

צ'ין-טאוּוּ

ביינאלות ללא גבולות?

העניין הרב שאני מוצא בנושא הביינאלות ושייכותם הלאומית של משתתפיהן התחיל כבר בביינאלה של טאיפה 2004, שהיתה אז האירוע הרביעי מסוג זה בעירנו, ובתגובה שלי לפרובוקציה מצד האוצרת. אילצו אותי להמתין במשך יותר משלוש שעות בשביל מה שהסתבר כראיון חטוף בן חצי שעה עם אחת משתי אוצרות התערוכה, ברברה ונדרלינדן מבריסל. בעיטת הפתיחה שלי היתה הבקשה שתסביר את מדיניות האוצרות שלה לגבי מספר האמנים טייוואנים המקומיים (חמישה) שנבחרו להציג באירוע. על כך השיבה בקיצור נמרץ, כשהיא מטיחה לעברי שאלה משלה: "האם ידוע לך כמה אמנים טייוואנים הוצגו בביינאלה של שנחאי?" משמעות דבריה היתה, כמובן, שנציגות של חמישה אמנים מקומיים נראית לה הולמת למדי (תודה רבה לך, ונדרלינדן), וזו בהחלט טעות לצפות ליותר מכך.¹ נשימתי נעתקה למשמע תשובתה. לא יכולתי להשיב לה באותם רגעים – לא רק משום שלא ידעתי את התשובה – אלא גם משום שחשתי כי מולי עומדת מומחית זרה שמכירה את התחום בו היא עוסקת טוב יותר ממני. באותם ימים לא נהניתי, לא מתמיכת קרנות ולא מתנאי עבודה שיכלו לאפשר לי נסיעות רחוקות-טווח לביינאלות, כפי שמתאפשר ככל הנראה לאצולת המילייה של עולם האמנות הגלובלי.

בשנים האחרונות, לעומת זאת, החלה להיפתח בפני האפשרות לטוס לביינאלות מרוחקות בהוואנה וסאן פאולו, למשל, כמו גם למרבית האירועים האסיאתיים והאירופאיים, ועדיין, גם היום, ממשיכה להטריד אותי שאלת הייצוג האמנותי במפגשים בינלאומיים שכאלה.

זה עלול להיראות משונה, אפילו גרסיבי, לחשוב על הפרקטיקה של האמנות העכשווית במונחים של לאומיות האמנים המציגים ומקום לידתם, בזמנים שבהם

1 ראיון עם ברברה ונדרלינדן, אוצרת-שותפה, הבינאלה של טאיפה 2004, 26 אוקטובר 2004. בסופו של דבר הסתבר כי מספר האמנים הטייוואנים בביינאלה של שנחאי 2004 היה ארבעה. אני מודה ליר-צ'אנג אלן לי (המכון ללימודים אירופאיים ואמריקאיים) על עזרתה האדיבה בריכוז הנתונים הסטטיסטיים למאמר זה.

מושגים כמו גלובליזציה, היברידיזציה, טרנס-לאומיות, שווקים עולמיים וכיוצא באלה מדוברים ללא הרף. ואף על פי כן, שאלת שייכותם הלאומית של האמנים היא קריטית לכל מה שהביינאלה (או הטריאנאלה, או הקווינטינאלה) מבקשת לייצג החל משנות השמונים. כמבנה ממסדי להצגת תערוכות בקנה מידה גדול, הנהגה מפופולאריות מואצת (משקיפים מסוימים מתייחסים ל"ביינאליזציה של עולם האמנות העכשווית") הביינאלה נתפשת באופן כללי כפסטיבל בינלאומי של אמנות בת-זמננו המתרחש פעם בשנתיים.² המושגים הפעילים כאן הם כמובן "בינלאומי" ו"פסטיבל". האחרון תלוי בראשון: בלא גיוונם הלאומי של המשתתפים, לא תוכל להתקיים חגיגה אמיתית. על פי שיטה זו, משמעות המלה "בינלאומי" היא שאמנים, כמעט בהגדרה, מגיעים מכל קצוות תבל; אפילו אירועים בעלי מיקוד גיאוגרפי-ספציפי, כמו הטריאנאלה לאמנות אסיאתית בפוקואוקה, החלו מותחים את רשתותיהם הרבה מעבר לחצר האחורית המיידית; בצדק רואים בכך האוצרים צעדים הכרחיים, לא רק לצבירת לגיטימציה, אלא גם למען הצלחתם.

נופי-אמנות

העובדה שאמנים ממדינות מרוחקות מציגים כעת על במות מרכזיות באירועים המערביים כמו הדוקומנטה בקאסל או הביינאלה בוונציה מנוצלת לעיתים קרובות כהוכחה לקריסת הגבולות בין מרכז לפריפריה. ניקח לדוגמה את מחקרו של אריון אפאדוראי (Arjun Appadurai) על הזרמים התרבותיים הגלובליים, שם הוא משתמש במונחים – 'נוף-אמנות' (artscape) ו'נוף-אתני' (ethnoscape) – על מנת לאפיין את ה'מרחב' דרכו זרמים מתמשכים של אנשים (הכוללים אמנים, אוצרים, מבקרים) ושל אמנות גבוהה, חוצים את פני כדור הארץ ואז שבים ונפגשים בעת שערים רבות יותר ויותר מתחרות בניסיון לבסס את הביינאלות שלהן, על-מנת לכבוש לעצמן טריטוריה בזירת האמנות הבינלאומית.³

2 אני משתמש במושג ביינאלה כמונח גנרי נוח, המסוגל להכיל תערוכות המתרחשות בתדירות נמוכה יותר, כולל הדוקומנטה של קאסל (פעם בחמש שנים). קרלוס חימנס מצייין את גרהארד האופט כמי שעיצב את מושג ה"ביינאליזציה" בבינאלה של ברלין:

A Model for Anti-Biennialization?, *Art Nexus*, no. 53, July-Sept 2004

3 ב-1996 איפיין אפאדוראי חמישה ממדים של זרמים תרבותיים גלובליים: נופים-אתניים (זרמים של תיירים, מהגרים, פליטים, פועלים-אורחים וכו'); נופי-מדיה (זרמים של אינפורמציה ודימויים); נופי-טכנולוגיה; נופים-כלכליים; ונופים-אידיאולוגיים (זרמים של אידיאולוגיות

כמו תיאורטיקנים אחרים המתמקדים בגלובליזציה, גם אפאדוראי מדגיש את התחזקותן והתגברותן של התלות ההדרית וההעצמה של יחסים חברתיים. ובכל אופן, בשום מקום לא נאמר לנו באילו כיוונים זורמים אותם 'זרמים', כמו גם מהם המבנים החדשים של יחסי-כוח שמציעות אותן תנועות א-טריטוריאליות לכאורה.⁴

זו הסיבה לניסיון להבין את משמעויות יחסי-הכוח של הבינאלות, באמצעות התבוננות קרובה יותר, אמפירית, על האמנים עצמם – התבוננות שהיא בבחינת מותרות, אשר מרבית התיאורטיקנים, מפאת חוסר זמן, לא מאפשרים לעצמם. אני מודע בוודאי לסיכונים הכרוכים בגישה המתבססת על השתייכות לאומית, ובכלל זה לאפשרות לספוג ביקורת בעיקר מצד הלובי התומך בגלובליזציה. איני מעוניין לטעון כי זירת האמנות הבינלאומית לא עברה שינויים משמעותיים לאורך שני העשורים האחרונים. אך מהו בסופו של דבר טבעם של אותם שינויים, ומהן הסיבות להתרחשותם? האם התמוטטותו הכה מדוברת של המרכז ופירוקן של הפריפריות הם אכן תהליכים שאין להפריכם, כפי שאנשים מסוימים ניסו לגרום לנו להאמין? האם באמת תיהפך האמנות הגלובלית לישות כה מחוררת, פתוחה לכל האמנים ללא קשר למוצאם – אפילו אם הם מגיעים ממקומות הנחשבים בעיני ניו-יורק או פריס אל השוליים?

הניסיון לענות על שאלות אלה תוך כדי התבססות על סטיסטיקות לאומיות אינו המעשה הצפוי ביותר. ואולם, עניין מוכח הוא, שהמספרים הממשיים של האמנים, וטווח המדינות מהן הם מגיעים, מעוגנים היטב בפסיכולוגיה של מארגני הבינאלות, ומאופיינים בצורה בולטת באסטרטגיות השיווק שלהם.

הביינאלה של סינגפור 2006, התפארה ב-95 אמנים, שהגיעו מיותר מ-38 מדינות, בעוד שבביינאלה של ליברפול 1999, הפוסטרים שנתלו בכל פינה הכריזו: "350 אמנים, 24 ארצות, 60 אתרים, עיר אחת". בהמשך אתעמק בנתונים הכמותיים התומכים בבסיס תביעותיו של אותו 'עולם-שטוח', לא רק על-ידי הגדרת טווח המקומות מהם מגיעים האמנים, אלא גם – במקרה של אותם אמנים שהעתיקו את מיקומם או היגרו – באמצעות עיבוד נתוני המקומות אליהם בחרו להגר, או דרך קביעת כיוון הזרמים התרבותיים שהם מגלמים. מטרתי בבחינת נתונים אלה היא למפות, קודם כל, את השינויים והתזוזות

4 תרבותיות ופוליטיות). מאוחר יותר הוסיף אפאדוראי לרשימתו את המושג 'נופיי-אמנות'.
הערה דומה השמיעו לריסה בוכהולץ ואולף ווגניק: 'Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts', *Art-e-fact*, no. 4, December 2005

שהתרחשו במוקד תערוכות בינלאומיות בקנה מידה גדול, ואת המעבר שלהן מאירוצנטריות בולטת למצב שבו הן חובקות גם את העולם שמעבר למדינת ברית נאט"ו; לאחר מכן אבקש לשאול אם אירועים אלה לא הפכו לפילטר עוצמתי נוסף של המערב, השולט בנגישותם של אמנים ממקומות דלי-אמצעים בעולם אל ליבו של המיינסטרים הגלובלי.

על מנת לספק מבט ארוך-טווח על התפתחויות אלו, אתמקד כאן בתערוכות הדוקומנטה של קאסל, תשע במספר, בין השנים 1968 ל-2007; ראשית אבחן את ארצות המולדת של האמנים המציגים; שנית – היכן הם חיים בהווה; ושלישית – את היחסים בין שתי קבוצות הנתונים הללו.⁵ בניתוח אני משתמש בקטגוריות אזוריות אופייניות – צפון אמריקה, אמריקה הלטינית, אסיה, אפריקה ואוקיאניה. אבל את אירופה אני מחלק לשתי קטגוריות. למרות הרחבתו של האיחוד האירופי, עדיין מתקיימות זו לצד זו שתי אירופות, לפחות בכל הנוגע לפרקטיקת האמנות העכשווית: את האחת – הכוללת את גרמניה, איטליה, בריטניה, צרפת, שווייץ, אוסטריה, ובמידה פחותה יותר את הולנד, בלגיה וספרד – אכנה כאן אירופה א'. אירופה א' היא זו המייצגת אותו חלק המספק את מרבית הדמויות האירופאיות החשובות של עולם האמנות. שאר המדינות, שאמניהן מופיעים באירועים בינלאומיים רק באופן ספוראדי, ייכללו כאן תחת הקטגוריה: 'אירופה ב'.

אילו מסקנות, ולו זמניות, נוכל אפוא להסיק ממאסת סטטיסטיקות זו, הנדמית שייכת יותר לתחום הסוציולוגיה מאשר לזה של תולדות האמנות? המסקנה הראשונה והברורה ביותר היא, שעד לפני זמן לא רב מרביתם הגדולה של האמנים שהוצגו בדוקומנטה, למעשה למעלה מ-90 אחוזים, נולדו בצפון אמריקה ובאירופה – יחס שהגיע לשיאו בדוקומנטה של 1972 – אז היו האמנים מהמערב 96 אחוזים מכלל משתתפי האירוע (ראו תרשים 1).

אף על פי שהתערוכה 'Magiciens de la terre' שנערכה במרכז פומפידו ב-1989, נחשבת באופן כללי לתערוכה הבינלאומית האמיתית הראשונה ומכתיבת המגמה של שנות התשעים, הדוקומנטות של 1992 ו-1997 עדיין נשלטו ברובן בידי רוב של אמנים שהגיעו מצפון אמריקה ומאירופה. השינוי האמיתי חל בדוקומנטה ה-11 של אוקווי אנוזור (Okwui Enwezor) ב-2002,

5 סך כל מספר האמנים בסקירה זו עומד על 1,734. הנתונים נאספו מתוך הקטלוגים של הדוקומנטה. ישנם חמישה אמנים/קבוצות שמקום לידתם לא ניתן היה לכירור. ארצות מגוריהם של 168 אמנים אינן ידועות. כמו כן, 108 מהאמנים לא היו בין החיים בעת הצגת עבודותיהם.

כשחלקם של אמנים מהמערב הצטמצם באופן משמעותי יותר לכ-60 אחוזים. יחס זה נשאר קבוע גם ב-2007.

בינתיים מוכיחים נתוני המדינות בהן גרים האמנים בהווה (ראו תרשים 2), כי מספר משמעותי של אמנים עברו או היגרו מהארצות בהן נולדו. מובן שבמקרים מסוימים, אמנים מחלקים את זמנם, ואת חייהם, בין שני מקומות או יותר – מקום הולדתם, והמקום אליו מובילה אותם הקריירה האמנותית שלהם (או במקום בו יש להם הזדמנות טובה יותר להצליח). עד לדוקומנטה של 1982, כולל אירוע הדוקומנטה עצמו, כמעט 100 אחוזים מהאמנים המשתתפים התגוררו ופעלו בצפון אמריקה ובאירופה. מגמת התכווצות של פרפורציות אלה מתחילה ב-1987; כשבדוקומנטה של 1992 ובזו של 1997 עמד היחס על 90 אחוזים לטובת אמני המערב, ב-2002 נרשמה ירידה נוספת, ל-67 אחוזים, וב-2007 הגיע השיעור ל-61 אחוזים בלבד.

אבל מה שמעניין אותי יותר מכל הוא בדיוק הפער בין שתי קבוצות אלה של נתונים – מקום לידתם של האמנים והמקום שבו הם חיים בהווה (ראו תרשים 3) – מפני שהבדל זה מדגיש לאילו כיוונים יצאו אותם 'זרמים' אמנותיים. מובן מאליהם שאמנים אינם מעתיקים את מקום מושבם רק למען עבודתם: ייתכן למדי כי גם נסיבות אישיות מכתובות מהלך כזה; אבל אין ספק, שלאמנית אשר נולדה, נניח, בטיוואן או באינדונזיה, יהיו סיכויים טובים יותר להצליח בעולם האמנות הבינלאומי אם היא תתגורר בניו-יורק או בלונדון.

לפני 1992, כמעט כל האמנים שנולדו באמריקה הלטינית, אסיה או אפריקה עברו זה מכבר לצפון-אמריקה או לאירופה טרם הצגת עבודותיהם בדוקומנטה. במשך שנות התשעים 'זרמים' אלה ייצגו כארבעה או חמישה אחוזים מכלל האמנים המציגים. עד 2002 עלה מספרם לכמעט 16 אחוזים.

תרשים 4 מדגים כי אין לטעות בהשלכותיהן של תנועות אלה. כמעט 93 אחוזים מתנועותיהם של האמנים שנולדו בצפון אמריקה או באירופה א' מתרחשות בגבולות אזורים אלה – בין לונדון לניו-יורק, לדוגמה, על הקו בו יכולים התנאים לייצור אמנותי או להתקבלות אמנותית להיחשב פחות או יותר שווים. שנית, מבחינתם של אמנים שנולדו באירופה ב', כמעט 89 אחוזים מתנועותיהם מכוונות לצפון אמריקה ולאירופה א', ככל הנראה בחיפוש אחר תשתיות תמיכה טובות יותר. לבסוף – רובן המכריע של תנועות האמנים שנולדו באמריקה הלטינית, אסיה או אפריקה – למעלה מ-92 אחוזים – מכוון לצפון אמריקה ואירופה א'. הם מייצרים זרם הגירה חד-כיווני ומאסיבי מהמקום, אותו אכנה הפריפריה, אל המרכז, או אל המרכזים; כלומר לכיוון ארצות הברית,

בריטניה, צרפת וגרמניה. כפי שנוכל להיווכח, 72 אמנים מאירופה ב' ו-81 אמנים המגיעים מחלקים אחרים בעולם עברו לצפון אמריקה ולאירופה א', והפכו אזורים אלה למקומות הפופולריים ביותר למגורים בשביל רוב האמנים שהופיעו בתשעת אירועי הדוקומנטה. נדיר הרבה יותר, אם לא בלתי אפשרי, למצוא מקרה שבו אמן לונדוני או ניו-יורקי יעבור למדינות כמו תאילנד, נניח, או טרינידאד.

זרימה במעלה ההר

ישנה אמרה סינית: 'מים זורמים במורד ההר, אנשים מטפסים במעלה ההר'. אם אכן, כפי שמבקרים מסוימים היו רוצים שנאמין, החלוקה בין מרכזים לפריפריות היא כבר בבחינת היסטוריה, כיצד עלינו להתייחס לאותו זרם חד-כיווני של אמנים? מספרים שכאלה מובילים אותנו להעלות ספקות לגבי הטענות לפיהן הדוקומנטה ה-11 של 2002 ייצגה 'את מלוא צמיחתם של השוליים אל תוך המרכז',⁶ או שהיתה "האירוע הרדיקלי ביותר בהיסטוריה הפוסט-קולוניאלית של פרקטיקת האמנות", והציעה "נוכחות חסרת תקדים של אמנים מחוץ לגבולות אירופה וצפון אמריקה".⁷ יהיו השאלות שעלולות להתעורר מתוך ההרכב ההיברידי של אותם אמנים מהגרים אשר יהיו, נדמה כי צורם מאוד הדיבור על תערוכה כמו זו שהוצגה בדוקומנטה ה-11, שבה כמעט 78 אחוזים מהאמנים המשתתפים חיו בצפון אמריקה או באירופה, כעל תערוכה המדגימה "את מלוא צמיחתם של השוליים".

למרות השתנותו המתמדת של עולם האמנות הגלובלי, לעולם הוא משמר מבנה בסיסי, חד-מרכזי והיררכי. ניתן לדמיין מבנה זה כספיראלה בעלת שלושה ממדים, שאינה שונה מאוד מחלל הפנים של מוזיאון הגוגנהיים בניו-יורק. הבסיס הוא חד-מרכזי משום שישנם מרכזים, או מרכזים קטנים יותר – על גבול הפריפריות, כמו גם פריפריות של ממש. על-מנת להגיע למרכזים יש לדמיין מסע במעלה הר ששיפוליו בפריפריות, ומדרוניו חולפים דרך הפריפריות הקרובות יותר למרכז ומרכזים קטנים יותר – כל אלה עוד בטרם מגיעים לראש ההר – אף על פי שבכמה מקרים עלולה להיות אפשרות לקפוץ היישר מתוך הפריפריה אל

6 Okwui Enwezor, 'The Black Box', in *Documenta 11_Platform 5: Exhibition: Catalogue*, Ostfildern-Ruit 2002, p. 47.

7 Stewart Martin, 'A New World Art: Documenting Documenta 11', *Radical Philosophy*, no. 122, November-December 2003, p.7.

אחד המרכזים. הוא היררכי, משום שבדומה לכל יחסי הכוח, לספיראלה ליפה מרכזית, שקבוצות של לוויינים מקיפות אותה. אפילו חסידי הגלובליזציה של עולם האמנות בת-זמננו (וחישבו על הביינאלה כעל אחד הגילומים המוצלחים ביותר שלה) מסוגלים לזהות את הממד הפוליטי המתקיים בתערוכות כאלה. אוקווי אנוזור, לדוגמה, תמך ב-7G לביינאלות... "על-מנת לא למהול עוד יותר את 'תרכיב הכמוסה' של אותו סמל מסחרי גלובלי, המתאפיין בעמימות קיצונית".⁸ הביינאלה היא אמנם גלובאלית, אבל צריך לשאול גלובאלית בשביל מי ומאילו סיבות. מיהם בעלי האינטרסים הנהנים מה"ביינאליזציה" של עולם האמנות העכשווית?

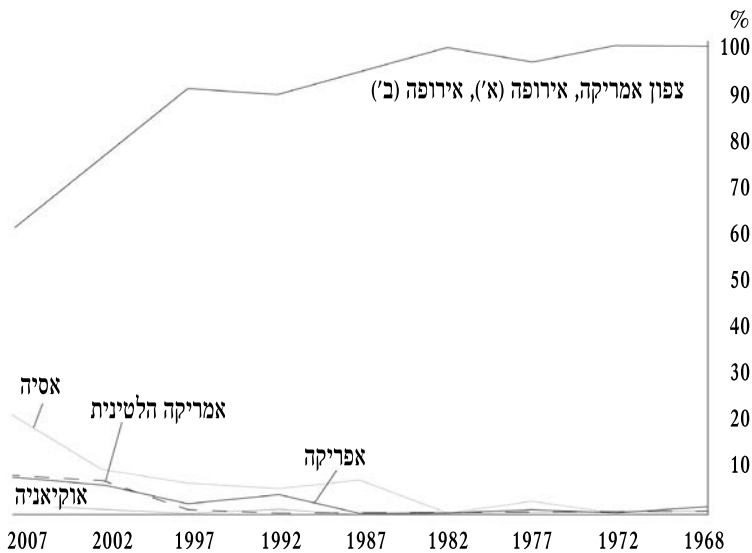
עליית מעמדה של הביינאלה לאורך שני העשורים האחרונים בהחלט הקלה על כמה אמנים ממדינות פחות עשירות לצבור הכרה בעולם האמנות. אם עובדה זו היא אכן חלק מה"גלובליזציה", היא בוודאי שונה מאוד מגילויים אחרים של אותו תהליך. סוכני הגלובליזציה הכלכלית, למשל – יחידים או ארגונים רב-לאומיים – חייבים להשקיע זמן רב וסכומי כסף גדולים על מנת לבסס עצמם בתוך מקומם החדש. מצד שני, האוצרים העכשוויים של מרבית הביינאלות נמצאים בתנועה מתמדת. תוך כדי זינוק תמידי וחטוף פנימה לאותם אתרים אפשריים והחוצה מהם, אין ברשותם הזמן להטמיע באמת, ועוד פחות – להבין את הייצור האמנותי בכל מקום ומקום. מנקודת מבטם של אלה החיים ועובדים במקומות המרוחקים מהמרכז, אותם מגה-אוצרים, כמו גם האמנים הגלובליים, עלולים להיראות מקושרים ומחוברים היטב; אך למעשה הם נותרים, מעצם טבעו של הפרויקט, פחות או יותר מחוסרי כל שורש תרבותי. באותה נשימה, אותה פעילות חסרת עוגן מעניקה להם מעמד של יתרון, אם לא זכות של ממש; היות שבשכילים הביינאלות הן אכן אירועים חסרי גבולות. אך מבחינתו של הרוב המתקיים מחוץ למעגל הקסם, המחסומים האמיתיים נותרים בעינם. הביינאלה, אשר בשני העשורים האחרונים מהווה את המכניזם הממסדי הפופולארי ביותר של תערוכות אמנות בינלאומיות בקנה-מידה גדול, הוכיחה, כנגד טענותיה לדה-קולוניאליזציה ודמוקרטיזציה, כי היא עדיין מגלמת את מבני הכוח המסורתיים של עולם האמנות המערבי העכשווי; ההבדל היחיד הוא ש'מערבי' הוחלף בדממה במלת מפתח חדשה, 'גלובלי'.

8 Enwezor, 'Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form', *MJ-Manifesta Journal*, no. 2, Winter 2003–Spring 2004, p. 19

תרשים 1: היכן נולדו אמני הדוקומנטה

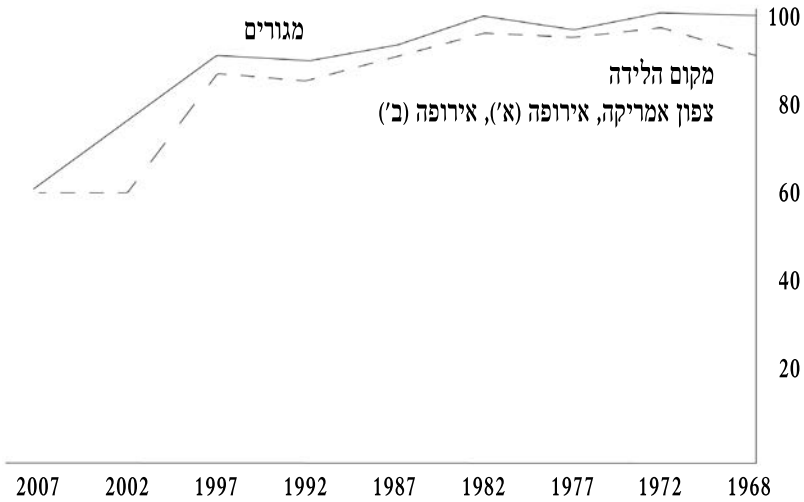


תרשים 2: היכן חיים אמני הדוקומנטה

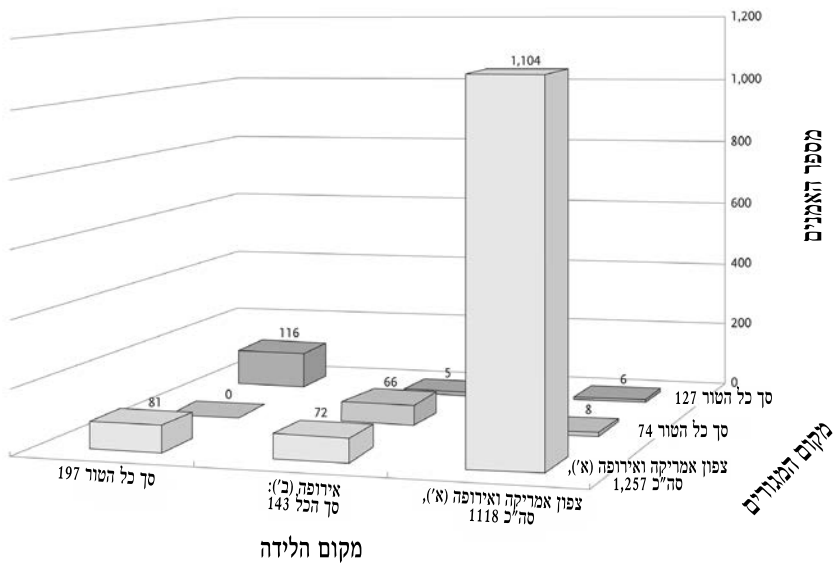


מקור: הקטלוגים של הדוקומנטה 1968-2007

תרשים 3: השוואה בין ארצות הלידה של אמני הדוקומנטה והמקומות בהם הם חיים



תרשים 4: הגירה של אמני הדוקומנטה, 2007-1968



מקור: קטלוגי הדוקומנטה 2007-1968