

## נחלות כלל כאזורי מגע: לאחר דוקומנטה חמש-עשרה

נורה שטרנפלד

בדוקומנטה חמש-עשרה הציגה קבוצת רואַנגְרוּפּה פּרויקט שאַתגר את המושג הקלאסי של הדוקומנטה. היא עשתה זאת באמצעות המושג לומְפּונג, ששימש להצבת שאלות על משאבים משותפים ועל כלכלות אלטרנטיביות. מה מיוחד בגישה זו, ששָלל אמנים ואמניות אמנם היו שותפים לה מאז תחילת המאה העשרים ואחת לכל המאוחר, אבל לפני כן לא שימשה מעולם לאוצרות בקנה מידה גדול במתכונת של ביאנלה? האמנות כבר אינה מובנת כאן רק כייצוג (כלומר כתיאור של משהו), אלא כיצירה קולקטיבית של תשתיות! ודמיונות של עולם אפשרי אחר. בהזחה האסתטית הזאת של ציר היסוד – שבעשור האחרון הייתה לדבר מובן מאליה להרכבה אמנים ואמניות – אין מדובר אפוא בראש ובראשונה במה שמוצג, אלא במה שנעשה ושיכול להיעשות יחד, במשותף, כשהסטרוקטורות מאורגנות אחרת והמשאבים מובְנים ומוקצים אחרת. במסה זו אני מבקשת להתחקות על המעבר מהייצוג אל התשתית, מן העמדה האוצרותית האינדיווידואלית (וצורות הפעולה שלה שבין ריבונות פרשנית, מדיניות בחירה וניהול) אל פרקטיקות קולקטיביות ושיתופיות של כילול (commoning). הדבר יאפשר לנו אחר כך לשאול איזה תפקיד יש בהכרח לעימותים אגוניסטיים אם אנו מעוניינים להבין את הכילול באופן דמוקרטי-רדיקלי, ומדוע שיג ושיח שכזה בין עמדות קונפליקטואליות במסגרת דוקומנטה חמש-עשרה וסביבה לא היה אפשרי.

1 את העיסוק שלי בנושא התשתיות אני חבה לתהליכי חשיבה משותפים עם קולקטיב freethought, ולכן לנקודות המבט של אירית רוגוף, סטפנו הרני, אדריאן היתפילד ולואיס מורנו. השם "רוחות הרפאים של התשתיות" היה הכותרת של פרויקט מחקרי אוצרותי רב-שנים, שאותו כתנו במסגרת freethought בשנים 2020-2022, בשיתוף פעולה עם (BAK) basis voor actuele kunst שבאוטרקט.

## 1. דוקומנטה חמש-עשרה כנחלת כלל

"אנחנו רוצים ליצור פלטפורמה בעלת אוריינטציה גלובלית, שיתופית ובינתחומית לאמנות ולתרבות, שתישאר אפקטיבית גם אחרי מאה הימים של דוקומנטה חמש-עשרה. הגישה האוצרותית שלנו שואפת לסוג אחר של מודל שיתופי של שימוש במשאבים – במונחים כלכליים, אם כי גם בכל הנוגע לרעיונות, לידע, לתוכניות ולחדשנות"<sup>2</sup>. במילים אלו הציגה את עצמה דוקומנטה חמש-עשרה לפני פתיחתה. בצוות האמנותי ובאינספור שיתופי פעולה עם פעילות ופעילים חברתיים ויוזמות אמנותיות-אוצרותיות, פעולת האוצרות כפרקטיקה אמנותית נעשתה לעניין של נחלות כלל (commons): קולקטיבים של אמנים ואמנות הגדירו בתהליכים שיתופיים – קונקרטיים, באספות שכונת "מיני-מאג'ליס" (mini-majelis) – את תנאי הייצור של הייצוג, עם קולקטיבים אחרים של אמנות ואמנים.

הדבר בא לידי ביטוי באסתטיקה של הכילול: חללי התכנסות אמנותיים ומקומות מפגש אמנותיים, התערבויות, איוורים, פרויקטים של הוצאה לאור ופרויקטים רדיופוניים. חשיבות יוחסה גם לתשתיות חומריות קונקרטיות לגמרי, שיצרו תנאים למה שהיה נחוץ באותו רגע ממש: טיפול בילדים, מקומות לינה, מכונות דפוס, חדרי פנאי, מטבחי תמחוי. על גדות הנהר פולדה ובמדשאה הגדולה, באתרים קלאסיים של הדוקומנטה ובמפעלים נטושים, הפרויקטים של דוקומנטה חמש-עשרה פירקו באופן מקרי למדי את ההבדל שבין "קובייה לבנה" ל"חלל פומבי": פרויקטים פרפורמטיביים, חינוכיים, מבוססי מחקר ובשיתוף הציבור העלו הצעות לפעולה אחרת בעולם אחר. בספר אסתטיקה של נחלות כלל מדברים קורנליה זולפרנק, פליקס שטלדר ושושה נידרברגר על פרקטיקה אמנותית שאינה מבוססת על הגאון האינדיווידואל אלא על פרקטיקות שיתופיות, ניסיוניות, ש"חורגות מהפרדיגמות המסורתיות של מחבר/יצירה/מקוריות" (Sollfrank et al. 2021, 24). בכך הם לוכדים בתמצית את ההזחה האסתטית בעצם מהותה.

את התפיסה המושגית האמנותית שעליה ביססו האמנים-האוצרים והאמנות-האוצרות של רואנגרופה את הגישה הזאת הם כינו בשם לומבונג, המילה האינדונזית לאסם אורז, המשמשת דימוי לחלק התבואה שלא נצרך ולפיכך מאוחסן ומחולק במשותף. "דוקומנטה חמש-עשרה אינה מבוססת על נושא", לדברי רואנגרופה, "היא לא על לומבונג, אלא מתפתחת יחד עם לומבונג. דוקומנטה חמש-עשרה מיישמת ומתרגלת לומבונג". המושג לומבונג מציין אפוא כלכלה של ניהול עצמי, שבנקודת המוצא שלה אינה מניחה מחסור, ושהערך המוסף בה מובן כצורה של קולקטיביות. מאחר שרואנגרופה רואים ב"משאבים" הרבה יותר ממשאבים כלכליים גרידא שיש להם ערך חליפין ברור, הם מחפשים בעולם האמנות הגלובלי פרויקטים אמנותיים משותפים מהסוג שבאופן טבעי אינו תופס את הידע ואת הפעולה היצירתית כמשהו שהולך ומתמעט כשהוא מחולק ומשותף. לכן הם עובדים

על סטרוקטורות שגם מחוללות קולקטיביזציה של הערך העודף של ייצור היתר, וגם מפתחות שיטות לחלוקה מחדש של צורות הידע והפעולה הנולדות מתוך הניצול (העצמי) הקפיטליסטי בשדה האמנות. בהקשר זה, חברי רואנגרופה אמרו בריאיון:

אנחנו מתרחקים מהיגיון של עבודות מוזמנות, כי הוא מצמצם את היחסים לכדי עסקאות בין שני צדדים. אנחנו מבקשים מכולם לעשות את מה שעשו עד עכשיו, ותוך כדי זה לשקול מה ברצונם לעשות בעתיד. כך אנחנו מונעים מן העבודות להפוך ליצירות אוטונומיות נפרדות. במובן זה, תמיד מדובר בהבנה של המשאבים בדרך אחרת מזו הקפיטליסטית, ואז באיסופם ובחלוקתם מחדש, כפי שהם עומדים זמינים בלב הקפיטליזם הגלובלי של שדה האמנות. כצורת ארגון ענקית, הדוקומנטה בוודאי מציעה שפע של הזדמנויות לכך (Sternfeld 2021, 79).

כך נוצרה תערוכה שמילאה את המרחב העירוני של קאסל ואת מוסדותיה בשלל הזמנות פוליפוניות לחשוב יחד, לחלוק ולשתף מידע, לקרוא לעולם בשמות אחרים, להחליף סיפורים, להמחיש לעין את פירות החשיבה הטרונס-לוקלית המשותפת ולחלוק אותם, ובתוך כך לדמיין צורות פעולה חדשות או רק להיפטר מן הישנות.

## 2. מהייצוג אל התשתית

המעבר מהייצוג אל התשתית ניצב הן בהקשר הקונקרטי של שדה התערוכה הן בהקשר הכללי של החברה: במשך זמן רב מאוד היה הייצוג אמצעי מהותי לשליטה באמצעות תערוכות. כידוע לנו מבנדיקט אנדרסון (1999) ומטוני בנט (Bennett 1995; Duncan 1996), למשל, מה שהוצג – מאז שלהי המאה השמונה-עשרה, לכל המאוחר – הוצג כדי לדמיין קהיליות, לאחד אומות ולהפריד בין ה"אנחנו" ל"אחרים". ברוח זו, הביקורת על הייצוג בתערוכות, כפי שנוסחה בראש ובראשונה במאה העשרים באקטיביזם ובאופני שיח ביקורתיים – אמנותיים, מוזיאולוגיים, בתחום לימודי התרבות או אוצרותיים, למשל אצל דונה הראווי (Haraway 2004) או הנרייטה לידצ'י (Lidchi 1997) – שמה לה למטרה לא רק לנתח ולהבין תערוכות. במידה רבה מזו לאין שיעור, ביקורת הייצוג במוזיאונים לא הייתה אלא ביקורת על אופני השליטה בנו.

כיום איננו נשלטים עוד רק באמצעות הייצוג, ואולי גם לא בעיקר באמצעותו. אני חבה לאירית רוגוף ולעמיתיי ולעמיתותיי ב־freethought את העיסוק רב-השנים בתפיסה של ה"תשתיות" כמנגנונים לשליטה בהווה. נראה שהזדהות עם האומה אינה עוד הדרך היחידה שבה הולמים בנו בפוליטיקה הניאו-ליברלית, ונראה שדרך זו מאוגפת בהדרגה ואף מוחלפת חלקית בידי אסטרטגיות אחרות: מתמטיקה ואלגוריתמים, חישוביות, דירוגים ולוגיסטיקה – במילים אחרות: תשתיות. מאחר שהייצוג אינו עוד צורת השלטון היחידה,

ואולי גם אינו עוד צורת השלטון המהותית ביותר, ביקורת הייצוג אינה עוד הפרקטיקה רבת העוצמה ביותר בעבודה הביקורתית על תערוכות ובתערוכות. אם כך, מה שמתרחש כעת יותר ויותר, ומה שלדעתי קרה באופן משכנע מאוד בדוקומנטה חמש-עשרה, הוא פרקטיקה חדשה שאינה רואה עוד בייצוג את מרחב הפעולה החשוב ביותר, אלא חורגת אל מעבר לו. ברוח זו, בדוקומנטה חמש-עשרה ראינו פרקטיקות אמנותיות שאינן מוסבות "על משהו" אלא עושות משהו בעצמן, פרקטיקות שמשתמשות באמצעיה של האמנות כדי לארגן דברים אחרת. מדובר אפוא בפיתוח של תשתיות אחרות באמצעים ביקורתיים, אמנותיים ואוצרותיים, ובמובן הזה אנו יכולים לומר שמדובר, במובן האמיתי ביותר של דבריו של מישל פוקו, ב"אמנות שלא להיות נשלטים במידה כה גדולה"<sup>3</sup>; אמנות כפרקטיקה שמגיבה במענה משלה על השליטה באמצעות תשתיות, ומענה זה הוא הארגון של נחלות הכלל.

### 3. נחלות כלל כאזורי מגע/קונפליקט

כמו הרבה תיאורטיקניות ואקטיביסטים ברחבי העולם, דוקומנטה חמש-עשרה הדגישה את ההיבט הפרפורמטיבי של נחלות הכלל<sup>4</sup> – כילול מופיע כאן כפרקטיקה של חלוקה מחדש ושל דמוקרטיזציה. עם זאת, כשעוסקים בנחלות כלל עולה תמיד השאלה מי נכלל ומי מודר, ואיך אפשר לשאת ולתת על ההדרות הבלתי נמנעות. ג'ודית באטלר מסכמת בתמציתיות סוגיה בעייתית הכרוכה בכך – הבעייתיות של הדמוקרטיה של האספות: "אפילו כשאנו אומרים 'כולם', בניסיון להעמיד קבוצה חובקת כול, אנו עדיין מניחים הנחות מרומזות לגבי מי שנכלל, ולכן כמעט איננו יכולים להימנע ממה ששנטל מוף וארנסטו לקלאו מתארים באופן קולע כל כך כ'הדרה מכוננת', שעומדת ביסוד כל רעיון ומונח פרטיקולרי של הכללה" (Butler 2015, 4). מישהו תמיד נשאר בחוץ, מודר, מישהו תמיד אינו חלק מהכוונה המקורית. אלא שבכך אפשר להכיר רק עד כמה שלא משלימים עם זה. דמוקרטיה רדיקלית מתמצה אפוא בהכרה ב"חוץ המכונן" שעליו מדברים מוף ולקלאו, ובה בעת, באופן קונקרטי, בהתעקשות חוזרת ונשנית על פוליטיקה שבה, כפי שכתב ז'אק רנסייר בספרו **דיסצנזוס** (Rancière 1995), החלק שאין לו חלק יכול לתבוע את חלקו.

3 "כהגדרה ראשונה של הביקורת אני מציע את האפיון הכללי הבא: האמנות לא להיות נשלטים במידה כה גדולה" (Foucault 1997).

4 תיאורטיקניות ואקטיביסטים רבים (בעיקר באמנות העכשווית, באורבניזם ובתחום טכנולוגיית הקוד הפתוח) מדגישים את ההיבט הפרפורמטיבי של נחלות הכלל ומציעים לנסח אותו כפרקטיקה של כילול, כך שנוכל להבין את ההתהוות מתוך פרקטיקות קהילתיות קולקטיביות: האקטיביסט והארכיטקט סטברוס סטברידס, למשל, עומד על כך שפרקטיקות חברתיות של חברות חייבות לשלב מגוון וריבוי של ידע, סוגי שיח, פרקטיקות, מיומנות מקצועית ומומחיות כדי ליצור מרחבים קהילתיים. ראו Stavrides 2016.

עד כה נראה שהמושג של נחלות הכלל והכילול לא קשור כל כך לשאלות על קונפליקטים, סתירות ותהליכי שיג ושיח. אבל מאבקים אמנציפטוריים ותהליכים של כילול אינם משוחררים מסיפורי האלימות והעימותים בעולם שבו אנו חיים. ומה קורה כשפונים לטפל באלה? האם הם יכולים להישמע? האם נחלות כלל יכולות להשתנות? מה הפוטנציאל הדמוקרטי הרדיקלי שלהן? אני מבקשת לטעון שאת נחלות הכלל יש להבין לא רק כזירות של מפגשים שמחים, אלא גם כמרחבי שיג ושיח והקשרים של יישוב סכסוכים ועימותים – כאזורי מגע. מארי לואיז פראט וג'יימס קליפורד מגדירים אזורי מגע כהקשרים ותהליכים קונפליקטואליים של פעולה משותפת.<sup>5</sup> אני תומכת בראייה של נחלות הכלל כאזורי מגע, בהתלכדות קונפליקטואלית של מאבקים שחוצים קווי שבר מוכרים ורבי עוצמה. אבל אם העימותים והסכסוכים מוכחים, מתעוררת הסכנה שגם כוחה של הדמוקרטיזציה, שמבטיח ליצור עם נחלות הכלל סטרוקטורות חדשות, ילבש מאפיינים אנטי־דמוקרטיים מאיימים.

#### 4. הקונפליקט

אכן, סביב דוקומנטה חמש־עשרה התלקח קונפליקט: קונפליקט על האנטישמיות שבתערוכה.<sup>6</sup> העניין נדון בשלושה מישורים. ראשית, מוטיבים אנטישמיים התגלו במיצב של הקולקטיב טָאָרְיִנְג פֶּאָרְדי שהוצג בפרידריכספלאץ, כיכר מרכזית בקאסל, בטבור הדוקומנטה. בתחילה המיצב כוסה, ואחר כך הוסר. שנית, היה אפשר לראות בדוקומנטה כמה עבודות אנטי־ישראליות – יצירות אמנות, סרטים וחומרי ארכיון – שהשתמשו באופני שיח אנטישמיים ובדימויים אנטישמיים כדי לתקוף את ישראל ולעשות לה דה־לגיטימציה. שלישי, מעבר לעניין הייצוג התעוררה השאלה אם היה בדוקומנטה "חרם שקט" על עמדות ישראליות. השאלה הזאת לעולם אינה ניתנת למדידה ולאומות, ואולי דווקא בשל כך היא מצביעה על אסטרטגיות "תשתיתיות" מדי. אבל דווקא משום כך יכולה למעשה השאלה הזאת על הדרה פוטנציאלית להתאים להתדיינות, במובן של תהליכי השיג והשיח במסגרת הכילול.<sup>7</sup>

5 Pratt 1991; 2008; Clifford 1997

6 על ההיסטוריה של האנטישמיות בדוקומנטה מאז דוקומנטה X ראו Marchart 2022.

7 בהקשר הישראלי, שבו מופיע המאמר הזה, אנחנו יכולים כעת לשאול מה להתייחסות המבזה והתעמולתית כלפי ישראל ולאנטישמיות. עם זאת, זוהי שאלה קצת אחרת כשהיא נשאלת מהתפוצות, כי לא נדיר שמדברים שם על ישראל בהקשרים שמאלניים – אבל גם בשיח הימני וברטוריקה של היפוך היחס פושע-קורבן, כשמתכוונים ליהודים דווקא. על רקע העימותים הניטשים בין המאבקים נגד אנטישמיות למאבקים נגד גזענות בגרמניה ובאוסטריה עומדות שתי שאלות נוספות המעסיקות כיום את הפוליטיקה של הזיכרון ואת התנועות החברתיות: האחת נוגעת לייחודיות של השואה כאשר פונים לנושא של פשעי הקולוניאליזם, והאחרת נוגעת לכך שבעקבות ההכרה באנטישמיות כחלק מן ההיסטוריה האירופית וההווה האירופי, ועל רקע ההכרה הזאת, יש קושי ניכר לתאר את היהודים (בייחוד בגרמניה) כ"לבנים". ראו Coffey and Laumann 2021; Mendel et al. 2022.

לדוקומנטה ולדיון על האנטישמיות בה התלוו פולמוס תקשורתי ואווירה סוערת במדיה החברתית. באווירה הזאת נעשה שימוש במונחים בעייתיים רבים, בקיצורים ובראשי תיבות שבכל פעם נקראו כגזעניים וכאנטישמיים, ובמקרים רבים אכן היו כאלה. בצדק אפשר להצביע על כך שהשיקולים של טובת המדינה הגרמנית סיכלו מראש כל אפשרות לקיים שיג ושיח, ושהפולמוס התקשורתי חולל קיטוב. עם זאת, גישה שרוצה לקדם ולעודד את הלומבונג תצטרך לחפש אופני ויכוח ומחלוקת שמפתחים פרקטיקות שביכולתן לחצות את גבולות ההיגיון של המדינה ושל התקשורת. אבל התגובה על דוקומנטה חמש-עשרה לא נגעה לשיג ושיח ולהרחבת האופק של נחלות הכלל לעבר שיתופי פעולה טרנס-לוקליים עם ארגונים יהודיים, אלא באה לידי ביטוי בראש ובראשונה במגננה, בהתקפות נגד, בציפוף השורות במחנה, בהאשמות בגזענות ובטיעונים משפטיים. במקום לעסוק בכלל, נאלצנו להתמודד עם טינה מכל הצדדים ועם תגובות רוויות שנאה וסירוב לשוחח. ברוב המקרים, השאלה לא הייתה איך אפשר ליישב את הקונפליקט במסגרת הלומבונג, אלא רק איך אפשר להוכיח ולדון בכך שהצד השני לעימות הוא אכזרי, ואפילו לא דמוקרטי ולא צודק. עם זאת, חוותי גם רגעים אחרים:<sup>8</sup> כבר בלילה שלאחר היום שבו נתלתה הכרזה של טארינג פאדי ואז כוסתה בידי דוקומנטה בע"מ<sup>9</sup> בגלל הדימויים האנטישמיים שהופיעו בה, ישבנו ודנו – אני, איסבֶּנְטוֹ הֶרְטוֹנֹ מְרוֹאֲנְגְרוֹפֶה ומיקי לור מהקהילה היהודית בקאסל – בשאלה באיזו צורה של לומבונג אפשר לטפל בכרזה. אלא שהרעיון להסיר את הכרזה במציג יחד עם טארינג פאדי והקהילה היהודית של קאסל לא יכול כלל להתממש, משום שלמחרת בבוקר דוקומנטה בע"מ יישמה את ההחלטה להסיר אותה, באופן עצמאי ובלי קשר לרואנגרופה. שיחה נערכה גם במסגרת "רדיו לומבונג" ב-6 באוגוסט 2022, בבניין רורֶהָאוס שבדוקומנטה חמש-עשרה, ובה נדונה האנטישמיות. למעשה, כמה קשרים וחיבורים חשובים נרקמו עם הקהילה היהודית בקאסל ובמיוחד בינה ובין הרטונו וְרֶזֶה אָפִיסְנֶה, שני הנציגים של רואנגרופה החיים בקאסל. אבל בסופו של דבר, כל זה לא היה חזק דיו כדי להפוך את הבעיה למשהו שעשוי להניב פירות מתוך שימוש באמצעים של לומבונג, שכן קרוב לוודאי שגם בתוך קהילת הלומבונג לא הייתה עמדה משותפת בעד עמדה משותפת עם הקהילה היהודית. וכך, מאה הימים של אזור המגע – החסר, למרבה הצער – הסתיימו בביטויי כעס משני הצדדים. בימים האחרונים של התערוכה, קהילת לומבונג פרסמה מכתב נוסף ובו המילים "אנחנו כועסים, אנחנו עצובים, אנחנו מאוחדים", וכן סדרת כרזות שעליהן התנוססו בין השאר המשפטים "מי אנטישמי?" ו"שחררו את פלסטין מאשמה

8 כשהחלו ההכנות לדוקומנטה חמש-עשרה, עדיין הייתי פרופסורית-הדוקומנטה באקדמיה לאמנות בקאסל. לכן כבר בשלב מוקדם היה לי קשר עם רואנגרופה. נוסף על כך, ביליתי זמן רב בדוקומנטה חמש-עשרה עם הסטודנטים ובמסגרת תוכניות ציבוריות.

9 "דוקומנטה ומוזיאון פרידריציאנוס בע"מ" היא חברה ללא כוונות רווח שמוחזקת וממומנת בידי העיר קאסל ומדינת הסן, השותפות לבעלות עליה. החברה זוכה גם לתמיכה כלכלית מצד קרן התרבות הפרלית של גרמניה. ראו [n.d.] documenta.

גרמנית". לאחר כל הוויכוחים וההתנצחויות הייתה בקהילה היהודית הרגשה שהיחס אליה לוקה בחוסר הבנה עצום, והדבר הניע את הקהילה להשיב בפרסום הצהרה נגדית: "גם אנחנו כועסים, גם אנחנו עצובים, גם אנחנו עייפים, אנו עומדים מאוחדים".

מי עומד אפוא עם מי? מי "מאוחד" ומי אינו שייך? לדעתי, על רקע ההבטחה של הלומבונג לדמיין עולם אפשרי אחר, הפרויקט של דוקומנטה חמש-עשרה חייב לאחר כל זה להיות פתוח לשאלה כיצד ייראה העולם האחר הזה ביחס לאנטישמיות. אבל מושג הלומבונג, שאיתו הופיעו רואנגרופה, בקושי היה מצויד לניהול שיג ושיח על סכסוכים פנימיים. וכך, דוקומנטה חמש-עשרה לא הייתה מסוגלת לא לשאת ולתת בדרך אגוניסטית על מרחב הכילול בהקשר טרנס-לוקלי, ולא להרחיב אותו באופן דמוקרטי-רדיקלי. נראה שדווקא לשם כך עלינו לעבוד על תשתיות בעולם שמתאפיינן בסרגציה הולכת וגדלה, עולם שמאורגן על יסוד טינה.

## 5. יחסי הבעלות וההיסטוריה של דוקומנטה 1955

אפשר כעת להסתייג ולומר שהוויכוח עצמו היה מלא טינה וניסיונות הפחדה גם כלפי רואנגרופה, ושהוא נוהל במידה רבה בידי המוסדות הגרמניים מתוך שימוש באמצעים משפטיים. ובוודאי אין להפחית כאן בהערכת תפקידו של המוסד דוקומנטה בע"מ. בנקודה זו אני מבקשת לסטות לרגע קל מהדרך כדי להצביע על אשמתה של דוקומנטה בע"מ במחדל חוזר ונשנה, שהרי הקונפליקטים שהוזכרו למעלה ודאי שאינם מנותקים מתולדות הדוקומנטה: המוסד המנהל את הדוקומנטה ואת הארכיון שלה, המוסד שהוא בעלי מותג הדוקומנטה, מציב את עצמו כיורשן של הפעולות והיוזמות בשנות ייסודה של הדוקומנטה, סביב 1955. בשנים האחרונות הלך והתברר שרבים מהמייסדים והמייסדות של פרויקט התערוכה היו בתקופה הנאצית חברים במפלגה הנאציונל-סוציאליסטית, וכי ורנר הפטמן – אחד ההוגים המרכזיים של תערוכות הדוקומנטה הראשונות, לצד ארנולד פּוֹדֶה – היה לא רק נאצי אלא גם פושע מלחמה, ועינה פרטיזנים באיטליה. המחקרים על כך חשפו לאור היום עוד ועוד חומרים,<sup>10</sup> ותערוכה במוזיאון הגרמני להיסטוריה שבברלין, שיוחדה להיסטוריה ולפוליטיקה של הדוקומנטה, נעשתה להקשר שבו מרכיבי ההמשכיות הנאצית בדוקומנטה הוצגו בפומבי לראשונה לאחר יותר משבעים שנה.<sup>11</sup> כפי שידוע לנו כיום,

10 בעיקר במוזיאון הגרמני להיסטוריה שבברלין, אבל גם במינכן ובקאסל. ראו למשל Buurman 2020; Redmann 2020.

11 כבר בסימפוזיון שהתקיים לקראת התערוכה הזאת נשאה האוצרת וההיסטוריונית של האמנות יוליה פרידריך הרצאה שכותרתה רבת המשמעות הייתה "מודרניות היא התרופה הטובה ביותר: כיצד סייעה הדוקומנטה לגרמנים להציג כפצעים שלהם את הפצעים שהשיתו על אחרים, ובה בעת להחלים". ראו Deutsches Historisches Museum 2019.

הדוקומנטה ב-1955 הציעה לכמה ממייסדיה, נוסף על הלבנת הביוגרפיות שלהם, את ההזדמנות לטהר את השם של אמנים גרמנים על דרך תיאורם כ"אמנות מגודה", ובתוך כך להמשיך להתעלם מאמנים יהודים. כך כתב הפטמן ב-1954: "האמנות המודרנית הוכרזה כהמצאה יהודית לפירוק 'הרוח הנורדית', חרף העובדה שאף לא אחד מהציירים הגרמנים היה יהודי" (Gross et al. 2021). וברוח זו ממש, בדוקומנטה 1955 לא יוצגו שום עמדות יהודיות גרמניות – האמן היהודי היחיד שהשתתף בה היה מארק שאגאל, עם עבודה שאכן הציגה יהודי.<sup>12</sup>

כל זה נדון לראשונה בפומבי, בהקשר של התערוכה במוזיאון הגרמני להיסטוריה, כבר בשנה שלפני הפתיחה של דוקומנטה חמש-עשרה. אבל מוסד זה – הדוקומנטה של קאסל בע"מ – כמעט לא הגיב על הדבר, ומעולם לא קיבל עליו אחריות בפומבי. אדרבה, הוא הוסיף לארגן מיני אירועים שאי-אפשר לתאר אותם אלא כמשככים ומרגיעים, ולא כמעוררים. וכך, בשנה של דוקומנטה חמש-עשרה לא ראה המוסד הזה סיבה כלשהי לעבד בפומבי את עול ההיסטוריה, ותחת זאת השאיר את השטח לרואנגרופה, שכאשר עומתו עם הנושא הרגישו שאינם מסוגלים להגיב עליו. נכון, אנו יכולים לומר שבעצם זאת הייתה המשימה של רואנגרופה.<sup>13</sup> אבל יותר מכך זאת בעצם הייתה ועודנה המשימה של דוקומנטה בע"מ. אלא שהאחרונה המשיכה כל הזמן להמעיט במשמעות העניין, לא התייחסה ברצינות לביקורת נגד האנטישמיות ונגד החרם השקט ואפילו השתתפה בדה-לגיטימציה של הביקורת. רק כשהיה ברור כשמש שהדימויים ניתנים לזיהוי כאנטישמיים – ברור עד כדי כך שלא היה אפשר עוד להכחיש זאת – רק אז נקט המוסד פעולה, וגם אז על דעת עצמו בלבד.

12 ולטר גראסקמפ כבר ציין כמה וכמה פעמים מאז 1994 את המחסור הכואב והמשמעותי הזה באמנים יהודים, אבל דבריו מעולם לא נקלטו והוטמעו. לדבריו, "חסר כאן לא רק אוטו פרוינדליך, שפסלו האדם החדש הופיע על פני העטיפה של קטלוג 'האמנות המנוונת'. חסר גם הארכי-אקספרסיוניסט היהודי-גרמני לודוויג מיידנר, חסרים ינקל אדלר וג'רט וולהיים וגיבורים יהודים-גרמנים אחרים של המודרנה – האם דיוקן עצמי עם דרכון יהודי של פליקס נוסבאום לא יהיה כאן, בדיוק כאן, במקומו הראוי?" (Grasskamp 2018, 24).

13 כבר בדצמבר 2021, כלומר חצי שנה לפני פתיחת הדוקומנטה, שאלתי את רואנגרופה בריאיון: "תערוכה במוזיאון הגרמני להיסטוריה שבברלין, על הפוליטיקה וההיסטוריה של הדוקומנטה, ממחישה את ההמשכיות והרציפות הביוגרפיות, הדיסקורסיביות והאוצרותיות של תערוכות הדוקומנטה בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים עם התקופה הנאצית. כמה חשוב לכם להציב את הפרקטיקה שלכם מתוך התייחסות למורשת הבעייתית ולזיכרונות הטעונים של ההיסטוריה של הדוקומנטה, כשאתם מדברים על הכוונה ל'מקם את קאסל'?" בתשובתם הם לא נכנסו לענייני ההיסטוריה: "בשבילנו, למקם את קאסל פירושו לברר איזה תפקיד יכול להיות לקאסל כמקום ביחס למקומות אחרים שאנחנו עוברים איתם. מבחינה מרחבית, גם קאסל לא צריכה להיות ייחודית במינה או אוטונומית. כחלקים ממקום, מאלינו מוכן שההיסטוריות של העיר ימלאו תפקיד כאשר ליחסים שייקמו בינו ובין אחרים. אותנו מעניין איך ההיסטוריות האלה משפיעות על חיי היומיום של מי שנמצאים בעיר ממש עכשיו. דמיון, השראה, תקוות, פחדים וניסיונות – כל זה חלק ממה שאנו מבינים ברגע זה במילים 'לומבונג קאסל'" (Sternfeld 2021, 81).



במובן זה מתעוררת השאלה אם המוסדות בכלל התייחסו אי פעם ברצינות לרואנגרופה בתפקידים כמנהלים אמנותיים, מעבר לערך המוסף של הקבוצה למוטג הדוקומנטה. ואכן, כל המעורבים ראו עצמם נבגדים בידי המוסד – הרי הוא לא היה מסוגל לקרוא לאנטישמיות בעבר ובהווה בשמה, ולא להתייחס ברצינות לאמנים ולאמניות, לאוצרים ולאוצרות, גם לא על רקע סטרוקטורות גזעניות ותנאים מפוקפקים. המוסד, שנהנה לראות את עצמו כגורם "מאפשר", הפך אפוא את אזורי המגע לבלתי אפשריים כשלא קיבל עליו את אחריותו שלו עצמו, מה שגרם בסופו של דבר לכך שהמנכ"לית סבינה שורמן נאלצה להתפטר מתפקידה בלחצם של פוליטיקאים גרמנים.

אבל נוסף על כך, גם כאן מתעוררת שאלת התשתיות. התשתית של הדוקומנטה מוסדרת לפי המשפט האזרחי, בהיותה מותג וחברה ללא כוונות רווח ובעירובן מוגבל. בה בשעה שהיא שומרת לעצמה את זכויות הקניין, היא יכולה להסתתר מאחורי השיח של "נחלות כלל", ותחת הביקורת הציבורית להסיט את כל ההתקפות אל רואנגרופה. אך למרות הרטוריקה של נחלות כלל, ליחסי הבעלות יש תפקיד. ואסור לנו להמעיט בערכם של ההיבטים החומריים והמשפטיים: אנו אמנם מדברים על "משאבים משותפים" ו"טובין משותפים", אבל אנו רואים שהבעלות החוקית על דימויים, אמנות, תרבות וידע מוסדרת יותר ויותר בידי תאגידים פרטיים, מפעלים תרבותיים ומותגים שפועלים רק לשם הערך העודף ויוצרים תנאים משפטיים לצורות בעלות שמפקיעות את נחלות הכלל ומצמצמות אותן בפני המשתמשים והמבקרים. ואלה – תרומתם מתקבלת בברכה, עד שאינה מתקבלת מתקבלת עוד בברכה.

## 6. סיום: להישאר עם הקונפליקט

הקונפליקט נמשך בהמבורג, שכן בעקבות דוקומנטה חמש-עשרה מונו הרטונו ואפיסינה למשרות פרופסור-אורח לשנה מטעם ה-DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), המקדם חילופים ושיתופי פעולה אקדמיים) באקדמיה לאמנויות יפות בהמבורג, שבה גם אני מלמדת. סמסטר החורף התחיל במחאה באירוע הפתיחה, וההתנגדות לאנטישמיות – בוודאי מצד הקהילה היהודית, אבל גם מצד פוליטיקאים מקומיים ואקטיביסטים בהמבורג – לא הפסיקה. הדרישה הייתה לשחרר את הפרופסורים-אורחים מתפקידם. הקהילה היהודית ביטאה את מחאתה במילים "אנחנו לא חזירים"<sup>14</sup>. בתגובתה למחאות הייתה האקדמיה לאמנות פתוחה לביקורת, ובד בבד נחושה בהחלטתה שלא לסיים חוזה עומד ותקף. השתתפתי עם הרטונו ואפיסינה באירועים רבים; התעקשנו לדבר זה עם זה, להתווכח, ולמרות זאת לעשות פרויקטים יחד ואף ללמד יחד. בעיני רבים זה נחשב

14 דברים אלו נאמרו בתגובה לעבודה צדק לעם של הקולקטיב טארינג פאדי, שהוסרה מן התערוכה לאחר שהתגלו בה כמה דימויים שנתפסו כאנטישמיים – אחד מהם של חזיר בדמות חייל ישראלי חמוש שקסדתו נושאת את הכיתוב MOSAD (הערת המערכת).

בעייתי. צד אחד חשב שהעמדה שלי ממוקדת מדי באנטישמיות וראה בי משתפת פעולה עם עמדות גרמניות שתומכות במדינה, ואילו מהצד האחר קיבלתי מכתבים אנונימיים שבהם הואשמיני שאני נותנת לגיטימציה לאנטישמיות ומלמדת עם אנטישמים.

כנס של האקדמיה לאמנויות יפות בהמבורג, שכותרתו "הפולמוס של דוקומנטה חמש-עשרה", הוביל לרגעים טעונים נוספים. כשאחד מאמני קולקטיב טארינג פאדי הציג את העבודה המדוברת ואת תהליך היצירה שלה, הקהל איבד את סבלנותו והתחיל לכעוס – הוא הרי לא הזכיר את האנטישמיות. כשנשאל אם היה מציגי שוב את העבודה, ענה: "שאלה טובה. כן. לא. אולי". רחש של זעם עבר בקהל, שרובו הגדול סבר כי התשובה הזאת בלתי הגיונית, ערמומית ואירונית. הרטונו ואפיסינה, מצידם, הרגישו כי הם אינם מובנים וכי גוררים אותם שוב לעמוד למשפט. אזור המגע מלא אי-הבנות, ולפעמים אנחנו משתנים בתוכו דווקא ברגעים שאינם נראים מתאימים לכך.

לפני כמה שבועות ערכנו במסגרת התוכנית לחינוך לאמנות של האקדמיה לאמנויות יפות בהמבורג סדנה אינטנסיבית בת שלושה ימים שכותרתה "להתמודד עם קונפליקטים: עבודות נגד אנטישמיות וגזענות כפרקטיקה אמנותית"<sup>15</sup>. בסדנה השתתפו אפיסינה והרטונו, אמנים ואמניות ומתווכים ואוצרות שרואים בעבודתם פרקטיקה נגד אנטישמיות וגזענות. היה חשוב לנו להתמודד עם הקונפליקט. אנחנו לא רוצים להימנע ממנו, לא רוצים לחמוק ממנו, לא רוצים להיות בצד הבטוח והמוגן, אבל אנחנו גם לא רוצים שהקונפליקט יוגדר בידי התקשורת, באמצעות המדיה החברתית, וגם לא דרך האנטגוניזם של מאבק. אנו סבורים שחשוב והכרחי לדבר על אנטישמיות: על אנטישמיות בשדה האמנות, בחברה, בגרמניה ובעולם, על אנטישמיות בתנועות הימין, אבל גם על אנטישמיות בשמאל ובהיסטוריה של תנועות אמנציפטוריות. נראה לנו לא פחות חשוב שלא לשסות זה בזה את המאבקים נגד גזענות ואת המאבקים נגד אנטישמיות; ללמוד להבין את ההיגיון הספציפי של המאבקים השונים, לא לערבב ביניהם, אבל גם לא לנהל אותם בנפרד.

הסדנאות היו אינטנסיביות, וללא ספק היו רצופות קונפליקטים ואי-הבנות. ואי-אפשר לתאר אותן טוב יותר מכפי שעשתה פראט ב-1991 כשהתייחסה לאזור מגע בכיתה שלה: "לצד הזעם, חוסר ההבנה והכאב היו רגעים מלהיבים של פליאה ותגלית, הבנה הדרדית וחוכמה חדשה – ההנאות של אזור המגע" (Pratt 1991).

האקדמיה לאמנויות יפות בהמבורג

תרגום: חנן אלשטיין

15 Workshop: Sich Konflikten stellen — Arbeiten gegen Antisemitismus und Rassismus als künstlerische Praxis. את הסדנה ארגנו אנוכי, אניה שטיידינגר, קרינה הרינג, שרה סבלנפור ויוליה שטולבה. בסדנה השתתפו אמנים ואמניות רבים וכן סטודנטים וסטודנטיות מהאקדמיה לאמנויות יפות בהמבורג, האקדמיה לאמנויות יפות בווינה ואוניברסיטת אלטו בהלסינקי (ראו בדף המוקדש לסדנה באתר האקדמיה לאמנויות יפות בהמבורג).

## ביבליוגרפיה

אנדרסון, בנדיקט, 1999. *קהילות מדומיינות*, בתרגום דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

- Bennett, Tony, 1995. *The Birth of the Museum*, New York: Routledge.
- Butler, Judith, 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge: Harvard University Press.
- Buurman, Nanne, 2020. "orthern Gothic: Werner Haftmann's German Lessons, or A Ghost (Hi)Story of Abstraction," *documenta studies* 11, pp. 1–49.
- Clifford, James, 1997. *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- Coffey, Judith, and Vivien Laumann, 2021. *Gojnormativität: Warum wir anders über Antisemitismus sprechen müssen*, Berlin: Verbrecher.
- Deutsches Historisches Museum, 2019. "Moderne ist die beste Medizin | Julia Friedrich | Symposium 'documenta'" [video], YouTube, 24.10.2019.
- documenta, n.d. "documenta und Museum Fridericianum gGmbH," documenta (online).
- Duncan, Carol, 1996. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel, 1997. "What is Critique?" in *The Politics of Truth*, trans. Lysa Hochroth and Catherine Porter, Los Angeles: Semiotext(e), pp. 41–82.
- Grasskamp, Walter, 2018. "documenta — Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel, 15. juli bis. 18. september 1955," in Simon Großpietsch and Kai-Uwe Hemken (eds.), *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Kassel: Kassel University Press, pp. 18–25.
- Gross, Raphael, Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss, and Dorothee Wierling, 2021. *Documenta: Politics and Art*, Berlin and Munich: Deutsches Historisches Museum.
- Haraway, Donna, 2004. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936", in *The Haraway Reader*, New York: Routledge, pp. 151–198.
- Lidchi, Henrietta, 1997. "The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures", in Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage, pp. 151–222.
- Marchart, Oliver, 2022. *Hegemony Machines: documenta X to fifteen and the Politics of Biennialization*, Zürich: NBK.

- Mendel, Meron, Saba-Nur Cheema, and Sina Arnold (eds.), 2022. *Frenemies: Antisemitismus, Rassismus und ihre Kritiker\*innen*, Berlin: Verbrecher.
- Pratt, Mary Louise, 1991. "Arts of the Contact Zone," *Profession* 91, pp. 33–40.
- , 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge.
- Rancière, Jacques, 1995. *La Méésentente: Politique et philosophie*, Paris: Galilée.
- Redmann, Mirl, 2020. "Das Flüstern der Fußnoten: Zu den NS-Biografien der documenta Gründer\*innen," *documenta studies* 9.
- Sollfrank, Cornelia, Felix Stalder, and Shusha Niederberger, 2021. "Introduction," in Cornelia Sollfrank, Felix Stalder, and Shusha Niederberger (eds.), *Aesthetics of the Commons*, Zürich: Diaphanes, pp. 11–39.
- Stavrides, Stavros, 2016. *Common Space: The City as Commons*, London: Zed Books.
- Sternfeld, Nora, 2021. "Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität: ruangrupa im Gespräch mit Nora Sternfeld," *Texte zur Kunst* 124, pp. 72–83.