

מרב חברים לא רואים את התערוכה: רואנגרופה ותעשיית היצירה העכשווית

גלית אילת

בשני העשורים האחרונים צוברת המשילות הסמכותנית כוח רב בארצות הברית, באיטליה, בפולין, בהונגריה, בישראל ובמדינות אחרות. לצד זאת, הזיכרון הקולקטיבי של הפשיזם האירופי, ובה בעת הכחשת תפקידו בעיצוב האמנות בת זמננו, באים לידי ביטוי בזירות בינלאומיות שבהן נודע לתערוכת הדוקומנטה תפקיד מוביל. התערוכה, שנערכת מדי חמש שנים בעיר קאסל שבמדינת הסן בגרמניה, נוסדה בשנת 1955 כ"מוזיאון מאה הימים" בידי הצייר והמרצה יליד קאסל ארנולד בודה. היא נועדה להחיות את האמנות המודרנית בגרמניה אחרי שהנאצים רמסו אותה ולרפא את זכר התקופה האפלה של העריצות בגרמניה. דוקומנטה היא מוסד ללא מטרת רווח (מלכ"ר) שנתמך וממומן בידי העיר קאסל, מדינת הסן וקרן התרבות הפדרלית של גרמניה.

ביוני 2021, שנה לפני דוקומנטה חמש-עשרה, נפתחה במוזיאון הגרמני להיסטוריה כברלין (Deutsches Historisches Museum) תערוכה פורצת דרך שבחנה את תולדות עשר תערוכות הדוקומנטה הראשונות שנערכו בשנים 1955-1997 ביחס להתפתחותה הפוליטית, התרבותית והחברתית של גרמניה. הדוקומנטה, שהחלה כתערוכה גדולה ובעלת שאיפות בינלאומיות, הפכה לכלי שבאמצעותו נוצקה מחדש תדמיתה של גרמניה המערבית, אבל בפועל היא המשיכה את העבר שעליו ביקשה כביכול להתגבר. כמעט מחצית ממארגני הדוקומנטה הראשונה היו חברי המפלגה הנאצית, האס-אה או האס-אס (Deutsches Historisches Museum [n.d.]).

ספרם של מקס הורקהיימר ותיאודור אדורנו דיאלקטיקה של הנאורות כולל פרק שכותרתו "תעשיית תרבות: נאורות כהונאת המונים" (אדורנו והורקהיימר 1993, 158-198). בפרק, שנכתב בראשית שנות הארבעים של המאה הקודמת, מתנגדים הורקהיימר ואדורנו להשפעה הגוברת של תעשיות הבידור, מסחור האמנות וההאחדה המוחלטת של

ה"תרבות", בפרט בארצות הברית, שאליה היגרו השניים. הספקנות שבה התייחסו למדידת החדשות של הרדיו והקולנוע הניעה את שניהם לסקור, בסגנון רוטו ופסימי, מגוון רחב של אמנויות באמצעות מושג שהיה זר לתקופתם: תעשיית התרבות. דיאלקטיקה של הנאורות נעשה לאבן פינה בביקורת תרבות המוונים של שנות השבעים, לא רק במה שנוגע לפניה השונים של הנאורות אלא בעיקר בדחייה המוחלטת של "כלכלת התרבות". וכך, נקודת האיזון של הדיון הוסטה מדגש על אמנות ואסתטיקה אל הגיוון הכוזב של התפוקה התרבותית בקפיטליזם המאוחר.

מסה זו שופכת אור על יחסי הגומלין בין תעשיות היצירה והתרבות, אמנות המחויבת לסדר יום חברתי, מדיניות תרבות וכלכלת חברים. יודגשו בה האימפריאליזם התרבותי ההולנדי והיחסים הסימביוטיים בין הקולקטיב האינדונזי רואנגרופה, מוזיאון ון אבה ופלטפורמת Arts Collaboratory. אטען שדוקומנטה חמש-עשרה שימשה במה להצגת ההישגים של הקרן הפילנתרופית ההולנדית דון (Stichting DOEN) בפני עמיתה בתעשיית היזמות והפיתוח ובתעשיית התרבות והיצירה, והיא זו שניהלה את האוצרות של דוקומנטה חמש-עשרה והשתלטה עליה לצרכיה. אם כן, פעולת הקולקטיב רואנגרופה תובן כאן כחלק מתנועה נרחבת יותר שהופכת את האזרחים ליוזמים, את היצירה ליצרנות ואת האמנות לעסקנות.

רואנגרופה

הקולקטיב האינדונזי רואנגרופה נוסד בג'קרטה בינואר 2000 בידי אדה דרמוואן, חפיו, רוני אגוסטינוס, אוקי ארפי הוטברט, ליליה נורסיטה וריתמי. שני גורמים עיקריים הובילו להקמת הקולקטיב. האחד הוא הרפורמה הפוליטית שהתחוללה באינדונזיה בעשור האחרון של המאה העשרים – עשור שציין את סוף משטר "הסדר החדש" האוטוריטרי של הנשיא סוהארטו, ששלט באינדונזיה מ-1966 ועד 1998, ואת ראשיתו של עידן חדש. ב-1997, כאשר המשבר הפיננסי היכה בדרום מזרח אסיה, פרצה באוניברסיטאות סדרה של מחאות סטודנטים. השתלטות על בניין בית הנבחרים בג'קרטה הובילה בסופו של דבר להתפטרותו של סוהארטו במאי 1998. ביוני 1999 הוקמה באינדונזיה ממשלה חדשה. בתקופה זו של תסיסה פוליטית, חלק מחברי קבוצת רואנגרופה למדו יחד בבית הספר לאמנות ביוגיאקרטה. הקמתו של הקולקטיב בתחילת שנת 2000 הושפעה מן הליברליזציה הפוליטית והרפורמות שביצעה הממשלה החדשה.

הגורם השני להקמת הקולקטיב היה מדיניות התרבות של הולנד. בשנת 1998 נערכה בסטוקהולם הוועידה הבין-ממשלתית לפיתוח מדיניות התרבות בחסות אונסקו. בפאנל, שהשתתפו בו בין השאר אוקווי אנווור, דייוויד אליוט וסונה נורדרגן, הוחלט שתוכניות שהות אמנים ארוכות טווח מספקות מענה עכשווי לתפיסת הכפר הגלובלי (UNESCO, 60, 1998). ואמנם, כדי להרחיב את פעילותה הבינלאומית של הולנד, האקדמיה הלאומית

לאמנויות יפות (Rijksakademie van Beeldende Kunsten) באמסטרדם הקימה בשנת 1999 רשת ליוזמות אמנים בשם RAIN (Rain Artists' Initiatives Network), בתמיכתם של משרד החוץ ההולנדי, המשרד לשיתוף פעולה בפיתוח ושני ארגונים: Hivos (מוסד הומניסטי לשיתוף פעולה עם מדינות מתפתחות) וקרן דון (קרן יזמות הפועלת במדינות מתפתחות).¹ הגופים האלה הציעו יחד תמיכה כספית לבוגרי ובוגרות אקדמיה שיקימו תוכניות של שהות אמנים במדינות המוצא שלהם. אדה דרמוואן מרואנגרופה הצטרף ל-RAIN לצד אמנים אחרים ממדינות הדרום הגלובלי – מקסיקו, ארגנטינה, דרום אפריקה, ברזיל, מאלי, הודו ועוד.

פרט לרצון להרחיב את הפעילות הבינלאומית של האקדמיה הלאומית ההולנדית ולקדם מחקר ונסיינות אמנותית, מטרתה המוצהרת של התוכנית הייתה לתמוך ביצירת קשרים בין פעילי תרבות במדינות הדרום הגלובלי, וכן בינם ובין פעילי תרבות במדינות הצפון הגלובלי. המטרה המשותפת הייתה "ליצור מרחב חלופי לאמנים צעירים שלא מתקיים עדיין במדינותיהם" (RAIN [n.d.]).

חברי הרשת ליוזמות אמנים יצרו תערוכות וכנסים משותפים ואירחו זה את זה. הרשת פעלה במשך ארבע שנים בלבד, בין 2000 ל-2004, אבל החסות שפרשו התורמים והמנטורים על האמנים המשיכה להזין את המעורבים בה גם לאחר מכן. וכך, אותם אנשים שנפגשו באקדמיה ההולנדית בשנת 2000 מילאו תפקיד ראשי בדוקומנטה חמש-עשרה – גרטורד פלנטג', שעבדה באקדמיה הלאומית כמנהלת הפרויקט של הרשת ליוזמות אמנים, הועסקה כחברת הצוות האמנותי של מלכ"ר הדוקומנטה במהלך התערוכה; צ'רלס אָשֶׁה ופיליפ פירוט, שלימדו באקדמיה הלאומית ההולנדית, היו חברים בוועדת האיתור ובוועדה המייעצת של התערוכה. הקמת הרשת ליוזמות אמנים והתמיכה בהקמת תוכניות שהות אמנים היו תולדה של מדיניות תרבות ולא צורך שעלה מהשטח.

את רואנגרופה פגשתי לראשונה בביאנלה הרביעית של קוואנגג'ו (Gwangju) שבדרום קוריאה, שנערכה בשנת 2002 תחת הכותרת P_A_U_S_E. באותן שנים ניהלתי את המרכז לאמנות דיגיטלית בחולון, והקולקטיב הוזמן להשתתף בביאנלה לצד קבוצות אמנים וקולקטיבים שניהלו מרכזי אמנות אלטרנטיביים ב-31 מדינות. אוצרי הביאנלה, הוא הנרו, צ'רלס אָשֶׁה וון-קיונג סונג, ביקשו "לקדם תקשורת בין הקבוצות המשתתפות ולצאת להפסקה מן החיפוש המתמיד אחר אמנים יחידים". הם הסבירו כי "P_A_U_S_E" מדגישה את תרומותיהם של יוזמות אמנים ושל קולקטיבים או ארגונים עצמאיים, בפרט מאירופה ומאסיה, ומצביעה על חשיבות הקבוצות הללו כגורם אינטגרלי בנרטיב האמנות בת ימינו" (Gwangju Biennale 2002, 21).

1 קרן דון ממומנת באמצעות שלושה מפעלי לוטו הולנדיים, ותחומי פעילותה חופפים את תחומי שלושת המפעלים.

שבעה אמנים מרואנגרופה השתתפו בביאנלה והציגו מיצבים, עבודות וידיאו, מגזינים וספרים בהוצאה עצמית. ביום פתיחת התערוכה, במרחב התצוגה של רואנגרופה, הונח לטובת המבקרים אוכל על שולחן. אחרי שהמשתתפים והמבקרים סיימו לאכול, שאריות המזון לא סולקו אלא נותרו שם עד סוף התערוכה. רואנגרופה, כמו הקבוצות האחרות שהשתתפו בתערוכה, שחזרו לא רק את החלל שבו הם פועלים אלא גם את סוגי הפעילות שאפיינו אותם. הם פעלו באותה תקופה מתוך בית בג'קרטה ששימש את חברי הקבוצה לעבודה, לתצוגה ולמגורים. אוצרי הביאנלה של קוואנגג'ו הציעו להעתיק לאולם הביאנלה את מרחב העבודה של כל אחת מן הקבוצות המשתתפות, ואז לתת לכל קבוצה לאצור תערוכה במרחב שהוקצה לה. הם ביקשו גם להזמין, במגבלות התקציב הנתון, אמנים רבים ככל האפשר. בקטלוג התערוכה נכתב:

התוכנית שלנו היא שהתערוכה תצמח כתהליך חי שבו עד הרגע האחרון לא נדע מה עומד לקרות במרחבים שהאמנים עצמם אצרו, או כיצד הם יחיו זה לצד זה. ברכים מן המרחבים יתקיימו הרצאות וכנסים תוך כדי הביאנלה. נתמורד עם הידברות בלתי פוסקת ויחסים דינמיים בין כל המרכיבים האלה. אנחנו צריכים להיות מוכנים לברוק איך להשאיר את כל האפשרויות פתוחות בלי להירדד לכאוס (שם, 29).

אפשר לראות בהצעה האוצרותית לביאנלה הרביעית בקוואנגג'ו את סימני הגל השלישי של הביקורת המוסדית, או כדבריו של האוצר יונאס אקברג, את ה"מוסדיות החדשה" בתגובה לביקורת המוסדית של שנות השישים והשבעים. "עלינו ליצור מבנה שאפשר לכנותו בירוקרטיה יצירתית", כתבו האוצרים, "שבו כולנו נצטרך למצוא את המנוע היצירתי שלנו וליזום רעיונות. בפרט באזור של אסיה והאוקיינוס השקט, שבו מדינות רבות מבקשות ליזום אירועים, ביאנלות ושאר פעילויות, יש הזדמנות אמיתית להמציא צורות חדשות של הדברים האלה" (שם, 31). אפשר להבין ששאיפת האוצרים לא התמצתה רק ביצירת תוכנית לביאנלה המסוימת הזאת; הם שאפו ליצור תוכנית אב לתערוכות בינלאומיות גדולות בעתיד. ואכן, ההצעה של רואנגרופה לדוקומנטה חמש-עשרה דמתה להפליא לזו של הביאנלה הרביעית בקוואנגג'ו.

שכתי ופגשתי את רואנגרופה בשנת 2013 בביאנלה ה-31 של סאו פאולו, שבה הייתי חברה בצוות האוצרות. חברי הקולקטיב הוזמנו לביקור קצר בסאו פאולו כדי שיציעו פרויקט לביאנלה. מחלקת החינוך של הביאנלה ואחד משני האוצרים-השותפים המקומיים, שהיה המנהל האמנותי של קאזה דו פובו (בית העם) בעיר, ערכו את החיבור הנחוץ בין רואנגרופה לאמנים ופעילים מקומיים. רואנגרופה ניצלו את ההזדמנויות שנקרו בדרכם, נהנו מן הדינמיקה התרבותית של העיר והגיבו לה באמצעות עבודה עם להקות מוזיקה וסאונד מקומיות, קבוצות אקטיביסטים ולהקות מחול. בביתן הביאנלה הם הציבו מבנה אדריכלי-פיסולי היברידי שכלל אוהל סירים ובו יחידת קריוקי, מדפי ספרים ומזכרות שייצגו פעילויות וחוויות של הקבוצה במהלך שהותה בסאו פאולו.

בשנת 2014 הקים דרמוואן, מנהיג רואנגרופה, את קרן הביאנלה של ג'קרטה (לאחר שבמשך שנים נוהלה הביאנלה על ידי מועצת האמנויות של ג'קרטה, JAC). צ'רלס אָשֶה הוזמן לאצור את הביאנלה במתכונתה החדשה. באותה שנה נבחר קולקטיב רואנגרופה לאצור את פסטיבל סונֶסֶבֶק 2016, תערוכה בינלאומית לאמנויות עכשוויות בעיר ארנהם שבהולנד. ההיסטוריה של תערוכות סונסבֶק, המתקיימות בפארק העירוני של ארנהם, ראשיתה בשנת 1949 – שנים לפני הדוקומנטה הראשונה בקאסל. אך כמו הדוקומנטה שבקאסל, גם פסטיבל סונסבֶק נועד לשקם את העיר ותושביה לאחר מלחמת העולם השנייה. פסטיבל סונסבֶק התחיל כביאנלה, זמן קצר לאחר מכן הפך לטריאנלה, ומאז 1958 המרווח בין התערוכות אינו סדיר. עם אוצרי הפסטיבל נמנים ססקיה בוס ויאן הוט. וים פֶרן אצר את המהדורה המעניינת ביותר, זו של 1971, ואף שהפרויקט הזה לא משך את כמות המבקרים שהמארגנים ציפו לה וגם הביקורת המקומית לא חסכה ממנו את שבטה, הוא נחשב פורץ דרך: כל האמנים הוזמנו לפארק ליצור עבודות חדשות, ואלה הוצבו לבסוף בערים ברחבי המדינה.

פסטיבל סונסבֶק 2016 נשא את הכותרת TransAction. לכבודו הקימו רואנגרופה את מתחם "בית רורו", בחנות ריקה ליד התחנה המרכזית של ארנהם, ושם התקיימו רבות מן הפעילויות – הרצאות, "שיחות פתוחות" עם עוברים ושבים, מסיבות וסדנאות בישול. התערוכה עסקה בעיר ארנהם, בתושביה ובהיסטוריה של יוצאי מחוז מאלוקו שבאינדונזיה החיים בהולנד. רואנגרופה ניידו את אופני הפעולה שלהם להולנד, אך גם עסקו בשליטה הקולוניאלית של הולנד באינדונזיה. לשם כך הזמינו את האמנית ז'ול סאדה ושלושים בני הקהילה המאלוקנית ליצור מיצב חדש עבור מוזיאון ברונבֶק, המוזיאון החשוב ביותר בהולנד לתולדות הצבא המלכותי ההולנדי באיי הודו המזרחיים. ההתייחסות לעבר הקולוניאלי של הולנד הוסיפה רובד נוסף לקשר של הקבוצה עם תושבי ארנהם. נוסף על כך הזמינו רואנגרופה אמנים, אדריכלים ויוזמות שונות מארנהם להשתתף בפרויקטים, ומוזיאון ארנהם הציג אותן בתערוכה שנקראה "transhistory: this is my truth, tell me yours"².

יצירת האמנות בעידן הנדבנות הפיתוחית

אחרי מלחמת העולם השנייה התבהרו לעולם ההשלכות הכלכליות והחברתיות המחרירות של הפרויקט הקולוניאלי האירופי. החתימה על האמנה האטלנטית ב-1941 העלתה על נס את עקרון ההגדרה העצמית, והקולוניאליזם עורר אז את הלאומיות במושבות רבות. אלה הובילו להכרזת העצמאות של אינדונזיה מהולנד. את המאבק לעצמאות הוביל אחמד סוקארנו מייד אחרי מלחמת העולם השנייה, והוא הפך לנשיאה הראשון של אינדונזיה.

2 מידע על התערוכה אפשר למצוא באתר מוזיאון ארנהם.

בשנים האחרונות לשלטונו פנה סוקארנו עוד ועוד שמאלה עד שהודח ב־1967 בידו סוהארטו, אחד הגנרלים שלו, ששלט באינדונזיה שלטון אוטוקרטי במהותו במשך 31 שנים.

במציאות החדשה הזאת נדרשו המעצמות הקולוניאליות האירופיות לפעול למען שימור הכוח הכלכלי שסיפקה להן האימפריה בעבר. פעילותן באה לידי ביטוי במאמצי פיתוח שכללו סיוע כלכלי, פרויקטי רווחה ובניית התשתיות הנחוצות לכלכלות ייצוא. וכך, בשנים שאחרי המלחמה הזרימו מרכזים אירופיים משאבים כלכליים אל המושבות לשעבר, ובתנאי שאלה ייצרו הכנסה שתתווה לערך ההשקעה. אבל המשימה הייתה גדולה ממידותיהן של המושבות לשעבר העניות, והן מצאו עצמן משועבדות מחדש – הפעם לבנקים באירופה, שמהם לוו את הכספים.

לאחר המלחמה פותחה תיאוריית מודרניזציה שנועדה לעצב את כלכלת המדינות שהשתחררו מעול הקולוניאליזם האירופי. את התיאוריה המוקדמת של כלכלת הפיתוח ואת המודל הליניארי של שלבי ההתפתחות שלה ניסח לראשונה בשנות החמישים וולט רוסטו בספרו *The Process of Economic Growth* (Rostow 1952).³ יעדו המובלע של הספר, כפי שמבהירה כותרת המשנה שלו, היה לעצב את כלכלותיהן של המדינות הללו באופן קפיטליסטי.

המפנה התרבותי בתחום הפיתוח הבינלאומי החל בשנות התשעים. התרבות – בין שמבינים אותה כאורח חיים קולקטיבי כמובן האנתרופולוגי ובין שמבינים אותה כייצוג סמלי כמובן האמנותי – נתפסה כמרכיב מרכזי במאמצי הפיתוח הכלכליים והפוליטיים. התערבויות פיתוח הן תרבותיות בבסיסן: זהו מעשה של ייצוא אידיאולוגי ואימפריאליזם תרבותי. למדינות מתפתחות אין המשאבים הדרושים לדחות התערבויות כאלה, על לשונם הטכנוקרטית של נורמות ושיפוטי ערך ועל החלתם הישירה.

עם זאת, אפשר להבין באופנים שונים את כוחה של האמנות בהקשר הפיתוח. בעלי גישה אינסטרומנטלית טוענים שהאמנות תורמת לתהליכים חוץ-אמנותיים כמו השכנת שלום באזורי סכסוך, תקשורת אפקטיבית של מסרים חינוכיים וצמיחה כלכלית שמקורה בתיירות של תרבות ובתעשיות יצרניות. אחרים טוענים שמגזר התרבות פותח מרחב ציבורי ביקורתי חשוב ליצירתן של חברות צודקות ודמוקרטיות יותר. כמה מבקרים פוסט-קולוניאליים מרחיקים לכת עוד יותר וטוענים שאמנות במדינות הדרום הגלובלי קשורה ליכולתה להעמיד מרחב יצירתי חלופי למרחבי הפיתוח הכלכלי, מרחב שאינו מוגבל למשברים ולליקויים של מדיניות הפיתוח, ושמתוכו "נתיני הפיתוח" יכולים לבנות דמיונות תרבותיים חלופיים משל עצמם. לפיכך, מימון שתומך בפרקטיקות האמנות

3 וולט ויטמן רוסטו עבד במהלך מלחמת העולם השנייה במשרד השירותים האסטרטגיים האמריקני, ומאוחר יותר היה יועץ למדיניות חוץ וכותב נאומים עבור המועמד לנשיאות, ולימים הנשיא, ג'ון פ' קנדי.

עצמן אך רוחה את הגישה האינסטרומנטלית מבקש לאמץ את האפשרויות הגלומות במפגש בין האמנות לפיתוח הכלכלי, במקום להכשיר את סדר היום הפיתוחי דרך ערכים תרבותיים.

פלטפורמת Arts Collaboratory (להלן AC) הוקמה בשנת 2007 בידי הקרן ההולנדית דון וארגון Hivos, שני הגופים שתמכו ברשת יוזמות האמנים RAIN. המסגרת המושגית של הפלטפורמה החדשה ומטרותיה המוצהרות היו קרובות מאוד לאלה של הרשת ליוזמות אמנים: לאפשר חילופי ידע בין יוזמות אמנותיות ממדינות הדרום הגלובלי. תחילה עסקה AC בפיתוח באצטלה של אמנות (הגישה האינסטרומנטלית), אולם בשנה השביעית לפעולתה שינתה את סדר היום של אתר הפעולה שלה, ביצעה תפנית רפלקטיבית וביקשה לחקור את תפקיד האמנות בשינוי החברתי באמצעות מחקר ביקורתי. יתר על כן, AC טענה כי היא "שואפת להיות צורה ייחודית של רשת על-לאומית לאמנות ולפרקטיקות ארגוניות המתנסות במבנים שיתופיים שונים, והיא מחויבת לעבודה בשיתוף פעולה הדוק עם כל הארגונים המשתתפים" (Arts Collaboratory 2013). לראשונה התוודעת ל-AC כאשר משתתפיה הקימו אוהל מטפורי בקאזה דו פובו לצד הביאנלה ה-31 של סאו פאולו. וכך נכתב עליו:

אוהל הוא קיבוץ זמני של משתתפי Arts Collaboratory שמתרחש באירועים בינלאומיים גדולים ופותח את הזירה לקהל רחב יותר. "אוהל" מזמין את הציבור לערב חקירה פתוח שאותו מארח קאזה דו פובו [...] עם ארוחת ערב, מצגות, הופעה ודין, כדי לשתף שני זרמי מחקר מפרויקטים שיתופיים של ארגוני AC (Arts Collaboratory 2014).

AC הציגה באותן שנים לצד תערוכות ואירועים שונים, ובכולם התמקמה כלוויין לאירוע המרכזי.⁴ מטפורת האוהל פועלת היטב בהקשר זה: האמן הוא כוח החלוץ ההולך לפני המחנה, סייר שתופס את השטח עד הגעתם של שאר הכוחות. ההחלטה לצד איזה אירוע אמנותי תתייצב AC הייתה תלויה בהזמנות שקיבלו חבריה להשתתף בתערוכות. בשנת 2016 נערך שינוי במבנה ובמטרות של AC, והפלטפורמה הפכה למעין מערכת אקולוגית מאורגנת ובה 25 חברים. ארגון Hivos חדל לתמוך בה, וקרן דון נותרה המממנת העיקרית של הפרויקט. ברוח של AC לשנים 2013-2015 נכתב שבעשרים השנים האחרונות התחולל שינוי באופן שבו מובנות פעילויות פילנתרופיות. AC ביקשו לחשוב מחדש על עבודתם בעקבות דמביסה מויו (Moyo 2009) ולינוי מקגואי (McGoey 2015), הטוענות ששיטות הפילנתרופיה המסורתיות רק מחריפות את אי-השוויון החברתי, ושארגונים

4 AC הציגה בפסטיבל האמנויות בקמפלה ב-2014. בשנת 2015 היא הציגה בביאנלה של ג'קרטה, בפסטיבל האקלים ArtCOP21 שנערך לצד ועידת האקלים בפריז, ב-Creative Time Summit בביאנלה של ונציה וביריד האמנויות בקולומביה.

פילנתרופיים רבים מהדהדים מבנים פוסט-קולוניאליים ומשאירים את הכוח והכסף בידי מספר קטן של עשירים, מערביים בדרך כלל.

ואמנם, אנתרופולוגים רבים קוראים לזנוח או לפרק רעיונית את התחום האפיסטמולוגי והפוליטי של "פיתוח" ולנוע לעבר עידן "פוסט-פיתוחי". הם טוענים ששיח הפיתוח פועל מתוך תפיסת עולם הגמונית שבבסיסה משטר ייצוג המעצב ובונה זהויות עבור עמי "העולם המתפתח", ואינו מאפשר לעמים הלא מערביים לחשוב בעצמם על עקרונות ארגון חלופיים להשגת רווחתם שלהם. מבקרים שמזוהים במיוחד עם סוג זה של ביקורת "פוסט-פיתוחית" הם ארתורו אסקובר, וולפגנג זקס, מג'יד רהנמא (Rahnema) וויקטוריה בוטרי (Bawtree). מביקורת זו עולה כי כאשר עוסקים בפעילות הפילנתרופית והפיתוחית של ארגונים בינלאומיים לא-ממשלתיים, אי-אפשר להניח שהדה-קולוניזציה הפוליטית פרמה את יחסי התלות וההשפעה בין הצפון לדרום הגלובליים.

הביקורת על המודל השגור של הפעילות הפילנתרופית הובילה את קרן דון לפתח מודל חדש שנועד לצמצם את השליטה המרכזית ולהחליפה במערך "המבוסס על משהו שאפשר לכנותו בעלות שיתופית, שבו השחקנים מקבלים יותר אחריות, ודגש ניתן על האחריות השיתופית ועל המעורבות והאמון בטווח הארוך" (Arts Collaboratory 2017b). המפתח הוא לבנות פרקטיקה שונה בתכלית, שבמרכזה עומדים קשרים בין-אישיים, שיתוף בידע וניסיון.⁵ כדי לצמצם את התלות בדון, הוחלט שבשנים 2016-2020 יסתיים המימון של AC על ידי הקרן. כל חבר במערכת האקולוגית של AC קיבל 75 אלף אירו לשנה במשך תקופה של חמש שנים, ומתוכם 25 אלף אירו יועדו לפעילויות הקבע ולקבוצות העבודה של AC.

אך האם קרן מימון שמעניקה כסף לפיתוח יכולה לתמוך בתהליכים אמנותיים שבוניס מרחב יצירתי חלופי לפיתוח עצמו? בשנת 2015 פרסם המרכז לחדשנות בפיתוח בן־הינגן דוח שהציג את ממצאי החברה האזרחית לגבי רואנגרופה באינדונזיה, והמשיך הערכה ראשונית שנעשתה בשנת 2012 לגבי תרומתה של הקבוצה ליצירת חברה אזרחית. לפי הדוח, מאז הקמת הקבוצה יזמו רואנגרופה פעילויות אמנות רבות ומילאו תפקיד אסטרטגי במתן מידע על פיתוח יוזמות אמנים באינדונזיה. הם בנו את אמנותם כארגון פרוגרסיבי של אמנות חזותית, המציג עמדות חלופיות עקביות לגבי אמנות עירונית עכשווית בהשוואה ליוזמות אמנים רבות אחרות (Klaver et al. 2015). לאורך השנים הללו ביססו

5 קרן דון מוזכרת בחמישה דפים שונים באתר האינטרנט של דוקומנטה חמש-עשרה. שניים מציגים את גרטרוד פלנטג', שעובדת בקרן ומנהלת את AC. הקרן מוזכרת גם בדף המציין את הקרנות והגופים השותפים והמייסדים של דוקומנטה חמש-עשרה, וכן רשומה כאחד המשתתפים ברשימת האמנים המשתתפים בתערוכה. המודל האופקי החדש של AC משנת 2016, שביטל את ההיררכיה בין אנשי הקרן לאמנים, יצר מצב אבסורדי שבו הקרן, ארגון פילנתרופי שהכנסתו השנתית היא 32 מיליון אירו, רשומה כאמן משתתף בתערוכה לצידם של אמנים בודדים, קולקטיבים וקבוצות.

רואנגרופה את מעמדם באינדונזיה וברחבי העולם, הקימו בג'קרטה זירות מסחר או כאלה ללא כוונות רווח, פיתחו שיתופי פעולה ועבדו עם קהילות על מגוון תערוכות ופרויקטים. תחילה נקשרה עבודתם בג'קרטה, בירתה הצפופה של אינדונזיה. אבל כדי לחזק את המעמד של רואנגרופה בקרב ארגונים בעלי אינטרסים ברחבי דרום מזרח אסיה הם נדרשו לבנות רשתות אזוריות, ארציות ובינלאומיות. "כעת רורו גדלה ל'קולקטיב של קולקטיבים' המציע השראה לארגונים קטנים רבים ברחבי הארץ. [...] היא גם צברה הכרה בינלאומית ויועצת לקרנות בינלאומיות כמו CKU הדנית והמועצה הבריטית", נכתב בפרסום של AC:

רורו מבטאת גישה ייחודית – היא תמיד מתחילה מנקודת המוצא של יחסי אנוש וחברות, יודעת איך לארגן אירועים עצומים של אמנות איכותית ואיך להשפיע על המוני בני אדם. חוסר רשמיות ומשחק באים בצד חשיבה ביקורתית ואסטרטגית. כתוצאה מכך נעשתה רורו דוגמה ומופת לאמנים ולקולקטיבים באינדונזיה ומחוצה לה. יתר על כן, יש לה היום השפעה ישירה על קובעי מדיניות ברמת הממשל. חברי רואנגרופה הם חלק ממועצת האמנות של ג'קרטה, ורואנגרופה הם גם כוח מניע בקואליציית האמנות של אינדונזיה. בעצם, אין מה להתפלא. מי לא רוצה להשפיע על מספרים גדולים של אנשים שעושים כסף (ברצינות) עם חברים? (Arts Collaboratory 2016, 12–13)

צורת הפעולה של רואנגרופה מתוארת ברוח כ־*spin-offs and spill-overs of art* – גלישות ונגזרות אמנותיות. גלישות (*spill-overs*) הן התהליך שבו לפעילות באזור אחד יש השפעה מרחיקת לכת על חברות וכלכלות במקומות אחרים, באמצעות הצפה של מושגים, רעיונות, מיומנויות, ידע וסוגים שונים של הון.⁶ גלישות מתרחשות במסגרות זמן רחבות והן עשויות להיות מתוכננות או לא מתוכננות, מכוונות או לא מכוונות, ישירות או עקיפות, שליליות או חיוביות. התרבות מבוססת על יצירת ערך של מוצרי הנגזרת. התפוקה מייצרת ערך לשם תועלת מקסימלית, ולכן התרבות חייבת להיות מיוצרת באופן תעשייתי. מכאן ש"תעשיית התרבות", שאותה ביקרו הורקהיימר ואדורנו בחריפות, קודמה בעוז כ"תעשיית תרבות ויצירה" וזכתה לאישורם של גופים שונים – ממשלות, ארגונים לא ממשלתיים ויוזמות פרטיות.⁷ שיח "תעשיית התרבות והיצירה" מחלחל ומשפיע לא רק על עולם האמנות המסחרי אלא גם על זה החברתי והלא מסחרי כביכול, וקרנות הסיוע והפיתוח משתמשות ברואנגרופה כבסוכנים ושפני ניסיונות. ההכרה שזכה לה הקולקטיב בעולם האמנות כמייצג של אמנות למען שינוי חברתי מעלה את ערכו.

6 בשנת 2012 העלתה הנציבות האירופית על סדר היום הפוליטי את השפעות הגלישה של האמנות ושל תעשיות התרבות והיצירה. ראו 2016 *crnmanager*.

7 וראו את דבריו של דייוויד טה ברוח זו (Teh 2012).

אסתטיקה מוסדית

פרקטיקות אמנותיות מעורבות חברתית שמתנסות בהקמת מוסדות אינן נדרשות להפיק או להציג יצירות אמנות; המוסד עצמו הוא המושא האמנותי. אם כך, כיצד נוכל להבין את כוחה המיוחד של האמנות המובנת כמוסד?

תעשיות התרבות מטפחות "יצירתיות"; זהו חומר הגלם שממנו הן עשויות. התכנים חסרי ערך בפני עצמם, או שהסגוליות הספציפית שלהם אינה חשובה מבחינת יכולתו של הפוטנציאל היצירתי לטוות זהב מקש. ואם אין מדובר בחדר מלא קש בראש מגדל, כי אז זהו אסם אורז. רואנגרופה נבחרו לאצור את דוקומנטה חמש-עשרה כי הם יודעים כיצד להפוך תערוכה לאירוע שיביא קהל: "מינינו את רואנגרופה", נכתב בנימוקי הוועדה שבחרה אותם, "כי הם הוכיחו את יכולתם לקסום לקהילות שונות, לרבות מי שאינם 'חובבי אמנות' טיפוסיים, ולקדם מחויבות והשתתפות מקומית. הגישה האוצרותית שלהם מבוססת על רשת בינלאומית של ארגוני אמנות מקומיים, מבוססי קהילה" (Russeth 2019). הערך התרבותי הפך לערך השתתפותי וההתייחסות היא רק לנקודת המבט הכמותית, הבוחנת את מספר המבקרים ועורכת פילוח סטטיסטי דמוגרפי במטרה לאמוד את מידת ההכלה החברתית ולספק נתונים למפרסמים או לנותני חסות. ערך כזה קל לכלול בתצהיר הכלכלי; ערך החליפין עולה על כל שאר הערכים.

רטוריקת המדיניות התרבותית של אונסקו, למשל, אינה שונה הרבה מזו של לימודי התרבות, שלאורך השנים פעלו לקידום פופוליזם תרבותי בכסות של אנטי-אליטיזם. אבל מפליא עוד יותר שמדיניות התרבות משווקת באמצעות אותם כוחות שעסקו בעבר בתיאוריה ובביקורת התרבות, ושתיאורטיקנים שהתיימרו לפעול בקו מרקסיסטי מקדמים כיום מדיניות תרבות נצלנית ומציגים אותה כפניו המיטיבים של הקפיטליזם.

הרטוריקה של רואנגרופה זהה לזו של AC ודומה לרטוריקה של המשרד ההולנדי לשיתוף פעולה בפיתוח. כך, במילון המונחים המופיע באתר של דוקומנטה חמש-עשרה נכתב כי התערוכה "מייצגת פוליפוניה, ושימוש במונחים משפות שונות הוא חלק אינטגרלי מהפרויקט". פוליפוניה היא מטפורה לגיוון או ריבוי של קולות (אתניים). בערך "פוליפוניה" בוויקיפדיה ההולנדית כתוב כי "במגזר התרבותי, המונח פוליפוניה נמצא בשימוש במוזיאונים ובמוסדות מורשת על מנת לציין פוליפוניה רצויה, קולם של אנשים רבים". השימוש בפוליפוניה בהקשר זה, כך מצוין שם, ייחודי לעולם האמנות ההולנדי. לדברי AC, "דמיון רדיקלי, כמו שינוי פרדיגמה, הוא חשיבה מחדש על דברים שאחרת לא חושבים עליהם. הדבר חשוב לפיתוח של AC וגם לעבודה שלנו, שחותרת לשינוי חברתי ועל כן מבקשת לדמיין עולם שונה" (Arts Collaboratory 2017a). אפשר לדמיין שהמעמד היצירתי, מי שעובד בתעשיית היצירה, מבלה את שעות העבודה בדמיון של העולם אחרת. אבל למעשה, דמיון רדיקלי המוביל לשינוי מוסד החברה מושאל ממשנתו של הכלכלן והפילוסוף היווני קורנליוס קסטוריאדיס, שאחת מתרומותיו הרבות לתיאוריה

החברתית הייתה הטענה ששינוי חברתי כרוך בחוסר המשכיות רדיקלי, ואי-אפשר להסבירו באמצעות רצף סדור של סיבות וטעמים. השינוי מתגלה דרך הדמיון החברתי, אך הוא חייב להיות מונהג כמהפכה כדי לקבל הכרה חברתית (Castoriadis 1996). קסטוריאדיס טוען כי מה שמחזיק חברה הוא מוסדותיה, במובנם הרחב ביותר: נורמות, ערכים, שפה, כלים, נהלים ושיטות. הפרט עצמו גם הוא כמובן מוסד ממוסדות החברה. מוסדות אלו שומרים על תקפותם באמצעות קונסנזוס, לגיטימציה, אמונה, ובאופן רדיקלי באמצעות ייצור חומר הגלם האנושי לפרט במרקם החברתי. רק במקרים קיצוניים נעזרים המוסדות בכפייה ובסנקציות, כאשר המוסד משנה את החוק המארגן אותו עצמו. אולי אין זה מפתיע למצוא את משנתו של קסטוריאדיס פועמת בליבה של דוקומנטה חמש-עשרה. נוסף על היותו העורך של כתב העת *Socialisme ou Barbarie* ושיוכו להגות הסוציאליסטית או הפוסט-מרקסיסטית, בין השנים 1948 ו-1970 הוא כיהן ככלכלן הראשי של הארגון לשיתוף פעולה ולפיתוח כלכלי (OECD).

במסמך שכותרתו "תיאוריה של שינוי לחיזוק החברה האזרחית", שאותו פרסם המשרד ההולנדי לשיתוף פעולה בפיתוח ב-2019, מתוארת מדיניות החוץ ההולנדית כלפי מדינות הדרום הגלובלי. המסמך מפרט את הסיבות לכך שהמשרד אימץ את תיאוריית השינוי כשיטת עבודה, ומציין שכדי לקדם את תפקידה הפוליטי של החברה האזרחית התקבלה החלטה לעבוד עם "תיאוריות שינוי שאפשר להתאימן להקשרים שונים ולעדכן על סמך שינויים ותובנות חדשות. בחירה זו משפיעה גם על מערכות התכנון, הבקרה, ההערכה והלמידה" (Ministry of Foreign Affairs of the Netherlands 2019). תיאוריית השינוי אומצה לכל אורך השרשרת של החברה האזרחית ההולנדית וארגוני הפיתוח, וחדרה גם לאסטטיקה של דוקומנטה חמש-עשרה. במהלך התערוכה הציגו הקולקטיבים השונים שהשתתפו בה תרשימי זרימה של תכנון עורקי חיים כחלק מהתצוגה האמנותית. הצעד הראשון הנדרש לעבודה עם תיאוריית השינוי הוא לייצג ויזואלית את השינוי הרצוי באמצעות תרשים זרימה, דיאגרמה או תרשים גרפי המלווה בדימויים, שמראים מדוע השתתפותו של גורם מסוים בפעילויות (יוזמות) תוליד את השינוי שאותו גורם היה רוצה לראות. עורקי החיים של רואנגרופה ושל קבוצות אחרות הוצגו לכל אורך דוקומנטה חמש-עשרה באותה דרך שבה הוצגו במרוצת השנים לרגולטורים של החברה האזרחית.

תעשיות התרבות והיצירה מפגישות את האמנות והאומנות, העיצוב והמדיה ומתמקדות באתגרים ובהזדמנויות שמייצרת הגלובליזציה. הדיון בתעשיית התרבות החל בשנות הארבעים של המאה הקודמת; אולם בשנות התשעים והאלפיים הוא הופיע לא רק כעניין למחקר אקדמי, אלא גם כסוגיה מוצהרת של מדיניות. מדיניות פיתוח תעשיית התרבות והיצירה קשורה לרוב בהרחבת שוקי סחורות ושירותים תרבותיים. היא פועלת לבנות תעשיות אלו באמצעות קידום חדשנות ויצירתיות, פיתוח צורות מקוריות של קניין רוחני ותמיכה בתעשיות המבוססות על תרבות פופולרית ובידור. סקר שערכה ועידת האו"ם

לסחר ופיתוח (UNCTAD) בקרב המדינות החברות בכלכלת היצירה, אשר בחן הסדרים מוסדיים ותוכניות לאומיות ב-33 מדינות, הראה שכלכלת היצירה הפכה למגזר שצמיחתו היא המהירה ביותר בעולם מבחינת חשיבותו החברתית, הפוליטית והכלכלית. הייצוא הגלובלי של סחורות יצירה הסתכם בשנת 2020 ב-524 מיליון דולר, ואילו הייצוא הגלובלי של שירותי יצירה הסתכם ב-1.1 טריליון דולר (United Nations 2022, 4).

אפילוג: עשו חברים, לא אמנות

יומיים לפני נעילתה של דוקומנטה חמש-עשרה, ב-23-24 בספטמבר 2022, נפתח באמסטרדם הסימפוזיון Common Grounds (un), הרחק מהתקשורת ומהפוליטיקאים בגרמניה, ב"מגרש הביתי" של מארגני הדוקומנטה. הסימפוזיון אורגן ונתמך בידי הגלריה העירונית Framed Framed, אוניברסיטת אמסטרדם ומוזיאון ון אבה. הוא חולק לארבעה מושבים, הוקרנו בו סרטים ונערכו דיונים חיים בהשתתפות קהל מקומי וכן דיונים מקוונים (Framer Framed 2022). למרות היותו פתוח לציבור, ימים אחדים לאחר סיומו נעלם מהרשת תיעוד הווידאו של הסימפוזיון ורק כעבור כמה שבועות אפשר היה לשוב ולצפות בו, או למעשה בחלק מתוך האירוע כולו.

האמן ומבקר האמנות ההולנדי ג'ק סגברס, שנכח בסימפוזיון, פרסם את רשמיו וכתב שאי-אפשר להפריד בין הגוף המארגן של דוקומנטה ובין ההצעה האוצרותית והאמנותית של רואנגרופה (Segbars 2022). הוא טען שהדיון היה חייב לכלול גם את הגורמים המממנים את התערוכה, שפעלו בה, לדעתו, כ"מטא-אוצר". לדבריו, "אם המטרה היא באמת לשבור מהיסוד את מיתוס האוטונומיה של האמנות ואת הכלכלה יוצאת הדופן של האמנות, נותרת השאלה כיצד אפשר להחזיר את הפוטנציאל הזה לזירה הפוליטית של המוסדות" (שם). סגברס מתייחס ליכולתם של גופים ציבוריים התומכים בתרבות להכתיב מה מופק ומוצג במוזיאונים ובגלריות, במיוחד במדינות רווחה שמעניקות סובסידיות ליחידים, לקבוצות אמנים ולמוסדות אמנות. האוטונומיה מובנת בהולנד כדרך רדיקלי של האמנות, אף שהיא תלויה בסבסוד המדינה. מכאן שכאשר רואנגרופה מבקשים לאמץ את תפיסת האוטונומיה הכלכלית האנטי-קפיטליסטית של קסטוריאדיס, להציע מודל כלכלי אחר שיחליף את המודל הניאו-ליברלי שעליו נשען לטענתם עולם האמנות, ולחלק את תקציב הדוקומנטה באופן שווה בין כל המשתתפים בתערוכה – פעולתם חייבת להתנתק מגופי המימון הפילנתרופיים, אחרת מעגל התלות בבעלי העניין הניאו-ליברליים לא ייפרץ.

כפאנל הראשון של הסימפוזיון בהשתתפות דרמוואן, חאלידי, אָשָה ופלנטג' אמרה פלנטג' ללארה חאלידי: "אם כבר מדברים על ישראל ופלסטין – המוסד והלומבונג – [...] ישראל מייצגת את המוסד, והמוסד מייצג את הקפיטליזם; פלסטין מייצגת את הלומבונג, והלומבונג מייצג התנגדות מתוך ידידות וסולידריות" (Framer Framed 2023).

זוהי אנלוגיה מוזרה מעט, שכן הדוברת עבדה יותר משנתיים במלכ"ר המוסד המארגן את הדוקומנטה ודאגה ש־14 מתוך 25 החברים ב־AC יקבלו מימון מממשלת גרמניה עבור השתתפותם בתערוכה.

הנוכחות ההולנדית בדוקומנטה חמש־עשרה פתחה צוהר אל יחסי הגומלין בין האימפריה לנתיניה לשעבר. האימפריה ההולנדית החזיקה באינדונזיה כקולוניה עד אמצע שנות הארבעים של המאה הקודמת, ובשנות השישים חזרה אליה כשחקנית ראשית בשוק הסיוע והפיתוח – שחקנית המשמרת את עמדות הכוח והשליטה לא כמורשת העבר, אלא כפעולה נמשכת בהווה. ארבעה מתוך חמשת המנהלים שעמדו בראש מוזיאון ון אבה מאז סוף מלחמת העולם השנייה ועד היום היו מעורבים בדוקומנטה כאוצרים או כחברים בכירים בוועדות הבחירה והייעוץ. דוקומנטה חמש־עשרה מאפשרת לנו ללמוד שיעור בדרכי הפעולה של אימפריאליזם תרבותי. הרשת ההולנדית ליזמות אמנים יזמה ומימנה את הקמתן של עשרות יזמות אמנים בדרום הגלובלי. אחת המטרות המוצהרות של ממשלת הולנד עם הקמת הרשת הייתה לתמוך ביצירה האמנותית במקומות שהמסד המקומי אינו משקיע בהם. רואנגרופה צברו במהלך השנים כוח באינדונזיה, ומהאלטרנטיבה למסד הם הפכו למסד עצמו. המשמעות של חיזוק החברה האזרחית במדינות מתפתחות היא החלשת מנגנוני המדינה כדי לאפשר לארגוני הסיוע הבינלאומיים להוסיף ולהיות רלוונטיים.

האופן שבו ממשלת הולנד, בדמות מנהל מוזיאון או קרן לתמיכה באמנים, בחרה בדרמוואן להיות בעל בריתה או בא כוח של מדיניותה, משחזר את דפוס הפעולה הקולוניאלית של חברת הודו המזרחית והודו המערבית. חברות אלו בחרו בעלי ברית בקולוניות שאיתן חתמו על אמנות מסחר ושליטה וסיפקו להן הגנה ורווחים, וכדי שהאמנות לא יופרו – הן שימרו את הכוח של בעלי בריתן נגד כוחות אחרים שעלו מולם. כך, בפאנל שנערך בסימפוזיון באמסטרדם השתתפו האוצרים וה"מטא-אוצרים" יחד. דרמוואן מרואנגרופה חלק את הבמה עם החברים: האחד תורם להשכחת ההון הסימבולי, והאחרים ממירים אותו לזהב.

ההצלחה של רואנגרופה משמשת את קרן דון כפיתיון כדי למשוך טרף חדש: פלנטג' כבר ביקרה במאלי כדי ליצור שיתופי פעולה חדשים במסגרת מדיניות התרבות 2021–2024 (Government of the Netherlands [n.d.]). סביר להניח שבשנים הקרובות ביאנלות, מוזיאונים ומרכזי אמנות יעלו תערוכות דומות. דוקומנטה חמש־עשרה סללה את דרכה של תעשיית התרבות והיצירה משולי המדינות המתפתחות אל לב מוסדות המדינות המפותחות. אבל כמו בתערוכות העוסקות בעבר הקולוניאלי או בעבדות, הכנסותיהן של התערוכות האלה ממכירת הכרטיסים, מחנות המזכרות או מהקפטריה של המוזיאון נשארות בידי מי שהתעשר מעושיק הדרום הגלובלי והמסחר בעבדים.

היעדר שלנו אינו לחלץ את מלוא התוכן מיצירת האמנות, ועוד פחות מזה לסחוט ממנה תוכן שאיננו נמצא בה. משימתנו היא להדוף את התוכן כדי שנוכל לראות את הדבר בכלל. תכלית כל פרשנות של אמנות כעת היא להפוך את יצירות האמנות – ובהתאם, גם את ניסיונו – ליותר ולא לפחות אמיתיות עבורנו. על הביקורת להראות כיצד נעשה הדבר למה שהוא, אפילו שהדבר הוא מה שהוא, ולא מהו מובנו (Sontag 1966, 10).

תרגום: יניב פרקש

ביבליוגרפיה

אדורנו, תיאודור, ומקס הורקהיימר, 1993. *אסכולת פרנקפורט: מבחר*, בתרגום דוד ארן, בני ברק: ספריית פועלים.

Arts Collaboratory, 2013. "A New Phase," *e-flux*, December 4.

—, 2014. "Tent at 31st São Paulo Biennial," *e-flux*, November 27.

—, 2016. *Arts Collaboratory — A Network for Visual Arts & Social Innovation: Overview 2013–2015*, Amsterdam: DOEN Foundation.

—, 2017a. "Exploring Radical Imagination," *AC Futureplan: AC Ecosystem Work in Process ed. 2017* (online).

—, 2017b. "Paradigm Shift in the Post-Colonial and Neo-Liberal Context," *AC Futureplan: AC Ecosystem Work in Process ed. 2017* (online).

Castoriadis, Cornelius, 1996. "Psychoanalysis and Politics," in *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*, ed. and trans. David Ames Curtis, Stanford: Stanford University Press, pp. 125–136.

crnmanager, 2016. "'Cultural and Creative Spillovers in Europe': Report Discussion," *Cultural Research Network*, March 1.

Deutsches Historisches Museum, n.d. "Documenta. Politics and Art," *Exhibitions*, DHS (online).

Framer Framed, 2022. "(un)Common Grounds: Reflecting on Documenta Fifteen," symposium description, Amsterdam, September 23–24.

—, 2023. "(un)Common Grounds | Other Ways of documenta-ing Panel I" [video], Vimeo, January 9.

Government of the Netherlands, n.d. *International Cultural Policy*, Government of the Netherlands (online).

Gwangju Biennale, 2002. *Gwangju Biennale 2002 — Project 1: Pause Realization*, Gwangju: Gwangju Biennale Press.

- Klaver, Dieuwke, Kharisma Nugroho, Hester Smidt, and Kharisma Prasetyo, 2015. *Yayasan Ruangrupa End Line Report*, Wageningen: Centre for Development Innovation, February.
- McGoey, Linsey, 2015. *No Such Thing as a Free Gift: The Gates Foundation and the Price of Philanthropy*, London: Verso.
- Ministry of Foreign Affairs of the Netherlands, 2019. "Executive Summary Strengthening Civil Society Theory of Change," December 1.
- Moyo, Dambisa, 2009. *Dead Aid: Why Aid is not Working and How There is a Better Way for Africa*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- RAIN, n.d. "Info" (online).
- Rostow, Walt W., 1952. *The Process of Economic Growth*, New York: W. W. Norton.
- Russeth, Andrew, 2019. "Ruangrupa Artist Collective Picked to Curate Documenta 15," *ARTnews*.
- Segbars, Jack, 2022. "Reflecting on Documenta Fifteen: On the Threshold of Revolution?," *Metropolis M*, October 13.
- Sontag, Susan, 1966. "Against Interpretation," in *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Teh, David, 2012. "Who Cares a Lot? Ruangrupa as Curatorship," *Afterall* 30, June 7.
- UNESCO, 1998. *Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development*, Stockholm, March 30–April 2.
- United Nations, 2022. *Creative Economy Outlook*, Geneva: United Nations.