WHOSE של מי WORK ו העבודה דHIS?

אמנות ועבודה ART AND LABOR FROM THE "אמנות ועבודה HAARETZ COLLECTION



של מי העבודה הזאת?

יהארץ״ אמנות ועבודה מאוסף ״הארץ״

מאי 2018

משתתפים: ארנון בן-דוד, דוד גינתון, פהד חלבי, טמיר ליכטנברג, עידו מיכאלי, יואב מילר ויוחאי אברהמי, טל מצליח, ורד נסים, ניר עברון

אוצר התערוכה: גלעד רייך

אוצרת האוסף: אפרת לבני

קטלוג

עיצוב: מאיה שחר **עריכת טקסט עברית**: אבנר שפירא **תרגום לאנגלית**: ראלף מנדל **עריכת טקסט אנגלית**: קרול קוק

. **צילום**: זאב בן-חורין

ב לום: ואב בן זוון | ורד נסים: עמ׳ 21; טמיר ליכטנברג: עמ׳ 29; אלעד שריג: עמ׳ 31; זיו ברקוביץ׳: עמ׳ 63–62 עיבוד תמונות: אנה גלשטיין

הדפסה: דפוס גרפופרינט

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

. .

תודות האוצר: עמית מטלון יעל מסר

הארכיון לתיעוד ולחקר האמנות בישראל ע״ש משה ציפר, אוניברסיטת תל אביב

תודות: רמי גז

ו ני הו מעיין אליקים עידו גורדון טל יחס ינק יונטף רונן אהרון יגאל אלקיים וצוות מחלקת אחזקה של ״הארץ״

כל המידות בס״מ

© 2018, מינוס 1 רח' שוקן 18, תל אביב טלפון 5121713 –03 מייל: minusı@haaretz.co.il www.minus1.co.il

יניב ניצן, רונן כהן, אורלי דניאל־פאר

כריכה אחורית:

עידו מיכאלי, **שטיח בנק הפועלים** (פרט), 2012

של מי העבודה הזאת?

אמנות ועבודה מאוסף "הארץ"

עבודה

מדי פעם אירית שואלת אותי מדוע אנחנו קוראים לזה ״עבודה״? למה לא ציור, פסל או צילום? למה אנחנו זקוקים למלה חלופית ופחות בהירה? היא, כרגיל, רוצה דיוק בשפה, ולי אין תשובה טובה לשאלה הזאת. אוצר התערוכה ״של מי העבודה הזאת?״, גלעד רייך, מרכיב בה מנעד מגוון של קשרים בין אמנות לעבודה, שאולי גם ייתן תשובה או תשובות לשאלה של אירית.

עמוס שוקן

הקדמה

את התערוכה השישית מתוך אוסף "הארץ" אוצר לראשונה אוצר-אורח, גלעד רייך. גלעד בחר להציג תערוכה בנושא שהוא חוקר בשנים האחרונות – הקשר שבין עולם האמנות לעולם העבודה. המחקר האקדמי שלו עוסק בעיקר באמנות בינלאומית, אבל ההצעה לאצור תערוכה בנושא זה מתוך אוסף "הארץ" העבירה בהכרח את המוקד לאמנות ישראלית בת זמננו שבה מתרכז האוסף. רק מעט מחקר בנושא זה נעשה עד כה ביחס לאמנות ישראלית ומעט תערוכות עסקו בו. זהו גם נושא רחב שמתכנסות תחתיו עבודות רבות יותר ממה שאפשר לכלול בתערוכה אחת, והוא מאגד מגוון של תתי-נושאים שהיה ברור כי התערוכה לא תוכל להתייחס לכולם. התערוכה מתמקדת יותר במהלכים אמנותיים-קונספטואליים מאשר ייצוגיים. גם כאשר העבודות כוללות דימויים קונקרטיים ונוגעות באזורים אישיים-ביוגרפיים או לאומיים-גלובליים, בולט בהן העיסוק באופנים שונים במערכת היחסים והחלוקה שבין עבודה לאמנות: חלקן עושות זאת על ידי הצבה בחזית של העבודה המושקעת בהן "מאחורי הקלעים"; חלקן מתחקות אחר - ומחקות את - אופני הפעולה של עולם העבודה בעידן הקפיטליזם הגלובלי; וחלקן נוקטות אסטרטגיה ואף תחבולה כדי להביא להלימה - או לצמצום מוחלט של ההבדל - בין תנאֵי היצירה ובין היצירה עצמה.

אפרת לבני, אוצרת האוסף

של מי העבודה הזאת?

אמנות ועבודה מאוסף "הארץ"

גלעד רייך



מרסל דושאן, **מתלה בקבוקים**, 1914, ברזל מגולבן

נקודת המוצא של התערוכה "של מי העבודה הזאת?" מאוסף ״הארץ״ היא פשוטה, כמעט מובנת מאליה: כל עבודת אמנות (כשם עצם) היא תולדה של עבודת אמנות (כשם פעולה). כלומר, כל יצירה אמנותית היא תוצר של מהלד כלשהו שבו מופק דבר מה.1 אבל אם האתוס המודרניסטי של האמנות כפי שהתפתח במאה ה-19 תפש את פעולת היצירה של האמנות כפרקטיקה אוטו־ נומית, כלומר נפרדת וייחודית ביחס לכל מערך ייצור (readymade) אחר בחברה, אזי הופעתו של הרדימייד של מרסל דושאז (Duchamp) שינתה את האופו שבו אנחנו מבינים את מערכת היחסים ביז "אופני הייצור הכלליים" בחברה (העתקה, שכפול, ומכאן, ייצור המוני וסדרתי) ובין אופני הייצור האמנותי. עד אותו רגע היס־ טורי, האמנות הרבתה לתאר את העבודה ולייצג אותה. אם על ידי האדרת חיי הפועלים והקשר הבלתי אמצעי שלהם אל החומר ואם על ידי מבט אמפתי על תנאי החיים וקשיי הקיום של המעמדות הנמוכים. ואולם, על פי היסטוריון האמנות ג'ון רוברטס (Roberts), הופעת הרדימייד - כלומר. הצגתו של אובייקט המיוצר בשדה הלא-אמנותי כיצירת אמנות - בישרה שלב חדש ביחסי האמנות עם העבודה הלא-אמנותית. החל באותו רגע היסטורי הגדירה האמנות המושגית את זהותה הבי־ קורתית ביחס לאופז שבו היא אימצה תהליכי עבודה לא-אמנותיים, דחתה אותם או ביצעה בהם מניפולציה. כניסתז של פרקטיקות המאפיינות את ״העבודה הפרו־ דוקטיבית" (עבודה הנעשית למטרות רווח או שימוש) אל העבודה האמנותית הצביעה על הכפפת הייצור האמנותי לאופני ייצור לא-אמנותיים. היא גם בישרה את כניסת הטכנולוגיה והמדע אל האמנות. אבל ההכ־ פפה הזאת. כפי שעולה גם מהתערוכה. לעולם לא היתה מוחלטת. להיפר, היא איפשרה לאמנים להרחיב את גבולות האמנות על ידי הגדרה מחודשת של מיומנות אמנותית. פונקציית המחבר של העבודה וסובייקטיביות אמנותית.² מושגים אלה, לצד מושגים קרובים להם העוסקים בשאלות של נראוּת. זהות מקצועית והאופז שבו זהות זו כרוכה בקטגוריות זהות אחרות, עומדים במרכז התערוכה. מהם נגזרות השאלות שבאמצעותז התערוכה קוראת את העבודות המוצגות בה: כיצד האמ־ נים והאמניות משלבים בעבודתם האמנותית פרקטיקות ייצור השואבות מעולם העבודה הלא-אמנותית? כיצד שילוב פרקטיקות כאלה משפיע על תהליכי העבודה האמנותיים? ואילו שפות חזותיות צומחות מהמפגש הזה? המושגים שבהם עוסקת התערוכה והשאלות הנ־ לוות אליהם מרמזים גם על סוג העבודות והחומרים המוצגים: מהעבר האחד, חוזים, מסמכים ותיעוד של תהליכי ייצור, ומהעבר השני, אובייקטים הנמצאים על קו התפר שבין אמנות למלאכה.

שני שטיחים המוצגים כ"של מי העבודה הזאת?" מבטאים את המגוון הזה. הראשון הוא שטיח בנק הפועלים (2013, עמ' 31) של האמן עידו מיכאלי, עבודת האמנות השאפתנית ביותר שאוסף "הארץ" היה

בתערוכה מתוד האוסף. שואב את השראתו מ"שטיחי בצלאל" ומשחזר את חלוקת העבודה שאיפיינה את יצורם.³ את הנערות-פועלות. שייצרו את השטיחים על פי עיצוב של גברים מבוגרים ממוצא מזרח-אירופי. מחליפים בפרויקט של מיכאלי פועלים אפגנים. המ־ צייתים לחזוז האמנותי שלו. חלוקת העבודה באמנות ביז העבודה הקוגניטיבית-יצירתית וביז עבודת הכפיים העמלנית נשמרה, אך חלוקת העבודה החברתית - חלו־ קה מגדרית. אתנית ומעמדית. המתבטאת גם בחלוקה גיאוגרפית - התעדכנה בעקבות התפשטות הגלובליזציה של שוק הסחורות והעובדים.

ליחסי כוח. מיקום חברתי והוז סימבולי.

הוליס פראמטון, **פרנק סטלה**, 1959,

מתור האוסף של מרכז האמנות ווקר. מיניאפוליס

שני השטיחים מסמנים ציר נוסף שעליו נעה - ייצוג של מהגרי עבודה וקבוצות עובדים מוחלשים אחרות - איז הז כלולות בתערוכה. העבודות שנבח־ רו אליה מתמקדות בציר שמקיים את המתחים שביז הפעולה האמנותית ללא-אמנותית וביז הפרקטיקה ,2011) Fabric לייצוג. חלק מהעבודות. כמו הסרט עמ' 62) של ניר עברוז. עוסקות בפער הזה מבלי לוותר על ייצוג העובדים. בעוד שבעבודות אחרות. דוגמת קישוטים לעצמי (1997, עמ' 45-59) של טל מצליח. העובדים אינם מיוצגים אלא מוכפפים לסובייקטיביות האמנותית של האמנית. המתח ביז הייצוג לפרקטיקה מאפשר לתערוכה לדון במגוון נושאים נוספים הק־ שורים לעולם העבודה - ההשפעה של חוסר יציבות כלכלית מבני (precarity) על האמן והחברה, השפעת הגלובליזציה על תהליכי עבודה. אפשרות הסירוב לעי־ קרוז הפרודוקטיביות בקפיטליזם ועוד.

הללו באמצעות תנועה ביז כמה מסגרות תיאורטיות והיסטוריות. כשהעבודה יום הדיז (עמ' 19) של ארנוז בן-דוד משמשת לה נקודת מוצא. עבודה זו, מ-1990, היא המוקדמת ביותר מביז העבודות המוצגות בתערוכה ותוחמת את מסגרת הזמז שבתוכה היא פועלת. ״חוקי המשחק" שהיא מסמנת ומבקרת בהקשר של ביקורת מוסדית פנים-אמנותית - ובכללם הפער המקומם ביז

מעורב בהפקתה ובמימונה. השטיח, שמוצג לראשונה

בניגוד למיכאלי. שביצע מיקור חוץ לפעולה האמ־ נותית שלו. האמנית ורד נסים יצרה בעצמה את השטיח השני המוצג בתערוכה, ידי פנטזיה (2014, עמ' 21). באמצעות חומר יום-יומי. ביתי ומוכר - כפפות ניקוי צהובות. את חלוקת העבודה הגלובלית מביאה נסים אל תוד הקונטקסט המקומי של עבודת ניקיוז בישראל. ובאמצעותו היא מצביעה על שלל ההשלכות המעמ־ דיות. המגדריות והאתניות שחלוקת העבודה מייצרת ומנציחה. בעבורה. הפער ביז אופני עבודה שונים (למ־ של, עבודה אמנותית מול עבודת תחזוקה) הוא אחד הצירים שדרכם מתנסח הבדל ביז-דורי. הקשור גם התערוכה - הציר שביז הדימוי האמנותי לפרקטיקה האמנותית, אף שאוסף "הארץ" כולל מספר לא מבוטל של עבודות העוסקות בייצוג של עבודה לא-אמנותית

"של מי העבודה הזאת?" עוסקת בכל הנושאים



אנדי וורהול (רוכו). האסיסטנט שלו ג׳רארד מלאנגה (מימיו) ואדם לא מזוהה ב״מפעל״ בניו יורק. 1964. צלם: הוגו מולס

אמנים העובדים ללא הכנסת הבטחה וללא זכויות סו־ ציאליות וביז מנגנוז שוק האמנות שממנו מרוויחים רק מעטים - הפכו בשלושת העשורים האחרונים לפרדיגמה השולטת בחיים בישראל (ה"99%" במונחי המחאה הג־ לובלית), שנות ה-90 היו רגע של שינוי דרמטי בעולם העבודה הישראלי עם כניסת ישראל לשוק הסחורות והעבודה הגלובלי. שסימו את ההתפרקות ההדרגתית של מדינת הרווחה והאצת תהליכי ההפרטה. תהליכים אלה משמשים מצע שעליו נוצרו העבודות בתערוכה. אבל הז גם מושפעות מתהליכים גלובליים ומבניים אחרים הקשורים ישירות לעולם העבודה המערבי. ובראשם המעבר לכלכלת שירותים ומידע. כלכלה זו מתאפיינת בעבודה לא-חומרית המבוססת על התכונות האינהרנטיות של הסובייקט העובד - כמו שפה, רגש וקוגניציה - ומעודדת אופי עבודה פרגמנטרי.

אבל כדי להביז את האופז שבו השינויים הללו מיתרגמים לפרקטיקה אמנותית. יש לבחוז אותם לאור יחסי עבודה אמנותית ועבודה לא-אמנותית לאורד המאה ה-20, וביתר שאת מאז פריחת האמנות המו־ שגית בארצות הברית ובאירופה משנות ה-60 ואילר. במקביל, יש לבחוז אותם גם ביחס לאמנות בקונטקסט הציוני-ישראלי. העשיר בתיאורים וייצוגים של העבודה אד ניחז במעט פעולות מושגיות המבצעות רפלקסיה על הקשר ביז שדות הייצור השונים. שילובז של מס־ גרות תיאורטיות אלה יחדיו מאפשר לנו לזהות בתוד אוסף "הארץ", ובאמנות הישראלית בכלל, עניין הולך

וגובר בפרקטיקה אמנותית כביטוי לקשר ההדוק שביז חלוקת העבודה בחברה וביז חלוקת העבודה באמנות. וגם ביז מנגנונים של ייצור והפקת ערד במסגרת השוק ובין מנגנונים דומים (אך תמיד גם שונים) במסגרת השדה האמנותי.

כתערוכה. "של מי העבודה הזאת?" אינה חומקת מהחפיפה ביז חלוקת העבודה ומבנה שוק העבודה בי־ שראל וביז המבנה ואופני הפעולה של עולם האמנות. אוסף ״הארץ״ עצמו שייך לעיתון ״הארץ״ שהוא שחקן מרכזי. הז כמעסיק והז כגוף מסקר. בשינויים שעבר עולם העבודה המקומי: כמעסיק, "הארץ" היה מעורב בתחילת שנות ה-80 באחד הסכסוכים החריפים ביותר שהיו במשק הישראלי כאשר הוביל מהלד שבסופו הופסקה ההתקשרות עם עובדים בהסכמים קיבוציים והוחלפה בהסכמי עבודה אישיים. אד כיום יש בו ועד עיתונאים פעיל: כגוף מסקר, "הארץ" מזוהה מבחינה היסטורית עם תפישה כלכלית ימנית. אר מוביל זה שנים אחדות את המאבק הציבורי בתקשורת נגד ריכו־ זיות וחלוקה לא שוויונית של משאבים ציבוריים ונגד השחיחות הממשלחים.

פוסט־פורדיזם וייצור לא־חומרי

הפלתה של חומת ברליז ב-1989. שסימלה את קרי־ סת האלטרנטיבה היחידה לקפיטליזם, קרי הקומוניזם, הביאה לשתי מגמות סותרות ומקבילות: מצד אחד, עוצמה כלכלית וטכנולוגית המתאפשרת באמצעות שוק

סחורות ועבודות גלובלי. ומצד שני חזרה אל קהילות. אמונות ומסורות מקומיות. על פי הסוציולוג אורי רם. שינוי זה מסמז התפתחות סימולטנית של שתי תרבויות פוליטיות שלובות ומנוגדות - "תרבות השוק ותרבות הזהות". תרבות השוק היא חלק ממגמות השוחקות את מדינת הלאום מ"למעלה" באמצעות "מערכות על-לאומיות. טכנולוגיות. פיננסיות. תקשורתיות". בעוד תרבות הזהות שוחקת את מדינת הלאום מ"למטה". באמצעות "הזדהויות תת-לאומיות. אתניות. דתיות. גזעיות. לאומניות אזוריות ותרבותיות אחרות".

לשתי המגמות הללו ישנה השפעה על עולם העבו־ דה. כאשר הראשונה - תרבות השוק - משנה את אופני העבודה: תהליכי ייצור טכנולוגיים מתקדמים. שינוע של עובדים וסחורות ושיטות ניהול חדשות; ואילו הש־ נייה משנה את היחס של אנשים אל הזהות המקצועית שלהם. המשולבת פעמים רבות בהזדהויות נוספות. כמו מעמד ואתניות. השחיקה במעמד המדינה היא בעלת השלכות מרחיקות לכת על המדיניות החברתית. ברוב המקרים היא משולבת באג'נדה כלכלית ניאו-ליברלית. שמשמעותה מעבר מהסדרים שהתבססו על "הבטחת תעסוקה מלאה, שכר סביר, רשת ביטחוז סוציאלי ויציבות ביחסי עבודה" להסדרים התומכים ב"צמצום המעורבות הממשלתית במשק, החלשת האיגודים המ־ קצועיים וכרסום בתקציבים חברתיים".5 בישראל. שי־ נויים אלה באו לידי ביטוי. ביו השאר. בחיסול תעשיית הטקסטיל הישראלית ונושא שעבודתו של ניר עברוז נוגעת בו). בכניסה של כוח עבודה זול ונטול זכויות של מהגרי עבודה אל העבודות הממוקמות בתחתית המדרג

של ורד נסים) ובצמיחת מעמד בעלי הוז (שעבודתו של טמיר ליכטנברג מתקיימת בזכות חלק מהם).

אלה הוא העובד או העובדת עצמם. שהשינויים בעולם העבודה מכוננים את סדר היום שלהם וחלוקת הזמז והמרחב הקפיטליסטית). בריאותם הנפשית והפיזית והתפישה העצמית שלהם ביחס למאוויים. רצונות ושאיפות אישיים וחברתיים. ספרות מחקר ענפה שה־ תפתחה בעשורים האחרונים מאפשרת לבחוז את השי־ נויים בעולם העבודה מנקודת מבטו של העובד באמצעות שורה של מושגים ישנים-חדשים שהתערוכה עושה בהם שימוש ישיר או עקיף. עם מושגים אלה נמנים עבודה לא-חומרית (immaterial labor) - עבודה המבוססת על כלי עבודה לא-פיזיים כמו רשתות דיגיטליות או יחסים אנושיים: עבודת דאגה (care work) - מושג המ־ ציין מגוון רחב של מקצועות בתחומי הטיפול והתחזוקה הפיזית והנפשית: ועבודה פוסט-פורדיסטית (-post ייצור שפירושו ייצור (Fordism מרושת וגמיש שיכול להיעשות. באופז תיאורטי, מכל מקום ובכל זמז, ומחליף את פסי הייצור במפעלים. נקודת המוצא של כותבים פוסט-מרקסיסטים שעוסקים בנושאים אלה - כמו אנטוניו נגרי (Negri) ופאולו וירנו היא שבעידו המבוסס על כלכלת שירותים - (Virno) ומידע גלובלית. צורת הייצור הדומיננטית אינה חומ־ רית. השינוי הזה מתבטא באמצעות שני מודלים מרכ־ זיים של עובדים בעולם המערבי: מהעבר האחד, מהגרי עבודה ממדינות מוחלשות המועסקים לרוב בעבודות



לואיס הייו. **אורגת בת 14 בבית חרושת לכותנה במערב טקסס**. 1913. תצלום שחור-לבו

החברתי-התעסוקתי וכמו שעולה באופז עקיף מעבודתה

האתר שבו נפגשים תהליכים גלובליים ומקומיים



מרתה רוסלר. מתור עבודת הווידיאו **כלכלת החצר האחורית**. 1974

תחזוקה וטיפול ולמשל. בישראל - נשים מהפיליפינים המטפלות בזקנים או עובדי ניקיוז ממדינות באפריקה): ומהעבר השני. עובדים העוסקים במקצועות מבוססי מחשב, שעיקר מלאכתם היא מניפולציה יצירתית של ידע. רגש ושפה (לדוגמה, מפתחי אפליקציות או מפ־ עילי עמודים ברשתות החברתיות). שתי הקבוצות. על אף השוני הרב ביניהז. סובלות ממאפיינים דומים כמו חוסר יציבות בכל הקשור לביטחוז תעסוקתי.

הקשר הישיר שיוצר עולם העבודה הלא-חומרי ביז מאפיינים אישיים וביז זהות מקצועית. ערד והכ־ נסה מוחק בעקביות את ההפרדה המסורתית ביז עו־ בדים לאמנים. סגנוז החיים המבוסס על חוסר יציבות כלכלית. תהליכי עבודה קצרי טווח ומכווני פרויקט. היכולת לבצע מספר רב של משימות במקביל, והחד שיבות העצומה שיש ל"רעיונות טובים" כדי להבטיח את המשר הפעילות המקצועית. או לחלופיז שימוש בשפה וגוף כדי להפיק אפקט רגשי כלשהו - כל אלה משותפים כיום לאמנים וללא-אמנים. אמנים נאלצים להגדיר מחדש את התפקיד והייחוד שלהם בשוק העבו־ דה הגלובלי. מחד גיסא. ולמצוא דרכים שיבטיחו להם הכנסה, מאידר גיסא.

מייצוג לפרקטיקה ובחזרה לייצוג: אמנות ועבודה באמנות המושגית

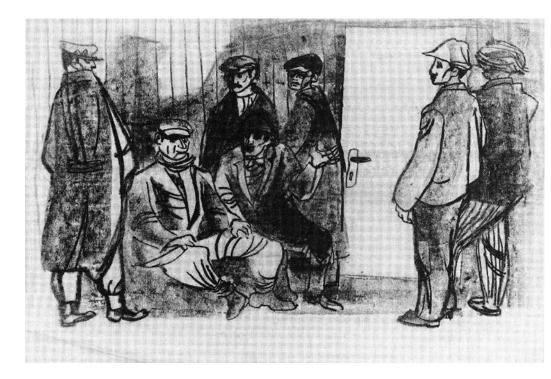
כאמור, כניסת העבודה הלא-תעשייתית אל עבודת האמנות נעשתה עם הופעת הרדימייד. זו היתה תגובה לאופז הייצור התעשייתי. שנהפר להגמוני בעשורים הראשונים של המאה ה-20. באמצעות הרדימייד שאף דושאן לאתגר את החלוקות שייצר העולם התעשייתי

ביז הפונקציונלי לאמנותי. ביז עובד למעביד וביז יצרז לצרכז. כמו גם את הצורות המקובלות של ייצור אמנותי ויצירת ערד. על פי לצראטו (Lazarrato), הרדימייד שימש את דושאז על מנת להכניס את הייצור התעשייתי אל לב הייצור האמנותי בעידו המכונה. אר גם כדי לסמו את מקומה של האמנות כמי שנמצאת מחוץ להיגיוז הרציונלי-פרודוקטיביסטי של העבודה הקפיטליסטית. אבל האימוץ של פרקטיקות השואבות מעולם

העבודה נהפד למגמה דומיננטית רק עם התפתחות

האמנות המושגית על רקע שינויים כלכליים וחבר־

תיים בארצות הברית ובאירופה אחרי מלחמת העולם השנייה. ובראשם הצמיחה המטאורית של תרבות הצ־ ריכה ואופני העבודה התאגידיים. בניו יורק, שנהפכה להיות מרכז האמנות החשוב ביותר לאחר המלחמה. אימצו אמנים את הרטוריקה היצרנית והחלו לחקות אופני פעולה תעשייתיים-תאגידיים תור כדי שהם נעים בקלות ביז דמות הפועל לדמות המנהל. הצייר פרנק סטלה (Stella), לדוגמה, החל לכנות את עצ־ מו "אמו-מנהל" (executive artist) עוד בסוף שנות ה-50 ונהג להצטלם בחליפה (ולא, למשל, בבגדי עבודה מלאים בכתמי צבע) (עמ' 10). אבל כשנשאל בראיוז על אופי העבודה שלו באותה תקופה אימץ רטוריקה של פועל תעשייתי: "כשרציתי לצייר. באמת רציתי לעשות משהו... באמת רציתי לסיים את הציור שהיה לי בראש... זה נשמע קצת דרמטי להיות 'עובד אמנות'. רק רציתי לסיים עם הציור כדי שאוכל ללכת הבי־ תה לראות טלוויזיה".8 אנדי וורהול (Warhol) לקח את הזיהוי של סביבת העבודה האמנותית עם עולם ,Factory-העבודה צעד אחד קדימה כשהקים את שכלל מצד אחד אופני ייצור סמי-מכניים ובהשפעת קו הייצור הפורדיסטי) ומצד שני אופני פעולה המ־ בוססים על שיתוף פעולה יצירתי ביז שחקנים שווים לכאורה (בהשפעת אופני העבודה הפוסט-פורדיסטיים) (עמ' 11). אך אם וורהול וסטלה עדיין היו משוקעים בשוק הסחורות של האמנות. אזי האמנות המושגית שהתפתחה בשנות ה-60 וה-70 התאפיינה בתהליר דה-מטריאליזציה של האובייקט האמנותי ובביקורת המדיום. ששימשו אותה כדי להיבדל מהשוק. הוויתור על האובייקט לטובת מימושו של רעיון, לצד זניחת התפישה הטוענת כי תכונותיו של המדיום הז שעומדות בבסים הפעולה האמנותית. הדגישו את חשיבותו של תהליר העבודה כאלמנט המחבר ביז המושג וביז ביצועו ויצרו סט חדש של דגשים העוסקים באופני עבודה, סביבות עבודה ותהליכי ייצור. הנס האקה (Haacke). לדוגמה. אימץ את השפה החזותית והיגיוו הפעולה הרציונלי-ניהולי-תאגידי של טבלאות. סטטיסטיקות וגרפים (הפיכת האמנות למידע); קבוצת "פלוקסוס" התמקדה באירועים ומופעים שבהם הושם (Fluxus) דגש על אינטראקציה חברתית (ולא על אסתטיקה): (Rosler) ואילו אמניות פמיניסטיות כמרתה רוסלר חשפו את הפוטנציאל הפוליטי של מתן ניראות לע־



נפתלי בזם, **לשכת עבודה** (מתווה), תחילת שנות ה-50, פחם על נייר

בודות דאגה (לדוגמה, עבודות בית) (עמ' 13). העברת מוקד החקירה האמנותית מהייצוג או האובייקט הסופי אל הפעולה האמנותית וההחרגה של האמנות מהיגיון השוק איפשרו לה לשמור על עמדה ביקורתית ביחס למוסדות חברתיים בכלל ומוסדות אמנות בפרט דווקא באמצעות אימוץ, חיקוי ומניפולציה של פרקטיקות ואסתטיקה הלקוחות מעולם העבודה.

רוסלר מייצגת עמדה ייחודית ביחס של האמנות אל העבודה. שכז הפרקטיקה האמנותית שלה כוללת לא רק חיקוי (ובעיקר הגחכה) של התפישה החברתית של עבו־ דה ביתית המזוהה עם נשים. אלא גם ייצוג שלה. בכר. (Sekula) היא ואמנים קרובים לה דוגמת אלז סקולה ופרד לונידיר (Lonidier) ניסו לשלב בעבודתם שפה מושגית המכירה במשבר הייצוג של האמנות ומבצעת רפלקסיה עצמית על אופני הייצור של הדימוי האמ־ נותי, אך אינה מוותרת על עמדה פוליטית-ביקורתית (עמ' 15). עמדה זו ממשיכה, אם כי באופז ביקורתי. את המסורת ההומניסטית של ייצוג עובדים - החל בת־ מה־ (Hine) צלומי הילדים העובדים של לואיס הייז עשור הראשון של המאה ה-20 (עמ' 12) ודרך תיעוד עובדים בתעשיית הרכב בדטרויט על ידי רוברט פרנק רודעה תודעה (Frank) באמצע שנות ה-50 - כאמצעי לפיתוח מעמדית ושינוי חברתי ביחס לעוולות החברתיות שיוצר הקפיטליזם. השפעותיה של השפה התיעודית-מושגית שפיתחו אמנים אלה והשאלות שהיא מעלה ביחס לני־ צול ולניכור שמאפיינים את עולם העבודה נוכחות גם באופן ישיר או עקיף ברבות מהעבודות הנכללות ב"של מי העבודה הזאת?".

בכל הקשור בהיסטוריה של יחסי אמנות-עבודה בקונטקסט המקומי, טוענת האוצרת גליה בר אור. אפ־ שר לזהות שלושה פרקים מרכזיים של "תיאורי עבודה": 1. אמני שנות ה-20 - אלה שהיו מעורכים "באופז מעשי ואידיאולוגי" בגדודי העבודה ובמסגרות ציונות אחרות ואלה שהתגוררו בתל אביב - ציירו בעיקר דיוקנאות של אנשים עובדים. כמו סתתים. בנאים וחקלאים. "אר לא היו שופר לאידיאולוגיה מפורשת של הקולקטיב״." עם אמנים אלה נמנים יהושע אייזיק-אשל ובצלאל צו־ רי שהיו חברי קיבוץ, אבל גם ציירים עירוניים כנחום גוטמו וראובו רוביו: 2. אמני שנות ה-50. שאימצו את שפת "הריאליזם החברתי". התמקדו בציורי דמויות "משכבות חברתיות שמחוץ לקונסנזוס החברתי" ונהגו לקבל עליהם "משימות ציור חברתיות". 10 ביז אמנים אלה אפשר לצייז את גרשוז קניספל, משה גת ונפתלי בזם (עמ' 14); 3. אמני שנות ה-90. שהתמקדו בייצוגים של מהגרי עבודה בישראל באמצעים של צילום. ציור ומיצבים. לקבוצה זו משתייכים מיקי קרצמז, דייוויד גום וסיגלים לודאו.

לצד הגנאלוגיה הזאת של ייצוג העבודה באמנות המקומית אפשר לאתר היסטוריה קצרה יותר של פעולות מושגיות הקושרות בין פרקטיקות אמנותיות ללא-אמנותיות. שהחלו להופיע בשנות ה-70. כמו ציירי "הריאליזם החברתי" משנות ה-50, גם האמנים המושגיים-חברתיים נותרו מחוץ לקנוז בתקופת פעו־ לתם. להוציא את התמיכה שקיבלו מהאוצר יונה פישר במוזיאוז ישראל. גדעוז גכטמז, למשל, שיחזר את מקום הלינה של פועלים פלסטינים שעבדו בבניית אגף חדש במוזיאון ישראל בתוך חלל התצוגה וישן בו (עמ' 16). אמנים נוספים. כמו אביטל גבע. יהושע נוישטייז ופנחס כהז-גז. ביכרו אסטרטגיה של פעולה על פני ייצוג כא־ מצעי לדוז בקשר ביז ההשלכות הפוליטיות. החברתיות והתרבותיות של חלוקת העבודה בקונטקסט הישראלי־ פלסטיני ובין עבודת האמן. אך על פי בר אור, העיסוק בנושאים אלה היה. בסופו של דבר. אפיזודה חולפת בעבודתם: "הם לא פיתחו פרויקט שיטתי. ואיש מהם לא הפר את הענייז ללב עבודתו... המסרים החברתיים שלהם היו לעתים בוטים - אר איש מהאמנים המושגיים לא העמיק לנתח (כמו הנס האקה, למשל) מבנה עומק חברתי-הגמוני שלם. תוד טיפול בהשלכותיו התרבו־ תיות, הכלכליות והאורבניות".11

הציר הזה, בין ייצוג עובדים לפרקטיקות השאובות הציר הזה, בין ייצוג עובדים לפרקטיקות העבודות מעולם העבודה, הוא הציר שעליו ממוקמות העבודות בתערוכה. רובן הגדול אינן מכריעות לקוטב זה או אחר ומשלבות בין השניים באופנים שונים, כחלק ממהלך שאפשר להגדיר אותו כשלב חדש בעיסוק של האמנות הישראלית בנושאים הללו. אך התערוכה גם מבקשת להצביע על שינוי היסטורי במודל הביקורתי שפרק־ טיקות כאלה מציגות. אם חלוצי האמנות המושגית מחוץ לישראל עסקו במושגים של מיומנות, מְחַבְּרוֹת ממהלך (authorship)

פנים-אמנותי שנועד להגדיר מחדש את גבולות האמנות (מה נכלל תחת ההגדרה של אמנות?), אזי אמנים עכש־
וויים, ישראלים ובינלאומיים, משתמשים בפרקטיקות מתוך עולם העבודה כדי לפעול בעולם. האמנים מוות־
רים על מודל ביקורתי שהוא חיצוני למציאות החברתית והכלכלית ובעל מוטיבציות פדגוגיות (מודל המבקש לחשוף אמת ועל ידי כך לשנות את התודעה של הצו־
פים) ומציבים במקומו מודל העוסק ביכולת הפעולה של האמנות בתוך הקפיטליזם. זהו מודל שאינו מבחין בין ייצוג לפעולה ומתייחס לשניהם כאלמנט בתוך מציאות נתונה שאפשר לעשות עליו מניפולציה, לנכס אותו או לשחק איתו.

אחת העמדות העולות מתוך המרחב הזה היא עמ־
דה של סירוב להיגיון הפרודוקטיביות תחת הקפיטליזם.
העבודות עסקת חבילה (2013, עמ' 25) של טמיר ליכ־
טנברג, שבאמצעותה האמן הבטיח לעצמו הכנסה בגובה
השכר הממוצע במשק למשך שנה שלמה, או יום הדין
של ארנון בן-דוד, שיצר רפרודוקציה של עבודה קודמת
שלו כדי ליהנות מעליית הערך שלה, עוסקות בנושאים
הללו. לצד עבודות נוספות בתערוכה הן שואלות על
תהליכי הקפיטליזציה של הסובייקט, על ניכוס ושח־
רור הזמן והמרחב בקפיטליזם ועל האפשרות ליצירת
נתיבי מילוט מהמציאות הכלכלית הניאו-ליברלית. אך
באותו הזמן, וזאת בניגוד לאמנים מושגיים מוקדמים,
אמנים אלה אינם תופשים את עצמם כפועלים מחוץ
ליצור בו "איים" של אלטרנטיבות ואפשרויות פעולה.

מעגלים מתרחבים: מיומנות, מחברות וסובייקטיביות אמנותית

המשותף לכל האמנים והאמניות המשתתפים ב״של מי העבודה הזאת?״ הוא בחינה מחודשת של הסו־ בייקטיביות האמנותית אל מול תהליכים ואופנים עכש־ וויים של עבודה לא-אמנותית. במסגרת החקירה שלהם, הטכניקה האמנותית חופפת באופן חלקי לטכניקות עבודה לא-אמנותיות, נעשית מניפולציה על הדימוי



אלן סקולה, **זו לא סין: רומן-צילומי**, 1974, תצלום שחור-לבן



גדעון גכטמן, **עבודה עברית**, 1975, תצלום הצבה

של העבודה או מתבצעת פעולה בתוך הסדרים חברתיים וכלכליים הקשורים לעולם העבודה. כפי שכותב רובר־
טס, יצירתיות כבר אינה תנאי מקדים לסובייקטיביות האמנותית, אלא היא מבוססת על האופן שבו "שורה של טכניקות ומיומנויות מופעלות בתוך מסגרת נתו־
נה. האמן/מחבר כבר אינו דמות יחידה ואקספרסיבית, שיכולת הפעולה שלה חיצונית ליישום של מיומנויות פרטיקולריות, מכיוון שמה שאנחנו מבינים כמְחַבְּרוּת נקבע על ידי היישום והפיתוח של המיומנויות הללו". "בקבע על ידי היישום והפיתוח של המיומנויות הללו". "בקות ומיומנות אמנותית מוגדרת מחדש כאתר שבו מְחַ־
בְּרוּת ומיומנות אמנותית יכולות לבוא לידי ביטוי בא־
מצעות מגוון רחב של דרכי פעולה המתפרשות מעבר לאדם הספציפי שחתום עליהן.

אפשר לחשוב על המהלכים העולים מתור העבו־ דות בתערוכה כמעגלים מתרחבים. כעיז אדוות המתפ־ שטות כתוצאה מהחיכור ביז פעולה או חזוז אמנותיים וביז צורות ייצור ואופני עבודה לא-אמנותיים. המחבר האחד מתרחב לכדי מחברים רבים הפועלים על פי רצו־ נו של האמז. אר גם במנותק ממנו. במסגרת המהלר הזה. זהותו המקצועית של האמז מתנגשת בקטגוריות זהות נוספות ומודלים קיימים. גם התפישה של מהי מיומנות אמנותית. או כיצד אנחנו יכולים לחשוב על מיומנות אמנותית כיום. הולכת ומתרחבת וכוללת מבחר הולד וגדל של יכולות. חומריות ולא-חומריות. אמנים מחקים מיומנות לא-אמנותית אד מבצעים כה הסטה וכמו במקרה של העבודה כף טרקטור של יואב מילר ויוחאי אברהמי משנת 2000, עמ' 42) או מב־ צעים מיקור חוץ לתהליר האמנותי (כמו במקרה של צד אחורי של ציור של דוד גינתוז. עמ' 69). האדוות המתרחבות נוגעות גם למיקומו החברתי של האמז. האמנים אינם מתבצרים עוד בתחום האוטונומיה האמ־ נותית המנותקת ממכנים חברתיים וכלכליים רחבים. אלא פועלים מתור המקום השמור להם בתור מבנים אלה, מבלי להיות כפופים להם לחלוטין. הם מתמקמים לצד קבוצות עובדים אחרות הסובלות מחוסר יציבות

כלכלית מבני, אך משמרים יכולת אמנותית המאפש־ רת ביקורת, מניפולציה והתחמקות (כמו במקרה של עבודותיו של פהד חלבי - עמ' 77-81).

המעגלים ההולכים וגדלים הללו גם משפיעים על האזורים שבהם מופקת האמנות המקומית. למרות ההשפעה הניכרת של אמנות מושגית מערבית על כל העבודות המוצגות בתערוכה, ניכרת גם פנייה מזרחה, בחיפוש אחר משמעויותיו של ייצור מקומי בעידן של שוק הסחורות הגלובלי, בין שמדובר באימוץ ותיעוד של מנגנון הייצור-ייבוא על קו ישראל-ירדן (עבודתו של ניר עברון) או בהרחבה של מעגל הייצור עד אפגניסטאן (עבודתו של עידו מיכאלי) כפנטזיה פוסט-לאומית. אך זהו מהלך דו-כיווני: הייצור מתפשט למזרח והמזרח נכנס אל האמנות, אם באמצעות טכניקות עבודה שהן מקומיות וגלובליות בה בעת, ואם דרך שפה אסתטית או ייצוג עובדים מאסיה.

ולבסוף. מעגלים הולכים וגדלים אלה של מחב־ רים. מיומנויות. צורות של סובייקטיביות. אזורי ייצור ותהליכי הפקה משמעם גם הרחבה של סר העמדות שמציגה האמנות הישראלית העכשווית ביחס לעבודה כאידיאה וביחס לביטוייה הקונקרטיים באמצעות סוגים ואופנים שונים של עבודה. תחושות של הערכה, זלזול, תשוקה. רחמים. האדרה או הגחכה עולות מתוד הע־ בודות השונות, כמו גם מוטיבציות שונות ביחס לעולם העבודה הלא-אמנותית: שאיפה לעבודה הוגנת יותר. לצד התשוקה לביטול העבודה. או הניסיוז להפור לח־ לק מהמנגנוז היצרני תחת הקפיטליזם לצד השאיפה העיקשת להיבדל ממנו. נראה שככל שהפרודוקטיביות חודרת לכל תחומי החיים. כשהקיום עצמו נהפר למלא־ כה בלתי פוסקת של עמידה ביעדים חיצוניים ופנימיים. שאלת העבודה ממשיכה לרדוף את האמנות, שגם היא, בסופו של דבר. עוד עבודה.

הערות

- הצלם והתיאורטיקן אלן סקולה טוען טענה דומה ביחס לצילום. צילום ועבודה קשורים אחד לשני מבחינה אונטולוגית מכיוון שכל תיעוד של ערודה הוא גם ערודה - פעולם הצילום
- Allan Sekula, "An Eternal Esthetics of Laborious Gestures," *Grev Room* 55 (2014): 17.
- ב גם הקונסטרוקטיביזם והפרודוקטיביזם דגלו בחפיפה בין אופני ייצור אמנותיים ללא-אמנותיים ושאפו לשלב בין השניים, אם כי המוטיבציות האידיאולוגיות ואופני הפעולה הקולקטיביים שלהם היו שונים מאופן הפעולה שהתפתח באמנות המושגית.
- שטיחי בצלאל" הוא הכינוי לשטיחים שיוצרו בבית המלאכה לשטיחים,
 שהיה חלק ממחלקת המלאכה של "בית הספר לאמנות ואומנות בצלאל"
 שהוקם בירושלים ב-1906. דוגמאות השטיחים כללו לרוב דימויים
 פיגורטיביים מסיפורי התנ"ך: מקום המקדש (כיפת הסלע), קבר רחל,
 הר סיני, מגדל דוד, מנורת המקדש וכו'. לקריאה נוספת: גדעון עפרת,
 "השטיחים הכבושים: השטיח ואמנות בישראל", *המחסן של גדעון עפרת*,
 נדלה בתאריר 13.3.2018.
- אורי רם, *הגּלובליזציה של ישראל: מקיוורלד בתל-אביב, גּיהאד בירושלים* (תל-אביב: רסלינג, 2005). 13.
 - .17 שם, 17.
 - :עוד על מושגים אלה
- Michael Hardt and Paolo Virno, eds. *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (Minnesota: University of
 Minnesota Press, 1996).
- Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp and the Refusal* of Work (New York: Semiotext(e), 2014), 12-13.
 - מתוך ראיון עם היסטוריונית האמנות קרוליין א. ג'ונס:
- Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing*the Postwar American Artist (Chicago: Chicago
 University Press, 1996), 121.
- 9 גליה בר אור, ״תמונות מחיי העבודה״, *עבודה עברית: אמנות ישראל משנות ה-20 עד שנות ה-90*, בעריכת גליה בר אור (תל אביב: משכן לאמנות ע״ש חיים אתר עין חרוד, 1998, ו6.
 - .59 שם, 59.
- גליה בר אור, "עבודה עברית", *עבודה עברית: אמנות ישראל משנות ה-20* ע*ד שנות ה-90*, בעריכת גליה בר אור (תל אביב: משכן לאמנות ע"ש חיים אתר עין חרוד, 1998), 47.
 - .12 תרגום שלי.
- John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade* (London: Verso, 103, 2007).

ארנון בן-דוד Arnon Ben-David

העבודה יום הדין (1990) הנמצאת באוסף "הארץ" היא למעשה שחזור לא זהה לעבודה בשם זהה שיצר ארנון בן-דוד שנתיים קודם לכן. העבודה המקורית, כמו זו הנמצאת באוסף, מורכבת מאובייקט עשוי מדיקט, המזכיר בצורתו מודל מוקטן או שורה של פסי עץ חלולים ורוחביים שנחצים לאורכם על ידי הכתובת "יום הדין". במרכז האובייקט מופיע ציור אבסטרקטי שנעשה באמצעות מכחול סיני, מאזכר כתיבה קליגרפית ויוצר, לדבריו של בן-דוד, "אשליה של כתם בסגנון הפטרייה האטומית". בהקשרה המקורי ניסתה העבודה ליצור "ייצוג קונספטואלי של הקץ", כפי שניסחה זו תמי כץ-פרימן, באמצעות ה"פער שנפער בין הדימוי הפשוט לכאורה לכין הנושא המגולם בכתובת".

בגרסה השנייה של יום הדין, זו המוצגת לפנינו, שיחזר בן-דוד את העבודה המקורית, אך "הצמיח לה 'גידול', מעין תא נוסף, המשר מר את הנתונים ההיסטוריים של העבודה", כפי שמציינת אריאלה אזולאי. הנתונים ההיסטוריים הם אלה הנוגעים למנגנון שמקנה לעבודה את ערך השוק שלה ולמקומו של האמן בתוך אותו מנגנון. לעבודה את ערך השוק שלה ולמקומו של האמן בתוך אותו מנגנון. הנתונים המופיעים על גבי "התא הנוסף" הם פשוטים: "מוזיאון תל אביב שילם \$1,000 עבור עבודה זו ב-1988 [הכוונה לעבודת יום הדין המקורית, ג"ר], מזה נותרו \$250 בידי ארנון בן-דוד, מחיר נוכחי \$2,500 בן-דוד חושף בפנינו את המכניזם של שוק האמנות, שבו ערכה הכלכלי של העבודה עולה ב-150% בתוך שנתיים רק מכיוון שמוזיאון רכש אותה, אבל גם משתף אותנו במיקומו הנמוך של האמן באותו השוק, שגורם לכך שהוא מקבל רק רבע מסכום המכירה של העבודה.

התא שנוסף ליום הדין העביר את מרכז העבודה, פיזית ור־
עיונית, מהדימוי המופשט לעיסוק בביקורת על מוסד האמנות
(institutional critique) כניסיון לתת ייצוג ל"מכניזם של צבירת
הכוח". זהו ביטוי מקומי לעיסוק בביקורת מוסדות אמנות ומוס־
דות חברתיים בכלל שהעסיקה אמנים אמריקאים ואירופים בשני
העשורים שקדמו לעבודתו של בן-דוד, החל בהנס האקה ועד ג'ני
הולצר (Holzer). באותה הרוח, בן-דוד מספק נתונים החושפים
את ההקשרים הכלכליים שבהם מוצגת העבודה המקורית, אך אינו
מסתפק בהם. גם אופן הייצור של יום הדין בגרסתה המאוחרת
והבחירה להציג שחזור מבקשים להעיד על הקשר בין עבודת האמ־
נות והמערכת ה"כלכלית-מניפולטיבית" שבתוכה היא מתקיימת.
הבחירה ליצור העתק של העבודה שוברת את חוקי שוק האמ־

הבחירה ליצור העתק של העבודה שוברת את חוקי שוק האמד נות כפי שנחשפו על ידי בן-דוד, מכיוון שהערך של יצירת אמנות קשור ליחידאיות שלה. העובדה שבן-דוד מייצר באופן ידני מעין רפרודוקציה לעבודה קיימת אמורה לפגוע בערכה הכלכלי, אבל בפועל לא כך קרה. ערכה של העבודה המשוחזרת דווקא עולה מכיוון שהרוכש הפוטנציאלי או האמיתי שלה מודע למהלך האירוני

של בן-דוד, המבקר את כלכלת השוק של מוסדות האמנות. בכך, יום הדין משחקת למעשה משחק כפול: בעוד היא "מתלוננת" על כך שהעבודה המקורית נמכרה בזול (וגם מהמחיר הזה קיבל האמן רק חלק קטן), היא עצמה "מממשת" את עליית הערך (בעקבות המכירה של העבודה המקורית למוזיאון), ועוד עושה זאת באופן שסותר את חוקי השוק - בעצם היותה העתק.

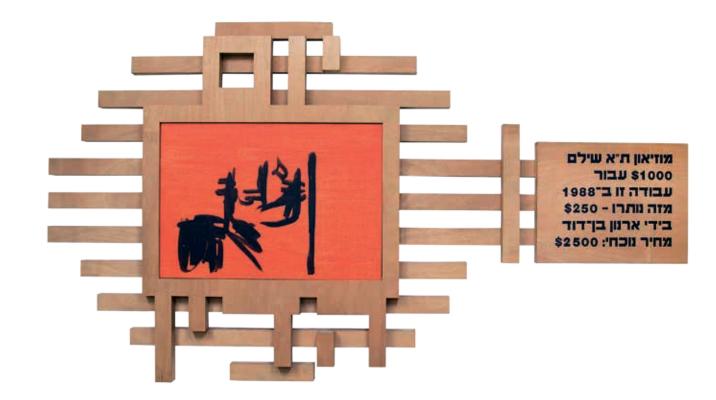
ההחלטה ליצור העתק לעבודה ולהוסיף לה את תנאי המכירה שלה יכולה להיחשב גם כהחלטה "עצלנית" או "חסכנית", שבאמצ־עותה יכול האמן להשיב לעצמו שליטה חלקית על העמדה שלו בי־חס לתנאי השוק. עובדת היותה של העבודה מודל או העתק (שאינו דבק במקור) מאפשרת את הפקתה מחדש, או באופן תיאורטי את שחזורה האינסופי, באופן ש"אינו מקיים יחס של אחד לאחד עם האובייקט המשוחזר, אלא צובר לתוכו את ההקשר".

וההקשר הנוכחי, זה שבתוכו מוצגת העבודה כעת, הוא הקשר כפול - זה של ביקורת שוק האמנות ומוסדותיו וזה של ביקורת שוק האמנות נמוסדותיו וזה של ביקורת שוק האמנות כשיקוף של השוק הקפיטליסטי במוכנו הרחב. באופן מסורתי, מבנה עולם האמנות כפי שהוא מתווך לקהל הרחב מקיים את המיתוס הרומנטי של האמן הרעב ללחם, מחד גיסא, ואת סיפורי ההצלחה יוצאי הדופן של האמנים המפורסמים שמרוויחים מיליוני דולרים (דמיאן הירסט [Hirst], ג'ף קונץ (Koons) ואחרים) מאידך גיסא. אבל "החומר האפל" של היקום האמנותי, כפי שמכנה זאת התיאורטיקן גרגורי שולט (Sholette), מורכב ממספר לא ידוע של אמנים ואמניות הסובלים מחוסר ביטחון תעסוקתי, מהעדר זכויות סוציאליות ומחוסר הגנה על ידי שום מסגרת ציבורית, אף שפעמים רבות הציבור והמדינה הם הנהנים העיקריים מעבודתם.

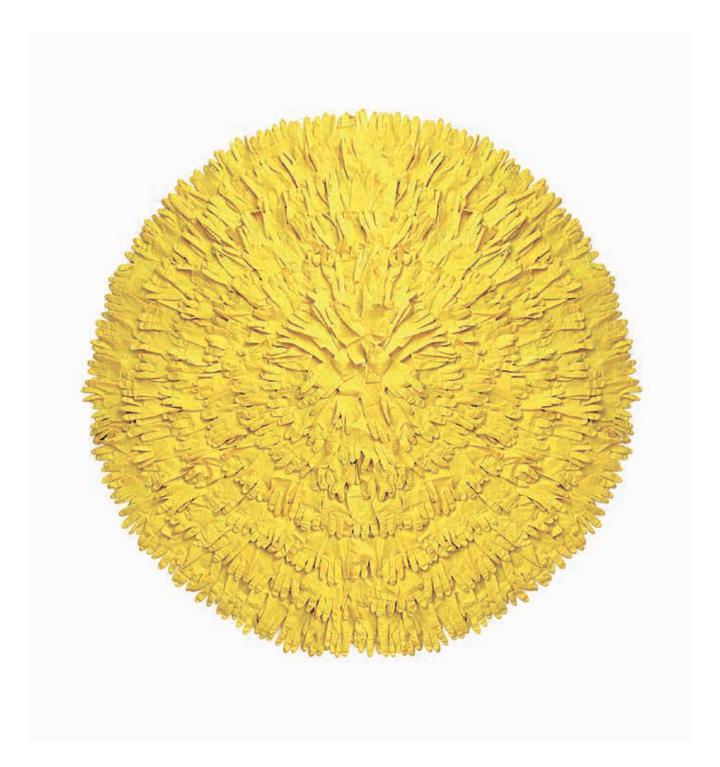
אך בעידן של התפרקות מדינת הרווחה, שסיפקה ביטחון כלכלי יחסי לבני רוב המעמדות בחברה, נהפך המעמד הכלכלי הלאיציב של האמן לחוויית החיים ההגמונית בעולם המערבי בכלל
ובישראל בפרט. הביקורת של בן-דוד על חוסר השוויון המבני של
עולם האמנות נהפכה בשנים שעברו מאז יצירת יום הדין לביקורת
של אוכלוסיות הולכות וגדלות על חוסר השוויון המבני של המערכת
הכלכלית. אופן העבודה וסגנון החיים של אמנים, שבאופן מסורתי
נתפשו כאאוטסיידרים לעולם העבודה הקפיטליסטי, נהפכו למודל
של העובד האידיאלי בקפיטליזם העכשווי: חסר הכנסה קבועה,
עובד על פי פרויקט או מחליף עבודות בקצב מהיר, משולל זכויות
סוציאליות וחסר גישה אל ההון שנוצר, בין היתר, בזכות עבודתו
שלו. הביקורת המוסדית של בן-דוד מתגלה מחדש כעובד מוחלש לצד
רלוונטית ונוקבת, כאשר האמן מתמקם מחדש כעובד מוחלש לצד

- 1 תמי כץ-פרימן, "כי מהר ימהר העולם לחלוף...", *אחרית דבר: ייצוגי "קץ" באמנות ישראלית עכשווית* (תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר. 1992), 54.
 - .52 שם,
- 3 אריאלה אזולאי-ערמון, *חלל/תצוגה/כוח* (תל אביב: גלריה בוגרשוב, 1990), ללא מספור.
 - .4 שם
 - שם.
- Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (Chicago: University of

 Chicago Press, 2011).



86X152X7 ארנון בן-דוד, **יום הדין**, 1990, טכניקה מעורבת על עץ לבוד, 86X152X7 Arnon Ben-David, **Judgment Day**, 1990, mixed media on plywood, 86X152X7



את תנועות הגוף המקרצף, עולים תכנים הנוגעים בהגירה, מוצא ומעמד במפעל הציוני ומשתקפים בפרצי השירה, הנעים בין זמר ארצישראלי בעברית לביז שירים בערבית".

אבל רק כשהמצלמה מתרחקת מתגלה מכלול ההקשרים החברתיים של העבודה (במובנה הכפול, כעבודת אמנות וכעבודת ניקיוז). כמו לדרמז יוקלים בשעתה. גם אסתר. אמה של נסים. מבצעת את פעולת הניקיוז הסיזיפית על המדרכה. באמצע הרחוב. העוברים והשבים הנראים בווידיאו. מבקשי מקלט או מהגרי עבודה. מדגישים את הזיהוי של עבודת הניקיון עם החלשים ביותר בחברה ואת המתאם ביז מוצא אתני למעמד כלכלי (בה בעת. הווידיאו גם חושף את חריגותה של אסתר ביחס אל "אחרים" אחרים. שכז מאז שנות ה-90 עולים חדשים. מהגרי עבודה ומבקשי מקלט החליפו את מי שהיו אמונים על התחזוקה בחברה הישראלית עד אז - יהודיות מזרחיות ופלסטיניות). אך בניגוד לפוליטיקה הפמיניסטית של רעיוז הנראות ב"אמנות תחזוקה". אצל נסים פעולת הניקיוז במרחב הציבורי אינה מעצימה את האם, אלא כמו נועדה לבזות אותה, כעין טקס השפלה פומבי. נסים מדגישה את האספקט הזה כאשר לאורד כל העבודה היא עומדת על סולם מעל האם הכורעת. לבושה בגדי כלה או נסיכה מהאגדות, ומפקחת במבט קפוא על עבודתה תור שהיא שופכת עליה מדי פעם מים מתור משפר השקיה. השאלה אם בכך היא דוחקת באם להמשיך לקרצף את השטיח או דווקא מבקשת להקל עליה נשארת פתוחה.

חלוקת העבודה באמנות העכשווית, המשמרת את ההיררכיה בין עבודה קוגניטיבית לעבודה חומרית או בין מלאכת יד למיומנות אמנותית, משתכפלת בווידיאו. נסים ממוקמת מעל האם הרוכנת, תופסת את תפקיד הבמאית, או אולי הבוסית, של הסיטואציה. עמידתה הזקופה אל מול האם הכורעת מבחינה באופן פיזי ומטפורי בין השתיים ומבליטה פער מעמדי שהוא גם פער דורי. בעוד האם מתוודה שהיא חסרת השכלה אך הקדישה את חייה לעבודה בניקיון כדי שילדיה יזכו בהשכלה, נסים תופסת עמדה מודעת ואירונית: שמלת הכלה החגיגית שלה והפוסטרים של יערות העד שמיקמה ברקע הם סטריאוטיפים של קיטש וטעם רע. בכך היא מבדלת את עצמה מהאם, אבל בו בזמן מרמזת שגם כאמנית היא שבויה בקט־ גוריה החברתית של "אשה מזרחית". "האמנות מסמנת אפשרות של היחלצות מגורל ומתקיעות מעמדית", כתבה גליה יהב על עבודה

בשנות ה-70 של המאה ה-20 ביצעה האמנית האמריקאית מריל לדרמו יוקליס (Laderman Ukeles). ילידת 1939. סדרה של עבודות פרפורמנס פורצות דרד תחת הכותרת "אמנות תחזוקה" - Maintenance Art). לדרמז יוקליס החלה לנקות מוסדות אמנות מניקוי עבודות האמנות המוצגות ועד למדרכה בחזית הבנייז - כחלק מהמהלר האמנותי שלה. היא ביקשה לתת ייצוג במרחב הציבורי לעבודות התחזוקה הביתיות שנעשות לרוב על ידי נשים וממוקמות בתחתית המדרג החברתי-תעסוקתי ולכז גם אינז מתוגמלות מבחינה כלכלית או חברתית. בכר היא עירערה על חלוקת העבודה בחב־ רה, הז מבחינת ההיררכיה הקיימת ביז עבודת דאגה (care work) וביז עבודה קוגניטיבית (cognitive labor) והז מבחינת ההיררכיה המגדרית המשאירה לנשים את מלאכת הקיום במרחב הפרטי בעוד גברים מזוהים עם עולם המחשבה והפעולה בספרה הציבורית. מכיוון שחלוקת העבודה באמנות נגזרת מחלוקת העבודה בחברה. "אמנות תחזוקה" גם מתחה ביקורת על הממסד האמנותי וחלוקת העבודה בתוכו. שמשמרת את ההיררכיה ביז סוגי עבודות. ועל ההשלכות המגדריות והמעמדיות של חלוקה זו.

עבודותיה של ורד נסים מציבות גם הן את עבודת הניקיון והת־
חזוקה הביתית, המבוצעת על ידי נשים, בלב הפרקטיקה האמנותית
והטענה הפוליטית שלהן, תוך שהן מפנות מבט אל אמה של האמ־
נית, הקרובה מבחינה דורית ללדרמן יוקליס. בעבודת הווידיאו אם
אספר לכם קורות חיי, דמעות יוצאות לי מעיני (2015, עמ' 23)
אספר לכם קורות חיי, דמעות יוצאות לי מעיני (עבודותיה, כאשר
נראית אמה של האמנית, המככבת כמעט בכל עבודותיה, כאשר
היא כפופה על ארבע בשמלה לבנה העשויה מסמרטוטי רצפה וש־
ערה מלופף ברולים. במשך דקות ארוכות היא משפשפת ומקרצפת
שטיח העשוי מכפפות ניקיון צהובות תוך שהיא נושאת מונולוג
ביוגרפי-סוריאליסטי. "כבמצב תודעה אקסטטי שבו הגוף והשפה
אינם נפרדים", כפי שכותבת האוצרת אירית טל, היא מספרת בשטף
"חסר עכבות ובשפה פשוטה את קורות חייה כעובדת ניקיון ואת
התנאים והסיבות שהובילו לכך, תוך מודעות מפוכחת לנחיתותו

ורד נסים, **ידי פנטזיה**, 2014, טכניקה מעורבת, קוטר 220 ס״מ Vered Nissim, **Fantasy Hands**, 2014, mixed media, 220 cm in diameter







ורד נסים, **אם אספר לכם קורות חיי, דמעות יוצאות לי מעיני**, 2015, וידיאו, 12:26 דקות Vered Nissim, **If I Tell You the Story of My Life Tears are Coming out of My Eyes**, 2015, video, 12:26 min.

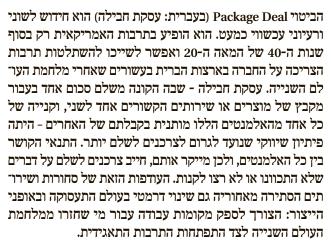


זו, "אך כה בעת היא שפת האדון".² יש כאן מהלך של הזנה כפולה: הבת משקה את האם, מזינה אותה ואת השטיח בצורת הפרח שהיא ממרקת, אולי נוטעת כה תודעה מעמדית-מזרחית, לאחר שנים ארוכות שבהן עבודת האם פירנסה את המשפחה ואיפשרה לנסים להתפתח כאמנית.

שטיח כפפות הניקיון, ידי פנטזיה (2014), המופיע בווידיאו, מתפקד גם כאובייקט עצמאי. הבחירה בכפפות הגומי הצהובות, שנועדו להגן על הידיים העובדות, היא בעלת משמעויות רבות. כפי שמציינת היסטוריונית האמנות טל דקל, הכפפות משמשות את נסים "להעלאה מטפורית של שאלות על צבע ולהצבת מערך ערכי מדורג של גוונים, מהבהירים עד לכהים ביותר".3 היררכיות חברתיות אלה של צבע מתקשרות לשלל האסוציאציות שמעורר השטיח, החל בסטריאוטיפ של האשה המזרחית "שלא יוצאת את פתח ביתה אלא מקדישה את כל כולה למשפחתה ברוכת הילדים. מבשלת עבורם ומוצאת את עצמה משוקעת בניקוי הבית ובמירוקו האינסופי״⁴ ועד דימוי החמנייה של ואן גוך, סמל לתרבות מערבית גבוהה. אך מנקודת המבט של העבודה, הבחירה בכפפות מאפשרת לנסים לקשור באופן ישיר את הפונקציונלי לאסתטי, את הפעולה בשדה האמנות לשדות פעולה לא-אמנותיים, ואת הניקיון כמלאכה לאמנות כעבודה. השמש שיוצר שטיח הכפפות כמו מבקשת להאיר את ההיסטוריה המשפחתית של נסים כהיסטוריה של עבודת כפיים, אבל אולי גם להוציא את ההיסטוריה הזאת אל האור כדי שהילת האמנות תדבק בה.

- 1 אירית טל, "אם אספר לכם קורות חיי, דמעות יוצאות לי מעיני", ורד נסים: בין חלום להקיץ, בעריכת אירית טל (תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר ויד מישל קוקאין, 2016), ללא מספור.
 - 2 גליה יהב, ״נושאת הסמרטוט״, *הארץ*, 18.03.2016.
- 3 טל דקל, ״על הומור חתרני ביצירתה של ורד נסים: מגדר, אתניות ומעמד בישראל״, ו*רד נסים: בין חלום להקיץ*, בעריכת אירית טל (תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר ויד מישל קוקאין, 2016). ללא מספור.
 - .שם.





עסקת חבילה (2013) של טמיר ליכטנברג משחקת עם כל המשמעויות הללו של המושג על ידי מיקומו בשדה אחר לחלו־טין - שדה האמנות. העבודה מורכבת משני אלמנטים מרכזיים: האובייקט והחוזה. בחוזה מציע ליכטנברג לאספנים ותורמים לשלם לו מראש תשלום חודשי אחד בגובה השכר הממוצע במשק, על פי נתוני הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה לאותו חודש. בתמורה יעניק האמן לאספן או לתורם חבילה המכילה "ליקוטי רשמים, רישומים, רשימות, שיירים, שירים, שערים, השראות ושאר רוח" שנאספו באותו החודש, אבל מבלי שאלה יידעו בדיוק מה הם צפויים לקבל.

כפי שכותבת האוצרת איה מירון, עסקת חבילה היא מעין משחק פרנסה: "מסגרת קונספטואלית שמאפשרת לאמן לעבוד שנה שלמה ברצף נטול דאגות פרנסה ומתוך עמדה של בחירה חופשית". במקום להצדיק עבודת-יתר על ידי צריכת-יתר, היא עושה ההיפך: משחררת את האמן מהצורך להמציא ולחדש, ליזום ולשווק, להפיק ולקדם, במשך שנה. היא מבטיחה לו הכנסה קבועה ויציבה שמקורה באמנות שהוא מפיק. בעבור אמנים רבים, בארץ ובחו"ל, זו עסקת חלומות. הבחירה של ליכטנברג למשוך משכורת על פי לוח השנה העברי (מתשרי ועד אלול תשע"ד), ולעשות זאת בשנה מעוברת, הבטיחה לו 13 משכורות.



23x34x38, טכניקה מעורבת, 2013, **עסקת חבילה – חשוון**, 2013, טכניקה מעורבת, Tamir Lichtenberg, **Package Deal – Heshvan**, 2013, mixed media, 23x34x38

עסקת חבילה

תעודת אחריות הדדית

חבילה זו מכילה ליקוטי רשמים, רישומים, רשימות, שיירים, שירים, שערים, השראות ושאר רוח שנאספו על ידי בחודש חשוו התשעד.

החבילה נמסרת לידיך בעבור השתתפותך בהשקעה בה ובזכות שזכתה לתנאים הכלכליים שאפשרו את התקיימותה.

המחיר המקורי של החבילה שאול מסכום השכר הממוצע במשק. על פי הדין והחשבוו המעודכן של הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה בישראל, נכון לתחילת חודש זה.

על בסים אמוני וללא כל התחייבות מפורשת מצידד. באם תימכר החבילה לצד ג'. יופרש מעשר מרווחך בעסקה ויועבר לידי או לידי שאר בשרי במידה ואיני.

החלפת בעלות על החבילה, בתמורה או בתרומה, לא תפרום את שלמותה, היינו, לא ימכרו או יועברו חלקים ממנה בנפרד, ובכללם תעודת אחריות זו וההחסן הנייד המצוי בה על כל המצוי בו

זכויות היוצרים של החבילה וכן הזכות לשכפל, לתרגם, להפיץ ולהציג את תכנה. נותרות בידי או בידי שאר בשרי. וזאת מבלי לפגום במימושד את אותו הזכויות כבעליה החוקיים של החבילה.

למען הצגתן הפומבית של כלל החבילות במסגרת תערוכה המסכמת את המפעל, תתבקש הסכמתך להשאלת הפריטים היחידאיים הנכללים בחבילה, שאינם בפורמט דיגיטלי והם מפורטים בקובץ ההתעדה.

כל שינוי או תוספת לתעודה זו. על בסים רצונותינו המשותפים ייערכו בנספח חתום אשר יצורף לתעודה זו.

חתום בתודה.



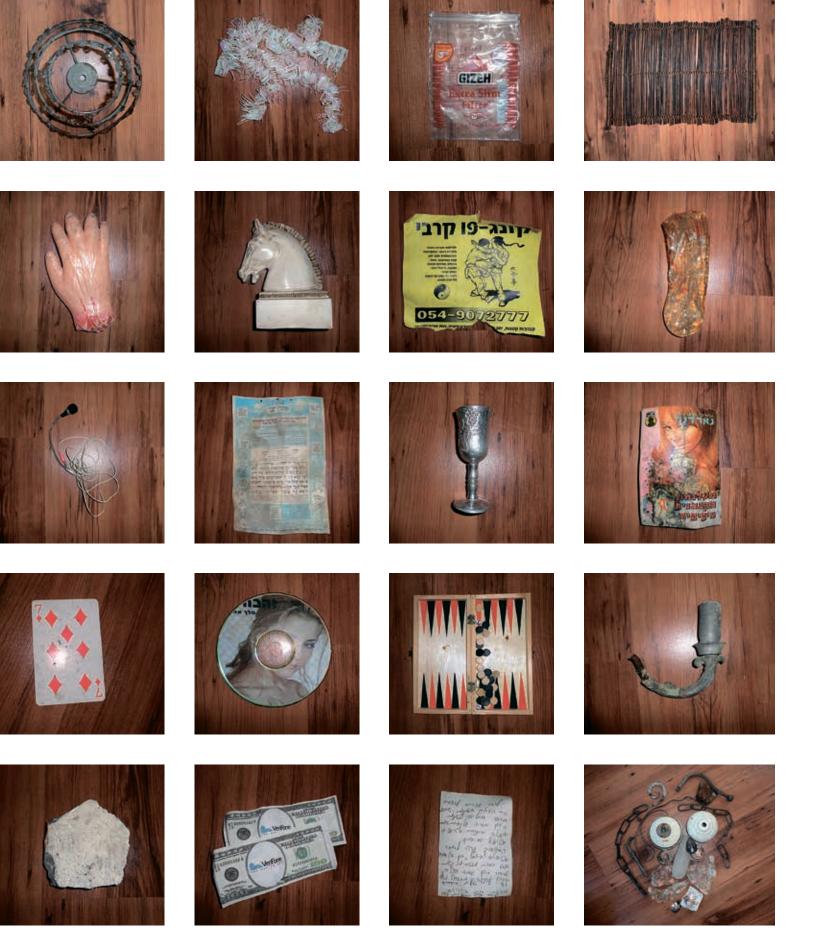
אבל הביטחוז התעסוקתי שליכטנברג קנה לעצמו משמעותו לא רק ביטחוז. אלא גם תעסוקה. כפי שהתחייב בחוזה. וכפי שעשה גם בעבודות קודמות. ליכטנברג משתדל לא להפיק אובייקטים חדשים. אלא הוא מלקט חפצים ישנים. לרוב כאלה שכבר מצאו את דרכם אל פח הזבל או הושלכו ברחוב. אל האובייקטים הללו הוא מצרף טקסטים ודימויים המבטאים את הפרספקטיבה שלו ביחס לעולם. בניגוד לקפסולות הזמז של אנדי וורהול - שהיה אוסף חפצים שאגר במשך החודש, מכניס אותם לקופסה ושולח אותם אל הארכיון -המהלך של ליכטנברג אינו אוטוביוגרפי אלא תיעודי. החפצים, המסמכים והדימויים משמשים כעיז פריטים מתור הארכיאולוגיה של ההווה. סימנים שהתרבות משאירה. אובייקטים ש"ההלימה בינם וביז מצב העולם מתקיימת".2 עניינו של ליכטנברג הוא גילוי השכבות השונות וההקשרים השונים המתקיימים במציאות. לדו־ גמה. חבילת חודש חשווז (שנרכשה על ידי אוסף "הארץ") כוללת דולרים "מזויפים" שנמצאו מחוץ למועדוז לילה תל-אביבי. בעבור ליכטנברג. השטרות הללו אינם מזויפים יותר משטרות "אמיתיים". שהם תוצר של חוזה חברתי עתיק ומדומיין שמקנה להם את תוקפם ה"אמיתי". החברה שמפרסמת את עצמה באמצעות הפצת השטרות הללו עוסקת במסחר דיגיטלי, כך שהפרסומת עצמה מחזקת את

המהלר המושגי של ליכטנברג "מבקש להזיז, להסיט, לשבש

- איה מירון, "על מה שראיתי ועל מה שלא ראיתי", *טמיר ליכטנברג: עסקת חבילה* (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2015), 6.
 - מתור שיחה שערכתי עם ליכטנברג ב-10 בינואר 2018.
 - טמיר ליכטנברג ואיה מירון, "בנסיעה על כביש אחד",
- *מומיר ליכנונררג: עסקת חרילה* (ירועליח: מוזיאוו יעראל. 2015). 13.

מעמדו של הכסף כקונספט. ולא כאובייקט בעל תוקף עצמאי.

מערכים קיימים כדי שלא יתקבלו כאמת מוחלטת, כדי ששינוי תמיד יהיה על הפרק", לדברי מירוז.³ ובקונטקסט של עבודה בשדה האמנותי. השינוי שעסקת חבילה מבקשת לחולל הוא גם שינוי אתי. זהו שינוי ביחסי הכוח. אבל גם באמוז. שביז האמז לאספז. החוזה בעבור ליכטנברג הוא מודל שעל פיו האספן, התורם או הפטרון אינם מממנים עבודה גמורה, אלא מבטיחים את קיומו של השדה האמנותי שאליו מחויבים האמנים. באחד הסעיפים בחוזה, לדוגמה, הוא מבקש מהאספן להפריש לו "מעשר" מרווח העסקה במקרה שיחליט למכור את עבודת האמנות. כלומר. את החבילה. החבילה בהקשר הזה נתפשת כמדיום. כמכל להעברת ידע וכאמצעי ליצירת קשר ובניית יחסים בתור חפצים ודרכם. והעסקה הקשורה לחבילה הזאת, עסקת חבילה במשמעותה המקורית, זו שנולדה לתוך יחסים עסקיים גרידא וכללה בתוכה אלמנטים של פיתוי ומניפול־ ציה, נהפכת כאז לחוזה חברתי בעל תוקף מוסרי, או במלותיו של ליכטנברג: "תעודת אחריות הדדית".





23x34x38, טמיר ליכטנברג, **עסקת חבילה - חשוון** (פרטים), 2013, טכניקה מעורבת, 23x34x38 Tamir Lichtenberg, **Package Deal – Heshvan** (details), 2013, mixed media, 23x34x38

פורטרט עצמי שלו (מחופש לסוכן המוסד אלי כהן) בקומת הבי־ ניים של המבנה החברתי, קומת המעמד הבינוני. הוא היזם, מנהל העבודה ואיש השיווק של הפרויקט הזה. הוא "התניע את התהליך", מצא שותפים, שילם לקבלן משנה ודאג לצמצם עלויות בכך ששלח את השטיח למדינת עולם שלישי, היכן שכוח העבודה זול וזכויות הפועלים אינן מוגנות. מכלול הפעולות המורכבות הללו - מתהליך בחירת הדימויים שיופיעו על השטיח ועד הברחתו חזרה לישראל -נועד להביא את החזון היזמי של מיכאלי לכדי מימוש.

סרט הווידיאו שמלווה את המסלול שעבר השטיח ועשוי בז'אנר סרטי ה-Making of מדגיש את תהליך ההפקה המורכב והמיומנות הטכנית הגבוהה שנדרשו להכנתו. הוא גם מעניק נַראוּת לפועלים שעמלו על השטיח וצולם ברובו על ידיהם, כעובדים-שותפים בתה־ליך היצירה. הוא גם מעלה את ערכה הכלכלי של העבודה, שכן הוא חושף בפני המשקע הפוטנציאלי, האספן או הצופה, את ההשקעה שנעשתה, וקושר את ערך המוצר הסופי לתהליך הפקתו. ומיכאלי היה זקוק למשקיע כדי לממן את חזונו היצירתי. המשקיע המתבקש לפרויקט היה נשוא השטיח, בנק הפועלים, וכדי לפתות את אנשיו כלל מיכאלי בשטיח לא רק את שם הבנק, אלא גם דמויות מתוך קמפיינים פרסומיים שהוא ערך במשך השנים, ובראשן דמותו של הגמד החייכן, "דן חסכן". אבל האסטרטגיה הזאת נכשלה והבנק סירב לשתף פעולה עם הפרויקט. כיזם מיומן, מיכאלי מצא משקיע אחר, אוסף "הארץ", ולכן גם כלל את לוגו העיתון בפינה השמאלית התחתונה של השטיח (עמ' 39).

עמדת היזם שמאמץ מיכאלי, על כל הכרוך בה, והבחירה לה־ נכיח את תהליר העבודה הז בשטיח עצמו והז באלמנטים נוספים של הפרויקט מכוונות אותנו אל אופני ההפקה של השטיח כנושא של עבודת האמנות הזאת. הז מקנות לה את משמעותה לא פחות מהאזכורים התרבותיים הארוגים בה. זו עמדה רפלקסיבית המהולה בהומור ואירוניה בנוגע למיקומו החברתי של האמן כיום כמי שלו־ קח חלק במנגנוז הייצור וחלוקת העבודה הקפיטליסטית. אופז הפ־ עולה של מיכאלי מעביר את היגיוז ייצור הסחורה בעידז הגלובלי אל תהליר הייצור האמנותי: הוא ממקם את עצמו בעמדת "העובד הקוגניטיבי", בעל היכולות התקשורתיות, הרגשיות וההפקתיות - אל מול עבודת הכפיים שנעשית במקום אחר ועל ידי "האחר". הסובייקטיביות האמנותית של האמז. שבאופז מסורתי היתה קשו־ רה לפעולה של האמן האינדיבידואל בסטודיו ונתפשה כביטוי של עולמו הפנימי, עוברת כאז תהליכי הרחקה ודה-פרסונליזציה. מלאכת הפקתו של הדימוי האמנותי מופקדת בידיהם של אנשים רבים. בעלי מיומנויות שונות. הנעזרים בתהליכים טכניים שלאמז איז שליטה עליהם. האקט האמנותי עובר תהליכי תרגום והמרה תרבותיים ומכניים. שמערערים על התפישות המודרניסטיות של מיומנות ומָחַבָּרוּת.

מספר הקריאות האפשריות לשטיח בנק הפועלים (2012) של עידו מיכאלי זהה כמעט למספר הדימויים המרכיבים אותו. 100 דימויים אייקונים מתוך שטרות כסף, מטבעות, כרזות, פריטים אר כיאולוגיים ואיורים לספרים; ובמקביל, סמלים חזותיים של מבנים ארכיטקטוניים, חפצים איקוניים, פוליטיקאים, נדבנים והוגים פוליטיים. כולם לקוחים מתוך ההיסטוריה של הציביליזציה המערבית והמזרחית, ההיסטוריה הציונית והחברה הישראלית. הם ממוקמים על השטיח בתוך מבנה ארכיטקטוני שמתפקד גם כאלגוריה למבדה החברתי: בקומה התחתונה, מעמד הפועלים והאנשים העובדים נה סוחבים, מנקים, חופרים וחוצבים; בקומה השנייה, מעמד הביניים, הבורגנים, סוגרי העסקאות ומנהלי החשבונות; ובקומה העליונה, מקבלי ההחלטות, המנהיגים והתורמים, מוגנים על ידי לוחמי הפלמ"ח מתוך ציור של יוחנן סימון ומגיני קיבוץ נגבה מתוך אנדרטה שיצר נתן רפופורט.

סיפור הפקת השטיח מורכב לא פחות: שיתוף פעולה עם סוחר בדים ישראלי הוביל לפגישה ביריד שטיחים בברלין שממנו הוטס תרשים השטיח לפקיסטאן, מפקיסטאן הועבר התרשים לאפגני־סטאן, שם נארג השטיח במשך יותר משנה לפני שהוגנב לישראל בעורמה דרך איסטנבול. האם השטיח הוא פרסומת לבנק הפועלים או כתב אישום נגד אחד הסמלים המובהקים של שלטון ההון המא־פיין את ישראל בעשורים האחרונים? האם הוא "פריט אתנוגרפי, היסטורי, ממסדי באופיו", התרפקות נוסטלגית על "מורשתו הסו־ציאליסטית הנשכחת של הבנק" מהתקופה שהיה שייך להסתדרות הציונית וההסתדרות הכללית? או אולי הוא כתב אישום חריף נגד מציאות החיים העכשווית, ולכן מורכב מ"ייצוגים של שוד ובזיזת כספות ואזכורים לאי צדק חברתי"?

ישנן עוד פרספקטיבות רבות שדרכן אפשר לקרוא את העבודה הזאת - זהות ובדיה, חיקוי וזיוף, מזרח ומערב, תרגום בין-תרבותי אבל מנקודת המבט של העבודה, השטיח ותהליך העבודה שק־ דם לו הם בראש ובראשונה ביטוי לאופני הייצור וחלוקת העבודה המאפיינים את העידן הגלובלי הנוכחי. לא בכדי ממקם מיכאלי



עידו מיכאלי, **שטיח בנק הפועלים**, 2012, שטיח בעבודת יד, 250x320 Ido Michaeli, **Bank Hapoalim Carpet**, 2012, handmade carpet, 250x320

ובכל זאת, זו חתימתו של האמן המופיעה על השטיח (בפינה השמאלית התחתונה). זאת, מכיוון שהמיומנות האמנותית של מי־ כאלי לא נעלמה; היא רק מופיעה באמצעים אחרים, הבאים לידי ביטוי באופן שבו הוא בוחר, מסדר, מחקה, מסמפל ומצטט דימויים, פרקטיקות ורעיונות כדי לבצע בהם מניפולציה ולערוך אותם לתוך הקשר חדש. "אני מנכס וגונב סמלים, חומרי גלם היסטוריים וטכ־ ניקות קיימות, משתמש במטען שלהם, בטון הדיבור שלהם, בשביל לספר סיפור אחר", הוא מספר בראיון איתו.

אפליקציה ייעודית שמהווה חלק בלתי נפרד מהפרויקט מאפ־ שרת בחינה מדוקדקת של הפרטים השונים המרכיבים את השטיח, ולא פחות חשוב מכך - בחינת האזכורים התרבותיים שמהם שאב מיכאלי השראה והשינויים שעברו בדרך. לדוגמה, אנחנו מגלים שהמנהיגים הציוניים שמופיעים בקומה העליונה של הבנק נבח־ רו בין היתר בגלל סגנון השיער שלהם, שמזכיר מנהיגים אחרים מההיסטוריה. אבל אם קלסתר הפנים של חיים (עזריאל) ויצמן כגילומו המקומי של ולדימיר (איליץ') לנין אינו נראה לנו מוכר, ייתכן שהדבר קשור לתווי הפנים הספציפיים שהעניקו לו הפועלים האפגנים שארגו את השטיח. מכאן, שהאפליקציה מאפשרת לנו לחשוב על השטיח כ"בנק דימויים" בשני מובנים לפחות: ראשית, מאגר מידע חזותי המאפשר להצביע על קשרים בין דימויים שונים ותמות מרכזיות המופיעים בשטיח כך שאפשר ליצור בעבורו מפ־ תח עניינים (אינדקס) ולקטלג את הפריטים המופיעים בו; ושנית, בנק הדימויים מזמין אותנו לחשוב על הדימוי כסחורה, כאובייקט הנתון למניפולציה וספקולציה, כפי שאלה אכן מתקיימות בשטיח בנק הפועלים.

ההגדרה המחודשת של המיומנות האמנותית - האמן כיזם, כמנהל דימויים או כממשק של ידע תרבותי - היא גם זו המעניקה לשטיח את הרבגוניות החברתית, התרבותית והאסתטית המאפיינת אותו. השטיח, אומר מיכאלי, הוא כמו "לחן עממי", הוא ידע שעו־ בר בין הדורות ומתעצב דרך פרקטיקה ודימוי. הוא יוצר קהילה והקהילה יוצרת אותו. ביטול פונקציית "המחבר" מאפשר לשטיח בנק הפועלים להיהפך למצע בעבור קולות רבים ובכך לקיים על פני הדימוי, אך גם לעומקו - בעצם התהליך שהוביל להפקתו - קהילה רחבה ורופפת, גלובלית וחוצת גבולות.

איה מירון ועידו מיכאלי, "צרור מפתחות", *עידו מיכאלי: שטיח בנק הפועלים* (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2015), 25.

.29 שם, 29.

עידו מיכאלי, **שטיח בנק הפועלים** (מתוך סרט המתעד את הכנת השטיח), 2012 Ido Michaeli, **Bank Hapoalim Carpet** (from the film documenting production of the carpet), 2012

בעמודים הבאים 35⁻34: עידו מיכאלי, **שטיח בנק הפועלים** (פרט), 2012 Ido Michaeli, **Bank Hapoalim Carpet** (detail), 2012

















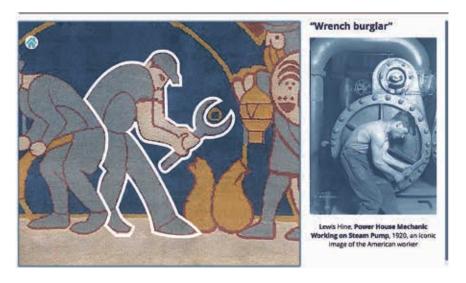






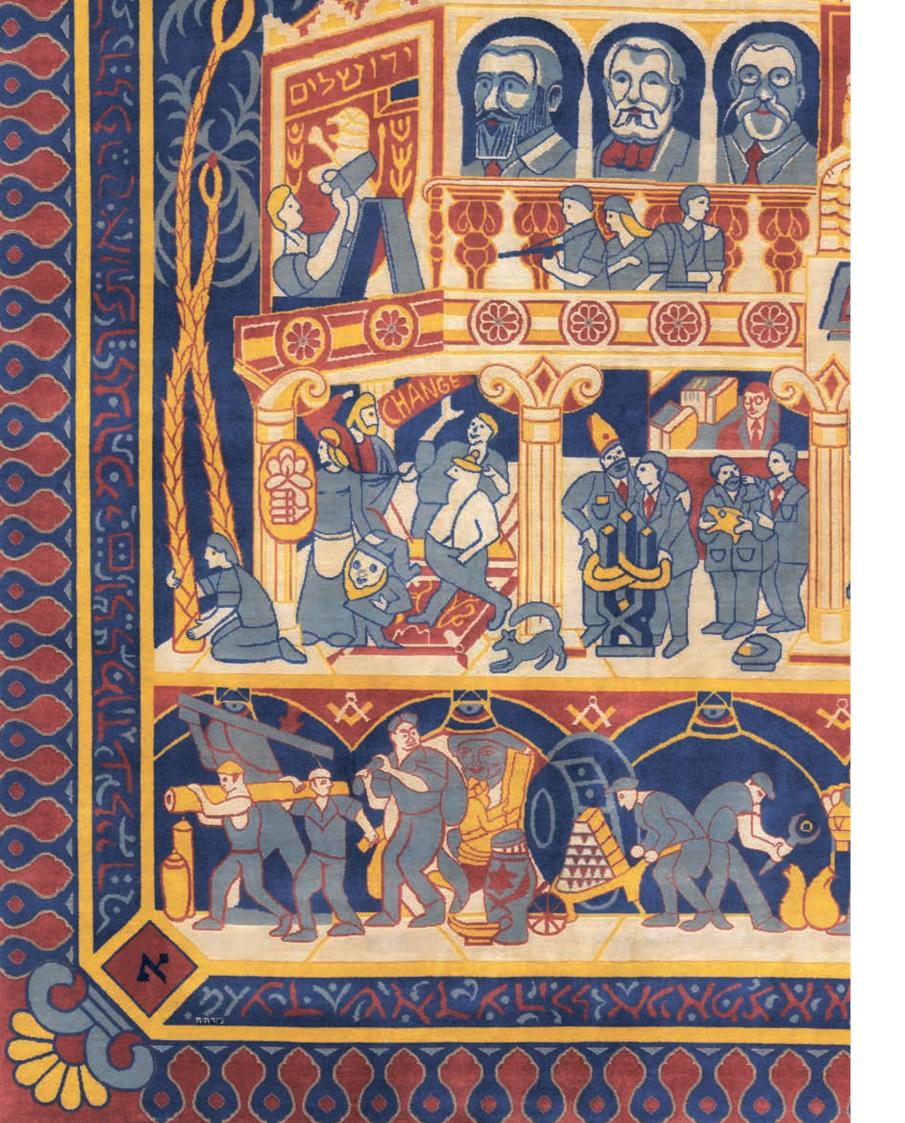


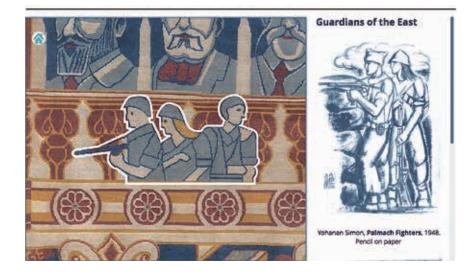
2012 (עידו מיכאלי, **שטיח בנק הפועלים** (פרטים מתוך האפליקציה הנלווית לעבודה), 2012 Ido Michaeli, **Bank Hapoalim Carpet** (details from the app that accompanies the work), 2012



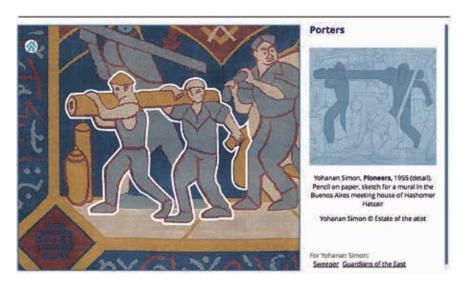












2012 (עידו מיכאלי, **שטיח בנק הפועלים** (פרטים מתוך האפליקציה הנלווית לעבודה), 2012 Ido Michaeli, **Bank Hapoalim Carpet** (details from the app that accompanies the work), 2012

יואב מילר ויוחאי אברהמי Yoav Miller and Yochai Avrahami



כף טרקטור (2000) של יואב מילר ויוחאי אברהמי היא חלק מסדרת עבודות שיצרו השניים בתחילת העשור הקודם בעקבות שיטוטים שערכו בשולי העיר תל אביב. האמנים בחרו אובייקטים ואלמנטים תעשייתיים שמצאו באתרי בנייה ומוסכים, מדדו וצילמו אותם, ואז בנו אותם מחדש ברזולוציות שונות. חלק מהעבודות, כמו כף טרקטור, נבנו מעץ דיקט, בעבודת נגרות מושקעת ומדויקת הדורשת מיומנות רבה, וצופו בצבע שאינו מסגיר את החומרים הקלים שמהם נבנו אך גם אינו מנסה לשוות להם את המראה התעשייתי שממנו הועתקו. זהו פיסול ריאליסטי – "זרוע של דחפור עד אחרון הפר־טים: הבוכנות, הזרועות ההידראוליות (הכל מדיקט!), כמין פרוטזה ענקית ומיותמת של מערך השרירים, הגידים, העצמות, כאובייקט ממצוי מעבר לתפקודי בדרכו אל היופי" – שאינו העתק מדויק.

הפער בין הריאליסטי למימטי מאפשר לאמנים לזהות את עצמם עם הייצור התעשייתי, אך גם לבדל את הפרקטיקה שלהם ממנו. כף הטרקטור, הלקוחה מהעולם הגברי המזוהה עם הפעולה הפיזית ומהווה המשך של הגוף הפועל, מרתקת את השניים. הם מנכסים אותה באמצעות בנייה מדוקדקת הבוראת אותה מחדש. אך בניגוד לכף המקורית, זו שהעניקה את ההשראה לעבודה ויוצי רה בתהליך תעשייתי מכני ואוטומטי, כף הטרקטור החדשה היא אובייקט יחידאי. היא תוצר של ידע ומיומנות בתחומי הנגרות, הפיסול והצביעה לא פחות משהיא דורשת רגישות אסתטית ומבט פואטי. כמו הכף המקורית, גם הכף הזאת מצאה את עצמה, בסופו של תהליך הייצור, בעולם הסחורות. אך היא לא הגיעה מפס הייצור וגם לא תפורק כדי לבנות ממנה אובייקט מכני אחר. היא ביטוי של תשוקה אל הנשגב התעשייתי, שבחרה להישאר במרחב האוטונומי של האמנות, מוטלת חסרת פונקציונליות על הרצפה.

יואב מילר ויוחאי אברהמי, **ללא כותרת (כף טרקטור)** (פרט), 2000, עץ לבוד וצבע, 55x172x50 Yoav Miller and Yochai Avrahami, **Untitled (Backhoe)** (detail), 2000, plywood and paint, 55x172x50

.16.11.2001 , "צעצועים לילדים גדולים", הארץ,



יואב מילר ויוחאי אברהמי, **ללא כותרת (כף טרקטור)**, 2000, עץ לבוד וצבע, 55x172x50 Yoav Miller and Yochai Avrahami, **Untitled (Backhoe)**, 2000, plywood and paint, 55x172x50

טל מצליח Tal Mazliach

ב-1923, בעת שעמד בראש סדנת המתכת של בית הספר לאמנות באוהאוס בוויימאר שבגרמניה, התקשר האמן לסלו מוהולי-נג'י (Moholy-Nagy) למפעל מתכות מקומי והזמין חמישה לוחות מתכת מצופים בפורצלן בצבעים שונים. מוהולי-נג'י סיפק לנציגי המפעל את הפרטים הספציפיים - מידות, צבעים וזוויות - כדי שה־עבודות הללו יהיו דומות לעבודות שיצר כצייר וצלם ברוח האוונגרד של התקופה. ציורי הטלפון הללו היו אחד הניסויים הראשונים בא־מנות המודרנית שעסקו במיקור חוץ של הסובייקטיביות האמנותית באמצעות הוראות ביצוע של האמן. בעבור מוהולי-נג'י, משמעות ההתפתחות הטכנולוגית שאיפשרה ייצור, שכפול והעתקה על ידי מכונות היתה הרחבה של הסובייקטיביות האמנותית מעבר ליד היצירתית של האמן. זאת, מתוך הבנה עמוקה שבעידן התעשייתי החדש, האמן לעולם אינו הבעלים של צורות הביטוי שלו.

סדרת הציורים קישוטים לעצמי (1997) של טל מצליח מא־מצת את התובנות הללו, אך מחזירה אותן אל עולם הציור. הסדרה מבוססת על חוברות הדרכה שכתבה מצליח לחברים ובני משפ־חה, ובהן הנחתה אותם "כיצד לצייר ציור של טל מצליח". בדומה למוהולי-נג"י, מצליח ברורה מאוד בהוראותיה כיצד הציור צריך להיראות: "1. מתחילים בדגלים: צובעים בצהוב את החלק הפנימי של הדגל... 2. בדגל יש פס למעלה ולמטה... צובעים בכל ארבעת הדגלים את הפסים", היא מפרטת באחד המכתבים וגם מוסיפה שר־טוטי הדגמה. בשונה ממוהולי-נג"י, היא גם סיפקה לקבלני הביצוע את כלי העבודה והחומרים שמהם יופקו הציורים, וגם דאגה לפרט בדיוק רב את השלבים והאופנים של העבודה, שיובילו אותם לצייר "ציור של טל מצליח": "מכינים צלוחית אחת עם צבע לבן ואחת עם כחול... שעוברים מהכחול ללבן לא שוטפים את המכחול, פשוט מרביצים ניגוב על הסמרטוט".

אכל אם מוהולי-נג'י התעניין באופן שבו המכונה מחליפה את ידו היצירתית של האמן, אזי מצליח שומרת על תפקידה המרכזי של היד, אך מאריכה אותה אל מחוץ לסטודיו. אפשר לומר שידיהם של הקרובים לה משמשות בעבורה כעין שלוחה. במסגרת הפעולה

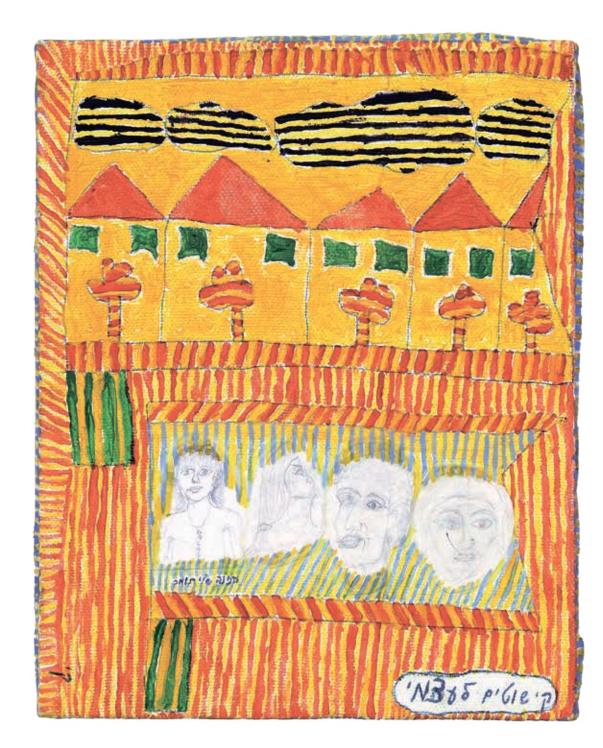
הזאת, היד שלה, שהיא היד המציירת, משנה את תפקודה כאופן דרמטי ונהפכת ליד הכותבת. אך בהתחשב בתוצאה החומרית - הציורים אכן נראים בצורתם ובסגנונם כציורים של טל מצליח - היד הכותבת שלה מתגלה כלא פחות אותנטית, יצירתית ומשמעותית מהיד שלה כשהיא מציירת בעצמה. מכאן, שההסתמכות על אחרים לא רק שאינה פוגעת בסובייקטיביות האמנותית, אלא אפילו מר־חיבה אותה לאתרים ולסוכני ייצור חדשים. היד של מצליח אינה נוכחת בציור אבל היא בהחלט פעילה בתוכו: בו בזמן היא מוחקת גוכחת הזהות שלה (אולי בעצם כל אחד יכול לצייר ציור של טל מצליח?) ומאששת אותה (השפה האמנותית של טל מצליח כל כך מובחנת וברורה שהיא עוברת גם כשהיא נוצרת על ידי אחרים).

אופן הפעולה של מיקור החוץ של הציור הוא חריג בגוף הע־
בודה של מצליח, אך במובנים רבים גם מהווה המשך של כמה
נושאים המעסיקים את יצירתה. על פי האוצרת אפרת לבני, "שאלת
יחסי העצמי עם האחר" עומדת במרכז העבודה של מצליח. "מבעד
למעטה הצבעוני, הפתייני, והמסמא כמעט", כותבת לבני, "מוסווה
שפע רב של דימויים, של דמויות ושל סמלים וטמונים בו משפטים
ומלים המתלכדים לעולם ציורי ורגשי מורכב וגדוש". עולם זה של
ציטוטים ושכפולים מקיים מתח שבו תחת זהות קבועה ואחידה - טל
מצליח - האמנית "בוחרת להציג את המרכיבים הרבים של העצמי
הפרקטלי שלה, או את מה שיכול להיחשב העצמי המרובה שלה". "
מבחינה זו, הבחירה לבקש מאחרים לצייר את ציוריה, ליצור טל
מצליח מרובים, היא המשך לתפישת העצמי האמביוולנטית של
מצליח עצמה, כפי שבאה לידי ביטוי על הקנבס.

אבל לא רק השפה האמנותית של מצליח מערערת על התפישה של זהות אמנותית ייחודית וקוהרנטית, אלא גם אופן הפעולה שלה. "העמלנות היא סממן מובהק בציוריה של מצליח", כותבת לבני. "הציור בעבורה הוא עבודה, עמל, מלאכת יד, ותוצריו הם אובייקטים חומריים – 'דברים'". "העמלנות הזאת, שחזרתיות תופסת בה מקום מרכזי, מאזכרת לרגעים אמנות שבטית או במקרה של הסדרה הנו־כחית – קישוטים, שתי מסורות אסתטיות שאינן נסמכות על מחבר יחיד או זהות אמנותית יחידאית. האופי החזרתי והפרגמנטרי של מלאכת הציור הוא זה שמאפשר למצליח לפרוט את תהליך העבודה שלה לפרוטוקול של הוראות והסברים שאפשר, באופן תיאורטי, להפעיל במקומות שונים ועם משתתפים שונים.

אבל מצליח בוחרת להטיל את הוראות הביצוע על אלה שמד כירים את עבודתה מקרוב, ולא על עובדי מפעל אנונימיים, כמו במקרה של ציורי הטלפון. כך שהאלמנט החברתי של העבודה אינו משמש כאן כאמצעי לאנונימיזציה ואוטומטיזציה של האמנות אלא להיפך, הוא שואף להכניס חברים ובני משפחה אל מעגל המְחַבְּרוּת כחלק מתהליך הבירור של שאלת יחסי העצמי עם האחר ושאלת האחר בעצמי. חוברת ההוראות שיצרה מצליח בעבור כל אחד ממשתתפי קישוטים לעצמי, חוברת הוראות המזכירה יותר מכל מכתב אישי ואינטימי, היא עדות לכך.

- אפרת לבני, ״לעצמי ביחס אליכם׳ –על קטגוריית ׳האחר׳ ביצירתה של טל מצליח״, *טל מצליח: הקונספט הלך לטייל* (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2010), פ.
 - .12 שם,
 - שם, 20.



22.5x18, שמן על בד, 1997, שמן על בד, 22.5x18 טל מצליח, ללא כותרת (מתוך הסדרה קישוטים לעצמי, בוצע ע״י רחל קוטלר), 1997, שמן על בד, Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Rachel Kotler), 1997, oil on canvas, 22.5x18



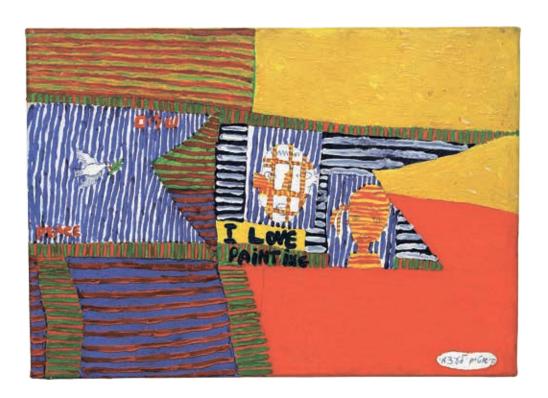
25x35, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י לואיסה), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Luisa), 1997, oil on canvas, 25x35



25x35, שמן על בד, 25x35, מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י שרון קוץ), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Sharon Kotz), 1997, oil on canvas, 25x35

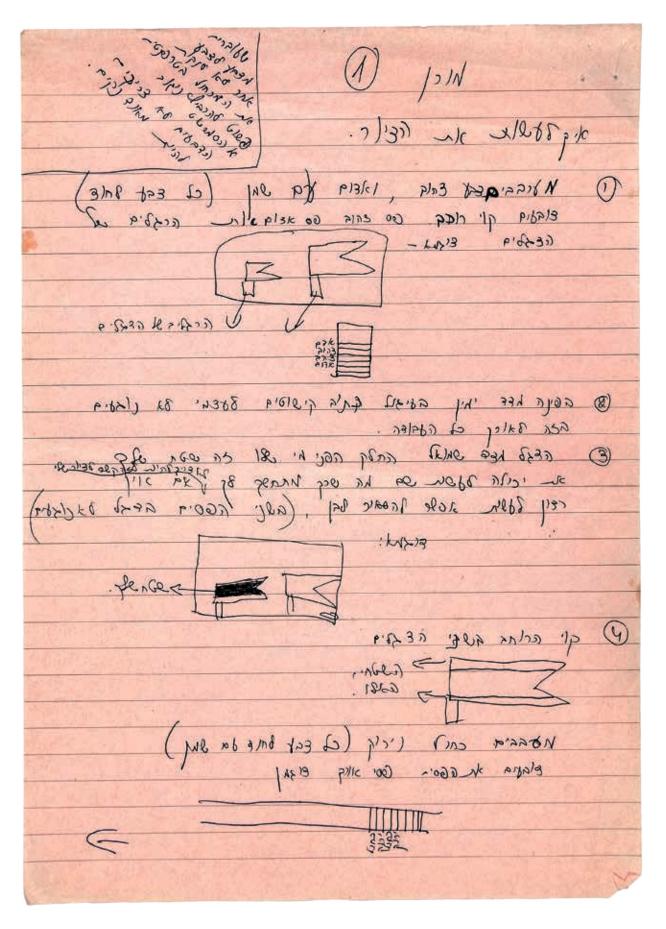


25x35, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, ללא כותרת (מתוך הסדרה קישוטים לעצמי בוצע ע״י רונית מצליח), 1997, שמן על בד, Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Ronit Mazliach), 1997, oil on canvas, 25x35

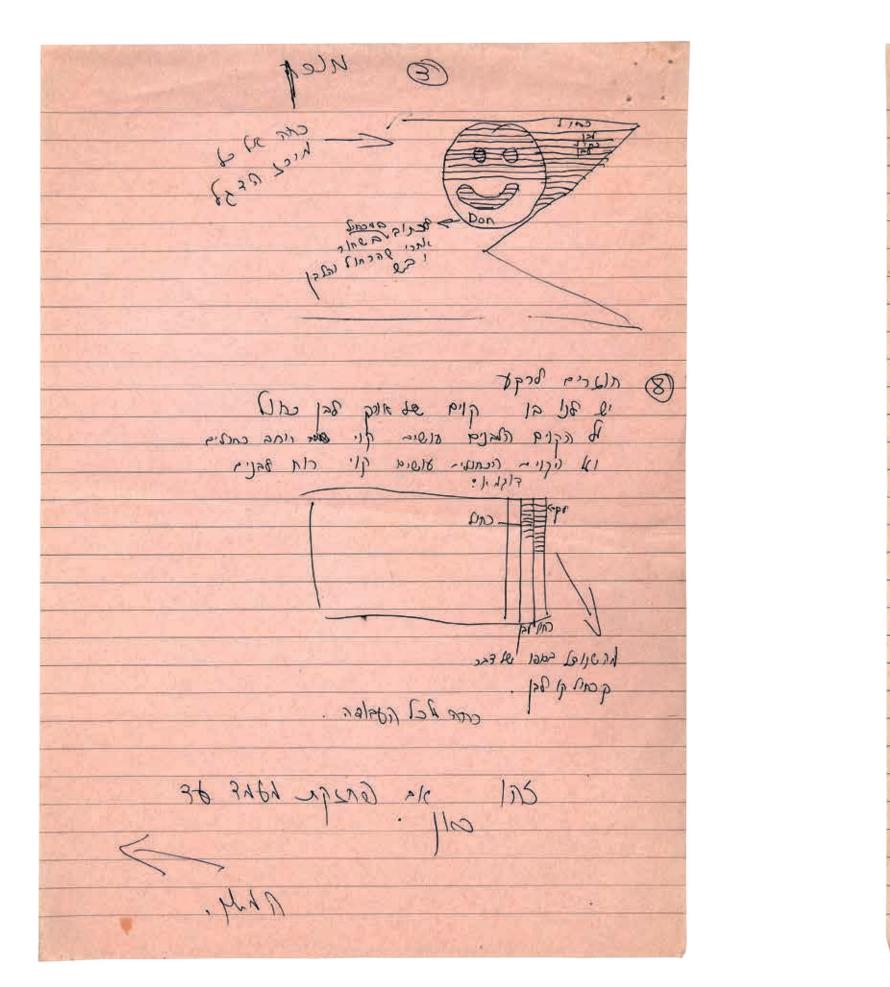


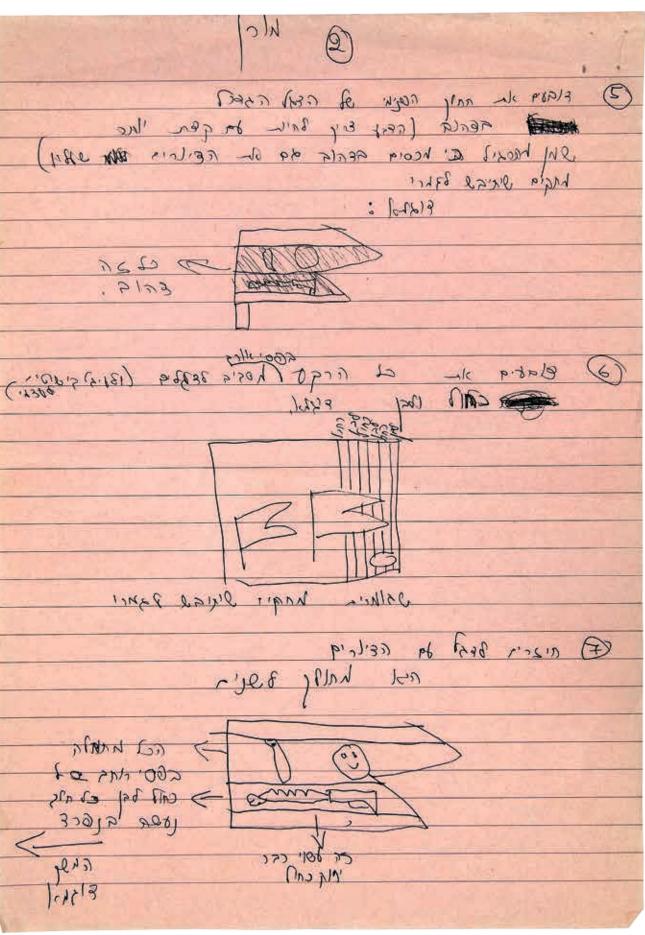
25x35, שמן על בד, 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Dita), 1997, oil on canvas, 25x35





דפי ההוראות של טל מצליח כפי שנמסרו לאחת המבצעות (מורן גודס) ליצירת הסדרה **קישוטים לעצמי** (המשך בעמ׳ 50-52) Pages of instructions given by Tal Mazliach to one of the individuals (Moran Godess, in this case) who executed the works in **Decorations for Myself** (continued on pages 50-52)





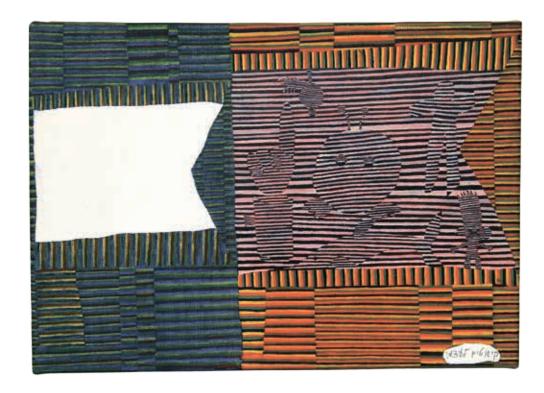


כעור בברים שלאח . white BA info एक्टिए एउस कलाटर N. 13N CG

25x35, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י מורן גודס), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Moran Godess), 1997, oil on canvas, 25x35



25x35, שמן על בד, 1997, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י שירי כליף קרלין), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Shiri Kalif Karlin), 1997, oil on canvas, 25x35



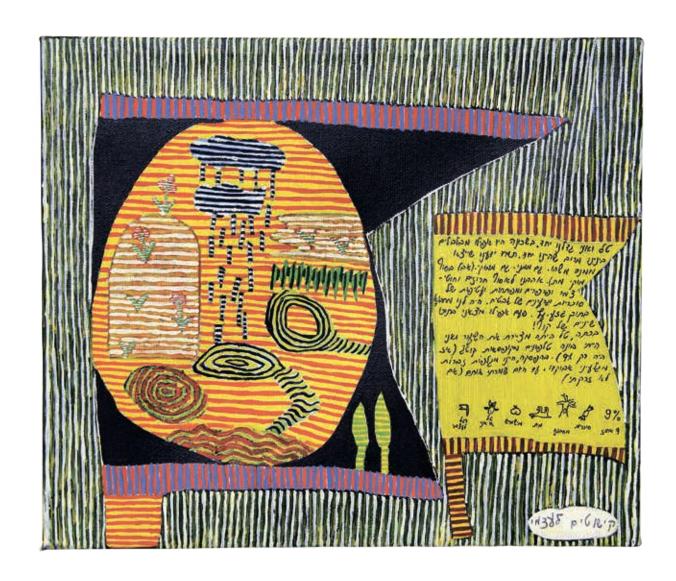
25x35, שמן על בד, 25x35, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, ללא כותרת (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י אפרת), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Efrat), 1997, oil on canvas, 25x35



25x35, שמן על בד, 1997, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י אלי בוקובזה), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Eli Bokovza), 1997, oil on canvas, 25x35



25x35, שמן על בד, 25x35, מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י רוני בריפקמן), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Roni Brifkman), 1997, oil on canvas, 25x35



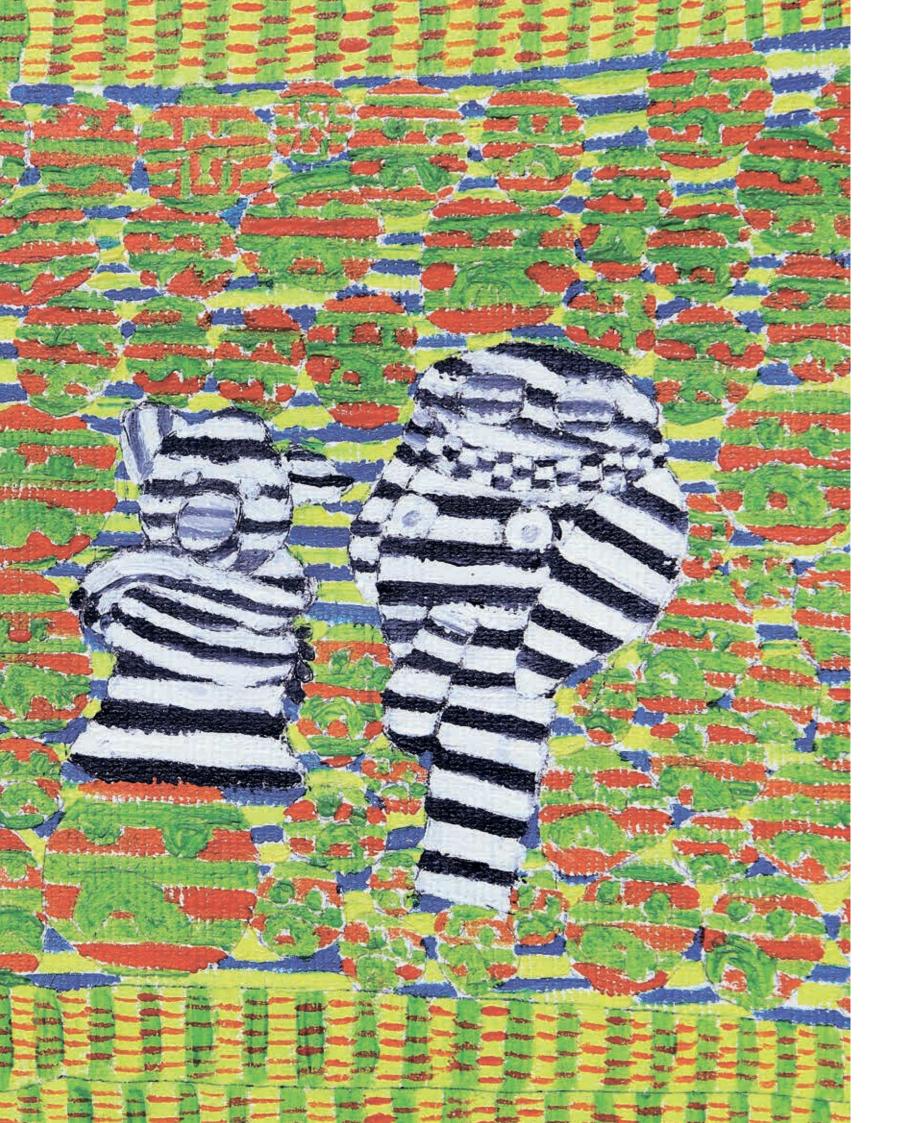


25x35, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י דליה מצליח), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Dalia Mazliach), 1997, oil on canvas, 25x35



25x35, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, ללא כותרת (מתוך הסדרה קישוטים לעצמי, בוצע ע״י איילת), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Ayelet), 1997, oil on canvas, 25x35

25.5x30 טל מצליח, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י איריס), 1997, שמן על בד, 25.5x30 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Iris), 1997, oil on canvas, 25.5x30





25x35, שמן על בד, 25x35 טל מצליח, **ללא כותרת** (מתוך הסדרה **קישוטים לעצמי**, בוצע ע״י מיקי), 1997, שמן על בד, 25x35 Tal Mazliach, **Untitled** (from the series **Decorations for Myself**, executed by Miki), 1997, oil on canvas, 25x35

"הדגש על החומר הממשי - הפילם שהאור צורב עליו את הדימוי באופן כימי ושנעשה נדיר ומיושן בעולמנו הדיגיטלי - אינו מקרי", כותבת האוצרת מעין שלף על העבודה. "בדומה, גם העבודה מקרי", כותבת הממשי הנראה בסרט, הבד, הפכה לנדירה בנוף המקומי, והיא מייצגת תהליכים היסטוריים בעלי משמעות כלכלית וחבר־תית". גלילי הכותנה משתחררים מליפופם ונשזרים אל הבד כדי לארוג ממנו יצירה חדשה (בגד) באופן דומה לסליל הפילם, שכבר נארג בחדר העריכה ומשתחרר מליפופו כדי להציג בפנינו יצירה חדשה (סרט). הדמיון בין שני המנגנונים המכניים הללו מודגש ביתר שאת על ידי פורמט הסופר 16 מ"מ, שבו הדימוי מתרחב על חשבון המקום שהיה מיועד לערוץ הסאונד. תקתוק המקרנה מזכיר את תקתוק מכונות התפירה ומשמש להן פסקול הולם, המבוצע בלייב, בחדר ההקרנה.

שם העבודה, Fabric, משלים את המהלך. טקסטיל הוא המ־ליכה הידינית הראשונה מתרום על הוא המד

לאלה של התוצר התעשייתי, ועושה זאת בכמה מישורים במקביל.

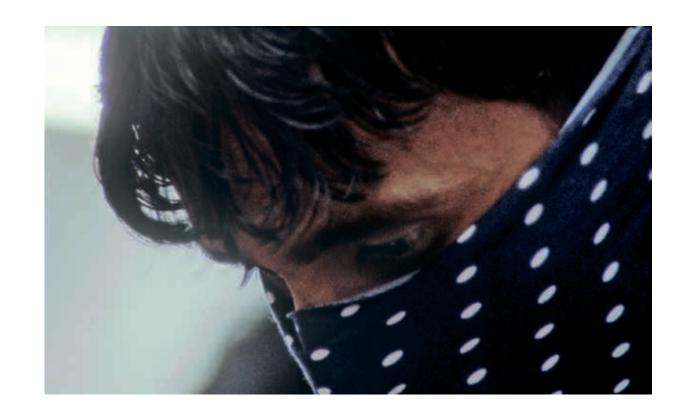
שם העבודה, Fabric, משלים את המהלך. טקסטיל הוא המ־לאכה הידנית הראשונה שתועשה במעבר לעידן התעשייתי ושריד לאכה הידנית הראשונה שתועשה במעבר לעידן התעשייתי ושריד לכך אפשר למצוא בשפה הגרמנית שבה fabric משמעה מפעל. בנוסף, כפי שמציינת שלף, "'פבריקציה' היא מלאכת אריגה, שזירה וחיבור במטרה לבנות משהו חדש". באבל במקביל, שם העבודה גם מרמז על בדיה או המצאה כפי שעולה מהקרבה בשפה העברית בין המלים "בד" ו"בדיה". החומרים שמהם נארגת היצירה אמנם נלקחים מהמציאות, אבל אינם בגדר "תיעוד או ייצוג ישירים של אמת כלשהי". "היו של מהגר העבודה ודמיונו של האמן נפגשים ברגע הזה, הרגע שבו מופק דבר מה חדש מן הקיים והמוכר.

אך מערך אנלוגי זה הוא חלקי בלבד. יחסי הכוחות בין הצלם הישראלי, הפועל באישור בעלי המפעל, ובין הפועלים, שקולם אינו נשמע, ברורים. בניגוד לאמנים רכים שפעלו במסורת הצילום הדוקומנטרי ההומניסטי, עברון אינו מנסה להסתיר את הפער הזה. עבודתו אינה כפופה להיגיון פס הייצור או לעיקרון המארגן של התפוקה, והתעקשותו על הממד החומרי של העבודה היא פריביל־גית. בחלוקת העבודה הגלובלית המאופיינת בחוסר יציבות מבנית בכל הקשור לתעסוקה והכנסה - חוסר יציבות שגם אמנים נמנים עם קורבנותיו - הוא עדיין בעל השליטה על הפקת הדימוי. וזהו דימוי אינטימי, אנושי ואסתטי שאינו שואף להזדהות עם הפועל, להאדיר אותו או לרחם עליו. זהו דימוי מרוחק ובה בעת עדין של העבודה ושל האנשים שמבצעים אותה.

הסרט Fabric) של האמן ניר עברון צולם במתפרה בעיר אירביד שבירדן, מרחק של שעה נסיעה מבית שאן. המצלמה מת־אירביד שבירדן, מרחק של שעה נסיעה מבית שאן. המצלמה מת־רכזת ברגע הייצור: חלקי פנים וגוף של הפועלים כשהם שקועים בעבודתם, האינטראקציה שלהם עם מכונת התפירה, ומנגנון המכו־נה בפעולה - חוטים דקים נעים לאורכה, עושים את דרכם אל הבד. לרגע המצלמה משתהה על המפעל כולו. זה הרגע היחיד בסרט שבו אף פועל אינו נראה בפריים. עברון כמו אומר לנו "אין ייצור בלי עובדים", כשם שאין סחורה בלי העבודה. למרות מיקום המתפרה בירדן, היא שייכת לרשת אופנה ישראלית, והפועלים העובדים בה הם מהגרי עבודה מהודו ובנגלדש. מכונות התפירה שהם משתמשים בהן יוצרו על ידי חברה יפנית.

בעבודה מוקדמת יותר, הד הקריות (2008, עמ' 66-67), הנד מצאת גם היא באוסף "הארץ", עבד עברון עם חומרי ארכיון של הטלוויזיה הישראלית, שתיעדו את הפגנות עובדי מפעל "אתא" נגד סגירתו ב-1985. המאבק נכשל, המפעל נסגר, וקריסת תע־שיית הטקסטיל המקומית נחקקה בתודעה הישראלית כסמל למעבר ממדיניות הרווחה שאיפיינה את ישראל מראשיתה למדיניות ההפ־רטה הניאו-ליברלית המאפיינת אותה מסוף שנות ה-70. Fabric מציג את תוצאות המהלך הזה: כוח עבודה זר, זול ונטול זכויות במדינה ענייה מאפשר לישראלים ליהנות משכלול תרבות הצריכה שיצרה הגלובליזציה של העבודה והסחורה.

אפשר לראות בסרט המשך של מסורת הומניסטית ארוכה של תיעוד עובדים בסביבת העבודה שלהם - החל בתצלומיו האיקוניים של הצלם האמריקאי לואיס היין (Hine), דרך עבודתו של הקולנו־ ען ההונגרי המרקסיסט תאמאש סט. אובי (St. Auby) ועד עבודתו של הצלם, הקולנוען והתיאורטיקן אלן סקולה. אבל האופי הישיר, של הצלם, הקולנוען והתיאורטיקן אלן סקולה. אבל האופי הישיר, המאופק והפרגמנטרי של התיעוד (תיעוד שאינו מבליט את אופייה הרפטטיבי של העבודה), כמו גם הבחירה לצלם את הסרט בפורמט נדיר למדי של פילם סופר 16 מ"מ, מעידים כי העניין של עברון חורג מייצוג עובדים מוחלשים בסביבת עבודה תעשייתית. Fabric מכוון אותנו אל החפיפה המתקיימת בין אופני ההפקה של התוצר האמנותי



מעין שלף, ״אחרית״, *ניר עברון: אחרית* (תל אביב: המרכז לאמנות עכשווית, 2011), 22.

. שם, 21

.3 שם, שם

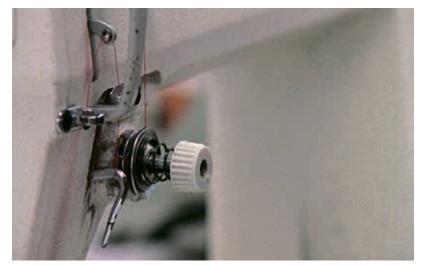
ניר עברון, 2011, F**abric**, 2011, ניר עברון, 2011, Fabric, סופר 16 מ"מ, צבע, ללא פסקול, 05:12 דקות Nir Evron, **Fabric**, 2011, super 16 mm film, color, silent, 05:12 min.



ניר עברון, 2011, F**abric**, 2011 מ"מ, צבע, ללא פסקול, 2011, Fabric ניר עברון, Nir Evron, **Fabric**, 2011, super 16 mm film, color, silent, 05:12 min.



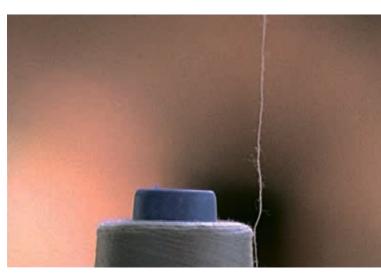


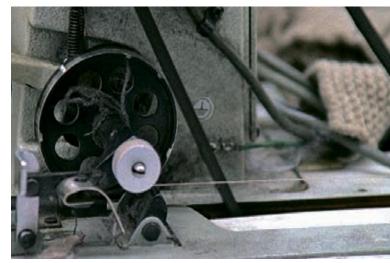






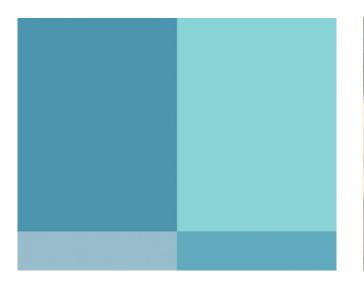








ניר עברון, 2011, **Fabric**, 2011, ניר עברון, 2011, Fabric, סופר 16 מ״מ, צבע, ללא פסקול, 05:12 דקות Nir Evron, **Fabric**, 2011, super 16 mm film, color, silent, 05:12 min.







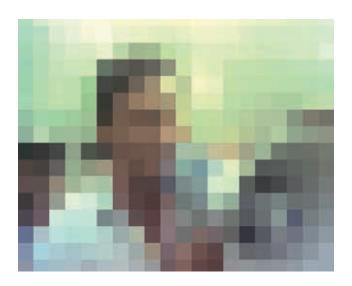












ניר עברון, **הד הקריות**, 2008, 16 מ״מ מומר לווידיאו, צבע, פסקול מקורי, 42:00 דקות Nir Evron, **Echo**, 2008, 16 mm archival film transferred to Beta SP, color, original soundtrack , 42:00 min.

סדרת העבודות צד אחורי של ציור (1995) של דוד גינתון מורכבת

מתצלומי צבע המתעדים את גבם של ציורים מתוד אוסף האמנות

של מוזיאוז תל אביב לאמנות. היצירות שצדז האחורי מתועד בסדרה

שייכות לקנוז של האמנות הבינלאומית והישראלית. ובהז ילדה על

כיסא (1952) של פבלו פיקאסו ויחיעם (1951) של יוסף זריצקי.

מתבקש לקרוא את הסדרה כעוסקת במערכת היחסים בין ציור

לצילום. על פי האוצרת נעמה חייקיז, הצילום בסדרה זו "תובע את

מקומו בגלוי. כנושא לדיוז פנים-אמנותי אשר מתייחס למעמדו של

הצילום כמדיום". הצילום מציג את עצמו "כמדיום שקוף. המתעד

אובייקט עצמאי". שהוא הציור. פרספקטיבה כזו עוסקת בשאלות

של הסתרה וגילוי, כמו גם בהיבטיו החומריים של הציור והפרוב־

נגס שלו (כרונולוגיית הבעלויות והמשמורות עליו. המיקומים או

מפנה אותנו אל המעשה האמנותי שלו עצמו, ומעשה זה כרוך בדיון

באופני העבודה האמנותית, הן בהקשר של הציור והן בהקשר של

הצילום, שכז לפעולת ההסתרה מיתוספות שתי רמות ריחוק: לא

רק שגינתוז לא מראה לנו ציורים שלא הוא צייר. אלא שגם את

התצלומים הגלויים לנו (תצלומי צדם האחורי של הציורים) לא

הוא צילם. צילם אותם צלם האמנות הוותיק והמוערך אברהם חי

לבקשתו של גינתוז. שמעולם לא הגדיר את עצמו כצלם. למעשה.

חי צילם את צדם האחורי של הציורים פעמיים: פעם אחת באופז

אנלוגי. שלאחריה אבדו הנגטיבים של התצלומים. ופעם נוספת.

שתי מסורות המלוות את האמנות המושגית מראשיתה. הראשונה,

הלקוחה ממסורת הרדימייד של דושאן, מבוססת על הצגת העבודה

של אחרים כעבודה של האמז. אם דושאז הציג עבודה לא-אמנותית

ההחלטה לצלם את צדם האחורי של הציורים פעם נוספת מבליטה את אופיו המושגי של המהלך של גינתון, המשלב כאן

אבל התעקשותו של גינתוז לא להראות לנו את הציורים עצמם

השמות שהחליף וכו׳).

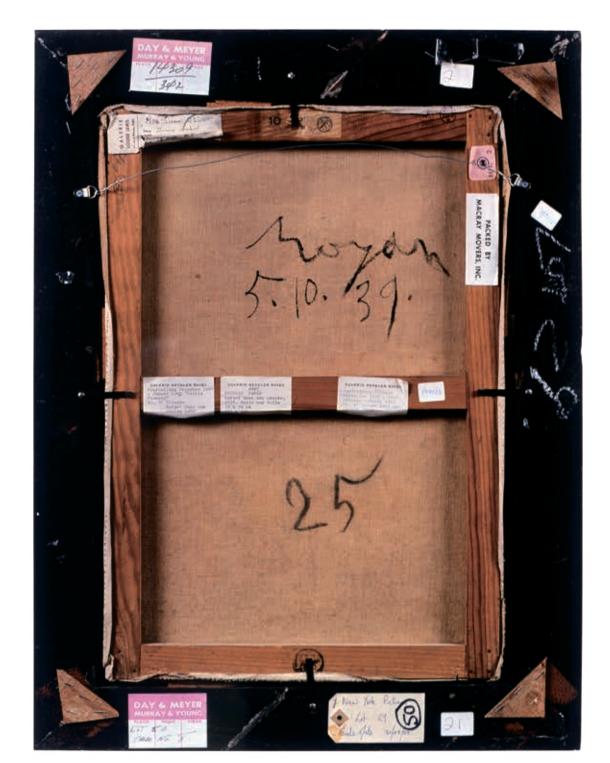
שנים אחר כד. באופז דיגיטלי.

כעבודה אמנותית (מתלה הבקבוקים, למשל - עמ' 9), אזי גינתון לכאורה מציג תיעוד של עבודה אמנותית של מישהו אחר כעבוד־ תו שלו, אבל למעשה לא את עבודת האמנות הוא מציג, אלא את העבודה הלא-אמנותית המאפשרת אותה (לדוגמה, עבודת המסגור, מתיחת הבד, תיקונים שונים וכו'). מסורת אחרת, ששיכללו מוהולי- נג'י, קארל אנדרה (Andre), סול לוויט (LeWitt) ואחרים לאורך המאה ה-20, מבוססת על ייצור מרחוק באמצעות גורם מתווך המ־ פריד בין האמן למעשה היצירה. שתי המסורות הללו נועדו לערער על רעיון המיומנות האמנותית והמקוריות של יצירת האמנות. הכנסת העד בודה הלא-אמנותית אל הקטגוריה של העבודה האמנותית (לדוגמה, האסתטיקה של מסגרת הציור, במקרה של גינתון), או מיקור החוץ של הפעולה האמנותית, מגדירים מחדש את פעולת האמן, ומכאן, את חלוקת העבודה באמנותי.

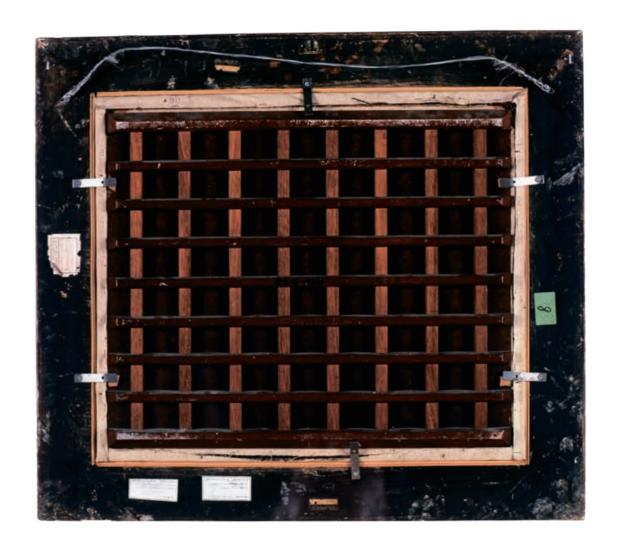
אבל המהלד המושגי של גינתוז אינו נוגע רק באפשרויות שהפרקטיקה הצילומית מציבה בכל הקשור לחלוקת העבודה בא־ מנות ולהגדרה מחודשת של הסובייקט היוצר. הבחירה להציג את היבטיו החומריים של הציור וחשיפת הפרובננס שלו מכוונת אותנו גם אל העבודה המתקיימת בצדו הלא גלוי של הציור. סדרת צד אחורי של ציור חושפת בפנינו את עבודתם של הנגרים שבנו את מסגרת הציור או האסיסטנטים שמתחו את הבד. אבל בעיקר את עבודתם של הרסטורטורים שהיו מעורבים בשימור הציור לאורך שנות קיומו וכתבו הנחיות לתלייה, אמצעי זהירות שיש לנקוט והתיקונים שבוצעו. הערות אלה נכתבו במסגרת שיתוף הפעולה של הרסטורטורים עם הטכנאים ועובדי התחזוקה האחראים על תליית הציור והטיפול בו (לצדם עבדו גם אוצרי המוסד שבו היה מאוחסו או הוצג הציור, המאבטחים ששמרו עליו, האחראים והמתפעלים של האוסף ואחרים). במקרים רבים הסדרה גם חושפת את תהליך העברת הבעלות על הציור. הכולל מספר לא מבוטל של בעלי מקצוע מעורבים (גלריסטים, סוחרי אמנות, שמאים, מובילים ואחרים). לדוגמה. הצילום צד אחורי של ציור (פיקאסו - ילדה על כיסא) חושף בפנינו היכן נשמר הציור לפני שנרכש על ידי מוזיאון תל אביב, אילו גלריות החזיקו בו בעבר, איזו חברת משלוחים היתה אחראית על אריזתו ושליחתו. ומתי הועמד למכירה פומבית.

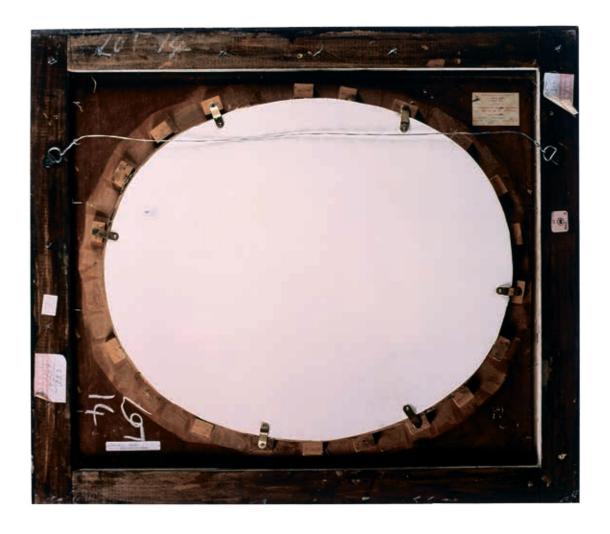
כלומר, הסדרה חושפת בפנינו, הן באמצעות אופן הפקתה והן באמצעות הדימוי הצילומי עצמו, את מכלול העבודה האמנותית והלא-אמנותית הכרוך בכל אחד מהציורים ש(לא)מוצגים במס־ גרתה. זהו מהלך מושגי חריף ומורכב המחלץ את צד אחורי של ציור מהדיון הפנים-אמנותי וממקם אותו בדיון על חלוקת העבודה בתרבות, כשיקוף של חלוקת העבודה בחברה כולה.

> 1 נעמה חייקין, ״מפגשים בעבודתו הצילומית של דוד גינתון״, *דוד גינתון: דוד ואני*, עורכים: נעמה חייקין ודוד גינתון (גן התעשייה תל חי: המוזיאון הפתוח לצילום, 2010), 16.



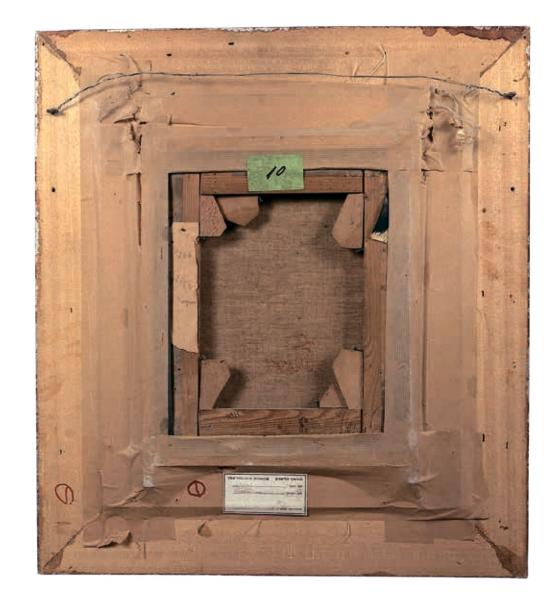
דוד גינתון, **צד אחורי של ציור**, 1975, תצלום צבע, 45x35 (צילום: אברהם חי) (פבלו פיקאסו, ילדה על כיסא [מאיה], 1939, שמן על בד, 38x55, אוסף מיזנה-בלומנטל, מוזיאון תל אביב לאמנות) David Ginton, **Back of a Painting**, 1995, color photograph, 45x35 (photo: Avraham Hay) (Pablo Picasso, Child in a Chair [Maia], 1939, oil on canvas, 55x38, Mizne-Blumental Collection, Tel Aviv Museum of Art)





דוד גינתון, **צד אחורי של ציור**, 1995, תצלום צבע, 36x41 (צילום: אברהם חי) (אדוארד ויאר, טבע דומם, ללא שנה, שמן על עץ, 54x65, מוזיאון תל אביב לאמנות) David Ginton, **Back of a Painting**, 1995, color photograph, 36x41 (photo: Avraham Hay) (Edouard Vuillard, still life, no date, oil on wood, 54x65, Tel Aviv Museum of Art) דוד גינתון, **צד אחורי של ציור**, 1995, תצלום צבע, 53x59 (צילום: אברהם חי)
(ז'ורז' בראק, טבע דומם עם מקטרת, 1911, שמן על בד, 53.5x64.5, אוסף מיזנה-בלומנטל, מוזיאון תל אביב לאמנות)
(David Ginton, **Back of a Painting**, 1995, color photograph, 53x59 (photo: Avraham Hay)
(Georges Braque, Still Life with Pipe, 1911, oil on canvas, 53.5x64.5, Mizne-Blumental Collection, Tel Aviv Museum of Art)





דוד גינתון, **צד אחורי של ציור**, 1995, תצלום צבע, 35x45 (צילום: אברהם חי) (יוסף זריצקי, ציור 1960. שמן על בד, 228x182, מוזיאון תל-אביב לאמנות) David Ginton, **Back of a Painting**, 1995, color photograph, 35x45 (photo: Avraham Hay) (Joseph Zaritsky, painting, 1960, oil on canvas, 182x228, Tel Aviv Museum of Art) דוד גינתון, **צד אחורי של ציור**, 1995, תצלום צבע, 20x36 (צילום: אברהם חי) (מקס ארנסט, קומפוזיציה עם ציפור, 1925, שמן על בד, 26x21.6, אוסף מיזנה-בלומנטל, מוזיאון תל אביב לאמנות) David Ginton, **Back of a Painting**, 1995, color photograph, 40x36 (photo: Avraham Hay) (Max Ernst, Composition with Bird, 1925, oil on canvas, 26x21.6, The Mizne-Blumental collection, Tel-aviv Museum of Art)



דוד גינתון, **צד אחורי של ציור**, 1995, תצלום צבע, 80X40 (צילום: אברהם חי) (מוריס לואיס, 2-14, 1962, אקריליק על בד, 52.5X198, מוזיאון תל אביב לאמנות, מתנת מרסלה לואיס ברנר, ארצות-הברית, באמצעות קרן תרבות אמריקה-ישראל, 1969)

David Ginton, **Back of a Painting**, 1995, color photograph, 80x40 (photo: Avraham Hay)
(Morris Louis, 2-14, 1962, acrylic on canvas, 198x52.5, Tel Aviv Museum of Art, gift of Marcella Louis Brenner, USA,
through the America-Israel Cultural Foundation, 1969)

פהד חלבי Fahed Halabi

עבודה ראויים או הכרה חברתית - ובין הסטריאוטיפ המסורתי של פועלי הבניין כמודל של גבריות חסונה. בניגוד לכובד הראש שבו מבצע האב את עבודתו, חלבי מוצא בתוך זהותו התעסוקתית כפועל בניין מקום למשחק והומור. הוא בוחר להציג את עצמו לא כמי ששקוע בעבודה, אלא כמי שניצב מחוץ לה, צוחק עליה ומשתעשע בה. הקשר ההדוק, והשקוף לרוב, בין מקצוע, זהות ומגדר נפרם, ואף אחת מהקטגוריות הללו אינה מתפקדת באופן המצופה ממנה. בכחירה בין עבודה ובין הנאה, חלבי אינו יכול לוותר על העבודה, אך גם בוחר לא להיות מוכפף לה. והרגע שבו מתערער היחס בין הקטגוריות השונות המרכיבות את הזהות האישית שלו הוא גם החיבור כיז זהות מסצוטים זהום מעמדים לאות ומודר מתפיים החיבור ביז זהום מסצומים זהום מעמדים לאות ומודר מתפיים

החיבור בין זהות מקצועית, זהות מעמדית, לאום ומגדר מתקיים בעבודת וידיאו נוספת של חלבי הנמצאת באוסף "הארץ" - יודה (2007, עמ' 80). כמו באליך באהבה, גם עבודה זו מצולמת בשוט אחד ממצלמה קבועה. היא מתעדת את חלבי ועובד פלסטיני נוסף, המתקרא יהודה, בזמן שהשניים עובדים במטבח של מסעדה "מזר־ חית", בערב חג פורים. הדיאלוג בין שני העובדים, שנסב על בחירתו של יהודה לקרוא לעצמו בשם יהודי, מועצם על ידי קולות החג היהודי שהדיו מגיעים אל המטבח הסגור באמצעות הרדיו. התמקדות המצלמה בעבודת המטבח - עבודה השמורה תמיד לאוכלוסיות מוחלשות, בדיוק כמו פועלי בניין - משמשת את חלבי לדיון באופן שבו קטגוריות שונות המרכיבות את הזהות מצטלבות, ובאופן ההת־ממשות הספציפי שלהז בהקשר היהודי-פלסטיני.

ציור נוסף של חלבי המוצג בתערוכה, כנאפה (דיוקן עצמי) (2008, עמ' 81), מדגיש את חשיבות הזהות התעסוקתית בעבודתו האמנותית. זהו דיוקן עצמי של חלבי כעובד מטבח. בניגוד לדיוקן אביו, חלבי מישיר מבט ערמומי אל הצופה, גאה בעבודתו, אך גם מודע להקשרים הסוציו-אקונומיים, הלאומיים והמגדריים של זהותו כעובד, בין שבבניין, במטבח או בסטודיו.

טל בן צבי, "גברים בשמש: האמנים", *גברים בשמש*, בעריכת טל בן צבי

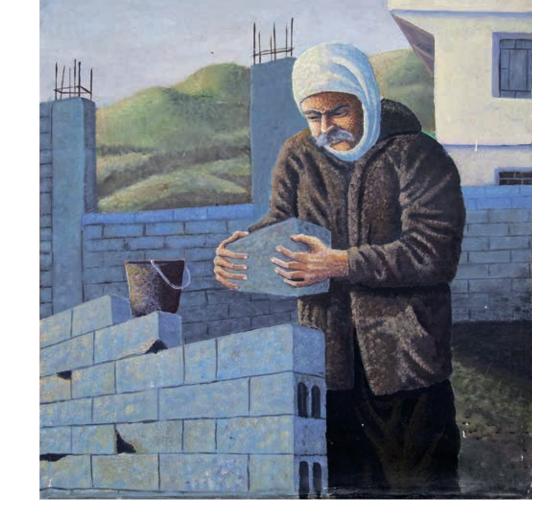
וחנא פרח – כפר בירעים (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית,

.71 .(2009

אתרי בנייה, על הפועלים העובדים בהם והכלים המשמשים אותם,
הם מוטיב חוזר בעבודותיו של פהד חלבי. העיסוק בהם הוא אוטור
ביוגרפי: חלבי עבד בבנייה במשך שני עשורים (כך, למשל, מימן
את לימודי האמנות שלו) וגם הגברים במשפחתו עוסקים במקצוע
הזה. אחד מציוריו המוקדמים, אבא (1998), הוא דיוקן של אביו
בזמן עבודתו כפועל בניין. האב אינו מישיר מבט אל הצופה, והוא
ספק מחבק ספק מניח את לבנת הבניין שהוא אוחז בה. זהו דיוקן
מלנכולי ועדין של האב, המעיד על התפקיד המרכזי שממלאת
עבודתו כפועל בניין בזהותו, לפחות כפי שתופש אותה הבן. הדיוקן
מרמז שיחסו של חלבי אל אביו העובד הוא אמביוולנטי: מהציור
נעדרת תחושת נוסטלגיה, אבל יש בו חמלה ורוך.

עבודת הווידיאו אליך באהבה (2006, עמ' 78), המוצגת ליד הציור, מאפשרת לקרוא את דיוקן האב מפרספקטיבה רחבה יותר, העוסקת בקשר ביז זהות אישית לזהות מקצועית ובאופז שבו הש־ תיים שלובות זו בזו ובקטגוריות זהות נוספות. בעבודה זו נראה חלבי כאשר הוא רוקד ריקוד בטז בחלל ביתו ומצויד בכלי עבודתו כפועל בניין - פטיש, מטר ומברג. לצלילי שיר של הזמרת הלבנונית ננסי אג'רם (Ajram), חלבי מתפשט אט אט מול המצלמה תוך שהוא מנענע את גופו ומשחק עם כלי העבודה הגבריים באופו שמדגיש. בדרך משעשעת למדי, את צורתם הפאלית. ״חלבי חושף בעבודה גוף גברי מזרחי-ערבי לנגד עיניים מערביות". כותבת האוצרת טל בז צבי על עבודה זו. "הוא קורא תיגר הן על הסטריאוטיפ הרואה בגבר פלסטיני סכנה. איום ביטחוני ושעוז מתקתק. והז על הסטריאוטיפ האוריינטלי של ריקוד הבטן כריקוד נשי מזרחי זול, כשהוא מחולל בחושניות ובהנאה בתנועות גוף הממשיכות מסורת ארוכת שנים של ריקוד ערבי-מזרחי". אך חלבי גם קורא תיגר על הסטריאוטיפ הרואה בזהות מקצועית את זהותו של אדם. או לכל הפחות מבקש לעמוד על הפער בין השתיים ועל השלכותיו על רבדים נוספים של

בעבודה זו חלבי מדגיש את המתח שבין המעמד החברתי של פועלי בניין כיום - עובדים נטולי זכויות סוציאליות, ללא תנאי

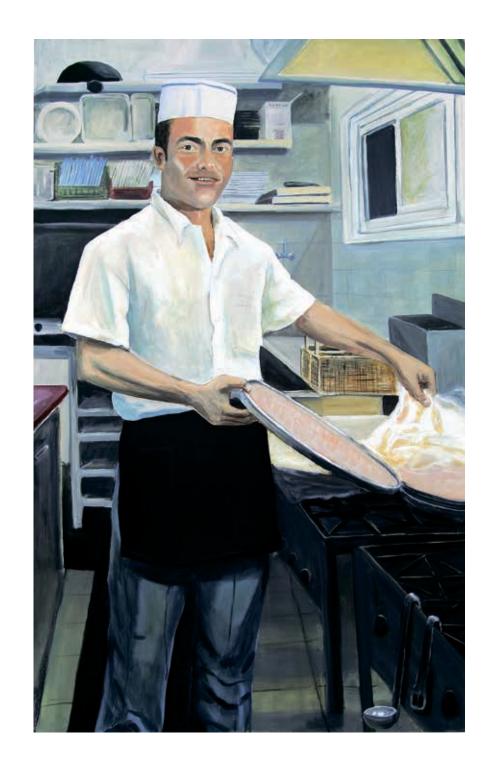


80x68, אקריליק על בד, 80x68 Fahed Halabi, **Father**, 1998, acrylic on canvas, 80x68





פהד חלבי, **אליך באהבה**, 2006, וידיאו, 04:25 דקות Fahed Halabi, **To You with Love**, 2006, video, 04:25 min.











180x110 פהד חלבי, **כנאפה (דיוקן עצמי)**, 2008, אקריליק על בד, 180x110 Fahed Halabi, **Knaffe (Self Portrait)**, 2008, acrylic on canvas, 180x110 פהד חלבי, **יודה**, 2007, וידיאו, 07:41 דקות Fahed Halabi, **Judah**, 2007, video, 07:41 min.

Bibliography

ביבליוגרפיה

Books and articles:

Hardt, Michael and Paolo Virno, eds. *Radical Thought* in Italy: A Potential Politics. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.

Jones, Caroline A. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist.* Chicago: Chicago University Press, 1996

Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp and the Refusal of Work*. New York: Semiotext(e), 2014.

Ram, Uri. The *Globalization of Israel: McWorld in Tel Aviv, Jihad in Jerusalem.* New York: Routledge, 2008.

Roberts, John. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade.* London: Verso, 2007.

Sekula, Allan. "An Eternal Esthetics of Laborious Gestures". *Grey Room* 55 (2014): 17.

Sholette, Gregory. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Chicago: University of Chicago Press 2011

Catalogs:

David Ginton: David and I. Eds. Naama Haikin and David Ginton. Trans. Talya Halkin. Tel-Hai industrial Park: The Open Museum of Photography, 2010.

Hebrew Work: The Disregarded Gaze in the Canon of Israeli Art. Ed. Galia Bar Or. Trans. Richard Flanz. Tel Aviv. Mishkan Le Omanut, Museum of Art, Ein Harod, 1998.

Ido Michaeli: Bank Hapoalim Carpet. Ed. Aya Miron. Trans. Einat Adi. Jerusalem: The Israel Museum, 2015.

Men in the Sun. Eds. Tel Ben Zvi and Hanna Farah-Kufer Birim. Trans: Nina Reshef. Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art. 2009.

Nir Evron: Here-After. Ed. Maayan Shelef. Trans. Mor Kasmy-llan. Tel Aviv: The Center for Contemporary Art,

Postscripts: "End"-Representation in Contemporary Israeli Art. Ed. Tami Katz-Freiman. Trans. R. Flantz, A. Ginzburg-Hirch, R. Mazali. Tel Aviv. The Genia Schreiber University Art Gallery, 1992.

Space/Exhibit/Power. Ed. Ariella Azoulay-Armon (Tel Aviv. Bograshov Gallery, 1990), unnumbered (Hebrew).

Tamir Lichtenberg: Package Deal. Ed. Aya Miron. Trans. Einat Adi. Jerusalem: The Israel Museum, 2015.

Tal Mazliach: The Concept Has Gone for a Walk. Ed. Efrat Livny. Trans. Talya Halkin. Tel Aviv:Tel Aviv Museum of Art,

Vered Nissim: Reverie. Ed. Irit Tal. Tel Aviv: The Genia Schreiber University Art Gallery and Michel Kikoine Foundation, 2016 (Hebrew).

Websites and Newspapers:

Ofrat, Gideon. "Occupied with Carpets: The Carpet and Art in Israel". *Gideon Ofrat's Storeroom*. Retrieved March 13, 2018 (Hebrew)

Yahav, Galia. "The Rag Bearer". *Haaretz*. March 18, 2016 (Hebrew)

Zur, Uzi. "Toys for Big Children". *Haaretz*. Nov. 16, 2001 (Hebrew).

רם, אורי. *הגלובליזציה של ישראל: מקיוורלד בחל-אביב, גייהאד בירושלים*. תל-אביב: רסלינג, 2005.

Hardt, Michael and Paolo Virno, eds. Radical Thought in Italy: A Potential Politics. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.

Jones, Caroline A. *Machine in the Studio: Constructing* the Postwar American Artist. Chicago: Chicago University Press, 1996.

Lazzarato, Maurizio. Marcel Duchamp and the Refusal of Work. New York: Semiotext(e), 2014.

Roberts, John. *The Intangibilities of Form: Skill and*Deskilling in Art after the Readymade. London: Verso,
2007.

Sekula, Allan. "An Eternal Esthetics of Laborious Gestures". *Grey Room* 55 (2014): 17.

Sholette, Gregory. Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture. Chicago: University of Chicago Press. 2011.

אחרית דבר: ייצוגי ״קץ״ באמנות ישראלית עכשווית. בעריכת תמי כץ-פרימן. תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר, 1992.

גברים בשמש. בעריכת טל בן צבי וחנא פרח – כפר בירעים. הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2009.

דוד גינתון: דוד ואני. בעריכת נעמה חייקין ודוד גינתון. גן התעשייה תל חי: המוזיאון הפתוח לצילום, 2010.

ורד נסים: בין חלום להקיץ. בעריכת אירית טל. תל אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע״ש גניה שרייבר ויד מישל קוקאין, 2016.

חלל/תצוגה/כוח. בעריכת אריאלה אזולאי-ערמון. תל אביב: גלריה בוגרשוב, 1990.

טל מצליח: הקונספט הלך לטייל. בעריכת אפרת לבני. תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2010.

טמיר ליכטנברג: עסקת חבילה. בעריכת איה מירון. ירושלים: מוזיאון ישראל, 2015.

ניר עברון: אחרית. בעריכת מעין שלף. תל אביב: המרכז לאמנות עכשווית, 2011.

עבודה עברית: אמנות ישראל משנות ה-20 עד שנות ה-90. בעריכת גליה בר אור. תל אביב: משכן לאמנות ע״ש חיים אתר עין חרוד, 1998.

עידו מיכאלי: שטיח בנק הפועלים. בעריכת איה מירון. ירושלים: מוזיאון ישראל, 2015.

16.11.2001 . צור, עוזי. "צעצועים לילדים גדולים". הארץ

____ יהב, גליה. ״נושאת הסמרטוט״. *הארץ*. 18.03.2016.

עפרת, גדעון. "השטיחים הכבושים: השטיח ואמנות בישראל", *המחסן של גדעון עפרת* (אתר אינטרנט).

ספרים ומאמרים

קטלוגים

אתרי אינטרנט ועיתונים

WHOSE WORK IS THIS?

Art and Labor from the Haaretz Collection

May 2018

Artists: Arnon Ben-David, Nir Evron, David Ginton, Fahed Halabi, Tamir Lichtenberg, Tal Mazliach, Ido Michaeli, Yoav Miller and Yochai Avrahami, Vered Nissim

Exhibition curator: Gilad Reich

Collection curator: Efrat Livny

Catalogue:

Design: Maya Shahar

Hebrew Text Editing: Avner Shapira **English Translation:** Ralph Mandel

English Text Editing: Carol Cook

Photography: Ze'ev Ben Horin

Ziv Berkovich: p. 62-63; Elad Sarig: p. 31; Tamir Lichtenberg: p. 29; Vered Nissim: p. 21

Image Processing: Anna Gelshtein

Printing: Graphoprint

Logo Design: Eran Wolkowski

Curator Acknowledgements:

Amit Matalon

Yael Messer

Ziffer House Archive: Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts, Tel Aviv University

Acknowledgements:

Rami Guez

Maayan Elyakim

Ido Gordon Tal Yahas

Yanek lontef Ronen Aharon

Igal Elkayam and the Haaretz maintenance team

Yaniv Nitzan, Ronen Cohen, Orly Daniel-Peer

All the sizes in cm

© 2018, MINUS 1 18 Schocken St. Tel Aviv Tel: 03-5121732 minus1@haaretz.co.il www.minus1.co.il

On the cover

Ido Michaeli, Bank Hapoalim Carpet (detail), 2012

WHOSE WORK IS THIS?

ART AND LABOR FROM THE HAARETZ COLLECTION

WORK

Occasionally Irit asks me why we call it "work." Why not painting, sculpture or photography? Why do we need an alternative word that's not as clear? She, as usual, wants precision in language, and I don't have a good answer to that question. Gilad Reich, the curator of the exhibition "Whose Work is This?", assembles in it a diverse range of connections between art and work, which might also provide an answer or answers to Irit's question.

Amos Schocken

FOREWORD

"Whose Work is This?", the sixth exhibition of works from the Haaretz Collection, has a guest curator for the first time – Gilad Reich. Gilad has chosen to mount an exhibition on a subject he has been investigating in recent years: the connection between the world of art and the world of work. His academic research deals mainly with international art, but curating an exhibition on this theme from the Haaretz Collection necessarily shifted the focus to contemporary Israeli art, which is the core of the collection.

Little research has been done to date on this subject in relation to Israeli art, and few exhibitions have dealt with it. It is a broad subject, which encompasses more works than can be included in one exhibition, and which incorporates a range of sub-issues that the exhibition would clearly not be able to address fully.

The exhibition focuses more on artistic-conceptual than on representative processes. Even when works contain concrete images and touch on personal-biographical or national-global areas, what is striking in them is their occupation with different modes of the relations and the division between work and art. Some do this by positioning at the forefront the work that goes into them "behind the scenes"; some investigate – and imitate – the modes of activity of the world of work in the age of global capitalism; and some adopt a strategy, or a stratagem, to bring about congruity between the conditions of the work's creation and its exhibition and the work itself, or to bring about the maximum diminishment of that difference.

Efrat Livny, Collection curator

WHOSE WORK IS THIS?

ART AND LABOR FROM THE HAARETZ COLLECTION

Gilad Reich



Marcel Duchamp, **Bottle-Rack**, 1914. Galvanized metal

The point of departure of the exhibition "Whose Work is This? Art and Labor from the Haaretz Collection" is simple, almost self-evident: Every artwork (noun) is the result of art work (verbal noun). That is, every work of art is the product of a certain process in which something is produced.¹ But whereas the modernist ethos of art as it developed in the 19th century took the act of the creation of art to be an autonomous praxis – that is, unique, and distinct from every other societal system of production – the appearance of Marcel Duchamp's readymade changed the way we understand the relationship between "general social techniques" in society (duplication, replication, and hence, mass serial production) and artistic techniques.

Until then, art frequently portrayed work - represented it – whether by glorifying the lives of laborers and their unmediated connection to material, or through an empathic gaze at the conditions of life and hardscrabble existence of the downtrodden classes. However, according to the art historian John Roberts, the appearance of the readymade – that is, exhibiting as a work of art an object manufactured in a non-art field - heralded a new stage in the relations art maintains with non-art work. From that historical moment, conceptual art defined its critical identity in terms of how it adopted, rejected or manipulated non-art work processes. The introduction into art work of practices that characterize "productive labor" (work done for purposes of profit or use) betokened the subordination of artistic creation to non-artistic techniques. It also signaled the entry of technology and science into art. But, as "Whose Work is This?" also suggests, that subordination was never absolute. On the contrary: It allowed artists to extend the boundaries of art by redefining what skill means in an art context, who the author of the work is, and how we are to apprehend the concept of artistic subjectivity.²

These concepts, as well as similar concepts that address questions of visibility and professional identity, and their entailment in other identity categories, are at the center of the exhibition. From them derive the questions through which "Whose Work is This?" reads the works that are displayed in it: How and in what way do artists integrate techniques drawn from the non-art world into their art work? How does the integration of such practices influence the processes involved in creating art? And what visual languages spring from this encounter? The concepts with which the exhibition deals and the questions that attend them also indicate the types of works and materials that are on display: on the one hand, contracts, documents and production processes captured by documentary means; and on the other, objects that exist on the seamline between art and labor.

Two carpets on display in "Whose Work is This?" reflect this diversity. The first is Ido Michaeli's Bank Hapoalim Carpet (2013, p. 31), the most ambitious work of art in whose production and financing the Haaretz Collection has been involved. The carpet, here being shown for the first time in an exhibition from the collection, draws its inspiration from the "Bezalel carpets" (so called because they were created in the Bezalel art school in Jerusalem), and reconstructs the division of labor that characterized their manufacture. In Michaeli's project, the worker-girls who wove the carpets based on designs by adult men of Eastern European origin, are replaced by Afghan

workers who obey Michaeli's artistic vision. The division of labor in art between cognitive-creative work and practical manual labor is preserved, but the social division of labor – along the lines of gender, ethnicity and class, and reflected also in a geographical division – is updated in the wake of the expanding globalization of the commodities and labor market.

In contrast to the carpet by Michaeli, who outsourced his art work, Vered Nissim created her 2014 work Fantasy Hands (2014, p. 21) by herself, by means of everyday, domestic, familiar material: yellow housecleaning gloves. Nissim injects the global division of labor into the local context of cleaning work in Israel, and through it indicates the multiple class, gender and ethnic consequences that the division of labor creates and perpetuates. For this artist, the disparity between different modes of work (art work vs. maintenance work, for example) is one of the pivots on which an intergenerational difference is engendered, which interacts with power relations, social location and symbolic capital.

The two carpets signify another pivot on which "Whose Work is This?" turns: the hinge between artistic image and artistic praxis. Even though the Haaretz Collection contains a considerable number of works dealing with the representation of non-art labor - such as migrant workers and other enfeebled groups of workers - they are not included in the exhibition. The works chosen for this exhibition focus on the axis that maintains the tension between the artistic and non-artistic act, and between practice and representation. Some of the works, such as Nir Evron's film Fabric (2011, p. 62), address this disparity without forgoing the representation of the laborers, whereas in others, for example **Decorations for** Myself (1997, pp. 45-59) by Tal Mazliach, the workers are not represented, but are subordinated to Mazliach's artistic subjectivity. Through the tension between representation and praxis, "Whose Work is This?" is also able to touch on a range of additional themes related to the world of work: the effect of structural economic instability (precarity) on the artist and the society, the influence of globalization on work processes, the possibility of rejecting the priciple of productivity in capitalism and more.

"Whose Work is This?" deals with these issues by moving between a number of different theoretical and historical frameworks, with Arnon Ben David's **Judgment Day** (p. 19) acting as its point of departure. Dated 1990, this is the earliest work on display; it delimits the exhibition's time framework. In the past three decades, the "rules of the game" that it connotes and critiques within the context of an institutional critique - among them the outrageous gap between artists who work without either a guaranteed income or social benefits, and the mechanism of the art market. in which profits accrue only to a few – have become the dominant paradigm in life in Israel (the "99 percent" in the terms of the global protest). The 1990s saw a dramatic transformation in the Israeli labor market, with Israel's entry into the global market of commodities and labor that marked the gradual dissolution of the welfare state and the acceleration of privatization processes. These developments constitute the platform on which the works in "Whose Work is This?" were created, but they also intersect with and are influenced by other global and structural processes that

are directly related to the Western world of labor, notably the transition to a service and information economy. Its chief feature is immaterial labor based on the inherent traits of the working subject – language, emotion, cognition and so on – and it encourages a fragmentary mode of labor.

But in order to understand how these changes are translated into art praxis, we need to examine them in light of the relations between art work and non-art work during the 20th century, and more particularly since the flowering of conceptual art in Europe and the United States beginning in the 1960s. Additionally, and in parallel, these transformations need to be considered in relation to art within the Zionist-Israeli context, which is rich in depictions and representations of labor, but meager when it comes to conceptual acts that point reflexively to the connection between the different fields of work. By intertwining these theoretical frameworks we can discern - within the Haaretz Collection and within Israeli art as a whole - a growing interest in art praxis as an expression of the close link between the societal division of labor and the division of labor in art, and mechanisms of the manufacture and production of value within the market framework, and similar mechanisms (yet also always different) within the field of art.

As an exhibition, "Whose Work is This?" does not evade the congruity between the division of labor and the structure of the labor market in Israel, and the structure and modes of operation of the art world. The Haaretz Collection itself belongs to the newspaper Haaretz, which is a major player, both as employer and as reportorial body, in the transmutations that the local world of work is going through. As an employer, at the beginning of the 1980s, Haaretz was involved in one of the fiercest labor disputes in Israel's history, when it initiated a move in which the system of collective contractual agreements was terminated, and replaced by individual employment agreements; but today there is an active workers committee of journalists. As a reportorial body. Haaretz, though historically identified with a right-wing economic approach, has for some years led the public struggle in the media against centralization and the unequal distribution of public resources, and against governmental corruption.

Post-Fordism and immaterial production

The fall of the Berlin Wall in 1989, which symbolized the collapse of the only alternative to capitalism - namely, communism - engendered two contradictory and parallel trends: on the one hand, economic and technological might, enabled by a global market of commodities and labor, and on the other, a return to communities, crafts and local traditions. According to the sociologist Uri Ram, this shift signifies the simultaneous development of two intertwined yet conflicting cultures: "market culture and identity culture." Market culture is part of the developments that are eroding the nation-state from the "top down" through "technological, financial, media, interregional, and commercial transnational systems," while identity culture is generating the same impact from the "bottom up," by means of "ethnic, religious, racial, nationalist,



Andy Warhol his assistant Gerard Malanga and an unidentified person in The Factory, 1964. Photograph: Ugo Mulas

regional, and cultural subnational identities."4

Both tendencies impact on the world of work. The first – market culture – is altering modes of working with advanced technological production processes, movement of workers and goods, and new management methods: while the second is altering people's attitudes toward their professional identity, which is often interwoven with additional identities, such as class and ethnicity. The erosion in the strength of the state has far-reaching implications for social policy. In most cases, it goes hand in hand with a neoliberal economic agenda marked by a transition from arrangements that were based on guaranteed full employment, reasonable wages, a social-welfare safety net and stable labor relations, to arrangements that support reduced government intervention in the economy, weakening of the trade unions and a falloff in social-welfare budgets. In Israel, these transformations were manifested in part in the liquidation of the local textile industry (a subject that Nir Evron's film touches on), the entry of migrant workers as cheap labor lacking social benefits into society's most menial jobs (as suggested indirectly by Vered Nissim's work) and the rise of a wealthy class (thanks to some of whose members Tamir Lichtenberg's work was made possible).

The site at which these global and local processes converge is the worker himself or herself: how the transformations in the world of work generate their daily schedules (the capitalist division of time and space), their mental and physical health and their self-perception vis-à-vis personal and social yearnings, desires and ambitions. An extensive literature

has developed in recent decades that makes it possible to examine the changes in the world of work from the worker's viewpoint through a series of old-new concepts of which the exhibition makes direct or indirect use. These include immaterial labor, referring to work that is based on nonphysical work tools such as digital networks or human relations; affective labor, a term that encapsulates a broad range of professions in the fields of physical and psychological ministration and maintenance; and post-Fordist labor (invoking Henry Ford), referring to networked, flexible manufacture which, theoretically, can be carried out anywhere and at any time, supplanting the factory assembly line.⁵ According to post-Marxist authors like Antonio Negri and Paolo Virno, who address these issues, in an era based on a global service and information economy, the dominant form of production is not material. This shift is manifested through two central models of laborers in the Western world: In one, migrant workers from enfeebled countries are employed for the most part in maintenance and caregiving work (in Israel, Philippine nationals who look after elderly individuals, for example, or people from African countries who do cleaning work). In the other, workers in computer-driven professions are engaged mainly in the creative manipulation of knowledge, emotion and language (app developers, for example, or those who run pages in the social media). Both groups, notwithstanding the large differences between them, suffer from similar problems, such as lack of job security.

The direct connection that the world of immaterial

labor forges between personal traits and professional identity, value and income, are persistently erasing the traditional separation between workers and artists. Artists and non-artists alike today share a lifestyle based on economic instability, short-term, project-specific labor tasks and multitasking, together with the immense importance attached to "good ideas" in order to ensure continued professional employment; or, alternatively, based on the use of language, emotion and body to produce an affective result of some kind. Artists are compelled to redefine their role and singularity in the global labor market, while finding ways that will ensure them an income.

From representation to praxis and back: art and work in conceptual art

As noted, nonindustrial labor entered art work upon the appearance of the readymade – a reaction to the hegemonic form of industrial production in the first decades of the 20th century. Through the readymade, Duchamp sought to challenge the divisions the industrial world had created between functional and artistic, employee and employer, manufacturer and consumer, and the conventional forms of artistic creation and value production. According to Lazzarato, the readymade served Duchamp's aim to introduce industrial production into the heart of artistic creation in the machine age, but also to demarcate the location of art outside the rational-productivist logic of capitalist labor.⁶

But it was only with the advent of conceptual art that the adoption of practices drawn from the world of labor assumed serious momentum. The appearance of this form of art coincided with the post-World War II economic and social transformations in the United States and Europe, particularly the meteoric rise of the consumer culture and corporate structures of work. In New York, the hub of postwar art, artists adopted manufacturing rhetoric and imitated corporate-industrial activity, moving smoothly between the figure of the laborer and the figure of the manager. By the late 1950s, the painter Frank Stella, for one, was styling himself an "executive artist" and being photographed in a suit (and not in paint-smeared overalls, say). But when he was asked in an interview about his working methods in that period, he adopted the rhetoric of an industrial laborer: "When I wanted to paint, I really wanted to make something... I really wanted to finish the painting that I had it in my mind to do... it sounds a little dramatic, being an 'art worker.' I just wanted to do it and get it over with so I could go home and watch TV." Andy Warhol took the identification of the art work environment with the world of labor one step further when he established the Factory, which contained both semi-mechanical means of production (influenced by the Fordist assembly line) and techniques based on creative cooperation between equal actors (under the influence of post-Fordist modes of labor) (p. 99).

But whereas Stella and Warhol were still immersed in the commodities market of art, the conceptual art that developed in the 1960s and 1970s was characterized by the dematerialization of the art object and a critique of the medium, through which it differentiated Hollis Frampton, **Frank Stella**, 1959. Walker Art Center Collection, Minneapolis





Allan Sekula, **This Ain't China: A Photonovel**, 1974. Black-and-white photograph

itself from the market. The object is given up in favor of the realization of an idea, together with the abandonment of the notion that the art object is defined by its medium specificity. This highlighted the importance of the work process as an element that connects the concept with its execution, and engendered a new set of emphases dealing with modes of labor, work environments and processes of production. Hans Haacke, for example, adopted the visual language and the rational-managerial-corporatist operative logic of tables, statistics and graphs (transforming art into information); the Fluxus group focused on events and performances in which the emphasis is on social interaction (and not on aesthetics); and feminist artists like Martha Rosler uncovered the political potential of care work (such as housework) when it is carried out and presented in public spaces. Transference of the focus of artistic investigation from representation or from the final object to art as a process, and the exclusion of art from market logic enabled it to maintain a critical stance toward social institutions in general and art institutions in particular - precisely through the adoption, imitation and manipulation of praxes and aesthetics originating in the world of work.

Rosler represents a distinctive approach in art's relation to work: her art practice consists not only of the imitation (mainly the ridicule) of society's perception of domestic chores identified with women, but also their representation. As such, she and kindred artists, such as Sekula and Fred Lonidier, endeavored to infuse their work with a conceptual language that recognizes the crisis of the representation of art and self-reflexively creates the artistic image, yet does not forgo a critical-political stance. This approach draws on the humanistic tradition of the representation of laborers - from Lewis Hine's photographs of working children in the first decade of the 20th century (p. 96), through Robert Frank's documentation of laborers in Detroit's automotive industry in the mid-1950s - as a means of forging class consciousness and social change in the face of the social ills generated by capitalism. The influences of the conceptual-documentary language developed by these artists, and the questions it raises regarding the exploitation and alienation that characterize the working world are also directly or indirectly present in "Whose Work is This?" in the works of many of the artists.

In terms of the history of art-labor relations in the local context, the curator Galia Bar Or identifies three central chapters of "depictions of work": 1. Artists of the 1920s – both those who were "existentially, spiritually, and ideologically involved in 'work'" through the Labor Battalions and other Zionist projects, and those based in Tel Aviv – painted mainly portraits of working people, such as stonecutters, builders, fieldworkers, but "did not form part of an explicit ideology of the collective."8 Among these artists were Yehoshua Eisik-Eshel and Bezalel Zuri, who were from kibbutzim, but also urban painters such as Nahum Gutman and Reuven Rubin. 2. Artists of the 1950s, who adopted the language of "social realism," focused on painting figures "that went against the dominant focus of social consensus," and "took social art projects upon themselves." Among them were Gershon Knispel, Moshe Gat and Naftali Bezem (p. 95). 3. Artists of the 1990s. who focused on the representation of migrant workers in Israel through photography, painting and installations, such as Miki Kratsman, David Goss and Sigalit Landau.

Alongside this genealogy of the representation of work in local art, a shorter history, beginning in the 1970s, can be extracted, of conceptual actions that link art work to non-art praxes. Like the "socialist realism" painters of the 1950s, the social-conceptual artists also remained outside the canon in their period of activity, apart from the support they received from curator Yona Fischer of the Israel Museum. Gideon Gechtman, for example, reconstructed the sleeping quarters of Palestinian laborers who worked on the construction of a new wing in the Israel Museum at the exhibition site itself, and slept in it (p. 96). Other artists, such as Avital Geva, Joshua Neustein and Pinchas Cohen-Gan, chose a strategy of action over representation as a means of contemplating the connection between the political, social and cultural implications of the division of labor in the Israeli-Palestinian context and the work of the artist. However, according to Bar Or, their engagement with these themes was. ultimately, a passing episode in their oeuvre. "The conceptual artists did not consolidate a systematic project, and not one of them made the issue of 'Hebrew Work' or 'Arab Work' the core of his art...Their social messages were sometimes blatant – but not one of the conceptual artists performed a profound analysis (like that of Hans Haacke, for example) of an entire hegemonic social structure while treating its cultural, economic and urban implications."¹⁰



Martha Rosler, **Backyard Economy**, 1974. Still from video



Lewis Hine, Fourteen year old spinner, Brazos Valley Cotton Mill, West Texas, 1913.

Black and white photograph

It is, then, on the pivot between representation of workers and practices drawn from the world of work that the works in "Whose Work is This?" are situated. Virtually none of them decide in the direction of one pole or another, but intertwine both in different ways, in a development that can be defined as a new stage in Israeli art's engagement with these issues. But the exhibition also seeks to point to a historic change in the critical model that praxes such as these represent. Whereas the pioneers of conceptual art outside Israel dealt with concepts of skill, authorship and artistic subjectivity as part of an intra-art process aimed at redefining the boundaries of art (what is subsumed under the definition of art?), contemporary artists, Israeli and international, utilize praxes from the world of labor in order to act in the world. Forgoing a critical model that is external to the social and economic reality and is pedagogically motivated (wishing to uncover truth and thereby alter the viewers' consciousness), instead they adduce a model that deals with art's ability to act within capitalism. The new model does not distinguish between representation and action, treating both as elements within a given reality and which can be manipulated, appropriated or played with.

One stance that springs from this approach is a rejection of the logic of productivity under capitalism. Tamir Lichtenberg's works, subsumed under the title Package Deal (2013, p. 25), guaranteed the artist an income equivalent to the average monthly wage in Israel for an entire year. Arnon Ben-David's work Judgment Day (in which Ben-David made a reproduction of one of his earlier works in order to benefit from its increased value, p. 19) also deals with this issue. Together with other works in the exhibition, they pose questions about the processes of capitalization of the subject, the appropriation and liberation of time and space in capitalism, and about the possibility of creating routes of escape from economic neoliberalism. But at the same time, in contrast to earlier conceptual artists, they do not perceive themselves as operating outside the capitalist order, but exploit its resources to create "islands" of alternatives and possibilities of action.



Gideon Gechtman, **Hebrew Work**, 1975. Installation view

Expanding circles: Skill, authorship and artistic subjectivity

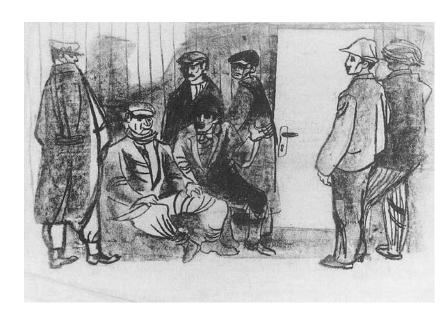
What unites all the artists of "Whose Work is This?" is a reexamination of artistic subjectivity in the face of contemporary non-art processes and techniques. As part of their exploration, artistic technique is partially congruous with non-artistic techniques of work, the image of work is manipulated, or an action is implemented amid social and economic arrangements embedded in the world of work. As Roberts points out. creativity is no longer a prior condition for artistic subjectivity, but is based on a series of "techniques and skills activated within a given framework. The author is not a stand-alone 'expressive' figure whose agency is external to the employment of these particular skills, because what is conceived as authorship is determined by the employment and development of these skills."11 Artistic subjectivity is redefined as a site at which authorship and artistic skill can be manifested through a broad range of modes of activity that extend beyond the specific person whose signature they bear.

We can think of the developments suggested by the works in "Whose Work is This?" as expanding circles, spreading ripples caused by the friction between art work or art vision and non-art forms of production and techniques. The individual author expands into multiple authors that operate according to the artist's will, but also in disconnect from it. In the course of this movement, the artist's professional identity collides with additional identity categories and existing models. The conception of artistic skill, or the way we can think about artistic skill today, is also expanding, and includes a growing compendium of abilities, both material and non-material. Artists are imitating non-artistic skill but with permutations (as in the 2000 work Backhoe [2000, p. 42] by Yoav Miller and Yochai Avrahami), or employing outsourcing for the intire production process (as in David Ginton's Back of a Painting, 1995, pp. 69-75). The expanding ripples relate also to where the artist is located socially. Artists no longer entrench themselves in artistically autonomous realms cut off from broad social and economic structures, but operate from the place set aside for them within those structures, albeit without being completely in thrall to them. They situate themselves alongside other groups of laborers who suffer from structural economic instability, but maintain artistic ability that allows for critique, manipulation and evasion (as in the works by Fahed Halabi, pp. 77-81).

These increasingly expanding circles also impact on the regions where the local art is produced. Notwithstanding the considerable influence of Western conceptual art on all the works displayed, an Eastward turn is also discernible, in search of meanings that accrue to local production in the era of the global commodities market. Examples are the case of the adoption and documentation of the manufacturing-import mechanism across the Israel-Jordan border (Nir Evron's work), or the expansion of the circle of production as far as Afghanistan (in the work by Ido Michaeli) as a post-national fantasy. But this is a two-way move: production is spreading to the East,

and the East is entering art, whether through techniques of work that are simultaneously local and global, or through aesthetic language and the representation of workers from Asia.

And finally, these ever-expanding circles of authors, skills, forms of subjectivity, regions of manufacture and processes of production also denote an expansion of the sum total of the positions that contemporary Israeli art presents in regard to work as an ideal and in relation to its concrete manifestations through different types and modes of work. Feelings of regard, contempt, passion, pity, glorification or ridicule emanate from the various works, together with diverse motivations concerning the non-art world of work: an aspiration for better work, accompanied by a desire to abolish work, or the attempt to become part of the manufacturing apparatus under capitalism alongside the determined desire for differentiation from it. As productivity increasingly penetrates every sphere of life, with existence itself sometimes seeming to be an incessant endeavor to meet external and internal goals, the question of work continues to haunt art – which is also, in the end, another form of work.



Naftali Bezem, **Employment Bureau** (Study), early 1950s. Charcoal on paper

Notes

- The photographer and theoretician Allan Sekula puts forward a similar argument concerning photography. Photography and work are interconnected ontologically, because every documentation of work is also work the act of photographing. Allan Sekula, "An Eternal Esthetics of Laborious Gestures", Grey Room 55 (2014): 17.
- 2 Constructivism and productivism also espoused congruency between artistic and non-artistic modes of production and aspired to integrate the two, though their ideological motivations and collective modes of operation differed from those of conceptual art.
- "Bezalel carpets" refer to the products of the carpet-weaving workshop in the handicrafts department of Bezalel School of Arts and Crafts, which was established in Jerusalem in 1906. The carpet's designs were generally based on Bible-based figurative imagery: the Temple (Dome of the Rock), Rachel's Tomb, Mount Sinai, Tower of David, the Temple menorah and so forth. Further reading: Gideon Ofrat, "Occupied with Carpets: The Carpet and Art in Israel", Gideon Ofrat's Storeroom, retrieved March 13, 2018 (Hebrew).
- 4 Uri Ram, The Globalization of Israel: McWorld in Tel Aviv, Jihad in Jerusalem (New York: Routledge, 2007), 20.
- Additional discussion of these terms is found in: Michael Hardt and Paolo Virno, eds. *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1996).
- 6 Maurizio Lazzarato, Marcel Duchamp and the Refusal of Work (New York: Semiotext (e), 2014), 12-13.
- 7 From an interview with the art historian Caroline A. Jones: Caroline A. Jones, Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist (Chicago: Chicago University Press, 1996), 121.
- 6 Galia Bar Or, "Pictures from Work Life", Hebrew Work: The Disregarded Gaze in the Canon of Israeli Art, ed. Galia Bar Or, trans. Richard Flanz (Tel Aviv: Mishkan Le'Omanut Museum of Art, Ein Harod, 1998), 121.
- lbid, 124
- 10 Galia Bar Or, "Hebrew Work", Hebrew Work: The Disregarded Gaze in the Canon of Israeli Art, ed. Galia Bar Or, trans. Richard Flanz (Tel Aviv: Mishkan Le'Omanut, Museum of Art, Ein Harod, 1998), 128.
- John Roberts, The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade (London: Verso, 2007), 103.

Arnon Ben-David

Judgment Day (1990, p. 19), a work in the Haaretz Collection, is actually a non-identical reproduction of a work created by Ben-David two years earlier, bearing the same title. Each work consists of an object made of plywood, whose form recalls a downscaled model or a series of hollow, transverse wooden strips, crossed lengthwise by the words "Yom Hadin" (Judgment Day). In the center of the object is an abstract drawing made with a Chinese brush, which evokes calligraphic writing and creates, according to Ben-David, "an illusion of the patch in the style of the atomic mushroom." In its original context, the work sought to create a "conceptualistic representation of the end." in the words of curator Tami Katz-Freiman, through "the disparity effected between the ostensibly simple image and the 'theme' embodied in the inscription."²

In the second version of Judgment Day, the one on exhibit, Ben-David reconstructed the original work but "caused it to sprout a 'tumor,' a kind of additional compartment, which preserves the historical data of the work," as the curator and theorist Ariella Azoulay notes.³ The "historical data" refer to the mechanism that imparts to the work its market value, and the artist's place in it. The data, according to the inscription in the "additional compartment," are simple: "Tel Aviv Museum paid \$1000 for this work in 1988 [i.e., for the original work], of which Arnon Ben-David was left with \$250, current price \$2500." Ben-David uncovers for us the mechanism of the art market, in which the economic value of the work rose by 150 percent within two years only because a museum purchased it; but he also shares with us the artist's inferior place in that market, as a result of which he receives only a quarter of the work's selling price.

The addition to Judgment Day shifted the center of the work, physically and conceptually, from the abstract image to an institutional critique, as an attempt to give representation to the "mechanism of the accumulation of power."⁴ This is a local expression of the critique of art institutions and of social institutions as such, which occupied American and European artists from Hans Haacke to Jenny Holzer in the two decades preceding Ben-David's work. In that spirit, Ben-David supplies information that exposes the economic contexts in which the original work is exhibited, but does not make do with that. Both the manner of production of Judgment Day in its later version and the decision to exhibit a reconstruction have the aim of attesting to the connection between the artwork/art work and the "manipulative economic" system within which it exists. The choice to produce another copy of the work breaks the rules of the art market as exposed by Ben-David, because the value of an artwork is related to its singularity. The fact that Ben-David manually creates a "reproduction" of an existing work should actually undercut its economic value, but that is not what happens here. In fact, the value of the reconstructed work increases, because the potential or actual acquirer of the work is aware of Ben-David's ironic move of engaging in institutional criticism, including the market economy of which the institutions of art are a part. **Judgment Day** thus effectively plays a double game: even as it "complains" that the original

work was sold cheaply (with the artist getting only a small percentage even of that low price), the work itself "realizes" the increase in value (after the sale of the original work to the museum), and does so, furthermore, in a way that is contrary to the rules of the market – by being a copy.

The decision to create a copy of the work and add to it the conditions of its sale, can also be considered "lazy" or "frugal," a move by which the artist can regain partial control of his approach vis-à-vis the market terms. The fact that the work is a model or a copy (which does not adhere to the original) enables its re-production, or theoretically its infinite reconstruction, in a manner that "does not maintain a one-to-one relationship with the reconstructed object, but accumulates the context into itself."⁵

As for the present context in which the work is now being exhibited, it bears a dual character: a critique of the art market and its institutions, and a critique of the art market as a reflection of the broader capitalist market. Traditionally, the structure of the art world as mediated to the general public sustains the Romantic myth of the starving artist in contradistinction to the exceptional stories of famous artists who earn millions (like Damien Hirst, Jeff Koons and others). But the "dark matter" of the universe of art, as the theorist Gregory Sholette calls it, consists of an unknown number of artists who are at the mercy of job insecurity, lack social benefits and are not protected by any public framework, even though the public and the state are often the principal beneficiaries of their work.

But in the age of the crumbling welfare state, and with it the collapse of the relative economic security that had been enjoyed by most social classes, the artist's economic instability has become the prevailing life experience in the Western world as a whole, and in Israel in particular. In the years since the creation of **Judgment Day**, Ben-David's critique of the structural inequality of the art world has become the complaint of ever greater numbers of people against the innate inequalities of the economic system in general. The work and life style of artists – traditionally perceived as outsiders vis-à-vis the world of capitalist labor – has become the ideal model of the laborer in contemporary capitalism: chronically short of money, working in piecemeal projects or constantly switching jobs, denied social benefits and lacking access to the capital that is produced, in part, by his labor. Ben-David's institutional critique reemerges as relevant, trenchant social criticism, with the artist relocating himself as an enfeebled worker alongside increasingly numerous segments of society.

Tamir Lichtenberg

The term "package deal" is a very recent linguistic and conceptual innovation. It first appeared in the late 1940s and can be considered an offspring of the dominance of consumer culture in postwar American society. The package deal – in which the buyer pays a certain amount for a number of interrelated items or services, with the purchase of each element contingent upon receiving the others – was a market come-on intended to get consumers to pay more. The condition by which all the elements are linked, and as a result more expensive, obliged consumers to pay for

things they hadn't intended or hadn't wanted to buy. This surplus of commodities and services also veiled a dramatic change in the realm of employment and in the modes of production: the need to provide jobs for the men who returned from World War II, along with development of the corporate culture.

Tamir Lichtenberg's **Package Deal** (2013, p.25) plays with all these meanings of the term by relocating it in the field of art. The work consists of two central elements: object and contract. In the contract, Lichtenberg proposes to collectors and donors that they pay him, up front, a monthly salary commensurate with the average wage as announced each month by the Central Bureau of Statistics. In exchange, the artist agrees to supply to the collector or donor a package that includes "collected impressions, notes, drawings, remnants, inspirations, and doorways" that were collected that month, but without the recipients knowing exactly what they can expect to get.

As the curator Aya Miron writes, Package Deal is a kind of game of livelihood: "a conceptual employment framework that allows the artist to work for a whole year without income concerns and from a position of choice." Instead of justifying overwork by overconsumption, this package deal does the opposite. The artist is freed for a year from the need to invent and renew, to initiate and market, to produce and promote. The deal guarantees him a steady, stable income whose source resides in the art he produces. A dream deal for many artists, in Israel and elsewhere. Lichtenberg's choice to draw a salary according to the Hebrew calendar (from the month of Tishrei until Elul in the year 5774; September 2013 – September 2014), which was a leap year, in which an extra month is added, also ensured him a thirteenth salary.

But the job security Lichtenberg bought himself entails not only security but also employment. As he undertook in the contract, and as in previous works, he tries to avoid producing new objects and instead gleans old ones, most of which have been consigned to the garbage bin or dumped on the street. To these objects, he appends texts and images that express his perspective on the world. In contrast to Andy Warhol's time capsules - collections of objects he gathered during the month that were put into a box and sent to the archive - Lichtenberg's project is not autobiographical but documentary in character. The objects, documents and images are akin to items in the archaeology of the present, signs left by the culture. objects "for which congruence with the world exists."8 Lichtenberg's interest lies in revealing the different layers and diverse connections that exist in reality. For example, the package for the month of Heshvan (which was funded by the Haaretz Collection) includes "fake" dollars found outside a Tel Aviv nightclub. For Lichtenberg, these bills are no more false than "real" ones, which are a product of an ancient imagined social contract that imbues them with their "true" validity. The company that disseminates these bills as an advertising ploy engages in digital commerce, so that the advertisement itself reinforces the status of money as a concept and not as an object that possesses autonomous validity.

Lichtenberg's conceptual project is aimed at "disrupting the 'systems' so that people will not regard them as absolute truths, so that change will always be an option," according to Miron. And in the context of work in the field of art, the change that **Package**

- Tami Katz-Freiman, "Hastily the World
 Hastens to Pass Away...", Postscripts: "End"Representation in Contemporary Israeli Art, ed.
 Tami Katz-Freiman, trans. R. Flantz, A. GinzburgHirch, R. Mazali (Tel Aviv: The Genia Schreiber
 University Art Gallery, 1992), 131.
- 2 Ibid, Ibid.
- 3 Ariella Azoulay-Armon, Space/Exhibit/Power (Tel Aviv: Bograshov Gallery, 1990), unnumbered (Hebrew).
- Ibid, Ibid
- 5 Ibid. Ibid.
- Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics*in the Age of Enterprise Culture (Chicago:
 University of Chicago Press, 2011).
- 7 Aya Miron, "What I Have and Have Not Seen," Tamir Lichtenberg: Package Deal, trans. Einat Adi (Jerusalem: The Israel Museum, 2015): 87.
- 8 Author's conversation with Tamir Lichtenberg, January 10, 2018.
- 7 Tamir Lichtenberg and Aya Miron, "Driving to Jerusalem on Highway 1", Tamir Lichtenberg: Package Deal, trans. Einat Adi (Jerusalem: The Israel Museum, 2015), 78.
- 10 Efrat Livny, "'To Me in Relation to You' On the Category of the 'Other' in Tal Mazliach's Work", *Tal Mazliach: The Concept Has Gone for* a Walk, ed. Efrat Livny, trans. Talya Halkin (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2010), 188.

Deal wants to foment is also ethical in character. It's a change in the balance of power, but also in the trust, between artist and collector. For Lichtenberg the contract is a model under which the collector, donor or patron doesn't finance a completed work, but ensures the existence of the field of art to which the artists are committed. One clause of the contract, for example, asks the collector to set aside a "tithe" for the artist from the profit he'll make on the deal if he decides to sell the work of art, namely the package. The package in this context is perceived as a medium, as a container for transferring knowledge and as a means for creating a connection and constructing relations within and through objects. The deal that's connected to this package, a package deal in its original sense, which was conceived for purely business purposes and included elements of enticement and manipulation, here becomes a social contract possessing moral validity, or in Lichtenberg's words, a "certificate of mutual warranty".

Tal Mazliach

In 1923, when he was head of the metal workshop of the Bauhaus art school in Weimar, the artist László Moholy-Nagy ordered five porcelain-coated steel panels in different colors. Moholy-Nagy provided the factory with the specific details - measurements, colors, angles – to ensure that the items would resemble the works he created as a painter and the photographs he took in the avant-garde spirit of the age. The resulting **Telephone Pictures** were one of the first attempts in modern art to engage in outsourcing of artistic subjectivity through the artist's instructions for execution. For Moholy-Nagy the implication of the technological development that made possible production, replication and copying by machines was an extension of artistic subjectivity beyond the artist's creative hand. This derived from a deep understanding that in the new industrial age the artist is never the owner of his forms of expression.

Tal Mazliach's series of paintings **Decorations for** Myself (1997, p.45) adopts these insights, but returns them to the realm of painting. The series is based on manuals that Mazliach wrote for friends and family members, in which she instructs them "How to create a painting by Tal Mazliach." Like Moholy-Nagy, Mazliach provides very clear instructions as to what the painting should look like: "1. Start with the flags: Paint the inner part of the flag yellow... 2. The flag has a stripe above and below... Paint the stripes on all four flags...," she elaborates at one point, and encloses sample sketches. Unlike Moholy-Nagy, she also supplied the subcontractors with the tools and materials with which to produce the paintings, and took care to explain very precisely the stages and methods of work that would enable them to create "a Tal Mazliach painting": "Prepare one vial with white paint and one with blue... When shifting from blue to white, do not rinse the brush, simply give it a wipe on a rag"

But whereas Moholy-Nagy was interested in the way the machine was supplanting the artist's creative hand, Mazliach preserves the hand's central role but extends it to outside the studio. The hands of her relatives can be said to act as a kind of extension of

herself. Within the framework of this operation, her hand, which is the painting hand, alters its function dramatically and becomes the writing hand. But taking into account the material result – the paintings do indeed resemble works by Mazliach in form and style – Mazliach's writing hand turns out to be no less authentic, creative and meaningful than the hand of Mazilach when she herself paints. It follows that reliance on others, far from affecting artistic subjectivity, actually extends it to new sites and agents of production. Mazliach's hand is not present in the painting but is definitely active in it – simultaneously erasing her identity (perhaps anyone can actually paint a Tal Mazliach painting?) and affirming it (so distinct and clear is Tal Mazliach's artistic language that it comes across even through the agency

Outsourcing painting is exceptional in Mazliach's body of work, but in many senses is also a continuation of certain themes that occupy her. According to the curator Efrat Livny, "the question of the relationship between self and other" is at the center of Mazliach's work. "Camouflaged beneath the colorful, seductive, almost blinding surfaces," Livny writes, "is a plethora of images, symbols, sentences, and words, which come together to form a complex, overflowing painterly and emotional world." This world of quotes and replications maintains a tension in which, under a permanent, uniform identity – that of Tal Mazliach - the artist "chooses to depict the numerous components of her fractal self, or what may be described as multiple selves."¹¹ From this point of view, the choice of asking others to paint her pictures, to create multiple Tal Mazliachs, is a continuation of the ambivalent self of Mazliach herself, as it is given expression on the canvas.

But it is not only Mazliach's artistic language that challenges the perception of a distinctive, coherent artistic identity – so too does her mode of operation. "Painstaking labor is one of the signature characteristics of Mazliach's painting," Livny observes. "She considers painting to be a form of manual labor, whose products are material objects, or 'things." At certain moments, that painstaking labor, in which repetitiveness occupies a central role, recalls tribal art or, in the case of the present series, decorations – two aesthetic traditions that do not rely on a single author or a singular artistic identity. It is the repetitive and fragmentary character of the work of painting that makes it possible for Mazliach to itemize the process of her work into a protocol of instructions and explanations, which can, theoretically, be executed in different places and with different participants.

But Mazliach chooses to entrust the instructions to those who know her work close-up, not to anonymous factory workers, as in the case of the **Telephone Pictures**. As such, the social element of the work does not act here as a means to anonymize and automatize art, but the opposite: aspiring to bring friends and family members into the circle of authorship as part of the process of clarifying the question of the relations of self and other, and the question of the other in the self. The manual produced by Mazliach for all the participants of **Decorations for Myself**, a manual that recalls above all a personal, intimate letter, is testimony to that.

Ido Michaeli

There are almost as many possible readings of Ido Michaeli's Bank Hapoalim Carpet (2012, p. 31) as the number of images it contains. One hundred iconic images drawn from currency notes and coins, posters, advertisements, archaeological items and book illustrations; and, in parallel, visual symbols of architectural structures, iconic objects, politicians, philanthropists and political thinkers. All the images are taken from the history of Western and Eastern civilization, Zionist history or Israeli society. They are situated on the carpet within an architectonic structure that also functions as an allegory for the social structure. At the bottom tier: the working class and working people. They lug, clean, dig and quarry. At the second tier: the middle class, the bourgeois, the dealmakers and the accountants. And at the uppermost tier: the decision makers, leaders and donors, protected by Palmah fighters (from a painting by Yohanan Simon) and the defenders of Kibbutz Negba in 1948 (from a monument created by the sculptor Nathan Rapoport).

The story of the carpet's production is no less complex. Cooperation with an Israeli textile merchant led to a meeting at a carpet fair in Berlin, from where a blueprint of the carpet was flown to Pakistan, and from there sent on to Afghanistan, where the carpet was woven in the course of more than a year before being brought furtively into Israel via Istanbul. Is the carpet an advertisement for Bank Hapoalim or an indictment of one of the salient symbols of the regime of capital that has characterized Israel in recent decades? Is it "an ethnographic, historical artifact and institutional resonance," a nostalgic reverie for "the bank's long-forgotten socialist heritage" from the period when it belonged to the Zionist Federation and the Histadrut federation of labor? Or perhaps it's a fierce indictment of the reality of contemporary life, and therefore composed of "representations of theft and bank-vault robbery and references to social injustice."13

There are many more prisms through which this work can be read – identity and falseness, imitation and forgery, East and West, intercultural translation – but from the point of view of labor, the carpet and the work process that preceded it are above all an expression of the modes of production and the division of labor that characterize the present global era. It is not by chance that Michaeli places his self-portrait (disguised as the Mossad agent Eli Cohen) at the middle tier of the social structure, that of the middle class. He is the entrepreneur, the foreman and the marketing person of this project. He "set the process in motion," found partners, paid the subcontractor and ensured cost-cutting by sending the carpet to a Third World country, where labor is cheap and workers' rights are not protected. The totality of these complex actions from the process of choosing the images that would appear on the carpet, to the smuggling of the finished product back into Israel - is intended to bring Michaeli's entrepreneurial vision to fruition.

The video that accompanies the carpet's route – done in the "making-of" film genre – emphasizes the complex production process and the high technical skill that was required to do the work. It also gives visibility to the workers who labored on the carpet

lbid, 185.

¹² Ibid, 179.

³ Aya Miron and Ido Michaeli, "The Key Ring", Ido Michaeli: Bank Hapoalim Carpet, trans. Einat Adi (Jerusalem: The Israel Museum, 2015), 74.

and was shot mostly by them, as partner-workers in the process of the carpet's creation. In fact, the video increases the work's economic value, by showing the potential investor, collector or viewer the scale of the resources that went into the project and by linking the final product to the process of its creation.

Indeed, Michaeli needed an investor to underwrite his creative vision. The logical source of the funding lay in the subject of the carpet, Bank Hapoalim, and in order to entice the institution's executives Michaeli included in the carpet, in addition to the bank's name, figures from the institution's advertising campaigns over the years, notably the character of the smiling dwarf Dan Has'chan (Thrifty Dan). But this strategy failed: the bank declined to cooperate with the project. As a proficient entrepreneur, Michaeli found a different investor, the Haaretz Collection; hence the appearance of the paper's logo on the carpet, at the bottom left corner.

The entrepreneurial approach adopted by Michaeli, with all that it entailed, and the choice to make the working process inhere both in the carpet itself and in additional elements of the project, direct us to the carpet's modes of production as a subject of this work of art. Its meaning exists in this no less than in the cultural references woven into it. This reflexive posture is tinged with humor and irony in regard to the artist's social place today as one who takes part in the apparatus of manufacture and the capitalist division of labor. Michaeli's mode of operation shifts the logic of commodity production in the global age to the process of art production and locates it in the posture of the "cognitive worker" who possesses communicative, emotional and production abilities vs. the manual labor that is done in another place and by "the other."

Artistic subjectivity, which traditionally was linked to the activity of the individual artist in the studio and was perceived as an expression of his inner world, here undergoes processes of distancing and depersonalization. The production of the artistic image is entrusted to many people possessing diverse skills, aided by technical processes over which the artist has no control. The act of art goes through cultural and mechanical processes of translation and conversion, which challenge the modernist conceptions of skill and authorship.

Still, it is the artist's signature that appears on the carpet (in the left bottom corner). The reason is that Michaeli's artistic proficiency has not disappeared, it only appears by other means, manifested in the way he chooses, arranges, imitates, samples and quotes images, praxes and ideas in order to manipulate them and compile them in a new context. "I appropriate and rob symbols, historical materials, and existing techniques, and use the associations with which they are charged and their tone of voice to tell a different story," he relates in an interview.¹⁴

A dedicated app that constitutes an integral element of the project makes possible a precise examination of the diverse details that make up the carpet, and no less important, the cultural references from which Michaeli drew inspiration and the changes they underwent along the way. For example, we discover that the Zionist leaders who appear on the bank's upper tier were chosen, among other reasons, because of their hairstyle, which recalls other leaders from human history. But if the facial features of Chaim (Azriel) Weizmann as the local personification of Vladimir (Ilyich) Lenin don't look familiar to us, that may have

to do with the specific attributes imparted to him by the Afghan workers who wove the carpet. The app, then, allows us to think of the carpet as a "bank of images" in two senses at least. One is that of a visual database that makes it possible to point to connections between different images and central themes that appear in the carpet, for which it's possible to compile an index and catalogue the items. In its second meaning, the bank of images invites us to think about the image as a commodity, an object amenable to just the sort of manipulation and speculation that inhere in the Bank Hapoalim Carpet.

The redefinition of artistic skill – the artist as entrepreneur, as manager of images or as an interface of cultural knowledge – is also what lends the carpet the social, cultural and aesthetic diversification that characterize it. The carpet, Michaeli says, is like a "folk melody," knowledge that passes between the generations and is shaped through praxis and image. It creates a community and the community creates it. The abolition of the "author" function enables the Bank Hapoalim Carpet to become a platform for multiple voices and thus maintain on the surface of the image, but also in its depth – in the very process that led to its production – a broad, loose, global community that crosses borders.

Yoav Miller and Yochai Avrahami

Backhoe (2000, p. 41) by Yoav Miller and Yochai Avrahami is part of a series of works the two created in the early 2000s after wandering about on the fringes of the city of Tel Aviv. The artists chose industrial objects and elements they found at construction sites and in garages, measured and photographed them, and then rebuilt them in different materials. Some of the works, such as the backhoe, were made from plywood by means of quality, high-skill carpentry, and layered over with paint that does not divulge the lightweight materials from which they were fashioned, but also does not try to give them the industrial look from which they were copied. This is realistic sculpture - "the arm of a bulldozer down to the last detail: the pistons, the hydraulic valves (all from plywood!), as a kind of giant orphaned prosthesis of the system of muscles, tendons, bones, like an object existing bevond the functional on its way to beauty" - which is

The disparity between the realistic and the mimetic allows the artists to identify themselves with industrial production, but also to differentiate their praxis from it. The backhoe, which is taken from the masculine world that is identified with physical action and constitutes an extension of the working body, proves riveting for the two. They appropriate it through scrupulous construction that recreates it. But in contrast to the original backhoe, which provided the inspiration for the work and was manufactured in a mechanical, automatic industrial process, the new backhoe is a singular object. It's a product of knowledge and skill in the realms of carpentry, sculpture and painting no less demanding than aesthetic sensitivity and a poetic gaze. Like the original backhoe, this one, too, found itself, at the conclusion of the production process, in the world of commodities. But it did not arrive from an assembly line and will not be dismantled in order

to build another mechanical object from the parts. It's an expression of a passion for the industrial sublime, which chose to remain in the autonomous space of art, lying functionless on the floor.

Nir Evron

Nir Evron shot his 2011 film **Fabric** (p.61) in a textile factory in the Jordanian city of Irbid, an hour's drive from Beit She'an in neighboring Israel. The camera concentrates on the moment of production: sections of workers' faces and bodies immersed in work, their interaction with the sewing machine, and the mechanism of the machine in operation: thin threads move along it, making their way to the fabric. For an instant, the camera lingers on the whole factory – the only time in the film when no worker is seen in the frame. It's as though Evron is telling us, "There is no manufacture without workers," just as there are no commodities without work. Although the factory is in Jordan, it belongs to an Israeli fashion chain, and the people toiling over the machines are migrant laborers from India and Bangladesh. The sewing machines they're using were made in Japan.

In an earlier work, **Echo** (2008), which is also in the Haaretz Collection, Evron drew on archival materials from Israel Television documenting the demonstrations by workers from the Ata textile plant against its closure, in 1985. The protest failed, the factory was shut down, and the collapse of the local textile industry was burned into the Israeli consciousness as the symbol of the transition from the welfare policy that had characterized Israel since its inception, to the subsequent neoliberal privatization policy that has characterized it since the end of the 1970s. **Fabric** presents the results of these developments: foreign, cheap labor with no rights in a poor country, allowing Israelis to enjoy the evolving consumer culture made possible by the globalization of labor and commodities.

The film can be read as the continuation of a long humanistic tradition of the documentation of laborers in their work environment: from the iconic photographs of the American photographer Lewis Hine. through the work of the Hungarian Marxist filmmaker Tamas St. Auby, to the work of the American filmmaker and theorist Allan Sekula. But the character of the documentary footage - direct, restrained, fragmentary (which does not highlight the repetitive nature of the work) – and the choice to shoot in the rare Super 16 mm film format, show that Evron's interest transcends the representation of enfeebled laborers in an industrial work environment. Fabric directs us to the congruity between the modes by which the art product is fashioned and the manufacture of the industrial product, and does so at several parallel levels.

"The emphasis on the material itself – the film chemically imprinted with the image that has become obsolete and rare in the digital world – is not incidental," the curator Maayan Shelef writes about the work. "Similarly, the actual material presented in the film, the fabric, has become quite rare in our local landscape and present economically and socially significant historical process." The rolls of cotton are unwound and stitched into the fabric in order to weave from it a new work (clothing), like a reel of film that is stitched together in the cutting room and

- 8A hidl
- Uzi Zur, "Toys for Big Children," *Haaretz*,
- Nov. 16, 2001 (Hebrew).
- Maayan Shelef, "Here-After," Nir Evron: Here-After, trans. Mor Kasmy-llan (Tel Aviv: The Center for Contemporary Art. 2011). 53.

then unwound in order to present to us a new work (a motion picture). The resemblance between these two mechanical apparatuses is further heightened by the Super 16 mm format, in which the image expands at the expense of the place intended for the soundtrack. The clicking of the projector recalls the clicking of the sewing machines and serves them as an appropriate soundtrack, played live in the projection room.

The work's title, **Fabric**, completes the pattern. Textiles were the first manual labor to be mechanized in the transition to the industrial age, and a vestige of this is found in the German word fabric, meaning factory. In addition, as Shelef notes, "Fabrication' is a tapestry of sorts, a product of interlacing and joining with the aim of creating something new."¹⁷ But at the same time it alludes to something faked or forged - in Hebrew, too, as indicated by the closeness of the words bahd (fabric) and bidaya (falsehood, fiction). The materials from which the work is woven are taken from reality but are not "documentation or direct representation of some truth."18 The hands of the migrant worker and the imagination of the artist converge at this moment, the moment at which something new is extracted from the existing and familiar.

Still, this series of analogies is only partial. The balance of forces between the Israeli photographer, working with the authorization of the factory's owners, and the workers, whose voice is unheard, is clear. In contrast to many artists who worked in the humanist documentary tradition, Evron does not try to hide this imbalance. His work is not subordinate to the logic of the assembly line or to the organizing principle of capitalist production, and his insistence on the material dimension of the work is privileged. In the global division of labor, where structural instability in employment and income is the norm – instability whose victims include artists – he remains in control of the production of the image. It's an intimate image, human and aesthetic, which does not purport to identify with the worker, glorify him or pity him. It's a simultaneously distant and gentle image of the work, and of the people doing it.

Vered Nissim

In the 1970s, the American artist Mierle Laderman Ukeles (b. 1939) carried out a series of groundbreaking performance works under the rubric of "Maintenance Art." In these art works, she cleaned art institutions (encompassing everything from the artworks on display to the sidewalk outside). The idea was to give representation in the public space to domestic maintenance chores usually performed by women, which are considered inferior and therefore are unrecompensed, economically or socially. In this way Ukeles challenged the societal division of labor, targeting both the existing hierarchy between care work and cognitive labor, and gender hierarchy, which allocates to women subsistence work in the private space - whereas men are identified with the world of thought and activity in the public sphere. Because the division of labor in art is a derivative of the division of labor in society, maintenance art also constituted a critique of the art establishment and its division of labor, which preserves the hierarchy between different types of works and its gender and class ramifications.

Vered Nissim's works, too, place domestic cleaning and maintenance chores executed by women at the heart of their artistic praxis and political claim, directing our gaze at the artist's mother, who is generationally close to Ukeles. In the video work If I Tell You the Story of My Life Tears Are Coming Out of My Eves (2015, p. 23), Nissim's mother, the protagonist of most of her works, is seen kneeling in a white dress made of floor rags, her hair in rollers. For quite a few minutes she rubs and scrubs a rug made of yellow housecleaning gloves (another regular element in Nissim's works) while delivering a surrealistic biographical monologue. "As in a state of ecstatic consciousness in which body and language are not separate," the curator Irit Tal observes, the mother relates in an "uninhibited flow and in simple language the story of her life as a cleaning woman and the conditions and reasons that brought this about, with sober-eved awareness of the profession's inferiority in the social hierarchy... Out of the stream of consciousness that accompanies the movements of the scrubbing body, arises content relating to migration, origin and status in the Zionist project, and reflected in outbursts of song, shifting from songs of the Land of Israel in Hebrew to songs in Arabic."19

But only when the camera pulls back is the totality of work's social contexts revealed (in a double sense: as art work and as cleaning work). Like Ukeles, Esther, Nissim's mother, is performing her Sisyphean cleaning work on the sidewalk. Through the passersby seen in the video – asylum seekers or migrant workers – the project underlines the identification of cleaning work with the weakest members of society, as well as the correlation between ethnic origin and economic status. (At the same time, it's important to note that the video also shows Esther's anomalousness in relation to other "others," given the fact that since the 1990s. migrant workers and asylum seekers have replaced the previous groups of maintenance workers in Israeli society: Mizrahi women and Palestinians.) But in contrast to the feminist politics that espouses visibility in the art of maintenance, the cleaning action in the public space, far from empowering the mother, seems to aim at debasing her, as a kind of public rite of humiliation. Nissim emphasizes this angle by standing on a ladder above the kneeling mother throughout the video, dressed in bridal attire or as a fairytale princess, and supervising the work with a frozen gaze while occasionally spilling water on her from a watering can. The question of whether she is urging her mother to continue scrubbing the rug or actually wants to ease her plight, remains moot.

The video replicates the division of labor in contemporary art, which preserves the hierarchy between cognitive labor and material work, or between handicrafts and artistic skill. Nissim is situated above her hunched mother, occupying the role of the director, or perhaps the boss, of the situation. Her erect stance above the kneeling mother distinguishes physically and metaphorically between the two, and highlights a class gap that is also a generational gap. Even as the mother confesses that she is uneducated, but has devoted her life to cleaning work so that her children will be able to acquire an education, Nissim occupies a consciously ironic position: her festive bridal gown and the posters of evergreen forests in the background are stereotypes of kitsch and bad taste. As such, she differentiates herself from her mother, but

also hints that even as an artist she is ensnared in the social category of "Mizrahi woman." "Art signifies a possibility of extrication from fate and from being stuck in a social class," the art critic Galia Yahav wrote about this work, "but at the same time it's the master's language."²⁰ A dual act of feeding is taking place here: The daughter is giving the mother water, nourishing her and the flower-shaped rug she is polishing, perhaps implanting in her a Mizrahi class consciousness, after long years in which the mother's toil provided for the family and made it possible for Nissim to develop as an artist.

The rug made of housecleaning gloves that appears in the video work **Fantasy Hands** (2014, p. 21) also functions as an autonomous object. The choice of the yellow rubber gloves, used to protect working hands, is fraught with meaning. As the art historian Tal Dekel notes, the gloves serve Nissim "to raise metaphorically questions about color and to posit a graduated value-laden set of hues, from light to the very darkest."21 These social hierarchies of color intersect with the host of associations that the rug generates, from the stereotype of the Mizrahi woman "who never leaves her home but devotes herself wholly to her large family, cooks for them and finds herself immersed in the endless cleaning and polishing of the house,"22 to van Gogh's sunflower, symbol of high Western culture. But from the perspective of labor, the choice of the gloves allows Nissim to link directly the functional and the aesthetic, work in the field of art to non-artistic fields of endeavor, and cleaning as labor to art as work. The sun that the rug of gloves creates seemingly seeks to illuminate Nissim's family history as one of manual labor, but perhaps also to bring that history to light so that the halo of art will cling to it.

David Ginton

David Ginton's series of works. Back of a Painting (1995, p. 69), consists of color photographs documenting the backs of paintings from the collection of the Tel Aviv Museum of Art. The works chosen are part of the international and Israeli canons, among them Pablo Picasso's Child in a Chair (1952) and Joseph Zaritsky's Yechiam (1951). The series invites a reading as addressing the relations between painting and photography. According to the curator Naama Haikin, the photography in this series "openly demands to be recognized as engaged in a self-reflexive discussion that addresses its own status as an artistic medium."23 It presents itself as "a transparent medium documenting an autonomous object," namely the painting. A perspective of this type deals with questions of concealment and conspicuousness, as well as with the material aspects of paintings and their provenance (the chronology of their ownerships and custodianships, the locations and the names they went through, and so on).

But Ginton's insistence on not showing us the paintings themselves directs us to his own artistic act, an act that involves a discussion of art's modes of production, both in the context of painting and in the context of photography. In fact, two levels of distancing are conjoined to the act of concealment: not only does Ginton (not) show us paintings not done by him, but even in the case of the photographs that are conspicuous to

- lbid. 54.
- Irit Tal, "If I Tell you the Story of My Life, Tears Are Coming Out of my Eyes," Vered Nissim: Reverie, ed. Irit Tal (Tel Aviv: The Genia Schreiber University Art Gallery and Michel Kikoïne Foundation, 2016), unnumbered (Hebrew).
- Galia Yahav, "The Rag Bearer," Haaretz, March 18, 2016 (Hebrew).
- Tal Dekel, "On Subversive Humor in the Work of Vered Nissim: Gender, Ethnicity and Class Vered Nissim: Reverie, ed. Irit Tal (Tel Aviv: The Genia Schreiber University Art Gallery and Michel Kikoïne Foundation, 2016), unnumbered (Hebrew).
- Naama Haikin, "Encounters in David Ginton's Photographic Work.," David Ginton: David and I, eds. Naama Haikin and David Ginton, trans. Talya Halkin (Tel-Hai Industrial Park: The Open Museum of Photography, 2010), 266.

us (of the backs of paintings) he was *not* the photographer. The shots were taken by the veteran, highly regarded photographer Avraham Hay at the request of the artist, who never defined himself as a photographer. In fact, Chai photographed the reverse side of the paintings twice: once analogically – but the negatives were later lost – and again, years later, digitally.

The decision to reshoot the paintings' reverse side underscores the conceptual character of Ginton's action, which fuses two traditions that have accompanied conceptual art since its inception. The first, deriving from the tradition of Duchamp's readymade, is based on presenting the work of others as the artist's work. Whereas Duchamp presented non-art work as artwork (Bottle-Rack, for example), Ginton is seemingly presenting the documentation of someone else's art work as his work, but in fact it's not the work of art that he's presenting but the non-art work that makes it possible (for example, the work of framing, the stretching of the canvas, various corrections and so forth). Another tradition, which was refined by Moholy-Nagy, Carl Andre, Sol LeWitt and others across the 20th century, is based on the act of creating from afar through a mediating element that separates the artist from the act of creation.

These two traditions sought to challenge the idea of artistic skill and of the sole author as the exclusive manifestations of the authenticity, singularity and originality of a work of art. The subsuming of non-art work into the category of artwork (for example, the aesthetics of framing the painting, in Ginton's case), or outsourcing the artistic act, redefine the activity of the artist, and hence also the division of labor in art.

But Ginton's conceptual act touches not only on possibilities that photographic practices posit in regard to the division of labor in art and the redefinition of the creating subject. The choice to present the painting's material aspects and expose its provenance directs us also to the work that takes place on the non-conspicuous side of the painting. The Back of a Painting series exposes to us the work of the carpenters who built the painting's frame, or of the assistants who stretched the canvas, but in the main the work of the restorers who were involved in preserving the painting through the years of its existence and wrote instructions for its hanging, noted cautionary measures to be taken and carried out repairs. These notes were written as part of the restorers' cooperation with the responsible technicians on how to hang the painting and tend to it (though it must be noted that working alongside them were the curators of the institution in which the painting was stored or displayed, the guards who watched over it, those in charge of the collection and who maintain it, and others). In many cases, the series also uncovers the process of transferring ownership of a painting, in which no few experts are involved (gallerists, art dealers, assessors, movers and others). For example, the photograph Back of a Painting (Picasso - Child on a Chair) reveals to us where the painting was stored before it was acquired by the Tel Aviv Museum of Art, the galleries that were in possession of the painting in the past, the delivery companies that were responsible for packing and shipping it, and when it was placed on auction.

In other words, the series reveals to us, both through its mode of production and through the photographic image itself, the entirety of the artistic work and non-artistic work involved in each of the paintings that is (*not*) displayed in its framework. This is a sharp, complex conceptual act that extricates the **Back of a Painting** from the intra-art discussion and locates it in the debate about the division of labor in culture, as a reflection of the division of labor throughout the society.

Fahed Halabi

Construction sites, with the laborers who work in them and the tools they use, are a recurring motif in Fahed Halabi's works. His occupation with them is autobiographical: Halabi worked in construction for two decades (to pay for his art studies, for example) and the men in his family are similarly employed. One of his early paintings, **Father** (1998, p. 77) is a portrait of his father working as a construction laborer. The father, who is not looking directly at the viewer, is partly hugging and partly laying down the building block he is holding. This melancholy, gentle portrait attests to the central role the father's employment as a construction worker plays in his identity – in his son's perception, at least. The portrait intimates that Halabi's attitude toward his father is ambivalent: a sense of nostalgia is missing from the painting, but it is fraught with compassion and tenderness.

The video work **To You with Love** (2006, p. 78), on display next to the painting, makes possible a reading of the father's portrait from a broader perspective, dealing with the connection between personal identity and professional identity and the way the two are intertwined together with additional identity categories. In this work Halabi is seen doing a belly dance in his home, equipped with his tools as a construction worker – hammer, measuring tape, screwdriver. To the sounds of the Lebanese singer Nancy Ajram, Halabi does a gradual striptease as he undulates his body and plays with the masculine tools in a way that emphasizes, quite amusingly, their phallic form, "In this work Halabi exposes an Arab-Oriental male body to Western eyes," the curator Tal Ben Zvi writes in her discussion of the work. "He challenges both the stereotype regarding the Palestinian man as a security threat and a ticking clock, and the Orientalist stereotype of belly-dancing as a cheap dance performed by Eastern women."²⁴ But Halabi is also challenging the stereotype that views professional identity as a person's identity, or at least seeks to observe the difference between the two and its implications for additional elements of personal identity.

In this work, Halabi plays on the tension between the social status of construction laborers today - workers who lack social benefits, proper working conditions and social recognition - and the traditional stereotype of construction laborers as paragons of robust masculinity. In contrast to the gravitas with which his father does his work, Halabi finds within his job identity as a construction laborer a place for playfulness and humor. He chooses to present himself not as someone who is immersed in work, but situated outside it, laughing at it and amusing himself with it. The close and usually transparent connection between profession, identity and gender unravels, and none of these categories functions as expected. In the choice between work and pleasure, Halabi cannot forgo work, but also chooses not to be subordinated to

it. The moment at which the relationship between the various categories that constitute his personal identity is undermined, is also the moment at which he exudes great enjoyment.

The connection between professional identity, class identity, nationality and gender is also found in another Halabi video – **Judah** (2007, p.80) – in the Haaretz Collection. As in To You with Love, this work, too, is filmed in one shot with a fixed camera. It documents Halabi and another Palestinian worker, named Judah, at work in the kitchen of an "Oriental" restaurant on the eve of Purim. The dialogue between the two, which revolves around the other worker's decision to call himself Judah, a Jewish name, is heightened by the voices of the Jewish holiday, echoes of which enter the closed kitchen via the radio. The camera's focus on the kitchen work – jobs always reserved for enfeebled populations, just like construction work - serves Halabi to document and consider how different categories that make up one's identity intersect, and their specific realization in the Jewish-Palestinian context.

Another Halabi painting in the Haaretz Collection – **Knaffe (Self-Portrait)** (2008, p. 81) – emphasizes the importance of employment identity in his art practice. It's a self-portrait of Halabi as a kitchen worker. In contrast to the portrait of his father, Halabi casts a wry look at the viewer, as one who takes pride in his work but is also aware of the socioeconomic, national and gender contexts of his identity as a worker, whether in construction, in the kitchen or in the studio.

Tal Ben Zvi, "Men in the Sun – The Artists,"

Men in the Sun, eds. Tal Ben Zvi and Hanna FarahKufer Biri'm, trans. Nina Reshef (Herzliya:
Herzliya Museum of Contemporary Art, 2009),
E/46.

