



קבלת קהל היא תערוכה העוסקת במערכת היחסים שבין המוזאון לציבור שלו. הפרויקטים המוצגים בה נוצרו על ידי אמנים ויוצרים בתחומים שונים, שהוזמנו להתערב בתשתית האדריכלית והתפעולית של מוזאון פתח תקוה לאמנות ולהציע פרשנויות ואפשרויות נוספות לחוויית הביקור בו.

כפי שמרמז שמה, **קבלת קהל** חוגגת את מימוש התקווה המיוחלת לשוב ולפתוח את שערי המוזאון לציבור לאחר תקופה ארוכה שבה מוסדות תרבות ואמנות בכל העולם עמדו סגורים. לצד זאת, היא שואלת כיצד נוכל לעשות זאת בצורה "בריאה יותר" (ולא רק בהקשר האפידמיולוגי): איך לפעול כמוסד ציבורי מיטיב ומשמעותי יותר, אשר יונק מן הקהילות שבקרבו הוא נטוע, מזין אותן ומקיים עמן יחסי שותפות ולמידה הדדית? שאלות אלה חוברות לתהליך מתמשך שבו מפנה מוזאון פתח תקוה את המבט פנימה, מתוך כוונה להגדיר מחדש את גבולות הפעולה שלו ולהנגיש את משאביו לציבור, כמעשה חברתי ופוליטי.

התערוכה מבקשת להעלות לדיון את התהיות המוסדיות הללו ולהפוך את עצם ההתמודדות עמן למעשה אמנותי. העבודות המוצגות בוחנות את המשאבים והתנאים הראשוניים העומדים לרשות המוסד – הסביבה, המבנה, התאורה והשילוט – ומציעות אפשרויות שימוש וחשיבה מחדש על אופני התנועה וההתנהגות במרחב המוזאלי, וכן על יחסי החליפין בין המוזאון לסביבתו. הן מכניסות לחוויית הביקור היבטים של משחק ושעשוע, הופכות את המבקר/ת לגורם פעיל בעיצוב התערוכה ומעלות שאלות בסיסיות על נראות, נגישות וחויית שימוש. מהלך זה שואף להרחיב את תפיסת המוזאון כמרחב ציבורי שימושי, המעודד שהייה ואינטראקציה, וכן להניע תהליך מתמשך, שבמסגרתו יהפוך הדיון בשאלת יחסי המוזאון עם הקהילה לדיאלוג שקוף וקהילתי יותר בפני עצמו.

בשנת 2003 הפך האמן אולאפור אליאסון (Eliasson) את אולם הטורבינות של הטייט מודרן ל"סולאריום מקורה" עצום. במשך חצי שנה ביקרו בפרויקט מזג האוויר מספר שיא של כשני מיליון בני אדם. חלקם שכבו על רצפת האולם במשך שעות וספגו לגופם את אורה וחומה של השמש המלאכותית הענקית שהוצבה במרכזו. משהו בתמהיל של הספקטקל האופטי, הקריצה ל"תרבות מזג האוויר" הבריטית והמרת חלל המוזאון הדידקטי והממושטר לחוויה חושית של היעטפות במרחב, הצמיח את אחת התערוכות הפופולריות ביותר בתולדות המוסד.¹

בשנים שחלפו מאז, ובחסות¹ **Gompertz, W. "Olafur Eliasson: Will Gompertz reviews the Danish-Icelandic artist's show at Tate Modern," BBC News, July 2019.** מה שכונה בדיעבד "המודל ההשתתפותי" (The Participatory Model) באמנות, מנסים גלריות ומוזאוניים רבים ברחבי העולם לעצב ולהבנות מחדש את המבנים ואת

חללי התצוגה שלהם כמקומות נגישים וחוייתיים, שיעודדו את הקהל לחקור, להשתתף ולשהות בתחומם. תמורות אלה באות לידי ביטוי גם בחלוקה מחדש של המשאבים המוזאליים לטובת יצירתם של פרויקטים מחקריים, תוכניות שהות, פרויקטים חוץ מוזאליים ותוכניות אירועים, וכן בלידתם של תפקידים חדשים כגון אוצרי תוכניות ציבוריות, אוצרי מעורבות (engagement), מעצבי חוויה וכדומה. לצד כל אלה אפשר גם להצביע על שינוי רחב בתפיסת תפקיד האוצר/ת, המשתנה בהדרגה ממהותו המקורית כ"keeper והופך לאטו דווקא ל"facilitator – כלומר, לא עוד זה שתפקידו "להגן ולשמור" על אוצרות המוסד, אלא זה שתפקידו לאפשר, לחבר ולהנגיש.

בשנים האחרונות מתגבשת ההבנה שאין עוד מקום להסתפק בייצוגים של הכלה ומודעות חברתית המוגבלים לטקסטים אוצרותיים וחללי תצוגה, ויש להחיל ערכים ועקרונות אלה גם על התנהלותם של מוסדות האמנות עצמם. תובנות אלה נתמכות בין היתר על ידי התארגנויות אקטיביסטיות שצמחו מן השטח והפנו את הזרקור לסוגיות בעייתיות במוסדות האמנות, ביניהן Gulf Labor, Art Not Oil, Occupy, Decolonize This Place ובשנה האחרונה גם תנועת Black Lives Matter. אלה מבקשות להפוך את תהליכי קבלת החלטות במוסדות תרבות לשקופים ודמוקרטיים יותר ולתבוע שמירה על אתיקה, שוויון ואחריות ציבורית בכל היבטי הפעילות המוסדית – מחשיפת פרוטוקולי ישיבות ותהליכי קבלת החלטות, דרך זהות התורמים ומקור כספם, תנאי העסקת העובדים, חשיפת מקור יצירות האמנות ונסיבות הגעתן אל אוספי המוזאון ועד למדיניות המחזור וטביעת הרגל הפחמנית של המוסד.²

באקלים הזה מנסים² **לקריאה נוספת על פעילותן של תנועות אלה בשדה האמנות הבינלאומי בשנים האחרונות, ראו Not an Alternative, "Institutional Liberation," E-flux 77 (Nov 2016); McKee, Y., Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition, London: Verso, 2017.** אוצרים, תיאורטיקנים ומוסדות אמנות עכשווית ברחבי העולם לנווט את דרכם. הם שואלים את עצמם שאלות מהותיות על הצורך בקיומם, על גבולות הפעולה והסמכות שלהם, על היסודות האפלים בעברם ועל היכולת להכיל, לשרת ולשתף את הציבור במשאביהם ובניהולם. הם מחפשים מודלים אוצרותיים

חדשים, ניסיוניים ופתוחים, ומנסים לדמיין את המוסדות העתידיים שיוכלו להיות. כל זאת, בתקווה לצלוח את השינויים החברתיים, הכלכליים, הפוליטיים והטכנולוגיים שהתרחשו מאז פתיחת המוזאונים הציבוריים הראשונים במאה ה־19, מבלי להפוך למוסדות דקדנטיים המנציחים עוולות ופערים חברתיים, או למפלצות ארכיטקטוניות מיושנות ושוממות.

אפשר למצוא כמה ייצוגים לשיח זה בגישות כגון המוסדיות החדשה, מוזאון 2.0 או מוזאון 3.0, פרויקט Arte Útil של האמנית טניה ברוגה (Bruguera) וכן בפעילותו של מוזאון ואן אבה (Van Abbemuseum) באיינדהובן שבהולנד, אשר נחשב לאחד ממוביליה המוסדיים של מגמה זו היום.[[]^{דרוש מקור]} אלא שכפי שמצביעה קלייר בישופ (Bishop) בספרה

מוזאולוגיה רדיקלית, שיטת [[]^{דרוש מקור]} פעולה זו, המתמקדת בהתבוננות עצמית ביקורתית, בחשיפת גלגלי השיניים של המוסד ובתצוגות ניסיוניות ומבוססות השתתפות בנוסח ״מעבדתי״, הובילה במקרה של מוזאון ואן אבה לירידה משמעותית במספר המבקרים וכתוצאה מכך גם לקיצוץ במימון הציבורי של המוזאון.[[]^{דרוש מקור]} באופן אירוני, דווקא הבחירות האמנותיות והניהוליות שנועדו על פניהן לערער את מבני הכוח ולהרחיב את מעורבות הקהילה בפעילות המוזאון, יצרו בפועל אפקט הפוך והפחיתו במשך הזמן את תדירות ביקוריה במוזאון.

במובנים רבים, המקרה של מוזאון ואן אבה אינו שונה מזה של מוזאונים אחרים בישראל ובעולם, וביניהם גם מוזאון פתח תקוה לאמנות, שמתמודדים בשנים האחרונות עם צמצום התקציב הציבורי שעליו נשענו. ועל אף שמגמות אלה מעוררות ביקורת, בעיקר נגד אימוץ ההיגיון הניאו־ליברלי, המבקש למדוד ערך תרבותי או תרומה חברתית בטור ההכנסות ובמספר המבקרים, הן גם ממחישות את חוסר ההתאמה המתקיים לעתים בין האופן שבו מוסדות האמנות והעומדים בראשם רואים את עצמם לבין האופן שבו הם נתפסים בקרב ציבור שכניהם וקהילהם הפוטנציאליים.

גם אם מרבית חללי התצוגה עדיין מייצגים בעיצובם את תפיסת ״הקובייה הלבנה״, שמטרתה לספק תנאים אופטימליים ולכאורה סטריליים להצגת יצירות האמנות, הרי שהיום ברור שממש כשם שאי אפשר

לנתק את האמנות עצמה מן ההקשר שבו נוצרה, כך גם התצוגה שלה אינה מתקיימת במרחב סטרילי, נטול הקשרים חברתיים, גיאוגרפיים ופוליטיים. בבואנו להציג פרויקט או עבודת אמנות במוסד או בחלל מסוים, לא די לשאול על המשמעות והרלוונטיות שלהם כלפי מכלול היצירה של האמן/ית, היצירות המוצבות בשכנות להם או מעמדם בשדה האמנות. עלינו לבחון אותם גם בהקשר הרחב (או בעצם המצומצם) יותר: איזו משמעות נושאת הבאתם למוסד הספציפי, במועד הספציפי, בעיר ובקהילה נתונות? כיצד הם פועלים ביחס לכל אלה וכיצד יפעלו בהם? זה אולי נשמע מובן מאליו, אבל העובדה שחללי אמנות עכשווית בתל אביב, לונדון, ניו יורק או פריז מציגים בזה אחר זה את אותם האמנים ולעתים נדמים כהמשך ישיר זה של זה מעידה על כך ששאלות אלה עוד רחוקות מראש סדר היום במקומות רבים.

התערוכה קבלת קהל מבקשת להעלות לדיון את התהיות והתמורות המוסדיות הללו ולהפוך את עצם ההתמודדות עמן למעשה אמנותי. היא מציגה אמנים הפועלים בתחומי האדריכלות, העיצוב, החינוך והמיצג, אשר הוזמנו להתערב בתשתית האדריכלית והתפעולית של מוזאון פתח תקוה לאמנות ולהציע פרשנויות ואפשרויות אלטרנטיביות לחויית הביקור בו. מהלך זה שואף לבחון את המוזאון כמרחב ציבורי שימושי, המעודד שהייה ואינטראקציה אנושית, וכן להניע תהליך מתמשך, שבמסגרתו יהפוך הדיון בשאלת יחסי המוזאון עם הקהילה לתהליך שקוף וקהילתי יותר בפני עצמו. העבודות המוצגות מפנות מבט אל המשאבים והתנאים הראשוניים העומדים לרשות המוסד – הסביבה, המבנה, התאורה והשילוט – ומציעות חשיבה מחדש של אפשרויות השימוש, אופני התנועה וההתנהגות במרחב המוזאלי, וכן של יחסי החליפין בין המוזאון לסביבתו. הן מכניסות לחויית הביקור היבטים של משחק ושעשוע, הופכות את המבקר/ת לגורם פעיל בעיצוב התערוכה ומעלות שאלות בסיסיות על נראות, נגישות וחויית שימוש. פעולות אלה מציעות תפיסה לפיה יצירת שינוי במרקם היחסים שבין המוזאון לציבור לא בהכרח מחייבת שינויים קיצוניים או מחוות דרמטיות של יציאה אל הרחוב, השכונה או כיכר העיר. היא מתחילה דווקא בהתבוננות עצמית והפניית שאלות פנימה, אל התשתיות וההרגלים היומיומיים, שהופכים לעיתים לבלתי נראים.

בית לפני מוזאון: על הציר שבין עבר לעתיד

מוזאון פתח תקוה לאמנות פועל כיום במתחם רבי־מוקדים, הכולל גם את הארכיון העירוני, מוזאון ראשונים להיסטוריית המושבה, מכון ללימודי אמנות חזותית ובית יד לבנים. סיפור לידתו מתחיל ככל הנראה ברשימה מאת ד״ר מרים שפירא וסלבה דנציגר־כספי, שהתפרסמה בעיתונים דבר והארץ עם שוך הקרבות בשנת 1948. השתיים, ששכלו את בניהן, ביקשו להתאגד עם אמהות נוספות על מנת לקיים את זכרם באמצעות יד לִבְנִים. מטרת הפרסום הייתה לאסוף חברות נוספות לשם קידום מאמצי ההנצחה, אך גם לייצר סביב האובדן האישי

קהילה, שמטרתה ״לעודד את האמהות ולהשיבן חזרה לחיים״.[[]^{דרוש מקור]} עם קום המדינה, החל הרעיון לתפוס תאוצה והודות למאמצי המשפחות השכולות ובתמיכת ארגון ההגנה וראש עיריית פתח תקווה הראשון פנחס רשיש, בשנת 1951 הוזמנו האדריכלים אנדריי לייטרסדורף ואיליה בלזיצמן לתכנן עבור עיריית פתח תקווה את ״בית יד לבנים״ הראשון בישראל.

בשונה ממסורת ההנצחה המוכרת באותן שנים, שכללה בעיקר מצבות ואנדרטאות, השניים נתבקשו לעצב מתחם מונומנטלי ורבי־רושם, שיהיה בה בעת גם חי ושופע פעילות.[[]^{דרוש מקור]}

הנחיה זו שיקפה תפיסה חדשה שביקשה להחליף ציוני קבורה ואנדרטאות העומדות מיותמות מרבית ימי השנה, ב״בית חי״, שיקיים את החיים שציוו הנופלים

במותם. ועל אף שמנקודת מבט עכשווית, השילוב בין פעילות תרבותית והנצחה צבאית עשוי להראות בעייתי או לכל הפחות תמוה, יוזמה זו הניחה את קיומו של קשר גורדי בין עשייה תרבותית לחיים עצמם. כך ש״הבית״, כפי שהוא נקרא בפי רבים עד היום, צימח סביבו בהדרגה גם ספרייה, אוסף אמנות, ארכיון עירוני, מוזאונים ושלל פעילויות תרבותיות וחינוכיות לרווחת הציבור.

השידוך בין הנצחת הנופלים לפעילות חינוכית ותרבותית צמח ככל הנראה לא רק מיסודות אידיאולוגיים אלא גם מצרכים מוניציפליים ושיקולים ניהוליים, והצורך לשלב בין השניים לכדי תוכנית פעילות סדורה שתִצַחַה את כלל המעורבים בדבר עמד במוקד מחלוקות ודיונים ערים עוד מראשיתו כרעיון. למעשה, עדויות רבות מלמדות כי לאחר שנחנך בערב יום העצמאות 1953, עמד המבנה ריק למעלה מחצי שנה ולא התקיימה בו כל פעילות עד שהוחלט למנות את ברוך אורן למנהלו הראשון.[[]^{דרוש מקור]}

ועל אף שבראי זמננו אפשר לבקר את הפעילות התרבותית שהתקיימה במתחם בעשורים הראשונים לקיומו, שנצבעה באבלות קולקטיבית וגויסה לטובת אידיאולוגיות פוליטיות ולאומיות – לעיתים ללא הבחנה בין תרבות ועל אף שבראי זמננו אפשר

לבקר את הפעילות התרבותית שהתקיימה במתחם בעשורים הראשונים לקיומו, שנצבעה באבלות קולקטיבית וגויסה לטובת אידיאולוגיות פוליטיות ולאומיות – לעיתים ללא הבחנה בין תרבות

למיליטריזם,[[]^{דרוש מקור]} אני מבקשת להציע עבודה גם קריאה נוספת.

כשהתחלתי לעבוד במוזאון פתח תקוה לאמנות בשנת 2016, שמתי לב שחלק מעובדי המקום ותושבי העיר הוותיקים נוהגים לכנות את ״בית יד לבנים״ בפשטות ״הבית״. עיון בפרוטוקולי ישיבות העירייה, וברשימותיהם של האדריכלים ושל דמויות המפתח בעיר מראשית ימי המתחם, מגלה שלא מדובר רק במנהג אגבי שהשתרש עם השנים כדרך קיצור, אלא שמרבית הנוגעים בדבר נהגו לכנותו כך עוד בטרם הוקם, כמעין בחירה מודעת המבקשת להטעים את המשמעות הטמונה בו.

הרשימה מצוטטת בשלמותה

באתר ארגון יד לבנים, בעמוד "אודות יד לבנים".

על פי האתר היא התפרסמה בעיתונים דבר ביום 28.12.48, הארץ ביום 19.12.48 ודבר הפועלת ביום 23.11.48.

לייטרסדורף א. וא. בלזיצמן, "תכנית מפעל הזכרון בפתח-תקוה", עלי עשור: עשור לבית "יד-לבנים", 1963, עדיית פתח תקוה.

גם אם קשה להניח את האצבע על הרגע ההיסטורי המדויק שבו לבשה יזמת ״יד לבנים״ של האמהות אשר ביקשו להתאחד סביב מאמצי ההנצחה המשותפים את תצורת ה״בית״, בחירה זו מסמנת עיקרון מהותי בחזון המקימים עבור המקום ויחסיו עם הקהילה. הבחירה ב״בית״ שיקפה את אופי המבנה, אופני השימוש ותחושת האינטימיות והשייכות שביקשו ליצור בו הן עבור המשפחות השכולות הן עבור תושבי העיר בכלל.

במידה מסוימת, זוהי הצהרה על כך שבמאזן הזהויות שבין ״מבנה מרשים ומונומנטלי״ לבין ״מתחם חי ושופע פעילות״ שאליו נדרשו מתכנניו, סיימה ידו על השני על העליונה כעדות ל״מהלך שהונע באופן ספונטני מלמטה״, אשר הניב מוסד המתפקד כ״מרחב קהילתי יותר מאשר כאובייקט לאומי״.[[]^{דרוש מקור]}

ובעוד ש״הבית״ ככינוי נגזר מהלך הרוח ההיסטורי בימי הקמת המתחם, שפה ושימושיה בהווה לעולם אינם תוצר בלעדי של החלטה אידיאולוגית שהונחתה מלמעלה, אלא סמן של התקבלות חברתית, המתפקד בעת ובעונה אחת כתוצר המציאות וכיוצרה. כושר ההישרדות של ״הבית״ כשם חיבה לאורך השנים, כפי שאני בוחרת לקרוא אותו, לא רק מעיד על חזונו הקהילתי והאינטימי של המוסד הזה בעברו, אלא גם על די־אן־איי קדום שהוא נושא עמו לאורך הדורות.

עיון בארכיון העירוני מלמד שחזון זה אכן לא רק הונחת מלמעלה, אלא גם גִבַּה בשעת אמת על ידי הקהילה עצמה. פרוטוקול ישיבת ההנהלה מחודש יולי 1952 (כשנה לפני חנוכת המבנה) מעיד כי באותה שעה חסר בקופת המפעל סכום כסף רב על מנת להשלים את בניית הבית ופיתוח גן העצמאות הסמוך. לכן, הציעו חברי ההנהלה לפתוח מגבית רשות כדי לגייס את הכסף המציבור. בפרוט תקציב יד לבנים שמסר ראש העיר לחברי ההנהלה חודש בלבד לאחר מכן, דווח על גיוס של 20,000 לירות א״י באמצעות המגבית – נתח משמעותי מעלות הבנייה כולה.[[]^{דרוש מקור]} כך שלמעשה, במאמצים להקמת בית יד לבנים בפתח [[]^{דרוש מקור]}

תקוה, הקהילה לא הייתה רק כוח יוזם ומניע, אלא גם גורם מממן, שתמיכתו המורלית והכלכלית אפשרה את פתיחת המבנה והציבה אבטיפוס ייחודי לשימוש במימון המונים במוסד תרבות ציבורי.

אופיו הקהילתי של המוסד מתבטא גם בצורה יוצאת הדופן שבה צמח אוסף האמנות של המוזאון, במיוחד בעשורים הראשונים לפעילותו תחת ניהולו של ברוך אורן. אורן היה איש חינוך נטול השכלה בתחום האמנות או המוזאולוגיה, אך הוא מילא את הבית בתכנים ופעילויות, אשר כללו בין היתר הפעלת תחנת רדיו, הוצאת ספרים, ספרייה ושאר פעילויות תרבותיות וחינוכיות. הוא גם שקד על הרחבתו וטיפוחו של אוסף המוזאון. בזכות קשריו ההדוקים עם משפחות הנופלים, אלה הפקידו בידיו ציורים, רישומים ופסלים שיצרו יקיריהן ואף רכשו עבור האוסף עבודות אמנות להנצחתם. בנוסף, הוא גם עודד יוצרים ואספנים מקומיים להציג ולתרום את עבודות האמנות שברשותם, אשר הצטברו ברבות השנים לאוסף אקלקטי באופיו ואיכויותיו המונה אלפי פריטים שמקורם בתרומות פרטיות של תושבים או בעלי זיקה לעיר.[[]^{דרוש מקור]}

^[1]
^[2]

באותן שנים, נחשב האוסף ל"משאב ציבורי" במובנו המילולי ופריטים ממנו אף הושאלו לשימושים עירוניים וקהילתיים שונים כמו תצוגת אמנות בבית ספר או עיטור משרדי העירייה.[[]^{2]} שימושים אלה מעידים על כך שדווקא בראשיתו, משאבי המוסד נדרשו קודם כל לשרת את הציבור ולהשתלב במרקם החיים העירוני, בעוד שהשיקולים המוזאליים והאוצרותיים "המסורתיים", אשר מציבים בראש מעייניהם את שלומן של יצירות האמנות, נתפסו כבעלי עדיפות משנית.

האקלים רווי השאלות על אודות עתידם של מוסדות האמנות, שהוזכר בראשית חיבור זה, הוליד מגמה אוצרותית ותיאורטית עכשווית, שאותה נוכל לכנות בפשטות "המוזאון כ-". אינספור תערוכות, כנסים וטקסטים הוקדשו בתקופה זו לניסיון להצביע על מוסדות ושדות אחרים כמקורות השראה אפשריים למוסדות העתידיים שיוכלו המוזאונים להיות.[[]^{3]}

בשנים האחרונות, תחת הנהלתה של דרורית גור אריה, קיים מוזאון פתח תקוה לאמנות אף הוא תהליך מתמשך של חקר עצמי והפניית המבט פנימה. מהלך זה כלל, בין היתר, תערוכות, מחקרים והתערבויות מוזמנות, מתוך רצון להרחיב ולהגדיר מחדש את גבולות הפעולה שלו ולהנגיש את משאביו לציבור כמעשה חברתי ופוליטי. דווקא לאור מגמות אלה, מעניין לשוב ולחשוב על "הבית", כפי שוותיקי העיר עוד נוהגים לעתים לקרוא לו, כקטגוריה שימושית אורגנית, המתקיימת על הצייר שבין העבר לעתיד ומסמנת את תחומי הפעולה והמעורבות הציבורית במוסדיות העתידה לבוא.

אם כן, הקריאה שאני מבקשת להציע עבור בית יד לבנים ומוזאון פתח תקוה לאמנות בתוכו, היא של מוסד שצמח מתוך הקהילה ועבורה, בצילה של מחשבה חדשנית ומתפתחת על יצירת מודלים חדשים של התכנסות, זיכרון, תמיכה הדדית והיות־יחד, בתגובה לצרכים ציבוריים שנולדו עם קום המדינה. ובעוד שהערכים והנסיבות שהנחו את פעילות המתחם בעשורים הראשונים לקיומו מוסיפים להשתנות לאורך השנים, על הפועלים בתוכו מוטלת האחזיות להמשיך ולקרוא את מפת הצרכים וההתפתחות העירונית שסביבו, ולהתאים אותו לאקלים הפוליטי, התרבותי והחברתי המשתנה, כך שישמר בו אותו די־אן־איי קדום.

11 יוצאי דופן בהקשר זה הם אוסף מעבודות הפסל היהודי הצרפתי נחום ארונסון, שהתגלה והובא לאוסף המוזאון על ידי סגן ראש עיריית פתח תקוה דוד טבצ'ניק בעת ביקורו בבית יתומים בצרפת לאחר מלחמת העולם השנייה וכן מספר פרטי לוחמה ותחמושת שהופקדו באוסף בעשורים הראשונים לפעילותו. בשני העשורים האחרונים, תחת ניהולה של דרורית גור אריה, החל המוזאון לאוסף באופן פעיל גם עבודות אמנות בינלאומית וכן לרכוש עבודות אמנות עכשווית באופן יזום, כמקובל במוזאונים הגדולים בארץ ובעולם.

12 ראו כהן שניידרמן, ה, "המוזאון העירוני לאמנות: מנכסים ומשאבים ומערכי־בעלות לערכי־שימוש", מוזאון: ערך שימוש, תל אביב: דסלינג, 2014.

13 בזירת האמנות הישראלית אפשר לחשוב בהקשר זה על התערוכה שהוצגה בביתן הישראלי בביאנלה של ונציה (2019) תחת השם בית חולים שדה X, התערוכה בית ספר לאמנות שהוצגה במוזאון תל אביב לאמנות (2016) (שתיהן באצירת אבי לובין) ועל הכנס המוזאון כתשתית שנערך במוזאון בת ים ולוה בניליון כתב עת באותו שם (2017). בזירה הבינלאומית הדוגמאות רבות אף יותר ואפשר למנות בהן את הביאנלה בטייפה שנפתחה בשנת 2018 תחת הכותרת -Post Nature—A Museum as an Ecosystem, פלטפורמת מוזיאון Museum as Hub Museum as Parliament, פרויקט שהתקיים במוזאון ואן אבה (2018) וכן מבחר ספרים, מאמרים וחיבורים, ביניהם: Manacorđa, F., "Fox Whom do We Write Exhibitions? Towards a Museum as Commons," Stedelijk Studies 4 (2016); Groys, B., "The Museum as a Cradle of Revolution," E-Flux 106 (Feb 2020); Petrovich, D., and R. White, As Radical, as Mother, as Salad, as Shelter: What Should Art Institutions Do Now?, New York: Paper Monument, 2018.

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

Para-Sites Like Us

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

ג'אנה גרהאם

במוסדות תרבות מרכזיים רבים ישנה דיכוטומיה בין מי שמנסים להגשים את הטענות שבכוחה של התרבות לקדם שינוי חברתי מלמטה ואלו שמבקשים להשתמש בטענות אלה כדי לבנות רשתות שמבוססות על הגמוניות טעם, מעמד וחינוך שמוכתבות מלמעלה. אלה הראשונים, שרחוקים מאוד מן העמדה ההרואית של האווגרד ההיסטורי, הם סוכני ביקורת – בין אם באופן רשמי הם מכונים אמנים, אוצרים, אנשי חינוך או "שותפי קהילה", שלעיתים קרובות חושבים על עצמם כעל para-sites, כלומר טפילים או מי שעוסקים בפעולות טפיליות. בכינוי הטעון הזה, הם/אנחנו מתכוונים לפעולה של הצמדות לפונדקאי הגמוני (או לכל הפחות, כזה שנתון בקונפליקט עמוק ביחס לעמדתו), במטרה ליישם פרקטיקות אמנות ביקורתיות וחברתיות שמבקשות לחולל שינוי בסביבות שאולי מכוונות לאותן מטרות, אבל למעשה פועלות כסתירה מהותית אליהן. ה־para-site שוכן באתר שהוא בה בעת פיימי וחיצוני, ולעיתים קרובות ממוקם בתחום האפור המעורפל, כשהוא מציב את עצמו בתשתיות שלהן תשוקות ותחומי אחריות מקבילים, שמתקיימים באתרים אחרים ובשם הצדק החברתי.

14 ג'אנה גרהאם

מהי הנטייה הפרזיטית הזו?

"הטפיל הוא אורח, שמספק את דבריו, שבחיו וחונפותו בתמורה למזון. הטפיל הוא גם רעש, הרעש הלבן במערכת או ההפרעה לקליטה. הוא גם האטום של היחסים וגם מחולל השינוי ביחסים אלה". לורנס ר. שכהר, הקדמת המתרגם למישל סר, הטפיל, 1982 ² ² Lawrence R. Schehr, translator's introduction to Michel Sexres, *The Parasite*, 1982.
בבריטניה, שבה אני חיה, התהליך שהוביל למהלך הטפילי הזה ברור למדי. זהו פועל יוצא של הריכוז

ההולך וגובר של משאבי התרבות תחת חסות מוסדות התרבות המרכזיים – שרטוט מחדש של גבולות יוזמות תרבות קטנות שמתקיימות בקהילה במימון ציבורי, אשר נהנו מפריחה בזכות תנועת אמנויות בקהילה בשנות השבעים של המאה העשרים, לטובת חזרה לקובעי הטעם והאמנות הגבוהה הישנים במעטה ניאורליברלי.

רבים מממשיכי דרכן של תנועות אלה – שמטרתן העיקרית הייתה חלוקה מחדש של משאבים תרבותיים לפרויקטים של צדק חברתי מתוך סולידריות עם הקהילות המקופחות והעניות ביותר – פועלים בשולי ארגונים בכל הגדלים. במידה הולכת ומתעצמת, גופים אלה, שלעיתים קרובות מציגים אמנות מתקדמת חברתית, מאורגנים באופן שמשמר את ההיררכיה החברתית, כשהוא מעניק יותר ויותר גישה והשפעה לתאגידים, חברות גדל"ן, בעלי הון ולמדיניות ממשלתית פטרנליסטית.

המעבר הזה, מביקורת תרבות מתואמת שקושרת יחד את הפרויקט הפמיניסטי, הפרויקט האנטי גזעני, הפרויקט האנטי אימפריאליסטי וסולידריות עם מעמד הפועלים, למצב הנוכחי, שבו אותה הביקורת מבססת הגמוניות חברתיות ומעמדיות, תואר על ידי הסוציולוגים איב צ'יאפלו ולוק בולטנסקי כהיבט

^[1] "Para-sites like us" הוא פרויקט מחקר מתמשך של ג'אנה גרהאם (Janna Graham), הבוחן את המצב "הטפילי" כטקטיקה פוליטית־תרבותית הדוגלת במימוש שינוי חברתי כפרקטיקה המתבצעת לצד, מתוך ומחוץ למוסדות התרבות. המאמר בגרסתו הנוכחית מבוסס על סדרת טקסטים שכתבה גרהאם ופורסמה ב־2014-2015 במסגרת Six Degrees — תכנית שהות והוצאה לאור מקוונת של הניו מיזיאום בניו יורק

מרכזי של הפרויקט הניאו־ליברלי.[[]^{3]} הפילוסוף הפוליטי בריאן

הולמס הצביע על השלכות תהליך [[]^{3]} זה על שדה האמנות במשחק הכפול של מוסדות התרבות, שמציגים אמנות ותרבות רדיקליות ללא כל רצון לתמוך בהשלכות החברתיות

הרדיקליות שמשמעות מהן.[[]^{4]} מעט מאוד נאמר על ידי או על אודות אלה שפועלים בשולי תהליכים אלה. מהם הסיפורים של מי שמבקשים לממש את מהלכי ביקורת התרבות הכרוכה בפרויקטים של צדק חברתי,

שאורבים במוסדות תרבות הגמוניים כעין אלה?

בשפה יומיומית, כזו שלא תופיע בדו"חות השנתיים, בכנסים ובעלונים מעוצבים, לעתים קרובות הם מתארים את עצמם בקריצה כ"para-sites" או כמי שעוסקים במעשה טפילי: אלו שחיים בזכות עושרו של הפונדקאי שלהם – המשאבים החומריים וההון הסימבולי שלו – בניסיון לחלק מחדש את תקציבי התרבות, להקצות מחדש משאבי תרבות ולנתב מחדש פרויקטים תרבותיים לכיוון מטרות חברתיות ופוליטיות מתקדמות.

המונח טפיל, פריזט, שעל פי רוב מובן דרך הגדרתו המיקרוביאלית, מגיע למעשה מהעולם האנושי ומתייחס למי שיושבים לצד (para, פרה) ה־sites) זיטו) אבל גם לצד המקום (situs, סיטוס). במאה השבע־עשרה, הובן הטפיל כ"אוכל חינם", כ"חנפן" – אדם שחי על חשבון אחרים או מי שיושב לסעוד אל שולחנו של אחר. אז כמו היום, טפילים נתפסו כדמויות שנשמכות על קולקטיביות ותלות הדדית ולא מסתדרות בעצמן. בתמיכתם בחלוקה מחדש של משאבים, הם תמיד לקחו ממי שהיה לו יותר. הם היו מוזיקים, תחתית שרשרת המזון החברתית.

נוכל להזכיר כמה פרויקטים תרבותיים עכשוויים שהשתמשו ביחסי טפילות: לדוגמה, מבני ה־ParaSITE שפיתח האמן מייקל רקוביץ' (Rakowitz) בסוף שנות התשעים וחולקו בחינם לדרי רחוב רבים בערי החוף המזרחי בארה"ב. מבנים אלה התחברו למערכת האורורו וחימום של בניינים שסיפקה להם את החום והאוויר הנחוצים לניפוחם. במקרה אחר, קולקטיב התקשורת CAMP הציע יחסים טפיליים בין ארכיון רשת שריכז חומרי וידאו רצופים בביאורים טקסטואליים, Pad.ma למאגרי מדיה רשמיים. פרויקטים אלה מבינים את הטפיל כחיצוני לאדריכלות ולמאגרים שמשמשים כפונדקאי שלו, וכתלוי בהם.[[]^{5]}

אפשר להצביע על סוג שני [[]^{5]} לפרטים נוספים על *ParaSITE* של para-site (אם כי לרוב הוא אינו מכונה כך מפורשות) שמשתתף בפרויקטים של ביקורת מוסדית, שבהם סוכן חיצוני, לרוב אמן המשתלב באופן זמני במוסד תרבות,

עוסק בקריאות דקונסטרוקטיביות של אוספים ותהליכים מוסדיים, בניסיון להתערב בהם מבפנים. בעוד שבאופן כללי, בנקודות המפגש שלהם עם ציבורים שונים, פרויקטים אלה

מבקשים להשפיע על יחסים שחורגים מן המרחב הפנימי הזה ועל בסיס הזיהוי החשוב שבתחום היחסים החברתיים של האמנות או מוסדות התרבות אין "חוקן" מוחלט, לעתים נדירות מאוד הם מוגדרים מתוך ההזדהות הישירה שלהם עם קבוצות ספציפיות הרואות את עצמן כאחרות לתחום התרבותי.

הטפילים שאליהם אני מתייחסת בטקסט הזה הם אלו

שפועלים בתוך מוסדות תרבות כחלק מהמקום, אלו שיושבים לשולחנם של האוחזים במושכות התהליכים ההגמוניים, ובה בעת ממשיכים לשמור על מחויבותם לפרויקטים של צדק חברתי, במקום אחר, בקשר ישיר ומתוך משא ומתן עם סוכנים חברתיים ביקורתיים. הם נעים לצד/מחוץ, אבל גם פנים ואינם תופסים את עצמם כאוטונומיים, אבל גם לא כעוסקים אך ורק במאבקים שמתווים השפה ותחומי העניין של מוסדות התרבות שמהם הם לוקחים את משאביהם. הם פועלים להשגת שינוי חברתי באתרים אחרים, במאבקים קונקרטיים שהשפעתם מתעלה אל מעבר להתמקדות האטומה לפעמים של עולם האמנות בעצמו או האופן שבו הוא משמש כראי לתהליכים בחברה. גם אם אינם עיוורים או אדישים לפוליטיקה של הפונדקאים שלהם, הם והקבוצות שעימן הם עובדים אינם מחויבים לפוליטיקה זו ונאבקים שלא להיכלל בתחומיה. וכך, העשייה ותחומי העניין שלהם נחווים כפנימיים ובה בעת חיצוניים מהותית.

טפילות כזו לא מתקיימת כגוף ידע מובחן או כזהות לכשעצמה. היא ותומכיה שוכנים בתוך מה שהפילוסוף והתיאורטיקן מישל פוקו תיאר פעם כ"עובדות הבנאליות" של התרבות המוסדית.[[]^{6]} הסוכנים [[]^{6]} שלה מדברים עליהן רק בלחישות ורטינות, בתשוקות ובחלומות שלהם, הרחק מאוזני ומאירועי הגוף המארח. מה עשויה להיות המשמעות של המרת כל אותם ביטויים גנובים, מעמד אקראי, גישה אינדיבידואלית למקצוע או אסטרטגיית הישרדות סמויה, בהתייחסות רצינית לתפקיד זה של ה־para-site וניסיון להבין אותו כפרויקט פוליטי מתואם?

<div></div>	<div>כ"ולם מודעים לעובדות בנאליות כמו אלה. אולם העובדה שהן בנאליות לא אומרת שהן אינן קיימות. מה שעלינו לעשות עם עובדות בנאליות הוא לגלות – או לנסות לגלות – איזו בעיה ספציפית ואולי אף מקורית קשורה אליהן".</div>
<div></div>	<div>Michel Foucault, "The Subject and Power," <i>Critical Inquiry</i> (Summer 1982): 779, http://www.unisa.edu.au/Global/EASS/HRI/foucault_-_the_subject_and_power.pdf (accessed Jan. 12, 2015).</div>
<div></div>	<div>טנגו לטפיל ולפונדקאי</div>

"האורגניזם חי היטב עם החיידקים שלו; הוא חי טוב יותר ומתקשח בזכותם". מישל סר, הטפיל, 1982

מה נוכל ללמוד מהגנאלוגיה הספציפית של טפילות מסוג זה כפרויקט פוליטי? מה מאפיין פעילות זו בהווה? ומה מבדיל אותה מן האפיון המעורפל של אינסטרומנטליזציה מחד ושפע ההגדרות והשמות על משקל "אמנות X" מאידך? שני התיאורים

הללו מטשטשים את מה שבאמת עומד על הפרק כאשר אנשי תרבות מעורבים בפרויקטים של צדק חברתי.

כדי לענות על שאלות אלה, עלינו להסיט את תשומת

ליבנו מתחום הפעולות הרבות של ייצוג עצמי בשדה התרבות (בין אם מדובר ביצירות אמנות או בפורומים פרשניים) אל אופני הייצור השונים שלו – השטחים המיקרו־פוליטיים שקודמים ומאוחרים לייצוג, שבהם רוב אנשי התרבות מבלים את יום העבודה שלהם. זהו המקום שבו המחויבויות וההשפעות של אוכלוסיות טפיליות הן החריפות ביותר, ובו מתרחש לעתים קרובות הריקוד בין ה־para-site לפונדקאי שלו.

לאורך השנים, לצד העבודה שלי בעולם הגלריות והאמנות ובתחום של ארגון קהילה, העברתי סדנאות לאנשים שעובדים או רוצים לעבוד בתחום התרבות, שרבים מהם היו מחויבים לרעיונות מתקדמים חברתית. ביקשתי מהם לתאר את שרשרת ההפקה של התערוכות והפרויקטים החינוכיים שלהם – השלבים שקודמים לפתיחתם לקהל. כמעט בכל המקרים, השרשרת הזו היא חד־כיוונית ועולה בקנה אחד עם מה שמחנך ופילוסוף הפדגוגיה הביקורתית הברזילאי פאולו פריירה (Freire) תיאר כ"חינוך בנקאי". הפרויקט התרבותי, שמתחיל עם רעיון רלבנטי או טרנספורמטיבי של המנהלת, האמנית, המחנך או האוצר (או במקרים קיצוניים יותר, התורם הפרטי), מתחיל בדרגים הגבוהים של ארגון, שם הוא עובר לידי אלו שאמונים על מסירתו לציבור, שמתבצעת דרך פעילויות השתתפויות המערבות את הקהל. הקהל הזה הוא או "אוכלוסיית היעד" – תלוי עד כמה הוהויות או האינטרסים של קבוצה זו נתפסים כשייכים לקטגוריה חברתית מסוימת – או "הקהל הרחב" כלומר אנשי המעמד הבינוני עד בינוני־גבוה, שלמדו אמנות או מקווים להשיג הון תרבותי דרך הקשר שלהם לגלריות.

רעיון הבנקאות בחינוך התפתח לראשונה בפדגוגיה של המדוכאים שניסח פריירה ב־1968. מושג זה מתייחס להבנה של חינוך כעסקה בנקאית, שבה אלו שנתפסים כבעלי הידע מפקידים את מה שהם חושבים שהם יודעים באלו שנתפסים כמשוללי ידע זה. כאשר כתב פריירה על חינוך כבנקאות, הוא התייחס לתפיסה פשטנית בהרבה של בנקאות מזו שאנו מכירים היום. במוסדות התרבות של ימינו, אפשר לעדכן את המטאפורה הזו לכלילת הישויות הבלתי נראות שמתקיימות בשולי העברת הידע התרבותי: הסובייקטיביזציה של עובדים בשכר נמוך; המעורבות של אליטות בורגניות ותאגידים כמממנים, משאילים, משתפי פעולה בפעילויות ממותגות וכקהל שמגיע למסיבות; יצירת קהלים פסיביים לאירועי ראווה דיסקורסיביים; והתפקיד שממלאות האמנות והגלריות בתהליכי ג'נטריפיקציה וריצוי חברתיים, אם נזכיר רק כמה. וכך, בעוד שתוכנית חינוך או תערוכה פרוגרסיביות חברתית אולי מתאפשרות ברמת התוכן, תהליך הפקתן עלול לחזק שרשרת סובייקטיביזציות שמשררת את ההפך הגמור, וזאת על ידי חיזוק אותן נטיות רגרסיביות חברתית שהוזכרו קודם.

בעוד שכלפי חוץ, נדמה שהפונדקאי פתוח לאלמנטים

חברתיים פרוגרסיביים, קהילות מיעוט וכו', כל זה נכון רק כל זמן שיוזמות וקבוצות אלה דרות בכפיפה אחת עם התפיסה הבנקאית שלו והאלמנטים הבלתי נראים שהיא מחזקת. למבקרי תרבות – שרבים מהם משתתפים באירועים שמוקדשים

לפוליטיקה פרוגרסיבית – זה אולי יראה מובן מאליו.

ובכל הנוגע לאלה שפועלים במחלקות החינוך הפחות

חשופות (או שנמצאים בתפקידים פחות חשופים במחלקות אחרות) – נדיר מאוד שיצליחו להטמיע את סוגיות הצדק חברתי והפדגוגיה הרדיקלית שהם מאמצים לתוך העקרונות המארגנים של המסגרות התרבותיות שבהן הם פועלים. למעשה, במקרים רבים, המסגרות הן אלה שמחלחלות לתוך הפרויקטים שלהם ומצמצמות את הפוטנציאל הקולקטיבי והפוליטי הגלום בהם. אפשר לראות את זה בפרטים הקטנים, כמו למשל בשאלה של איזה שמות מוזכרים ואיזה שמות אינם מוזכרים בפרויקטים קהילתיים; מי מדבר על הפרויקטים בפומבי ומי לא; בארגון כנסים ורפלקסיביים תוך מתיחת גבולות מבניים בין "מומחים" ל"משתתפים"; ובאופן שבו המשאבים המוגבלים מתחלקים ולעיתים קרובות נמנעים מאלה שעוסקים במאבק חברתי ובתנאים הלא יציבים וחוסר הוודאות לגבי פרקי הזמן של מחויבות המוסדות לתהליך החברתי.

מה אנחנו יודעים על para-sites?

"כל טפיל מוכשר, שיושב לשולחן הפונדקאי המארח כיד המלך, עד מהרה הופך את השולחן לתיאטרון". מישל סר, הטפיל, 1982

במונחים ביולוגיים, הדבר שאנו לומדים מן הגנאלוגיה של אמנויות קהילתיות לגבי הפוליטיקה של ההווה הוא ההבדל בין הקומנסל, אותו אורגניזם סימביוטי ששואב תועלת מן החיבור לפונדקאי מבלי להזיק או להשפיע עליו; הטפיל, שעשוי לשנות את הפונדקאי או להזיק לו; והאברון (organelle) החידתי, תא שלעיתים קרובות נמצא בטפילים פטרייתיים, שבהתאם ל"תביעות החדשות, או אולי להקלה בתביעות", משתנה לצצח ברמת התא. בצורתם הקיצונית, האברונים המסתוריים "מתעוותים ומשתנים ללא היכר".[[]^{7]} רמת התא הזו של הטפילים המיקרוביאליים ומקביליהם בעולם הטפילי האנושי, היא

לעיתים קרובות המקום שבו נרכשת [[]^{7]} העוצמה ושוב כוחו של הפונדקאי עלול לחולל את הנוק הרב ביותר. במונחיו של פריירה, יחסי הגומלין בין הגמישות של הפונדקאי ליעילות ה־para-site נתפסים כהבדל שבין הדיאלוג הסימבולי של התפיסה הבנקאית, דיאלוג שעומד כחסם בפני הפעולה החברתית (מה שהוא מתאר כמקבילתו של "הבלה בלה בלה המנכר") לחינוך "שמעלה בעיות", כלומר, ההבנה של שינוי חברתי מתוך הגבולות והסתירות של המצבים החברתיים שבהם אנו

נתונים. בעוד שהפדגוגיה של התפיסה הבנקאית היא עסקית ונעה בכיוון אחד, פדגוגיה טפילית היא מעגלית, ומבקשת לחולל שינוי מתוך מצבי קצה שנחווים דרך פרקטיקות של ניסוח,

תודה מייוחדת לבריאן הולמס וקלייר פנשקוטט על התייחסותם לתפקיד האברונים.ראו Claire Pentecost, "Notes from Underground," in Documenta (13): 100 Notes — 100 Thoughts (Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2012); and Brian Holmes, "After the Stark Utopia: Political Economies of the Future," The Spirit of Utopia, Whitechapel Gallery," London, Aug. 8, 2013.

לזוהר וזוהר טודות וזוהר

בין מחויבות למאבק בגזענות, למאבק באימפריאליזם ולתוכניות לימוד "מציבות בעיות" לבין יסודות ליברליים אלה לעיתים קרובות מכובס ומנוטרל במפגני ראוה מרשימים. המקרים של הפרישה מהביאנלות בסידני ושל הוויטני חשפו לעיני הציבור סכסוכים שלעיתים קרובות לא מקבלים ביטוי, או לכל הפחות, מוסתרים מאחורי הכסות הזוהרת של הפקות התרבות. ועדיין, על כל אחד מן המאבקים האלה שמתחוללים לעיני הציבור, יש עוד רבים אחרים שמתרחשים בדממה: אנשי תרבות שלא מצאו קול קולקטיבי, אלה שלא יודעים איך להתחיל להתמודד, אלה שחשים שיש להם יותר מדי מה להפסיד אם ידברו ואלו שמאבקהם מיוצגים ביצירות אמנות ופרויקטים שנמצאים בתוך מוסדות תרבות, אבל רחוקים מרחק עצום מלהיות במעמד של מי שיש סיכוי שקולם ישמע באותם מוסדות.

אם יש עתיד לטפילות פוליטית, הוא יהיה כזה שיצמח מהתיאום בין חוויות כאלה – חוויותיהם של שכירים, אמנים ו"משתתפי קהילה" או של מי שכל הזמן מוכרים בשדה התרבות המאורגנת אך מודרים ממנו. בזמן שהניאו־ליברליזם המאוחר חשף את מה שנמצא מתחת להכלה של גלגוליו הקודמים בפעולות אלימות של משטור והפללה, המרחק בין ה־para-site לפונדקאי מצטמצם. בכך, עצם הקיום של ה־para-site נמצא תחת איום, והטפילות השקטה והמוסוות כבר אינה אפשרית. במקומה, יתכן שלא תהיה ברירה אלא לעבור מן השלב השקט יותר הזה לשלב שדווקא מעצים את הסתירות בשאיפה להגיע למצב קונפליקטואלי. יכול להיות שאסטרטגיות כמו אלו יפתחו בפני הטפיל, ה־para-site, הודמנויות לעבור להרכב ולכר פעולה חדשים.

ניתוח ופעולה. שינוי זה לא תמיד קשור בהכרח להתגברות על מגבלות אלא דווקא להבנתן כתנאי מקדים לארגון מחדש של כוח והערכה של מה שהן מאפשרות ומה שהן מונעות ממי שמנתחים אותן. לא בכדי, הצורה שאותה הוא מאמץ לכינוי מי שמבטאים את תהליך הניתוח של חקירת הגבולות היא "מעגל תרבותי", שכן קבוצות סולידריות אלה מעמידות אתגר מהותי בפני הארגון ההיררכי של התרבות ומציעות תהליך תרבותי שמתחיל בניתוח של הכוח. פריירה לא מבקש להפטר מן המבנים הייצוגיים והסימבוליים של שדה התרבות. תחת זאת, הוא ואנשי הפדגוגיה של המדוכאים מצייבים אותם בשירות תהליכי דיאלוג אמיתי, וטוענים כי באמצעות מעבר בין הפשטה של יחסי כוח וקריאות קולקטיביות של הפשטה זו, קבוצות יכולות לייצר את התנאים לשחרורן.

היחלצות מההיגיון של הפונדקאי

בחודשים האחרונים ובקנה מידה גלובלי יותר, התפרים שחיברו בין הפרקטיקות הסותרות של טפילים ופונדקאים באומנויות החלו להיפרם. פעילים נגד ג'נטריפיקציה השתלטו על פורום שהוקדש לבחינת המושג "ציבורי" במפגשי ההכנה לקראת הביאנלה של איסטנבול. קבוצת התיאטרון Mind the Trap⁸ עסקה בשיחה שעד כה התנהלה במעגלים המצומצמים של ארגוני תרבות ושאלה מדוע מיעוטים (שבעצמם נעדרו מן האירוע) לא מעורבים במוסדות תרבות מרכזיים בברלין. HOWDOYOUSAYYAMINAFRICAN? (Yams Collective) פרשו מן הביאנלה של הוויטני בשנת 2012 בטענה לפרקטיקות ממסדיות של עליונות לבנה ברמה המיקרו והמאקרו פוליטית.⁹ אמנים שהוזמנו להציג עבודות שעוסקות בנושאים חברתיים פרשו מן הביאנלה בסידני ב־2014 בעקבות קשרי הביאנלה עם טרנספילד – חברה שאת שירותיה שכרה ממשלת אוסטרליה לניהול מתקני מעצר למבקשי מקלט באיים באוקיינוס השקט; בהמשך, קראו פעילים למען זכויות מהגרים לעולם האמנות לוותר על נרטיבים הירואים של האמן לטובת התמקדות בנרטיבים שמתנסחים במתקני המעצר האוסטרליים.¹⁰

⁸ וידאו זה הובא לתשומת ליבי על ידי האוצרת־מחנכת נורה שטרנפלד (Stexnfeld) וחמין לצפייה (בגרמנית) ביוטיוב. ראו "Intervention am Deutschen Theater: MIND THE TRAP 9.1.2014," video, 6:15 min, Jan. 9, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=JTN3WT41AaY> (accessed Nov. 20, 2014).

⁹ Ben Davis, "The Yams, On the Whitney and White Supremacy," *artnet* (May 13, 2014), <http://news.artnet.com/art-world/the-yams-on-the-whitney-and-white-supremacy-30364>. U4kpMRnsXqN.facebook (accessed Nov. 20, 2014).

¹⁰ "Liz Thompson explains why she is not speaking at the Close Manus rally on Saturday," *Crossborder Operational Matters* (Feb. 28, 2014), <http://xborder.operationalmatters.wordpress.com/thompson-re-/2014/02/28.rally/> (accessed Nov 20, 2014).

ררו!cy:s: לאודי כדמלי הדתל זולאגזוב פול שטפודל הזלל כונבד

שחר אפק הוא אמן ושרף היוצר מיצבים ועבודות פרפורמטיביות המשלבים בין שני התחומים. במחשבה על שינוי כללי ההתנהגות "הסטרייליים" המקובלים במוזאון, ומתוך תפיסה שהאכלה היא פעולה של נתינה והכנסת אורחים, בעבודה זו הוא מזמין את המבקרים במוזאון לקחת מן המקפיא קרטיבים מעשה ידיו ולאכול אותם תוך כדי שיטוט בתערוכה.

המיצב לקקו אותי מתפקד כמעין ארכיון אכיל של פעולות גופניות ומצבים נפשיים. הרעיון לעבודה התחיל מחוויה אישית של האמן, שבעקבות מחלה נאלץ להימנע ממזון מוצק. בהמלצת רופאיו, עבר אפק לתזונה המבוססת על גלידות, שלגונים וקרטיבים. אלה, שנועדו לצנן את חלל הפה, להרגיע ולהזין את הגוף, הפכו עבורו למקור נחמה, המאפשר להתנתק ולחלום. הקרטיבים מיוצרים במספר שלבים: בתחילה, לוחץ אפק בידו גושי חומר תוך ביצוע פעולות גופניות שונות כמו ריקוד במרכז הסלון, ישיבת צפרדע, הליכה אל האופק ועוד. מהפסלונים המתקבלים הוא יוצר תבניות סיליקון שבהן הוא יוצק את הקרטיבים. על מקלות הקרטיבים מוטבעים תיאורים מילוליים של הפעולות שמתוכנן נוצרו התבניות, שמתגלים כאשר הקרטיב נמס או נאכל. ההקבלה בין הקרטיבים לגופו של האמן נמשכת באמצעות טקסט שכתב אפק בגוף ראשון, אשר בוקע מהמקפיא עם פתיחת הדלתות בלוי מוזיקה שהלחין גיא כוכבי ומכריז: "עכשיו התייצבת, אני בשל ומוכן, לקקו אותי". העבודה מבקשת לשמש כתחנת רענון מוזאלית הפועלת כנקודת הזנה רעיונית ופיזית כאחד.

אזולתו הזמל כוכב: יוליא

והכנסת

gym היא קבוצה בינתחומית שחוקרת את המרחב הציבורי ופועלת בתוכו. חברי הקבוצה הם מעצבים, אדריכלים, אמנים וחוקרים המאמינים כי לטובת עיצובו של המרחב הציבורי יש למזג אופני חקירה, ייצור וחשיבה מגוונים. במסגרת עבודת המחקר שביצעו חברי gym בשנה האחרונה, ערכה הקבוצה מיפוי של המרחבים הציבוריים והציבוריים-למחצה בקרבת מוזאון פתח תקוה לאמנות וסביבתו. השיטוט בשכונת רמת ורבר הסמוכה העלה תיעוד של קבוצת מבנים ארעיים – חלקם ממלאים צרכים שימושיים כגון מסתורי אשפה או מתקנים לתליית כביסה, אחרים נבנו לצרכי משחק ואילו פשרם של אחדים נותר לא ידוע. המבנה המוצג במוזאון הוא העתק מדויק של אחד ממסתורי האשפה הפזורים בשטח, אשר סיגלו לעצמם ברבות השנים שימושים קהילתיים נוספים הנעים מאחסון חפצים אישיים ועד לתצוגת יצירות מקרמה וציורים. שעתו קהמבנה לתוך המוזאון מייצרים "חלל מעבר" המגשר בין המוזאון לסביבתו ומתפקד כמעין מרחב ביניים, אשר ספק ממלא-ספק מרוקן את החלל המוזאלי.

מבנה זה שב ומופיע בעבודת הווידאו המוצגת בסמוך אליו ומקיימת יחסי מראה בין האובייקט הממשי לזה המצולם. המונולוג המצולם של שומר המוזאון אלכס קרול נע בין שבדי מחשבות על הווה המוזאון, השכונה ומחוצה לה לעתידים מדומיינים כלל-אנושיים. זהו חזונו של האדם העומד על סף, במרחב לימינלי אשר מאפשר מבט מן הפנים אל החוץ ומן החוץ אל הפנים. דמות השומר מגלמת בתוכה את המתח העדין שבין ייצוג המוסד לפני המוזאון ליכולת האוטונומית להביט אל המרחק כחוויה ולהציע נרטיבים חדשים לתפקיד המוזאון.

ההזדיות של סובבדנה יזרהב לאמרה וקרה לאסון. פובהנה!

אורלי הומל הופכת את חלקו האחורי של המוזאון למבוך לבן ענק, שבתוכו היא שותלת ציטוטים פיסוליים מרחבי קריית המוזאונים, סביבות משחק ועדויות קפואות לנוכחות אנושית נעדרת. תחת ידה, הופך מרחב התצוגה בנוסח "הקובייה הלבנה" למרחב מפותל של שיטוט וגילוי, המזמין את הצופים לשחק ולהיבלע במסדרונותיו הבוהקים. הומל, אשר במקביל לעבודתה כאמנית עוסקת בעיצוב ובניית תפאורות, יצרה מיצב שבו החלל והפיסול מתפקדים כיחידה אחת, כמו קוראת למבקרים להיעטף בה. היא משבצת ברחבי המבוך אלמנטים אדריכליים ואובייקטים שימושיים הלקוחים מסביבת המוזאון וגן העצמאות הסמוך, כמו ברזייה, ספסלים, צמחייה ושולחן משחק. אלה הועתקו וטופלו בסגנונה הפיסולי המוקפד ונראים עתה כמאובנים לבנים הבוקעים מקירות החלל.

המבוך של הומל אינו רק מרחב שעשוע או חידה במשמעותו העכשווית, אלא גם נושא את מטענו ההיסטורי, מהופעתו הראשונה של הלבירינת במיתולוגיה היוונית ועד לשימושים השונים במבוך בימי הביניים כמרחב מדיטטיבי בעל אופי פולחני, המדמה את החיפוש אחר האל. בה בעת, הוא גם מתקיים בקריצה לתחושות חוסר ההבנה או חוסר ההתמצאות המיוחסות לעתים למוזאונים ומבקש להציב מולן חוויה אסתטית בלתי אמצעית.

הצגתה וזאת העלם. קפולוג. הצגתך

של ריגול ותקיפה, המרמזים לאסון הקרב ובא. עשן מתחיל לעלות מגג המבנה, עד שנפער בו חור ענק ובווער. אז גם מתגלה שההתרחשות שבה חוזים הצופים היא למעשה צילום של הקרנה, והשריפה אינה אפקט שהושתל בעריכה כפי שאפשר היה לחשוב, אלא תיעוד של מסך ההקרנה עצמו העולה באש. הסאונד המלווה את הווידאו מבוסס על חומרים שהוקלטו בפארק העצמאות הסמוך למוזאון. אלה נדחסו בתהליך עיבוד דיגיטלי, עד לכדי עומס המאכל את הסאונד, במקביל לקריסת הדימוי.

הרס המוזאון — מוסד המיועד להגנה ושימור של טבע ותרבויות היסטוריות — הוא למעשה הרס "המפלט האחרון" של התרבות, הנתפס כאיום על הזיכרון האנושי הקולקטיבי כולו. בנסיבות אלה, עבודת הווידאו של שלוסברג יוגב מצביעה על המתחיות המתמדת בין הטבעי והמתורבת, הממשי והמתווך, על רקע האסון הממשמש ובא. המבקרים צופים בהרס הבניין שבו הם יושבים כמעין חוויה חוץ-גופית, שבה התרבות האנושית מתמוגגת בחזרה אל הטבע. החזרה ל"נקודת האפס" הופכת לאירוע אסתטי וחושני אך גם להרהור על מצבו וערכו של המוזאון בעידן של תאוצה טכנולוגית ומשבר עולמי.

עבודת הווידאו של יהודית שלוסברג יוגב מציעה נקודת מבט חלופית על השיטוט במוזאון וסביבתו דווקא ממבט על. בסצנת הפתיחה של העבודה עוקב הפריים אחר כלב שרץ במהירות לעבר מטרה לא ידועה. השעטה החייתית, הבהולה, מתחלפת במבט אווירי המצולם מרחפן החושף את הרצף הגיאוגרפי שבין המוזאון לפארק ולפינת החי ואת העובדה שמוזאון פתח תקוה שוכן בלב טבע עירוני שוקק חיים. הריצה נקטעת באחת כאשר הכלב מגיע אל יעדו, שמתברר ככניסה למוזאון.

נקודת המבט שמספק הרחפן מייצרת הזרה וריחוק מן המטען התרבותי ומן התוואי המוכר של המוזאון ומעלה על הדעת הקשרים צבאיים

האשור לצדך

יאשה רוזוב מבצע מגוון התערבויות אמנותיות בפלטפורמות המידע של מוזאון פתח תקוה לאמנות, הכוללות את לוגו המוזאון המוצב בכניסה, כרזות פרסום התערוכות והמתקן לתצוגת קטלוגים בעמדת הקבלה. כאמן ומעצב בהכשרתו, פונה רוזוב אל התשתית הגרפית של המוזאון, אשר על פי רוב נותרת מחוץ לתחום הפעולה של האמנים המשתתפים בתערוכות, ומנכס אותה כבמת תצוגה חלופית. בלוג המוזאון, למשל, הוא משכל את האותיות, כך שהכניסה לבניין מכריזה עתה על "פתח לאמנות, איזון ותקווה", ואילו הבאנר שברחבת הכניסה הוא כעת תבנית ריקה, שבה במקום המילה "תמונה" משובצת מראה המשקפת את הניצב מולה. כוחן של הפעולות האמנותיות הללו טמון דווקא ביכולתן לשמור על תבניות העיצוב הקיימות, כך שרבים עשויים שלא להבחין בהן ממבט ראשון. אלה הופכות את האמן למעין "רואה שאינו נראה", הנטמע לפרקים בתשתית המוסדית ושותל בה מסרים מטעמו. בעבודת הווידאו שיצר עבור עמדת הקבלה הוא מבצע פעולה כמעט הפוכה, שבה הידיים המדפדות בספרים הריקים מבקשות לעורר לחיים את קיר תצוגת הקטלוגים הדוממים אשר מוצבים שם כדרך קבע.

לזכור את הנהגתנו וערכי התרבות שלנו הנבחרים והפועלים המייצגים את ערכי החברה והמדינה וערכי התרבות המקומיים

דוד עדיקא הוא צלם היוצר מיצבים שמשלבים דר־ממד ותלת־ממד, תצלומים ועיצוב סביבות צילומיות. בעבודה שיצר עבור מוזאון פתח תקוה לאמנות הוא מתיק את עיסוקו במרחב הביתי ובחפצים המצויים בו למרחב המתנה ציבורי – לובי. תרבות השיתוף ברשתות החברתיות יצרה משוואה על פיה להיות משמעו לצלם (וכמובן להעלות מיד לרשת), והניחה יסודות לתת־תרבות שלמה של תיירות אינסטגרם ומוזאוני סלפי. בעידן שבו כולנו מצלמים כל הזמן, חלק ניכר מחוויית הביקור במוזאון כוללת צילום ותיעוד של התערוכות והמוצגים בידי המבקרים עצמם.

לובי של עדיקא הוא מרחב שהייה המרחיב את תחומי הפעולה האמנותית של הצילום. הסביבה הפיסולית שיצר בסמוך לעמדת הקבלה עמוסה באסתטיקה הייחודית לו, הכוללת תצלומים מוקפדים, משטחי צבע גיאומטריים, ארטיפקטים וחפצי רדי מייד המשולבים אלה באלה. לצד זאת, היא מפקיעה את עצמה משליטתו הבלעדית כצלם ומשמשת כסביבת המתנה פונקציונלית, הטומנת בחובה אינספור פריימים פוטנציאליים שיצולמו בעתיד על ידי המבקרים עצמם.

נַפְּדוּי כַּנְּנוּעוּי הַיְוֵרָה וְהַתְּפִנָּה



התערוכות במוזאון מוצגות, על פי רוב, במשך מספר חודשים, שבמהלכם יפקדו אותן אלפי מבקרים. אלה יבואו וילכו, אבל במרבית המקרים התערוכה תישאר ללא שינוי. לוסיאנה קפלון ורותי דה פריס מבקשות להפוך את מערכת ההשפעה שבין התערוכה לציבור להדדית יותר, ולאפשר למבקרים לפרש, לנכס ולהטביע את חותמם על התערוכה.

בעמדה המעוצבת שהקימו השתיים בחלל התצוגה ניצבים שולחן עבודה, מכונת צילום ומגרסת נייר ולצידם כלי כתיבה, טקסטים וצילומים רשמיים שהופקו מטעם המוזאון במסגרת התערוכה. הציבור מוזמן להשתמש בכל אלה על מנת לתעד, לערוך וליצור לעצמו מזכרות וקטלוגים בעיצוב אישי. קולאז' הנייר המונומנטלי שיצרו האמניות עבור המיצב מבוסס על עבודות מאוסף האמנות של המוזאון, חלקי גוף ששוכפלו במכונת הצילום ודוגמאות גרפיות שעיצבו, ומדגים בעצמו מהלך רעיוני דומה של ניכוס והרכבה הנשען על משאבי המוזאון.

כורה שוב בני נזקפה הפונה

עבודתה של עפרי כנעני עוסקת באפשרויות של נוכחות, מפגש וקרבה אנושית, וכן ביחסים שבין הגוף האנושי למרחב. תירוט פנים, שנוצרה ברוח התקופה, היא עבודת רצפה וטקסט המתפקדת כמעין מצפן או לוח הכוונה (בדומה לאומדני מרחק המוצבים באתרי תיירות) לשיטוט אלטרנטיבי במקומות מוכרים. כנעני מסמנת נקודות ציון ואפשרויות ניווט שונות ברחבי קריית המוזאונים תוך שימוש בגוף המבקר/ת כקנה מידה. בניגוד לסיורים מודרכים מסורתיים, מסלולי תנועה אלה אינם מסבים את תשומת לבנו לעבודות האמנות עצמן או לנקודות ציון בעלות "ערך תיירותי", אלא דווקא לתשתיות ואדמיניסטרציות הנתפסות כחיצוניות לתערוכה, כמו עמדת השומר, נקודת הרשת האלחוטית, מטבחון העובדים והעובדים עצמם.

המחווה הגופנית שבאמצעותן מבקשת כנעני למדוד את המרחקים מתגלות במהרה אף הן כ"בלתי מדידות", שכן לא מדובר בצעדים או ביחידות אורך קונבנציונליות, אלא בסדרת כוריאוגרפיות ופעולות הכללת קפיצות צפרדע, נשימות והפרחת נשיקות, המרמזות למרחקים שאינם רק פיזיים אלא גם תרבותיים, מעמדיים ופוליטיים. מסלולים/כוריאוגרפיות אלה מתווים חוויה שאינה תלויה בהכרח בתנאי המרחב עצמו או בעבודות האמנות המוצגות בו, אלא כזו שמבקשת להטביע דווקא חותם סובייקטיבי, ולהזכיר שבתחילתם ובסופם של ההחלטות והמוצגים במוזאון נמצא הגורם האנושי.

הזירה נומוד ملايس / מ'ל'יס (הכותרת לבחש)

שוכבני מצינע בחינה ספק ביקורתית-ספק הומוריסטית

מזבח הטענה של מיה של האפשרות להתמסר לחוויית הביקור במוזאון אל מול חוסר היכולת של רובנו להשתחרר מהתלות בטלפון הנייד. אנחנו שומרים זיכרונות, מנווטים, עובדים, מוצאים אהבה, אומדים זמנים ומתקשרים עם העולם החיצון באמצעות הסמארטפון. כשהוא בכיס או בתיק, אנחנו מדמיינים לעתים תחושות רטט או צלצולי רפאים וכשהסוללה מתרוקנת והוא נכבה, אנו חווים חרדה חברתית המתבטאת בחשש להחמיץ חוויות (FOMO — fear of missing out, או חרדת החמצה).

לעתים מבקשים מבקרים במוזאון להטעין את הטלפונים הניידים שלהם בעמדת הקבלה או במשרדים או אפילו להשתמש בשקעים שבחללי התצוגה עצמם. העבודה, שהיא למעשה עמדת הטענה אוניברסלית לטלפונים ניידים, נוצרה בהשראתם. העמדה מופעלת באמצעות חיישני מגע, כך שעל מנת לספק חשמל למטען יש להניח עליה את כפות הידיים, הברכיים והרגליים בהתאם לסימון ובעצם, "להשתחוות" לטלפונים הניידים שלנו.

נתיבות שוק Gate of Hope

לצד תנועה אנושית של מבקרים ועובדי המוזאון, מתקיימת בקריית המוזאונים מערכת חיים ענפה ושוקקת של דיירי משנה. ציפורים, עטלפים, חתולי רחוב ובעלי חיים המסתננים לעתים מגן החי ומפארק העצמאות הסמוך הפכו את שטחי המוזאון והצמחייה שסביבו לביתם, וחיים בסימביוזה עם בני האדם ועבודות האמנות שבסביבה. יניב עמר מתמקד במערכת אקולוגית זו ובונה מיצב פיסולי, המשמש כתחנת קינון והזנה לדייריו הלא אנושיים של המוזאון. במרכז העבודה, אגן מים דמוי באר וסביבו צמחייה ומערכת לבנים חלולות מחומרים אורגניים המספקים הזנה ומסתור לציפורים ולדבורים. המיצב מבוסס על מערכת טיהור פנימית ומתנהל כמעין "משק אוטרקי" שבו הצמחים ובעלי החיים השונים מזינים זה את זה.

Omer Sheizaf is a lighting designer and artist who creates site-specific sculptural light installations. While lighting is often seen as a supplementary layer that is added to the artwork or projected on an object and exists in relation to it, in this project it functions as the starting point and an independent sculptural object. Assuming that space design also largely dictates the behavior and feelings of those who inhabit it, the focus on the lighting infrastructure in this exhibition sets out to exercise its power in creating a

welcoming and sensory experience that does not necessarily require outside interpretation or mediation.

At the center of the space, which is flooded with colorful beams of light projected on the walls and floor and merging with each other, Sheizaf has placed an outdoor street bench. The bench plays a dual role: A seating element, inviting visitors to slow down and linger in the space as it changes around them, and a readymade object that allows the light to pass through it, creating different patterns that flash around the space. Using lighting and relatively simple mechanisms, the work transports the nondescript outdoor furniture into the museum, conjuring a theatrical and astonishing experience, and

turning the gaze to infrastructures that

often remain unnoticed.

עומר שיזף הוא אמן ומעצב תאורה היוצר מיצבי אור פיסוליים תלויי מקום. אם בדרך כלל התאורה בחללי תצוגה נתפסת כרובד המתווסף לעבודת האמנות, או כזה המושלך על אובייקט כלשהו ומתקיים ביחס אליו, בפרויקט זה היא מתפקדת כנקודת המוצא וניצבת כאובייקט פיסולי בפני עצמו. על בסיס ההנחה שעיצוב חלל במידה רבה גם מכתוב את התנהגותם ותחושותיהם של השוהים בו, ההתמקדות בתשתית התאורה בתערוכה זו מבקשת לאמוד את כוחה ביצירת חוויה אימרסיבית, שאינה זקוקה בהכרח לפרשנות או לתיווך חיצוני.

במרכז החלל, השטוף באלומות אור צבעוניות המושלכות על הקירות והרצפה ומתמזגות זו בזו, מציב שיזף ספסל חוץ עירוני. זה ממלא תפקיד כפול: פעם כאובייקט ישיבה, המזמין את הצופים להאט ולהתעמק בחלל המשתנה סביבם, ופעם כחומר גלם, שהתאורה עוברת דרכו ובתוך כך יוצרת דוגמאות שונות המרצדות בחלל. באמצעות תאורה ומנגנונים פשוטים יחסית, מעתיקה העבודה את ריהוט החוץ חסר הייחוד אל המוזאון ויוצרת באמצעותו חוויה תיאטרלית ומעוררת השתאות, אשר מפנה את הקשב לתשתיות שלרוב אינן זוכות בתשומת לב המבקרים.

Yaniv Amar
M'elabas (Dresser), 2020

Site specific installation
Mixed media

Along with a human circulation of visitors and museum staff, the museum complex also houses an extensive and vibrant ecosystem of secondary tenants. Birds, bats, stray cats, and occasional guests from the nearby zoo and park have turned the museum and surrounding vegetation into their home, and live in symbiosis with the people and the artworks in the area. Focusing on this ecosystem, Yaniv Amar builds a sculptural installation that serves as a nesting and feeding station for the museum's inhuman occupants. The piece centers around a water basin surrounded by

vegetation and a system of hollow bricks made of organic materials that provide nourishment and hiding nooks for birds and bees. The installation is based on an internal purification system and functions as an autarkic habitat, where the various plants and animals feed each

o t h e r .

אמנת שרעזאי גאיתג'וֹ-הוֹפּוּעַ

Maya Sharabani
Charging Altar, 2020

Mobile phone charging station,
Arduino computer, touch sensors, MDF,
yoga mats, printed PVC tarpaulin

In collaboration with:
Shirel Horovitz, Erez Duchan

Maya Sharabani's *Charging Altar* offers a critical and playful examination of our ability to be fully immersed in the museum visit experience, in light of the inability of most of us to disconnect from our mobile phones. We capture memories, navigate, work, find love, tell the time, and communicate with the outside world through our smartphone. When it is in our pocket or bag, we sometimes imagine phantom rings or vibrations, and when the battery is dead, we feel social anxiety known as FOMO (fear of missing out).

Visitors to the museum sometimes ask to charge their mobile phones at the reception desk, in the offices, or even use the outlets in the museum galleries. The work — which is in fact a mobile phone charging station — was inspired by them. The station is activated

by touch sensors, so that in order to power the charger, users have to position their hands, knees, and feet according to the marking and, in fact, “bow down” to their mobile phones.

Yainiyv Añner M'eñeñbas (Dressset)

Ofri Cnaani

Local Tourism, 2020
Text and floor installation,
Vinyl

Hello, 2020
Looped sound

Ofri Cnaani's work explores possibilities of human presence, encounter, and intimacy, as well as the relationship between the human body and space. Informed by the spirit of these times, *Local Tourism* is a floor and text work that serves as direction and information signs of sorts (like those found near tourist sites), offering alternative ways to navigate through familiar places. Cnaani marks various landmarks and possible trajectories throughout the museum complex, using the visitor's body as a measurement scale. Unlike traditional guided tours, these routes do not draw our attention to the artworks or to places of "touristic value," but rather to infrastructures and administrations that are usually seen as "extraneous" to the exhibition, like the guard post, WiFi network, kitchenette, and even the museum staff.

The physical gestures with which Cnaani wishes to measure distances quickly reveal themselves as immeasurable, since these are not

conventional steps or length units, but a series of choreographies and actions, including bunny hops, breaths, and air kisses – hinting at spaces that are not only physical but also cultural, social, and political. These routes/ choreographies delineate an experience that is not necessarily contingent on the conditions specific to the space or the artworks in it, but one that wishes to leave a subjective imprint, and reassert that at the beginning and the end of all museum

decisions and exhibitions lies the human element.

Maya
Sharabani
Chaitorins
Alitai

Luciana Kaplun and Ruti de Vries
**Give Me a Moment to Figure Out
What's Going On Here, 2020**

Installation
Wall assemblage, paper, adhesives,
wood, transparencies, stationery,
paper shredder, photocopier

The exhibitions at the museum are usually displayed over several months, during which they will be visited by thousands of people. These will come and go, but in most cases the exhibition remains unchanged. Luciana Kaplun and Ruti de Vries wish to make the direction of influence between the exhibition and the public more reciprocal, and to allow visitors to interpret, appropriate, and leave their mark on the exhibition. The designed workstation the two have set up in the exhibition space includes a desk, a photocopier, a paper shredder, along with stationery, texts and official photographs the museum produced as part of the exhibition. The public is invited to use all of these to document, edit, and create their own individually designed souvenirs and catalogs.

**The m o n u m e n t a l
paper collage that the
artists created for the
installation is based
on works from the
museum's art collection,
photocopied body
parts, and graphic
patterns they designed,**

**and demonstrates a
similar conceptual
act of appropriation
and assembly
that draws on the
museum's resources.**

Օփրի Ընթանի
Լոճեալ Թուրիզիսմ

David Adika
Lobby, 2020

Installation

Courtesy of the artist and Braverman
Art Gallery Execution: The Print House

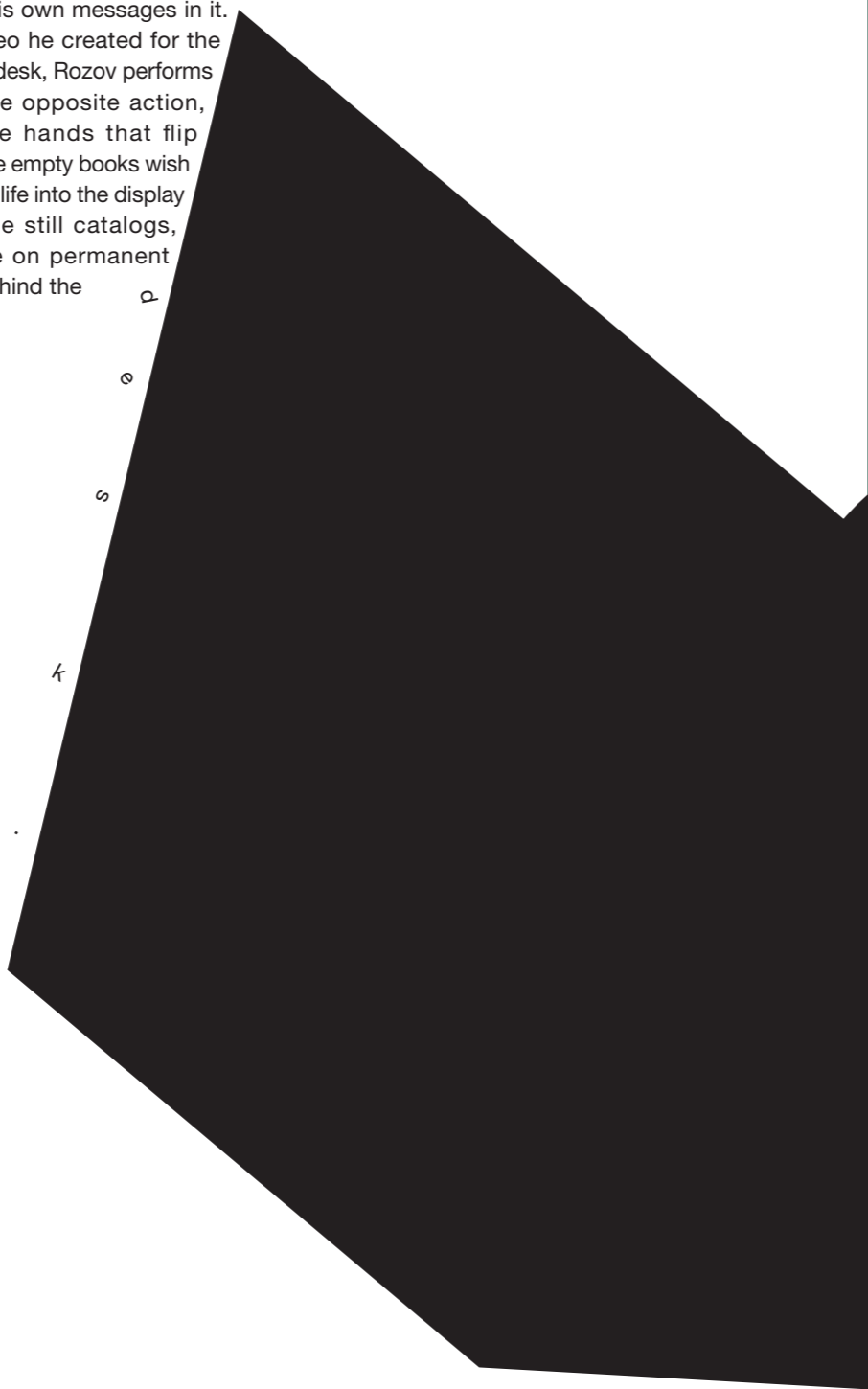
David Adika is a photographer whose installations bring together the two dimensional with the three dimensional, photographs and photographic environments design. In the piece created for the Petach Tikva Museum of Art, he shifts his exploration of the domestic space and interior design of private homes to a public waiting space — a lobby. Social media culture created the equation where being=taking photos (and of course, immediately sharing them online), and laid the foundations for an entire subculture of Instagram tourism and selfie museums. In an age where we constantly take pictures, a great part of the museum visit experience includes photographing and documenting the exhibitions and exhibits.

Adika's Lobby is a lounging space that expands photography's realm of activity. The sculptural environment created by Adika near the reception desk displays his distinctive aesthetics with a wealth of meticulous

photography, geometric color fields, artifacts, and readymades that are integrated with each other. At the same time, it extracts itself from his exclusive control as a photographer and serves as a functional waiting environment that holds countless potential frames to be captured by the museum visitors.

Luciana Kaplan
& Ruti Dolev Yrities
Give Me a
Moment to
Figure Out
Myself's Goals

David Acitika Lobby



precisely in their ability to maintain the existing design templates, so that many may not notice them at first glance. These turn the artist into “the invisible man,” who infiltrates the institutional infrastructure and embeds his own messages in it. In the video he created for the reception desk, Rozov performs almost the opposite action, where the hands that flip through the empty books wish to breathe life into the display wall of the still catalogs, which are on permanent display behind the

Yasha Rozov

Sign, 2020
CNC cut Perspex letters

Catalog, 2020
Video installation
15 blank hardcover books,
video projection
Participants: Amnon Yuhas,
Samuel Beraud Letz, Roni Ben Porat,
Carmel Barnea Brezner Jonas,
Mikka Chesno, Nuphar Shetu,
Nadav Verta, Tomer Tzur, Joram Rozov,
Shirley Faktor, Danielle Fischer

Banner, 2020
Manipulated readymade
PVC tarpaulin, mirror, digital printing

Yasha Rozov carries out various artistic interventions in the museum’s information platforms, including the museum’s logo at the entrance, exhibition banners, and the catalog display stand at the reception desk. As an artist and designer by training, Rozov takes on the museum’s graphic infrastructure, which is often left outside the scope of the artists who exhibit at the museum, and appropriates it as an alternative display platform. In the museum’s logo, for example, he rearranges the letters to create a play on the Hebrew meaning of Petach Tikva (lit. “Gate of Hope”), while the banner in the courtyard is now an empty template, where the word “image” has been replaced by a mirror that reflects those who stand before it. The power of these artistic actions lies

EPSON
EXCEED YOUR VISION

Yehudit Shlosberg Yogev
Music: Amir Boltzman
Natural Disaster, 2020

Video installation, 11 min.

Accompaniment and consultation: Itamar Mendes Flohor Cinematography: Itamar Mendes Flohor Drone cinematography: Barak Brinker Programming: Amir Boltzman Dog trainer: Doron Dog Training Editing: Dan Robert Lahiani, Renana Aldor Foleys: Tal Steinberg Dog: Albi Acknowledgments: Mamuta Art And Research Center, Ofer Loufer, Shimri Hagai, Sagit Mezamer, Galina Lulko, Shai Persil, Michal Gassner, Roy Golan

Yehudit Shlosberg Yogev's video work offers an alternative perspective on a visit to the museum and its surroundings from a bird's eye view. In the video's opening scene, the frame follows a dog hurrying towards an unknown location. The animal's urgent dash is replaced by an aerial view filmed from a drone that trails it, exposing the geographical connection between the museum, the park, and the zoo and the fact that the Petach Tikva Museum is surrounded by vibrant urban nature. The run is interrupted abruptly when the panting dog reaches its destination, which turns out to be the entrance to the museum.

The perspective offered by the drone engenders alienation and distance from the cultural baggage and the familiar route of the museum and conjures up military associations of surveillance and attack, hinting at an impending disaster. Gradually, smoke begins to rise from the

roof of the building, until a huge, burning hole opens in it. It becomes clear that the event that the viewers are witnessing is in fact footage of the screening, and the fire is not an aftereffect as one might expect, but rather the documentation of the projection screen itself as it catches on fire. The sound that accompanies the video comprises materials that were recorded in the neighboring Independence Park. These were compressed in a digital process to the point of overload, leading to the disintegration of the sound alongside the image's breakdown.

The destruction of a museum — an institution created for the protection and preservation of nature and historical cultures — is in fact the destruction of culture's "last resort," perceived as a threat to the whole of collective human memory. Under these circumstances, Shlosberg Yogev's video work points to the constant tension between the natural and the civilized, the real and the mediated, on the backdrop of impending calamity. The spectators watch the destruction of the building in which they sit as an out-of-body experience, where human

culture dissolves back into nature. The return to the "zero point" becomes an aesthetic and sensory experience but also a reflection on the state and value of the museum in an age of technological acceleration and global crisis.

Yasheva Rozzov Sistim. Cavitelos. Bainnöt

Orly Hummel
Labyrinth, 2020

Installation
Mixed media

Acknowledgments: Amos Jerbi,
Hagi Salmor, Hugi Shabi, Tsafir Or,
Eitan Yaffe

Orly Hummel turns the back gallery of the museum into a huge white maze, in which she incorporates sculptural references to the museum complex, playgrounds, and frozen traces of an absent human presence. She transforms the “white cube” of the museum into a labyrinthine space of meandering and discovery, inviting viewers to play and follow its gleaming corridors. Hummel, who alongside her artistic practice is also a set designer, created an installation where the space and the

sculptures function as one homogenous unit, beckoning visitors to immerse themselves in it. Throughout the maze she places architectural elements and functional objects taken from around the museum and the nearby Independence Park: a drinking fountain, benches, vegetation, and a game table. These have been replicated and adapted in the artist’s meticulous sculptural style, and now look like white fossils that break through the gallery walls.

Hummel’s maze is not only a playful puzzle in its contemporary meaning, but also carries its historical associations, from the labyrinth’s first iteration in Greek mythology to its different uses in the Middle Ages as a meditative space of ritualistic nature, emulating the search for God. At the same time, it also playfully alludes to the sense of disorientation or misunderstandings that are sometimes attributed to museums, wishing to counter them with an unmediated aesthetic experience.

Yehudit Shlosberg Yosef Anita Boltzman Natira! Disaster

gym: Ori Carmely,
Ruth Leonov, Tal Stadler
Transition Space, 2020

Installation and video
Mixed media
Cinematography: Itay Marom
With: Alex Krull

gym is an interdisciplinary group that explores the public space and operates in it. Its members are designers, architects, artists, and researchers who believe that the design of the public space requires integration of diverse ways of exploring, producing, and thinking. As part of the research carried out by gym at the Petach Tikva Museum of Art and its surroundings over the past year, the group mapped the public and semi-public spaces near the museum. The excursions throughout the nearby Ramat Warber neighborhood yielded documentation of temporary structures — some fulfill functional needs such as trash enclosures or clothes lines, others were constructed by children for their games, while the meaning of some remains obscure. The structure presented at the museum is an exact replica of one of the trash enclosures scattered throughout the area, which over the years have adopted other community uses, from storing personal belongings to displaying macramé crafts and paintings. The replication of the structure and its introduction into the museum creates a “transition space” of sorts, bridging the gap between the museum and its surroundings, and functioning as an in-between space, which fills, or possibly empties, the museal space.

The structure reappears in the video projected alongside it, establishing a mirror relationship between the physical object and the one in the video. The filmed monolog of museum guard Alex Krull shifts between ruminations about the present of the museum, the neighborhood, and beyond it, and imaginary global futures. This is the vision of a man standing on the threshold, in the liminal space that allows him to look from the inside out and from the outside in. The figure of the guard embodies the subtle tension between the representation of the institution and its interaction with the public, and his autonomous ability to look to the future as a prophet of sorts and offer new narratives for the role of the museum.



אורי חיימן לבית הילדים

Shahar Afek
Lick Me, 2020

Interactive installation
Photography, sound, and sculpture
Music: Guy Kochavi

The artist and chef Shahar Afek creates installations and performative pieces that combine the two worlds. Wishing to change the conventional “sterile” rules of conduct in a museum, and drawing on the idea of feeding as an act of generosity and hospitality, his work invites museum visitors to take popsicles that he made from the freezer and eat them while wandering through the exhibition.

The installation *Lick Me* functions as an edible archive of physical actions and mental states. The work was born out of the artist's personal experience, when due to an illness he had to avoid solid foods. On his doctors' recommendation, Afek switched to an ice cream and popsicle-based diet. Designed to cool the oral cavity, soothe, and nourish the body, the popsicles

became a source of comfort, allowing him to disconnect and dream. The popsicles are produced in several stages: First, Afek presses a lump of clay in his hands while performing different physical actions like dancing in the middle of the living room, sitting in a frog pose, walking towards the horizon and more. He creates silicone molds of the resulting figurines, which he then uses for casting the popsicles. The popsicle sticks are imprinted with verbal descriptions of the actions in which the molds were formed, which are revealed as the popsicle is eaten or melts away. The analogy between the popsicles and the artist's body continues through a text written in the first person, which emanates from the freezer when the doors open, accompanied by music composed by Guy Cohavi, and declares: “Now I have set, I am good and ready, lick me.” The work wishes to serve as a pit stop that doubles as both an ideological and physical nourishment station in the museum.

שימ: ארז
צארינגלי
רזיחילגונו
טאלסטיאליג
טרענסטיון
שארע

FIRE
FLIES
PROJECT



פרוייקט אש וצפצפים
— אש וצפצפים
האמנות והאמנות
האמנות והאמנות

In Freire's terms, the interplay between the malleability of the host and the efficacy of the para-site is understood as the difference between the banking concept's symbolic dialogue, dialogue that blocks social action (what he describes as being akin to "an alienating blah blah blah"), and "problem posing" education, that is, an understanding of social change from within the limits and contradictions of the social situations in which we are embedded. If the pedagogy of the banking concept is transactional, moving in one direction, para-sitic pedagogy is rotational, attempting to produce change from the limit-situations experienced through deeply embedded practices of articulation, analysis, and action. That change is not always about overcoming limits but about understanding them as the precondition for a reorganization of power and an assessment of what they make possible and impossible for those analyzing them. It is not by accident that the form he names for those articulating the analytic process of investigating limits is the "Culture Circle," as these solidarity groups pose a fundamental challenge to the hierarchical organization of culture and propose a cultural process that begins from an analysis of power. Freire does not do away with the representational and symbolic structures of the cultural field. Rather, he and practitioners of the pedagogy of the oppressed place them at the service of truly dialogic processes, suggesting that by moving between abstractions of power relationships and collective readings of these abstractions, groups produce the conditions of their own liberation.

EXITING THE LOGIC
OF THE HOST

In recent months, on a more global scale, the seams that have held together the contradictory practices of para-sites and hosts in the arts have started to unravel. Anti-gentrification activists occupied a

forum dedicated to the notion of "public" in the lead-up to the Istanbul Biennial. The migrant theater group Mind the Trap⁷ engaged with a previously hermetic conversation among cultural organizations contemplating why minorities (themselves absent from the event) do not engage in mainstream cultural institutions in Berlin. HOWDOYOU SAY AMINAFRICAN? (Yams Collective) withdrew from the 2012 Whitney Biennial on the basis of micro- and macro-political practices of institutionalized white supremacy.⁸ Artists invited to show their work on social issues withdrew from the 2014 Sydney Biennial due to the biennial's involvement with Transfield, a company that contracts with the Australian government to manage its controversial offshore mandatory detention centers for asylum seekers; as a result, migration activists called for the art world to dispense with heroic narratives of the artist and focus on those organizing in Australian detention.⁹

Though very different in circumstance, each event called into question the hypocrisies of activating social justice motifs in hegemonic institutions that, due to their structural makeup, are divorced from the possibility of social justice action. Cultural workers have been polarized in their responses, exposing a conflict that repeatedly articulates itself when projects within the arts attempt to engage in socially progressive projects: a conflict between commitments to social justice and the liberal values upon which most cultural institutions are based. The fundamental difference between commitments to antiracism, anti-imperialism, and problem-posing curricula and these liberal foundations

is often glossed over and neutralized in the speed of spectacle production. In the examples of the withdrawals from the Sydney and Whitney Biennial, conflicts that are often unarticulated, or, at the very least, hidden behind the gloss of production, were brought into public view. For each of these struggles waged in public, however, there are many more that take place in silence: practitioners who have not found a collective voice, those who feel out of their depths, those who feel that they have too much to lose to speak out, and those whose struggles are represented by artworks and projects within institutions of culture, but who are nowhere near a position in which they might be heard by these institutions.

If there is to be a future of politicized para-sitism, it will have to emerge from the coordination of

such experiences — whether those of paid workers, artists, and "community participants," or those endlessly referred to, but excluded from, the field of organized culture. As late neoliberalism exposes what lies beneath the modes of inclusion of its earlier iterations in violent acts of policing and recrimination, the distance between the para-site and the host is lessened. In this, the very existence of the para-site is threatened, and silent and clandestine para-sitism may no longer be an option. It might rather be necessary to move from this quieter phase to one of amplifying contradictions in order to become more conflictual. If facilitated, such strategies might be opportunities for para-sites to gain, by way of exit or rebellion, new consistency and new ground.

⁷ This video was brought to my attention by the curator/educator Nora Sternfeld and can be found (in German) on YouTube. See "Intervention am Deutschen Theater: MIND THE TRAP 9.1.2014," video, 6:15 min, Jan. 9, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=JTN3WT41AaY> (accessed Nov. 20, 2014).

⁸ Ben Davis, "The Yams, On the Whitney and White Supremacy," *artnet* (May 13, 2014), <http://news.artnet.com/art-world/the-yams-on-the-whitney-and-white-supremacy-30364#.U4kpMRnsXqN.facebook> (accessed Nov. 20, 2014).

⁹ "Liz Thompson explains why she is not speaking at the Close Manus rally on Saturday," *Crossborder Operational Matters* (Feb. 28, 2014), <http://xborderoperationalmatters.wordpress.com/2014/02/28/thompson-re-rally/> (accessed Nov. 20, 2014).

Shahar Aïek Lick Me

Little has been said by or about those who toil at the margins of these processes. What are the stories of those attempting to carry through the project of cultural critique that is linked to the projects of social justice lurking within the frameworks of such hegemonic cultural institutions?

In everyday parlance, far away from the annual reports, conferences, and glossy brochures, such practitioners often describe themselves in jest as “parasites” or as engaged in acts of para-siting: living off the wealth of their hosts — their material resources and symbolic capital — attempting to redistribute cultural funding, reallocating cultural resources, and reorienting cultural projects toward progressive social and political outcomes.

The term parasite, most widely understood through its microbial definition, in fact comes from the human world and refers to those who *para* (sit alongside) *the sitos* (the food) but also *the situs* (a local place). The parasite was, in the 1600s, understood as a “hanger-on,” as a “toady” — a person who lives off others or one who eats from another’s table. Then, as now, parasites were understood as characters oriented toward collectivity and inter-dependence who did not fend for themselves. They had a penchant for redistribution, always taking from those who had more. They were pests, bottom-feeders that were associated with the lower classes.

A number of contemporary cultural projects have made use of parasitic relations: for example, artist Michael Rakowitz’s *paraSITE* dwellings, developed in the late 1990s and given out, free of charge, to numerous homeless people in several East Coast cities, draw on urban building’s HVAC systems for heat and air to keep the dwellings inflated. In another instance, the media collective CAMP suggests a parasitic relationship between their online archive of densely text-annotated video material, Pad.ma, and official media databases. These projects understand the parasite to be

markedly outside of and drawing resources from the architectures and repositories that are their hosts.⁴

A second kind of para-site, though not often named explicitly as such, can be read in projects of institutional critique, in which an outside agent, most often an artist temporarily embedded in a cultural institution, engages in deconstructive readings of institutional collections and processes, attempting to intervene in them from the inside. While such projects in their interface with various publics have a general aim to effect relations beyond this inside, and have importantly observed there is no absolute “outside” of the field of social relations of art or cultural institutions, they are rarely defined by their direct solidarity with specific groups who see themselves as other to the cultural sphere.

The para-sites that I am addressing in this text are those who sustain work within cultural institutions through ongoing and embedded relationships, those who “sit at the tables” with those at the helms of hegemonic processes, all the while committed to the project of social justice, *somewhere else*, in direct contact and negotiation with critical social agents. They run para (outside/ beside), but also *within*, and understand themselves neither as autonomous nor as exclusively engaged in struggles framed by the language and concerns of the dominant cultural institutions from which they draw resources. They are organizing for social changes that are located in other sites, in concrete struggles with accountabilities beyond the art world’s often hermetic focus on itself or its phantom mirroring of social process. While not ignorant or neutral with regard to the politics of their hosts, they and the constituencies with whom they

work are not fixated upon these politics, and they struggle not to be contained by them. Their practice and their concerns are therefore experienced as both within and profoundly without.

Such para-siting does not exist as a cited body of knowledge nor as an identity as such. It and its proponents lie among what philosopher and theorist Michel Foucault once described as the “banal facts”⁵ of institutional culture.

Its agents speak of it only in whispers and rants, in their desires and in their dreams, far away from the ears and feasts of the host body. Rather than a backdoor utterance, an accidental position, an individual approach to a profession, or a clandestine survival strategy, what would it mean to take this role of

the para-site seriously and understand it as a coordinated political project?

THE DANCE BETWEEN PARA-SITES AND HOSTS

An organism lives very well with its microbes; it lives better and is hardened by them. Michel Serres, *The Parasite*, 1982

What can we learn from this particular genealogy about para-siting as a political project? What is it that characterizes this activity in the present? And what is it that distinguishes it from the vague characterization of instrumentalization on the one hand and the proliferation of “_____ art” headings on the other? Both of these descriptions obscure what is really at stake when cultural workers become involved in social justice projects, reorienting them away from disinterested definitions, hermetic analyses, and the very

hierarchies of taste and learning that they attempt to escape.

To answer these questions we must turn our attention from the terrain of the cultural field’s many acts of self-representation (whether these be artworks or explanatory fora) to its various modes of production — the pre- and post-representational, micro-political terrains wherein most of those who work in culture spend their labor time. It is here that we find the commitments and effects of parasitic inhabitations most poignant, and it is here where the dance between para-sites and their hosts so often takes place.

Over the years, alongside my own work amid the contradictions of gallery, artistic, and community-organizing practices, I have conducted workshops with current cultural and would-be cultural workers, many of whom were committed to socially progressive ideas. I have asked them to outline the chain of production for their exhibition and education projects — the phases — before they are made public. In almost all cases this chain is unidirectional and consistent with what Brazilian educator and philosopher of critical pedagogy Paulo Freire describes as the “banking concept” of education. Beginning with the socially relevant or transformative idea of a director, artist, educator, or curator (or, in more extreme cases, a private donor), the cultural project is initiated in the top levels of an organization, shared with those charged with delivering it to a public, and delivered by way of participatory and engaging activities. This public is either “targeted,” based on the degree to which their perceived identities or interests conform to a particular social category, or is considered as a “general public,” which means middle- to upper-middle-class people who are arts educated or are hoping to gain cultural capital by means of their association with galleries.

The banking concept, with which many will be by now familiar, was developed in Freire’s *Pedagogy of the Oppressed* in 1968. It refers to a

transactional understanding of education in which those perceived to be in possession of knowledge deposit what they think they know to those perceived to be without it. When Freire wrote about the banking concept he was referring to a more simplistic notion of banking than we are familiar with now. In today’s cultural institutions, this metaphor might be updated to include the invisible entities that exist around the edges of cultural knowledge transfer: the subjectivation of poorly paid workers; the involvement of corporate and bourgeois elites as funders, lenders, brand collaborators, and partygoers; the

production of passive audiences for discursive spectacle events; and the role that art and galleries play in the gentrification and social pacification processes, to name a few. Thus, it is the case that while a socially progressive education or exhibition program may take place on the level of content, in the process of its production it may reinforce a chain of subjectivations that instills its very opposite in producing these (above) socially regressive tendencies.

The host, while seeming outwardly amenable to progressive social elements, minority communities, etc., is so only when these initiatives and groups coexist with this banking concept and the invisible elements it solidifies. To critics of culture — many of whom take part in the endless representational events on the topic of progressive politics — this may seem obvious.

For those who toil in the less visible education departments (or in less visible ways seated in other departments), it is very rare that they are able to bring the questions of social justice and radical pedagogy they exercise in solidarity with certain communities into the organizing principles of the cultural frameworks in which they operate. In fact, in many cases,

these frameworks instead infiltrate their projects, curbing collective and political potentials. This is clear in micro details such as questions of who is named and who is not in community projects; who speaks about projects in public, and who does not; how reflective fora are organized to structurally differentiate between “professionals” and “participants”; and how the limited finances of projects are distributed and often barred from meaningfully reaching those engaged in social struggle and in the precarious conditions and uncertain durations of institutional commitments to social process.

WHAT DO WE KNOW ABOUT PARA-SITES?

Every parasite that is a bit gifted, at the table of a somewhat sumptuous host, soon transforms the table into a theatre. Michel Serres, *The Parasite*, 1982

In biological terms, what we learn from the genealogy of Community Arts in the politics of the present is the difference between the commensal, an organism that benefits from its attachment to its host without harming or affecting it; the para-site, which has the capacity to alter or harm it; and the cryptic organelle, a cell often found in fungal para-sites, which, in adapting to “new demands, or perhaps a relaxation of demands,” is at their cellular level, forever changed. At their extreme, cryptic organelles “are degenerated and transformed beyond recognition.”⁶ This cellular level of microbial para-sites — and its corollary in group composition in the human para-sitic world — is often where strength is built and where the power of the host can do its greatest damage.

⁴ View further details about *paraSITE* on Michael Rakowitz’s website. For more information on the para-site, visit the pad.ma archive via CAMP: https://pad.ma/texts/padma:10_Theses_on_the_Archive/10.

⁵ “Everybody is aware of such banal facts. But the fact that they’re banal does not mean they don’t exist. What we have to do with banal facts is to discover—or try to discover—which specific and perhaps original problem is connected to them.” Michel Foucault, “The Subject and Power,” *Critical Inquiry* (Summer 1982): 779, http://www.unisa.edu.au/Global/EASS/HRI/foucault_-_the_subject_and_power.pdf (accessed Jan. 12, 2015).

⁶ A special thank you to Brian Holmes and Claire Pentecost for their reference to the role of organelles. See Claire Pentecost, “Notes from Underground,” in *Documenta (13): 100 Notes—100 Thoughts* (Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2012); and Brian Holmes, “After the Stark Utopia: Political Economies of the Future,” presentation, “The Spirit of Utopia, Whitechapel Gallery,” London, Aug. 8, 2013.

in the fundraiser — a significant portion of the entire construction budget.¹¹ And so, in the efforts to establish the Yad Labanim House in Petach Tikva, the community was not only an initiating and driving force, but also a funding factor, whose moral and financial support was crucial to opening the complex and establishing a unique prototype of the use of crowdfunding in a public cultural institute.

The communal nature of the institution is also manifested in the unusual way that the museum’s art collection grew, particularly in the first decades under the direction of Baruch Oren. Oren was an educator without any art or museological training, but he filled the place with content and activities, including radio station broadcasts, a publishing house, a library, and other cultural and educational activities. He also expanded and cultivated the museum collection. Thanks to his close ties with the bereaved families, they entrusted him with paintings, drawings, and sculptures created by their loved ones, and even purchased artworks for the collection in their memory. Moreover, he encouraged local artists and collectors to display and donate artworks that over the years accumulated into an eclectic collection that numbers thousands of items.¹²

In those years, the collection was considered a “public resource” in a very literal sense, and items from the collection were even loaned to various urban and community uses, like an art exhibition at a school or as décor for municipal offices.¹³ These uses suggest that in its early stages, the institution’s resources were there to serve the public first and foremost and assimilate into the fabric of the city’s community life, while the “traditional” museum and curatorial considerations, which put the wellbeing of the artworks first, were seen as secondary.

The climate steeped with questions about the future of art institutions, mentioned at the beginning of this text, has spawned a curatorial and theoretical trend that we can simply call

“the museum as.” Countless exhibitions, conferences, and texts have endeavored to point to other institutions and fields as possible sources of inspiration for the future institutions that museums could become.¹⁴ In recent years, under the direction of Drorit Gur Arie, the Petach Tikva Museum of Art has undertaken an ongoing process of self-examination. This process was carried out through exhibitions, publications, research, and commissioned interventions, wishing to expand and redefine its boundaries of operation and enable greater public access to its resources as a social and political act. In light of these trends, it is interesting to revisit “the Home,” as city veterans still call it sometimes, as a useful organic category that shifts between past and future, delineating the realms of operation and public engagement in the future institution.

And so, the reading I wish to suggest for the Yad Labanim House and the Petach Tikva Museum of Art within it, is of an institution born out of the community and for it, informed by innovative and evolving thinking about new models of assembly, memory, mutual support, and being together, in response to public needs that emerged following the establishment of the State of Israel. And while the values and circumstances that shaped the complex’s activities in the first decades continue to change over the years, those who operate within it have a responsibility to read the map of needs and the urban expansion around it, and to adapt it to the changing political, cultural, and social climate, so that it will continue to preserve that ancient DNA.

¹¹ “Commemoration of the Casualties of the War of Independence in Petach Tikva”.

¹² Some exceptions are a collection of works by the French Jewish sculptor Naum Aronson, discovered and brought to the museum collection by Petach Tikva Deputy Mayor David Tabachnik during his visit to a French orphanage after World War II, as well as a number warfare and ammunition items deposited in the collection in its first decades. Over the last two decades, under the direction of Drorit Gur Arie, the museum started to actively collect international artworks as well as to purchase contemporary artworks, as is the practice of major museums in Israel and worldwide.

¹³ See Cohen Schneiderman, H., “The Municipal Museum of Art: From Properties to Resources and from Ownership to Usability,” *Museum: Use Value*, Tel Aviv: Resling, 2014 (in Hebrew).

¹⁴ In the Israeli art scene, we could think in this context of the exhibition presented at the Israeli Pavilion at the Venice Biennale (2019) under the name *Field Hospital X*, the exhibition *Art School* held at the Tel Aviv Museum of Art (2016) (both curated by Avi Lubin), and the conference *The Museum as Infrastructure* held by MoBY (Bat Yam Museum of Art) and accompanied by a special magazine issue of the same title (2017). In the international arena, there are even more examples, among which we could mention the Taipei Biennial that opened in 2018 under the title *Post-Nature - A Museum as an Ecosystem*, *The Museum as Hub* platform, the *Museum as Parliament* project at the Van Abbemuseum (2018), as well as books, papers, and essays, including: Manacorda, F., “For Whom do We Write Exhibitions? Towards a Museum as Commons,” *Stedelijk Studies* 4 (2016); Groys, B., “The Museum as a Cradle of Revolution,” *E-Flux* 106 (Feb 2020); Petrovich, D., and R. White, *As Radical, as Mother, as Salad, as Shelter: What Should Art Institutions Do Now?*. New York: Paper Monument, 2018.

In many mainstream cultural institutions a dichotomy exists between those attempting to make good on culture’s claim to catalyze social transformation from below and those who make use of these claims to build networks based on hegemonies of taste, class, and education from above. Far from the heroic position of the historical avant-garde, the former are critical agents — whether they be institutionally named as artists, curators, educators, or “community partners,” who often understand themselves to be “parasites” or as engaged in acts of “para-siting.” By this, they/we refer to the act of attaching oneself to hegemonic (or, at the very least, deeply conflicted) hosts, attempting to enact critical and socially transformative practices of art and the public — and on the philanthropic dollars that have been attributed to them — in environments that may speak to these same goals but operate in fundamental contradiction. The para-site occupies a terrain that is both inside and out and that is very often located in the shadowy greys, placing its body in infrastructures with desires and accountabilities that exist in parallel, in other sites, and in the name of social justice.

WHAT IS THIS
PARA-SITIC TENDENCY?

The parasite is also a guest, who exchanges his talk, praise, and flattery for food. The parasite is noise as well, the static in a system or the interference in a channel... it is both the atom of a relation and the production of a change in this relation. Lawrence R. Schehr,

¹ “Para-sites like us” is an ongoing research project initiated by Janna Graham. Graham’s series of texts examines the para-sitical condition as a potential coordinated political struggle, one that might “make good on culture’s claim to social transformation” by working para (i.e., alongside), within, and as other to institutions. This essay has been excerpted from a series of texts published in 2014-2015 on Six Degrees Online Residency and Publishing Platform. New York: New Museum.

² Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2007).

³ Brian Holmes, “Liar’s Poker: Representation of Politics, Politics of Representation,” *Springerlin* (accessed Nov. 20, 2014).

translator’s introduction to Michel Serres, *The Parasite*, 1982

In the UK, where I am based, the trajectory leading to the para-sitic one is quite clear. It is the result of the progressive reconsolidation of cultural resources into mainstream cultural institutions — a re-territorialization of the explosion of small, funded, grassroots cultural practices that occurred through the Community Arts movement in the 1970s, reinstating the old arbiters of taste and high culture in neoliberal clothing.

Many of those who continue the legacy of these movements — whose primary aim was a redistribution of cultural resources into the projects of social justice in solidarity with the poorest and most marginalized communities — do so at the periphery of organizations at every scale. These organizations, while often showcasing socially progressive art, are increasingly structurally oriented toward securing social hierarchy by providing greater levels of access and influence to corporations, real estate developers, wealthy individuals, and paternalistic state policies.

This shift, from a coordinated critique of culture linking the projects of feminism, antiracism, anti-imperialism, and working class solidarity to a present when this same critique secures social and class hegemonies, is described by sociologists Eve Chiapello and Luc Boltanski (and quoted by many others) as a central facet of the neoliberal project.² Political philosopher Brian Holmes has pointed to the implications of this process for the art field in the double game of cultural institutions that present radical art and culture with no interest in supporting radical social consequences.³

the Netherlands, considered one of the forerunners of this trend.³ However, as Claire Bishop points out in her book *Radical Museology*, in the case of the Van Abbemuseum, the focus on critical introspection, exposing the inner workings of the institution, and experimental participatory shows in a laboratorial format, led to significantly lower public attendance, and consequently, to cuts in the museum's public funding.⁴ Meaning, ironically, the very artistic and directorial decisions meant to undermine power structures and turn the community into a more significant stakeholder in the museum, actually generated the reverse effect and over time reduced the frequency of its visits to the museum.

In many ways, the case of the Van Abbemuseum is no different than that of other museums in Israel and worldwide, including the Petach Tikva Museum of Art, which in recent years are facing cuts in the public funding on which they have come to rely. And while these trends are the target of criticism, especially the adoption of a neoliberal logic that looks for cultural value or social contribution in the income column and visitor figures, they also illustrate the discrepancy between the self-perception of art institutions and their directors and how they are perceived by their neighbors and potential publics.

While the design of most art venues still represents the concept of a "white cube," which is aimed at providing optimal, purportedly sterile conditions for the display of artworks, it has now become clear that just as art is inseparable from the context of its making, its display also does not exist in a vacuum, divorced from any social, geographic, and political circumstances. When we come to present a project or an artwork in a particular institution or space, it is not enough to ask about their meaning and relevance to the artist's body of work, the art displayed next to them, or their status in the artworld, we must also examine them in the broader (or more narrow) context: What is the meaning of bringing them into these

specific institutions, in this specific time, in these particular city and community? How do they operate in relation to and within all these? While this may seem fairly obvious, the fact that contemporary art venues in Tel Aviv, London, New York, or Paris habitually present the same artists, often seeming as direct extensions of one another, attests that these questions are still far from the top of the agenda in many institutions.

The exhibition *Now Open* wishes to bring these questions and institutional transformations to the fore and to offer the very act of exploring them as an artistic process. It features artists working with architecture, design, education, and performance, who have been invited to intervene in the museum's architectural and operational infrastructures and propose interpretations and alternative options for the museum visit. This choice wishes to position the museum as a functional public space that will foster and encourage human interactions. At the same time, it also strives to set in motion an ongoing process, within which the discussion of the museum-community relationship will become a more transparent and communal process in itself.

The featured works turn to look at the fundamental conditions and resources available to the institution — the environment, structure, lighting, signage — and to offer options for using and rethinking modes of movement and conduct in the museal space, as well as the exchange between the museum and its environment. They bring playful and whimsical elements into the visiting

experience, turn the visitor into an active participant in the design of the exhibition, and bring fundamental questions of visibility, accessibility, and user experience. These actions showcase the idea that changing the fabric of the museum-public relationship does not necessarily mean radical changes or dramatic gestures of leaving the museal space for the street, the neighborhood, or the city square. It starts with introspection and directing questions

inside, at the everyday infrastructures and habits, which sometimes become invisible.

A HOME BEFORE A
MUSEUM: OSCILLATING
BETWEEN PAST
AND FUTURE

The Petach Tikva Museum of Art is currently operating in a multifocal complex, which includes the city archive, The Founders Historical Museum, a visual art school, and Yad Labanim House. The story of its inception probably starts with a column penned by Dr. Miriam Shapira and Slava Danziger Kaspi, which was printed in *Davar* and *Haaretz* newspapers after the 1948 War. The two mothers who have lost their sons in the war wanted to join forces

with other bereaved mothers and uphold their memory through Yad Labanim — a memorial for the fallen. The publication wished to enlist more members to promote the commemorative efforts, but also to form a community around personal loss, in order to "uplift mothers and bring them back to life."⁵ With the establishment of the State of Israel, the idea began to gain momentum and thanks to the efforts of bereaved families and the support of the Haganah organization and the first mayor of Petach Tikva, Pinchas Rashish, in 1951 the architects Andre Leitersdorf and Iliya Belzitsman were commissioned to design the first Yad Labanim House in Israel.

In a departure from the familiar commemoration traditions in those years, which consisted mostly of tombstones and monuments, the two were asked to design a monumental and impressive complex that at the same time will also be vibrant and active.⁶ These guidelines reflected a new perception that wished to replace burial landmarks and monuments that stand desolate for most of the year with a "living home" that will interweave the memory of the dead as part of everyday life. And although the combination of cultural activities and military commemoration may seem problematic or at least perplexing from today's perspective, this initiative assumed a Gordian Knot between cultural activity and life itself. And so, "the Home" as it is still called by many to this day, gradually started to surround itself with a library, an art collection, city archive, museums, and a range of cultural and educational activities for the public.

This marriage between the commemoration of the fallen soldiers and educational and cultural activity was probably rooted not only in ideological foundations but also in municipal needs and administrative considerations. Indeed, the difficulty to combine the two into an activity program that would appease all those involved has been a focus of controversy and debate since its inception. In fact, there are many testimonies that

after its inauguration on the eve of the 1953 Independence Day, the building stood empty and inactive for more than six months until Baruch Oren was appointed its first director.⁷ And although from today's perspective, we could criticize the cultural activity held in the complex during its first decades, which was tinged by collective bereavement and mobilized in the service of political and national ideologies — at times without any distinction between culture and militarism,⁸ I would like to offer another reading.

When I first started working at the Petach Tikva Museum of Art in 2016, I noticed that some of the staff as well as the veteran residents of Petach Tikva would call Yad Labanim simply "the Home."⁹ The minutes of municipal meetings, and the memoirs of the architects and other key figures in the city from the early days of the complex, reveal that this is not just a casual custom that has taken root over the years as a form of shorthand. In fact, most people

involved in the project referred to it as "the Home" even before it was established, like a conscious decision to underscore the meaning it holds.

While it is hard to point to the exact historical moment when the Yad Labanim initiative of the mothers, who wished to come together around the joint commemorative efforts, took on the form of a house, or a home, the decision marks a fundamental aspect in its founders' vision for the place and its relationship with the community. The choice of a home reflected the structure's nature, ways of use, and sense of intimacy and belonging that they wished to engender in it, both

for the bereaved families and for the people of Petach Tikva. To some extent, this is a declaration that in the balance of identities between an "impressive and monumental structure" and a "vibrant and active complex" that its planners had to meet, the latter gained prominence as a testament to a "spontaneous bottom-up process," shaping an institution that serves "as a communal space more than a national object."¹⁰

And while the moniker "the Home" originates in the historical mindset during the complex's early years, language and its contemporary uses are never only the product of an ideological directive, but are also the markers of social acceptance, which simultaneously function as the product and the creator of reality. The staying power of "the Home" as a term of endearment over the years, as I choose to read it, not only attests to the communal and intimate vision of this institution in its past, but also to the ancient DNA it holds, passed down

through the generations.

Browsing through the city archive, we learn that this vision was indeed not a top-bottom directive, but also enjoyed the community's support in real time. The protocols of a board meeting of July 1952 (about a year before the complex's inauguration) show that the project lacked significant funds needed to complete the construction and develop the adjacent Independence Park. And so, the board members offered to launch a fundraiser to procure the funds from the public. The Yad Labanim financial report that the Mayor presented before the board only a month later details 20,000 Israeli pounds collected

³ *New Institutionalism* began as a curatorial approach in the early 2000s, led by curators and directors that sought to set in motion participatory and democratizing processes from within the art institutions. For further reading, see Ekeberg, J. (ed.), "New Institutionalism," *Versted#1*, Oslo: Office for Contemporary Art, 2003; Möntmann, N. "The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future" in *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Raunig, G., and G. Ray (eds.), London: MayFlyBooks, 2009. The term *Museum 2.0* is borrowed from *Web 2.0* — the second generation of websites, centered on user generated content. One of the figures identified with this notion is American cultural director and writer Nina Simon, who wrote the blog *Museum 2.0* on the subject of community and museum participation in 2006-2019. To read about the *Arte Util* project and the notion of usability that stands at its core, see www.arte-util.org.

⁴ Bishop, C., *Radical Museology: Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig, 2014.

⁵ The column is quoted in its entirety on the Yad Labanim website. According to the website, it was published in the newspapers *Davar* on 28.12.48, *Haaretz* on 19.12.48 and *Davar Hapolet* on 23.11.48 (in Hebrew).

⁶ Leitersdorf, A. and I. Belzitsman, "The Commemoration Project in Petach Tikva", from *A Decade to the Yad Labanim House*, 1963, Petach Tikva Municipality (in Hebrew).

⁷ See the minutes of the board meeting of 15.10.1953 in "Commemoration of the Casualties of the War of Independence in Petach Tikva, during the tenure of Mayor Pinchas Rashish and his successor Mordechai Krausman," the Oded Yarkoni Historical Archive of Petach Tikva website (in Hebrew).

⁸ See "Campus: Avshalom Suleiman in Conversation with Zvi Efrat," *Museum: Use Value*, Tel Aviv, Resling: 2014 (in Hebrew).

⁹ The dual meaning of the Hebrew word "ba'it" בית as both home and house is of course critical in this instance.

¹⁰ "Campus: Avshalom Suleiman in Conversation with Zvi Efrat."

Director: Reut Ferster
Chief Curator: Dr. Irena Gordon

Now Open
March 2021
Curator: Or Tshuva

Artists
David Adjika
Shahar Afek
Yaniv Amar
Ofri Cnaani
gym: Ori Carmely, Ruth Leonov, Tal Stadler
Orly Hummel
Luciana Kaplun and Ruti De Vries
Yasha Rozov
Maya Sharabani
Omer Sheizaf
Yehudit Shlosberg Yogev, Amir Boltzman

Exhibition
Production: Maya Klein
Registrar: Sigal Kehat-Krinski
Graphic design: Ayal Zakin, Gil Warnick
Video and sound systems installation:
Pro-AV Art Technology
Lighting and mounting assistance: Uri Batson
Copyediting and translation: Maya Shimony
Mounting assistance: Amnon Oved

Catalog
Editor and writer: Or Tshuva
The essay *Para-Sites Like Us*: Janna Graham
Graphic design: Ayal Zakin, Gil Warnick
Copyediting and translation: Maya Shimony
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

ISBN 978-965-7461-36-5
Copyright © 2021, all rights reserved to
Petach Tikva Museum of Art

The exhibition **Now Open** centers on the relationship between the museum and its public. It presents projects created through extensive research processes by artists and creatives working with architecture, design, education, and performance. The participants were invited to intervene in the architectural and operational infrastructures of the Petach Tikva Museum of Art and offer interpretations and alternatives for the museum visiting experience.

As its name implies, **Now Open** celebrates the fulfilment of the awaited hope to reopen the museum doors after a long period in which culture and art institutions all over the world were closed to the public. At the same time, it asks how can we do this in a “healthier” way (and not only in the epidemiological sense): How to act as a more beneficial and meaningful public institution, which draws from the communities in which it is embedded, nurtures them, and maintains collaborative exchange and mutual learning? These questions are the extension of an ongoing process in which the Petach Tikva Museum of Art looks inward, with the intention of pushing and redefining its boundaries, and increasing public access to its resources as a social and political act.

The exhibition wishes to address these institutional quandaries and to offer the process of grappling with them as an artistic act. The works featured in it turn to look at the fundamental conditions and resources available to the institution — the environment, structure, lighting, signage — and to propose options for using and rethinking modes of movement and conduct in the museal space, as well as the exchange between the museum and its surroundings. They introduce playful and whimsical elements into the visiting experience, turn the visitor into an active participant in the formulation of the exhibition, and put forward essential questions of visibility, accessibility, and user experience. With this, the exhibition endeavors to expand the perception of the museum as a public space that encourages human interactions, while setting in motion an ongoing process to make the discussion of the museum-community relationship more transparent and communal.

OR TSHUVA

THE QUESTIONS WE MUST ASK

In 2003, artist Olafur Eliasson turned the Turbine Hall at Tate Modern into a vast “indoor solarium.” Over six months, *The Weather Project* was visited by a record number of more than two million people, some of whom spent hours lounging on the hall’s floor, absorbing the light and warmth of the giant artificial sun placed at its center. Something about the concoction of an optical spectacle, the nod to the British “weather culture,” and the transformation of the didactic and controlled venue into a sensory experience of being enveloped by the space, has spawned one of the most popular exhibitions in the history of Tate Modern.¹

In the years since, under the auspices of what became known as the “Participatory Turn,” many galleries and museums around the world have been working to reshape their organizations and exhibits as accessible and engaging spaces, which will encourage the public to explore, participate, and spend time in them. These changes are also reflected in the redistribution of museum resources to accommodate new research projects, residency programs, outdoor projects, and community programs, as well as the introduction of new roles, including public program curators, engagement curators, experience designers and the like. Alongside all these, we can also point to a broad shift in the perception of the curator’s role, which is gradually changing from its original essence of a keeper and slowly becoming that of a facilitator — meaning, no longer the one whose role is to “safekeep and preserve” the institution’s treasures, but rather the one whose role is to facilitate, connect, and mediate.

In recent years, there is a growing realization that representations of inclusion and social awareness that remain within the bounds of curatorial texts and exhibition spaces are not enough, and these principles and values must also be

applied to how art institutions operate. These insights are supported, among other things, by activist coalitions such as Gulf Labor, Art Not Oil, Occupy, Decolonize This Place, and especially in the past year the Black Lives Matter movement. These wish to render the decision-making processes in cultural institutions more transparent and democratic and demand ethical and socially responsible conduct in all institutional practices — from disclosing

meeting minutes and decision-making processes, through donor identity and the source of their funding, staff employment conditions, exposing the artworks’ provenance and how they made their way into the museum collections, down to the institution’s recycling and carbon footprint policy.²

It is through this climate that contemporary curators, theoreticians, and art institutions have been trying to navigate in recent years. They ask themselves fundamental questions about the need for their existence, their scope of action and authority, the dark aspects of their history, and the ability to interact, serve, and share with the public their resources and how they are managed. They are looking for new, experimental and open-ended curatorial models, and try to envision the future institutions they can become. All this is carried out with the hope of overcoming the social, economic, political, and technological changes that have taken place since the first public museums opened in the 19th century, without becoming decadent institutions that perpetuate injustices and social disparities, or obsolete and desolate architectural beasts.

Some representations of this discourse can be found in the *New Institutionalism*, *Museum 2.0* and *Museum 3.0*, the *Arte Útil* project led by the artist Tanjia Bruguera, and in the activity of the Van Abbemuseum in Eindhoven,

¹ Gompertz, W., “Olafur Eliasson: Will Gompertz reviews the Danish-Icelandic artist’s show at Tate Modern,” *BBC News*, July 2019.

² For further reading about the activity of these coalitions in the international artworld in recent years, see Not an Alternative, “Institutional Liberation,” *E-flux 77* (Nov 2016); Mckee, Y., *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London: Verso, 2017.

