

דה-קולוניאליות ודוקומנטה חמיש-עשרה: אנטישמיות, אידילמוד וכישלון התרגומים

אילת זהר



תצלום 1. קולקטיב "ארכיוון אמנות אסיה" (Asia Art Archive), מראה הצבה בפרידריציאנו, דוקומנטה חמיש-עשרה, קאסל, קאסל, © 11.6.2022 צילום: פרנק ספרילינג Asia Art Archive

שבוע הפתיחה של דוקומנטה חמיש-עשרה הוסרה מהתערוכה יצרת האמנויות צדק לעם (People's Justice) של קולקטיב "טARING PADI" (Taring Padi) האינדונזאי מכיוון שנמצאו בה שני דימויים אנטישמיים – האחד של יהודי חרדי עטוד פאות, מעשן סיגר וחובש מגבעת שעיליה האותיות SS, ודימוי שני, אנטי-ישראל, של חזיר בדמות חיל חמוש שעלה כסדתו המיליה MOSAD. בשל שני הדימויים האלה, שנמצאו בתוך ערב רב של דימויים אחרים, הושמו אוצרי התערוכה, קולקטיב "רוואנגראופה" (Ruangrupa) מאינדונזיה, בחוסר

רגישות תרבותית, באנטי-ישראליות ובאנטי-קפיטליזם מערבי. היצירה כוסתה תחילתה בבר שחור ולבסוף הוצאה מן התערוכה (Mitter 2022). הצעורה שהופעלה במקורה זה (Dautrey 2022) הלהיטה את הוויכוח הציורי בגרמניה והביאה להתקבשות של שגרירות ישראל בברלין, ארגונים יהודים וארגוני המגנים מפני אנטישמיות. השערוריה החריפה עד כדי דרישת הפתורתה של מנהלת התערוכה, סא宾 שורמן (Marshall 2022), ואיוםים בדבר סגירת התערוכה ופרויקט הדוקומנטה כולו.

כעבור חודש פרץ סקנדל נוסף: קולקטיב "קולנוע חתרני" (Subversive Film), שיוצריו הם פלסטינים גולים מלכנון ומבלגיה, העלו תוכניתה הקרנות בשני אתרים: הקרנות קבועות במסגרת התערוכה עצמה בחיל אוזור הובנר (Hübner areal), והקרנות מתחלפות בכית התקולנוע גלוריה במרכזו Kasel, שלוו בדיזון עם אנשי הקולקטיב ועם הקהיל, באירוע שכותרתו הייתה סללי טוקיו (Tokyo Reels). אנשי הקולקטיב ועורכי סדרת ההקרנות הושמו באנטי-ישראליות, בפרו-פלסטיניות ובಹקרנת חומריהם אלימים (Harris 2022). רשימת ההקרנות כללה מבחר סרטים דוקומנטריים שצולמו ונערכו בידי במאים יפנים, פלסטינים, איראקים, אירופים ואחרים, אולם התוכנית זכתה לביקורת נוקבת מטעם המארגנים הגרמנים. אלה הקימו ועדת בדיקה לתוכנית המוצעת, ובעקבות זאת הוסרה הסדרה מן הדוקומנטה.

שני אירועים אלו מהווים את נקודת הפתיחה לדין במאמר זה, שבו אני מבקשת לשרטט קווים לדמותו של תהליך הדה-קולונייזציה של תערוכת הדוקומנטה בכלל, ולהתאר כיצד תהליך זה בא לידי ביטוי בתצוגת המהדורה ה-15 של התערוכה בפרט. לשם כך אדון בשני האירועים הללו, אבחן שאלות של אנטישמיות בהקשר האינדונזיאי וארד לעומקה של סוגיות תוכנית הסרטים כפי שתוכננה בידי קולקטיב "קולנוע חתרני". דרך הדיון בשני היבטים האלה, תחת כינויו של קולקטיב "רוואג'ופה" ופרויקט לומפונג – כן כינה הקולקטיב את אירוע הדוקומנטה כולו – אבחן את השערוריות שעוררה התערוכה בקרב המארחים (ማרגני הדוקומנטה) והקהל בגרמניה כמקרי בוחן הנוגעים לשאלות של קולקטיביזם באמנות עכשווית, דה-קולונייאליות, אנטישמיות והסכסוך הישראלי-פלסטיני, ואummer על השתקפותם של כל אלה בתערוכה.

תערוכת דוקומנטה חמיש-עשרה הייתה מأتגרת במיויחד: היא לא נבנתה על פי המסורת האוצרותית המקובלת, ולא היו בה עבודות מפתח של אמנים מפורטים ממרכזי האמנויות הגדולים במערב או פרויקטים חדשים המתגוררים את שפת האמנויות המקומיות. זה היה תערוכה שהפקיעה את מקומו של האוצר לטובת הקולקטיב, את מקומו של המיסטר לטובת הקהילה, את מקומה של התערוכה לטובת אירוע פרפורטיבי חוויתי. בכלל, דוקומנטה חמיש-עשרה אתגרה לא רק את המושגים הבסיסיים של עולם האמנויות העכשווית, עניין שבגינו סבלה מדימויי ירוד בקרב אנשי עולם האמנויות הממוסד (לצד האשמות באנטישמיות). היא הייתה מأتגרת במיויחד בהצעתה לחשב מחדש על היחסים בין העולם הראשון לבין עולם השילishi בהיבטים שונים, ובעיקר ביחס לאחר, שבמונחים רבים הוא עבר דרך מושג האנטישמיות.

הפרויקטים שהוצעו בה יצרו תחושה שהשאלות הבווערות אינן דוקא אלה המעסקות את אנשי העולם הראשון (גרמניה, למשל), וכי יש מקום לראות את הסוגיות הרבות הרוחשות ברחבי העולם באור חדש. בפועל, מדויב בעקבות תרגום וגישה בניסיון ליצור חיבור בין מערכות מושגים שפועלות במקביל, באמצעות פועלות חשיבה דרך מערכיים של תרגום, בינו-תרבותתי. למעשה, דוקומנטה חמיש-עשרה הודעה: מסגרות אוצרותיות מוכרות נפרצו, ומכאן ואילך מחלכים אוצרותיים יהיו פלטפורמה לשיחים מרוביים השותפים למסגרות תצוגה של מערב אירופה ולמרכזים האמנוחתיים שבها, ואוצרים שאינם מערכיים ייצבו בהם על כיוונים חדשים.

התפיסה הדיקטומית הקלאסית, זו המפירה באופן נחרץ בין טוב ורואו לבין מרושע ונחות, בין אירופה ובין הדרום הגלובלי, העסיקה מאד את אשיל מבמה כאשר המשיג את שאלת הניגוד הקוטבי בספריו Mbembe 2017 (*Critique of Black Reason*), שם הרחיב את הדיון באירועים הדרמטיים הסובבים את תהליך הדדה-קולוניזציה. מבמה הדגיש כי תהליכי השחרור והאוטונומיה של החברות ששוועבדו בקולוניאלייזם מאוכלסים בדמויות של התליין (האויב) והקורבן התמים (האפריקני), כבניגוד מניכאי. האויב, או המוציא להורג, ממש את הרוע המוחלט; לעומתו, הקורבן ההגון מתואר כמי שאינו מסוגל להפעיל אלימות, טרוד או שחיתות (שם, 88). מבמה מבקר עמדת פשנטנית זו, שבה כל צד מבוצר בעמדתו ובתפיסה הבינרית המחלקת את העולם ל"טובים" ול"רעים" ומתייח בצד השני האשמות הרסניות במחותן, ומציע לפתח את המושגים למערך מורכב יותר. עמדתו שופכת אוור על אופיו הבעיתי של הויכוח בין "רוואנגופה" ובין סוכני התרבות של גרמניה, שיח חסר תועלת שבו כל צד נאחז בעמדתו המוחלטת ומסרב להכיר במערכות של ריבוי ומורכבות היישובים בלבד הבעיה שעלה מתוך תרוכת דוקומנטה חמיש-עשרה. רואי להציג בהקשר זה כי עמדתו של מבמה, המבקשת להכיר במורכבות של יחס הכוח שבין אירופה לדרום הגלובלי, מופיעה גם אצל אימה זואר (Césaire 2000) וחנה ארנדט, שהדגישו כיצד האלים הנאצית כוננה עצמה את חזותן לאירופה של עמדות גזוניות וצורות של אלימות שהאירופים פיתחו בתוך התהליך הקולונייאלי (ארנדט 2009 [1951]). זאת ועוד, אף שעמדתו של מבמה מבקשת להכיר במורכבות של יחס הכוח לדרום הגלובלי, הוא עצמו הפך קורבן של התפיסה הדיקטומית שעליה הצבע בכתביו: באוגוסט 2020, לאחר שקיבל את פרס גרדה הנקל, הזמן מבמה להיות דובר מפתח בכנס בטריינלה של רוהר, אולם הותקף בביקורת חריפה על עמדותיו מצידו של פוליטיקאי מקומי, איש המרכז-ימין לורן דויטש, שציין כי מבמה חתמ על עצומה של תנעת BDS (שננה קודם לכך עלייה הפרלמנט של גרמניה בעל תנוצה לא חוקית), וטען כי מאמריו מביעים תפיסות אנטישמיות ומשקפים עמדה של "יחסות השואה". בכך התכוון דויטש למאמר של מבמה משנת 2016 שבו השווה בין יחסו של השלטון הישראלי לשטחים הכבושים ובין האפרטהייד של דרום אפריקה וגם קבע כי האפרטהייד, כמו השואה, מייצג "פנטזיה של הפרדה" (Mbembe 2016). לביקורת הטרור פליקס קלין, הממונה מטעם

הממשלה הפדרלית על חיים יהודים בגרמניה, שציגו בעמדתו של דוטש, ולכך גם הוסיף את הטענה כי "יש קשר בין לימודי פוסט-קולוניאלים לנטישתיות". ניסיונות להגן על העמדה הביקורתית של הניתוח שמציע מבנה נתקלו בתגובה גרמנואנטרטית של קלין: "מה שגורוע מנקודת מבט גרמנית איינו הופך לראוי רק מפני שהוא מגיע למקום אחר" (Ratskoff 2022). ליבת הוויכוח שהעלה המקרה הזה היא השאלה אם העמדה הגרמנית מוחלטת, ולפיכך אין לאתגר אותה או להציג בפניה שאלות. בהמשך עמדה שאלת זו בלבית הוויכוח בדוקומנטה.

דה-קולוניאליות, תרגום ואידלימוד

במאמר ביקורת הסוקק את המהלים של דוקומנטה חמיש-עשרה ושל הביאנלה ה-59 בונציה מזהה מבקर האמנויות דייוויד גיסליט את חורבן המערכות של האמנות המודרניות והאמנות העכשוויות המוכירות במערב, שלפי עמדתו נסחו כמערכת של סדרת תנועות אונגררד המחריבות האחת את ערכי קודמותיה (Joselit 2022). בניגוד למערכת זו של פעולות עוקבות, גיסליט טוען כי המהלים האוצרתיים בדוקומנטה חמיש-עשרה (ובביאנלה ה-59) ביקשו להציג "נרטיבים היסטוריים אלטרנטיביים", חולפים לאלה שהובילו את שיח האמנויות במערב – נרטיבים שmagieus מן הדרום הגלובלי (בדוקומנטה) ומנקודות מבט פמיניסטית (בביאנלה), כביקורת על העמדה התרבותית הנרקיסיסטית של המערב שלקחה לעצמה את תפקיד הפטרארכליות הקולוניאליסטית וה齐בה עצמה זה מאות שנים בראש מערכת הידע, המצוינות, הכוח, השליטה, הפריבילגיה ורוחחית الآخر. בהקשר זה, מוסיף גיסליט, הדוקומנטה מציעה את ה"תרגום" כמושג מרכזי להבנת התהליכים של אמנויות עכשוויות בדרום הגלובלי (ובביאנלה – את ה"מטמורפוזה"), מכיוון שמדובר ביצירת יחס חליפין בין מתודות, תהליך המביא לכדי פרוגמנטייה ואי-יכולת להכיל, או כפי שגיסליט מכנה זאת – "ההיסטוריה מבוקעת לריסים" (שם).

לעדמה זו שמציע גיסליט אני מבקשת להוסיף כי עברו דריידה, פועלות התרגומים היא לעולם פולה של חליפין, המכילה בתוכה את בלתי אפשריותה: דבר מוחלף בדבר, ערך בערך, מושג במושג. במאמרו "מהו תרגום 'דלוונטי'?" הוא מתייחס למושג התרגומים כאלו פועלות חליפין דרך ניתוח רעיון "ליטרת הבשר" שבמחזה הסוחר מוננציה (דרידה 2007 [1999]). ליטרת הבשר הוא מושג הנוגע בחליפין ובתרגם, והוא מעלה גם שאלות של אחריות הנוגעות במושגים כמו המרה, הדרה והכללה, המובאות דרך דמותו של שיילוק, ובריבוי הפרשניות שקיבלה דמות זו במהלך השנים. דמותו של שיילוק והדיון של דריידה במשמעותו "יהודי" מקבלים משמעותה דרך הדיוון באנטישמיות בהקשר של הדוקומנטה, ועל כן אני דנה בדברים אלו כמתווכים שבין שאלת התרגום והמסומן "יהודי", בתוך הקשר הרマー והחליפין של ליטרת הבשר, דרך ערך מוניטרי והסימן בשדר – המסמן הטוטלי, הבלתי מהיק, שאינו ניתן להマーה, של המסומן "יהודי" (שם, 33). במאמרו, דריידה מתייחס

להסוחר מונציה כדי להסביר כיצד חליפין מתבצע: תמורה ליתרת הבשר שהובטה מציע אנטוניו סכום כספי, ובאופן דומה, בכל רגע נתון, תרגום הוא מהלך נחוץ (של המרה) ועם זאת בלתי אפשרי (בשל היכישלון הנטווע בו). באופן דומה, טען דריידה, בהסוחר מונציה "ההקללה שאינה ניתנת לחישוב, ההתאמה הבלתי אפשרית אך הנטענת ללא חドル בין ליתרת הבשר לכיסף, תרגום נתבע אף בלתי ישים בין הפשט היחיד של גוף סגוליל לבין השיריות של סימן כללי, של שטרוי כסף או של מטבח" (שם, 34). נקודה האחרונה שמעלה דריידה ביחס ליתרת הבשר מתייחסת לתהליך המרה: בעוד שיקספיר התייחס בכך בכרור לתהליכי המרה של שיילוק לנצרות, בדיוון שדרידה עורך במושג ה"תרגם" הוא מתייחס ל"שבועה" ול"נאנות": השבועה של אנטוניו לחתירה ליתרת בשר" כתשלום על חובו, והנאמנות לעמוד בדבריו ושבועתו. שיילוק מסרב להמרה תרבותית זו מכיוון שהתחייב בשבועה של הברית הישנה, המסתמנת בבשוורו דרך המילה – ועל כן הוא אינו מוכן לקבל את התרגום לערכיים מוניטריים, ודבק בסימן המוחתחם בבשר (שם, 47). בנקודה זו, הנוגעת לתרגם, להמרה ולהתמרה, ג'ורג'יו אגמן מגדיש כי התרגום הוא גם פועלה של השבתת המשמעות – הפונקציה הראשונית של השפה או של התרבות. כך בין גיסלט את הפיכתם של המלים המרכזיים באמנותו ל"רטיבים היסטוריים אלטרנטיביים" בתערוכות אלו, תרגום שמיועד לאפשר לסייע לסייע חדש להימזג פניה (Agamben 2007, 32).

בכך מתקרב אגמן לעדתם של מבמה וחברי קולקטיב "רואנגרופה", שמשתמשים במושג "דוקומנטה" אולם מתרגמים אותו ויוצאים לתוכו משמעות חדשה. חוקר האמנות היפני *שיגמי אינגה* (Inaga) דן בהרבה בשאלת זה של תרגום מושגים בין תרבותיות ומצעיע על ה成败 המבנה במעבר למערכת אחת לאחרת (Inaga 2010). הוא מגדיש תהליכי שונים במהלך התשע-עשרה ומתאר את השלכותיהם על קבלת של מושגי אמנות מתרבות אחרת ועל ההיסטוריה אליהם, ואת היכישלון הכרוך בעובדה שהמערכת האירופית הוצאה בראש סולם המושגים, ולפיכך מערכיים תרבותיים אחרים נדרש להתייחס לсловם המבנה זהה ככל המהלך היחיד האפשרי (שם).

אנשי "רואנגרופה" מציעים כי תרגום של מושגי עבודה אינדונזים כמו עקרון הלומונג (lumbung) – או "اسم הארץ הקהילתי" באינדונזיה – המושג שבחרו כדי להעמיד את מערכת ההתייחסות בדוקומנטה כמרכז חלופי למושגי היצירה והatzoga המוכרים בשירה ביום – הוא כמו פועלת קציר או אסיף של הפעולות הנוכחות. בהמשך, הם פעלו על מנת לתרגם את מערכת התצוגה והעבודה שהיו מוכרים במסגרת הדוקומנטה בעבר, ואת הפרויקטים שנעשו במקומות שונים בעולם, אל תוך מערך הלומונג בדוקומנטה בקהל. במקרה זה, תהליכי התרגום והחליפין של קולקטיבים (collectives) שונים הוא גם התייחסות ברורה לאוספים (collections) ולארכיבים שונים שהוצעו בתערוכה, והוא מגדיש את הקשר שבין קולקטיב לאוסף (ואולי גם לאוסף), ומציב אותו כאחד המפתחות החשובים להבנת מהלך התרגומים. עם זאת, לאור השערויות, המריבות וחוסר ההבנה שליוו את הדוקומנטה לכל אורכה, אני חוזרת לטענותו של דריידה על בלתי-אפשרותו של התרגום ועל המאמץ

הקיים הנדרש כדי לאפשר מעבר ולהליפין תרבויותים שיוכלו ליצור ממשימות חדשות – מה שכי הנראה קרה רק במידה חלנית מאור בדוקומנטה חמיש-עשרה.

בדיוון הנוכחי אני מרחיב את המחשבה על הבלתי-יניצן-לתרגם גם ביחס למושגיםקיימים בדיוון (לפחות ברגען לדוקומנטה חמיש-עשרה), כמו אנטישמיות, גזענות, קולוניאליזם, השמדת עם, הדרום האגובלי, הסכסוך הישראלי-פלסטיני וקפיטליזם – מושגים מורכבים הקשורים זה בזה לבני הفرد, וכל דיון צריך להכליל בתוכו את המורכבות והקשרים המרוביים שביניהם ולעתים אף את הניגודים המוחלטים ביניהם. רעיון ה"אי-למוד" (unlearning) שמציעה אריאלה עאישה אゾלאי היא העזה מתגרת בהקשר זה, מכיוון שהוא מבקש לפעול נגד מוסכמות וערכיהם קיימים כדי להביא לבחינותם מחדש ולאפשר הבנה של קשרים מורכבים בין מושגים (Azoulay 2019). אゾלאי ממקמת את המושג "אי-לימוד" בתוך עולם יחס הכוח והכיבוש ומעלה אותו בדיאנה בצלום אימפריאלי. היא דורשת לדאות בצלום תחילה שבו אין רק יוצר אחד – הצלם – אלא מערכת של שותפים שבו פועלים הצלם, המצלמה, המצלום, הנסיבות, הסביבה והתנאים ההיסטוריים, ויחדיו הם בוראים את הדימוי הסופי. על כן נדרש מן הצופה תחילה אי-לימוד של הנחות העבורה, הידע והתיאorias הקיימות. נורה שטרנפולד מתייחסת לשאלת אי-ה לימוד בקשרים של משלות וכוח (כדרך להתנגדות), על פי עמדותיו של גרמי והצעתו לאי-לימוד של ציונות לערניות שלטונו), וגם ביחס להוראה ולהבנה של מערכת קיים (למשל בחינוך לאמנות), וכתוצאה לכך – לתהיליך הצפיה ביצירה במבט מחודש (Sternfeld 2016). אירית רוגוף מצהירה כי "התיאורטיין הוא מי שהתיאוריה מوطטה את הוויטוינו. בנגדו לצבירה של כלים וחומרים תיאורתיים, מודלים אנליטיים, נקודות מבט ועמדות, מלאכת התיאוריה היא פרימת המצע שעליו היא עצמה ניצבת". בכך היא מציבה את אי-ה לימוד, אי-הצבירה ואיה-הידיעה בדרך הפעולה של האינטלקטוואל (Rogoff 2015 [2004]).

בדוקומנטה 11, שנערכה בשנת 2002, אוקוי אַנוּזָׁזֶר (Enwezor) הציע לראשונה מערכת של שאלות שmag'iyut מקריאות פוט-קולוניאליות ודה-קולוניאליות של עולם האמנות העכשוית. במקום הגישה השיפוטית חסרת הרון של אוצרות קלאסית ושל מחקרים תולדות האמנות באירופה, שקידמו רעיונות של אוניברסליות וטוטליות, אנווזר הציע מהלך ביקורת פוט-קולוניאלי שאפשר את כניסה של אמנים מן הדרום האגובלי, מאפריקה ומאסיה, והציג אלטרנטיבה לכוחות שלטונו עד אז שליטה מלאה במערך הדוקומנטה. בדוקומנטה חמיש-עשרה קיבל מהלך של אנווזר דחיפה נספת: לאחר שאנווזר שאל לגבי כוחו של האוצר, "רוangelופה" מימושו את תשובה דרך פיזור הרכזיות ושבירתה.¹ ואולם, מאז דוקומנטה 11 חזרו הביקורת והמבקרים לעסוק ביחסים בין אירופה לדרום

¹ אנווזר היה האוצר הלא אירופי הראשון של הדוקומנטה, ודוקומנטה 11 הייתה הראשונה באף החדרש, והכרה העלה ציפיות ובوت לעתיד פוט-קולוניאלי גLOBלי. להערכה קדמה סדרת הערכות בלגוס, ניו דלהי, סנט לוסיה, ברלין ווינה, ובתגובה בקהל הצביעו לראשונה בעבודת אפיונים פוט-קולוניאליים.

הגלובלי ובאופן הרחבתם, כך שהבחירה בקולקטיב האינדונזאי "רוואנג'ופה" שיקפה את הניסיון לצאת מן המבנה האירופו-центрלי של התערוכה.

אבל מודיע רק עכשו, ומדובר כה מעט? יודגש כי בעבר אכן הוצגו בתערוכות אמנים מן הדרום הגלובלי, אולם לרוב הם הוצגו בפרויקטים נלוויים לנרטיב המרכזי, או שהאוצרדים שיתפו אמנים שמתאמו את הפיסתם, בחזקת אורחים ולא מוביילים. זאת ועוד, עד לשנים האחרונות, אמנות ממחוזות הדרום הגלובלי הוצגה לרוב במוזיאונים אתנוגרפיים – והוא אחד מהלכים של המאה התשע-עשרה שיצר הפרדה ברורה בין "אמנות יפה" (fine art) ובין "אמנות" (craft) או "אתנוגרפיה" – מושג שהיה אמרו לכלול את כל מה שלא עלה בקנה אחד עם מחוות אירופה הקלאסית וערבי האמנות שלה. דוקומנטה חמיש-עשרה אתגרה את התפיסות האלה, הביאה את החומרים ה"אתנוגרפיים" אל מרכז הבמה ודרשה התבוננות מודקדקת בנרטיב האלטרנטיבי שהוא מוכחים יוצרים מן הדרום הגלובלי.² קוג'ין קראטני (Karatani) בוחן את שאלת היחסים שבין האמנות של אסיה ובין זו של אירופה מبعد לתהליכי המודרניזציה ביפן ומתייחס לרצון לzonoh את הנרטיבים, המבנים והסגנונות של אסיה לטבות המודרניות והסגנונות החדשניים, ולרצון לחבר לאומות החזקות ולנרטיבים המוביילים של מדע, תיעוש, קפיטליזם, גזע, לאומיות וקולוניאליים, כפי שלא היה אפשר לצפות. זאת ועוד, למורות החשיבות של אנווזור ושל דוקומנטה 11, ולמרות הניסיון ששתתה קרולין כריסטופ-ברקרגייב לחזור על ערכיו בדוקומנטה 13, דוקומנטה חמיש-עשרה הייתה האירוע היחיד שבאמתלקח את מערך המושגים הזה צעד אחד קדימה והניח על השולחן מצע ערכי ודגשים תרבותיים אחרים.³ התערוכה הייתה אירוע שהציג על היפוך

² ג'יימס קליפורד העלה אתגר זה כבר בשנות השמונים, כאשר חישב מסלול חדש ובחן את החלוקה המזיויאלית ואת מקומם של אובייקטים שמשמעותם מן הדרום הגלובלי. עד אז ניכסו אובייקטים כאלה אל מרחב המזיאון ולאמנות יפה רק בזכות יצירות מערביות, שעיל פילרטיב המקובל היו מושפעות מיצירות שונות מאפריקה – העلمות מאביג'ין של פיקאסו הוא דוגמה ידועה לכך. (Clifford 1988).

³ דוקומנטה 12, שנערכה בשנת 2007, עסכה בשאלות של פורמליזם והוצאה בה קבוצה קטנה בלבד מן הדרום הגלובלי (כעשרה אמנים מן הדרום הגלובלי וכעשרה אמנים מסין, מתוך 120 משתתפים); דוקומנטה 13 באצורה של קרולין כריסטופ-ברקרגייב יקרה קישור מודע לרעיונות ולתהליכי שהציג אנווזור ויצאה לראשונה מגבולהיה של גרמניה –ழוחץ לאקסל הוצגה התערוכה באותה עת גם בקабול ובבאמיאן (אפגניסטן), באלבנדייה (מצרים) ובבאנק (קנדה); הנושא המוביל בדוקומנטה 14 היה דה-קולוניאליות ואידרכזיות, אם כי בפועל היא נעשתה באוצרותו של גבר אירופי יחיד – אדם שימצ'יק – והוא הציג בתוך גבולות אירופה, באתונה ובקאסל, בניסין למסגר הכלכלי ולמרחב הפליטים ביון, דבר שגרר ביקורת נוקבת על מאפייניה. מכל מקום, מאז דוקומנטה 11 שבו הביקורת בקרב המארגנים והקהל הרחוב בגרמניה והווו לו נשואים של יהשי אירופה והדרום הגלובלי, וביקשו להרחיב נקודת מבט זו. הבחירה בקולקטיב האינדונזאי "רוואנג'ופה" קשורה באופן הדוק לביקורת האלה, ולהפיסה הרווחת בגרמניה כי יש לשבור את המבנה האירופו-центрלי של התערוכה.

היווצרות והסדר חברתי, על הפיכת השולאים למרכז והפיכת הרוחוי לרצוי, ועל הצבתו של הבלתי מוכר על הבמה. זו הייתה תערוכה מתוגרת המבקשת מן הצופה להפוך את מגנוני תשומת הלב ואופני הניחוח של אמנות עכשווית.⁴

האוצרדים של דוקומנטה חמיש-עשרה אימצו נקודת מבט דה-קולוניאלית הכוללת התעלומות מכוונות ממערכות הערכיים שמקורן את מהלכיו של העולם המערבי (ארצאות הברית ומערב אירופה), ובכלל זה גם גרמניה. הם הדגישו שאלות, בעיות פוליטיות, רגיניות ומאבקים של הדרכים הגלובלי, ובכללן אינדונזיה, תוך התעלמות מן הריגניות הפסיכיפיות בגרמניה כפועל יוצא של עמדה זו. שני הפרויקטטים שאנתהאן, האיזור צדק לעם של קולקטיב "טארינג פאדרי" האינדונזי ואירוע הקולנוע סילילי טוקיו (שהתבטל) של הקולקטיב הפלסטיני "קולנוע חתרני", מדגישים את המתח בין השיחים התרבותיים השונים, את הקיטוב שנוצר בינם, ואת התנאים המוקצנים המוצבים בתוכם כשם נזירים בלתי גלוים. כך נוצרה למעשה פגיעה חריפה של השתקה הדידית, אלימות וחוסר יכולת לשמעו את הכאב המורכב שאף את האירועים. אולם יותר מכל, אני מבקשת להראות עד כמה ההיסטוריה האנטיקולוניאלית, האנטישמיות והאנטי-ישראליות כרכות זו בזו, עד כדי כך שניסיון לקרוע ביניהן ולהציגן זו מול זו הוא בלתי אפשרי בשל קשרים בלתי גלוים בין הנרטיבים. בכלל אחד מן הנרטיבים שזרורים אלמנטים של דמניזציה, שקרים, זיופים, הקנה והעמדה שטנית של الآخر, כך שאיני-אפשר לראות את ההיסטוריה הסבוכות והכרוכות זו בזו של הנרטיבים השונים שהשתרגו זה בזו.

קולקטיביזם באמנות יפן ודרום מזרח אסיה

במקבץ המאמרים על אמנות עכשוויות וקולקטיביזם ביפן אחרי מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט (אחרי 1945), ריקיו טומיי (Tomii) ומידורי יושימוטו (Yoshimoto) העלו את הפרדגמה הראשונה כייחס לאמנות הניצרת מהוויז לגבולות המערב דרך בחינה של אמנות עכשוויות ביפן, ובהרחבה – אמנות בזרח אסיה, תוך הדגשת ובחינה שיטית של עבודה בקולקטיבים (Tomii 2013). הן הדגישו פועלות אמנותיות שנעוות בקבוצות ובשיתופי פעולה שפעילותם נשחת לעיתים עשרות שנים, וראו בכך מודל המציג החיהשות אלטרנטטיבית לאמנות עכשוית (שם) – גם בשונה מן המודלים הקלאסיים שהציגו סוכנים מן המערב (Inaga 2010, 23–25). אולם גם במערב התקיימו קולקטיבים אמנותיים לאורך המאה העשרים, ובשנים האחרונות נעשות פעילויות של אמנים רבים הפעילים בקהילה באמצעות מתחדשות של מה שמכונה "אסתטיקת היחסים", אך זהה תופעה חדשה ושולית

⁴ עם זאת, בכינולות הנערכות ביום באיסטנבול, בשאריה שבאיחוד האמירויות, ב��"ז שבהרדו ובבנגקוק מועלות לעיתים תוכפות שאלות נוקבות הנוגעות לדרום הגלובלי ולמקומו במרחב התרבותי בעולם כיום.

יחסית לזרם המרכז' של אמנות אישית. לעומת זאת, הקולקטיבים הרכבים שנוצרו באסיה אופיינו בפעולה מתחוץ הקהילה עצמה ופעלו לאורך זמן בתకופות שונות – החל באסכולות הקלאסיות של בתיה הדפוס שיצרו סדרות והפקות נרחבות של הדרפסים בחיתוך עץ (ופעלו בשරק עשרות ולעתים מאות שנים),⁵ דרך קולקטיבים של ציור שמן וציור מוקמי, וכן בקבוצות אוננגארד בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים, ובמיוחד בשנות החמשים ובתקופה שלאחר המלחמה.⁶ אין מדובר בהתארגניות חיצונית או מקריות, כמו באירועים, פעולות או מיצגים שבהם מגיעה אל קהילה קיימת ו"מפעילה" אותה. אלו הן קבוצות שצמחו אינטגרלית מתחוץ מקום יישוב, פעילות חברתיות או חזותיות אידיאולוגיות.⁷ טומיי מדגשנה כי עבודות הקולקטיב מהוות חלופה לבניה הלאומי, המחבר בעבודות לפראקטיקות שקשורות בהפתחות השיח הסובייקטיבי והאנדריוידואלי באירופה, שמתוכו נבראו שיחים שונים של קהילות מודמיינות בעלות מאפיינים לאומיים, דתיים או אתניים. טומיי מוסיפה וקובעת כי הסיבה הראשונית ליוצרים של קולקטיבים אמנותיים הייתה הרצון ליצור מרחב משותף אוזחי ואמנוני בתוך מערכות המדינה או החברה, מול מנגנוןים עווינים בסודם. במלחמות אחרות, כבר בשנות הארכאים והחמשים שימוש הקולקטיב (של האמנים) כמודל התנגדות לשיח הלאומיות, והיה חלק ממנגנון הביקורת העצמית וההתנגדות לשיח הפשיטטי של שנות השלושים והארבעים (Tomii 2013, 230–232).

בשנות השבעים, עוד לפני הדיוון של חקר האמנויות, נערך ביפן מחקר חברותי חדש שעסוק בניתוח מסגרות החיים כקולקטיב בCppTypeים של מוגדי אווז. צ'ייחּ נאקהּ (Nakane), סוציאלוגית בולטת שעסכה בניסוח מודלים של החברה היפנית באותה שנות ה�עה לראות במודל העבודה והקיים של הכפר המסורי מודל רחוב יותר המשפיע על עבודות קולקטיבים, שיתוף פעולה והתగיות הדידית של אנשים בחברה היפנית, ולהתייחס אליו כאל מערך ניהול כוח עבודה וידע העומד מול המודל הקפיטליסטי והאנדריוידואליסטי של החברה המערבית.⁸ ספציפית, בתוך ההקשר היפני, הקהילה והכפר החקלאי קדרמו לקהילה המודמיינית בהוותם כוח עבודה, תclid חברתי ומערכות חיים בעלת קשיים פנימיים נמשכים. עם זאת, בניגוד לתפיסת הקהילה המודמיינית בשיח הלאומיות באירופה – عمדה המלכדת בתוכה את רעיונות האנדריוידואליזם והלאומיות – רעיון הקולקטיביות ביפן

⁵ תעשיית הדרפסים ביפן פועלה מאז המאה השבע-עשרה כקולקטיב שבו היו חברים האמנים (ציירים). לצדדים פועל יוצר הגלופוט, הדרפסים והמפיקים בתחום בית הוצאה לאור שפועל בשරק תקופה ארוכה ובהתמימות ספציפיות בשווה.

⁶ הידוע מבין הקולקטיבים הוא גוטאי, אבל גם הקולקטיבים מונו-הא (Mono-ha), היי רד סנטר (Hi Red Centre) וויבו (VIVO) ופרובוק (Provoke) היו קולקטיבים של אמנים מיצ'ר, צלמים, פסול סביבתי, ציירים ועוד. בין הקבוצות המפורסמות ביפן הייתה קבוצת מאו (MAVO), שפעלה בשנות העשרים, וב_kbוצת גוטאי (Gutai), שפעלה בשנות החמשים (Weisenfeld 2001; Tiampo and Munroe 2013).

⁷ ספרה של נאקהּ על החברה היפנית זהה להערכתה הרבה, אך גם לביקורת על כך שניסה לשרטט קווים לייחודיות היפנית (Dale 1986).

נבע דוקא מאורחות החיים החקלאיים במרחבים החקלאים שמהווים לערים הגדלות. נאנה טענה כי שגרת העבודה הקולקטיבית תבעה מערכת חיים של שיתוף פעולה בין אנשי הכפר, כך שהקולקטיבים נטemuו מבנים החברתיים העמוקים של החברה הפינית – למשל יכולת לגייס כוחות ובים למען מטרה משותפת בזמן קצר, ויש להבינים גם בהקשר של בניית החברות העסקיות. תפיסת הקולקטיב נתמעה בתחום השיטה הקפיטליסטית ותרמה לפיראה הכלכלית של יפן בשנות השישים, השבעים והשמונים, ובמקביל היא באה ידי ביוטי גם בתחום התייעוש בדרום מזרח אסיה, משנות התשעים ואילך.⁹

יש כמה הבדלים עקרוניים בין העבודה בכפרי הארץ לעובדה בקולקטיבים של אמנים. אלה האחרונים נוצרים לרוב במסגרות של כתבי ספר לאמנות, או שהוקמו על ידי אמנים מן השולמים החברתיים של יפן שביקשו למצוא אנשים בעלי עניין משותף, כדי להגיע ליכולת ביצוע במרחב החברתי שבו המדינה מגישה למען החיפה היצרונית וצמיחה הכלכלית. טומי וירושימוטו מדגישות כי החברה של אמנים זה לזה היטבה עימים ואפשרה להם לעבור למטרות הנקדתיות של יצירה כזו או אחרת, ובתווך כך לייצר شيء ביקורתי וחתרני נגד המדיניות הכלכלית המוצחרת של ממשלה יפן ומהלכים שאלייהם הכוונה את אורה (Tomii 2013, 232–233).

בין החברה הפינית לחברת האינדונזית יש הבדלים רבים ומשמעותיים, וכך גם בין תהליכי יצירה ביפן לתהליכי יצירה שקבעו להם אחיזה באינדונזיה. עם זאת, תפיסת הקולקטיביזם ועיגונה באורחות חיים מקומיים באינדונזיה נתנת מענה ברור לנטייה האינדיו-יאוליסטיית המכרצה באמנות המערבית במאות האחראונות. שם שאינדיו-יאוליזם עשוי להיות מעוגן בתפיסה המונוטיאיסטית של החברות המערביות,¹⁰ כך פעילות אמנותית המתבצעת דרך קבוצות אופיינית יותר לחברות של מזרח אסיה, שבחן רוח אורה חיים קולקטיבי. זהה הרדיקליות בהצעה של "רואנגרופה", שהציגה שניוי עקרוני ופרדגמטי בהגון התצוגה של האמנויות העכשוית ובמעבר לחשיבה קולקטיבית שמנוגדת לאינדיו-יאוליזם המאפיין שדה זה. לא הייתה כאן הסתפקות בהחלפת רישימת האמנים, ה"כוכבים העולמים" המשתפים בדוקומנטה שמתקיימת אחת לחמש שנים, אלא שניוי עקרוני ביחס לשאלות כמו מיهو היוצר ומהו התוצר האמנותי.

ההשוואה של הקולקטיב (אמנים או אחר) לפעולות החיים בכפר הארץ (כפי שעולה מעקרון הלומבונג) משקפת מודל עבודה של התגייסות קולקטיבית בתקופות קצריות

⁹ יש להזכיר כי ביפן הייתה הפרדה ברורה בין ההצלחה הכלכלית הקפיטליסטית של שנות השישים ואילך ובין הקולקטיבים שהביאו עימם תפיסות פשיסטיות ולאומניות בשנות העשרים והשושים, כאשר בגל המאוחר יותר (שהחלה מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט) הייתה הסתייגות רבת-היבט של לאומיות או מליטריות. עם זאת, המשבר הכלכלי השורר ביפן בשנותיו האחרונות הביא בכנפיו شيء לאומני ימני קיזוני. הגורמים לכך אין מקרים בקולקטיביזם עצמו, אלא בהימנעות הכלכלית ממש זיכרון ומלקחת אחריות על אירועי מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט ועל הווועות שנעשו או בידי חילים יפנים (Lucken 2017).

¹⁰ פרוד 2009; Assmann 2008; 2010; 1939; ;

וrintensיביות, כמו הקציר לפני בואם של שלגי החורף, החריש והשתילה לפני בואם של גשמי המונסון, ולחופין, אגירה ושימור היבול העודף לטובת תקופות מחסור. בין תקופות הפעילות האלה עשוות לבוא תקופות ארוכות של מנוחה ואידישיה, למשל בעת שהארוז גדול בשדות והaicרים ממתינים לעת הקציר (Nakane 1972). בעוד שביפן קרס מודל כפר האزو זעם תחילתי המורדרנייזציה, התיעוש והקפיטלייזציה עם הזרקנותם והתרוקנותם של אזורי הכפר, באינדונזיה ובוינטנאם – שכמה קולקטיבים מהם לקחו חלק בדוקומנטה – הגורם המכريع היה המעבר מששלטון צבאי או קומוניסטי לככללה קפיטליסטית של ייצור פועל, שאופיין במעבר מתנאי ייצור קולקטיבים לתהליכים אישיים יותר. מtower כך נבראו אותם קולקטיבים יצירתיים, פרי מעשיהם ומחשבתם של צעירים ואננים שביקשו להפוך את המשברים שבתוכם הם חיים להזדמנות ליצירה חדשה ועכשווית. את המהלך שקרו בדוקומנטה חמיש-עשרה יש לבחון לאור התובנות הללו, אך לא בהיקש ישיר שלהן.

קולקטיב רואנג'רפה, שאוצר את התערוכה, נוצר בשנת 2000 בג'וג'קרטה (Jogjakarta) שבאינדונזיה, כונה לאחר שחשול משטרו הצבאי של סוהארטו ששלט באינדונזיה במשך 31 שנים. כבר בתחלת דרכם הציגו אנשי "ראנג'רפה" על עצםם כעל ארגון אנרכיסטי הפעיל בקהילה כמהלך עקרוני, משומם שהם רואים בפועלם אנרכיזם פשוטות ל"פטפוט" ואשר ביטה את הצורך לעבד בקבוצה ובקהילה, לא בתוך קווים נוקשים ברורים אלא לשם החלפת רעיונות ודעות. מושגים נוספים שנפוצו בעבודתם הם גוטונג רויונג (gotong royong), שפירשו עבודה קהילתית ועזה עצמית; קוליה קרג'ה ניאטה (kuliah kerja nyata) המתיחס לפראטיקה של משטר סוהארטו לחיב סטודנטים להתנדב לעובדה בכפרים; סאנג'גאר (sanggar) המתיחס לסדראות עבודה ומפגש בין אמנים ותיקים וצעירים; וגויוף (guyup), שמשמעותו שיתוף פעולה בין גורמים שונים בקהילה לטובת מטרת-על משותפת. אפשר לראות כיצד מtower אסופה העקרונית המקומית נוצרה אצל "ראנג'רפה" תפיסת הלומボנג, שהושאלה אף היא מרעינונות דומות (Vanhoe 2017, 70–75). מערך מושגים זה העמיד תפיסה ביקורתית כלפי האמנויות האינדיווידואליסטיות המערביות באמצעות עשייה קולקטיבית חתרנית המזודה עם شيء אלטרנטיביים וביקורתיים באירופה, ומtower כך הוא הציג התנגדות למשמעות ולקבוציות הלאומנית כפי שהונגהה על ידי מושטים טוטליטריים הקיימים ביפן וכן באינדונזיה.¹¹ במקום המעדן המקודש

¹¹ ג'ניפר ויונפלד דנה בשאלת זו בספרה על MAVO, שבו היא מתארת כיצד שהותו של האמן הבינלאומי טומיוישי מורהימה (Murayama) בבלין ובΡοβליkt ווימאר בשנות העשרים השיגה מהלים של התנגדות למושדר באמצעות קולקטיב (Weisenfeld 2001). רינרט ואנחו טוען כי פעולות ובוות של קולקטיב "ראנג'רפה" בעת התהוותו בג'וג'קרטה, כשתים לאחר התמורות משטרו הרודני של סוהארטו, הובילו להתקשרות קולקטיבית – תחילת מtower סצנת מזיקה האנדי של ג'קרטה, ואחר כך באמצעות קולקטיבים זעירים ותפקידים כללים לתנאים המקומיים באינדונזיה (Vanhoe 2017, 25–29, 50–54, 84–89).

של היחיד וייצרתו, רעיון הלומבוונג הצייב אלטרנטיבית תרבותית של שיתוף פעולה, רשות תקשורת ומודעות קולקטיבית לתחלים שקורים בין אמנים. יתרון כי הצבה זו של הקולקטיב והיצירה המשותפת במרקז העשייה מחייבת את התפיסה הקלאסית – שבה לאמן היחיד יש שיקול לאומי והוא ניצב מעבר לקהיל ובניו ג' לו – בתפיסה שבה יוצרים פועלים בהקשרים קולקטיביים, והקשרים אלו הם כלי העבודה החשוב ביותר של היצירה העכשווית במרחב של הדרום הגלובלי.

קולקטיב "טארינג פאדי", אנטישמיות ואנטי-ישראליות באינדונזיה ובדרום הגלובלי



תצלום 2. החלל של קולקטיב "טארינג פאדי", מראה הצבה בבריכה המורחת, דוקומנטה חמיש-עשרה, קאסל, © צילום: אילת זהר 29.6.2022

"טארינג פאדי" הוא קולקטיב אמנות שהוקם ב-1998 עם נפילתו של משטר סוהארטו. בסיסו של הקולקטיב הוא בג'וג'קרטה ואנשיו משתמשים באמנות ככלי לביטוי פוליטי וחינוכי. אחת המטרות שהגדירו לפועלתם היא החיאתה של אמנות עממית, או "אמנות של העם", והובלת פועלות מסווג זה באינדונזיה. בשנת 2000, כאשר הממשלה דחפה איכרים לגדר או-רו מהונדרס גנטית, פעל הקולקטיב בקרב איכרים ב-25 כפרים באזורי ג'וג'קרטה, ובעזרת 500 איש והפגנת דחיליים כמה מהאה נגד הצעיר הזה. בעקבות התארגנות זו אימצו "טארינג

פأد"י את המוטו "אקטיביזם, אمنות ו רוקנרייל" (Farrell 2005). הדחלילים, שהיו למעשה עבודות אمنות, הוצגו אחר כך בדוקומנטה, בהצרא של אתר הבריכה המזרחתית בקאסל, כחלק מעבודתם של "טARING פأد"י" – מעין אمنות בהסואה, כשפיעולת ההפגנה עם הדחלילים הוצאה כהפגנה אקטיביסטית נגד מדיניות בעיתית של הממשל.

לאחר הגינוי של עבודותם צדק לעם פרסמו אנשי הקולקטיב טקסט שנותן הקשר לדברים: "הדרמיים שאנו משתמשים בהם לעולם אינם מכוונים לשנהה כלפי קבוצה אתנית או דתית מסוימת. [...] אין לאנטיישמיות מקום בלבינו או בתודעתנו. [...] אנו מכירים עתה בכך שלידם ייש משמעות ספציפית בהקשר ההיסטוריה של גרמניה" (Taring (Padi 2022). ההצהרה של "טARING פأد"י" הרגישה כי יצירת האמנות הייתה ביקורת על "מיליטריזם ואלימות של המדינה", וכי "הציוויליזציה החשוי את יחס הכוח המורכבים הפליליים מהורי הוסר הצדקה והתקנת הזיכרון הציורי של השמדת העם האינדונזיה. [...] CIA ומוסדות חשאיים אחרים סייפו נשק ומודיעין למשטר הצבאי באינדונזיה". יש לציין כי כמו דמוקרטיות מערביות, ובهنן מדיניות שהיו קולונייאליות בעבר, תמכו בגלוי או בעקיפין במשטר הצבאי באינדונזיה.

את שאלת האנטיישמיות שהתעוררה עם הדיון בתعروכה יש להבין לא רק מן הפרטפקטיב האירופית אלא גם מן המבט ש מגיע מדרום מזרח אסיה. בדיון הנוכחי אני מבקשת להתייחס לאנטיישמיות כלל מושג רחב יותר מהמשמעות הספציפית המקובלת שלו: אני מתבוננת באנטיישמיות כבמושג שאיןנו נוגע במישרין בשאלת היהודית דואקא, אלא עוסקת בזרות במובן הרחוב ביותר, וליתר דיוק – בזרות מבפנים, וזאת ששוכנת בתוך המערכת הסובייקטיבית עצמה, ולכארה מעוררת בכך גורמים המבקשים לדוחות את השונה. מתווך קריית המרחב הפוליטי-אני של מזרח אסיה ודרום מזרח אסיה, אני טוענת כי שאלות של אנטיישמיות נוגעות בעמדות מעורפלות מאוד, מזוויפות, שניזנות ממשמעות ומפיך ניווז, וכי הן כרכות לבלי התרא בשאלות המרכזיות של הקולונייאליים ותהליכי הכיבוש והנצול של המעצמות האירופיות בטריטוריות ובקבוצות אתניות באזוריים אלו בדרום מזרח אסיה במהלך 400 השנים של הכיבוש הקולונייאלי, מן המאה השש-עשרה ועד למאה העשרים. מנוקודה זו ואילך עוסקת המאמר בסבב הסוגיות הקשורות זו בזו, ומשכך, אני בוחרת להציגו כפרשנות אפשרית למורכבות שבה נתונים הצדדים בפרשה זו, שכן הניסיונות לפשט את המורכבות הזאת ולהציג צד אחד כצדוק וצד אחר כעוין הם ניסיונות שווא שחוטאים לאמת, לרבדיה ולמורכבותה.

את שאלת האנטיישמיות בתعروכה יש להבין על דרך אי-הילמוד, כפי שמייקל רוטברג כותב: "[איילימוד] במקרה של טARING פأد"י פירושו שעליינו לוטר על הביטחון, על העליונות המוסרית ועל תמיوتאנילכורה, כדי ללמד מחדש את ההיסטוריה הסובכות שמציבות אותנו בתחום הדינמיקה הרחבה יותר של גזע, אנטיישמיות, קולונייאליים וג'נוסיד – היסטוריות שיוצרו את מה שאנו כיים" (Rothberg 2022). אלols איילימוד, חוסר ידיעה או היכרות שטחית עם מבנים פוליטיים, חברתיים ותיים מורכבים, חוסר

זהירות וחוסר הבנה של מערכי המניעים בתהיליכים מורכבים – גם הם חלק מהבעיה. ככלمر, אפשר לטעון כי "רוואנגראופה" יישמו את התביעה לא-אידלימוד של ההקשר האירופי, ובها בעת הובילו לא-אידידיה של הרגישויות הספציפיות של החברה הגרמנית. ההנחה המקובלת במערב היא כי אין זה מן האפשר להכיר את ההיסטוריה המורכבות של אסיה ואת מערכי הכוחות השוניים המתקיים במרקז שלה, ולכן תיתכן התייחסות שטחית למאקים בתוך אינדונזיה עצמה, למשל. אולם בה בעת, במערב קיימים שיפוט מחייב לגבי האופן שבו אנשים שmagיעים מאסיה אינם מבחנים ביחסי הכוחות שבין קבוצות שונות במרחב התרבותי של העולם המערבי. מנקודת מבט אסיאית, העולם המערבי נצבע לעיתים קרובות בגוון אחד, בלי התייחסות מדעית לניאנסים ובכל הベン דקה של הבדלי האינטראסים של קבוצות שונות במערב – מצב שהוא מעין תמונה מראה למבט השטוח, העיוור לניאנסים, המשלו עבור אסיה מרכזית התרבות של אירופה.

לפיכך, אני טוענת, ההיצמדות לטענת האנטישמיות שימושה מעין מסך ערפל לכיסוי השאלות הגדולות שהעללה קולקטיב "רוואנגראופה" בדוקומנטה חמיש-עשרה, בניסיון להסתיט את השיח מנוקודות המיקוד שהציגו אנשי הקולקטיב – כיבוש קולונייאלי, ניצול משאבי טבע, יהס גזעני, שעבוד ועבדות, יהס אלים ומשפיל של השלטון הקולונייאלי כלפי תושבי המקום ועוד, שהן נוקודות שונות מלאה המקודמות במערב (ברמניה, למשל) – לעבר מרכז הכוחד המזוקד בשיח המערבי. עבודה כמו צדק לעם של "טארינג פאדיה" העולתה בדיקות את הסוגיה הזאת: בתחום מרחב של שירותות ואף מאות דמיות הופיעו גם שני הדימויים האמורים – יהורי בעל פאות וחיל עם כסדה שעליה הכיתוב "מוסדר". אולם במקומות להתייחס לשאלת ה"צדק לעם" ולהתרסהה של עובודה זו נגד הניצול והשעבד של אנשי הדרום בידי כוחות מן המערב, נאחז הדיון בשני הדימויים האנטישמיים במרחב הזה. התגובה הזאת הייתה夷וּת משוער של האמירה הרחבה יותר של העובודה (ושל העובדות האחרות שהוצעו בתערוכה מיוחדת של הקולקטיב בקאסל). היא התקתקה בהיבט שלו, הפכה אותו למרכז והשתמשה בו כדי למסך ולצבעו כל היבט אחר של העובדות שהוצעו במקום, ואטמה עצמה לחלוטין כלפי השאלות, הרעינות והמאקים שהעלו "טארינג פאדיה", "רוואנגראופה" וקולקטיבים אחרים שהשתתפו בפרויקט דוקומנטה חמיש-עשרה. כך, המפגש בין הצדדים בדוקומנטה חמיש-עשרה – האווזרים והאמנים מצד אחד, המארגנים מצד השני – היה טעון בעויניות ולקה בחומר יכולת להידבר ולהרחיב את מצע התייחסות, ודברים הגיעו עד כדי פיצוץ. האווזרים והאמנים ביקשו לייצר شيء טרנס-תרבותי לווחמני, פולמי ותובעני שיעלה אל פני השטח את הכאב, הפגיעה, הטענות בדבר הרוס כדי לתבוע פיצוי, ריצוי, הגנה וזכות דיבור לחלשים ולמושתקים, ולהתפס את מרכזו הבמה והתודעה. התחנכות הגרמנית למשך זהה, הסרת העובודה של "טארינג פאדיה" וסיגרת התוכנית של קולקטיב "קולנווע חרטני" מראות כי מטרתו של המאבק טרם הושגה, וכי אין ממציאות או מצע שיוכלו להכיל את הטענות שהוא ביקש להעלות.

בקשר זה יש להתבונן במבט ביקורתי גם במושג האנטיישמיות, והביקורת הנוקבת על צדק לעם של קולקטיב "טאRING פארדי" חייכת לקבל התייחסות נספתה: את הדמיות המדוברות ציירו אנשי קולקטיב אמנוח בג'וגג' Kartte, והסיכוי שאנשים אלו פגשו יהודי הוא קלוש ביותר. לצד זאת, הרגישות הגבוהה – והמודצת – של החברה הגרמנית לשאלות של אנטישמיות הפכה טאבו, טריטוריה שאסורה לגעת בה, עד כדי כך שככל מה שנחשד ولو כבדל של אנטישמיות – מוקצתה מלחמת מיאוס (Berlin Biennale 2022). אבל זהו סיפור גרמני בעליל, והוא אינו משקף את מה שמעניין באמת את "טאRING פארדי" או קבוצות אחרות שהציגו בדוקומנטה, ואולי גם אינו משקף את מה שמעניין באמת את מרגני הדוקומנטה עצם, שהועברו לנרטיב הגרמני. עם זאת, המושג אנטישמיות מצין את עמדת שנתה לאחר בתוך העצמי, האחר המוכל בתחום הסובייקט, ובקשר של דוקומנטה חמיש-עשרה עליינו לבחון את מושג שנתה האחר בהקשר רחוב יותר מאשר זה הקונקרטי של מושג האנטישמיות כפי שהוא בא לידי ביטוי במרחב הגרמני. שנתה האחר, הזר, הקסנופוביה, היא קודם כל מהלך פסיכולוגיית המתיחס אל האישי והפנימי, ולכאותה מתיר את האחר מוחץ לו (Bhabha 1994). בשיח שנערך בזמן הביאנלה ה-12 של ברלין תחת הכותרת "אקולזיות אימפריאליות" העלה אילן וייצמן שתי טענות לגבי אידਊי שיש האנטיישמיות בדוקומנטה חמיש-עשרה. טענתו האחת הייתה שהשימוש במושג האנטיישמיות, שיש לו צורות וגבולים ברורים מאוד – בעיקר בהקשר של גרמניה – הוא בפועל פטישיזציה, או מתן צורה ברורה לחוויה מופשטת ולא קונקרטית של רוע ואלים; וזה למעשה "כישלון של הדמיון" כפי שהציג זאת וייצמן, ככלומר כיישלון להנכיה החוויה מופשטת באופן מפורט, מדויק וב很深 ניואנסים. טענתו השנייה של וייצמן הופנה אל האווצרים: מהם, לדבריו, אנו מצפים להחזיק בידייהם רחוב ובהיכרות עמוקה עם מרחבי דימויים שונים, מכיוון שלאלה עלולים להיות פוגעניים עבור קבוצות צופים שונות. על כן, הבחירה הלא מודעת להציג דימויים שעבורם קהל מקומי הם פוגעניים היא כשל אווצרות.¹² האופן שבו וייצמן מצבב שתי טענות אלו זו לצד זו מנכיה את הקושי בהבנת דגשיות בינו-תרבותיות במרחבים שונים. להבנתה, העובה שאוצרי דוקומנטה חמיש-עשרה לא היו אירופים, ולא היו מודעים לדגשיות הSPECIFIITY של המושגים שעלו בעבודות שהוצעו בתערוכה, חופה אותו שבעתים לביקורת זאת, שכן ההנחה המובלעת בה היא שתארכות המערב כולם צריכים להכיר על בוריה, ואילו אנשי המערב עצם פטורים מהבנה דומה של ניואנסים בתרבויות שאינן אירופיות – הנחה שמסגירה את האירופו-מרכזריות שביסודה.

¹² יש לציין בהקשר זה כי אווצרי הביאנלה של ברלין הושמו בחוסר דגשיות ובפורנוגרפיה של אלימות לאחר שהציגו תמנונות מוגדלות של האלים בכלא או גרייב שבעיראק, בィקורות שהובילו בסיכון של דבר לפרשנה של כמה אמנים עיראקים מן הביאנלה. ראו Sahakian 2022.

וכך, המרכיבות של שיח האנטיישמיות מגיעה גם אל קו התפר שבין הזהות הגרמנית והזהות היהודית, הזהות הישראלית והזהות הפלסטינית, ואל המערך הסובוך שביניהם. בהקשר זה, האשמהות באנטיישמיות שהופנו כלפי "טארינג פאדי" היו שונות מאוד מן האשמות באנטי-ישראליות שהופנו כלפי קבוצת אמנים מעוזה הפועלת תחת השם הקולקטיבי "שאלת המימון" (The Question of Funding), שהביקורת בעבודותיה הופנתה בבירור ובמובחן אל הצבא הישראלי ואופני פעולתו בעזה. בעוד אנשי קולקטיב "טארינג פאדי" הושמו בפגיעה אנטישמית באופן כללי ועובדותם הוסרה מן התצוגה, אנשי הקולקטיב העוזי עסקו בסוגיה הנקדותית של עזה ובאלימות של הצבא הישראלי נגדה – נושא מוכך היטב בגרמניה, שימוש בקרורת נוקבת מוחגית שמאלי על אופני הפעולה של ישראל – ולא נקבע عمדה מכלילה של אנטישמיות או אנטוי-ישראליות. כך נוצר עבור אנשי הקולקטיב כר פעללה נוח שבו יכולו להביע את עמדתם. הכשל של "טארינג פאדי" היה בבחירה עצמה מכיליה וככלית, הנשענת על סימבולים שלעילתיים קרובות הם תוקפניים במחותם, ללא שום ניוанс או ריגשות. ככל זה הוא שהביא להשתלחות הצללית בפועלם ולהאשמותם באנטיישמיות בעיתונות הגרמנית (ראו למשל 2022 Braun).

הדוקומנטה הציגה היפוך יוצרות שבוסוגיות וביעויות שתופסות מקום מרכזי בעולם של יוצרים במזרח אסיה, ברורים אמריקה או בczפון אפריקה, שכמעט לא היו נוכחות בעולם האמנויות העכשוויות עד כה, היו ללבת התצוגה. לעיתים קרובות אנו פוגשים בתערוכות עולמיות גדולות אמנים המגיעים מארצותיהם, אולם לרוב אלה הם אמנים שעברו תהליכי חברות וחינוך לאמנות בעולם הראשון ואמנותם תואמת ערכיהם אלו, ולעתים הם אף נושאים אפיונים של מיעוט שבשלבי השיח המרכזי, או אפילו משמשים כמעין קישוט רב-תרבותי להתקדר בו. אמנות שמשמעותם מרחוקים, שלא בהכרח דרך תהליכי החינוך של מסד האמנויות המערבית, מأتגרת את ערכי היסוד של אנשי האמנויות במערב ואת התפיסות הדומות של אובייקטיבים אמןוטיים ושל פועלות פרופורטטיביות. דוקומנטה חמיש-עשרה הציבה מעך דה-קולוניאלי הכוחם בערכי היסוד של תרבות המערב: מיהו האמן? מה ייצורו? מה מוצג? מי לוחק חלק בפיעלות האמנויות? בקריאת כזאת, נראה כי נוצרו בקأسل מארגני קשרים מסוימים בין מקורות תרבותיים שונים ומרוחקים, ובهم יפן, אינדונזיה, הולנד, גרמניה, ישראל, לבנון ופלסטין, וכל אחד מן המקורות האלה טרם היבט נוסף לקישוריות הסובוכה ביניהם.

יש להציג את ההקשר ההיסטורי הקשור בין אנטישמיות לקולוניאליות באינדונזיה, ארץ מוצאם של אנשי קולקטיב "רואנגרופה" וקולקטיב "טארינג פאדי". אינדונזיה הייתה נתונה תחת כיבוש קולוניאלי הולנדי במשך מאות שנים (1609-1945), והולנד ניצלה בשיטתיות את המשאבים המקומיים – החל בכוח אדם וכוחות יצור (עבדות וסחר לבני אדם) וכלה בניצול מוחצבים ומשאבי טבע – והיסטוריה זו היא שזוכעת את המאבק האינדונזי להכרה בסבל האנושי המקומי. זאת ועוד, במהלך מלחמת העולם השנייה (מלחמת אסיה

והאקיינוס השקט, באזור זה של העולם) נכבה אינדונזיה באוצרות על ידי הצבא היפני, ובהתאם לאיידיאולוגיה ולשיתוף הפעולה של יפן עם גרמניה הנאצית נבנו בה כמה מהנות ריבוז וכחם נאסרו יהודים מモזא הולנדי ששחו באינדונזיה כחלק מן המערך הקולוניאלי האירופי (קלמפרדר-מרקמן 2014). ההיבטים המהופכים והבוייזניים האלה, הכרוכים ייחדיו – הינם, יהודים שהם חלק מן המערך הקולוניאלי הדראани, אך הם גם קורבנות של רדיפה גזענית ואנטישמית – יצדו באינדונזיה תמונה לא ברורה, מעותת ואפילה דמנית של המושג "יהודי" (Kowner 2010). חשוב להציג כי קלוש הוא הסיכוי שאנשים שנולדו באינדונזיה לאחר המלחמה, בשנות החמישים ואילך, פגשו אי פעם יהודי. גם בשיאו של התקופה הקולוניאלית היו באינדונזיה רק אלף בודדים של יהודים, ובמחנות הריכוז היפניים היו כ-3,000 איש בסך הכל. לאחר המלחמה נראה כי לא הייתה אוכלוסייה יהודית במקום (Hadler 2004, 304).

על מנת הדדה-קולוניאלית יש חלק מרכזי בזהות האינדונזית, והוא אפילו מנוסחת בהקדמה לחוקה האינדונזית: "כל הקולוניאליזם בעולם צריך להימחק, מכיוון שקולוניאליזם אינו עולה בקנה אחד עם אנושיות וצדק" (Aspinall and Berger 2001). נשיאו הראשון של אינדונזיה העצמאית, אחמד סוקארנו, כינס ב-1955 את מנהיגי אסיה ואפריקה לוועידת בנרג'ינג, אירע שבו השתתפו נציגים מ-29 מדינות רבות מהן זכו בעצםאות משלטונו קולוניאל רך בשנים הראשונות שלאחר מלחמת העולם השנייה. אנשי הוועידה ייצגו כ-1.5 מיליארד איש, כ-54 אחוזים מאוכלוסיית העולם באותה עת, וביקשו להציג עמדה אחדותית של העמים שבסלו מן הקולוניאליזם של העולם המערבי (Acharya 2016).

לטעמי, אף שמאחוריה הדוקומנטה חשבו שהזמנתו של קולקטיב זה מארץ מוסלמית לאוצר את התעורכה היוקרתית היא צעד המשקף נאורות ופתחות, הם לא הביאו בחשיבות שהאזרחים עשויים לבטא התנגדות וביקורת במקומם שיחושו הכרת טובה ומחובות לאג'נדאה של המדינה המארחת ויתאמו עצם לציפיות המארגנים (Ruangrupa 2022). אנשי "דואנגרופה" לקחו לעצם את החופש להציג באופן ברור ומפורש שיח ביקורתם ישיר על קולוניאליזם אירופי בדורות מזורח אסיה ובאזורים נוספים, ולהעלות ביקורת על האימפריאליים והקפיטליים העומדים בסיסו אותו קולוניאליזם ועל הפריבילגיות של המדינות הקולוניאליות – ובראשן הולנד וגרמניה – ביחס לארצות הכבשות. התוצאה הייתה מתקפה ישירה על הבطن הרכה של עולם האמנות באירופה בכלל, ובערמניה בפרט. בתוך המהלך הזה התגדרה שאלה האנטיישמיות כמסמן של תרבות המערב ושל הרגישויות הפנימיות שבתוכה, ולא נעה ישירות במרחבים התרבותיים שהציגו דוקומנטה חמיש עשרה. הפטישיזציה של אנטישמיות גרמניה כמסמן-על של גזענות, ועל כן ההתנגדות שהתעוררתה בגרמניה, מובנות בהקשר זה, אינם לאנטישמיות יש מקום זעיר בתוך ההקשר הגלובלי הרחב של האמנות שהזגהה בדוקומנטה.

מכיוון שכיוום אין קהילה יהודית באינדונזיה, והיהודים שחיו שם בעבר היו חלק ממערך הקשרים הקולונייאלי, שאלת האנטישמיות היא גלגול חדש של אנטישמיות אירופית בתחום ההקשרים של דרום מזרח אסיה. ג'פרי האדרל טוען כי אנטישמיות באינדונזיה הייתה תוצאה של המפגש עם האירופי בתחום תהליכי הקולונייזציה, ומפרט היבטים שונים של מפגש זה (Hadler 2004, 292–294). יהודים שהתיישבו באינדונזיה במסגרת הקולונייאליות ההולנדית היו בחלקים מסוימים עיראקיים – למשל, מתיישבים ממשפחות כדורי, חרדיות ושושונות (Shezon 2023) – ואחרים היו יהודים אשכנזים מזורח אירופאה שהגיעו דרך המסדר ההולנדי.¹³ מעניין במיוחד לציין כי הקהילה היהודית תוגהה תחת השם הכלול "לבנים", אולם היו גם כאלה שקשרו את היהודים אל הקהילה הסינית, שאליה כוונה מרבית האלים הגזעניות באינדונזיה – למשל, כאשר סינים נהרגו בזמן המשבר הפיננסית באינדונזיה ב-1998, ועד היום רבים ורבים בקהילה הסינית נתעו ורמאים בתחום המركם החברתי של אינדונזיה בשל התנגדותם לתנועת העצמאות במאבק שהתרחש במהלך השנה השנייה של שנות הארבעים (Hadler 2004, 307; Moses 2022).

באיינדונזיה קשור להיסטוריה של הקולונייאליות ההולנדית ולגזענות אנטיסינית, ובקשר זה, הפרוטוקולים של זקנין ציון הוא ספר שלא נס ליחו בקרוב קהילות מזורח אסיה ובדרום מזרח אסיה. הספר תורגם לפנита ולסינית בתחלת המאה העשרים והוא נכתב כמעט完全 בכל דיוון על מגנוןיה הכוח ורטשות השליטה של היהודים בעולם, בלי לתת את הדעת על הסילופים, הטעויות והשקרים המרוושים האופפים אותו, ובכל מודעות לכך שהספר הוא מסמך רוסי מזויף (Burhanuddin 2007; Kovalio 2009). מאז שנות השמונים הספר עבר באינדונזיה מיד ליד באופן מהתרתי, לצד מין קאמפף שתורגם לאינדונזית, והכחשת השואה היא מוטיב מקובל בשיח האינדונזי (Vickers 2022).

היחס הגזעני כלפי יהודים באידי ביטוי בנוכחותה של קהילה נאצית בקרבת הכובשים ההולנדים של אינדונזיה בשנות השלושים של המאה העשרים (Hadler 2004, 302).¹⁴ בתחילת הכיבוש היפני באינדונזיה (1945–1942) היהודים לא נאסרו מכיוון שלא היו אזרחי מדינה עיינית,¹⁵ אולם או דרש הגסטפו לאסור יהודים גם מדינות ניטרליות. במהלך הרכישת השקיים לשם כך הצבא היפני הכבש באינדונזיה, התערב הגסטפו ועמד על כך שהיהודים שנאסרו יחד עם "אויבים אוחדים" (כולומר הולנדים) יופרדו מן השאר וייאסרו במחנות ייעודיים ליהודים (Klumperd-Markman 2014, 78; Hadler 2004, 303).

13. בשנות העשרים של המאה העשרים נעשתה בקהילה היהודית באינדונזיה פעילות ציונית (Hadler 2004, 293).

14. אוסף הירש מנץ (The Hirsch Munz Collection) בארכיבון היידאיקה האוסטרלי באוניברסיטה סידני כולל כשמוניים צלומים של אגודות הנאצים באינדונזיה בשנות השלושים, והוא משמש עדות לנוכחות הנאצית במקומות.

15. רובם היו אזרחי הולנד, שהכרזוה על ניטרליות בפרק מלחתת העולם השנייה אולם נכבהה על ידי הנאצים. במאי 1940, ואחר כך ראש השלטון ואנשי צבא ומשטרה בה שיתפו פעולה עם הכבש הנאצי (Siegal 2023).

לאחר המלחמה, ובעת המאבק נגד הלאומנים האינדונזים, הגנו הבריטים והיפנים המובסים על היהודים במחנות, מכיוון שהם אמנים נתפסו כאנט-קולוניאליסטים אבל גם ממתנגדים העצמאות. עם זאת, יש לציין כי היו חיללים יהודים בצבא ההולנדי הקולוניאליסטי שפעלו נגד תנועת העצמאות האינדונזית, ואלה תמכו בה בעת במאבק הציוני לעצמאות בפלשתינה/איי. בשלב זה, מרבית היהודים עזבו את הקולוניה בעת ההליכי השחרור שלאחר שהזרו לארצאות המוצא האירופיות או שעלו לישראל. מי שנותרו באינדונזיה לאחר שהפכה עצמאית ב-1949 בחרו להישאר בה כאזרחים הולנדים, וכך נוצר הרושם שהם אירופים לבנים שתמכו בקולוניאליזם. רק לאחר ההגבלה שהטיל סוקארנו ב-1957 במסגרת מדיניות ההלאמאה שלו הם נאלצו לבחור באזרחות מקומית, ובשלב זה נותרו באינדונזיה רק כשלושים משפחות יהודיות (שם, 304–306).

כך נוצר על אדמת אינדונזיה סנטימנט אנטיקולוניאליסטי שמתהבר לאירועים געננים ואנטיישמיים בסיסודם ונוגע בשותפות הzdונית שבין יפן לגרמניה. המקהלה המורור הזה מהדרדר את הזיכרון הארוך של היהודים ושל אנטישמיות מבעוד פריזמה של אידיאולוגיות קולוניאליות, גענויות ודתיות, ומציג מערכם יהודים מורכב יותר ממה שנדרה במבט ראשוני. יוצא מכך שהקולוניאליזם האירופי (והיפני), והיסודות הנאציים (והאנטיישמיים) שבו, הם שהביאו דימויים של אנטישמיות אירופית אל התודעה האינדונזית, וזה חזרה עכשו דרכם הדימויים האינדונזים שהוו צדק לעם ככمعין מעגל שאין דוקא קשר לו "מוסלמיות של אינדונזיה" (כפי שניסו להציג זאת בגרמניה), אלא דוקא לcoleoniyalism האירופי.

וכך, אף שקובלקטיב "טARING FADEI" עוזן את משטרו של סוהארטו, בכל זאת הופיעו ביצירתו, בציור צדק לעם דימויים בעלי מאפיינים אנטישמיים, בדיק כמו בימיו של סוהארטו עצמו. עם זאת, בשנים האחרונות התברר כי ישראל דוקא תמכה במשטרו האפל של סוהארטו, ובכך לא נבדל המוסד הישראלי מארגוני ביון של מדינות אחרות (כמו הקג"ב, ה-MI5 או ה-CIA) ששיתפו פעולה עם כוחות אופל ועם מטהרים דכאניים (Mack 2019).¹⁶ יתרה מזאת, על פי מקורות זרים, למוסד הישראלי היו קשרים אדוביים טווה עם ממשל סוהארטו, שהשלטון הצבאי שלו באינדונזיה נמשך מ-1967 ועד 1998. שלtron זה היה אחראי להריגתם של מאות אלפי אינדונזים שהואשמו בקומוניזם, אולם בפועל היו למעשה מתנגדיו של סוהארטו וחילקו אף היו אנשיו של סוקארנו, שליטה הקודם של אינדונזיה. באופן אironyi, אף שהתקיים שיתוף פעולה לא גלוי בין אין אנשיו של סוהארטו ובין המוסד, זיהה סוהארטו את ישראל עם הכוחות הקולוניאליסטים או עם המערב, וכך ראה בה אויב של אינדונזיה. על כן אין לראות במאבק נגד ארגונים אלו תופעה תרבותית אנטישמית או אנטישראלית, אלא פعلاה הקשורה למחלק הרחב יותר של התנגדות אנטיאימפריאליסטית במרחב האינדונזי. עובדות האמנות של "טARING FADEI" משקפות

את היחס לארצות הברית כאל מי שמסמנת מHALCs אנטיקומוניסטים במדיניות שונות בעולם – ובמקרה הזה, שיוכה של ישראל למרחב הפעולה האמריקני מזוהה את הקשר שבין ארץות הברית לישראל כמקור של אלימות קולוניאלית ברורה, שנשי "טארינג פארדי" מתנגדים לה. לאור כל הפרטים האלה, הצעתי היא לראות את האנטישמיות באינדונזיה לא קטגוריה מוחנת ובינרית העומדת מנגד ל"אהבת ישראל" או לתמיכה אוטומטית בישראל כפי שהוא מופיעה בגרמניה, אלא כחלק מההיסטוריה המורכבות והמשולבות של המושג עצמו.¹⁷

קולקטיב "קולנווע חתרני", סילי טוקיו ושאלת יפן-פלסטין

לאחר האשמעות אנטישמיות, עבדות בעלות הקשרים פלסטיניים שהוצעו בדוקומנטה נבדקו מחדש ונפסלו לתצוגה. בכך סימנו מנהלי הדוקומנטה את הקשר הגורדי שיצרו בין אנטישמיות, אנטיע-ישראליות והשאלה הפלטינית, מתוך התעלמות מהיבטים רחבים הקיימים בהקשר זה. תוכנית סילי טוקיו נפסלה להקרנה בעקבות המהלך הזה: כדי לבחון את סטי התוכנית הוקמה ועדדה שהורכבה משבעה יועצים מומחים בתחום, והוא קבעה כי הסרטים מצבעים על גישה אנטישמית ואנטי-ציונית ומשמעותם עמדת שנותנת "לגייטימציה לשנתה ישראל ולהדרת הטדור בחומריו המקוריים, שהודיעו בהם איינו ביקורת"¹⁸ (Villa 2022). הוועדה גם הודיעה כי תוכל לבחון מחדש את החלטתה אם הטקסטים יוצגו בהקשר חדש שבו "יובהר כי אלה הם סרטים שיש בהם מאפייני תעומלה, יזהו במפורש האלמנטים האנטישמיים בהם, ויתוקנו העבודות ההיסטוריות המוצגות באופן שגוי" (שם). ביקורת נוספת נסافت נמתחה על שיטתה הפעולה עם מסאו אדצ'י (Adachi), שהיא חבר באגון הצלב האדום היפני, התגורר בביירות במשך 27 שנים ונכלא ביפן לאחר שהורשע בחברות בארגון טרור. בתשובותם לארגוני הדוקומנטה הצהירו אנשי קולקטיב "קולנווע חתרני" כי הם פולסים כל צורה של צנורה, ובכל זאת ועדת המומחים שהטילה צנורה על בחירותיהם האמנויות וمسקנותיה מבטאות עמדה של עליונות אירופו-מרכזית (Liu 2022).

קולקטיב "קולנווע חתרני" נוצר ב-2011 ופועל ברמהalla ובבריסל. זהה קבוצה מה Krak והפקה שמקשת להאיר באור חדש עבודות היסטוריות שנוגעות לפולין ולאזור, לשמר את החומריים הקיימים, לחקור פרקטיקות ארכיאניות, לשחזר ולערוך דיגיטציה של יצירות קולנווע מן העבר, לאוצר ולעורר הקרים של סרטים נדרים, להוסיף כתוביות לסרטים

¹⁷ אציין גם כי לא כולן נוקטים גישה מיליה או מבינה ביחס ל"טארינג פארדי": חוקרי האמנויות האוסטרליים ולאן דירגנטورو ואלי קנט מציבים בפני הקולקטיב שאלות נוקבות לגבי מידת הווירות, האחוריות והמודעות שנתקטו כאשר חזרו את הדמיומים לצירום באופן לא ביקורת, וטענים כי עריכתו בחוסר אחריות בין דמיומים אנטישמיים, אנטיאימפריאליים ואנטיקפיטיליסטיים (Dirgantoro and Kent 2022).

שנמצאו, להפיק פרסומיים המרחיבים את היריעה בנוסאים ובדיונים שבסביב הטריטים, ולהציג אירועי התערבות בסביבות שונות – כמו למשל תוכנית הקרןוט סלילי טוקיו שתוכננה לדוקומנטה חמיש-עשרה. את הקולקטיב הקים מוהנד יעקובי, איש קולנוע, מפיק וממייסדי בית ההפקה Film Idiom שבisisו ברמאללה. יעקובי הוא חוקר באקדמיה המלכותית לאמנויות בתנ"ט, ושותפותו, רים שילה, היא יוצרת קולנוע, מפיקה, חוקרת, אוצרת ועורכת, שכותבת על השאלות הרבות הנוגעות להיווצרותם של זיכרון וקולקטיביזם. עבדותם הוצגה בעבר במבחר אירועים בהם פסטיבל בילבאו לסרטים קצרים (2011), אירועי קרן אל-מעמל בירושלים (2012), הבינלאה של שארג'ה (2017), פסטיבל ימאטה לקולנוע דוקומנטרי ביפן (2017) וברליןאללה (2017).

הסרטים הדוקומנטריים שייעדו להקרנה בתוכנית סלילי טוקיו מתעדדים את הפעולות המשותפת של יפנים ופלסטינים בשנות השבעים, והם נמסרו לידי הקולקטיב על ידי קבוצת פעילי שמאל מטוקיו המשתייכים לשMAIL הסוציאליסטי,¹⁸ לארגונים שאינם חלק מן השמאלי הרדיקלי המזווהה עם ארגון הצבא האדום היפני או עם פעילות הטרור של שנות השבעים. אלו הם ארגונים מאוחרים יותר שקבעו ביפן בשנות השמונים ואילך, והם פועלים באמצעות מפגשי הסברה, הרצאות, הקרנות סרטים וכיווץ באלה (Subversive Film) 2022.

הקשר הראשוני בין ארגוני השמאלי הרדיקלי של יפן (שמתוכם צמה בלכנון ארגון הצבא האדום היפני) לארגונים לשחרור פלסטין (בעיקר לחזית העממית לשחרור פלסטין) נוצר כאשר מארגני הפגנות הסטודנטים ביפן (1968–1970) ביקשו לבסוף אל מחוץ למידינה מושום שהיו נתונם ל刻苦 משטרתי צמוד והוא מבקשים בשל פעולות תתרנויות וסדרת אירועים קיצוניים שבייצו נגד המשל היפני.¹⁹ פוסאקו שיגנובו, ראש ארגון הצבא האדום היפני,²⁰ הגיע לבירותו ב-1971 לאחר שאימצה אידיאולוגיה אנטיאימפריאלית,

18. בשיחה שנערכה עם יוצרו הקולקטיב לפני הדוקומנטה הם תיארו את תהליך בניית הקולקטיב, איסוף החומרם היפנים, עיבודם והכתבם לארכוב ולתצוגה מחדש. ראו 2022 Subversive Film.

19. זקייטו (zenkyōtō 全共闘) היה ארגון-העל שאיגד ארגוני סטודנטים שעלו נגד הממשלה, ארגונים שפעלו נגד המפלגה הקומוניסטית היפנית, ורדיקלים בלתי מאוגדים. ארגון זקייטו קם במהלך מלחמת הסטודנטים של 1968–1969 והיה הכוח העיקרי שלחן והגורם הראשי להתקשרות עם המשטר. מנהיגות הארגון באוניברסיטת טוקיו הייתה אחד הכוחות הקיצוניים והਮוכלים במאבק. סיסמאות הארגון התייחסו לאימפריאליים האמריקניים, למונופוליים הקפיטליסטי ביפן ול"סטאליניזם הרוסי". רבים ממחברי היו אנשים א-פוליטיים שהתאגרו סביב רעיונות של נihilists, הומניסטים ואקויסטניציאליים (Marotti 2009).

20. פוסאקו שיגנובו (Shigenobu Fusako) הצטרפה כסטודנטית לארגון הקומוניסטי סייעת הצבא האדום, שרגל בפועל צבאית מידית נגד משלחות יפן וארצות הברית בשל פעולותיהם האימפריאלי-סוציאליסטיות. עד מהרה הפכה לאחת מראשי הארגון והייתה אחראית על קשי החוץ שלו. ב-1971 הגיעו לבירותו ופעלה למען מהפכה עולמית נגד האימפריאליים. את ארגון הצבא האדום היפני היא הקימה בשיתוף פעולה עם ארגוני שמאל פלسطينיים ובראשם החזית העממית לשחרור פלסטין. שיגנובו הייתה בכירות עד שנת 2000 ואז ניסתה לחזור ליפן, נתפסה והועמדה לדין.

אנט-קפיטליסטית ואנטי-אמריקנית, ושם הקימה את הלוחה הלבנונית של הארגון. החבירה לארגון החזית העממית לשחרור פלסטין נעשתה על רקע אידיאולוגי ומתווך עמדת ביקורתית נגד התנהלותה של ארצות הברית ברחבי אסיה, וכן מתווך הודהות עם הנרטיב הפלסטיני והבנתו כחלק מתחליך האימפריאליזם האמריקני (בנקודה זו לא היה לארגון הצבא האדום היפני בסיס אנטי-ציוני). את התקופה ואת שהותם של חברי ארגון הצבא האדום היפני בלבנון תיעד אדצ'י ב-1970 בסרט *הצבא האדום/החזית העממית לשחרור פלסטין: הצהרת מלחמת עולם* (*Red Army/PFLP: Declaration of World War*) (Adachi 1971)²¹, סרט תעוללה דוקומנטרי העוסק בפעילותם של ארגוני הצבא האדום היפני והחזית העממית לשחרור פלסטין ברחבי לבנון, המציג סקירה של אזורים שונים בביירות, תרגולים צבאים ואמונות בנשך, יצאה להתקפה בגבול ישראל ותנוועה מרחב הלימינלי של דרום לבנון בשנות השבעים. בסרט מופיעים ג'ורג' חბש, פוטאקו שיגנובו, חברי ארגון הצבא האדום היפני וחברי החזית העממית לשחרור פלסטין (גילה 2017).

החברה המאוד לא צפיה הזאת בין הארגונים יקרה רשות עולמית, שהייתה חדשה מסוגה באותה ימים, בין ארגוני שמאל קייזוני ביפן וארגוני שמאל פלסטיניים. בישראל מוכר אירוע הטדור ב-1972 שבו שלושה חברי ארגון הצבא האדום היפני פתחו ביריות מקלעים אל אולם הנוסעים של נמל התעופה בלבד. באירוע נהרגו 24 אנשים וכן שניים מהתקופים, ונפצעו 71 אנשים. התוקף השלישי, קוזו אוקמוטו, נשפט בישראל ונאסר, אך שוחרר ב-1985 בעסקת ג'יבריל וחזר לבנון. אנשי ארגון הצבא האדום היפני המשיכו להtagורר בביירות עד שנת 2000 ואז גורשו על ידי שלטונות לבנון והושגרו לידי ממשלה יפן, נשפטו ונאסרו שם. לאחרונה, באוגוסט 2022, שוחררה שיגנובו לאחר מסר של עשרים שנה בעוון חברותם לארגון טרור, שהות לא חוקית לבנון וויזוף דרכונים. אדצ'י, במאי הקולנוע, שוחרר כבר בתחילת שנות האלפיים, אולם דרכונו הוורם ונאסר עלייו לצאת מיפן.

ארגוני השמאל הקייזוני ביפן נקטו באותה תקופה עדות קייזניות אנטי-אמריקניות בשל מלחמת וייטנאם. הם ראו במערכות האmericנית בווייטנאם (וגם במלחמות קוריאה, שהתרחשה בשנים 1950–1953) מאבק לטובה התפשטות הקפיטליזם, אף שארצות הברית עצמה טענה כי מאבקה הוא נגד התפשטות הקומוניזם. לאחר הכניעה לבעליות הברית בראשותו של הצבא האמריקני בסוף מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט, שהושגה באמצעות

21 את הסרט *הצבא האדום/החזית העממית לשחרור פלסטין: הצהרת מלחמת עולם* יצר אדצ'י מסאו בתחילת שנות לבנון בראשית שנות השבעים. אדצ'י נסע לבנון כדי לעקוב אחר פעולתה של שיגנובו, ייצר את הסרט תוך שימוש בתיאורית הפוקירון (Fukeiron), המבוססת על סגןון ייחודי של נזיפים (landscapism) שבו המצלמה נעה ומתעדת את הנוף וਐלו הסאונד והנרטוו מוקלטים על גבי צילומי הנוף בתנוועה. הסרט עצמו הוא מעין סרט תעוללה או מניפסט של ארגון הצבא האדום היפני, ומbia קטעי צילום נדיים מתווך מהונת אימונים של החזית העממית לשחרור פלסטין.

הפטצות אינטנסיביות במרכזו אוכלוסייה אזרחית ופצצות האטום שהוטלו על היישומה ונגסקי, שרהה בקרבת השמאלי היפני חשדנות גדולה ביחס למניות ולהתנהלות של ארצות הברית במהלך מלחמה ולאחריה. ארצות הברית נקטה נקטה לכיבוש והשפלת, פקידים אמריקנים כתבו חוקה חדשה ליפן, ולאחר מכן אוחזה ארצות הברית בעמידה כוחנית צבאית ברחבי מזרח אסיה והקימה בסיסי צבא אמריקניים בכל רחבי יפן. בנוסף על כך, הצבא האמריקני נותר על ארמת קוֹרִיאָה בתום המלחמה ב-1953, בסיסים אמריקניים הוקמו באוקינואה (שהוחזקהatriitorial控制) עד תום מלחמת וייטנאם ב-1972), מטוסי חיל האוויר האמריקני יצאו להפצצות מבסיסים אלו, ובקרבות הקשים של מלחמת וייטנאם פגע הצבא האמריקני ללא רחם באוכלוסייה האזרחית הרכפית והחלשה. מראות אלו הדרו שינוי מעיניהם של קהלים ורחבים ביפן שהרגישו הזדהות עמוקה עם האוכלוסייה האזרחית בווייטנאם, והעירו אצלם את זכר האירודים שקרו ביפן עצמה במהלך מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט. ארגוני השמאלי ביפן ראו את התקופה הזאת כמערכת רחבה של עימות בין העולם המערבי (ארצות הברית) למזרח אסיה (יפן, קוריאה ווייטנאם), ואירועי מלחמת וייטנאם הפכו את טראומת המלחמה ביפן למוחשית ביותר. זאת ועוד, זיכרונות המלחמה ביפן קיבל משנה תוקף לאור ההבנה שכוניתה של יפן לא עקרה את שעתתו של האימפריאליזם האמריקני ברחבי אסיה. לפיכך, העמדה האנטי-אימפריאלית והאנט-אמריקנית שקבעה לה אחיזה בקרבת חוגי השמאלי ביפן מצאה עניין משותף במאבק הפלסטיני, שהוגדר כמאבק נגד האימפריאליזם והחפשטוּחה של ישראל במרחב אסיה והמזרחה התייכון, ביחסות ארצות הברית.

בתוך המערבולות הזאת של גשותות שנאה כלפי ארצות הברית והתפשטוּחה האימפריאלית עליה גם היבט נוסף, מודח וללא מדובר: הכנעה היפנית בתום מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט. מעתים העמים שנדרשו לשאת כניעה כה טוטלית, אובדן עצמאות ופגיעה אנושה במרקם החיים באירוע קשה כל כך. מול הכנעה היפנית ב-1945 והשיקום בשנות החמשים הוועדרה שאלת הנכבה הפלסטינית. גם הפלסטינים נכנעו ואיבדו את אדרמתם במלחמת 1948, והאירוע הזה מצא אוזן קשבת בקרבת אנשי השמאלי הקיצוני של יפן בכלל ובקרבת אנשי הצבא האדום היפני בפרט. ההזדהות בין שני עמים שעברו כנעה משפילה ואובדן מסיבי של חי אדם, של עצמאות ושל טריטוריה הייתה אירוע מכונן עבור היפנים והפלסטינים כאחד. ההתייחסות ביפן כלפי ארצות הברית הייתה אמביוולנטית: מרבית החברה היפנית בחרה להזדהות עם המוצרים האמריקניים ועם הרצון לשיקום ולהצלחה כלכלית, אולם יסודות שונים בתחום השמאלי היפני ראו בכך בעיה חמורה וטענו שיש בכך התעלמות ממוראות המלחמה והדחתת זיכרונות המלחמה ומהלכיה לטובת הצלחה כלכלית. לעומת זאת, מלחמתם של הפלסטינים על עצמאותם, והמאבק הבלתי מתאפשר בישראל מثار דבקות במשמעותה של מדינה פלסטינית בבוא היום, עוררו ביפן גשותות אהדה ואף הערכה כלפי הפלסטינים, אשר בתוצאות נפש, נגד כל הסיכויים ולמרות כוחה העצום של ישראל – שזכה לתהילה נחרצת מצד ארצות הברית – לא ויתרו על זהותם,

לא נכנוו, והם ממשיכים להיאבק על זכויותיהם ועל עצמאותם. במהלך הזהה, תפיסתם של אנשי השמאלי הרדייקלי והشمאל הסוציאליסטי ביפן את המאבק הפלסטיני הייתה תפיסה רומנטית שראתה בו מאבק הירואני הרואני לכל גיבורי וشيخור פועלה, ובכללה זה השתתפות בפעולות מאבק וטרור כמו חטיפת מטוסים ופיצוצים או המתקפה בנמל התעופה לוד, או לחופין ערך ערב הסבראה, הקרתת סרטים וייצוג המאבק הפלסטיני ביפן.

יש לכך גם שימוש תרבותי היסטורי של היהדות עם מאבקו של החלש ותפיסתו כగיבור האמייתי. זהו מוטיב ידוע בהיסטוריה ובספרות הקלאסית של יפן, למשל בדמותו של יושיצונה,²² הצלובה בתודעה היפנית כסמל של היהדות עם החלש העומד לאבד את הכלול ומוכן למותר גם על חייו כדי לשמרו על כבודו. היהדות עם הפליטינים במאבקם בישראל, שהובילה את שיגנובו וחבריה לפעול לצד אנשי החזית העממית לשחרור פלסטין, היא חלק מאותו סנטימנט תרבותי וחביב יותר של הגיבור שנכנע.

בdockumenta חמיש-עשרה בקאסל נישה קולקטיב "קולנוע חרני" להביא לדיוון את הסולידיריות הזאת שבין יפן לפוליטין באמצעות קטעי סרטים שהkollectiv אסף לכדי ארכיוון לא מושלם, המציג את הזיכרון ההיסטורי והתרבותי של התנגדות לאיימפריאליזם האמריקני. תוכנית הסרטים של הקולקטיב, הגדה שלא עסקה ישירות בתכנים של השמאלי הרדייקלי או בארגון הצבא האדום היפני, סיפקה הודהנות חד-פעמית להתקנון חדש ולדעת בשיתוף הפעולה יוצאת הדופן הזאת בין השמאלי היפני ובין הארגונים לשחרור פלסטין ולנסות להבין את מניעיו ומהלכיו בהקשר גלובלי רחב. הסרטים ששרדו קטוועים וחלקיים, הם אינם מוצגים כסרטי תעסולה ואינם יכולים לעולל כל רע כחמים שנים לאחר שצולמו. הם בחזקת תעודה ועדות לאיירועים שהתרחשו, ומשמשים נקודת אחיזה לדיוון במאבק השמאלי היפני נגד האימפריאליזם האמריקני והקפיטליזם העולמי, ובתוך כך גם בקשר הלא שגרתי שלו עם המאבק הפלסטיני (Harootunian and Kohso 2008).

בעת הכתנה של תוכנית ההקרנות לדוקומנטה עמדו לרשות הקולקטיב כעשרים סרטים דוקומנטריים פרי עבודתם של יוצרים בריטים, איטלקים, גרמנים, פלسطينים, מצרים, עראים ויפנים. מכם החומרិ של הסרטים היה גרווע, אך הם מעידים על הגישה הפליטית והתפיסה הקולקטיבית והבינלאומית שלטת בשנות השישים. ברוח הצעתם של חברי "רוואנגורופה", שהפנו את הזורקו אל קבוצות עבודה מן הדרום הגלובלי, תוכנית ההקרנות

²² מינאמוטו נו יושיצונה (源義經 Minamoto no Yoshitsune, 1159–1189) הוא מודל של גיבור כנגדי כל היסוכיים, שהנפש יוצאת אליו. יושיצונה היה אחיו הצעיר של השוגון הראשון מינamoto נו יוריוטומו (源頼朝 Minamoto no Yoritomo, 1147–1199), ולמרות גילו הצעיר היה איש חרב מוכשר ויכול לכל אובי. יוריוטומו, האח הגדל, מפקד הצבא וראש המדינה במקורה, עד שהאה הצלחה למצואו ושלח צבא להורגו. אלא ש Yoshiyone ירד למחתרת והתחבא מפני אחיו הנקמן, עד שהאה הצלחה למצואו ושלח צבא להורגו. אלא Yoshiyone הקדים את מבקשי נפשו, הרג את אחיו ואת בנו והתאבד בספוקן. דמותו היפה לסמל הגיבור הטרגי, החלש שהצדק בצדיו, המפסיד שנייצה. בזיכרונו הקולקטיבי של יפן זכרו יושיצונה כגיבור-על, ואילו אחיו, שאחו בכוח רב בימי חייו, נשכח ונבלע בין דפי ההיסטוריה (Schmidt-Hori 2022).

הzieua להפנות את המבט אל הסרטים היפניים-פלסטיניים המUIDים על הסולידיידות והזהדות שחושו יוצרי הקולנוע היפני כלפי המצב הקיים של הפליטים הפלסטיינים לבנון ומחוץ לה. את התוכנית פתח סרטו של יעקובי עצמו סליל 21: לשחרור סולידיידות (Reel 21 AKA Restoring Solidarity) (2022, 63 דקות), העשווי בקולנוע' של קטיעות הלקוחים מעשרים הסרטים שנמסרו לידיו בניסיון להחיות קולות שגועעו באותו סצנות וליצר להם הקשר חדש ועכשווי המחבר בין דמיומים וסאונד במהלך מושגי. התוכנית כללה גם את הסרט הדוקומנטרי כופר שובה (Kufr Shuba) (1975, 35 דקות), בהפקת המeonן לקולנוע פלסטיני בביירות) של הבמאי היראקי סמיר נימר, העוסק בכפר הקטן שיבא בדרום לבנון ומהויה עדות פואטית לסולידיידות בין התושבים הלבנוניים ובין חברי ארגוני ההתנגדות הפלסטיינים ומאבקם לשחרור, וכן לחוסנים ולאהבותם למוקם, גם לאחר שהחכו בקרב קשה. נימר היה שותף לייצירות סדרה של מוניקה מאודר למה? (Why?) (1982, 38 דקות), לאחר שנחלו יחדיו הצלחה בשיתופי פעולה קודמים שלהם. הסרט, שנמנה אף הוא עם תוכנית הקרןנות, עוסק במחאה המתרכשת תחת מצור ומציג את המאמץ לאגן את חי הקהילה בביירות בתקופת המלחמה, בעת פלישתו של הצבא הישראלי לבירות ב-1982. הסרט מתואר הניסיון בספר לעולם על מאבקם היומיומי של הפלסטיינים לשמור על תקשורת עם העולם, להعبر תכנים של מלחמת הקום היומיומית, ולגיים תמייה במאבק הפלסטיני. לצד אלה יש הסרט קטיעים רכיבים המציגים את הסבל והאומללות של העתיד, את זרעי הטבה הצפוי להתראש מאוחר יותר ואת הייסוריםшибאו בעקבותיו. הסרט של ריוואיצ'י הירוקואה (Hirokawa) (Beirut) (1982, 18 דקות), שצולם עמו טצ'ورو נונוקואה (Nunokawa), אחד מגדולי המפתח בעולם הקולנוע הדוקומנטרי ביפן, מספר הירוקואה על התרשומות מאירווי סברה ושתייה בביור שערך במקום כיומיים לאחר היודע מעשה הטבה. סרט נוסף בתוכנית היה הדרך למדינת פלסטין (The Road to a Palestine State (29 דקות, 1974) של מעשה הוא פרק מתוך סדרת הטלוויזיה המזורה הריבון היום (Middle East Today) (דצמבר 1974-פברואר 1975) של רשות השידור היפנית (NHK). הסרט, המתאר את המתרחש לאחר שאש"ף זכה להכרה ביןלאומית כנציגו היחיד של העם הפלסטיני, נפתח בנאומו של יאסר ערפאת באום ב-1974 וממשיך בראינותו עם רופא פלסטיני, פעיל קהילתי וחברי מפלגות שונות, בעיקר מן השמאלי הפלסטייני, כדי להראות את מגוון העמדות וחילוקי הדעות בפוליטיקה הפנימית באש"ף. פלסטין ויפן (Palestine and Japan) (1979, 20 דקות), סרטו של ט' מאקי (Maki), מבקש לגשר בין יפן לפלסטין ומדגיש את הקשיים הפוליטיים בין שתי המדינות. הסרט נעשה ס谋ך לפתחם של משרד אש"ף בטוקיו, ומן הדיווח אנהנו למדים על רשותות הסולידיידות ביפן. מתוך התייחסותו לעתיד הילדיים ביפן ובפלסטין עלות הצהרות בדבר אימפריאליזם, הבנה הדרית והרצון חזק קשרים בין יפן והארגוני הפלסטיינים.

בדוקומנטה חמיש-עשרה צפה מחדש שאלת הסולידיריות שבין ארגוני השמאלי הפנוי לארגוני השחרור הפליטינים, נרטיב שבעצם אבד כבר לפני חמישים שנה ופועל כיום רך זיכרונו קלוש של אפשרות יצזוניות שהתקיימה בתוך הרומנטיקה של המאבק האנטי-איימפריאלי. הפנויות המבט אל מעבר לפרשנטיביה האירופית והמורח-תיכונית, אל הקשרים בין קבוצות מיליטנטיות פלסטיניות ויפניות, מאפשרת עיון מחדש בשאלות אלו. האשמה הנרטיב הזה באנטישמיות ותקיפתו כמהלך לא קביל אין עזרות להתרת המתחים הבלטיים נגמרים שסביר הקשר הקובנפליקט היישראלי-פלסטיני, ומוטב להבינו בהקשר הרחב שבו הוא מוצג.

אחרית דבר

במאמר זה העלתתי טענות שונות על מנת להבהיר כי נקודת המבט הגרמנית אינה ההקשר האפשרי היחיד להתבוננות بما שהתרחש בדוקומנטה חמיש-עשרה. מבון זה, התעניינות הגרמניות לפרש את האירופים כביטויים של אנטישמיות הנכיחה סוג מסוים של פרובינציالية גרמנית (וגם יהודית ויישראלית) שלפיה העולם יכול מתבונן במציאות דרך אותם משקפיים. העובדה ש"רוזאנגרופה" אוצרו את הדוקומנטה הייתה אמורה לבטא ניסיון מפוזר לחזור לעמלה זו, אבל הגרמנים נסגו מיד אל המוכר – מניעת שיח על אנטישמיות – במקום לנשות ולהרחב את גבולות השיח ואת מטרותיו. אף שבכל מרחב הדוקומנטה נעשו קישורים מסוימים בין אינדונזיה, קולוניאליים, אירופה ואנטישמיות, נקודת המבט הגרמנית הסתכמה בשרטוט של חרד-צדדיות בינהית: מצד אחד הוצב קולקטיב האמנים מאינדונזיה ("המוסלמית"), שהוגדר כאנטי-ישראלי, ובצד השני הוצבה גרמניה כ מגינת ישראל בכל תנאי, גם כזו עשוה את הגורעים שבמעשיהם (Jhala 2022). האדרל, במאמרו על אנטישמיות באינדונזיה (Hadler 2004), מבחין בין אנטישמיות לאנטי-ישראליות. אבל נראה שבנרטיב האינדוניزي העכשווי השני התמזגו יהדיו וקאים בלבד בין ישראל ובין הקהילות היהודיות בעולם, נראה כי כך הדבר גם בגרמניה – שיתוף הפעולה של גרמניה עם המדינות הישראלית והתעלמותה מן ההיסטוריה של הנכבה וביעית הפליטים הפליטנים הם חלק מאותה עיטה, ומבטאים גם הם חוסר הבחנה בין אנטישמיות לאנטי-ישראליות. הודעתותה של גרמניה נגד כל ביקורת על ישראל כאילו מדובר בביטוי של אנטישמיות היא בעצם הרהור מוזר של מה שקרה סביב הציר צדק לעם של קולקטיב "טARING פאד'", וכך היא נהגה גם במופעים רבים אחרים שבהם יש בלבד וחוסר יכולת לסמן את הפערים שבין שיח אנטישמי גזעני ובין ביקורת פוליטית נוקבת על מדיניותה של ישראל כלפי הבעייה הפליטנית.

מערכות הקשרים הסובכות שנוצרו בין ארגונים וקולקטיבים במזרח אסיה, בגרמניה ובפליטין משנות השבעים ואילך עומדות בסתריה לכל ניסיון להציג חלוקה דיכוטומית ובינרית של "טובים מול רעים", "צודקים מול רשעים" או "מוזר מול מערב". עצם הצבתם של ניגודים ביןריים היא מהלך פשוטני היוצר את הבעייה מתוך הציגתה בתוך שיח מהותני שאינו

מתעככ על הפרטמים והנויאנסים המרכיבים אותה. העמדה האינדונזית, לעומת זאת, אمنה מכילה בתוכה רבדים פוט-קולוניאליים, אנטי-אימפריאליסטיים ואנטי-קפיטליסטיים, אך יציגיה קיבלו חוות פשנטנית הנשענת לעיתים קרובות על דעות קדומות, טקסטים מזויפים, אמונה רוחות ופין ניוו. עם זאת, גם עמדת הרוב בגרמניה, המסרבת להכיר בסבל הפלסטיני, בנכבה ובפליטות, הופכת לשיח פשפני וחיד-צדרי. המקורה של ארצ'יז' וביטול ההקרנה של סילילי טוקוי מהיחסים עד כמה תהושת האשמה והחרטה בגרמניה מעוררת את העין כלפי כל ניוואנס ופרט שונה, ואנייה אפשרה לצפות במסמך ההיסטורי לשפוך אוור חדש על אירופי ההווה. תחת זאת, ננקטה יד קשה אשר מדירה כל ניסיון לשיח ביקורתית על ישראל, במהלך שנחטפה כהשתקה לא לגיטימית שמנעת כל אפשרות של שיח על מידת האחירות של ישראל למחלכי המאבק הפלסטיני ב-75 השנים האחרונות.

על אף זאת, דוקוא בדוקומנטה המשמשה התערורה תקווה להتابוננות חדשה, לדוח-קולוניאליות של עולם האמנות ולפתיחה השערם לייצוג נרחב ומרובה. אף שמאמר זה עוסק בבעיתיות של חוסר ההבנה שבתווך אירופה, וספקטיבית בתחום גרמניה, יש לקוות שעבוד שלושים או ארבעים שנים, כאשר יגיעו קהלים וחברים לתערכה זאת, כבר יהיה נמצא בסיס מוצק של דימויים, מלהלים והקשרים שיאפשר להבין נושאים כאלה טוב יותר במרחב התרבותי הגועש שהוחוץ לאירופה.

הchgog לתולדות האמנות, אוניברסיטה תל אביב

ביבליוגרפיה

- ארנדט, חנה, 2009 [1951]. *יסודות הטוטלייטיות*, בתרגום עדית זרטל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גליה, אלי, 2017. *ג'ירג' חבש: ביוגרפיה פוליטית*, תל אביב: רסלינג.
- דרידה, ז'אק, 2007 [1999]. "הסוחר מונציה – מהו תרגום 'דלוונטי'?", *דרידה קורא שייקספיר*, בתרגום מיכל בון-נפתלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 22-55.
- פרוד, זיגמודר, 2009 [1939]. *משה האיש והדרת המונוטיאיסטית* (מחבר כתבים 2), בתרגום רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג.
- קלמפרדר-מרקמן, איליה, 2014. "ד"ר אלוהים שמר עלי": יהודים במחנות ריכוז יפנים באינדונזיה", *זמןנים: רביעון להיסטוריה* 127, עמ' 72-79.
- קרاطני, קוג'ין, 2021. "דוח אחת, שתי מאות תשע-עשרה", בתרגום רותם אילון, אילית זהר, נורית טמיר ורן צויגנברג, *תיאוריה ו ביקורת* 55, עמ' 205-225.
- רוזוף, אירית, 2015 [2004]. "מהו תיאורטיקן?", בתרגום מאיה שמעוני, בצלאל: כתוב עת לתרבות חזותית וחומרית 2.
- שושן, ג'יזף, 2023. *שותלת שנייה: קורותיה וסודותיה של משפחה יהודית שהפכה לאימפריה גלובלית*, בתרגום שאול לוין, תל אביב: כנרת זמורה.

- Acharya, Amitav, 2016. "Studying the Bandung Conference from a Global IR Perspective," *Australian Journal of International Affairs* 70(4), pp. 342–357.
- Agamben, Giorgio, 2007. "In Praise of Profanation," trans. Jeff Fort, *Log* 10, pp. 23–32.
- Aspinall, Edward, and Mark T. Berger, 2001. "The Break-Up of Indonesia? Nationalisms after Decolonisation and the Limits of the Nation-State in Post-Cold War Southeast Asia," *Third World Quarterly* 22(6), pp. 1003–1024.
- Assmann, Jan, 2008. *Of God and Gods: Egypt, Israel, and the Rise of Monotheism*, Madison: University of Wisconsin Press.
- , 2010. *The Price of Monotheism*, Stanford: Stanford University Press.
- Azoulay, Ariella Aïsha, 2019. *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York: Verso.
- Bhabha, Homi K., 1994. "Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition," in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York: Columbia University Press, pp. 112–123.
- Braun, Stuart, 2022. "Antisemitism Debate Rages at Documenta," *Deutsche Welle (DW)*, June 21.
- Burhanuddin, A., 2007. "The Conspiracy of Jews: The Quest for Anti-Semitism in Media Dakwah," *Graduate Journal of Asia-Pacific Studies* 5(2), pp. 53–76.
- Césaire, Aimé, 2000. *Discourse on Colonialism*, trans. Joan Pinkham, New York: The Monthly Review Press.
- Clifford, James, 1986. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press.
- Dale, Peter N., 1986. *The Myth of Japanese Uniqueness*, London and New York: Routledge.
- Dautrey, Marianne, 2022. "Censure à la documenta 15," *Diacritik*, August 30.
- Dirgantoro, Wulan, and Elly Kent, 2022. "We Need to Talk! Art, Offence and Politics in Documenta 15," *New Mandala*, June 29.
- Farrell, Margie, 2005. "Art, Activism and Rock 'n' Roll," *Inspirasi: Journal of Australia Indonesia Arts Alliance* 20.
- Hadler, Jeffrey, 2004. "Translations of Antisemitism: Jews, the Chinese, and Violence in Colonial and Postcolonial Indonesia," *Indonesia and the Malay World* 32(94), pp. 291–313.
- Harootunian, Harry, and Sabu Kohso, 2008. "Messages in a Bottle: An Interview with Filmmaker Masao Adachi," *Boundary 2* 35(3), pp. 63–97.

- Harris, Gareth, 2022. "Decision to Ban Pro-Palestine Films Engulfs Documenta 15 Exhibition in Another Censorship Row," *The Art Newspaper*, September 15.
- Inaga, Shigemi, 2010. "Translation," in James Elkins, Zhivka Valiavicharska, and Alice Kim (eds.), *Art and Globalization*, University Park: Pennsylvania State University Press, pp. 23–35.
- Jhala, Kabir, 2022. "'Germany Has Cancelled Us': As Embattled Documenta 15 Closes, Its Curators Ruangrupa Reflect on the Exhibition — And What They Would Have Done Differently," *The Art Newspaper*, September 22.
- Joselit, David, 2022. "History in Pieces," *Artforum International* 61(1), pp. 256–261.
- Kovalio, Jacob, 2009. *The Russian Protocols of Zion in Japan: Yudayaka/ Jewish Peril Propaganda and Debates in the 1920s*, New York: Peter Lang.
- Kowner, Rotem, 2010. "The Japanese Internement of Jews in Wartime Indonesia, and its Causes," *Indonesia and the Malay World* 38(112), pp. 349–371.
- Liu, Jasmine, 2022. "Documenta Artists 'Outraged' over Censorship of Pro-Palestine Films," *Hyperallergic*, September 12.
- Lucken, Michael, 2017. *The Japanese and the War: Expectation, Perception and the Shaping of Memory*, trans. Karen Grimwade, New York: Columbia University Press.
- Mack, Eitay, 2019. "How Israel Helped Whitewash Indonesia's Anti-Leftist Massacres," +972 Magazine, September 9.
- Marotti, William, 2009. "Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest," *The American Historical Review* 114(1), pp. 97–135.
- Marshall, Alex, 2022. "Head of Documenta Resigns Amid Antisemitism Scandal," *The New York Times*, July 16.
- Mbembe, Achille, 2016. "The Society of Enmity," *Radical Philosophy* 200, pp. 23–35.
- , 2017. *Critique of Black Reason*, trans. Laurent Dubois, Durham: Duke University Press.
- Mitter, Siddhartha, 2022. "Documenta was a Whole Vibe. Then a Scandal Killed the Buzz," *The New York Times*, June 24.
- Moses, A. Dirk, 2022. "The Documenta, Indonesia, and the Problem of Closed Universes," *The New Fascism Syllabus: Exploring the New Right through Scholarship and Civic Engagement*, July 24.
- Nakane, Chie, 1972. *Japanese Society*, Berkeley: University of California Press.
- Ratskoff, Ben, 2022. "In Germany, the Fight Against Antisemitism Turns into a Witch Hunt," *Orient XXI*, August 30.

- Rothberg, Michael, 2022. "Learning and Unlearning with *Taring Padi*: Reflections on Documenta," *The New Fascism Syllabus: Exploring the New Right through Scholarship and Civic Engagement*, July 2.
- Ruangrupa, 2022. "Ruangrupa and the Artistic Team on Dismantling 'People's Justice,'" Documenta Fifteen website, June 24.
- Sahakian, Rijin, 2022. "Beyond Repair: Regarding Torture at the Berlin Biennale," *Artforum International*, July 29.
- Schmidt-Hori, Sachi, 2022. "Yoshitsune and the Gendered Transformations of Japan's Self-Image," *The Journal of Japanese Studies* 48(1), pp. 93–121.
- Siegal, Nina, 2023. "Dutch to Make Public the Files on Accused Nazi Collaborators," *The New York Times*, April 25.
- Sternfeld, Nora, 2016. "Learning Unlearning," *CuMMA Papers* 20.
- Taring Padi, 2022. "Statement by Taring Padi on dismantling 'People's Justice,'" Documenta Fifteen website, June 24.
- Tiamo, Ming, and Alexandra Munroe, 2013. *Gutai : Splendid Playground*, New York: Guggenheim.
- Tomii, Reiko, 2013. "Introduction: Collectivism in Twentieth-Century Japanese Art with a Focus on Operational Aspects of Dantai," *Positions* 21(2), pp. 225–267.
- Vanhoe, Reinaart, 2017. *Also-Space, From Hot to Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking*, Eindhoven: Onomatopee.
- Vickers, Adrian, 2022. "'Fake News' about the Indonesian Past," *Journal of Global Strategic Studies* 2(1), pp. 6–23.
- Villa, Angelica, 2022. "Documenta Claims Advisory Panel's Calls to Halt Film Screening is 'Censorship,'" *ARTnews*, September 12.
- Weisenfeld, Gennifer, 2001. *MAVO: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905–1931*, Berkeley: University of California Press.

Video films and presentations

- Adachi, Masao (dir.) and Kōji Wakamatsu (producer), 1971. *Red Army/PFLP: Declaration of World War*.
- Berlin Biennale, 2022. "English Conference: 'Imperial Ecologies' — Day 2," YouTube, June 23, 2:22:10–2:43:00.
- Subversive Film, 2022. "Tokyo Palestine Project (Ciné Place-Making study circle)," March 2.