



**אזרחים**

מוזיאון פתח-תקוה לאמנות  
מנהלת ואוצרת ראשית: דרורית גור אריה

## אזרחים

אפריל – אוגוסט 2017

### תערוכה

אוצרת: נטע גל-עצמון  
עוזרת לאוצרת: סתיו תיאודור  
הפקה, מוזיאון פתח-תקוה לאמנות: טל שורץ  
עיצוב והקמה: סטודיו עמרי בן-ארי  
רשמת: סיגל קהת-קרינסקי  
יחסי ציבור: ניגל קורן  
התקנת וידאו ומערכות סאונד: Pro-Av פתרונות תצוגה דיגיטליים בע"מ  
סיוע בהקמה: אמנון עובד

### קטלוג

עורכת: נטע גל-עצמון  
עיצוב והפקה: קובי לוי, הליגה  
עריכת טקסט: דפנה רוז  
תרגום לאנגלית: דריר קסובסקי  
ציילום: אלעד שריג  
הדפסה וכריכה: ע"ר הדפסות בע"מ

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק × רוחב × גובה  
העבודות באדיבות האמנים, אלא אם צוין אחרת

על העטיפה: כריסטינה לוקאס, מתוך החירות במבט נוסף, 2009 [ראו עמ' 24, 52-53]

© 2017, מוזיאון פתח-תקוה לאמנות  
מסת"ב 0-28-7461-965-978



תודות: גלריה גורדון, תל-אביב; גלריה חואנה דה-איספורו, מדריד;  
המכון הפולני, תל-אביב

## פתח דבר

דרורית גור אריה

4

## אזרחים

נטע גל-עצמון

6

## בעיניו החושדות של הסוכן

אורי אדלמן

7

## אנו, האזרחים

גלילי שחר

11

## אזרחים: על העבודות

נטע גל-עצמון

פדריקו סולמי [18], רפאל לוזאנו-המר [19], ג'אן-מריה טוסאטי [20],  
סשה סרבר [21], זוהר גוטסמן [22], ג'וליה קורק [23],  
כריסטינה לוקאס [24], בועז אהרנוביץ' [25], יעל פרנק [26],  
אייל סגל [27, 35], דניאל פרסאי [28], צח חכמון [29],  
גל וינשטיין [30, 33], ארנון בן-דוד [31], קליף אוואנס [32],  
מיקה ואבי מילגרום [34], נייט האריסון [36]

## פתח דבר

"מן הסתם מישחו העליל על יוזף ק', שכן בוקר אחד נעצר על לא עוול", נכתב בפתח הרומן ה"קפקאי" הנודע על אזרח שהוטלה בו אשמה כלשהי ואינו יודע מהי. "מה בעצם אתם רוצים ממני?", הוא תוהה; "איזה מין בני אדם הם אלה? על מה הם מדברים? אילו רשויות הם מייצגים?" הרי יוזף ק' חי במדינת חוק, ו"מיהם אפוא אלה שהעזו להתנפל עליו בביתו?".<sup>1</sup> נסיונותיו הנואשים של האזרח התמים להגיע אל מעוזי הרשויות, להיטהר מאשמה עלומה או לממש את הזכויות המוקנות לו, מוטבעים כאיקונה של חוסר אונים על שערי החוק, המשטר, הריבון.

התערוכה "אזרחים" מוצגת בימים טרופים, המאתגרים את החברה האזרחית בישראל ובעולם; ימים שבהם אימפריות נופלות, כלכלות מתפוררות, בתים מתרוקנים מיושביהם ומקומות שהיו אינם עוד; ימים שבהם אזרחים מוצאים את עצמם בלי מדינות ומדינות נותרות ללא אזרחים. בצומת שבין המערכות, גם המוזיאון לאמנות נדרש לאתגרים חדשים. טכנולוגיות חדשות המתפתחות במהירות חסרת תקדים, תהליכי הגלובליזציה המואצים, התעצמותם הגוברת של הקפיטל והתאגידים, משברים כלכליים תכופים, טלטלות פוליטיות, שקיעתה של מדינת הרווחה – לנוכח כל אלה נתבע המוזיאון למקם את עצמו מחדש בחברה משתנה, לבחון ולהגדיר מחדש את תפקידו כמראָה וכמקום של דיון בסוגיות הנוגעות.

בכך נאמדת גם התערוכה "אזרחים", המהווה המשך טבעי לסדרת תערוכות שהוצגו במוזיאון פתח־תקוה לאמנות בשנים האחרונות – תערוכות שהפנו מבט אל השוליים הפרומים, אל המרחב הגיאופוליטי, אל אזרחי המושתיקים. ברוח התערוכות הקודמות, גם תערוכה זו אינה מבקשת לשמש שופר פוליטי או להסתפק בהצבעה על עוולה שלטונית כזו או אחרת; בדעתה להציע מחשבה רחבה יותר על "משילות", "ממשליות" או "ממשל־טליות" (Governmentality) ועל הפעולות הממשיות והסמליות שבכוחנו לבצע כדי להתנער ממגוון ביטוייה; מטרתה להרחיב את הדיון, לגעת באותם מקומות חיוך מעורפלים של אזרח ושלטון, דמוקרטיה ודיקטטורה (דמוקטטורה), פרטי וציבורי, כדי

1 פרנץ קפקא, המשפט, תרגום מגרמנית: אברהם כרמל (ירושלים: שוקן, 1992), עמ' 5-6.

לחזור לסוגיות אוניברסליות של משטור ומעקב, זהות וזיהוי, ולהעמיד חוליה נוספת של התבוננות בחירויות הפרט, מקומו ומעמדו במסגרות המדינה והאזרחות. התערוכה מהדהדת קולות מושתקים או כאלה המצויים בסכנת הדממה – ובה־בעת נוגעת בדימויים חזקים של כוח ההמון, מחאה חברתית, קריסה של משטרים ומוסדות ועליית מנהיגים מזן חדש־ישן, הניזונים מצמצומם של המרחב הפרטי וחירויות הפרט. תודתי העמוקה שלוחה לאוצרת התערוכה, נטע גל־עצמון, על הרעיון האקטואלי לתערוכה נהדרת, ולכל האמניות והאמנים שנענו לאתגר. תודה למועצת הפיס לתרבות ולאמנות ולמכון הפולני, תל־אביב, על תמיכתם בתערוכה; לעמרי בן־ארצי וצוותו ולחברת Pro-Av על ההפקה והתקנת הטכנולוגיה; לאודי אדלמן ולגלילי שחר על מאמריהם המעשירים; לדפנה רז ודריה קסובסקי על העריכה והתרגום; ולקובי לוי על העיצוב הגרפי המקפץ. תודה מיוחדת לאור תשובה על תרומתה המעשירה לתערוכה, לטל שוורץ על מעורבותה הפעילה בהפקה, וכן למאיה קליין, אמנון עובד, יהודית אורבן, אריאלה כץ, סיגל קהת־קרינסקי, נינל קורן (יח"צ), רעות פרסטר, מיטל מנור וכל חברינו ועמיתינו בצוות המוזיאון.

## אזרחים

בניסיון לרסן את נטייתם הטבעית של בני האדם ולמנוע מהם לנצל לרעה את כוחם, ניסחו הדמוקרטיות המודרניות כמה עקרונות יסודיים חשובים לקידום השוויון ולצמצום אי-הצדק החברתי – ביניהם הפרדת רשויות, הכרעת הרום (שלא על חשבון זכויות המיעוט), חופש הביטוי והעיתונות ועוד. בימים אלה דומה כי השמירה על ערכים אלה עומדת למבחן.

התערוכה "אזרחים" נולדה בתגובה למגמות חברתיות המאתגרות כיום את החברה האזרחית, בישראל ובדמוקרטיות של העולם החופשי. נוכח חוסר היציבות המורגש ברחבי העולם, מתעוררות שאלות בדבר חוסנה של הדמוקרטיה העכשווית וכושרה להתמודד עם שינויים תרבותיים ותהפוכות פוליטיות. חילופי ממשל סוערים במעצמה האמריקאית, עליית משטרים קיצוניים במזרח התיכון, נדידת עמים של מיליוני בני אדם הנמלטים מאלימות והרס בארצותיהם – כל אלה רק מעצימים את תחושות הפחד, חוסר הוודאות והאיום ומוסיפים ומסבכים את מורכבות הקיום הדמוקרטי.

בתערוכה זו, עבודות של אמנים מיישראל, ארצות-הברית, ספרד, איטליה, קנדה ופולין נקראות לאורן של תיאוריות, שכבר בשנות ה-50 למאה הקודמת התריעו על סכנת הגלישה מליברליזם לטוטליטריות. האמנים מעלים שאלות על המתח המובנה בין זכויות האזרח לסמכויות השלטון ומאירים את אתרי ההתנגשות ביניהן. באמצעות עבודותיהם התערוכה בוחנת את הקונפליקט בין חובת המדינה להגן על עצמה ועל אזרחיה, לבין חובתה הנגדית לשמור על חירויות אדם בסיסיות, דוגמת חופש ההתאגדות, הזכות לפרטיות וחופש הביטוי.

בתערוכה מוצגות רפלקציות עכשוויות – לעתים ביקורתיות, לעתים רוויות הומור – למושגים כמו "דמוקטורה" (דמוקרטיה טוטליטרית), המגלמים את "פרדוקס החירות" או את ההבנה שמימוש החירות גורר הפעלה של אמצעי כפייה ואלימות. כמה מן העבודות בתערוכה חגות סביב ה"פנאופטיקון" – אותו מתקן פיקוח שהגה הפילוסוף בן המאה ה-18 ג'רמי בנת'ם – וסביב הפרשנות הפוקיאנית למושג זה, כמודל לאנונימיות של הכוח בחברה המודרנית וכדימוי של הפנמת המבט הממשטר והממשמע על-ידי היחיד.

## בעיניו החושדות של הסוכן

העבודה הומלנד (2014) של ג'אן-מריה טוסאטי מתרחשת בחלל המעוצב כחדר חסר ייחוד עם קירות לבנים וחפצים. תחילה אפשר לחשוב שזהו חדר המתנה במרפאה או אולי משרד, המרוהט כמקובל בפרטים כמו כיסא, ארון, שעון קיר, כיור ומראָה. אבל מה עוד יש כאן? הצופה מוזמן לשוטט סביב ולהתנסות בחלל; האם יאזור אומץ? האם ישב לרגע על הכיסא ויתבונן סביבו במנוחה, או אולי יבדוק את הברז ויחוש בזרם המים? הרי המקום נראה כמו משרד שאינו שלך, מה גם שזהו חלל כמו-משרדי בתוך מוסד אמנות – והלוא הוא מורגל שלא לגעת ביצירות אמנות המוצגות במוזיאון. האם שומר כלשהו צופה בו, ועוד שנייה יופיע לפתע ויתריע? ואולי דבר-מה עלול להיחרס ביצירה? לפיכך זהו חלל שכבר מלכתחילה דורש התגברות על מוסכמה אחת לפחות. רק ההתגברות הזאת תאפשר לחוות את העבודה במלואה ולגלות, כמו בחדר סודות, את אפשרות המבט האחר על אותו חלל ממש.

לצופה שיעז, נקודת ההיפוך הזאת בעבודה של טוסאטי מחוללת את המבט של הסוכן החוקר – שהוא גם מבט-העל הבוחן של הסמכות השלטונית – כפי שאנחנו מדמיינים אותו דרך אינספור סדרות משטרה ובילוש אמריקאיות. בסיטואציה החוזרת שוב ושוב בסדרות טלוויזיה אלו, מי שנמצא בחדר הוא חשוד המסתיר מידע; החשוד מבקש להסתיר – ואילו הסוכן מבקש לגלות. בדרך כלל, תחילה נשלח לחדר חוקר צעיר, בעוד הסוכן (שהוא הסמכות האמיתית כאן, כפי שמובהר לנו מיד) מתבונן בנעשה בחדר מבעד למראָה שהיא למעשה חלון חד-כיווני. הוא נוכח ושומע, בוחן את תנועות החשוד ואת תגובותיו, למשל הימנעות ממענה, או התרסה כלפי החוקר הצעיר. אור־אז הוא נכנס ומחליץ הודאה, אם בכוח ואם בערמומיות. כך או כך, המבט המקדים שלו מניח את יסודות הפיצוח: הוא כבר יודע מה יש לעשות כדי לחשוף מידע נסתר.

נקודת מבט זו מהדהדת את מבנה הפנאופטיקון של ג'רמי בנת'ם, שעליו ביסס מישל פוקו את ההיגיון של המבט הממשטר בספרו לפקח ולהעניש<sup>1</sup>. זהו מבנה שליטה המאפשר למיין ולסווג את הסובייקטים השונים, מבנה שכל תכליתו היא המבט הממשטר – מבט שהאזרח יודע על קיומו אך אין ביכולתו להישיר אליו מבט.

1 מישל פוקו, לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר [1975], תרגמה מצרפתית: דניאלה יואל (תל-אביב: רסלינג, 2015).

הפנאופטיקון תוכנן ב־1791 על־ידי בנת'ם כמבנה כליאה מרכזי, שמעמדת הפיקוח שבמרכזו אפשר לצפות בנעשה בתאי האסירים בכל רגע; מנגד, בשל ההבניה הארכיטקטונית של קרני האור השוטפות את המבנה, האסירים לא יכולים לראות את הסוהר ולדעת אם ומתי הוא צופה בהם. הכוח הפוטנציאלי שמחוללת הארכיטקטורה הזאת, הוא מוחשי ובלתי ניתן לאימות בעת ובעונה אחת. בהיגיון הפנאופטי, ההמון הכאוטי אך אחדותי מוחלף באסופה של יחידים נפרדים וממוספרים הנתונים לפיקוח, כאשר יחס זה כשלעצמו מבסס את הכוח הלכה למעשה. אפקט הפיקוח במבנה כזה נשמר דרך קבע, בלי להזדקק למבטו החי והישיר של המפקח גופו. הכוח אינו זקוק להתממשותו כדי לפעול את פעולתו. האסיר הוא שנושא ומפעיל את הכוח על עצמו, מחשש שהמבט יתפוס אותו.

לדידו של פוקו, הפנאופטיקון – ככוח שצומצם והוגשם בצורת יסוד אידיאלית – הוא מטאפורה רחבה לאמצעי כינונו של הסובייקט המודרני, מנגנון החולש על אוכלוסיות שלמות בכל מקום ומתפקד בחיי היומיום של כל־אזרח ביחסו לכל־שלטון. במובן זה, כאשר הצופה בעבודתו של טוסאטי מניח את הימצאותה של נקודת המבט המפקחת – אין בכך תמה; אנחנו יודעים על נוכחותה בכל פינה של חיינו, עוד בטרם מצאנו אותה בתוככי העבודה.

ובכל זאת, משהו מהותי נוסף מתקיים בעבודה של טוסאטי. לא זו בלבד שנקודת המבט הנסתרת נגלית לנו, אלא שאנחנו מוזמנים לתפוס את מקומה, לעמוד בנעליו של הסוכן ולהתבונן מתוך עיניו הבוחנות והממשטרות. זוהי הזדמנות נדירה לחוות בגוף ובחושים עמדה שלרוב אינה נתונה לנו. אך במי אנחנו מביטים מבעד למראָה? מצד אחד, מושא המבט הוא בדיוק הסובייקט המודרני של פוקו המפקח על עצמו – אך מנגד יש כאן נוכחות פיזית החורגת מהדימוי: הרי רק רגע קודם לכן ניצבנו אנחנו בחדר הזה. נקודת מבט כזו של עצמנו בעצמנו, מבעד למראָה, מעלה על הדעת את סרטו של ספייק ג'ונז להיות ג'ון מלקוביץ' (1999), שבו הדמויות נכנסות למחילה המובילה לתוך ראשו של השחקן ג'ון מלקוביץ' וחוות רגעי יומיום בחייו דרך עיניו־שלו ממש. אך מה שהיה מוזר ופנטזמטי מלכתחילה נעשה קיצוני עוד יותר, ואף מעורר פלצות, כאשר בשלב מסוים מלקוביץ' עצמו מגלה את המחילה המובילה לתודעתו־שלו ומחליט לזחול לתוכה. כלולאה המתכנסת של המבט מתוך עצמו, הוא רואה סביבו רק מלקוביצי'ים אחרים המתגלמים בכל דמות שהוא פוגש. הרגע הקולנועי הזה מחדד את הנקודה שבה המבט לא יכול לראות עוד דבר מלבד עצמו, כנקודת מבטו של הרואה את עצמו בכל.

לא די לומר שכסובייקטים מודרניים אנחנו ממשטרים את עצמנו לדעת, שכן הפיכתנו לסוכן המפקח של עצמנו מייצרת כושר פיקוח גם

מול אזרחים אחרים. העמדה האזרחית שלנו מעוצבת כמבט מתבונן ועוקב בעיקרון. זה ההיגיון שאיפשר את מנגנון ההלשנה שרחש ברחבי הגוש הקומוניסטי עד ראשית שנות ה־90. אולי הנתון המדהים ביותר בהקשר זה הוא היחס בין מספר האזרחים לבין מספר הסוכנים המדווחים של השטאזי, המשטרה החשאית המזרח־גרמנית שעסקה באיסוף מידע מתמיד: ההערכה המקובלת היא יחס של סוכן אחד על כל 6.5 אנשים, כלומר: בכל בניין, בכל משרד, לפעמים בכל חדר, יכולנו למצוא סוכן שעקב ודיווח על פעילות "בלתי רצויה" כזו או אחרת.

ב־1989, שנת נפילתו של המשטר הקומוניסטי, נעשה ניסיון חפוז וכושל למדי להשמיד את תיקי השטאזי. ניסיונות דומים נעשו בכל רחבי הגוש הקומוניסטי, אך בחלוף השנים שוחזרו, ושוחזרו לעיון, ארכיוני הענק שצברו השלטונות באותה תקופה. העיון בתיקים אלה מרתק, ואתעכב כאן על המקרה הפולני. ב־1989 הועברו תיקי המעקב של ה־SB הפולני (שירות הביטחון) לידי משמר ה־IPN (המוסד לזיכרון לאומי), שבסוף שנות ה־90 הופקד על שימור הארכיונים וחשיפתם, ואחראי כיום על מאות־אלפי תיקים באינספור ארונות תיוק, המשתרעים על פני כתשעים קילומטרים של ארכיון. כמעט כל מי שהיה מעורב ולו לרגע בפעילות ציבורית כלשהי, ימצא את עצמו בתיק אישי שנתפר לו בזמן ההוא.

חיפוש חומרים על קבוצות אמנים פולנים, שבשנות ה־70 וה־80 למאה ה־20 יצרו פעולות ארעיות, לעומתיות ומסיגות גבול במרחב הציבורי, מעלה היקפים מפתיעים של אירועי אמנות כאלה – מפתיעים, לאור העובדה שהמרחב הציבורי במדינות הגוש הקומוניסטי היה דחוס ומפוקח להתפקע, כדי לצמצם ככל האפשר כל שיה אופוזיציוני. מנגד לא מפתיע לגלות שאמנים אלה היו נתונים למעקב מתמיד וכל פעולה מפעולותיהם תועדה. פתיחת הארכיונים לציבור הוציאה לאור גם את נוכחותו של המבט הבוחן והמפקח, בדמות תיעוד בירוקרטי של האמנות. האמן והאקטיביסט ולדמר פידריך (Fydrych), המכונה גם "מאיור" או "המפקד", ממנהיגי תנועת "האלטרנטיבה הכתומה" שפעלה בפולין בראשית שנות ה־80, גילה בארכיון ה־IPN תיק עמוס דו"חות על פעילותו.<sup>2</sup> פעילות הקבוצה התאפיינה בגיחות מהירות למרחבים העירוניים – מפגנים של צחוק מתריס על השלטונות, המסתיימים בחגיגות המעצר על־ידי המשטרה בעידוד וולגרי של השוטרים. מעניין שמעבר לדיווחים טכניים על מעשיו, נמצא בתיק גם מסמך מ־1988 מאת סוכן בכיר, המנתח לפרטי־פרטים את ההיגיון של פעילות הקבוצה – דו"ח מפורט ומדויק שפידריך רואה בו את הטקסט המעניין ביותר שנכתב עליה אי־פעם. לאחר חשיפת התיק, יצר פידריך קשר עם הסוכן, שהפך עם השנים לחבר קרוב.<sup>3</sup>

## אנו, האזרחים

### I

אנו, ה"אזרחים", נתיני המדינה, הנדונים לחיים בתחומי הארץ, החיים ב"מולדת" – אנו גם פליטים. מאז אפלטון, אנחנו זוכרים, המדינה מייסדת את מוסדותיה גם בכוח הגירוש. את מושגי האזרחות עלינו לחשוב לכן גם בנוסח הפליטים, שהרי בכוחה של המדינה (זה "הכוח") להפוך את אזרחיה לפליטים. באופן פוטנציאלי ("בכוח"), הפליט חי בגופו של האזרח, סתור בהווייתו.

נוסח זה חל בוודאי, ובתוקף רב, על השירה (שראשוני ה"פליטים" במדינה של אפלטון באו, כזכור, מתחומה) – אך הוא חל גם על האמנות. כשאנחנו (אנו, ה"אזרחים") מציבים את שאלת האזרח (את השאלה "מי אנחנו?") במרחב של האמנות, אנחנו שואלים גם מתוקף הגירוש ובכוח הוויית הפליטים. אין זה רק הדגש האקוטי שיש להעניק לשאלה זו בעת הזאת (בכל עת), שהרי שאלת האזרחים קשורה במהותה בשאלת הפליטים, שכעת נדמים בכל מקום ככפילים. לשאלה זו יש להשיב גם את ה"גראוויטס" שלה, לאמור: את השיעור ההיסטורי. שאלת האזרחות, גם שהיא מנוסחת כשאלת האמנות, אינה פטורה עוד מן המשקל האמור: על היצירה לשאת מעתה את השאלה, להשתתף בניסוחה, לאפשר לה מופע, לתת לשאלה קול ותמונה, לקרוא בשמה. האמנות נקראת להציב את השאלה במרחב, או מדויק יותר: להעניק מרחב לשאלה, להיות החלל-זמן שלה. מדובר לכן במרחב של האמנות, שאינו מדומיין בלבד, שכן לראשונה הדברים זוכים בו – בתחומה של האמנות עצמה – בממשות מסדר גבוה. זו מעלתה האחרונה של האמנות: שהיא מעניקה לדברים מרחב לניסוח מחודש, משוחרר ורבי ערכי. היא מאפשרת לדברים לצאת לאור ולהופיע לראשונה במשלבים חופשיים; במרחב זה עלינו לשער גם את חופש ההתנגדות.

אנו דורשים את מקומה של האמנות בניסוח מושגי האזרחות. במרחב זה אנחנו שבים לנסח את השאלה מי אנחנו, ה"אזרחים". כשאנחנו שואלים את שאלת האזרחות בתחומה של האמנות, אנחנו מסתכלים על עצמנו, רואים (בלתי נראים) מן הצד הנגדי. אנחנו מתבוננים, רואים את עצמנו בעין האמנות, רואים-מנגד

החלפת השלטון סיפקה הזדמנות נדירה לחדור אל אחורי הקלעים של הפיקוח השלטוני ואל נבכי המחשבה של "הסוכן" – נקודת המבט שאליה מְזמן אותנו טוסאטי. אלא שכאן, חשיפת נקודת המבט הזאת מפתיעה במורכבותה, בעיקר בהתגלותה כחורגת מן הדימוי החד-ממדי והקשיח של הסמכות השלטונית. הרי אנחנו נוטים לייחס למעשי השלטון נוקשות גסה, המונגדת לתנועה החמקנית של האמנות והאקטיביזם – אבל רגע חשיפת התיקים מאפשר לפידריך ולנו מבט כפול, הן על האמנות המתועדת ברישומי הסוכן (לפעמים זה התיעוד הבלעדי שלה) והן על הסוכנות עצמה. הסוכנות השלטונית לא מתגלה אמנם כסלחנית כלפי פעולות האמנות והאקטיביזם, אבל במקרים מסוימים היא מצליחה להכיל (ובמידת-מה לעקר) את החתרנות שלהן. המשטרים הקומוניסטיים שכללו אמנם, באופן שיטתי וקיצוני, את המבט הממשטר, אך במובנים רבים אין הבדל מהותי בין ההיגיון של הפיקוח בהם לבין זה המופר לנו במשטרים הדמוקרטיים של ימינו. המנגנון של המבט השלטוני נשמר ואף משתכלל ומתייעל כיום, כך שאינו נדרש עוד לבזבז אנרגיה מיותרת על הקמת ארכיונים רחבי היקף על כל אזרח ותושב. טוסאטי יוצר לפיכך דימוי שליטה ישן, שמחייב עדיין נוכחות של סוכן בשר ודם. הדימוי הישן הזה מתווה נקודת מוצא היסטורית לחשיבה על מנגנוני הפיקוח והבקרה הפועלים כיום, כאשר הסוכן והארכיון הוחלפו בהיגיון הכלכלי של הפרופיילינג והאיום התדיר בשלילת זכויות – בעוד האמן והאקטיביסט איבדו ממעמדם ומיכולתם לאיים על המשטר ועל מגעו האל-אנושי. במשטרים הדמוקרטיים והניאו-ליברליים שבהם אנו חיים כיום, הסוכנים לא מבזבזים זמן על מבט ישיר; הם מנהלים מנגנונים מתוחכמים בהרבה של מיון, סינון ואיום.



(רפאל לוזאנו-המר, מתח פנים) – ואולם האמנות מעניקה לנו, ה"אזרחים" נקודת מבט שאינה רק "רפקלציה עצמית". האמנות שבה להראות לנו גם את מה שאנחנו מסרבים לראות: כצופים, כמתבוננים, אנחנו לעולם גם מושאי התבוננות (ומעקב). בתחומה של האמנות אנחנו רואים כיצד אנחנו-עצמנו נעשינו בלתי נראים; גם אנחנו גופים נעדרים, רוחות רפאים, וגם בנו סתורה הוויית הפליטים. על האמנות להזכיר לנו, ה"אזרחים", את מציאותו של הכוח הזה, כוחה של המדינה להפוך את תושביה ממצויים לנפקדים, מנראים לנעלמים (ג'אן-מריה טוסאטי, הומלנד). מהשארית של כוח זה עלינו ללמוד את שיעור ההתנגדות שנותר לנו.

האמנות נקראת להציב "מראה על הדרך", או מוטב לומר: מצלמה. המרחב הציבורי, המרחב הפתוח של ההווה האזרחית, נתון להסתכלות מתמדת, להשגחת-על. המרחב עצמו, הגופים הנכנסים ויוצאים בו, הם מושאים של תיעוד ופיקוח. האמנות נקראת גם היא להציב את המצלמה שלה במרחב ולתעד את אופני התיעוד, לעקוב אחר אמצעי המעקב, להשגיח בצורות ההשגחה ולהוציאם מהקשרם, להציבם מחדש, מהופכים, להסב ולפסוק בהם כראוי (נייט האריסון, 17 מטא-נראטיבים לקניון גדול חדש). כאמור, לא מדובר רק בתרגילי אמנות של "רפקלציה עצמית", אלא בפתירה של אפשרויות חדשות להסתכלות נגדית במרחב האזרחי. אז תעמיד האמנות גם את אמצעי-השלה בשיעור דומה. לא עוד אמנות לשם אמנות בלבד. האמנות נקראת שוב (כל פעם מחדש) להסתכלות שעניינה התערבות מחודשת בעולם (צח חכמון, TAZ).

## II

אנו, ה"אזרחים" – בני הזמן והמקום הזה – ראויים עדיין להיחשב כצאצאיה הרחוקים של המהפכה הצרפתית. מי יסרב לייחס כזה? אנו, ה"אזרחים", נחשבים עדיין בניה המאוחרים, הבלתי צפויים במידת-מה, של המהפכנים שעלו על הבסטיליה והקימו את האספה הלאומית, ופרסמו את הצהרת זכויות האדם והאזרח ולימים את החוקה. אך המהפכה, כזכור, הולידה גם את הטרור היעקוביני והעמידה בכיכר את הגליוטינה; ושלחה את "הצבא הגדול" למלחמות באירופה ולכיבושים במזרח; ומגופה נולדה גם הרודנות: דוברת האחרון של המהפכה היה, כזכור, הקיסר. את מושגי ה"אזרחות" בעת החדשה יש לחשוב לכן גם במתווה כפול זה של עידן המהפכה: כחברה האזרחית שהיוותה יסוד ל"צבא הגדול"; כמשטר דמוקרטי הקשור בחובת הגיוס הכללי; כחוקה שאינה שווה דבר ללא שוטרים וסוכני חרש של האלימות הפוליטית. את שיעורה של המהפכה ואת השארית שלה יש לשער תמיד גם באקסטזה של האלימות ובתביעת הנקם (כריסטינה לוקאס, החירות במבט נוסף).

את שיעורו של האזרח, המהפכן לשעבר, יש ללמוד גם בדיוקן איש-ההמון השב ועולה בשטחי ההפקר של החוק. מרחבי השיטוט, שדרות העיר הגדולה וההתכנסויות ההמוניות באיצטדיון (אייל סגל, המהפכה), מועתקים היום גם אל אתרי הרשת. את הוויית האזרח עלינו לחשוב לכן, תמיד, בכפולות אלו: החייל, השוטר, איש-ההמון והפליט הם שמותיו הנרדפים. אך מה ייוותר כשמו הראוי? כיצד ראוי האזרח להיקרא, ובשם מה, ולמען מי?

את שאלת האזרחות, בעיקר כאשר היא מנוסחת במרחב האמנות, בחלל ובעין, עלינו לדרוש לכן במשקל החיסטורי. זהו, אמרנו, ה"גראוויטס" של השאלה, משקל היתר שלה. אולם אין מדובר בתולדה היסטורית בלבד, אלא בתוכנית המטאפיזית של החוויה בעת החדשה: המחשבה הכללית, מחשבת החוק, האוניברסליות (אם לשוב ולצטט את הָגֶל), היא גם זו שהביאה לעולם את הרובה, את הקטל ההמוני וחסר השם של זמננו. צורות ההרג, הרדיפות, הממשל וההשגחה של זמן זה (שאנחנו, כאמור, צאצאיו המאוחרים) הן גם נגזרות של מחשבת החוק. כשמדברים על האלימות בעת החדשה, לא מדובר בתאונת עבודה היסטורית או בסטייה של המהפכה האזרחית, אלא בארגון מחודש של הכוח. והכוח, כידוע, הוא מן הבריאה.

התביעה האוניברסלית של מחשבת החוק – להיות בעל תוקף בכל מקום ובכל זמן – תתבטא לכן גם בתוכנית האבסולוטיסטית של הכוח, בתביעה לחול על כל בני האדם, במרחב הזמן כולו. ההיגיון המייסד את מושגי האזרחות, ההיגיון הכללי, הוא גם ההיגיון של כפיית הכוח המוחלטת, ממשית או סמלית. בין סכנותיו של האזרח יש למנות לכן את סכנת ההכללה, הביטול הדיאלקטי של כל פרט ופרט ויצירתו של ה"טיפוס" – האדם ההומוגני, האדם החד-ממדי, שהווייתו מתכנסת בקולקטיב (גל וינשטיין, המנון).

ואולם, האם מחשבת האזרחות לא היתה אמורה להציע בה-בעת, ובעיקר, אינדיווידואציה? לקלקל את השורה ולייחד את היחיד? בוודאי. אך המחשבה הפרטנית (ובמידת-מה ה"הפרטה" עצמה) נגזרת אף היא מן התביעה האוניברסלית. אין לפרט מקום בעולם אלא כפריט באינוונטר, כלומר, מה שהוא כבר-תמיד מוכלל, מצוי בהכללה. תרגיל בסיסי בשפת האמנות עשוי לסייע לנו ליישב זאת: אין הפרטי נחשב אלא מתוך זיקתו לגשטאלט, כלומר לצורה הכללית. לכן מה שקרוי בפינו "פרט" הוא גם ביטוי לדרגות חופש משניות בתחומו של הכלל. גם לאזרח אנחנו רשאים לייחס חירויות מדרגה זו בלבד. אין הוא חופשי לעשות כפרט אלא את מה שהעניק לו הכלל. זוהי תחבולתה של הדמוקרטיה; אך תחבולה זו מוכרת גם בתחומם של סדרים אחרים, למשל סדר הקפיטליזם: חירויות הפרט משועבדות מראש על-ידי מוסדות המדינה – אך גם על-ידי רשתות ההון והמסחר. את "היום החופשי" שלו שב האזרח לכלות בקניונים.

האם בכוחו של האזרח לערער על כך? כמובן. איש אינו מבקש להמעט בכוחה של זכות הערעור לפתוח פתחים לתמורות בחוק. והרי לכך נקרא האזרח המערער: הוא נקרא לשוב לתחומו של החוק ולדרוש תיקון לעולה (ארגון בן-דוד, בית המשפט לערעורים, ברוקלין-הייטס, בעת צילומי הסדרה "אימפריית הפשע"). ואולם, האם יוכל הערעור לעורר את האזרח להתנגדות בשיעור רב? האם יקרא למעשים גדולים ונוראים בשמה של תביעת הצדק – זו שלעולם לא תמצא מענה וסיפוק בתחומי החוק? האזרח מוגדר כאמור בתחומי החוק, ולכן רדיפת הצדק תוביל אותו אל מחוץ לתחומי-שלו – כעין מיכאל קולהאס חדש, שכוכר הפריז במידה אחת והוציא את עצמו מן הכלל.

אלא שגם היוצא מן הכלל – יוצא הדופן – אינו ניצל מן השררה. אדרבא, האלימות שמחוץ לחוק – זו שחלה על פרטים או קבוצות יוצאות דופן, זו שמושתת ב"מצב חירום" – אף היא מצורות הכוח של הריבון. בכוח זה ירעיף חסד ורחמים על נתיניו, אך גם יפיל את השמים על ראשיהם. את חזרתם של גיבורי-העל יש לייחס לכן להיגיון של "האלימות האלוהית", זו היורדת משמים וחורצת את גורל החיים. סוכני האלימות הקוסמית הזאת הם אזרחי העולם, גם אם הם נוטלים עדיין את מידתו של הדמיון או האל-למחצה, שהחוק חל על מחצית חייו בלבד. במחצית האחרת הוא נקרא למשימות של הצלה או הכחדה המונית (סשה סרבר, באטמן). אבל גם את הפנטזיה בדבר "המושיע" שב ותופס לבסוף הריבון, שיש לו, כבר למדנו, כוח מסוגים שונים.

### III

הפליט, שאמרנו לראותו ככפיל ולכן גם כביטוי לסתרי הווייתו של האזרח, היה למבשר. הפליט – המובל אל מחוץ לחומות, המגורש מגבולות החברה האזרחית, השבוי במרחבי הביניים של ההגירה הכפויה, המושלך אל שטחי ההפקר של החוק – יהיה לעד. האין זה אותו "איש מן היישוב" הבא אל שער החוק, כדי למעוד בפני שומר הסף? להעיד על המרחב הריק, על הכוח? האמנות נתבעת להחזיר את האזרחים אל השערים, להחריד את השומרים מן הסף, ואולי לשלב עימם ידיים ולצאת בצעדה (בועז אהרנוביץ', אזרחים), לצעוד ולשיר – ובפעם אחרת לצאת איתם במחול (ג'וליה קורק, היאבקות חופשיות). והרי שטחי ההפקר הללו, אזורי הסף של החיים האזרחיים, הם גם מרחבי המפלט, שבעבר כונו בשמות קרנבליים. כאן האזרח שב כרקדן, כשחקן או כשוטה; כאן הוא שוב מתנסה בגופו וחוזר להוויית היצורים, רטט משונה עובר באיבריו בחושו את החירות של החי על הארץ. יומו הוא כיומו של המלך, אך היום הזה קצר. בסופו מושב הסדר על כנו, ומן הריקוד נותרת שארית דיוקנה של אמנות קודרת, מושפלת, שפניה פני מדוזה (פדריקו סולמי, אולם הנשפים).

במרחבים אלה, שטחי ההפקר של החוק, יש לשער עדיין את שארית כוחו של האזרח לחרוג מעצמו, להתעורר, לערער, לאחוז שוב בכוח ההתנגדות. על כך (ולא רק בשל כך) ראוי האזרח להמנון. והרי היום, בעת שירת ההמנון, האדם ההגון נקרא לעמוד ולשתוק, לשכוח את המילים או לזייף כהלכה את נגינתו הכוזבת. ראוייה לו לכן שירה אחרת, שאינה קוראת אותו עוד לדום (יעל פרנק, עם הנסיכות שלי בלבב).

גם האמנות נושאת היום בכל מקום את כיסא הכבוד של הריבון – אפילו בעידן "מות האלוהים", ואחרי "רצח המלך". אך בכוחה של האמנות לשאת אותו ריק (זוהר גוטסמן, סולם ריכטר). האם תהיה זו עדות נוספת לכוח הנעלם, המשחית באמת, שאינו יודע גבולות ומזמן כבר חרג ממקומו? על כסאו הוא מציב היום ממלאי מקום, בובות מתחלפות, רודנים ומנהיגי כוזב הנשבעים לשווא בשמו של האזרח. למדנו שבכוח זה (הכוח במובנו הריק אך הממשי ביותר) נישא היום גם האזרח כרוח רפאים; אך האמנות מציעה גם כיסא שאינו ראוי עוד לישיבת מלכים, שהרי הכיסא של האמנות (אם מותר לשוב ולהיזכר באפלטון) אינו ראוי כלל לישיבה. חפצי האמנות, שהוסבו כהלכה מערך השימוש שלהם, חוזרים להיות דברים (Dinge) במובן הממשי ביותר, דברים בזכות עצמם.

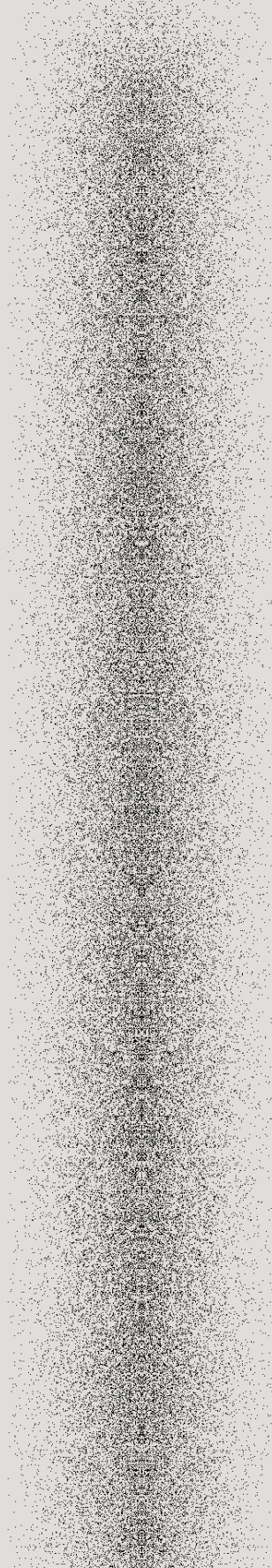
### IV

האמנות מעניקה למחשבה גופים, ולעתים היא מעניקה לדברים שמות ראויים. בכוחה של האמנות ליצור דמויות, מתווים ראשונים למחשבה הנהנית עדיין ממידה של חופש והתבוננות. היגיון זה חל גם על מושגי האזרחות: האמנות מציעה מרחב, חלל, להציב בו – תמיד-מחדש – את השאלה בנוסח כפול, "רפלקסיבי". אך המבט של האמנות לעולם לא חוזר אל עצמו, אלא מסמן ומאפשר צורות הסתכלות משוחררות בעולם. זה העיקר שנותר: האמנות מחנכת אותנו להסתכל כראוי, להסתכל מנגד, לראות בכפולות. ההסתכלות מחייבת אותנו לצאת מעצמנו, לראות מחדש את עצמנו (את הגופים הבלתי נראים הסתורים בהווייתנו), לנטוש את אזורי הנוחות, להתנגד, לחשוב ולהיות בכוח הפליטים. בשיעור זה – באזורי ההפקר של הדמוקרטיה, במרחבי הביניים של האמנות – עלינו לשער גם את האפשרות של האספה הבאה, את שעתה של האזרחות העתידה לבוא. לשעה גדולה זו אנחנו – עדיין – חייבים לקוות.

ועדיין, גם בשעה זו, ב"עידן הטכני", המבט של האמנות נותר מבטו של הרגע החולף. האספות בתחומה הן, כידוע, קצרות מועד. על הרף זה מוטבעת חתימתה של האמנות, שמה הראוי והמיוחד, סימן האצבע שלה (גל וינשטיין, לא יכול לשים את האצבע).



## אזרחים: על העבודות



2015  
וידאו מבוסס-ציור (אקריליק,  
עלה זהב ועלה כסף על  
פלקסיגלס), 5:14 דקות

פדריקו סולמי מנצח על נשף ריקודים מפואר ודקדנטי, שבו לוקחים חלק כמה מהמנהיגים האהובים והשנואים ביותר בתולדות העמים. מנהיגי עבר בולטים, המזוהים בקריקטורות מצוירות לעילא, מוצגים על-ידי סולמי כמטופשים, נרקיסיסטים ומלאי רהב. פרעה רעמסס, אלכסנדר הגדול, יוליוס קיסר, ג'ינגיס חאן, נפוליאון בונפרטה, ג'ורג' וושינגטון, מארי אנטואנט, בניטו מוסוליני, האפיפיור בנדיקטוס ה-16 ואחרים, מגיחים מבין דפי ההיסטוריה ופוסעים לעינינו לצלילי ואלס מתמשך, במשתה שכולו האבסה עצמית, גרגרנות ושפע מוגזם. בכירי הון-שלטון-צבא-ודת, חמושים ללא מורא בסיגרים ובשמפניה, עסוקים בריקוד ובשיחה בטלה לכאורה ובה-בעת רוקמים ביניהם רשת מסועפת, חוצה יבשות וזמן, של קשרים בינלאומיים. הגרוטסקה מועצמת בעזרת התלבושות המגוחכות, המדליות והתכשיטים היקרים למראה (שנקנו או התקבלו במתנה?), כאשר תודעת המתבונן נשטפת בתחושה עזה של חוסר תקינות.

סולמי שולח אצבע מאשימה לא רק אל עבר המנהיגים אלא גם לעברנו – על השאננות, העיוורון, הנטייה ההרסנית להנציה מיתוסים עצמיים מעוקמים. מסך הווידאו מתפקד למעשה כמראה, המשקפת לנו את הסכנה הטמונה באמון המופרז שאנחנו נותנים במנהיגים ומתרה בנו לבדוק בציציותיהם בכל עת. שהרי הכוח – מסתבר פעם אחר פעם – משחית.

1992  
מסך הקרנה אחורית ומערכת  
פיקוח ממוחשבת, 137×244

רפאל לוזאנו-המר עוסק לאחרונה בבניית מיצבים טכנולוגיים אינטראקטיביים, שאותם הוא מגדיר כהכלאות בין אדריכלות ומיצג. באמצעות הפלטפורמות הטכנולוגיות המשמשות אותו, הוא מזמין את הצופה להשפיע על העבודה באופן אקטיבי ולקחת חלק בהתרחשות האמנותית.

בעבודה מתח פנים, עין גדולה מוקרנת על מסך "צף" במרכז החלל. הצופה המתקרב למסך מפעיל חיישנים, הגורמים לעין להיפקח ולהתחיל לעקוב אחר תנועתו. להפתעה הראשונית מתלווה תחושה משחקית; אך העין, בהיותה אובייקט יחיד ודומיננטי בחלל, נטענת עד מהרה במשמעויות נוספות הכרוכות במבט – סוגיה מרכזית בתולדות האמנות, שהרבתה מאז ומעולם לעסוק במבט של הצופה ביצירה ובמבטי הדמויות בתוך העולם האשלייתי שלה, בינן לבין עצמן ובחזרה אל הצופה. ההתייחסות למבט השתנתה במהלך ההיסטוריה; היא משקפת את רוח הזמן ומעלה שאלות פילוסופיות, חברתיות ותרבותיות, המותירות את חותמן בנייר הלקמוס של האמנות. נזכיר בקצרה את מבטה המאבן של מדוזה; את אולימפיה, הקורטיזנה של אדואר מאנה, המסרבת להשפיל מבט, ובמבטה הישיר והמתריס מבטלת את המבט הגברי המחפץ; ואת מרכזיותו של דימוי העין בסוריאליזם.

העין של לוזאנו-המר, לעומת זאת, כמו חסרה כל הקשר גופני-סביבתי ועומדת לעצמה, צפה בחלל הפיזי של התערוכה. זוהי עין טכנולוגית-וירטואלית, אוטונומית לכאורה, המשנה את חוקי המשחק המופרים בעצם האינטראקציה שלה עם הצופים. דומה שהיא מתבוננת בנו יותר משאנחנו מתבוננים בה. משחק המבטים הזה גורר שאלות אקטואליות על כוחו של המבט בהקשרים פוליטיים וכלכליים של שליטה במרחב: עד כמה אנחנו מודעים להיותנו נצפים ומתועדים במרחב הציבורי, הפיזי והאינטרנטי? מיהם אלה האוספים עלינו מידע, ולאילו צרכים? מה מידת שליטתנו בחשיפתנו לעיני "האח הגדול", גם במרחבים הנדמים לנו כפרטיים?

במיצב זה, שתוכנו במיוחד לחלל המוזיאון, חוקר ג'אן-מריה טוסאטי את תפקידם הגלוי והסמוי של מוסדות השלטון בחיינו, כוחם וסמכותם, האופנים שבהם הם שולטים במרחב הציבורי, בחירויות האדם, בצנעת הפרט. המניפולציות הקודמות של טוסאטי, שבוצעו בחללים נטושים, מורחבות כאן אל חלל המוזיאון עצמו, שאותו הוא הופך למקום שאינו מתפענח בנקל אלא מזמין את הצופה לחקירה (תרת"י-משמע): האם כדי להיות חוקר או נחקר? מסתבר שהחקירה היא פיזית-ממשית ורעיונית בעת ובעונה אחת. בדומה למשחקים מסוג "חדרי בריחה" (escape rooms), גם מהחלל הזה אפשר לצאת לכאורה, ולא רק דרך הדלת שבה נכנסנו. זאת יגלה הצופה (ובהתאמה – האזרח) הסקרן, שאינו מקבל סמכות בהכנעה. עמדתו החקרנית תוביל אותו – באורח קונקרטי ומטאפורי כאחד – אל נבכי המנגנון. למעשה, טוסאטי משנה את כללי המשחק ומעלה לדיון את שאלת המבט וכוחו ביחסי שולט/נשלט, כאשר ההבדל התהומי לכאורה בין צופה לנצפה מתברר כדק וניזיל.

בהקשר זה מתייחס טוסאטי למשטרים הטוטליטריים שפשו באירופה אחרי מלחמת העולם הראשונה, למקארטיזם בארצות-הברית של שנות ה-50 ולמגמה העכשווית של זליגה ימינה. הוא מצטט את הבמאי האיטלקי פיר-פאולו פאזוליני, שהבחין כי הביטוי המובהק ביותר של הטוטליטריות הוא הקונפורמיזם, דהיינו – חדירת השליטה ביחיד מן הרחובות והכיכרות אל פנים הבתים והמשפחות, ואפילו אל תוככי התודעה. כולנו סוכנים שקופים של כוחות אלה, הוא אומר. וברטולט ברכט כתב בהקשר זה, בעת שהותו בגלות, כי השירה (והאמנות ככלל) היא שומרת הסף האחרונה, השפה המקורית העמוקה ביותר, שעליה בנויים יסודות זהותנו. בכוחה של האמנות לטמון מלכודות של פיכחון במעבה השכבות העמוקות ביותר של הכוב.

פסל קלקר גדול מידות, צבוע אקריליק, שגולף לפי מיטב עקרונות הפיסול הקלאסיים, נקשר על-ידי סשה סרבר לתרבות הפופולרית: מושאו הוא גיבור-העל באטמן – איש העטלף, המכונה גם "האביר האפל", "הצלבן בגלימה" ו"הבלש הגדול בעולם" – שנולד בחוברות הקומיקס של שנות ה-40 למאה הקודמת. הנגדת הצורה והתוכן מולידה יציר כלאיים, המשלב את זוהרה האליטיסטי של האמנות ההלניסטית עם העממיות של הז'אנרים הלא-קאנוניים. בהקשר של התערוכה הוא נטען גם בהקשרים פוליטיים וחברתיים, מקומיים וגלובליים.

בניגוד לגיבורי-על אחרים, באטמן אינו אלא אדם רגיל, שלקח על עצמו (כתוצאה מטראומת ילדות) להילחם בארכי-נבלים המאיימים על האנושות – אך את הפושעים הוא אינו מעניש בעצמו אלא מוסרם לידי המשטרה. כך הוא מתאפיין כלוחם צדק שהוא בה-בעת גם שומר חוק. בעבודת בילוש הנעזרת באמצעים טכנולוגיים משוכללים, אמנויות לחימה מגוונות ורצון בלתי מתפשר, הוא עושה את הבלתי אפשרי ומכניע שוב ושוב את כוחות הרשע. בדומה להיסטוריה של דמויות קדושים נוצריים, גם דמותו של באטמן עוברת תמורות ושיבושים שונים במהלך השנים. רק כך היא מצליחה לתת מענה מתמשך למאויים כמוסים, בהגישה את הפנטזיה הילדית של האדם, החולם על כוח איתן שיגן עליו מכל רע (ואולי גם מבקש להיות גיבור-על בעצמו).

1. נ.	1. נ.
1979, ישראל	1984, פולין
פרטים	פרטים
2017	2015
יציקת פולימר ורכיבי אלקטרוניקה, 381×80×80	וידאו, 14:47 דקות

ב־26 בספטמבר 2014 נחטפו במקסיקו 43 סטודנטים שמחו נגד רפורמות במערכת החינוך, וכעבור שבועיים נמצאו גופותיהם השרופות בקבר אחים. החקירה העלתה שגורמים במשטרה ובממשלה חברו לארגוני הסמים בביצוע פשע חמור זה. אקט המחאה האמיץ של ג'וליה קורק בוצע לאות סולידריות עם הסטודנטים ועם שאר המוחים נגד הממשל, הצבא והמשטרה במקסיקו, הנגועים זה שנים בשחיתות בהשפעת קרטלי הסמים הגדולים.

חמושה במסכה, שאמורה להגן עליה מזיהויה על־ידי גורמי האכיפה השונים, נראית קורק כשהיא פורצת בכוח מחסום משטרי ומתרפקת יחפה על שעריו הכבדים של ארמון הנשיאות. המסכה שעל פניה, בניגוד למגן־המרֶאָה שקיבל פרסאוס מהאלה אתנה ביוצאו להילחם במדוזה, אינה מגינה עליה מהמפלצת שבה היא מנסה להילחם. נדמה שהיא אפילו מסכנת אותה, שכן היא מעוררת התנגדות בקרב חלק מן הצופים בהתרחשות. כמו בקרבות גלדיאטורים, קהל הצופים זוכה בבידור בעל אופי אלים ויצרי, לחיים או למוות.

המסכה שעוטה קורק צובעת את מחאתה בגוון תיאטרלי־קרקסי. כשוטה החצר – ואולי כגיבורת־על חסרת מורא – קורק זועקת את זעקת האזרחים מול אטימותם המסואבת של השלטונות. באורח מפתיע, קהל הצופים במחאת היחיד שלה נחלק למעודדים המריעים לה – ומנגד, כאלה המטיחים בה קריאות גנאי, מזהים את זרותה (בשל שיערה הזחוב) ומייחסים לה פגיעה בסמלי השלטון. דומה כי קורק מפקירה את עצמה לא רק בידי השלטונות אלא גם בידי ההמונים שבשמם יצאה לפעולה. בשל היותה אשה, השוטרים אינם מורשים לגעת בה ומנסים לחסום אותה בגופם, כחומה אנושית. יחד איתה הם נעים ימינה ושמאלה במין מחול קומי, כאשר היא זו שמכתיבה את הכיוון והקצב. הופעתה הצבעונית והפרובוקטיבית מנוגדת ללבושם האחיד, הגברי והמאופק. אף שלא הצליחה במשימתה להיכנס לארמון, ייתכן שקריאות ההמון בסיומה של הפעולה – "חופש! חופש! צדק! צדק!" – מעידות בכל זאת על הצלחה.

1. נ.	1. נ.
1979, ישראל	2017
פרטים	פרטים
2017	יציקת פולימר ורכיבי אלקטרוניקה, 381×80×80

כס המלכות העצום של זוהר גוטסמן נוצר בהשראת הפיסול הרומנסקי של המאות ה־11 עד ה־13, אלא שבניגוד לפסלים הרומנסקיים – שנקשרו הדוקות לאדריכלות בתפקודם השירותי בעיטור מבנים – לפסלו של גוטסמן אין תפקיד מבני פונקציונלי. הוא גם אינו מפוסל באבן אלא עשוי מגומי זרחני, זוהר ורוטט. כמו פיגמליון, הפסל הקפריסאי מן המיתולוגיה היוונית, שגילף באבן דמות אשה, התאהב בה, ואהבתו הפיחה בה רוח חיים – כך גוטסמן מעיר את פסלו באמצעות מנגנון החבוי בו. הכיסא הרם מתחיל לרטוט, בהופכו למין דילדו גרוטסקי גדול־ממדים, עצמאי ופראי. המיתוס היווני הארוטי זוכה בתוך כך לפרשנות עכשווית אקטואלית בגוון קומי מוקצן ("כל דבר בעולם קשור לסקס, חוץ מסקס: סקס קשור לכוח", כדברי דמות הארכי־נבל פרנק אנדרווד בסדרת הטלוויזיה בית הקלפים).

מגדל הכס של גוטסמן מאוכזר גם את מיתוס מגדל בבל התנ"כי – סיפורה של גבהות הלב ותאוות השלטון שהובילה לבלילת הלשונות ולהולדת הלאומיות. סופו המר של המגדל ההוא – כסופם הידוע מראש של זקפות הענק שמעוררים הכוח, השלטון והשררה – מרמז גם על אחריתו של כל היושב על המושב המטאפורי שלפנינו. שהרי בסיס הפירמידה הוא שקובע את יציבותה לאורך זמן.

נקודת המוצא לעבודת הווידאו של כריסטינה לוקאס היא החירות מובילה את העם – ציורו המופר של או'ן דלקרואה, המתאר במונחים אלגוריים את מהפכת יולי 1830 בצרפת. לוקאס פותחת בשחזור מדויק של הדימוי האיקוני שכמו הקפיא לנצח רגע הירואי, ומניעה אותו קדימה בעזרת מדיום טכנולוגי עכשווי, לחשיפה של המשך העלילה. בציורו של דלקרואה ניצבת במרכז הקומפוזיציה דמותה של מריאן, "חירות" האלגורית, המניפה את דגל הטריקולור המהפכני המסמל את שילוש ערכי החירות, השוויון והאחוה. כמו במירוץ השליחים של ההיסטוריה, עמדותיה של לוקאס מרחיבות כאן את אלו של דלקרואה, להעמקת הדיון לא רק בסגולותיה של המהפכה אלא גם בצדדיה המכוערים, במחיר שהיא גובה, באפלת החירות.

דלקרואה, שדגל בערכי המהפכה, תיאר את המהפכנים לא רק כאידיאליסטים יפי נפש אלא גם כאספסוף שלוח רסן, השועט קדימה בעודו דורך על גופות המתים בדרך אל הניצחון. לוקאס ממשיכה את המהלך בחשיפת התרחשות מצמררת: האספסוף מציורו של דלקרואה, זה שהובל על-ידי החירות, מפנה לה את עורפו ואף מבצע בה לינץ' אכזרי. ייתכן שערכי המהפכה והחירות – רומזת עבודתה של לוקאס – מנוגדים לטבע האדם הרע מנעוריו, המאיים לעלות אל פני השטח ברגעים של היחלשות והתרופפות רשויות.



או'ן דלקרואה, החירות מובילה את העם, 1830, שמן על בד

במשך יותר מחודש (בין ה-18 ביוני ל-23 ביולי 2011), בתקופה שכונתה אז "המחאה החברתית", העלה בועז אהרנוביץ' רישומים דיגיטליים יומיים לעמוד הפייסבוק שלו. הרישומים נוצרו על פי תצלומים מן העיתונות, שדיווחה על הפגנות המחאה ברחבי הארץ (לרישומים המקוריים התוספו לאחרונה רישומים תיעודיים, המתייחסים לכתבות עיתונות מאוחרות יותר). באופן דיווחי, לאקוני לכאורה אך בעל איכויות ליריות, רישומיו של אהרנוביץ' מתארים מפגשים קשים, טעונים ואלימים בין שוטרים למפגינים – לפיתות, מכות, מעצרים – והם מוצגים כעת בהגדלה על קיר, שזורים זה בזה כסבך המטעין אותם באיכות אינטימית, כמעט ארוטית. קווי המתאר העדינים על המשטח השחור, על אף הביצוע הדיגיטלי, נדמים כרישומי גרפיטי של מחאת רחוב; בגדי הקיץ הקלים של המפגינים הצעירים מונגדים למדי השוטרים האחידים והנוקשים, המקרינים שליטה וכוח. הצופה נגרר לתנועה של שוטטות ביחס לעבודה שעל הקיר, בניסיון לפענח את הנראה בה: אלת שוטר, כובע מצחייה, ראש של סוס, מכשיר קשר, מפגין אזור – כל אלה מתגלים כמתוך כתב-חידה. דחיסותם של הרישומים השלובים מנוגדת לקלילותו של כל רישום כדימוי בודד. לצד תחושת האנדרלמוסיה, הסבך הרישומי מחולל את כוח ההמונים, עוצמה המתקבלת מהתאגדותם של יחידים רבים החותרים יחד למטרה משותפת.

עבודת וידאו זו של יעל פרנק היא פרודיה על הסרטונים הוויראליים שיוצרים מעריצים של סרטי וולט דיסני. שאלת הסמלים הלאומיים – במקרה זה ההמנון – מעומתת בה, באופן מעורר מחשבה, עם שדה־תרבות הזר לה בקיצוניות, תוך ערבוב של כמיהות שונות בתכלית: זו הבוגרת, חמורת הסבר וידועת הסבל – וזו הצעירה, התמימה והאופטימית. השעטנו של עולם הילדות והפנטזיה ועולם המבוגרים המפוכח, מאיר את המוכר באור חדש ומערטל את מבני הכוח השליטים. לצד הזרה זו, העולה מעצם הנגדת השונה, העבודה עוסקת דווקא במשותף לשני העולמות, שכן סרטי וולט דיסני, בדומה להמנונים, פונים אל עולם הרגש, החלום והתקווה ומציגים אוטופיה.

בקיץ 2014 נפלו טילים בתל־אביב-יפו. באותם ימים סוערים – שבמהלכם הצטופפו יחד שכנים, יהודים וערבים, בחדרי מדרגות – מישוהו הצית פח רחוב כמחאה. הכאוס, החרדה, המועקה הגוברת, היוו קרקע נוחה למחאה פרטית ספונטנית, שנותרה עלומה ואנונימית ובמובן זה מזוקקת, מחאה לשם מחאה בלבד. בתוך הבניין פנימה – דו־קיום בצל המלחמה; ברחוב – אש בוערת, דרמה קטנה. בשכונה יפואית רוויית ניגודים, בטבורה של עיר עם עבר של מיתוסים מקראיים ולאומיים, תרבותיים ופוליטיים, שכיום עוברת ג'נטריפיקציה מואצת ומאבדת בהדרגה את איונה העדין לטובת "כוחות השוק" – נשמעה זעקה, שלא התנסחה לכדי תביעה או קובלנה אלא נותרה גולמית ויצרית. לאורן של להבות האש – סימן מוסכם, עתיק יומין, של מרי אזרחי – המרחב הציבורי נחוזה כזירת התגוששות. העבודה קרויה על שם הדמות הראשית בספרו של ריי ברדבורי פרנהייט 451 (הטמפרטורה של שריפת הנייר, ובהשלכה – של שריפת הספרים): רומן מדע־בדיוני דיסטופי, המגולל חזון קודר של סדר חברתי עתידי תחת משטר טוטליטרי.



מגרש חניה נטוש מארח דיון בשאלות כבדות-משקל של זכויות אדם, חובת ידיעת החוק, ריבונות וסדר ציבורי תקין, יחסי אזרח-מדינה, חופש הביטוי, המחאה ועוד. דניאל פרסאי, שהגיעה למגרש החניה כדי לבצע פעולה אמנותית בלי להיות מודעת לאי-חוקיותה, נקלעת לעימות עם המשטרה שסופו מעצר. במהלך האירוע הבלתי צפוי היא נדרשת להעמיק חקר בחובותיה ובזכויותיה האזרחיות. את תפקיד נציגת החוק ממלאת שוטרת יס"מ צעירה, המגששת אף היא בין המושגים בדיבור סמכותי, כראוי למעמד. בין השתיים מתנהל דיאלוג עילג ומשעשע למדי, ריקוד מקרטע בנושאים שכמו כבדים על שתייהן, כאשר מדי פעם נכנס לתמונה חבר טלפוני – כנראה מפקדה הישיר של השוטרת.

מה שהחל כפעולה אמנותית הופך להתרסה מגוחכת, אמיצה וחסרת תכלית, של אמנית צעירה המתנגחת ברשויות בניסיון לחדד מושגי יסוד באזרחות. השוטרת: "המקום הוא שטח ציבורי, אבל הוא גם שייך לעירייה וגם שייך לכולם... שטח סתם, שטח שמשמששים בו". פרסאי מבולבלת. שאלתה "על מי אני מאיימת?" נותרת ללא מענה. השוטרת: "כאילו, באת לפה לכבוש את העולם?" עם ההכרזה על עיכובה של האמנית, הצילום עוטה אופי של מצלמה נסתרת, פעולה מחתרתית שעושה את הצופה שותף לדבר עבירה. בשלב מסוים נשמעים רק קולות רקע, שכן המצלמה טמונה בעומק התיק והתמונה מוחשכת. לבסוף רואים לרגע קופצני אחד את רצפת המתכת של הניידת והסורגים, כעין המחשה של דברי השוטרת: "ברוכה הבאה".

TAZ (אזור אוטונומי ארעי) הוא שמו של ספר הגות אנרכיסטי מאת חכים ביי (שם עט), שראה אור ב־1991 בקריאה להעמדת אזורי חופש ארעיים, המשרתים את ההישמרות המתמדת מהשתלטות-יתר של הממסד. לדברי ביי, השחרור שמקנה המהפכה האנרכיסטית הוא זמני וחולף מטבעו. כדי שלא ליפול בפח ההתנגדות והקואופטציה ("אם אתה לא יכול לנצח אותם, בלע אותם"), הוא מציע טקטיקה חלופית של היעלמות – פעולה מחוץ לטווח המושגי של המדינה, בדמות התארגנויות רשתיות "נמוכות" בתוככי החברה הקיימת. באזורים שמחוץ להישג ידם של המנגנונים המדינתיים, הוא טוען, התקיימו בעבר חברות דמוקרטיות מאוד, שוויוניות, ליברליות וחסרות שלטון מרכזי. מטרתו של TAZ היא ליצור מיני-אזורים ארעיים כאלה של חופש ואוטונומיה, המאפשרים הימלטות זמנית מהכפייה המובנית של המדינה.

למרבה האירוניה, עבודתו של צח חכמון עם ובתוך חללים, מאמצת מספרו של ביי דווקא את "עמדת השומר" – מבנה מאולתר וכעור, שכלפי חוץ משדר אנונימיות, ניכור ושליטה, אך בעבור ה"שומר" המאייש אותו מתגלה כחלל אוטונומי אינטימי. העבודה מבוססת על חוויותיו של חכמון מתקופה שבה עבד כמאבטח, ועמדת השמירה היתה מבחינתו מיקרוקוסמוס של שקט, בסתירה גמורה להגדרת התפקיד. הצופה מוזמן להיכנס לנעלי השומר, ואז יכול להבחין שאלמנט מרכזי במבנה הארעי הזה הוא מערכת טלוויזיה במעגל סגור, המקרינה את המתרחש בחלל המוזיאון מבעד לעדשותיהן של ארבע מצלמות אבטחה. העמדה המהווה מפלט מהעולם בשביל השומר המאייש אותה, מגדירה אותו בהיבט כסמכות אדנותית ביחס לאלה שמחוזה לה. באורח פרדוקסלי, האזור האוטונומי הארעי הופך לאמצעי כוחני של סימון טריטוריה ושליטה במרחב.

המושג "טביעת האצבע של האמן" מקבל בעבודה זו של גל וינשטיין משמעות פואטית ובה-בעת גם קונקרטית מאוד. וינשטיין שורף את טביעת האצבע שלו-עצמו, שהותוותה בצמר-גפן והודבקה על נייר, ומקריין את פעולת השריפה בלופ כאירוע מתמשך. ההתבוננות בסממן הגופני הפרטי כל כך כשהוא עולה באש, מעלה על הדעת ביטוי נוסף המגלם את יחסי האמן ויצירתו: "בדם לבו". נדמה שכאב גדול אצור בפעולה הפשוטה הזאת, העשויה היטב.

טביעת האצבע נעשתה מטאפורה לייחודו של כל אדם, נוכח העובדה הפיזיולוגית שאין טביעת אצבע אחת דומה לאחרת. דגם הרכסים הייחודי על קצות האצבעות, הנקבע בחודש הרביעי להתפתחות העובר, אינו משתנה ואינו ניתן לשינוי במהלך חיי אדם. משום כך טביעת האצבע היא אמצעי ראשון במעלה בזיהוי אנשים, אם לצרכים משטריים ואם על-ידי ארגוני ביון וביטחון. בעקבות פיגועי ה-11 בספטמבר 2001 החל הממשל האמריקאי להרחיב את היקפי השימוש באמצעים ביומטריים מעין זה לצורכי המלחמה בטרור. במרץ 2008 אושר גם בישראל חוק המאגר הביומטרי, שיחייב את כל אזרחי המדינה למסור את טביעות אצבעותיהם, שישולבו – לצד תמונה – בתעודות זהות, בדרכונים דיגיטליים ובמאגר נתונים ממשלתי.

החוק התקבל חרף ביקורת ציבורית נרחבת נגדו, ונותר שנוי במחלוקת גם בין שרי הממשלה. החשש העיקרי הוא מפגיעה לא-מידתית בפרטיות האזרחים בחסות החוק, משימוש בנתונים הביומטריים בלא הסכמת בעליהם ומבלי ידיעתם, ומהרחבת השימוש במאגר למטרות להן לא נועד. דליפתם לאורך השנים של נתונים ממרשם האוכלוסין של משרד הפנים לידיים פרטיות ולא-ינטרנט, ואזלת ידה של המשטרה בהתמודדות עם הבעיה, מגבירות את החשש שהמידע יגיע לידיים לא ראויות ואף עוינות. בנוסף יש הטוענים כי החוק מעיד על הלך רוח שלטוני מסוכן, שכן איסוף פרטים ביומטריים מסמן כל אזרח כחשוד כל עוד לא הוכחה חפותו.

בשכונת ברוקלין-הייטס בניו-יורק נמצא ריכוז גבוה במיוחד של מוסדות ממשל, שמשרים נוכחות מורגשת במיוחד של "המדינה". המשוטט ברחובות השכונה נחשף גם לייחודה האדריכלי, שכן רחובותיה זרועים בתי brown-stone מן המאות ה-18 וה-19, עשירים בשכיות חמדה אדריכליות. בשל ייחודה אומצה השכונה על-ידי חברות הפקה גדולות, המרבות לצלם בה סדרות טלוויזיה וסרטי קולנוע. בית המשפט לערעורים למשל, המופיע בתצלומים אלה של ארנון בן-דוד, שימש תפאורה לסדרת הטלוויזיה אימפריית הפשע ולסרטו של סטיבן ספילברג גשר המרגלים. "האפשרות לצלם את בנייני הממשל כשהם משמשים תפאורה לסרט קסמה לי, כמוכן, ואיפשרה לי לעסוק ביחס בין fiction ו-non-fiction כחלק מן המימד הפוליטי של עבודתי", מסביר בן-דוד. מבטו של בן-דוד משליך על התמונה המרובדת הזאת שאלות בדבר מעמדם של מוסדות השלטון בחיי האזרחים: האם הם מתפעלים את חיינו, באופן גלוי או סמוי – או רק פועלים ברקע לשמירה על הסדר הטוב?

בעבודתו עוסק בן-דוד לא רק בשאלת המציאות והבדיון אלא גם בקונוונציות, באופני הדיבור והייצור הנפוצים ביותר. מכאן בחירתו, בעבר, להדפיס תצלומים בדפוס אופסט, ובתערוכה זו – להדפיס את תצלומיו על ויניל. דווקא התהליכים היקרים והאיכותיים-לכאורה יוצרים הרחקה מן הקונוונציות המופרות לנו ביומיום. השימוש באמצעים המצויים בחישג יד מבוסס על ההכרה שלתצלום הבוהד, כחפץ עובר לסוחר, אין ייחוד מתוקף קיומו כאובייקט.

1. 1977, אוסטרליה; חי ועובד בארה"ב

פרטים  
2012  
וידאו, 5:15 דקות

בעבודת וידאו רפלקסיבית ופרובוקטיבית זו, מרכיב קליף אוואנס את הדגל האמריקאי מדימויים של רחפנים צבאיים, הנראים צעצועיים וילדיים עד לרגע שבו הם מזוהים ככלי מלחמה. כלי טיס מתוחכמים אלה, שאינם מאוישים, משמשים אמצעי תקיפה ומעקב. אצל אוואנס הם נראים כממתינים לפקודה בעודם מרחפים באוויר, מתלכדים ומתפרקים, מרכיבים ומחברים חליפות דימוי של דגל ארצות-הברית. אוואנס, שעבודתו מתבססת (במילותיו-שלו) על "גניבת" דימויי אינטרנט, שכפולם והדבקתם זה לזה כקולאז', מצטט כאן את ציורו המפורסם של ג'וסף ג'ונס, ממבשרי אמנות הפופ האמריקאית. הדגל האמריקאי של ג'ונס נראה במבט ראשון כהעתק בנאלי, ורק בחינה מעמיקה מגלה סימנים של עמדה ביקורתית כלפי הסמל הלאומי המלכד. עבודת המכחול המשחתית והרב-שכבתית וקטעי העיתונות המוטבעים בציור ממקמים אותו בשנות ה-50 למאה ה-20, שנות המקארתיזם וראשית המלחמה הקרה. מבחינת ג'ונס ואחרים באותה תקופה, הדגל האמריקאי סימל אז לא רק את העימות הדרמטי בין גושי המזרח והמערב, אלא גם את הצנזורה הממאירה, הפגיעה בחופש הביטוי, הרדיפות הפוליטיות והאישיות בשם הפטריוטיזם. אוואנס מתיק את הדגל האיקוני המצויר של ג'ונס אל המדיום הטכנולוגי, ובכך מקנה לו משמעות חתרנית אף יותר, אולי מעט פרנואידית, המשקפת לטענתו את המצב החברתי-פוליטי בראשית המאה ה-21.



ג'וסף ג'ונס, דגל, 1954-55, טכניקה מעורבת על בד

1. 1970, ישראל

פרטים  
2000  
עץ, אלומיניום, פורצלן  
ודשא סינתטי, 40x500x90  
באדיבות גלריה גורדון, תל-אביב

גל וינשטיין מציב שורה של בובות פורצלן זהות על משטח דשא סינתטי. דמויות הפורצלן מחוברות זו לזו במוטות אלומיניום וערוכות שורות-שורות בשולחן-קופסה מוגבה, כמו היה זה משחק כדורגל שולחני לשני משתתפים. מבט קרוב חושף כי אלו יציקות של דמויות גברים, חסרי אפיונים אישיים. תסרוקות ופריטי לבוש מסומנים בעדינות: נעלי ספורט, גרביים, מכנסיים קצרים וחולצה. חיילי הפורצלן אזוקים אלה לאלה, ניצבים בשורה ארוכה כשפניהם קדימה ומבטם אטום, כממתינים לפקודה.

בניגוד למשחק השולחן המוכר, הצופה אינו מוזמן להניע את השחקנים להנאתו; אך על סמך היכרות עם המשחק ברור לו כי תנועתם – אם תהיה כזו – תתבצע כגוף אחד, למטרה משותפת, שעוצמתה ומועדה ייקבעו על-ידי השולט במגרש. כוחו של היחיד השולט בקבוצה, כוחה של הקבוצה המגבילה את האוטונומיה של היחיד, יחסי הכוחות הברורים בין המניע למונעים, מושגים של ציות וקונפורמיות מובנית – הרהורים כגון אלה טורדים את מחשבת המתבונן בהמנון. היריב או האויב במשחק הכדורגל השולחני הזה יכול להיות רק מדומיין, וכך גם תוצאות העימות עימו. כרגע לפנינו רק בוחק דרוך, השקט שלפני הסערה.

וידאו HD, 5:07 דקות  
שיר ולחן מקורי: ג'אני פטנאטי (1967)  
עריכה: יותם שואו; עיצוב פסקול: נועה קורנברג  
צולם בפארק צ'ירקו מאסימו, רומא (2012)

משחק כדורגל, הפגנה, הפיכה, מפגן כוח לאומני – לכל אלה משותפת אסתטיקה אורקולית דומה, המגרה מבעים יצריים ברורים של לכידות קבוצתית ועוצמה. הנפת הדגלים, התלהמות ההמונים, שירת ההמנון הקצבית, התנועה המתוזמרת במרחב, האחידות, שותפות המטרה, היריב המוגדר כאחר, מעניקים ליחיד תחושת כוח, שייכות והגנה.

המבוא לחוקה האמריקאית נפתח במילים אלו: "אנו, בני ארצות־הברית, במטרה ליצור ברית מושלמת יותר, לכוון משפט צדק, להבטיח שקט מבית, לעשות להגנת הציבור, לקדם את רווחת הכלל ולהבטיח את ברכות החירות, לנו ולדורות הבאים אחרינו, מתקנים וקובעים את החוקה הזאת לארצות־הברית של אמריקה". היחיד מגדיר את עצמו בהשתייכותו לקבוצה, המהווה את יסוד האמנה המוסכמת על הכלל – אלא שהלכידות החברתית הזאת עלולה להתגלגל לכדי שכרון כוח של המונים, שסכנותיו כבר סופרו בדפי ההיסטוריה.

אירוע הכדורגל הנראה במהפכה של אייל סגל – הפסדם של האיטלקים בגמר אליפות אירופה בין נבחרות איטליה וספרד – עשוי לשמש נקודת־מוצא לחשיבה על לאומיות. מאיצטדיון הכדורגל ברומא נמתח קו ישיר אל הקולוסיאום, משכנם של תחרויות הגלדיאטורים ונציג מובהק אף יותר של הממשק בין ספורט ופוליטיקה. אותם יצרים קמאיים מפעמים ביסוד שני התחומים, אותו צורך להשתייך לקבוצה, אותו דחף תחרותי להילחם ולנצח. מעברי העריכה בין מהלכי המשחק הנראים מנקודת המבט של הקהל לבין השתקפותם־הקרנתם על מסך, בין תמונה חדה וברורה לתמונה מטושטשת, בין הבזקי אור לצלליות, מעלים על הדעת את "משל המערה" של אפלטון, כאשר הנמשל הפעם הוא ההמונים הנבערים, המדמים את ההשתקפויות וההדים למציאות עצמה.

עבודת סאונד: עמדת  
מולטימדיה ונורת ניאון

"משרד הסחור־סחור היה (כידוע לכל, בלי שיגלו את אוזנם) החשוב ביותר בממשל. שום עסקה ציבורית מכל סוג שהוא לא יכלה להיעשות בכל זמן שהוא בלי הסכמת משרד הסחור־סחור. הוא תקע את חוטמו לקדירה הציבורית הגדולה ביותר ולסיר הציבורי הקטן ביותר. באותה מידה לא היה אפשר לעשות את המעשה הנכון הברור ביותר, ולא לבטל את המשגה הברור ביותר, בלי אישורו המפורש של משרד הסחור־סחור. אילו התגלה עוד 'קשר אבק שריפה' חצי שעה לפני הדלקת הגפרור, לא היה איש רשאי להציל את הפרלמנט עד שהיו מוקמות תריסר ועדות, והיו נערמים עשרה קילוגרמים של מזכרים, שקים אחדים של תזכירים, וגנון משפחתי מלא תכתובת בדקדוק שגוי, מטעמו של משרד הסחור־סחור".

כך נפתח הפרק הקפקאי "כל מדע הממשל" ברומן של צ'רלס דיקנס דוריט הקטנה (1855-57), העוסק באופן סאטירי ונוקב בענייני מעמדות, הון ושלטון. מיקה מילגרום ניסתה להקריא את 17 עמודי הפרק לפקידים במשרדי ממשל שונים, שענו לה לתומם. ביטוח לאומי, מס הכנסה, הרבנות הראשית, המכס, קרן קיימת לישראל, משרד הפנים, מכון התקנים, משרד התחבורה, עיריית תל־אביב-יפו, רשות שדות התעופה, משרד הבינוי והשיכון, משרד המשפטים, מכון הפטנטים, כנסת ישראל ושגרירות ארצות־הברית – כולם הוטרדו על־ידיה בטלפונים חוזרים ונשנים, עד שהצליחה לקרוא לכל אחד מן הגופים עמוד מהפרק.

ההתדפקות על דלתות סגורות בעזרת טקסט מתריס, העוסק באזלת ידם ובזחיותותם של פקידים חורצי גורלות המתמחים ב"שב ואל תעשה", חוללה היפוך תפקידים – שכן המצלצלת אינה מבקשת גיור, ויזה, אשרת הגירה, אזרחות או כל שירות אחר, אלא מוחה בקול כנגד האטימות הבירוקרטית ושירות הלב של החוק.

החומרים לעבודת וידאו זו צולמו בשנים שלאחר פיגועי ה־11 בספטמבר 2001. נייט האריסון, שגר באותה עת לא רחוק ממגדלי התאומים, חזה במו עיניו בנפילתם ובתהליך גלגולו הדרמטי והטראומטי של "גראונד זירו": מנוף של גורדי שחקים אלגנטיים; לאזור אסון, חילוץ והצלה; למגרש של גרוטאות מתכת מותכות שפונו מדי יום; לבור גדול שנפער באדמה; ולבסוף (עד שיקומו) – לאתר של תיירות אסון. כאמן וכאוצר חש האריסון צורך עז להשמיע קול זעקה, אך ההלם (אולי האלם) היה גדול. האמנות באותה תקופה, הוא מספר, נראתה בעיניו טיפשית וחסרת תועלת. כאשר התבונן בתיירים שהגיעו לאתר מרחבי ארצות־הברית והעולם, הוא הבחין שהם מצלמים את החלל הריק, את המקום שבו עמדו פעם המגדלים. "מצאתי בכך יופי מהפנט", מעיד האריסון, שהחליט לבצע פעולה אמנותית פואטית, קטנה ואישית: תיעוד רגעי היומיום הללו, של תיירים המצלמים במצלמות וידאו ביתיות את השמים הריקים, את מה שהיה ואיננו. בפעילות אורחית ספונטנית זו, שהפכה לתופעה חברתית, אפשר למצוא ביטוי לשאיפה ללכידות אוניברסלית, לכמיהה האנושית להתלכד סביב סמלים שההעדר היה לחלק ממהותם.









עמ' 18  
p. 85



עמ' 19  
p. 86

עמ' 20  
p. 87

עמ' 19  
p. 86



עמ' 21  
p. 88



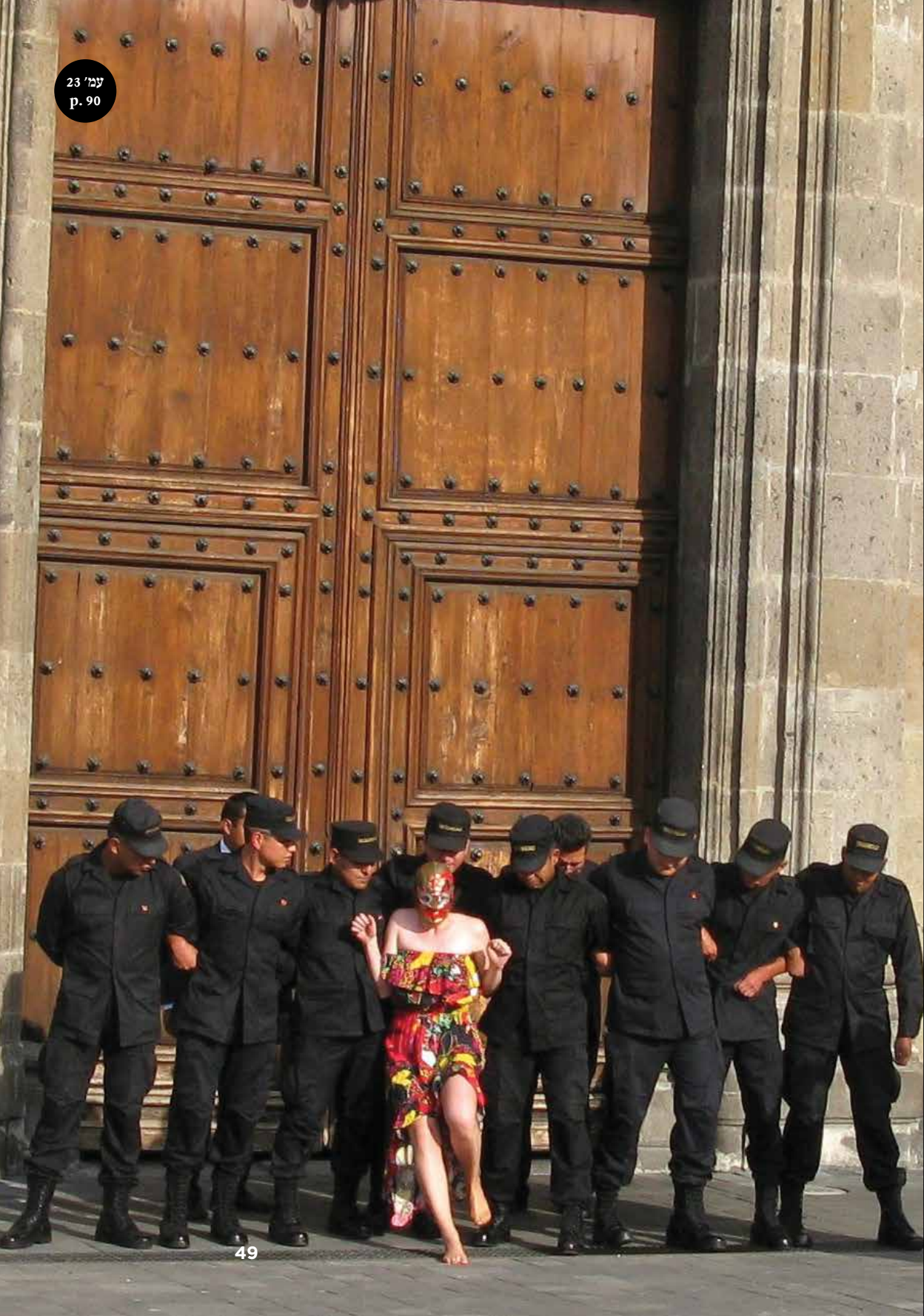
עמ' 20  
p. 87













עמ' 25  
p. 92



עמ' 22  
p. 89



עמ' 24  
p. 91















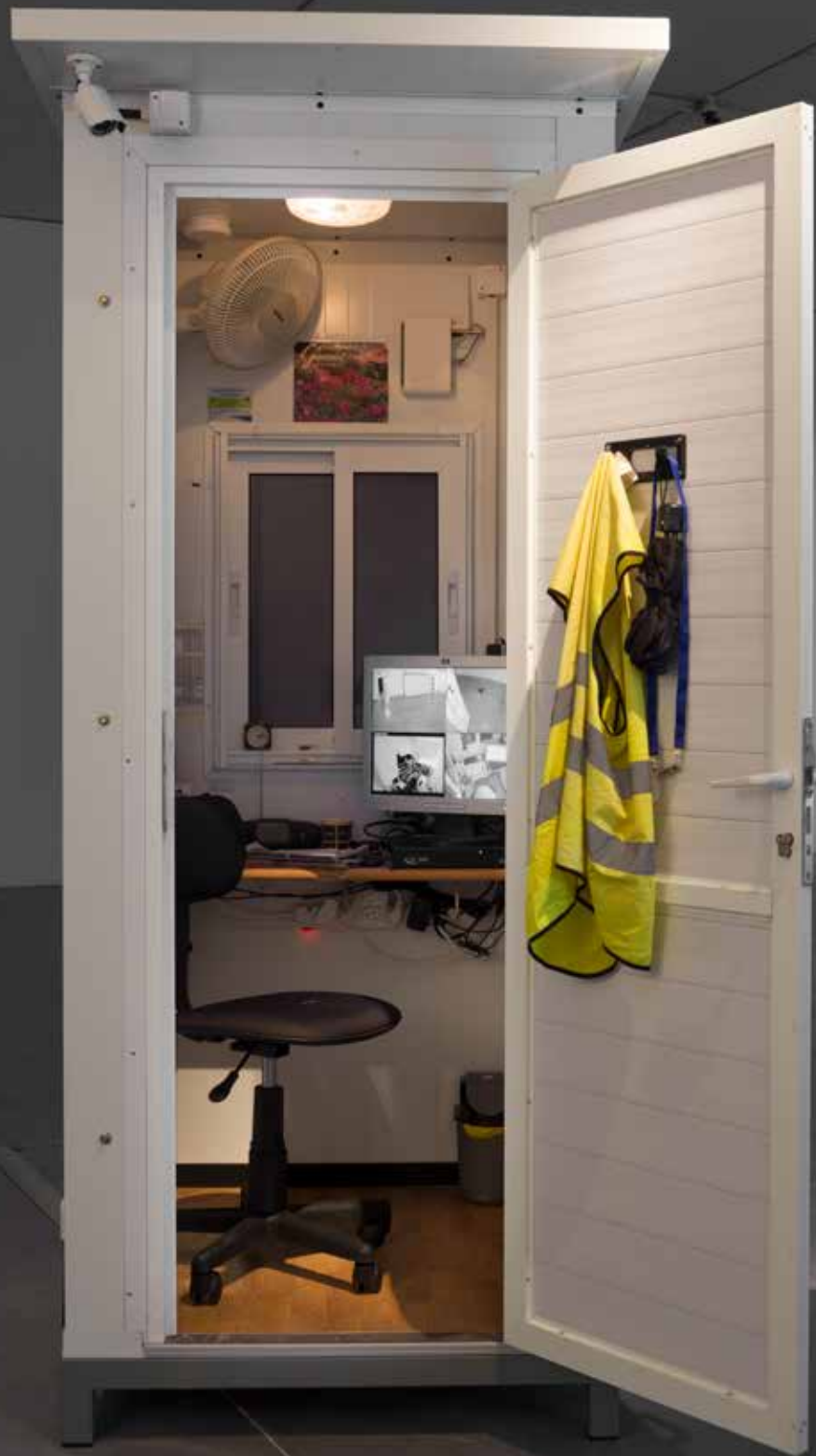
קדימה  
forward



ולפאתי מזרח  
and to the ends of east









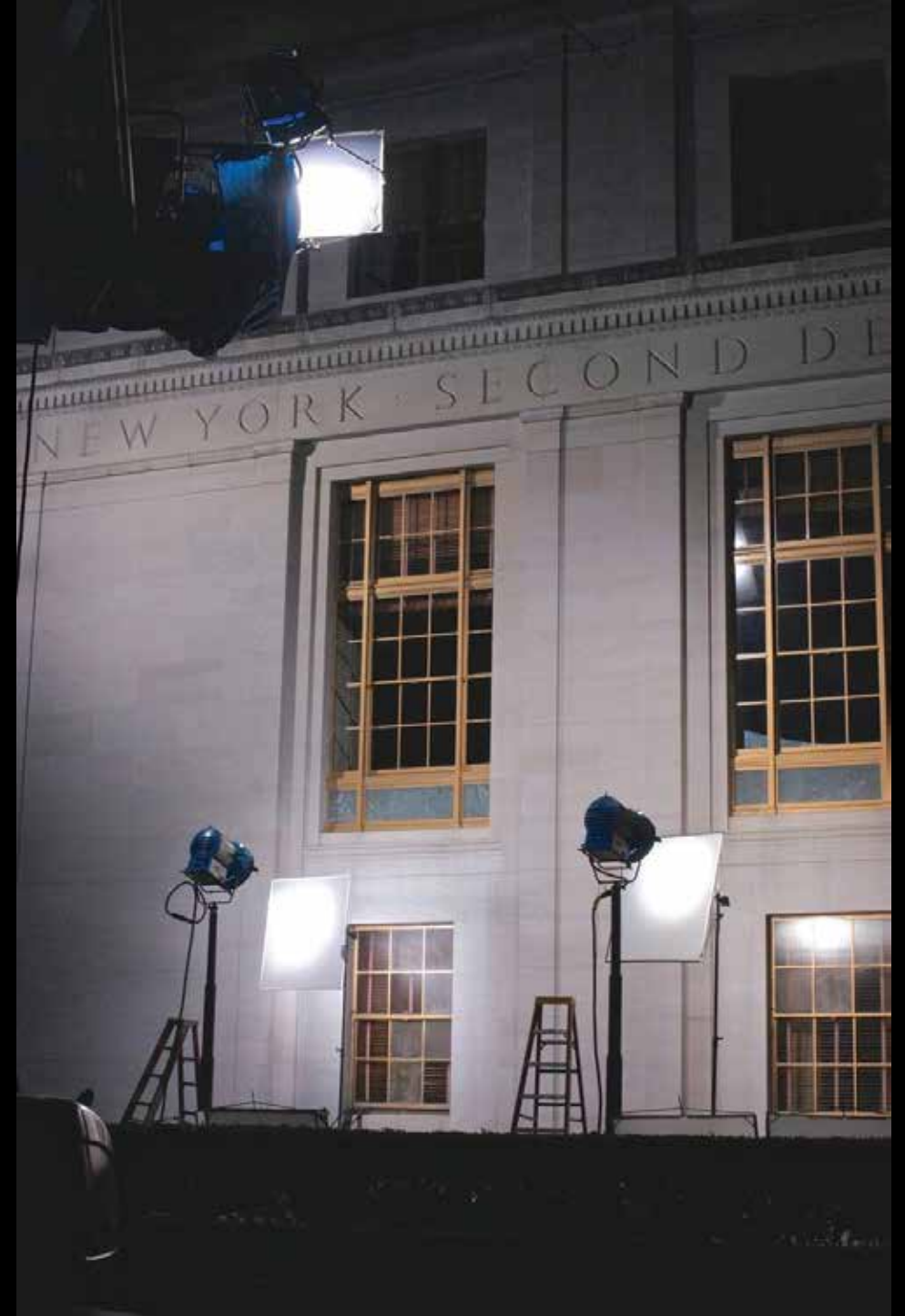


עמ' 30  
p. 97

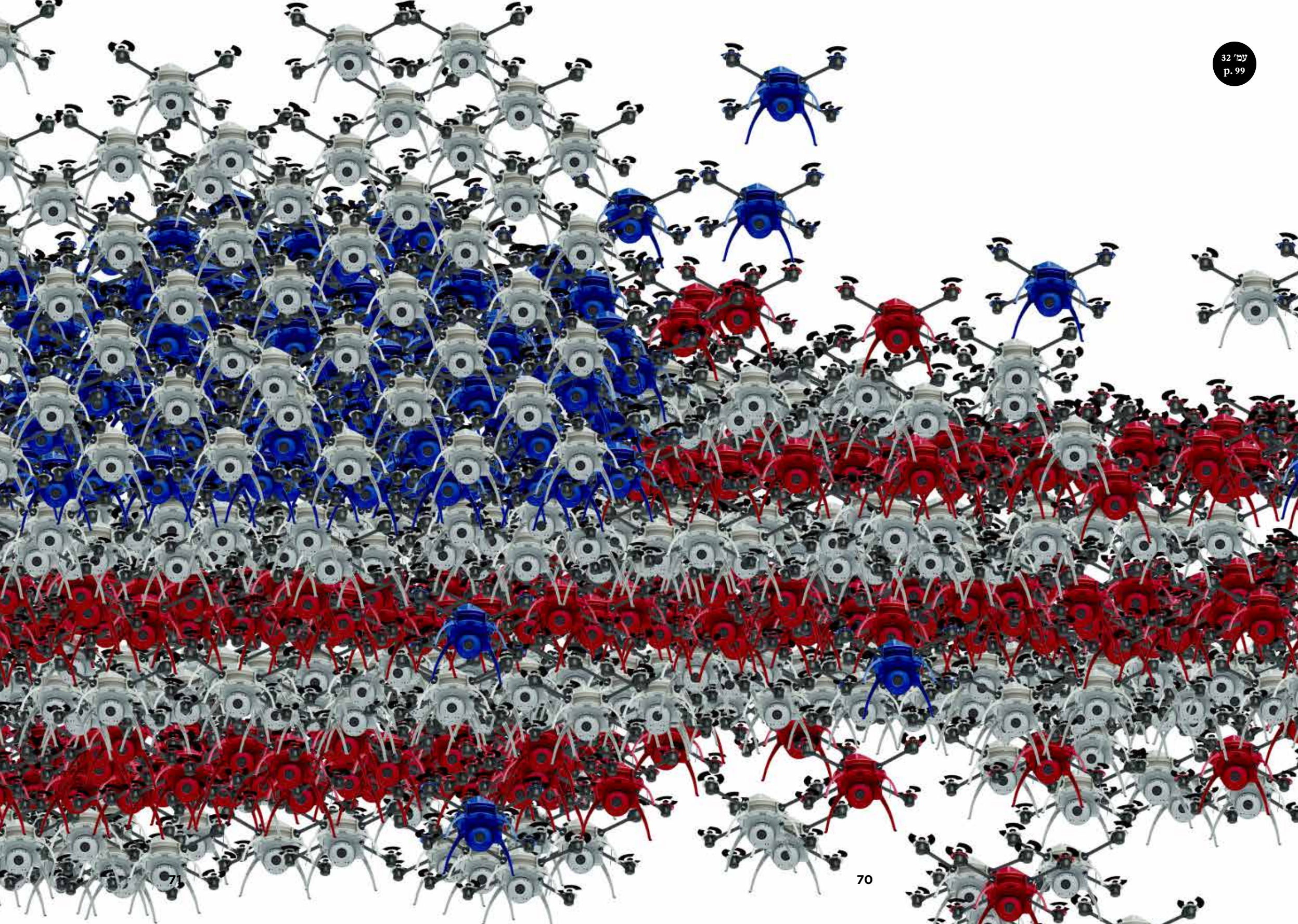
עמ' 29  
p. 96

עמ' 19  
p. 86











עמ' 19  
p. 86



עמ' 32  
p. 99



עמ' 31  
p. 98



עמ' 86  
p. 103



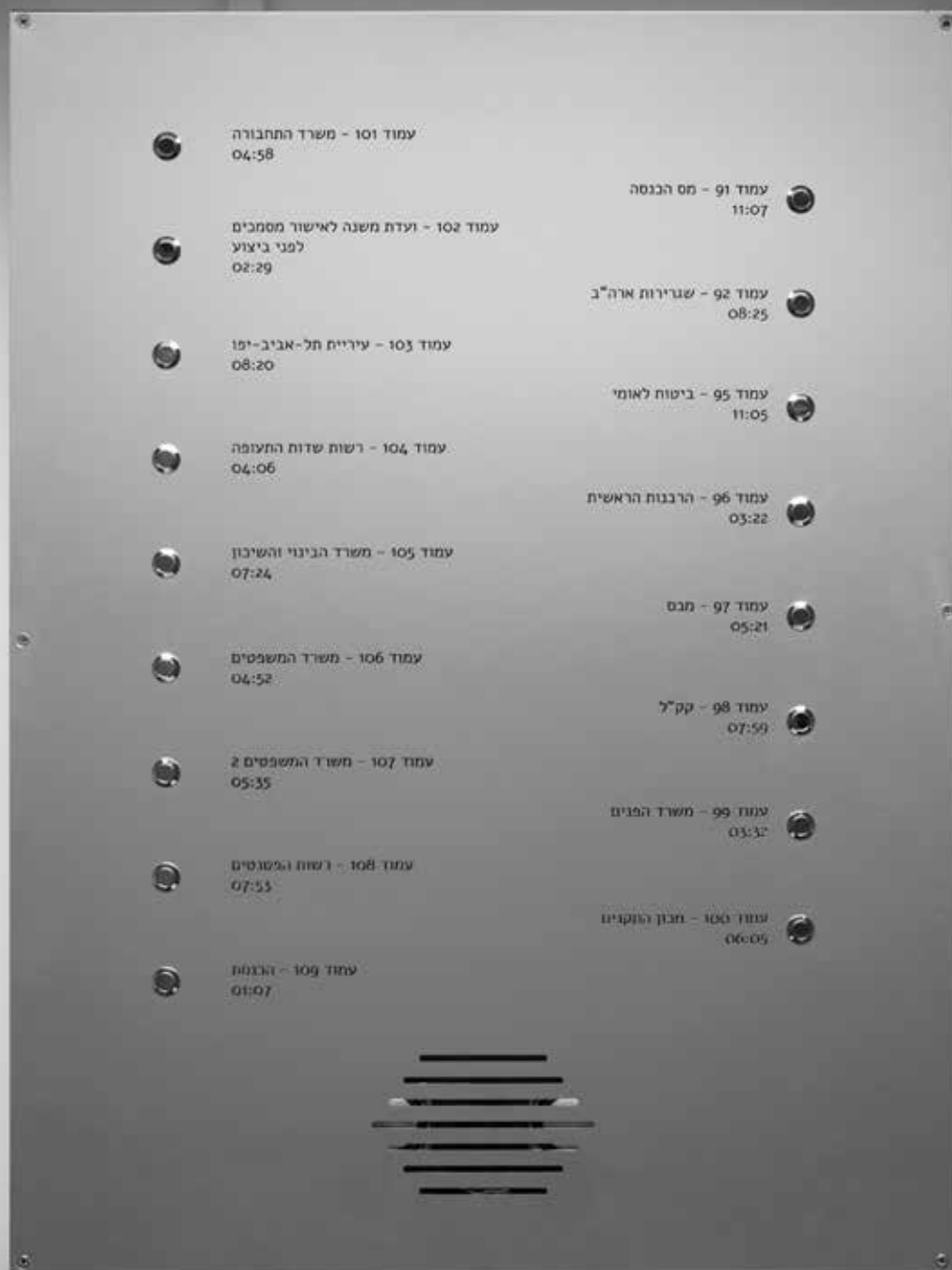
עמ' 29  
p. 96





עמ' 33  
p. 100

עמ' 34  
p. 101











## Federico Solmi

b. 1973, Italy

### *The Ballroom*

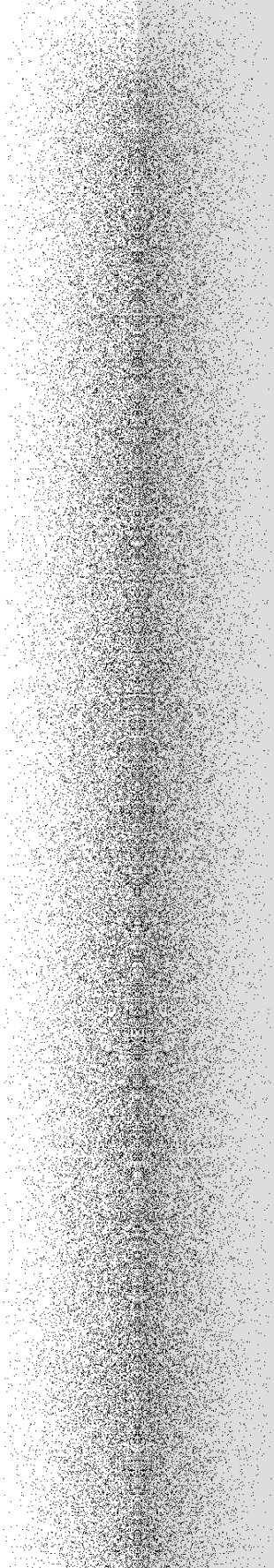
2015

Painting-based video (acrylic, gold leaf, and silver leaf on Plexiglas),  
5:14 min

pp. 39, 41

Federico Solmi conducts a grand, decadent ballroom dance with some of the best loved as well as most hated leaders in human history participating. Outstanding past leaders, identifiable in meticulous caricatures, are depicted by Solmi as foolish, Narcissistic, and arrogant. Ramses II, Alexander the Great, Julius Caesar, Genghis Khan, Napoleon Bonaparte, George Washington, Marie Antoinette, Benito Mussolini, Pope Benedict XVI, and other figures pop out of the pages of history, transpiring before us to the sound of an ongoing waltz at a banquet which is all self-gorging, gluttony, and excessive opulence. Capital holders, government, military, and religious leaders, fearlessly equipped with cigars and champagne, engage in dancing and what appears to be idle talk, while weaving among themselves a tangled net of international contacts that crosses continents and years. The grotesque is enhanced by the ludicrous attire, the medals, and the expensive-looking jewelry (purchased, or possibly received as gifts), as the viewer's consciousness is flooded by a strong sense of incorrectness.

Solmi points a blaming finger not only at the leaders, but also at us—for the complacency, the blindness, the destructive tendency to perpetuate crooked self-myths. The video screen thus functions as a mirror, reflecting the danger inherent in the excessive trust we put in leaders back at us, urging us to observe them closely at all times. Because power—as we learn time and again—corrupts.



## Gian Maria Tosatti

b. 1980, Italy

### HomeLand

2014

Installation

pp. 40, 42-43, 44-45, 46

In his site-specific installation, Gian Maria Tosatti examines the overt and covert functions of government institutions in our lives, their power and authority, and the ways in which they dominate the public sphere, human freedoms, and the right to privacy. Tosatti's previous manipulations, performed in deserted spaces, are expanded here to the museum, which he transforms into a locus that is not readily decipherable, but rather calls the viewer for an investigation (in both senses), either as interrogator or as interrogated, as researcher or as researched. The investigation turns out to be both real-physical and conceptual. Like escape-room type of games, one may ostensibly find one's way out of this space, and not only through the door in which he entered. The curious viewer (and accordingly—citizen), who does not submit to authority, will find that out. His inquisitive approach will lead him—concretely as well as metaphorically—into the depths of the apparatus. In fact, Tosatti changes the rules of the game, introducing the question of the gaze and its power in domination/subjugation relations, as the ostensibly enormous difference between viewer and viewed turns out to be fine and fluid.

In this context, Tosatti relates to the totalitarian regimes prevalent in post-WW1 Europe, to McCarthyism in 1950s USA, and the present right-wing trend. He cites Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini, who noted that the most quintessential expression of totalitarianism is conformism, namely—the penetration of control over the individual from the streets and squares to the homes and families, even into the depths of one's consciousness. We are all transparent agents of these forces, he maintains. Bertolt Brecht wrote in this context, while in exile, that poetry (and art in general) is the last defense, the most profound original language, on which the rudiments of our identity are founded. Art can set traps of disillusionment in the deepest layers of falsity.

## Rafael Lozano-Hemmer

b. 1967, Mexico;

lives and works in Canada

### Surface Tension

1992

Rear-projection screen and computerized surveillance system, 137×244

pp. 40, 43, 64, 73

In recent years Rafael Lozano-Hemmer has developed interactive technological installations intersecting architecture with performance. Using technological platforms, he invites the viewer to actively influence the work and take part in the artistic occurrence.

In *Surface Tension*, a large eye is projected on a “floating” screen installed in the middle of the space. The viewer approaching the screen activates sensors which make the eye open and start following his motion. The initial surprise is accompanied by a sense of playfulness. Being a solitary, dominant object in the space, the eye, however, is soon charged with additional meanings pertaining to the gaze—a key concern in art history which has frequently addressed the viewers’ gaze at the work of art and the gazes of the figures within the illusory artistic universe, among themselves and at the viewer. Reference to the gaze has changed over the course of history to reflect the *zeitgeist*, introducing philosophical, social, and cultural questions which leave their mark on art’s litmus paper. In this context, one may briefly mention Medusa’s petrifying gaze; Edouard Manet’s courtesan Olympia, who refuses to lower her glance, and with her defiant confrontational gaze annuls the objectifying male gaze; or the centrality of the eye image in Surrealism.

Lozano-Hemmer’s eye, in contrast, seems to lack any physical-environmental context, standing in its own right, floating in the physical space of the exhibition. It is a virtual-technological eye, ostensibly autonomous, which changes the familiar rules of the game by virtue of its interaction with the viewers. It seems to observe us more than we observe it. This game of glances calls forth pertinent questions regarding the power of the gaze in political and economic contexts of spatial domination: To what extent are we conscious of our being observed and documented in the public, physical as well as web-based sphere? Who is gathering data about us and to what ends? To what extent do we control our exposure to the “Big Brother,” even in spaces which we believe to be private?



## Zohar Gotesman

b. 1979, Israel

### *Richter Scale*

2017

Polymer cast and electronic components, 381×80×80

pp. 48, 50–51

Zohar Gotesman's monumental throne was inspired by 11th–13th century Romanesque sculpture. In contrast to Romanesque sculpture, which was closely related to architecture due to its decorative function, however, Gotesman's sculpture has no structural function. It is not sculpted in stone, but rather made of glowing and quivering phosphorous rubber. Like Pygmalion in Greek mythology—the Cypriot king who carved a female figure in stone, fell in love with her, thus bringing her to life—Gotesman awakens his sculpture by means of a hidden mechanism. The tall chair begins to vibrate, as if it were a wild and independent, grotesque, gigantic dildo. The erotic Greek myth thus acquires a current interpretation with an exaggerated comic hue (“Everything is about sex. Except sex. Sex is about power,” as maintained by Frank Underwood, the arch-villain in the TV series *House of Cards*).

Gotesman's throne tower also alludes to the biblical Tower of Babel—the story of pride and lust for power that led to the confusion of tongues and the birth of nationalism. The bitter end of that tower—like the foretold end of the giant erections effectuated by power, mastery, and authority—implies the end of the one occupying this metaphoric throne, because it is the base of the pyramid that determines its stability in the long run.

## Sasha Serber

b. 1973, USSR; lives and works in Israel

### *Batman*

2014

Styrofoam sculpture painted with black acrylic, h. 200  
Courtesy of Gordon Gallery

pp. 43, 47

Sasha Serber ties a large-scale acrylic-painted styrofoam sculpture, carved according to the best principles of classical sculpture, to popular culture. Its subject is the superhero Batman—also known as the “Dark Knight,” the “Caped Crusader,” and the “World's Greatest Detective”—who first appeared in 1940s comic books. The juxtaposition of form and content gives rise to a hybrid creature incorporating the elitist glamor of Hellenistic art and the popularity of non-canonical genres, who, in the context of the current exhibition, is also charged with social and political contexts, both local and global.

Unlike other superheroes, Batman is an ordinary man who has taken the fight against arch-villains threatening humanity upon himself (due to childhood trauma). Rather than punishing the culprits himself, however, he hands them over to the police. Thus he is characterized as a fighter for justice and a law-abiding citizen. Via detective work aided by state-of-the-art technology, diverse martial arts, and uncompromising willpower, he does the impossible and repeatedly vanquishes the forces of evil. Much like Christian saints, Batman's figure has undergone various transformations and distortions over the years; it thus succeeds in continuously meeting latent desires, by realizing every person's childhood fantasy—the yearning for superpowers to protect him from all evil (and possibly also the aspiration to become a superhero in his own right).

## Cristina Lucas

b. 1973, Spain

### *La Liberté Raisonnée*

2009

HD video, 4:18 min

Courtesy of Juana de Aizpuru  
Gallery, Madrid



Eugène Delacroix, *Liberty Leading the People*, 1830, oil on canvas

pp. 50, 52-53

The point of departure for Cristina Lucas's video is Eugène Delacroix's famous painting, *Liberty Leading the People*, which depicts the July Revolution in France (1830) in allegorical terms. Lucas begins with an accurate reconstruction of the iconic image, which seemingly froze a heroic moment for eternity, fastening it forward by means of a state-of-the-art technological medium, to expose the continuation of the plot. Delacroix's composition is centered on the figure of Marianne, the allegorical Liberty, who hoists the revolutionary tricolor flag representing Liberty, Equality, and Fraternity. As in history's relay race, Lucas's positions elaborate on Delacroix's, discussing not only the virtues of the revolution, but also its ugly sides, its costs, and the dark side of liberty.

Delacroix, who advocated the values of the revolution, described the revolutionaries not only as bleeding heart idealists, but also as unrestrained mob that charges on while stepping on dead bodies on its way to victory. Lucas continues this by exposing a shocking occurrence: the mob from Delacroix's painting, the one led by Liberty, turns its back on her, cruelly lynching her. The values of revolution and liberty, Lucas's work implies, may be contrary to man's nature, which is evil from his youth, threatening to surface when authority weakens.

## Julia Kurek

b. 1984, Poland

### *Lucha Libre (Freestyle Wrestling)*

2015

Video, 14:47 min

pp. 48-49

In 26 September 2014, 43 students who protested against the new government's education reform were kidnapped in Mexico. Two weeks later their burnt bodies were found in a mass grave. An investigation revealed that police and government forces collaborated with major drug dealers to commit this terrible crime. Julia Kurek's brave act of protest was performed in solidarity with the students and other protesters against the corrupt government, military and police in Mexico, organizations dominated by the large drug cartels.

Equipped with a mask supposed to protect her against identification by the various law enforcement bodies, Kurek is seen forcefully breaking through a police barrier, knocking barefooted on the heavy gates of the presidential palace. Unlike the mirror shield Perseus received from goddess Athena when he set out to fight Medusa, Kurek's mask does not protect her from the monster she is trying to fight. In fact, it seems to put her at greater risk, eliciting objections by some of the audience to the event. As in gladiator fights, the audience is granted violent, passionate, life or death entertainment.

Kurek's mask colors her protest with a theatrical, circus-like vein. Like the court jester—or a fearless super-heroine—she voices the citizens' cry vis-à-vis the authorities' corrupt indifference. Surprisingly, the audience of her one-woman protest is divided between cheering fans and booing foes who identify her foreignness (due to her golden hair), claiming that she insults government symbols. Kurek seems to throw herself at the mercy of the authorities as well as the masses in whose name she embarked on her action. Being a woman, the cops are not allowed to touch her, so they try to prevent her motion by using their bodies to erect a human wall. Along with her, they move right and left in a comical dance, as she sets the direction and rhythm. Her provocative, colorful appearance is antithetical to their restrained manly uniforms. Although she fails in her mission to enter the palace, the calls of the crowd at the end of her act—Freedom! Freedom! Justice! Justice!—nevertheless attest to success.

## Yael Frank

b. 1982, Israel

### *With My Princesses at Heart*

2015

Video, 1:26 min

pp. 58–59

Yael Frank's video parodies the viral short films created by Walt Disney fans. The theme of national symbols—the national anthem in this case—is thought-provokingly juxtaposed with a radically different cultural field, while blending antithetical aspirations: the mature-serious-scarred and the young-naïve-optimistic. Interfusing the world of childhood and fantasy with the disillusioned adult world sheds a new light on the familiar, laying the dominant power structures bare. Alongside the estrangement resulting from the aforesaid juxtaposition, however, the work addresses the common denominators between these two worlds, as Walt Disney films, like national anthems, appeal to emotion, dream, and hope, presenting a utopia.

## Boaz Aharonovitch

b. 1970, Israel

### *Citizens*

2017

Digital drawing printed on PVC, 160×500

pp. 51, 54–55, 56–57

For over a month (from June 18 to July 23, 2011), in a period known as “the social protest,” Boaz Aharonovitch uploaded daily digital drawings to his Facebook page. The drawings were created after press photographs reporting demonstrations throughout the country. (The original drawings were recently supplemented by documentary drawings alluding to later articles in the press). Via an ostensibly laconic, yet lyrical, reporting style, Aharonovitch’s drawings depict harsh, charged, and violent encounters between policemen and demonstrators—grabbing, beating, arrests. Now their enlargements are being displayed on the wall, interwoven like a thicket which invests them with an intimate, near-erotic quality. The delicate contours on the black surface, despite the digital implementation, resemble street protest graffiti; the light summer clothes on the young protesters are juxtaposed with the rigid police uniform conveying power and control. The viewer is swept into the wandering motion vis-à-vis the piece on the wall, in an attempt to decipher what it portrays: a truncheon, a baseball cap, a horse’s head, a walkie-talkie, a cuffed protester—all these are revealed, emerging from a cryptograph, as it were. The density of the meshed drawings is opposed to the lightness of each drawing as an individual image. Alongside the sense of chaos, this drawn tangle generates crowd power—strength resulting from the coming together of many individuals to pursue a common goal.



## Danielle Parsay

b. 1989, USA; lives and works in Israel

### *This Territory was Occupied by Me*

2015  
Video, 7:09 min

pp. 61-62

A deserted parking lot hosts a discussion of weighty issues regarding human rights, the principle of *ignorantia juris non excusat* (ignorance of the law excuses not), sovereignty and proper public order, citizen-state relations, freedom of expression, freedom of protest, etc. Danielle Parsay, who arrived at the parking lot to perform an artistic act, unaware of its being illegal, found herself in a confrontation with the police, which ended in detention. During the unexpected event she was forced to delve into her citizen rights and duties. The role of the representative of the law is assumed by a young Special Patrol Unit policewoman who likewise gropes her way through these concepts in an authoritative tone, as befitting the occasion. The two hold a stammering, rather entertaining dialogue, a fidgety dance revolving around topics which seem too heavy for both, while a "phone buddy"—probably the policewoman's direct commander—enters the picture every now and then.

What started out as an artistic act, becomes a ludicrous, brave and purposeless defiance by a young artist who confronts the authorities in an attempt to bring basic civics concepts into sharper focus. The policewoman: "This place is a public area, but it belongs both to the municipality and to everyone... just an area, an area that is used." Parsay is confused. Her question: "Who am I threatening?" remains unanswered. The policewoman: "Like, you came here to conquer the world?" With the announcement of the artist's detention, the filming acquires the character of candid camera, a subversive act which renders the viewer an accessory to the offense. At some point, only background noise can be heard, since the camera is buried deep in the artist's bag and the picture is blackened. Finally we get to see, for one jumpy moment, the metal floor of the patrol car and the bars, as an illustration of the officer's words: "Welcome."

## Eyal Segal

b. 1982, Israel

### *Montag*

2017  
HD video, 5:41 min  
Original score: Isaac Shushan

p. 60

In the summer of 2014 missiles fell on Tel Aviv-jaffa. In those stormy days—during which neighbors, Jews and Arabs, crowded together in stairwells—someone set fire to a dumpster on the street in an act of protest. The chaos, the anxiety, the growing distress formed fertile ground for a spontaneous protest, which remained anonymous and thus refined, a protest for protest's sake only. Inside the building—co-existence in the shadow of war; in the street—fire blazing, a small drama. In a Jaffa neighborhood rife with contrasts, in the center of a city with a past of biblical and national, cultural and political myths, currently undergoing accelerated gentrification and gradually losing its fine balance in favor of “market forces”—a cry was heard, which was not formulated as a demand or a complaint, but remained raw and impulsive. In the light of the flames—a predesignated, age-old sign of civil uprising—the public sphere was experienced as a wrestling arena.

The work is named after the protagonist of Ray Bradbury's book *Fahrenheit 451* (the temperature at which paper burns, and, by extension—books are consumed by fire): a dystopian science-fiction novel unfolding a bleak vision of a futuristic social order under a totalitarian regime.

## Gal Weinstein

b. 1970, Israel

### *Can't Put My Finger*

2010

Video, 1:30 min loop

Courtesy of Gordon Gallery, Tel Aviv

pp. 65, 66-67

The notion of the artist's signature—his “fingerprint”—acquires a poetic, and at the same time highly concrete, meaning in Gal Weinstein's work. Weinstein burns his own fingerprint, outlined in cotton wool and attached to paper, projecting the act of burning in a loop as a continuous event. Observation of this ever-so-private physical trait going up in flames recalls another expression which encapsulates the artist's relationship with his work, executed “with his last drop of blood.” This simple, well executed act seems to conceal great pain.

The fingerprint has become a metaphor for the individual's singularity in light of the physiological fact that there are no two identical fingerprints. The unique ridge pattern on a person's fingertips, determined during the fourth month of the fetus's development, remains intact and unchangeable throughout one's lifetime. Therefore, fingerprints are a primary means in identification, whether by the police or by security and intelligence organizations. Following 9/11, the American government has expanded the use of such biometric means for the purpose of the war on terror. In March 2008 the Biometric Database Law was also passed in Israel, requiring all citizens to give their fingerprints, to be combined, alongside a picture, in ID cards, digital passports, and a state database.

The law was approved despite extensive public criticism, and it remains controversial among ministers as well. The main fear is of an unrestricted infringement of citizens' privacy under the guise of the law, use of biometric data without consent or knowledge of their owner, and expanding the use of the database for unintended purposes. The leakage of data from the Ministry of the Interior census to private hands and the Internet over the years, and the police's impotence in dealing with the problem, raise the fear that the information might reach the wrong, or even hostile, hands. Furthermore, some argue that the law indicates a dangerous governmental state of mind, since the gathering of biometric details renders every citizen a guilty suspect until proven innocent.

## Zac Hacmon

b. 1981, Israel

### *TAZ (Temporary Autonomous Zone)*

2014

Mixed-media guard

booth, 225×150×96

pp. 63, 65, 72

*T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone* is the title of an anarchist philosophical treatise by Hakim Bey (pseudonym) published in 1991, calling to set up temporary freedom zones to assist in the constant avoidance of government overreach. According to Bey, the liberation afforded by the anarchist revolution is short-lived and ephemeral in nature. To avoid falling into the trap of resistance and co-option (“If you can't beat them, swallow them up”), he proposes an alternative tactic of disappearance—acting outside the state's conceptual range in the form of “low” networked organizations within existing society. Highly democratic, egalitarian, liberal societies devoid of central governments, he maintains, have transpired in the past in areas outside the reach of state apparatuses. TAZ aims to create such transient mini-zones of freedom and autonomy, allowing for temporary escape from the state's built-in coercion.

Ironically, of all things in Bey's book, Zac Hacmon's work with and in spaces adopts the “guard post”—an ugly makeshift structure that conveys anonymity, alienation, and control, but for the “guard” occupying it, it is an intimate, autonomous space. The work is based on the artist's experiences from the time he worked as a security guard, and the guard's booth offered him a microcosm of quiet in utter contrast to the definition of the job. Invited to step into the guard's shoes, the viewer notices that a central element in this provisional structure is a CCTV that screens the goings-on in the museum space through the lenses of four security cameras. The booth, which offers the guard occupying it a refuge from the world, simultaneously defines him as an authoritative figure in relation to those outside it. Paradoxically, the T.A.Z. becomes an aggressive means of territory demarcation and spatial control.

## Cliff Evans

b. 1977, Australia; lives and works in the USA

### Flag

2012  
Video, 5:15 min



Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, mixed media on canvas

pp. 70-71, 73

In this provocative self-reflexive video Cliff Evans assembles the flag of the United States from images of military drones, which appear toy- and child-like up to the moment they are identified as armaments. These sophisticated unmanned aircraft are used as a means of surveillance and attack. In Evans's work, they hover in the air, seemingly awaiting an order, coming together and disassembling, intermittently constructing and deconstructing an image of the American flag.

In *Flag*, Evans—whose work is based (in his own words) on “stealing,” duplicating, and attaching Internet images to form a collage—cites an eponymous painting by Jasper Johns, one of the harbingers of American Pop art. Johns's American flag appears, at first sight, like a banal copy; only a closer look reveals signs of criticism toward the consolidating national symbol. The stratified, creamy brush strokes and the newspaper clippings inserted in the painting place it in the 1950s, the years of McCarthyism and the early Cold War. For Johns and others in that period, the American flag represented not only the dramatic struggle between the Eastern and the Western blocs, but also the pernicious censorship, the infringement of the freedom of expression, the political and personal persecutions in the name of patriotism. Evans shifts Johns's painted iconic flag to the technological medium, thus lending it an even greater subversive, perhaps somewhat paranoid, significance which reflects the socio-political situation in the beginning of the 21st century.

## Arnon Ben-David

b. 1950, Israel

### *The Appellate Division Courthouse, Brooklyn Heights, during the filming of the TV series “Boardwalk Empire,”* 01, 02

2013  
Color photographs, inkjet print on vinyl, 140×90 each

pp. 68-69, 72

New York's Brooklyn Heights neighborhood has an especially high concentration of state institutions which inspire a particularly noticeable presence of “the state.” Wandering in its streets, one is exposed to the architectural idiosyncrasy of the neighborhood, whose streets are strewn with 18th- and 19th-century brownstone houses abounding with architectural gems. Due to its uniqueness, the neighborhood has been embraced by large production companies as a location for TV series and feature films. The Appellate Division Courthouse portrayed in Arnon Ben-David's photographs, for instance, has served as backdrop for the TV series *Boardwalk Empire* and for Steven Spielberg's film *Bridge of Spies*. “I was intrigued by the ability to shoot the government buildings while serving as set for a film, enabling me to address the tension between fiction and non-fiction as part of the political facet of my work,” Ben-David explains. His gaze projects questions regarding the status of government institutions in citizens' lives on this stratified image: Do they activate our lives, explicitly or implicitly, or rather operate in the background, maintaining order?

Other than reality and fiction, Ben-David's work addresses prevalent conventions, manners of speech, and means of production. Hence his decision to print earlier photographs using offset printing methods, and the ones in the current exhibition—on vinyl. It is rather the expensive, ostensibly higher-quality processes that indicate drawing away from the conventions familiar from everyday life. The use of attainable means is based on the realization that the uniqueness of the individual photograph does not lie in its objectness.



## Mika and Avi Milgrom

b. Mika, 1980, Israel;  
Avi, 1978, Israel

### Containing the Whole Science of Government

2017  
Sound work: multimedia  
stand and fluorescent lamp

pp. 76, 78-79

“The Circumlocution Office was (as everybody knows without being told) the most important Department under Government. No public business of any kind could possibly be done at any time without the acquiescence of the Circumlocution Office. Its finger was in the largest public pie, and in the smallest public tart. It was equally impossible to do the plainest right and to undo the plainest wrong without the express authority of the Circumlocution Office. If another Gunpowder Plot had been discovered half an hour before the lighting of the match, nobody would have been justified in saving the parliament until there had been half a score of boards, half a bushel of minutes, several sacks of official memoranda, and a family-vault full of ungrammatical correspondence, on the part of the Circumlocution Office.”

The opening of the Kafkaesque chapter, “Containing the Whole Science of Government,” in Charles Dickens’s novel *Little Dorrit* (1855–57), offers an acute, satirical discussion of class, capital, and government. Mika Milgrom tried to read the chapter’s 17 pages to clerks and officials in various government ministries and offices, who unknowingly picked up the phone. The National Insurance Institute of Israel, Israel’s Income Tax Office, the Chief Rabbinate of Israel, Customs, the Jewish National Fund, the Ministry of Interior, the Standards Institute of Israel, the Ministry of Transport and Road Safety, the Tel Aviv-Jaffa Municipality, Israel Airports Authority, the Ministry of Construction and Housing, the Ministry of Justice, the Israel Patent Office, the Israeli Knesset, and the United States Embassy in Tel Aviv—were all harassed by her repeated phone calls, until she succeeded in reading each of them one page from the aforesaid chapter.

Knocking on closed doors with a defiant text addressing the impotence and smugness of fate-determining clerks who specialize in “sitting and doing nothing,” resulted in a role reversal, since the caller was not interested in conversion, a visa, an emigration permit, citizenship, or any other service, but rather protested out loud against the bureaucratic indifference and arbitrariness of the law.

## Gal Weinstein

b. 1970, Israel

### Anthem

2000  
Wood, aluminum, porcelain,  
and synthetic turf, 90×500×40  
Courtesy of Gordon Gallery, Tel Aviv

pp. 74-75, 76-77

Gal Weinstein installs a line of identical porcelain dolls on a surface of synthetic turf. The porcelain figures are linked together with aluminum rods and are arranged in rows inside an elevated box-table (cabinet), as if it were a game of table soccer for two. A closer look reveals that these are castings of male figures, devoid of individual features. Hairdos and items of clothing are hinted: sneakers, socks, shorts, and a shirt. The porcelain soldiers are cuffed to one another, standing in a long line, looking ahead with impervious gazes, as if awaiting an order.

Unlike the familiar table game, the viewer is not invited to move the players at his will. Based on acquaintance with the game, however, it is clear to him that their motion—if such may be—will occur as a single unit, for a common goal, whose intensity and timing will be determined by the one controlling the field. While observing *Anthem*, thoughts about the power of the individual dominating the group, the power of the group which restricts the individual’s autonomy, the clear power relations between motivators and motivated, as well as notions of obedience and built-in conformism, cross the viewer’s mind. The opponent or enemy in this foosball match can only be imaginary, as well as the result of the confrontation with him. At present we are faced only with an alert glare, the calm before the storm.

## Nate Harrison

b. 1972, USA

### *Seventeen Grand Narratives for a New Grand Canyon*

2005

Video, 1:18 min

pp. 73, 82

The materials for this video were shot during the years following the 9/11 attacks. Nate Harrison, who lived close to the Twin Towers at the time, witnessed their collapse, as well as the dramatic and traumatic reincarnation of Ground Zero, first hand: from a landscape of elegant skyscrapers, to a disaster and rescue zone, to a scrap yard of molten metal cleared daily, to a gigantic hole gaped in the ground, and finally (until its rehabilitation)—to a dark-tourism attraction. As an artist and a citizen, Harrison felt a strong need to cry out, but the shock (or, perhaps, speechlessness) was too great. Art seemed futile and frivolous, he recalls. When he observed the tourists who arrived on site from all over the United States and the world, he noticed that they were photographing the empty space, the place where the Towers had been. "There was a mesmerizing beauty about it," he attests, and he decided to perform a modest, personal, and poetic artistic act: to document these mundane moments of tourists who perpetuate the empty sky, that which is no longer, with home video cameras. One may regard this spontaneous civil act, which has become a social phenomenon, as an expression of the aspiration for universal cohesion, the human yearning to unite around symbols of absence.

## Eyal Segal

b. 1982, Israel

### *La Rivoluzione*

2015

HD video, 5:07 min

Original lyrics & melody: Gianni

Pettenati (1967); editing: Yotam Shaw;

soundtrack design: Noa Kornberg;

filmed in Circo Massimo, Rome (2012)

pp. 80-81

A football match, a demonstration, a coup d'état, a nationalist show of force—all share a similar audiovisual aesthetics, stimulating fervent manifestations of group cohesion and power. The flag waving, the ecstatic masses, the rhythmic singing of the national anthem, the orchestrated motion in space, the homogeneity, the shared goal, the enemy defined as *other*—all these furnish the individual with a sense of power, belonging, and security.

The preamble to the American Constitution reads: "We, the people of the United States, in Order to form a more perfect Union, establish Justice, insure domestic Tranquility, provide for the common defence, promote the general Welfare, and secure the Blessings of Liberty to ourselves and our Posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America." The individual defines himself by affiliation to a group which forms the basis for the generally accepted treaty—but this social cohesion might transform into a power trip by the masses, whose dangers have filled history books.

The football event featured in Eyal Segal's *La Rivoluzione*—Italy's loss to Spain in the UEFA European championship finals—may serve as a point of departure for contemplation of nationality. A straight line is drawn from the football stadium in Rome to the Colosseum, an emblem of the link between sports and politics, where gladiators traditionally fought. The same primordial instincts bubble under both fields: the same need to belong to a group, the same competitive urge to fight and win. The editing transitions between the game maneuvers seen from the audience's point of view and their reflection-projection on the screen, between a sharp, clear image and a blurred shot, between light flashes and shadows, call to mind Plato's *Parable of the Cave*. In this instance, the moral is that the ignorant masses perceive the reflections and echoes as reality incarnate.

Neta Gal-Azmon

# Citizens: About the Works



again take hold of the power of resistance. For this (and not only because of this) the citizen deserves an anthem. Even today, while singing the anthem, a decent man is required to stand silent, to forget the words or sing its false melody out of key. He thus deserves a different song, which no longer requires him to stand at attention (Yael Frank, *With My Princesses at Heart*).

Today, art, too—wherever it is practiced—carries the throne of the sovereign; even in the era of the “death of God,” and after the “assassination of the king.” Still, it is in art’s power to carry it empty (Zohar Gotesman, *Richter Scale*). Will this be yet another proof of the latent, truly destructive power, which knows no bounds and has long exceeded its place? On its throne it now puts substitutes, alternating puppets, tyrants, and false leaders who take a false oath in the citizen’s name. It is by virtue of that power, as we have learned, (power in its empty, but very real sense), that the citizen, too, is now carried as a ghost. But art also proposes a chair no longer befitting monarchs; for art’s chair (if we may go back to Plato) is not suitable for sitting in to begin with. Objects of art, shifted from their use value, revert to being things (*Dinge*) in the most concrete sense, things in their own right.

#### IV

Art embodies thought, at times endowing things with proper names. Art is capable of creating images, initial outlines for thought, which still enjoys a measure of freedom and observation. This logic also applies to the concepts of the citizen: art offers a space in which to introduce—each time anew—the question in a dual, “reflexive” manner. We have, however, seen that art’s gaze never repeats itself alone; it signifies and enables liberated modes of observation of the world. This is the remaining gist: art teaches us to look properly, to counter-observe, to see in multiplicities. Observation requires us to step out of ourselves, to observe ourselves anew (to observe the invisible bodies conflicted in our very being), to desert the comfort zones, to resist, to think, to be by the

force of refugees. In this extent—in the no-man’s-lands of democracy, in the intermediate realms of art—we must also assume the possibility of the next assembly, the fine hour of future citizenship. It is for this great hour that we must—still—hope.

But even at that hour, in the “technical era,” art’s gaze remains the gaze of the fleeting moment. The assemblies in its bounds are, as we all know, short-lived. This is what art’s signature, its special, proper name, its fingerprint, are all about (Gal Weinstein, *Can’t Put My Finger*).

already generalized, subject to generalization. A basic exercise in the language of art may help us reconcile this: the private is only considered in terms of its affinity with the gestalt, namely with the general structure. Hence, what we term “individuals” also indicate secondary levels of freedom in the public sphere. The citizen, too, may be ascribed freedoms of this rank only. He is free to do as an individual only what the public has granted him. This is the ruse of democracy; but this stratagem is also prevalent in other orders, such as the order of capitalism: the freedoms of the individual are a-priori subordinated by the institutions of the state—but also by the networks of capital and commerce. The citizen consumes his “free time” in shopping malls.

Can the citizen protest against this? Certainly. No one wishes to diminish the power innate to the right of appeal to allow for changes in the law. It is to this that the appealing citizen is called upon: he is called upon to return to the realm of the law and demand that injustice be remedied (Arnon Ben-David, *The Appellate Division Courthouse, Brooklyn Heights, during the filming of the TV series “Boardwalk Empire”*). Will the appeal awaken the citizen to greater opposition? Will he be required to perform terrible grand deeds in the name of the claim for justice—the one which will never be met and satisfied within the bounds of the law? The citizen is defined, as aforesaid, within the limits of the law, hence the quest for justice would lead him outside his own bounds—like a new Michael Kohlhaas, who carried one virtue to excess, as we may recall, thus excluding himself from the collective.

But even the exceptional—that which deviates from the general rule—is not safe from authority. On the contrary, violence beyond the law—the one applied to deviant individuals or groups, the one imposed in a “state of exception”—is another form of power practiced by the sovereign. By virtue of this power he can shower grace and mercy on his subjects, but he may also drop the sky on their heads. The return of superheroes may thus be attributed to the logic of “divine violence,” the one descending from

the heavens, abruptly decreeing with regard to the living. The agents of this cosmic violence are the citizens of the world, even if they still assume the virtue of the demiurge or demigod, in whose case the law, let us not forget, applies only to half of his life; in the other half he is called to perform rescue—or, alternatively, mass destruction—tasks (Sasha Serber, *Batman*). But even the fantasy about the “savior” or “redeemer” is ultimately re-assumed by the sovereign, who possesses, as we have seen, various forms of power.

### III

The refugee, whom we have regarded as a *doppelganger*, hence also as an expression of the citizen's latent being, has become a harbinger. The refugee—who is led outside the walls, banished from the boundaries of civilian society, imprisoned in the intermediate realms of forced migration, cast into the no-man's-lands of the law—will become a witness. Is it not the same “ordinary man” who comes to the gates of the law, only to stumble before the gatekeeper, to attest to the empty space, to power and force? Art is called upon to return the citizens to the gates, to shake and remove the keepers from the gate, or, perhaps, join forces with them and embark on a march (Boaz Aharonovitch, *Citizens*), march and sing—or, alternatively, dance with them (Julia Kurek, *Lucha Libre*). These no-man's-lands, the liminal domains of civilian life, are also the realms of refuge which were called by carnivalesque names in the past. Here, the citizen returns as a dancer, an actor, or a fool. Here he once again experiences physically and reverts to the being of creatures, a strange quiver runs through his body as he senses the freedom of all living beings. His day is that of a king, but that day is short. At the end of the day, order is restored, and all that remains of the dance is a mere trace of the portrait of a somber, humiliated, Medusa-faced art (Federico Solmi, *The Ballroom*).

In these realms, the no-man's-lands of the law, one may still assume the remaining power of the citizen to step out of himself, to wake up, to protest and appeal, to once

aforesaid, this is not about mere artistic exercises in “self-reflexivity,” but rather about opening new possibilities for counter-observation in the civilian sphere. Only then will art pose its own means on a similar scale. No longer art-for-art’s-sake. Art is called upon, once again (each time anew), to engage in observation centered on re-intervention in the world (Zac Hacmon, TAZ).

## II

We, the “citizens”—offspring of this time and place—should still be considered the distant descendants of the French Revolution. Who would object to such an ancestry? We, the “citizens,” are still considered the late, somewhat unpredictable offspring of the revolutionaries who stormed the Bastille and established the National Assembly, and published the Declaration of the Rights of Man and the Citizen, and later the Constitution. But the revolution, as we may recall, also gave rise to Jacobin terror, and erected the guillotine in the square; and sent the “Grand Army” (*Grande Armée*) to wars in Europe and to conquests in the East; and also spawned tyranny: the last spokesman of the Revolution, let us not forget, was the Emperor. The concepts of “citizenship” in the Modern Era must thus be contemplated also by these ambiguities of the age of the Revolution: as the civilian society that formed the foundation for the Grand Army; as a democratic regime bound by the duty of general mobilization; as a constitution which is worthless without policemen and secret agents of political violence. The measure of the revolution and its residue must always be assumed also in the ecstasy of violence and the call for revenge (Cristina Lucas, *La Liberté Raisonnée*).

The image of the citizen, the former revolutionary, must also be studied in the portrait of the man of the crowd, who re-emerges in the legal no-man’s-lands. The realms of wandering, the big city boulevards, and the mass gatherings in the stadium (Eyal Segal, *La Rivoluzione*), have now shifted to the websites as well. Thus, we must always contemplate the citizen’s being in these self-images:

the soldier, the policeman, the man of the crowd, and the refugee are his synonyms. But what will remain as his worthy name? How is the citizen to be called, in whose name, and for whose sake?

We must, thus, seek the question of citizenship, especially when it is formulated in the realm of art, in the space and in the eye, in historical weight. It is, as aforesaid, the *gravitas* of the question, its excessive weight. But this is not only about a mere historical consequence, but about the metaphysical scheme of being in the Modern Era: general philosophy, the philosophy of law, universalism (to quote Hegel again), is also the one that brought the gun into the world, the nameless mass murder of our time. The forms of killing, persecution, government, and surveillance of that time (which we are, as aforesaid, its late offspring) are also derivatives of the philosophy of law. When violence in modern times is discussed, it does not pertain to a historical work accident, nor to a deviation of the civil revolution, but to a reorganization of power. And power, we know all too well, dates back to Creation.

The universal claim of the philosophy of law—to be valid everywhere and at all times—will thus be manifested also in the absolutist scheme of power, in the demand to apply to all human beings, in the entire space of time. The logic underlying the concepts of citizenship, universal logic, is also the logic of absolute enforcement of power, whether real or symbolic. Among the dangers lying in wait for the citizen one must thus include the danger of generalization, the dialectic annulment of individuals, and the creation of the “type”—the homogenous, one-dimensional man whose essence is embedded in the collective (Gal Weinstein, *Anthem*).

Was not the concept of citizenship supposed to propose, at the same time—first and foremost—individuation? To interrupt the line and single the individual out? Certainly. But individual-private thought (and, to some extent, “privatization” itself) also derives from the universal claim. The individual has no place in the world other than as an inventory item, namely—always



## We, the Citizens

### I

We, the “citizens,” the subjects of the state, who are doomed to reside within the territory of the country, who live in the “homeland”—we are also its refugees. The state, as we have known since Plato, establishes its institutions also by the power of deportation. Thus one must contemplate the concepts of citizenship also in the manner of refugees. The essence of the state depends also on its capacity (“the power”) to transform its citizens into refugees. The citizen’s body is thus, potentially, a refugee, who contradicts and conceals its essence.

This formula certainly applies—firmly so—to poetry (a field from which the first “refugees” in Plato’s republic originated, as we may recall), but it also applies to art. When we (we, the “citizens”) pose the question of the citizen (the question “Who are we?”) in the realm of art, we also inquire by the power of refugeeism. It is not only the acute emphasis that this question should be given at the present time (and at any time)—because the question of citizens is essentially tied with the question of refugees, who now appear like *doppelgangers* wherever they are. This question should also be reinstated with its *gravitas*, namely—its historical weight. The question of citizenship, even when it is formulated as the question of art, is no longer exempt from that burden: the work must henceforth bear the question, take part in its formulation, enable its manifestation, give it a voice and an image, call it by its name. Art is asked to pose the question in the space or, more accurately, to give it space, to be its space-time.

We are thus concerned with an artistic space which is not merely imaginary, for, in the realm of art, things first acquire a substance of a high order. This is art’s ultimate virtue: that it furnishes things with a space for free and multivalent re-formulation. Art enables things to come out to light and appear freely for the first time, but in this space we must also assume the freedom to resist.

We demand the space of art, its realm, for formulating the concepts of citizenship. In this space, we re-formulate the question of who we are, we, the “citizens.” When we ask the question of citizenship in the realm of art, we observe ourselves, visible (invisible) from the other, opposite side. We observe, we see ourselves through art’s eye, see from afar, standing opposite (*mineged*) (Rafael Lozano-Hemmer, *Surface Tension*)—yet art provides us, the “citizens,” with a vantage point which is not only “self-reflexive”: art shows us, time and again, also what we refuse to see. As viewers, as observers, we are always also objects of observation (and surveillance), but in the realm of art we see something else: we see how we ourselves have become invisible; we, too, are absent bodies, specters, likewise embedding the being of refugees. Art must remind us, the “citizens,” of the reality of this power, the power of the state to transform its citizens from present to absent, from visible to invisible (Gian Maria Tosatti, *HomeLand*). From the residue of this power and its presence we must learn the measure of resistance and objection still left at our disposal.

Art is called upon to place a “mirror in one’s path,” or better yet: a camera. The public sphere, the open space of civilian being, is subject to constant observation, to an all-seeing supervision. The space itself, the bodies entering and exiting it, are the objects of documentation and supervision. Art, too, is called upon to set its camera in the space and document the modes of documentation, to follow the means of surveillance, to monitor the forms of monitoring and decontextualize them, reintroduce them, reversed, and thus to study them properly (Nate Harrison, *Seventeen Grand Narratives for a New Grand Canyon*). As

3. The quotes from Fydrych are based on a meeting with Omer Krieger and the undersigned as part of the "Action PRL" (Akcja PRL) project held in Warsaw in September 2015.

to urban spaces—demonstrations of defiant laughter at the authorities, which concluded with celebration of their police arrest by vehemently cheering the cops. Interestingly, beyond technical reports regarding his actions, the file also contained a document dated 1988 by a top agent, analyzing the logic of the group's activity in great detail—an accurate, specified report which Fydrych deems the most interesting text ever written about the group. After exposing the file, Fydrych contacted the agent, who became a close friend over the years.<sup>3</sup>

The change of government provided a rare opportunity to get behind the scenes of government surveillance and into the depths of the "agent's" mind—the point of view to which Tosatti invites us. Here, however, exposure of this vantage point is surprisingly intricate, specifically as it turns out to deviate from the one-dimensional, solid image of governmental authority. While we tend to ascribe harsh rigidity to government acts and juxtapose it with the elusive movement of art and activism, the moment of the files' exposure affords Fydrych and us a dual gaze, both at the art documented in the agent's records (sometimes its exclusive documentation) and at the agency itself. While the government agency does not reveal itself as forgiving toward artistic acts and activism, in some instances it succeeds in containing (and, to some extent, neutralizing) their transgressive quality.

The Communist regimes indeed perfected the disciplining gaze radically and systematically, but in many respects there is no essential difference between the logic of supervision employed in these systems, and the one with which we are familiar in today's democratic regimes. The apparatus underlying the regimented gaze is preserved and even refined and made more efficient today, so that it no longer requires wasting unnecessary energy on setting up large-scale archives on every citizen and resident. Tosatti thus creates an old image of control, which still needs the presence of a flesh-and-blood agent. This old image outlines a historical point of departure for contemplating the mechanisms of surveillance and control active today,

when the agent and archive have been replaced by the economic logic of profiling and the permanent threat in rights deprivation, while the status of the artist and the activist has shrunk, as well as their ability to threaten the government and its superhuman touch. In the neo-liberal democratic regimes in which we live today, agents do not waste time on direct gaze; they activate sophisticated apparatuses of classification, screening, and threat.

relation to every regime. In this sense, when the viewer of Tosatti's work assumes the presence of the overseeing viewpoint—it is not surprising; we know of its presence in every facet of our lives, even before we identify it in the work.

Still, there is another essential element in Tosatti's work. Not only is the latent vantage point revealed to us, but we are also invited to take its place, to step into the agent's shoes and observe through his inspecting, disciplining eyes. It is a rare opportunity to experience, with body and senses, a position usually inaccessible to us. Whom do we observe through the mirror? On the one hand, the object of the gaze is precisely Foucault's self-monitoring modern subject; on the other hand, however, there is a physical presence here that surpasses the image: since only a moment ago we stood in that room. Such a viewpoint of us at ourselves, through the mirror, calls to mind Spike Jonze's film *Being John Malkovich* (1999), in which the figures enter a portal that leads into actor John Malkovich's mind and experience mundane moments in his life through his own eyes. That which was odd and phantasmic to begin with, however, grows ever more extreme, even horrifying, when at some point in the film Malkovich himself discovers the portal into his own consciousness and decides to crawl through it. In the indrawn loop of the gaze inside itself, all he sees around him are other Malkoviches embodied in every figure he encounters. This cinematic moment highlights the point where the gaze can no longer see anything but itself, as the point of view of the one who sees oneself in everything.

It is not enough to say that as modern subjects we discipline ourselves to death, because our becoming our own overseeing agent produces surveillance capabilities vis-à-vis other citizens too. Our civilian stance is modeled principally as an observing and monitoring gaze. This is the very logic that facilitated the informing mechanism prevalent throughout the Communist bloc until the 1990s. Perhaps the most striking datum in this context is the ratio between the number of citizens and the number

2. Parts of Fydrych's file are available in translation at: <http://orangealternativemuseum.pl/#secret-services-files>

of reporting agents of the Stasi, the East-German secret police, which engaged in constant gathering of intelligence: the common estimate is one informer per 6.5 citizens, namely: in every building, in every office, sometimes even in every room, there was an agent present who followed and reported "undesirable" activity.

In 1989, the year which heralded the downfall of the Communist regime, there was a hasty and rather failed attempt to destroy the Stasi files. Similar attempts were made throughout the Communist bloc. Over the years, however, the giant archives gathered by the authorities in that period were reconstructed and released for public viewing. Scrutiny of these files is fascinating. Let me linger here on the Polish instance. In 1989 the Polish SB (Security Service) surveillance files were transferred to the IPN (the Institute of National Remembrance), which became entrusted with preservation and declassification of the archives in the late 1990s, and is now in charge of hundreds of thousands of files in countless filing cabinets, extending over some 90 km of archive space. Virtually anyone who was involved, even briefly, in some public activity will find himself in a personal file "custom-built" at the time.

A search for materials on Polish groups of artists, who in the 1970s and 1980s engaged in defiant and transgressive transient acts in the public sphere, reveals the surprising scope of such art events—surprising since the public sphere in the countries of the Communist bloc was overcrowded and over-supervised to minimize any possibility of contrarian-oppositional discourse. On the other hand, it is not surprising to discover that these artists were subject to constant surveillance, and that all of their actions were documented. Opening the archives to the public also revealed the presence of the probing, overseeing gaze in the form of a bureaucratic documentation of art.

Artist and activist Waldemar Fydrych (also known as "Major"), one of the leaders of the "Orange Alternative" movement active in Poland in the early 1980s, discovered a heavy file of reports about his actions in the IPN archive.<sup>2</sup> The group's activity was characterized by quick sorties



## In the Suspecting Eyes of the Agent

Gian Maria Tosatti's *HomeLand* (2014) takes place in a space designed as a nondescript room with white walls and objects. At first sight it may be construed as a waiting room in a clinic or perhaps an office, furnished as usual with such items as a chair, a cabinet, a wall clock, a sink, and a mirror. But what else do we have here? The viewer is invited to wander around and experiment in the space. Will he muster up the courage? Will he dare sit on the chair for a moment and look around leisurely, or perhaps test the faucet and feel the water streaming? Because this place looks like an office which is not your own, all the more so as this is a quasi-office space inside an artistic institution, and the viewer knows better than to touch works of art on display in a museum. Is he being watched by a guard, who will soon appear and give a warning? What if something in the work breaks? In other words, it is a space which demands overcoming at least one convention to begin with. Only then will one be able to experience the work in full and reveal, as in a room of secrets, the possibility of another gaze at the very same space.

For the viewer who dares, this point of reversal in Tosatti's work generates the gaze of the investigating agent—which is also the examining oversight of governmental authority—as we imagine it through countless American police and detective series. According to the situation recurring in these televised series, the person in the room is a suspect withholding information. The suspect wishes to hide and cover, whereas the agent wishes to uncover. Usually, a young investigator is first sent into the room, while the agent (the real authority here,

1. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* [1975], trans. Alan Sheridan (New York: Vintage, 1977).

as it is soon made clear) observes the events in the room through a window, which is, in fact, a one-way mirror. He hears, watches, and examines the suspect's movements and responses, whether defying the young investigator or avoiding the questions. Only then does he go in and get a confession, sometimes by force, sometimes by cunning. Either way, his preliminary gaze lays the foundation for solving the crime: he already knows what must be done to expose hidden information.

This vantage point echoes the structure of Jeremy Bentham's Panopticon, on which Michel Foucault based the logic of the disciplining gaze in his book *Discipline and Punish*.<sup>1</sup> It is a structure of domination allowing one to sort and classify the various subjects, a structure whose entire purpose is the governing-disciplining gaze—a gaze of which the citizen is aware, but cannot return.

The Panopticon was devised by Bentham in 1791 as a centralist incarceration structure with a control post at its heart, enabling guards to observe the events in the cells at any given moment; the prisoners, on the other hand, due to the architectural regulation of the light beams bathing the structure, cannot see the warden or even know whether and when he is watching them. The potential power generated by this architecture is at once concrete and unsubstantiable. According to the panoptic logic, the chaotic yet homogenous mob is replaced by a cluster of discrete, numbered individuals under surveillance, and this relation in itself establishes power in practice. The surveillance effect in such a structure is maintained constantly, without requiring the live and direct gaze of the supervisor himself. The power does not have to be exercised at all to take its effect. It is the prisoner who carries and activates the power on himself, lest the gaze catch him.

For Foucault, the Panopticon—as a power reduced to and implemented in an ideal basic form—is a broad metaphor for the means by which the modern subject is constituted, an apparatus dominating entire populations everywhere, present in the daily life of every citizen in his

## Citizens

In an attempt to restrain the natural human tendency and prevent people from abusing their power, modern democracies have formulated several basic principles to promote equality and reduce social injustice—including the separation of powers, majority rule (not at the expense of minority rights), freedom of expression and the press, and so on. Today, it seems that these core values are being tested.

The exhibition “Citizens” was conceived in response to social inclinations currently challenging civil society in Israel and in other democracies in the free world. In view of the instability felt throughout the world, questions arise regarding the strength of present-day democracy and its ability to face cultural transformations and political upheavals. A stormy change of government in the USA, the rise of extremist regimes in the Middle East, the migration of millions who flee violence and destruction in their homelands—all these only reinforce the fear, uncertainty, and threat, further complicating the already complex democratic way of life.

The exhibition spans works by artists from Israel, USA, Spain, Italy, Canada, and Poland. These are read in the light of theories which already warned against the slippery slope from liberalism to totalitarianism in the 1950s. The participating artists ask questions about the innate tension between citizen’s rights and government authorities, shedding light on their points of collision. Through their works, the show explores the conflict between the state’s duty to protect itself and its citizens, and its counter duty to safeguard basic human rights, such as the freedom

of association, the right to privacy, and the freedom of expression.

The exhibition features current reflections—at times critical, at others humorous—on notions such as totalitarian democracy, which embody the “paradox of freedom,” or the understanding that the realization of freedom entails the employment of coercive means and violence. Some of the featured works are centered on the Panopticon—the surveillance apparatus conceived by 18th century philosopher, Jeremy Bentham—and on Foucault’s interpretation of that concept, as a model for the anonymity of power in modern society and as an image of the individual’s internalization of the disciplining and signifying gaze.

## Foreword

1. Franz Kafka, *The Trial*, trans. David Wyllie (Middlesex: The Echo Library, 2003 [1925]), pp. 1–2.

“Someone must have been telling lies about Josef K., he knew he had done nothing wrong but, one morning, he was arrested”—thus begins the renowned Kafkaesque novel about a citizen being accused of something of which he remains ignorant. “What is it you want?” he asks, wondering: “What sort of people were these? What were they talking about? What office did they belong to?” Because Josef K. was living in a free country ruled by laws, and couldn’t figure out “who was it who dared accost him in his own home?”<sup>1</sup> The desperate attempts of the ordinary citizen to reach the strongholds of authority, to clear his name of an unknown accusation, or realize his inalienable rights, are imprinted as an icon of helplessness on the gates of justice, the regime, the sovereign.

The exhibition “Citizens” is presented in stormy days, which challenge civilian society in Israel and the world; days in which empires fall, economies disintegrate, homes are being emptied of their occupants, and places that existed cease to be; days in which citizens find themselves stateless, and states remain devoid of citizens. At the junction of these systems, the art museum, too, finds itself facing new challenges. Vis-à-vis new technologies developing at an unprecedented speed, accelerated processes of globalization, the increasing strengthening of capital and corporations, frequent economic crises, political upheavals, the decline of the welfare state—in the light of all these, the museum must reposition itself in a changing society; it must examine and redefine its role as a mirror and as a locus in which to discuss pressing issues.

This is also the challenge facing the exhibition “Citizens,” which is the natural sequel of a series of exhibitions staged at the Petach Tikva Museum of Art in recent years—exhibitions

which drew attention to the unraveling margins, to the geopolitical space, to its silenced citizens. In the spirit of the previous exhibitions, the current show, too, does not purport to function as a political mouthpiece, nor does it settle for indicating some governmental injustice; it sets out to propose a broader concept of “governance,” “governmentalism,” or governmentality, and the actual as well as symbolic acts that we can take to shake off its various manifestations; it aims to expand the discourse, to touch upon blurred points of friction between citizen and government, democracy and dictatorship (totalitarian democracy), the private and the public; to revisit universal questions of policing and surveillance, identity and identification, and to introduce another link of observation at the individual’s liberties, his place and status in the structure of state and citizenship. The exhibition echoes silenced voices or those threatened by silencing, while touching upon powerful images of crowd power, social protest, the collapse of regimes and institutions, and the rise of a new-old species of leader who is nourished by restriction of the private sphere and reduction of individual freedoms.

Heartfelt thanks to the curator of the exhibition, Neta Gal-Azmon, for the topical concept underlying this impressive show, and to all the artists who rose to the challenge. Thanks to the Israel National Lottery Council for the Arts and to the Polish Institute, Tel Aviv, for supporting the exhibition; to Omri Ben-Artzi and his team for designing and mounting the show, and to Pro-Av for the video and multimedia systems; to Udi Edelman and Galili Shahar for their enlightening essays in the catalogue; to Daphna Raz and Daria Kassovsky for editing and translating the texts; and to Koby Levy for the insightful graphic design. Special thanks to Or Tshuva for her invaluable assistance, to Tal Schwartz for her active involvement in the production process, and to Maya Klein, Amnon Oved, Judith Urban, Ariela Katz, Sigal Kehat-Krinski, Ninel Koren (PR), Reut Ferster, Meital Manor, and all of our colleagues on the Museum team.



Petach Tikva Museum of Art  
Director and Chief Curator: Drorit Gur Arie

## *Citizens*

April – August 2017

Exhibition  
Curator: Neta Gal-Azmon  
Assistant curator: Stav Theodor  
Production, Petach Tikva Museum of Art: Tal Schwartz  
Design and mounting: Studio Omri Ben-Artzi  
Registrar: Sigal Kehat-Krinski  
Public relations: Ninel Koren  
Video and sound systems: Pro-Av Digital Display Systems Ltd.  
Mounting assistance: Amnon Oved

Catalogue  
Editor: Neta Gal-Azmon  
Design and production: Koby Levy, The League  
Text editing: Daphna Raz  
English translation: Daria Kassovsky  
Photographs: Elad Sarig  
Printing and binding: AR Print

Measurements are given in centimeters, height x width x depth  
Works are courtesy of the artists, unless indicated otherwise

On the cover: Cristina Lucas, from La Liberté Raisonnée, 2009 [see pp. 91, 52-53]

Copyright © 2017, Petach Tikva Museum of Art  
ISBN 978-965-7461-28-0



Thanks to: Gordon Gallery, Tel Aviv; Juana de Aizpuru Gallery, Madrid;  
Polish Institute, Tel Aviv

## FOREWORD

Drorit Gur Arie  
123

## CITIZENS

Neta Gal-Azmon  
121

## IN THE SUSPECTING EYES OF THE AGENT

Udi Edelman  
119

## WE, THE CITIZENS

Galili Shahar  
113

## CITIZENS: ABOUT THE WORKS

Neta Gal-Azmon

Nate Harrison [103], Eyal Segal [102, 94], Mika and Avi Milgrom [101],  
Gal Weinstein [100, 97], Cliff Evans [99], Arnon Ben-David [98],  
Zac Hacmon [96], Danielle Parsay [95], Yael Frank [93],  
Boaz Aharonovitch [92], Cristina Lucas [91], Julia Kurek [90],  
Zohar Gotesman [89], Sasha Serber [88], Gian Maria Tosatti [87],  
Rafael Lozano-Hemmer [86], Federico Solmi [85]



**CITIZENS**