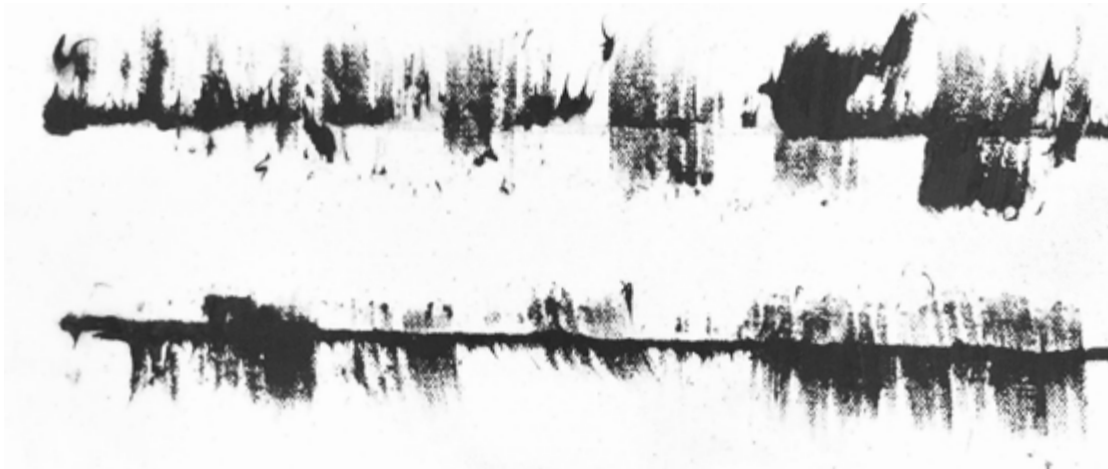


ישי שפירא

קלטר

—

הקדמות



RAWART
GALLERY
PRESS

הקדמה לתיאוריה עבור כרסתן מורעב

אמנות עכשווית בניו-יורק (2017-2015)

תודה מיוחדת לתיירי דה דוב ולדניאל בוזקוב

במהלך השנים 2015 עד 2017 התחלתי לכתוב את "תיאוריה עבור כרסתן מורעב", אסופת מאמרים וביקורות אודות תערוכות שהתקיימו בגלריות ובחללים שאינם למטרות רווח בעיר ניו-יורק. הכתיבה נבעה מתחושה אישית של חוסר שביעות רצון, וקיוויתי שדרכה אוכל להעמיק בשאלה, "מהי אמנות עכשווית?". חיפשתי אז, כפי שאני מחפש גם היום, דרך מילוט. ככל שהצטברה הכתיבה, על גבי מסמך וורד שנשמר בכונן חיצוני, החלו לעלות בראשי שאלות נוספות. חשבתי לעצמי שזה די מובן מאליו, שלא לומר נורמלי, שאוסף מאמרים יתאגד ויופץ כספר, שהרי לעתים קרובות הספר הוא המוצר המגלם את פעולת הכתיבה עם סיומה. וישנם סוגים שונים של ספרים. איזה סוג של ספר עלי להפיץ? כיצד אוכל להתעמת עם המושג השגור של הספר? האם ספר שהתפרסם, שהופץ בפומבי, יכול עדיין להישאר פרטי? ואבסורדי ככל שזה נשמע, האם ניתן להפחית את מידת הפרסום של חיבורי ביקורת, ועדיין ליידע את הציבור על קיומו של חפץ מסוים, מעורר תשוקה, שאין ביכולתם להשיג? האם ניתן למנוע מן הציבור את הזכות החוקית לקרוא אוסף מאמרים נבחר? מדוע שאפתי להצהיר, ובאותו הזמן גם להסתיר? למען האמת זוהי פעולה נוראית, ובכנות, כנראה גם די מעוותת. אבל הייתה לי סיבה טובה. חיפשתי דרך להחליף את החופש לצרוך בקריאה לפעולה, כיוון שתחת שלטון ההון החופש לצרוך חשוב יותר מכל קריאה לפעולה. שני המושגים הללו נאבקים להתקיים יחד כשם שהם מפעילים אחד את השני. וכך, חשבתי שכדי ליצור דיכוטומיה (כמו זו שמתקיימת בין הצהרה להסתרה) עלי ליצור פילוג, או פירוק זהיר של אחדות מסוימת².

1. במהלך השנים 2010-2009 עורכי מגזין אי-פלקס (*e-flux*) פרסמו שתי מהדורות שכותרתן "מהי אמנות עכשווית?". בין הכותבים אפשר היה למצוא את הנס אולריך אובריסט, יורג הייזר (Heiser), האל פוסטר (Foster) ובוריס גרויס (Groys). כמה שנים לאחר שקראתי את מחשבותיהם, וללא כוונה תחילה, מצאתי את עצמי כותב גרסה משלי על שדה ייצור אמנותי זה.

Aranda Julieta. Kuan Wood, Brian. Vidolke, Anton. "What is Contemporary Art?" Issue One, *E-Flux*, Journal #11, December 2009 <http://www.e-flux.com/journal/11/61342/what-is-contemporary-art-issue-one/> and "What is Contemporary Art?" Issue Two, Journal #12, January 2010 <http://www.e-flux.com/journal/12/61332/what-is-contemporary-art-issue-two/> (נדלה 10 בינואר, 2017)

2. בתערוכת הגמר שהצגתי בתכנית התואר השני בהאנטר קולג' נכלל ספר. למעשה, התערוכה והתזה היו עצמן ספר מפורק ומחולק, שנשלח לנמענים ספציפיים, ספר שהיה תוצר של אמן הממלא את תפקידו החברתי כצופה אמנות, לפני הכל. ספר זה, כמו גם התערוכה, לא הופצו באופן שווה או שלם, כך שהם אפשרו לצופה או לקורא לקרוא אותם בחלקים, באופן דומה לפסל שלא ניתן לתמוש את כולו במבט אחד וברגע אחד.

Ishai Shapira Kalter

" (Yod)

Solo Show

RawArt Gallery, Tel Aviv

7.9-21.10.2017

Catalog

Design and Production: Avigail Reiner [The Studio]

Editor: Leah Abir

Hebrew Language Editing: Safra Nimrod

Hebrew Translation: Leah Abir

Printing and Plates: A.R. Printing

RawArt Gallery Team

Shimon Ben Shabat, Leah Abir, Maya Bamberger,

Meital Vaizberg

Thanks

Tamar Levit, My dear family, Shir Moran, Omer

Halperin, Etan Nechin, Maya Yadid, Yael Meromi,

Michael (Misha) Boguslavsky, Tal Cohen, Meir Ben

Salomon, Ruth Patir, Clara Chapin Hess, Lang Zhang,

Evan Bellantone, Ala Dehghan, Arkadiy Ryabin

ישי שפירא קלטר

"

תערוכת יחיד

גלריה רוי-ארט, תל אביב

7.9-21.10.2017

קטלוג

עיצוב והפקה: אביגיל ריינר [The Studio]

עורכת: לאה אביר

עריכה לשונית עברית: צפרה נמרוד

תרגום לעברית: לאה אביר

לוחות והדפסה: ע.ר. הדפסות

צוות גלריה רוי-ארט

שמעון בן-שבת, לאה אביר, מאיה במברגר,

מיטל וייזברג

תודות

תמר לויט, משפחתי היקרה, שיר מורן, עומר הלפרין, איתן נצ'ין,

מאיה ידיד, יעל מרומי, מיכאל (מישה) בוגוסלבסקי, טל כהן,

מאיר בן סלומון, רות פתיר, קלרה צ'אפין הס, לאנג זאנג,

אווזאן בלאנטונה, אלה דהגהן, ארקדיי רייבין

הוצאת גלריה רוי-ארט

שביל המרץ 3, תל אביב

RawArt Gallery Press

3 Shvil Ha'Meretz St., Tel Aviv

www.rawart-gallery.com

© RawArt Gallery and Ishai Shapira Kalter, 2017

RAWART
GALLERY
PRESS

לתפישתי, תחת מה שמכונה "עכשוויות", האמן הפך בראש ובראשונה לצופה פסיבי באמנות. או, ליתר דיוק, לצופה שחי במצב מתמיד של הכחשה. הנקודה הזו מציעה לנו גישה אחרת אל האמנות, כזו שאנחנו מזהים אבל נוטים לשכוח: עלינו לזכור כי הצופה הוא, למעשה, שחקן מרכזי גם בעולם האמנות וגם באמנות ככלל. כך שהצופה מהווה אלגוריה לאזרח, מוסד האמנות ניצב כאלגוריה למדינה ועבודת האמנות כאלגוריה לטבע.

במובנים מושגיים, כמו גם במובן הפרקטי, לספר יש תמיד התחלה וסוף. הספר שתכננתי ליצור, לעומת זאת, מצוי כל הזמן בין התחלה לסוף, נע בין הדוור לנמען. הוא מתפקד כמעין קטע מעבר אינסטרומנטלי שתפקידו לעורר את השאלה: כיצד עבודת אמנות יכולה לנוע או לטייל בעולם? לספר שלי אין סוף, רק הוספה. אני מוכן ללמוד לנווט בין דברים, לתמרן בבדידות לאורך שדות של כאוס ולהפוך את העבודה ללולאת פירבק שפועלת בינות לדברים. הספר שלי חי בסתירה מתמדת, כפי שאני חי בסתירה מתמדת. הוא מגשים גם תזה וגם אנטיזתה, לפיהן אני יוצא לחיפוש אחר האחים או האבות האמנותיים שלי בניו יורק. מחד, אני מאמץ את הפרקטיקה של האמנות העכשווית, ומאידך – מעמיד אותה לדין (וכך את את עצמי) ומשתמש לעייפה בנורמות השגורות שלה ובשכל הישר⁴ שלה – שוב ושוב, ואז שוב⁵.

שלחתי 17 מעטפות לאמנים שהציגו תערוכות יחיד בניו יורק, ושעל עבודתם כתבתי טקסט ביקורתי. כל מעטפה הכילה שרבוט דיגיטלי אחד, דיסק עם עבודת הוידאו/זיכרונות מערבסקה (1, 2 - 3), הטקסט "הקדמה לתיאוריה עבור כרסתן מורעב" וביקורת אמנות.

הספר "תיאוריה עבור כרסתן מורעב", אם כך, התפרסם לפי עקרון של חלוקה. בכל מעטפה היה פרק אחד שנשלח לנמעניו כמקטע, בתקווה לייצר תגובת שרשרת או התנגשות של אירועים. כפי שכולנו יודעים, ביקורת מתפרסמת בדרך כלל בפלטפורמות ייעודיות ואמנים עכשוויים מקווים תמיד שלפחות יזכו בהם לאזכור. אני העדפתי לכונן מחדש אינטראקציה אישית שמזמן עבר זמנה – חליפת מכתבים. תחילה, שלחתי מכתבים לאמנים שכתבתי על תערוכותיהם – קמרון רולנד (Rowland) ור.ה. קוויטמן (Quaytman), לוך בכר (Bacher) ואסד ראזה (Raza), ג'פרי ג'ויאל (Joyal), אליסון ויירה (Vieira) ועוד. כך שמעמד הקריאה הראשון של הביקורת היה אישי, כאילו שלחתי לכולם מכתבים בבקבוק, מחכים לקשר עתידי.

3. הוספה (Anding) הוא מושג ששאלתי ממאמרם של דלו וגווטארי אודות הריזום (הערות שוליים מספר 1), אולם הוא אומץ גם על ידי פרנקו "ביפו" ברארדי (Berardi) בספרו: *And: Phenomenology of The End, USA, Semiotext(e)*, pp. 9-31, 2015

4. הכוונה היא למושג Common sense במובן הקונטיאני (שתורגם לעברית כ"שכל הישר").

5. "The rhizome is an antigenealogy. The same applies to the book and the world: contrary to a deeply rooted belief, the book is not an image of the world. It forms a rhizome with the world, there is an aparallel evolution of the book and the world; the book assures the deterritorialization of the world, but the world effects a reterritorialization of the book, which in turn deterritorializes itself in the world (if it is capable, if it can)."

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trans. Brian Massumi, (Minneapolis, University of Minnesota Press). Pg. 11, 1987

גועל, חרדה, עונג, טרדה, רוגז, קנאה, התעלות, אבל בעיקר אכזבה. אלה הם רק כמה מהגירויים החושיים שאדם יכול לחוות אל מול עבודת אמנות של אמן עכשווי. זה איננו רעיון חדש. עבודת האמנות תמיד נמסרת לצופה כלשהו. העובדה שהעבודה נמסרת היא סממן הכרחי שהתגשמותו מטשטשת את ההיררכיה בין האמן (המוסר), עבודת האמנות (המסר) והצופה (המקבל). אם עבודת אמנות נמסרת לצופה ביתר קלות, הוא כנראה ייפטר בקלות ממה שהוצע לו. לכן אני חושב שאמנות פועלת במיטבה כאשר היא איננה נמסרת בקלות. כאשר הכל ניתן, דבר לא יילקח. במילים אחרות, עבודות אמנות הן זרוים שמסוגלים לתווך קצה של קרחון, ובמקרים מיוחדים אף לגלות לצופה הזדמנות לחוות משהו שונה, לא ידוע, במקום אחר. אמנות היא תמיד אמת מידה למשהו אחר. הדבר שנמסר יכול להוביל לחוויה מזככת שעשויה להתרחש בו זמנית כאן ושם, לחצות מרחבים גאוגרפיים, אזורים זמן, תקופות ותרבויות. ככלל, צופים שונים יחפשו דרכי כניסה, רמזים שחיים מחוץ לקובייה הלבנה, אולם נעורים בתוכה. בהמשך לכך, תערוכה לא בהכרח חייבת לסמן את סופו, או את תחילתו, של תהליך אמנותי כלשהו. ההפך הוא הנכון. תערוכות צריכות לעסוק בתהליך. תערוכות נדיבות נוטות לחשוף מידע יתר על המידה, ואילו תערוכות קמציניות כמו שלי מבקשות לכוון את הצופה לחוויה ולפעולה גם יחד.

אמנות עכשווית עוסקת בעיקר בייצוג – החל מייצוג של מבני כוח, של תחושות ורגשות, של מערכות יחסים פרטיות או ציבוריות, של חפצים, של מצבים, של ארכיונים, של היסטוריות, מה שתרצו. הייתי רוצה לנסות ולנסח את הופעתה של האמנות העכשווית כ"פאטה מורגנה" – למרבה הצער, האלמנטים שעניין רואות ומוחקר מדמיין אינם התגלמות פלאית של נווה מדבר, אלא אשליה מימית שמערפלת מדבר אינסופי. מהי אותה אובססיה לייצוג? האם אמנות יכולה לפעול אחרת? האם ישנה דרך מילוט מן הייצוג? "עלינו לשנות את ההרגל שלנו לחשוב שחפצי אמנות מייצגים דברים אחרים, שהתפקיד הראשי שלהם הוא לייצג", טוען מבקר האמנות דייוויד ג'וסליט (Joselit), בראיון שערך עמו דייוויד אנדרו טאסמן (Tasman) למגזין *DIS*. "במקום זה, החפצים הללו פועלים בדרכים שונות. בין השאר, הם מחוללים אירועים או השפעות עתידיים. הייצוג תמיד כרוך בהתבוננות לאחור: חייב להתקיים דבר כלשהו לפני חפיץ האמנות כדי שיוכל להיות מיוצג על ידו (re-presented). לעומת זאת, אני חושב שהיכולת המיוחדת לאמנות היא דווקא העתידיות (futurity) שהיא טומנת בחובה".⁶ הצעתו של ג'וסליט לתפישת זמן עתידית חלופית רלוונטית כאן. כתבתי יותר מ-200 עמודים במטרה להגדיר אמנות עכשווית כסוגה יותר מאשר כפרק זמן. עשיתי זאת מתוך עניין בצורות חדשות של התווית שיפוט ביקורתית של עבודות אמנות, שאינן כוללות ביקורות סנסציוניות או טורי רכילות. שאפתי, ואני עדיין שואף, לרומם את מעמדו ותפקידו של הצופה המודמן. הרעיון שאני מציע הוא שאמנות עכשווית כבר איננה נוצרת כדי לעורר שיח מסוים, ובוודאי שהיא איננה נוצרת עבור הקהל הרחב. היא נוצרת עבור

6. Joselit, David. Tasman, David Andrew, *Against Representation: David Joselit in Conversation with David "Andrew Tasman"*, *DIS Magazine*, March 2015 <http://dismagazine.com/discussion/75654/david-joselit-against-representation> (נדלה 1 בינואר, 2017)

מהפכה תביא עמה שינוי הכרחי. הניסיון לשלב בין פרקטיקות אמנותיות ופעולה חברתית מושרש בתקינות הפוליטית אשר עיצבה את זהות המוגבלת של העוסק או העוסקת באמנות עכשווית. היא או הוא מעדיפים לדון בנתונים מאשר להתווכח על איכותו של חפץ אמנות, או להסתכל על טופס קורות החיים של אמן מאשר להתבונן בציור. כלומר, הם מעדיפים לנתח נתונים מאשר לחוות את עבודת האמנות.

מרחב זהות המובנית הוא זה אשר הופך פרובוקציה לערך שניתן לחיזוי. אין לי ספק שמהפכות הן פרובוקציות. התשתית של האמנות העכשווית מייצרת קהל של צופי אמנות שהופכים בריזומנית לעוסקים באמנות, והם כולם מוקירים פרובוקציות מפוקחות ובלתי מזיקות. באקדמיות לאמנות הם מחונכים במסורת החשיבה הליברלית, לומדים כיצד לבצע את תפקידם הנוכחי בשוק האמנות, מקשיבים לאותה המוזיקה, קוראים אותם מגזינים, מאמצים סגנונות דומים, שואפים לנוסח מוסכם של הצלחה. אבל העבירה הגרועה ביותר שלהם היא האופן שבו הם מדקלמים אג'נדות פוליטיות בחזות של ביקורת. העוסקים באמנות העכשווית חולקים אותה קשת דעות, מבלי להטיל בהן ספק – שהרי הספק, ברוב המקרים, מוביל לפיכוחן.

אז האם העוסקים באמנות אכן התמסדו עד כדי כך שהפכו לאינדיבידואלים חסרי תועלת החיים כחלק מקהילה חסרת תועלת?

בוריס גרויס' טוען כי תהליך בנייתה של אותה זהות רבת השפעה של העוסקים באמנות עכשווית התחקה אחר הדימוי ההיסטורי של המהפכנים הצרפתיים, שרצו להציג לראווה את גוייתיה של האריסטוקרטיה. במקום להשמיד חפצי אמנות המזוהים עם האריסטוקרטיה, כפי שהיה מקובל לעשות עד המהפכה הצרפתית, המהפכנים הצרפתיים הציגו את חפצי האמנות והרכוש לציבור. במקום לעקור ולסלק את הסימבוליום של המשטר הישן, הם בחרו לחשוף אותו לראווה לקהל הרחב – פעולה שהם היו משוכנעים שתוביל למותן וקבורתן ללא תקומה של אידאולוגיות ישנות. פעולה מהפכנית אלימה זו של ייצוג האריסטוקרטיה כמובסת היא, במידה רבה, נקודת ההתחלה של השיח הביקורתי בו אנו משתמשים היום. חשוב לזכור שלעומת העוסקים באמנות עכשווית, המהפכנים הצרפתיים קיוו לזכות בחירות ושוויון, בעוד שהעוסקים באמנות עכשווית, במרבית המקרים, נולדו כבר כסובייקטים משוחררים.

אם נתבונן בהתנהגות האנושית, נבחין כי ההנחה שאפשר לתקן חברה ולגאול אותה מהרגליה הרעים היא כשלעצמה עיוות אוטופי מטעה. ולמרות זאת, האמנות העכשווית מתיימרת, מתוך העדפת עצמה, לחרוט את הישועה וההתנגדות על דגלה, ולהניף דגל זה אל מול עולם נפשע. האם מוטל על האמנות לשמש מצפן מוסרי עבור החברה?

Groys, Boris. "On Art Activism", *E-flux*, Journal #56, June 2014 <http://www.e-flux.com/>. 7

(נדלה 1 באוגוסט, 2017) [/journal/56/60343/on-art-activism](http://journal/56/60343/on-art-activism)

תורגם לעברית כ"על אקטיביזם אמנותי" ופורסם בכתב העת ערב רב ב-05.02.2015. ראו:

<https://www.erev-rav.com/archives/35462> (נדלה 1 באוגוסט, 2017)

קהל מסוים מאוד, המורכב ממבקרי אמנות, סוחרים אמנות, אמנים, אוצרים, היסטוריונים של אמנות, מתקיני אמנות, ובקיצור – עבור אליטה של עוסקים באמנות (art practitioners).

אותו אדם שאני רוצה לדבר בו, העוסק באמנות, מעורב באופן פעיל בעולם האמנות. אם נהוג לחשוב על האמן כעל יוצר של חפצי אמנות, הרי שהעוסקים באמנות אחראים לשימור ותחזוקה של חפצי אמנות לאורך תוחלת החיים שלהם. שימור מונע את התפרקותם והתפוררותם של חפצי אמנות עם הזמן. שימור הוא תיקון של פסל שבור, למשל, או דאגה לכך שגוונו של צבע בציור לא ידהה. יתרה מכך, המשימה של יצירת הֶקְשֶׁר נכון לעבודת אמנות בכל רגע נתון אף היא פעולה של שימור. כלומר, העוסקים באמנות אינם בהכרח מעורבים באופן ישיר בהפקתם של חפצי אמנות, אלא יותר בשימורו של הֶקְשֶׁר עבור אותם חפצי אמנות. מאחר שבאופן מסורתי עשיית אמנות מיוחסת לאמן בלבד, הרי שאני רוצה לטעון כאן שהאמן כבר איננו היוצר הבלעדי של החפץ האמנותי, משום שחפצי אמנות נתונים במצב תמידי של השתנות. כך, האמן הוא רק חלקיק קטנטן במשימה קבוצתית לה שותפים עוסקים באמנות רבים, הפועלים להנציח את חפצי האמנות לאורך זמן. כפי שאני רואה זאת, לעוסקים באמנות חשיבות זהה לזו של אמנים, משום שהם אחראים לקידומן, לשיוקן, לעיצובן ולהצבתן של עבודות אמנות, כמו גם לכתובה אודותיהן, לשינוען, לשימורן, לאירכובן ולמכירתן.

אני חש כי ישנה דחיפות מסוימת להוכיח טענה זו, על ידי הצבעה על קיומן של מערכות יחסים קרובות שמוצננות מן הצופה. ניתן לטעון שעולם האמנות פועל כך כבר מאות בשנים, שאמנות תמיד הייתה "הלחם והחמאה" של אליטה כלשהי. אולם הייתי טוען שהקשר בין השתיים הוא שברירי מכיון שאני מתעניין באמנות ועם זאת אני חושב שעלינו להתרחק ממה שמכונה היום "אמנות עכשווית".

– הקדמה לתיאוריה עבור כרסתן מורעב –

בואו ניגש ישר לעניין: אמנות עכשווית היא פשע שמבוצע בריזומנית בעד ונגד עקרונות ההומניזם. העוסקים באמנות עכשווית הם פושעים, ולמען האמת, כאשר הם עומדים על דוכן הנאשמים, מרביתם יטענו לחפותם. ההקבלה הפרובוקטיבית הזו בין אמנות עכשווית ופשעה מובילה לזיקה מסוימת המתקיימת בין יצירתיות לצייתנות. אני לא מתכוון לכך שיצירתיות מתנגדת לצייות, אלא דווקא טוען את ההפך: שהחוק שלו מצייתת האמנות העכשווית מעצב את היצירתיות. בבסיסה של היצירתיות מצויה ההחלטה האם לעבור על החוק או לחילופין לאמץ את המערכת ומוסדותיה (בהנחה ששתי אפשרויות הפעולה הללו אינן מייצגות את אותם אידאליים). מאחר ומוסד האמנות העכשווית הפך את העבירה על החוק לדוקטרינה, העוסקים באמנות הגיעו לרמה של צייתנות טהורה. לכן, באמנות העכשווית, עקרון העבירה על החוק הוא פעילות מוסכמת שכבר אינה קשורה להפרת סדר. עיקרון זה דווקא חושף את כפיפותה של היצירתיות לסדר קיים. נקודת המוצא של העוסקים באמנות נגזרת בדרך כלל מן התחום המורכב של ההתנגדות. על פי אמונותיהם והשערותיהם,

ההתנגדות נתפסת כיום כתנאי מקדים ליצירתיות. על אף שאפשר להתייחס להתנגדות כאל ערך חשוב, אני חושש שהעוסקים באמנות עכשווית מדקלמים התנגדות כלא יותר מאשר פעולה אלגורית. זאת משום שאותם אינדיבידואלים מייצגים מעמד חדש יחסית, חריג ובעל זכויות יתר, אותו כינה ריצ'רד פלורידה (Florida) "המעמד היצירתי"⁸.

אבל עד שהמהפכה תתרחש, וכל עוד אין בין העוסקים באמנות מי שמוכן לחלוק את ההון התרבותי שצבר לאורך הזמן, הרי שאנו עומדים מול סתירה (אנטינומיה) מהותית: הפרדוקס של עשיית אמנות כ"סחורה ציבורית" תוך כדי השתתפות, למשל, בתהליכים עירוניים של עילות (ג'נטריפיקציה). העוסקים באמנות מנסים להתיך יחד תרבות והון, בניגוד לטענתם השקרתית לרגישות, לתבונה מוסרית, ומעל הכל – לביקורת עצמית. וכך, היכולת ההכרחית להציב שאלה, לקרוא לשינוי, או אפילו להטיל ספק בדבר מה היא הפעולה שהעוסק באמנות העכשווית אמור לבצע, לכאורה. אולם המניעים הללו הם תוצאה של חינוך מוסדי שאינו נגיש לקהל הרחב. יותר מכך, וכאן אנקוט ביתר זהירות, השאיפה לשינוי רדיקלי (בין אם זה שינוי חברתי, פוליטי או אסתטי) עומדת בסתירה לתאוה לריכוזיות הכוח. מעל הכל, ישנה ציפיה כי ערכים מוסריים אלה יימצאו בפרקטיקות אמנותיות. העוסקים באמנות עכשווית מתקיימים, בעת ובעונה אחת, על הטווח שבין הגשמה קפיטליסטית לבין מימוש תפקידם כמגיני המוסר בעתות משבר. נראה כי המצב הפרדוקסלי הזה, שאפשר לבקר אותו כמוסר כפול או להבינו כאחת ההתניות של העכשוויות, מניע האשמות רבות, החושפות את מורכבותה של האמנות העכשווית.

הסתירה אוהזת בעוסקים באמנות בכל היבט של חייהם, ובהקשר זה, מושג ה"ערך" מיטיב לייצג אותה. על פניו, "ערך" קשור למטבע, לכסף, אבל ההגדרה הלשונית של "ערך" מתייחסת אליו גם כסמל למוסר ולערכי מוסר. מנקודת המבט האישית שלי, המיזוג בין שתי המשמעויות הללו של המילה "ערך" מיתרגמת למה שאנחנו מכנים היום "הון תרבותי". לדוגמה, העוסקים באמנות יכולים לדבר בשטף על כוונות טובות: ליצור תערוכות משמעותיות, לכתוב מניפסטים, להציג רעיונות המתייחסים לקיפוח או אי-שוויון – כל אלה מהדהדים את הרצון לשינוי חברתי, אולם למעשה, הפעולות הללו גם מדמות מעשי עוולה. ז'אק רנסייר (Rancière) כתב, "ולמרות זאת, משמעות החופש היא גם החופש להרע (to do wrong)".⁹ בעיני, ההפך הוא הנכון. באמנות העכשווית, ביצוע עוולות אינו תוצאה של החלטה המתבצעת מתוך רצון חופשי, אלא של השלכות ידועות מראש. למשל, רוב האמנים שעוברים לגור בערים גדולות מסיבה כלשהי, גורלם יהיה לקחת חלק בתהליכי עילות של שכונות. מודעות עירונית לתהליכי עילות איננה רעיון חדש, אבל היא משקפת היטב את היחס המורכב שבין מוסר, אתיקה ופעולות לא מודעות שאמנים מבצעים כנגד הקהילות המקומיות לתוכן נטמע המעמד היצירתי.

כך, בהמשך לסתירה עליה אנו מדברים, נוכל למצוא כי בעוד שבמילון המונחים של האמנות העכשווית

נשתמרו מושגים אידאולוגיים מודרניים כמו חירות, שוויון ואחוזה, הפעולות היומיומיות של העוסקים באמנות הפכו לעילות, הכחשה וחוסר אונים.

מעשי הפשע המאפיינים את המעמד היצירתי נתפשים כתופעה עכשווית, אולם תופעה זו מתרחשת באופן מעגלי, כך שניתן לבחון אותה באמצעות אמות מידה היסטוריות של שיפוט. לאורך ההיסטוריה של האמנות ניתן למצוא כללי עשה ואל תעשה משתנים, המשמשים לשיפוט יצירות אמנות ולהבנת הגיוןן ומשמעויותיהן הפילוסופיות והאסתטיות. עם כל התפתחות או מפנה באמנות, משתנים אחדים מן הכללים הללו ואחרים נותרים כשהיו. למן הרגע שבו מוסד האמנות מאמץ אמות מידה חדשות של שיפוט, אינדיבידואלים שלא הוגדרו בעבר כאמנים מקבלים הזדמנות שנייה: הערכה מחדש של תפקידם כאמנים וחשיבה מחדש על החפצים שהם מייצרים כעבודות אמנות. כלומר, שינוי אמות המידה מניע תהליך של חנינה, של חקיקה, של מתן לגיטימציה למה שנתפש קודם כפשע, אפילו עד כדי הכנסתו לתוך הקאנון. הממסד המעודכן חונן את הפושעים ואף מאשים את הממסד שקדם לו בעיוורון או בחוסר יכולת לתפוש מה נחשב כאמנות ומה לא, או במילים אחרות, מה מוסרי ומה אינו מוסרי. "העבר הוא ארץ זרה", כפי שכתב ההיסטוריון דייוויד לוונטל (Lowenthal), כך שעלינו לזכור כי גם האמנות העכשווית תיקרא בעתיד דרך הנחות היסוד השגויות שלה. אם "אמנות עכשווית" הוא אכן מושג הקשור בזמן, הרי שהוא מותיר רק סיכוי קטן שמסרים הנשלחים בתוך בקבוק לאוקיינוס של הרעיונות יתגלו בעתיד על חופים רחוקים, על ידי קהלים צעירים שיתרגשו מתוכנם, יתווכחו אתו או יאמצו אותו. נוסף על כך, אני סבור שהדבר כמעט בלתי אפשרי שמישהו מהדור שלי ישתחרר מאמות המידה הדיאלקטיות של האמנות העכשווית ומן המשטר האסתטי המוחלט שלה¹⁰.

לכן, על מנת להתעמת עם אותו משטר אסתטי, אני מעדיף להגדיר את האמנות העכשווית כסוגה יותר מאשר כאמנות הנוצרת בתקופה מסוימת. אם אנכה את האמנות העכשווית מן האמנות בכלל אוכל לבחון אותה כסוגה עכשווית של יצירתיות, כמו גם את אמות המידה לשיפוט שנוקטים מוסדותיה.

כמו למרבית המוסדות, גם למוסד האמנות העכשווית יש שומרי סף, או קומיסרים. כפי שאני רואה זאת, האמנות העכשווית זוכה להגנת הנאו-ליברליזם הקדוש שהשתלט בעשורים האחרונים על מוסדות האמנות המודרניים, או שנוגד לתוך השכבה הראשונה והקדומה ביותר של התל הארכאולוגי שלהם, אשר נבנה על חורבות המודרניזם. העוסקים באמנות עכשווית לקחו חלק פעיל בתהליך המהיר שבו הפכה האמנות למשימה הצורנית המנומנמת שאנו מכנים היום "אמנות עכשווית". על פי רוב, מעברים בין תקופות היסטוריות, כמו המעבר ממודרניות לעכשוויות, מצביעים על פעולות היסטוריות הכרחיות שבהן שהעוסקים באמנות היו צריכים לנקוט, מסיבות רבות. אולם, למרבה הצער, העוסקים באמנות עכשווית לא נקטו בדרך הנכונה כאשר השתלטו על המשטר האסתטי הישן וקבעו את סדר היום החדש שלהם. אינני כותב זאת בשם המודרניות, אלא

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*, Trans. Gabriel Rockhill, 10 (London, Cuntinuum) pp. 7-42, 2004

תורגם לעברית ופורסם על ידי הוצאת רסלינג: רנסייר, ז'אק. *חלוקת החושי: האסתטי והפוליטי*, תרגום: שי רז'נסקי (תל אביב), 2008.

Florida, Richard. *The Rise of The Creative Class*, (Basic Books), New York, 2002 .8

Rancière, Jacques. *Hatred of Democracy*, trans. Steve Corcoran (London / New York: Verso) .9

Pg. 6, 2014

מתוך כוונה להפנות אצבע מאשימה אל ההסכמה שבשתיקה שאנו נוקטים ביחס לפרויקט האמנות העכשווית ואל חוסר היכולת שלנו לדמיין מצב של חירות ממשית.

מאז שהאמנות העכשווית כבשה את שדה הייצור האמנותי, המוסדות שלה המשיכו להדיר את מי שביקשו ליצור אמנות שאיננה נתמכת על ידי אמות המידה של העכשווי. במילים אחרות, מצער להיווכח היום שלאמנות בכל צורה שהיא יש סיכוי להתקיים רק אם תנוכס על ידי האמנות העכשווית, וזאת על אף שחוקי האמנות העכשווית נחקקו עוד לפני שהופיעה הבעיה של פשעי האמנות העכשווית. למעשה, העוסקים באמנות העכשווית מעלימים עין מכל מה שאינו נחשב עכשווי, או שהם ממשיכים להחליף ולכונן את חוקיה החדשים של האמנות העכשווית בעוצמה וללא לאות.

כפי שכולנו יודעים היטב, לאמנות אין חוקים, רק אמות מידה לשיפוט.

הרגע שבו אמנות הופכת צייתנית הוא הרגע שבו היא מפסיקה להיות דמוקרטית. החוקים המוטלים על האמנות כפופים להיסטוריה וללאומים בהם האמנות מתקיימת, ואילו אמות מידה לשיפוט אמנותי נחקקות בהתאם לרוח הזמן. דוגמה טובה לאמונה ברוח הזמן היא: "אם כל אחד הוא אמן, הכל יכול להיות אמנות". היא מבוססת על ההנחה כי אם אמן או אמנית מצביעים על חפץ מסוים וטוענים כי "זה אמנות", השלמת פעולת הניכוס תלויה לא רק בטענתו של האמן, אלא גם בהצגתו של אותו החפץ במוסד שמפיץ אותו (כלומר, מגדיר אותו בפומבי) כחפץ אמנות. במקרה כזה, נשללת מן הצופה באמנות הזכות לשאול את השאלה הפשוטה והבסיסית: "האם זה אמנות?". השיפוט שלו או שלה כבר אינו רלוונטי עבור המוסד, או חסר ערך בעיניו. הצופה נכנע, מוסר את זכותו להחליט אם זה אמנות או לא, וכל שנותר בידי או בידיה היא האפשרות להחליט אם זה מוצא חן בעיניו או לא, אם הוא או היא נהנים מן העבודה או לא. כך, האמן והמוסד נפטרים מן החשיבה הביקורתית ה"טהורה" ומשאירים את צופה האמנות הפסיבי לדון בשארית הביקורת. סילוק הביקורתיות הוא אחת מאבני היסוד של האמנות העכשווית.

דיונים על תערובות נוטים בדרך כלל להעדיף את הסנסציוני על פני הביקורת. העובדה שמשוהו מוצג בחלל תצוגה יוקרתי נדמית חשובה יותר מאשר השאלה מהו הדבר שמוצג. עולם האמנות מרכל על מה שמוצג אבל לא על איכותו של מה שמוצג. ביטויים אלה מסמלים את השיח הביקורתי שמאפיינו אימצו בעבר את הביקורתיות אבל הפכו איכשהו לשיחות או פטפוטים על הסנסציוני. כפי שכתב האל פוסטר, "חוסר הרלוונטיות של הביקורת ניכר דיו בעולם אמנות שבו הערך נקבע, מעל הכל, על ידי עמדת השוק". על כן פוסטר מסיק כי "כיום, רבים מבטלים את הביקורת משום שהם תופשים אותה כנוקשה, שגרתית, מיושנת, או כולן גם יחד".¹¹

מצב האמנות העכשווית מחייב את האמן לחקור ולפרש עבודות אמנות ללא הרף, במקום ליצור עבודות אמנות בראש ובראשונה. אמנים שופטים עבודות אמנות של אחרים יותר משהם יוצרים עבודות משל עצמם. כך, האמן הוא קודם כל צופה באמנות שהפסיק להשתמש במציאות כחומר והתחיל לייצר אמנות באמצעות התבוננות באמנות בלבד – אמנות מנותקת מן המציאות. לכן, כל העוסקים באמנות לכודים במצב של פסבדו-

11. Foster, Hal. *Bad New Days*, (Verso Books, London), Pg. 115, 2015.

ביקורתיות ולכן אני מתקשה לזהות את אותן אמות מידה שקובעות את המציאות האמנותית כיום. אמות המידה של האמנות העכשווית תמיד מנוסחות כקביעה מוחלטת, לא רק באשר למה אסור ומה מותר לעשות, אלא גם לכל שאר הדברים שמתקיימים בציינתנות תחת ההגדרות המחמירות של המציאות העכשווית ההיפּר-נורמלית. כך, לא ניתן לחוות ביקורתיות טהורה אלא אם היא מזוהה על ידי המוסד או אתו. מערכות שונות של אמות מידה שומרות על סטטוס קוו שמאפשר להפוך את החוויה ההיפּר-נורמלית לשאיפה האולטימטיבית של העוסק באמנות, אולם התשוקה לאותו קיום אמנותי מלווה בעיוורון לאחרות. מי שבחר לציית לאמות המידה כנראה בוחר להתקיים בתוך נורמות העשייה הקיימות. אך כפי שכולנו יודעים, החוויה הביקורתית אינה תמיד חיובית; היא קשורה ביחס שבין שדות שונים של ייצור, שיח ופעולה.

את מבנה אמות המידה של האמנות העכשווית אפשר לדמות לעקומת גאוס, שדוחקת את השוליים הצידה או אולי משכנעת אותם להצטרף לאזור השכל הישר ההומה אך ההיפּר-נורמלי. וכך, מבלי לחשוב על התוצאה, מסיכת הפלורליזם המדומה של העכשווי הופכת לנורמה שגורה, מעוורת בעמדה גונשלנטית כביכול של היעדר אידאולוגיה, עקרונות מסדרים או אבחנות בתהליך הייצור. לא נותר לנו אלא להצטרף ללא היסוס למעגל האקראי והמסוכן הזה.

The moment art transparently obeys to laws, is the moment in which art ceases to be democratic. Laws that art will obey are bound to history and to nations in which art exists, but artistic criteria of judgment are legislated through the zeitgeist. Such an example of a zeitgeist belief would be; “If everyone is an artist everything can be art”. Meaning, if an artist points at an object, stating, “this is art”, the appropriation of the object depends both on his or her claim and on its presentation inside an institution that distribute the object as an art object. In this case, the art viewer is being deprived from any right of asking the simple question “Is this art?” – his or her judgment is no longer relevant or appreciated by the institution. The art viewer capitulates his or her rights to decide whether it is art or not; rather he or she is solely capable to decide whether he or she likes it or not, whether the work is pleasurable or not. Thus, the artist and the institution dismiss “pure” critical thinking to be disputed by what seems to be the manifestation of a passive art viewer. Dismissing criticality is one of the cornerstones of contemporary art.

Discussions about exhibitions usually attempt to emphasize the sensational instead of the critical. The simple fact that something is shown at prestigious venues seems more important than what is actually shown there. The art world gossips about what is shown but not about the quality of what is shown. In other words, these kinds of semantics symbolize the critical discourse whose characteristics used to foster criticality but somehow turned into conversations, or small talks about the sensational. As Hal Foster wrote, “The relative irrelevance of criticism is evident enough in an art world where value is determined by market position above all”; this is why Foster concludes, “today criticality is frequently dismissed as rigid, rote, passé, or all of the above”¹⁰.

The state of contemporary art obligates the artist to endlessly unpack artworks, rather than primarily make artworks. Artists judge other artists’ works of art before they make their own works of art. Thus, the artist is first and foremost an art viewer that has ceased to use reality as a substance and started to realize art by looking exclusively at art that is

10. Foster, Hal. *Bad New Days*, (Verso Books, London), Pg. 115, 2015

detached from reality. Therefore, all art practitioners are trapped in the state of pseudo criticality and I am struggling to identify these criteria that determine present artistic reality. Contemporary art’s criteria are always set as goals of determination not only for what is forbidden and permitted, but also for what exists obediently under a strict definition that is hyper normal. Thus, criticality cannot really be experienced unless identified with or by the institution. Varied sets of criteria maintain a status quo that allows hyper-normality to be experienced as the ultimate aspiration for the art practitioner to achieve, however, the desire to exist artistically carries blindness for otherness. One who chooses to follow criteria is probably deciding to exist within the norms of making. But as we all know, experiencing criticality is not always about rejoicing. Rather, experience of criticality is about the correlation between fields of production, discourse and action.

The structure of contemporary art’s criteria may be seen as Gaussian bell curve, either oppressing the margins aside or plausibly convincing them to join its crowded yet hyper-normative common sense. And so, regardless of the outcome, the pseudo-pluralistic mask of the contemporary has become the common ground, adorned by a seemingly nonchalant lack of a unified ideology, absence of organizing principles or undifferentiated processes of production – leaving us no place for hesitation in taking part in this haphazard visual circus.

merging between the two meanings of the word value translates into what we identify today as cultural capital. For example art practitioners can speak fluently about goodwill; create meaningful shows, write manifestos, present ideas addressing deprivation or inequality that echo the will for social change, whereas in fact their actions also simulate wrongdoing. Jacques Rancière wrote “And yet, freedom also means the freedom to do wrong”⁸. I think on the contrary that in contemporary art wrongdoing is not the decision of a free will; rather it is the result of determined consequences. For instance, most artists who move to metropolises for whatever reason are fundamentally set to gentrify neighborhoods. Municipal awareness of gentrification is not a new idea, but it remarkably reflects the complexity between morality, ethics and unconscious actions taken by artists in opposition to the local communities to which the creative class assimilates.

So it happened that in this antinomy modern ideological terms such as *Liberté*, *égalité*, *fraternité* were included in contemporary art’s glossaries and vocabularies, but the daily actions of the contemporary art practitioner turned into gentrification, denial, and helplessness.

The criminality of the creative class, which arguably is recent phenomenon, is reoccurring cyclically. This criminality may be seen through the lens of past criteria of judgment. Through artistic periods of time there were different do’s and don’ts that had been changing constantly. According to these dos and don’ts, one was able to judge works of art and understand their logical, philosophical, rational or aesthetic meanings. In each alternation and evolution of art some don’ts remained and some transformed into do’s. Thus, once the institution embraced new criteria of judgment, those who were not considered artists were once again given the chance to be reevaluated as artists and their objects were rethought as works of art. Hence, as soon as criteria were legislated “criminals” were pardoned and became legitimated or even canonized. The following institution pardoned the criminals and accused the old institution for its blindness or inability to conceive what is art and what is not art, or in other words what is moral and what is immoral. David Lowenthal wrote, “The past is a foreign country”, and therefore we must not forget that in future days contemporary art will also be read through its erroneous assumptions. If contemporary art is about temporality then it leaves only a tiny space for messages in a bottle to be thrown into the metaphoric ocean of ideas to

8 Rancière, Jacques. *Hatred of Democracy*, trans. Steve Corcoran (London / New York: Verso), Pg. 6, 2014

be picked up on faraway seashores by younger audiences who will be willing to dispute, embrace and get excited with the bottle’s content. Moreover, I assume it is probably impossible for someone of my generation to break free of contemporary art’s dialectical criteria of judgment and its absolute *aesthetic regime*⁹. Thus, in order to confront this aesthetic regime, I prefer to define contemporary art as a genre rather than as the art of a period of time. Subtracting contemporary art from art allows me to examine its institution’s criteria of judgment and segregate it as an autonomous genre of creativity.

Institutions usually have gatekeepers or commissars and so does the institution of contemporary art. From my point of view, contemporary art is defended by a sacred neoliberalism which in the last few decades has occupied the modern art institution, or was born straight into the first layer of its archaeological mound, one that was built above the ruins of modernity. Contemporary art practitioners took part in the rapid transformation of art into the numbing formal mission named contemporary art. Epoch transitions, such as the transformation from modernity to contemporaneity, often point to necessary historical actions that should have been taken by art practitioners and for multiple reasons. Alas, while occupying the old aesthetic regime, for the purpose of setting their agenda, contemporary arts’ practitioners did not necessarily take the right path. It is important to mention that I am not writing on behalf of modernity; rather I am accusing our acquiescence to contemporary art’s project and our inability to imagine emancipation.

Since contemporary art had conquered the field of artistic production, its institutions continued to exclude those who wish to create art that is no longer supported by criteria attributed by the contemporary. In other words, today it is unfortunate to realize that every form of art has the potential to exist only if it becomes appropriated by contemporary art. Yet, before the problem of contemporary art’s crimes had even appeared, its laws were determined. In fact contemporary art practitioners are either turning a blind eye to everything that is not considered contemporary or actively and unendingly continue to replace and constitute new contemporary art laws.

As we all know, in art, there are no laws but only criteria of judgment.

9. Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*, Trans. Gabriel Rockhill, (London, Cuntinum) pp. 7-42 2004

speculation a necessary change will arrive after a revolution. The attempt to combine artistic practices with social action is rooted in political correctness that shaped the constricted identity of the contemporary art practitioner. He or she prefers to debate statistics instead of disputing the quality of an art object, to check the CV of the artist rather than looking at a painting, i.e., to analyze rather than to experience.

It is the domain of constructed identity that turns a provocation into a predictable value. I have no doubt that revolutions are provocations. The infrastructure of contemporary art produced a crowd of art viewers who simultaneously turn into art practitioners. They all cherish controlled and harmless provocations.

In art academies they are educated under the same tradition of liberal thought, learning how to perform their current role in the art market, listening to the same music, reading the same art magazines, adopting similar styles, aspiring for formulated success, but the worse transgression is how they recite political agendas that are being revealed through façades of criticism. Those contemporary art practitioners share the same spectrum of opinions without doubting – and doubt in most cases can lead to sobriety.

So did it happen that the art practitioner was institutionalized to the point of becoming ineffectual individual who is living as part of an ineffectual community.

According to Boris Groys⁶ the establishment of this seminal identity of contemporary art practitioners was imitated from the historical image of French Revolutionaries, who wished to exhibit the corpse of the aristocracy. Instead of demolishing artifacts identified with the old regime, as it was common until the French Revolution, The French Revolutionaries exhibited its possessions and artifacts to the public. By not burring the charged symbolism of the old regime, rather exposing them spectacularly to the general public, The French Revolutionaries were convinced that the old ideologies could not be resurrected in the future. This violent revolutionary act of representing the aristocracy as defeated has partly started the critical discourse we use today. It is important to remember that they, unlike the contemporary art practitioner, wished to have the right for emancipation, whereas, in most cases, contemporary art practitioners had already been born as emancipated subjects.

6. Groys, Boris. "On Art Activism", *E-flux*, Journal #56, June 2014 <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> (Accessed January 19, 2017)

If we look at human behavior, the assumption that society can ultimately be repaired and redeemed from its own bad habits is an already misleading utopian distortion. Yet contemporary art's self-prioritized pretension is to carry redemption and to posit resistance as its hymn. This hymn sings the opposition to a world full of crime. Should art act as a moral compass for society?

Resistance is now acting as a given condition for creativity. Although one may find resistance to be an important value, I am afraid that contemporary art practitioners can recite resistance only as an allegorical act since those individuals represent a class that is somehow recent, privileged and abnormal – a class who Richard Florida termed as "The Creative Class".⁷

But until any revolution descends upon us, and as long as none of the art practitioners are willing to share the cultural capital they have accumulated in the course of time, an antinomy arises. This antinomy is the paradox of making art as a "public good" meanwhile, for instance, gentrifying neighborhoods. While actually attempting to fuse culture with capital, contemporary art's practitioners falsely claim to prove their prudence, sagacity and above all self-reflected criticism. And so, the imperative ability to pose a question, to call for change, or even to doubt one thing or another, is supposedly the action to be taken by the contemporary art practitioner. These motivations stand as a result of institutional education that is not accessible to the general public. Moreover, and here I must be careful, the aspiration for radical transformations (whether they take the form of a social, a political or an aesthetical change) comes in contradiction with the lustfulness for centralization of power. Above all, these moral measures are expected to be found in artistic practices. At one and the same time contemporary art practitioners exist on the spectrum of capitalistic fulfillment and the realization of their role as protectors of morality in times of crisis. *Prima facie* this paradoxical status, which may be criticized as double standard or understood as stipulation of contemporaneity, is the reason for many accusations that expose the complexity of contemporary art.

This antinomy grips the art practitioners in all aspects of their lives. In this context value best represents this antinomy.

Ostensibly, value relates to currency, but the linguistic definition of value also serves as a symbol for morality and moral values. From my own point of view, the actual

7 Florida, Richard. *The Rise of The Creative Class*, (Basic Books), New York, 2002

Contemporary art is all about representation; starting with the representation of power structures, emotions and feelings, personal or public relationships, objects, situations, archives, histories, you name it. Let me try and constitute the appearance of contemporary art and redefine it as a *fata morgana*. The elements your eyes witness and your mind imagines are unfortunately not a sudden incarnation of an oasis, rather an illusion of water that obscures an endless desert. What is the obsession with representation? Can art operate otherwise? Is there a way out of representation? In an interview conducted by David Andrew Tasman for *DIS Magazine*, art critic David Joselit shared his opinion about what an artwork should do as he replied to one of Tasman's questions, "We need to change our habit of thinking that art objects stand for something else; that their primary function is to represent. Instead, these objects act in various ways, including provoking future events or effects. Representing is always retrospective: something has to pre-exist the art object in order to be re-presented. I think art's special capacity is, on the contrary, its futurity"⁵. Joselit's suggestion to replace temporality with futurity seems to be relevant. My writings consist of more than two hundred pages, aiming to define contemporary art as a genre rather than as a period of time. Interested in new forms of posing critical judgment upon works of art, while leaving sensational criticism or gossip columns and art tabloids aside, my aspiration was and still is to elevate the position and role of the incidental art viewer. My idea is that contemporary art is no longer created to produce a certain discourse and absolutely not for a general audience, but rather for a specific audience constructed from art critics, art dealers, artists, curators, art historians, art handlers or in short, for an elite of art practitioners.

The *art practitioner* I intend to discuss is a person who is actively engaged in the artworld. If an artist is most commonly thought as the creator of art objects, then art practitioners are responsible for the preservation and maintenance of art objects throughout their lifespan. Preservation prevents decomposition and fermentation of art objects through time. For instance, fixing a broken sculpture or keeping the color of a painting from fading away is preservation. However, preservation is also the task of continuously providing a right context to a work of art at any given time. For that

5. Joselit, David. Tasman, David Andrew, "Against Representation: David Joselit in Conversation with David Andrew Tasman", *DIS Magazine*, March 2015 <http://dismagazine.com/discussion/75654/david-joselit-against-representation/> (Accessed January 1, 2017)

reason, art practitioners do not necessarily have much to do with a direct making of art objects, rather to do with preservation of an art object context. Since art making is usually referred solely to artists, here, I want to claim that the artist is no longer the only creator of an art object since art objects are in a constant flux. Therefore, the artist is a small particle in a collaborative task, in which artistic objects are commemorated through time and by many *art practitioners*. From my own point of view, art practitioners share equal significance to artists, as they are responsible for promoting, marketing, designing, installing, writing, mobilizing, conserving, archiving and selling works of art.

I feel urgency in proving this claim, by establishing closed relationships that are censored from the viewer. One would argue that this is how the artworld has operated for centuries: art had always been the bread and butter of an elite; but I would suggest that this lineage is breakable as I am interested in art and I think we should move away from what is known as contemporary art.

—

A Preface to Theory for a Starving Obese

—

Let's get straight to the point: committed simultaneously for and against humanism, contemporary art is truly a crime. Contemporary art's practitioners are criminals and frankly, when on trial, most criminals usually claim their innocence. According to this provocative synonymity between contemporary art and crime, creativity has something to do with obedience. I do not mean that creativity resists obedience; rather I am making the opposite claim that the laws it obeys shape creativity. The decision to break a law or embrace the system and its institutions, if those two actions are not representing the same ideals, lies at the core of creativity. Since contemporary art's institution has turned breaking laws into a doctrine, art practitioners have reached a level of pure obedience. Therefore, in contemporary art, the principle of breaking a law is overdetermined activity that is no longer related to disruption of order. This principle rather reveals creativity's subjugation to an existing order. The departure point of contemporary art's practitioners usually derives from the complex field of resistance. According to their belief and their

replacing the freedom to consume with a call for action. As I am sure that in capital the freedom to consume is more important than any call for action. The two concepts are truly struggling to exist together as they activate each other. Thus, I thought that in order to create dichotomy (such as declare and disguise), a unity should be carefully divided². From my point of view, through contemporaneity the artist had manifested into becoming first and foremost a passive art viewer, or more accurately an art viewer that is living in a constant state of denial. This reminder suggests us a different entryway to art, one that we recognize and tend to forget; we ought to think that in fact the art viewer is a key player both in the artworld and simply in art; the art viewer as an allegory for the citizen, the art institution as an allegory for the state and the artwork as an allegory for nature.

A book, in terms of conception but also in means of practicality, always have a beginning and an ending; whereas this book is always in between a beginning and an ending, traveling from the mailman to its addressee, it is an instrumental C-part that questions how a work of art may move or travel in the world. My book has no ending only “Anding”³. So am I willing to know how to navigate between things, how

2. My thesis exhibition at Hunter College was in fact a book. A book that was intended to be fragmentally divided and sent to specific addressees. A book that is a perverted emanation of an artist who is fulfilling his social role as being first and foremost an art viewer. Neither the book nor the exhibition was distributed equally as a whole, and thus the viewer or the reader were able to read them in parts. It is similar to the way in which some sculptures cannot be perceived as a whole at one and the same time.

I sent seventeen envelopes to artists who exhibited solo shows in New York and whose works I have criticized. Each envelope consists of one digital drawing (pronounced Shirbut), DVD with the video Arabesque Mnemotechnics (1&2&3), A Preface to Theory for a Starving Obese and a piece of art criticism. This book, Theory for a Starving Obese, was published according to a concept of division. In each envelope there is one chapter that was sent as a piece or a fragment to its addressees, hoping to generate a chain reaction of collision of events.

As we all know, usually criticism is published on designated platforms and contemporary artists are hoping that they would at least briefly cover their exhibitions. My priority is to re-establish a long gone personal interaction that is based on letter correspondence. I sent the letters first to the artists whose exhibitions I wrote about, realizing that criticism in fact should be first mailed and read in person. It was as if I was leaving the artists – from Cameron Rowland to R.H Quaytman, Lutz Bacher and Asad Raza, Jeffery Joyal or Allyson Vieira among others – messages in a bottle to be interacted with in the future.

3. And – is a concept borrowed from Deleuze and Guattari specifically from their article from their article “Rhizome” in Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trans. Brian Massumi, (Minneapolis, University of Minnesota Press). But this concept was also adopted by Franco “Bifo” Berardi in his book *And: Phenomenology of The End*, USA, Semiotext(e), pp. 9-31, 2015.

to maneuver in solitude through fields of chaos and transform the work into a feedback loop that operates in between things. My book, as you will read in the next pages, lives in contradiction, as I am living in contradiction. It fulfills both a thesis and an antithesis, where I am going in search of my artistic siblings or ancestors in New York, embracing and reusing contemporary art’s practicalities, but also prosecuting it and therefore myself, and exhausting its middle ground and common sense – again and again and yet again⁴.

Disgust, anxiety, pleasure, disturbance, irritation, envy, elevation but mostly disappointment are only some of the sensory stimuli one could experience in front of a work of art made by a contemporary artist. It is not a new idea; a work of art is always given to a viewer. The fact that the work is given is a mandatory parameter whose incarnation obscures hierarchy between the artist (the giver), the artwork (the gift) and the viewer (receiver). If an artwork is given too easily, then a viewer would most likely toss away what is given. For that reason, I am sure that art operates at its best when it is not easily given; when everything is given, then nothing is to be taken. In other words, artworks are catalysts that are able to mediate a tip of an iceberg and only in particular examples reveal the opportunity to experience something else, unknown, elsewhere; I honestly believe that art is always the measure for something else. This ‘given’ that may lead to a cathartic experience can happen simultaneously, here and there, across multiple geographies, time zones, periods of time and cultures.

Generally speaking, each viewer may seek for a different entryway, for different hints that live outside of the white cube, but that are being catalyzed within a white cube. For that reason I believe that an exhibition does not necessarily have to indicate the end of an artistic process, or the beginning of one, rather the opposite is true; exhibitions should deal with a process. Unlike generous exhibitions that commonly tend to overexpose information, miser exhibitions would ask to direct the viewer into both an experience and an action.

4. “The rhizome is an antigenealogy. The same applies to the book and the world: contrary to a deeply rooted belief, the book is not an image of the world. It forms a rhizome with the world, there is an aparallel evolution of the book and the world; the book assures the deterritorialization of the world, but the world effects a reterritorialization of the book, which in turn deterritorializes itself in the world (if it is capable, if it can).” Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trans. Brian Massumi, (Minneapolis, University of Minnesota Press). Pg. 11, 1987

A PREFACE TO THEORY FOR A STARVING OBESE

Contemporary Art in New York (2015 – 2017)

*Special thanks to:
Thierry de Duve and Daniel Bozhkov*

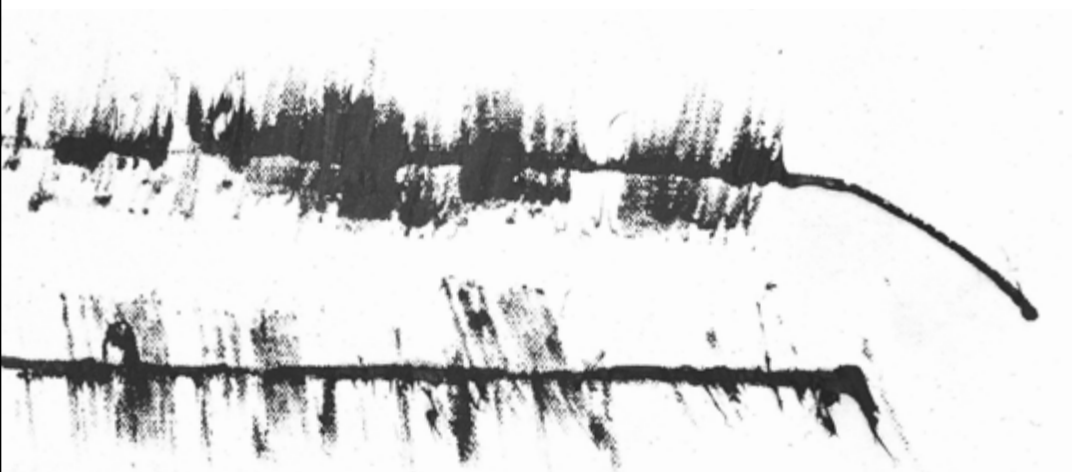
During the years 2015-2017 I began writing *Theory for a Starving Obese*; a collection of essays and art criticism about exhibitions that took place in white cubes in New York. I was following my dissatisfaction, and hoped to delve deeper into the question “What is Contemporary Art?”¹ I was then and I am still now looking for a way out. Concurrently as the art criticisms started to pile up in a Word file on an external hard drive, another question crossed my mind; I thought to myself that it is quite obvious and normal that a collection of writings should be gathered and distributed as a book. This is a product that is usually manifested out of writings. There are many kinds of books, but what kind of book should I distribute? How can I challenge the concept of a book? Can a book be published but still be private? As absurd as it seems, how can one decrease the publicity of criticism, or replace the public component of criticism with a personal attribution, yet inform the public that an object of desire exists but cannot be reached? Can a public be deprived of the legal right of reading a selection of essays? Why was I wishing to both declare and disguise? It is clearly horrible, and frankly twisted yet I had a good reason to do it. I was looking for a way of

1. Between the years 2009-2010 *e-flux* editors Julieta Aranda, Brian Kuan Wood and Anton Vidokle published two issues on the topic of “What is Contemporary Art?”. Among the contributors of these issues were Hal Foster, Hans Ulrich Obrist, Jorg Heiser and Boris Groys. A couple of years after reading their thoughts, albeit unpremeditatedly, I began articulating my own written version regarding this field of artistic production. Aranda Julieta, Kuan Wood, Brian, Vidolke, Anton. “What is Contemporary Art? Issue One”, *E-Flux*, Journal #11, December 2009 <http://www.e-flux.com/journal/11/61342/what-is-contemporary-art-issue-one/> (Accessed January 10, 2017) and Issue Two, Journal #12, January 2010 <http://www.e-flux.com/journal/12/61332/what-is-contemporary-art-issue-two/>

Ishai Shapira
Kalter

—

Prefaces



RAWART
GALLERY
PRESS