתמודדות איתה – היא, במובנים שיתחווירו עם קריאת הגיליון, שאלתה של דוקומנטה חמס-עשרה.

תיק הדוקומנטה נפתח במסה שכתבה נורה שטרנפלד במיוחד לתיאוריה וביקורת. שטרנפלד, חוקרת ומרצה באקדמיה לאמנויות יפות בהמבורג, כיהנה כפרופסורית הדוקומנטה באקדמיה לאמנות בקאסל כאשר אנשי הקולקטיב האינדונזי רואנגרופה נבחרו לאצור את דוקומנטה חמס-עשרה, ומאז הייתה בקשרים הדוקים עם כמה מהם. במסה היא מתארת את השינויים העקרוניים שהובילו רואנגרופה במבנה הדוקומנטה: עשייה קולקטיבית, עיסוק בתשתיות, יצירה שיתופית והתערוכה כנחלת כלל. היא עומדת על המעבר מתערוכה המבוססת על ייצוג של עמדות חברתיות לתערוכה המובילה ארגון מחודש של המרחב החברתי, שכבר אינו מנוסח דרך הקונפליקטים המאפיינים אותו. אולם מה קורה, שואלת שטרנפלד, כאשר בתערוכה כזאת מתעורר קונפליקט שמארגן את השיח סביבה? כזאת הייתה שערוריית האנטישמיות, ובה שטרנפלד דנה במבט היסטורי רחב – מהדוקומנטה הראשונה בשנת

1955, שביקשה להשיב את גרמניה לחיק התרבות ולהיפרע מעברה הנאצי אבל למעשה נותרה אחוזה בו באופנים רבים, ועד לשאלה שריחפה מעל דוקומנטה חמש-עשרה: האם גם כעבור שמונים שנה, וגם כאשר אוצר את התערוכה קולקטיב אמנים מאינדונזיה, רוחות הרפאים האנטישמיות ממשיכות לפקוד אותה? שטרנפלד כותבת על האפשרות שלא לברוח מן הקונפליקט אלא לחיות אותו, אבל בדרך לא אגוניסטית, אלא באופן שמתרגם את העימותים לאזורי מגע מתוחים. את זאת היא עושה כשחקנית פעילה בשדה האמנות בגרמניה שנדרשה לכך ביתר שאת בשנה שאחרי הדוקומנטה.

מאמרם של ורד מימון ושאול סתר משיב את הדיון בדוקומנטה חמש-עשרה משערוריית האנטישמיות שהשתררה על השיח סביב התערוכה וצמצמה אותה לעניין אחד, גרמני במובהק, וכך השיבה אותה למערכי האמנות האירופיים המוכרים, אל התערוכה עצמה והמהלכים שהתקיימו בה. מול הבנתה השגורה כתערוכה דה-קולוניאלית שמציגה סוגיות שונות של הדרום הגלובלי, אנו טוענים כי דוקומנטה חמש-עשרה התייחדה לא בתכניה ובטענותיה אלא במערכיה ובאופני פעולתה: במבנה הארגוני השיתופי שלה, בחלוקת המשאבים לפרויקטים השונים, בפנייתה מן התערוכה כהיצג אמנותי ובאסטרטגיות האנטי-אוצרותיות של מארגניה. אנו מראים כיצד התערוכה נקשרה לכמה מהלכים חשובים בשדה האמנות של העשורים האחרונים – ביקורת המוסד המוזיאלי, השתתפותיות, אמנות חברתית ואמנות גלובלית – כיצד המשיכה ומיצתה אותם, אבל גם כיצד חרגה מהם, מפוליטיקת הייצוג של זהויות ומתיאוריות חברתיות של אנטגוניזם וקונפליקט שעליהן התבססו מהלכים אלו. תחת זאת, אנו מצביעים על שלושה היסטים שהתרחשו בתערוכה: מהעירוני אל הכפרי, מהכתב אל העל-פה, ומההשתתפותי אל הריטואלי. שלושת אלה היפכו את הפרדיגמות המודרניות של ההתפתחות ואת מרבית הכתיבה הביקורתית עליהן, והפכו את דוקומנטה חמש-עשרה לאירוע אמנותי שאיננו נושא ברמה פעם נוספת את ביקורת המערב, כי אם פותח אפשרויות של עשייה יצירתית וחברתית פוזיטיבית בתנאים של דיכוי פוליטי, ניצול כלכלי ומחסור במשאבי קיום, וכך מסמן את הדרך מן הדרום הגלובלי אל העולם כולו.

אילת זהר דנה בדוקומנטה חמש-עשרה מן הפרספקטיבה של דרום מזרח אסיה, כתערוכה שפרצה את גבולות המרכז האירופי והתוותה מערך יחסים חדש בין עולם ראשון לעולם שלישי מבעד למבנה רשתי שעסוק באתגרי התרגום הבין-תרבותי. זהר מבינה את דוקומנטה חמש-עשרה כתערוכה דה-קולוניאלית מובהקת, המתנערת מן המבנים הקולוניאליים מוכווני המערב של תערוכות רבות, לרבות אלה המכוננות גלובליות, ונפתחת לשאלותיו של הדרום הגלובלי דרך אסטרטגיות של אי-לימוד ופרימת משמעויות. היא דנה בשני פרויקטים מרכזיים בתערוכה – העבודה צדק לעם של הקולקטיב האינדונזי טארינג פאדי, שהוסרה מהתערוכה לאחר שהתגלו בה דימויים שנתפסו כאנטישמיים; והסרטים היפניים-פלסטיניים משנות השבעים של הקולקטיב קולנוע חתרני, שהוצאו גם כן מן

התערוכה בשלב מאוחר יותר. זהר עוסקת בפרויקטים הללו כשלעצמם, מנקודת המבט האסייטית, ומאירה את היחסים בין השמאל היפני למאבק הפלסטיני ואת העמדה האנטי-אימפריאלית של המאבק נגד משטר סוהארטו באינדונזיה; ומתוך כך היא שואלת על מובנה של האנטישמיות במדינות דרום מזרח אסיה, שבהיסטוריה שלהן יש מעט יהודים אבל הרבה קולוניאליזם. מתוך כך מציעה זהר לעסוק בשערוריית האנטישמיות שלא מנקודת המבט האירופית, שבסופו של דבר היא חלקית ופרובינציאלית גם אם היא מידמה לאוניברסלית, כי אם מתוך המערכים התרבותיים האסייטיים שהניעו את התערוכה.

תיק העבודות שאצרה אביטל ברק פותח בדוקומנטה חמש-עשרה ומושך ממנה חוטים לעבר אמנות וקולנוע מיליטנטיים בעשורים האחרונים, בניסיון להתחקות אחר כמה שינויים פרדיגמטיים במעמד של הדימוי הנע והעשייה האמנותית ביחס למאבקי שחרור – מחבירתה של האמנות הפוליטית אל התנועות האנטי-קולוניאליות של שנות השישים והשבעים, דרך האמנות הרפלקסיבית ויחסה לפוליטיקת הזהויות, ועד שיבתה של האמנות המיליטנטית, כאפשרות ממש או כרוח רפאים, בדוקומנטה חמש-עשרה. מבית הספר שבקומת הקרקע של הפרידריציאנום, הארכיונים שנפרשו בתערוכה והפרוות של טארינג פאדי שכמעט הובילו לסגירתה, ברק פונה אל סרטים, עבודות וידיאו ותערוכות שמציגים את ההבדל שבין האמנות המהפכנית לאמנות שמעידה על מהפכה (שנכשלה). הסרטים וידיאוגרמות של מהפכה של הרון פארוקי ואנדריי אוג'קה ונובמבר של היטו שטיירל מציגים מאבקי שחרור פוליטי בלי שהם משתתפים בהם; התערוכה של ראשה סלטי וכריסטין ח'ורי משחזרת תערוכה בינלאומית אקטיביסטית שאורגנה על ידי מחלקת התרבות של אש"ף והוצגה בשנות השבעים בכיירות, בסולידריות עם המאבק הפלסטיני, וכעת היא מתקיימת כחלק מעולם האמנות הגלובלי; וסרטיה של הבמאית הפורטוגזית פיליפה סזאר עוקבים אחר יחידת הקולנוע שהייתה חלק ממאבק השחרור האנטי-קולוניאלי של גינאה ביסאו, ועומדים על הפער בין הסרטים שנעשו אז ובין אלה שנעשים כעת על אודות אותם סרטים.

האוצרת גלית אילת עבדה עם רואנגרופה כמה פעמים במהלך שני העשורים האחרונים. במסה שכתבה לתיק הדוקומנטה היא בוחנת את הרשתות המוסדיות שאפשרו את פעילותו של הקולקטיב, רשתות שנעות על הציר הפוסט-קולוניאלי/ניאו-קולוניאלי שבין הולנד לאינדונזיה. היא מסבירה כיצד מדיניות התרבות של ממשלת הולנד שמה לה למטרה לתמוך בפעילי תרבות מן הדרום הגלובלי ועודדה את הקמתן של יוזמות אמנות בארצות המוצא שלהם. היא חושפת את הקשרים המוסדיים והכלכליים בין ארגונים ממשלתיים ולא ממשלתיים, קרנות פילנתרופיות ומוסדות אמנות הולנדיים לרואנגרופה, ומראה כיצד כל אלה היו מושקעים בצמיחתו ובהתרחבותו של הקולקטיב. אילת בוחנת את הקשרים הללו כחלק מן הפוליטיקה של הפיתוח בעידן שאחרי הקולוניאליזם, ומראה כי הם כיוונו את אופן פעילותו האמנותית של הקולקטיב: הדגש שניתן ל"יצירתיות", ההטיה

אל ההשתתפותיות וההתקהלות והתביעה לדמיין עולם אחר. כך היא טוענת כי מה שנדמה כחדשני, חתרני ולא מערבי מונע למעשה על ידי תעשיית תרבות גלובלית שמרכזת, למרות הכול, הוא מערב אירופה.

תיק הדוקומנטה נחתם בתרגום מסה של סילביה פדריצ'י, מההוגות המרקסיסטיות-פמיניסטיות החשובות בזמננו, שבה היא מציגה את הפוליטיקה של נחלת הכלל (commons), שעמדה גם בבסיס דוקומנטה חמש-עשרה. בעולם מחולק עד דק ומופרט עד זרא, פדריצ'י מראה כי התביעה לכילול (commoning) – השבת משאבים, אתרים, זכויות ואופני פעולה מרשות הפרט אל רשות הכלל – הפכה לאסטרטגיית פעולה בולטת של השמאל הסוציאליסטי ברחבי העולם. היא מתארת את תחום החלות של נחלות הכלל, מן המים והאדמה, דרך זכויות חברתיות ווירטואליות ועד לצורות חברות והתאגדות, ואת המשלבים השונים של המאבק עליהן בתוככי העולם הקפיטליסטי (טיפוחן של גינות עירוניות ציבוריות, למשל) ובנתיבי ההתנגדות לו או המילוט ממנו (למשל במאבקן של תנועות אקטיביסטיות אנטי-קפיטליסטיות או ביצירתם של מחוזות אוטונומיים שיתופיים). פדריצ'י מראה כיצד שאלת נחלות הכלל אחוזה מלכתחילה בעניין הפמיניסטי: עבודת שעתוק החיים (זה התרגום שאנו מציעים למושג reproduction בלקסיקון המרקסיסטי-פמיניסטי שלה) – שעליה מופקדות לרוב נשים והיא הבסיס לאפלייתן ולניצולן, מכיוון שאינה נכללת בתחומיה של העבודה השכירה בכלכלה הקפיטליסטית – יכולה להיות פתח למתווה חברתי אחר שבו הקולקטיביזציה של עבודת הרבייה, ההזנה, הגידול והחינוך תוביל לכילול של העבודה החברתית בכלל. עדי מורנו כתבה הקדמה למסה זו ובה היא פורשת את אפיקי הניתוח הסוציאליסטי של פדריצ'י, ממחקריה ההיסטוריים על ראשית הקפיטליזם והאלימות הגזעית והמגדרית שביססה אותו ואפשרה את שגשוגו, דרך המאבק הפמיניסטי הרדיקלי של שנות השבעים שבו הייתה פדריצ'י מעורבת, ועד לחזון הפוסט-קפיטליסטי של נחלות הכלל שאותו היא מקדמת בשנים האחרונות. מורנו מראה כיצד הכתיבה התיאורטית של פדריצ'י נולדה מתוך המאבק החברתי להכרה בעבודות הבית, וכיצד גם היום, כעבור חמישים שנה, היא נעשית מתוך קבוצות מאבק סוציאליסטיות-פמיניסטיות, לרבות כאלה שפועלות בדרום הגלובלי.

הגיליון נפתח בשלושה מאמרים שאינם עוסקים בדוקומנטה אלא משיאים מבט אל שאלות מקומיות. לאה חביף מציעה במאמרה המשגה לדיסוציאציה חברתית. היא מחלצת את הדיסוציאציה ממובנה הפסיכולוגי גרידא, כסימפטום פוסט-טראומטי המאופיין בניתוקים, באובדן של תחושת זמן ובפרימה של אחדות הגוף והרגש, ועוקבת אחר תפקודה במציאות חברתית קונקרטית – בחברה הישראלית הנגועה בגזענות, בפרט כלפי נשים מזרחיות, ובמפגשן של נשים אלו עם שירותי הרווחה ובריאות הנפש הציבוריים. המאמר בוחן את

מופעי הדיסוציאציה החברתית מתוך הטראומות החברתיות שהובילו להיווצרותה, ושביחס להן היא מופיעה כמנגנון הגנה והתמודדות אך גם כסמן וכמוליך: כך נושאת הדיסוציאציה עדות על מבנים חברתיים דכאניים, והטיפול בה, תחת שיבקש להשקיט, לפתור או לרפא אותה, יכול לאפשר דווקא התוודעות לקונפליקטים החברתיים על דרך העצמתם. חביף משרטטת במאמרה גנאלוגיה קצרה של התפתחות השיח הפסיכולוגי סביב הדיסוציאציה; לאחר מכן היא מעבה אותה במסגרות פרשנות אתניות ופמיניסטיות; ובתוך כך היא שוזרת את קולותיהן של נשים שבאו במגע עם רשויות הרווחה, המדווחות במילותיהן על יחסי הכוח החברתיים שהובילו לעקה אישית. היא מבקשת לקשור בין תיאוריה סוציולוגית לפרקטיקה טיפולית, ולהראות כיצד אפשר לעסוק בנושאים חברתיים במסגרת הטיפול הנפשי.

חדוה אייל פונה לאחד הנושאים המודלקים ביותר בציבוריות הישראלית בשנים האחרונות, פרשת היעלמותם של ילדי תימן, המזרח והבלקן, ודנה בטיפול המשטרי בו, קרי במדיניות הממשלתית העכשווית בעניינו. אייל בוחנת את דרך פעולתה של ועדת החקירה הפרלמנטרית המיוחדת שהוקמה לעניין זה ואת אופן חשיפתם של מסמכים ארכיוניים בפרשה והבאתם לידיעת הציבור, ומראה כיצד הם נתונים בדיאלקטיקה של גילוי והסתרה, הכרעה והשהיה. היא טוענת כי גם כאשר נדמה שרשויות המדינה נעתרות לבחון את הפרשה ואף להכיר בילדים הנעדרים, הן עושות זאת תוך שימוש באסטרטגיות שונות של עיכוב, דחייה ודחיקה שמותירות את הפרשה במרחב הסיפי של העוד-לא; תמיד בטרם החלטה, הכרה ופיוצי. אייל מראה כיצד הצהרות בדבר הצורך בחקר האמת והנגשתם של מסמכים לציבור הרחב מסכלות את גיבושו של ידע מוצק ומובחן בנושא, שיוכל להוביל לפעולות ממשיות, ורק מעמיקות את הפער שבין המילים למעשים. כך מעמידה אייל את אופן הפעולה השלטונית לא על ההכרעה הריבונית אלא על ההשהיה הביורוקרטית, ומעלה את דמותה של המדינה כקטכון אכזרי.

מאמרו של שוקי מאירוביץ בוחן את תנאי ההופעה הפסיכו-פוליטיים של תיאוריות קונספירציה בישראל. הוא טוען כי רצח רבין הוא שהניע את הופעתן של תיאוריות קונספירציה מקומיות, שעד אז היו ספורדיות ושוליות אך לאחריו רווחו יותר ויותר. מאירוביץ עוקב אחר שיח הקונספירציה שאפף מראשיתו את הרצח, ומבקש לזהות את מבני הפנטזיה והתשוקה שבו ולטעת אותם בשינויים שעברו על התרבות הפוליטית בישראל של אותן שנים. כך, את הגרסה הישראלית של תיאוריות הקונספירציה הוא מביין מתוך הערעור על סיפור-העל הציוני, התעצמות הניאו-ליברליזם והופעתו של ימין פופוליסטי חדש בשנות התשעים של המאה הקודמת. השיבוש במפה הקונגיטיבית שהתרחש באותה תקופה ומהלכי ההפרטה הגורפים היו בסיס לצמיחתן של תיאוריות קונספירציה שהתמודדו עם אירועי שבר פוליטיים בתביעה לפשר כולל ולחשיפתו של סוד. דיונו של מאירוביץ מעניק מובן לתיאוריות הקונספירציה, לא דרך הוכחתן או הפרכתן אלא דרך הסבר תפקודן החברתי. אך את התפקוד החברתי הוא מביין לא באופן פונקציונלי אלא באופן פסיכואנליטי, מתוך דרכי ניסוחן של תיאוריות הקונספירציה ואופני הציפייה, האיווי והעודפות שמתקיימים בהן.

שלושת המאמרים הללו נכתבו בעיקרם לפני פרוץ הניסיון להפיכה משטרית. אולם עכשיו קשה שלא לקרוא אותם גם על רקעה. הדיכוי החברתי שנכנס לנפש פנימה, צורות התעתוע וההשהיה של מערכות השלטון ותוואי האיווי של הפופוליזם החדש – כל אלה מוצאים להם פורקן כעת.

ביבליוגרפיה

- Griffin, Tim, 2013. "Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization and the Rise of Biennials," in Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Malden: Wiley-Blackwell, pp. 7–16.
- Jones, Caroline A., 2017. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Marchart, Oliver, 2019. *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin: Sternberg Press.
- Stallabrass, Julian, 2004. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.