

ללמוד עם הדרום: דוקומנטה חמש-עשרה כתערוכה של המאה העשרים ואחת

ורד מימון ושאל סתר

הקדמה: חלוקה ומחלוקת

עוד טרם פתיחתה ביוני 2022 עוררה דוקומנטה חמש-עשרה בעולם האמנות הבינלאומי עניין רב, שנע בין סקרנות וציפייה לפקפוק וחוסר אמון. התערוכה רבת החשיבות, עמוסת ההיסטוריה והעשירה בתקציב, שנערכת אחת לחמש שנים בעיר קאסל שבגרמניה, התעדה לעסוק בחלוקת משאבים וידע, ומרגע שנבחר לאצור אותה קולקטיב האמנים האינדונזי רואנגרוֹפָה היא הייתה אפופה במחלוקת. לראשונה בתולדות הדוקומנטה ניתנה האוצרות לקולקטיב, ולא לאוצר בודד או זוג אוצרים; לקולקטיב של אמנים, ולא לאוצרים מקצועיים; ולקולקטיב מאסיה, מהפריפריה של עולם האמנות הגלובלי, ולא ממרכזו.¹ קולקטיב

* ראשיתו של מאמר זה בסיוור לימודי בתערוכות דוקומנטה חמש-עשרה ביולי 2022. ורד מימון הנחתה בתערוכה קורס של המסלול למצטיינים בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב, ושאל סתר הנחה בה קורס של התוכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל אקדמיה לאמנות ולעיצוב ירושלים. השקיה בתערוכה, השוטטות באתריה, ההתבוננות וההשתתפות בפרויקטים הקולקטיביים שהוצגו בה, המפגש עם שניים מאנשי רואנגרוֹפָה והשיחות והדינאמיקה שהתקיימו לאורך הימים בשני הקורסים הללו טמנו את הזרעים למאמר ועומדים בליבו. רבות מהתובנות שבו נוצרו ונחשבו בימים ההם במשותף. ורד מימון מבקשת להודות לסטודנטיות לארה באלין, מיכל בן ארי, אחינועם המיין ושירה פורשטט, ולשותפתה למסע ד"ר אורלי שבי. שאול סתר מבקש להודות לסטודנטיות יעל בן עמי, עדי גזונדהייט, יוליה יבלונסקי, סיון יחזקאל, נעה עצמון, גלית פרי טל, היון צ'ונג צ'ו, אביב צוקר, טלי רומם ואנה שרון, ולעוזר ההוראה עמרי ליבנה. אנו מודים גם לקוראות האנונימיות של המאמר על הערותיהן מאירות העיניים, ולשי לביא ולענת שלם על הליווי הצמוד. כל האוצרים של תערוכות הדוקומנטה שקדמו לדוקומנטה חמש-עשרה הגיעו מאירופה – תחילה מגרמניה (ארנולד בודה, שאצר את התערוכות הראשונות) או מהארצות הדוברות גרמנית (הראלד זימן השווייצרי, שאצר את דוקומנטה 5 המיתולוגית), לאחר מכן ממדינות אחרות במערב אירופה (יאן הוט הבלגי בדוקומנטה IX, קתרין דוד הצרפתייה בדוקומנטה X), ולבסוף גם מארצות הברית (קרולין כריסוף-בקרדייב, שפועלת בניו יורק בדוקומנטה 11) או ממזרח אירופה (אדם שימצ'יק הפולני בדוקומנטה 14). חריגה מסוימת, מעניינת ורבת משמעות, הייתה דוקומנטה 11 שאותה אצר אוקווי אנווור מניגריה, אוצר שכוונו דרך במרכזי האמנות באירופה.

האמנים רואנגרופה לא הגיח יש מאין. בשני העשורים שקדמו לדוקומנטה חמש-עשרה הציגו אנשיו בתערוכות בינלאומיות חשובות ונודעו באופני הפעולה המבוזרת שלהם, שקוראים תיגר על מערכי התערוכה והתצוגה המקובלים בעולם האמנות הממוסד. ואמנם, בחודשים שלפני פתיחת התערוכה דבר לא התנהל על פי המוכר בתערוכות בינלאומיות גדולות. שמות האמנים המשתתפים בתערוכה לא נחשפו, כמקובל, במסיבת עיתונאים חגיגית, אלא פורסמו לראשונה באספלט – עיתון רחוב גרמני של מחוסרי דיור. רשימת האמנים לא עוטרה, כמקובל, בשמות מוכרים של אמנים ידועים, רבי תהילה וממון. הרובה היא כלל לא הורכבה מאמניות ואמנים כי אם מקולקטיבים של אמנות, בעיקר מן הדרום הגלובלי. המשתתפים בתערוכה לא סווגו לפי מפתח לאומי, כמקובל בתערוכות גדולות, אלא לפי אזורי זמן, ואופן פעולתם – סוג העבודות שיעשו ויציגו – נותר לוט בערפל. וכך, בעוד תערוכות בינלאומיות גדולות שהיו עתידות להיערך בקיץ 2022 במקביל לדוקומנטה חמש-עשרה – הביאנלה ה-59 בוונציה, הביאנלה ה-12 בברלין – סיפקו טרם פתיחתן מידע מקדים מקיף שיעצב את אופק הציפיות מהן, בדוקומנטה חמש-עשרה לא היה ברור מה יוצג ובאיזה אופן, מה תכלול התערוכה וכיצד היא תיראה.

מהלכי הביזור האוצרותי וחוסר הוודאות לגבי התצוגה נענו מנגד בשערוריית אנטישמיות שהתרגשה על התערוכה. דוקומנטה חמש-עשרה, שהבטיחה להיות רשתית ואופקית, מרובת קולקטיבים ועתירת נקודות מבט, הצטמצמה בחודשים שקדמו לפתיחתה ובמהלך חודשי הצגתה לעניין מכריע אחד, שבמובנים רבים גם הכריע אותה. תחילה נטען שהתערוכה נגועה באנטישמיות מכיוון שחלק מחברי רואנגרופה תומכים בתנועת ה-BDS ושום קולקטיב ישראלי לא הוזמן להשתתף בה. טענה זו קיבלה גילום מוחשי חזותי עם התגלותו של דימוי אנטישמי בעבודה של הקולקטיב האינדונזי טָאָרִיִּנְג פָּאָדי שהוצגה בתערוכה. מכאן החלה שרשרת אירועים שכללה הסרת עבודות מהתערוכה, דרישה להסיר עבודות נוספות ולהקים ועדות בדיקה לעבודות המוצגות בה, התפטרויות, מכתבים פומביים והצהרות, ודיון ער סביב סוגיית האנטישמיות בדוקומנטה, שחולל סערה בעולם האמנות הבינלאומי ואף חרג ממנו לשיח ציבורי רחב יותר בהיקפו ובתפוצתו. הסקנדל אמנם משך תשומת לב חסרת תקדים לדוקומנטה וסימן אותה כאירוע רב משמעות, אולם אגב התעלמות כמעט גורפת מן התערוכה עצמה ומהמבעים האמנותיים שבה. התערוכה, שנאצרה על ידי קולקטיב אמנים מאינדונזיה ונוצרה כקולקטיב של קולקטיבים מן הפריפריה האמנותית, קרסה אל דיון שהוכתב על ידי המרכז של עולם האמנות ונוצק בדמות טרדותיו ודאגותיו; דיון אירופי, ולמעשה גרמני, מוכר למדי, ובו מצאי של עמדות ידועות מראש. השערורייה לא פרעה את סדריו של עולם האמנות ההגמוני ושל שיח האמנות הנהוג בו; להפך, היא הייתה האופרציה שהשיבה על כנם את סדרי השיח, ואיתם את סדרי הכוח המוסדיים והמושגיים.

דבררים הבאים אנו מבקשים לשוב אל התערוכה ולבחון את מהלכיה הייחודיים: המבנה הארגוני והכלכלי שלה, העמדה השיתופית והחלוקתית שבבסיסה, פעולתה מן הדרום

הגלובלי והתעקשותה על שאלת התשתיות וההישרדות. נבחן את המהלכים הללו מתוך גנאלוגיה של פרקטיקות אמנותיות ונראה במה הם ממשיכים וממצים מהלכים אמנותיים של העשורים האחרונים ובמה הם נבדלים מהם; נשאל כיצד מהלכים אלו מתמקמים ביחס לביקורת המוסדית, למפנה החברתי ולמהלכים של האמנות העכשווית לאחר עידן אוקיופיי. אנו מבינים את דוקומנטה חמש-עשרה כאתר מרכזי של דיון רחב באפשרות הפעולה החברתית הביקורתית בעת הנוכחית, שנערך על רקע המבוי הסתום במחשבה הפוליטית האמנציפטורית והמשבר המתמשך בתיאוריה הביקורתית. מול פוליטיקת ייצוג של זהויות, מול פרדיגמות מודרניות של התפתחות, משבר ושחרור ומול תיאוריות חברתיות המבוססות על אנטגוניזם וקונפליקט, דוקומנטה חמש-עשרה הציעה דרכי מילוט ומפלט החורגות מהמעשה האמנותי גרידא.

דוקומנטה חמש-עשרה היא התערוכה של המאה העשרים ואחת, ולא רק משום שהיא שונה באופן מובהק מהתערוכות הקודמות של המאה העשרים (לרבות אלה שנערכו, ומוסיפות להיערך, גם לאחר שזו הסתיימה), אלא מכיוון שהיא מציגה התמודדות עם האתגרים הפוליטיים של המאה העשרים ואחת שלא על פי הדוקסות הביקורתיות של סוף המאה העשרים. מול שדה ביקורתי שמתמקד בדה-קולוניזציה ובמבנים של קורבנות ואשמה, היא מציעה דפוסים שונים של פעולה אמנותית וחברתית פוזיטיבית בתנאים של דיכוי פוליטי מתמשך, ניצול כלכלי ומחסור במשאבי קיום. נפרוש כמה מהדפוסים הללו מתוך הריבוי שהתקיים בתערוכה עצמה, על מנת לחלץ את המחשבה הפוליטית שעולה מתוכם ואת אפשרויות היצירה והחיים שמשוקעות בהם.

מעבר לפוסטקולוניאליזם: המודל ה(אנטי-)אוצרותי של רואנגרופה

לכאורה, דוקומנטה חמש-עשרה דמתה לתערוכות הבינלאומיות המקבילות לה שנערכו בקיץ 2022 – הביאנלה האנטי-קולוניאלית בברלין באוצרותו של האמן קאדר עטיה, שהציגה עבודות ופרויקטים אמנותיים שמתנגדים במישרין לקולוניאליזם האירופי, למערכיו והשלכותיו, והביאנלה הנשית בוונציה באוצרותה של צ'צ'יליה אלמאני, שביקשה להציג יצירה אמנותית עכשווית ובה בעת לכתוב מחדש את תולדות המודרניזם הבינלאומי מבעד לפועלן של אמניות. נדמה היה שהצטלבות שלוש תערוכות הענק הללו ברגע אחד, שסימן גם את השחרור מן הסגרים של המגפה העולמית ורווחה מסוימת מההשתוללות הטראמפיסטית של השנים שקדמו לו, יצרה מין *annus mirabilis* שבה הודח לבסוף הגבר הלבן מכס שלטונו על עולם האמנות, ומעשי ידיו הוסרו מתצוגות האמנות המרכזיות. דוקומנטה חמש-עשרה, התערוכה של הקולקטיבים מן הדרום הגלובלי, נתפסה כחלק מאותו רגע, והביקורות בעיתונות האמנות הסמיכו לא פעם את התערוכות הללו זו אל זו ודנו בהן יחד כשייכות לאותו מהלך (ראו למשל Broe 2022; Joselit 2022).

אולם דוקומנטה חמש-עשרה חרגה מן המהלך הזה. למעשה, אפשר לומר כי המעניין שבה היה כל מה שלא נענה למהלך שהתווו שתי התערוכות הגדולות המקבילות. תערוכות אלו, על אף הרדיקליות הפוליטית המוצהרת שלהן ותנועתן בכיוון המנוגד לתוואי ההגמוני של האמנות על תצורות השליטה ומערכי הכוח שבבסיסה – ואולי, כפי שנראה בהמשך, דווקא מכוח אלה – פרשו מהלך תמטי שהתרכז במבע התוכני של עבודות האמנות הכלולות בהן: מה הן חושפות, למה הן מתנגדות, מה עמדתן ומה הן טוענות; ובמקביל, מאיזה מיקום חברתי או פוליטי הן נעשות וכיצד הוא משפיע על טענותיהן. לעומתן, המעשה של דוקומנטה חמש-עשרה לא היה תמטי בעיקרו ולא פנה לתוכני התערוכה או לזהות משתתפיה. עוד לפני המחשבה מה יוצג בדוקומנטה חמש-עשרה ואיך – כלומר, עוד בטרם הייתה זו תערוכה שבמרכזה ההיצג האמנותי – היא הייתה פעולה על עצם המבנה של התערוכה, על המערך הארגוני והכלכלי שלה, על צורת ההתאגדות שבה. זו לא הייתה תערוכה על הדרום הגלובלי או של הדרום הגלובלי (מושג שחברי רואנגרופה הקפידו לדחותו), לא תערוכה נגד ההיסטוריה של האמנות המערבית (שבה חברות וחברי רואנגרופה מיעטו להתעניין) ולא תערוכה שחושפת את יצירתם של אמנים נשכחים או מושתקים (מכיוון שמעטים הם האמנים האינדיווידואליים שהשתתפו בה). הממדים התוכניים של דוקומנטה חמש-עשרה ואופני המבעים האמנותיים שבה נבנו על בסיס המערך הארגוני המורכב שנוצר בתערוכה, שהפך אותה למשהו שאינו עשוי לפי הדגם של תערוכת אמנות בינלאומית. וכך, בעוד שתי התערוכות המקבילות יצאו בהצטרפות רדיקליות אך הותירו את מבני התערוכה על כנם, דוקומנטה חמש-עשרה פעלה על מערך התערוכה, על צורת האוצרות, על מעמדה של התצוגה ועל תנאי הופעתו של האובייקט האמנותי.

השינוי היסודי במערך התערוכה היה ברור למן ההתחלה, עוד לפני פתיחתה; ההצטרפות של רואנגרופה נגעו כמעט אך ורק למודל התערוכה ולא לתכולתה. מושג ה"לומבונג" שבכותרת התערוכה – אסם אורז, באינדונזית – לא היה נושא התערוכה או אחד מתכניה המובילים, אלא הדגם, הצורה והשיטה שבבסיסה. באזורים הכפריים של אינדונזיה, לומבונג הוא המקום שבו נאסף ונאגר האורז וממנו הוא מחולק למאכל. עודפי החלוקה הראשונית נשמרים בו ומחולקים שוב על פי צורך, ומכיוון שאינם משתמרים למשך זמן רב הם מחולקים במהרה. במקום האגירה, ההצבר, התחרות והעלאת הערך – רכיבי היסוד של הכלכלה הקפיטליסטית – הלומבונג מסמן, לפי רואנגרופה, את הניתנות לחלוקה של המשאבים המשותפים (Ruangrupa 2022, 12). הם הציעו לראות בתערוכת האמנות צורה של התאגדות קולקטיבית המושתתת על חלוקת משאבים ושימוש בהם, וכיוונו למשאבים חומריים ולא חומריים: אזורי פעילות, חומרי עבודה, כסף, וכן טכניקות עשייה וצורות ידע. זהו שינוי דרמטי בעצם המובן של תערוכה: התערוכה כאן איננה מצע של היצג (display), פלטפורמה להצגתם של אובייקטים אמנותיים, יצירות או עבודות שנעשו במיוחד עבורה, כי אם כר של פעילות חברתית עם אובייקטים וביחס אליהם. היא איננה עוד אירוע שעומד כשלעצמו וכתכלית עצמו, אתר של התרחשות אמנותית ועיון אסתטי שנבדל מן ההתרחשות

החברתית ומתייחד ממנו – "מוזיאון למאה ימים", כפי שניסח זאת ארנולד בודה בראשית דרכה של הדוקומנטה, שבו מוצגות הטובות שביצירות התקופה. תחת ידם של רואנגרופה, הדוקומנטה היא אירוע שמצוי על רצף ארוך של חיים ופעילות שחורג בהרבה ממאה ימי התערוכה, אינו נפרד ממנו ואינו טוען לייחודיות או למצוינות. רואנגרופה הצהירו שביקשו מהקולקטיבים לא להכין לתערוכה עבודות חדשות, אלא "להמשיך לעשות את מה שהם עושים במחוזותיהם" ולחלוק עשייה זו עם שאר הקולקטיבים, ולאחר מכן עם הצופים. כלומר, דוקומנטה חמש-עשרה ביקשה לעודד תהליכי יצירה שכבר מתקיימים באזורים שונים בעולם ולקיים אותם גם בקאסל. וכך, מול הרטוריקה של החדש והייחודי היא פנתה אל המתמיד, המקיים או הבר קיימא וארוך הטווח.

התערוכה התקיימה אפוא כצורה של התאגדות שיתופית שבסיסה ארגונית וכלכלית ולא היציגה או אסתטית. הדוקומנטה, כמערך תצוגה וכמנגנון ניהולי, הובנה על ידי רואנגרופה כ"משאב" שאפשר לחבר בינו ובין משאבים אחרים – רואנגרופה, קולקטיבים נוספים, אמנים, צופים.² התערוכה התקיימה כמערכת מרובת זרועות, מבוזרת ומתרחבת שנוצרת מחיבורים בין האיברים השונים שבה, ההולכים ומתרבים. תחילה נוסד "הלומבונג הבין-אזורי",³ 14 קולקטיבים – מבודפשט, אוגנדה, ניו זילנד, מאל, פלסטין – שרואנגרופה הזמינו לחבור אליהם ביצירה של ליבת התערוכה. לאחר מכן הוזמנו כחמישים קולקטיבים ואמנים נוספים לעבוד ולהציג בקאסל. הקולקטיבים הללו הזמינו אמנים, מעצבים, חוקרים וכותבים לעבוד יחד איתם, כך שבסיכומו של דבר השתתפו בתערוכה יותר מ-1,500 איש ואישה. הדבר משנה לחלוטין את מובנה של ההשתתפות בתערוכה בינלאומית גדולה: ברגיל, כפי שנעשה בכל הדוקומנטות הקודמות, נבחרים בקפידה מתי מעט, לכל היותר עשרות בודדות של אמניות ואמנים שמוזמנים להציג בתערוכה, והם נושאים בגאון את השתתפותם, שמעידה על מעמדם הרם בעולם האמנות הבינלאומי ושעתידה לחזק אותו עוד יותר. המספר הגדול כל כך של משתתפים בדוקומנטה חמש-עשרה, לעומת זאת, מוביל לביזור במבנה התערוכה, לפיחות בערך הסימבולי של ההשתתפות בה ולטשטוש גבולותיה. כך מתערערת ההבחנה בין מי ששייכים לתערוכה, יוצרים בה ונהנים מיוקרתה ובין מי שאינם, מכיוון שכל מי שנמצא בחוג התערוכה, אם בפנים אם בחוץ, מצוי ב"אקוסיסטם" שלה ולכן לוקח בה חלק כלשהו, חולק את משאביה.³

2 משאב הוא המונח שבו בחר להשתמש רן אפיסינה, מאנשי רואנגרופה, שאיתו שוחחנו בקאסל ב-19.7.2022. "לאחר שדוקומנטה נענו להזמנתנו להצטרף למסע שלנו", כתבו חברי רואנגרופה בספר התערוכה (Ruangrupa, 2022, 16); כלומר, לא "לאחר שבדוקומנטה בחרו בנו לאצור את התערוכה", נוסח העולה בקנה אחד עם מבנה

היררכי ורטיקלי של הרשאה והאצלת סמכות, אלא "כאשר הם חברו אלינו", במבנה הוריונטלי של שותפות. 3 היו אמנים שלא הוזמנו להשתתף בדוקומנטה אך הגיעו לקאסל במהלך התערוכה ועשו פעולה או הציגו פרויקט, כמעשה טפילי על התערוכה. באופן הזה הם לקחו חלק באקוסיסטם. כך עשו למשל האמנים הישראלים ישי שפירא קלטר וגיא ברילר (ברילר 2022; ריבה 2022).

כך הפכה הסוגיה של חלוקת משאבים למרכזית כל כך בתערוכה: המעבר מהשתתפות רמת יחס של אמנים יחידים לשותפות בין קולקטיבים מרובי חברים פירושו גם מעבר מתערוכת אמנות המגלמת העתרה של הון סימבולי לתערוכה המהווה פלטפורמה לחלוקה של משאבים ממשיים. השאלה כיצד ינותב תקציב התערוכה כבר איננה שאלה ביורוקרטית הנתונה להכרעתו של הצוות הניהולי והמוקצה מן התערוכה החוצה, אל תנאייה המקדמיים; זוהי השאלה המרכזית של התערוכה עצמה, שמעסיקה בגלוי את הצוות האמנותי ואת המשתתפים בה. הרעיון הראשוני של הלומבונג היה שכל תקציב התערוכה יושם בסל אחד (collective pot), ובשורת התכנסויות גדולות של משתתפי התערוכה יוחלט במשותף כיצד לחלק את הכסף ולאן לנתבו. אז הגיעה הקורונה, ולא היה אפשר להתכנס אלא באופן וירטואלי. לכן הוחלט על מערך מודולרי יותר: הקולקטיבים השונים התחלקו למיני-מְאֵז'ים, אספות קטנות של חמישה או שישה קולקטיבים, ודנו בשאלה כיצד לחלק את התקציב שניתן להן. חלק מהתקציב ניתן לכל קולקטיב בנפרד לטובת פעילות אמנותית בקאסל, אבל גם לטובת פעילות שאינה מוכוונת תערוכה ואינה מתקיימת בקאסל אלא במקומות שבהם פועלים הקולקטיבים; חלק אחר נותב לקופה משותפת שאותה התבקשו האספות הקטנות לנהל יחד בעצמן.⁴ היו שראו בדיונים התקציביים הללו את קריסתה של התערוכה לפסים פרוצדורליים, בירוקרטיים, אנטי-יצירתיים במובהק. אולם חלוקת המשאבים החומריים נקשרה בתערוכה זו לאופנים אחרים של חלוקה: של כוונות וכישורים, של ידע ופעולה, ולמעשה של מרחבי היצירה בתערוכה. המטריאליזציה של כלכלת התערוכה הייתה ניסיון להתמודד בגלוי עם תנאייה של היצירה האמנותית בעידן של מגפה ומחסור, ולהפוך את התנאים לחומרי היצירה עצמם.

הדלגציה של ההזמנה לקחת חלק בתערוכה, ריבוי המשתתפים, טשטוש הגבול בין פנים התערוכה ובין החוץ – כל אלה טלטלו את מוסכמות היסוד של האוצרות המקובלות בתערוכות גדולות. רואנגרופה התנשלו מן הסמכות האוצרותית, מן התפיסה שלפיה האוצר בוחר את העבודות לתערוכה, קושר ביניהן ויוצר את התחביר שלה, קובע את נושאייה ומכווין את מערכי המשמעות שלה. במקום לארגן את התערוכה, רואנגרופה פרמו אותה; במקום להיות אחראים עליה הם נתנו לה להתגלגל.⁵ מול האוצרים הכוכבים שהדוקומנטה התהדרה בהם – מבוֹדָה, דרך הרלד זימן ואוקֵי אַנוֹזֹר ועד אדם שימצ'יק, אוצרים

4 seed money היה הנתח התקציבי שניתן לקולקטיבים כדי לזרוע זרעים ולהרחיב ולהעמקה של הפעילות האמנותית בקאסל ובמקומות אחרים. נוסף על כך, לראשונה בתולדות הדוקומנטה ניתן לאמנים תגמול כספי על עבודתם בתערוכה – כסף שלא יועד להפקה ולתצוגה, אלא ניתן כשכר על עבודה.

5 הטענה שחזרה ונשנתה בדבר "חוסר האחריות" של רואנגרופה עם הופעתם של הדימויים האנטישמיים בתערוכה יצאה למעשה נגד עצם המודל האוצרותי שרואנגרופה הציעו. "לקיחת אחריות" על עבודות בתערוכה ועל הדימויים שבהן מניחה אוצרות סמכותית, שבה האוצרים בוחרים את העבודות, מכירים את תכולתן וכך יכולים לעמוד מאחוריהן, לערוב להן ולתקף אותן.

סמכותם האינטלקטואלית והיצירתית נטבעה בתערוכה שאצרו – רואנגרופה ערכו לעמדת האוצר ה־צנטרליזציה ודה־אוטוריזציה. דוקומנטה חמש־עשרה נשאה כמובן את חותמם, אבל את זה הארגוני, לא התוכני. חלק מהקולקטיבים בתערוכה הציגו תכנים שונים משלהם ופעלו באופנים אחרים, אפילו מהופכים. רואנגרופה לא היו המתזמרים היחידים של התערוכה, הקשר בין המשתתפים בה לא עבר רק דרכם, הם לא עסקו בתיווך הפרויקטים האמנותיים שבה, בהסבר ובמשמוע שלהם. הלומבונג פירושו גם ביטול האחיזה של האוצר בתערוכה ופקיעת תפקידו כמתווך בין המעשה האמנותי ובין המובן שלו, בין האמנים ובין הציבור. לכן השתנה בתערוכה זו גם היחס בין הדרום הגלובלי (המציג) ובין הצפון הגלובלי (הצופה).

באופן זה, דוקומנטה חמש־עשרה הובילה אל הקצה כמה מן המהלכים האוצרותיים הרדיקליים שליוו את התערוכה בעשורים האחרונים מאז דוקומנטה 11, זו שאצר אנווזור ב־2002. בה בעת היא חרגה מהם דרך ההנכחה של עתיד שבו חלוקת משאבים ושרידות יהפכו לסוגיות קיומיות. מינויו של אנווזור, אוצר ניגרי, למנהל האמנותי של דוקומנטה 11 סימן את תחילתו של ניסיון מוסדי לדה־צנטרליזציה של המערב, של הדוקומנטה כסמן חשוב של הגמוניה מוסדית אמנותית, ושל קאסל עצמה כעיר אירופית גנרית "שקופה" לכאורה או ניטרלית (Marchart 2022). דוקומנטה 11 פוצלה לאורך חמש שנים לחמש "פלטפורמות" שונות, שרק האחרונה שבהן התקיימה בקאסל כתערוכת אמנות. קדמו לה ארבעה סבכים של מפגשים, דיונים ושיחות בין אמנים, אנשי תרבות והוגי דעות מתחומים שונים שהתקיימו בברלין, וינה, ניו דלהי, האי הקריבי סנט לוסיה ולאגוס. בדוקומנטה (13), באוצרותה של קרולין כריסטוף־בקרטייב, נוספו לתערוכה המרכזית בקאסל תערוכות לוויין, המרכזית שבהן בקאבול שבאפגניסטן. בדוקומנטה 14 שכותרתה הייתה "ללמוד מאתונה", באוצרות שימצ'יק, פוצלה התערוכה כולה בין קאסל לאתונה. אלא שמהלכים אוצרותיים אלו, חשובים ככל שיהיו, עדיין הותירו על כנם את המבנה המוסדי הקיים של הדוקומנטה, על המערך האדמיניסטרטיבי והכלכלי שבבסיסו, ובעיקר את מבנה הכוח הנשען על סמכותו של אוצר "מחבר" יחיד שמוביל צוות אוצרותי, והוא שנושא באחריות האמנותית על התערוכה.

מעבר לכך, מהלכי הדה־צנטרליזציה ודה־אוטוריזציה של דוקומנטה חמש־עשרה נערכו ביחס דיאלקטי לניסיונותיהם של אנווזור ושימצ'יק לחשוב מחדש את היחסים שבין צפון לדרום בתוך אירופה ומחוץ לה, וכן בין "מערב" ל"לא מערב" ובין מרכז לשוליים, הן בעולם בכלל הן בעולם האמנות. למעשה, יש להציב את דוקומנטה חמש־עשרה בתוך גנאלוגיה רחבה יותר של תערוכות קנוניות שבמרכזן עמדו הצגה וחקירה של יחסים אלו. על הפרק עמדו לא רק זהותם האינדונזית של חברי רואנגרופה (ומכאן – נקודת מבטם על שדה האמנות המערבי), אלא גם האופן שבו שינו מן היסוד את צורות התצוגה של האובייקט האמנותי במסגרתה של תערוכת אמנות בינלאומית גדולה, וכן האופן שבו הסיטו

את הדיון מסוגיות של "ייצוג", ובכלל זה מן המרחבים הדיסקורסיביים שבתוכם לכאורה הוא היה אמור להתקיים – התיאוריה הפוסטקולוניאלית, למשל – ושבהם אובייקטים ופרקטיקות ממוקמים ומפוענחים. תחת זאת הם הציעו אופקים חדשים לפעולה שמעבר לאופוזיציות רווחות בתוך ההיסטוריה והתיאוריה של האמנות המודרנית והאוונגרד.

בטקסט שכתב לקטלוג דוקומנטה 11 תחת הכותרת "קופסה שחורה" הצהיר אנוזור כי הרחבתה של הדוקומנטה במרחב ובזמן נועדה ליצור עמדה ביקורתית החורגת מ"ההיגיון האופטי והחזותי" של האמנות העכשווית, באמצעות קישור התערוכה למערכי שיח וידע שחורגים מחלל הגלריה והמוזיאון והפיכתה לאירוע שיחני שמערער על כל הפרדה בין סוגיות אמנותיות לחברתיות (Enwezor 2002, 44). התערוכה הפכה לאירוע כולל, אך לא אינטגרטיבי ואחדותי כי אם מפוצל וקונפליקטואלי, שבו "הקונסטלציה הפוסטקולוניאלית" מופיעה מבעד ליהסי קרבה והבדל בין התרבויות השונות של המודרניות המאוחרת, שאף אחת מהן אינה מנוסחת לפי הדגם היציג לכאורה של המודרניות האירופית.

המשגה זו של דוקומנטה 11 נעשתה לעומת שתי תערוכות בולטות שבהן נוסחו היחסים בין אמנות מערבית למה שכוונה "אמנות שבטית" או "אמנות ילידית". הראשונה הייתה "פרימיטיביזם" באמנות המאה העשרים: הזיקה בין השבטי למודרני" (in "Primitivism") (20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern), שהוצגה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק בשנת 1984 באוצרותו של ויליאם רובין. בתערוכה הוצגו אובייקטים לא מערביים, בעיקר מסכות אפריקניות, ללא ציון שם היוצר, תאריך היצירה, מקום היצירה או הקשרה, ולצידם הוצגו עבודות מקנון האמנות המערבית, למשל העלמות מאביניון של פיקאסו. המונח "זיקה" שבכותרת התערוכה ביקש להצביע על דמיון צורני וחזותי בין האובייקטים ה"שבטיים" לאלה ה"אמנותיים", דמיון המבוסס על הפשטה אנטי-מימטית. הוא נועד להחליף את המודל הגזעני של ההתפתחות הילידית, שלפיו הילידים ומעשי ידיהם נמצאים בזמן העבר של האדם המודרני ואמנותו, במודל של אוניברסליזם הומניסטי שבו לתוצרים התרבותיים השונים יש מידות משותפות. המהלך האוצרותי הזה זכה לביקורות חריפות הן מצד היסטוריונים לאמנות כגון האל פוסטר, הן מצד אנתרופולוגים כגון ג'יימס קליפורד (Foster 1985; Clifford 1988). המעשה האוצרותי של התערוכה הובן כניכוס אמנותי ותרבותי אשר מעלים ומוחק את ההקשר ההיסטורי הפוליטי האלים של המפגש בין המערב לקולוניות, שבעקבותיו הובאו החפצים ה"אקזוטיים" לשוקי האמנות ולמוזיאוני האמנות והאנתרופולוגיה. בה בעת, התערוכה הדחיקה לחלוטין את הערך הריטואלי והמאגי של האובייקטים השבטיים והסבה אותם לשיח אמנותי מערבי שבמרכזו ערכים של מקוריות, כוונה אסתטית וצורנית, ובו הם מוצבים מלכתחילה בעמדת נחיתות.

התערוכה השנייה שאליה התייחסה דוקומנטה 11 הייתה "קוסמים עלי אדמות" (Magiciens de la Terre) באוצרותו של ז'אן-הובר מרטאן, שהוצגה ב-1989 בפריז במרכז פומפידו וב-Grande Halle de la Villette בתגובה ישירה לתערוכה "פרימיטיביזם".

התערוכה נערכה במסגרת הגיגות מאתיים שנה למהפכה הצרפתית, והציעה חזון חדש להיגיון הקוסמופוליטי לכאורה של תערוכות אמנות בינלאומיות שבמסגרתן מוצגת רק אמנות עכשווית מהמערב. מרטאן התעקש על חלוקה שוויונית בין משתתפי התערוכה, חציים מן המערב וחציים מחוצה לו. קטלוג התערוכה פעל כאטלס, והתערוכה – כעולם כולו בזעיר אנפין. הדגש על המיקום הגיאוגרפי שממנו הובאו האובייקטים המוצגים, וההחלטה לכלול עבודות של אמנים חיים בלבד שאף הוזמנו לעבוד בחלל התערוכה עצמו, יצרו מודל אוצרותי "אנתרופולוגי" שתפקד כאנטיתזה לפורמליזם ולאבסטרקציה של ההבדל שאפיינו את "פרימיטיביזם". במסגרת מודל זה הוצגו אובייקטים כגון מנדלות טיבטיות וציורי חול אבוריג'יניים לצד עבודות אמנות של אמנים מערביים, אך לא כדי להדגיש דמיון פורמלי או מורפולוגי; אופן התצוגה של האובייקטים ביקש להנכיח את הפונקציה הריטואלית שלהם כמוליכים של מה שמרטאן כינה "רוחניות טרנס-היסטורית", שמתקיימת בתרבויות שונות וקושרת בין אמנות, אנתרופולוגיה ודת.

אף ש"קוסמים עלי אדמות" נחשבת לתערוכה הראשונה שהציגה אמנות עכשווית גלובלית (Griffin 2013), היא זכתה לביקורות חריפות מצד מבקרי אמנות והיסטוריונים של אמנות. אלה טענו כי המונח "קוסמים" משכפל נקודת מבט אתנוצנטרית ביחס לאמנות לא מערבית וכי ההצבות בתערוכה יוצרות הומוגניות חזותית וחומרית, בניגוד לכוונותיו המוצהרות של האוצר. טענה זו נבעה מכך שאף שמרטאן הציב במרכז התערוכה את מושג הפטיש בהקשריו האנתרופולוגיים, כאובייקט תרבותי הקושר בין חומר לכוחות רוחניים, הוא עדיין שימש ליצירת תחביר אוצרותי המדגיש דומות ואוניברסליות.⁶ תחת הבינריות ההיררכית שאפיינה את "פרימיטיביזם" ונשענה על הכרה בהבדל ובה בעת על הדחקתו, "קוסמים עלי אדמות" הציעה חזון פוסטמודרני שמדגיש יחסיות תרבותית ופולורליזם. לפי ראשיד ארין, שהקים את כתב העת *Third Text* והשתתף בתערוכה, בכך הציגה התערוכה מצג שווה של שוויון, שאינו מתעלם מהבדל אך מסיט את הדיון הביקורתי בו מסוגיות של חלוקת כוח, פוליטיקה ואידיאולוגיה לעבר סוגיות של אסתטיקה תרבותית ומושגים א-היסטוריים של רוחניות וקסם שרוקנו מהקשריהם החברתיים. המאבקים בעולם השלישי, טען ארין, אינם מאבקים לרוחניות אלא לעצמאות (Araeen 1989).

מתוך גנאלוגיה זו עולה כי תביעתה של דוקומנטה 11 לפרוץ את גבולותיו של שיח האמנות העכשווית נועדה לאתגר הן את המודל הפורמליסטי הן את המודל האנתרופולוגי, שלפיהם אמנות לא מערבית עכשווית מוצגת באופן שקושר אותה – עדיין ולמרות הכול – לסוגיות של טוטמיזם ופטישיזם, ומתייחס אליה כאל נשאת של איכות ארכאית ראשונית או של דגמים אוניברסליים על-זמניים. תחת זאת התאפיינה התערוכה בריבוי של עבודות וידיאו וצילום וכן בעבודות ארכיון המבוססות על סוגים שונים של דוקומנטים (חזותיים,

קוליים ואחרים), אשר הציגו את האמנות הלא מערבית כמבע של מודרניות תרבותית ואמנותית – שונה מזו המערבית, אבל מקורית ואוונגרדית לא פחות. התערוכה אף החלה לאתגר את מובנה של "תערוכת אמנות גלובלית" ולהנכיחה כמוסד שיש לו תפקיד כפול, כמושא של גלובליזציה כלכלית וכנשא שלה, ולכן כמוסד שמוליך ביקורת על המערכים החברתיים ההגמוניים בה בשעה שהוא נשען עליהם וממשיך להפיצם (Lee 2012).

את דוקומנטה חמש-עשרה יש להבין על רקע התקדימים שהוצגו לעיל. אולם במקום "מפנה שיחני", המרחיב את גבולותיה של האמנות אל מעבר למוזיאון ולגלריה ומנכיח תביעה להכלה בתוך המרחב הגלובלי וערעור על "האופטיקה הגלובלית המערבית", התערוכה מציעה פרקטיקות של חלוקה ושיתוף שאינן עוסקות עוד בהרחבת גבולותיה של האמנות העכשווית אלא בהרחבתו של מושג האמנות המערבי. מהי דמותה של האמנות כאשר זו נוצרת בגטו בהאיטי או בשכונת עוני בניירובי? מהי אמנות כמשאב חיוני להישרדות כלכלית ופוליטית? כיצד חדלה התערוכה מלהיות אתר שנועד לעסוק בסבך ייצוגי של האחר הלא מערבי ("הקורבן") ולהעמיד אפשרויות חדשות לנראות ולפרשנות היסטורית עבורו, והופכת להיות מצע להנכחת רשתות דינמיות של חליפין, לחלוקה ולשיתוף של משאבים מטריאליים ואפיסטמיים המתקיימים מעבר לתשתיות מוסדיות אמנותיות?

מכאן שההימנעות מאופני תצוגה מוזיאליים בדוקומנטה חמש-עשרה נועדה למנוע רדוקציה אמנותית או אנתרופולוגית של פרקטיקות קיום ריטואליות לכדי מערך של אובייקטים "ייצוגיים". וכפי שנראה בהמשך, הדגש שהושם בתערוכה על הכפרי, האוראלי והריטואלי לא נועד להציע "חזרה רומנטית" אל עבר קדם-מודרני, לערער על קדימותו של המודרני בשיח המערבי לטובת הקדום או להדגים מושג מופשט וא-היסטורי של "רוחניות" טרנסצנדנטית. להפך, הריטואל הונכח כחלק מאסטרטגיות של קיום והישרדות, של הפצת ידע חיוני ושימורו, של בניית קהילה שיתופית שמשאביה החומריים – מים ואדמה – מוגבלים. במקום להציג אובייקטים, התערוכה התמקדה באופני התאגדות שיתופית המעמידים פלטפורמות שמאפשרות יצירה תרבותית ואמנותית. כך, תצוגתם של אובייקטים אפריקניים כגון מסכות, בובות ושטיחים רקומים בחלל התעשייתי Hübner areal, שהוסב לחלל תצוגה, הייתה שונה בתכלית מזו של המוזיאון האנתרופולוגי ומזו של תערוכת האמנות הגלובלית. האובייקטים הללו הציגו את מגוון הפעילויות האמנותיות שמארגן המוסד התרבותי Fondation Festival sur le Niger היושב במאלי שבמערב אפריקה. מוסד זה נוצר כתוצאה מהצלחת הפסטיבל של ניז'ר, אירוע מוזיקלי ואמנותי בינלאומי שנערך מדי שנה. כיום, מלבד פועלו בהפקת הפסטיבל ובארגונו, הוא משמש מרכז תרבות וחינוך שמכשיר אמנים ויוזמי תרבות, תומך בהם ומלווה אותם, ורואה את עיקר תפקידו בהקמת רשתות של יצירה, תצוגה ותמיכה כלכליות ואחרות מחוץ לשוק האמנות. באופן הזה התערוכה ממצה את מהלכי הסטת המוקד מאירופה וההיפתחות למרחבי

יצירה גלובליים שהתחוללו בדוקומנטה לאורך העשורים האחרונים, אבל גם חורגת מהם במידה רבה לעבר אופקים אחרים של פעולה ומחשבה. את הפרובלמטיקה של הייצוג ואת השאלה בדבר מעמדו של האחר האתני או הגזעי החליף העיסוק בתשתיות, באופני העברת ידע ובחלוקת משאבים. העומס התיאורטי שליווה את התערובות הפוסטקולוניאליות – הקטלוגים התפוחים שנוצרו בהן והדיונים, השיחות והכנסים שהתקיימו במהלכן, אשר הפכו את התערוכה לאירוע שיח רב-ערוצי – הוחלף בהתנסות, לא רק שיחנית, בצורות שונות של חברות וקיום משותף.

מעבר לביקורת המוסדית ולמפנה החברתי: הפרידריציאנוס כ-Fridskul

אחת ההחלטות העקרוניות של רואנגרופה הייתה להפוך את הפרידריציאנוס – מרחב התצוגה המרכזי של הדוקומנטה – לבית ספר, שאותו הם כינו Fridskul, ובו נערכות מגוון פעולות של אמנים ואורחים מתוך הבנה שידע נוצר לא רק באתרי לימוד מוסדרים אלא גם דרך פעולות משותפות. הפיכת הפרידריציאנוס, אחד המוזיאונים הציבוריים הראשונים שנפתחו באירופה, שאף שימש באופן זמני ככניין הפרלמנט הגרמני, לסביבת חיים ומגורים – חלק מהמוזיאון הוסב למעונות לאמנים, והם יכלו לנוח ולגור בו – באה לידי ביטוי בהפיכת הקומה הראשונה של המוזיאון לחלל לילדים, ה-RURUKIDS, ולמעון יום ציבורי שתוכנן ועוצב בידי האמנית הברזילאית גרזיאלה קונש. חללים אלו, אף שהיו אינטגרליים לתערוכה, לא יועדו לשמש רק לתצוגה, והתקיימו בהם פעולות וסדנאות (בישול, משחק, ציור) לילדים ולחורים בהנחייתם של אמנים, תושבי קאסל ואורחים. כלומר, אלה לא היו סדנאות הפעלה או הדרכה "אינטראקטיבית" לציבור הרחב שנוספו לתערוכה כחלק מ"פעילות חינוכית" למשפחה, אלא להפך – קומת הכניסה הפכה למרחב שבו דרך הקיום המשותף החומרי, החושי והאינטלקטואלי הוצעו ומומשו מודלים לפיתוח פלטפורמות פדגוגיות ניסיוניות ומתודות ללימוד לא פורמלי. אבל בניגוד לתערוכות דיסקורסיביות כמו דוקומנטה 11, שבמרכזן מסירה והעברה של ידע דידיקטי דרך הרצאות, דיונים ושיחות עם "יודעי דבר", בדוקומנטה חמש-עשרה נוצר "מרחב חי" לגיבוש יצירתי של משאבים ויצירת תשתיות מתוך ההכרה שידע מפוזר ומשוקע דרך חברות והתרועעות, שבהם אנשים לומדים זה מזה (Ruangrupa 2022, 108).

בכך, שוב, הדהדה התערוכה את המהלכים הרדיקליים ביותר שנעשו בהיסטוריה של הדוקומנטה, למשל "הפיסול החברתי" של יוזף בויס, שכלל את "המשרד של הארגון לדמוקרטיה ישירה" שהוקם במסגרת דוקומנטה 5, או "האוניברסיטה הבינלאומית החופשית ליצירתיות ומחקר אינטרדיסציפלינרי", שבויס הקים סניף שלה בדוקומנטה 6. מטרת הפעולות האמנותיות הללו הייתה להציע אלטרנטיבות למערכת הפוליטית באמצעות הפיכת המוזיאון והאקדמיה לאמנות למרחבים ציבוריים שבהם מתקיים דיאלוג ישיר בין

אזרחים על ענייני השעה. תקדים היסטורי חשוב נוסף הוא הביקורת המוסדית של האנס האקה ודניאל בורן, שביקשו לתקן את המוזיאון ולשמר את הבטחתו כמייצגו של "הציבור הרחב".

דוקומנטה חמש-עשרה אף הביאה לידי מיצוי את הפרקטיקות המרכזיות הרלוונטיות באמנות העכשווית בעשורים האחרונים, כגון אסתטיקת יחסים, אמנות קהילתית והשתתפותית ואמנות אקטיביסטית, וחרגה מהן במידה רבה. מהלכים אלו התכנסו בשנות התשעים אל אופיו המיוחד של מה שקלייר בישופ כינתה "המפנה החברתי" באמנות העכשווית – מהלך שבו עולם האמנות השתמש בפרקטיקות של השתתפות ושתופיות כדי להפוך יחסים חברתיים למדיום מרכזי ובכך לבקר את ההפרטה והרציונליות הניאו-ליברלית, המרוקנות מתוכן את העקרונות השיתופיים שעליהם מבוססת הדמוקרטיה, ולהציע להן אלטרנטיבות. מפנה זה התבטא, בין היתר, בחשיבה מחודשת על ביאנלות לאמנות ובהפיכתן מתערוכות ש"רק" מציגות אמנות לתערוכות דיסקורסיביות שמתפקדות כ"מעבדות חשיבה", כבתי ספר וכמרכזים קהילתיים, מציעות הרצאות וסדנאות וכוללות מערך פרסומים. המודל האוצרותי שיושם בתערוכות אלו, המכונה *new institutionalism*, התמקד במחקר ובייצור ידע שיתופי ודיאלוגי על בסיס תיאוריות ביקורתיות ובהפיכת התערוכה ממקום שמוצגים בו אובייקטים לאירוע פרפורמטיבי יצירתי, משתנה ופתוח (Kompatsiaris 2017; O'Neill 2019). אלא שהשינויים האלה בתפיסות האוצרות נעשו במקביל לירידה ניכרת בתמיכה הכספית הציבורית במוסדות תרבות, שהביאה להסתמכות הולכת וגוברת על תרומות וחסויות של תאגידים; וכך נוצר פער בין אופן הפעולה המוצהר של התערוכות ובין אופן המימון שלהן. התברר כי תחת הניאו-ליברליזם הופרטו גם מושגי היצירתיות והקהילתיות, ומדינות ותאגידים מעודדים כעת יוזמות אישיות והתארגנויות קהילתיות לשם פתרון של בעיות חברתיות וכלכליות מהותיות (Bishop 2012).

מחאת אוקיפיי בארצות הברית ובמקומות אחרים בעולם סימנה רגע חשוב בצומת הקשרים הסבוכים שבין האסתטי, האמנותי והפוליטי. בהיותה פרויקט אסתטי ואמנותי ששורשיו באוונגרד ההיסטורי של ראשית המאה העשרים, בפיסול החברתי של בויס ובמגמות מרכזיות באמנות העכשווית, היא הציבה במרכזה את התביעה להפוך את האמנות לפעולה קולקטיבית, אפקטיבית וישירה. אך היא עשתה זאת באמצעות בנייה מחדש של נחלות כלל (commons) שבהן ייווצרו אופנים חדשים של סובייקטיביזציה פוליטית (McKee 2016). מחאת אוקיפיי הייתה ייצוגית ופרפורמטיבית בו בזמן: המחנה בפארק זוקוטי היה חלל סגור ומתוחם שבו מדומיינים חיים שיתופיים ושוויוניים המתקיימים מעבר לאטומיזם החברתי וההפרטה של הרציונליות הניאו-ליברלית; אך בד בבד, החיים המיוצגים והמוצגים לראווה בפני הקהל החיצוני – כל עוברי האורח ההולכים ברחוב, שאינם חלק מההתארגנות – מימשו בפועל (enact) את אופני החיים שהמפגינים דורשים. כך הופך הדמיון לפרקטיקה חברתית, והמחאה ממשיכה את הארגונים שיצר בוים אך גם חורגת

מהם: היא מצביעה על האפשרות של סדר חברתי שיכול להתקיים מעבר למוסדות פוליטיים ייצוגיים כגון מפלגות, אך דורשת טרנספורמציה לא רק באופני ההצבעה והבחירה ובאופני קבלת ההחלטות, אלא גם בצורות ההתארגנות והשותפות בחיים החברתיים בכללותם.

על רקע ההיסטוריה הזאת יש לבחון את הופעתו של מרחב חי באתר המרכזי של דוקומנטה חמש-עשרה ולשאול על מובנו. רואנגרופה, ורבים מהקולקטיבים המשתתפים בתערוכה, פועלים בעצמם במרחבים שאין בהם תשתיות מוסדיות פדגוגיות ואחרות לאמנות, ולכן המוטיבציות והמטרות של פרקטיקות השיתוף לא היו אנטי-מוסדיות בבסיסן וגם לא נועדו לתיקון. בהצהרותיהם לציבור, רואנגרופה גם נמנעו מכל אזכור של שיח פוליטי מפורש העוסק בדמוקרטיה, באקטיביזם או בניאו-ליברליזם, שהשתרר על רבות מהתערוכות הגדולות במערב. בכך הם התרחקו מהמודל האוצרותי שרווח בעשורים האחרונים בעולם האמנות ושקידם את יצירתן של תערוכות דיסקורסיביות. הצהרותיהם אף חפות מהרטוריקה הצדקנית והטהרנית הרווחת בשיח בעולם האמנות העכשווית, שכמו בביאנלה ה-12 בברלין הוא מתמקד בקורפנות ובה-קולוניזציה. כמו כן, בניגוד לאסטרטגיה של חרם, ביטול והימנעות שננקטה כלפי מוסדות אמנות בעשור האחרון (רייך 2020) ואשר ממיינת, מסמנת ושופטת אינדיווידואלים ומוסדות ו"מבטלת" אותם על פי חוקי התקינות הפוליטית, דוקומנטה חמש-עשרה התאפיינה באקטיבים של נדיבות ופתיחות שבאו לידי ביטוי בכיזור המנגנון האוצרותי, בהרחבה ניכרת של מספר המשתתפים בתערוכה ובשיתוף בקבלת ההחלטות. עם זאת, יצירתם של מרחבים חברתיים חוץ-מוסדיים המבוססים על חלוקת משאבים ועל קבלת החלטות שיתופית נפוצה בעשורים האחרונים בעולם המערבי, אם בידי תנועות ניו-אור-אנרכיסטיות כסגנון "האזור האוטונומי הארעי" של חכים ביי (2009), אם דרך יצירה של חוות שיתופיות ומכלכלות עצמן באירופה ובמיוחד בגרמניה. לכן השאלה שהעלתה דוקומנטה חמש-עשרה היא כיצד הקמתו של מרחב חי בתוך חלל תצוגה מוזיאלי, וכחלק מתערוכת ענק בינלאומית בעלת ממדים מכריעים של הדגמה ורפלקציה, יוצרת יחסים שונים בין הפעולה החברתית ובין המעשה האמנותי ותצוגתו – יחסים שאינם מוכרעים מראש בתערוכה אלא מתבררים במהלכה, ואינם חד-משמעיים אלא רב-ערוציים.

כך, אף שדוקומנטה חמש-עשרה לא הייתה תערוכה של ביקורת מוסדית, המסורת הסבוכה של הביקורת המוסדית נכחה בכמה מהפרויקטים המרכזיים בה. בפרידריציאנוס הוצג פרויקט של קבוצת OFF-Biennale Budapest, ארגון עצמאי לקידום האמנות העכשווית בהונגריה, שנוצר בשיתוף עם אוצרים ואמנים מה-ERAC (European Roma Institute of Arts and Culture). התצוגה, שכותרתה הייתה "One Day We Shall Celebrate Again", התמקדה בפרויקט הפרדוקסלי RomaMoMA והציעה את האפשרות לבנות מוזיאון לאמנות עכשווית לתרבות רומה כדי להתמודד עם הדרת עבודתם של אמנים בני הרומה ממוזיאונים לאמנות, או לחלופין עם הצגתה של אמנות הרומה כאמנות נאיבית או פולקלוריסטית; ובה בעת היא הצביעה על אי-האפשרות של פרויקט כזה ואפילו

ביטאה התנגדות כלפיו, מכיוון שאין ולא יכולה להיות זהות אחדותית לבני הרומה, שכן אורח חייהם נוודי וארעי והם נעדרים מוסדות לאומיים "רשמיים". כך, התצוגה הנכיחה את האפשרות של "אמנות רומה" ובה בעת שללה אותה בהדגישה כי אמנים בני רומה מגיעים מאזורים שונים באירופה, השכלתם האמנותית מגוונת, ומכאן שעבודותיהם נעשות בסגנונות ובחומרים שונים מאוד. התערוכה כללה ציור קיר מונומנטלי שמציג באופן אלגורי את מיתוס הולדת הרומה, פסיפסים רקומים המציגים סצנות יומיומיות מחיי הרומה, ועבודות וידיאו ופרפורמנס עם חלקי מכוניות המרפררים לאיסוף מתכות וגרוטאות ומכירתם כפי שנעשה בחלק מקהילות הרומה. פרויקט RomaMoMA מציג תביעה להכרה מוסדית וציבורית ממוזיאונים לאמנות, מעין "תיקון", אך גם מבין את הפרדוקסליות של תביעה זו, שכן הכרה מוזיאלית שכזאת לא תוכל לעשות צדק עם צורות הקיום של הרומה. גם פתיחתו של פעוטון ציבורי במוזיאון, שהדהדו בה דוקומנטות קודמות שבהן אמנות ופדגוגיה נקשרו זו לזו, המחישה עקרונות שונים מאלו של האוניברסיטה החופשית של בוים לקידום היצירתיות. קונש בנתה את הפעוטון יחד עם אלקה אוונאריוס, מהנדסת מקאסל, על בסיס התפיסה הפדגוגית של רופאת הילדים ההונגרית אמי פיקלר, שבשנות הארבעים עודדה הורים ללוות את ההתפתחות המוטורית של תינוקות בלי לכוון או להכתיב את תנועתם אלא לנוע בקצב שלהם. המרחב המתוחם שנבנה בתוך הפרידריציאנוס אפשר לתינוקות לנוע באופן חופשי ובטוח בנוכחות ההורים. הפעוטון היה פתוח לילדים עד גיל שלוש ולהוריהם, והכניסה אליו הייתה נפרדת מן הכניסה לתערוכה וללא תשלום. כך הוא זימן שימוש מקומי של הורים וילדים מן העיר קאסל, וקומת הכניסה של הפרידריציאנוס הפכה למשאב ציבורי. בד בבד, לרוב המבקרות והמבקרים בדוקומנטה שימשה קומה זו מרחב תצוגה שבו יכלו לקרוא על פיקלר, להתבונן בתצלומים של מריאן רייזמן שצולמו בפעוטונים בבודפשט, להתבונן באובייקטים משחקיים שונים ולצפות בסרטי וידיאו שבהם תיעדה קונש את התפתחות התנועה של הבת שלה, מאנו. בהקשר זה, יצירתיות היא לא רק אמצעי לטרנספורמציה חברתית שאותו יש לפתח באופן מכוון ומודע דרך הקמתם של ארגונים ייעודיים; היא גם חלק אינטגרלי מהתמודדות יומיומית עם בעיות קיומיות בסיסיות כגון גידול ילדים, בדידות הורית ושילוב של אימהות, עבודה ואמנות. הפעוטון אינו מתפקד כפרויקט אמנותי או אסתטי שדרכו הדמיון הופך לפרקטיקה התנגדותית המייצרת מודל ייצוגי ופרפורמטיבי לחיים או למוסדות "אחרים"; תחת זאת הוא מופיע כחלק ממרחב ה-Fridskul ומתקיים כמשאב חיוני לקיום והישרדות, והאתגר אינו טרנספורמציה אסתטית של החיים החברתיים אלא שימור ארוך טווח שלהם ושל תנאי האפשרות שלהם, החורגים הרבה מעבר לזמן ולמקום של התערוכה. העניין אינו במיזוג שבין האמנות ובין הסדר הפוליטי, אלא ביצירת תנאים, תשתיות ומשאבים שיתופיים שדרכם יהיה אפשר להתקיים ולשרוד וגם ליצור אמנות בעולם שבו האידיאל הדמוקרטי והשוויוני שעליו הושתתו מוסדות ציבור הגמוניים הופרט ונעלם. במובן זה, העבר וההווה של הדרום הגלובלי הוא

העתיד של הצפון. יצירתם של תנאים כאלה, כך ממחישה דוקומנטה חמש-עשרה, כרוכה לבלי הפרד ביצירתן של פלטפורמות פדגוגיות שבהן באמצעות חברות והתרועעות אנשים לומדים זה מזה, גם מתינוקות; והידע משוקע ומגולם באופני קיום חושיים, חומריים ואינטלקטואליים, ולא רק שיחניים או מוסדיים.

כל זה מתקיים במרחב המרובד של התערוכה, הפועל באופנים שונים – כמרחב לא היצגי (פעוטון), כמרחב של תצוגה (ובו תצלומים ועבודות וידיאו), וכך כמרחב שמציג את האפשרות לשימוש לא היצגי במרחבי תצוגה (תצוגה של הפעוטון ואופני הפעולה שבו). כלומר, המרחב החי לכאורה אינו ניתן כפשוטו בדוקומנטה חמש-עשרה ואינו מסלק מן התערוכה את ממדי ההיצג לטובת מערך חברתי של פעולה, אלא הוא תמיד משמש גם להדגמה של הפעולה ולסימון אופק האפשרויות שבה. הפעולה במרחב הזה אינה נוכחת במלואה. היא גם פוטנציאל שעוד לא בא לידי מימוש, פוטנציאל שמאפשר למבקרים בתערוכה התנסות מסוימת בו – כמו צורות המשחק והלמידה השונות ב-Fridskul שבחלקה השני של קומת הכניסה בפרידריציאנום – אבל בעיקר התבוננות, רפלקציה והרהור עליו. למעשה, מרחב הדוקומנטה כולו היה רב-שימושי ומפוצל: הקולקטיבים שפעלו בתערוכה שהו בו חלק מהזמן, התגוררו בו ואכלו והתקהלו והתחברו ויצרו בו; ואילו המבקרים הרבים התנסו בו במשורה, התבוננו במתרחש בו, דמיינו מה מתקיים בו שלא בנוכחותם, ותהו מה יכול עוד לקרות בו ובשכמותו.

השבת הקסם לעולם: הכפרי, האוראלי, הריטואלי

דוקומנטה חמש-עשרה תוכננה ונערכה בעולם שסדריו נטרפו. בשנת 2019, כאשר רואנגרופה נבחרו לאצור את התערוכה, ניכרו אותותיו של הסחף אל הימין הפופוליסטי באזורים רבים בזירה הבינלאומית: מלחמת הסחר בין ארצות הברית לסין, המשבר הפוליטי בבריטניה סביב הברקזיט, הידוק השליטה של הלאומנות ההינדואיסטית בהודו, מערכות הבחירות החוזרות בישראל ועוד. בעת העבודה על התערוכה ב-2020-2021 השתוללה מגפה ששיבשה את אופני הקיום ברחבי העולם. וכאשר זו שככה, גברו קולות הזעם שבישרו על קטסטרופה אקלימית ממשמשת ובאה שעתידה לשנות את תנאי החיים בחלקים גדולים של כדור הארץ. דוקומנטה חמש-עשרה נוצרה מתוך התנאים הללו – התפרקות המסגרות הפוליטיות, נחשול ומדבור, חוסר ודאות רדיקלי – ופעלה בתוכם, בלי לנסח אותם באופן מקיף, להבינם עד הסוף או להציע תוכניות לפתרונם. בניגוד לתערוכות המקבילות לה, היא לא הטילה על המציאות מערכות פשר וצורות ביקורת מוכנות למפרע – כמו דה-קולוניזציה כמענה למערכי השליטה הניאו-קולוניאליים העכשוויים, או דה-מסקולוניזציה כמענה למשטרים הסמכותניים ותצורות הלאומנות השוביניסטית החדשה – אלא יצרה פלטפורמה להתבוננות ולהתנסות באופני התמודדות שונים עם התנאים האלה. במובן הזה, דוקומנטה

חמש-עשרה הייתה תערוכה של המאה העשרים ואחת, של העת הזאת; תערוכה שנמנעת במודע מניסוחה של תיאוריה פוליטית כוללת, כפי שנעשה פעמים רבות כל כך במאה העשרים ובתערוכותיה, ועם זאת לא תערוכה ללא כיוון או עמדה. למעשה, היא שרטטה מהלך של היפוך – היפוך המסלול ההתפתחותי, ההטיה המודרנית ופרידיגמת הקדמה – והציעה התפרטויות אמנותיות מעניינות והשתמעויות מפתיעות למהלך זה. כך, דווקא ההגות הניאו-מרקסיסטית יכולה להציע פתח לדיון בתערוכה, מכיוון שזה מאה שנה לפחות היא מציעה קווים לניתוח מטריאליסטי של המציאות החברתית בהתבסס על אופני הייצור ועל חלוקתם של משאבים חומריים, בלי לקבל את התפיסה הפרוגרסיבית-טלאולוגית של ההיסטוריה. כזכור, כבר במחצית הראשונה של המאה העשרים ביקרו הוגי אסכולת פרנקפורט בחריפות את הנחת ההתפתחות והקדמה ואיתה את הסגירות והטוטליות של מושגי ההיסטוריה של הנאורות, לרבות אלה של האורתודוקסיה המרקסיסטית (בנימין Adorno and Horkheimer 2003; 1996). מאוחר יותר טענו אחרים נגד האוניברסליות המדומה של ההתפתחות הדיאלקטית של ההיסטוריה, שבשם הציפייה להתגבשותו של סובייקט פוליטי לפי הדגם של המודרנה התעשייתית האירופית, מעמדות "קדם-מודרניים" מחכים בגינה עד בוש ב"חדר ההמתנה של ההיסטוריה" (Chakrabarty 2000).

סילביה פדריצי היא מהקולות העזים בהגות המרקסיסטית העכשווית, תיאורטיקנית ממוצא איטלקי שחיה בניו יורק, כותבת ומרצה וכן פעילה בתנועות ובקואליציות נשים ברחבי העולם, לרבות בניגריה ובאמריקה הלטינית. גם פדריצי דבקה, לנגד הפמיניזם הזהותני, בקטגוריות הניתוח הבסיסיות של מרקס – ייצור, מעמד, ניצול, הון – והרחיבה את החלות הגיאוגרפית וההיסטורית של הניתוח, ביטלה את הההטיה האירופית שלו ודחתה את הפרדיגמה ההתפתחותית שבבסיסו. בספרה רב התהודה *Federici Caliban and the Witch* (2004) היא בחנה את ראשית הקפיטליזם באירופה שלא דרך הפיגורות היציגות שלו, כמו הפועל בבית החרושת והבורגני בבנק, אלא דרך הפיגורות שנשללות בו ומתקוממות נגדו – היליד (קאליבן) והאישה (המכשפה) – וטענה כי שתיהן היו מרכזיות ביצירת ההצבר הראשוני שאפשר את צבירת ההון בחברות הקפיטליסטיות שנוצרו אז. הגורם לגיבושו של הקפיטליזם, ומאוחר יותר לאובדנו, אינו הטרנספורמציה הפרוגרסיבית-טלאולוגית של העובד לפועל, למעמד הפועלים ולמעמד המהפכני האוניברסלי, אלא ניצול עבודתם הלא שכירה של היליד בקולוניות ושל האישה בבית; העבדות בקולוניות של אירופה ובעולם החדש מצד אחד, ועבודת רפרודוקציה ומשק הבית מן הצד האחר.

ב-*Re-Enchanting the World* (Federici 2019), ספרה האחרון לעת עתה, משרטטת פדריצי דווקא מעמדה מרקסיסטית, ובקווים כלליים עוד יותר, את הצורך בהיפוך יסודי של תזת הקדמה. על סמך הבנתו של מקס ובר את המודרניות כ"הסרת הקסם מן העולם", כלומר התפוגגות הדתי והקדוש כמערכי פשר יסודיים ששימשו כדי להסביר את העולם ורציונליזציה הולכת וגוברת, היא קוראת להיפוך הכיוון, להשבת הקסם לעולם; להחזרה ולשיקום של הגיונות שנדחו על ידי ההיגיון הקפיטליסטי ההתפתחותי

והפיתוחי (developmental).⁷ משמעות הדבר אינה רק האטה, מחזור וקיימות מול ההאצה הטכנולוגית והניצול הגמור של משאבי הטבע; כל אלה רפורמות שמצויות עדיין בתוך הגיון הקדמה. תחת זאת, פדריצי' קוראת לשדר את היחס בין הגוף לקוסמוס, ובמקום ההפרדה ביניהם – ובעקבותיה ההבדלה והבידוד של מינים ואוכלוסיות – היא מציעה לחבר מחדש את מה שקועקע על ידי המכניזציה והדיגיטציה של הגוף והעבודה. היא טוענת שתי טענות משלימות: השבת הקסם לעולם הייתה זה מכבר לאופן הפעולה של ארגונים אנטי־קפיטליסטיים (שם, 188–189), אבל הקטגוריות של התיאוריה הפוליטית המרקסיסטית צריכות להשתנות. לא הפועלים התעשייתיים כסובייקט המהפכני לעתיד לבוא, לא העיר הגדולה כזירת המאבק המעמדי, לא המפלגה כצורת התאגדות ולא השביתה כאופן ההתנגדות; כל אלה אחוזים עדיין במהלך ההתפתחותי הטלאולוגי הפנים־אירופי. תחת זאת היא מבקשת להפנות את המבט אל אתרים חברתיים אחרים – כפר הדיגים, חוות האיכרים והמטבחים הביתיים, באירופה אך גם ובעיקר מחוצה לה – ואל פיתוח של התאגדויות קהילתיות שאינן נסמכות על אופני הארגון החברתי המודרני, על מנגוני ההסדרה והפיקוח שבו (שם, 195). צורות חיים אלו, היא טוענת, מציעות לנכס מחדש עושר ומשאבי טבע לטובת ניהול עצמי ועבודה שיתופית. הן מונעות מתוך צורכי הישרדות, ומוליכות "את האפשרות להבנות מחדש את חיינו ואת יחסינו עם אחרים, כולל צמחים וחיות, שלא כחלק מחזרה בלתי אפשרית לעבר, אלא דרך האפשרות להחזיר את הכוח להחליט במשותף על גורלנו על פני האדמה" (שם, 8). לכן אין כאן תביעה לשוב אל הקדום ואין כאן התקדמות אל עתיד מפותח יותר. יש כאן יצירת תנאים לבנייה מחדש של תשתיות שנחוצות לקיומם של חיים משותפים.

דוקומנטה חמש־עשרה הציגה כמה מההשתמעויות של היפוך פרדיגמת הקדמה והתביעה להשבת הקסם לעולם דרך שלושה היסטים: מהעירוני אל הכפרי, מהכתב אל הקול ומההשתתפותי אל הריטואלי. היסטים אלו נכחו ברבים מהפרויקטים הקולקטיביים בתערוכה, וכדי להבינם יש לתאר את אופן התצוגה והפעולה של הפרויקטים האלה ולהראות כיצד עולה מתוכם התיאוריה הפוליטית המשוקעת בהם.

מהעירוני אל הכפרי

המהלך ההתפתחותי־פיתוחי, ששם את הדגש על המעבר מ"קהילה" ל"חברה" ועל תהליכי העיור המואצים במודרנה ועמד בבסיס הסוציולוגיה, לרבות זאת המרקסיסטית (למשל Williams 1973; Lefebvre 2016), התהפך בתערוכה זו בעבודתם של קולקטיבים

7 ההתפתחותי והפיתוחי אחוזים זה בזה: המהלך ההיסטורי המבוסס על התפתחות וקדמה והמהלך הכלכלי המבוסס על פיתוח הקרקע, טיובה וניצולה המרבי.

רבים בתערוכה, שפנו דווקא אל המרחבים הכפריים. פרויקטים כאלה היו למשל המטבח המשפחתי שהפך לבזאר ענק של Britto Arts Trust מבנגלדש, האוהל העשוי משיער משיער יאק טיבטי שהעמידו מחוץ לאורנז'רי האמנים הסינים קאו מינגאו וצ'ן ג'יאנג'ון, המבנה המפותל, עשוי רשתות היתושים, שהקימה קבוצת סינמה קרוואן על גדות נהר הפולדה בקאסל, ו"האג'נדה הכפרית החדשה" של Jatiwangi art Factory מאינדונזיה. אולם את המהלך הפרדיגמטי ביותר הציג מיזם Inland, מיזם אמנות וחקלאות שהוקם בספרד ב-2009, העוסק במחקר יצירתי של אזורים כפריים באירופה ומחוץ לה. במהלך שנות פעילותו שיקמו החברים בו 22 כפרים נטושים ברחבי ספרד והשמישו אותם לפעילות חקלאית; הקימו את אקדמיית אינלנד, בית ספר לרועים ולאוכלוסיות נוודיות; אצרו תערוכות וארגנו כנסים שהתקיימו במרחב האגררי ועסקו בו; ובחנו כיצד פעילות אמנותית יכולה לשחזר וליצור ידע אקולוגי שאינו הולם את תצורות הפיתוח הקפיטליסטיות, אך גם אינו מסתפק בחשיפתן וביקורתן.

ברוקומנטה חמש-עשרה הציג קולקטיב אינלנד באוטונאום, מוזיאון הטבע בקאסל, והציע מהלך מרתק בחלל שמוקדש בדרך כלל לארגון ולשימור התרבותי של שרידי הטבע (כדוגמת "פיל גתה", פוחלץ של פיל שנרד באזור במאה השמונה-עשרה). אינלנד הלכו בכיוון ההפוך: הם שבו מן התרבות, כלומר מהאמנות העכשווית, אל חומרי הגלם ואל סביבות חיים שמהם היא יצאה ובהם היא יכולה להתערב. במיצב רב-ערוצי שכלל סביבות ארכיטקטוניות, אובייקטים אתנוגרפיים, מוצגים ארכיוניים, יצירות אמנות וגם ביתן לייצור גבינה, העמיד הקולקטיב אפשרויות שונות להתוויית הקשר שבין אמנות לחקלאות – שחזור, עדות, תצוגה, בנייה, ייצור ודמיון. החלל עצמו היה מעוצב ככפר בפרישה האופקית שלו, בריבוי המרכזים ובאזורים הדיסקרטיים שבו. דגם של בקתת נזיר הוצב בו, כעדות לחיים חברתיים אך לא מחוברתים. ציורים של רועה שצייר את החיות שאותן גידל הוצגו לצד פסלי חמר של מנולו, הוא מנואל מרטינו הונגה – אמן מודרניסט מקטלוניה, חבר של פיקאסו – ושיבשו את ההבחנה בין אמנות שימושית לאמנות מוזיאלית. מיצב סאונד חרישי קצב את השהות בחלל שלא על פי הזמן הכרונולוגי של השעון. לצד כל אלה הוצגו תהליכי פיתוחו של "מטבע גבינה" כמודל לכלכלה לא קפיטליסטית, כלומר כלכלה שאינה מבוססת על המרה של סחורות בכסף שמאז 1971 ערכו אינם צמודים עוד לחומר כלשהו, אלא נשענת על היקף ייצור הגבינה השנתי ולפיכך מתבססת על מטבע שאיננו שרירותי ועל-חומרי (You 2022). אפשרויות הייצור וההפצה של המטבע מבוסס הקהילה הזו, והבחנה של דרכי מימון שונות לאקדמיית אינלנד שמחייבות משא ומתן מתוח, העלו את הממד המחקרי של התערוכה, שהיה בה בעת אקטיביסטי וספקולטיבי, אינפורמטיבי אך לא פוזיטיביסטי.

אבל צומת עתיר משמעות במיוחד בתערוכה של אינלנד, אף שהיה מינורי ולא מרכזי כיתר הצמתים, היה סרטון קצר ששודר במקרן טלוויזיה ישן ובו שיחה בין מבקר האמנות

ג'ון ברג'ר לסוציולוג תיאודור שאנין. השיחה נלקחה מתוך סרט הטלוויזיה *Pig Earth* שעשה ברג'ר ב-1979, שנים אחדות אחרי סדרת הטלוויזיה המפורסמת ורבת התהילה *Ways of Seeing*. לאחר כתיבתה של סדרה חלוצית זו, שהציעה התבוננות בקונון של האמנות האירופית מתוך ההמשגה הביקורתית של התרבות החזותית של שנות השישים והשבעים, עבר ברג'ר להתגורר בכפר באלפים הצרפתיים ושם כתב ספר ובו פרקים מחיי האיכרים בצרפת. סרט הטלוויזיה שלו מבוסס על הספר ונושא את שמו. אל רשמיו וניתוחיו של ברג'ר מתלווים תצלומי סטילס של ז'אן מור, שברג'ר מציג אותם ודן בהם כמין שיעור נוסף ב"דרכי התבוננות", הפעם בתמונות הכפר. ברור אפוא כי הופעתו של ברג'ר בתערוכה של אינלנד מצביעה על בחינת הקשר בין האמנותי לכפרי ומציגה אב קדמון שעסק באופן חזותי, פוליטי וקיומי ב"חוויה האיכרית" (the peasant experience) כבר בסוף שנות השבעים של המאה הקודמת. יתרה מזו, הופעתו של ברג'ר מצביעה גם על הצורך לאכן מחדש את מחשבת השמאל, שכן כפי שהוא טוען בסרט, החוויה האיכרית נזנחה על ידי הימין והשמאל גם יחד, אף שבזמן ההווה של הספר והסרט רוב האנשים החיים בעולם הם עדיין איכרים. אלא שבעולם משתנה תדיר, ועבור מחשבה פוליטית משמאל שמנסה להסביר את השינויים הללו ואולי גם לבשרם, העולם הכפרי מובן כעולם של משך ורצף ולא של חדשנות; כעולם שממשיך את העבר ודומה לו; כעולם שאין בו חלוקת עבודה, אין עבודה בשכר, אין הבחנה ברורה בין העצמי לרכוש, ויחידת הבסיס בו היא בית המשפחה. זהו עולם האתמול גם ובעיקר כשהוא מתקיים היום. נדמה שעוד רגע ייזנח כליל בתנועת ההיסטוריה השועטת קדימה, ולכן כבר נזנח על ידי התיאוריה הפוליטית (Berger 1992). לשם כך זקוק ברג'ר לחוקר האיכרות (peasantry) שאנין.⁸ השיחה ביניהם מתרחשת לקראת סוף סרטו של ברג'ר ומהווה את שיאו. שאנין מסכים עם ברג'ר כי עם השתררותו של הקפיטליזם הגלובלי הולכים ואובדים החיים הכפריים, ואיתם אובדת גם צורת החיים הייחודית להם. אבל, הוא טוען בסרט ובמחקריו, צורת חיים זו היא שאפשרה לאיכרים לעמוד נגד מכונת המלחמה המערבית ולצאת למלחמות גרילה, ואף להתמיד בהן זמן רב נגד כוחות עצומים ונוראים. המאה העשרים היא גם המאה של מאבקי איכרים באימפריה, ממקסיקו דרך רוסיה וסין ועד וייטנאם ואלג'יריה. לכן, לא זו בלבד שהאיכרים אינם שייכים לעבר – הם המיתר הרוטט של ההווה הפוליטי. דווקא החולשה הסוציו-פוליטית

8 תיאודור שאנין, צאצא למשפחה יהודית-פולנית מווילנה, היה חוקר מוערך ודמות מרתקת. אביו היה בעליו של מפעל לנעליים ונרדף על ידי סטאלין. המשפחה, למעט האחות הצעירה, הוגלתה לסיביר וכך ניצלה מהנאצים. שאנין היה ציוני, היגר לפלסטין והתגייס לפלמ"ח, למד עבודה סוציאלית והשתתף בפעילות פוליטית שמאלית, ואז נסע ללימודים באנגליה והיה לאחד מחשובי חוקרי האיכרות בעולם. הוא חזר לישראל בתחילת שנות השבעים, לימד באוניברסיטת חיפה ועזב שוב כעבור שלוש שנים, כשנוכח כיצד מתנכלים באוניברסיטה למרצים פלסטינים. "לא אחיה במדינה שהיא כמו דרום אפריקה", אמר. הוא היה מרצה בעל שם עולמי באוניברסיטת מנצ'סטר, ולאחר נפילתה של ברית המועצות הקים אוניברסיטה בריטית-רוסית, בית הספר למדעי החברה והכלכלה של מוסקבה (Gold 2002).

של האיכרות, אי-היגרפותה למהלכי הפיתוח והקדמה, היא שמאפשרת את השפעתה הפוליטית (Shanin 1966, 18). לאחר עשרות שנים של תיאוריות מודרניזציה שדחקו את האיכרות לעמדה של "חברה פרימיטיבית", טוען שאנין, היא מובנת יותר ויותר כנקודת הנגד לעולם המפותח (Shanin 1971, 11). הדברים הללו נשמעים כחלל התערוכה של אינלנד ומהדהדים בו. הם מבהירים שהפנייה אל הכפרי, בדוקומנטה כולה, איננה בבחינת נוסטלגיה מתקתקה שמדמה נסיגה לחיים פשוטים; בכפרי מתקיימת האפשרות העכשווית להיפוך הכיוון של תהליכי הפיתוח. בהקדמה לספרו מנגיד ברג'ר בין תרבות הקדמה שנוצרה במודרנה ובין תרבות ההישרדות של האיכרים. חיי האיכרים מוקדשים במלואם להישרדות – הישרדות האיכר היחיד בתנאי רעב, מגפות, בצורת ומלחמות, והישרדותה של האיכרות מול העיור והמיכון ומול בעלי המפעלים ואנשי הנדל"ץ (Berger 1992). אולם כעת, בתנאי החיים המתהווים במאה העשרים ואחת, יותר ויותר אנשים שנרמה כי הם שייכים ל"תרבות הקדמה" עסוקים גם הם בצורות שונות של הישרדות, חברתית, כלכלית ואף קיומית. קולקטיבים לא מעטים בדוקומנטה חמש-עשרה הציגו אופנים שבהם העשייה האמנותית הכפרית יוצרת אסטרטגיות של הישרדות. אפשר לראות בכך עדות לרוראליזציה של העולם, אבל לא כאופן של החלשה ונחשול אלא כלמידה מחדש של צורות חיים שנשתכחו.

מהכתב אל העל-פה

הדיאלקטיקה של הדיבור והכתב, שעמדה בבסיסם של פרקים חשובים בהגות האירופית במאה העשרים – בבלשנות הכללית, במפנה הלשוני בפילוסופיה האנליטית, באנתרופולוגיה הסטרוקטורליסטית, בהרמנויטיקה, בסמיולוגיה, בחקר הספרות ובלימודי התרבות – נפרצה באופן מפתיע בדוקומנטה חמש-עשרה. המקום הנרחב שניתן לכתב בתערוכות הבינלאומיות הגדולות של העשורים האחרונים, למשל בהצהרת הכוונות של האוצרים, בעיגון התיאורטי של התערוכה ובמחקר שהוביל לרבות מהעבודות בה, הביא לכך שגם כאשר התצוגה האמנותית לא עברה דרך הכתוב היא הובנה כאירוע דיסקורסיבי כולל. כך היה בסדרת השיחות "מאה ימים – מאה אורחים" בדוקומנטה X (1997), בקריאה הפרפורמטיבית של הקפיטל של מרקס לאורך הביאנלה ה-56 בוונציה (2015) ובהצהרות הפוליטיות הנחרצות שהובילו את הביאנלה ה-12 בברלין (2022). התערוכות הגדולות קיימו עצמן בתוך מערכים טקסטואליים רחבים. דוקומנטה חמש-עשרה, לעומת זאת, הייתה דלה בהצהרות, במחקר אמנותי ובשיח תיאורטי. המערך הטקסטואלי, כמערך של "כתיבה" שבו הדיבור אחוז בכתב (או בארכי-כתב, במונחי של דרידה), נפרם ופינה מקום לעל-פה או לאוראלי, למופעי קול ודיבור כמו סיפורים, שירים ותפילות, שאינם נסמכים על טקסטים ואינם מכוונים להיווצרותם והם, במובן חמור, נעדרים כתיבה.

כזאת הייתה העבודה של הקולקטיב MADEYOULOOK מיוהנסבורג שהוצגה באולם הנשפים הנטוש של מלון האסנלֶאנד, שעוצב בשנות החמישים על ידי פאול בודה, אחיו של ארנולד בודה, הוגה הדוקומנטה והמנהל והאוצר הראשי הראשון שלה באותן שנים ממש. גם המלון וגם הדוקומנטה היו חלק מתנופת הבנייה, השיקום והפיתוח של קאסל לאחר שנהרסה במלחמת העולם השנייה. הקולקטיב מיוהנסבורג התמקם במלון בעורמה והציע בו היפוך לתנועת הפיתוח. על רצפת האולם שורטטה מפה של פרובינציית מְפּוּמַלַנְגה (Mpumalanga) במזרחה של דרום אפריקה, מפה קדם-קולוניאלית של חלקי הארץ כפי שהתקיימו ונקראו לפני הכיבוש ההולנדי. מלבד חלקות הארץ והנהרות סומנו על המפה מקבצים של קירות אבן שהקימו אנשי הקהילה הכפרית בוקוני, שרידי קיומה של הקהילה באזור שנותרו במקום גם לאחר שנעקרה ממנו (McBride 2022). המפה נעשתה כמפה טופוגרפית שהתגשמה בחלל, כך שהצופים יכולים להלך בתוכה ולהתיישב על האיים המוגבהים בה. זהו ה"טקסט" של העבודה: המפה כייצוג של טריטוריה ושיום של האזורים שבה ושל מרכיביה, הסיפור ההיסטורי על הכיבוש הקולוניאלי המארגן אותה, והתיאוריה האנטי-קולוניאלית שבבסיסה. אבל במקביל לטקסט, במקביל לכל הנראה והנקרא, הושמעה בחלל עבודת סאונד עשויה משברי שיחות בין שניים מהאמנים, מומחה לאזור וחוקר אנשי הבוקוני, וכן משירי התנגדות אפריקניים, מחיקוי צלילי שירת ציפורים ומקולות הליכה וריצה. התוצאה היא בליל של סאונד שקשה לפענחו והוא מצוי על סף המובן; מדי פעם מבליחים ממנו שדרים נושאי משמעות. מול מערכי הכתב וזיקתם הברורה למערכי השליטה הקולוניאליים – המפה, הנרטיב הליניארי, ההיסטוריה – הסאונד מזמן האזנה קשובה שמובילה לשהות אֶמוֹטיבית ואינטימית באולם הנשפים של המלון המודרניסטי, ההופך לרגע לחלקת הארץ של אנשי בוקוני. אלה צלילים וקולות שאינם יכולים להיכתב, גם לא כנרטיב אנטי-קולוניאלי פשוט. תחת זאת הם מקימים באופן אקוסטי מקום מיתולוגי, היסטורי ועכשווי.

מגוון קולות נשמעו בדוקומנטה חמש-עשרה: צלילים ומילים מתרבויות אוראליות, כמו שירי האהבה, הגעגוע והקינה שליוו את הסרטים של קולקטיב הקולנוע הכורדי קומינה פילם, הפועל בחבל רוז'אבה האוטונומי בצפון-מזרח סוריה, וכמו סיפורים ועדויות של פליטים מהמזרח התיכון שבקעו מן הקירות במעבר התת-קרקעי שמתחת לכיכר לאיחוד גרמניה בעבודתם של הקולקטיב הדני Trampoline House. האוראלי אינו מופיע כאן רק מתוך פנייה לאחור ושיבה אל סיפור המעשה שנמסר מפה לאוזן, נושא ניסיון רווי וחי, נטוע בקהילה ונקשר לעולם המלאכה – כפעולתו של מספר הסיפורים הבנימיני, הניצבת מול הירידה בערכו של הניסיון בעולם המתועש והמבודד (בנימין 1996). האוראלי גם אינו שריד של האפוס ההומרי שנמסר בעל-פה, שנושא את דברו של עולם אימננטי, שלם ומוכלל, בטרם התפצלותה של תודעה – אותה צורה אפית קדומה שגיאורג לוקאץ' מנגיד לרומן המודרני (Lukács 1971) – ובוודאי אינו חזרה למשמע הלאומי המאוחר של

האפוסים הקדומים. האוראלי בדוקומנטה חמש-עשרה הוא גם ובעיקר פתח למבע יצירתי מרוכב בהווה החברתי. הדבר עלה בחדות מן החלל במוזיאון האחים גרים שהוקדש למספר הסיפורים אגוס נור אמל, הידוע גם בשם הבמה שלו PM Toh. הוא נולד וגדל בפרובינציית אָצ'ה באי סומטרה, בקצה הצפון-מערבי של אינדונזיה, למד לימודי תיאטרון בג'קרטה, ומאז שנות התשעים הוא מפתח אופן מיוחד של סיפור סיפורים המבוסס על אמנות הסיפור האצ'נזית המסורתית דנג'דריה (dangedria) בשפה הסנדינית. אגוס מגולל סיפורים במונולוג דרמטי העשוי באופן שירי: הוא משמיע הגאים מושרים חוזרים ונשנים שיוצרים את המסגרת הקצבית והצלילית, ומילים ומשפטים שמוליכים את סיפור המעשה ונושאים את משמעותו. הוא גם משתמש באובייקטים שממחישים את הסיפור, חפצים יומיומיים ופשוטים, ביתיים או מסחריים, שעוברים הפשטה והסמלה: שקית פלסטיק אפורה היא ענן, דלי הוא אוקיינוס. הסיפורים שבפיו הם סיפורים קוסמולוגיים, על מבוך או התפרצות הר געש, וסיפורים חברתיים, על קנאות דתית או לאומית; או שילוב של השניים – על בצורת או אסון טבע שחשפו הזנחה שלטונית, כמו רעידת האדמה בסומטרה בשנת 2004 והצונאמי הקטלני אחריה, שעיצבו במידה רבה את עשייתו של אגוס (Aberle and PM Toh 2014). הוא נורד ברחבי אינדונזיה ומעלה את מופעיו המושרים על מגוון במות, מבתי ספר לאמנות ועד פסטיבלים כפריים, ואף עורך סדנאות לילדים ולנערים לטובת התמודדות עם טראומות חברתיות וקיומיות. את סיפוריו הוא בונה גם מתוך דיאלוג עם קהליו, מן המידע שמאזיניו מוסרים לו על המתרחש במקום מושבם. את המידע הזה הוא מעבד באופן שירי; אופן חלוקת המים בכפרם עשוי להתקשר מייד לאופני יצירתם של העננים הממטירים מים. הוא משמש כמדיום ששזור אטיולוגיות שונות, כלכליות, אזרחיות וקוסמולוגיות, לכדי סיפור מעשה אחד.

במוזיאון האחים גרים בקאסל הוקרנו על מסך גדול סרטים מתוך מופעיו הכפריים של אגוס. בצדדים ניצבו עמדות דמויות מכשירי טלוויזיה והציגו חומרים מערוץ הטלוויזיה Eng Ong שהקים ובו הוא משרד. במרכז החלל עמדו החפצים המשמשים אותו בסיפוריו, אבל בגרסה מקומית – מהסופרמרקט בקאסל, בהצבה שנעשתה בשיתוף עם ילדים מבתי ספר בעיר. כך נוצר מרחב מרוכב ורב-משמעי. לכאורה זהו מרחב תצוגה אמנותי שיש בו סרטים ואובייקטים, אך הסרטים אינם עבודות וידיאו והאובייקטים אינם אמנותיים; אלו דגמים מתוך הפעילות האמנותית-חברתית של אגוס שנעשית באינדונזיה. אבל זה גם אינו מרחב תיעודי לחלוטין שמספק חרך הצצה למה שמתרחש כולו במקום אחר. למעשה, החלל במוזיאון האחים גרים הופך למקום של התרחשות: הצופים מזמנים לשבת על השטיחים הפרושים על הרצפה, לצפות במופע הסיפור, להישאב לתוכם ולשיר יחד עם אגוס ועם קהלו (דבר שאכן קרה לא פעם). אבל אין זה מרחב השתתפותי במובהק, כזה של התרחשות נוכחת וחיה, שכן הפער בין המוזיאון בקאסל למופע הכפר מוחש ואין כאן ניסיון לבטלו. בין התצוגה להדגמה, לתיעוד ולהשתתפות, מתוך הכוח של העל־פה,

מספר הסיפורים המושרים יוצר חלל ופעולה. אולם העל-פה אינו מצביע כאן על תום או קדמוניות; הוא טובל בתיאטרליות – בתחכום מדיומלי, בפעולת דיבור רב-כיוונית ומודעת לעצמה, ביחס/לא-יחס עם הקהל. ועם זאת, הוא נותר אפימראלי ואינו נרשם או נחקק. מתוך ההווה הוא פורם את מסורת הכתב.

מההשתתפותי אל הריטואלי

היסט נוסף בדוקומנטה חמש-עשרה הוא המעבר מן הדגש על ההשתתפותי בתערוכות של אמנות עכשווית, שבהן הצופה "מופעל" ולוקח חלק פעיל ביצירתם של מצבים ואירועים, לדגש על הריטואלי שמנכיח תהליכים ארוכי טווח במרחב ובזמן – תהליכים המהדהדים יחסים של קרבה ומרחק ומתייחסים לא רק להיסטורי, אלא אף לקדמוני ולקוסמולוגי. אולם הריטואל חורג מהאופנים שבהם הוצג בעבר, למשל כפי שהופיע בתערוכה "קוסמים עלי אדמות", באמצעות הצגתם של אובייקטים שימושיים, אמנותיים ואנתרופולוגיים, המבטאים "רוחניות טרנס-היסטורית" שמוגדרת הן כספציפית הן כאוניברסלית. בדוקומנטה חמש-עשרה, במקום שהריטואל ישמש סמן זהותני יציב של תרבויות מסוימות (שבטיות, מסורתיות, נכבשות) או של כלל התרבויות בשלבים שונים בתולדותיהן, הוא הופך למרחב דינמי וסבוך, מעין נקודת מפגש או ממשק פורה שמקודד היסטוריות מרובדות ועשירות של יחסי קרבה, מגע וחליפין בין תרבויות, דתות וזהויות. המרחב הזה אינו מתעלם מאי-שוויון, משעבוד של אוכלוסיות ילידיות ומההיסטוריה האלימה של הקולוניאליזם המערבי; אך כל אלה אינם מונכחים באמצעות מערך של זהויות נתונות מראש או תנאים מקדימים המקבעים את אפשרויות החיים, הקיום וההישרדות של קהילות. הריטואלי רושם בתוכו, בין היתר, היסטוריות של מפגש קולוניאלי שמשפיע על כל מי שלקח בו חלק, והקוסמולוגי קושר את הרוחני לחומרי, הקדוש למחולן, החי למת, והעבר הקדמוני והאלוהי ליומיומי ולפוליטי. כך מבקש לעשות קולקטיב האמנות והתרבות הקוורירי הניו-זילנדי FAFSWAG, אשר נוסד ב-2013 באוקלנד וחבריו שייכים לפזורה של מאורים ומהגרים מהאיים הפסיפיים. הקולקטיב מאתגר את היעדר הייצוג וההדרה של תרבויות ילידיות מפסטיבלי הגאווה ומהתרבות ההומונורמטיבית הלבנה בניו-זילנד, מזהה מחדש ומנכיח את קיומם של פרטים עם זהות מגדרית נזילה במורשת הילידית הפרה-מיסיונרית באזור האוקיינוס השקט. דרך תצלומים ועבודות וידיאו, פרפורמנס ומציאות רבודה, שהוצגו בדוקומנטה בכמה חללים, מבקש הקולקטיב לחדש את הקשר שנגדע בין מערכות אמונה קוסמולוגיות פאן-פסיפיות ובין תרבות אורבנית חיה ונושמת. שם הקולקטיב מורכב מהמושג Fa'afafine, שתרגומו המילולי הוא "באופן של אישה" (in a manner of a woman), אשר בסמואה מתאר את מי שמוגדר כזכר בלידה אבל מאמץ התנהגויות מגדריות ואופני לבוש של נשים, ומהמילה swag שמצביעה על גישה, התנהגות וקול מובחנים.

FAFSWAG מנכיחים את קיומה של לימינליות מגדרית בתרבויות המאוריות והפסיפיות. דרך ה-Fa'afafine הם מצביעים, לפי היסטוריונית האמנות עמליה ג'ונס (Jones 2021), על המורכבות המינית שהייתה קיימת בתרבויות אלו לפני בואה של המיסיונריות הנוצרית, שגרמה להדרתן של דמויות אלו ולהפיכתן למוקצות. אולם עבודות הקולקטיב אינן מקבעות עבר קדמוני א-היסטורי "טהור" שקדם לקולוניזציה המערבית, אלא מנכיחות באופן חזותי וחושי את הדינמיקה המורכבת של המפגש הקולוניאלי, שבמסגרתו זהויות וקטגוריות מיניות מוגדרות מחדש זו ביחס לזו. אחת המטרות העיקריות של הקמת הקולקטיב היא ליצור קהילה תומכת למי שסובלים מאפליה, הן מהקהילה הגאה הלבנה הן מהמשפחות ומהקהילות הפסיפיות, שהתנתקו מהמורשת התרבותית שלהן (שם).

לי ואלאס טוענת בספרה *Sexual Encounters: Pacific Texts, Modern Sexualities* (Wallace 2018) כי ההבחנה המודרנית בין הטרוסקסואליות להומוסקסואליות במערב נוצרה, בין היתר, דרך המפגש עם משטרים מיניים ילידיים באוקיינוס השקט ובתגובה אליו. היא מראה כי המפגש עם תרבות פוליניזית ועם מערכות שונות של משיכה מינית תרם לייצובן של קטגוריות בינריות של זהות מינית כשסימן אילו יחסים מותרים בין גברים ואילו אסורים (שם, 8). ואלאס מציינת כי הקטגוריה Fa'afafine קשורה לסוגיות של שושלת ומוצא, וכי היא פרקטיקה רווחת שקשורה לארגון הפוליטי והחברתי של החיים הסמואיים – בעיקר הסדרת היחסים בין נערים ונערות וריקון המתח המיני שביניהם, וכן משטור ההתנהגות המינית של נערות צעירות לא נשואות (שם, 150–151). כך, בפוליניזיה יחסים מיניים בין ה-Fa'afafine לגברים הם אפשריים בלי שישמעו מהם מאפייני זהות, בניגוד לקטגוריות מערביות מודרניות של זהות הומוסקסואלית.

בפרפורמנס ובצילומים של FAFSWAG, ובעיקר באופני הריקוד, בתלבושות ובקעקועי הגוף, מונכחת הקוסמולוגיה הפסיפית שבמסגרתה ישויות מיניות ואחרות אינן נוצרות באופן בינרי אלא גנאלוגי ויחסותי, כלומר דרך קונסטלציות של קשרים ויחסים שבהם כל צורת חיים מקושרת לצורה אחרת ויחד הן יוצרות צורה שלישית. מכאן החשיבות של גנאלוגיות שדרכן אפשר לחבור מחדש לעבר ולאבות הקדמונים, אולם בה בעת גם להכיל קשרים ויחסים מתהווים חדשים (Byrt 2017; Jones 2021, 275–277). כך למשל אימץ הקולקטיב בהופעותיו, מתוך הזדהות מעמדית, גזעית ומגדרית עם קהילות אורבניות מודרות אחרות, את סגנון הריקוד המסוגנן האמריקני Vogue, שצמח בשנות העשרים ברנסאנס של הארלם והתפתח בשנות השמונים בנשפים תחרותיים שבהם השתתפו טרנסקסואלים והומוסקסואלים שחורים ולטינים (Zemke and Mackley-Crump 2019). סגנון הריקוד משמש את הקולקטיב לאתגור מודלים של גבריות פסיפית שנוצרו בתהליכי הקולוניזציה ולהתקשרות אל עבר היסטורי וקוסמולוגי, המונכח כחי וכמשתנה ומותאם לקיום יומיומי הישרדותי של הקהילה הנאבכת בהדרה חומרית ותרבותית.

אך הייתה זו התצוגה המופלאה של Atis Rezistans, קבוצת אמנים מהאיטי, שלא רק הדגימה את העושר, הגיוון והריבוד שמציע סינקרטיזם דתי ותרבותי אלא גם הראתה כיצד קיומם של ריטואלים היום כרוך במחזור של חפצים ואובייקטים במסגרת פרקטיקות חומריות ורוחניות של הישרדות. Atis Rezistans הוא שם שניתן לקבוצת אמנים שפועלת בשכונת העוני The Grand Rue הסמוכה לבית קברות בעיר הבירה של האיטי, פורט-או-פרנס. לפני המשבר הכלכלי ורעידת האדמה שפקדה את האי ב-2010, מקור הפרנסה של אמנים בשכונה היה ייצור מזכרות עץ לתיירים. כיום השכונה היא מעין חצר גרוטאות ענקית ובה פסולת מהעולם הראשון, כגון מסכי טלוויזיה ומחשב, פריטי ביגוד והנעלה וחפצי פלסטיק, וכן פסולת מקומית של חלקי מכונות, ברזל, גומי ועץ. את הפסולת ממחזרים האמנים ויוצרים ממנה פסלים במעין בריקולאז' הטרונגני של חומרים גולמיים וסמלים הלקוחים מתרבויות ילידיות-אפריקניות ומהתרבות הקתולית-צרפתית, במעשה אמנותי שרושם בתוכו את ההיסטוריה האלימה של האי, הכוללת עבדות וניצול, מיליטריזם דיקטטורי, עוני ואסונות טבע (Braziel 2016).

הקבוצה הציגה בכנסייה הקתולית הנטושה סנט קוניגונדיס במערב קאסל, שנבנתה מבטון מזוין ב-1927 ולכן שרדה את הפצצות בעלות הברית. מתקרת הכנסייה נתלה דגם של מבנה השכונה במבנה צף עשוי קרטון וברזל, והוצגו בה פסלים ששילבו חלקי מכונות ומכשירים אחרים וכן גולגולות ועצמות אדם. בטקסט שכתבו לתערוכה ציינו האמנים כי השימוש בעצמות אדם בפרקטיקה ובריטואל של הוודו בהאיטי מבטא את כיבוד המתים ונועד ליצור קשרים בין המתים לחיים. בקוסמולוגיה של הוודו, עולם החיים הנראה ועולם המתים הבלתי נראה אינם נפרדים אלא האחד הוא דימוי מראה של האחר, ורוחות הוודו מקשרות בין שני העולמות. חוקרים כבר עמדו על חשיבותן של רוחות באיקונוגרפיה ובחומריות פסליהם של אמני Atis Rezistans. הרוח Gede למשל, אל המתים, מופיע באופנים רבים ומיוצג באמצעות צלב שחור ושלד עם כובע ועניבה, אך גם באמצעות איבר מין זכרי ענק המסמל מיניות, פריון והתחדשות ואף כנות, שכן הוא מעורר חשקים נסתרים וסודות אפלים. בריטואלים של הוודו, ארוטיקה ומוות כרוכים זה בזה; תפקידה של הרוח הוא לשמר את המורשת הדתית של הקהילה ואף לרפא אותה באמצעות יצירתיות טרנסגרסיבית שמובילה להתחדשות הגוף החברתי. כשם שהרוח מתגלגלת באובייקטים ובגופים שונים וממשיכה "לחיות", כך מחזור הגרוטאות של האמנים הופך אובייקטים יומיומיים לחפצים שהם חלק מריטואל דתי, ובר בכך מטעין את הריטואלי בעכשווי ובפוליטי – לחלק מהפסלים נוספים מדים וכלי נשק המרפררים לדיקטטורים ששלטו באי ולשחיתות השלטונית (Beasley 2010; Smith 2012).

ב-2009 יצרו Atis Rezistans בפורט-או-פרנס את ה"גטו ביאנלה". הם הביאו אל השכונה אמנים בינלאומיים ליצור בה והעמידו פלטפורמות שיתופיות ודיאלוגיות חוצות תרבויות, ובכך פתחו הזדמנויות מקצועיות לקולקטיב ולאמנים מקומיים אחרים שאפשרויות

התנועה שלהם מוגבלות. היו אוצרים וחוקרים שביקרו את הביאנלה בטענה שהיא מעוררת "תיירות עוני" ועושה רומנטיזציה של פרוורי מצוקה ורחק, והדגישו את חוסר השוויון בין האמנים מהעולם הראשון לאמנים המקומיים: בשעה שהאמנים הבינלאומיים מבקשים "להרחיב" את גבולות עולם האמנות ו"לבקר" את הקפיטליזם המערבי, אולי מתוך ביקורת מוסדית, האמנים המקומיים מבקשים לחדור לשוק האמנות הבינלאומי ולשפר את מצבם הכלכלי. סתירות ומתחים אלו, כך נטען, מייצרים "פוליטיקה של רחמים" ומובילים ל"ניאו-פרימיטיביזם" שבו המערב שוב מכונן את האחר ומשתמש בו לשם ריפוי עצמי (Lennon 2012; Frohnafel 2020).

אבל ייתכן שדוקומנטה חמש-עשרה הצליחה לחמוק מהמלכודות הללו. במעבר שלה מהייצוגי לתשתיתי, בדגש שהיא שמה על דרכי העברת ידע וחלוקת משאבים ועל אמנות כפרקטיקה של הישרדות משותפת, ובאופן שבו יצרה מרחב משוסע שמניח תפקודים שונים, לא רק תצוגתיים, היא הסיטה את הדיון הביקורתי הרווח כעת בעולם האמנות העכשווית, שנשען על חלוקה בין עולם ראשון לשלישי ומתמקד בקורבנות ובאשמה. היא לא נשענה על מערך יציב של זהויות או עמדות אלא הונעה מניסיון "להשיב את הקסם לעולם" דרך שידוד היחס שבין הגוף לקוסמוס, שבמסגרתו הריטואל הופך ליחס של חליפין, קרבה ומגע וכורך בתוכו – באופן סבוך ומרובד, חומרי ורוחני – היסטוריות של מפגשים בין גופים, מרחבים וצורות חיים.

דוקומנטה חמש-עשרה הביאה לכדי מיצוי מהלכים שהתחוללו בדוקומנטות שקדמו לה: הפתיחה הגיאוגרפית והתרבותית של התערוכה הבינלאומית הגדולה, ניסוח היחס בין המערב לאחריו השונים, עיבוי המבנה התערוכתי, ביזור המערך האוצרותי. היא נשענה על מגמות מרכזיות באמנות העכשווית, ובהן ביקורת מוסדית, אסתטיקת יחסים ואמנות השתתפותית לפני ואחרי מחאת אוקיופיי. אך עיקרה היה החריגה מכל אלה לעבר מרחב אחר של פעולה ומחשבה, המבקש להתנתק ממסורות פוליטיות ואמנותיות שמבוססות על יחס לעומתי ואנטגוניסטי. התערוכה לא הציגה תביעה לדה-קולוניזציה של האמנות המערבית ולמירוק המצפון, כפי שנעשה בביאנלה ה-12 בברלין, וגם לא קריאה מחודשת פמיניסטית בקנון של האמנות המודרנית, כפי שנעשה בביאנלה ה-59 בוונציה. במקום אלה היא הפנתה את הזרקור אל הדרום הגלובלי, שאותו ראתה לא כמערך של זהויות ואובייקטים ייצוגיים אלא כמרחב של התנסות ולמידה, המציע שלל מודלים לשיתוף משאבים חומריים ואינטלקטואליים, ללימוד חווייתי ורב-ערוצי ולפיתוח של פרקטיקות הישרדות שאמנות היא חלק אינטגרלי מהן.

בניגוד לדוקומנטה 14, שתבעה ללמוד מאתונה, דוקומנטה חמש-עשרה הציעה ללמוד עם הדרום הגלובלי. בכך היא שינתה את היחס הדיאדי החד-כיווני שהוצע בדוקומנטה

הקודמת, שהיפך את יחסי הכוח הפוליטיים-כלכליים אבל הותיר על כנו את המבנה האנטגוניסטי: יוון ניצבת מול גרמניה, ודווקא על גרמניה ללמוד מיוון. דוקומנטה חמש-עשרה הציעה יחס של שהות יחד, חלוקה ולימוד משותף ורב-ערוצי. יש ללמוד מן הדרום הגלובלי ויחד איתו כדי להבין מה צפוי בצפון הגלובלי בעשורים הבאים, עם התחזקות הימין הלאומני והסמכותני וערעור הבסיס הליברלי של הדמוקרטיה המערבית; בהינתן משבר כלכלי מתמשך, הידרדרות מעמד הביניים ויצירתה של פלוטוקרטיה הון מצומצמת; מול קריסתם של מוסדות תרבות ציבוריים וריקון ההבטחה לאוטונומיה יחסית וחופש ביטוי; ולאור מצב חירום אקלימי שיכול להוביל למלחמת הכול ככול על משאבי חיים וטריטוריות. כפי שכתבו ג'ין וג'ון קומרוף, ההווה של הדרום הגלובלי הוא העתיד של העולם כולו (Comaroff and Comaroff 2012). במובן הזה, דוקומנטה חמש-עשרה פנתה אל העתיד, שהוא גם העתיד של העשייה האמנותית והתערוכתית בדרום ובצפון. היא הציעה מחשבה מחודשת על תערוכות הענק הבינלאומיות ביחס לשאלות של קיימות ומול התעשיות המזהמות של תיירות ופנאי, והציגה מודל שבו המשאבים אינם מרוכזים במקום אחד אלא מפוזרים בחלל ובזמן, והמשתמשים בהם מתמודדים עם תנאים של מחסור.

אך האם לא הוכרעה דוקומנטה חמש-עשרה בידי פוליטיקה אנטגוניסטית שביקשה להכיל את ההצעה של הדרום הגלובלי ואז למשטר אותה? ההתעקשות התקשורתית להבין את התערוכה דרך ההיסטוריות, הפרספקטיבות והסוגיות של המערב – וליתר דיוק אלה של גרמניה, קרי אנטישמיות, גזענות ואסלאמופוביה – הקריסה את הרדיקליות של התערוכה לתוך מערך ידוע מראש של עמדות וזהויות. ייתכן שפוליטיקה אנטגוניסטית היא בדיוק הדבר שאי-אפשר לוותר עליו לנוכח עליית הימין הפופוליסטי ברחבי העולם, במיוחד בגרמניה שלאחר משבר ההגירה באירופה ובעת שמתנהלת מלחמה מתמשכת במזרח היבשת. ועם זאת, אפשר אולי לחשוב על דוקומנטה חמש-עשרה מעבר למונחים של כישלון והצלחה, כסימון של אופק לפעולה יצירתית ואוצרותית בעלת גנאלוגיה אמנותית וביקורתית נרחבת, שלנוכח העתיד הלוט בערפל יכולה עדיין להתממש באופנים בלתי צפויים.

ורד מימון
שאול סתר

החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב
התוכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות, בצלאל
אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים, ומכון ון ליר בירושלים

ביבליוגרפיה

- ביי, חכים, 2009. *T.A.Z.* אזור אוטונומי ארעי, בתרגום ליאת סאבין, תל אביב: רסלינג.
- בנימין, ולטר, 1996. "המספר", *המשוטט: הרהורים*, בתרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 178-196.
- ברילר, גיא, 2022. "מסע סליחות בדוקומנטה בקאסל", *פורטפוליו*, 22.10.2022.
- ריבה, נעמה, 2022. "'הבל פה': תמונה אקספרסיוניסטית מקושטת בנוסנס יידישאי", *הארץ*, 28.8.2022.
- רייך, גלעד, 2020. "'משביתת האמנות' ל'אמני החרם': סירוב, הימנעות ומחוות של אי-השתתפות באמנות העכשווית", *תיאוריה וביקורת*, 53, עמ' 43-69.
- Aberle, Tamara, and PM Toh, 2014. "Reconstructing Memory, Constructing the Future: An Interview with PM Toh," *Asian Theatre Journal* 31(1), pp. 290-309.
- Araeen, Rasheed, 1989. "Our Bauhaus, Others' Mudhouse," in *Third Text* 3(6), pp. 3-14.
- Beasley, Myron M., 2010. "Vodou, Penises and Bones: Ritual Performances of Death and Eroticism in the Cemetery and the Junk Yard of Port-au-Prince," *Performance Research* 15(1), pp. 41-47.
- Berger, John, 1992. *Pig Earth*, New York: Vintage International.
- Bishop, Claire, 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London and New York: Verso.
- Braziel, Jana Evans, 2016. "Atis Rezistans (Resistance Artists): Vodou Street Sculpture at the Grand Rue, Port-au-Prince," *Callaloo* 39(2), pp. 419-437.
- Broe, Dennis, 2022. "Debates about Political Art: Documenta 15 and the Berlin Biennale," *Culture Matters*, September 27.
- Buchloh, Benjamin H. D., 1989. "The Whole Earth Show: Interview with Jean-Hubert Martin," *Art in America* 77(5), pp. 150-159.
- Butler, Sally, 2003. "Multiple Views: Pluralism as Curatorial Perspective," *Australian and New Zealand Journal of Art* 4(1), pp. 11-28.
- Byrt, Anthony, 2017. "Curve Ball," *Artforum* 56(3), p. 133.
- Chakrabarty, Dipesh, 2000. *Provincializing Europe: Post-Colonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press.
- Clifford, James, 1988. *The Predicament of Culture*, Cambridge and London: Harvard University Press.
- Comaroff, Jean, and John L. Comaroff, 2012. *Theory from the South, or How Euro-America is Evolving toward Africa*, London and New York: Routledge.

- Enwezor, Okwui, 2002. "The Black Box," in Heike Ander and Nadja Rottner (eds.), *Documenta 11 Exhibition Catalog*, Kassel and Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, pp. 42–55.
- Federici, Silvia, 2004. *Caliban and the Witch*, New York: Automdeia.
- , 2019. *Re-Enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, Brooklyn: PM press.
- Foster, Hal, 1985. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art," *October* 34, pp. 47–70.
- Frohnappfel, David, 2020. "Notes on How to Irritate a Group of Committed Artists: Politics of Emotions at the Ghetto Biennale in Port-au-Prince," *Space and Culture* 23(1), pp. 61–76.
- Gold, Karen, 2002. "Peasants' Professor," *The Guardian*, September 10.
- Griffin, Tim, 2013. "Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Bienniales," in Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 7–16.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno, 2003. *Dialectics of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press.
- Jones, Amelia, 2021. *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance*, London and New York: Routledge.
- Joselit, David, 2022. "History in Pieces," *Artforum* 61(1), pp. 256–261.
- Kompatsiaris, Panos, 2017. *The Politics of Contemporary Art Biennials*, New York and London: Routledge.
- Lamoureux, Johanne, 2005. "From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics," *Art Journal* 64(1), pp. 64–73.
- Lee, Pamela M., 2012. *Forgetting the Art World*, Cambridge: MIT Press.
- Lefebvre, Henri, 2016. *Marxist Thought and the City*, trans. Robert Bonnono, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lennon, Caitlin Elizabeth, 2012. "The Ghetto Biennale: Art and Agency in a Haitian Context," unpublished MA thesis, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Lukács, Georg, 1971. *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock, Cambridge: MIT Press.
- Marchart, Oliver, 2022. *Hegemony Machines: Documenta X to fifteen and the Politics of Biennialization*, Zurich and Berlin: Oncurating.org and Marius Babias, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k).
- McBride, Sindi-Leigh, 2022. "Field Notes: MADEYOULOOK, Documenta 15," *e-flux*.

- McKee, Yates, 2016. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupancy Condition*, London and New York: Verso.
- O'Neill, Paul, 2019. "Epilogue: Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape," in Paul O'Neill, Simon Sheikh, Lucy Steeds, and Mick Wilson (eds.), *Curating After the Global: Roadmaps for the Present*, Cambridge and Bard College: MIT Press and Luma Foundation, pp. 499–509.
- Ruangrupa, 2022. *Documenta Fifteen Handbook*, Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH.
- Shanin, Teodor, 1966. "The Peasantry as a Political Factor," *The Sociological Review* 14(1), pp. 5–27.
- (ed.), 1971. *Peasants and Peasants Societies*, Middlesex: Penguin.
- Smith, Katherine, 2012. "Atis Rezistans: Gede and the Art of Vagabondaj," in Diana Paton and Maarit Forde (eds.), *Obeah and Other Powers: The Politics of Caribbean Religion and Healing*, London and Durham: Duke University Press, pp. 121–146.
- Wallace, Lee, 2018. *Sexual Encounters: Pacific Texts, Modern Sexualities*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Williams, Raymond, 1973. *The Country and the City*, New York: Oxford University Press.
- You, Mi, 2022. "What Politics? What Aesthetics? Reflections on documenta fifteen," *e-Flux Journal* 131.
- Zemke, Kristen, and Jared Mackley-Crump, 2019. "'Sissy that Walk': Reframing Queer Pacific Bodies through the FAFSWAG Ball," *Queer Studies in Media & Popular Culture* 4(1), pp. 85–98.