

Double Take Triple Give

להחזיר מכת



מנהלת ואוצרת ראשית מילנה גיצין-אדירם

התערוכה המתחלפת טרילוגיית תערוכות וידיאו
תערוכה שלישית בסדרה

להחזיר מבט

אוצרת אורחת חן תמיר

אמנים

פרויקט וואטס האוס, פרפים, גיל & מוטי, צוות החשיבה גאנה, יוסי ואיתמר, ריאקטור, קוקו פוסקו, תרזה מרגולס

מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית

שבט תשע"א - אדר ב' תשע"א

ינואר 2011 - מרץ 2011

צוות המוזיאון

אוצרת משנה ומנהלת מחלקת תוכן לאה אביר

עוזרת לאוצרות ומחקר אורית בולגרו

הפקה נעמה הנקין

מנהלת פיתוח וקשרי חוץ גליה פישר

קשרי קהילה וחינוך מאיר טאטי

מנהל טכני רמי מסיקה

הדרכה אורן בן מורה

מתמחות טל בכלר, דינה יקרטון

תלייה ובנייה ששון מזור

ציוד טכני דורון הקרנות מחשב וידיאו

יחסי ציבור אלה איתן

קטלוג

עיצוב והפקה גיא גולדשטיין

עריכה לשונית עברית אריאל אדירם

עריכה לשונית אנגלית רוזמרי הת'ר

לוחות והדפסה ע.ר. הדפסות בע"מ

© מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית ע"ש בן ארי, 2011

עיריית בת ים

אגף תרבות ותכנון אסטרטגי

החברה לתרבות פנאי וספורט

תודות

אזר פודמסקי-שקד, אריה ללוש, גלית שאשו-והבה, מנחם רון, אורן גיאת, אור טל עמר, רפי גואטה, מירי מויאל, יעקב מזרחי, אלה קשי, רינת קשי, רולנד בבל, איימי אוון, מריאנו בוש, דור גז, סאשה דרוסדיק, המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון, לורה מוט, אנתוני מרצ'ליני, קים סימון, גיי סקורק, דאגלאס פולסון, קלאודיה פרידלי, ארלין רוטנברג, אלון תמיר, סיון תמיר



תוכן עניינים

1. **פתח דבר** מילנה גיצין-אדירם [04]
2. **להחזיר מבט** חן תמיר [06]
3. **אותה הסצנה** לורה מוט [43]

פתח דבר

שלוש התערוכות היוצרות יחד את "התערוכה המתחלפת" מבקשות לאתגר ולבדוק את אפשרויות וגבולות ההצגה של אמנות הווידיאו, ואת היכולת של המוזיאון בעל הארכיטקטורה המודרניסטית להכילה ולהציגה. כמו מרבית התערוכות המוצגות במובי, גם תערוכה זו נולדה מתוך המבנה הייחודי של המוזיאון ומתוך השאיפה לעבוד איתו ולחתור תחתיו בעת ובעונה אחת.

בדומה לעבודת וידיאו המוצגת שוב ושוב, גם החלל העגול והפתוח של המוזיאון, על שתי קומותיו, יוצר מעין לופ החוזר על עצמו. התערוכה מתייחסת לאותה נקודת השקפה בין האדריכלות המעגלית לבין החזרתיות המובנית במדיום ויוצרת מערכת יחסים מורכבת בין המבנה לבין היצירה המוצגת. "התערוכה המתחלפת" מבקשת להפוך את כיוון המבט של הצופה ולייצר תנאים חדשים לצפייה בעבודות ולהתמצאות בחלל על ידי הפיכת המוזיאון כולו לאולם הקרנה שבו הצופה ניצב עם הגב אל הקיר ומפנה מבטו למסכים המוצגים במעגל על מעקה הקומה השנייה.

ההכפלה וההדהוד של המבנה והמדיום מוצאים ביטוי גם בהחלטה להזמין שלוש אוצרות שיציגו שלוש פרשנויות אפשריות, שונות במהותן אך משיקות ומשלימות, לאפשרויות הטמונות במפגש בין הווידיאו לבין המוזיאון. כל אחת מהאוצרות בחרה בפן אחר שיש למדיום להציע, מעבודת הווידיאו האקספרסיבית והנרטיבית ועד לווידיאו ככלי המתעד ומנציח את המציאות או את הפעולה האמנותית.

אני רוצה להודות לשלושת האוצרות - דנה תגר הלר, מעין אמיר וחוץ תמיר - שנעתרו לאתגר והעניקו לפרויקט הייחודי פרשנות אישית ומרתקת ולאמנים הרבים המשתתפים בתערוכה המורכבת. תודה משולשת לצוות המוזיאון, שהפליא להוציא אל הפועל בזמן מוגבל שלוש תערוכות שונות היוצרות שלם הגדול מסך חלקיו.

מילנה גיצין-אדירם

אמנים

פרויקט וואטס האוס

פרויקט וואטס האוס נוסד בשנת 2008 הן כעבודת אמנות והן כארגון ללא מטרות רווח על ידי אדגר ארסנו (יליד 1972, לוס אנג'לס) ועשרות מתנדבים

פרפים

פרפים הוא קולקטיב שפועל בקופנהגן, ברגן וניו יורק. חברי הקולקטיב הם פל בארג (יליד 1978, קופנהאגן), דאגלאס פולסון (יליד 1980, לנקסטר) ולורידס סונו (יליד 1980, המבאק)

גיל & מוטי

גיל נאדר (יליד 1968, ראשון לציון) ומוטי פורת (יליד 1971, גני יהודה), חיים ועובדים ברוטרדם משנת 1994

צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה הוא קולקטיב המבוסס בניו יורק שנוסד ב-2006 על ידי כריסטופר רובינס (יליד 1973, אטלנטה), ג'ון איווינג (יליד 1964, איתקה), ומטיי אודונקור. כרמן מונטויה (ילידת 1974, יוסטון) הצטרפה לקולקטיב ב-2009.

יוסי ואיתמר

יוסי עטיה (יליד 1979, ירושלים) ואיתמר רוז (יליד 1979, גני יהודה), החלו לעבוד יחד בתל אביב בשנת 2005

ריאקטור

ריאקטור הוא קולקטיב שנוסד בשנת 2002 ופועל בנוטינגהם, בירמינגהם ומנצ'סטר. חבריו הנוכחיים של הקולקטיב הם ניקי ראסל (יליד 1979, לידס), סטוארט טייט (יליד 1968, פיירהאם), ודניאל וויליאמסון (יליד 1978, מקלספילד)

קוקו פוסקו

קוקו פוסקו (ילידת 1960, ניו יורק), חיה ועובדת בניו יורק

תרזה מרגולס

תרזה מרגולס (ילידת 1963, קוליאקון), חיה ועובדת במקסיקו סיטי

להחזיר מבט

חן תמיר

בשני העשורים האחרונים התרחבה פעילותם של אמנים המנסים לקחת חלק בתהליך הייצור התרבותי באופן ישיר, כלומר לתקשר עם קהלם שלא באמצעות דימוי או אובייקט אלא דרך חוויה והתנסות. ההתנסויות הללו וההתערבויות במרקם החברתי הרחיבו את תחומי של המעשה האמנותי והעלו כמה שאלות: למי שייכות העבודות? כיצד הן תופסות את מקומן בספירה התרבותית הרחבה? מה קורה כאשר מתעדים אותן בפורמט דיגיטלי ומציגים את העבודה בפני קהל יעד חדש, ולא מול אלה שהשתתפו בפעולה מלכתחילה?

התערוכה "להחזיר מבט" מבקשת להציג את הפעולה האמנותית-חברתית על ביטוייה העכשוויים, לבחון כיצד אנו קולטים אותה ובאילו תנאים. בעבודת האוצרות שאפתי להצביע על מורכבותה של פעולה אמנותית מסוג זה, ולהראות שלעיתים קרובות תהליך הקליטה וההכנה שלה עקיף ומתווך באמצעי המחשה שעל אף היותם חיצוניים, הם נעשים בסופו של דבר לחלק אינטגרלי של העבודה. בעמודים הבאים אנסה לטעון לטובת הפרקטיקה האמנותית-חברתית (Social Practice) כ"מדיום" לגיטימי של יצירה, שנשען בין היתר על המורכבות המובנית של הווידיאו כתוצר מכוון של התהליך ולא כאמצעי לתיעוד גרידא. הרעיונות שיעלו כאן יקבלו משנה תוקף בתערוכה עצמה, שכן היא מזמינה את הצופים לתפוס את מקומם כ"יוצרי משנה" של העבודות, שמלכתחילה נשענו על השתתפות פעילה מצד קהלן.

הפרקטיקה האמנותית-חברתית

"להחזיר מבט" בוחנת עבודות השייכות לקטגוריה הכללית של "פרקטיקה אמנותית-חברתית". המשותף לאמנים הפועלים במסגרת החברתית הזו הוא הרצון ליצור מחוץ לגבולות הגלריה, לאפשר שיח הדדי קולקטיבי, לממש חזון יצירתי שמעבר ליוצר האינדיבידואלי ולחמוק משליטת הקפיטליזם בעולם האמנות.

אתגרים אלו אינם חדשים, וזה עשרות שנים דוחקים אמנים את הגבולות הללו ובוחנים אותם. ואמנם הפרקטיקה האמנותית-חברתית אכן נשענת על שושלת של תנועות אמנות ששיתפו את קהלן - ביניהן הדאדא, האינטרנציונל הסיטואציוניסטי, מיצגי הפנינג (Happenings), אמנות אדמה, ביקורת הממסד ואמנות מושגית - כשם שהיא שואלת ללא הרף מאמנות המיצג. בתיאור כללי, מאפייניה העיקריים של הפרקטיקה האמנותית-חברתית הם הארעיות והשינוף. כמו כל התנסות וחוויה, גם מה שנופל לתוך

הקטגוריה האמורפית של הפרקטיקה האמנותית-חברתית תחום תמיד בזמן. הנוקטים פרקטיקה זו מעוניינים לא פעם בתיעוד, אולם העובדות עצמן מערימות בפניו קשיים פתלתלים שאמנים התעלמו מהם כליל או פתרו אותם בשורה של דרכים מחוכמות.

בשנות ה-90 החלה לצמוח פעולה אמנותית-חברתית מסוג חדש. כמה חוקרים ואוצרים החלו לדון באמנות השיתופית-אינטראקטיבית בת זמנם, ונכתבו כמה ספרים ומאמרים בנושא, שכל אחד מהם נצבע בגוון החברתי והפוליטי של מחברו: הומי ק. באבא (Bhabha) כינה זאת "אמנות של שיחה" (Art Conversational), גרנט קסטר (Kester) טבע את המושג "אמנות דיאלוגית" (Dialogical Art), סוון גבליק (Gablik) בחרה ב"אסתטיקה של חיבור" (Connective Aesthetics), סוון לי (Laey) בחנה "סוגה חדשה של אמנות ציבורית" (New Genre Public Art) ועבור קריסטיאן קרואאגנה (Kravagna) זו הייתה פשוט "פרקטיקה של שיתוף" (Participatory Practice).¹ ספרו של ניקולא בוריו (Bourriaud), האוצר והתיאורטיקן הצרפתי, טבע את המושג "אסתטיקת יחסים" (Relational Aesthetics), שעתידי היה לציין את רוב-רובה של הפרקטיקה האמנותית-חברתית.² בוריו ייחס לעבודות הללו כוח של שינוי חברתי ויכולת יצירה של "מיקרו-אוטופיות" - זירות קטנות וארעיות של קהילתיות. הוא טען שעבודות מעין אלה הן "מפגשים אינטר-סובייקטיים" שהמשמעות נוצרת בהן לא באופן אינדיבידואלי אלא באורח קולקטיבי - על ידי הקהל והאינטראקציות החברתיות. זו אמנם הייתה הכוונה, אך בפועל - כמו שקרה למשל במסיבות הקארי הידועות של רירקריט טירוואניג'ה (Tiravanija) - מדובר היה לעתים קרובות באירועי אמנות סופר-קוליים שהוגבלו לגלריות ולרשימות התפוצה שלהן.

מי שביקרה בגלוי את בוריו היא קלייר בישופ (Bishop), שבמאמרה "אנטגוניזם ואסתטיקת יחסים"³ הוכיחה את אוירת הקליקה הסגורה המלווה את אסתטיקת היחסים. תחת זאת היא הציעה צורת עבודה אחרת, שנודעה מאז כ"פרקטיקה אמנותית-חברתית". הפרקטיקה האמנותית-חברתית אינה ריאקציה לאסתטיקת היחסים; השתיים מתנהלות במקביל. ההבדלים ביניהן עשויים להישמע זניחים, אך חשוב להבחין בין אמנות שמגבה מערכת סגורה ותומכת בה, לעומת זו שקוראת עליה תיגר. נחמד אמנם להסתובב בגלריות ולהרגיש שאתה "קול", אבל אנחנו ("אנחנו" כאן במובן רחב מאוד) זקוקים לאמנות שתיקח אותנו מעבר לזה, או לכל הפחות לאמנות שתגרום לנו לשאול מה טיבם של הערכים השולטים בעולם האמנות ולטובת מי הם פועלים. זה עשוי לעורר בנו אי נחת, לעמת אותנו עם נושאים שנות לנו להרחיק ועם אנשים שאיננו מעוניינים בחברתם - אבל זה כל העניין.

אמנים הפועלים חברתית מתקשרים עם קהלם לא באמצעות דימוי אלא באופן ישיר, דרך החוויה. הווה אומר, הפרקטיקה האמנותית-חברתית מחברת את האמנות הגבוהה ברובד הסימבולי שלה ישירות עם קהלה - עם יחידים, קהילות ורשתות חברתיות. פעולה מהסוג הזה מתמקדת ביחסים שבין בני אדם

ובאופני האינטראקציה במסגרת הקהילה, החברה והתרבות. זוהי אמנות שיתופית ואינטראקטיבית מעצם טבעה, היות שהיא מבוססת על יחסים ואינטראקציות שבין אדם לאדם ובין האמן לזולתו באופן שאינו מוכתב מראש. ומכיוון שזו אמנות שנחווית, היא נטולת כל פן חומרי. היות שאינה מבוססת על אובייקטים, אמנות כזו מצליחה לחמוק מן הלוגיקה והתחום של התיאוריה הפורמליסטית. זו אמנות שאין לה דבר עם הצורה; כול-כולה תהליך.

קל לראות ששדה האמנות של היום הוא המגוון ביותר, ואכן יתרונו טמון בכך שהוא מסוגל להכיל פרויקטים ששום תחום אחר - אקטיביזם, אקדמיה, מדע וכן הלאה - אינו יכול להכיל. אי-המקובעות של שדה האמנות מאפשר פעולות כאמן הנורה בידו (כריס ברדן), קעקוע על גופם של עניים (סנטיאגו סיירה) ואנשים המעתיקים הר ממקומו (פרנסיס אליס). לרוב, מערכת המבוססת על הבחנות פורמליות מתקשה לפעול ולהשפיע על העולם שמחוצה לה - אך זה בדיוק מה שהפרויקטים ב"להחזיר מבט" מבקשים לעשות. הרשות שהפרויקטים הללו נוטלים לעצמם להתערב בכוחות חברתיים חיצוניים, שלעתים הם אבסטרקטיים למדי, מבלי שיהיה עליהם להצטדק, לקרוא לכוחות הללו בשמם או להתיישר על פי החוקים שלהם - מכל אלה שואבת הפרקטיקה האמנותית-חברתית את כוחה.

העבודות ב"להחזיר מבט"

כדי להיטיב ולהבין את הדגש המושם על עצם התהליך ועל האינטראקציה החברתית, מביאה התערוכה חתך מייצג של פרויקטים, שכל אחד מותח בדרכו את גבולות האינטראקציה הזו. בחלקם מושם הדגש על מעורבות אזרחית ואחריות חברתית, ואילו אחרים בוחנים משחקי תפקידים או מצבים שהיחיד מותקף בהם בפעולה כמו-אלימה.

התערוכה כוללת את פרויקט וואטס האוס (Watts House Project), אחת הדוגמאות המרחיקות לכת של אמנות כמעורבות חברתית. הפרויקט התהווה ב-2008 כשיתוף פעולה בין כמה אנשים, בהם אמנים, מקליפורניה והוא נועד לתפקד הן כפעולה אמנותית והן כארגון ללא מטרות רווח לכל דבר. הפרויקט המגדיר את עצמו כ"פרויקט אמנותי-שיתופי מתמשך בדמות מפעל לשיקום שכונות", מתקיים עד היום בשכונת וואטס בלוס אנג'לס, הסובלת מתת-פיתוח ארוך שנים ומושרש. במסגרת הפרויקט עובדים יחד חברי הצוות, מתנדבים ותושבי השכונה בשיפוץ שיכונים, טיפוח השכונה ואקטיביזם קהילתי. וידיאו המתאר את עבודתם ממחיש כמה מן העבודות שנעשו במסגרת הפרויקט, ביניהן פינוי מטרדי חניה, יצירת מרחבים ציבוריים, גינון, טיפוח וצביעת בתים ויצירת מוקדי משיכה לתיירות או לרווחתה הכלכלית של הקהילה כולה.

בבוחנו את אופני הפעולה של הפרקטיקה האמנותית-חברתית לא רק בצורת מסר העובר באמצעיים חווייתיים, אלא גם באמת המידה של שינוי חברתי מידי בספירה החברתית הממשית, פוסע פרויקט

וואטס האוס על קו הגבול שבין עבודת אמנות לבין פעולה אורחית, ובתוך כך הוא מותח את מושג היוצר ככיוונים מנוגדים כמעט: מצד אחד, הפרויקט הוא פרי עבודתו של אדגר ארסנו, המנהל והמייסד שלו, אך מצד שני, ובמידה שאינה פחותה, הוא גם תוצר של רבים שהתאגדו יחד ומביאים לפרויקט את אישיותם, תשוקותיהם, כישוריהם וקולם. מעבר לזה, "פרויקט וואטס האוס" רשום כארגון צדקה, ועל פי החוק האמריקני הוא מתנהל במבנה היררכי הכולל כמה משרות ודירקטוריון מכהן. הסתירה לכאורה בין ארגון בעל מבנה היררכי לבין פרויקט אמנות שיתופי מעידה על הגמישות של שדה הפעולה האמנותי.

קולקטיב נוסף הידוע בזכות הפרויקטים החברתיים והשאפתניים שהוא לוקח על עצמו הוא פרפים (Parfyme) הדני-אמריקני. אחד הפרויקטים של הקולקטיב הוא "כולם יכולים להשתמש בנמל" (Everyone Can Use the Harbor), שנערך ב-2008 כחלק מטריאנגל U-Turn בקופנהגן. בפרויקט, שנפרס על פני שישה חודשים, יצרו האמנים מוקד תרבותי בנמל קופנהגן, אתר עירוני שלא נוצל דיו. תאגיד גדול שהיה אמון על הפיתוח העתידי של האזור איפשר לאמנים לפעול שם ולעורר מודעות לפוטנציאל של המקום. מטה מאולתר הוקם בשתי מכליות ענק, והציבור הוזמן להשתתף במגוון רחב של פעילויות: השכרה של סירות פדלים, הקרנות סרטים על ספינה שטה, חפלות קבוצתיות, דייטים רומנטיים על המים, הפעלות לילדים, סדנאות וכן הלאה.⁴ הווידיאו שנוצר בתום הפעולה, "סיפור של מעבדת הנמל" (Story of the Harbor Laboratory, 2009), אינו רק תיעוד של האירועים אלא גם מלאכת אנימציה מורכבת המספרת את סיפורם של האמנים במאבקם מול התאגיד המארח, והוא משקף את אי-הנחת שלהם מהתפקיד שיועד להם כקומיסרים של תרבות וסוכנים של ג'נטריפיקציה, ומכך שבזמן שהם מרחיבים את הנגישות הציבורית של הנמל הם גם משרתים בטווח הארוך את מטרותיו של תאגיד פרטי.

גם בפרויקט "מופע למסירת מכתב אחד" (One Letter Deliver Show, 2010) העניקו פרפים שירות לציבור, שוב בסגנונם המוחצן והמוגזם - הפעם כדוורים ששינעו גלויות ענק על פני מעבורת לכל רחבי איסלנד. הגלויות נכתבו בידי אנשים בריקיאוויק ומוענו לחברים ולבני משפחה ברחבי האי הקטן. האמנים נאלצו להתמודד עם צרור אתגרים, ביניהם מזג אוויר סוער, הכוונות בלתי מספקות וכתובות לא ברורות, וגילמו באופן סטירי את תפקידם כדוורים נועזים וגיבורים של שירות המדינה. כמו ב"סיפור של מעבדת הנמל", גם כאן יצרו האמנים וידיאו מונפש המספר את קורות הפרויקט. ההרפתקה חולקה לתשעה פרקים, אחד לכל אחד מימי המסירה, והפרקים הוקרנו מדי יום במרכז אמנות בריקיאוויק. בניגוד לפרויקט וואטס האוס, פרפים סיפקו לציבור שירותים קטנים יחסית שנחיצותם מפוקפקת, ולפרקי זמן קצרים, אך הם עשו זאת באופן שזורה אור על תפקודם של מוסדות ממלכתיים ועל מידת השותפות שלנו בהם - או היעדרה.

Watts House Project

Volunteer Day at the Rosa Gutierrez Family Flower House
2009

פרויקט וואטס האוס

יום המתנדב בבית הפרחים של משפחת רוזה גוטיירז
2009





1



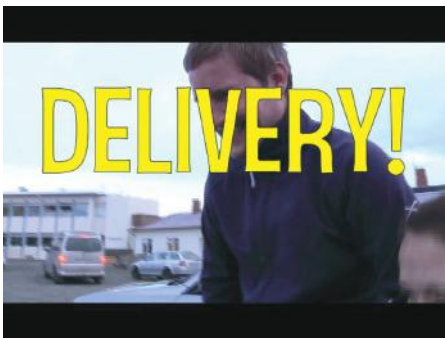
2



3



4



5



6

1 - 4 ►

פרפים

סיפורה של מעבדת הנמל

וידיאו, 25:42 דקות

2009

Parfyme

Story of the Harbor Laboratory

Video, 25:42 min.

2009

5 - 6 ►

פרפים

מופע למסירת מכתב אחד

וידיאו, 37:45 דקות

2010

Parfyme

The One Letter Delivery Show

Video, 37:45 min.

2010



פרפים

מוכע למסירת מכתב אחד
וידאו, 37:45 דקות
2010

Parfyme

The One Letter Delivery Show
Video, 37:45 min.
2010



נימה אירופית דומה בהקשר של שירות לציבור קיימת גם בעבודות של גיל & מוטי, צמד אמנים ישראליים שארגנו כמה פרויקטים שיתופיים-חברתיים במטרה לקבץ אנשים יחד או להעניק שירות כלשהו. אחד מהפרויקטים הללו היה "זמין בשבילך" (Available for You, 2008) שהתקיים ברוטרדם ובקופנהגן, ובו הציע עצמם צמד האמנים ככות עבודה ליום אחד למהגר ערבי כלשהו. את מגוון השירותים שסיפק - ביניהם עבודה בחנות מכולת, ניקוי וצביעת דירה, בישול וצביעת קיר בגינה אחורית - תיעדו גיל & מוטי באמצעות יומנים, תצלומים ווידאו. הפרויקט הופך את תפקידיהם של המעסיק ושל הפועל הפשוט; הישראלים עושים את העבודה השחורה בעוד שהערבים מקבלים עמדת כוח.

פשוטה ככל שתהיה, מחווה כזו פועלת בכמה כיוונים. היא איננה רק בגדר צעד פעיל לקראת דו-קיום דתי ואתני והתעקשות עליו, אלא גם פעולה במישור שמעבר ללאומיות, הבוחנת מה תפקיד האמן והאמנות בכלל. בוויטור שלהם על דימוי או אובייקט, עוקפים גיל & מוטי את דרכי הביטוי האמנותיות השגורות ומעניקים באופן ישיר שירות לציבור, כפי שעשו גם פרפים ופרויקט וואטס האוס. התועלת לחברה מגולמת כאן באופן ישיר, בתוצרי עבודה ממשיים. בכל יום שהם "זמינים בשבילך" הם משפרים את חייו של המהגר, פשוטו כמשמעו. בישול ארוחה או עבודה בחנות נדמים כתרומה מזערית וקצרת מועד לעומת מחויבות חברתית בת-קיימא, אבל העניין אינו בעבודה המושקעת. העבודה כאן איננה אלא מחווה סימבולית של רצון טוב, תירוץ לתקשר עם האחר - מי שלעיתים קרובות כל כך מודר לשוליים כמהגר ו/או כאויב.

מהלך דומה של שירות ציבורי מפוקפק נוקט גם צוות החשיבה של גאנה (Ghana Think Tank), המתיימר לפתור בעיות של ה"עולם הראשון". אנשי הצוות האמריקני מלקטים בעיות בערים שאליהן הם מוזמנים, בדרך כלל ערים מערביות ומבוססות שיש להן די משאבים לממן אמנות ציבורית, ואז פונים לקבוצות אנשים במדינות "מתפתחות" - דוגמת גאנה, סרביה ואל סלבדור - וכן לקבוצות נערות הכלואות בבתי כלא אמריקניים בבקשה להציע פתרונות לבעיות שעלו. חלק מהפתרונות המוצעים בצוותי החשיבה השונים אף מיושמים בשטח ויעילותם נבדקת, גם אם הם מופרכים ובלתי פרקטיים בעליל.

לדוגמה, איש המתגורר בליברפול, אנגליה, התלונן על מכונות החונות על המדרכה; האמנים של צוות החשיבה של גאנה הוציאו לפועל פתרון שהציע לגדר את קצה המדרכה בעמודי בטון תוצרת בית (העמודים הוסרו למחרת היום). בוויילס הוצע לאסוף סיפורי זימה משעשעים מזקנים כדי שהצעירים יעלו בדעתם שגם אותם זקנים היו פעם צעירים, שהם מסבירי פנים ושיש להם ניסיון חיים רב ערך להעביר הלאה. משתתפים בווסטפורט, פרבר עשיר בקונטיקט, ארה"ב, התלוננו על היעדר גיוון תרבותי בשכונה, וצוות החשיבה של גאנה שכר פועלי יום (שנבחרו לרוב מבין עובדים

בלתי חוקיים המתאספים בחנויות לצורכי בנייה בתקווה שיועסקו כפועלים שכירי יום) על מנת שאלה יגיעו לפתיחות של תערוכות ו"יתמנגלו" עם הקהל הלבן והאליטיסטי. צוות החשיבה מוציא לפועל פתרונות אשר שמים דגש על הבדלים תרבותיים ופערים בתפיסת עולם ומצביעים על האספקטים הבעייתיים של עולם בתהליך גלובליזציה, שבו אותן מערכות ואורחות חיים מיוצאים לכל קצות העולם, אפילו למקומות שבהם הם אינם משתלבים היטב.

גם לישראל צרות משלה עם הגלובליזציה, והפתרונות האופייניים שמציעים יוסי ואיתמר לצרות אלה מוצגים כפרודיה על החברה הישראלית, על האמונות הרווחות בה ועל העמדות הסותרות בנוגע לשלל העניינים שעל סדר היום. השניים יצאו לרחובות ובעזרת מצלמה ואביזרים בסיסיים פנו לעוברים ושבים ומבקשים מהם לקחת חלק במשחקי תפקידים משעשעים ואף מגוחכים. ב"לצאת מהארון" (2006) הם פונים למשפחות ולזוגות בגילי 40-50 שפגשו בפארק וביקשו מהם להעמיד פנים שהם הוריו של יוסי או איתמר, ושבתם יצא מהארון ובישר להם על כך זה עתה. רבים ניסו לשכנע את יוסי או איתמר שהם טועים או מבולבלים ושאינן זו אלא נטייה חולפת. הזוגות הגיבו באופן המאפיין רבים מן ההורים החיים בתרבות הומופובית - זעם, הכחשה ואכזבה - אף שהעניין לא באמת נגע להם.

ב"טילים ברמת גן", וידיאו נוסף המבוסס על תסריט דמיוני, פנו יוסי ואיתמר לאנשים ברחובות רמת גן כשהם עצמם מחופשים לצוות חדשות מועט אמצעים המכין כתבה טרם זמנה, "ליתר ביטחון", על התקפת טילים שכביכול התרחשה באזור. העבודה צולמה ב-2006 בעת מלחמת לבנון השנייה, שעה שצפון הארץ הותקף בטיילים אך בשאר המדינה התנהלו החיים כסדרם, על אף איום ממשי לנפילת טילים גם באזורים נוספים (כזכור, במלחמת המפרץ הראשונה ב-1991 כוונו הטילים למרכז הארץ, והעיר ספגה את הפגיעה הקשה ביותר היתה רמת גן). המשתתפים התבקשו להעמיד פנים כאילו נפגעו מטיל, ולמרבה ההפתעה הם שיחקו את המשחק - ספק מתוך דמיונם, ספק כשחזור של כיסוי טלוויזיוני המוכר מהתקפות העבר. אחדים העמידו פנים שנפגעו בעוד שאחרים התבקשו לעטות את דמות דובר צה"ל הפונה לציבור. רבים מהם, אף שנפגעו כביכול מהתקפת טילים, דקלמו את אותה מנגינה סמכותית מוכרת המבקשת מהציבור להישאר רגועים ולהמשיך בחיים כרגיל - אף שטראומה מעין זאת היתה עשויה להיות ממש מעבר לפינה.

בווידיאו "פליטים מדרפור" (2008) מתהפך תפקידם של עוברי האורח מקורבנות למדכאים, כשהם מתבקשים להעמיד פני שוטרי מג"ב בטיילת בת ים. כעת החזיקו בידיהם, באופן היפותטי, את גורלם של פליטים מאפריקה, וניתנה להם הסמכות להחליט האם להעניק או לשלול מהם מקלט בישראל. רוב הבקשות נדחו: אנשים מבוגרים, נשים וגברים, לא בחלו ב"ירי" באקדה צעצוע ששיווה להם מראה מגוחך, ורבים טענו שהם מבצעים פקודות ומדיניות אף שנאמר להם במפורש שהם חופשיים לפעול כראות עינם.

◀ 1 - 2

Gil & Moti

Giving

Street performance, 2008

Courtesy of the artists and Kunsthallen Nikolaj, Copenhagen

גיל & מוטי

Giving

מיצג רחוב, 2008

באדיבות האמנים וקונסטטהאלן ניקולאי, קופנהגן

◀ 3 - 4

Gil & Moti

Available for You: Rotterdam Diary

Video, 7:36 min.

2009

גיל & מוטי

זמין בשבילך: יומן רוטרדם

וידיאו, 7:36 דקות

2009

◀ 5 - 6

Gil & Moti

Available for You: Bouchra

Video, 4:47 min.

2009

גיל & מוטי

זמין בשבילך: בוכרה

וידיאו, 4:47 דקות

2009



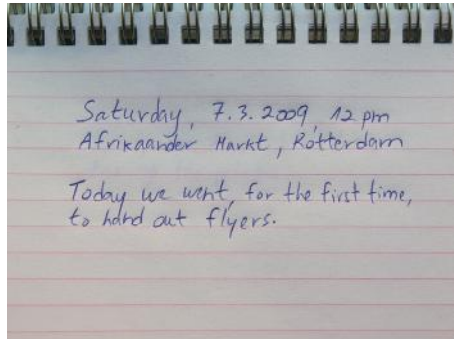
1



2



3



4



5



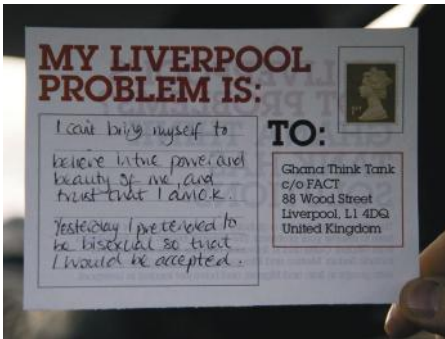
6



1



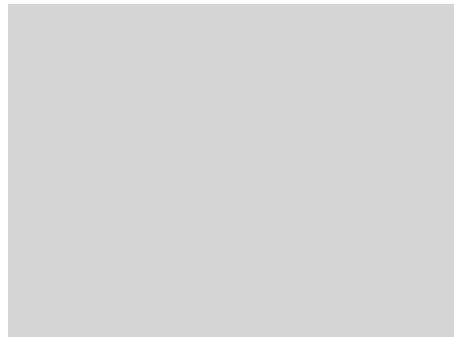
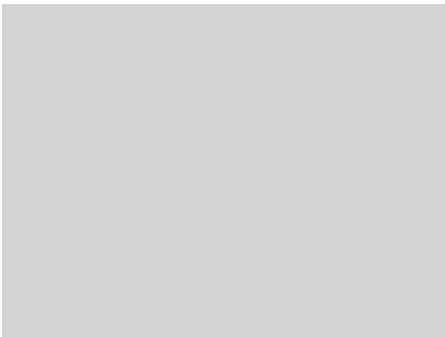
2



3



4



1 - 2 ►

צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה בוויילס

וידיאו, 8:46 דקות

2009

באדיבות האמנים ו-Ffotogallery, פנארט', וויילס

Ghana Think Tank

Ghana Think Tank Wales

Video, 8:46 min.

2009

Courtesy of the artists and Ffotogallery, Penarth, Wales.

3 - 4 ►

צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה בליברפול

וידיאו, 9:22 דקות

2009

באדיבות האמנים והקרן לאמנות

וטכנולוגיה יצירתית (FACT), ליברפול, אנגליה

Ghana Think Tank

Ghana Think Tank Liverpool

Video, 9:22 min.

2009

Courtesy of the artists and the Foundation for Art and Creative Technology (FACT), Liverpool, UK



צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה בליברפול

וידאו, 9:22 דקות

2009

באדיבות האמנים והקרן לאמנות
וטכנולוגיה יצירתית (FACT), ליברפול, אנגליה

Ghana Think Tank

Ghana Think Tank Liverpool

Video, 9:22 min.

2009

Courtesy of the artists and the Foundation for Art and
Creative Technology (FACT), Liverpool, UK



משחקי התפקידים של יוסי ואיתמר מזמינים את הצופה להרהר ברטוריקה של האמונות הקולקטיביות שלנו וחושפים את המידה בה ההכחשה חיה וקיימת בחברה הישראלית: הכחשה של הומוסקסואליות ב"לצאת מהארון"; הכחשת המלחמה ב"טילים ברמת גן"; והכחשה של האפשרויות העמדות לפנינו, שכן רבים כל כך לא העלו על דעתם לאפשר כניסה לפליטים אפריקאים - אפילו לא במסגרת "משחקי כאילו" כמו זה שהוצג ב"פליטים מדרפור". בכל עבודותיהם נותנים יוסי ואיתמר את הבמה למשתתפים עצמם ומשדלים אותם לפעול ולהביע את דעתם. הכוח שניתן להם להביע דעה ולקבל החלטות, גם אם אין להן שום השלכות, הוא מה שהצופים מזדהים עמו. הם נותנים לנו הזדמנות לשאול את עצמנו "מה אני הייתי עושה במקומו או במקומה?"

בעבודותיו של קולקטיב ריאקטור (Reactor) מובאים משחקי תפקידים וסוגיות של פעולה אישית מול מוסכמות חברתיות לדרגתם הקיצונית. הקולקטיב, הפועל בבריטניה, מביים תרחיש מורכבים הנעים בין פארק שעשועים במימון תאגידי לבין עליית "בעל זוב". ריאקטור מגייסים מתנדבים ומכניסים אותם לשורותיהן של חברות זמניות בועיר אנפין, שבהן הם משתתפים במיני פולחנים ועולים מעלה בדרגות החברתיות; הם מוכנסים אל מעגלים צרים והולכים המקרבים אותם כביכול אל מעין סוד, מנהיג או קמע פיקטיבי. אלא שהקמעות מעוצבים כדמויות אנימציה גימיקיות, ולחלופין כסמלים ריקים או לוגואים המייצגים את הפרויקט בכללותו. ככל שמשתתף כלשהו עולה בדרגותיה של החברה המשונה והמומצאת הזאת, כך הוא מגייס עוד חברים לשורותיה ואוכף את חוקיה על המצטרפים החדשים, עד לרמה שלא ניתן להבחין עוד בין האמנים למשתתפים - שהיו עד אז זרים גמורים - והשליטה מואצלת לאחרים.

המערכת החברתית, הכוללת פעילויות ואבזורים מטופשים, מבוססת על כאוס מאורגן; חלוקת העבודה מחקה הן ארגונים תאגידיים והן משטרים טוטליטריים, ואילו הפעילויות והפולחנים מחקים פארקי שעשועים ומשחקי הרפתקה דיגיטליים. רטוריקה של חירות, הנאה ושיתוף מנוצלת לטובת מערכת מאורגנת היטב של שליטה. אנשים מרגישים כאילו יש להם מקום, תפקיד וקול משלהם במערכת ולכן הם אינם מערערים לא על המטרות ולא על מערכי השליטה. הפרויקטים של ריאקטור הם ניסויים אנושיים במצבים של לחץ חברתי ושליטה ביחיד - אם באמצעות בידור והסחת דעת, ואם באמצעות חלוקה היררכית התלויה בתמיכתם הפעילה של המשתתפים; תמיכה זו היא המכלכלת את השיטה, אשר פועלת כל עוד המשתתפים חשים שהם חלק ממנה.

במסגרת העבודה "גאוס מוחלט" (Total GHAS, 2005) רוכזו מאות משתתפים בחלל תעשייתי גדול שתוחם לאזור מרכזי משותף ולאזורים נפרדים באמצעות שלוש קומות של פיגומים. כל מי שרצה לחזות בעבודה התבקש להצטרף אליה כמשתתף ליום אחד לפחות מתוך שלושת ימי הפרויקט. בעת גיוסם מסרו המצטרפים טלפונים ניידים, שעונים וכל אמצעי אחר המאפשר תקשורת עם החוץ.

הם קיבלו משימות והתרוצצו סביב כדי למלא את המשימות השונות שהיו כרוכות בתפקיד שקיבלו. לעתים העברו המשתתפים מקבוצה לקבוצה (הקבוצות זוהו באמצעות רצועות יד, דגלים או סימנים אחרים) והחליפו ביניהם מטבע גולמי בצורת קרטוני ביצים. כאשר ניגש אליהם צלם הם התבקשו להישבע אמונים ללינקס - חיית צעצוע קטנה ששימשה טוטם ואיקונה של גאוס.

כמו כל חברה, גם גאוס התנהלה על פי חוקים ברורים של אסור ומותר, וכל אימת שהופר חוק כלשהו נאלצו המשתתפים להתמודד עם בעיית הדיסידנטים. הם החלו להעניש זה את זה, והדברים הגיעו עד לידי הרג סימבולי של "זוהר תות", בוגד שהיה מחופש לסוס ורוד, על שציד ב"רקסימלים" - אידיאולוגיה מתחרה הנושאת דמיון מפתיע למשטרים טוטליטריים דוגמת הקומוניזם. הופץ אפילו גילוי דעת של המפלגה הרקסימליסטית - מניפסט שהופרש בביכול מגופו של ספקטיקוס רקס, ושהתמקד בהעמדת חברה של שיתוף.⁵

היות שלא הותר כל מקום בעבודה לצופים מבחוץ והוצע בה שפע של פרטים מסקרנים, הפכה השותפות המלאה לנורמה, והמשתתפים נחרדו לגלות כמה קל לאמץ מנטליות חדשה ולנהוג באופנים שלא היו מעלים על דעתם.

בדומה ל"גאוס מוחלט", גם "מבצע אטרופוס" (Operation Atropos, 2006) הוא פרויקט רדיקלי ומרחיק לכת ששלל מהמשתתפים בו את האינדיבידואליות שלהם לטובת מערכת שליטה. אך כאן מדובר כבר בעניינים רציניים הרבה יותר ממשחק ההדמיה של ריאקטור. לצורך העבודה השתתפה קוקו פוסקו, ואיתה כמה נשים נוספות, בסדנה לחקר עצירים בשם "צוות דלתא" שארגנו כמה חוקרים צבאיים בדימוס באזור כפרי בפנסילבניה. סרט וידאו בן שעה מתאר את החוויה שעברו, שראשיתה במפגש עם המדריכים במוטל מקומי. מעט אחרי המפגש, כשהגיעו הנשים ליעדן - מחנה צבאי מדומה - הן נחטפו, נכפתו, וראשיתן כוסו. את רוב זמן הן בילו באזור מגודר במעבה היער, בסמוך לכמה בניינים לא מזוהים - שטח שלא הורשו לצאת ממנו. הן אולצו לכרוע על ארבע, לנבוח כמו כלבים ולחזור על משפטים; הן ספגו צעקות ואיומים בעת שכל אחת נלקחה לבדה למסכת של "עיניים" וחקירות (אף שלא אונה להן כל נזק פיזי). כל אחת הגיבה לאירועים הללו בדרכה, בהתאם לאישיותה ומצבה: יש שבכו, יש שהשפילו עיניהן בשתיקה, ואחרות - כמו פוסקו עצמה - הפגינו רוח מתריסה ומרדנית כמעט.

ההתנסויות הללו לימדו את המשתתפות את מה שבאו ללמוד מלכתחילה: את שיטות החקירה התקניות הנהוגות בצבא ארה"ב. בהדרגה התהפכו היוצרות: הן היו החוקרות, והן יישמו את שיטות החקירה שלמדו זה עתה על מדריכיהן. כמו ב"גאוס מוחלט", גם כאן התנהלה חברה זמנית בועיר אנפין על פי חוקיות ענפה ונורמות התנהגות ברורות, שבמקרה זה יובאו הישר מן הצבא - ארגון

Yossi & Itamar
Coming Out of the Closet
Video, 3:20 min.
2006

יוסי ואיתמר
לצאת מהארון
וידאו, 3:20 דקות
2006





1



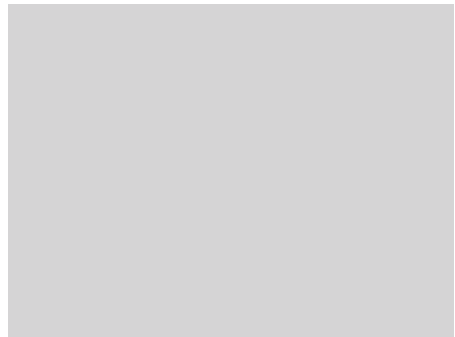
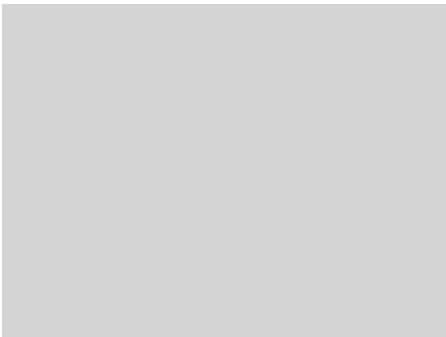
2



4



3



1 - 3 ►

ריאקטור

גאוס מוחלט

וידיאו, 20:00 דקות

2005

Reactor

Total GHAOS

Video, 20:00 min.

2005

4 ►

ריאקטור

פעולת רחוב

2005

צילום: ג'ונטי ווילד

Reactor

Street Action

2005

Photo: Jonty Wilde



ריאקטור
גאוס מוחלט
וידיאו, 20:00 דקות
2005

Reactor
Total GHAOS
Video, 20:00 min.
2005



השולט בכפופים לו עד שהם מאבדים כל חופש פעולה עצמאי. בשתי העבודות, הקודים ההתנהגותיים נלמדו דרך ההשתתפות ולא היה מקום לקהל פסיבי (להוציא את המצלמה); מבחינה זו, הן "גאוס מוחלט" והן "מבצע אטרופוס" מזכירים את "ניסוי הכלא של סטנפורד" מ-1971 - סדרת ניסויים ידועה לשמצה שדימתה בית כלא. החלוקה המגדרית הברורה ב"מבצע אטרופוס" - כל המשתתפות היו נשים וכל החוקרים היו גברים - קשורה לנושאים המעסיקים את פוסקו לאורך עבודתה: קורבנות, שליטה ומקומן החדש של נשים כפי שעולה מסיפורים שדלפו לאחורונה לתקשורת (כלא אבו-גרייב או עדן אברג'יל). הלוחמה העכשווית מנצלת את המיניות הנשית לצרכי חקירה, וחילול עשויות להשפיל את הכפופים להן עד כדי עינויים. התרחיש המדאיג הזה מפורק למרכיביו בספרה של פוסקו "מדריך שדה לחוקרת" (A Field Guide for Female Interrogators, 2008), המביא הן חומרים סאטיריים והן הנחיות צבאיות המיועדות לשימוש שוטף.⁶

גם עבודתה של תרזה מרגולס סובבת סביב סוגיות של אלימות ושליטה ממלכתית במובנן הרחב. אך בניגוד לכמה מהאמנים שעבודותיהם מוצגות ב"להחזיר מבט", אצל מרגולס הדגש הוא על החומר הפיזי ועל תגובת הקרביים שהוא מעורר. עבודותיה של מרגולס ממוקמות בחדר מתים במקסיקו סיטי, שמרבית המתים שגופותיהם מגיעות אליו נפלו קורבן לאלימות רחוב או ננטשו בידי משפחותיהם; הם נפלו קורבן לעוני ולמערכת חברתית היוצרת נישול ומצוקה. מרגולס משתמשת בעבודתה בשיירי הגופות או בחומרים אחרים שבאו במגע איתן: היא צבעה קירות בשומן שהוצא מהן, שטפה רצפות ורחובות בדמן, מילאה חדרים באדי המים ששימשו לשטיפתן ויצקה לתבניות בטון שעורבב במים הללו, הנוגעים במוות.

באחת מעבודותיה המוקדמות, "שטיפת מכוניות" (Car Wash, 2003), השתמשה מרגולס במימי חדר המתים כדי לשטוף מכוניות ברחובות מקסיקו סיטי. כמו ברוב המדינות המתפתחות, שטיפת מכוניות במקסיקו סיטי נעשית ביד, והשוטפים הם בדרך כלל פועלים מזדמנים בשכר נמוך המציעים את שירותם לאותם בני מזל היכולים להרשות לעצמם מכונית. הפועלים בעבודתה של מרגולס יכלו להכיר מן הסתם את המתים שהמים, המשמשים כעת לשטיפת כלי הרכב, שימשו בעבר לרחיצת גופתם. הידיעה מהיכן באו המים תערער כל מי שיצפה בעבודה, שכן במצב כזה די בדמיון מינימלי כדי להתחבר לשוטפים או לבעלי המכוניות; והמחשבה על עשרות מכוניות הנוסעות בכבישי מקסיקו סיטי כשהן נגועות במוות בוודאי יש בה כדי להעלות בראשו דימוי רב עוצמה.

וידאו: תיעוד וזירת ההשלכה

המשתתפים בעבודותיה של מרגולס - גם אלו המשתתפים פעולה ביודעין בעבודה המורבידית הזו וגם אלו שעושים זאת ללא ידיעתם - משחקים תפקיד חשוב בהוצאתה אל הפועל: הם חווים אותה במקומנו. הווידאו הוא ללא ספק התחליף האפקטיבי ביותר לנוכחותנו הממשית שם; אמצעים

אחרים כוללים צילום, דיווח כתוב (בעיתונות, למשל) והסברים טקסטואליים, המלווים לרוב בתיעוד מצולם בסטילס או בווידיאו - בין בגלריות ובין באינטרנט או באופנים אחרים של תיעוד והצגה. כך או כך, יש סכנה מסוימת המגולמת באמצעי התיעוד: לעולם אין הם שלמים, ואין הם יכולים לבוא במקום הנוכחות הממשית, במקום ההשתתפות עצמה והכורח להחליט החלטות ולתקשר עם הנוכחים. חלקיותם מותירה מקום להשלכה (projection). אנו כצופים יכולים רק לדמיין את שהתרחש בפועל, והפער הזה נעשה לזירה פורייה לפעולתם של האמנים.

דורות קודמים של אמנים, כמו אמני הפנינג למשל או הסיטואציוניסטים, התחבטו קשות בשאלת התיעוד, משום שהוא עלול שלא להעביר את המימד החווייתי של העבודה (אחדים אפילו פעלו כדי למנוע שהתיעוד בטקסט ובתמונה יבוא על חשבון העבודה עצמה, ויקבל בתוך כך מימד פטישיסטי). האמנים של היום, ש"גדלו" על אותם דימויים איקוניים בשחור לבן - ויטו אקונצ'י המנופף במחבט במרתף, מרינה אברמוביץ' ואיליי עומדים עירומים - אינם מביעים כל הסתייגות שכזו; הם משתמשים בצילום הדיגיטלי לכל מטרה שנראית להם, ולא יתנגדו כלל ששריד כלשהו מעבודתם יקבל מעמד איקוני - נהפוך הוא.

האמנים הללו אינם מתייחסים אל הווידיאו (או אל הצילום) כאל מדיום במובן הפורמלי; המדיום, על אופני הפעולה והתקשורת שלו, הוא בשבילם אינטראקציה חברתית בזכות עצמה. וידיאו הוא אמצעי קומוניקטיבי, ויש לו מעמד אמביוולנטי - בין ה"מדיוליות" ההיסטורית שלו, ובין הזמינות והשימושיות שלו, המכפיפות אותו למגוון מטרות אחרות. התוצאה היא פרויקטים המתקיימים בשתי ספירות: זו של האירוע הממשי, התחום בחלל ובזמן; וזו של התיעוד וה"חיים שאחרי", המתקיימים בספירת התרבות - ולא רק בתצוגה שבגלריות, אלא גם בשיחות יומיומיות, שמועות, תרבות "ורנקולרית" והמילה הכתובה - כולל המאמר הזה. לעתים קרובות, ההבחנה שבין הפרויקט עצמו לייצוג שלו מטושטשת.

בחיים, כמו באמנות, יש פערים לא פשוטים בין רמת הציפיות לבין החוויה הממשית. הפרקטיקה האמנותית-חברתית, מעצם התיעוד שלה, מסבכת את העניין עוד יותר שכן פרויקטים מסוג אלה הנכללים ב"להחזיר מבט" הם גם השריד והתיעוד של פעולה חברתית, וגם התוצר המוגמר של פעולה אמנותית מכוונת.

שאלת הייחוס

שוק האמנות וסחר הנשק הבינלאומי הם שתי התעשיות הגדולות היחידות בעולם המתנהלות ללא פיקוח. בשתיהן אין אינדקס מחירים קבוע, והערכים נקבעים בכל חווה לגופו. בעולם האמנות הערך נקבע בראש ובראשונה על פי שאלת הייחוס. הכל אפשרי באמנות - כל עוד יש יוצר מאחורי

Coco Fusco
Operation Atropos
Video, 59:00 min.
2006

קוקו פוסקו
מבצע אטרופוס
וידאו, 59:00 דקות
2006





תרזה מרגולס

שטיפת מכוניות

וידאו, 4:44 דקות

2003

באדיבות האמנית וגלריה פיטר קילכמן, ציריך

Teresa Margolles

Car Wash

Video, 4:44 min.

2003

Courtesy of the artist & Galerie Peter Kilchmann, Zurich

הדברים. הצלחנו לחמוק כבר מאחיזתה של האסתטיקה, מן המימד החומרי ואפילו מן הזמן; בפרויקטים מן הסוג הזה נותרה רק שאלת הייחוס.

כמו רוב היצירות, גם אלה שבתערוכה מיוחסות ליוצר כלשהו. ועם זאת, לכל אחת מהן, לצד היותן מוקרנות על מסכים גדולים, צורפה גם "עמדת תגובה". מבקרים וצופים מוזמנים לתאר את היצירות או להגיב על כל אחת מהן. התגובות שהצטברו הן מעין מקבילה לעבודות עצמן, מין ניסוי אוצרותי המכוון להשיג מטרה כפולה: ראשית, לחבר את העבודה בחזרה לספירה החברתית באופן שמציב אתגר לאופי ההרמטי של התצוגה בגלריות; ושנית, לשלול מעט מהקרדיט של האמן ולתת גם לאחרים את הזכות לדבר בשם העבודה. כצופים, האפשרות לראות מה אחרים חשבו על העבודה - לפני או אחרי שצפינו בה - משפיעה על אופי הקריאה שלנו את העבודה. במובן מסוים, כך גם אני מוותרת במשהו על הקרדיט שלי כאוצרת - אם כי במידה מוגבלת, כיוון שהעבודות והדיון בהן נתונים בסופו של דבר לשליטתי. הכוונה היא להרחיב את אופני ההשתתפות גם אל הספירה של תהליך התיעוד, עד לרמה בה המשתתפים יכולים להגיע אל מעבר לנסיבות של הספירה החברתית המקורית ולשנות את האופן שבו העבודה מוצגת לקהל לאחר מעשה. זהו ניסוי בהשתתפות אוצרותית, החובר לעבודות אמנות חברתיות-שיתופיות.

אין כל ספק שהפרויקטים הללו זקוקים למשתתפים. רובם מסתמכים על התגובות ועל האינטראקציות בין אנשים, על קולם ועל הסובייקטיביות שלהם. הם מעוררים קבוצות או יחידים לפעולה כלשהי, מזורה לרוב, במרחב הציבורי. למי אפוא שייכות העבודות הללו? אולי אין להן יוצר יחיד - כמו הפגנות, מועדוני ריקודים או כל סיטואציה אחרת שנועדה לקבץ אנשים יחד? ההבדל הוא שיצירות האמנות הללו הן בעצם ניסויים; וניסויים, כדי שנוכל לייחס להם סובייקטיביות, זקוקים ליוצר שיניע אותם. היוצר הוא שמטעין כל יצירה בהקשר הפרטי והכללי שלה. זוהי מורשתה של פוליטיקת הזהויות ואמנות שנות ה-80 וה-90, שהסובייקטיביות של היחיד וזהותו עמדו בהן במוקד העניין. רק משעה שבודקים את גבולות הייחוס של יצירה ליוצרה מתבקש לוותר על הייחוס הזה. וכיוון שעולם האמנות נוהג להתבסס על הייחוס בבואו להקנות ערך ותוכן ליצירות, הוויתור עליו נעשה למחווה הרדיקלית ביותר בעשייה האמנותית של היום.

אין כאן בהכרח טענה בזכות פרויקטים של קוד פתוח - עבודות הניתנות לשכפול בלתי מוגבל או עשייה אנונימית המונעת מעמדה נאיבית או אנרכית. אני רוצה להכיר בכוח הטמון ברב-קוליות, בייחוס המשותף ובדחיפה שהוא נותן לפעולה היצירתית באמצעות פרויקטים משותפים. זה יכול להתבטא בחלוקת הקרדיט בין כמה אמנים - אף שהדבר נעשה רק עד גבול מסוים (והחבירה שבין אמנים לבין עצמם יכולה להיתפס כדרך לחזק את "המותג" או את השם, וכך להעצים את ההון התרבותי של הנוגעים בדבר). פתיחת שדה של אינטראקציה המאפשר לאנשים להשמיע את קולם, היא בעלת ערך רב יותר. בקולנוע הדבר נעשה בחלוקת הקרדיטים למשתתפים. באנתרופולוגיה קורה שחוקרים מצטטים מפי

אחרים, או שהם מביאים חומרים ישירות מהאינפורמנט, ללא כל תיווך (אף שבחירת החומרים כשלעצמה היא תמיד סובייקטיבית ועוברת את סינון המחבר). בתערוכה הזו, מי שהשתתפו או משתתפים בכל עבודה מקבלים חופש ביטוי מורחב.

האפשרות להתבטא ולהיות חלק ממהו, תוך שמירת חופש הפעולה האינדיבידואלי, מקנה ערך עדיף לבני אדם על פני אובייקטים. החוכמה, כמובן, היא לעשות זאת אחרת, באופן שאינו משמר את הסטטוס קוו, אלא מערער עליו.

סיכום

הפרויקטים שבתערוכה - עבודות שיתופיות, מעורבות חברתית, השמות את הדגש על תהליך - מעוררים את ההבנה הדוחקת שבצורך במעורבות פוליטית וחברתית באמצעות קריאה לפעולה משותפת. האמנים שעומדים מאחורי הפרויקטים הללו יודעים יפה שאי השוויון הנובע מהנצחה של הבדלי גזע, מגדר ומעמד חברתי נותן את אותותיו בחברה ובתרבות שלנו. לפרק את החלוקות הללו משמע ליצור מצבים חברתיים המפגישים אותנו עם אנשים שלא היינו פוגשים בנסיבות רגילות - כמו הקהילה המגוונת שהתקבצה בשכונת וואטס לצורך "פרויקט וואטס האוס", או משתתפי "מבצע אטרופוס" - האמניות ואנשי הצבא; תושבי בת ים הובאו בעימות ישיר עם פליטים מאפריקה בעבודתם של יוסי ואיתמר, ובעבודתה של תרזה מרגולס הצופה מעומת עם המתים ועם אנשים חסרי כל; צוות החשיבה של גאנה גישר על פערים חברתיים ולאומיים באמצעות פתרון בעיות בשלט רחוק; וקבוצות פרפים וריאקטור קראו להפעיל ציבור פסיבי ואף עשו זאת בעצמן, בדרכים חדשות ויחודיות.

מגוון המצבים החברתיים והבלתי שגרתיים הללו בריא לחברה השואפת להיות מקבלת ודמוקרטית. אמנות, ובייחוד במעטה של פרקטיקה חברתית, מקבצת בני אדם יחד. אמנות כזאת, השמה את יהבה על הפוטנציאל החברתי הטמון בה, מעוררת מטבעה את כל מה שטוב וחיובי בייצור התרבותי וביצירת קהילות חדשות - גם אם הן מוגבלות בזמן.

קהילות כאלה נוצרות מעניין משותף, או פשוט כתוצאה מההתקבצות יחד לזמן מה. כפי שכותבת נינה מונטמן (Montmann), מושגי הקהילה החדשים הללו נפתחים להגדרות חדשות, ההולכות מעבר ל"פוליטיקת הקונצנזוס והערכים המוסכמים האופיינית לקהילתנות (Communitarianism) של שנות ה-80, כפי שמשתקף עדיין בדוגמאות המוקדמות של 'אמנות המבוססת על קהילה' (Community-Based Art) וברעיון המרקסיסטי של קהילה המאוחדת במאבק המעמדי".⁷ מושגים אלה קרובים יותר ברוחם דווקא לרעיונותיו של ז'אן-לוק נאנסי (Nancy) בדבר "קהילה הבלתי-מיוצרת" (Inoperative Community) - התקבצותם יחד של יחידים על בסיס ייחודיות, אחרות וניסיון משותף, ולא על בסיס להט שיתופי ושיוך קבוצתי.⁸

אחרי שסקרנו מגוון אופנים של פעולה אמנותית-חברתית, נוכחנו בפוטנציאל הטמון בהם לדו-שיח וליצירת שינוי בחברה וראינו כיצד הם מותחים את גבולות שאלת הייחוס - ובייחוד באמצעות התייעוד בווידיאו - אנו רואים בעבודות הללו, ובאחרות כמותן, כלים לבניית קהילה. בנייתה של הקהילה ושיפורה - בדרכים שונות ומורכבות יותר מהכוונה המסורתית של המושג - היא בסופו של דבר מטרתה של הפרקטיקה האמנותית-חברתית; וכל מי שיש לו נגיעה באמנות כזאת נעשה במובן מה לחלק מקהילה כלשהי. ברמה נוספת, כל צופה בתערוכה מוכנס כצד בדיאלוג שיצרו קבוצת אנשים שהתקבצו יחד, וגם הוא נעשה לחלק בקהילה זו, גם אם לזמן קצוב. באותה מידה, קורא מילים אלו משתלב גם הוא בדיאלוגים האמורים ונוטל את חלקו בקהילה האמורפית של מפעילים ומשתתפים. ההשתתפות הזו מצדך, קורא/ת יקר/ה, ומצד אחרים כמוך, יכולה בסופו של דבר לעצב תרבות חדשה ומקבלת יותר, במובן העמוק של המילה.

הערות

¹ לדיון נפלא וממצה במושגים הללו, ראו:

Maria Lind: "The Collaborative Turn," in: *Taking Matters Into Common Hands* (London: Black Dog Publishing, 2007), 20-25.

² Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presse Du Réel, 1998).

³ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October*, Vol. 110, 2004, 51-79.

ראו גם בתרגום לעברית, קלייר בישופ, "אנטגוניזם ואסתטיקת יחסים", מתוך: פקטורי (קטלוג), בת ים: מוזיאון בת ים לאמנות, 2009, 57-40. מאנגלית: עלמה מיקולינסקי.

⁴ האמנים יצרו גם רפסודה מאולתרת שהולבשה בדמות מפלצת ימית ש"הקראה" על בניינים כעורים.

⁵ Reactor, "Totol GHAOS Manifesto," <http://www.ghaos.org>

⁶ Coco Fusco, *A Field Guide for Female Interrogators* (New York: Seven Stories Press, 2008).

⁷ Nina Montmann, "Community Service", *Frieze*, published January 10, 2006, http://www.frieze.com/issue/article/community_service/

⁸ Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

אותה הספנה

לורה מוט

"אתה כאן מאז יוני, ראיתי אותך עובד פה ושם על הספינה", הוא אמר כדי לפתוח בשיחה.

מדי יום ראה את הצעיר במספנה. בשעת אחר הצהריים היה הצעיר חדל מעבודה, מתיישב ופניו אלהים ואל העיר שמעבר לו, וגוף הספינה לא היה לו אלא משענת. גם כשירדו גשמי הקיץ התכופים של החודשים האחרונים היה בא לשבת שם, תופס מחסה תחת יריעת הבד התכולה שכיסתה את שלד הספינה העשוי עץ.

עתה היה הצעיר רכון מעל מדריך נגרות והשתדל לייצב את עצמו על קצות אצבעותיו. הוא הרים את ראשו והביט במבקר, ובתוך כך גם בשמש, מבעד לכיסוי המגן של עיניו. הוא מצמץ כדי להיטיב לראות את האיש הזה, שכבר ראה אותו מסתובב באזור מאז תחילת יוני. תמיד ראה אותו שקוע באיזו משימה על מרפסת המסעדה הסגורה שעל הרציף, שהייתה רחוקה רק 50 יארדים ממשכנו הארעי. אך מה העסיק אותו כל הזמן הזה - את זאת לא ידע.

"הנה אתה סוף סוף מגיע למשהו", המשיך האיש במאמץ לשבור את השתיקה.

"טוב", השיב הצעיר והזקיף את עצמו לעמידה, "אני לא ממהר לשום מקום".

"בקצב הזה אני בספק אם תצליח להשיק אותה לפני הכפור הראשון", אמר בנועם וניגב את הזיעה שכבר זלגה ממצחו. תודות לבריטון העמוק של קולו ולמזג הכללי של אישיותו, רק לעתים נדירות לא שידר קולו נועם.

משהבחין באגלי הזיעה שלח הצעיר יד אל מתחת ליריעה שהייתה פרושה כעת על הרצפה לצד הפרויקט המתמהמה שלו והוציא מימית עודפי צבא ישנה. הוא מילא אותה מים מקנקן פלסטיק חצי ריק, נושא מותג גנרי של מי מעיין, הציע אותה למבקר שלו והחווה לעבר ספסל מאולתר שהתקין מחתיכת עץ וצמד ארגזי חלב. הם התיישבו זה לצד זה מול נופה של העיר.

"הספינה היא משהו שאני עובד עליו, אבל לא ממש אכפת לי אם אגמור אותה אי פעם או לא", הציע כהסבר. "אני בא הנה בעיקר בשביל הנוף. אני חושב שהנוף הזה מרתק", אמר הצעיר והניד בראשו

כלפי המראה שמולם. האיש לקח לו רגע לעבד את המידע ולקלוט את מארחו. על פני הצעיר ניכרה ראשיתו של זקן עבות, אך פניו וגופו היו צרים ודקים כשל נער מתבגר.

"טוב, זה לא מה שהרוב היו מגדירים כנוף מרהיב עין", השיב האיש, "אבל רוב חיי ביליתי על הרציף הזה, אז אתה בחברה טובה. אני שמח לשמוע שגם אתה מעריך אותו".

הרציף שישבו עליו, בצורת האות T, מעולם לא משך אליו נופשים רבים ורוב העסקים שפעלו בו עזבו זה מכבר. הוא נבנה כמקום מעגן ותיקון לספינות הצי הגדולות, אך זה חצי מאה שלא מילא תכלית זאת. קו החוף שלפניהם שימש בעיקר לאחסנה, וכעת עגנו בו רק ספינות דיג וגוררות מעטות. ממקום מושבם יכלו לראות את קו החוף שהתמשך עד מרכזו העיר במרחק כמה מיילים מהם, כשבין לבין היו כמה מוקדים של חיי חברה ומגורים: הנמל החדש שהיה קטן בהרבה, בנייני מגורים על קו החוף, פארק ציבורי ורציפים תיירותיים המאוכלסים במסעדות ובמקומות בילוי.

"גדלת כאן", אישש הצעיר כמדבר לעצמו. "והמסעדה שמה הייתה שייכת למשפחה שלך?", שאל.

הדבר היחיד שהסגיר את תכליתו המקורית של המבנה היה שלט גדול שעליו התנוססה המילה "מסעדה". כל סממן אחר לכך שהמבנה שימש מקום של הכנסת אורחים ונתינת שירות נגזר מזמן. המבנה, שעמד על תלו באמצעות בליל של שיפוצים, נראה ריק לגמרי.

"כן, אבל ההורים שלי הפעילו את המקום כמסעדה רק בשנות ה-40 וה-50. באותו זמן פעל שם גם מועדון של איגוד העובדים, והוא המשיך לפעול גם עשרים שנה אחרי שהממשלה ושאר העסקים העבירו את החוזים לנמל החדש והמסעדה נסגרה", אמר והחוזה הלאה משם, אל ההתגודדות הערה של ספינות ואוניות שבמעלה קו החוף.

"באותו הזמן זה היה לב לבה של הקהילה", המשיך. "הייתי צעיר בזמן שהתנהל כאן המאבק להשאיר את חווי הספנות ברציף, ואז גדלתי, והאיגוד המשיך בשלו, המשיך להיאבק. החדר היה מתמלא בקולות רמים, ואחר כך היו הפוגות של שתייה שנשמעו בערך אותו הדבר. אני זוכר שכשהייתי צעיר מאוד לא הצלחתי להבחין בין הועם להנאה", הוא צחק. הוא הסתכל לימינו וראה שהצעיר מאזין לסיפורו.

שניהם ישבו שם ודמיינו לעצמם את הקולות. האיש יכול בקלות לזמן את הנוסטלגיה של ההמולה בשיאה, אך לצעיר היה הדבר קשה יותר. בשבילו היה המקום הזה מפלט מן המהומה של קולות אחרים. "מעניין אותי מושג הקהילה הזה שאתה מתאר, קהילה שמאוחדת במאבק מעמדי", פתח הצעיר. "זה הבסיס למחשבה המרקסיסטית. אבל מושג הקהילה השתנה מאוד מאז ועד היום. אני לא אומר שהמודל

הבסיסי לא קיים עוד, ברור שכן, אבל קשה לי לחשוב על חוויה אישית כלשהי שבה הייתי שותף לקהילה מהסוג שאתה מדבר עליו".

הצעיר השתהה רגע ואז המשיך, "קראתי שבימינו הארגון החברתי מבוסס על רעיון היחידאיות. היום, לדוגמה, רוב האנשים מחוברים לרשתות חברתיות באינטרנט, וכל אחד מפתח זהות משלו. האופן שבו האדם מציג את עצמו - זה מה שיוצר את הקהילה. או שבעצם כבר אין קולקטיב בסוג כזה של קהילה".

"או קיי, אני מבין מה אתה אומר, אבל גם לי אין שום ניסיון או יחס לקהילה מהסוג שאתה מתאר. היא נראית לי לא שייכת לחלוטין לא רק לדרך שבה הגדרתי את המושג, אלא גם לניסיון שיש לי ממנו", אמר האיש.

אחרי הפסקה ארוכה המשיך: "אני רואה את הרעיון הזה של גוף אנשים אחד במודל של אולם האיגוד. הגברים והנשים באמת ייצגו את עצמם, אבל הם היו גם המשך של המכונות שלהם, בין אם מדובר בגופם או במכונה של ממש. זה מה שאיפשר להם לבוא בדרישות לתעשייה. או במובן אחד לכל אחד היה התפקיד שלו, אבל במובן אחר הם היו כגוף אחד - הם היו תלויים אחד בשני, כמו שאמרת".

הקולות שדמיין לעצמו קודם התחלפו כעת בתמונות האנשים שהכיר כילד וכאיש צעיר. השתלטה עליו לפתע עצבות עמוקה, הוא היה רוצה לשוב ולהתוודע אליהם.

"מה לדעתך השעה?", שאל האיש.

הצעיר הוציא מכיסו טלפון נייד. "17:38".

"קרוב מספיק לחדשות הערב", אמר ותוך כדי הוציא מכיסו בקבוקן כסף ולגם ממנו לגימה גדולה. הוא העביר אותו לצעיר שהעווה חיוך ולקח לגימון בטרם החזיר אותו לבעליו. הם ישבו רגע, שותקים, והסתכלו שניהם בנוף. לא קרה שום דבר מיוחד שעשוי היה למשוך את תשומת לבם.

הצעיר החל מדבר ולראשונה הייתה נימה של דחיפות ולהט בקולו. "אתה יודע, מאיפה שאנחנו יושבים אנחנו יכולים לראות את ההיסטוריה של העבודה במאה ה-20 פרוסה לפנינו בשלמותה - גם את העליות, גם את המורדות". הצעיר לקח נשימה ארוכה, כאילו חזר לנשום מפאת גודלו של הרעיון. האיש שב והגיש לו את בקבוקן הוויסקי כמי שמכיר בהיקפה הרחב של הטריטוריה שהצעיר עמד להיכנס אליה במחשבותיו. "פעם, כל הסיפור של הקפיטליזם היה איך הופכים חומרי גלם לתוצרת באמצעות מיכון וכוח אדם, נכון?", אמר הצעיר בעודו משרטט את קו החוף באצבעו.

מבטו נמשך הצידה ככל שטיילה האצבע לעבר גורדי השחקים החדשים שבמרכז העיר. "אבל היום הכלכלה היא סיפור אחר לגמרי. וזה מתקשר לשני סוגי הקהילות שדיברנו עליהם כרגע, כי הקפיטליזם כבר לא פועל באותה צורה. בימינו היחיד גם הוא שותף בהפקה של מה שהוא צורך".

הצעיר קפא לרגע במקום, עיניו נטו הצידה ואצבעו פנתה למרחק, עד שהתערב האיש ואמר: "המשך בבקשה, אני לא בטוח שאני עוקב אחרי דברך".

הצעיר טלטל עצמו בחזרה למקומו, הסתובב, ולראשונה פנה גופו אל האיש. הוא המשיך: "היום הצרכן הוא גם הפועל. אתן לך דוגמה פשוטה ביותר לקפיטליזם החדש של סוף המאה ה-20: איקאה. כשאתה קונה מהם משהו, אתה חוזר הביתה ומשלים את עבודת ההרכבה בעצמך. היו לזה כל מיני תקדימים, אבל היום צורת העבודה הזאת מתרחבת לכל מיני תחומים ואספקטים בחיים, ולרוב אנחנו שותפים לזה שלא מרצוננו או באמצעות הרשאת גישה. שוב, זו הדוגמה של הרשת החברתית: בכל פעם שאתה נכנס לחשבון הפייסבוק שלך אתה עובד בשביל מארק צוקרברג".

והאיש שואל, "מי זה מארק צוקרברג? הוא הבעלים של האתר?".

"כן", עונה לו הצעיר בהתלהבות. "הוא המוטב של עבודה שמבצעים מיליונים בכל פעם שהם מעלים מידע כלשהו לאתר, מעדכנים סטטוס או מספרים על היום שלהם".

הוא המשיך בניד ראש והוסיף: "ההצלחה של הפלטפורמה הזו היא תולדה של ערכים של שיתוף ואינדיבידואליות שעברו הסטה לשיח הכלכלי. בעשורים האחרונים פרסומות וקמפיינים שיווקיים פונים לצורך הזה בדיוק, להזדהות של היחיד".

והאיש ענה: "אז אתה טוען פה שהרטוריקה הזו של שיתוף וזהות, וחירות אפילו, מנוצלת לצרכים של שליטה".

"בדיוק", אמר הצעיר, "אנשים מרגישים כאילו יש להם מקום ותפקיד בתוך השיטה, ולכן הם לא מערערים על המטרות ועל מערכי השליטה שכרוכים בה".

עננים שהתהוו לאיטם הקדירו את השמים, והשניים הביטו מעלה לראות אם גשם מאיים לרדת. עליצות היום פגה לפתע, ותחושה של דחיפות השתלטה על השניים. איש מהם לא רצה ללכת לדרכו, אבל ההתחלה הזו עמדה להגיע אל סיומה. הצעיר ייצב את עצמו בעיקשות על הקרקע וגבו שעון על הספסל. האיש כחכת בגרבו.

"לפי דעתי, שום תועלת או עניין לא יצמחו לך מהנוסטלגיה הזאת של אולם האיגוד. אם כבר, זה הנטל שלי ויש כל מיני קלקולים במערכות הכלכליות הקודמות, דברים שלא נגענו בהם אפילו", אמר האיש וחיך לעצמו. "אבל לי אין עניין לדבר על העבר, אני רוצה לדעת מה דעתך על צורות אחרות של שיתוף וארגון קהילתי שיכולות להתקיים מחוץ למערכות הללו".

"טוב, רוב הזמן שאני מבלה כאן אני חושב על זה", אמר הצעיר בהרהור. "אני מתעניין באתרים זמניים של קהילות, איך יוצרים אותם ואיך אפשר לחשוב אחרת על החללים הציבוריים שלנו ועל הקשר שלהם אל העיר. אני חושב עליהם כמין ניסויים במיקרו-אוטופיה. אם נבנה תבניות של שיתוף פעולה נגיע לאיזון כלשהו, חלקי לפחות - זירות שאין לי מה להרוויח בהן וגם ויתרתי על השליטה במה שיווצר בהן".

"אני מבין, אבל לדעתי יש סתירה בין רעיון האוטופיה לבין הוויתור על השליטה. אני חושב שאוטופיות ניזונות מהשגרה. מעצם טבען הן אפשריות רק במצב שהכל יציב וסטטי. גן העדן, בהגדרה של רוב האנשים, הוא מקום סטטי. אבל הרעיון שלך של ויתור על השליטה, יש בו פוטנציאל".

הוא המשיך גם כשטיפות ראשונות של גשם פגעו במצחו ואז נעמד: "זה אומר שצריך להתחיל הכל מחדש. לזרוק את המבנים הקיימים, ורק אז נוכל ליצור פרדיגמות חדשות".

הגשם החל לרדת בחוזקה והשניים מיהרו לכסות את שלד הספינה בריעיה התכולה. הצעיר הביט שוב באיש וחיך: "אז מה, מחר מתחילים מאפס?"

הצעיר שלח מבט אחרון בנוף ולא ראה עוד את החלוקות שיצר לעצמו קודם לכן. מבעד למסך הגשם הכבד נראה היה כאילו הוא עצמו טשטש באצבעו את החלוקות שלאורך קו החוף.

"כן, ומהנקודה הזאת מתחילים לבנות", קרא האיש ופנה לעבר המסעדה הישנה כדי לתפוס מחסה.

כאילו במחשבה שנייה, פנה שוב לאחוריו כדי לנופף לשלום ולהציג את עצמו סוף סוף. הצעיר חיך חיוך רחב וקרא בחזרה: "גם לי קוראים ככה".

לורה מוט נולדה ב-1979 באוסטיץ, טקסס. היא חיה ועובדת בשבדיה כאוצרת בקונסטאהלה של גטבורג וכמרצה אורחת בבית הספר לאמנויות בוואלנד.

“I see, but to me there is a contradiction in this idea of utopia and the letting go of control. I think utopia thrives on routine and is essentially achieved when everything is static and unchanging. Heaven, as defined by most of the world, is static. But in your notion of letting go, that has potential.”

The man continued as the first drops of rain hit his forehead and he began to stand, “This means we need to start over, throw out the existing structures so that new paradigms can be formed.”

The rain began to come down with force and the men quickly covered the boat’s frame again with the blue tarp. The young man looked over and laughed, “So what, tomorrow we begin the day at nothing?”

He took one last look at the view and could no longer see the partitions he had made beforehand. Through heavy sheets of the rain it looked as if he had smeared those lines with his finger straight across the shoreline.

“Yes, we build from there,” the man shouted as he headed towards the old restaurant for cover.

As an afterthought, the man turned around to wave and finally introduced himself by name. The young man grinned widely and shouted in return, “That’s my name too.”

Laura Mott, born 1979 in Austin, Texas, lives and works in Göteborg, Sweden. She is currently a Curator at Göteborg Konsthall and Curator of Galleri Rotor/ Visiting Lecturer at the Valand School of Fine Arts.

“Who’s he, the owner of the website?” the man asks.

“Yes,” the young man replied excitedly. “He is the beneficiary of the millions of people who perform labor by uploading information, giving status reports of the events of the day, etcetera.”

The young man continued by shaking his head, “The success of this structure is the effect of how the notions of individualism and participation have been co-opted by economic forces. For the last few decades, advertisements and marketing campaigns speak to these exact impulses of self-identification.”

The man replied, “So, you’re saying that tropes of identity and participation, even freedom, are being used as a form of domination and control.”

“Exactly!” the young man said. “People feel as though they have a place or role to play in the system and so they don’t question its goals or the systems of control.”

Clouds had slowly created an overcast sky, and both of them looked up to see that it now threatened rain. All of the sudden, the droll of the day was gone. A feeling of urgency overtook them. Neither wanted to part ways, but it was soon going to be the end of this beginning. The young man stubbornly repositioned himself on the ground with his back leaning against the bench. The man cleared his throat.

“I don’t think it’s productive or even interesting for you to hold on to the nostalgia of that old union meeting hall. If anything that’s my burden, and there are multiple layers of corruption in these earlier systems of economy and community that we haven’t discussed,” the man chuckled. “But I don’t want to talk about the past; I want to know what you think about other possibilities for community and participation that can exist outside these systems.”

“Well, this is what I spend the majority of my time here thinking about,” the young man said pensively. “I’m interested in creating temporary arenas of community and thinking in a new way about the creation of public spaces and their relationship to the city. In my head, I have been regarding them as micro-utopian experiments. In part, I think a balance can be created by setting up a structure for engagement, but in which I am set to gain nothing and I let go of control over the outcome.”

The young man reached into his pocket and pulled out his cell phone. “It’s 17:38.”

“Well, it’s close enough to the evening news,” and with that the man produced a small, silver flask from his pocket and took a swig. He passed it to the young man, who grinned as he took a sip before handing it back to its owner. They sat for a while in silence, both looking at the view. Nothing in particular was happening that would warrant two people’s attention.

The young man spoke up and for first time, a pitch of urgency and excitement entered his voice. “You know, from where we’re sitting, you can see the entire history of 20th-century labor in this city—its progress, its misfortunes.” The young man took a deep breath as if winded just by the size of this idea. The man handed him back the flask of whiskey in recognition of the expansive territory the young man was about to enter with this line of thought.

“It used to be that capitalism was primarily the transformation of raw material carried out by machines and the bodies of workers, right?” the young man said as he traced with his finger the shoreline in front of him.

He squinted as he continued his finger down the shoreline towards the newly built high rises at the city center. “But today we have a completely different kind of economy. And this links to the two different kinds of community we were just discussing, because capitalism no longer functions in the same way. Today, the individual is the co-producer of what he consumes.”

The young man momentarily stayed in this pose, eyes squinting and finger outstretched, before the man interrupted him, “please continue, I’m not sure I follow.”

The young man quickly repositioned himself with a jolt and for the first time turned his body to face the man. He continued, “Today the consumer is also a laborer. I’ll give you one of the simplest examples of the new capitalist model of the late 20th Century: Ikea. When you purchase an item from the company, you go home and complete the manufacturing of the object yourself. Variations of this idea existed beforehand as well, but now an extension of this labor extends to all aspects of contemporary life, and usually we participate in it involuntarily or by an exchange of access. Take for example the social network; every time you login to your Facebook account, you work for Mark Zuckerberg.”

When I was really little, I remember not being able to tell the difference between anger and joy,” he laughed. He looked to his right and saw the young man was taking in his story.

Both of them sat there imagining the noise. The man could easily access the nostalgia of the fever pitch, but for the young man it was difficult. He knew this place to be a refuge from the clutter of other voices.

“I’m interested in this idea of community that you describe, a community that is united by a shared class struggle,” the young man began. “This is the basis for Marxist philosophy. But the notions of community have significantly shifted today. Not to say that model does not still exist, of course it does, but I can’t think of a time when I participated in the kind of community you’re talking about.”

The young man took a moment before he continued, “I was reading about this idea that social organization is now founded on notions of singularity. For instance, most people today belong to online social networks, where each person has their own identity and it is in the performance of this identity that constitutes the community; or rather, in this form of community there has ceased to be a collective.”

“Ok, I understand what you mean, but I likewise have no relationship to this idea of community. It seems completely incompatible not only to my definition of the word, but also to my firsthand experience of it,” the man said.

After a long pause, he continued, “I see this idea of the single body in the model of the union hall. The men and women represented themselves, but were also an extension of their machines, whether this was their own body or an actual mechanism. It was what allowed them to make demands on the industry. So in one way, they were distinguished by their individual functions, but at the same time a singular, unified body—one dependent on the other—as you said.”

The noise of voices he was imagining before shifted to a series of portraits of the people he had known as a child and young adult. All of a sudden a deep sadness sank into him and he wished to know them again.

“What time is it do you suppose?” the man asked.

“This boat is something I work on, but I don’t seem to particularly care if I ever finish it,” he offered as an explanation. “I come here mainly for this view. I find it fascinating.” The young man said as he nodded towards what was in front of them. The man took a moment to process this reply and take in his host. The young man had the beginnings of a thick beard, but his face and body were narrow and lean like an adolescent.

“Well, it’s not what most would call picturesque,” the man replied, “but I have spent the majority of my life here on this pier, so you’re in good company. I’m glad to hear you appreciate it.”

The T-shaped pier where they sat had largely been abandoned by commerce and never had any recreational appeal. It had been built for docking and repairing large navy ships, but had ceased that function half a century ago. The shoreline directly in front of them was mostly used for storage and docked a modest amount of fishing vessels and tugboats. From where they sat, the view of the shoreline extended all the way to the city center some miles off. In between were other enclaves of social and domestic life: the newer port that was considerably smaller, residential waterfront properties, a public park, and the tourist piers populated by restaurants and entertainment.

“You grew up here,” the young man confirmed as if talking to himself. “So did your family used to run that restaurant?” he asked.

The only thing that gave away the building’s original function was a large sign that simply read RESTAURANT. Any other indicators of its use as a place of service and hospitality were long gone. The building was held together by a patchwork of repairs and looked empty.

“Yes, but my parents only ran the place as a restaurant in the 40s and 50s. It was also used as a clubhouse for the union workers, and remained so for a couple more decades even after the government and other businesses moved their contracts up to the new port and the restaurant had closed,” he said gesturing towards the active cluster of ships and boats further down the shoreline.

“The place was the heart of that community during its time,” he continued. “I was young when the fight to keep the shipping contracts here at this pier was going on, and then as I grew older there were subsequent fights led by the union. The room would be packed with shouting voices, followed by drinking sessions, which was pretty much also just a bunch of shouting voices.

The Same Scene

Laura Mott

“I’ve seen you work on this boat on occasion since June,” he said as an introduction.

He had seen the young man at the boat yard every day. Most afternoons the young man had sat facing the view of the water and city beyond it, not working, just using the boat’s frame to lean on. Even during the frequent summer showers over the past two months, he would come to sit and use the blue construction tarp covering the boat’s wooden skeleton as shelter.

At this moment, the young man was crouched over a carpenter’s manual while balancing on the balls of his feet. He looked up at his visitor, and in doing so, also towards the sun and against the protection of his own eyes. He squinted to get a good look at the man who had been in his periphery since the beginning of June. He had noticed the man was always huddled over some task on the porch of the shutdown restaurant not 50 yards away from his own temporary outfit. What had been occupying the man all this time was unclear to him.

“Looks like you’re finally getting somewhere,” the man continued in an effort to break the silence.

“Well” the young man replied as he righted himself to standing position, “I’m not in any hurry.”

“I doubt you’ll get her into the water before the first freeze at this rate”, he said kindly while wiping away the sweat now dripping down his forehead. Due to the deep baritone of his voice and the general temperament of his personality, only on rare occasions did his voice not sound kind.

Noticing the sweat, the young man reached under the tarp now strewn on the ground next to his stalled project and retrieved an old army surplus canteen. He filled it from a half empty plastic jug of supermarket brand spring water. He offered it to his visitor and gestured to a makeshift bench he had made with a piece of wood and two milk crates. They sat next to one another facing the view of the city.

struggle.”⁷ Instead, they are more closely aligned with Jean-Luc Nancy’s notion of an “inoperative community,” a coming together based on singularity, otherness and shared experience, rather than notions of partisanship or group affiliation.⁸

Having worked through socially-based art and its potential for generating dialogue and change in society, and its ways of stretching authorship, especially through the use of video documentation, we can see these works and others like them as community building tools. Building and improving community, in ways more complicated than the traditional understanding of the term, is the ultimate goal of Social Practice and anyone who engages in such art comes to be included in a community of sorts. Each viewer of this exhibition is, by extension, brought into a dialogue formed by a group of people gathered together and is a part of that community, at least temporarily. The reader of these words is just as engaged in these dialogues, and is equally a part of an amorphous community of practitioners and participants. Such engagement on your part, dear reader, and of others like you, can ultimately shape a new, more truly inclusive culture.

Notes

¹ For a wonderful short survey of these terms, please see Maria Lind’s “The Collaborative Turn” in *Taking Matters Into Common Hands* (London: Black Dog Publishing, 2007), 20–25.

² Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presse Du Reel, 1998).

³ Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, Vol. 110 (2004), 51–79. See Hebrew translation in the exhibition catalogue of *Factory*, Bat Yam: Bat Yam Museum of Contemporary Art, 2009, 40–57.

⁴ Reactor, “Totol GHAOS Manifesto,” <http://www.ghaos.org> (accessed October 15, 2010).

⁵ Coco Fusco, *A Field Guide for Female Interrogators* (New York: Seven Stories Press, 2008).

⁶ Of course, this is impossible to prove. For an interesting discussion on the art market see “How Big Is the Art Market?” in *Art Market Monitor*. <http://www.artmarketmonitor.com/2009/10/01/how-big-is-the-art-market> (accessed November 1, 2010).

⁷ Nina Montmann, “Community Service,” *Frieze*, published January 10, 2006, http://www.frieze.com/issue/article/community_service/ (accessed August 5, 2008).

⁸ Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

and increasing one's cultural capital.) Of greater value is an opening up of a field of interaction to give various people voices. In film, such acknowledgements are given in the credits. In anthropology, it occurs when scholars quote or present other unmediated material directly from the people with whom they are working (though of course the selection of material is always subjective and filtered through the author). In this exhibition, people who engage with the work are given an extended outlet to speak.

Letting people speak and be part of something while maintaining individual agency creates a situation that values people over objects. The trick, of course, is to do so in a way that makes a difference and that does not simply maintain the social status quo, but challenges it.

Conclusion

The collaborative, socially engaged, process-oriented projects in this exhibition galvanize a commitment to political and social engagement via collective mobilization. The artists behind these projects understand that culture and society are influenced by power imbalances that result from and perpetuate race, gender, and class divisions. To break these divisions requires the creation of social situations that bring us into contact with people we would normally not meet, such as the diverse community that came together in Watts for the *Watts House Project*, and the artists and military men who participated in *Operation Atropos*. The people of Bat Yam were directly confronted with African refugees in Yossi and Itamar's work, and in Teresa Margolles' work viewers were confronted with the dead and destitute. The Ghana Think Tank bridged international social and national divisions via long-distance problem solving. And both Parfyme and Reactor called to action a passive public by directly engaging and activating people in special new ways.

All of these a-typical social situations are healthy for a society that wants to be inclusive and democratic. Art, especially in the guise of Social Practice, brings people together. Such art, which capitalizes on its social potential, inherently galvanizes everything good about cultural production by generating new, though temporary, communities.

Such communities are formed through a shared interest or more often simply by being brought together for a time. As Nina Montmann writes, these new ideas of community create definitions that stretch beyond "the consensus politics of shared values in 1980s communitarianism, as [...] reflected in early 'community-based art', and of Marxist ideas of the community united in class

it is authored. We have managed to escape the grip of aesthetics, or physicality, and even time. The only necessary criteria that remains is that these projects are authored and limited.

Like most art, the works in *Double Take Triple Give* are authored. However, each of the works, which are projected onto large screens, is paired with a “talkback station.” At each one, visitors are invited to respond to each work. The accumulated responses make up a parallel work itself. This experimental curatorial set-up intends a double function: it links the works back to the social sphere, challenging the hermetic nature of the art gallery, and it also supplements the artists their authorship by letting others speak for the work. Having viewers encounter others’ perceptions of the work, either before or after viewing the piece itself, affects their reading of it. In a sense, through this arrangement I let go of curatorial authorship, albeit in a limited way as the works and conversation have ultimately been predetermined by me. My intention is to extend methods of participation to the documentation process – to the point where participants can go beyond the project in its original social sphere and change how a work is presented to an audience *post factum*. *Double Take Triple Give* is an experiment in curatorial participation, compounded by participatory, social artworks.

Undoubtedly, these projects *need* participants. Most of them rely on people’s responses and interaction – their voice, their subjectivity. They mobilize groups of people to act or do something, usually something strange, in public. So, to whom do these works belong? Can they be authorless, like public protests, or dance clubs, or any situation that purposely brings people together? The difference is that these works of art are essentially experiments; and experiments need to be authored in order to ascribe subjectivities to them. Authorship provides the general personal and social contexts for each project. This is a legacy of identity politics and the art made in the 1980s and 1990s when personal subjectivity and identity were in focus. Only when you test the boundaries of authorship itself does foregoing it become necessary. As the art world generally relies on authorship to ascribe both value and context, relinquishing authorship has become the most radical gesture in art practice today.

This is not necessarily an argument for open source, reproducible, anonymous, or mass-disseminated projects in any sort of naïve or anarchist way. I want to acknowledge the power inherent in polyvocality, in sharing authorship and encouraging creativity through shared projects. This could mean sharing authorship between artists, though that is rather limited. (In fact, creating links between artists can be seen as a way of enhancing one’s “brand” or reputation,



תרזה מרגולס

שטיפה

וידיאו, 34:12 דקות
2010

Teresa Margolles

Irrigation

Video, 34:12 min.
2010

accounts (such as press) and textual explanations that often accompany photo and video documentation, whether in galleries, online, or other ways of presentation. However, there is a danger here: such accounts will always be incomplete; they can never fully replace being there, being part of something, having to choose or interact. In their incompleteness lies room for projection. We, as viewers, can only image what we think it was like. This has become a rich arena for artists to operate.

Earlier artists such as those involved in Happenings and the Situationists, for example, were plagued by the problem of documentation not sufficiently representing the work as an experience (some even took measures to prevent images and texts from standing-in for the work itself or becoming fetishized). Many artists today, who “grew up” on iconic, black and white imagery – such as Vito Acconci with a bat in the basement or Marina Abramovic and Ulay standing naked – have no such reservations. They use photographs and videos to whatever ends suit them best, and would be thrilled if some remnant of their work become iconic.

Today’s artists do not look at video (or photography) as a medium in a formal sense. Rather, their medium – the mode of operation and communication – is social exchange itself. Video is a communication tool, and sits ambivalently in between its historic “mediumness” and its contemporary co-option to serve a more utilitarian purpose. What results are projects that exist in two zones: one is the actual, finite event and the other is its documentation and afterlife in the cultural sphere, not only in representations in galleries, but also in casual discussions, rumors, “vernacular” culture, and the written word, including this very essay. The distinction between the project and its representation is often blurred.

In art as in life, there are complex discrepancies between our expectations and our actual experience. This phenomenon is complicated even more by the nature of documented social practice projects such as the ones included in *Double Take Triple Give* that are simultaneously documentary vestiges of social interventions and the intended final product carefully crafted by its authors.

Authorship

Art and the international arms trade are the only two major unregulated industries operating in the world today.⁶ Neither has an index; all values are agreed upon by social contract. In the art world, that value is based primarily on authorship. In art, everything is possible – provided

Atropos and *Total GHAOS* call to mind ethically dubious experiments such as the 1971 Stanford Prison Experiment. That all of the participants in *Operation Atropos* were women and the interrogators were men cuts a clear gender divide that speaks to the heart of Fusco's concerns: Victimhood, domination, and women's newly found place in war as evidenced by photograph from Abu Ghraib, Eden Abergil, and similar incidents that have reached civilian audiences. Today's warfare uses women's sexuality as an interrogation device, with female soldiers embarrassing their charges to the point of torture. Fusco deconstructs this concern in her book, *A Field Guide for Female Interrogators* (2008), which includes both satirical material as well as actual military-approved guidelines.⁵

Teresa Margolles' work also revolves around issues of violence and state control in a broad sense. However, unlike some of the artists in *Double Take Triple Give*, Margolles' emphasis is on materials and a visceral reaction to them. Margolles gets her materials from the morgue in Mexico City. The majority of bodies brought there are victims of street violence abandoned by their families; these corpses are the victims of poverty and a social system that generates destitute individuals. In her work, Margolles uses the remnants of corpses or material that has come in contact with them. For example, she has painted walls with human fat from cadavers; washed floors and streets with blood, created rooms filled with mist from water used to wash bodies, and created concrete floors and furniture using cement made with death-tinged water.

For one of her early works, *Car Wash* (2003), Margolles created a car wash on the streets of Mexico City that used water from the morgue. Like most developing countries, in Mexico car wash businesses employ manual labor, usually by low-paid informal workers who serve those affluent enough to own a car. Perhaps the workers in *Car Wash* had a connection to the victims whose bodies were washed in the very water they used. Knowledge of the substance's origin provokes an unnerving and visceral reaction felt by any viewer able to relate to the car washers or car owners. The thought of dozens of cars roaming around Mexico City tainted by death certainly makes for a powerful mental image.

Video: Documentation and the Arena of Projection

Margolles's participants, whether aware or not of their collaboration in this morbid artwork, play an important role in carrying out the work: They are our surrogates. Video is arguably the most effective proxy for being there, among others that include photography, and written

Teresa Margolles

What Else Could We Talk About? Embassy

Color photograph

2009

Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

תרזה מרגולס

על מה עוד אנחנו יכולים לדבר? שגרירות

תצלום צבע

2009

באדיבות האמנית וגלריה פיטר קילכמן, ציריך





1 ►

קוקו פוסקו

מבצע אטרופוס

וידיאו, 59:00 דקות

2006

Coco Fusco

Operation Atropos

Video, 59:00 min.

2006



קוקו פוסקו
מבצע אטרופוס
וידאו, 59:00 דקות
2006

Coco Fusco
Operation Atropos
Video, 59:00 min.
2006



approached by a cameraman they were asked to swear an oath to Lynx, a small toy animal serving as GHAOS icon and totem. Like all societies, GHAOS had clear rules about what was and was not permitted and when these were broken, participants had to face the problem of dissidents. They began to punish each other, culminating in a symbolic killing of a “Strawberry Sparkle,” a traitor dressed as a pink horse, for espousing REXimalism, a rival ideology strangely reminiscent of totalitarian regimes such as Communism. There was even a REXimalist Party Manifesto “excreted by Skepticus REX” that centered on creating a society of participation.⁴ With no position for the outside observer, and a wealth of detail to explore, total immersion in the scenario became the norm and participants found it frighteningly easy to slip into a new mindset, capable of behaving in ways they would have considered unthinkable in the outside world.

Operation Atropos (2006) was also a radical, all-encompassing participatory venture where members lost their individuality to a system of control. In this case, matters were much more serious than the make-believe of Reactor’s *Total GHAOS*. For *Operation Atropos* the New York-based artist, **Coco Fusco**, and a few female participants took part in an interrogation workshop in rural Pennsylvania conducted by the ex-military interrogators known as Team Delta. The hour-long video chronicles their experience, beginning with meeting the instructors at a local motel and soon after, while driving to their destination, being abducted, tied, hooded, and taken to an imitation military camp. The women spent most of their time confined to a fenced-off section in the middle of the woods near non-descript buildings. They were made to get down on all fours and bark like dogs, repeat sentences, were yelled at and threatened, while each was taken away in turn to individual “torture” and interrogation sessions (though never physically harmed). Each participant’s reaction varied according to personality and personal circumstances: some cried, some remained silent and kept their eyes low, while others, such as Fusco herself, were defiant and bellicose.

Through these experiences the women learned approved military interrogation techniques used by American forces. Eventually, the tables were turned and they became the interrogators, practicing their newly acquired techniques on their instructors. As with *Total GHAOS*, this temporary micro-society had its own highly coded rules and modes of behavior, adopted directly from the military, which exerts control over its participants to the point of losing their sense of agency. In both works, the codes of behavior were learnt through participation, there was no room for a passive audience (save the camera), and in this way both *Operation*

choice as so many of us could not fathom the option of letting in African refugees, even in a game of make-believe such as *Refugees from Darfur*. In all of Yossi and Itamar's work the participants' opinions and agency is sought and prized; and this agency – the power to express opinions and make decisions, even inconsequential ones – is what viewers identify with when watching these works. They give us a chance to ask ourselves, “What would I do?”

Taking role-play and issues of individual agency versus collective norms to an extreme, the UK-based collective, **Reactor**, sets up complex scenarios that lie somewhere between corporate-sponsored theme parks and *Lord of the Flies*. They recruit volunteers and induct them into temporary, microcosmic societies. Participants take part in various rituals and make their way into tighter and tighter circles of inclusion, which purportedly gets them closer and closer to being privy to a fictive secret, leader, or mascot. These mascots are often cartoon-like, animated characters that could double as logos for the project. As participants ascend the ranks of the odd, structured society, they begin to induct other members or impose the rules of the game on newer recruits, to the point where the artists are indistinguishable from participants who were strangers to them until that day, and thus their control is ceded to others. The system, which includes activities and silly props, takes the form of structured chaos, in which labor distribution mimics both corporate structures and totalitarian regimes, and the activities and rituals mimic theme parks and adventure games. Tropes of freedom, fun, and participation are employed in the service of a highly structured system of domination and control. People feel as though they have a place in the system, a voice, a role to play, and so they do not question the project's goals or the systems of control. Reactor's projects are large experiments in peer pressure and in diverting people with entertainment. Their games make use of social divisions and partisanship to perpetuate a system that will operate as long as people feel they are part of it.

In *Total GHAOS* (2005), hundreds of participants were brought into a large warehouse that was divided into sections by three floors of scaffolding, with a large central commons. Anyone who wanted to experience the work was required to participate for at least one day, if not all of the three days that *Total GHAOS* took place. At induction, participants handed over cell phones and any other means of communication with the outside world, and their watches. They were assigned roles and ran around carrying out the tasks these entailed. Often participants were reassigned to different groups (identified by armbands, flags, or other status markers), and bartered over crude currency in the form of egg boxes. When

Reactor

Street Action

2005

Photo: Jonty Wilde

ריאקטור

פעולת רחוב

2005

צילום: ג'ונטי ווילד





I was walking down the street here and I
guess a window cracked

1 ►

יוסי ואיתמר

טילים ברמת גן

וידאו, 3:05 דקות

2006

Yossi & Itamar

Missiles in Ramat Gan

Video, 3:05 min.

2006



heart? - I have

יוסי ואיתמר
פליטים מדכפור
וידיאו, 4:03 דקות
2008

Yossi & Itamar
Refugees from Darfur
Video, 4:03 min.
2008



Have you no h

With their own brand of solutions for a place that suffers its own particular form of globalization, **Yossi and Itamar** parody Israeli society's mainstream beliefs and contradictory stances on general issues. With a hand-held video camera and basic props, they take to the streets and engage passers-by in funny, ridiculous role-play. In *Coming Out of the Closet* (2006) they approached middle-aged couples and families at a park and asked them to pretend to be Yossi or Itamar's parents and their son had just come out as gay to them. Many tried to convince Yossi or Itamar they were wrong, or confused, or that it was a passing phase. Their responses are typical of most homophobic parents living in a homophobic culture – denial, anger, and disappointment – even though there was nothing at stake to them personally. In another make-believe scenario that resulted in the video *Missiles in Ramat Gan* (2006), Yossi and Itamar approached people on the streets of Ramat Gan, a suburb of Tel Aviv, and posed as self-proclaimed “low tech” news reporters preparing a pre-emptive news report of missiles hitting the area. This work was filmed during the 2006 war with Lebanon, when missiles hit the north of Israel while the rest of the country continued normal daily lives, though the threat of missiles hitting the center of the country was not far-fetched (in fact, missiles during the 1991 Gulf War were focused on Ramat Gan, which was damaged more severely than any other city in the country.) The artists asked participants to pretend to have been hit by a missile and they surprisingly played along, fusing personal imagination with memories of familiar news footage from past attacks. Some pretended to have been hit, while others were asked to assume the role of army spokesperson and address the public. Many, even though they were purportedly being hit by missiles, kept to the Israeli stiff upper lip adage of staying calm and going about their normal business, even when asked to play out a trauma that may not have been far off. In *Refugees from Darfur* (2008) participants' roles switch from victim to oppressor when the artists asked passers-by to pretend to be border patrols on the boardwalk of Bat Yam, a seaside working-class suburb of Tel Aviv and also the location of this exhibition. The participants hypothetically held the fate of African refugees in their hands and could either grant or deny them refuge in Israel. Most were denied: Grown men and women were only too happy to “shoot”, looking ridiculous with toy rifles, and many claimed they were carrying out orders and policies despite being told by Yossi and Itamar they could act in whichever way they chose.

Yossi and Itamar's role-play projects invite viewers to reflect on tropes of our collective belief systems. Clearly, denial is alive and well in Israeli society: denial of homosexuality as seen in *Coming Out of the Closet*; denial of war in *Missiles in Ramat Gan*; and denial of

and repairing an apartment, cooking, painting a backyard wall, etc. – in diaries, photographs, and video. In this project, typical roles of employer and menial worker are reversed; here, the Israelis are the ones doing the dirty work, while the Arabs are given a position of power. Such a simple gesture is moving in more ways than one. Not only is it an active step towards, even an insistence upon, ethnic and religious coexistence, but it operates beyond nationality and explores the role of artists and art in general. Gil & Moti bypass art's traditional means of communication by relinquishing the need for an object or image and go directly to public service, as Parfyme and the Watts House Project have done. Here, their benefit to society is manifested in direct and actual work. They are literally improving lives with every day they are “available for them.” Perhaps cooking one meal or minding a store for one day seems like a small unsustainable mode of civic engagement, but the point is not the labor; Gil & Moti open up channels of communication and exchange. The labor is almost a symbolic talisman of good faith, an excuse to engage the other, who is so often sidelined as an immigrant or enemy.

In a similar vein of awkward public service, the **Ghana Think Tank** solves first world problems. They collect problems from cities in which they are invited to work, mostly affluent Western towns with the resources to pay for public art. They then turn to groups of individuals who form think tanks in “developing” places, such as Ghana, Serbia, El Salvador, as well as incarcerated girls in the American prison system, for solutions to those problems. Some of the think tanks’ solutions are put into action and tested as a means to solve the problems, even if they are completely impractical or far-fetched. For example, a person in Liverpool, UK complained about cars parking on the sidewalk, so the Ghana Think Tank artists implemented the solution of building homemade cement bollards and placing them on the curb. (The bollards were removed the following day.) In Wales, the suggestion was made to collect funny, dirty stories from the elderly so that young people would realize they were once young, are personable, and have valuable life lessons to impart. Participants in Westport, Connecticut, an affluent American suburb, complained of lack of cultural diversity in the neighborhood, so the Ghana Think Tank hired day laborers (often illegal workers who congregate at big box hardware stores with the hope of being hired for a day of manual labor) to attend an art opening and mingle with the white, upper class guests. The solutions the think tanks carry out highlight cultural differences and rifts in worldviews. They point to the problems of a globalized world, where systems and ways of being are imported to all corners of the earth, even when they don’t make a good fit.

◀ 1

צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה ברוד איילנד

תצלום

2006

באדיבות האמנים והמרכז לאמנות

דואו מולטיקולטורל, ניו יורק

צוות החשיבה בקובה מורכב

מכמה דורות של משפחה אחת

GhanaThink Tank

Ghana Think Tank Rhode Island

Photograph

2006

Courtesy of the artists and

Duo Multicultural Art Center, New York

The Think Tank in Cuba is composed

of several generations of one family

◀ 2

צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה בווסטפורט

מראה הצבה

2008

באדיבות האמנים והמרכז לאמנות בווסטפורט

Ghana Think Tank

Ghana Think Tank Westport

Installation photograph

2008

Courtesy of the artists and the Westport Art Center

◀ 3

צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה בוויילס

וידיאו, 8:46 דקות

2009

באדיבות האמנים ו-Ffotogallery, פנארט', וויילס

Ghana Think Tank

Ghana Think Tank Wales

Video, 8:46 min.

2009

Courtesy of the artists and Ffotogallery, Penarth, Wales

◀ 4

צוות החשיבה גאנה

צוות החשיבה גאנה בוויילס

וידיאו, 8:46 דקות

2009

באדיבות האמנים ו-Ffotogallery, פנארט', וויילס

Ghana Think Tank

Ghana Think Tank Wales

Video, 8:46 min.

2009

Courtesy of the artists and Ffotogallery, Penarth, Wales

The Think Tank in Serbia is composed of
workers at a local Non Governmental Organization

צוות החשיבה בסרביה מורכב
מעובדים באיגוד מקומי לא ממשלתי



1



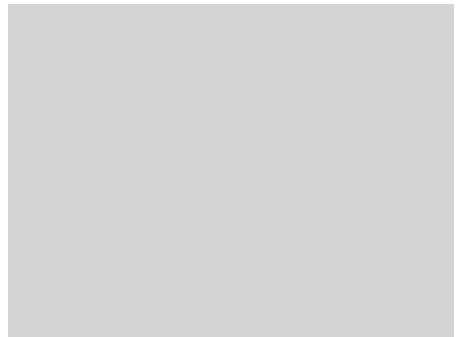
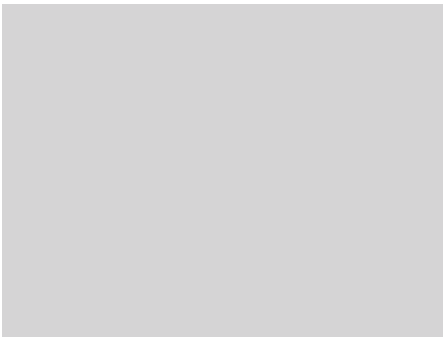
2



3



4





1



2



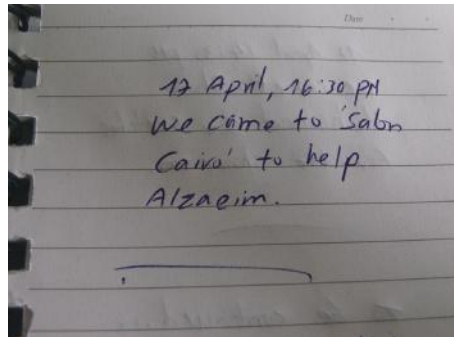
3



4



5



6

1 - 2 ►

גיל & מוטי

Giving

מיצג רחוב, 2008

באדיבות האמנים וקונסטהאלן ניקולאי, קופנהגן

Gil & Moti

Giving

Street performance, 2008

Courtesy of the artists and Kunsthallen Nikolaj, Copenhagen

3 - 4 ►

גיל & מוטי

זמין בשבילך: נאסר

וידיאו, 7:08 דקות

2008-2009

Gil & Moti

Available for You: Nasser

Video, 7:08 min.

2008-2009

5 - 6 ►

גיל & מוטי

זמין בשבילך: אלזיים

וידיאו, 5:35 דקות

2009

Gil & Moti

Available for You: Alzaeim

Video, 5:35 min.

2009

DO PUEBLO-

Rosa
Watts

SPLENDOR

SE PROJECT

פרויקט וואטס האוס

יום המתנדב בבית הפרחים של משפחת רוזה גוטיירז

2009

Watts House Project

Volunteer Day at the Rosa Gutierrez Family Flower House

2009

—NUESTRO

DIGNITY

Proyecto

WATTS HOUSE



art project is testimony to the flexibility of art as a field of practice.

Another collective that engages in ambitious civic undertakings is **Parfyme**, a Danish/American collective known for ambitious social projects. Part of the U-Turn Triennial, *Everyone Can Use the Harbor* was one such project. Spanning six months in 2008, the artists created a cultural hub at the underutilized Copenhagen harbor. The site was slated for development by a large corporation that had allowed the artists to make use of the harbor and call attention to its potential. They set up makeshift headquarters in two large shipping containers and invited passers-by to take part in the many activities they created: free paddleboat rentals, floating film screenings, group potlucks, romantic catered dates on the water for couples, classes for kids, workshops, etc. The resultant video, called *Story of the Harbor Laboratory* (2009), is not simply documentation of the events; a carefully crafted animation tells the story of the artists' struggle with the host corporation and reflects their discomfort about their role as cultural arbiters and gentrifiers, at once expanding the public use of the harbor and potentially serving the long-term goals of a private corporation.

In another Parfyme project called the *One Letter Deliver Show* (2010) the artists provided a "public service" in their unique style of exaggeration, this time as postmen. They shuttled giant postcards all around Iceland. The postcards were written by people in Reykjavik to friends and family in the rest of the small country. The artists battled a slew of challenges including harsh weather, poor directions, and unclear addresses. They satirically donned the roles of brave servicemen and public workingmen heroes. As with *Story of the Harbor Laboratory*, the artists crafted an animated video chronicling the project. They segmented their adventure into nine episodes, one for each day of deliveries, which were screened daily at an art center in Reykjavik. Unlike the Watts House Project, Parfyme provided a public service that was arguably unnecessary and on a small, temporary scale, but that brought to light the function of civic structures and our participation or lack thereof within them.

In a similar mode of tongue-in-cheek civic service, the duo **Gil & Moti** have undertaken several participatory social projects that bring people together or provide them with services. *Available for You* (2008) was one such project that took place in Rotterdam and Copenhagen for which Gil & Moti set out to bestow their labor on Arab immigrants, each for a day at a time. They recorded their services – which included minding a convenience store, cleaning

The field of art today is arguably more diverse than ever, and is attractive because it can encompass projects that no other field – be it activism, academia, science, etc. – can accommodate. Art’s malleability allows it to include things such as being shot in the arm (Chris Burden), tattooing underprivileged people (Santiago Sierra), and inviting people to move mountains (Francis Alys). An art system based on formal definitions cannot easily affect change outside itself, which is specifically what the projects in *Double Take Triple Give* are doing. The license to interact with other, often quite abstract, social forces without having to be regulated by their rules makes social art powerful.

The Works in *Double Take Triple Give*

To better understand Social Practice’s focus on process and exchange, this exhibition brings together a selection of projects that push the boundaries of social interaction in a variety of ways. Some focus on civic engagement and public service while others look at role-play or attacks on the individual through quasi-violent interventions.

Included in *Double Take Triple Give* is an extreme example of art as civic engagement, the **Watts House Project**. The project came about in 2008 through the collaboration of several people, some of whom are artists, and was launched as both an artwork and a full-fledged non-profit organization; the self-proclaimed “ongoing, collaborative art project in the shape of a neighborhood redevelopment” centers on the historic underdeveloped neighborhood of Watts in Los Angeles. Watts House Project staff and volunteers work collaboratively with local residents on housing renovations, neighborhood beautification, and community activism. A video documents some of the projects they undertake, which include eliminating parking obstacles; creating spaces; gardening; house painting and beautification; and establishing spaces that attract tourism and financially benefit the community at large. Testing the ability of Social Practice artworks to not only communicate directly through experience, but to effect social change within an everyday social sphere, the Watts House Project straddles the line between artwork and civic work. In the process, it stretches notions of authorship in an almost contradictory way: on the one hand, it is the fruit of its founding Director, artist Edgar Arceneaux, on the other it is the product of many people coming together, bringing their own subjectivities, desires, skills, and voices to the project. Even beyond that, the Watts House Project is a registered charitable organization, which in accordance with U.S. law has a hierarchical structure that includes various staff positions and a Board of Directors. The seeming contradiction between a hierarchically-structured organization and a collaborative

◀ 1 - 2

Parfyme

Story of the Harbor Laboratory

Video, 25:42 min

2009

פרפים

סיפורה של מעבדת הנמל

וידיו, 25:42 דקות

2009

◀ 3 - 6

Parfyme

The One Letter Delivery Show

Video, 37:45 min

2010

פרפים

מופע למסירת מכתב אחד

וידיו, 37:45 דקות

2010



1



2



3



4



5



6



פרויקט וואטס האוס

בית האהבה,

שביל הגישה והגן האורגני של משפחת סראנט,

יום המתנדב בקיץ

2009

Watts House Project

The Love House,

The Cerant Family Driveway and Organic Garden,

Summer Volunteer Day

2009

In the 1990s, a new type of socially-based art began to emerge. A number of scholars and curators began to talk about contemporary participatory and interactive art and several articles and books were written, each tinged with its author's particular social and political tastes: Homi K. Bhabha called it "Conversational Art"; Grant Kester's term is "Dialogical Art"; Susan Gablik chose "Connective Aesthetics"; Suzanne Lacy identified it as "New Genre Public Art"; and Christian Kravagna simply phrased it "Participatory Practice."¹ French curator and theorist, Nicolas Bourriaud, wrote a book characterizing the movement as "Relational Aesthetics" and the term has come to stand for much socially-based art.² He considered relational works to be forces for social change and the creation of "micro utopias," small, temporary arenas of community. He said that such works were "inter-subjective encounters" within which meaning was made collectively, as opposed to individually, through public, social interactions. While that may have been the intention, what resulted from many of the works, such as Rirkrit Tiravanija's famous Thai food parties, were über-cool art events confined to galleries and their mailing lists.

One of the most outspoken critics of Bourriaud is Claire Bishop who published *Antagonism and Relational Aesthetics*, in which she chastises Bourriaud for the cliquishness of Relational Aesthetics.³ She advocates instead for what has come to be called "Social Practice." Social Practice is not antagonistic to Relational Aesthetics; they run parallel. Their distinctions may sound benign, but it is important to differentiate between artworks that reinforce a closed system, and those that challenge it. Although it's nice to hang out in galleries and feel cool, what we (a very broad "we") need is art that takes us beyond that, or at least leads us to question what value there is in the art world and who benefits. Sometimes that can be uncomfortable, confronting us with issues we would rather avoid, or people we would prefer not to associate with, but this is a *good* thing.

Artists working socially communicate not via images, but directly to a public through experiences they create; Social Practice connects the symbolic realm of fine art directly with its audience of individuals, communities, and social networks. It is collaborative and interactive by nature as it is based on unscripted exchange between people, even if just between an artist and one other person. Because social artworks are experiential, they are dematerialized as well. It is not based on objects, and thus escapes the logic of formalism. This art cares nothing for form; it is about *process*.

Double Take Triple Give

Chen Tamir

Over the past few decades certain artists have engaged the process of generating culture directly, communicating to a public not via an image or object, but through an experience they create. Their work has expanded the boundaries of art and generated questions such as: Who do these experiences, or social interventions, belong to? How do they enter the larger cultural sphere? And, what happens when these experiences, normally limited to whoever took part in them, are documented for a different audience and experienced in digital form?

The exhibition *Double Take Triple Give* is an experimental investigation of these new modes of socially based art. When curating this show, I wanted to highlight the complexity of socially-based artwork, its desire to function outside the museum and within the art world, and to suggest that our modes of apprehending such works are often indirect and mediated by yet other forms of communication that are integral to the work itself. In the following pages I make a case for Social Practice as a creative “medium,” followed by discussion of the complexity that video adds as not only a means of documentation but also at times as the intended outcome of the project. These notions are complicated by the exhibition itself, which invites the audience to become supplemental “authors” of works that were in the first instance dependent on audience participation for their realization.

Social Practice

Double Take Triple Give looks at projects that belong to the school of Social Practice. Artists working socially share a desire to make art beyond the gallery, to facilitate collective exchange, to realize an approach to creativity past individual authorship, and to avoid capitalism’s grip on art. None of these challenges is new; these are boundaries pushed by artists for decades. Indeed, Social Practice builds on a lineage of participatory art movements such as Dada, the Situationist International, Happenings, Land Art, Institutional Critique, and Conceptual Art, as well as borrowing heavily from performance. To describe it broadly, Social Practice is ephemeral and collaborative. Experience is always durational, and this is true also of what falls under the amorphous category of Social Practice. It is often documented, but makes for tricky documentation problems, which artists have either ignored, or solved in sophisticated ways.

Artists

The Watts House Project

The Watts House Project was launched as both an artwork and a non-profit organization in 2008 by Edgar Arceneaux (b. 1972, Los Angeles) and dozens of volunteers

Parfyme

Parfyme is a collective based in Copenhagen, Bergen, and New York. It is comprised of Pelle Brage (b. 1978, Copenhagen), Douglas Paulson (b. 1980, Lancaster), and Laurids Sonne (b. 1980, Hjembaek)

Gil & Moti

Gil Nader (b.1968, Rishon Lezion) & Moti Porat (b. 1971, Ganei Yehuda) live and work together in Rotterdam since 1994

Ghana Think Tank

Ghana Think Tank is a New-York based collective founded in 2006 by Christopher Robbins (b. 1973, Atlanta), John Ewing (b. 1964, Ithaca), and Matey Odonkor. Carmen Montoya (b. 1974, Houston) joined the project in 2009.

Yossi and Itamar

Yossi Atia (b. 1979, Jerusalem) and Itamar Rose (b. 1979, Ganei Yehuda) began collaborating in 2005. They are based in Tel Aviv

Reactor

Reactor is a collective based in Nottingham, Birmingham, and Manchester that was formed in 2002. Its current members include Niki Russell (b. 1979, Leeds), Stuart Tait (b. 1968, Fareham), and Daniel Williamson (b. 1978, Macclesfield)

Coco Fusco

Coco Fusco (b.1960, New York) lives and works in New York

Teresa Margolles

Teresa Margolles (b. 1963, Culiacán) lives and works in Mexico City

Foreword

The three exhibitions comprising “Video in the Round” seek to examine and challenge the possibilities and limits of video art exhibition and of the ability of the museum’s modernist architecture to contain and display it. Like most of MoBY’s exhibitions, this one, too, was born out of the museum’s unique structure and out of the aspiration to simultaneously work with and question it.

Like works of video art, which are projected over and over again, the round, open, two-tiered space of the museum also creates a kind of a loop. The exhibition deals with that same interface between the round architecture and the inherent cyclical nature of the medium, creating a complex dynamic between the architectural structure and the work displayed. “Video in the Round” seeks to redirect the viewer’s gaze and to create new conditions not only for viewing the works but for orientation in the space, by transforming the entire space into a screening hall in which the viewer stands with his back to the wall to watch the screens, which are displayed in a circle on the railing of the second floor of the museum.

The duplication and resonance between the museum structure and the video medium is also reflected in the exchange between the three guest curators’ interpretations – fundamentally different but overlapping and complementary – for the potential contained in the video art/museum space interface. Each one of the curators chooses a different aspect of the medium, from the expressive, narrative video work, to video as a tool of documentation and commemoration of reality or of the artistic act.

I would like to thank the three curators – Danna Taggar Heller, Maayan Amir, and Chen Tamir – who rose to the challenge and gave this unique project a fascinating personal interpretation; I would also like to thank the many participating artists in this complex exhibition. A triple thanks goes to the museum staff, who outdid themselves to produce three different exhibits whose whole is bigger than the sum of their parts.

Milana Gitzin Adiram

Contents

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Foreword Milana Gitzin Adiram | [89] |
| 2. | Double Take Triple Give Chen Tamir | [87] |
| 3. | The Same Scene Laura Mott | [51] |



Director and Chief Curator Milana Gitzin Adiram

Video in the Round a Trilogy of Video Exhibitions

Third exhibition in the series

Double Take Triple Give

Guest Curator Chen Tamir

Artists

Watts House Project, Parfyme, Gil & Moti, Ghana Think Tank,
Yossi and Itamar, Reactor, Coco Fusco, Teresa Margolles

Bat Yam Museum of Contemporary Art

January 2011- March 2011

MoBY Staff

Associate Curator and Head of Content Leah Abir

Curatorial Assistance and Research Orit Bulgaru

Producer Na'ama Henkin

Director of Development & International Relations Galia Fischer

Director of Community & Education Department Meir Tati

Technical Management Rami Mesika

Guide Oren Ben Moreh

Interns Tal Bechler, Dina Yakerson

Hanging and Construction Sason Mazor

Technical Equipment Doron Screens

Public Relations Eila Eitan

Catalogue

Design and Production Guy Goldstein

Hebrew Text Editing Ariel Adiram

English Text Editing Rosemary Heather

Plates and Printing A.R. Printing Ltd.

© Bat Yam Museum of Contemporary Art, 2011

Bat Yam Municipality

Department of Culture and Strategic Planning

Bat Yam Company for Culture Leisure and Sport, Ltd.

Special Thanks

Erez Podamski-Shaked, Arieah Lalush, Galit Shashu-Wahabe, Menahem Ron, Oren Giat, Or Tal Amar, Rafi Gueta, Miri Moyal, Yaakov Mizrahi, Ela Kashi, Rinat Kashi, Roland Babel, Amy Owen, Mariano Bosch, Dor Guez, Sasha Drosdick, The Israeli Center for Digital Art, Laura Mott, Anthony Marcellini, Kim Simon, Jay Skork, Douglas Paulson, Claudia Friedli, Arlene Ruttenberg, Alon Tamir, Sivan Tamir



Double Take Triple Give

להחזיר מבט