

לביטוי בתיאוריה המעשית של הדיון במרחב האוצרותי, של מצב הדחיפות שנוגד מהגילוי האנרגטי הדרוש לתיאוריה. הקריאות המוקדמות שלי בתיאוריות פוסט או דה-סטרוקטורליסטיות ובמחשבה הדלזיאנית באות לידי ביטוי בתוכנית ללימודי אוצרות כשדה אופרטיבי של הצעות לעבודה מעין זו.

עשית תנועה מרתקת בין פוקו בהתחלה, דרידה אחר כך, וכיום דלז וגואטרי, אנגמן ואחרים - את מתכתבת איתם, בהתייחסות מרובדת.

אכן, זו היתה התנועה, ועכשיו אני בתוך דלז וגואטרי, שאינם חווים תרבות דרך האובייקט אלא דרך האפקטים שלו על משהו: על מערכות, על יחסי הברדל, על היווצרותו של שוני בין אנשים. במגע שלי עם אובייקט או עם יצירה נוכחים ביטויים שדרכם אנחנו חווים את התרבות בת הזמן, את ההבדל התרבותי במקום שבו הזמניות מתהווה, וכך אני גם מלמדת אותם: דרך האפקטים הפתוחים שלהם. אחת העבודות של אטאמן מציגה את סיפורן של ארבע נשים מוסלמיות בטורקיה, שכל אחת מהן חובשת פאה נוכרית מסיבה אחרת: מתוך התנגדות, רצון להתחפשות, הזדהות רגשית ודתית או לצרכים מסחריים (למשל אצל הזונה הטורנסקואלית).

כביכול, זהו תיאור של ארבעה מקרי מבחן ספציפיים, אבל האפקט של העבודה הוא להפוך את היוצרות ואת ההבנה שלנו ביחס למערכות היחסים בין נשים ואסלאם. מסתבר שניתן למצוא שם הרבה יותר אפשרויות של משחק חופשי והמצאה עצמית מכפי שנהוג להבין או לחשוב עליהן במערב. האפקט אינו מופיע דרך ההיסטוריה או באמצעות האונטולוגיה המקובעת שלהם. הניסיון שלי הוא להבין דרך ובאמצעות האפקטים האלה את הבעיה העכשווית הדחופה יותר מבין הבעיות הרבות שעומדות תמיד על הפרק, חשוב לי מאוד לבטא בעשייה את ההבחנה בין "חירום" (emergency) לבין "דחיפות" (urgency). בתרבות של חירום, אנחנו כבולים באורח דטרמיניסטי לכוון שיצר את מצב החירום, כוח שקושר אותנו לפרדיגמה הרומיננטית באמצעות הצורות שבהן הוא מייצר ומנפיק את אופני ההיקבעות של הפעולה. ואילו הדחיפויות הן האימפרטיבים או הציוויים השונים שאנחנו יכולים לזהות ולהפעיל עבור עצמנו, ולטובתנו. הבנת עצמנו כ-"implicated", כמעורבים אקטיביים ובעלי תחושות של אחריות ומחויבות, כחלק מנרטיב אופרטיבי שבתוכו אנחנו מתפקדים. ההחצנה עוברת דרכנו - לא כקהל אלא כפועלים, דרך הגוף ודרך הפעולה שהגוף עושה במרחב. אלו הן תנועות צרדיות שעליהן אנחנו יכולים להחליט באיזשהו אופן, כאגנדה שאינה בהכרח תגובה למשהו. האפקט עבורי הוא מעין מפגש בין תיאוריה פוליטית למעשה תרבותי,

והאמנות היא מקום שבו האפקטים האלה גם באים לידי ביטוי מובהק כחלק מהעכשוויות וגם מייצרים את העכשוויות בפעולת הייצוג. לפי דלז, שבהמשך לפוקו מפתח פילוסופיה של התהוות אפקט תרבותי בתוך הווה ספציפי, לעולם לא תמצא נקודת התחלה, מקור של מקום או זמן או זהות.

ח.ד.ל. זו הרי משמעות הסימולקרה: לכל דבר יש הופעה, אירוע שאינו יותר מקצף על מים, שנוכח ומפעים ומשגיב אך אינו משאיר שום דבר ולכן גם אינו מאפשר מיפוי או סימון של קבע. האפקט התרבותי החולף, שלא נשאר ושאר ושאר להתקשר אליו, האם זהו תיאור אפשרי של התנועה שלך?

א.ר. חקירת הדחיפות היא שמכתיבה לי את התנועה. בתקופה שבה החירום מאפיין את העכשוויות, המיפוי הזה של הדחיפות מופיע כאירוע פוליטי: כדרך להבנת הכלים שיש לפתח על מנת לחיות כאמת את ההווה הזה מבלי לפגוע באף אחד. לכן הביטוי של הפעולה שלי הוא בביקורתיות מתמדת כלפי השדה שבו התרבות פועלת וסימון התרבות על ידי התהוות ביקורתית - כלומר, חילוץ האמצעים והצורות שבאמצעותן ידע נוצר והופך לכוון מסמן בהווה שבו הוא נתון. אני מנסה להציב אוצר מילים שיתאים להתמודדות עם העולמיות בעכשוויות שלה: במרחב העיסוק בזכויות אדם, במצבי מצוקה וחירום. הכיבוש אינו רק בפלסטין; הוא נמצא גם במרחבים אחרים, כמו דארפור, צ'צ'ניה או קוסובו. בפעולת האוצרות אני מציגה את היווצרות הידע על הכיבוש ועל מצבי מצוקה וחירום. זוהי עשייה ביקורתית, שמפענחת את הניידות וחוסר ההיקבעות שביחסים הפוליטיים והחברתיים, שמבררת את היווצרותם של מצבי הגלובליזציה, את מרחבי השירות והניצול - התנהלות שיוצרת עובדות פוליטיות, שהאמנות מצליחה לחשוף יותר מכל מחקר כלכלי, סטטיסטי, חברתי או פוליטי. דווקא דרך האמנות ניתן לברר הרבה יותר, משום שהביקורתיות והתרגומיות נוכחות כמה שמוצג ונחשף בה: במידע החזותי ובמה שעובר דרכו, בצורה שבה תמונות ומידע זורמים ומועברים במעשה של הנעה והמרה.

"בלתי מבוקר: עם עבודתו של קוטלוג אטאמן", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, אוצרת: אירית רוגוף, 2 בדצמבר 2006 - 10 בפברואר 2007

שיחה בין רוגוף לקוטלוג אטאמן: www.kein.org/node/66
www.goldsmiths.ac.uk/visual-cultures
www.de-regulation.org/node
"אקדמיה: ללמוד מהמוזיאון", Van Abbemuseum, איינדהובן, הולנד (ספטמבר-נובמבר 2006): www.vanabbemuseum.nl

By invitation only _ ניו-יורק

שיחה עם אדם לינדמן על הספר *Collecting Contemporary* _ שרי כראל

אדם לינדמן (Lindeman) הוא אחד מתוך חוג מצומצם של אספני אמנות עכשווית צעירים בולטים באמריקה. הוא חי בניו-יורק, ובמשך כל השנה אפשר לראות אותו מסתובב באולמות ירידי האמנות הבינלאומיים ובפתיחות בינלאומיות של אמנים שעבודותיהם נמצאות באוסף שלו, ביניהם ג'ף קונס, פול מקארתי, ריצ'ארד פרינס, דמיאן הירסט וטקאשי מוראקאמי. לינדמן נהפך במהירות גדולה יחסית לשחקן מרכזי בעולם האמנות הבינלאומי. לפני כמה חודשים הופיע הספר *Collecting Contemporary*, שבו סדרת ראיונות עם הדמויות המרכזיות בזירת האמנות הבינלאומית, ביניהם בעלי גלריות (סיידי קולס, גפרי דייטש, מקס הצלר), אוצרים (אלנה הייס, טום אקלס), מגה-אספנים (פרנסואה פינו, צדלס סאצ'י), והשמות הגדולים של בתי המכירות הפומביות (סיימון דה-פורי, טוביאס מייר). הספר קריא ובעל גישה פרגמטית, והוא ספוג כולו באישיות האנגוטית של לינדמן. הספר, שנמכר כבר בעשרות אלפי עותקים, מתפרסם בתקופה שבה שוק האמנות העכשווית נמצא בבוט אדיר, ובמכירות פומביות מושגים מחירי שיא חסרי תקדים (רק לפני כמה חודשים נמכר ציור של פיטר דויג בסותביס ב-10 מיליון דולר, 7.5 מיליון יותר מההערכה המוקדמת והמחיר הגבוה ביותר ששולם אי פעם עבור ציור של אמן חי). יש תחושת אופוריה ברחובות צ'לסי, שהפכה לקניון-גלריות ענק, וריח של כסף באוויר, שבתורם מושכים עוד ועוד אנשים לסחרור הקניות - להשתתפות במסלול ירידי האמנות. בעקבות השוק החזק והמבטיח הזה קמו גם כמה קרנות אמנות שמתייחסות לאובייקט האמנות יותר מכול כהשקעה מניבה, לטווח קצר או ארוך. ובכל זאת, לינדמן, איל עסקים, פותח את הטקסט שלו על אספנות האמנות בעצת אזהרה: "בעולם האמנות [העכשווית], הדעות משתנות כל הזמן; הגאון של היום עלול להיות הבושה של מחר. או אם אתה קונה עבודה, קנה כי אתה אוהב אותה". לינדמן ממשיך את ההקדמה בהכרות עם המושגים הבסיסיים של שוק האמנות העכשווית. המושג הראשון הוא "השוק הראשוני" (primary market) - קניית עבודת האמן ישירות מהגלריה שאתה הוא עובד. זו הכניסה הראשונה של עבודה לשוק האמנות. השוק המשני (secondary market) כולל עבודות שנמכרות שוב על ידי הרוכשים הראשונים של העבודה. לרוב העבודות חוזרות לגלריה או לדילר, שהם בעלי זכות סירוב ראשונה לקניית העבודה. העבודות האלה הן חלק חשוב במחזור הכלכלי של הגלריה, וגם ביכולתה לשלוח בגוף העבודה הכולל של האמן ובמחירי העבודות, וגם בהבט חשוב - באיזה אוספים עבודות האמן תימצאנה לבסוף. בתי המכירות הפומביות הם השלב השלישי, שנוגס בשנים האחרונות בנתח גדול יותר ויותר מהשוק המשני של הגלריות, כשהוא מפתה את בעלי האוספים הגדולים או בעלי העבודות הצעירות בהבטחות לרווחים אקסטרווגנטיים (שאכן מתממשים בשנים אלו) על עבודות שנקנו במחירים הרבה פחות גבוהים, לעתים רק שנים מעטות לפני המכירה. זרימת הכוח, הטעם והכסף, וכמובן האמנות, מתועדים בספר ישירות מפי הפרסונות שאחראיות על סיכובו של העולם הקטן אבל רב ההשפעה הזה.

אנשים נכנסים לחבר הנאמנים של ה-MoMA ואיך עבודות מגיעות למוזיאון. מבחינה אחת, זו התנהגות בעייתית מצד המוזיאון, אבל מצד שני, כך הוא קיבל אוסף מעולה של עבודות על נייר שלא היה מקבל בדרך אחרת. יש בספר הרבה רגעים כאלה של מאחורי הקלעים.

דבר אחד שהטריד אותי שכשעברתי על הספר בשנתיים האחרונות היה, האם האמנים שהתעניינתי בהם - וורהול, ג'ף קונס ובסקיאט - הם האמנים הנכונים? למה לא ברייס מרדן, אלסוורת' קלי או גרהרד ריכטר? אני יכול לומר שאין בספר כשלונות: כל האמנים שבחרתי לעסוק בהם בו זכו לאישור מלא של שוק האמנות בשנתיים האחרונות. את העבודות של ג'ון קאריין (Currian), או ליזה יוסקאוואד (Yuskavage) או ססילי בראון בחרתי אמנם לפני שנתיים, אבל צריך לזכור ששיאי המכירות של האמנים האלה הם מלפני חצי שנה. ליזה יוסקאוואד מכרה במיליון דולר, וכך גם ססילי בראון. זה מסוג הדברים שקורים עכשיו. כך שבמידה מסוימת אמנם יש בספר מבחר מוגבל של אמנים, אבל הוא נמצא בתיאום מלא עם השוק העכשווי.

ש.ב. אבל בולטת מאוד ההיעדרות של קול האמן מן הספר. למה בחרת לא לדאוג לאמנים?

א.ל. לא רציתי שהספר יהיה על מי הסכים להיכלל בו ומי לא. אולי נחמד לדעת מה יש לג'ף קונס להגיד, אבל אותי חינכו שלא מדברים על מחירי האמנות עם האמן - ואם אי אפשר לדבר על המחיר, אי אפשר ממש לדבר על המכניזמים של עולם האמנות ושל שוק האמנות. אני גם חושב שאמנם מאוד מעניין לדבר עם אמנים על העבודה האישית שלהם, אבל בסופו של דבר לא ממש חשוב מה הם אומרים. מה שחשוב זה מה העבודה אומרת.

במובן מסוים ללכת לאמן זה ניסיון למצוא את המקור. אבל אני תופס את זה יותר כמו דקונסטרוקציה של משמעויות וכוונות, כמו התפיסה הדרידיאנית, שבכל פעם שמנסים לחזור למקור מוצאים מקור אחר; אין התחלה או סוף, רק תהליך.

ש.ב. מההקדמה לספר עולה תחושה חזקה שהגילוי שלך את האספנות הורכב מרגעים קריטיים ששינו את גישתך לאמנות ולאספנות. האם אתה יכול להיזכר ברגע קריטי כזה?

א.ל. כשהתעניינתי בטאקאשי מוראקאמי, נסעתי לפריס לפני תערוכה שלו בקרן קרטייה ופגשתי את הדילר הצרפתי שלו, עמנואל פרוטן, שהציע לי מספר עבודות. היתה לי תחושה טובה מאוד חזקה ביחס לכל העניין, או לקחתי את כל מה שהיה לו. היה לו גם ציור גדול, 14x72x36 ס"מ, בשם Tan Tan Bo Puking (2002). אבל לדילר היה רק jpeg ממש קטן שלו והוא הציע שלא אקנה אותו - כי הוא כל כך גדול, ולא יהיה לי איפה לשים אותו, ואנחנו אפילו לא יודעים איך הוא נראה במציאות. אז כמובן שלמחרת בבוקר קניתי אותו. חזרתי

ש.ב. מה היה המניע לכתיבת הספר האמביציוזי הזה על אספנות? א.ל. אני אספן חדש בתחום האמנות העכשווית. התחלתי את אוסף האמנות שלי לפני עשר או חמש-עשרה שנה, כי התעניינתי באמנות פרה-קולומביאנית ואז באמנות אפריקאית. מאוחר יותר קניתי עבודות מאמנים שפגשתי בניו-יורק בשנות השמונים, כמו עבודות של וורהול מהעיצוב, או בסקיאט במכירה פומבית, בלי ממש לדעת מה אני עושה. עם האמנות האפריקאית זה עבד ממש טוב, ועם וורהול הצלחתי לא רע. אז המשכתי לאסוף אמנות שבטית אפריקאית, ובמקביל גם התעניינתי מאוד בוורהול ומשם המשכתי לבסקיאט, ושם די נתקעתי. ואז פגשתי את עמליה [עמליה דיין, אשתו של לינדמן ש.ב.], כשהיא עבדה בפיליפס דה-פורי (בית המכירות הפומביות שאותו ניהלה דניאלה לוקסמבורג עם פיליפ דה-פורי), והיא הכניסה אותי לניואנסים ולמורכבויות של שוק האמנות העכשווית. וכך יצא, שבאותה תקופה שבה אני התחלתי להתעניין בעולם הזה, בחמש עד שבע השנים האחרונות, היתה גם האצה בשוק האמנות העכשווית עצמו.

ככל שביליתי יותר זמן בעולם הזה, כך הושפעת יותר מהאקסקלוסיביות שלו, מעין "By invitation only": אם הדילר לא מכיר אותך, אין לך דרך כניסה. תמיד יש אספן יותר ותיק שמקבל את העבודה, תמיד יש מישהו עם יותר כסף ממך או שהוא לקוח יותר גדול של הגלריה, אתה תמיד נלחם כדי לקבל את העבודה שאתה מעוניין בה ותמיד צריך להתחכם ולחשוב על דרכים להשיג אותה. בספר הזה אני מזמין אנשים מבחוץ ועוזר להם להיכנס לתוך עולם האמנות, ואני גם מחזק את הדילר האיש שלי עם המעגל הפנימי בעולם האמנות, כי במהלך העבודה על הספר הכרתי אנשים שהייתי בקשר איתם באופן אחר לגמרי, כעורך ולא כלקוח.

ש.ב. רוב הספר מורכב מראיונות. ויש בו קילות של הרבה אנשים שונים. זה כמעט פורום, שאפשר לשמוע בו גישות רבות ואף סותרות.

א.ל. אספנים כמו פיטר בראנט (המור"ל של ארט אין אמריקה ושל אינטרוויו), דאקיס יואנו (התעשיין היווני שישד את קרן דסטא לאמנות עכשווית באתונה), צ'רלס סאצ'י (ענק הפרסום הבריטי והפטרון של ה-yBa) - כל האנשים האלה הרבה יותר חשובים ממני כאספנים, והם גם עושים את זה הרבה יותר זמן. לדיבור שלהם יש תוקף ואמינות שלא ניתנים לוויכוח. בספר עולים הרבה נושאים שרוב האנשים לא מכירים, כמו איך עבודה מגיעה/מתקבלת למוזיאון - נושא שעולה בשיחה עם הרווי שיפלי מילר, על איך הוא תרם שישה מיליון דולר ואז נתן את אוסף הרישום שלו למוזיאון. מאחורי כל הסיפור הזה עולה השאלה "האם זה בסדר?". אני חושב שלא, ולכן הכנסתי את השיחה הזו. זה חלק מההתנהלות של עולם האמנות, איך

יש לי הרגשה שחלק גדול מהאמנים הישראלים חושבים שהם צריכים ליצור אמנות שהנושא שלה הוא ישראל - כמו סרטים ישראלים למשל, שעוסקים בחיים בישראל. יחסית לארץ כל כך צעירה, יש בישראל תרבות חיה מאוד בכל היבט של החיים, אבל הכול קשור לישראל. ואני חושב שאמנים ישראלים חונכו לאסוף רק אמנים ישראלים שהוצגו במחזיאונים ישראלים והם לא כל כך מתעניינים באיסוף אמנות בינלאומית. הם לא מסתכלים במה שקורה בגוגנהיים, בסרפנטיין או ב-MOCA. נראה לי שאמנים ישראלים כמעט חייבים לייצר עבודות שעונות לסוג העניין הזה, וכך הרבה אמנות בישראל נראית מאוד ישראלית - בזמן שלדעתי אמנות שמצליחה ברמה הבינלאומית לא פועלת באופן מרכזי על הממדר המקומי. לא ממש אכפת לי שהגרניקה צוירה בתגובה לנפילת הפצצות של פרנקו על כפר ספרדי; חשוב לי, קודם כל, שזה ציור מעולה. אני חושב שזה האתגר שניצב בפני אמנים ישראלים ועולם האמנות הישראלי: לא להיות שבויים בזהותם.

מאנגלית: עינת עדי

Adam Lindeman, *Collecting Contemporary*, Taschen, 2006.
www.taschen.com



לפריס אחרי כמה חודשים לראות את התערוכה תלויה, וראיתי בפעם הראשונה את הציור שקניתי. זו היתה עבודה יוצאת מן הכלל בעיני, עבודה חזקה שפשוט הממה אותי. הרגשתי שזכיתי בפיס, בכל מובן אפשרי. זו היתה התגלית האולטימטיבית, תחושת ההתעלות של לגלות משהו רגע לפני שהוא מתפוצץ. וההתרגשות הזו מלווה אותי עד היום.

ש.ב. מה דעתך על בתי המכירות הפומביות? בשנים האחרונות המחירים של כמה אמנים עכשוויים עלו באופן לא פרופורציוני לערך השוק שלהם. זו מגמה שמעורדת הרבה אספנים לזרוק הרבה עבודות למכירות פומביות בתקווה לעשות רווח עצום על עבודה שנקנתה מהגלריה של האמן במחיר הרבה יותר נמוך. הרבה בעלי גלריות ואמנים מתייחסים לזה כהשפעה שלילית על הקריירה של אמנים, והם מנסים למכור בעיקר לאספנים שמגלים עניין אמיתי בעבודה ואוספים באופן אחראי, בלי לנסות לעשות רווחים מהירים במכירות פומביות. אבל ברור שעולם האמנות אוהב את הדרמה שהמחירים האלה מייצרים.

א.ל. כדילר, אם העבודה של האמן שלך מצליחה, בסופו של דבר היא תגיע למכירה פומבית. או כדאי לתכנן מראש במקום לתקוע את הראש בחול. מצב המכירות הפומביות הוא מצער אבל בלתי נמנע. בתי המכירות מרוויחים 15 אחוז מכל מכירה, וכך המטרה שלהם היא לקבל ולמכור כמה שיותר אמנות במחיר כמה שיותר גבוה. מצד שני, אם הם יפגעו בשוק (הראשוני והמשני) של יותר מדי אמנים, הם יפגעו בעצם הדבר שממנו הם מתפרנסים, אז הם חייבים להיות רגישים מנקודת הראות העסקית. חבל שאנשים קונים משהו ואז מוכרים אותו אחרי שנתיים במכירה פומבית. אם מסתכלים על הקטלוגים של המכירות, הם כל כך גדולים שזה מגוחך. ובמידה מסוימת נתח השוק שלהם כן פוגע בגלריות, כי אין להן מה למכור בשוק המשני כשכל כך הרבה אספנים מתפתים למכור עבודות במכירות פומביות במקום לגלריות של האמנים - שלו היו קונות אותן היו יכולות לשלוט ביעד המכירה הבא של העבודה. וזה קורה יותר ויותר.

ש.ב. היתה בישראל כמה פעמים. מה הרושם שלך מעולם האמנות בה ומהיחס בינו לבין סצינת האמנות הבינלאומית?

א.ל. בביקורים שלי בישראל התרשמתי מאוד מעושר השפה והתרבות במקום כל כך קטן ומההשקעה בצמיחה תרבותית: יש תעשיית קולנוע עשירה באופן מדהים, תעשיית מוזיקה, טלוויזיה, אופנה - אבל כל זה בסוג של חללית, כי אין לישראל יחסים עם המדינות השכנות חוץ מהטלת פצצות וירי של כדורים. ומה שאני אומר זה לא הצהרה פוליטית, פשוט ריאליה.