

## הזמן שאחרי המהפכה: תיק עבודות בהשראת דוקומנטה חמש־עשרה

אביטל ברק

בקיץ 2022 ביקרתי בכמה תערוכות גדולות. לא בכל שנה נוצרת הקונסטלציה שמפגישה בין הביאנלות, הטריאנלות והדוקומנטות, אך בקיץ שעבר זה קרה. כך הזדמן לי לעבור בין ארבעה מודלים שונים של תערוכות גדולות, דרכים שונות של מחשבה אוצרותית וניסוחים שונים של היחס של הייצוג האמנותי לעולם שבתוכו הוא נוצר ואליו הוא מגיב. מבין כל התערוכות שביקרתי בהן באותו קיץ, המפגש עם דוקומנטה חמש־עשרה היה המשמעותי ביותר. גם בתערוכות האחרות היו עבודות אמנות טובות ומעניינות, אבל משהו בדוקומנטה עבד לגמרי אחרת. הקשרים המוכרים מדי של האמנות הגלובלית עם הפוליטיקה של העכשווי התערערו, ועמדותי מופתעת וחסרת מילים בניסיון לפענח מה אני רואה וחווה.

תיק העבודות מתחיל בדוקומנטה חמש־עשרה, אך מציע מסע מדומיין בזמן ובמרחב בעקבות אמנות וקולנוע מיליטנטיים, עוקב אחר השתנות הדימוי הנע מפילם לווידיאו, ומזמין לתנועה בין יבשות, מרחבים וזירות פעולה לאורך חמישים השנים האחרונות. הוא חוזר לאחור, אל מאבקי השחרור של שנות השישים והשבעים ואל הפסטיבלים הגדולים והתערוכות שהתקיימו ברחבי אפריקה, המזרח התיכון, אסיה ודרום אמריקה בעשורים אלו – רגע ייחודי בזמן, שהתאפיין בשיתופי פעולה הדוקים בין לוחמי חירות, אינטלקטואלים ואמנים ובקשרי סולידריות בין מאבקים שונים במה שכונה אז "העולם השלישי", וכיום מכונה הדרום הגלובלי. השתתפותם האינטנסיבית של אמנים במאבקים האלה הותירה ארכיונים משמעותיים שנוכחותם החוזרת, בווריאציות שונות, בעבודות אמנות ותערוכות עכשוויות, שומרת על המיתולוגיה של מאבק השחרור, אך בה בעת מכפיפה אותם להלכי המחשבה ולתפיסת הפוליטי של העשורים האחרונים. תנועה זו אחורה בזמן ובחזרה אל ההווה מבקשת להשהות את המבט והמחשבה על השפעתם של תהליכים היסטוריים ופוליטיים על האופן שבו אותה אמנות מיליטנטית ממשיכה להיתפס

כאיקונית, או לכל הפחות כמכוננת, גם כאשר תפיסת העולם והיחס כלפי אלימות ומאבק מזוין השתנו מקצה לקצה. כמו הדוקומנטה עצמה, גם תיק עבודות זה כולל פרויקטים קולקטיביים לצד עבודות של יוצרים יחידים, עבודות שגם הן מורכבות מקולאז' ויזואלי של דימויים נעים מתקופות שונות. הפרויקטים המוצגים כאן מרחיבים את המחשבה על האופן שבו אמנות מתמקמת ביחס למאבקים פוליטיים, ועל ההשפעה של התמקמות זו על צורות ייצוג ותצוגה משנות השבעים ועד היום. שיטוט זה יחזור כל הזמן אל ההווה ואל דוקומנטה חמש-עשרה כדי לבחון כיצד אותם עשורים מהפכניים מהדהדים בפרויקטים השונים – האם העבר המהפכני הופיע כזיכרון מיתולוגי, כקריאה לפעולה או כנוכחות חיה של הלך רוח שעדיין מתקיים במקומות שונים בעולם.

זה אינו תיק עבודות רגיל. הדימויים המלווים אותו לקוחים מתוך סרטים ועבודות וידאו, הצבה של חללי תצוגה וארכיונים של מאבקי שחרור ותנועות מאבק. זוהי תערוכה שמציגה תערוכות, מתכוננת בייצוג ובאופן הצגתו, בהשתנות המבט והפעולה הפוליטית-אסתטית. זו הזמנה לקרוא ואז לעצור ולצפות, לחזור לקרוא ולשוטט בין הדימויים, ולדמיין אותם נעים ברצף.

\*\*\*

בריאיון שערך דייוויד תיאו גולדברג עם אשיל מבמבה בעקבות ספרו *Critique of Black Reason* (Mbembe 2017) מתייחס מבמבה לאפשרות תיקון ההשלכות ההרסניות של מאות שנות קולוניאליזם, דרך תיאור יומיומי של החיוניות הרוטטת שנמצאת בכל מקום ברחבי יבשת אפריקה. "מה שמפתיע אותי בנסיעותי הרבות ברחבי היבשת, בכל מרכז עירוני ביבשת שתגיע אליו, הדבר הבולט ביותר הוא מספר האנשים שעסוקים בלתקן משהו – אם זאת מכוננית או כל דבר אחר" (Mbembe and Goldberg 2018).<sup>1</sup>

במובנים רבים, דוקומנטה חמש-עשרה היא חלק בלתי נפרד מעמדה זו של תיקון שמבמבה מציע. מפרויקט לפרויקט ניכרת החיוניות של העשייה המרובה במרחבי הדרום הגלובלי. הכורח מתגלגל ליצירתיות אינסופית, פתרונות רדי-מייד לחיים נטולי משאבים שנמצאים במשבר תמידי אך אינם מאבדים מהחיוניות ומהביקורתיות שלהם. בכל רחבי קאסל המשיכו אמנים לתקן חפצים ומערכים שבורים. קולקטיב רואנג'רופה, שנבחר לאצור את

1 בהמשך מרחיב מבמבה על המשמעות העמוקה יותר שבפעולת התיקון – תיקון שמאפשר הישרדות לא רק במובן החומרי אלא גם במובן העמוק של הישארות בחיים, נוכחות, התנגדות למחיקה או לריקון המתמשך הנכפה על ידי המערב: "בפעולות השגרתיות האלה מתרחש כנראה משהו משמעותי, שאת פירושו עדיין עלינו להבין. לתקן משמעו לחיות. אז זאת המשמעות הראשונה של תיקון: לחיות ולדאוג למשהו חשוב, מפני שהמשהו הזה הוא תנאי להישרדות שלי ושל אחרים, לקיום שלי עם אחרים, לתנועה שלי עם אחרים, לכך שאשאיר משהו לאחרים, משהו שבאמצעותו הם עשויים לזכור אותי. תיקון הוא ההפך מהרס. פירושו לבנות זיכרון משחרר, ולא להיאחז בזיכרון טראומטי מהסוג הרעיל שפותח את הדלת לקנאה, לנקמה ולניהיליזם" (Mbembe and Goldberg 2018).

הדוקומנטה, הזמין קבוצות ואמנים להמשיך ולקיים בקאסל את פרקטיקות העבודה שלהם, המתבססות על קיימות המשכית ועל עבודה עם הקהילה. תוך כדי התערוכה ובחודשים הארוכים שלפניה, אותם קולקטיבים זימנו אספות ו"קצרו" מחשבות ורעיונות. המהלך האוצרתי המבוזר והמתפשט של דוקומנטה חמש-עשרה התבסס על עקרון הלומבונג, שמשמעותו כלכלה אלטרנטיבית של קולקטיביות, חלוקת משאבים וביזור כוח, כלכלה הנשענת על המקומי ומבוססת על עקרונות של הומור, עצמאות, שקיפות והתחדשות. הלומבונג מספר את סיפורה של עשייה שמדגישה את הפעולה המתמשכת בתוך הקהילה ועם הקהילה ורואה בה פעולה פוליטית-אמנותית, ששואפת לשינוי המציאות אך איננה בהכרח בעלת אופק או התכוונות מהפכניים.

המפגש הראשון שלי עם התערוכה היה עם בית הספר שהוקם על ידי גודסקול (Gudskul), פלטפורמה חינוכית שיתופית שייסדו ב-2018 שלושה קולקטיבים מג'קרטה: רואנגרופה, סרום (Serrum), וג'רפיס הורו הארה (Grafiis Huru Hara) בפרידריציאנום, מוזיאון רחב ידיים ומפואר למראה בקאסל. עבור הדוקומנטה יצרו חברי הקבוצה בית ספר ברוח הטמוג'לאר (Sekolah Temujalar), שמשמעותו מפגש והפצה של ידע. סימולציית הלמידה שמציע בית הספר מבוססת על פרקטיקות ומדיניות אמנות שונות, כך שהחלל היה מלא וגדוש בחומרים, ייצוגים, וידיאו וסאונד. התקיימו בו פרפורמנס ואירועי שיח, ואנשים הוזמנו לקחת חלק אקטיבי ולהשתתף בעצמם בעבודות האמנות, ביצירתן ובלמידה מהן ובעזרתן. שום דבר לא נראה ממש כמו עבודת אמנות, אלא יותר כמו גן משחקים למבוגרים (באחד החדרים באותה קומה אף הוקם גן משחקים לילדים ולפעוטות). הכניסה למוזיאון ליותר בחוויה חזקה של דיסאוריינטציה ובתהייה לגבי פשר הדברים שהעין רואה והאוזן שומעת. הנחות היסוד שאיתן נכנסתי למוזיאון הושהו לטובת פיענוח מחודש של ייצוג ותצוגה שאינה נענית לקונבנציה המערבית השגורה.

בקומה מעל בית הספר, עדיין בפרידריציאנום, קולקטיבים מרחבי העולם הציגו את עבודת הארכיון שלהם – ארכיונים של מאבקים שונים מן הדרום הגלובלי שנעשו במגוון תצורות ייצוג. התנועה בין החללים והקומות של המוזיאון הייתה למעשה תנועה בין ארכיונים שונים של מאבק שדרשה קריאה אינטנסיבית. "הארכיון השחור" הציג את ההיסטוריה הקולוניאלית של הולנד דרך עבודתם של אמנים ואקטיביסטים מהקהילה הסוריאמית בהולנד. ארכיון האמנות האסייתי AAA הציג את התפתחותה של האמנות העכשווית ברחבי אסיה והתמקד בתפקידם של קולקטיבים של אמנים בשימור, בתיווך ובפיתוח של ידע אמנותי מגוון וייחודי שמשלב בין מסורות קדומות לאמנות מיובאת שהגיעה עם הקולוניאליזם המערבי. הארכיון של מאבקי נשים באלג'יריה (Archives des luttes des femmes en Algérie) הציג כרוניקה של תנועות ומאבקים של נשים באלג'יריה, מהמאבק על העצמאות שהוכרע ב-1962, דרך הצעדה ההמונית של מרץ 1990 אחרי שינוי החוקה האלג'יראית ועד למחאה ההמונית של שנת 2019. התצוגה של הארכיון יצרה חיבור פרגמנטרי בין המאבקים

המורבים שידעה אלג'יריה לאורך השנים, מהמאבק האנטי-קולוניאלי לשחרור ועד המאבק האזרחי לדמוקרטיה, והתמקדה בתפקידן של הנשים במאבקים אלו. הארכיון הציג עשרות מסמכים, תצלומים ותעודות, וכן ראיונות וסרטי וידאו. הוא לא רק סיפר את הסיפור של המאבקים הפוליטיים אלא גם עסק בשאלות הנוגעות לעבודת הארכיון עצמה, לתנאים שהארכיון דורש, ליכולת לתווך לצופה כמות עצומה של חומר, ולסוגיית חשיפתם הישירה של חומרים עדינים ורגישים כל כך למגע של גופים מרובים.

למאבקי עבר פוליטיים וחברתיים הייתה נוכחות רבה בפרויקטים השונים בדוקומנטה. חלקם הוצגו, כאמור, דרך חומרי ארכיון, אך אחרים תורגמו לקאסל דרך תצורות ייצוג אחרות. הקולקטיב האינדונזי טארינג פאדי הוזמן להציג את גוף העבודה שלו, שכלל כרזות ושלטי חוצות מצוירים. הפעולה האמנותית של הקולקטיב, שהוקם ב-1998 בזמן המחאה הנרחבת נגד שלטון היחיד האלים ואורך השנים של סוהארטו באינדונזיה, שלובה בפעולה הפוליטית; הכרזות, חיתוכי הקרטון ושלטי החוצות שהם מייצרים מגיבים לסיטואציות פוליטיות באינדונזיה ובעולם, עמוסים סימבוליזם אינדונזי מסורתי (ששואב השראה מתיאטרון הצליליות) המושפע גם מאסתטיקה מערבית ומאמנים כמו הרונימוס בוש ותנועת הדאדא.<sup>2</sup> הפרויקט בקאסל נקרא Bara Solidaritas: Sekarang Mereka, Besok Kita – "להבת הסולידריות: קודם הם באו בשבילם, אחר כך הם באו בשבילנו". מלבד הצגתו של רפרטואר הכרזות והדימויים עמוסי המשמעות העבירו חברי הקולקטיב סדנאות לאמנים, אקטיביסטים, מהגרים ופליטים, ובהן הם חלקו עם המשתתפים את הידע האמנותי והפוליטי ופרקטיקות העבודה שגיבשו לאורך השנים.

משהו באווירה הכללית של הדוקומנטה הזכיר רגע אחר בזמן; הרגע של הפסטיבלים הגדולים שנערכו ביבשות אחרות בסוף שנות השישים והשבעים, שבהם נוסחה הסולידריות התלת-יבשתית (tricontinental), והגל השני של מאבקי השחרור של אפריקה, אסיה ואמריקה הלטינית מהקולוניאליזם האירופי, התגלמו בחומר וברוח.<sup>3</sup> קודרו אשון ורוס גריי, שערכו גיליון מיוחד של כתב העת *Third Text* שעסק בקולנוע מיליטנטי ובמושג

2 בעקבות הטענות שעלו במהלך הדוקומנטה, שהאשימו את טארינג פאדי במופעי אנטישמיות בכרזות שהציג, פרסמו חברי הקולקטיב מסמך הבהרה שבו הם פורשים את משנתם ומתארים את מקורות ההשראה שלהם ואת הקונטקסטואליזציה של עבודתם ארוכת השנים. ראו Taring Padi [n.d.].

3 המושג tricontinental לקוח מתוך כותרת הכנס התלת-יבשתי הראשון של סולידריות בין העמים של אפריקה, אסיה ואמריקה הלטינית (Tricontinental Conference of Solidarity of the Peoples of Africa, Asia and Latin America) שהתקיים בהוואנה בשנת 1966. מפגש סולידריות תלת-יבשתי כזה התקיים באותה שנה גם בדקר שבסנגל, ובשנת 1969 התקיים כנס באלג'יר. תפקידה של האמנות במאבקים הפוליטיים הודגש בפסטיבל הקולנוע התלת-יבשתי שנערך באלג'יר בשנת 1973 ובתערוכות האמנות הגדולות בבגדאד בשנת 1974, ברבאט בשנת 1976 ובביירות בשנת 1978. בכינוסים רחבים ורבות-חומיים אלו השתתפו אינטלקטואלים ואמנים מרחבי העולם שהזדהו עם מאבקים שונים; נוצרו בהם בריתות, וידע ומשאבים שהלכו והצטברו תוך כדי לחימה עברו בין לוחמים ומנהיגים, שנכחו גם הם באירועים האלה.

cine-geography, מתארים את מכלול העשייה המהפכנית – האינטלקטואלית והאמנותית – של תנועות השחרור ושל התקופה בכלל:<sup>4</sup>

המושג cine-geography מתייחס לא רק לעשיית הסרטים עצמה אלא גם לשיטות ייצור, התערבות, הפצה, פדגוגיה והכשרה חדשות שנוצרות כחלק מארגון פוליטי וחברתי. רכיב קריטי הוא המצאתן של פלטפורמות דיסקורסיביות כמו אסיפות, פגישות, פסטיבלים, הקרנות, שיעורים וקבוצות שנוסדו על ידי סטודנטים, פעילים, עובדים, יוצרי קולנוע, אמנים, מבקרים, עורכים ומורים [...] בשביל להפעיל ולהניע את האסטרטגיות הקולקטיביות שפותחו תוך כדי העשייה והמאבק. פלטפורמות דיסקורסיביות אלה כללו דיבורים, הצהרות, מאמרים, שירים, מניפסטים ואנתולוגיות שדרכם התבהרו ונוסחו השאיפות והכוונות של רשת התנועות הטרנס-לאומית הרחבה (Eshun and Gray 2011, 1).

לטענתם, מערכים אלו הוסיפו להתקיים בצורות שונות גם לאחר שתנועות השחרור עצמן התפרקו. הם באו לידי ביטוי באופנים שבהם אמנות ומחאה המשיכו להיות שלובות זו בזו בעשורים הבאים. גם אופני הייצוג השתנו, וכן התמקמותם של האמנים ביחס למאבק. בדוקומנטה חמש-עשרה, מערכים דיסקורסיביים, פדגוגיים, הצהרתיים ויצירתיים אלו קיבלו נוכחות מחודשת. אך האם יש כאן רצף שנשמר מאז שנות השבעים ועד ימינו? אמנם תנועות השחרור של שנות השישים והשבעים הובילו לעצמאותן של מדינות רבות בדרום הגלובלי (בעיקר באפריקה) ולשינויים חברתיים ותרבותיים עמוקים בארצות הברית (לדוגמה, הפסקת ההפרדה הפורמלית הבין-גזעית) ובאירופה (לדוגמה, הרפורמה במערכת החינוך הצרפתית לאחר מאי '68), אך תגובת הנגד לא איחרה לבוא (Ross 2008). עשורים אלו מזוהים בחלקם עם סולידריות חוצת יבשות בדרום הגלובלי, השתתפות אקטיבית של אינטלקטואלים ואמנים במאבקים, שיתופי פעולה וסולידריות בין קבוצות ומעמדות בתוך אירופה במאבקים חברתיים שמאליים, ופעילות מחתרטית – אלימה לעיתים – נגד מוסדות המדינה והכלכלה באמריקה ובאירופה וכחלק מהמאבקים האנטי-קולוניאליים. שנות השמונים, לעומת זאת, נחקקו כתמונת מראה של שני העשורים שקדמו להן; מרגרט תאצ'ר שעלתה לשלטון באנגליה ורונלד רייגן שכיהן כנשיא ארצות הברית הם רק שתי דוגמאות בולטות לתגובת הנגד של עליית הימין השמרני. דוגמה

4 בשנת 2011 הקריש כתב העת *Third Text* גיליון נושא לקולנוע המיליטנטי של שנות השבעים. מאמרי הגיליון עוסקים בקשרים הרבים בין קולנוענים מהמערב ובין תנועות שחרור, בסולידריות בין אמנים, לוחמים ואינטלקטואלים ממאבקים שונים ברחבי ה"עולם השלישי", ובאופן שבו הקולנוע השלישי (third cinema), כפי שנוסח על ידי פרננדו סולאנאס ואוקטביו גטינו (Solanas and Getino 1970) ועל ידי אחרים, יושם בתפיסת העולם, במאבק, בחינוך ובאמנות בתנועות השחרור במאבקן האנטי-קולוניאלי והאנטי-אימפריאלי. ראו Eshun and Gray 2011.

נוספת היא "נערי" אסכולת שיקגו, סוכנים של מדיניות כלכלית ניאוליברלית ושמרנית שחברו לכוחות הריאקציונריים ברחבי הדרום הגלובלי וחיזקו משטרים אוטוריטריים אלימים בעזרת ידע, ממון וטכנולוגיה; גם זו הייתה תגובת נגד שהחלה בשנות השבעים באמריקה הלטינית והתפשטה לשאר הדרום הגלובלי בעשורים הבאים.<sup>5</sup> התערערו הגוש המזרחי בשנות השמונים, שהסתיימו בנפילת חומת ברלין ובהתפרקות ברית המועצות, רק חיזקה במערב את הסנטימנט שקשר בין האידיאולוגיה המהפכנית השמאלית ובין אלימות וכאוס. בה בעת, ובכיוון הנגדי, המאבקים הקולוניאליים הובילו להתפתחות המחשבה הפוסט-קולוניאלית ואחר כך לתפיסת הרב-תרבותיות, שאמנם הביאה לשינוי השיח האקדמי והשרה האמנותי ולנוכחות הולכת וגוברת של זהויות, קולות, תרבויות ונרטיבים מהפריפריה החברתית והגיאוגרפית, אך התהליך הזה הוביל לבסוף לפוליטיקת הזהויות ולקיטוב החברתי המאפיינים את תקופתנו. הביטוי המידי של תופעות אלו בעולם האמנות היה התכנסות. בניגוד לקשרי הסולידריות שאיחדו אמנים מרחבי העולם תחת אידיאולוגיה משותפת ואמונה במאבק משותף, שנות השמונים מסמנות מפנה בתצורת הייצוג והפעולה האסתטית-פוליטית: אלה השנים שבהן מתגבשת האמנות עם ובתוך הקהילה, ושאלות על המדיום עצמו מקבלות במה; ואמנות הפרפורמנס, אמנות חיה שמצמצמת את מרווח הייצוג ועוסקת בנושאים של זהות ומגדר, הופכת פופולרית יותר ויותר.<sup>6</sup>

מול ארכיון המאבק שצולם בפילם תוך כדי לחימה, על ידי קולנוענים (שהוכשרו לתעד את המאבק או הצטרפו אליו מתוך תמיכה וסולידריות) ביחידות ההסרטה שהיו חלק אינטגרלי מתנועות השחרור (Dickinson 2018), עולה ייצוג וידיאו ערוך שכולל גם את ההשתתפות האקטיבית במחאה וגם את המבט החיצוני עליה. מי שחתום על היצירה לא בהכרח נכח במחאה או במאבק; הייצוג מחליף את ההשתתפות הפעילה בלחימה. העמדה הפוליטית של האמן, ומכאן עמדתה הפוליטית של היצירה, שלובות ללא הפרד במודעות למדיום ולמדיאליות.

דוגמה מעניינת וחשובה במיוחד לתזוזה בין העמדות – מהשתתפות פעילה במאבק השחרור האלים להתבוננות עליו ועריכה של הסיפור שלו בדיעבד, מארכיון של פילם לצילום וידיאו שמשודר ישירות בטלוויזיה – היא היצירה האיקונית וידיאוגרמות של מהפכה (*Videogramme einer Revolution*, 1992) של הרון פארוקי ואנדריי אוג'יקה. בסרט מתוארת נפילתו של ניקולאי צ'אושסקו, מזכיר המפלגה הקומוניסטית ברומניה,

5 נעמי קליין, בספרה דוקטרינת ההלם: עליית הקפיטליזם של האסון (2009), סוקרת את האופן שבו תפיסת עולם כלכלית ניאוליברלית, ימנית ושמרנית שהתפתחה באוניברסיטת שיקגו התפשטה ברחבי הדרום הגלובלי באמצעות סוכנים – כלכלנים אמריקניים שנשלחו מטעם ממשלת ארצות הברית לנצל חוסר יציבות במדינות מסוימות באמצעות תמיכה בגורמים שמרניים, אלימים ודיקטטוריים כדי לערער את שלטון השמאל ולנטרל את הברית של מדינות הדרום הגלובלי עם ברית המועצות.

6 Kwon 2002; Schechner 2013; Bishop 2014

ששליטתו האבסולוטית החלה ב־1956 והסתיימה ב־1989 עם הוצאתו להורג על ידי כוחות ההתנגדות. הסרט, שנערך מחומרים שצילמו אזרחים שהשתתפו במחאות ברחוב ועיתונאים שנכחו בזמן אמת בבוקרשט וליוו את השתלטות האזרחים על בניין הטלוויזיה ולאחר מכן על בניין הפרלמנט ואף תיעדו את הוצאתם להורג של בני הזוג צ'אושסקו, ממחיש יותר מכול את התזוזה הדרמטית בין שנות השבעים לשנות השמונים. זו יצירה שאמנם עוסקת ברגע המהפכני, הדרמטי והאליס, אבל בה בעת, אולי אפילו במידה רבה יותר, זו יצירה על המדיום, על התווך. שחרור העם הרומני מעולו של דיקטטור משודר בשידור חי בטלוויזיה. המדיום מכניס את המאבק לתוך הבית. מהפכת התקשורת היא, במובנים רבים, מהפכת הנגד שהצליחה יותר מכל תנועת שחרור. את וידיאוגרמות של מהפכה אפשר לסמן כרגע מפנה שממנו התווך רק ילך ויגדל ועבודות אמנות (ממדיומים שונים) פוליטיות, אקטיביסטיות אפילו, ישמרו על המרווח.

<https://www.youtube.com/watch?v=o6IGpFUvKPs>

Harun Farocki and Andrei Ujică, *Videograms of a Revolution*, 1992

תנועות השחרור והרגע המהפכני של שנות השישים והשבעים ממשיכים להעסיק את עולם האמנות עד היום, כמו שטוענים אשון וגריי. תערוכות גדולות וקטנות, עבודות אמנות ופרויקטי מחקר הוקדשו להיבטים שונים של תקופה זו כבר בשנות התשעים, וביתר שאת מאז תחילת שנות האלפיים. דוקומנטה 11, שנערכה ב־2002, מסומנת כרגע מכונן בתולדות התערוכות הגדולות במערב, שבו אוצר ראשי ממוצא ניגרי ממונה לעמוד בראש תערוכה גדולה במערב – אוקוי אנוזור, כאוצר ראשי, מבקש לשנות את כללי המשחק ולבחון מחדש את יחסי הכוחות ואת התמקמותה של האמנות בקונסטלציה פוסט־קולוניאלית חדשה. אך למעשה, מהלך זה רק הרחיב את הפער שבין הפעולה הפוליטית שהובילה לדה־קולוניזציה באפריקה – פעולה שהייתה כרוכה באלימות, בסכנה ובאובדן – ובין פעולת התיווך של עבודות האמנות שעוסקות במאבקים אלו ממרחק השנים, ושלא כחלק מתנועה פוליטית. בשנת 2004 יצרה האמנית היטו שטיירל את הסרט **נובמבר לתערוכת "מניפסטה 5"**. **נובמבר** עוסק בפער שבין הפעולה עצמה ובין התיווך שלה כעבודת אמנות, בתנועה מהדוקומנטרי לפיקשן, במעבר משותפות גורל בין לוחמים ואמנים להפרדה בין הלוחמים ובין מי שמפגינים סולידריות בצד הבטוח של שדה האמנות, ובהשתנות היחס של הכוחות הליברליים במערב לאלימות ולמאבק מזוין: מחלק אינטגרלי של המאבק לשחרור – חלק מובן, אף שהוא נתון לוויכוח ובעל השלכות כואבות – לטאבו מוחלט שמסמן גבול בל יעבור בין פעולת התנגדות לגיטימית לפעולת טרור.

**נובמבר**, מסת וידיאו (video essay) המורכבת מקולאז' של דימויים מסרטים ומחומרי ארכיון ומלווה בדיבור בגוף ראשון של האמנית, נפתח במשפט "החברה הכי טובה שלי

כשהייתי בת שבע-עשרה הייתה אנדריאה וולף. ב-1998 היא נורתה למוות כטרוריסטית כורדית". המשפט מסמן כבר בהתחלה את שלל המתחים והתנועות שבהם עוסקת העבודה. הסרט מתחיל בסרט אחר, פיקשן שצילמה שטיירל ב-1983, ובו אנדריאה וולף מגלמת (עם שטיירל עצמה ועם בחורה נוספת) גיבורה פמיניסטית שהולכת מכות עם גברים ובורחת אל האופק על אופנוע, גיבורה שנלחמת בידיים חשופות כי "רק נבלים משתמשים בנשק". לימים אותה גיבורה תצטרף למאבק הכורדי וללוחמות של מפלגת PKK, תעסוק בחינוך פוליטי ולחימה ותוצא להורג, ככל הנראה על ידי הצבא הטורקי. היא תהפוך לסמל של חירות, אך מותה יישאר עלום ומוכחש.

נובמבר הוא הזמן שאחרי המהפכה, והסרט של שטיירל מתמקם בדיוק שם, במעבר, בתווך. היא אומרת, "בנובמבר הגיבורים לשעבר הופכים למשוגעים ומתים בהוצאה להורג, כאילו חוקית, איפשהו בצד הדרך, וכמעט אף אחד לא ניגש להתבונן מקרוב". וגם, "נובמבר הוא הזמן אחרי אוקטובר, זמן שבו נראה כי המהפכה עברה מן העולם ומאבקים פריפריאליים הפכו לפרטיקולריים, לוקליים וכמעט בלתי אפשריים לתיווך". נובמבר הוא הזמן שלוחמת החופש הופכת לדימוי שנע בין מדיות שונות, לעיתים כסמל של חופש אך לרוב כהפרעה אלימה, ואילו האמנית שמייצרת את הדימוי הנע מקבלת מקום של כבוד על במת המאבק.

<https://vimeo.com/88484604>

Hito Steyerl, November, 2004

ובחזרה לדוקומנטה, לפרויקט של הקולקטיב Subversive Films ושל האמן הפלסטיני מוהנר יעקובי שהציג בקאסל את **טוקיו רילס** (*Tokyo Reels*). בניגוד לפרויקטים רבים אחרים של קולקטיבים שתרגמו את העשייה שלהם לקאסל, יעקובי הביא אל הדוקומנטה את ארכיון המאבק הפלסטיני שצולם בשנות השבעים בביירות. **טוקיו רילס** הם למעשה סלילי צלולואיד שצילמו קולנוענים יפנים שהזדהו עם המאבק הפלסטיני וחרבו ללוחמי החזיתות (החזית הדמוקרטית והחזית העממית) ולתנועת פת"ח ותיעדו בזמן אמת, לצד קולנוענים פלסטינים, את מאבק השחרור הפלסטיני בלבנון. הסלילים התגלגלו לידי יעקובי במקרה בעת שביקר בטוקיו. בעבודותיו לאורך השנים שחזר יעקובי ובנה מחדש את ארכיון המאבק הפלסטיני, והשתמש בייצוגים שונים של הפדאיון (לוחמי השחרור): לוחמים בזמן אימון, בזמן למידה ובהתכנסויות חברתיות. בסרטי *Off Frame AKA Revolution* (2015) ו-*R21 AKA Restoring Solidarity* (2022) יעקובי מציל את הארכיון הפלסטיני מהשכחה ומנכיח את המאבק בזירות אמנות ופסטיבלי סרטים בינלאומיים. במקרה של **טוקיו רילס** הסרטים הוצגו כחומרי גלם, ללא עריכה או עיבוד כלשהו.



טוקיו רילס מציגים מערך יחסים מסוים בין הקולנוענים, היצירה והמאבק עצמו בשנות השבעים, יחסים המבוססים כמובן על שותפות אידיאולוגית אך גם על שותפות בסכנה. אותם קולנוענים יפנים חברו ללוחמים הפלסטינים ולקולנוענים הפלסטינים שהיו חלק אינטגרלי מהיחידות הלוחמות. ממרחק השנים, ועם השתנות צורתו ותנאיו של מאבק השחרור הפלסטיני, השתנה תפקידם של הסלילים היפניים. הארכיון אמנם מנכיח את קיומו של המאבק, אך מה קורה לארכיון כשהוא מוצג כמעט יובל לאחר שצולמו החומרים שבו? כיצד אנו יכולים להבין את היחסים שמתוכם נוצרו סלילים אלו? ואיזה סוג של פעולה מזמינה הצפייה בסלילים כשהם מוצגים כחלק מתערוכה עכשווית גדולה?

בשנת 2015 הוצגה המהדורה הראשונה של התערוכה "Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978" שאצרו ראשה סלטי וכריסטין ח'ורי במוזיאון לאמנות מודרנית בברצלונה (MACBA). לתערוכה קדמו שנים ארוכות של מחקר בניסיון לעלות על עקבותיה של תערוכה אחרת שהוצגה בשנת 1978 בביירות ונעלמה בעקבות הפצצות הצבא הישראלי ב-1982. את התערוכה המקורית, "International Art Exhibition for Palestine", יצרה בשנת 1978 מחלקת התרבות של אש"ף והשתתפו בה עשרות אמנים מרחבי העולם. היא נדדה בין ערים שונות ובהן טוקיו, בודפשט, בריסל וטהראן, ולבסוף חזרה (לפחות חלקה) לביירות ושם אוחסנה באחד מבנייני הארגון. התערוכה הייתה חלק מן המערך הסולידרי הבין-יבשתי באותן שנים. תרומתם של אמנים לתערוכה שתומכת במאבק הפלסטיני לא הייתה דבר חריג. מתוך השחזור והחשיפה של רשימת האמנים, הקשרים ותנועת העבודות מתבהרת הרשת הסולידרית הרחבה שהתקיימה באותה תקופה. המחקר של סלטי וח'ורי התחיל מהקטלוג של התערוכה, ששרד. בעזרתו הן חילצו את רשימת האמנים והגופים שהשתתפו בתערוכה בביירות, אך לא ניסו לשחזר את העבודות עצמן. התערוכה משרטטת הלכה למעשה מפה של קשרים פוליטיים ואמנותיים שחיברה בין קצוות הגלובוס. מאחר שעבודות האמנות המקוריות לא שרדו, התערוכה של סלטי וח'ורי מציגה את מערך הכוחות והקשרים שמאחורי הקלעים של תערוכות אמנות, כך שהתווך נמצא בלב התצוגה. עבודת הארכיון של יעקובי, שהיה שותף פעיל במחקר הבלשי של סלטי וח'ורי, מקבלת הקשר ומשמעות בתוך הרשת וקשרי הגומלין בין תנועות המאבק כפי שנחשפו בתערוכה זו.<sup>7</sup>

אחד הקשרים העיקריים שאפשרו את התערוכה של שנת '78 היה זה שבין עז-א-דין קַלֶק, לוחם ונציג אש"ף בצרפת בשנות השבעים, ובין האמן הצרפתי קלוד לזר, ממקימי קבוצת האוונגרד המיליטנטית "הציור הצעיר" (Jeune Peinture). לזר היה מגויס למאבק הפלסטיני, תרם להפצת התמיכה בו בקרב אמנים, ואף נראה באחד התצלומים בתערוכה של 2015 מחזיק רובה כשהוא מתקין את אחד הציורים על הקיר. הרובה שימש ככל הנראה

7 קשרי הסולידריות בין תנועות השחרור ונוכחותן בשדה האמנות מתוארים בקובץ מאמרים בעריכתן של סלטי וח'ורי שראה אור בעקבות פרויקט המחקר ארוך השנים ובעקבות התערוכה. ראו Khouri and Salti 2018.

כאביזר אופנתי וכסמן סולידריות יותר מאשר ככלי לחימה, אך נוכחותו של כלי הנשק מעידה יותר מכול על הלגיטימיות של המאבק האלים בקרב אנשי אמנות – לגיטימיות שכיום אי-אפשר אפילו לדמיין אותה.

בניגוד לתנאים שבהם התקיימה התערוכה המקורית שסלטי וח'ורי משחזרות, שבהם השיח הפוליטי והאמנותי היו שלובים זה בזה ומגויסים למען אותן המטרות, התערוכה "Past Disquiet" רק מחדדת את הפער בין הזירה הפוליטית הבינלאומית, שבה המאבק הפלסטיני נדחק לפינת הדחויים כבר שני עשורים לפחות, ובין הנוכחות שלו בשדה האמנות. בניגוד לכרזות של טארינג פאדי, שבהן האמנות מגויסת לפעולה פוליטית של התנגדות, בתערוכה של סלטי וח'ורי ובפרויקט המחקר הענף שליווה אותה המאבק הפוליטי אינו המדיום של הפעולה אלא אובייקט הייצוג. כל זה אינו מוריד מחשיבות הפרויקט או ממידת הפוליטיות שלו; במובנים רבים התערוכה עצמה יצרה מרחב דיסקורסיבי, אינטלקטואלי ופוליטי שמתכתב עם הלך הרוח של שנות השבעים דרך התצוגה ושלל האירועים והפרסומים שנלוו לכל אחת ממהדורותיה. היא נדרה בין יבשות והתארכה במסודות אמנות שהם חלק מהמורשת של אותם מאבקים – ממוזיאון הסולידריות על שם סלכדור אינדה בצ'ילה, שם התארכה בשנת 2018, ועד מוזיאון המאבק באפרטהייד בדרום אפריקה, שם היא מציגה בימים אלו ממש. עם זאת, אף שהפרויקט אולי מוזן מהרוח המהפכנית של העבר, הוא אינו נקשר לכוחות האלה בהווה ומטרתו אינה שינוי מיידי של המציאות. התערוכה מכוונת אל עולם האמנות בעבר ובהווה יותר משהיא שואפת לפעולה אקטיביסטית שתשנה את השדה הפוליטי הבינלאומי. היא מתמקדת במיפוי הקשרים בין תנועות אמנות מיליטנטיות לתנועות שחרור כמנוע להתקיימותן של התערוכות, משחזרת את הסולידריות ההיסטורית ומפעילה אותה מחדש.

הפרויקט רב-הפנים והשכבות Luta Ca Caba Inda, שפירושו בקריאולית "המאבק עדיין לא הסתיים", מתחיל גם הוא במאבק על עצמאות ושחרור שהתנהל בשנות השישים והשבעים, אך ציר ההתייחסות העיקרי שלו אינו עולם האמנות הגלובלי אלא הקהילה שממנה יצא. כחלק ממאבק השחרור של גינאה ביסאו וקאבו ורדה מהקולוניאליזם הפורטוגזי, מנהיג תנועת השחרור PAIGC אַמִּילִקָר קַבְּרָל שלח קבוצה של צעירים וצעירות להכשרות שונות בקובה. חלקם נשלחו ללמוד קולנוע, וכך נוצרה יחידת ההסרטה של מאבק השחרור. הקולנוענים הגינאים יצרו קשרים עם קולנוענים מיליטנטיים אחרים, השתתפו בפסטיבלים הגדולים, ולאחר השחרור הקימו את מכון הסרטים של גינאה ביסאו. הסרטים שצילמו בעת הלחימה נגד הצבא הפורטוגזי בג'ונגלים נשמרו בארכיון המכון, אך בשנת 1999, לאחר מלחמת אזרחים שקדמו לה הפיכות צבאית רבות, נסגר המכון והחומרים הונחו. כך החל פרויקט השחזור והבנייה מחדש שנקרא Luta Ca Caba Inda, כשמו של אחד הסרטים שצולמו בזמן המאבק האנטי-קולוניאלי. את הפרויקט יזמו קולנוענים מגינאה ביסאו ובהם סָנְה נָה נ'הָאדָא ופלורה גומש, שהשתתפו בעצמם בלחימה וצילמו את הסרטים שבארכיון. אליהם הצטרפה הקולנוענית והאמנית הפורטוגזית פיליפה סזאר, שחברה אליהם בעקבות מפגש אקראי עם החומרים.

שחזור הסרטים הוביל לסדרה של הקרנות פומביות בגינאה ביסאו וברחבי אירופה. בעקבות הפרויקט יצא ספר עב כרס וסדרה של סרטים שיצרה פיליפה סזאר על הפרויקט במהלך העשור האחרון (Cesar et al. 2017). הארכיון, או האוסף הקולקטיבי, כפי שמכנים אותו מובילי הפרויקט, נשמר בסינמטק החדש שהוקם בגינאה ביסאו. בסינמטק מתקיימות הקרנות רצופות של החומרים שצולמו בתקופת המאבק, וכן של תוכנית הקרנות שמרחיבה את הדיון מעבר לאירועים ההיסטוריים של המקום וקושרת את הפוליטיקה של ההווה עם תנועות המאבק של העבר.

הפרויקט מוצג במלואו בסרט *Spell Reel* (2017), שבו סרטי הארכיון שצולמו בזמן המאבק לשחרור שזורים בתיעוד ההקרנות הפומביות והחשיפה המחודשת של הסרטים במרחבים פומביים שונים בשנים האחרונות. העבר מותך בהווה, כחלק מהשפה הקולנועית של הסרט אך גם בתוכן שלו. מול הביקורים של לוחמי הגרילה במזרח ברלין, שנעשו במסגרת התמיכה של הגוש המזרחי במאבקי השחרור, מציג הסרט את "שיבתם" של הלוחמים לסדרת הקרנות ומפגשי שיח בברלין של היום. השכבות הנוצרות בסרט חושפות את הפער שבין העבר המיליטנטי מלא התקווה ובין ההווה הפצוע של גינאה ביסאו, אך גם את התנודה שהתרחשה בפוליטיקה השמאלית מהמאבקים לדה-קולוניזציה של שנות השבעים לשיח הנוכחי על דה-קולוניזציה, המתמקד בייצוג קולות הלוחמים לשעבר וקהילותיהם.

הסרט *Mangrove School* (2022) משחזר את בית הספר המהפכני שהקימו לוחמי החופש בג'ונגל. בית הספר נבנה מעצי המנגרוב, הגדלים בתוך מים, ועל כן היה חבוי ומוגן מפני פלישה של הכוחות הפורטוגזיים. עצי המנגרוב הופכים בסרט לבמת תיאטרון שעליה משוחזר הרגע המהפכני, ואת חומרי הלימוד משנות קבוצת ילדים שמגלים את דור המהפכה. הפסטורליה של ג'ונגל המנגרוב מכסה במקרה זה לא על האימה מפני מתקפה פורטוגזית, אלא על כישלוננו של פרויקט השחרור. פעולת השחזור (re-enactment) אמנם מטעינה פוליטית את פעולת הייצוג, אך מנגנון ההפעלה שלה כבר מתרחש בזירות אחרות. Luta Ca Caba Inda היה יכול בקלות למצוא את מקומו בדוקומנטה חמש-עשרה. הוא עשוי מאותם חומרים ומקיים את אותם עקרונות של פעולה קולקטיבית מתמשכת בתוך הקהילה, עבודה עם ארכיון מאבק ויצירה של מרחב דיסקורסיבי חי ודינמי. אפשר לחשוב על דוקומנטה חמש-עשרה כממשיכת הדרך של אותם אירועים גדולים בהוואנה, באלג'יר ובדקר, שבהם נוצרה הסולידריות בין המחאות והועברו ידע, משאבים והשראה שקיבלו ביטוי בתנועות השחרור ברחבי העולם. אך שלא כמו ההתכנסויות האלה, שהיו טעונות ברוח המהפכנית ומונעות על ידה, הדוקומנטה (על ריבוי הקולקטיבים שהשתתפו בה והפרויקטים שהוצגו בה) והפרויקטים האחרים שהוצגו בתיק עבודות זה מונעים מסוג אחר של יחסים בין הפעולה הפוליטית למרחב הייצוגי. הם תוצר של כישלון השמאל המהפכני ושל תגובות הנגר למאבקים. אלה הם פרויקטים שמכילים את המודעות הביקורתית על עצם הכישלון, ועל כן עמדתם תמיד נשארת גם חיצונית, או לכל הפחות אמביוולנטית. במוקד העשייה האמנותית נמצאים השחזור והמחזור, יצירת חוסן קהילתי וחינוך לסולידריות המבוססת על

ערכים של קיימות והתמודדות עם משבר (בשל השלכות של משברי עבר ותחזיות למשברי העתיד). התשוקה המהפכנית חסרת הפשרות לשנות את העולם ויהי מה התחלפה בהכרה במציאות הדורסנית וביצירת תשתית של זיכרון, קשרים וידע, לטובת רגע עתידי שבו אולי שוב יבשילו התנאים לפעולה טרנספורמטיבית של ממש.

המרכז לאמנות דיגיטלית ובית הספר למחול, סמינר הקיבוצים

## ביבליוגרפיה

קליין, נעמי, 2009. דוקטרינת ההלם: עליית הקפיטליזם של האסון, בתרגום דבי אילון, תל אביב: אנדרלוס.

Bishop, Claire, 2014. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London and New York: Verso.

Cesar, Filipa, Tobias Hering, and Carolina Rito (eds.), 2017. *Luta Ca Caba Inda7*, Berlin: Archive Books.

Dickinson, Kay, 2018. *Arab Film and Video Manifestos: Forty-Five Years of the Moving Image Amid Revolution*, Cham: Springer.

Eshun, Kodwo, and Ros Gray, 2011. "The Militant Image: A Ciné-Geography," *Third Text* 25(1), pp. 1–12.

Khoury, Kristin, and Rasha Salti, 2018. *Past Disquiet: Artists, International Solidarity, and Museums-in-Exile*, Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw.

Kwon, Miwon, 2002. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT Press.

Mbembe, Achille, 2017. *Critique of Black Reason*, trans. Laurent Dubois, Durham: Duke University Press.

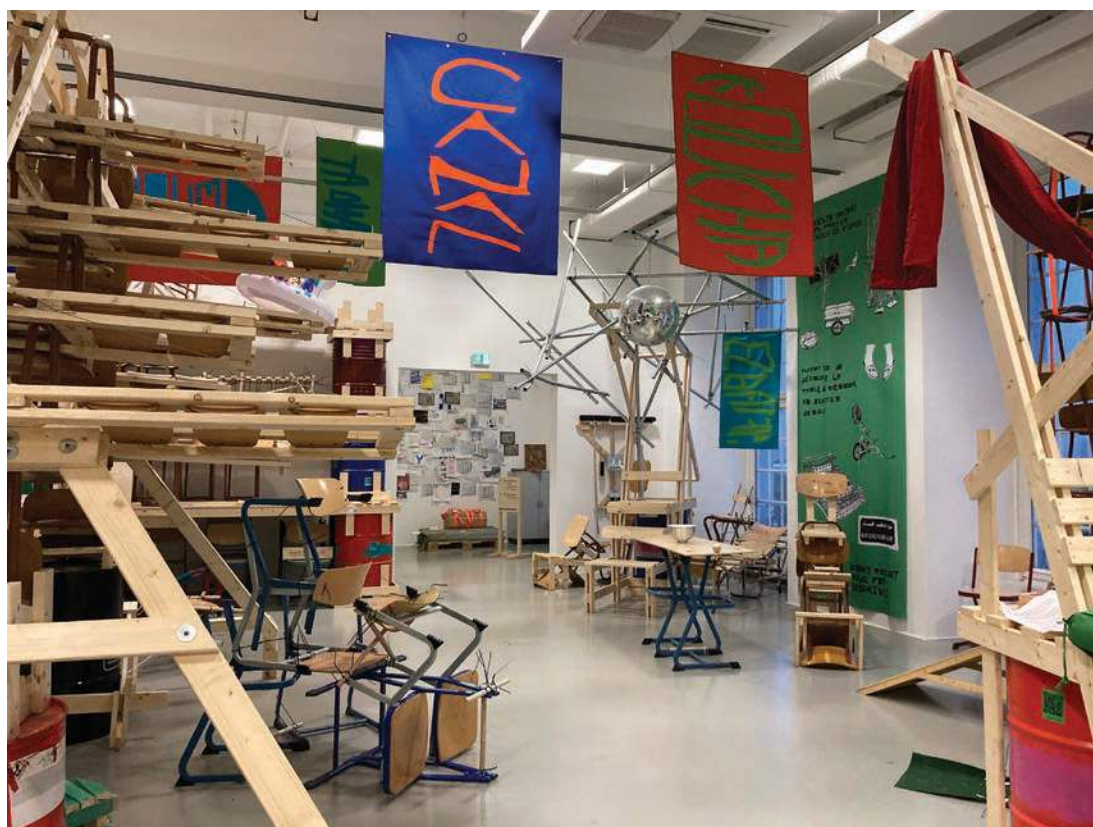
Mbembe, Achille, and David Theo Goldberg, 2018. "In Conversation: Achille Mbembe and David Theo Goldberg on 'Critique of Black Reason'," *Theory, Culture & Society: Global Public Life*, July 3.

Ross, Kristin, 2008. *May '68 and Its Afterlives*, Chicago: University of Chicago Press.

Schechner, Richard, 2013. *Performance Studies: An Introduction*, ed. Sara Brady, Hoboken: Taylor and Francis.

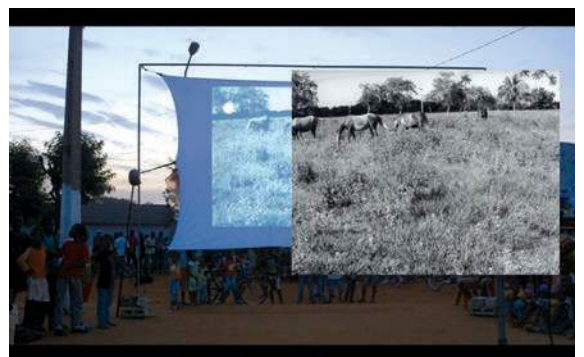
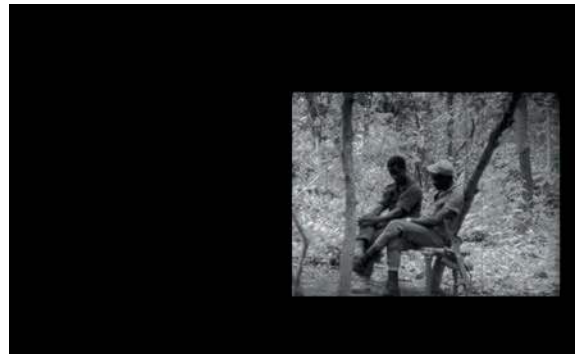
Solanas, Fernando, and Octavio Getino, 1970. "Toward a Third Cinema," *Cinéaste* 4(3), pp. 1–10.

Taring Padi, n.d. "Contextualization of Taring Padi's works in documenta fifteen," Documenta Fifteen (online).

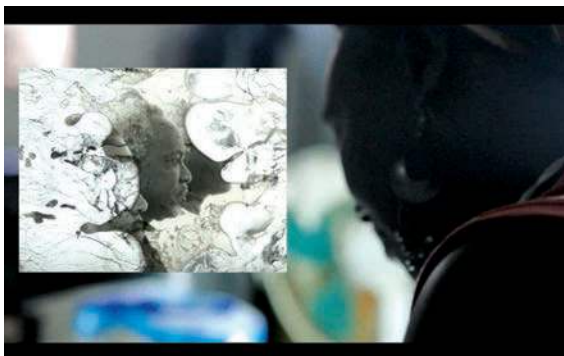


Gudskul, Fridericianum, 2022  
צילום הצבה : אביטל ברק





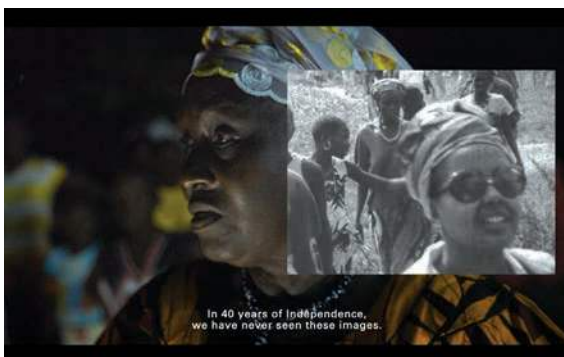
Stills from *Spell Reel*, Filipa César et al., 2017





Stills from *Spell Reel*, Filipa César et al., 2017







Archives des luttes des femmes en Algérie, Fridericianum, 2022  
צילום הצבה : אביטל ברק







Stills from *Mangrove School*, Sónia Vaz Borges and Filipa César et al., 2022







Stills from *Mangrove School*, Sónia Vaz Borges and Filipa César et al., 2022









Taring Padi, "Bara Solidaritas: Sekarang Mereka, Besok Kita," Hallenbad Ost, 2022  
 צילום הצבה : אביטל ברק











“Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978,”  
HKW (Haus der Kulturen der Welt), Berlin, 2016



“Past Disquiet,” MSSA  
(Museo De La Solidaridad  
Salvador Allende),  
Santiago de Chile, 2018

