

MoBY HOSTING
מובי מארח

מנהלת ואוצרת ראשית: מילנה גיצין-אדירם

מובי מארח

תערוכה קבוצתית

מוזיאון ע"ש בן ארי לאמנות עכשווית

ניסן - תמוז, תשס"ח

אפריל - יולי 2008

תערוכה

אוצרת: מילנה גיצין-אדירם, לאה אביר

מפיקה ועוזרת לאוצרות: סמדר קרן

מחקר ועזרה לאוצרות: אורית בולגרו

מנהלת אדמיניסטרטיבית: ליאת זבלובסקי

מנהלת הפקה: פוית טל-אור

עוזרי הפקה: אולגה זולין, דניאל גורבר, לוי שפיר

עיצוב ותלייה: טוקן - סטודיו לעיצוב בע"מ. אייל שיינבאום, איתן גולדשטיין

ציוד סכני: דורון הקרנות מחשב ווידאו

קטלוג

עיצוב והפקה: גיא גולדשטיין

תרגום לאנגלית: אבשלום סולמן-אלטשולר,

רומי מיקולנסקי (ארימג'ד אמלהייק), יואב קני (וינסן פקואל)

לוחות והדפסה: קונטור הפקות דפוס בע"מ

יחסי ציבור: אלה איתן

מנהלת מחלקת חינוך: ניצה פרי

© מוזיאון בת ים לאמנות, 2008

עיריית בת ים, אגף תרבות ותנועה אסטרטגי

תודות

רפי נשיא, סינל כהן, יוסי אברהם, ניסן אלמוג, צחי בן-גיני

יעל מוריה-קליין, סינל ברניו, תמר דראל-פוספלד

אריאל אדירם

יונה מרקו ויוסי בלט - משרד החוץ הישראלי

אלן מונטי ויעל ברוך - המכון הצרפתי, תל אביב

עזרא דוש - סופר דוש

עומר קרינו, רונן ללנה

מובי מארח

תערוכה קבוצתית

מילנה גיצין-אדירם, לאה אביר

הכנסת האורחים היא בה בעת זכות וחובה אתית, צו מוסרי ופעולה פוליטית מובנית, המתרחשת בזמן ובמקום מוגדרים, בין שני צדדים מסוימים. אולם מעבר לכל, הכנסת האורחים היא פעולה ספית - הסף הוא תנאי ומקום התרחשות להופעתה ולהתפוגגותה המהירה. המצב של הסף מניח פתיחות ומעבר ובה בעת, תמיד ובאופן אינהרנטי מצוי בו גבול שריר שלא ניתן להעלימו. אלה גם תנאיי ההיווצרות וההתקיימות של האירוח - פעולה שיש לה זמן ומרחב מוגדרים, אולם היא כה קצרה וברת חלוף, שהיא מתקיימת בעיקר דרך המחווה, הדיבור והפעולה.

במהלך שלושת חודשי התערוכה, מוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית מארח בחדריו קבוצות ושיתופי פעולה מהארץ והעולם. הפעולה הקבוצתית היא חברתית ודינמית, היא מכוונת לתהליך ופעולה יותר מאשר ליצירת אובייקט אמנותי סופי ומרחב הפעולה שלה הוא לרוב חוץ-ממסדי (חללים אלטרנטיביים, רחוב, רשת האינטרנט). כל אלה מכוננים אותה כזרה ביחס לממסד המוזיאלי. בכניסתה לתוכו היא מביאה עמה שאלות, מטילה ספק ומערערת על אופני הפעולה ואמות המידה המסורתיות המתקיימים דרך קבע בין כתליו.

ישנו קשר מהותי בין מעמד הכנסת האורחים לבין מושג הקבוצה - הקהילה והמשפחה. קשר זה מופיע כבר במיתוסים הראשונים הנוגעים בהכנסת האורחים, כמו גם בכתיבה המאוחרת העוסקת בה. במיתוס המכונן של הכנסת האורחים, הוא המיתוס התנכ"י אודות ביקור המלאכים אצל אברהם ושרה, פעולת הכנסת האורחים קודמת לפעולת ההתייחדות עם האל. בביקור מיתולוגי זה, בו מתבשרת שרה על הולדתו הפלאית של בנה, פותחת הכנסת האורחים את שרשרת המאורעות שיובילו להיווצרותם של עם וקהילה¹. גם אצל ז'אק דרידה (Derrida), אחד הכותבים המרכזיים בנושא הכנסת האורחים "... זכות הכנסת האורחים מחייבת מן הרגע הראשון בית, שלשלת, משפחה, קבוצה משפחתית או אתנית המקבלת קבוצה משפחתית או אתנית... [ו] מניחה את מעמדם החברתי והמשפחתי של הצדדים בחוזה..."².

על קבוצות

שורשיה של הפעולה הקבוצתית נטועים עמוק בתולדות האמנות, אולם נדמה כי זהו איננו ההקשר הבלעדי לאורו ניתן לבחון תופעה זו. הניסיון לנסח את אופיין של קבוצות אמנותיות מעוגן פעמים רבות בניסוח אופיין של התאגדויות אחרות מתחומי התרבות והחברה בכלל. לא רק שהפעולה הקבוצתית נקראת באופן אחר בכל תקופה היסטורית, אלא שהיא כשלעצמה יכולה להוות מקרה בוחן לבדיקת

שינויים בתרבות ובחברה. נדמה כי תקפותו של מהלך זה נעוצה בשני גורמים: האחד, מאחר והפרקטיקה האמנותית מפורשת לא רק ביחס לעצמה אלא גם תוך בחינת האופן שבו היא ומוסדותיה משתנים ביחס לערכי התקופה; השני, משום שאחד האפיונים של האמנות במאה השנים האחרונות לפחות, הוא הניסיון לפרוץ את הגבולות התוחמים את ה"אמנותי", תוך ביטול החיץ שבין האמנות לחיים, התערבות והשתלבות בתחומים אחרים של התרבות בפרט והחברה בכלל.

בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים חוותה הפעולה הקולקטיבית פריחה מיוחדת באמנות המערב. באותה התקופה נוסחו לה דינמיקות שונות של היווצרות וצורות מגוונות של הופעה, אשר מהדהדות גם באופיין העכשווי של הקבוצות האמנותיות. את חזרתה של תופעה זו לזירת האמנות בת זמננו ניתן לייחס להבשלתם של תנאים פוליטיים, חברתיים וכלכליים מסוימים, אולם מאחר והפעולה הקולקטיבית איננה מייחדת את תקופתנו, יש לתת את הדעת דווקא לאופיה החזרתי של תופעה זו. אחת ההצעות המעניינות לבחינת העניין, היא זו של בלייק סטימסון (Stimson) וגרגורי שולט (Sholette), אשר טוענים כי מאחר והקולקטיביות מפגינה באופן מרוכז את תנאי הייצור הכלליים (החברתיים והכלכליים), היא יכולה לחזור שוב ושוב, בהופעות שונות³.

מאמרה של אירית רוגוף (Rogoff), "Production Lines", מבקש למפות את שיתופי הפעולה האמנותיים החל משנות השישים ביחס לשיתופי הפעולה האמנותיים המודרניסטיים שקדמו להם. לפי רוגוף הפעולה הקבוצתית המיושמת כחלק מהתפיסה המודרניסטית של האוונגרד, נוצרת כהתאגדות של אמנים סביב פרויקט קוהרנטי, בשם מטרה פנים-אמנותית משותפת. קבוצתיות כזו מתהווה סביב זיקה מסוימת בין פרטים ואיננה מוותרת על ההירואיקה של האינדיבידואליות (בבחינה היסטורית, בתוך כל קבוצה שכזו ניתן למצוא מספר אמנים בולטים, כשרונות דומיננטיים או מנהיגים)⁴. בהמשך לכך, טוענים סטימסון ושולט, כי השלם הסינרגטי (הגדול מסכום חלקיו) של הקולקטיביזם האוונגרדי שימש כסוכן של רעיונות מודרניסטים, ביניהם ההבטחה לקדמה חברית, פוליטית וטכנולוגית, ופעל מתוך חזון עתידי של חברה חדשה, אשר נוצר ביחס לתחושת אובדן של קשר קולקטיבי פרה-מודרני⁵. שנת 1968 מסומנת במחקר כשנת מפנה בהיסטוריה של הפעולה הקולקטיבית - זוהי "שנת הבריקדות", שנה של הפגנות, תנועות אנטי מלחמתיות, אנטי קולוניאליסטיות, ואנטי קפיטליסטיות; שנה המסמנת תקופה של ביקורת מערכות חברתיות ופוליטיות ושל הכרה בנושאים כמו מעמד, גזע ומגדר; תקופה של הבנת ההשפעה של תקשורת ההמונים וניצולה, של התערערות מעמד המחבר, של הסרת היררכיות וביטול החלוקה לז'אנרים; תקופה שבה מתממשת ההבנה כי האידיאולוגיה אינה מתקיימת רק בספירה הפוליטית-שלטונית, אלא שרירה וקיימת גם בפרטי היומיום של הפרט; תקופה בה מתגבשת ההכרה כי האמן איננו יוצר באופן תמים, טבעי וספונטני, אלא יורש תפקיד שנקבע במסגרת היסטורית, דרך מוסדות ספציפיים שעמם עליו לייצר מערכת יחסים כלשהי⁶.

החל משנות השישים, נוצרת בשדה האמנותי קבוצתיות מסוג אחר - כזו המתמקדת פחות באובייקט האמנותי ובהתליכי הצריכה שלו ויותר בהתליכים של ייצור. קבוצתיות זו מתגבשת תוך יצירת מערכות יחסים חברתיות, בדגש על חקירה ביקורתית של עבודת האמנות וההקשר שבו היא נבנית ומוצגת, וכנגד התפיסה הרומנטית של האמן כאינדיבידואל ייחודי⁷.

בבחינתם את צורות ההתאגדות החברתיות שאחרי המודרניזם, מזהים סטימסון ושולט קולקטיביות חברתית מסוג חדש של קבוצות מוגבלות ומרוכזות הנמצאות תחת ניהול ושליטה; התקבוצויות רנדומליות כמו תורים עירוניים או קבוצות של עובדי תאגידים (company men), בהן האינדיבידואליות מוחלפת בכישורי ייצור, בעבור חופן מהעושר הקפיטליסטי. זהו קולקטיביזם דינמי הניזון מתרבות

הצריכה. בשדה האמנות, מזהים הכותבים שינוי מהתמקדות באמנות כמבנה נתון, להתערבות אקטיבית בעולם של תרבות ההמונים. הקבוצתיות האמנותית כבר איננה מאופיינת כצורה אחדותית סינגולרית או כמייצגת אוונגרדית של קדמה, אלא היא נבנית סביב זהויות משתנות, לא יציבות, ומאמצת את ההטרורגוניות שבבסיסה. זירת הפעולה שלה היא התרבות, והיא איננה עוסקת בבניית מודלים או תכניות-על אלא מרושתת במסגרת החליפין התרבותי⁸.

אולם בשונה מקודמיה, הקבוצתיות העכשווית, על פי סטימסון ושולט, כבר איננה מתייחסת לתרבות כאל המדיום המרכזי שלה, אלא מתמקמת ביחס לגלובליזציה הקפיטליסטית באופנים שונים. הם מזהים שני אופנים של התאגדות חברתיות עכשוויות: הראשון כולל קולקטיבים של דעות ציבוריות, המתכנסים סביב אמונות, אסטרטגיה ותחושת שייכות בשם או כנגד אידיאולוגיה. האופן השני קשור בכלכלה החדשה והוא מופגן בצורות שונות של היפר-קפיטליזם, בשיטת ה"עשה זאת בעצמך", עם מינימום של רגולציה (כמו לדוגמה צ'יטס, אתרי אינטרנט מבוססי קהילה כמו ebay, רשתות חברתיות שונות ועוד). לפי סטימסון ושולט, קהילתיות שכזו מזינה ערכים קפיטליסטיים כמו יזמות, יעילות ויצרנות⁹.

בעבור הקולקטיב האמנותי העכשווי, טוענים הכותבים, המדיום כבר איננו התרבות, אלא המעורבות הישירה בחיים החברתיים. מה שהיה בעבר קרב תרבותי על צורות של ייצוג, זהות וסגנון חיים, השתנה לתקיפה ישירה המכוונת באמצעות פעולה קולקטיבית מבוזרת, שמפגינה עצמה בכל אמצעי אפשרי ומעורבת באופן ישיר בכוחות הייצור. החלום הקולקטיבי כבר אינו מכוון לחזון אידיאליסטי עתידי או לשיבוש התרבות, אלא לוקח אחריות על ההווייה החברתית שלו, כאן ועכשיו, בכל מקום ובכל זמן¹⁰.

הקבוצות המתארחות בתערוכה זו מפגינות מגוון רחב של אופני התאגדות, המתייחס לצורות חברתיות שונות של קולקטיביות - החל מעמותות קבועות שהוקמו סביב אידיאולוגיה, דרך התקבוצויות זמניות ומשתנות, וכלה באיגודים פיקטיביים למיניהם.

עמותות מען/מגזין אתגר/וידאו 48 ממקמת במוזיאון בת-ים עמותה שעד כה פעלה בסניפים ברחבי הארץ ובאופן וירטואלי (באינטרנט). "בית העם" היא גלריה לאמנות ושירה, שפעם בשבוע הופכת למטה פעולה של איגוד מקצועי, המציע מידע וייעוץ תעסוקתי לפועלים. **גלריה אלפרד** היא גלריה המנוהלת על ידי קבוצת אמנים, וממוקמת בשכונת פלורנטיין בתל-אביב. בעבודת הווידיאו המוצגת בתערוכה נראים חברי הקבוצה (כל אחד בסביבתו הפרטית) בעת דיון פיקטיבי על קבלת אמן חדש לקבוצה. הסרט הפסאודו-דוקומנטרי מנכיח את כוחה של הקבוצה לא רק כקהילה בה מתקבלות החלטות, אלא גם כגוף בעל חוקים, כללים וגבולות.

גם **הקבוצה התל אביבית** מבצעת הסטה פונקציונלית במרחב המוזיאלי. למשך ערב אחד הופך החלל המרכזי של המוזיאון למקום ההתרחשות של אחד הטקסים השגורים והמשמעותיים בחברה - טקס החתונה (בימינו ממלאים לעיתים מוזיאונים שונים פונקציות דומות, לאוכלוסיות מצומצמות ולמטרות רווח). הקבוצה, אשר מתקיימת כקומונה בחיי היומיום, עורכת במוזיאון טקס חתונה שיתופי, במסורת הטקסים הקיבוציים. טקס זה מרכז סביבו קהילה רבת משתתפים ומתפקד בעבור בני הזוג כמעין מומנט של חשיפה בפני קהל מוזמן. במקרה זה, המתחתנים הם אמנים, כך שנוצר ערפול מסוים סביב מושגי הטקס והמיצג. האם התואר מיצג מבטל את תקפותו של האירוע כטקס חתונה? ואולי להפך - האם תקפותו של הטקס מבטל את הגדרתו האמנותית?

ARTPOKER אף היא התחברות זמנית, אולם בעלת כללים שונים לחלוטין. זוהי יוזמה של דניאל

יהל, אמן יחיד המכנס בכל פעם מחדש קבוצת אמנים שונה לצורך משחק/מיצג פוקר בו המשתתפים מהמרים על עבודות האמנות שלהם. מלבד יצירת מרחב של שיתוף פעולה בין האמנים השונים (זמני וארעי ככל שיהיה), העבודה עוסקת באמצעות פרקטיקת המשחק בפן הכלכלי הנלווה לאמנות. גם אם לפעמים פן זה מוסתר או מודחק, הוא חלק בלתי נפרד משדה האמנות ומשפיע על כל שחקניו. גם פרויקט ה"פונזיס" של צמד האמנים הצרפתי *Société Réaliste* מבקש לעסוק בצד המסחרי של האמנות, הפעם דרך מוצר פיקטיבי המוצע למכירה למבקרים בתערוכה, בשיטת הפירמידה. למוצר זה, על אף שאיננו קיים, יש מוצרי-מדף, חומרים גרפיים, טבלאות מכירה ועוד. כמו בפרויקטים אחרים של קבוצה זו, גם כאן הם פועלים תחת שם של תאגיד המוקם לשם מטרה זו בלבד (מעט בדומה ל"חברות קש" או תאגידים פיקטיביים המוקמים בשוק חדשות לבקרים).

ב"מקהלה הפוסטמודרנית" של **קבוצת אפס** מוזמנים המבקרים בתערוכה לדקלם את מילותיו של שיר שנכתב על ידי חברי הקבוצה. כל הקולות הללו ייכרכו יחד למקהלה אחת, אשר תתקיים בסופו של דבר באתר אינטרנט שיוקם למטרה זו. הקהילה, בעבודה זו, היא פוטנציאלית, עתידית ווירטואלית.

על אירוח

תערוכה זו מציעה את הכנסת האורחים כאפשרות פעולה של המוזיאון (כחלל ספציפי המייצג מוסד) ביחס לקולקטיבים הפועלים בו. זהו מושג שמקורו בספירה הפרטית והוא עובר התקה למוסד ציבורי. מחוות האירוח שמציעה תערוכה זו, כמו בכל מרחב בו מתקיימת מחווה זו, איננה רק אקט חיובי ונדיב. אלה רק פני השטח של מושג, אשר פריטתו מבקשת בדיקה של המרחב בו הוא מתקיים, מערכת היחסים שנוצרת במסגרתו וחקירה של התנאים שמייצרים אותו ואת הסתירות העמוקות המצויות בו¹¹.

בראש ובראשונה, האידאה של האירוח, כצו מוסרי ואתי, סותרת את הפרקטיקה שלו - זו האחרונה מחייבת תמיד הצבת גבולות וכללים. אלה מתחילים כבר בבקשה להזדהות, המופנית אל האורח. כותב דרידה: "הנכרי הוא קודם כול נכרי ללשון המשפט שבה מנוסחת חובת הכנסת האורחים, הזכות למקלט, גבולותיה, כלליה, שיטות שמירתה וכיוצא באלה. עליו לבקש את הכנסת האורחים בלשון שאינה שלו על פי הגדרה, בלשון שכופים עליו ראש המשפחה, המארח, המלך, האדון, השלטון, האומה, המדינה, האב וכיוצא בהם. אלה כופים עליו תרגום ללשונם הם, וזו האלימות הראשונה. שאלת הכנסת האורחים מתחילה כאן: האם ראוי שנדרוש מן הנכרי להבין אותנו, לדבר בלשונו... קודם שנוכל לקבל את פניו בביתנו וכדי שנוכל לעשות זאת?"¹² על פי דרידה, ולוינס (Levinas) לפניו, יש להבחין בין הכנסת האורחים האתית (הבלתי-מותנית) לבין זו הפוליטית (בעלת החוקים הרבים). "הכול קורה כאילו הכנסת האורחים היא הבלתי אפשרי", כותב דרידה, "כאילו חוק הכנסת האורחים מגדיר אי-יכולת זו עצמה, כאילו אי-אפשר שלא להפר אותו, כאילו החוק של הכנסת האורחים המוחלטת, הלא מותנית, המוגזמת, כאילו הציווי הקטגורי של הכנסת האורחים מצווה להפר את כל החוקים הרבים של הכנסת האורחים, דהיינו התנאים, הנורמות, הזכויות והחובות המוטלים על מכניסי האורחים ועל המכניסות, על המארחים והמארחות כמו על המתארחים והמתארחות. ובאופן הדדי, הכול קורה כאילו החוקים הרבים של הכנסת האורחים, בסמנם גבולות, כוחות, זכויות וחובות, עיקרם התגרות בחוק של הכנסת האורחים והפרתו, החוק המצווה להציע למזדמן קבלת פנים ללא תנאי"¹³.

תחילתו של יישום הכנסת האורחים כפרקטיקה אוצרותית בתערוכה זו היא הבחירה בהכנסתן של

קבוצות לחלל המוזיאלי, אשר דרשה בחינה של אותו חלל, על גבולותיו ותנאיו. הצעד הבא היה הפצת "קול קורא" - הזמנה פתוחה שהופנתה לקבוצות וקולקטיבים בארץ ובעולם. הקבוצות המשתתפות בתערוכה נבחרו על ידי צוות מורחב, תוך מודעות כפולה: ראשית, שמלכתחילה אקט הבחירה הוא אקט מחויב של סינון והדחה¹⁴. שנית, שאיננו בוחרות רק אורחים, אלא גם מארחים: בבואן אל המוזיאון, הופכות הקבוצות האורחות למארחות עבור הצלע השלישית במשולש מערכת היחסים המוזיאלית - קהל המבקרים.

בעבודתם של אלינה וג'ף בליומיס (*Alina & Jeff Blumis*) מתבצע היפוך כפול ביחסים המסורתיים שבין המוזיאון לבין קהלו. האמנים חוצים שוב ושוב את הגבולות המסורתיים המוצבים בין שני המרחבים - מחד, הם מתארחים בביתה של משפחה, הממוקם במרחב החוץ-מוזיאלי, ומאידך - התינוד היוזאלי של המפגש, המוצג במוזיאון, מוביל להכנסתו של מרחב פרטי/ביתי אל תוך המוזיאלי. נוסף על כך, ישנה כאן התייחסות מורכבת לאובייקט האמנותי - הציור, החפץ האמנותי המקורי, שלא נתלה במקומו המתבקש (המוזיאון), אלא בביתה הפרטי של המשפחה המארחת. הקהל כבר איננו המבקר השגרתי המהלך במוזיאון תוך צפייה בעבודות אמנות, ולא רק זו בלבד שהעבודה (הפעולה והציור) מותקת אל ביתם, אלא שהצילום המבויס שלהם הופך להיות המוצג המוזיאלי.

כאשר עוסקים בהכנסת אורחים, אחד המושגים שיש לבחון הוא הבית, המרחב בו מתרחשת המחווה. לפי לוינס, מושג הבית הוא נקודת המקור לפעולות האנושיות ומהווה עבור העצמי מקלט ומקום לשכון בתוכו (כאורח). עם ההתקבלות פנימה אל הבית, העצמי מכונן עצמו כיישות שיש לה בעלות. הוא מסתגר, מתמרכז, הופך יישות אוטונומית המובדלת מן החוץ באופן מופנן. אולם הבית גם יכול להיפתח, באמצעות המחווה של הכנסת האורחים כלפי הזר או האחר, אשר לפי לוינס נענית לצו המוסרי שדורשות פניו של האחר - "לא תרצח". כלומר, פניו של האחר מחייבות את העצמי בהפגנת עניין פעיל בשלומם של האחר. באמצעות הכנסת האחר אל ביתו משתחרר העצמי מהסגירות בבית, אשר הופך לכלי בעבור החמלה כלפי האחר (המבוססת על היות שני הצדדים אורחים)¹⁵. עם זאת, כפי שטוען מוסטפא דיקס (*Dikeç*), הגעתו של האורח אל הבית מערערת את יציבותו. הכנסת האורחים מפרה את פרטיותו של הבית ומאיימת על מרחביו הסגורים והנוחים¹⁶.

"בית הזכוכית" של **דז'ן ופרי** מכניס את המבקר ישירות למרחב הביתי של אמנים, באמצעות ייצוג של ארבעה מחדרי על קירות המוזיאון. בבית הפרטי פועלת באופן רציף מצלמת אינטרנט המתעדת את המתרחש בחלליו. החומרים שמועלים לאתר אינטרנט (ללא עריכה) ולאחר מכן מועתקים אל קירות המוזיאון, מראים מיצגים המתבצעים בחדרי הבית. אלה פעולות מכוונות, הלוקחות בחשבון את המבט המצלם והצופה, באופן שמנוגד לפעולות היומיומיות, אך גם משפיע עליהן. אולם מה שנדמה כמבט מציגי חסר גבול, נשלט למעשה באופן מוחלט על ידי האמנים עצמם. בעבודה זו נבחנים גבולות שונים - המרחב הביתי נפרץ על ידי התקתו למרחב האינטרנטי, אשר מותק בתורו למרחב המוזיאלי. זה האחרון מכיל כעת שורה של חללים חיצוניים ומקבילים, ממשיים ווירטואליים באותה מידה. בעבודתם של קבוצת *Escape Program* נקלעים המבקרים למרחב שהוא זר ומוכר באותה עת. החדרים השונים בבית מיוצגים הפעם באמצעות קולותיהם המאפיינים, רחשי הרקע היומיומיים שלהם. המרחב מתגבש סביב המבקר תוך שהוא הולך בחלל והחדרים מתממשים רק כאשר הוא מתקרב אליהם. כלומר, המבקרים לוקחים חלק בבניית מרחב מחייה פרטי המקיף אותם, אולם למעשה מדובר במרחב מוקלט, מועתק, המשמיע רק את הדיו הרחוקים.

הסיטואציה המורכבת שמניח מושג האירוח לפתחה של תערוכה זו, מתאפיינת בספיות כמרכיב

אינהרנטי. כפי שמציע דיקס, האירוח הוא נקודה ספית המצביעה מעבר לגבולותיה¹⁷. זוהי הנקודה בה מתמין המארח לאורחיו ב"חוקי הכנסת האורחים" של פייר קלוסובסקי (Klossowski), המצוטט אצל דרירה: "בעל הבית, הואיל ואין לו דאגה דחופה יותר מהקרנת שמחתו על כל אדם, יהיה אשר יהיה, שיבוא, לעת ערב, לסעוד על שולחנו ולנוח בצל קורתו מטרדות הדרך, מחכה בדאגה על סף ביתו לנכרי שאותו יראה צץ באופק כגואל. וכאשר יראה אותו בא, רחוק ככל שיהיה, ייחפו האדון לקרוא אליו: 'היכנס מהר, כי אני פוחד מאושרי'¹⁸. וכפי שטוענת אן דפורמנטל (Dufourmantelle) במאמרה המקדים את הטקסט של דרירה, "... את הכנסת האורחים אפשר להציע רק כאן ועכשיו, במקום כלשהו... כאילו המקום שבו מדובר בסוגיית הכנסת האורחים הוא מקום שמלכתחילה אינו שייך למארח ולא למוזמן, אלא למחווה שבה האחד מקבל את האחר..."¹⁹.

בעבודתה של קבוצת *Jazzstylecorner* מופגן פן נוסף של הגבוליות המאפיינת את הכנסת האורחים, כאשר מתממשים בה החרדה והאיום המלווים את כניסתו האורח²⁰. חברי הקבוצה מגדלים כינים על שערים ומשתמשים בחלל המוזיאון כחממה וכמעבדה לטיפוחן. הם ישנים ואוכלים במוזיאון, משנים את הטמפרטורה השוררת בחדריו ומתעדים את התפתחות המושבה. מדובר בהדגמה כפולה, ישירה וקונקרטי של מושג הטפילות, דרך הקצנתו של מושג ההתארחות²¹. היא מבקשת לייצר דיון סביב התפיסה החברתית של מושג זה, המשמש לתיג של אוכלוסיות מסוימות ולהדרתן מן החברה. המבקר בתערוכה יוזמן להתארח בחדרי המגורים של הקבוצה, אפילו להצטרף לארוחה בחברת חברה, אולם לשם כך עליו להתגבר ולחצות את הסף המאיים של הטפילות.

"לעבור את הסף", כותב דרירה, "משמע להיכנס, ולא רק להתקרב או לבוא. היגיון משונה... זה של אדון קצר-רוח המצפה לאורחו כאל משחרר, כאל גואל. זה כאילו החזיק הנכרי במפתחות... כאילו יכול הנכרי להציל את האדון ולשחרר את כוחו של המארח; זה כאילו היה האדון, כאדון, אסיר של מקומו ושל כוחו, של עצמיותו, של הסובייקטיביות שלו... האדון, המזמין, המארח המזמין הוא אכן ההופך להיות בן הערובה - מי שהיה תמיד כזה לאמיתו של דבר. והאורח, בן הערובה המוזמן, הופך להיות המזמין של המזמין, האדון של המארח. המארח הופך להיות האורח של האורח. האורח הופך להיות המארח של המארח. חילופים אלה הופכים כל אחד לבן ערובה של האחר. כאלה הם חוקי הכנסת האורחים"²².

קבוצת **תנועה ציבורית** נוקטת ביחס למוזיאון צעדים הדומים להשתלטות וכיבוש²³. האמנים ממקמים לצד שלט מוזיאון בת-ים כתובת חדשה: "בית תנועה ציבורית", והופכים את אחד מחללי המוזיאון לחדר המוקדש לתיגוד של פעולות הקבוצה ולהאדרתן באמצעות דגלים, חפצי ראווה, טקסטים ותצלומים. עבודה זו קרובה ברוחה לפעולות אחרות שמבצעת הקבוצה באופן קבוע - כוריאוגרפיות המתחקות אחר תנועות יומיומיות של המון, תוך הסתמכות על אסתטיקה ודמוגרפיה המאזכרות באותה נשימה פעולות שגורות של תנועות נוער, כמו גם פרקטיקות תעמולה כוחניות ולאומניות.

על המוזיאון

מתוך המחקר הרב שנעשה אודות המוסד המוזיאלי [ראו גם מאמרו של וינסנט פקואל (Pecoil) המתפרסם בקטלוג זה] נדמה כי מאמרו החשוב של האל פוסטר (Foster) מזהה באופן המדויק ביותר את הדיאלקטיקה של הגישות הביקורתיות ביחס למוזיאון, כזו הנעה בין חפצן להנפשה. דיאלקטיקה זו מודגמת, למשל, באמצעות עמדותיהם של פול ואלרי (Valéry) ושל מרסל פרוסט (Proust), כפי שהן מתוארות אצל אדורנו (Adorno): בעוד ואלרי מתייחס אל המוזיאון כמאוזולאום - מקום קבורה

לאמנות העבר (ובכך רואה בסטודיו את מקום ההתרחשות האותנטי של האמנות), פרוסט תופס את המוזיאון כמקום רוחני ונקי (בניגוד למרחב המלוכלך של הסטודיו), ואת הקובייה הלבנה כמהדהדת את החללים הפנימיים אליהם פורש האמן כדי ליצור. בנוסף לגישות הללו, מתייחס פוסטר גם למושגי ערך התצוגה וההילה של בנימין (Benjamin) ולזיגתם ב"מוזיאון ללא קירות" של מאלרו (Malraux), ובהמשך לכך מזהה את המוזיאון העכשווי כמצגי בעיקר את ערך המפגן החזותי (Spectacle value) שלו עצמו. בכך, לפי פוסטר, מוסט תפקידו של המוזיאון ממוסד ארכיוני שעוסק בשימור זיכרון, לזה העוסק בפרקטיקות חזותיות של תצוגה²⁴.

גם ספרה של אריאלה אזולאי מתעכב על פרקטיקות ההמצגה של המוזיאון. המוזיאון לאמנות, טוענת אזולאי, מעוניין באובייקט בעל תוקף אוניברסלי, ובכך מתעלם מהנסיבות וההקשרים המיוחדים לייצורו ומכונן אותו כיחידת משמעות סגורה, בעלת מעמד מועדף ובעלת הקשר מובחן וחיצוני לכלכלות החליפין השונות שבהן ייתכן והיה מקבל משמעות שונה²⁵. הפרקטיקה המוזיאלית של ההמצגה, לפי אזולאי, "מייצרת יחס ייחודי בין מוען לנמען, במובן שמול ההיגד תופס הנמען את מקומו של המוען וחוזר על אותן הפעולות". היא עושה זאת תוך שהיא "מפסיקה את רצף הפעילות היומיומית, מרחיקה את המבט המכשירי, מנכיחה את הדבר כאובייקט לתודעה ומפרשת את יישנותו"²⁶. כלומר, מדובר כאן בכינון מעמד האובייקט האמנותי, כמו גם מעמד הצפייה, באמצעות אסטרטגיות של בידוד, ריכוז ובידול.

הקבוצות המתארחות בתערוכה זו מתייחסות באופנים שונים לאופני ההכלה והפעולה של מוסדות אמנותיים. קבוצת אמני הרחוב *This is Limbo* מכוונת למרחבים הפתוחים הסובבים את הפנים המוזיאלי הסגור. חריץ המדרכה, הזרעים השתולים, עמודי החשמל - כולם ייצוגים קונקרטיים של המרחב העירוני ושל הפעולה המוקדמת שנעשתה בו. אולם תהליך הצמיחה לא רק מייצג פעולות דומות בחריצי מדרכות העיר, אלא הוא תהליך ממשי. באופן בלתי צפוי, דווקא החלל הפתוח מעמיד סכנות מרובות לנביטה וצמיחה, ואילו החלל המוזיאלי הסגור, ההופך בעבודה זו למעין חממה, מספק להן סיכוי ממשי.

קבוצת *Incas of Emergency* עובדת עם החומרים שנמצאים במחסן המוזיאון או נורקים בסביבתו. זוהי תפיסה של המוזיאון כמקום יצרני שבשוליו נאספים תוצרי לוואי אשר אינם מוצגים לקהל. החומרים הללו מרכיבים בעבודה זו פיסול רדי-מייד מודולרי, המכיל ריבוי מדיה, והניתן לניוד והזזה על ידי המבקר. זוהי עבודה המבוססת על תפיסת הקיים הניתן לשינוי ועל השוליים המוחזרים וממוחזרים אל המרכז.

למבקר בתערוכה תפקיד קריטי בעבודתה של קבוצת **זאקא**. הקצרן הממוקם באחד מחללי המוזיאון מתמלל את דברי המבקרים העוברים ושבים. באין מבקרים העבודה איננה מתקיימת; באין אורח - אין מארח. שני המעמדות הללו נחשפים בעבודה זו כיישויות הנוצרות זו מתוך זו והמתקיימות בתלות גמורה האחת בשנייה. נוסף על כך, השפה הקצרנית היא ביטויים גרפיים מופשטים, אשר הופכים את המילים המדוברות לכתב סמלים חידתי שמייצר גם שאלות על שפה, ייצוג ופרשנות.

מעמד המבקר בתערוכה הוא אחד האלמנטים המרכזיים שתערוכה זו מבקשת לבדוק. השימוש התכוף במילה מבקרים, המחליפה כאן את המילה השגורה "צופים", אינו מקרי. מילה זו מכוונת למערכות היחסים הנרקמות במעמד הביקור במוזיאון (יהיה זה החלל הספציפי של מוזיאון בת-ים לאמנות, או הממסד המוזיאלי אותו הוא מייצג). בכדי לעסוק במרכיביו של מעמד זה, החוויות הטמונות בו ואופני התקשורת המוליכים אותו, נדמה כי פרקטיקת ההמצגה השגורה כבר איננה מספיקה.

ביחס לפרקטיקת ההמצגה, וכאלטרנטיבה ל"הפסקת רצף הפעילות היומיומית" שהיא מייצרת, מציג אחד ממאמריה של אירית רוגוף פעולה אחרת, זו של הפניית המבט ("Looking away")²⁷. זוהי תפיסה מורחבת יותר של עיקרון ההשתתפות, אשר אינה מסתפקת בהזדהות רגשית או קונטמפלציה אל מול החפץ האמנותי, אלא מבקשת לתת מקום לפעולות פרפורמטיביות יומיומיות של הקהל, בהם הוא הופך מצופה למשתתף. עמדה זו מניחה את הקהל כנושא ואת חלל התצוגה כמצביע על אפשרויות מרובות שלא דווקא מרוכזות בין כתליו.

רוגוף אף מקשרת את הפניית המבט להתקבצות יחד (coming together) - קולקטיביות שאיננה מבוססת על זהות (לאומית, מינית, פוליטית וכדומה) או אידיאולוגיה, ואינה מייצרת מורשת קולקטיבית. זוהי קולקטיביות יומיומית ושרירותית, אשר נוצרת כאשר אנשים מתקבצים יחד סביב עניין משותף. היא מתכוננת דרך מחוות של דיבור ופעולה, וככזו היא מקדימה כל צורה רשמית וממסדית של מרחב ציבורי. יש לה קיום רופף, הבעה רגשית שלאחריה היא מתפרקת. המרחב בו היא נוצרת הוא מרחב של הופעה (בו אני מופיע/ה בפני אחרות/ים, כשהן/ם מופיעות/ים בפני), המתקיים כאשר אנשים נמצאים יחד²⁸.

מחוות האירוח, כך נרצה להציע, מהווה למעשה פעולה אוצרותית שיכולה לשמש אלטרנטיבה דומה לפעולת ההמצגה המסורתית. בדומה להפניית המבט, הכנסת האורחים היא פעולה בת-חלוף, המתקיימת במרחב ובזמן ספציפיים ומשתנים. במסגרת של חלל אמנותי, פעולה זו מבקשת לחלץ את עבודת האמנות מהמסגרת המגבילה של זכויות-היתר המבדלות והמפרידות, ובאמצעות הסירוב לאסטרטגיות של מרכז, לייצר לה מרחב של השתתפות ואינטראקציה קולקטיבית.

הניסיון לקיים מחווה זו בחלל המוזיאון מותירה אחריה בעיקר שאלות - האם יכול מוזיאון לארח? האם עבודת אמנות יכולה לארח? האם הכנסת אורחים במרחב מוזיאלי מחייבת הצבת כללים? ואם כן, מה הם ועל ידי מי הם נקבעים? ומעבר לשאלות הפתוחות הללו, מעניקה לנו הכנסת האורחים את האפשרות להתבונן מחדש על הגבולות וקווי המתאר הבסיסיים של המרחב המוזיאלי ולבחון מקרוב את אפשרויות ההכלה שלו, את היחסים האנושיים ואת סוגי ההתקשרות והתקשורת הנרקמים בו.

הערות:

1. Tracy Menulty, "Hospitality after the of God," *Diacritics* 35.1, Spring 2005, pp. 72-73.
2. זאק דרידה, על הכנסת האורחים, תל אביב: רסלינג, 2007, עמוד 66.
3. Blake Stimson and Gregory Sholette, "Periodising Collectivism," *Third Text* 18, Issue 6, 2004, pp. 573-583.
4. Irit Rogoff, "Production Lines," in: <http://collabarts.org/?p=69>.
5. אודות הנוסטליגיה הרומנטית לקבוצה כרעיון פרה-מודרני, כחלק מהכמהיה לשחרור מן ההזרה אשר גורמים החיים בחברה המודרנית, והטבעת מתפיסה דמונית של העבר, ראו: Jean-Luc Nancy, *The inoperative community*, 1991, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 17-18.
6. Rogoff, "Production Lines".
7. Rogoff, "Production Lines".
8. Charles Green, "Collaboration as Symptom," in: <http://collabarts.org/?p=4>, pp. 573.
9. Stimson and Sholette, p. 574, 581-583.
10. גרין אף הוא מזהה שינוי שחל בקולקטיביות האמנותי העכשווי ביחס לזה של שנות השישים והשבעים. הוא מתאר זאת כמעבר מייצור של העצמי דרך שיתוף פעולה, להפעלת העצמי-משתף-הפעולה, ביחס לקריטריונים לא אסתטיים: בעיות אתיות,

קהילות, משימות ופרייקטים. ראו: Charles Green, "Group Soul," *Third Text* 18, Issue 6, 2004, p. 596.

11. מלכתחילה, טומן המונח הלשוני הזה בחובו מושגים רבים, ביניהם בו-זמנית של אורח ומארח (hôte בצרפתית), של זר ואירוח (Xenos ו- Xenia ביוונית), ושל אורח ואויב (Hostis בלטינית). מה שנדמים כמונחים שונים, מנוגדים לעיתים, הם למעשה מושגי המפתח המרכיבים את המרחב והמחווה של הכנסת האורחים. דרידה אף מצליח בין מונחים סותרים אלה: "הכנסת אורחים" (hospitalité), עוינות (hostilité), הכנסת-אורחים-עוינת (hostipitalité). ראו: דרידה, עמוד 79.
12. דרידה, עמוד 61.
13. דרידה, עמוד 100. "בכל זאת" כותבת אן דיפורמנטל (Dufourmantelle) בהקדמתה לטקסט של דרידה, "יש להוסיף לחשוב את חוק הכנסת האורחים הזה, ככוח משיכה ה"מערער" את שאנונתם של חוקי הכנסת האורחים". ראו: אן דיפורמנטל, "הזמנה", בתוך: דרידה, עמוד 33.
14. דרידה כותב על "נאלצות המארח, זה שמקבל, להעדיף, לבחור, לסגן, לברור את קרואיו, את מבקריו או את אורחיו, את אלה שלהם הוא מחליט להעניק את המחסה, את זכות הביקור או את הכנסת האורחים." לדידו, "אין הכנסת אורחים, במובן הקלאסי, ללא ריבונותו של אדם על ביתו; אבל כיוון שגם אין הכנסת אורחים ללא סופיות, אין הריבונות יכולה להתממש אלא בסינון, בברירה, וכך בהדרה ובמעשה אלימות. העוול, עוול מסוים, אפילו הפרת שבועה מסוימת, מתחיל בו ברגע, מספה של הזכות להכנסת אורחים." ראו: דרידה, עמודים 85-86.
15. האחר, על פי לוינס, אינו אחד, אלא נושא עמו גם את השלישי - ייצוגה של יתר האנושות, הקולקטיב האנושי כולו. ראו: David Gauthier, "Levilas and the Politics of Hospitality," *History-of-Political-Thought* 28.1, Spring 2007, pp. 165-166.
16. Mustafa Dikeç, "Pera Peras Poros: Longings for Spaces of Hospitality," *Theory, Culture & Society* 19.1-2, 2002, p. 227.
17. Dikeç, p. 229.
18. Dikeç, p. 134.
19. דיפורמנטל, עמוד 32.
20. "ישנם איומים על פרטיותו של הבית" כותב דרידה, "שמאפשרים קסנופוביה, כדי להגן כל הכנסת האורחים העצמית - של אדם כלפי עצמו - אני רוצה להיות אדון בביתי... כדי שאוכל לקבל בתוכו את מי שאחפץ. אני מתחיל לראות כנכרי לא רצוי, ובאופן וירטואלי כאויב, את כל הפולש אל ה"בית" שלי, אל ההיות-עצמי שלי, אל כוח הכנסת האורחים שלי, אל ריבונות המארח שלי. אחר זה נעשה סובייקט עוין שאני עלול להיעשות בן ערובה שלו...". ראו: דרידה, עמודים 85-86.
21. דרידה מתייחס בקצרה גם למושג הטפילות: "... הבעייתיות הכללית של הקשרים בין טפילות והכנסת אורחים היא אכן זו שאנחנו נתבעים לפתוח. איך אנחנו מבחינים בין אורח וטפיל? עקרונית, ההבדל ברור, אבל לכך דרוש חוק; את הכנסת האורחים, את הקבלה, את קבלת הפנים המוצעת יש להכפיף לשיפוט קפדני ומגביל. לא כל מוזמן מתקבל כאורח אם אינו נהנה מן הזכות להכנסת אורחים או מזכות המחסה וכי. בלי זכות זו, הוא אינו יכול להיכנס אל "ביתו", אל ה"בית" של המארח, אלא כטפיל, כאורח נצלני, לא חוקי, סמוי, צפוי לגירוש או למאסר". ראו: דרידה, עמוד 89.
22. דרידה, עמודים 129-130.
23. דיקס מתעכב במאמרו על הפרשנות המוטעית של האירוח קבלת פנים חמה, ורואה אותו כמחייב פתיחות והכרה הדדית בין האורח והמארח. בניסיון להיות מארח טוב יותר, ישנו טשטוש גבולות בין המארח לאורח. וכאשר אורח לא מכבד את הגבולות הללו, מדובר בשלילת זכותו של המארח שלא להיכבש. ראו: Dikeç, pp. 236, 239.
24. Hal Foster, "Archives of Modern Art," in: *October* 99, Winter 2002, pp. 81-95.
25. אריאלה אזולאי, אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמודים 108-109.
26. אזולאי, עמודים 86-87.
27. Irit Rogoff, "Looking Away - Participations in Visual Culture," in: <http://collabarts.org/?p=6>.
28. "Space of appearance", מונח אשר רוגוף משאילה מחנה ארנדט (Arendt).

לו, ששמו נשמע כמו מ ל ח,
מרמז על הופעה מהירה
מתי ולמה
מלמול חולף דרך סוס נופל
שאת הצלקות שלו אני מדממת
ולאחיו, הלוחם,
מתורגמים לאור קריסטל כחול -
מילים מדממות בי

1 ספלין חם

מעכב את הגשם שיבוא
לפתע בחר שלא להתקדם לעברי כגבר או כמשורר
זו היתה טעות לקרוא לי אופליה
במקום זאת אתה כינית אותי רוח לעזאזל.
שעיר לעזאזל
סעיר לעזאזל
רוח לעזאזל
אורח + מארח = רוח
חלוניות ודלתות פתוחות לרווחה,
אני מבקשת להשתחרר מהמשוואות המשולשות החונקות שלך
להגלות את עצמי מהקסם של האדמה האדומה,
מהגבעות הגלוחות האינוסופיות.
מתרחקת מהמסרים הכפולים שלך, איתותים של תבוסה והתנגדות,
מהבלבול בין תנועה לפעולה
שניתן לתרגמו, במקרה הטוב, לאין מוצא, משורר מקולל שלי.
אתה שכחת,
שהשפתיים האלו יודעות איך שפתים אחרות חותכות
האקו-גאוגרפיה המושקת שלנו
על העור: "באהבה הוודאית זה החיבוק
שעוּף את הגוף".
ואיך שירים של זמן אחר הפליגו לאחור, אל תוך אוזנינו

לא מוכרזים, לא נהירים, בחזרה תמידית.
ידעתי מההתחלה שהסיכויים נגדי
דיברתי מילים שיכולות רק להיכתב, להיקבר.
למטה, הזיכרון שעכשיו כבר נשכח,
פעם יכולתי לצחוק את דמעותיי.
מעכשיו והלאה,
צריך לוודא שהחלון מוגף
הנשמה שלי עלולה להפוך לרוח בחשיכה
להיכנס וללטף את עורך עם נשימתי עד שתירדם
להתגנב אל תוך החזה שלך כדי שתוכל לנשום אותי
או, לאחר מפגש תועה באחד מההליכות האוליבריאניות¹ שלך
נשמתי תהיה הלבנה שמחבבת אותך עם הקרניים שלי.

2 האל קרוב אך קשה לתפיסה. במקום שבו ישנה סכנה, ניתן למצוא גם גאולה. (פרידריך הלדרלין)

3 המתנה

עכשיו, אני יודעת בעוד מסדירה חשבוניות מחיים קודמים, מצאתי עצמי חיה בפינה, כלואה מאחורי
חומה, בהמתנה. החשכה וחוסר הוודאות הפריעו לי לנשום. הפסקתי לקרוא סימנים. במקום, פניתי
אליך כשאני מנסחת תיאוריה של אהבה, מנסה להתנגד לכוחות הבלתי נראים שטלטלו אותי, גרמו
לי להסס, לזוז בחוסר שקט ובתהייה: האם אוכל להכפיל שלושה חודשים בשלוש, בארבע? האם
יובטחו לנו עוד לילות יקרים? בניסיון לנשום, קיפלתי עצמי ושיניתי צורה לזוג אורפאוס-אורידיקה
והפכתי את החשש להיפך המוחלט שלו, אמונה. מתחמקת מהמתנה, בפעם הראשונה שהלכתי, צעדתי
בקצב מהיר מידי ונעקצתי על ידי נחש שבמהלך הבריחה המהוססת והחפוזה שלי, בטעות דרכתי על
הקן שלו. הרעל הוריד אותי בסחרור מטה לעבר העולם התחתון, עמוק יותר אל תוך מחוזות חוסר
הוודאות. ואז הפכתי לאורפאוס וניתנה לי הזדמנות על ידי האלים לרדת ולחפש שם את אורידיקה.
בדרכנו חזרה מהעולם התחתון, כאורפאוס, ידעתי שאם אציץ לאחור כדי לראות את אורידיקה, מונעת
מתוך חוסר ביטחון שאמצא את מבטה האוהב, אאבד אותה לעד. כך, כאורפאוס, הצבתי את עצמי
בהווה נצחי, מעכבת באופן אינסופי את הרגע בו אסתובב כדי לאשר שאורידיקה צועדת מאחורי.
ההווה הנצחי בו שאפתי לחיות, מעכב עד אינסוף את מפגש הפנים אל פנים בין אורפאוס ואורידיקה
- ומצריך אמונה עיוורת.

לוינס
המפגש פנים אל פנים הוא אתי ואחראי ומציע להגיב על קריאת האחר, להפנות מבט אל פניו או פניה.
ובכל זאת, המפגש פנים אל פנים הוא טראומטי משום שלעולם לא אוכל לדעת כיצד האחר רואה

¹ גיבור הספר "קלאס", מאת חוליו קורטאור, הוראסיו אולייוויירה, מרבה לשוטט ברחובות עירו.

אותי, וכך נוצר פער בין האופן בו אני רואה את עצמי ובין מה אני משדרת לאחר, מצב שממלא אותי חרדה. בנוסף במפגש פנים אל פנים שדה הראייה שלי מצטמצם בשל ההתמקדות בפני האחר. דחיית המפגש פנים אל פנים וההליכה בעוד פני מופנות קדימה הם ביטויים של אמון - זינוק מחוץ לתחומי חוסר הוודאות וויתור על תקווה. ויתור זה על תקווה לטובת אמונה, אמונה עיוורת, שאני מנסה לתאר כאן, אינו דחייה של אתיקה אלא דרגת האפס שלה. זה לא שהפסקתי לפנות או לענות לאחר, אלא שאני שמה מבטחי בזה שהוא שונה ממני באופן מוחלט, באחר המוחלט. כאן תקווה היא אחרות אבסולוטית, שבר אבסולוטי, פוטנציאליות טהורה. אני הופכת אותך לסובייקט של האמונה שלי, מכירה בכך שתשוקתי אינה מספיקה בכדי שתשיב לאמונה שלי כך. מה שאני מאמינה בו הוא נפרד לחלוטין מרצונך. השהיית הפנים אל פנים אינה "לאהוב, משמע לא לראות את האחד כאחר, משמעותה לראות יחד, לאותו הכיוון". אהבה כזאת אינה אפשרית בזמן של אינדיבידואליות פרועה, כאשר העתיד הוא עדיין פצצה שאת תקתוקה אנו שומעים בהווה. במפגש עם עריצות החוסר וודאות, כל שנוכל להרשות לעצמנו הוא אמונה, לא תקווה (מותרות) ולא חשש (כיליון). יש לי אמונה שאורפאוס יודע שאני צועדת מאחוריו, יש לי אמונה שאורידיקה צועדת מאחורי. מתרחקת מהמתנה - אבל לאן? אין מעבר בטוח בדרכים שאני רואה כמסומנים במכשולים תלת-מימדיים שלא ניתן לגשר עליהם, פרצות של הבטחות.

4

אי הבנות ספרותיות

דלו: אנחנו נוצרים מתוך עברים טהורים. האחר (Autrui) הוא ביטוי של עולם אפשרי, זאת אומרת, האחר מציג עצמו/עצמה בפני כעולם, שחושף עצמו בתוך יבלות העבר שמכילות ועוטפות את ריבוי העולמות האפשריים הללו. במפגש שלי עם העולם שהאחר מציג בפני, אני כותבת בו/בה את האפשרות הגלומה ב"הייתי", מפגש זה יכול להיות גם מפחיד וגם מעודד. בלי דעת, המפגש עם האחר מממש עבר שאינו עולה בקנה אחד עם הסובייקט בו אני חושקת, האובייקט של העולם האפשרי. כאשר העולם האפשרי מוכל באחר הופך לבלתי נסבל בצורה מפחידה, דרגת האפס של האתיקה נמצאת בסכנה משום שפחד זה עלול להביא להשמדת האינטר-סובייקטיביות (הכרוכה בהכלת האחר וקיום דיאלוג פנימי איתו/איתה תוך כדי השמדתו/ה), שיוצרת מכוונת בלתי נראות. אם נרקיסים הוא מחוז הבלתי נראות, בעצם כך שאנחנו רואים אחד דרך השני, ההופעה שהייתה לנו כבר לא בבעלותנו והפכנו להיות פנטזיות האוננות זה של זו, סובייקטים נרקיסטיים פגיעים שכמותנו. בכך שהפכנו זה את זה לשקופים, נהיינו לזרים, מוזרים, בעלי סוד. מתפקדים תחת חוקיות האירוח הוספנו אורחים ומארחים, מעלים באוב רוחות. לעולם לא נדע כיצד ואילו עקבות הפכו לממשיים בסיפורים שסיפרנו זה לזו. לפני ומאחורי הבלתי נראה, הכיתוב של סיפורנו על עורנו איים לחזור כרדוף. רואים דרך, שחררנו זיכרונות לפני מוות, שקר, הקמנו אנדרטה רגשית לכניעה מיותרת וקורבן. לחמתי בשם העמימות, ניסיתי לחשוף סודות, לחתוך לראווה חללים בין דימויים בלתי נראים, על ידי דיבור עליהם, touchée... זה כבר היה מאוחר מדי. לא היית מוכן להקשיב לי כשדיברתי על נשמות תאומות, רק על תאומים - וכבר היו לנו תאומים איפשרו. אז הפכת לחסר רגישות, אפילו לתחושות ולסבל של עצמך, משורר מקולל, שקוע בחיפוש הבלתי אפשרי אחר הזהב שאתה מאמין שבכוחך לחלץ מגול הטוויה, לשחרר דרכו את החופש שלך. היום אני מפנה אצבע מאשימה לעברך. נשאתי את כובד משקל התשוקות של שנינו, נאלצתי לאבד

את בבואתי ואת הידע שלי, אתה נשאת את מבטי, בשתיקה, מתבונן בייאוש אל מה שלא ניתן לראות. השתיקה השקופה שלך אמרה: הזיכרון הוא הכלא של התשוקה, אני, אנחנו, לכודים.

מח: בקושי הצלחנו לשחרר את העבר הרע מזה שעוד יכול להיגאל, חששנו לפגוע בשלמות הזיכרון. אתמול מת חתול בתוך המחזה "משחק-סוף" ואחד מחיי - זה שדימם את פצעי האחר - חלף מלווה אותו. היום הבנתי שאני כותבת אחרות מהאחר שבו הזיכרונות השכוחים שלי.

5

לחשוף את כלי החמר

"הם קצבים כשמדובר באירוח" מתוך "טיול בחורבות אל-וואלאחה, ריחלה פי אטלאל, אל-וואלאחה", מאת מוסטפה חליל אל-סייפי

מח: את האחר, השונה באופן קיצוני צריך להקריב כדי לשמר את הסטטוס-קוו. זה היה קורבן ללא ריטואל, הרג שנעשה מתוך רכות אוהבת עבור גאולה עצמית, משמיד את העודף הנחוץ לשמירה על החזות, חזות שלא יכולה להיות חלק מחיך. מתוך ייאוש וביטחון, מה לעשות עם הסירוב הנחרץ של ניגודים שמוטמע בעולם האפשרי שמימשי מתוך עברך? ידענו זמן רב שכמו במלחמה, מה שנעשה מתוך אהבה תמיד פועל לפי חוקיות שלא מתחשבת בטוב וברע ולכן שום מטרה לא תוכל להשתוות לפוטנציאל ההרס של הנשק: זו היתה מרגמה קטלנית. אני מושפעת מכך לא בגלל שאני לא יכולה להאמין בכך יותר, אלא משום שהוגיית אותנו. זו הסיבה שנדהמתי - עם דרוויש, איך יכולה רוח רפאים לדמם: כשאני מסובבת את הציניות שלו, שבקושי מסתירה את המרירות של שנינו, התחלתי לצחוק. היגיון קפוא סגר עלי עם זרועות מוסוות כביצור האחרון שהוא יכול להיאחז בו תחת עריצות האי ודאות, בעודו לוחם בחוק הזמניות במה שיכול להוביל לנורמליזציה. מהי ברית חברתית חוקית ללא שימור וקביעות? ומהם שני אלו אם לא פיוס הבטיחות?

מפקיד את אמונתו באחריות שלו שמאחדת את האינטרס הצר שלו עם אלו החברתיים, הוא בחר להיות נאמן לאחריות שלו, כשהוא תובע מה שהוא מאמין שמגיע לו מארצו - שאם יבוא, ישוחרר מכלי חימר חבויים.

6

מה שנשאר

אני מתחילה להבין שאלו לא המהפכות שנכשלו אלא המהפכנים שהורעלו עם אשליית הניצחון. מזויף משום שהסווה עצמו בזמן שהיה צריך לחלום קרבות אחרים. לאט, אני עקבות של מעברים בטוחים. מתחת. כפי שאתה יודע, רוב הזמן הכביש הוא בודד ואנו הולכים עליו תחת האשליה המענה של הייאוש. הטיול הזה הוביל אותי לדרך שהיו בה מתבודדים אחרים, משוררים-לוחמים, שמנופפים מרחוק וחושפים זה לזה את אשליית הייאוש של הבדידות. אנו נפגשים מידי פעם כדי להמציא גנאולוגיות חדשות, מחפשים את השושלות שקושרות אותנו יחד לשבט האנשים הכחולים. אנו מודדים את גדולת האפקט של חוסר האפקט וחוסר האכפתיות. זהו האבל שלא ניתן למדוד אותו,

אבל על חבר ומאהב שהכנפיים שלו היו כבדות מכדי שיוכל ללוות אותנו. ביאוש הוא עזב ללא אזהרה כדי להצטרף לברטלבי בזמן שקראתי את סלי הפרחים הסגולים משירו של דרוויש. עוקצת כעקרב כחול, אני כותבת בזמן הזריחה רדופה על ידי רוחות שאומרות לי את שמן, הוגות את האותיות, שיכורות מאודם האדמה. בלילות אני כותבת שיכורה מערק משכם שנוצץ מנענע. בערבים אני מחפשת מקלט בערפל, מסוממת מאור הקריסטל הבהק שעוזב את בדלאם ומערער את האיוון בין חוץ ופנים. ההתמודדות עם האור הקריסטלי קשה, כאן, ואני כותבת כאורחת מתוך מערת הנביא, בתוך "משחק-סוף" של בקט, מקום שהוא מעבר לסדר האתי (Sittlichkeit) שהתפוצץ בשל הציפיה. כאן האהבה היא אנלוגיה למלחמה. ההיפך שלה הוא כאב במקום שנאה. אנו יושבים על התנאים העירומים של האפשרות לאכפתיות ללא תנאי, מנסים לחשב את התוצאות הבלתי ניתנות לסיכום של האי אכפתיות. מנסה להבין כיצד לקיים אתיקה רדיקלית ואירוח, תוהה לאן לכוון את האמונה שלנו. הנביא כבר מכוון לעבר אתיקה ללא מוסר, במפתיע משאיל לי את עינו שאבכה.

אירמגרד אמלחינץ כותבת את עבודת הדוקטורט שלה באוניברסיטה של טורונטו, על סרטיו של ז'אן לוק גודאר 'Ici et ailleurs' (1974) והמוזיקה שלנו (2004).

מאנגלית: רומי מיקולינסקי

המוזיאון ככלא

פוסט פוסט-סקריפטום על חברות השליטה*

וינסן פקואל

בין אם באופן בוטה ובין אם באופן מעוות, המטאפורה של המוזיאון כ"כלא" הפכה בשנות השישים והשבעים של המאה שעברה לשגורה בפהם של אמנים ומבקרים שהשתייכו למה שיש המכנים היום "ניאו-אוונגרד". בטקסט "ניסיונות בריחה", אשר הופיע כהקדמה למהדורה החדשה של ספרה שש שנים,¹ חוזרת לואי ליפארד (Lippard) למניע המכריע של האמנים הרדיקליים ביותר של התקופה: בריחה מה"הסגר התרבותי" שרוברט סמיתסון (Smithson) תאר בכתביו. ניסיון הבריחה הזה נשא את האופי המילולי ביותר (הסתערות אל "מחוץ למסגרת [המסורתית]" של הצגת אמנות, כאשר ליפמן מזכירה לנו עד כמה המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק [MoMA], למשל, נתפש על-ידי אמנים אמריקניים כמטרה המרכזית), אך גם את האופי המטאפורי ביותר. זאת משום שה"דמטריאליזציה" של אובייקט האמנות, שנעשתה או על-ידי האמנים עצמם או על-ידי אוצרים דוגמת סת' זיגלאוב (Siegelau), נתפשה כאסטרטגיה אלטרנטיבית למערכת הממוסדת של הצגת אמנות וצריכתה (כולל בגריות מסחריות).

חברות משמעת

במונחיו של מישל פוקו (Foucault), ניתן לומר שהמוזיאון כחלל של הדרות ושל הסגרים נולד במסגרת של "חברות משמעת" ושהוא מתייחס במקביל למספר מודלים שהוא חולק עם המוסדות הייחודיים לחברות אלה: המשפחה (אסכולות, סגנונות ותנועות אמנותיות), הסדנה (וחלוקת העבודה שמגולמת בה), בתי-הספר (המטרות החינוכיות והלימודיות של המוזיאון) ולבסוף, המשפט (המוזיאון כסמכות פוסקת החורצת שיפטים). המצאת המוזיאון התרחשה בסוף המאה השמונה-עשרה, תקופה שבה בתי-הכלא הוכנסו לחוקי העונשין והענישה חדלה להיתפש כפריבילגיה של מלכים ונסיכים. מטרתו של המאמר הנוכחי היא לברר האם צירוף המקרים של סמיכות זמנים זו הוא בעל ערך ובהתאם לכך לאמוד את הרלוונטיות (כלומר, את ממשותה) של מטאפורה המוזיאון ככלא.²

לצד הולדתו של המוזיאון, גובש באמצע המאה השמונה-עשרה גם הפאנאופטיקון של בנתי'האם (Bentham) והעיקרון שמונח ביסודו של המוזיאון הקלאסי שאל את רעיון הניראות המבודדת מהמאפיין המהותי של המצאה זו. האובייקטים הוצבו במוזיאון "למשמורת" וכדי שייראו, אך מעבר לנראות המוחשית הזו, המוזיאון היה/הוא, בראש ובראשונה, מערכת דיסקורסיבית שהפונקציה שלה הייתה/היא לחרוץ שיפטים ושתכליתה הסופית הייתה/היא נורמליזציה. מחקריו של פוקו אודות

*כותרת המשנה מתייחסת למאמרו של ז'יל דלו "פוסט-סקריפטום על חברות השליטה"; ראו להלן הערת סיום 19 [המתרגם].

[לכל אורך הטקסט, הערות השוליים הן של המתרגם והערות הסיום הן של המחבר].

מערכות הכליאה עוזרים לנו להבין את המוזיאון ככלי, כאלמנט או כמכשיר אשר מבטא מבנה סבוך של מערכות ידע וכוח. מכאן ואילך, האנלוגיה פוגשת בגבולותיה: המוזיאון אינו "כמו" הכלא, אלא מבוסס על ערב-רב של צורות ידע וכוח שבהן הוא משחק תפקיד פעיל.

"מארג הכליאה של החברה מספק גם את לכידתו הממשית של הגוף וגם את היותו נתון להשגחה מתמדת. [...] התפקוד הפאנופטי שלו מאפשר לו לשחק את התפקיד הכפול הזה. [...] מערכת הכלא מייצגת את אחת מהמסגרות של סינדרום הכוח-ידע שהפך את המדעים ההומאניים לאפשריים מבחינה היסטורית. האדם שניתן לידיעה (ההבדלים בין נשמה, אינדיבידואליות, תודעה והתנהגות הם שוליים בהקשר זה) הוא האובייקט-אפקט של ההשקפה האנליטית הזו ושל השילוב הזה בין שליטה והשגחה."³

אין ספק שהתהייה האם ישנו חלל או שיח פרדיגמטי מכוון ואידיאלי שעשוי לחול על המוזיאון באותו האופן שבו הפאנופטיקון של בנת'האם חל על הכלא היא שגויה. דבר זה אינו אפשרי בדיוק משום שהיחס בין המוזיאון והכלא אינו יחס אנלוגי, אלא יחס של רציפות - המודל של המוזיאון הוא המודל של מערכת הכליאה. המוזיאון הוא חלק מהותי ממערכת הכליאה שפוקו מתאר, מערכת אשר מכילה את כל צורות המשמעת השונות שפועלות במפוזר בחברה. למעשה, בלפקח ולהעניש (Surveiller et Punir) פוקו מדגיש את מימד הרצף, ההדרגתיות וההפצה של מערכת הכליאה בחברות "משמעת". אומנם מערכות הנורמליזציה השונות אינן רציפות, אך

"...מצד שני, המאסר, על מנגנוני הפיקוח והענישה שלו, פועל על בסיס עיקרון של המשכיות יחסית. המשכיות של המוסדות עצמם, אשר מתייחסים האחד לשני (משירותי הסעד לבתי-היתומים, למוסד העבריינים הצעירים, למאסר הצבאי, לבית-הכלא; מבית-הספר למועדון הנוער, לבית המחסה, למנזר; משיכוני העובדים לבית-החולים, לבית-הכלא). המשכיות של קריטריוני ומנגנוני ענישה אשר על בסיסה של הסטייה בלבד, מקשיחים את הכלל וקובעים את העונש. הדרגתיות רציפה של הכוחות המושכים בחוטים [...]".⁴

רצף הענישה אינו מסיט את האבנומלי למקום אחר, בדיוק מכיוון שאין חוץ. אנו יכולים להיות בין קירות או מחוצה להם, אך אנו תמיד "בתוך החוק, בליבו של החוק, או לכל הפחות מצויים בעוביים של המנגנונים אשר מבלי משים מתקדמים ממשמעת לחוק ומסטייה להפרה".⁵ בהיותן מאורגנות על בסיס רצף והמשכיות, לחברות משמעת אין "מרכז כוח", "אלא מערכת של ריבוי אלמנטים מגוונים: קירות, חלל, כללים ממסדיים, שיח".⁶ הדגם הפוליטי של עיר הענישה והכליאה איננו, אפוא, גוף של המלך, על שלל הכוחות הפוטנציאליים שקורנים ממנו, וגם לא ההתאגדות החוזית של הרצונות אשר מכוננת גוף שהוא בעת ובעונה אחת פרטי וקולקטיבי, אלא הפצה אסטרטגית של אלמנטים מסוגים שונים ומרמות שונות. באופן דומה, המוזיאון אינו מרכזו של הכוח התרבותי, כי אם אלמנט מסדיר שלו, שכן באמצעות הכלת מספר יצירות תרבותיות, המוזיאון לא רק אומר דבר מה אודותיהן, אלא גם חורץ שיפוט ופוסק דין ביחס לאובייקטים שהדיר. בשל העמדה המרכזית שהוא מאכלס ובשל עיקרון הראייה הפאנופטית שהוא מיישם, המוזיאון מקושר עם סדרה שלמה של מערכות ומנגנוני "כליאה" אחרים הנראים שונים זה מזה - משום שהם מתוכננים לסייע, לרפא, לעזור ולחנך - אך שנוטים, כמו הכלא, להפעיל כוח מנרמל. זאת משום שבארגון כזה של מערכות שזורות

ומשולבות זו בזו, לא ניתן, על-פי חוק, לנתק את התרבות מהעקרונות אשר שולטים במערכת הנורמלית חסרת ה"חוץ", מקשרים את כל ההבדלים לכדי זהות ומכלילים את כל ההיסטוריות הספציפיות לכדי הקטגוריה המובחנת של ההיסטוריה בה"א הידיעה. כפי שהבחין בוב ניקאס (Nickas) בחיבור אודות ברודתהרס (Broodthaers) ובהתייחסות ישירה לסמיתסון:

"הסידור והסיווג של דברים, כולל בני-אדם, מאפשר לספר את 'הסיפור' ולהתקש על ייחודיותו: לשלול ריבוי של נקודות מבט, קצוות פרומים, סתירות, שאלות לא פתורות... אנחנו יודעים שמוזיאונים מנסים לעצמם את המשמעות של כל אובייקט שהם מציגים. הדברים אינם נחשפים, הם מוכלים ודבר אינו נותר בידיו של הגורל."⁷

הנטייה הזו לנורמטיביות היא בדיוק מה שכנגדו התקוממו מבקרים ואמנים רבים בשנות השישים והשבעים של המאה-העשרים. במאמר מ-1972 שכותרתו "הסגר תרבותי", כתב רוברט סמיתסון:

"הסגר תרבותי מתרחש כאשר אוצר כופה את גבולותיו שלו על תערוכת אמנות, במקום לבקש מן האמן שיקבע את גבולותיו בעצמו. האמנים מצופים להתאים לקטגוריות שקריות. ישנם אמנים שמדמיינים שיש להם שליטה על האפרטוס הזה, אשר בפועל שולט בהם. כתוצאה מכך, בסופו של דבר הם תומכים בכלא תרבותי שאינו בשליטתם. האמנים עצמם אינם אסורים, אך התוצרת שלהם כן. כמו לבתי-משוגעים ולבתי-כלא, גם למוזיאונים יש אגפים ותאים - במילים אחרות, חדרים ניטראליים הנקראים "גלריות". כאשר עבודת אמנות מוצבת בגלריה, היא מאבדת את המטען שלה והופכת לאובייקט נייד או למצע מנותק מהעולם החיצוני. חדר לבן, ריק ומואר עדיין מהווה כניעה לניטראלי. נדמה שעבודות אמנות הנצפות בחללים שכאלה עוברות מעין שיקום אסתטי. [...] תפקידו של הסוהר-אוצר הוא להפריד את האמנות משאר החברה. אחר-כך באה האינטגרציה. ברגע שעבודת האמנות מנוטרלת, הופכת ללא-אפקטיבית, מופשטת, בטוחה ואדישה-פוליטית, היא מוכנה לצריכה על-ידי החברה."⁸

זעמו של סמיתסון מופנה כאן כלפי מושא הביקורת המועדף של דור האמנים שיצר אמנות "דמטריאליסטית" כדי להתנגד למערכת נורמטיבית, אשר מבוססת על דגם הכלא ומיישמת את השיטות המתאימות להבטחת "עצמאות" אמנותית, כדי לשלוט בתרבות. באופן מסורתי, המוזיאון נתפש כמפלט, מקום מופרד שבו הזמן מושהה והדברים כמו קפואים בקרח. אם בעבר, כאשר הפרידה יצירות אמנות מפיקוחם של הדת ושל המושכים בחוטים, היוותה העצמאות האסתטית אתגר פרגורסיבי ושערורייתי - היא הייתה, ליתר דיוק, הדרך לשחרר דברים מתכתיבי הייצוג שנקפו על-ידי הסמכויות הממוסדות - הרי שגם היא הפכה עם הזמן לאחד המכשירים העומדים לרשותן של סמכויות אלה בבואן להבנות את השיח שלהן.

שכן מוזיאונים הם יותר מקירות המאורגנים בסדר מסוים; הם בראש ובראשונה מערכות שיח. האמנות שמוחזקת (באופן פיזי) בתוך המוזיאון, הפכה לכביכול-עצמאית, למשהו נבדל ונפרד, אשר מתייחס רק לדינאמיקה שלו עצמו ולהיסטוריה הפנימית שלו. תכליתן המרכזית של מערכות דיסקורסיביות היא כתיבתה של היסטוריה - של היסטוריות ספציפיות - שהתכונה העיקרית שלה היא ייחוס הבדלים לזהותם של הסגנונות, האסכולות והאומות וקישור מחדש של כל הרכיבים הבלתי-משתנים הללו

לקבועים על-היסטוריים. האופן שבו ההיסטוריה מתפתחת נותר מרוחק מהאובייקט שמצא את דרכו לתוך המוזיאון.⁹ כך, הכלתו של המוזיאון בשדה של הטכניקה והשיח המשמעותי נראית מוצדקת:

"המוזיאון הוא כמו בית-הספר בכך שהוא מתכוון גם ללמד וגם לחנך; הוא כמו בית-הכלא בכך שהוא מבודד את השוהים בו בתאים המאורגנים על-פי קטגוריות; והוא כמו בית-החולים בכך שיעירות האמנות עוברת סניטציה ומוגנות מהשפעותיהם המזיקות של שימושים לרעה (כלומר של שימושים שאינם אסתטיים). כשהיא מוגבלת למקום ספציפי ומצומצמת לכדי מערך של מקטעי סיווג, האמנות משוללת תנועה ומקובעת בתור תמצית של היסטוריה נצחית."¹⁰

מוזיאון-המפעל

לא רק חברת המשמעת ומערך הידע והטכניקות שלה נולדו באותו הזמן כמו המוזיאון. המוזיאון הוא גם בן תקופתה של התפתחות הקפיטליזם המודרני, אשר ממנו הוא שאל פרדיגמה לא פחות מהותית - הבנתו של הייצור כתהליך מנומק ורציונאלי. מוזיאון-העבודות [manufacture; museum-works] - המוזיאון שהתבסס על המיזוג בין התוצרים המגוונים ביותר של המלאכות השונות, הוחלף, כפי שמסביר דאמיש, במוזיאון-מפעל [musée-fabrique; museum-factory], שבו המלאכות והאומנויות נעלמות וכמוהן גם ההבדלים. במוזיאון הקלאסי - ובשינויים המתבקשים המאפיין הזה נכון גם היום - "הייצור האמנותי אינו אלא החוץ של סטודיו ענקי, אשר לא מסתפק רק בפניו מקום למגוון רחב של 'מומחיויות', אלא מחייב גם חלוקת עבודה אוניברסאלית בקנה מידה עצום".¹¹ העבודות שנאספות בתוך מוזיאונים מסודרות על-פי סוגות, אסכולות, סגנונות ומקורות גיאוגרפיים והאיסוף האקלקטי הזה מצליח רק הודות ללגיטימציה של המוזיאון, אשר בתור סמכות נורמטיבית מייחס את מבחר התכנים המגוון הזה לאחדותו של גוף ידע שטוען לאוניברסאליות. אף על פי כן, לפונקציה הלגיטימציה הזו ישנו שיכפול, משני אומנם, שהוא בכל-זאת יצרני: בכך שהוא כופה "אידיאות" אמנות מסוימת, המוזיאון משמש כדגם לעבודה היצרנית - בת-זמנו; הוא מעודד ומדריך את היצירה על דרך החיקוי; הוא מחנך את הטעם; והוא מהווה, בזכות עצמו, מקור מוסמך להשראה.

אך מה שמאפיין את מוזיאון-העבודות, או מוזיאון-המכונה, יותר מכל, היא העובדה שמוזיאון זה שוב אינו מגביל את עצמו לאיסוף סכום הולך וגדל של מוצגים אקלקטיים והצגתם לציבור: "הוא מתכוון לשחק תפקיד במונחי הייצור".¹² כמובן שהכוונה אינה לכך שהמוזיאון מייצר עבודות באותו המובן שבו מפיקים אותן האמנים. אך החשיבות שניתנת לשאלות שעוסקות בתפקידה של "התערוכה" והעובדה שהתערוכה פתוחה לכל שיטת ייצור אפשרית (ששיאה אינו בהכרח ביצירת עבודות), בהחלט פותחות את הנושא לדיון. מעתה ואילך, האמן מפסיק להיות סובייקט עצמאי של ייצור והופך משועבד למוזיאון באותו האופן שבו הפועל משועבד למכונה. צעד זה מסמן את היעלמותן של האומנות והמלאכה, אשר במסגרתה של אותה סדנה אידיאלית ואוניברסאלית של מוזיאון-העבודות, היו קריטריונים בסיסיים לסובייקטיביות של האמן.

"בדיוק כשם שהעובד הקולקטיבי שנוצר מאיגודם של עובדים פרטיים רבים החליף את העובדים העצמאיים, כך המכונה תחליף בתורה את העובד הקולקטיבי בתור הסובייקט של הייצור. כך יוצמצמו העובדים המאוגדים לכדי איברים מודעים, אך כאלה אשר כפופים לכוח מניע מרכזי בתור איבריו המכאניים ולפיכך חסרי התודעה."¹³

אופייה היצרני של חלוקת העבודה מוביל למצב ממוכן של הייצור - מכאן ואילך המוזיאון משתלב בהתפתחות המשגשגת של תהליך צבירת ההון ועובר משמירתם של חפצים עתיקים ואיסוף מוזריות (*curiosities*) לצבירה אינסופית של אובייקטים מחופצנים שהטיפול בהם אדיש לתנאים החומריים של מקורם ההיסטורי והקשרם התרבותי.

ניסיונות בריחה

האמצעים שנקטו על-ידי אמנים ביחס לשינויים אלה בדרכי פעולתו של המוזיאון, הם שאפשרו לאתגר את העצמאות האמנותית, לבקר את המוזיאון בתור מערכת ענישה ולהוביל ל"ניסיונות הבריחה" הראשונים שמתארת ליפארד. כפי שכבר ציינו, ניסיונות אלה הציגו אסטרטגיות ופרוצדורות שונות כגון "דמטריאליזציה", שיטות הפצה אלטרנטיביות וספציפיקציה של אתרי הפעילות.

דרך שימוש בפרוצדורות מגוונות אלה, אמנים רבים דוגמת מייקל אשר (Asher), דניאל בורן (Buren), מרסל ברודרס, לואיז לולר (Lawler) וריצ'רד סרה (Serra), "פעלו לחשיפת התנאים החברתיים והחומריים של ייצור האמנות ותפישתה - אותם התנאים שתפקידו של המוזיאון היה להסוותם".¹⁴ אחרים פנו לשיטות ייצור שלא התאימו לחלל המוזיאון ובמקביל ניסו להגיע לקהלים חדשים ולכונן פרקסיס חברתי מחוץ להנחותיו המוקדמות של המוזיאון. אחת ממטרותיו העליונות של סת' זיגלאוב, כמו גם של אוצרים ומבקרים אחרים הקשורים להיסטוריה של מה שמכונה אמנות "קונספטואלית", הייתה לעקוף את אולם האמנות הממוסד באמצעות העלאת תערוכות ומופעים מחוץ לגלריות; פרסומים, תכתובות ופעילויות *in-situ* החליפו את השימוש המסורתי באזורים שיועדו לאמנות. חשוב לציין שבקרב האמנים שהוזכרו לעיל, פרוצדורת ה-*in-situ* כוונה החל מראשיתה לפעולה במסגרת ההקשרים הרחבה ביותר אשר תהפוך את חלל המוזיאון עצמו לאובייקט הממוקם על רשת חברתית ואידיאולוגית;¹⁵ זאת בניגוד לעיסוק הפנומנולוגי ביחסים הבלתי-אמצעיים שבין הסובייקט והאובייקט (צופה ועבודה) שאומץ על-ידי אמנים כמו קרל אנדרה (Andre) ודן פלאבין (Flavin). הביקורת שעבודותיהם של אמנים דוגמת פלאבין ואנדרה הטיחה באידיאליזם של הפיסול המודרני, הייתה פורמאלית בלבד והכללתו של אתר העבודה בשדה התפישתי שרלוונטי עבורה, רק הרחיבה את האידיאליזם של האמנות אל המקום שסובב אותה. המקום הובן כספציפי רק במובן הפורמאלי ולכן עבר אסתטיזציה ונותר מופשט. מטרת הספציפיקציה של האתר הייתה "לחשוף" את המערכת החומרית שהאידיאליזם של האמנות המודרנית טשטש - הסירוב להפצתה של העבודה והקביעה כי היא שייכת למקום ספציפי, יצאו נגד האידיאליזם שייחס לאובייקט האמנותי משמעות טרנס-היסטורית שאינה תלויה במקום שבו הוא מוצג. לאחר שבעבר נחשבו כלליות ומופשטות, קטגוריות החלל המגוונות של מה שמכונה פיסול "מינימלי" אומנם נחשבות עתה כספציפיות, אך באופן פרדוקסלי, לא העיסוק בחלל שמקיף את עבודת האמנות הוא שמאפשר לה להתייחס אליו כאל "מקום", כלומר כאל תשתית תרבותית ולא רק פורמאלית. כך, למשל, עבודותיהם של בורן וסרה מתפרצות לתוך החלל שהן מאכלסות בכך שהן מסרבות בעקשנות לעבוד איתו (כמובן שאין בכך כדי לומר שהם מטפלים בענייני קנה מידה ופרופורציות באופן מופשט).

במילים אחרות, ה"דמטריאליזציה" של עבודות *in-situ* מאתגרת את הפונקציות של המוזיאון (והגלריה) בין אם באמצעות שלילתן ובין אם באמצעות פעולה במסגרתן, וגורמת לו להראות לא כמיכל - כשם שהספרייה היא עבור הספרים - או כמשרד המחלק פרסים (בהתאם למסורת הסלונים), אלא כתנאי

האפשרות של הצגת העבודה. האמנות אינה באה לפני האופן שבו היא מתוכנת והיצאה אל מחוץ לחלל התערוכה היא עדיין לא יציאה ממקומה של האמנות - חלל פיזי וגם דיסקורסיבי. אין ספק שיש לתהות אם ניסיונות הבריחה הללו היו כושלים או לא, אך צריך גם לשמר - אומנם במרחק מה - את הממד מוכוון האידיאולוגיה של השיח אודות סופן של האשליות ה"מהפכניות". קברני הרדיקליות האמנותית והשיח המקובל על סופן של ה"אוטופיות", מהווים את אחד מסממניה הבולטים של השמרנות. "כישלון", במובנו המילולי, אינו יכול להתייחס לאמנות קונספטואלית או לפוסט-מינימליזם, שכן אלו מעולם לא היו אוטופיות. האוטופיה היחידה בהיסטוריה הזו היא זו שבה מחזיק המוזיאון - יצירת ממד אידיאלי ו"לא-מקום" לאמנות. מאמציהם של אמנים אלה כווננו להדגשת האידיאליזם של עמדה שכזו ולהפעלת המוזיאון כנגד עצמו, ובכך הם דווקא הצליחו באופן בוטה.

"בשנות השישים, מסביר דן פלאבין, היה חשוב להראות כיצד הממסד, אשר מבית-הספר ועד המוזיאון נתפש במונחיהם של מוסדות, ניתן לפירוק אשר יחשוף את יסודותיו במטרה לשחרר אותו. זו הייתה משימתו הרדיקלית של המידע: מכיוון שזה חשוף, זה משחרר. משימה זו התקשרה למחווה הפוליטיות האידיאליסטיות והאירוניות משהו של התקופה. הדקונסטרוקציה לא הייתה צינית והיא הייתה יותר אפוקליפטית מאשר פסימיסטית. כיום אני לא מאמין בדקונסטרוקציה ואינני חושב שהיא מועילה. אבל אני חושב שאני עדיין חולק - כמו אמנים קונספטואליים רבים - את עניינה של אותה התקופה בפירוקם של מבנים מוסדיים."¹⁶

אך זו גם שאלה של אמידת ההתפתחויות החדשות בחברה ושל האופן שבו המוזיאון מאמץ את הביקורת שמופנות כלפיו. כשם שמוסף שנות השישים האידיאולוגיה הקפיטליסטית הטמיעה בהדרגה חלק מדרישות הקדמה והחופש של הקורפוס החברתי, כך גם המוזיאון, בכך שיצא מבין קירותיו ופתח את עצמו לפעילויות שלא בהכרח מובילות לייצור אובייקטים "חומריים", אימץ את קריאותיהן של הביקורת והאמנות הקונספטואליות. גם הפרדיגמות של חברות המשמעת, שכנגדן הופנו הביקורות על המוזיאון, נוטות להשתנות. אנו מותירים את חברות המשמעת מאחור ונכנסים לעידן של חברות השליטה, חברות ששוב אינן פועלות באמצעות מאסרים והסגרים, אלא באמצעות שליטה מתמשכת, פיקוח ותקשורת מידית.

חברות שליטה ורוחו החדשה של הקפיטליזם

האופן שבו ניתן פוקד את חברות המשמעת הצביע גם על רמזים לכך שתהליך עזיבתן של חברות אלה מצוי בעיצומו ושהמודל המשמעי שמלך בכיפה במאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה, עמד על סף החלפתו במודל אחר.¹⁷ למעשה, הכלא הפך לפחות ופחות מועיל, שכן התפקידים שמילא הועברו בהדרגה לעבודה הסוציאלית, שירותי הסעד, הרפואה, הפסיכולוגיה והחינוך. הפרויקט האידיאלי של הסביבה המגבילה, שהיה כה ברור במפעל ובמוזיאון - מיקוד, חלוקה מרחבית, סידור זמני - הוחלף בהדרגה על-ידי החצנה ופריסה של האספקטים הפונקציונאליים הללו. המוזיאון הוא חלק מ"המשבר הכללי של כל סביבות הכליאה וההגבלה - הכלא, בית-החולים, המפעל, בית-הספר, המשפחה", אשר בעקבות פוקד זוהי על-ידי דלו כסימן לעלייתו של מה שהוא כינה "חברות שליטה".

"בדיוק כשם שהפירמה* מחליפה את המפעל, כך הכשרה מתמשכת נוטה להחליף את בית-הספר

ופיקוח ושליטה מתמשכים מחליפים את המבחן... בעוד שבחברות משמעת יש אינסוף התחלות (מבית-הספר לקסרקטין, מהקסרקטין למפעל), בחברות שליטה איש אינו מסיים דבר, שכן במעין עיוות חובק-כל, הפירמות, תוכניות ההכשרה והשירותים הם מצבים מקבילים ו"מטא-סטביליים" של אותו האפנון."¹⁸

חברות שליטה הולכות יד ביד עם שיטת קפיטליזם חדשה שההיגיון שלה אינו נובע מייצור מופרז כי אם מניהולו של ייצור-יתר. ההפרזה, העודפים והשוק הרווי שלם, הורגים את הכלכלה.

"במצב הנוכחי, הקפיטליזם כבר אינו מיועד לייצור, אשר לעתים קרובות מועבר לשוליו של העולם השלישי... זהו קפיטליזם של ייצור-יתר. הוא כבר לא קונה חומרי גלם ומכור מוצרים גמורים ומוכנים לשימוש: הוא קונה מוצרים גמורים ומוכנים לשימוש, או שהוא מרכיב חלקים. מה שהוא מעוניין למכור הם שירותים ומה שהוא מעוניין לקנות הן מניות ואגרות חוב. זה אינו קפיטליזם של ייצור, אלא קפיטליזם של המוצר והוא פועל לשם המכירה והשוק. בהתאם לכך, הנטייה לפיזור מהותית עבורו ולכן המפעל נאלץ לפנות מקום לפירמה. המשפחה, בית-הספר, הצבא והמפעל שוב אינם סביבות ייחודיות ומובחנות אשר מכונסות תחת בעלותה של המדינה או של כוח פרטי כלשהו. תחת זאת הם דמויות מכומתות ובנות שינוי ועיוות של אותה הפירמה שכעת נותרו בה רק מנהלים. אפילו האמנות נטשה את הסביבות והמעגלים הסגורים כדי להיכנס לחוגיו הפתוחים של הבנק."¹⁹

כפי שאבחנו בולטנסקי (Boltanski) וצ'יפלו (Chiapello) זהו מאפיין מובהק לא רק של האידיאולוגיה הקפיטליסטית, אלא גם של השיח שכרוך במתן לגיטימציה למסד המוזיאון באמצעות הצגתו כמבנה פתוח שיכול להסתגל לכל סוג של חידוש או דרישה.²⁰ האידיאל שוב אינו השגת רמות הייצור הגבוהות ביותר, אלא דווקא ריקון המלאי ושליטה בשטפי הסחורות. עבור פירמות הבעיה היא של תנועות מלאי, ועבור מוסדות אמנות הבעיה היא הפצה ופיזור. ישנו שוויון של ממש בין הטבע "המתפרז" של הקפיטליזם ובין האובססיה שסביבות וזירות תרבות מפגינות ביחס ל"הפצה" ו"פיזור". השליטה בשווקים, בתחרות (שיווק), בעיתונות ובמושכי החוטים (יחסי ציבור) הפכו להיות מטרותיה המכריעות של ההנהלה. האתגר האסטרטגי המשמעותי הוסט מהפעילות הפנימית של הפירמה (ניעול הייצור במובנו הטיילוריסטי* ויצירת היררכיה ניהולית) אל הבנה ושליטה בעולם החיצוני מהיצרן אל המקבל. הפירמה של שנות החמישים, השישים והשבעים של המאה העשרים, אשר נבנתה על-פי מודל צבאי (הארכיטיפ הוא IBM ועובדיה לבושי המדים) וכללה היררכיה קפדנית, שלטון של "המבנה הטכנולוגי", מעמד ניהולי וכו', הוחלפה על-ידי פירמה היוצרת רושם "פתוח", מוכוונת לשיתופי פעולה וכוללת חלוקת אחריות "דמוקרטית" יותר.

התפתחות זו נובעת מהאפקט הדינאמי של הביקורת, אשר מבלי להעמיד בספק את עיקרון העל של הקפיטליזם - כלומר, הדרישה לצבירה בלתי-מוגבלת של הון - גרמה לו לכלול במסגרת שיח הלגיטימציה שלו חלק מהערכים שבשמים היא פעלה. ביקורות אלו הובילו להופעתו של ייצוג חדש של הפירמה ושל התהליך הכלכלי, המאופיין בקידום העבודה "המרוששת" (מספר גדול והולך של קבלני-משנה וספקים, צמצום היקפי הפירמה, עובדים המוחלפים בהתאם לפעילויות וצרכים) ובתשומת-לב אובססיבית להטמעה, שינוי ו"גמישות". הפתרונות המוצעים בספרות המנהלים של שנות התשעים לשתי השאלות המבטאות זאת יותר מכל - מחד גיסא, אנטי-סמכותנות ומאידך גיסא, אובססיה לגמישות ולתגובתיות

*הכוונה לפרדריק ווינסלו טיילור (Taylor, 1856-1915), שביחד עם הנרי פורד נחשב לאביו של "הניהול המדעי" ושל שיטות להגברת הייצור והשליטה דווקא על ידי פירוקם (התפרקות).

*כדי שלא לכלבלב עם society, company תתורגם מעתה ואילך כ"פירמה" ולא כ"חברה" [המתרגם].

מכונסים יחדיו תחת מטאפורת הרשת אשר מיושמת בכל הקשר שהוא.²¹

כשם שביקורת הקפיטליזם והרוח הקפיטליסטית שיחקה, ועודנה משחקת, תפקיד מכריע בהנעת השינויים באידיאולוגיית הלגיטימציה של הקפיטליזם, כך גם הביקורות האלימות שהופנו כלפי המוזיאון והשבט שאחראי על התרבות חוללו תנועה מסוימת ב"מוחותיהם" של חברי שבט זה, אשר אימצו כמה מן הערכים שבבסיסן של ביקורות אלו: פתיחות, יציאה אל "מחוץ לתוכנית הלימודים", חשדנות כלפי מעגלים סגורים ואי-אמון במושגים ריכוזיים של תרבות. מספיק לקרוא כל פרסום שהוא של נציגות האמנויות הפלסטיות במשרד התרבות הצרפתי (*Delegation des Arts Plastiques/DAP*) כדי להבין שהמושגים והדאגות של ההנהלה המודרנית הם בעלי השפעה עצומה על האופן שבו מקבלי ההחלטות חושבים על נושאים אלה. כך, בגרסה דחוסה להפליא של הרטוריקה הייחודית לסגנון החדש של ניהול התרבות, הצהירה לאחרונה שרת התרבות הצרפתית שתפקידה הוא

"לתרום להפצה רחבה יותר של התרבות במרקם החברתי... אם ישנה מקוריות צרפתית, הרי שזו הרקמה התרבותית הנפוצה והרווחת, שזכתה לסיועו של מאלרו (*Malraux*) שיצר את מרכזי התרבות (*Maisons de la culture*) שלו. היום רקמה זו מבוססת ברשתות ומערכות, משום שאנחנו חיים בתקופה נוודית יותר, שבה אנשים, ובמיוחד צעירים, חיים בשבטים. צעירים אלה אולי נתנו לנו סיבה לפחד מהם, אך אם נאמין בהם ואם נסמוך על הרשתות והמערכות שלהם, הם יעניקו לפעילויות היצירתיות של צרפת השפעה ראויה."²²

זהו לא היגיון של אינטגרציה והכלה של חלק מהייצור האמנותי במסגרת המוזיאון, אלא היגיון של הפצת הפונקציות והמוצרים של המוזיאון אל מחוץ לקירותיו. תערוכות *in-situ*, אירועי חוצות והופעות ומתן סטודיות לתקופות של *in-residence*, כל אלה פועלים כשיטות חדשות של צורת שליטה ופיקוח המבוצעת מחוץ לתחומי הרגיל של המוזיאון. החלפת הכליאה בחירות מפוקחת ובמעצר בית מנוטר מהדהדת בנטייה להחליף את מוסד המוזיאון בסטודיות ובתקופות *in-residence*; והממד המתפזר של הקפיטליזם העכשווי מהדהד בהרחבתו של המוזיאון לתוך החברה - התפרסות על-פני הטריטוריה, וידוא הממד התרבותי של כל אירוע ואירוע והבטחת ההפצה הרחבה ביותר האפשרית כדי לשמר את הזכות לבטא משמעות ורלוונטיות (ובכך גם לשלוט בה). גם עם התרבות איננו גומרים לעולם והעובדה שמונח חסר שחר כמו "תרבות תאגידית" (שלא לדבר על אינספור ה"פילוסופיות" שמקושרות אליה) נתפש כמסקנה שעבר זמנה, היא אחד מהשיגיהן המרשימים של החברות העכשוויות. זהו ביטוי שמשתקף גם במעמדן המתברגן והולך של דיסציפלינות כגון "ניהול מורשת" ו"עסקי תרבות", וגם בפנטזיה המתפשטת והולכת של המודל התאגידי או היזמי בעולם האמנות והשעבוד לתכתיבים סטטיסטיים ולשוברי קופות. (הממד הפנטסטי של מודל זה ברור למי שידוע מה חלקן של מכירות הכרטיסים בהכנסותיהם של מוסדות תרבות, כולל הגדולים שבהם).

כפי שבולטנסקי וציאפלו הראו בבהירות, נושא השליטה ניצב תמיד בלב דאגותיו של הניהול העכשווי, אך הבעיה המרכזית הפכה לבעיה של

"שליטה ב"מיזם חופשי"... המורכב מצוותים בעלי ארגון-עצמי, אשר עובדים על בסיס רשתי וחסרים אחדות של מקום ושל זמן. אין מאגר בלתי-נדלה של פתרונות ל"שליטה בבלתי-ניתן-לשליטה": למעשה, הפיתרון היחיד הוא שאנשים ישלטו בעצמם - דבר הכרוך בהסגרת הכפייה של המכשירים מוכונוי-

החוץ של הארגון אל תוך פנימיותם של האנשים."²³

את המודל של טיילור החליף המודל של טויוטה, שבו העובדים הם "מפעילים" האחראים למספר גדל והולך של מטלות שבעבר היו משויכות להנהלה (בקרת איכות, מבצעי תחזוקה וכו'). את ההיסט של מכשירי השליטה לפנימיותו של העובד ניתן לזהות גם בתופעות כמו התרחבות התקשוב, שכתופעת לוואי כוללת גם את היעלמות ההדרגתית של הספרה הפרטית, או לכל הפחות את הטשטוש בינה ובין הספרה "הציבורית". השינויים בשוק העבודה מטשטשים את הגבול בין החיים הפרטיים לחיים המקצועיים וכך המהות הקולקטיבית של שוק זה נשחקת לאט לאט. מוסר העבודה שווה עם מצבו הראשוני של הקפיטליזם (המוסר של הסגפנות הרציונאלי) מפנה מקום להתפתחותה של "הפעילות", אשר גם כאשר היא אישית או שובבה, היא אינה נבדלת מהפעילות המקצועית. כעת, הפעילות מדומה לתרומה מקוטעת, אשר בהתאם מתוגמלת באמצעות מערכת רבת-פנים (משכורות, עמלות, תעריפים, תמלוגים, תקבולים וכו') הנוטה להתעלם מההבדל בין הכנסה שמקורה בהון והכנסה שמקורה בעבודה.²⁴

המוזיאון בשדה המורחב

הרחבת הספרה הציבורית לספרה הפרטית והטשטוש הגובר בין השתיים ניכרים בברור גם באמנות, אשר דוחקת את גבולותיו של "הציבורי" ללא הרף; החל מ-*to lead a happy life, let's live in hiding* ו-*spare rooms* ועד לשימושים הכי פחות הולמים ב-*in-situ* (ו-*ex-situ*). ניתן להשוות את התפתחותו המודגשת של הפרטי וה"אישי" להתמקדות המחודשת של עולם העבודה והעמל במהותו הקולקטיבית של עמל זה כמחזקת את "הפעילות" האינדיבידואלית. הכלל הוא שאין דבר שלא יכול להיות משולב ברצף התרבותי. אחת התוצאות הגלויות לעין של התפתחות זו היא התנועה מהפרקסיס של ספציפיות האתר אל ההדגשה תלוית המורשת של "רוח המקום"; מושג לא פחות טרנס-היסטורי מאותה האידיאולוגיה האמנותית שהריסתה הייתה כוונתו המקורית.²⁵ בהינשאו החוצה במעין התפתחות תיירותית של ה-*ex-situ*, ה"יציאה" של המוזיאון קשורה, במרחביו של מוסד האמנות, ליציאת חירום הבאה אחרי שהביקורות שהוטחו בו על-ידי תומכי האמנות הקונספטואלית השתלבו בו והוטעמו באידיאולוגיה ובשיטות הפעולה שלו. אמנות "ציבורית" והתפתחות תיירותית של ה-*ex-situ*, כפי שתיאר אותן בוכלו (*Buchloh*) ביחס ל-*Skulptur Projekt* (במונטר (1997), דומות ל"צורה מתקדמת" של תעשיית הבידור, כאשר יוצאי הדופן הם הפרויקטים שמבליטים את ההקבלה בין תערוכות החוצות ופארק השעשועים לחלק מתפישתם.

"[עבודותיהם של גבריאלי אורוסקו (*Orozco*), דן גרהאם (*Graham*) והאנס האקה (*Haacke*)] כללו אמון יחסי בהגדרה, שכבר הפכה בעייתית, של ספציפיות האתר. הן הציעו אנלוגיה משונה למדי לחוויה של מבני ראווה קינטיים דוגמת אלה של יריד השעשועים ובכך הגיבו ל"ציבוריותה" של התערוכה."²⁶

במסגרת פרויקטים אלה, אגב, יש לכלול גם את מיצביהם של חורחה פארדו (*Pardo*) ואנדריאה זיטל (*Zittel*), אשר חולקים עם המיצב של דן גרהאם, שבושלו הזכיר לעיל, גם את שילובם של תנאי ההופעה שלהם וגם את הספקנות.

לא מזמן טען דניאל בורן שמה ש"ניתן" את דימוי המוזיאון שהופיע בתחילת עבודתו (והיווה את אחד ממושגיה) בשנות השישים והשבעים - דהיינו, את דימויו של המוזיאון כמקום של "חיזוק" ו"קידום"

- היא בדיוק העלייה בהיקפיו (ובגיוונו) אשר הפשיטה אותו מן ההילה שהייתה לו.²⁷ מה שנותן באותה המידה הייתה נטייתה של הביקורת לבטא שיח שהביע עמדה ביחס לאותה הרחבה חסרת גבולות של תפקידי המוזיאון. נדמה שבכך שהרחיב את תחומי הכישורים והיכולות שלו ושילב והטמיע את הביקורת האמנותיות של אמני האוונגרד של שנות השישים והשבעים, המוזיאון ניטרל באופן זמני כל ביקורת שהיא. הסיבה לכך היא שהמוזיאון כבר לא העניק לגיטימציה או הילה לשום דבר ושהביקורת שהופנו כלפיו שולבו בתוך שיח הלגיטימציה העצמית שלו. התוצאה הייתה "דמטריאליזציה" של המוזיאון, אשר הטמיע בעצמו את "ניסיונות הבריחה" של אמני שנות השישים והשבעים כפי שתיארה אותם ליפארד. עצם רעיון ה"בריחה", או הפיתרון האלטרנטיבי, התבטל לנוכח נטייתם של מוסדות האמנות להתפתח אל מעבר לתחום פעילותם המקורי ולאמץ את מבקריהם עד ש"לא ניתן להעלות על הדעת שום עימות, שום עמדה, שום שערורייה - בקיצור שום דבר - בהקשרו של המוזיאון או של מרכז האמנות העכשווי".²⁸

מעתה ואילך הבעיה שוב אינה עניין של כניסה ויציאה - שהרי כבר אין חוץ ואנו מצויים תמיד בתוך "התרבות". המוזיאון הגשים באופן מילולי את מה שבעבודתו של רוברט סמיתסון היה עדיין מטאפורי: פני השטח שלו התרחבו לכל עבר, כמו ספרה אינסופית שמרכזו הוא בכל מקום ושגבולותיה נעשים מוחשיים פחות ופחות. בהפיכתו למבנה שיח שמרכזו בכל מקום וגבולותיו בשום מקום, המוזיאון עצמו הפך ל"לא-אתר", לרשת סימנים שבה "המרכז" ו"הקצה" הם מושגים אשר קיימים רק בתוך השפה ובאמצעותה.²⁹ עכשיו כבר אין "יציאה", שהרי למוסד אין גבול משפטי או פיזי ולכן "היציאה" אינה יכולה שלא להיות מטאפורית. ב-*A Sunday in Rivara*, מאוריציו קטלאן (Cattelan) השתעשע עם מצב עניינים זה בביעילות ראויה לציון, כאשר ביים את בריחתו מ"מערכת הכליאה" של האמנות. בכך שהגיח כמו ממכונה מתוך מרכז האמנות שבהחלט לא ציפה לבריחה המנוחכת הזו, קטלאן הציג הצגה ששורשיה נעוצים בקומדיה הפיקרסקית - הוא שיחק על הפער ואי-ההתאמה שבין שיח "אלטרנטיבי" ודיקלי ובין מוסד שכבר נטש מזמן את דרכי הפעולה המשמעותיות.

באמצעות התמקדות בצורות הממסדיות ביותר של הכוח האמנותי, תביעותיהם העכשוויות של אמנים הקוראים לשליטה-עצמית של מוסדות האמנות תומכות באשליה שהחלפתו של אדם אחד באחר תספיק כדי לשנות את העסקה באופן רדיקלי. כיום, אנו צופים בתחרות חופשית אשר נסובה סביב השאלה מי יחזיק במשרה כלשהי אך לעולם אינה מטילה ספק בלגיטימציה של המשרה עצמה. מי שרוצים לשנות את סדר הדברים וליישם על עצמם את שיטות השליטה-העצמית שמיושמות בתחומים אחרים, צריכים לעשות זאת בעצמם אך כמעט בטוח שהיתרון שיצמח מכך יהיה לטובת המוסדות המוקעים. צנועה ככל שתהיה, "הפיכת" מוסדות תרבות לא יכולה להשיג את מטרותיה של מהפכה פוליטית כל עוד הציבור מתייחס לזירת האמנות כאל משהו מסוגר המנותק מיתר המוסדות החברתיים והכלכליים (מה שגם מניח מראש את מליצות האוונגרד ש"כשלו" בניסיונות ליישב בין האמנות והחיים, להיפטר מהמוסדות וכו'). כוח פוליטי, מזכיר לנו פוקו, אינו מתמצה בצורות הממוסדות הגדולות של המדינה, במה שאנו מכנים האפרטוס של המדינה. הכוח אינו פועל במקום אחד כי אם במקומות רבים ושונים: המשפחה, חיי המין שלנו, הדרך שבה מטפלים במשוגעים, הדרתם של הומוסקסואלים, היחסים בין גברים ונשים וכו'.³⁰

עוד ניסיון לעצמאות

בעוד שרעיון האלטרנטיביות נראה כיום בעייתי ביותר, מודלים אחרים השאולים מתעשיות הקולנוע

והמוסיקה הופעלו לאחרונה להשגת הגדרה רלוונטית יותר של עצמאות. עם זאת, גם כאן עלינו להיות ערים לכך שהניוד הזה הוא תוצאה של פנטזיה. די אם נחשוב, למשל, על גיורג' לוקאס המציג עצמו כמגנו של הקולנוע האמריקני העצמאי במסגרת הראיונות הרבים שנלוו לפרק האחרון בסדרת מלחמת הכוכבים. נכון, אומנם, שבמבט ראשון הופעתו נראית לקויה, אך נכון לא פחות שמלחמת הכוכבים - אכן מייצג את ההישג הקופתי חסר המתחרים של הקולנוע העצמאי ובכך מצביע על היותו "בר-קיימא". מצד שני, קו הטיעון הזה הופך אבסורדי אם נכיר בכך שעצמאות זו באה לחקות באופן המדויק ביותר את השאיפות ושיטות הפעולה של האולפנים הגדולים. כשלוקחים בחשבון עד כמה הפקותיו של לוקאס נותרות נאמנות למודל של "הגדולים", מבינים מיד שעצמאות אינה נמדדת באוטונומיה כלכלית או בשליטה על הפצה, אלא על בבסיס רמת קירבתו של המוצר לקנה המידה של "הגדולים". העובדה שסרטיו של לוקאס הם הפקות עצמאיות לחלוטין ושהוא שומר לעצמו את השליטה הן על הפצתם והן על סרטי ההמשך שלהם, אינה משנה דבר במידת התאמתם להנחת האוניברסאליות (האמנותית והמסחרית) ששולטת ביצירתם. העצמאות אינה עובדה - אוטונומיה חומרית - אלא מושג; ישנו תהליך של הפיכה לעצמאי בדיוק כשם שישנו תהליך של הפיכה למינורי וקו פרשת המים האמיתי מצוי בין המינוריים ובין "הגדולים". עצמאות ותלות אינם רעיונות בני-כימות, אלא מושגים, שהאחד מהם (תלות) פועל כמודל המייצג את קנה המידה של המוצרים המגיעים ממנו, בעוד שהשני (עצמאות), בהגדרתו, אינו ניתן לשיפוט או לסיווג על-פי מודלים שאינם כאלה שהוא עצמו בונה בעצמו לשימוש העצמי.

סינדרום לוקאס פוגע בחברות המוסיקה העצמאיות מזה זמן רב והוא משפיע גם על סקטור ייצור האמנות. חוסר המחשבה והזהירות שמאפיין את קידומם של חללים המנוהלים על-ידי אמנים, הוא רק אחד האופנים הסימפטומטיים של הכניעה למודל "הגדולים", שלמעשה - כפי שמזכיר לנו אריק טרונסי (Troncy) ביחס לתערוכה *Life/Live* - כלל אינו חדש:

"אנו מבינים במהרה שמטרתם של מקומות אלה היא להציג שוב את לוגיקת הייצור/נראות, שחלל התצוגה הוא רק השלב האחרון שלה. כמובן שיתכן מאד שעצם מציאתן של פעילויות אוונגרד של אמנים מזמנת דרישות ולוגיסטיקות אחרות, שהן פחות הפגנתיות, פחות חומריות וקרובות יותר לבית ה"פוסט-פרודקשן" מאשר לאולפן הקולנוע".³¹

דרישה זו - שהיא גם מלכודת - הוזכרה גם על-ידי ליונל בווייה (Bovier) וכריסטוף שרי (Cherix), שהדגישו את האפשרות של התערוכה כ"פלטפורמה שמאפשרת להתניע סדרה של יצירות, חיבורים והרהורים, שלעיתים תכופות פוגשים את צורותיהם השלמות במקום אחר או בזמן מאוחר יותר ולפעמים אינם פוגשים אותם כלל". במילים אחרות, התפישה הטריטוריאליזטית של התערוכה, שבה סימון הרצפה והשימוש בחלל הם עדיין דאגותיו העיקריות של פרקסיס התצוגה, מוחלפת בתפישות של "פרה" ו"פוסט-פרודקשן", של תמריצים והאצלת סמכויות, שתכליתם "להגדיר אזור של עצמאות בתוך ההיצע התרבותי העולמי וביחס לאספקטים הציבוריים, התקשורתיים, הכלכליים והפוליטיים".³² כיצד ניתן שלא לחוש חשופים אל מול כוחות השוק ואל מול האופן שבו אידיאולוגיית הלגיטימציה שלהם לא פוסקת מלשלב לתוכה את האתגרים האנטי-סמכותניים? אם כניסה ויציאה ממוסדות וסימון או השתלטות על שטח שייכים לשיטות מיושנות של חברה שאנו עוזבים מאחור, הרי שברגע שהרצף התרבותי מרחיב את אחיזתו לכל שכבות החברה, התשובה (ולא "היציאה") היחידה שניתן

15. לדיון בשאלת ה-*in-situ* כמקום שהוא גם חומרי וגם דיסקורסיבי, ראו:
Douglas Crimp, "Redefining site specificity" in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, 1993; Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", in *October* no. 73, summer 1995, pp. 71-89; Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity", in *October* no. 80, Spring 1997, pp. 85-110.
16. Dan Graham, Interview with Ludger Gerdes, 1991, published in *Two-Way Mirror Power*, MIT Press, 1999, p. 70.
17. *Surveiller et punir*, p. 313;
ביקורתו של בודריאר, אשר טוען שפוקו לא הבחין בהחלפתה של המערכת הפאנאופטית ואידיאל השקיפות המוחלטת שלה בהפצה הכללית של המדיום בחברה, נובעת מאי-הבנה. ראו:
J. Baudrillard, "La Précession des simulacres", in *Traverses* no. 10, 1978, Pompidou Centre, Paris, pp. 27-28.
18. Gilles Deleuze, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", in *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 243.
19. Id., *ibid.*, p. 245.
20. In *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Gallimard, 1999.
21. Id., *ibid.*, p. 131.
22. "Interview with Catherine Trautman, ministre de la culture", by F. Bousteau and J. Poderos, *Beaux-Arts*, no. 165, February 1998, pp. 95-99.
23. Boltanski & Chiapello, *op.cit.*, p. 127 ff.
24. Cf. Boltanski & Chiapello, *op.cit.*, p. 237 ff, as well as Manuel Castells, *La Société en Réseaux I-L'ère de l'information*, Fayard, 1998, and Jeremy Rifkin, *The End of Work*, 1996, *passim*.
25. Cf. on this subject Bernard Marcadé, "L'in situ comme lieu commun", in *artpress* no. 137, June 1989.
26. Benjamin Buchloh, "Critical reflexions", *Omnibus*, January 1998, originally published in *Artforum*, vol. XXXV, no. 5, January 1997; et Id., *Sculpture Projects in Münster*, *Artforum*, vol. XXXVI, no. 1, September 1997, pp. 115-117.
27. "...The museum, as I first saw it in the 1960s and 1970s, was essentially a place of promotion. Its increased numbers caused it to lose its aura. Now the fact of exhibiting in a museum no longer hallows anything whatsoever [...]. To regain its promotional function, the museum will have to reinvent itself differently, because today, where its power to stand out and impose itself is concerned, it is shattered" [Interview with Catherine Millet, "Daniel Buren, esquisser les allégeances", *artpress*, no. 219, December 1996, p. 63].
28. Lionel Bovier & Christophe Chérif, "De l'Alternatif à l'Indépendant" in *Les Espaces Indépendants*, JRP Editions, Geneva, p. 15.
29. Smithsonian, *op.cit.*, p. 58: "Some Void Thoughts on the Museum"; in developing the same idea, readers may also refer to "A Museum of Language in the Vicinity of Art" ("language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere") and "The Establishment" ("The circles of power become more and more intangible as they move to the edge of nowhere."), republished in the same collection.
30. Michel Foucault, "Dialogue sur le pouvoir" in *Dits et Ecrits*, Gallimard, vol. III, pp. 464-477, 1978 for the original, p. 473.
31. Eric Troncy, report on the *Life/Live* exhibition, in *artpress*.
32. Lionel Bovier & Christophe Chérif, *op.cit.*, pp. 17-18.

לדמיין היא עבודה עם הסתירות השונות שפועלות כיום בתרבות תוך כדי התאבלות על אידיאל של "פנייה החוצה" (הטומן בחובו את רעיון ה"אלטרנטיביות") שעל בסיסו ניתן היה לשפוט את המציאות. לנוכח התפזרותו הגדלה והולכת של המוזיאון ומערכות השליטה החדשות שנלוות אליה, נדמה שהתגובות האמנותיות ההולמות ביותר הן אלה המשכפלות שוב ושוב את המנגנונים והאידיאולוגיות שמכוננים את תנאי ההופעה של תגובות אלה ומפנים את תשומת הלב לסדקים שבייצוגי האידיאולוגיות השונים. מלבד הקשר המובן-מאליו שאמנות שכזו מקיימת עם מה שמכונה אמנות "קונסטטואלית", אנו מוצאים בה גם התייחסות לתזוזתה של הכלכלה העכשווית מקפיטליזם מוכוון-ייצור לקפיטליזם של ייצור-יתר, המוכוון למוצר ולקידומו, לשירותים, להפצה ולשיווק. בעוד שבשלב מוכוון-הייצור של הקפיטליזם התאים לצורת אמנות ביקורתית שלא הותאמה לאובייקט אלא ליצרנות המטרופר שגלומה בו - מפופ ארט ועד הריאליסטים החדשים וה"ריאליזם הקפיטליסטי" של לאג (Lueg), פולקה (Polke) וריכטר (Richter) - רוחו החדשה של הקפיטליזם עולה בקנה אחד עם מערך של פרקטיקות שאינן מוכוון-ייצור אלא מוכוון-"פעילות". גרסאותיה השונות של "פעילות" זו אומנם לא מהוות עמדה "אלטרנטיבית" לקפיטליזם, אך הן לא פחות ביקורתית כלפיו.

מאנגלית: יואב קני

[על-פי הנחיית המחבר, התרגום לעברית נעשה על-פי התרגום לאנגלית של סיימון פליסנס:]

Vincent Pecoil, "The Museum as Prison: Post Post-Scriptum on Control Societies", Simon Pleasance (trans.), [Third Text, Vol. 18, Issue 5, 2004, pp. 435-447]

הערות:

- Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, 1973, republished in 1997, University of California Press.
2. המאמר הנוכחי נכתב בעקבות דאגלס קרימפ ובהמשך לעבודה שבה הניח את היסודות לארכיאולוגיה של המוזיאון אשר מבוססת על האנליזות שפוקו מציע לבית-המשוגעים, הקליניקה והכלא. ראו:
Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.
3. Michel Foucault, *Surveiller et Punir [Surveillance and Punishment]*, Gallimard, Paris, 1975, p. 311.
4. *Ibid.*, p. 306.
5. *Ibid.*, p. 308.
6. *Ibid.*, p. 314.
7. Robert Nickas, "Private Collection", 1991, republished in *Live Free or Die*, Les Presses du Réel, Dijon, 2000, p. 63.
8. Robert Smithson, "Cultural Confinement", originally published in *Artforum*, October 1972, republished in *The Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt, NY University Press, 1979, pp. 132-133.
9. Hal Foster, "The Archive Without Museum", *October*, no. 77, Summer 1996, pp. 97-119, and D. Crimp, *op.cit.*, pp. 13.16, and "This is Not a Museum of Art", *passim*.
10. Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 11.
11. Hubert Damisch, "Le Musée à l'heure de sa disponibilité technique", in *Cahiers du MNAM*, special issue, "L'Art contemporain et le musée", 1989, p. 25.
12. *Ibid.*, p. 28.
13. *Ibid.*, p. 28.
14. Crimp in *op.cit.*, "The Postmodern Museum", p. 287.



Alina And Jeff Blumkis אלינה וג'ף בליומיס



We are multidisciplinary artists living and working in NYC. We are both originally from the former Soviet Union.

We often reflect on our own experiences and develop subjects dealing with migration, social developments, and cultural engineering. In our work we often concentrate on "foreignness" and "otherness" in daily social encounters, from the site-specific installation "Language Barriers" to a photo journey "Moscow Diary", inspired by Walter Benjamin's book with the same title.

Our projects range from video installations to documentary films to site-specific installations. Selected shows: the 1st and 2nd Moscow Biennale of Contemporary Art (Russia), Busan Biennale 2006 (South Korea), Assab One (Italy), Castlefield Gallery (UK). Our video works have been screened at number of festivals such as New York Video Festival (USA); Media Art Festival Friesland (Netherlands); Florida Film Festival (USA); Resfest 10; and Videomedija (Serbia).

אנחנו אמנים רב תחומיים החיים ועובדים בניו יורק. שנינו במקור מברית המועצות לשעבר. אנחנו מרבים לחזור לחוויותינו האישיות ומשם לפתח נושאים העוסקים בהגירה, בהתפתחות חברתית ובהנדסה תרבותית. בעבודתנו אנחנו נוטים להתרכז ב"זרות" ו"אחרות" במפגשים חברתיים יומיומיים, בעבודות כמו ההצבה מחסומי שפה (Language Barriers), והמסע הצילומי יומן מוסקבאי (Moscow Diary), שההשראה לו נלקחה מספר בשם זה מאת וולטר בנימין. הפרויקטים שלנו כוללים קשת רחבה של מדיומים, מהצבות וידאו ועד לסרטי תעודה והצבות תלויות אתר (site specific). תערוכות נבחרות בהן הצגנו כוללות את הביאנאלה הראשונה והשנייה של מוסקבה (רוסיה), הביאנאלה של בוסן 2006 (דרום קוריאה), Assab One (איטליה) וגלריה קאסטלפילד (אנגליה). עבודות הווידאו שלנו הוקרנו בפסטיבלים שונים, כמו ה-New York Video Festival (ארה"ב), Florida Film Festival (הולנד), Refset 10, ו-Videomedija (סרביה).

הצעה למוזי מֶאֶרֶת, תערוכה במוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית

שם הקולקטיב / הקבוצה: **אלינה וג'ף בליומיס**

שם הפרויקט: Casual Conversations in Brooklyn (שיחות חולין בברוקלין)

אמנים: אלינה וג'ף בליומיס

הצעה לתערוכה / פעולה (למשך שלושה חודשים)

שיחות חולין בברוקלין חוקרת ומתעדת את חווית ההגירה באמריקה. אלינה וג'ף בליומיס נדרשים לסוגיות של התטמעות, זרות והיסודות הגלותיים של החברה האמריקאית, תוך התמקדות בקהילה אחת - הגל השלישי של מהגרים רוסים יהודים שהגיעו לארה"ב בין שנות ה-70 לשנות ה-90 של המאה הקודמת. הפרויקט מבוסס על סדרה של דיאלוגים פומביים, אינטראקציות ושיחות מבוזמות בקהילת בריטון ביץ', ברוקלין. על ידי הוצאת האמנות העכשווית מהגלריה אל הקהילה, אנו יוצרים מעין מעבדת מחקר/אמנות בספירה הציבורית.

שיחות חולין בברוקלין כוללת:

תיעוד צילומי של הדיאלוגים הציבוריים הבאים: **חלום אמריקאי, זהות, ציור לארוחת ערב משפחתית**. עבור פרויקט **ציור לארוחת ערב משפחתית** נפרסם מודעה בעיתון מקומי שתציע ציור שיעשה על ידינו בתמורה להזמנה לארוחת ערב משפחתית. את הארוחות האלה נתעד בעזרת תצלומים.

בנוסף, אנו מעוניינים לדון באפשרות של קיום פרויקט דיאלוג ציבורי **בוא נשתה. בוא נדבר. חנים**. במהלך השבוע הראשון של התערוכה. במסגרת פרויקט זה אנחנו מעוניינים להזמין את המבקרים במוזיאון לשתות איתנו, לדבר, לחלוק סיפור או להרים כוסית ולברך. האירוע יצולם בווידיאו.

דרישות טכניות
חלל תצוגה

אנחנו מוכנים לעבוד עם צוות האוצרות על אפשרויות התצוגה. **שיחות חולין בברוקלין** יכולה להיות מוצגת כולה או באופן חלקי.

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / group: Alina and Jeff Blumiss

Project: Casual Conversations in Brooklyn

Artists: Alina Blumiss, Jeff Blumiss

Proposal for action / exhibition (over duration of 3 months):

Casual Conversations in Brooklyn explores and documents the experience of immigration in America. Alina and Jeff Blumiss take up the issues of assimilation, alienation, and the diasporic elements of American society by focusing on one community, the third wave of Russian-Jewish immigrants that arrived to the United States between the 1970s and 1990s. The project is based on a series of public dialogues, interactions, and conversations staged in the Brighton Beach community in Brooklyn. By bringing contemporary art out of the gallery and into the community, we create a kind of art/research laboratory in the public realm.

Casual Conversations in Brooklyn consists of:
Photo documentation of the following public dialog projects: "American Dream", "Identity" and "A Painting for A Family Dinner"

"A Painting For A Family Dinner" For this project, we will put an ad in the local newspaper "Novoe Ruskoe Slovo" ("New Russian Word") offering a painting made by us in exchange for an invitation to a family dinner. We will document these dinners with photos.

(Casual Conversations in Brooklyn is supported by the Six Points Fellowship.)

In addition we would like to discuss an option to do a public dialogue project "Let's Drink. Let's Talk. Free." during the first week of the exhibition.

Let's Drink. Let's Talk. Free.
We would invite visitors to drink with us, talk, share a story, or make a toast. This event would be videotaped.

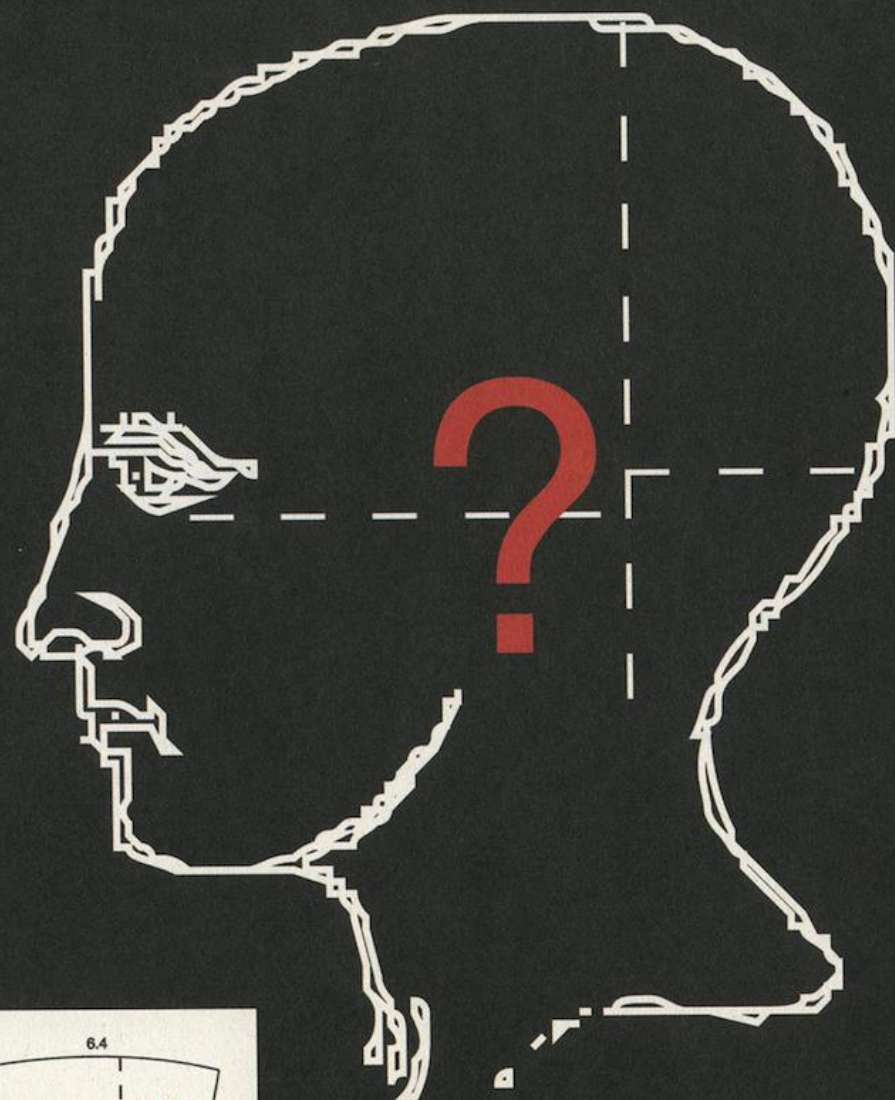
Technical requirements: Exhibition space.

We are willing to work with the curatorial team on the presentation options. Casual Conversations in Brooklyn could be presented fully or partially.

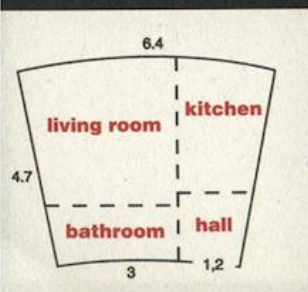


Alina And Jeff Bliumis >

project APARTMENT NOISE



Esc a p e program



ESCAPE Program



The ESCAPE Program was created in 1999. The Program members regard the Artist and his life as the only value of the Art world. That's why the favorite genre for ESCAPE is performance as "The Art of Life" and one of main themes of their creative work is an analysis of Program members' roles within the group and within the society, their images and relationships. This analysis is full of serious content but at the same time has a self-mocking character. One example can be "Too Long to Escape" project (51 Venice Biennale). One of ESCAPE's aims is to achieve new and very personal relations between the artist and the spectator. Half of the projects were created in the form of an artist existence which almost merges with the reality. The Program's strategy keeps on developing. The variety of themes is rather wide. Thus, on one hand there are projects containing some provocative elements, but on the other hand there are projects that can be called lyrical, as they center round the themes of human values and their place in present-day society and culture.

תוכנית EPACAPE נוסדה ב-1999. חברי התוכנית רואים בחייו של האמן את הערך היחיד לעולם האמנות. מסיבה זו הו'אנר המועדף עליהם הוא מיצג, כ"אמנות החיים". אחת התימות העיקריות של עבודתם היצירתית היא ניתוח של תפקידהם השונים של חברי התוכנית בתוך הקבוצה ובחברה בכלל, ושל היחסים השונים הנוצרים בתוכם. חקירה זו גדושה תוכן רציני, אבל בה בעת יש בה מן ההגחכה העצמית. דוגמה אחת לכך היא הפרויקט "Too Long to Escape" (הביאנלה ה-51 של ונציה).

אחת ממטרות EPACSE היא להגיע ליחסים חדשים ואישיים יותר עם הצופה. מחצית מהפרויקטים של הקבוצה נוצרו תוך טשטוש גבולות מוחלט כמעט בין קיומו של האמן לבין המציאות הכללית.

האסטרטגיה של התוכנית מוסיפה להתפתח, תוך הרחבה של קשת הנושאים המטופלים. כך, עסוקים חברי הקבוצה בפרויקטים המכילים אלמנטים פרובוקטיביים מצד אחד, ומצד שני בפרויקטים העשויים להיקרא ליריים, הנסובים סביב התימות של ערכים אנושיים ומקומם בחברה ובתרבות של ימינו.

הצעה למוזי' מארת, תערוכה במוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית

שם הקולקטיב / הקבוצה: ESCAPE Program

שם הפרויקט: רעש דירה (פרויקט אודיו)

אמנים: ואלריי אייזנברג, קונסטנטין אדז'ר, ויקנטיי נילין

הצעה לתערוכה / פנולה (למשך שלושה חודשים)

חלק מהפרויקט "Noise and Sound"

סינופסיס

בני אדם חיים בסביבה של רעשים המשתנים תדיר. הציוויליזציה משנה את חזותה, ואיתה משתנות התקופות והצלילים הנלווים. יש הבדל בין רעש העיר המודרנית ובין רעשה של עיר עתיקה. המסר-שמע (audio-message) של יער הגשם שונה מזה של ההרים, זה של הטונדרה הקפואה מצליליו של המדבר, האוקיינוס, נופי הבוקר והלילה.

אנשים שיוצאים מתוך לעיר נוהגים להתרגש מהדממה, אך אין הכוונה לדממה מוחלטת כמו זו שעל הירח, הדבר נועד רק לציין שינוי בדימויות השמע. לדוגמה, במקום צפירות כלי הרכב נשמע ציפורים מציצות. כשצלילים חוזרים על עצמם הם נעשים בלתי מובחנים, ובני אדם מפסיקים לשמוע אותם. מה שאיננו שומעים חדל להתקיים עבורנו.

אנחנו אוספים 80 אחוז מכל המידע בעזרת העיניים שלנו. כתוצאה, אובייקטים רבים מסביבתנו חוסמים את יתר החושים, כחוש המישוש והשמיעה. מספר עצום של תמונות, פנים והבעות מתייצבים בתודעתנו. המצב הזה חוסם את הדימיון החזותי שלנו ומונע מדימויים חופשיים חדשים לפרוץ החוצה. אנחנו מכירים את הדירה שלנו טוב יותר מכל מקום אחר, שכן בה אנו מעבירים כמחצית מחיינו. בפרויקט הזה אנו מתכוונים לבנות מודל-שמע של דירה, שיכלול חדר אוכל, חדר שינה, חדר ילדים ומטבח. את כל אחד מהחללים הנפרדים האלה ימלאו הרעשים האופייניים לו.

מבנה הפרויקט

עקרונות, מדובר בחדר חשך וריק, ובו חמש מערכות סטריאו וחמישה זוגות של רמקולים. פסקול אודיו ממערכות הסטריאו יהיה מקביל ומתואם עם הרעשים והצלילים שניתן לשמוע מהמטבח, חדר השינה, המקלחת וכו'. הצלילים והרעשים יבקעו מהרמקולים בכל פעם שמישהו יתקרב לאחד מהם. עם הזמן יחוש המבקרים יותר ויותר כבתוך חלל של דירה ממשיה.

ציוד (חומרה ותוכנה):

נגני אודיו דיגיטליים, רמקולים, תאים פוטו-אלקטריים, קישוטים שונים, תוכנת מחשב.

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / group: ESCAPE Program

Project: Audio project «Apartment Noise»

Artists: Valeriy Ayzenberg, Konstantin Adjer, Vikentiy Nilin

Proposal for action / exhibition (over duration of 3 months):

Synopsis

Human beings exist in an environment of constantly changing sounds. Civilization changes, as well as its epochs and sounds follow.

The noises of ancient and modern cities differ. The audio message of the rainforest differs from an audio message of the mountains, or the tundra from the sounds of the desert, the ocean, the morning and night landscapes.

When people get the country side, they get excited of the silence. But it does not mean utter silence as on the Moon. It only means the different and changing audio imaginations. For example, instead of automobile horns we hear birds chirping and so on.

When sounds are constantly repeated, they become indiscernible and human beings stop hearing them. What we do not hear, it does not exist any more for us.

We collect 80 percents of all information with our eyes. As a result: many objects around us block the rest of our senses, such as touching and hearing. Enormous number of pictures, faces, visual positions assume our consciousness. This situation blocks our visual imagination and prevents new free images to break out. At least, they block our visual imagination.

Most familiar place for us is our apartments. Half of our lives we spend in our homes. There for by this project we build audio model of an apartment, which includes a dining room, bed room, kids place, bath room, kitchen. Specific noise and sound exist in those separated spaces.

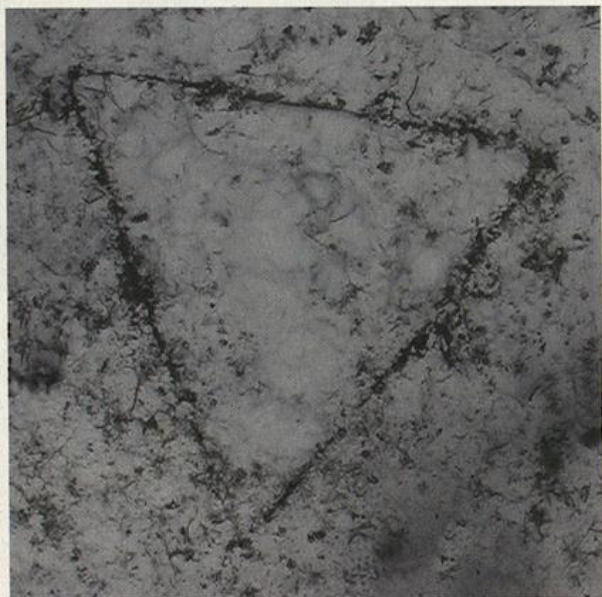
Project structure.

Essentially, it is a dark, empty room. There are five stereos and five pairs of speakers in the room. An audio track from the stereos correlates to the noise and sounds that can be heard from the kitchen, bedroom, bathroom, etc. The noise and sounds, coming from each speaker, as someone approaches the speaker. In time, the viewers begin to feel themselves like inside a living apartment.

Technical requirements:

Equipment (hardware and software):

Digital audio players, speakers, photo-electric cells, rosettes, computer program.



ESCAPE Program >

Incas of Emergency



We are a latin american art group formed by Felipe, Rodrigo, Carlos and Pablo.

We started working as Incas of Emergency on the year 2003. Besides our art work, we have other professions where we borrow ideas and concepts. We are always trying to make relations and bridges between different cultural languages; internet, film, television, videogames, nature, science-fiction, zombies, music, pot, etc. Sometimes we just try to decode the mechanics of some cultural system to reelaborate it in another fashion. Our name is something like that, a misspelling from an airport sign.

We run away from meaning, we look forward to make things that broaden discussion and sensibility rather than giving closed statements about something you can agree with in two seconds. One of the things we like about working in the art world is that you can do anything and people will start to think what the artists meant with that. It's really interesting to do some random things and listen to people's interpretations. It is way more interesting than trying to fit people's thoughts in the predigested meaning that some works have. The idea is not to acknowledge some messages but to take the messages away. It is not our duty or our desire to enlighten the people with our work, it's stuff packed with ideas. That is sometimes a political statement, in a world where works of art are seen as subtle scents from superior minds, we try to avoid the swamps of grandiloquence by talking openly and happily about art and other things we do.

We work with anything we have at hand. If we have money, we spend it, but if not, it's not a terrible problem. We don't advocate a recycling or a neo-povera aesthetic, but sometimes it's just the only way to make the things we want to do. It just doesn't feel necessary for us to have a style or a visual appeal to be an artist.

By the way, this is not a manifesto. Even if it's read like one or put together with another texts that are called manifestos, we think it is more like a text that tries to explain something. A manifesto (at least we think) appears and tries to break ideas and conceptions away. text like this, it is another kind of text, maybe less controversial and more good vibey.

אנחנו קבוצה לטינו אמריקאית שנוסדה בידי פליפה, דורדיגו ופבלו. התחלנו לעבוד כ- Incas of emergency ב-2003. מחוץ לעיסוקינו באמנות יש לנו מקצועות נוספים מהם אנו שואבים רעיונות ותפיסות. אנו מנסים לגשר וליצור יחסים בין שפות תרבותיות שונות, האינטרנט, קולנוע, טלוויזיה, משחקי מחשב, טבע, מדע בדיוני, זומבים, מוסיקה, גראס וכו'. לפעמים אנחנו פשוט מנסים לפענח את המכניקה מאחורי מערכת תרבותית כלשהי, כדי לפתח אותה בדרך אחרת. גם שם הקבוצה שלנו הוא 'משהו כזה, טעות באיות הלקוחה משלט בשדה התעופה.

אנחנו נמלטים ממשמעות; אנחנו מסתכלים קדימה בציפייה לעשות דברים שמרחיבים את הדיון והרגישות ולא מספקים הצהרות סגורות שניתן להסכים איתן בהינר עפעף. אחד הדברים שאנחנו אוהבים בעבודה בעולם האמנות הוא שאתה יכול לעשות כל דבר ואנשים יתחילו מיד לפרש את 'כוונת האמן'.

הרבה יותר מעניין לעשות דברים רנדומליים ולהקשיב לפירושים שאנשים נותנים להם, מאשר לנסות להתאים למחשבות של אנשים אחרים, כמו שמנסות עבודות אמנות מסוימות לעשות. העניין הוא לא לזהות בעבודות מסר כלשהו, אלא לסלק את המסר הזה. זה לא מחובתנו או מרצוננו להאיר את עיניהם של אנשים עם העבודה שאנחנו עושים. האמירה הזו היא פוליטית לעיתים, בעולם בו יצירות אמנות נתפסות כניחוחות עדינים ממוחות נעלים. אנחנו מנסים להימנע מביצות המליצה על ידי דיבור פתוח ושמח אודות אמנות ודברים אחרים שאנחנו עושים.

אנחנו עובדים עם כל הבא ליד. אם יש לנו כסף, אנחנו מוציאים אותו. אבל גם אם לא - זו לא בעיה גדולה. אנחנו לא מסנגרים על מיחזור או על אסתטיקה של ניאו-פוברה, אבל לפעמים זו הדרך היחידה לעשות את הדברים שאנחנו רוצים לעשות. פשוט לא נראה לנו שיש הכרח בסגנון או בייצור של משיכה חזותית מיוחדת בכדי להיות אמן. אגב, זה לא מניפסט, גם אם הוא עשוי להיקרא ככזה או להימצא ליד אחרים שנקראים מניפסטים. אנחנו חושבים עליו יותר כעל טקסט שמנסה להסביר משהו. מניפסט (כך לפחות אנחנו חושבים) מופיע ומנסה לשבור רעיונות ותפיסות. טקסט כמו זה שלנו הוא טקסט מסוג אחר, אולי חיובי יותר ופחות שנוי במחלוקת.

הצעה למובי מארח, תערוכה במוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית

שם הקולקטיב / הקבוצה: Incas of Emergency

שם הפרויקט: "Dinosaur's Melancholy"

אמנים: פיליפה זיירואלו, קרלוס אקוניה, רודריגו אוריבי, פבלו קרסקו

הצעה לפעולה / תערוכה (למשך שלושה חודשים):

הפרויקט שלנו למובי מארח כולל מיצב אינטראקטיבי אותו יוכל הצופה לפתח ולשנות במהלך התערוכה. חלקיו השונים של המיצב יהיו ניידים, כך שצורתו הכללית עשויה להשתנות מספר פעמים. כמה מהחלקים יקובצו ביחד, ולכולם יהיו גלגלים או דרך אחרת להזזה קלה שלא תצריך כוח רב, כך שכל אחד יוכל להזיז אותם. החלקים השונים יופיעו כחפצים שימושיים כגון ריהוט או חדרים ברי איכלוס. יהיו בין שמונה ל-12 חלקים שכל אחד מהם יתפקד כעבודה פיסולית/מיצב עצמאי וגודלם ינוע בין ארבעה לעשרים מטרים רבועים.

הדרך האידיאלית לבניית העבודות היא תוך שימוש בשאריות חומרים שמוקד מהמוזיאון, או שנמצאים במחסן המוזיאון. בדרך זו אנו הופכים את העבודה לזולה ומעניקים לה ערך סמלי דרך שימוש מחדש במה שהוא ישן או נשכח. מדובר בפרויקט תלוי-מקום (site-specific), הממחזר חומרים לבניית מקום חדש.

ארבע מתוך עבודות הפיסול/מיצב יכללו טלוויזיות שיקרינו עבודות וידיאו שנעשו בידי הקבוצה שלנו. בעבודות הווידיאו יראו קליפים פיקטיביים שיערבבו דימויים מצ'ילה עם דימויים שנצלם בישראל, כך שהגאוגרפיה, הנוף, הארכיטקטורה והתושבים של שתי הארצות יופיעו כמי שנמצאים יחד. הדבר ייעשה באמצעות עריכה, ללא אפקטים מיוחדים.

דרישות טכניות

הפרויקט דורש חלל ממוצע עד גדול, אך הוא יכול גם להתאים לחלל קטן יותר. 5x7 מטר היא האופציה הקטנה, 10x10 או 15x10 יהיו אידיאליים. את העבודה הקשה נוכל לעשות בעצמנו, אבל כמה עוזרים ומהנדס יעזרו מאוד למציאת כל הפתרונות הטכניים. בנוסף, נשמח להשתמש במשאית בכדי להעביר את כל החומרים שנמצא בסביבה. כלים, בגדי עבודה בטיחותיים וקסדות יהיו גם הם הכרחיים.

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / group: Incas of Emergency

Project: "Dinosaur's Melancholy"

Artists: Felipe Zilleruelo, Carlos Acuña, Rodrigo Uriví, Pablo Carrasco

Proposal for action / exhibition (over duration of 3 months):

Our project for "MoBY Hosting" consists in an interactive installation in which the visitors will be able to grow and modify the work during the exhibition. The different parts of the work will be mobile, hence, the entire form of the installation may vary several times. Some of the pieces will be assemblable with each other, and all of them will have wheels or another way to move easily, without the use of excessive strength, so everybody will be able to move them.

The pieces will appear as functional objects, such as furniture or inhabitable rooms. There will be 8 to 12 pieces, each of one will function as an individual sculptural/installation work. Their dimensions will vary between four and 20 cubic meters.

The ideal way to build these pieces is by using warehouse or disposed material from the museum. That way, we make the work cheaper, and we give it a symbolic value, by re-using what may be old, or forgotten. We will develop a site-specific project, recycling material to build a new place.

Four of the installation/sculptural pieces will include televisions, showing videos made by our group. The videos will show fictional clips that will blend images of Chile with images that we will shoot in Israel, so the geography, landscape, architecture and inhabitants of both countries will appear as being together. This will be done by edition, not special effects.

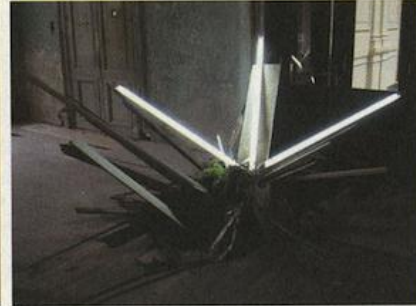
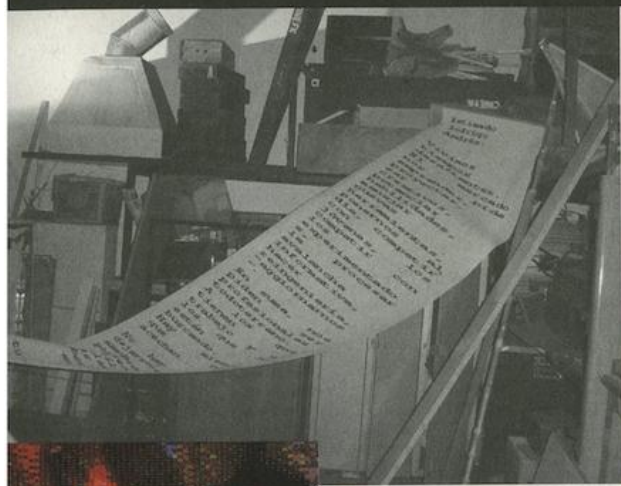
Technical requirements:

The project requires a relatively medium to large room, yet it can fit in a smaller room. 5x7 meters would be the smaller possibility, 10x10 or 10x15 meters would be ideal.

We can manage to do all the hard work by ourselves, but it would be useful to have some assistants and an engineer assistant, to help us out with all the technical solutions.

Also, we could use a truck and a merrick, to transport all the materials we can find in the neighbourhood.

Tools, security clothing and helmets will also be essential.



Incas of Emergency >

ב': "האם זה הכרחי שנגשים את זה בדרך הזו ולא בדרך אחרת?" או "הייתי רוצה לעשות את הפרויקט לגמרי ההפך". הערות כמו אלו בנוגע לפרקטיקת העבודה של הקבוצה הן דוגמאות למרכיבים הרבים של העבודה בפרויקטים שאנחנו מוציאים לפועל.

א': כן, עבודת האמנות עצמה מכילה לפעמים פגישות ברחוב. אתה מדבר עם מישהו או שמישהו מכין ארוחת ערב ובכך מגשים תקשורת בין האנשים שחולקים את הארוחה.

ב': ישנה המשכיות במונחים של יחסים והחלפה בין חברי הקבוצה בפועל, מה שהכרחי בכדי לאפשר תהליך בהתפתחות מתמדת.

א': שיטת העבודה על פי פרויקטים לא קשורה לפרקטיקה האמנותית של הכלכלה החדשה, של איחוד כוחות אמנותי למשך פרויקט אחד, במטרה להגשים רווח כלכלי.

ב': אלמנט עקבי נוסף בעבודה של jazzstylecorner הוא העבודה עם החלל, במסגרת הקודים המוצפנים שלו, במטרה לחשוב על התצורה כתוכה מתקיים החלל. ישנו חדר נתון הכופה 'תקנות' מסוימות, כך שאם אתה נכנס, מסיג את גבולו או עובר בו, שיטת הפעולה שלך צריכה להיות מבוססת על החוקים שהחלל מציב.

א': חוקים ותקנות מובילים לקודיפיקציה. אנחנו, ב-jazzstylecorner רוצים ליצור חללים הקשורים לחלל הקיים.

א': jazzstylecorner מתאימה את עצמה לכל הקשר שבו היא מופיעה.

ב': jazzstylecorner היא אגודה המאפשרת ומסייעת לתקשורת בין רשת פתוחה, אולי פרומה, ובין קהל, מוסדות ציבוריים ושותפים לעבודה [על פרויקטים שונים].

א': התצורה הנוזלית, הגמישה, של הקבוצה היא חלק מפרקטיקת העבודה. לא-להיות בטוח כמה אנשים הם חלק מהקבוצה ממיר את מה שתחום במונח "קבוצה" בעלת שם (דבר מה המאחד את חברי הקבוצה ל"שלם" אחד) במשהו שהולך מעבר למונחים כמו "קבוצה", "אגודה" או "איגוד".

האופן החופשי בו אנחנו מתייחסים למבנה הארגוני במובנים של חברות בקבוצה, חלל עבודה וכו' הוא האמצעי דרכו אנחנו יוצרים קשר בין התקשרים השונים בהם הקבוצה מופיעה. הפרספקטיבות השונות של הישויות היחידאיות כלפי הקבוצה ומצבה, יוצרות פני שטח שונים ואף דרכי עבודה בתצורות חדשות.

ב': ואולם מעבר לנוזלות של מבנה הקבוצה, ישנן נקודות קבועות ביחסים בין החברים ביישויות יחידאיות. רוב חברי הקבוצה באים מאותו רקע הקשור בתרבות הגרפיטי העירונית. הדדיות נוספת קשורה בקרבת המגורים של רובם, החיים בברלין (עם כמה יוצאים מהכלל). הדבר מסביר הרבה מהחוויות המשותפות, שהן לפעמים הכרחיות לפעולה משותפת.

א': בכל אופן, העניין הוא לא להפריד, ויותר מכך - להזמין. jazzstylecorner מנסה להגשים מבנה ארגוני אופקי המבוסס על קבוצה של אנשים המחזירים זה לזה ברמה המקומית ולא דרך חווה כלשהו. מכיון שאין חברות רשמית הקבוצה תלויה בפרויקט עליו היא עובדת. הקיום הממוסד - שהסימולציה שלו מתגלמת בשם ובכתובת האי-מייל שלנו - אינו תואם את המציאות של מבנה הקבוצה.

jazzstylecorner A - Z "dialogue as a structure"

A: Depending on the situation where jazz-stylecorner appears it constitutes itself related to the context.

B: Jazzstylecorner is an association, which enables and facilitates the communication between an open, maybe loose network and an audience, public institutions or project partners.

A: The fluid formation of the group is part of the working practice. Not being sure about how many people are part of the group transforms this, what is contained by the term: "a group with a name which unites the group members to a "whole" to something which goes beyond the terms of group, association or union. The looseness of the organisation structure regarding to membership, working space, etc is intended in order to create a connection between different contexts in which the group appears. Different perspective of the participating singularities towards the group and its state produce different surfaces and maybe new configuring working forms.

B: But regardless to the fluidity and fugaciousness of the group structure there are fix points in the relation of the members as singularities. The majority of the group- members originate from the same background being attached to the urban graffiti-writing culture. Another mutuality appears from the nearby residence of the most located in Berlin (with exceptions), which explains a lot of the shared experiences, which are often necessary to act jointly.

A: Anyway one of the main issues is not to separate and more, to invite. Jazzstylecorner tries to realize a horizontal organisation structure based on a local connected group of people which is non- contractual related to each other. There does not exist an official membership and so the group depends on the project it works on. The institutional existence simulated by a name and an e-mail address is as such not the reality of our group structure.

B: "Is it necessary that we realize it in that way and not in another way?"; "I would like to do the whole project the other way around" Remarks and notes like these, regarding to the group working practice demonstrate the many components of the than perceptible artwork.

A: Yes, the artwork itself also consists of sometimes happening meetings in the street. You talk to someone or someone is preparing a dinner and so realizing a communication between the people sharing a meal.

B: There is continuity in terms of relation and exchange between the group members existing, which is necessary to make a developing process possible.

A: The project based working practice is anyway not related to an new- economy- art- practice unifying single- working- artists for the period of one project in order to just realize an economical profit.

B: Another consistency in the work of jazz-stylecorner was the work with the space, within its inscribed instructions in order to reflect on the configuration in which the space exists. There is a given room, which is giving certain regulations, so if you enter, trespass or work in the room the method of the act should be based on the rules pretended by the space.

A: Rules and regulations lead to codifications. We as jazzstylecorner want to create spaces related to the existent space.

הצעה למוציא לאור, תערוכה במוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית

שמות האמנים: מלוריאן גולדמן, וינסנט גרנוואלד, אנה-מריה הרמס, תומס קורן, קונראד מוה, טו נגוין, סטפן רוטר

Jazzstylecorner : שם הקולקטיב / קבוצה:

שם הפרויקט: "הזמנה פירושה לא להזמין מישהו אחר"

Jazzstylecorner

כל פונדקאי מוצא את הטפיל שלו
ההצעה שלנו מתייחסת למימרה הגרמנית: "Wer nichts wird, wird Wirt" (הוא, שאינו הופך למישהו, יהפך לפונדקאי).

קבוצת Jazzstylecorner תציג עצמה כמארחת. במהלך התערוכה נערוך מחקר חי אודות הקשר בין מארחים לאורחים (טפילים). אנחנו רוצים ליצור קשר עם מארחים כדי לחלוק איתם את האורחים שלהם ולטפל בהם. למטרה זו נהיה אנחנו מארחיהם של כינים על ראשינו, כשהראש הוא חדר האורחים. נעשה שימוש בחלל הנתון של המוזיאון כמעבדה שלנו - נישן בו, נאכל ונארח. מתוך החשיפה של פרטיותנו תעלה השאלה: מי המארח ומי המארח? מה נותר סמוי ומה מוצג לראווה? אנו נייצר את התנאים הטובים ביותר לכינים. לדוגמה, טמפרטורת החדר תהיה 28 מעלות בכדי להבטיח את תנאי החיים האידיאליים לאורחים.

הטיפול בכינים בצורה מוגזמת זו מתייחס להשוואות הווכחניות והפופוליסטיות בתקשורת ובפוליטיקה (בימינו, כמו גם לאורך ההיסטוריה) בין **טפילים** לבין **נתמכי סעד**. השוואות אלו מבצעות דה-הומניזציה למיעוטים חברתיים במטרה לפגוע במעמדם הלגיטימי. אחת ממטרותינו היא לערער על גישה זו בעזרת אירוניה.

המוזיאון משמש כמארח עבורנו ועבור הצופה. יתרה מזאת, אנו משמשים כמארחיהן של הכינים. הכוונה כאן היא לעורר את הקשר בין אמן, מעשה האמנות או המוזיאון ובין טפילות. אינו מעבירים את הטפיל אל הצופה, ואולם תהיה נוכחות-על מדומיינת של הכינים, מכיוון שאלה הן כמעט בלתי נראות לעיני הקהל.

רקע

האורח הלא-קרא; הכנסת אורחים, בן ערובה
כשאנחנו משתמשים בכינה כנושא לעבודת אמנות אנו מייחסים את עבודתנו כסמל לקבוצות דחיות חברתית המואשמות בכך שתבריהן לא שומרים על סטנדרטים של היגיינה בסיסית. אומנם אירוח כינים אינו תלוי במעמד חברתי מסוים, אולם הכינה כסמל מציעה אנלוגיה לעבודות אמנות שונות הקשורות לאסתטיקה של העני. אמנים רבים שעבודתם עוסקת בבעיות אנושיות כמלחמה, עוני או תנאי קיום פשוטים, משתמשים או משעמקים את האסתטיקה הזו (דרך צילום או קולנוע) מבלי ליצור לה הקשר מתאים. השימוש בעוני כאיכות אסתטית יוצר קירבה לכאורה לקיומו של חוסר שיוויון חברתי אמיתי, אולם בה בעת הוא יוצר מרחק, הנובע ממופשטות הדימוי ומהקשר בתוכו הוא מוצג. התופעה החברתית האמיתית מתרחקת דרך הדימוי. שכפולו של העוני תורם יותר לקישוט הסצינה האמנותית מאשר ליצירת רגישות בקרב הצופים, כפי שמתואר לעיל.

הכינים הן ישויות קיימות ובלתי נראות המקשרות את חלל המוזיאון לאינטראקציה בין דבר מה דחוי - הכינה, ודבר מה שרירי ומוצג - המוזיאון.

דרישות טכניות

- תקציב לאוכל מותאם למחירי המזון המקומי, כולל סכום נוסף לאוכל שנצטרך בכדי לארח אנשים כחלק מהמיצג שלנו

חדר שינה

- קירות שיתחמו את החלל בו אנו מתארחים
- 10 מיטות שכורות/מושאלות מחדר הארחה, אולי עם מזרני מחנאות
- 1 גון DVD
- 1 מקרר
- 1 מניטור (טלוויזיה)
- תקציב מתאים לביצוע הכתובת על הקיר (ישנו רדיד לשרוט גרפיקה, שמאפשר להעביר אותה במדויק לקיר. האם רדיד כזה יהיה זמין גם בבת-ים?)
- 1 ארון כלים לאכסון הדברים שלנו וכלי מטבח

חדר אוכל (ייבנה על ידינו)

- שני ספסלים להושבה של חמישה אנשים לפחות
- שולחן גדול אחד
- עצי בניה לתחום חדר האוכל
- לכל הפחות 15 צלחות וסכום - סכין, כף, מזלג וכדומה

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / group: jazzstylecorner
Project: "Invitation means to disinvite someone else"
jazzstylecorner
Every host finds his parasite.

ARTISTS: Florian Goldmann, Vincent Grunwald, Anna-Maria Herms, Thomas Korn, Konrad Muhe, Tu Nguyen, Stefan Reuter

Proposal for action / exhibition (over duration of 3 months):

Our concept is referring to the german adage:

"Wer nichts wird, wird Wirt."

(One, not becoming anyone, will become a host.)

Jazzstylecorner will claim itself as a host. During the time of the exhibition we will make a live- research, working with the relation of hosts and guests (parasites). We want get in contact with the hosts to share their guests and take care of them. Therefore we will be the host, having the lice on our head. (head as the guestroom)
Using the given space of the museum as our open laboratory, were we sleep, eat and be a host. Publishing our privacy emerges the question: Who is host and who is guest? What is hidden and what is shown? We will build up the best conditions for the lice. For example the room temperature is at 28 °C to guarantee the ideal living conditions for the guest. Taking care of the lice in this exaggerated form refers to the polemic and populist comparisons in media and politics (nowadays and in history) of parasites to social welfare dependants. These comparisons animalize social minorities to devalue them. One aim is to question this approach by irony.

The museum serves as a host of us and the spectator. Moreover we are the host of the lice. The association of artist, artwork or museum being a parasite is intended.

We are not passing the lice to the viewer. Yet there will be a fictive omnipresent presence of the lice because the louse is hardly visible to the audience.

Background

The uninvited guest; Hospitality, Hostage

When we use lice as a subject of an artwork we relate our work to the lice being attribute of excluded social groups not maintaining a certain hygienic standard. Besides that being host of lice not depends on the social class, the lice as a symbol offers an analogy to different artworks related to the aesthetics of the poor. Often dealing with social or human problems, such as war, poverty, or just simple living conditions, many artists just use or reproduce (photographs and film) this aesthetic quality without creating the adequate context. The usage of poverty as an aesthetic quality seemingly produces proximity to the existence of real social inequalities, but in same moment it produces a distance created by the abstractness of the image and the context in which it is shown. The real social phenomenon departs through the image. The reproduction of poverty more decorates the artscene-situation than sensitizing the spectator as described in the configuration above.

The lice are present being invisible linking the exhibition-space to an interaction between something excluded, the lice (wished) and something firm, the museum (wished).

Technical requirements:

- Budget for food adequate to the local food prices including an extra amount for the food we need for inviting people as a part of our performance

Sleeping room

- Walls to mark the space where we are hosted
- 10 Beds when possible hired/ borrowed from the retiring room which is then used by us
- maybe with camping- mattresses
- 1 DVD- player
- 1 Beamer
- 1 Monitor (television)
- budget for the material required for the inscription on the wall. (There is a foil to plot out graphics, which later can be exactly transferred to the wall available here. Is this foil also available in bat yam?)
- 1 cupboard for depositing our stuff as well as for storing the dishes

Eating room (constructed by us)

- two benches for at least over five people (maybe an ale bench?)
- one big table
- building- wood to define the eating space
- at least fifteen plates and cutlery, such as knife, spoon, fork and so on.



Jazzstylecorner >

SOCIÉTÉ RÉALISTE



SOCIÉTÉ RÉALISTE PROFILE.

Société Réaliste is a Paris-based cooperative created by Ferenc Gróf and Jean-Baptiste Naudy in June 2004.

Société Réaliste manages the development of research and production structures in fields such as territorial ergonomics, experimental economy, political design or counter-strategy. Société Réaliste's practice is resolutely polytechnic, developed through exhibitions, collaborative research projects, cultural events organization, lectures, critical writings or educational interventions.

The cooperative is active through different enterprises such as **Transitioners**, a political trend agency, designing the revolutions of tomorrow; **EU Green Card Lottery**, an agency dealing with immigration issues on the global EU network level; **Ministère de l'Architecture**, a ministry competent to deal with the politics of the space; **PONZI'S**, a company designing marketing models for the contemporary art field; **Cabinet Société Réaliste Conseil**, a legislative consulting firm, expert in competitive and sustainable lawmaking; **Over The Counter**, a collective public fund; or **International Graffiti Museum**, a fragmentary museum dedicated to the study of urban signs.

Since January 2008, Société Réaliste is researcher in Design at Jan van Eyck Academie (Maastricht). The cooperative is represented by Galerie Martine Aboucaya, Paris.

For further information about projects by Société Réaliste: www.societerealiste.net



Société Réaliste הוא קואופרטיב המבוסס בפריס, שנוסד בידי פרנק גרוף (Gróf Ferenc) וז'אן-בפטיסט נאודי (Jean-Baptiste Naudy) ביולי 2004.

Société Réaliste מנהלת את פיתוח המחקר ומבני הייצור בתחומים שונים, כגון ארגונומיה טריטוריאלית, כלכלה נסיונית, עיצוב פוליטי ואסטרטגיית נגד. הפרקטיקה של Société Réaliste היא פוליטכנית באופן מוצהר - היא מתפתחת דרך תערוכות, מיזמי מחקר משותפים, ארגון של אירועי תרבות, הרצאות, כתיבה ביקורתית והתערבויות חינוכיות.

הקואופרטיב פעיל באמצעות מיזמים שונים כדוגמת Transitioners, סוכנות טרנד פוליטית המעצבת את מהפכות המחר; EU Green Card Lottery, סוכנות העוסקת בסוגיות של הגירה ברמת הרשת הגלובלית של האיחוד האירופאי; Ministère de l'Architecture, מיניסטרויון ששם לו למטרה לעסוק בפוליטיקה של החלל; PONZI'S, חברה העוסקת בעיצוב מודלים של שיווק לשדה האמנות העכשווית; Cabinet Société Réaliste Conseil, חברה לייעוץ משפטי וחקיקה ברה-קימא; Over The Counter, קרן ציבורית שיתופית, או ה-International Graffiti Museum, מוזיאון פרגמנטרי המוקדש למחקרם של סימנים עירוניים.

בינואר 2008 קיבלה Société Réaliste מעמד של עמית מחקר במחלקה לעיצוב באקדמית ואן-אייק, מאסטריוקט, הולנד (Van Eyck Academie). הקואופרטיב מיוצג על ידי גלריה מרטין אבוקאיה (Galerie Martine Aboucaya), פריס.

למידע נוסף על פרויקטים של Société Réaliste: www.societerealiste.net

הצעה למובי מארח, תערוכה במוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית

שם הקולקטיב/הקבוצה: SOCIETE REALISTE

שם הפרויקט: PONZI'S

אמנים: פרנק גרוף ו'אן-בפטיסט נאודי

הצעה לתערוכה (למשך שלושה חודשים)

לתערוכת **מובי מארח** אנו מציעים להציב משרד של פרויקט PONZI'S בחלל התערוכה. המשרד יהיה למעשה מיצב המורכב משני חלקים: הראשון יהיה דוכן מכירות של שוברים/זיכיונות, השני – חדר הכשרה לבעלי זיכיון פוטנציאליים. הצבה זו תאפשר להציג את שני הפנים של הפרויקט: ה"רמאות" והתשתית שלה. לדוגמה, תמצאו בפורטפוליו של PONZI'S תיאור של דוכן המכירות (מיצב מס. 9, בודפשט), ותיאור נוסף של חדר ההכשרה (מיצב מס. 5, בוקרשט).

לצד הצבה בחלל, נוכל להציג את הפרויקט שלנו באמצעות הרצאה.

דרישות טכניות

שולחן מכירות:

- לוח הדגמה לגליונות נייר
- מחשב שולחני
- ריהוט: שולחנות וכיסאות משרדיים אופייניים, סגנון נייטרלי.

חדר הכשרה:

- מחשב + מקרן או בארקו תלוי.
- ריהוט: שולחנות וכיסאות משרדיים אופייניים, סגנון נייטרלי.

למעט החומר המודפס (פוסטרים + שוברים + זיכיונות) שיש לשכפל, החומרים הנוספים (ערכת שיווק, לוגו תלת-מיימדי) מוכנים ומינימים.

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / group: SOCIETE REALISTE

Project: PONZI'S

Artists: Ferenc Gróf and Jean-Baptiste Naudy

Proposal for exhibition (over duration of 3 months):

For the HOSTING exhibition, we propose to install a PONZI'S office in the exhibition space. This office would be a two-part installation: the first one would be a voucher/franchise selling desk, the other a training room for potential franchisee. This display would allow to present the two faces of the project, the "swindle" and its infrastructure. As an example, you will find in the PONZI'S portfolio a description of the selling desk (Budapest's installation, p.9) and another one of the training room (Bucharest's installation, p.15).

Next to this environmental installation, we could also present our project through a lecture.

Technical requirements:

Selling desk:

- a flipchart
- a desk computer
- furniture: typical office chairs and table, neutral style.

Training room:

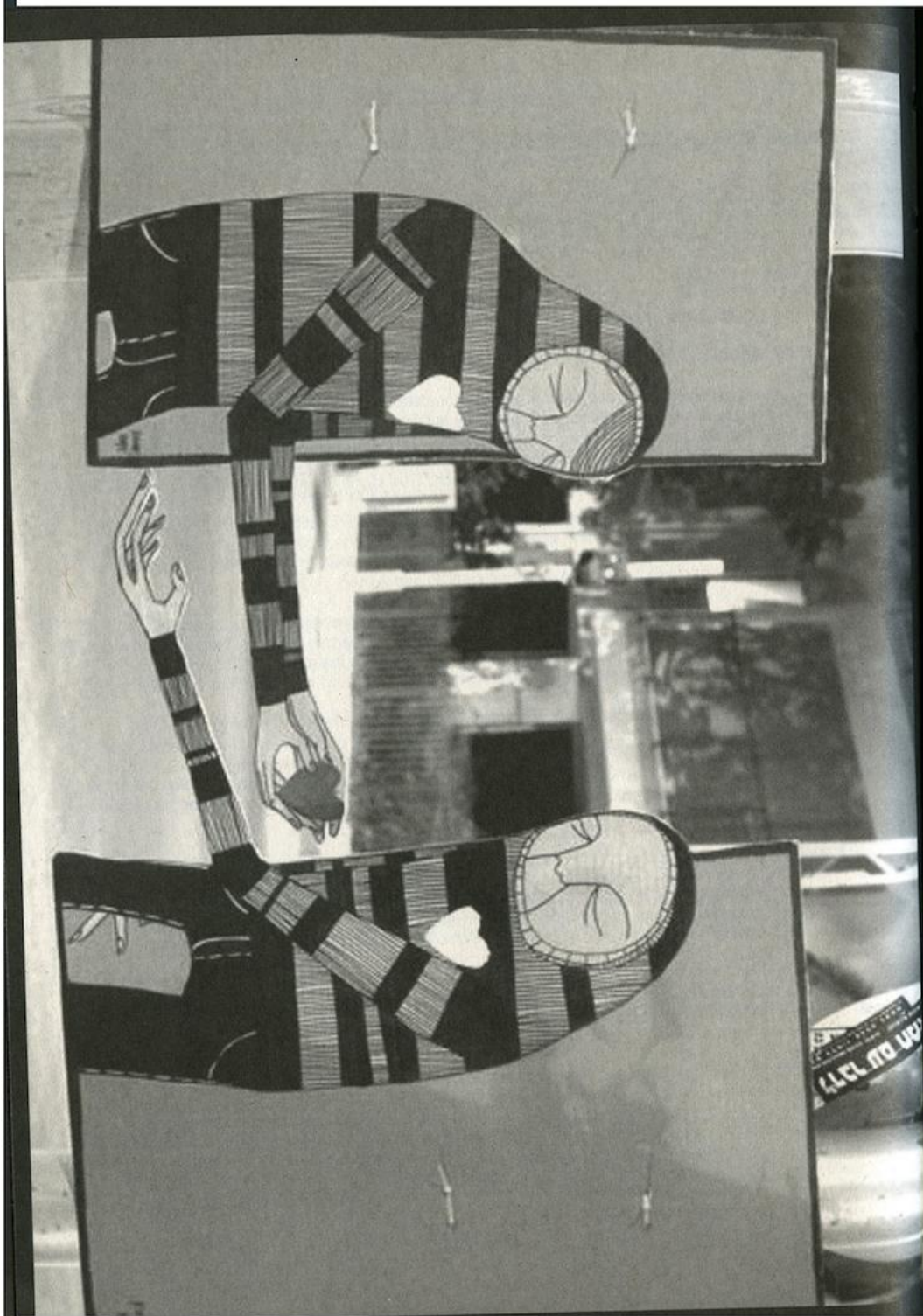
- a computer + beamer OR an overhead projector.
- furniture: typical office chairs and table, neutral style.

Besides the printed material (posters + vouchers + franchises) that has to be re-produced, the other part of the material (marketing kit, sculptural logo) is already produced.

PONZI'S 360° PARASITE

Société Réaliste >





This is limbo

This is Limbo collective reunites every once in a while to work and act in the public field. The collective plans and carries out site-specific projects, mostly performances and installation-works in urban spaces. The collective is made of artists and professionals with various specific field of expertise, required for each action. Some of the members of the collective are regulars, while others come and go according to the different projects and concepts.

This is Limbo tries to locate those particular moments that make up everyday life. Our starting point is to interfere with objects that are part of this topography and environment: sidewalks, electricity poles, antennas, buildings etc. By animating those objects, we enable them to create experiences that can highlight feelings and emotions among spectators.

The situation that is created between the spectator and the installation enables for a dialog, based on active observation and identification. Sometimes an understanding is made possible, that softens daily responses of indifference, loathing or lack of hope.

The animating experience summoned by the spectator's own experience, reinforces the possibility of a momentary optimism, in a reality which often seems vacant of any horizon.

קולקטיב This is Limbo מתאגר מדי פעם לפעילות ועבודה בשטח הציבורי. הקולקטיב מתכנן ומבצע פרויקטים שהם, site-specific בדרך כלל מיצבים ומיצגים בחללים אורבאניים. הקולקטיב מורכב מאומנים ואנשי מקצוע בעלי התמחות וכישורים ספציפיים הנדרשים לאותו מיצב ואירוע. חלק מהרכב הקולקטיב קבוע וחלקו משתנה בהתאם לקונספט של כל פרויקט.

This is Limbo מנסים לאתר את אותם רגעים מסוימים שמרכיבים את חיי היום-יום, כשנקודת המוצא שלהם היא טיפול באובייקטים שהם חלק מאותה סביבה טופוגרפית, כדוגמת מדרכות, עמודי חשמל, אנטנות, בניינים וכו'. על ידי האנשתם של האובייקטים הם יוצרים חוויות שמאבחנו תחושות ואמוציות עם הקהל המתבונן.

הסיטואציה שנוצרת בין הצופה למיצב מאפשרת דיאלוג שבסיסו התבוננות והזדהות אקטיבית. לעיתים מתאפשרת הבנה שמרכבת תגובות יום יומיות של אי רלוונטיות, מיאוס וחוסר תוחלת.

ההאנשה שנוצרת על ידי חווית הצופה מחזקת את האפשרות לתקווה רגעית במציאות שלעיתים נחוות כחסרת אופק.

שם הקולקטיב: המיצב שלהלן מוגש על-ידי קולקטיב של אמנים, שהתאספו סביב אמן הרחוב Know Hope (www.thisislimbo.com) כדי לשתף פעולה בפרויקטים שונים של אמנות רחוב ובמיצבים בסביבה עירונית.

"סימני לחץ"

שם הפרויקט: Know hope סלים שחאדה עודד תמיר

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה או תצוגה (למשך 3 חודשי התערוכה):

רציונל

העיר נתפסת כסביבה אורבאנית מנוכרת, בנויה מבטון קר וקשיח ומאספלט ומלאה בניינים אפורים אנונימיים. אולם, הבניינים האפורים מאוכלסים באנשים חיים, והבטון הקר חושף סדקים וחריצים, שדרכם אפשר להבחין בסימני החיים המתקיימים מעברו. וכבר הכריזו הסיטואניסטים* בשלהי שנות החמישים (בכתובת גרפית על קיר בפאריס): Under the Cobblestones - the Beach. העיר היא המעטפה, והאירועים המתרחשים בה הם מה שיש במעטפה. העיר היא גם מתחם מתוכנן, שנועד לשרת את התושבים החיים בו ולתת להם הרגשה שזהו ביתם. למרות הניתוק מהטבע, למרות האחיזות האדריכלית לכאורה של הבניינים, למרות האפורות של המדרכות והכבישים - העיר היא ביתם של תושביה והמקום שבו מתרחשים מצבי חיייהם. החיים האורבאניים מורכבים ממצבים - רגעים בודדים, שאפשר להפריד ביניהם ואפשר לבנות מהם את המציאות, כאילו היו הם הכול. האמן יכול לנסות להיכנס לתוך המציאות הקולקטיבית של עיר מסוימת על-ידי יצירת "רגעים" במרחב הציבורי. לדוגמה, הסיטואניסטים היו מרכיבים מתגים על עמודי התאורה ברחוב ומאפשרים לעוברים-ושבים להדליק ולכבות אותם ובכך להשפיע במעט על חיי האנשים האחרים שעוברים ברחוב. עיר הבטון והאספלט הופכת להיות מקום מזמין, כאשר עובדת היותה עולם של מצבים, רגעים וחוויות אנושיות משותפות בולטת מבין קירות הבטון. האמן יכול להלית את אנושיותה של העיר על-ידי האנשת מקומות או סמלים של עיר מתפקדת - מדרכה, כביש, רמזור, עמוד חשמל, מכונית חונה ועוד. פעילות אנושית זו, שתתפרס על פני מקומות אחדים במרחב הציבורי, תשתף את התושבים במסע הגילוי של אנושיותם.

המיצב

המיצב הוא שורה של עבודות, המתרחשות במספר מקומות בעיר במקביל לאוסף של סוגי מיקומים בתוך החלל המוזיאלי, החלל העירוני וסביבתו וברחובותיהן של השכונות. הפיזור נועד להגיע לקהל שונים בתוך ההקשרים השונים שהסביבות האלה מציעות. העבודות מפוזרות בצורת מסלול, לאו דווקא ליניארי, שיש נקודת מוצא מוגדרת, שהיא המוזיאון. (ראה מסמך מספר 1)

יצרנו בצורה מלאכותית את "הסדקים והחריצים" בתוך מרחפות הבטון - המדרכות - ושתלנו בתוך הסדקים פרחים. לצורך שתילת הפרחים שיתפנו פעולה עם קבוצות מרחבי העיר, במטרה ליצור חוויה משותפת של טיפול וטיפוח הפרחים הזמניים האלה וזיכרון של רגע אנושי.

"זרי פרחים" נשתלו גם מסביב לחלל המוזיאון וביחד עם שאר המקומות מהווים מסלול למיצב המרכזי בתוך המוזיאון.

המיצב בחלל המוזיאון הוא המחשה ויזואלית של התהליך שתואר לעיל. הוא מורכב ממדרכה, מעמודי חשמל מקרטון, ומוחטים דמויי חוטי חשמל שמחברים בין העמודים. על החוטים יושבת ציפור בוכייה, אך למעשה היא מערכת ההשקיה של זרעי הפרחים, שנשתלו בתוך הסדקים והחריצים של המדרכה, באותה צורה שזה מעשה בפועל ברחוב. הפרחים יצמחו בזמן אמת במשך הביאנלה ובכך תיווצר הדמיה סימבולית ומטפורית של התהליך הממשי. (ראו מסמך מספר 2)

* הסיטואניסטים - קבוצה קטנה של אמנים והוגי דעות רדיקליים, שפעלו באירופה בשנות השישים.

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / Group: This installation is submitted by an artists' collective gathered around the street artist Know Hope for the purpose of collaborating on various projects of street Art and installations in the urban environment (www.thisislimbo.com)

Project: Signs of Stress

Artists: Know Hope, Salim Shehade and Oded Tamir

A short description of the idea for an action or an exhibition (over three months of the show):

Rational:

The city is often perceived as an alienated urban environment made of cold, rigid cement and asphalt, crammed with gray, anonymous buildings. Those gray buildings, however, are populated by living humans, while the cold cement exposes cracks and fissures through which signs of life exiting on the other side can be detected. Thus, the Situationists have declared in the late fifties (through a graffiti on a Paris wall): "Underneath the Cobblestones - the Beach." The city is the mantle, and the events taking place in it are the stuff filling it.

The city is also a planned site, designed to serve its residents and to grant them the feeling of living at home. Despite being cut-off from nature, despite the seemingly architectural uniformity of its buildings, the dullness of its sidewalks and roads - the city is the home of its dwellers and the place in which their lives unfold.

Urban life is made out of situations - isolated instances that one can separate from one another, or construct a reality with, as if they were all there is. The artist can penetrate the collective reality of a certain city by creating 'instances' in the public domain. The Situationists, for instance, used to attach electric switches to lighting poles in the streets, thus enabling pedestrians to turn on and off the lights and to influence, if only a little, the lives of other going by.

The city of concrete and asphalt can become an inviting place, when the fact of it being a world of situations, instances and common human experience, seeps through cracks in the concrete walls. The artist can veil the city's humanness by animating places or symbols of a functioning city - a sidewalk, a road, a street light, an electricity pole, a parked car, etc. This artistic activity, which will spread out to several locations in the public space, will incorporate local residents into a journey for the discovery of their own humanity.

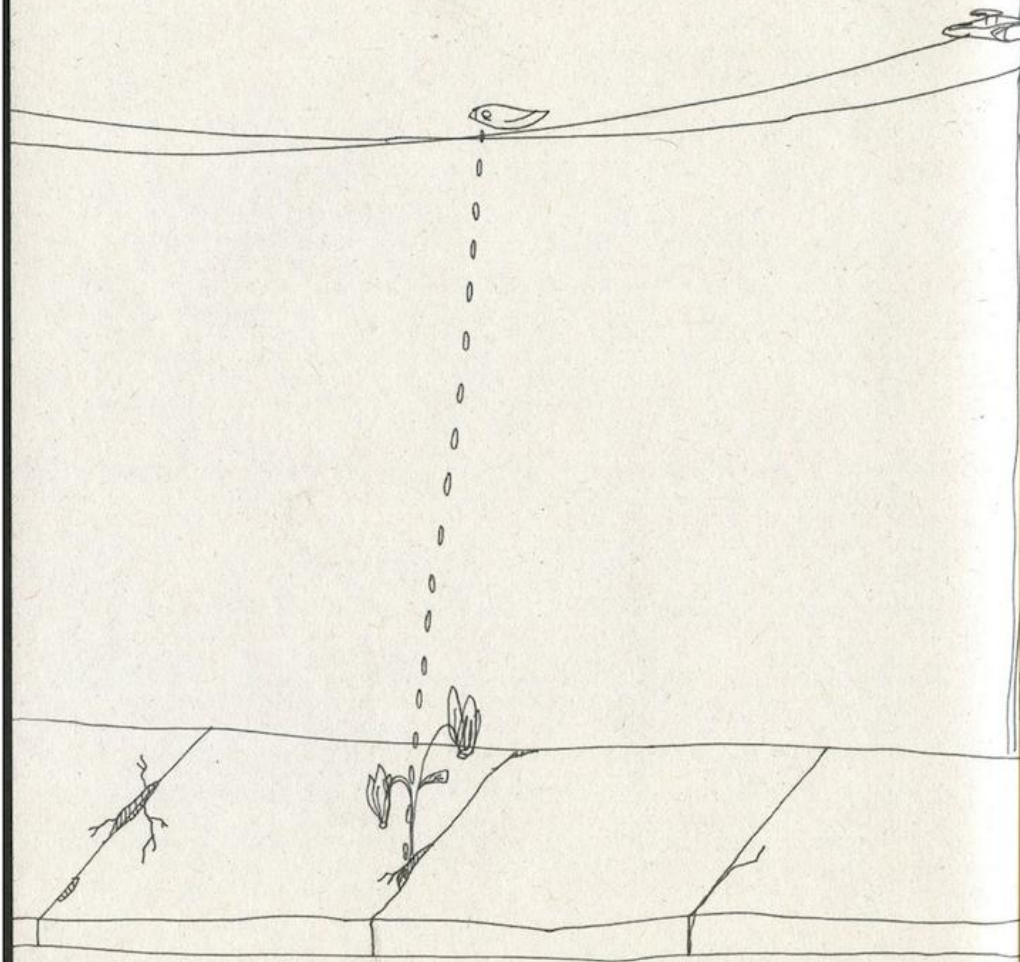
The Installation

The installation is a series of works which take place in various locations, both outside, on the city streets and neighborhoods, and inside the museum. This dispersal is aimed in order to reach as many different audiences within the many contexts these surroundings offer. A course for moving between the works, not necessarily a linear one, will begin with the museum as its point of departure (see appendix no. 1)

We have artificially created the "cracks and fissures" in the cobblestone sidewalks, and planted them with flowers. For this purpose we collaborated with groups from around the city, in order to create a communal experience of tending and nurturing these 'seasonal' flowers, a memory of a humane instant in time.

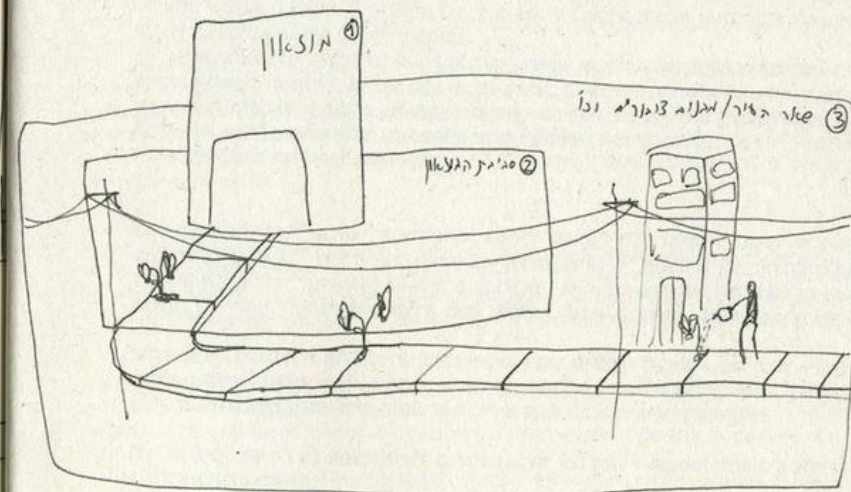
'Flower garlands' have also been planted around the museum, and together with the rest of the locations make up the advancing course around the main installation inside it. The installation within the museum space is a visual realization of the process described hereby. It consists of a sidewalk, cardboard electric poles and cables simulating electric wires which connect the various posts. A weeping bird is sited on one of these wires, but in fact functions as an irrigation system for the flower seeds we have planted inside the cracked sidewalk underneath it. The flowers will grow and bloom during the duration of the biennale, to create a symbolic, metaphorical simulation of the actual process (see appendix no. 2)

② ON 7NON



This is Limbo >

① ON 7NON



גלריה אלפרד

גלריה אלפרד היא גלריה שיתופית שהוקמה בספטמבר 2005. הגלריה מונה 12 חברים/אמנים אשר משתתפים באופן פעיל בכל האספקטים של פעילות הגלריה, לרבות אוצרות, תפעול, השתתפות בהוצאות וכמובן הצגת תערוכות. האופי השיתופי של הגלריה יוצר סביבה תומכת ודינאמית שמאפשרת לאמנים להציג את עבודותיהם. החלטות מתקבלות בהצבעות רוב, וישיבות עדכון מתקיימות לפחות אחת לשבועיים.

הקמת הגלריה נבעה במידה רבה מתוך הצורך של האמנים לבטל את התלות בגלריות הגדולות, המבוססות, המקיימות את השוק האמנותי הישראלי. מתוך הכרה שהמרכז האמנותי בארץ, ובתל אביב בפרט, קטן ומסוגר. גלריה אלפרד מאפשרת לחבריה עצמאות וחופש. הוא מאפשר לקדם את האמנות האישית של כל אחד (תוך מתן חלל תצוגה והפעלת יחסי ציבור), ומן הצד השני מגדילה את המרחב האמנותי ומציעה אופציה אמיתית להרחבת השוליים של מרכז האמנות חסר השוליים של תל אביב.

לגלריה אלפרד, הממוקמת בשכונת פלורנטיין, יש חלון הפונה אל הרחוב, והיא שמה לה למטרה להיות פתוחה אל הקהל הרחב (ולא רק לקהל האמנות), לאפשר לתושבי ומבקרי השכונה השונים פגישה עם אמנות עכשווית וכן למשוך אל השכונה את קהל האמנות מן המרכז.

הגלריה מקיימת סדרת תערוכות יחיד של חבריה, תערוכות קבוצתיות, אמנים אורחים ותערוכות אקווריום. אקווריום הוא פורמט תערוכות ייחודי, אשר מאפשר לאמנים שאינם חברי הגלריה להציג תערוכה אשר ניתן לצפות בה מחלון הגלריה במשך שבוע, 24 שעות ביממה.

בעבודה הנוכחית מומינה גלריה אלפרד את מבקרי/ות התערוכה להיות נוכחים בשיחה הנוגעת לקבלת אמן/ית חדש/ה לגלריה ובכך להיחשף למנגנונים, מערכות השיקולים והדינמיקה של פעולה שיתופית בשדה האמנות.

חבריה/ות הגלריה: עדי בצלאל, נועה ליברמן, מרגרט סטרוטר, יעל עמית, דפנה גזית, דביר כהן-קידר, אפרת גל, ראפת חטאב, לנה דה-לו, מיכל בנדרסקי, גידי סמילנסקי ושרה מרקס.

Alfred Gallery

Alfred Gallery is a collective endeavor established in September 2005. The gallery consists of 12 members / artists who actively partake in every aspect of the gallery's activity - including its curatorial work, operational and financial responsibilities, and the organizing of exhibitions. The gallery's communal character enables for a dynamic and supportive environment in which artists can show their work. Decision-making is done by majority vote, and update meetings are held on a bi-weekly basis.

The founding of the gallery was largely a result of artists' need to overcome their dependency on the big, established galleries which constitute the Israeli Art market, and out of the acknowledgment that the artistic center in Israel, in Tel-Aviv in particular, is both small and closed-off. Alfred Gallery grants its members freedom and independence, and makes it possible to promote each artist's own work by granting exhibition space and access to a PR apparatus. At the same time, we broaden the Artistic arena and offer a genuine alternative to promote the expansion of the fringeless Tel-Aviv Art scene.

Alfred Gallery, located in the southern Tel-Aviv neighborhood of Florentine, has a window looking out to the street, as the gallery aims at being open not only to a limited community of Art lovers, but to the general public. Furthermore, we make it our goal to enable both local residents as well as outside visitors a fresh meeting with contemporary Art, and to attract Art-lovers from the center to the neighborhood.

The gallery presents a series of solo shows by its founding members, group shows, shows by guest artists and Aquarium Shows. The Aquarium is a unique exhibition format which enables non-member artists to show their work in the gallery's window for one week at a time, where it can be seen 24 hours a day.

In its current work Alfred Gallery invites the spectators to be present at a meeting in which the members of the group debate over the acceptance of a new artist to the gallery. Through this we wish to expose the viewers to the mechanisms, decision-making processes and dynamics of a collective action within the Art field.

Members of Alfred Gallery:

Adi Bezalel, Noa Liberman, Margaret Strother, Yael Amit, Dafna Gazit, Dvir Cohen-Kedar, Efrat Gal, Raafat Hatab, Lana De Lowe, Michal Bendersky, Gideon Smilansky, Sarah Marques.



הצעה לפעולה/תצוגה בתערוכה "מובי מארח". מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית

שם הקולקטיב: גלריה אלפרד

שם הפרויקט: עבודת וידאו - דיון על קבלת אמן/ית חדש/ה לגלריה אלפרד.

שמות האמנים: נועה ליברמן, גידי סמילנסקי, עדי בצלאל, דביר כהן קידר, דפנה גזית, יעל עמית, מיכל בנדרסקי, מרגוט סטרוטר, שרה מרקס, לנה דה לו, אפרת גל, ראפת חטאב.

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה או תצוגה (למשך 3 חודשי התערוכה):

נושא: אי-יחוס - חשיפת המנגנונים הפועלים במרחב האמנותי בפני הצופה.

עבודת וידאו שכוללת שני מסכים מפוצלים המציגים את חברי הגלריה בעת דיון על קבלת אמנות לקבוצה או לתערוכת אמנות אורחות. כל חברות גלריה מוצגות בנפרד כשהיא/הוא שוטחת את טיעוניה ואת תגובותיה לגבי אמנות או תיק עבודות פיקטיבי. שם האמן או היצירות לא יופיעו, רק הדיון סביבם. כאשר כל אמנית/מחנך/ת בחלל הביתי האישי שלה. באופן זה video conference תיערך כסדר של הצופה הופך/ת לאורח/ת גם במרחב האישי של האמן/ית וגם תיומן להיות שותף שותפה שקט/ה בתהליך קבלת ההחלטות. תוך חשיפה לדיון מעמיק בנושאים העולים מתוך עולם האמנות - מה מגדיר אמנות? אילו מאפיינים יש לעבודת אמנות המתאימה לקו הגלריה? (מתוך כך הגדרת קבוצה הפועלת בתוך סצנת האמנות הישראלית, מהם גבולותיה, היכן היא נושקת לזרם המרכזי ומתי היא מובחנת ומה המשמעויות הנלוות לכך). העבודה מזמנת את הצופה להיכנס אל מאחורי הקלעים של עולם האמנות. לא להישאר בחזית השטחית בלבד ולחשוף בפניו את הפוליטיקה המניעה את סצנת האמנות בארץ, כמכתיבת כיוון, כמכתיבת סגנון וערוץ פעולה. קבוצת אמני הגלריה מודעת למשניות תפקידה במהלכים אלה ומכאן נובע ההומור העצמי והגיון שבפעולה זו.

אורך משוער של העבודה: כ-12 דקות. יוצג בלופ.

דרישות טכניות:

חלל: חדר במוזיאון המדמה את השטח הקובייתי של הגלריה בפלורנטיין, ת"א.

אמצעים טכניים:

2 X ברקו

D.V.D X2

רמקולים

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / Group: **Alfred Gallery**

Project: A debate about admitting a new artist to the gallery (a video work)

Artists: Adi Bezalel, Noa Liberman, Margaret Strother, Yael Amit, Dafna Gazit, Dvir Cohen-Kedar, Efrat Gal, Raafat Hatab, Lana De Lowe, Michal Bendersky, Gideon Smilansky, Sarah Marques

A short description of the idea for an action or an exhibition (over three months of the show):

Subject: Hosting - exposing the viewer to the mechanisms of the art world

A video which will be divided to two parallel screens, and will present the members of the gallery debating whether or not to admit an artist to the group, or give him/her a guest exhibition in the gallery. Every gallery member will be presented separately while presenting her/his arguments and commenting on a fictitious artist or artist's portfolio. The name of the artist or his/her work will not be mentioned, only the debate about them.

The conversation will be held as a kind of video-conference meeting, each artist being shown in her/his home. In this manner the viewer becomes a guest in each of the artists' private spaces, and is invited to take part, as a silent partner, in the decision-making process. The work will create a profound debate over a few permanent themes in the Art-world: What defines an artist as one? What characteristics a work of Art must possess in order to fit the gallery's line?

A group's designation as a working collective within the Art-world produces the following related questions: What are the group's boundaries? When does the group coincide with the mainstream? When does it become distinguishable and what are the consequences of that? The work will summon the viewer to the backstage of the Art-world. It will attempt to move away from the shallow façade in order to expose the spectator to the politics of the local Art-scene as taste-dictating, direction-setting dynamics.

Our group is well aware of its marginality in those dynamics. This is where the grin of self-irony of our action emerges.

Estimated time of the work: 12 min. Will be presented as a video-loop.

Technical requirements:

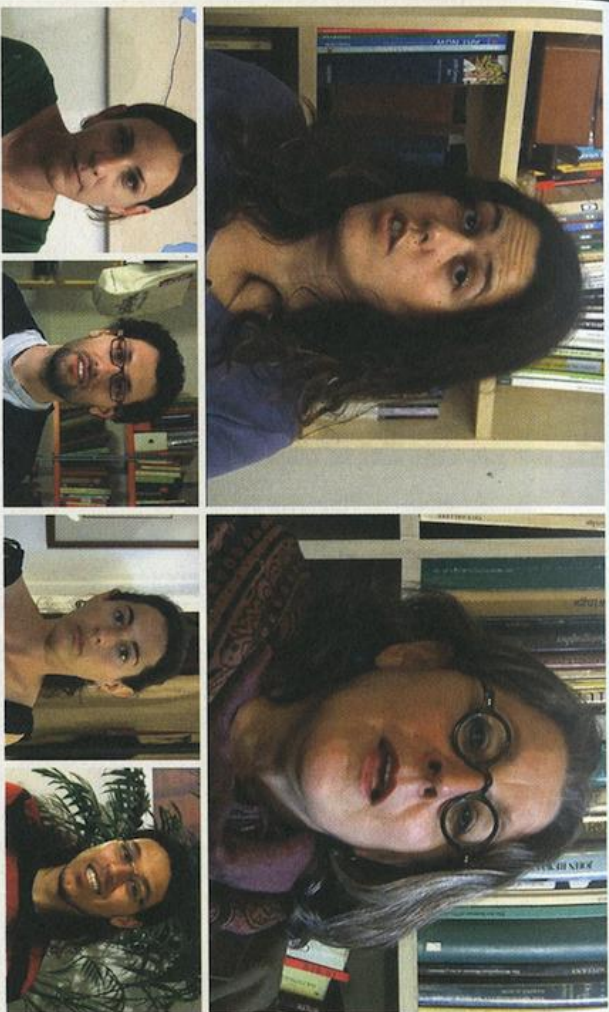
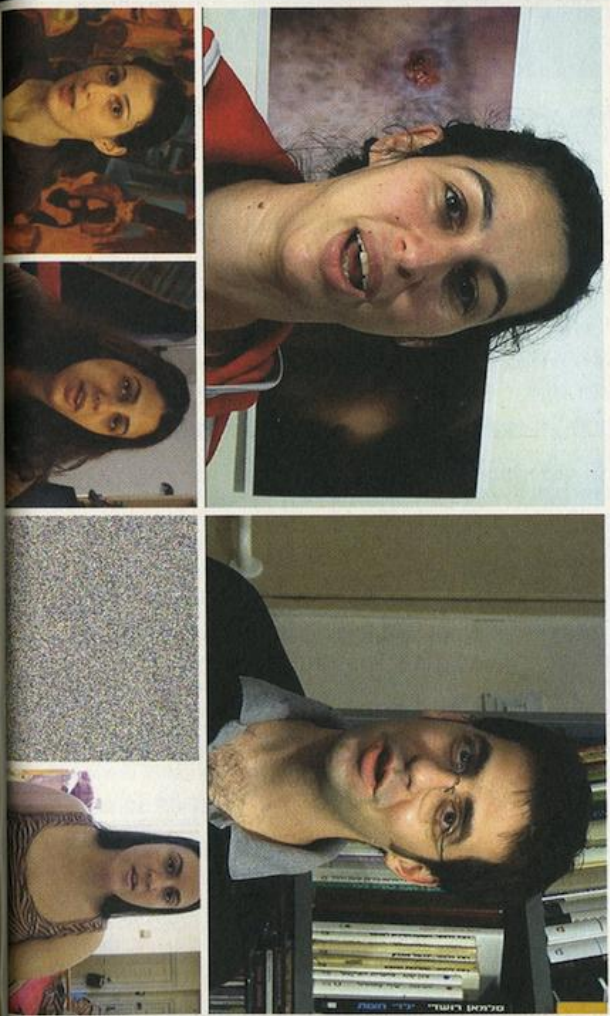
Space: A room in the museum, which will simulate the cubical area of our gallery in Florentine.

Technical Means:

2 video projectors

2 DVD players

Loudspeakers



Dotan & Perry דותן ופרי



Manifest

Cooperation:

Our cooperation began in 2000 as a result of the realization that the dialog between us brings about a more precise content. As a duo the creative process always begins with a dialogue. We cooperate on all stages of the work, and every work or project of ours ultimately represent our two creative beings. An essential part of the realization of every work has to do with assuming different roles: Dotan as a body and performance artist, and Perry as a photographer.

Communication:

We perceive interpersonal communication as being the great absentee and an inherent defect in our society in the last few generations. We believe that the rise of different communication mediums has created a kind of emotional disability, and brought about the decline of human communication capacities, with profound affects on our lives. This predicament has become a conscious content in our work. Issues concerning communication between the sexes, between couples and between the individual and society appear as questions in the ongoing discourse between us, and are reworked into content in our Art.

Home:

The notion of Home is essential to our work. The two main projects that deal with it are The Glass House project (see below) and The Nest series. A nest is a metaphor for the home as a mental condition - it is a shelter, but a meager one, seemingly protective yet breached. It is a temporary home. Several nests were built by us in the Jerusalem forest, in Limbos Gallery, in museums in Poland and in a forest inside a park in the heart of Berlin. Building a nest can be an 'activity', a performance, a video-performance or an object - all according to changing circumstances, the context and relevant content.

Territory:

The home is a space and a concept through which we focus our concerns on territory - a defined, bordered space. The introverted movement inward into the house is simultaneously an act of defining a personal / internal territory and drawing a clear distinction between the privet and public spheres. Thus, within the tending to the concept of 'home' the public domain is an absent-present entity. We venture out of the privet territory of the home to inspect the public space as the reality that surrounds us, embeds itself in our consciousness, effects us, invites us to converse and forces its presence upon us. Our way of dealing with that constant, sometimes menacing presence, is through an invitation for a rendezvous. A duel. That which is being forced-upon you becomes desired, the mysterious becomes present.

מניפסט

שיתוף הפעולה:

שיתוף הפעולה שלנו החל בשנת 2000 כחלק מהכרה שהדיאלוג בינינו מביא לדיוק של תכנים. כצמד תהליך היצירה מתחיל תמיד מדיאלוג. אנו שותפים לכל אחד משלבי היצירה וכל עבודה או פרויקט שלנו מייצגים בסופו של דבר את שתי הישויות היוצרות שהן אנו. חלק מתהליך ההתממשות של כל עבודה הוא לקחת תפקידים: דותן כאמנית גוף ומיצג ופרי כצלם.

תקשורת:

אנו רואים בתקשורת בינאישית את החסר הגדול והפגם המובנה בתוך החברה שלנו בדורות האחרונים. לדעתנו, התעצמותם של אמצעי התקשורת יצרה סוג של נכות רגשית וצמצום של מיומנויות תקשורת-אנושית, המשפיעה בצורה מכרעת על חיינו. בעיה זאת הפכה להיות תוכן מודע באמנות שלנו. נושאים כמו תקשורת בין המינים, תקשורת זוגית ותקשורת בין היחיד לחברה העירונית עולים כשאלות בשיח בינינו ומעובדים לתכנים באמנות שלנו.

בית:

מושג הבית הוא מוטיב מרכזי בעבודתנו. שני הפרויקטים העיקריים העוסקים בו הם פרויקט 'בית הזכוכית' וסדרת ה'קן'. קן הוא מטאפורה לבית כמצב נפשי - נותן מחסה אבל דל, מגונן לכאורה אבל פרוץ. הקן הוא בית זמני. קינים נבנו על ידינו ביער ירושלים, בגלריה לימבוס, במוזיאונים בפולין וביער בתוככי פארק בלב ברלין. בניית קן יכולה בהתאם לנסיבות להיות 'פעילות' מיצג, מיצג-וידאו או אובייקט - בהתאם למרחב, נסיבות ותכנים רלוונטיים.

טריטוריה:

הבית הוא מושג ומרחב המחדר את העיסוק שלנו בטריטוריה - מרחב מוגדר וגבול. ההתכנסות פנימה אל תוך הבית היא בו זמנית הגדרת הטריטוריה הפנימית/אישית של אדם והבחנה מוגדרת בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי. כך, בתוך העיסוק ב'בית' המרחב הציבורי הוא בגדר נעדר-נוכח. מתוך הבית כטריטוריה פרטית אנו יוצאים לבחון את המרחב הציבורי כ'יש' המקיף אותנו, שרוי בתודעתנו, משפיע, מזמין דיאלוג וכופה עלינו את נוכחותו. ההתמודדות שלנו עם אותה נוכחות קבועה ולפעמים מאיימת של המרחב הסובב את הפרטי, היא באמצעות ההזמנה למפגש. דו-קרב. הכפוי הופך לרצוי, המסתורי נחשף כנוכח.

Group Name: Dotan & Perry

Artists' Names: Lital Dotan & Eyal Perry

Project: *Glasshouse*

A short description of the idea for the action or exhibition (for the duration of the exhibition – 3 months):

Glasshouse

The *Glasshouse* project invites the spectator to enter the artists' private space by watching them through the Internet, going about their business around their home, on the thin line between Art and Life, while deconstructing, transforming and re-building the different spaces of the house and their functions.

Every week, during a fixed time-slot, spectators will be able to accept the artists' invitation and enter their virtual home, as if shedding a curtain and making the home 'transparent', through Dotan and Perry's web-site. This move of hosting the spectators makes them interlocutors, voyeurs or spectator – each according to his / her sentiment and the mental / emotional patterns. The events will be gathered in a form of a 'Blog', which will preserve the 'time capsules' during which the intimacy and privacy of the home and its residents were exposed to the public eye.

The project offered to MoBY:

The space of the museum will reflect the four domestic spaces of the *Glasshouse* project: a bathroom, a bed, a living room and a corridor. These will be presented through four (4) projections on four [different] walls. Every week one of these works will be replaced, in correlation with the activity taking place in the artists' home. In this manner the solidity of the pattern behind the concept of 'Home', and the harmony between its constantly-shifting parts, will be examined. In addition, the replacement of different works throughout the exhibition shall generate a dynamic axis [stretching] between the home and the gallery space.

An additional option will include the broadcasting of a 'web-performance' from the artists' home to the gallery space, either on a weekly basis (in a set time slot) or as a one-time-only event, an act of invitation on-line via the Internet.

Another suggestion: integrating a performance piece in the opening night (based on one of the works from the *Glasshouse* project).

הצעה לפעולה/תצוגה בתערוכה "מובי מארס", מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית

שם הקבוצה: דותן ופרי

שם הפרויקט: בית הזכוכית

שמות האמנים: ליטל דותן ואיל פרי

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה או תצוגה (למשך 3 חודשי התערוכה):

על פרויקט "בית הזכוכית":

פרויקט בית הזכוכית מזמין את הצופים להיכנס אל המרחב הביתי של האמנים דרך גלישה באינטרנט ולצפות בהם פועלים ברחבי הבית על קו התפר בין האמנות לחיים, תוך פירוק, טראנספורמציה ובניה מחדש של חללי הבית השונים ותפקודם.

מדי שבוע במשבצת זמן קבועה, דרך אתר הבית של האמנים דותן ופרי, יכול כל גולש באינטרנט להיענות להזמנה להיכנס אל הבית באופן וירטואלי – לפרק זמן זה של השליל והפית הבית 'לשקוף'. מהלך זה של אירוח הצופים הופך אותם לבני שיח, מציגים או צופים – בהתאם להרגשתם והתבנית הרגשית / נפשית אותה הם מביאים. האירועים מצטברים לספרייה דמוית 'בלוג' המשמרת את 'בועות הזמן' בהן הפרטיות והאינטימיות של הבית ויושבו נפתחה לעיני הציבור.

הפרויקט המוצע למובי:

חלל המוזיאון ישקף את ארבעת החללים הביתיים של פרויקט 'בית הזכוכית': אמבטיה, מיטה, סלון ומסדרון, דרך מיצב וידאו של 4 הקרנות קיר. מדי שבוע תוחלף אחת העבודות בהתאמה לפעילות המתרחשת בבית האמנים. באופן זה תבחן 'ציבות התבנית העומדת מאחורי מושג הבית וההרמוניה בין חלקיו המשתנה תדירות. כמו כן, החלפת העבודות בכל שבוע לאורך כל התערוכה תיצור ציר דינמי בין חלל הבית וחלל הגלריה.

קיימת אפשרות להעביר, בנוסף לתצוגה המתחלפת, על בסיס שבועי, במסגרת זמן קבועה, או כאירוע חד-פעמי, 'ווב פרפורמנס' שישודר מבית האמנים דרך האינטרנט וישודר בחלל הגלריה, כאקט של הזמנה וסנ, או כחלק מתוכן של סימפוזיון, או אירוע אחר.

הצעה נוספת: שילוב פרפורמנס בערב הפתיחה (מבוסס על אחת העבודות מפרויקט 'בית הזכוכית').

דרישות טכניות:

4 מקרני וידאו + אמצעי שידור (DVD או מחשב)

רמקולים, עדיף עם מטריות מנתבות סאונד (שמנתבות את הסאונד רק למי שעומד תחתיהן)



Dotan & Perry >

בית העם - גלריית פועלים לאמנות ושירה
חלל אמנות ויעוץ איגוד מקצועי

פרויקט "בית העם - גלריית פועלים לאמנות ושירה" מבקש להפוך בעזרת מוזיאון בת ים מגלריה וירטואלית המופיעה באתר YNET אחת לשבוע, לחלל של ממש. חלל תצוגה המחבר בין אמנות שעוסקת בשאלות של מעמד ותרבות פועלים למשרד איגוד מקצועי המציע לצופים שירותי סיוע לעובדים, במתן יעוץ לגבי זכויות בתחום העבודה ועזרה של ממש בייצוג מול מעסיקים. חלל שמזמין את הציבור לאירועי תרבות כמו ערבי הקראת שירה ברוח הספר "אדומה - אנתולוגיית שירה מעמדית" בהוצאת אתגר, מעין והכיוון מזרח, וחלל להקרנת וידאו ארט וסרטים דוקומנטריים בנושאים חברתיים.

פרויקט "בית העם" הווירטואלי, הוא מדור שבועי המופיע בדף הבית של אתר YNET.

www.ynet.co.il/home/0,7340,L-4466,00.html

המדור כיוזמת עמותת "מען" והמגזין "אתגר" מציג מדי יום שישי עבודות אמנות חברתית/פוליטית לצד שיר המגיב למציאות כאן ועכשיו.

מטרת הפעילות של "בית העם" היא ליצור תרבות מעמדית בישראל. הגלריה באינטרנט נותנת במה לעבודות אמנות ושירה שמבטאות הן באיכותן והן בתוכנן את הצורך בשינוי חברתי ותרבותי עמוק. אנו מאמינים בסולידאריות בין פועלים ובהסרת הגבולות הלאומיים ודתיים בין פועלים יהודים וערבים, מקומיים וזרים.

כך נרצה לראות גם את חלקנו בחלל המוזיאלי של בת ים. יצירת מקום שמציע אמנות שמעלה שאלות חברתיות, וגם מעורב בפתרון.

Beit Ha'am - a Workers' Gallery for Art and Poetry
A venue for Art and professional counseling

Beit Ha'am - a Workers' Gallery for Art and Poetry project wishes to transform itself with the aid of the Bat-Yam Museum from a weekly virtual gallery posted in YNET, into an actual space. Beit Ha'am will be an exhibition space, which unites Art concerned with class-issues and workers' culture; a professional union office, which will offer visitors worker-aid services, counseling regarding workers' rights, and genuine assistance in matters of employer-employee relations. In addition, the venue will invite the general public to participate in cultural events such as poetry readings* and film screenings of documentaries and video-arts concerned with social issues.

The virtual Beit Ha'am project is a weekly post in YNET's homepage (in: <http://www.ynet.co.il/home/0,7340,L-4466,00.html>). Every Friday the section publishes a political / social artwork side by side with a poem which offers commentary to contemporary reality, here and now.

Beit Ha'am's activity aims at creating a proletarian culture in Israel. The Internet gallery gives voice to artwork and poetry that expresses the need for a fundamental social and cultural change. We believe in solidarity among workers, and in the removal of national and religious boundaries between Jewish and Arab, local and foreign workers.

We wish to view our own part in the museum space in Bat-Yam much in the same way: a place that offers not only Art that speaks about social problems, but an Art that is involved in their resolution.

About Ma'an Association

Ma'an - an association dedicated for the assistance of workers, is an independent trade-union initiative. Ma'an aspires to create a culture of labor unionism organization and workers' solidarity. Hundreds of thousands of workers in Israel deprived of their rights, workers of manpower companies, menial workers, freelance workers and workers employed on personal contract basis will all find a reliable shelter in Ma'an, where support, counseling and unionist protection are offered to all. Ma'an is an open, democratic association uniting workers with no regard to nationality, religion, gender or ideology. Ma'an was founded in the late 1990's with the purpose of refilling the empty space left behind by the Histadrut Labor Federation, and to be the address for the plight of unorganized workers. Hundreds of Jewish and Arab workers have already joined Ma'an and with its aid found professional union-assistance and legitimate jobs with all the legal benefits promised by law.

Relevant links

Beit Ha'am - <http://www.ynet.co.il/home/0,7340,L-4466,00.html>
Bread and Roses (Lehem veShoshanim) - [http://www.etgar.info/he/article/73Ma'an Association](http://www.etgar.info/he/article/73Ma'an%20Association) - <http://www.workersadvicecenter.org/Hebrew/index2.html>
Etgar Magazine - <http://www.etgar.info/>
Aduma, an anthology for class-poetry - <http://www.etgar.info/he/aduma>

* Reading nights will be dedicated to texts such as Red - an Anthology for Class poetry (published by Etgar publishers), Ma'ayan magazine and Hakivun Mizravh.

הצעה לפעולה/תצוגה בתערוכה "מובי מארה", מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית

שם הקולקטיב: עמותת מען/מגזין אתגר/וידאו 48
שם הפרויקט: "בית העם - גלריית פועלים לאמנות ושירה"

שמות האמנים:
חנאן אבו חוסיין, חן אושרי, משה אש, דוראר בכרי, יונתן בן אפרת, דני בן שמחון, רנא בשארה, ארז וגנר, וידאו 48, שירי וילק, דן זלצר, טרדי, אחמד כנעאן, אילי לוי, שלומית ליבוביץ, בות'ינה מלחם, ניר נאדר, ורד ניסים, פיני עזרא, רענן ספירו, שמעון צבר, רן קידר, אילת קסטלר, דפנה קפלן, גוני ריסקין, הדס רשף, ליאת הראל שורץ, נועה גרוס, איברהים חגי'אזי, בלו סמיון פיינרו

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה או תצוגה (למשך 3 חודשי התערוכה):

פרויקט "בית העם - גלריית פועלים לאמנות ושירה" מבקש להפוך בעזרת מוזיאון בת ים מגלריה וירטואלית המופיע ב-YNET אחת לשבוע, לחלל של ממש. חלל התצוגה שמחבר בין אמנות שעוסקת בשאלות של מעמד ותרבות פועלים למשרד איגוד מקצועי שיציע לצופים שירותי סיוע לעובדים, במתן יעוץ לגבי זכויות בתחום העבודה, ועזרה של ממש בייצוג מול מעסיקים. חלל שמזמין את הציבור לאירועי תרבות כמו ערבי הקראת שירה ברוח הספר "אדומה - אנתולוגית שירה מעמדית" בהוצאת אתגר, מעין והכיוון מורה, וחלל להקרנת סרטים דקומנטריים ווידאו ארט בנושאים חברתיים.

כיצד יראה חלל התצוגה
החלל בן שלושה קירות, כאשר הפתח המרכזי שלו הוא הקיר "החסר" בחלל. שטיח אדום מקיר לקיר יכסה את הרצפה. במרכזו שולחן עם שלושה כסאות שישמש כשולחן משרדי למפגש שבועי עם צופים שצריכים יעוץ איגוד מקצועי - זכויות עובדים. מסך טלוויזיה בגודל בינוני לצפייה אינטימית ומכשיר די.וי.די יציגו אסופת סרטים בנושאים עכשוויים. סרטים קצרים בני עשרים דקות לכל היותר. קירות החלל יציגו יצירות שנאספו או שיווצרו במיוחד עבור התערוכה.

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / Group: *Ma'an Association / Etgar Magazine / Video 48*

Project: *Beit Ha'am - a Workers' Gallery for Art and Poetry*

Artists: Hannan Abu Hussain, Chen Oshri, Moshe Ash, Durar Bacri, Yonatan Ben Efrat, Danni Ben Simechon, Erez Wagner, Video 48, Shiri Wilk, Dan Seltzer, Tardi, Ahmed Canan, Shlomit Leibovits, Liat Harel Shwartz, Bothina Malcham, Nir Nader, Vered Nisim, Pini Ezra, Raanan Spiro, Shimon Tzabar, Ran Keidar, Ayelet Kestler, Dafna Kaplan, Goni Riskin, Hadas Reshef, Noa Gross, Ibraim Hijazi, Belu-Simion Fainaru

A short description of the idea for an action or an exhibition (over three months of the show):

Beit Ha'am - a Workers' Gallery for Art and Poetry project wishes to transform itself with the aid of the Bat-Yam Museum from a weekly virtual gallery posted in YNET, into an actual space. *Beit Ha'am* will be an exhibition space, which unites Art concerned with class-issues and workers' culture; a professional union office, which will offer visitors worker-aid services, counseling regarding workers' rights, and substantial assistance in matters of employer-employee relations. In addition, the venue will invite the general public to participate in cultural events such as poetry readings* and film screenings of documentaries and video-art concerned with social issues.

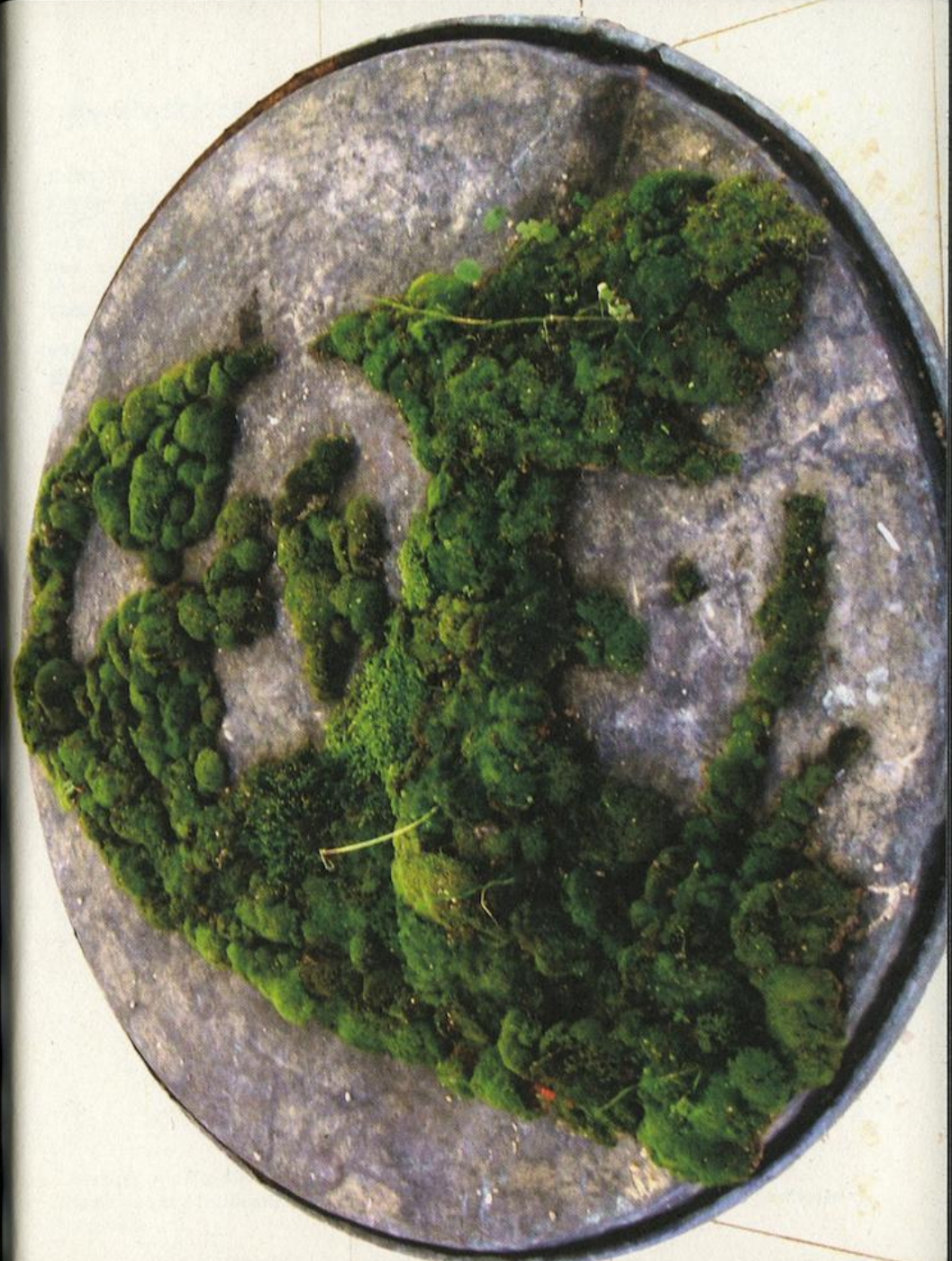
The look of the exhibition space

The exhibition space will be constructed of three walls, its main opening being its 'missing' wall. A red carpet will cover the floor from wall to wall. A table with three chairs will be placed in the center of the room. This is where weekly meetings with visitors seeking professional union aid will take place. A DVD player and a medium size television (for intimate screening conditions) will present a collection of films with contemporary themes, each no longer than twenty minutes long. Artworks either made especially for the exhibition or collected for it will be showed on the walls of the room.

Technical Requirements

A three walled space. The main entrance should be the "missing" wall, similar to most other spaces in the exhibition. A red carpet will cover the floor from wall to wall. In the center a table with three chairs will be placed. A medium size television set and DVD player for intimate viewing conditions.

* Reading nights will be dedicated to texts such as *Red - an Anthology for Class poetry* (published by *Etgar* publishers), *Ma'ayan* magazine and *Hakivun Mizravh*.





תנועה ציבורית

תנועה ציבורית מתעניינת באפשרויות הפוליטיות והאסתטיות הטמונות בקבוצת אנשים שפועלת יחד. התנועה לומדת ומייצרת כוריאוגרפיות של ציבור, צורות של סדר חברתי וטקסים פומביים וסמויים במרחב ציבורי.

מפעולות התנועה בעבר ובעתיד:

- הפגנות נוכחות
- פעולות איבה בדיוניות
- ריקודי עם חדשים
- מצעדים
- מהלכי-תנועה מסונכרנים
- מופעי ראווה
- המצאה ושחזור של רגעים בחיי הפרט, העם, המדינה, האנושות והעולם החי

תנועה ציבורית נוסדה בנובמבר 2006 על ידי רנה יהלומי ועומר קריגר, ומאז לקחה האחריות על הפעולות:

- תאונה (2006)
- טקס (2007)
- מוזיאון ישראל (2007)
- גם כך! (עכו, 2007)
- עצרת (כיכר רבין, 2007)
- המבצע לשחרור חולון (2007)
- שחזור הפיגוע בהר הרצל (עתידי)

www.publicmovement.org

Public Movement

Public Movement is concerned with the inherent aesthetic and political possibilities of a group of people acting together. The movement studies and produces public choreographies, forms and simulations of social order, overt and covert rituals in the public sphere.

Some of the movement's activities past and present include:

- Public attendances
- Fictional acts of hostility
- New folk dances
- Parades
- Synchronized movements
- Spectacles
- Reinvention and reconstruction of moments from the lives of individuals, the People, the State, Humanity, and the Animal Kingdom

Public Movement was founded in November 2006 by Dana Yahalomi and Omer Kriger, and has since claimed responsibility over the following actions:

- Accident (2006)
- Ceremony (2007)
- The Israel Museum (2007)
- Also Thus! (Acco, 2007)
- Rally (Rabin Square, Tel-Aviv 2007)
- Operation Liberating Holon (2007)
- The Reenactment of the Mt. Herzl Terrorist Attack (upcoming)



שם הקולקטיב: תנועה ציבורית

שם הפרויקט: בית תנועה ציבורית (שם זמני)

שמות האמנים: עומר קריגר ודנה יהלומי

חברי התנועה: גלי ליברידר, לוסיאנה קפלון, יוסי טל טייב, סער סקלי, מיכאל רושמן, כרמית בוריאן, מעיין חורש, עדילי ליברמן, מירב אלחדף, רחלי חגיגי

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה או תצוגה (למשך 3 חודשי התערוכה):

חדר תיעוד, מיצב זהות, מרכז מידע על פעולות והווי התנועה בעבר ובעתיד, בוידאו, צילום, טקסט ואובייקטים. החלל ירוהט בכסאות סביב שולחן שיאפשרו עיון בחומרים המוצגים והתייחסות עם רוח התנועה, חבריה ופעולותיה. בערב הפתיחה יערך טקס לחנוכת האתר, שבמסגרתו יוסר הלוח מעל הכתובת 'בית תנועה ציבורית' שתתוסף לכתובת 'מוזיאון בת-ים' הקבועה בבנין, באותה אות, באותו החומר.

בחלל:

- ⊇ מספר צילומים רשמיים ממוסגרים של תנועה ציבורית (מצורפים דימויים לדוגמה)
- ⊇ סרט תדמית חדש (יצולם ויערך במיוחד לתערוכה)
- ⊇ תיעודי וידאו ערוכים מפעולות תנועה ציבורית בעבר (ניתן לצפות באתר התנועה)
- ⊇ טקסטים/כרוזים של תנועה ציבורית, מודפסים על נייר עיתון (newsprint) בגודל גליון, מודבקים על הקיר
- ⊇ לוח עליו יתוסף קולאז' של תצלומים חדשים שיצולמו בפעולות התנועה בבת-ים. (ראו למטה*)
- ⊇ שושנת דגלים עם דגלי התנועה
- ⊇ עציצים

*במהלך תקופת הארוח תפעל התנועה ברחבי בת-ים וחקיים מפגשים עם קבוצות מקומיות שונות. תיעוד הפעולות בסטילס יוצג בחדר התנועה במוזיאון ובאתר האינטרנט של התנועה.

דרישות טכניות:

מקור וידאו + 2 רמקולים
שושנת דגלים ומוטות (ניתן להשיג מעיריית בת ים)
חבלים לתיחום
כסאות ושולחן

Collective / Group: **Public Movement**

Project: the **Public Movement House**

Artists:

Movement leaders: **Omer Krieger and Dana Yahalomi**

Movement members: **Karmit Burian, Rachel Hagigi, Ma'ayan Choresch, Yossi Taieb, Gali Librayder, Adili Liberman, Saar Szekely, Lusianna Kaplun, Michael Rosman, Merav Elchadef, Rachel Hagigi**

A short description of the idea for an action or an exhibition (over three months of the show):

A documentation room, identity installation, information center - all dedicated to the actions of **Public Movement** and its folklore, past and present, in video, photography, texts and objects. The space will be furnished with a table surrounded by chairs, to enable the visitors relaxed conditions for reading the different printed material, a sort of communion with the spirit of the movement, its members and actions. A ceremony of inauguration will take place during opening night on-site. During the ceremony, a veil will be removed from the new inscription - **Public Movement House** - which will be added to the official sign over the museum entrance (**Bat-Yam Museum for Contemporary Art**). The new inscription will be executed in the same font and material as the museum's original one.

Inside the gallery:

- A number of official photographs of **Public Movement**, framed, (see images enclosed here)
- A new PR clip (will be shot and edited especially for this exhibition)
- Edited videos documenting past activities by **Public Movement** (see our website)
- Texts / pamphlets by **Public Movement**, printed on newsprint paper (full sheet size), spread on the wall
- A board for posting new photographs which we'll take during our actions in Bat-Yam (see below*)
- Metal flag post for several flags (**Public Movement** flags)
- Flower pots

* During the time in the Bat-Yam museum the members of **PM** shall act around the city and arrange meetings with various local groups. The documentation of these actions in stills will be presented in the Movement's room in the museum, as well as in the Movement's web site.

Technical requirements:

Video projector + 2 loudspeakers

Flag post and poles (may be borrowed from the Bat-Yam local municipality)

Ropes for demarcation

A table and chairs



Public Movement >





ARTPOKER ארטפוקר



- [...] (my personal) Conclusions [about collaboration]:
- Share your work, but do it your own way. You will find it is worth it.
 - Be prepared to invest time and energy into the process of sharing.
 - Be sure to gain a rich experience in return for your investment.
 - Be prepared to stand up for yourself, as there is always a chance that people will try to misuse the work or misrepresent you as an author. Nevertheless remember that, most likely, none of these will happen. Be certain of the benefits of communicating your work to a wider audience through opening it up and allowing for it to be shared.
 - Let go. A collaborative project does not belong to you, even if you are its initiator.
 - Collaboration is about diversity.
 - Collaboration is hard work - take your time, be prepared for conflict, and allow for 'failure' as well as 'success'.
 - Nothing is new, and your ideas are no different...

[...] A selection from Chatzichristodoulou, Maria, Strategies of Sharing: the Case-study of Deptford.TV. Brunel University, West London web site: <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol10701/home.html>

[...] [מסקנות (אישיות) לגבי עבודה בצוות]:

1. התחלק בעבודות שלך [וברעיונות שלך], אבל עשה את זה בדרך שלך. תמצא שהדבר משתלם.
2. היה מוכן להשקיע זמן ואנרגיה בתהליך השיתוף.
3. וודא שאתה זוכה בניסיון עשיר כתמורה להשקעה שלך.
4. היה מוכן לעמוד על שלך, כיוון שתמיד קיים סיכוי שמישהו ינסה להשתמש שלא כדיון בעבודה שלך, או להימנע מלהציג אותך כיוצר. עם זאת זכור שסביר להניח, שאף אחד מהדברים האלה לא יקרה לך.
5. היה בטוח ביתרונות שבתקשור העבודה החוצה לקהל רחב יותר, דרך פתיחה שלה ומתן אפשרות לחלוק בה.
6. שחרר עבודה משותפת אינה שייכת לך, אפילו אם אתה הוא היוזם שלה.
7. עניינו של שיתוף פעולה הוא הגיוון.
8. שיתוף פעולה הוא עבודה קשה - קח את הזמן שלך, היה מוכן לקונפליקטים ואפשר "כישלונות", כמו גם "הצלחות".
9. דבר אינו חדש, והרעיונות שלך הם לא שונים במובן זה

[...]

הצעה לפעולה/תצוגה בתערוכה "מובי מאר", מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית

שם המגיש: דניאל יהל

שם הפרויקט: ARTPOKER

שמות האמנים: עדין לא ידוע (כמפורט בקובץ ההסבר)

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה או תצוגה (למשך 3 חודשי התערוכה):

תיאור הפרויקט: ארטפוקר הוא אירוע של LIVEART ובו תערוכה מוצגת בזמן של מיצג. המיצג הוא קבוצה של אמנים שמשחקים פוקר על העבודות שלהם, כאשר כל אמן מביא עבודה אחת ומשחק עליה (בעזרת צ'יפים). המנצח במשחק וזכה בכל עבודת האמנות וזכאי לקחת אותן איתו (לאחר שכעצם "הרוויח" אותן).

ארטפוקר התקיים כבר פעמיים. הרעיון העומד מאחורי הפרויקט הוא ליצור שיטה שבה יוכלו אמנים להרוויח יצירות אמנות וליצור לעצמם אוסף בעל ערך כלכלי. המשחק גם נוגע בשאלות שקשורות לאמנות וכלכלת השוק. כמו כן ליצר התחרותיות שיש לאמנים והרצון שלהם להעלות כנגד שאר האמנים.

האירוע מתכננתו הנוכחית שואף להמשיך ולפעול, תוך כדי שיתוף של אמנים שונים ורבים בכל פעם, בארץ ובעולם.

האירוע מתקשר לנושא הקבוצות והקולקטיבים בכך שהוא מציע מנגנון לשיתוף פעולה קבוצתי של אמנים, ומאפיין מסגרת של פעולה. בכך שהוא לא סגור בפני אף אחד, טיב המשחק והתערוכה שמוצגת מסביבו משתנה באופן המדידי ועל פי הגדרה. אחד מהעקרונות החשובים שעומדים בבסיס הרעיון הוא להביא מספר אמנים (בדרך כלל עד עשרה) בכל פעם לשבת סביב שולחן משותף. המובן המטאפורי של המעשה, מוביל ליצירת קשרים, בריתות ודרכים להחלפת מידע בין אמנים באופן מובנה, ובנוסף, לעיני קהל של צופים באופן מוכרז.

ביצירות שאני מרכיב, נוכח אלמנט חוסר המרכז, שבו אני מאמין כמובן הכי עמוק של המילה. כאשר אני נותן לאמנים אחרים לצקת תוכן במסגרת של סיטואציה שבנית, אני מאפשר להם להפיק את המירב מעצמם לטובת הקהל והאמנות. המסגרת הקונסטרואלית של הרעיון ואופן קיומו בעולם (בכך שהוא לא הפקה מורכבת ובהתאם גם מאוד דינמי ומובילי) מאפשרות את הפצתו במרחב, שכלולו, ושיפורו בכל פעם שיתרחש.

דרישות טכניות:

שולחן גדול
מפה ירוקה
קלפים
צ'יפים
תאורה
מצלמות אינטרנט (5)

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Artist: Daniel Yahel

Project: ARTPOKER

Artists: to be announced

A short description of the idea for an action or an exhibition (over three months of the show):

ARTPOKER is a Live-Art event, which will include an exhibition of artworks (presented throughout the duration of performance).

The performance will consist of a group of artists playing Poker. Each artist will bring a single work of his / her own Art, on which he / she bets in order to enter the game. The game goes on using professional chips. The winner wins all the works and can collect them as his own.

ARTPOKER has been played twice already. The idea behind the project is to create a method with which artists can acquire Artworks, and start their own, possibly profitable, collection. The game also touches upon issues related to Art and the free-market economy, as well as to the competitive urge shared by many artists, and their wish to overtake their peers.

The event in its present form has the purpose of going on living through the participation of as many different artists each time as possible, both in Israel and abroad.

The event responds to the exhibition's overall theme of group and collective work by offering a mechanism for inducing cooperation by artists, while setting a framework for that action. Another attribute of the work correlates to the general 'spirit' of the show: it is open to anyone, so both the quality of the game and the exhibition of works around it constantly and fundamentally changes. One of the most important ideas in the base of this concept is to gather several artists (usually ten at a time) around the same table. In its metaphorical sense, this action brings about new contacts, allies and means of exchanging information between artists through a structured method, and publicly, while spectators are watching.

The works I put together all share the principle of non-centrality, of which I am a true believer. When I let other artists cast their content into a situation I set up, I enable them to produce the best out of themselves, for the benefit of Art and the audience. The conceptual framework of my idea and the way it acts in the world (by not being a complex production it is highly dynamic and mobile) enable it to spread-out in space, to improve and become more sophisticated each time it is being performed.

Technical requirements:

A big table
Green tablecloth
Cards Gambling chips
Lighting / 5 Internet cameras

ARTPOKER >

Group Zero קבוצת אפס



"המקהלה הפוסטמודרנית"

פרויקט של "קבוצת אפס"

הקלטת המקהלה הפוסטמודרנית הראשונה בעולם

אתם מוזמנים להצטרף!

21:00, 5.5.2008, רח' סטרומה 6 בת ים

"רציתי לחבר את כל טבורינו בחבל אחד
לומר אני, אני, אני במקהלה
לדקלם באלפי קולות את האפופיה של העצמי
להיות קבוצת נרקיס."

לפרטים נוספים: groupzero2008@gmail.com

נ"ס את קבוצת אפס בית
לשבור לנו לופט ברחוב
הפועלים
נ.א.
מחובסים

לרחוק

ובעלות
כמעט

בפולחן האש

חזאים



Collective / Group: *Group Zero*

Project: *The Postmodern Choir*

Artists: **Alex Landmann, Dekel Goodovitz, Alexander Hasheni, and Shajar Sarrig**

Guest Artists: **SHAMELESS, WHITECHIEF, Karin Mendelovitz (Tungston Club), Chiki, Victoria Poligraph** and others

A short description of the idea:

Group Zero is a metaphor for the clash between the human strife for personal freedom, the expression of the original, inimitable personality of the individual (which has evolved into the very nature of modern Western man), and the primary, primeval nature of socialization, communalism and 'togetherness'. **Group Zero** is a made-up exercise, a trick or a bridge through which we re-process the almost unbearable tension between the individual being, and the social one. It is a group to which no one belongs, and therefore anyone can be a member of. The choir is but a symbol for the group's unified voice. This voice can exist only in a society in which everyone can identify themselves with a single voice, a single history, a single faith and a common story.

In the project offered here by **Group Zero**, the guest is invited to our headquarters. He / She will find themselves in somebody else's place, only to find out very quickly that it is his / her own place. It is all of us' place, as it is a place we can not be in, a place where, for a moment, the transgressive individual finds a group which he / she no longer transgresses.

The Postmodern Choir

Another feature of the headquarters is a corner where the group videotapes its subversive television messages, complete with a flag post and microphones. A sign posted on the wall nearby will read: "To Join the Postmodern Choir - Come Here". Every guest will be invited to read the poem out loud, and so to join the choir that the voices of all visitors who recited the poem will create. The second a guest starts reciting out loud, the sound on the TV sets around the room will switch to his / her voice, and visual disturbances will distort the image in each screen. This will cease the moment the recording ends, and the ongoing standard sound of the televisions will refill the room. Only an echo of the visitor's voice will linger on in the air, and will later join other voices by other visitors. This echoing is the endless rolling sound of **Group Zero**. We will invite every guest to leave us an Email address, to which we'll later on send an invitation. Thus, everyone who participated in the project will be able to listen to **The Posmodern Choir** on our website.

The poem we used as the basis for the chorus is:

Six Billion of the Pur [poor]

Inside I am a team,
Inside I am zero.
I am Group Zero.

I wanted to hug you all.
I wanted us to cry together, dance, sing, pray, make love.
I wanted to join all our navels with a single chord
To say I, I, I, like a chorus
To chant with a thousand voices the epopee of the self
To be Narcissus group.

If only for a second.

I cried "Follow me!"
And ran to the forest so we'd immerse ourselves naked in the
streams leading to the lake.
I arrived to the forest and only I arrived
I took off my skin, and, embracing it, began sobbing.
I threw my empty shell into the stream leading to the lake.
I wanted a Narcissus team,
I'm left a Group Zero.

I love the society of masses:

Six billion anthems
Six billion wankers
Six billion tribes
Six billion myths
Six billion Group Zero.

Now I am nausea.
Now I am pretension.
Now I am an acrobat.
Now I am the hangman.
Now I am quiet, so quiet, then I kill.
Now I am Group Zero.

Now I'm closing up the door
Building me a luxury condo
and drink some whisky against the nausea.

שם הקולקטיב: "קבוצת אפס"
שם הפרויקט: "המקהלה הפוסטמודרנית"
אמנים: אלכס לנדמאן, דקל גודוביץ, אלכסנדר השנני ושחר רייג.
אמנים אורחים: SHAMELESS, WHITECHIEF, קרין מנדלוביץ (מועדון טונגסטון), צ'יקי, ויקטוריה פוליגראף ועוד.

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה:

"קבוצת אפס" היא גם מטפורה להתנגשות בין החתירה לחירות האנטידיכטולית וביטוי של האישיות המקורית והיחודית של הפרט שהתפתחה להיות טבע ראשון לאדם המערבי בעידן הנוכחי לבין הטבע הראשון, הנצחי הקמאי של ההכרחיות של הקבוצותיות של ה"קבוצת אפס" היא המצאה, טריק, תרגיל, גשר לעבר את המתח הכמעט בלתי נסבל בין החיה האנטידיכטולית לחיה החברתית. זוהי קבוצה שאף אחד לא שייך אליה ולכן כל אחד יכול להשתייך אליה. המקהלה היא סמל לקולה המאוחד של הקבוצה. קול שיכול להתקיים רק בחברה שבה כול אחד יכול להזדהות עם קול אחד. עם היסטוריה אחת. עם אמונה אחת. עם סיפור משותף. היום ההיסטוריה המשותפת התנפצה לרסיסים של היסטוריות אנטידיכטוליות. לכל אחד הקרבות הפרטיים שלו, החגים האישיים שלו, ימי הזכרון שלו, הגיבורים שלו והאנדרטאות הבלעדיות שלו. בפרויקט הנוכחי של "קבוצת אפס" האורח מוזמן לבסיס של הקבוצה. הוא ימצא את עצמו במקום של מישהו אחר בשביל לגלות במהרה שהוא מקומו שלו. מקום של כולנו בהיותו המקום שאיננו יכולים להיות בו. המקום שבו לרגע היחיד החורג מוצא קבוצה שבה אינו חורג.

המקהלה הפוסט מודרנית:
בבסיס גם פינת נאומים עם דגל מאחוריה ומקרופונים שבה הקבוצה מקליטה ומצלמת את ההודעות החתרניות שלה ושולחת לאמצעי התקשורת. ליד פינת נאומים זו יהיה שלט המזמין האורח - "גש לכאן להצטרפות למקהלה הפוסט מודרנית". האורח יוזמן להקריא את השיר וכך להצטרף למקהלה שתיווצר בהמשך מחיבור קולותיהם של כול האורחים שידקלמו אותו. ברגע שהאורח יתחיל לדבר סאונד הטלוויזיה שמלא את החלל יוחלף בקולו שימלא אותו והפרעות יופיעו על מסכי הטלוויזיה. ברגע שהקהלטה תסתיים הכול יחזור לקדמותו, סאונד הטלוויזיה, השידור של התוכניות כרגיל ורק הד קולו של האורח יישאר מהדהד בחלל ויצטרף לקולו החדש של האורח שיבוא אחריו בהדהוד אינסופי של קבוצת אפס. כל אורח יוזמן להשאיר את כותב האמייל שלו ויקבל בעתיד הזמנה לבקר באתר שבה יוכל לשמוע בעתיד את המקהלה הפוסט מודרנית שהוא יהיה חלק ממנה כשזו תהיה ערוכה. השיר שישמש בסיס למקהלה הוא:

ששה מיליארד אנשים

בפנים אני קבוצה,
בחוץ אני אפס.
אני קבוצת אפס.

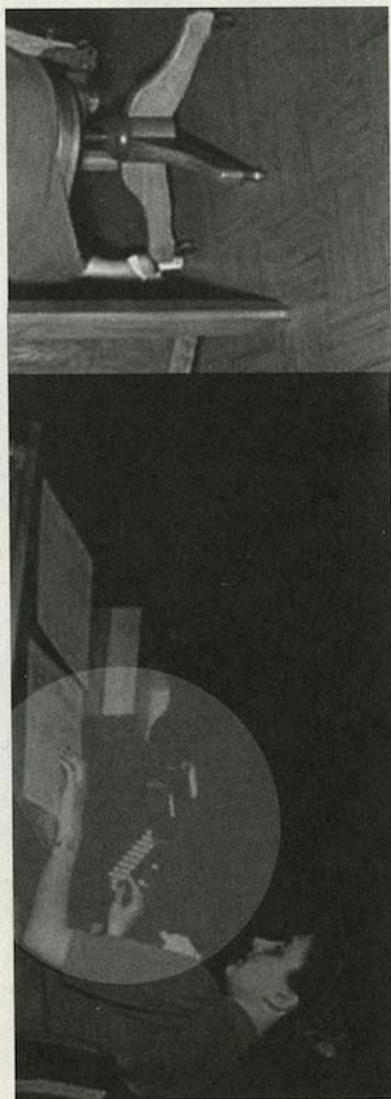
רציתי לחבק את כלכם.
רציתי לבכות יחד, לרקד.
לזמר, להתפלל, להחזיק.
רציתי לחבר את כל טבורינו
בחבל אחד
לומר אני, אני, אני, אני במקלה
לדקלם באלפי קולות את
האפופיה של העצמי
להיות קבוצת נרקיס.

אפילו רק לשניה.

עכשו אני סוגר את הדלת
בונה לי דירת יוקרה
ושותה ויסקי נגד הבחילה.

קראתי "אחרים"

ורצתי ליער שנטבל עירמים
בפלגים שמובילים אל האגם.
הגעתי ליער ורק אני הנצחי
פשטתי את עורי חבקתי
והתייפחתי.
זרקתי את קלפתי לפלג שמוביל
אל האגם.
רציתי קבוצת נרקיס,
ונותרתי קבוצת אפס.



DAKA דאקא



The members of **DAKA** come from various backgrounds in the fields of Art, Audio-visual conservation, film and architecture.

We are collectors and preservationists; our interests revolve around those things, which were once useful but whose lore has faded away, those marginal things, which were cast aside as technology evolved. We want to conserve those 'forgotten' objects, to re-activate them in an up-to-date environment and to render them a new sense. We are 'in love' with matter, with the medium itself; we want to go back to 'sensing' matter itself. A self-aware expression of matter signifies itself, ruins the illusion, makes things difficult. Our work is a process of assembling in which the spectator takes part both as a component and a function. We are interested in creating a central 'place' for the viewer in the works, in his/her function, in time and space. We want to collect, preserve and document the spectator.

The group is our attempt to work together, out of each individual's ability and struggle to learn, pay attention and create in an egalitarian way. On Record is an action of a no-longer existing medium which documents the surroundings, stenographs it, and emits out coded graphic material. It is the first action of the DAKA Group. We intend to continue creating together.

חברי קבוצת דאקא מגיעים מרקעים שונים בתחומי האמנות, שימור האודיו-וויזואלי, הקולנוע והארכיטקטורה.

אנו אספנים ומשמרים; עניינינו בדברים שהיה בהם צורך בעבר אך סר חינו, אלו שבשוליים, אלו שנזרקו בעקבות התפתחויות טכנולוגיות. רצוננו לשמר את אותם 'נשכחים', להפעילם שוב בסביבה עכשווית ולתת להם מוכן חדש. אנו 'מאוהבים' בחומר, במדיום עצמו ורוצים לחזור 'להרגיש' את החומר. ביטוי של חומר מודע לעצמו, מודיע על עצמו, מקלקל את האשליה, מקשה. העשייה שלנו היא תהליך של הרכבה בו הצופה משתתף כמרכיב וכרכיב. אנו מעוניינים ליצור 'מקום' מרכזי לצופה בעבודות, בתפקיד, כחלל ובזמן. ברצוננו לאסוף, לשמר, לתעד את הצופה.

הקבוצה היא הניסיון שלנו לעבוד ביחד, מתוך כוח וקושי של כל אינדיבידואל ללמוד, להקשיב וליצור בצורה שוויונית. 'רשומות' היא פעולה של מדיום שלא קיים יותר, המתעדת את הסביבה, מקצרת אותו ופולטת חומר גראפי מקודר. 'רשומות' היא הפעולה הראשונה של קבוצת דאקא. אנו מתעתדים להמשיך וליצור יחד.

הצעה לפעולה/תצוגה בתערוכה "מובי מארש", מוזיאון בת ים

שם הקולקטיב: דאקא

שם הפרויקט: רשומות

שמות האמנים: קרין ריבקינד-סגל, ארי סגל, דנה טל ואהוד שגב.

ד

תיאור בקצרה של הרעיון לפעולה או תצוגה:

קצרנית יושבת במרכז חלל בן שלושה קירות לבנים, מולה שולחן ומכונת קצרנות. הקצרנית מדפסה ומתמללת את דברי הקהל הנכנס לחלל: השתיקה, המבוכה, ההתלחשות, מה היא שומעת ומה לא. פעולת הקצרנות דוחסת את הדיבור והביקורת באמצעים מכאניים ויוצרת מהם ביטוי גרפי מופשט.

דברי הקהל יוצרים את העבודה, באין קהל הקצרנית אינה עובדת. אנו בוחרים לארח את הצופה בעבודתנו, הקהל, מעצם היותו צופה, יוצר את העבודה. העבודה מדגישה את ארעיותו של האירוע, ללא אירוע קהל, העבודה אינה קיימת.

העבודה הקבוצתית הביאה אותנו לחשוב כי השפה, הרעיון, הקונספט הוא שמוביל את העבודה, החלטנו לנקות ולהשאיר רק את התיעוד של מה שנאמר, של המהות, של המילה.

העבודה עוסקת בתיעוד הרגע החולף, נרשם על נייר - מדיום/חומר נעלם בעידן הדיגיטאלי, חופן בתוכו געגוע לימים אחרים.

בחרנו להאיר את הקצרנות, מקצוע שממהותו אינו נמצא במרכז, כעת בעבודה, הקצרנית היא העדה המרכזית של המיצג, של מה שיתרחש.

הפלט היוצא מן המכונה נשאר בחלל כפי שנוצר מהפעולה עד סיום התצוגה, כל שבוע נאגוד את החומר הנפלט ונניחו על מדף לתצוגה או נכסה את הקיר לידי טפט.

דרישות טכניות:

חלל חדר, אודישנים לתקצירניות, מספר קצרניות שיתחלפו על-פי ימי ושעות פתיחת המוזיאון, מכונת קצרנות, שולחן, כסא, תרגום התקצירים. תיעוד המיצג בווידיאו.

Proposal for "MoBY Hosting" exhibition @ Bat Yam Museum of Contemporary Art

Collective / Group: DAKA Group

Project: On Record

Artists: Dana Tal, Ehud Segev, Karin Rywkind Segal, Ari Segal.

A short description of the idea for an action or an exhibition (over three months of the show):

A stenographer sits in the middle of a three-walled, white washed space in front of a table and a stenography machine. The stenographer types and transcribes the speech of the audience entering the room: the silence, embracement, whispers – both things she can hear and things she can't. The act of transcribing compresses both speech and criticism, through mechanical means, into an abstract graphic expression.

The audience's speech creates the work; when there is no audience - the shorthand typist doesn't work. We choose to host the spectators, the audience of our work, who in turn will initiate the work by being present. The work punctuates the impermanence of hosting, where without a guest there is no work.

Working collectively has led us to think that the language, idea and concept initiate the work. We decided to clean all other elements and to leave only the documentation of what has been said, of the essence, of the word. Our work deals with the documentation of the fleeting moment, with what has been transcribed onto the paper – a medium / matter which is disappearing in the digital age, encapsulating a yearning for times long gone.

We chose to highlight stenography, a profession which is marginal by definition. While working, the stenographer is the central witness of the performance, of what is taking place.

The output coming out of the machine will linger on in space exactly as it was created by the action, and up to the end of the exhibition. We will bind the materials which were produced each week, or cover one of the walls with it to create a sort of a wall paper.

Technical Requirements:

An empty space, auditions for stenographers, a number of shorthand typists who will work by shifts according to the museums' opening hours, a stenography machine, a table, a chair, a translation of the transcripts.

A video documentation of the performance.

אנו חולקים את חיינו בדרום תל אביב - אמנים, אנשי חינוך ופעילים חברתיים. כחלק מקהילה שיתופית הקיימת, במניפסטציות שונות אך עקביות, מאז שנת 2000. החשיבו של רעיון השיתופיות עומדת בלב הקבוצה מאז הקמתה, ובמהלך השנים התנסו בצורות שונות של שיתופיות. חיים משותפים באותו מתחם כוללים מטבעם עלייה מתמדת של מתחים ופתרונות, חיכוכים ופשרות, אינטראקציה אנושית ותמרון מתמיד, מאתגר אך מספק בין הפרטי והכללי, ניהול שיתופי של משק הבית ושיתוף כלכלי, הכוללים בו בזמן ממד של מודעות היסטורית לניסיונות שיתופיים בעבר ומאמץ לניסוח אלטרנטיבה בהווה. התרבות השיתופית באה לידי ביטוי בערבי קבוצה, בלימודים משותפים או בקבלות שבת, במסגרתם התגבשו מסורות וטקסים השואבים ממקורות שונים, יהודיים ואוניברסליים, ומהווים עוגן של המשכיות עבור הקבוצה בכללותה וביצירה שיתופית, שהחתונה מהווה אך נדבך נוסף במסגרתה. עבודתנו כפעילים חברתיים ואנשי חינוך מבטאת את מחויבותנו הרחבה יותר לקהילה אליה הגענו ובה אנו חיים מתוך ניסיון להשתלב במרקמה באופן דיאלוגי וקשוב, וזאת מבלי לשאוף לכפות את ערכינו על שאר השכונה או להסתגר בתוך עצמנו.

רבים מתוכנו הינם אמנים ויוצרים העוסקים בצורות שונות של פעילות יצירתית - אמנות פלסטית, קולנוע, עיצוב, איור, כתיבה והגות. במובן זה, פרויקט החתונה מהווה גם כן מפגש שיתופי שלנו עם עצמנו, עם קהילתנו ומשפחתנו, עם קהילת האמנות ועם קהילת תושבי בת-ים. בחתונה שותפים החתנים והכלות, מתקני הטקס, מעצבי הבגדים, החופה והאירוע, יוצרי הווידאו ואופי העוגות - וכן, כמובן, קהל המוזמנים, הנקלעים באקראי והמסתננים. נשמח לראותכם בשמחתנו.



The Tel-Aviv Group הקבוצה התלאביבית



We share our lives in the south of Tel-Aviv - artists, educationalists and social activists - as a part of a communal collective which exists, in different but consistent manifestations, since 2000. The idea of communalism is essential to our group since its establishment. Throughout the years we have experimented with different forms of cooperative life: communal living in a single site, which include by definition a constant rising of tensions and their resolutions, friction and compromises, human interaction and on-going, challenging but satisfying, maneuvering between the private and the general; a communal financial management of the household, which include both an awareness to historical precedents of communal experiments in the past, as well as an effort to outline a contemporary alternative; Communal culture in the form of group nights, shared studies or Shabbat ceremonies, in the course of which we have constructed [new] traditions which draw upon different sources, both Jewish and universal, to form an anchor of continuity for the entire group.

Collective creativity, of which the proposed wedding is an additional layer. Our work as social activists and people of education expresses the wider sense of our commitment to the community in which we live, to which we have arrived and in which we live out of a keen attempt to integrate ourselves in its fabric, through dialogue, without attempting to force our ideology on the rest of the neighborhood on the one hand, and not remaining secluded, on the other.

Many of us are artists and craftsmen engaged in different forms of creativity - plastic Art, film, design, illustration, writing and philosophy. The wedding project forms a collective gathering of ourselves, our community and our families, of the Art community and the community of the people of Bat-Yam. Partners in the wedding include the brides and grooms, producers of the ceremony, designers of costumes, the Hupa and the event, video cameramen and cake bakers - and yes, of course, also the invited guests, the random passers-by and those infiltrating the event.

We will be delighted to have you as guests in our joyous day.

שם הקולקטיב: הקבוצה החל אביביה

שם הפרויקט: טקס חתונה קיבוצית בערב הפתיחה.

שמות האמנים: אנו קבוצה שיתופית החיה ופועלת בשכונת קריית שלום, אמנים ופעילים חברתיים. אנו גרים יחדיו ופועלים מזה מספר שנים וכן מקיימים בינינו יחסים קומונאליים ושיתופיים. אל קבוצה זו הצטרפו מקבץ מחברינו הטובים: הדס רשף, אפרת אבן צור, נדב אפל, איתמר גיל, שירי בר-און, לבי היציג, אילת קסטלר, נעם ונקרט ועוד רבים אחרים.

עריכה ואירגון המוזאון לקראת טקס חתונה אורחי אשר יתקיים בחלל המרכזי ויכלול חתונה משותפת של כשלושה זוגות בו זמנית, ע"י עורך טקס אחד. הטקס יכלול: עריכת טקס של כ- 30 דקות, כאשר הקהל יוזמן לקחת חלק באירוע כאורחים. טקס החתונה הוא אמיתי, ויבוצע לפני קהל חי. עוגת קרם בעלת שלוש קומות תחולק בסיום האירוע. החתונה כטקס אישי אל מול הקהילה - עם ישראל, הקרובים או במקרה זה עולם האמנות. החתונה היא אחד הטקסים היותר משמעותיים בחברה שלנו. החתונה היא סמל למעבר במסגרת שבו היחידים הופכים ליחידה משותפת ומקיימים בית ומשפחה. החתונה היא הצהרה של הזוג אל מול הקהילה, וקבלת הקהילה את הזוג כיחידה משותפת ועצמאית. הטקס הוא שלב מעבר, בין החיים כיחיד להקמת משפחה, יחידה זוגית. הטקס הוא השלב הלומינאלי הזמני, שבין לבין, השלב בו הזוג כבר לא רווק ועדין לא ביחד. הקהל חווה את הטקס יחד עם הזוג והוא חלק משמעותי בטקס.

כמו החתונה גם יצירת האמנות, והפרפורמנס וההפנינג כאוסן מיוחד, מהווים טקס, שבו שותפים היוצרים והקהל. היצירה כאשר היא מוצגת הופכת להיות נחלת הכלל, נחווית ומתפוסת על ידי קהילת האמנות - אמנים, אוצרים ומבקרים. החוויה נחווית במעבר שבין הציפיה עימה הגיעו הקהל והיוצרים למוזיאון לבין התחושה והמחשבות אותן ישא עימם כשיצאו ממנו. ההפנינג הוא שלב הביניים, הוא החוויה, השלב בו הקהל והיוצרים נמצאים יחד בתהליך משותף של יצירה ואחדות.

החתונה הקיבוצית, מספר זוגות שחולקים/חונגים יחדיו את השמחה היא רעיון רדיקאלי שנראה כי פס מן העולם. האפשרות לחלוק את היום "הכי חשוב בחיים" עם שותפים נוספים, מרכזת את הטקס בביחד, במשמעויות של החיבור הזוגי, האחת לשני, ובין הזוג והקהילה, ואולי היא האפשרות האמיתית לפתוח שערי שמיים. אנו שמחים להזמין את הקהל להיות שותף איתנו בטקס משותף, שבו אנו נחיה אידאלים שיצאו מהשיח ולעבר אחד נדבר על הקולקטיב ועל הביחד.

הסמלים תופסים מקום חשוב בחתונה, כמו בכל טקס, אנו מעוניינים לקחת את הסמליות צעד אחד נוסף, לבדוק האם הפער בין הייצוג של הדבר לבין הדבר עצמו הוא באמת רחוק כל-כך? אנו מנסים ומנסות לעשות חיבור בין אירוע "אמיתי" טקס חיים לבין הייצוג האמנותי שלו במוזיאון, ולעמוד על הסווא שבין החתונה אמיתית לייצוגה. בהקשר זה עולות שאלות בדבר האמיתות שלה, והקיום שלה, האם אפשר להתחתן במוזאון? המוזאון כמקום קהילתי לקהילת האמנים, האוצרים והקהל הקטן הנוסף הפוקד אותם. אנו מזמנים קהל אנונימי זה להיות חלק מהטקס ולקחת חלק פעיל ביצירה שלנו.

אנו מנסים לחבר את ראשית האמנות והתאטרון שהחלה בטקסים דתיים אל מול הקהילה וטקסי התבגרות שהתפתחו לאמנות עצמאית במרוצת הזמן. והמוזאון המייצג העיקרי של התקופה שלנו שהפך לקובייה הלבנה שבחלליה מתחוללים כל מה שהגדירו אותו משכבר כאמנות. אנו באים לחולל מעשה נוסף שיש לו שני כובעים - אירוע אמנותי שהקהל לוקח בו חלק ואירוע קיבוצי בו אנו חולקים את הכימה ואת החלל הפרטי עם עוד זוגות נוספים.

חשוב לציין שלמרות שהאירוע הוא חתונה אנו רואים בכך יצירת אמנות.

Collective / Group: The Tel-Aviv Group

Project: A joint wedding ceremony during opening night

Artists: We are a cooperative group of artists and social activists living and active in Kiryat Shalom neighborhood in Tel-Aviv. We live and work together, maintaining collective, communal relations for several years now. An assembly of our good friends have joined us: Hadas Reshef, Efrai Even-Tzur, Nadav Appel, Itamar Gil, Shiri Bar-on, Lavi Hitzig, Ayelet Kestler, Noam Wenkert and many others.

Organizing and arranging the museum for a civil wedding ceremony to be held in the main hall, and which will include the simultaneous marrying of three couples by a single ceremony director. The ceremony will include: a 30 minutes ceremony in which the spectators are invited to take part as guests. The wedding ceremony is real, and will be performed in front of a live audience. A three-story cream cake will be handed in the conclusion of the event.

A wedding as a private ceremony performed in front of the community - the Jewish people, relatives or, in this case, the Art world. The wedding is one of the most significant rituals in our society. It symbolizes a shift in status in which individuals become a joint unit and establish a home and a family. The wedding is a statement to the community at large, and at the same time - an expression of acceptance of the couple by the community as an independent unit. The ceremony is the liminal, temporary stage in which both bride and groom are no longer bachelors, but not yet married. The audience experiences the ceremony and has a meaningful part in it.

Like the wedding, so is the Artwork, particularly performance and happenings: a ceremony in which the artists and the audience take part. When a piece is performed it becomes an asset of the general public, while being experienced and interpreted by the Art community - artists, curators and critics. The experience is located in the transition between any expectations the audience and the artists might have had prior to encountering it in the museum, and the sensations and thoughts with which they leave. The Happening is an intermediary phase, the experience itself, when both audience and artists share a common creative process which unites them.

The communal civil ceremony with several couples sharing the joyous occasion is a radical idea, which seems to have been rendered obsolete. The possibility of sharing your 'most important day in life' with other partners, focuses the ceremony on the element of 'togetherness', in the sense of dual connection - to each other, and as a couple to the community. It might even be the true option to the opening of Heaven's gates. We are happy to invite the audience to partake in this communal ceremony with us, a ceremony in which we shall enliven ideals that were cast out of the public discourse long ago. For one night, we will speak of the collective and about togetherness.

Symbols play an important role in every wedding, as in all ceremonies. We wish to take the symbolic value one step further, and to examine whether the gap between the thing itself and its representation is indeed so vast. We are attempting to connect a 'real' event to its artistic representation in the museum, and thus, to examine the range between a real wedding and its depiction. In this sense questions are raised regarding the ceremony's validity and its existence in the world: can you really get married in a museum? Can the museum function as a place for the community of artists, curators and the occasional crowd of visitors? We invite this anonymous public to be a part of the ceremony, and to play an active role in our work. We try to create a bridge to the beginning of Art and theater, both of which began with religious rituals in the community, together with maturity rites that evolved into independent Art. The museum, as the main representation of our times, became the White Cube in which all that have once defined it as a space for Art takes place. We endeavor to initiate an additional act, bearing two 'hats' - an artistic event which incorporates the audience, and a communal event in which we share the stage, or the private space, with other couples.

It is important to us to communicate the fact that although the event is a real wedding, we perceive it as a work of Art.

growing dispersal of the museum and the new control systems going hand in glove with it, the most pertinent artistic responses seem to be those which reduplicate, over and over, the mechanisms and ideologies which constitute the conditions of their own appearance, and draw attention to the cracks in the different ideological representations. Added to the obvious relationship enjoyed by this kind of art with a so-called "conceptual" art form, we find a consideration of the change of status of contemporary economies, shifting from a capitalism geared towards production towards a capitalism of over-production geared towards the product and its promotion: services, distribution, marketing... While the stage of production-oriented capitalism would tally with a critical art form, geared not so much towards the object as towards the frenzied productivism encompassed by it--from Pop artists to the New Realists and the "Capitalist Realism" of Lueg, Polke and Richter--the new spirit of capitalism tallies with a set of practices which are not necessarily geared towards production properly so-called but are more concerned with the different versions of "activity"--and which may not lay claim to any "alternative" position, but are no less critical of it, anyway.

From French: Simon Pleasance

Notes:

1. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, 1973, republished in 1997, University of California Press.
2. A project undertaken in the wake of Douglas Crimp's project, having laid the foundations of an archaeology of the museum, using as a model Foucault's analyses dealing with the mental home, the clinic and the prison; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, passim.
3. Michel Foucault, *Surveiller et Punir [Surveillance and Punishment]*, Gallimard, Paris, 1975, p. 311.
4. Idem, *ibidem*, p. 306.
5. Id., *ibidem*, p. 308.
6. Id., *ibidem*, p. 314.
7. Robert Nickas, "Private Collection", 1991, republished in *Live Free or Die*, Les Presses du Réel, Dijon, 2000, p. 63.
8. Robert Smithson, "Cultural Confinement", originally published in *Artforum*, October 1972, republished in *The Writings of Robert Smithson*, edited by Nancy Holt, NY University Press, 1979, pp. 132-133.
9. Cf. Hal Foster, "The Archive Without Museum", *October*, no. 77, Summer 1996, pp. 97-119, and D. Crimp, *op.cit.*, pp. 13.16, and "This is Not a Museum of Art", *passim*.
10. Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 11.
11. Hubert Damisch, "Le Musée à l'heure de sa disponibilité technique", in *Cahiers du MNAM*, special issue, "L'Art contemporain et le musée", 1989, p. 25.
12. Id., *ibidem*, p. 28.
13. Id., *ibidem*, p. 28.

14. Crimp in *op.cit.*, "The Postmodern Museum", p. 287.
15. On this issue of the in situ understood as a material AND discursive place, cf. Douglas Crimp, "Redefining site specificity" in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, 1993; Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", in *October* no. 73, summer 1995, pp. 71-89; Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity", in *October* no. 80, Spring 1997, pp. 85-110.
16. Dan Graham, Interview with Ludger Gerdes, 1991, published in *Two-Way Mirror Power*, MIT Press, 1999, p. 70.
17. Cf. for example *Surveiller et punir*, p. 313; Baudrillard's reproach, accusing Foucault of not having managed to discern the disappearance of the panoptic system and its ideal of total transparency in favour of the generalized dissemination/ distribution of the medium in society, comes from a misunderstanding. Cf. Baudrillard, "La Précession des simulacres", in *Traverses* no. 10, 1978, Pompidou Centre, Paris, pp. 27-28: "End of the panoptic system. This further supposes an objective space (that of the Renaissance and the allpowerfulness of a despotic eye. Again, if it is not a system of confinement, it is at least a system of chequering. More subtle, but still in outwardness, playing on the contrast between seeing and being seen, even if the focal point of the panopticon may be blind. [...] Something else when with the Louds "You are no longer watching the TV, it's the TV that's watching you (live)", [...]. This is the later stage of the social relationship, our's, which is no longer one of deterrence: "YOU are the information, you are the social, you are the event, you are concerned, it's your turn to speak, etc." A reversal whereby it becomes impossible to pinpoint any authority of model, power, eye and the way it sees, and the medium itself, because you are always already on the other side. No more subject, no more focal point, no more centre or outer edge: pure flexion or circular inflexion. No more violence or surveillance: just "information".[...]
18. Gilles Deleuze, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", in *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 243.
19. Id., *ibidem*, p. 245.
20. In *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Gallimard, 1999.
21. Id., *ibidem*, p. 131.
22. "Interview with Catherine Trautman, ministre de la culture", by F. Bousteau and J. Poderos, *Beaux-Arts*, no. 165, February 1998, pp. 95-99.
23. Boltanski & Chiapello, *op.cit.*, p. 127 ff.
24. Cf. Boltanski & Chiapello, *op.cit.*, p. 237 ff, as well as Manuel Castells, *La Société en Réseaux I--L'ère de l'information*, Fayard, 1998, and Jeremy Rifkin, *The End of Work*, 1996, *passim*.
25. Cf. on this subject Bernard Marcadé, "L'in situ comme lieu commun", in *artpress* no. 137, June 1989.
26. Benjamin Buchloh, "Critical reflexions", *Omnibus*, January 1998, originally published in *Artforum*, vol. XXXV, no. 5, January 1997; et Id., *Sculpture Projects in Münster*, *Artforum*, vol. XXXVI, no.1, September 1997, pp. 115-117.
27. D. Buren in *artpress*, no. 219, December 1996, p. 63: "...The museum, as I first saw it in the 1960s and 1970s, was essentially a place of promotion. Its increased numbers caused it to lose its aura. Now the fact of exhibiting in a museum no longer hallows anything whatsoever[...] [...] To regain its promotional function, the museum will have to reinvent itself differently, because today, where its power to stand out and impose itself is concerned, it is shattered".
28. Lionel Bovier & Christophe Chérix, "De l'Alternatif à l'Indépendant" in *Les Espaces Indépendants*, JRP Editions, Geneva, p. 15.
29. Smithson, *op.cit.*, p. 58: "Some Void Thoughts on the Museum"; in developing the same idea, readers may also refer to "A Museum of Language in the Vicinity of Art" ("language becomes an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere") and "The Establishment" ("The circles of power become more and more intangible as they move to the edge of nowhere."), republished in the same collection.
30. Michel Foucault, "Dialogue sur le pouvoir" in *Dits et Ecrits*, Gallimard, vol. III, pp. 464-477, 1978 for the original, p. 473.
31. Eric Troncy, report on the *Life/Live* exhibition, in *artpress*.
32. Lionel Bovier & Christophe Chérix, *op.cit.*, pp. 17-18.

power, noted a philosopher by way of reminder, does not consist solely in the great institutional forms of the state, in what we call the State apparatus. Power is not exercised in just one place, but in many different places: the family, our sex life, the way mad people are treated, the exclusion of gay people, relationships between men and women³⁰...

... ONE MORE GO AT BECOMING INDEPENDENT

If the actual idea of alternativeness seems extremely problematical today, other models, borrowed from the film and music industries, have recently been activated by way of substitution, with the aim of producing a more relevant definition of independence. Here too, though, we must be on the alert that this mobilization doesn't result from anything other than fantasy. Suffice it to think, for example, of George Lucas posing as the champion of independent American film throughout the interviews which were one of the spin-offs after the release of the latest episode of *Star Wars*. What he offers is definitely aberrant at first glance, but it is also no less strictly true--from a bookkeeping angle, as it were. *Star Wars* actually represents the unrivalled achievement, in box office terms, of the independent cinema, thereby, and in the keenest of ways, pointing to its "viability". On the other hand, however, this line of argument is completely absurd, if we reckon that this independence serves solely to parrot, as closely as possible, the ambitions and operating methods of the majors. For by considering to what extent Lucas's productions remain in keeping with a majority model (the model, in a word, of the aptly named "majors"), it becomes obvious that independence is not gauged by financial autonomy or by distribution control, but by the greater or lesser proximity of the product to a majority yardstick or principle... The fact that Lucas's films are self-produced through and through, and that he retains control over their distribution as well as control over the related spin-offs and by-products doesn't change a thing in terms of their overall conformity to the presupposed (artistic and commercial) universality in the principle governing their conception. Independence is not a fact (a material autonomy)--but a concept; there is a process of becoming-independent, just as there is a process of becoming-minor, and it is between these two agencies--major and minor--that the real watershed is drawn. Independence and dependence are not

quantifiable notions, but concepts, one of which (dependence) operates like a principle or model which represents the yardstick of the products deriving therefrom, while the other (independence) cannot, by definition, be referred or indexed to other models than those which it constructs for its own use.

The Lucas syndrome long ago struck independent rock music labels and it is also affecting the art production sector. The ill-considered or careless promotion of "artist-run spaces" is just one of the symptomatic modes of this compliance with a majority model which really has nothing new about it, as Eric Troncy reminded us with regard to the *Life/Live* exhibition: "We swiftly understand, however, that the aim of these places is to further replay the production/visibility logic, for which the exhibition space is just the final phase. It is, of course, quite possible that the very reality of the activities of avant-garde artists summons other requirements, other logistics, which are less demonstrative, more immaterial, and more akin to the post-production studio than to the moviehouse"³¹. A requirement--and a pitfall--mentioned likewise by Lionel Bovier and Christophe Chérrix, putting forward the possibility of the exhibition as a "platform making it possible to trigger a series of productions, connections and reflections which often come across their definitive forms elsewhere, later, or never"--otherwise put, replacing a territorial conception of the exhibition, where floor markings and the use of space are still the predominant concerns of the praxis of presentation, with concepts of pre- and post-production, incentive and delegation, with the aim of "defining an area of independence within the ambient cultural supply--with regard both to the public and the media, and resources and politics."³².

If entering or leaving institutions, and taking possession of or marking a territory, belong to outdated methods of a society that we are leaving behind, once the cultural continuum has extended its hold to every layer of society, the sole response (and not "exit") envisageable might well consist, today, in working with the different levels of contradiction at work in our culture, while at the same time going into mourning for an ideal outwardness (thus implying the idea of "alternativeness"), based on which one would be entitled to judge reality. What with the

Münster (1997), like an "advanced form" of the entertainment industry, with the exception, for Münster, of projects rendering the structural parallel between the extramural/outdoor exhibition and theme parks quite evident in their conception. [...] [All these pieces] shared a relative trust in the now problematic definition of a site specificity, just as they offered a rather strange analogy to the perceptual experience of large specular and kinetic structures in a theme park setting as a form of answer to the specific conditions of the "publicity" of the show.²⁶ In passing, we must include among the number of these projects (which Buchloh refrains from doing, without further explanation) the installations of Jorge Pardo and Andrea Zittel, which, without a doubt shared with the one by Dan Graham, mentioned by Buchloh, that incorporation of the conditions of their appearance, as well as that scepticism.

Daniel Buren recently observed that the museum, as it had appeared at the beginning of his work (and as one of the objects of it)--i.e. in the 1960s and 1970s--as a place of "enhancement" or "promotion", was "shattered" by the very fact of its increased numbers (and, let us add, its diversification), which has stripped it of its aura²⁷. What has been shattered, just as much, is the tendency of criticism to convey a discourse likely to have a take on this boundless extension of the museum's functions. By having broadened its area of skills and know-how, and encompassed and adapted the artistic criticisms of the avant-garde artists of the 1960s and 1970s, the museum seems to have temporarily disarmed all critique. It is, it so happens, because the museum no longer legitimizes or hallows anything at all, and it is because the criticisms that have been levelled at it have stuck, that it has incorporated them in its discourse of self-legitimization. The effect is a "dematerialization" of the museum, integrating and pursuing on its own behalf the "escape attempts" of the artists of the 1960s and 1970s, described by Lippard. The very idea of an "escape" or of alternative solutions (and go-betweens) is rendered obsolete by the inclination of art institutions to develop over and above their original area of activity, and espouse their critics until "no objection, no involvement, and no affront--no nothing, in a nutshell--no seems to be really inconceivable in the context of a museum or a contemporary art centre"²⁸.

From now on, the problem is no longer to do with entrance and exit--because there is no outside any more, and because we never get away from the "cultural". The museum has quite literally achieved what, in the work of Robert Smithson, was still in some respects metaphorical: the museum extends its surfaces everywhere, like an endless sphere whose centre is everywhere and whose boundaries are increasingly intangible. Having itself become a discursive construction whose centre is everywhere and whose limits are nowhere, the museum has itself turned into a non-site, a network of signs, where the "centre" and the "edge" are concepts, and exist solely through and in language²⁹. Henceforth there is no "exit", because there is no limit, in either a legal or a physical sense, to the institution, and because the "exit" can never be anything but metaphorical. In *A Sunday in Rivara*, Maurizio Cattelan juggled with this state of things with noteworthy effectiveness--staging his own escape from the "prison system" of art. Emerging, as if from a mill, from an art centre which certainly wasn't expecting this ridiculous escape, Cattelan's "action" represented a presentation stemming from picaresque comedy, playing on the lapse and discrepancy between the persistence of an "alternative" radical discourse in the face of a type of institution that had long since abandoned its disciplinary methods of operation.

By focusing on the most visible institutional forms of artistic power, current claims for self-control on the part of art institutions by artists themselves entertain the illusion that it is enough to put one person in the place of another for the deal to be radically altered. Today, we are the audience of a free-for-all revolving around the issue of knowing who will fill such and such a post, without ever challenging the legitimacy of the post itself. It is up to those who so desire to transpose and apply to themselves the methods of self-control tried out in other fields, but it is anything but certain that the advantage accruing will be favourable to the institutions execrated. "Capsizing" cultural institutions cannot achieve the goals of a political revolution, no matter how modest it may be, as long as people go on regarding the art arena as something aloof from other social and economic institutions (which also presupposes the classical figure of speech whereby the avant-gardes have "failed" to reconcile art and life, get rid of the institution, and so on). Political

unaltered) functions and products of the museum outside its walls. In situ exhibitions, outdoor events and shows, and studios with in-residence periods all work as new methods of a form of control and supervision being conducted extramurally. The substitution of imprisonment by supervised liberty and home monitoring is echoed by the extension of studios with in-residence periods, which are tending to replace the establishment of the museum, and the dispersive dimension of contemporary capitalism is echoed by the extension of the museum within society--criss-crossing the territory, ensuring the cultural dimension of every event, and guaranteeing the broadest possible dissemination in order to retain the preeminent privilege of expressing (and thereby controlling) its meaning and relevance. Nor are we ever done with culture--and the fact of having imposed as a foregone conclusion the highly improbably term: "corporate culture" (not to mention the countless "philosophies" connected with it) is definitely not the least of the impressive feats worked by contemporary societies. It is an expression that is echoed both by the burgeoning status of disciplines such as "heritage management" and "cultural affairs", and by the increasingly widespread fantasy of the corporate or entrepreneurial model in the art world--in thrall to statistical dictates, blockbuster shows... (A model that is still, nevertheless, thoroughly fantasy-like when you know the share represented by the box-office take, as it were, in art institutions, including the major ones).

As has been clearly pointed out by Boltanski & Chiapello, contemporary management does indeed always put the control issue at the hub of its concerns. But the main problem has become one of "controlling a 'liberated enterprise' [...] made up of self-organized teams, working on a networked basis, with neither unity of place nor unity of time. There is not a bottomless store of solutions for "controlling the uncontrollable": the only one is actually that people control themselves--which consists in shifting the constraint of the outwardness of organizational devices to the inwardness of people--,[...] ²³". The model of Taylorism has been followed by the model of Toyotism--where workers are henceforth known as "operators", and responsible for an increasing number of tasks that were previously earmarked for management (quality control, maintenance operations...).

This shift of control devices towards the inwardness of people can still be perceived in phenomena such as the extension of telecommuting--with, as a side-effect, the gradual disappearance of the private sphere, or at least the confusion between this latter and the "public" sphere. The blurring of the separation between private life and professional life, due to changes occurring in the labour market, means that the collective essence of this market is being worn down little by little--as the morality of labour associated with the initial state of capitalism (the morality of rational asceticism) is replaced by a development of "activity", without this latter, be it personal or playful, being actually distinct from professional activity; activity now likened to an intermittent contribution remunerated in accordance with a many-faceted system (salaries, wages, fees, royalties, dues on patents...) tending to gloss over the difference between the income from capital and the income from labour²⁴.

THE MUSEUM IN THE EXPANDED FIELD

The extension of the public sphere to the private sphere, and the increasing muddle between the two, is also clear to see in the art arena, where the conception of what is "public" is indefinitely pushing back its boundaries, from "to lead a happy life, let's live in hiding" and "spare rooms" to the most incongruous of in (and "ex-") situ projects. An emphatic development of the private and the "personal" comparable to the refocusing being operated, in the world of work and labour, by the collective essence of this latter for the enhancement of the individual "activity". In law, everything can incorporate the cultural continuum. One of the manifest consequences of this development is the diversion of the praxis of site specificity with the heritage-related highlighting of a "genus loci" that is no less transhistorical than the artistic ideology which it was meant to last out at, at the outset²⁵. By being carried out in the manner of a touristic development of the ex-situ, the "exit" of the museum is akin, for the art institution, to an emergency exit, once the criticisms levelled by the advocates of conceptual art have been incorporated, and assimilated to its place in its ideology and its operational methods. A "public" art and a touristic development of the ex-situ, as described by Benjamin Buchloh, in relation to the latest "Skulptur Projekt" in

and the factory has given way to the company. Family, school, army and factory are no longer distinct, analogous environments which converge towards an owner, be it the State or a private power, but the quantified figures, which may be distorted and transformed, of one and the same company which only has managers left. Even art has abandoned closed circles and environments to enter the open circuits of the bank."¹⁹ --or those of society as a whole; for this is a distinctive feature as much of capitalist ideology, as analysed by Luc Boltanski & Eve Chiapello²⁰ as of the discourse involving the legitimization of the museum institution, to appear like an open structure, adaptable to every manner of innovation and demand. The ideal, henceforth, is no longer to achieve the highest possible levels of production, but rather "zero stock levels" and controlled flows of goods. For companies, the problem becomes one of stock flows and, for art institutions, one of "distribution" or "dissemination"--there is a real isonomy or equality between the "dispersive" nature of capitalism and the obsession shown by cultural environments and arenas for "distribution" and "dissemination". Control of markets and competition (marketing), and of the press and the powers that be (public relations) are henceforth the crucial goals of management. The major strategic challenge has shifted from the in-house operation of the company (the streamlining of Taylorist production, hierarchization of the chain of command) to an understanding and mastery of the outside world, and from producer to receiver. The company of the period extending from the 1950s to the 1970s, of the type of those built up with the army as their model (the archetype of which is IBM with its uniformed employees), with their strict hierarchy, the reign of the "technostructure", the executive class etc., has been followed by an ostensibly "open" company, oriented towards cooperation and a more "democratic" sharing of responsibilities.

This development, note the two afore-mentioned authors, is due to the dynamic effect of criticism which, without calling the end purpose of capitalism into question--to wit, the requirement of unlimited accumulation of capital--leads it to include within its discourse of legitimization part of the values in whose name it was criticized. These criticisms have led to the advent of a new representation

of the company and of the economic process, typified by promotion of "networked" work (increased numbers of subcontractors, and suppliers, reduction of the corpus of the company, variability of employees based on activities), an obsessive attention paid to adaptation, change, and "flexibility". The solutions put forward by management literature from the 1990s to the two questions which exercise it more than all others--on the one hand, anti-authoritarianism, on the other, obsession with suppleness and reactivity--are conveniently brought together by the authors under the metaphor of the network, mobilized in every kind of context [...]."²¹

Just as criticism of Capitalism and the capitalist spirit have played, and are still playing, a crucial role driving the changes in its legitimizing ideology, so the violent critiques levelled at the Museum and the powers-that-be who are responsible for culture have exercised a certain dynamic in the "minds" of these latter, who have also embraced a certain number of the values on which the criticisms levelled at them were based--openness, "extramural" forays, suspicion of closed circles, and mistrust of any centralized concept of culture... All you need to do is read any old bulletin from the Visual Arts Office [Délégation des Arts Plastiques/DAP] to realize that the vocabulary and concerns of modern management have a huge influence on the way decision-makers think about such things. So a Minister of Culture recently saw fit to declare, in a strikingly condensed version of the rhetoric peculiar to the new style of cultural management, that her role was "to contribute to a broader dissemination of culture in the social fabric, [...]. If there is such a thing as French originality, it is its widespread cultural fabric, which Malraux availed himself of to create his cultural centres [Maisons de la culture]. These days, it comes across in the form of networks and systems, for we are living in a more nomadic period, when young people, in particular, live in tribes. These young people may have given us cause to be afraid of them, but if we believe in them, and if we rely on their networks and systems, they will give French creative activities the influence they deserve"²². The logic no longer has anything to do with integration or inclusion, within the museum, of a certain chunk of artistic production, but with the distribution of the (basically

accepted discourse on the end of "utopias" is one of the most conspicuous signs of conservatism. In a literal sense, there is no "failure" of conceptual art, or post-minimalism, for these, it so happens, were not utopias; for, strictly speaking, the only utopia in this history is the one upheld by the Museum--the utopia of the founding of an ideal realm, and a non-place for art. The whole endeavour of these artists was aimed at highlighting the idealism of this position, and turning the function of the museum back on itself. And in this endeavour, their success is, quite to the contrary, blatant. "...In the 60s, Dan Flavin explains, it was important to show how the Establishment, seen in terms of Establishment institutions, from the school to the museum, could be taken apart to expose its foundation in order to liberate it. This was the radical task of information: since it's revealed, it's liberating. It connected to the somewhat idealistic ironic and political gestures of that particular time. The deconstruction wasn't cynical. And it was more apocalyptic than pessimistic. Presently, I'm not a believer in deconstruction. I don't think it's useful. But I think I share in the interest of that time, commonly shared by many Conceptual artists, of dismantling Establishment structures."¹⁶

But it is also a question of gauging the new developments of society, and the museum adapting to the criticisms levelled at it. By getting out of its walls off its own bat, and by becoming open to activities which do not necessarily lead to the production of "material" pieces, the museum has incorporated these claims made by conceptual art and criticism, just as the ideology of capitalism, from the late 1960s on, has gradually assimilated and coopted some of the libertarian and progressive requisites emanating from the social corpus. The paradigms of disciplinary societies, against which all the criticisms of the museum were more or less explicitly directed, are tending to become perceptibly altered, too. We are leaving the disciplinary societies behind and entering the age of control societies, which operate no longer by way of confinement, but by on-going control and supervision, and instant communication.

CONTROL SOCIETIES AND THE NEW SPIRIT OF CAPITALISM

When Foucault discussed disciplinary societies, in the

course of his analysis he also pointed to a certain number of factors making it possible to suggest that these types of society were those that we were in the process of leaving behind; and that this model, which had been the prevalent one in the 18th and 19th centuries, and where each individual was forever proceeding from one closed circle to the next, was on the point of being replaced by another one¹⁷. The prison actually becomes less and less useful as its functions are gradually transferred towards social work, welfare, medicine, psychology and education... The ideal project of confinement settings, particularly visible in the factory and shared by the classical Museum--focus, spatial distribution, temporal arrangement--is gradually being replaced by the externalization and spread of these functional aspects. The museum is also caught up in this "overall crisis in all confinement environments--prison, hospital, factory, school, family", in which, in the wake of Foucault, Deleuze saw a sign of the emergence of what he described by the term "control societies". "[...] Just as the company replaces the factory, so on-going training is tending to replace the school, and continual control and supervision are replacing the exam. [...] In disciplinary societies, there were endless new beginnings (from school to barracks, barracks to factory), whereas in control societies nothing is endless, people never finish with anything, because companies, training programmes and services are all co-existing, metastable states of one and the same modulation, like something universally deformative."¹⁸

Control societies go hand in hand with a new system of capitalism, whose logic doesn't necessarily stem from excessive production, but--and much more so--from the management of over-production. The economy dies as a result of its excesses and surpluses, and from market saturation. "[...] in the present-day situation, capitalism is no longer for production, which it often consigns to the outskirts of the Third World, [...]. It is a capitalism of over-production. It no longer buys raw materials and it no longer sells finished, ready-made products: it buys finished, ready-made products, or assembles parts. What it wants to sell is services, and what it wants to buy is stocks and shares. It is no longer a capitalism for production, but for the product, in other words, for selling and for the market. It is accordingly essentially dispersive

state of production--the museum thenceforward goes hand in hand with the booming development of the process of the unlimited accumulation of capital, shifting from the safeguarding of antique objects and the logic of collecting curiosities to an endless accumulation of fetishized objects, dealt with independently of the material conditions of their original historical and cultural contexts.

ESCAPE ATTEMPTS

It is precisely the measure taken, by artists, of these changes occurring in the way the museum operates which will make it possible to challenge artistic independence, criticize the museum as a penal system, and prompt the first "escape attempts" listed by Lucy Lippard. Among these attempts, differing strategies and procedures were introduced, as was mentioned at the beginning of this article--"dematerialization", alternative dissemination methods, "site specificity".

By making use of these diverse procedures, artists like Asher, Buren, Broodthaers, Lawler and Serra, to mention just a handful of the most significant names, "...have worked to reveal the social and material conditions of art's production and reception--those conditions that it has been the museum's function to dissemble".¹⁴ Others have turned to production methods which are at the same time incompatible with the museum space, trying to reach new types of public, and trying to construct a social praxis outside the presuppositions of the museum. One of the ultimate goals set by Seth Siegelaub, like other critics and curators connected with the history of what is called "conceptual" art--Lippard, Michel Claure...--was to get round the established art world by putting on exhibitions and shows which were held outside galleries: publications, correspondence, in situ activities standing in for the traditional occupation and use of areas earmarked for art.

It is worth noting that this latter procedure has, from the outset, and among the above-mentioned artists, been aimed at involving this relationship, to the point of including the broadest contextual framework, turning the museum space itself into an object situated in a social and ideological network¹⁵ --unlike the purely phenomenological involvement with the immediate relationships between subject

and object (beholder and work) espoused by artists like Carl Andre and Dan Flavin. The criticism of idealism levelled at modern sculpture and its absence of place at work in the work of artists such as Flavin and Andre was purely formal. The incorporation of the site within the field of the perception of the work simply managed to extend the idealism of art to its surrounding place. The place was understood as specific solely in a formal sense; as a result, it was abstract and aestheticized. The purpose of the "site specificity" strategy was to "reveal" the material system obscured by the idealism of modern art, by refusing the circulation of the work and by asserting the fact that it belonged to a site, against the idealism of modern art--considering the art object as having a transhistorical significance, independent of the place of its showing. The various categories of spaces for so-called "minimal" sculpture, once regarded as general and abstract, are now being regarded as specific, but, paradoxically, it is by no longer being concerned with the space surrounding the work that this latter can describe this space as a "place", a cultural and no longer just a formal framework. Hence, the work of Buren and Serra, for example, bursts in to the place occupied by wilfully refusing to work with it (which, needless to add, does not mean that matters of scale and proportion are treated in an abstract way).

Otherwise put, the "dematerialization" of in situ art and work, procedures that are well removed from one another a priori, from a formal viewpoint, in due course lay claim to positions than can be reciprocated in their effects--challenging the museum (and the gallery) in its functions, either by denying them, or by acting within them; making it (them) appear no longer like a mere container--the way the library is for books--or as the office handing out awards (this is Salon logic), but truly as the condition of possibility for exhibiting the work. Showing that art does not come before its mediation, and that it is not enough to walk out of the exhibition space to also walk out of the place of art--a physical and discursive space. Wondering whether these escape attempts have been a failure or not is certainly necessary, but the ideologically oriented dimension of the discourse about the end of "revolutionary" illusions should be kept in mind--and at a distance. The gravediggers of radicalism in art and the

was an originally egregiously progressive challenge--the way, in particular, of freeing things up in relation to the dictates of representation imposed by the established authorities--it has in turn become one of the instruments available to these latter for constructing their discourse.

For museums are more than walls arranged in a certain assembled order; they are first and foremost discursive systems. The art that is (physically) held inside the museum has been rendered apparently independent, like something separate and apart, making reference solely to its own dynamic and its inner history. Discursive systems, because their primary function is the writing of history--a specific history, whose essential feature is to relate differences to the identity of styles, schools and nations, and relate all the invariables back to supra-historical invariants. In the way history develops--the historicity of praxes--it is kept aloof from the object that has found its way into the museum⁹. So the inclusion of the museum within the field of technique and disciplinary discourse seems justified: "Thus the museum is like the school in that it purports both to educate and to regiment; it is like the prison in that it isolates its inmates in categoric cells; and it is like the hospital insofar as artworks are sanitized and shielded from the nefarious influence of extra-esthetic abuses. Thus confined to a specific place and reduced to a set of taxonomic segments, art is immobilized, stamped as an essence of eternal history."¹⁰

THE MUSEUM-FACTORY [MUSÉE-FABRIQUE]

If the Museum is closely inked with a set of knowledge and techniques peculiar to a period--the knowledge and techniques of a disciplinary-type society--, it is also contemporary with the development of modern capitalism, from which it borrows a no less essential paradigm, with regard to its own future--the paradigm of production understood as a rationalized process. The museum-works [musée-manufacture], based on the merger within it of the most varied products of the craftsman's trades, is followed--as Hubert Damisch has suggested--by a museum-factory [musée-fabrique], where trades and crafts disappear, as do differences. In the classical museum--and this characteristic persists today, *mutatis mutandi*--"...artistic production encompasses the outside of a gigantic studio which, not content with making

room for the widest range of "specialities", entails a universal division of labour, on a planetary scale"¹¹. The works collected inside museums are arrayed by genres, schools, styles and areas of origin. This eclectic gathering only holds good as a result of the legitimizing function of the museum which, as a normative authority, relates this varied selection of contents to the oneness of a body of knowledge claiming to be universal. This legitimizing function, Hamish observes, is nevertheless duplicated by a productive, albeit indirect, function. By imposing a certain "ideal" of art, the Museum also has the function of a model in relation to creative work contemporary with it; it encourages and guides production by way of emulation; it educates taste; and it is a fully-fledged source of inspiration, in its own right.

But what hallmarks the museum-works or museum-machine above all else is the fact that it no longer limits itself to collecting an ever greater sum of eclectic artefacts and showing them to the public: "...It intends to play its part in terms of production"¹². Needless to say, the Museum, strictly speaking, doesn't produce works, in the sense that it might replace the work carried out by artists. But the importance earmarked within the museum with regard to issues involving exhibition hanging and visibility, and issues revolving around the function of the "exhibition", and then its openness to every possible method of production (not necessarily culminating in the production of works), these things do indeed broach this question. Henceforth, the artist stops being the subject of production, and becomes subordinate to the Museum, the way the worker does to the machine. This new step marks the disappearance of craft and trade which, within the ideal and universal workshop of the museum-works, too, used to maintain the artist's subjectivity as a basic criterion. "[...] Just as within the works the collective worker formed by the combination of a large number of fragmented workers has replaced freelance workers, so the machine will in its turn replace the collective worker as the *subject* of production, and to the point of reducing the workers associated to the state of conscious organs, but organs subordinate to the central driving force, just like his mechanical and as such unconscious organs."¹³ The manufacturing mode of the division of labour is followed by the mechanized

sacrificed for the sake of the status quo. It was a sacrifice with no ritual, a killing with loving tenderness for the sake of self redemption, obliterating the excess proper to the appearance that could not be factored into your life. In my despondency and certitude, what to do with the strict refusal of contradictions embedded in the possible world that I actualized from your past? We have known for a long time that like in war, what is done out of love always takes place beyond good and evil and that is why no end can ever correspond to the destructive potential of the weapon of choice. I am affected, not because I cannot believe in you any longer, but because you deceived us. That is why I am astonished, with Darwisch -How can a ghost bleed?

Tuning out his cynicism, which is barely masking our bitterness, I started laughing. Glacial reason besieged him with her tentacles disguised as the last trench he could hold on to under the tyranny of incertitude, fighting the rule of temporariness with what seems to point toward normalization. What is a social legal pact for if not for the sake of preservation and permanence and what are they if not appeasing safety? Depositing his faith in his responsibility, amalgamating self-interest with common-interests, he chose to be faithful to his responsibility, demanding what he believes is entitled to receive by his country -if it comes, unearthed from hidden clay pots.

6

What Remains

I am beginning to understand that it was not that revolutions failed but that the revolutionaries were poisoned with an illusory victory. Fake, because it disguised itself as such at a time in which other battles needed to be fought. And the revolutionaries couldn't see them. Slowly, I glimpse traces of safe passages, underneath. As you know, most of the time the road is lonely and we walk it under the tortuous illusion of desolation. This trip took me to a road inhabited by other loners, poet-warriors, waving

Arendt from afar and unveiling the illusion of the desolation of solitude to each other. We get together every now and then to confabulate new genealogies, seeking those lineages that bind us together as the blue men tribe.

We are measuring the magnitude and the effect of mis-affect

State of siege

and carelessness. It is the immeasurable mourning of the friend and the lover that had wings to heavy to accompany us. Desperate, he left to join Bartleby's army without warning while I was reading the baskets of purple flowers in Darwisch's poem. Stinging scorpion blue, I am writing at dawn, haunted by the ghosts that begin to tell me their names speaking their letters, intoxicated with the red of the earth. At night, I write intoxicated with nebulous arak shimmering nana. In the afternoons, I seek refuge in the fog, intoxicated by the crystal-clear light leaving bedlam with its dis-equation between the inside and the outside. The crystalline light is hard to bear here, and I am writing as a guest from the prophet's cave, inside Beckett's *Endgame*, a place beyond *Sittlichkeit*, which was blown away by the state of exception. Here the analogue of love is war, its opposite is pain instead of hate. We are sitting on the bare conditions of possibility for unconditional care, trying to assess the incommensurable consequences of disinterest and carelessness, figuring out how to practice radical ethics and hospitality, wondering where to aim our faith. The prophet is already pointing toward ethics without morality, suddenly lending me an eye to cry.

Irmgard Emmelhainz is writing a Ph.D. dissertation at the University of Toronto on Jean-Luc Godard's films '*Ici et ailleurs*' (1974) and '*Notre Musique*' (2004).

to the institution for young offenders and the reformatory, to the penitentiary, to the disciplinary battalion, to the prison; from the school to the youth club, to the sewing-room, to the refuge, to the penitential monastery (or convent); from the workers' housing estate to the hospital, to the prison). Continuity of punitive criteria and mechanisms which, on the basis of mere deviance, progressively tighten the rule and set up the punishment. Continual gradation of the authorities-that-be [...]"⁴. This penal continuum doesn't shift the abnormal to somewhere else, for, strictly speaking, there is no outside. Whether you are inside the walls or outside them, you are always "within the law, at the very heart of the law, or at least in the thick of these mechanisms which proceed imperceptibly from discipline to law, and from deviance to infringement."⁵

When organized by way of continuum, disciplinary societies are societies which don't have a "centre of power", "... but a multiple system of diverse elements--walls, space, institution rules, discourse"⁶; the model of the penal or prison city is thus not the body of the king, with the various powers-that-be radiating from it, nor is it the contractual gathering of wishes giving rise to a body at once individual and collective, but a strategic distribution of elements of differing types and levels." Likewise, the Museum is not the centre of cultural power, it is a regulating element thereof. For by containing a certain number of cultural productions, it says as much about them as it does about what it excludes, and this is just as much the object of the judgements and verdicts which it pronounces. In the central position occupied, to all appearances, by the museum (and it is actually a matter of no more than appearances--namely, distributing ways of looking and viewpoints), the museum, with its principle of panoptic vision, is connected with a whole series of other "prison" systems and devices which are, to all appearances, quite distinct--since they are designed to relieve, heal, help and educate--but which all tend, like prison, to wield a normalizing power. For in this kind of arrangement of intricate, interwoven systems, culture cannot, by law, be removed from the principles governing this normalization system with no "outside", relating all the differences to identity, and subsuming the specific histories in the hypostatized category of History. As Bob

Nickas picked up; in an essay dealing with Broodthaers, but with explicit references to Smithson: "The ordering and classification of things, and people are included here as well, enables one to narrate "the story", indeed to insist on its singularity: to deny multiple points of view, loose ends, contradictions, unanswered questions... We know that museums appropriate the meaning of every object they display. Things are not revealed, they are *contained*, nothing is left to chance."⁷

And it was against just this inclination towards normativeness that many critics and artists of the 1960s and 1970s rose up. In a 1972 article titled "Cultural Confinement"⁸, Robert Smithson wrote: "Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. Artists are expected to fit into fraudulent categories. Some artists imagine they've got a hold on this apparatus, which in fact has got a hold of them. As a result, they end up supporting a cultural prison that is out of their control. Artists themselves are not confined, but their output is. Museums, like asylums and jails, have wards and cells--in other words, neutral rooms called "galleries". A work of art, when placed in a gallery, loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of esthetic convalescence. [...] The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized, it is ready to be consumed by society."

Smithson was up in arms here against what was the favourite target of the entire generation of artists producing "dematerialized" art, which he here describes as a normative system, based on the prison model, which applies appropriate systems for ensuring artistic "independence", aimed at controlling culture. The Museum has traditionally been thought of as a sanctuary, a place apart where time is in abeyance, and where things are frozen as if in ice. But if, by separating art productions from the supervision of religion and the powers-that-be, aesthetic independence

The Museum as Prison

Post Post-Scriptum on Control Societies

Vincent Pécoil

The metaphor, be it explicit or distorted, of the museum as "prison" became a commonplace in the 1960s and 1970s among the artists and critics belonging to what some today refer to as the "neo-avant-garde". In her introduction to the re-publication of *Six Years*¹, more precisely titled "Escape Attempts", Lucy Lippard reverts to the crucial motivations of the most radical artists of the day--escaping from the "cultural confinement" described by Robert Smithson in his writings. It was an escape attempt that had taken on the most literal of forms (a foray "outside the [traditional] frame" for showing art, with Lippard reminding us the extent to which the New York MoMA, for example, was regarded by American artists as the major target) as well as the most metaphorical. For the "dematerialization" of the art object, be it the doing of artists themselves or curators like Seth Siegelaub, was seen as an alternative strategy with regard to the institutional system for exhibiting and receiving art (including commercial galleries).

DISCIPLINARY SOCIETIES

As a space of exclusions and confinements, the museum came into being in the context of what Michel Foucault called "disciplinary societies", and makes reference, simultaneously, to a certain number of models which it shares with the establishments peculiar to these societies: family (schools, styles and movements), workshop (with the division of labour implicit therein), school (the educational and edifying end purpose of the museum) and, last of all, the judiciary (the museum as an authority issuing verdicts). The invention of the museum occurred at the same time as the incorporation of the prison within penal law, as a current punishment and no longer the privilege of kings and princes, at the end of the 18th century. The aim of this article² is to work out the fortuitousness, or otherwise, of this temporal coincidence, and accordingly gauge the relevance (i.e. the reality) of this metaphor: the museum as prison.

The underlying principle of the classical museum, which came into being in the mid-18th century, at the same time as Bentham's panoptic structures, borrowed the ideal of isolating visibility that was the salient feature of the panopticon. The objects placed in it were done so as if "on deposit", and this so that they might be seen. But over and above this literal visibility, the museum was/is, first and foremost, a discursive system, whose function was/is to pronounce judgements, and whose end purpose was/is normalization. What Foucault's studies of prison systems help us to grasp in relation to the Museum is that this latter is a tool, element or instrument giving rise to a tangle of systems of knowledge and power. Here, from now on, analogical reasoning finds its boundaries--the museum is not "like" a prison, but it is based on a muddle of forms of power and knowledge in which it plays an active part. "The prison fabric of society provides both the real capture of the body and its perpetual observation. [...] Its panoptic functioning enables it to play this double role." [...] "The prison system represents one of the frameworks of this power-knowledge syndrome which has made the human sciences historically possible. The knowable person (soul, individuality, consciousness, behaviour, it matters little here) is the object-effect of this analytical investment, and of this domination-cum-observation."³ It is undoubtedly illusory to wonder whether there is a type of space or paradigmatic, founding, ideal discourse which might apply to the Museum in the same way as Bentham's panopticon might apply to prisons. There is no such thing, precisely because the relationship between the museum and the prison is not a relationship of analogy, but one of continuity--the model of the museum is the model of the prison system. The Museum is part and parcel of the prison network described by Foucault, which encompasses all the various disciplinary systems, operating scattered in society. In *Surveiller et Punir* [*Surveillance and Punishment*], Foucault does indeed stress the dimension of continuum, gradation and dissemination of the prison system with "disciplinary" societies. There is no solution of continuity between the different normalization systems: "... imprisonment, with its surveillance and punishment mechanisms, functions, on the other hand, on the basis of a principle of relative continuity. Continuity of the institutions themselves which make reference to each other (from welfare to the orphanage,

encounter is traumatic because I can never know how the other sees me, opening a rift between how I see myself and what I project onto the other, and that gives me anxiety. Also, in the face to face my scope of vision narrows down because it is focused on the other's face. Postponing the face to face and walking facing forward are acts of faith—a leap out of incertitude and the eschewal of hope. The eschewal of hope in favor of the leap of faith I am trying to describe here is not a suspension of ethics, but its degree zero. It is not that I cease to address or to answer the other, but that I give my faith to the wholly other.

Lacan

Zizek Here faith is absolute difference, an absolute break, pure potentiality and possibility. Faith gives me the certitude of the other's love in its potential. I turn you into the subject of my faith, accepting that my desire is not enough to invite you to respond to my faith. What I believe is wholly independent of your will. The suspension of the face to face is not: «Aimer, ce n'est pas se regarder l'un l'autre, c'est regarder ensemble dans la même direction», as such love cannot be possible at the time of rampant individualism, when the future is still a bomb that we hear ticking in the present. Facing the tyranny of incertitude, all that can be afforded here is faith, neither hope (a luxury), nor doubt (doom). I have faith that Orpheus knows that I'm walking behind him, I have faith that Eurydice is walking behind me. Walking away from Waiting—But where to? There are no safe passages as the roads I see are plagued with three-dimensional unbreachable obstacles, breaches of promises.

Saint Exupery

Arendt

For Godot

4

Literary Misunderstandings

Deleuze We are made out of pure pasts. The other (*autrui*) is the expression of a possible world, that is, the other presents him/herself as a world to me, opening up in my past blisters that contain and envelop a multiplicity of possible worlds. When I encounter the world that *autrui* presents to me, I inscribe in him/her a possibility from an 'I was' that can either be frightening or reassuring. Unknowingly, the encounter with *autrui* actualizes a past that does not coincide with the subject I desire, the object of the possible world. When the possible world embedded in *autrui* becomes frighteningly unbearable, the degree zero of ethics

is endangered because such fear may cause the obliteration of intrasubjectivity, creating transparent machines. Insofar as narcissism is the realm of transparency, seeing through each other, we ceased to own our own appearances and became each other's masturbatory phantasms of our own, vulnerable narcissistic subjectivities. In making each other transparent, we became foreign to one another, uncanny, embodying hidden secrets. Operating under *hostilpitality*, we added up guests and hosts, summ(ing) *ghosts*. We will never know how and which traces were actualized in the stories we told each other. In front of and behind the invisible, the inscription of our stories onto each other's skin threatened to return as a haunting. Seeing through, we leashed out memories before death, deception, the memorial sentiment of futile surrender and sacrifice. I fought in the name of opacity, tried to unveil secrets, to slice open spaces in between transparent images by speaking out, *touchée*... it was too late. You wouldn't hear about double souls, just about twins—and we already have twins elsewhere. Then, you'd become insensible even to your own affects and sufferings, *poète maudit*, absorbed with your impassible search for the gold that you believe can disentangle your loom, unfasten your freedom.

Zizek

Derrida

Schiller

MAH Today I point a finger back at you. I carried the burden of both of our desires, forced to disown my appearance and my knowledge, you bearing my gaze, silently, desperately gazing at the unseen. Your transparent silence said: memory is the prison of desire, I am, we are trapped. We were hardly able to separate the bad past from the potentially redemptive one, fearing to compromise memory. Yesterday a cat died inside *Endgame* and one of my lives—the one played bleeding the other's wounds—left accompanying him. Today I realize that I am rewriting *autrui* from the site of my own forgotten memories.

5

Unearthing the Clay Pots

"They are butchers when it comes to hospitality"
From *Trip in the Ruins of Al-Walaja, Rihla Fi Atlal Al-Walaja*, by Mustafa Khalil al-Sayfi

The radically, unassimilable different needed to be

For him whose name sounds like sa-l-t
 Coinciding swift appearance,
 When and why
 A murmur passes through a falling horse
 Whose scars he is making me bleed
 And to his brother who is a warrior,
 Translating to crystal blue light-
 words bleeding me

1
 Warm Spleen

Holding back the rain to come
 Suddenly chose not to move toward me as a man or as a poet,
 Amiss to name me Ophelia,
 Instead you took me for a scape-ghost.
 Scape-goat
 Scape-ghoat
 Scape-ghost
 Guest + host = ghost
 Windows and doors wide open,
 I wish to break out from your silting triple equations,
 Exile myself from the spell of the red earth, from the
 endless shaven hills.
 Walking away from your mixed signals of capitulation and
 resistance,
 From the confusion between movement with action
 At best translated as impassibility, mon poète maudit.
 You forgot
 That these lips know how other lips have cut after,
 Our hushed eco-graphia
 On the skin: "Dans le véritable amour c'est l'âme qui
 enveloppe le corps."
 And how songs of other times sailed back into our ears
 Unannounced, out of joint, in eternal recurrence.
 Knowing from the beginning that the odds were against me
 I spoke words that can only be written, hid beneath.
 Below, the memory that is now forgotten,
 Once I could laugh my own tears.

From now on,
 Make sure that window is tightly shut,
 My soul might become the wind in the dark,
 Come in and brush your skin with my breath until you fall asleep,
 Sneak inside your chest so you breathe me,
 Or having stumbled upon you in one of your Oliveiran walks,
 My soul will be the moon embracing you with my rays.

2
*Nah ist und schwer zu fassen der Gott. Wo aber Gefahr ist,
 wächst das Rettende auch*
 Friedrich Hölderlin

3
 Waiting

For Godot Now I know, settling accounts from a past life, I found
 myself living on this side, walled-in, Waiting. It was so
 dark and uncertain that I couldn't breathe. I stopped
 reading signs. Instead, I addressed you sketching out a
 theory of love, trying to resist the invisible forces
 making me move oscillating, hesitating, making me fidgety
 and wonder: Will I be able to multiply three months by
 three, by four? Will we be granted more precious nights?
 As an attempt to breathe, I folded myself into Orpheus-
 Eurydice transforming doubt into its opposite, which is
 faith. Getting away from waiting, the first time I walked,
 I went too fast and got bitten by a snake whose nest I
 accidentally stepped on, during my hesitant and hurried
 escape. The poison made me spiral down toward the underworld,
 deeper into the murky realm of incertitude. I then unfolded
 into Orpheus and was granted by the gods a chance to go
 down to look for Eurydice. On our way back from the
 underworld, as Orpheus, knowing that if I turn around to
 face Eurydice because I doubt whether I will encounter her
 loving gaze I will lose her forever. Thus, as Orpheus, I
 placed myself in a perpetual present, postponing indefinitely
 the moment in which I will turn around to confirm Eurydice
 is walking behind me. The perpetual present I seek to exist
 in thus, postpones indefinitely the face to face between
 Orpheus and Eurydice -as a leap of faith.

Levinas The face to face encounter is ethics and responsibility
 and it implies responding to the call of the other turning
 one's gaze toward his/her face. Yet, the face to face

guest and the enemy (Hostis in Latin). What seem to be different, at times even contradictory terms are in fact key concepts which make the space and gesture of hospitality. Derrida even crosses between these contradictory words: "Hospitality (hospitalité), Hostility (hostilité), hostile hospitality (hostipitalité)." See: Derrida, p. 79.

12. Derrida, p. 61

13. Derrida, p. 100. "Even so" writes Anne Dufourmantelle in her introduction to Derrida's text, "one must continue to think this law of hospitality as a gravitational force which "destabilizes" the complacency of the laws of hospitality." See: Anne Dufourmantelle, "Invitation", in Derrida, p. 33.

14. Derrida writes of "...the coercion of the host who accepts to chose, to pick out, filter, select his guests, his visitors or invitees, those he had decided to grant shelter, the right of visit or hospitality." For Derrida "there is no hospitality, in the classic sense, without a man's sovereignty over his own home; But because there is also no hospitality without finality, hospitality can not be realized, but through filtering, through selection, and so through exclusion and an act of violence. The injustice, a particular injustice, even a certain breach of oath, begins in that very instance, from the threshold of the right to hospitality." See: Derrida, pp. 85-86.

15. The Other according to Levinas is not one, but carries with it the Third - the representation of the rest of humanity, the entire human collective. See: David Gauthier, "Levinas and the Politics of Hospitality," *History-of-Political-Thought* 28.1, Spring 2007, pp. 165-166

16. Mustafa Dikeç, "Pera Peras Poros: Longings for Spaces of Hospitality," *Theory, Culture & Society* 19.1-2, 2002, p. 227.

17. Dikeç, page 229.

18. Dikeç, page 134.

19. Dufourmantelle, p. 32.

20. "There are some threats upon the privacy of the home" writes Derrida, "which enable xenophobia, in order to protect my self-hospitality - that of man to himself - I want to be a master in my own home...so I can accept into it whomever I shall desire. I begin to view the foreigner as unwanted, and virtually as I would an enemy, all who invades my 'home', into my be-in(g), the power of my hospitality, my host's sovereignty. This other becomes a hostile subject of whom I might become a hostage...". See: Derrida, pp. 85-86.

21. Derrida addresses the notion of parasitism briefly: "...the general problematic nature of the association of parasitism and hospitality is indeed the one we are required to open. How are we to differentiate between a guest and a parasite? Principally speaking, the difference is obvious, but for that we need a law; hospitality, acceptance, the reception offered must be subjugated to a strict and restricting judgment. Not every random comer is accepted as a guest if they do not enjoy the right of hospitality or the right for shelter, etc.. Without this right, he cannot enter my "home", the "home" of the host, but as a parasite, an exploiting guest, illegal, covert, subject for potential deportation or incarceration." See: Derrida, p. 89.

22. Derrida, pp. 129-130.

23. In his article, Dikeç dwells upon the misinterpretation of hospitality as a warm welcoming, and perceives it as requiring both openness and mutual familiarity between guest and host. While attempting to become

a better host, a blurring of borderlines between host and guest may occur. If the guest does not respect these boundaries, he is denying the host of his right not be taken over (conquered). See: Dikeç, pp. 236, 239.

24. Hal Foster, "Archives of Modern Art", in: *October* 99, Winter 2002, pp. 81-95.

25. Ariella Azoulay, *Training for art: Critique of Museal Economy*, Tel Aviv: Hakibutz Hameuchad, 1999, pp. 108-109.

26. Azoulay, pp. 86-87.

27. Irit Rogoff, "Looking Away - Participations in Visual Culture," in: <http://collabarts.org/?p=6>

28. "Space of appearance," a term which Rogoff borrows from Hannah Arendt.

exhibition wishes to examine. The frequent use of the word "visitors", which here substitute "spectators", is not random. This choice is aimed at the relationships which are woven upon visiting the museum (be it the specific space of the Bat-Yam Museum of Art, or the artistic establishment it represents). It seems that in order to deal with the elements of this occasion, the experiences concealed in it and the modes of communication that conduct its course, the customary practice of representation is not sufficient any more.

In relation to the praxis of representation, and as an alternative for the "arresting (of) the continuum of everyday actions" it produces, one of Irit Rogoff's articles suggests a different action, that of "Looking away"²⁷. It is an extended version of the principle of participation, which is not satisfied with just emotional identification or mere contemplation in front of the object of Art, but calls for the integration of the spectators' performative, daily actions, in a process which transforms them into active players. This stand perceives the audience as subject matter, and the space of exhibiting as a site, which points out manifold possibilities which are not necessarily to be found between its own walls.

Rogoff also binds "looking away" with "coming together" - a collectivity which is not based on identity (national, sexual, political etc.) or on ideology, and which does not produce a collective heritage. It is a daily, arbitrary collectiveness that comes about when people gather together around a common interest. It is formed through gestures of speech and action, and as such it precedes every formal and institutional form of the public sphere. It has a loose existence, a temporary expression after which it dissolves. The space in which this expression is formulated is a space of appearance (where I appear before others who appear before me), which exists when people are in each other's company²⁸.

We would like to suggest that the gesture of hospitality is in fact a curatorial action, which can be used as an alternative to the traditional act of representation. Much like the turning away of the gaze, hospitality is a transient action, which exists in a specific and constantly changing space and time. Within the artistic space, this action of hospitality seeks to release the work of Art from its restricting framework of separatist, segregating privileges,

and through the refusal to strategies of centralization, to create for it a space of participation and collective interaction. The attempt to sustain this gesture within the museum space invokes various questions - Can a museum host? Can works of Art host? Does hospitality within the museum space necessitate setting up rules? If so, what are those rules? Who determines them? Beyond these question, which remain open, hospitality grants us the ability to look afresh at the borderlines and fundamental contours of the museum's space, and to examine closely its capacities, the human relations and different forms of communication that are woven within it.

From Hebrew: Avshalom Suliman-Altshuler

[All quoted parts from Derrida and Dufourmantelle were translated from the Hebrew text by the translator]

Endnotes:

1. Tracy McNulty, "Hospitality after the Death of God," *Diacritics* 35.1, Spring 2005, pp. 72-73.
2. Jacques Derrida, *Of Hospitality (Cultural Memory in the Present)*, Tel-Aviv: Resling, 2007, p. 66.
3. Blake Stimson and Gregory Sholette, "Periodising Collectivism," *Third Text* 18, Issue 6, 2004, pp. 573-583.
4. Irit Rogoff, "Production Lines," in: <http://collabarts.org/?p=69>
5. About the nostalgic romanticism for the group as a pre-modernist notion, as a part of a yearning for liberation from the estrangement brought about by life in modern society, and which stems from an imaginary perception of the past, see: Jean-Luc Nancy, *The inoperative community*, 1991, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 17-18.
6. Rogoff, "Production Lines"
7. Rogoff, "Production Lines"
8. More about the perception of collectiveness as opposed to the concepts of authenticity and originality as they appear in the traditional, mythical perception of the lone artist awaiting inspiration, see: Charles Green, "Collaboration as symptom," in: <http://collabarts.org/?p=4>
9. Stimson and Sholette, p. 573.
10. Stimson and Sholette, pp. 574, 581-583.
11. Green too recognizes a change in contemporary artistic collectivism, in relation to that of the sixties and seventies. He describes it as a shift from a creating of the self through the co-operation, towards activating a co-operative-self in relation to un-aesthetic criterions: ethical problems, communities, tasks and projects. See: Charles Green, "Group Soul," *Third Text* 18, Issue 6, 2004, p. 596.
12. From the outset, this linguistic term conceals many concepts, among which are the simultaneity of the host and the guest (*hôte* in French), of the foreign and hospitality (*Xenos* and *Xenia* in Greek), and of the

documentation of the group's activities and for their glorification with flags, spectacular objects, texts and photographs. This work is close in spirit to others made by the group regularly - choreographies which follow day to day movements of large crowds, while drawing upon esthetics and demagoguery prevalent in both youth movements and in aggressive propaganda practices.

On the Museum

Out of the extensive research concerning the museum institution [see also Vincent Pecoil's article published here] it seems that Hal Foster's important article recognizes most precisely the dialectics between the critical attitudes toward the museum as moving between reification and animation. For instance, this dialectic position is demonstrated through the stands of Paul Valéry and Marcel Proust, as they are described by Adorno: While Valéry perceives the museum as a mausoleum - a burial ground for the Art of the past (and so points to the artist's studio as the authentic place of occurrence for Art), Proust sees the museum as a clean, spiritual place (in opposition with the studio's dirty space), and the white cube as a place which resonates the internal spaces to which the artist withdraws in order to create. In addition to these outlooks, Foster also addresses Benjamin's concepts of the value of presentation and the aura, and the way these concepts leak into Malraux's "Museum with no Walls". Later on Foster identifies the contemporary museum as a place that mainly presents its own Spectacle value. By this, according to Foster, the museum's role shifts, from an archival institution preoccupied in the conservation of memory, to one engaged in visual practices of presentation²⁴.

Ariella Azoulay's book addresses the museum's presentational practices as well. The Art museum, says Azoulay, wants an object with a universal validity, thus ignoring the particular circumstances of the object's production, generating it as a closed denotative-unit with privileged status, whose context is separate and external to other possible economies of exchange in which it might have had a different meaning²⁵. The curatorial practice of presentation, according to Azoulay "creates unique relations between sender and receiver, in the sense that facing the statement the receiver assumes the sender's position and repeats the same actions." This praxis does this by "arresting the

continuum of everyday actions, distancing the instrumental gaze, bringing the thing into a state where it is recognized as an object by the consciousness, and interprets its 'is-ness'"²⁶. In other words, what is considered here are the constitution of the object's artistic status, and the establishment of the occasion of viewing, through strategies of isolation, concentration and differentiation.

The groups participating in this show address in different ways the modes of inclusion and action presented by artistic institutions. The group of street artists named *This is Limbo* aims its endeavors at the open spaces which surround the closed interior of the museum. A crack in the pavement, planted seeds, telephone poles - all these are concrete representations of urban space, and of the preceding action performed in it. The process of growth, however, does not only represent similar actions carried out through the city, but is in itself a real process. Surprisingly, it is the open space that endangers sprouting and growth, while the closed museum space, which becomes a sort of a greenhouse in this work, supplies these processes with a real chance of succeeding.

The group *Incas of Emergency* works with materials found in the museum's warehouse or cast around it. This is in fact a perception of the museum as a productive site whose byproducts are gathered in its periphery, not to be shown to the public. These materials are combined in this work to form a modular ready-made sculpture, which contains a variety of media and may be moved around by the spectator. It is a work based on the concept of the existing as a changeable thing, and on the re-centralized, recycled margins.

The visitor assumes a crucial role in the work of *DAKA*. A stenographer, who is situated in one of the exhibition's spaces, writes down the words of visitors who are passing by. When there are no visitors, the work does not exist; where there is no guest - there is no host. These two statuses are revealed in this work as two beings which are created from one another, and which exist in complete interdependence with each other. In addition to that, the shorthand writing creates abstract graphic expressions, which transform the spoken words into an enigmatic sign-script, in a way that also raises questions concerning language, representation and interpretation.

The status of the visitor is one of the key elements this

Dotan and Perry's "Glasshouse" directs the visitor into the artist's domestic space, through the projection of this territory on four of the museum's walls. An internet camera is active in the actual private home, documenting all that takes place within it. The materials which are uploaded onto a web site (with no editing), and which are later moved onto the walls of the museum, show performance acts which take place inside the house. These performances are intentional actions which take into consideration the gaze that watches and photographs them in such a way which opposes daily routine actions, but also influences them. However, what seems to be a limitless voyeuristic gaze is in fact controlled by the artists in every aspect. This work examines various borderlines - the domestic space is being breached by its displacement into the Internet, which in turn is being relocated into the museum. The last of these spaces now contains a series of external parallel spaces, real and virtual to the same degree.

In the work of **Escape Program** the visitors find themselves in a space at once familiar and strange. The different sections of a house are represented this time using their characteristic sounds, their every day background noises. The room crystallizes around the visitor as he walks through it, and the rooms appear only when one reaches them. And so visitors take part in the formation of a domestic living space that surrounds them, but it is only a recorded, duplicated space, sounding only its distant echoes.

The complex situation that the concept of hospitality places at the threshold of this exhibition can be characterized through its inherent component of liminality. As **Dikeç** suggests, hospitality is a liminal point which points to the regions beyond its boundaries¹⁷. It is the point where the host awaits his guests in **Pierre Klossowski's** "Rules of Hospitality", quoted by **Derrida**: "The landlord, having no other, more urgent concern than to bestow his happiness on every other men, be it whom it may, which shall come, as evening falls, to dine at his table and rest under his roof from the weariness of the road, awaits with concern at the doorstep the foreigner which he will see as a savior advancing at the horizon. And when he shall see him coming, as far as he may be, the master will make haste and call him: 'enter quickly, for I fear my own happiness'¹⁸.

And, as **Anne Dufourmantelle** claims in her introductory article for **Derrida's** text, "...hospitality can only be

offered here and now, someplace...as if the place with which we deal in concerning the issue of hospitality is a place that a-priori does not belong neither to the host nor to the invitee, but to the gesture in which the one receives the other..."¹⁹.

In the work of **Jazzstylecorner** group another aspect of the liminality of hospitality is demonstrated, as both the anxiety and threat which characterize the guest's arrival materialize in it²⁰. The group members let lice grow on their heads, and use the museum's space as a laboratory for their cultivation. They sleep and eat in the museum, change the temperature of its rooms, and document the development of the colony. It is a double display, straightforward and concrete in nature, to the concept of parasitism through driving the concept of becoming a guest to its extreme²¹. This display aims at creating a discussion around the social perception of the idea of the parasite, which is often used to label certain publics and to exclude them out of society. The visitor in the exhibition is invited to be a guest in the group's living quarters, and even to join a meal with its members, but in order to do so one must overcome and cross the menacing threshold of parasitism.

"To cross the threshold", writes **Derrida**, "means to enter, not only to approach or to come. An odd reasoning...is the one practiced by that impatient master who awaits his guest as for a liberator, his own savior. It's as if the foreigner holds a set of keys...as if the foreigner is capable of saving the master and release the power of the host; It is as if the master, as a master, is a prisoner of his place and power, of his own being-ness, his own subjectivity...The master, the one to invite, the inviting host is indeed the one becoming a hostage - the one who has truly always been so. And the guest, the invited hostage, becomes the one inviting the inviter, the host's master. The host becomes the guest of the guest. The guest becomes the host of the host. This exchange transforms each, to the other's hostage. Such are the laws of hospitality"²².

Public Movement group occupies a position, which is similar to the act of taking over or occupying the museum²³. The artists place a new inscription alongside the sign bearing the museum's name which reads "Public Movement House", and turn one of its rooms into a site dedicated to the

Both elements come into being with the request to identify oneself, directed at the guest. Derrida writes: "The foreign is first and foremost foreign to the language of the law in which the duty of hospitality is phrased, the right for refuge, its boundaries, codes, the methods for its safe keeping, and so on. He is forced to ask for hospitality in a tongue which is by definition not his, in the tongue forced upon him by the head of the family, the host, the king, the master, the rule, the nation, the state, the father, and so on. They force upon him a translation into their own tongue, and that is the first violence. The question of hospitality begins here: Is it right to demand of the foreigner to understand us, to speak our language...before we accept him, and so we can accept him, into our home?"¹².

According to Derrida and Levinas before him, one must differentiate between ethical hospitality (the unconditioned kind) and the political one (with many rules that come with it). "Everything happens as if hospitality is the impossible" writes Derrida, "as if the law of hospitability defines this very in-ability, as if it is not possible not to break it, as if The law of total, unconditional, exaggerated hospitality, the categorical command of hospitality commands us to break all of the many rules of hospitability, that is the conditions, norms, rights and responsibilities imposed upon the hosts and hostesses, upon those who host and... upon the guests...And mutually, everything happens as if the many laws of hospitality, while marking boundaries, power, rights and duties, their essence is provocation of the law of hospitality and its breaching, the law that commands us to offer the random passerby unconditional welcoming"¹³.

The initial step in implementing hospitality as a curatorial practice in this exhibition is the choice we made in entering groups to the museum's space, which required the reexamination of that space, its boundaries and conditions. The next step was the distribution of an open call - an open invitation to groups and collectives from Israel and around the world. The groups who take part in the show were chosen by an extended team, and with a dual awareness: firstly, that from the outset the act of choosing is a committed act of selection and exclusion¹⁴. Secondly, that we do not choose only guests but also hosts: with their

entry into the museum the guest groups become hosts of the third side of the triangle that constitutes the museal relations - the public of visitors.

The work of Alina & Jeff Bliumis brings about a double inversion in the traditional relations between the museum and its audience. The artists cross the traditional boundaries between the two spaces again and again - on the one hand they are hosted in the home of a local family which is situated outside of the museum space, and on the other - the visual documentation of that encounter, presented in the museum, leads to the insertion of the private space of the home into the museum. In addition, a complex relationship with the artistic object is present through the work - the painting, that original object de Art, is not presented in its more obvious location (the museum), but rather in the private home of the hosting family. The public is no longer the conventional visitor in the museum, who comes to behold works of Art. Not only that this work (both the action and the painting) is displaced to their home, but their staged photograph becomes an exhibit in the museum.

When dealing with hospitality one of the notions that need be examined is the home, the space in which the gesture takes place. According to Levinas the concept of 'home' is the initial point for human actions, and functions as a haven and a safe place in which the self can dwell (as a guest). With the acceptance of oneself inwards into the home, it constitutes itself as a being with ownership. The self secludes itself, centralizes itself, becomes an autonomous being, clearly separated from the outside. However the home can be opened through the gesture of hospitality directed towards the stranger or the Other, an action which according to Levinas complies with the moral decree demanded by the other's face - "Thou shalt not kill". That is to say, the face of the other obliges the self to express active interest in the well being of the Other. Through the bringing of the Other to its home the self frees itself from its own introversion inside the home, which thus becomes a vessel for the compassion towards the Other (which in turn is based on the fact that both sides are in effect guests)¹⁵. However, as Mustafa Dikeç claims, the arrival of the guest also destabilizes the home. Hospitality upsets the privacy of the Home, and threatens its closed and comfortable space¹⁶.

over its own social being, here and now, everywhere and at anytime¹⁰.

The groups which were invited to show in this exhibition manifest a variety of modes of collaboration which relate to different social forms of collectivity - from permanent associations created around a common ideology, through temporary gatherings and fictitious unions of all kinds.

Ma'an Association/Etgar Magazine/Video 48 present the work of an association, which up until now operated in several branches around Israel and on the Internet, and is now relocated it into the Bat-Yam Museum. "Beit Ha'am" (in Hebrew: the People's Home) is a gallery for Art and poetry, which once a week becomes the headquarters for the actions of a professional union offering information and employment consultancy for workers. **Alfred Gallery** is an Art gallery run by a group of artists, and is located in the Tel-Aviv neighborhood of Florentine. In the video work shown in the exhibition all the members of the group appear (each in their private surroundings) while having a fictive debate concerning the acceptance of a new artist to the group.

The pseudo-documentary video manifests the power of the group not only as a decision-making community, but also as an association with rules, regulations and border-lines.

The Tel-Aviv Group also performs a functional shift in the space of the museum. For the duration of a single night the central hall of the museum becomes a site for the performing of one of society's most common ceremonies - the wedding (some museums nowadays rent their facilities for such occasions to exclusive groups and for the sake of financial profit). The group, which in daily life lives as a commune, uses the museum for a collective wedding ceremony, in the tradition of similar ceremonies which were once held in the Israeli Kibbutz. This ceremony centralizes a multi-member community, and, for the couples, functions as a moment of exposure in front of an invited audience. Because in this case those who are getting married are artists, a certain ambiguity is drawn upon the concept of ceremony and performance. Does the title 'performance-Art' nullify the validity of the event as a wedding rite? Perhaps it is the other way around - does the ceremony's validity cancel out its artistic definition?

ARTPOKER is another temporary gathering, only with a totally different set of rules. It is the initiative of a single artist, Daniel Yahel, who gathers a different group of

artists each time for a game of Poker, in which every player stakes a personal work of Art, in a mixture of performance and real game. Aside from creating a space for cooperation between the different artists (however temporary and transient), the work deals with the economic side of Art through gaming tactics and play practices. Although sometimes hidden or repressed, this side is nevertheless an integral part of the Art field, and affects all its players.

Similarly, "PONZI'S" project by the French duo **Société Réaliste** deals with Art's commercial facet, this time through a made up product offered to the visitors for sale, using the pyramid method. This product, although it does not exit, has several sub-brands, graphic materials, sales-charts and more. As in other projects by this group, here also the artists work under the name of a corporation founded solely for this occasion (not unlike "straw-companies" or fictitious entrepreneurship which pop up in the market on daily basis).

In "The Postmodern Choir" by **Group Zero** the visitors are invited to recite the words of a poem written by members of the group. All of these voices will be joined together to form a single choir which will exist eventually in a web site constructed for this purpose. The community in this work is a virtual community belonging to a potential future.

On Hospitality

This exhibition offers Hospitality as a *modus operandi* for the museum (as a particular space which also represents an institution) in dealing with the collectives that act within it.

It is a notion that stems from the private sphere, transferred to a public institution. The gesture of hospitality offered by this exhibition is not only a positive act of generosity. This is, of course, true to all other arenas in which this gesture exists. This notion of hospitality is but the surface of a concept whose breakdown calls for the scrutinizing of the space in which it exists, of the relationship formed within it, the conditions that enable its existence and the fundamental contradictions found in it¹¹.

The idea of Hospitality is, first and foremost, a moral, ethical command which contradicts its own practice, an act that always necessitates the setting of rules and boundaries.

appearances³.

In her article, entitled "Production Lines", Irit Rogoff attempts to map out different artistic collaborations since the sixties in relation to other Modernist collaborations that preceded them. According to Rogoff, a group action which is practiced as part of the Modernist concept of avant-guard tends to formulate as artists gathering around a coherent project, in the name of a common artistic goal. Such a group is formed through a certain affinity between individuals, and does not cast aside Individuality's heroism (any historical survey will show each such group as having a number of prominent Artists, dominant talents or leaders)⁴. Stimson and Sholette further claim that the synergetic whole of Avant-garde collectivism (which is larger than the sum of its parts) was used as an agent for Modernist ideas, among which was the promise for social, political and technological progress, and was acting out a futuristic vision of a new society, which in itself was created to fulfill the sense of loss of a pre-modern collective bond⁵. 1968 is the year which researchers mark as a turning point in the history of collective action - the 'year of barricades', of demonstrations, anti-war, anti-colonialist and anti-capitalist movements; a year which marks an era of criticism of systems, and of a growing recognition of issues concerning social status, race and gender; an era in which a new understanding of the mass-media was formulated and employed, in which the author's status was destabilized, while hierarchies were overturned and boundaries between genres revoked; an era in which the consciousness that ideology not only exists in the political-governmental sphere but is also present in every individual's daily existence grew; a time in which a growing recognition saw the artist as one who does not create naively, naturally and spontaneously, but inherits a historically-defined role in relation to specific institutions, with which he must create some kind of relationship⁶.

Beginning in the sixties a new kind of collectivism is formed in the artistic arena - one which focuses its attention less on the artistic object, and more on the processes of its production. This collectivity crystallizes while creating social relationships, and emphasising a critical examination of the work of Art and the context in which it is assembled and showed, in contrast with the Romantic notion of the artist as a unique individual⁷.

In their examination of the different forms of social associations after Modernism, Stimson and Sholette point out a social collectivism of new kind, which is formed by limited, condensed groups that are subjugated to management and control; random gatherings such as urban queues or groups of company man, in which individuality is exchanged for production skills, and for a handful from the Capitalist wealth. It is a dynamic collectivism feeding on consumerist culture. In the field of Art, the writers pinpoint a shift from perceiving Art as a given structure, towards an active interference in the sphere of mass culture. Artistic collectivism is no longer characterized as a singular homogeneous form, or as an avant-garde champion of progress, but is rather formed around fluctuating, unstable identities, and adopts the heterogeneity in its core. The arena for this collectivism is culture. It does not concern itself with devising models or master plans, but is, rather, interwoven into the net of cultural exchange⁸.

However, according to Stimson and Sholette, in differ from its predecessors contemporary collectiveness has ceased to refer to culture as its central medium, but rather situates itself in relation to Capitalist globalism in various manners. They recognize two modes of contemporary social associations. The first includes collectives of public opinions, which gather around beliefs, strategies and a sense of mutual affinity in the name of - or in opposition to - an ideology. The other mode is related to the new economy, and is manifested in different forms of hyper-Capitalism, in the DIY method, and with a minimum amount of regulation (some examples are chatting over the Internet, community-based web-sites such as eBay, various social networks and more). According to Stimson and Sholette this kind of communalism nourishes Capitalist values such as entrepreneurship, efficiency and productivity⁹.

The two writers further claim that for the contemporary artistic collective the medium is no longer culture, but a direct involvement in social life. What used to be a struggle over forms of representation, identity and life-style, has become a direct assault formed through a collective yet decentralized action, which manifests itself with every means possible and is directly involved with the forces of production. The collectivist dream is no longer aimed at a futuristic, idealistic future, or at the disruption of culture, but rather assumes responsibility

MoBY HOSTING

A Group Exhibition

Milana Gitzin-Adiram, Leah Abir

Hospitality is simultaneously a privilege and an ethical duty, a moral decree and a structured political action which takes place in a defined time and place, between two specific players. However prior to all other aspects, hospitality is a liminal action - the threshold is the condition and site of occurrence for its appearance, and for its rapid dissolution. The condition of liminality presumes openness and transition, while always and inherently, a valid border-line which can not be made to disappear exists in it. These are the conditions for the formation and fulfillment of hospitality - an action with well-defined time and space, but which is so brief and transitory, that it exists mainly through the gesture, speech and action.

Throughout the three months of the exhibition, the Bat-Yam Museum for Contemporary Art hosts in its various rooms an assortment of groups and co-operations from both Israel and around the world. Collective action is dynamic and social in nature. It is aimed more towards process and action than towards the production of a finite artistic object, and its sphere of activity is mostly ex-territorial in relation to the establishment (alternative venues, the street, the World Wide Web). All these constitute it as an action foreign to the museum establishment. As it enters the museum, group action conveys with it questions and doubts, while undermining the museum's *modus operandi* and the traditional standards which dwell among its walls. There is a fundamental correlation between the occasion of hospitality and the concept of the group - both community and family. This connection appears in the earliest myths of hospitality, as in the more recent writing dealing with it. In the formative myth concerning hospitality, which is the biblical story of Abraham and Sarah's visitation by angels, the guests' action precedes the act of union with God. In this mythical visitation, in which Sarah receives word about her son's miraculous birth to come,

the act of hospitality initiates the chain of events that will lead to the eventual birth of a nation and a community¹. In the writings of Jacques Derrida, one of the central writers to deal with the subject of hospitality, "...the right of hospitality requires from the very first moment a home, a dynasty, a family, a familial or ethnic group which accepts a familial or ethnic group...[and] inscribes the social and familial status of both sides in a contract..."².

On groups

Although the roots of group action are deeply planted in the history of Art, it seems that it is not the only context in which this phenomenon may be examined. Many attempts to characterize the nature of artistic collectives draw upon similar attempts from the wider cultural spectrum, and society at large. Not only is collective action interpreted differently in different historical periods, it can in itself be used as a test case for the examination of transformations within culture and society. The validity of such a step draws upon two factors: The first, since the artistic practice is interpreted not only in relation to itself, but also through the correlation between the way Art practices and artistic institutions change in relation to the values of the time. The second factor draws on the fact that one of Art's central characterizations, at least in the last hundred years is the attempt to break out the borderlines that restrict the "Artistic", through canceling out barriers between Art and life, and through intervening and integrating with other areas of culture and society as a whole.

In the 1960s and 70s collective activity experienced a tremendous blossoming, in Western Art in particular. Diverse dynamics for its creation were set up, together with a variety of modes of appearance. These forms still resonate in today's artistic collectives. The recurrence of this collective phenomenon in contemporary Art can be related to the ripening of certain political, social and economic conditions, however, since collective action is not unique to our time only, one must also consider this phenomena's repetitive nature. One of the most interesting propositions for the examining of this notion is offered by Blake Stimson and Gregory Sholette, who claim that since collectivity expresses the general production conditions in a concerted fashion, it can reoccur again and again in different

MoBY HOSTING
מובי מארח

MoBY

מוזיאון ב'ת ים
MUSEUMS OF BAT YAM

Director and Chief Curator: Milana Gitzin-Adiram

MoBY Hosting

Group Exhibition

The Ben-Ari Museum of Contemporary Art
April 2007 - July 2008

Exhibition

Curators: Milana Gitzin-Adiram, Leah Abir
Producer and Assistant Curator: Smadar Keren
Research and Assistant Curator: Orit Bulgaru
Administration: Liat Zabudowsky
Production Manager: Pazit Tal-Or
Production Assistants: Olga Zolin, Daniel Grover, Lois Shafier
Exhibition design and hanging: Tucan - design studio Ltd.:
Eyal Schoenbaum, Eitan Goldstein
Technical Equipment: Doron Screens

Catalogue

Design and production: Guy Goldstein
Translation: Avshalom Suliman-Altshuler,
Romi Mikulinsky (Irmgard Emmelhainz),
Yoav Kenny (Vincent Pécoil)
Plates and printing: Contour Print Productions

PR: Eila Eitan
Head of education department: Nitza Perry

© Bat Yam Museum of Art, 2008

Bat Yam Municipality
Department of Culture and Strategic Planning

Special thanks

Rafi Nasi, Sigal Cohen, Yossi Avraham, Nissan Almog
Yael Moria-Klain, Sigal Barnir, Tamar Darel-Fossfeld
Ariel Adiram
Yona Marcu and Yossi Balt - Israel Foreign Ministry
Alain Monteil and Yael Baruch - Institut Français, Tel Aviv
Ezra Dosh - Super Dosh
Omer Krieger, Ronen Lalena



הבינאל הבינלאומית בב'ת ים לאדריכלות הנוף העירוני
Bat-Yam international biennale of landscape urbanism



מוזיאון
ב'ת ים



MoBY HOSTING
מובי מארח