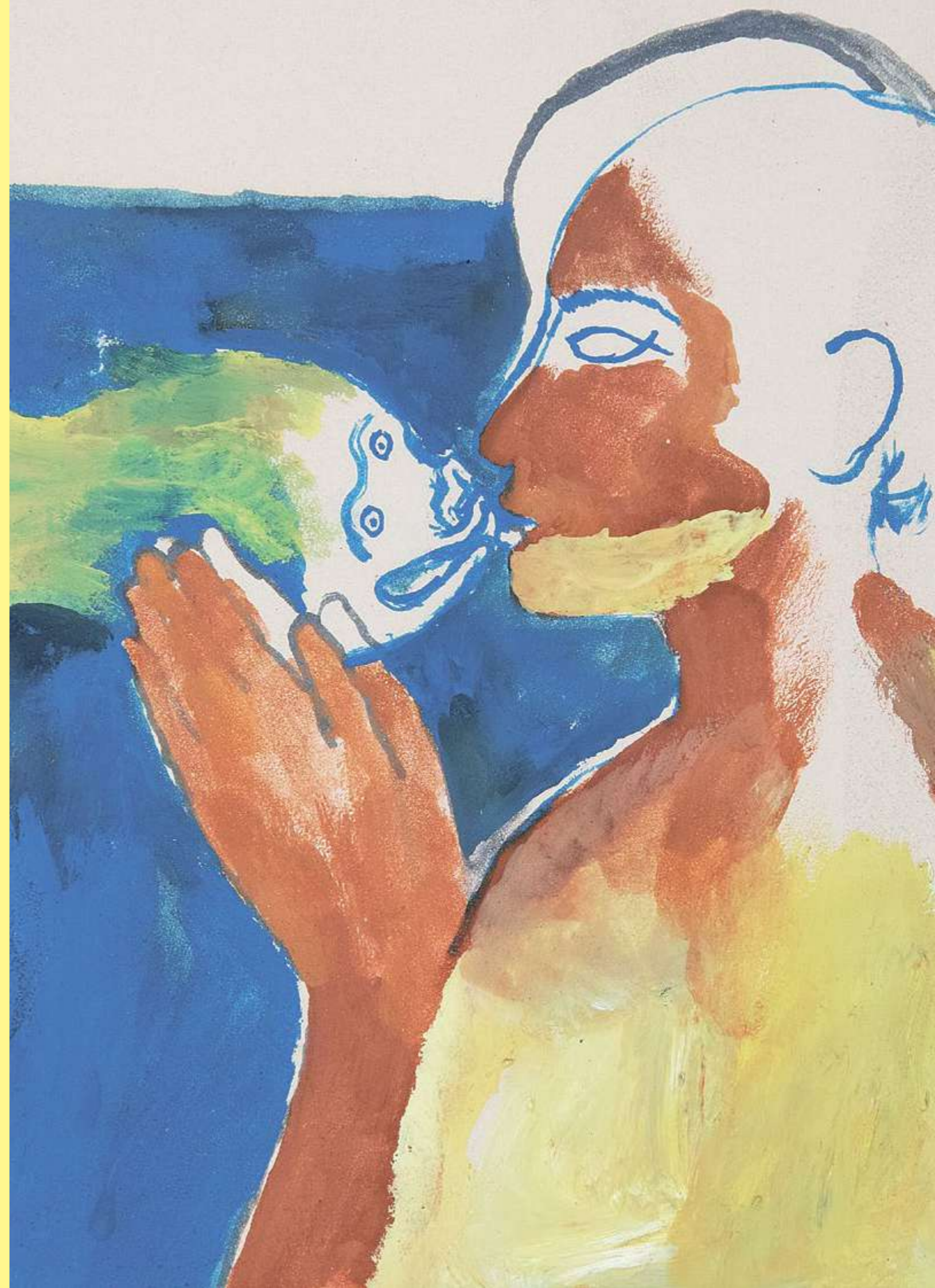


**להיות BEING WITH
עם החיה THE ANIMAL**

מתוך אוסף "הארץ" FROM THE HAARETZ
"הארץ" COLLECTION

להיות עם החיה / מתוך אוסף "הארץ" / BEING WITH THE ANIMAL / FROM THE HAARETZ COLLECTION





להיות עם החיה

מתוך אוסף "הארץ"

ספטמבר 2021

משתתפים: יואב אפרתי, בועז ארד, איתן בן משה, גיורא ברגל, אלי גור אריה, יואב הירש, פבל וולברג, הינדה וייס, שי זילברמן, שרון זרגרי, שחר יהלום, חן כהן, לירון לופו, אוריאל מירון, אורי ניר, נעמי סימן-טוב, רונית פורת, גילית פישר, מיה פרי, רחל קיני

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג

עיצוב: מאיה שחר

עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא

תרגום לאנגלית: ראלף מנדל

עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק

צילום: אוסף "הארץ"

עיבוד תמונות: אנה גלשטיין

הדפסה: דפוס גרפופרינט

צילומים נוספים: שי בן אפרים (עמ' 18, 19, 39), תומר צור (עמ' 49), אלעד שריג (עמ' 50-53), יותם פרום (עמ' 59-61)

העבודות של פהד חלבי, אוריאל מירון, ומיה פרי - באדיבות האמנים.

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודה לרמי גז

תודות

קארן דולב, יואב קוקו, מעיין אליקים, עידו גורדון, יגאל אלקיים, רונן אהרון, יניב ניצן, רונן כהן

כל המידות בס"מ

© 2021, מינוס 1

רח' שוקן 18, תל אביב

טלפון 03-5121732

מייל: minus1@haaretz.co.il

www.minus1.co.il

כריכה אחורית:

יואב הירש, נשיקה (פרט), 2015, שמן על קרמיקה, 15X15

להיות עם החיה מתוך אוסף "הארץ"

פתיחה מחדש

כשאפרת אמרה לי שהנושא של התערוכה הבאה מתוך האוסף יהיה הקשר בין בעלי חיים לבני אדם, לא זכרתי שיש באוסף לא מעט עבודות העוסקות בכך. כשחושבים על זה, לא מפתיע שבעבור אמנים רבים בעלי חיים הם מקור לעניין ולהשראה, ושמערכות יחסים בין אדם לחיה תופסות מקום ביצירתם. הקשר בין בעלי חיים לאדם נוכח כמעט בכל תחום מתחומי החיים האנושיים וגם בתחום האמנות הפלסטית.

לפתוח מחדש את מינוס 1, הגלריה שמציגה תערוכות מאוסף "הארץ", אחרי כמעט שנה וחצי של סגירה בגלל המגפה, ולהחזיר לחיים כמה מבעלי החיים שבאוסף - זה אירוע משמח ואופטימי.

עמוס שוקן

9 להיות עם החיה / אפרת לבני

74 הערות

75 ביבליוגרפיה

76 אנגלית

להיות עם החיה

אפרת לבני

“אני יכולה להכניס את עצמי במחשבתי לקיומם של עטלף או שימפנזה, או צדפה, של כל יצור שמשותפת לי ולו תשתית החיים”

(ג'מ קוטזי, אליזבת קוסטלו, עמ' 91)

שמה של תערוכה זו מנוסח כקביעה או ציווי, אך למעשה מקופלת בו שאלה, אחת השאלות הגדולות של החיים האנושיים אם לא הגדולה שבהן: שאלת הקשר בין אדם לחיה. שהרי הגדרת האנושי כרוכה תמיד ובלא הפרד בהגדרת הלא-אנושי ובראש ובראשונה בהפרדה/אי-הפרדה בין אדם לחיה. מקומה של השאלה הזאת הוא כל כך יסודי בתרבות האנושית עד שנדמה כי היא ניצבת, במישרין או בעקיפין, בלבו של כמעט כל תחום ידע: במיתולוגיה ובתיאולוגיה, בפסיכולוגיה ובאנתרופולוגיה, בספרות ובפילוסופיה, ברפואה ובמדעים, באתיקה ובמשפט, ועוד. כמו שאלות גורפות ויסודיות אחרות - שההיקף החובק-כל שלהן הופך אותן דווקא לשקופות, ללא-שאלות - כך גם במקרה הזה השתרשה הסכמה על אודות החיץ המוחלט בין אדם לחיה, והאקסיומה על אודות עליונותו של האדם התקבעה כטבעית. הרגע הפילוסופי המכונן במהלך זה עוצב על ידי המחשבה של רנה דקארט כפי שנוסחה בחיבורו “מאמר על המתודה” מ-1637, שבו הוא מפתח את התזה שעל פיה החיות הן חסרות תבונה, אין להן נפש, ולכן למעשה הן אינן אלא מכונות, שגם אם הן משוכללות הרי שהן פועלות כאוטומט¹. אבל לרגע הזה, אסור לשכוח, קדמה מאות שנים קודם לכן התפישה התיאולוגית בדבר עליונותו של האדם על החיה. המונותאיזם הביא לעולם אלוהות מופשטת אשר בינה ובין האדם חציצה מוחלטת אך האדם הוא הנמען הבלעדי שלה - האדם הוא נזר הבריאה וכל היצורים החיים האחרים כפופים לו. בשתי גרסאות סיפור בריאת האדם בספר בראשית העיר בדה היחידה המצוינת בצמוד לתיאור בריאת האדם בצלמו ובדמותו של האל היא השליטה שהאחרון מעניק לאדם על כל עולם החי².

בחשיבה המיתית, בחברות המכונות פרימיטיביות ובאמונות הפוליתאיסטיות, העליונות הזאת לא היתה מובנת מאליה כלל וכלל; להיפך. אלים רבים, מייטיבים או שטניים, הם בעלי דמות של חיה או של כימרה³, חיות מסוימות נחשבות לקדושות ומערכות חיים ואמונה שלמות מושתתות על טוטמיזם שבו החיה היא בעלת כוחות מיסטיים המעניקים לה ראשוניות ועליונות על האדם. הידע של חברות כאלה על עולם החי, והחיים שלהן לצד בעלי החיים ועמם, היו שונים לחלוטין מאלה של העולם המונותאיסטי ומאלה של העולם המערבי מאז העת החדשה, והם מתקיימים עד היום בחברות מסוימות ברחבי העולם. “הישות העליונה של בני האדם הפרימיטיביים”, כותב ז'ורז' בטאיי בחיבורו “תיאוריה של הדת”, “לא נהנתה כנראה מיוקרה השווה לזו שזכה לה לימים אלוהי היהודים, ומאוחר יותר אלוהי הנוצרים. נדמה כאילו פעולה זו התרחשה בזמן שבו תחושת הרצף היתה עזה מדי, כאילו נראה היה תחילה שהרצף החייתי או האלוהי של הישויות החיות ושל העולם מוגבל ומדולדל על ידי ניסיון ראשוני וכושל לצמצם את האינדיבידואליות האובייקטיבית. הכל מצביע על כך שבני האדם הראשונים היו קרובים יותר מאיתנו לבעל החיים; הם אולי הבחינו בינו לבינם, אך הבחינו זה היתה מלווה בספק מעורב באימה ובגעגוע”⁴.

אם המונותאיזם זרע את זרעי ההפרדה בין אדם לחיה, הרי שהניתוק הסופי חל עם בוא החשיבה המדעית. “הק-

גל וינשטיין
ללא כותרת (פרט), 2001
צמר פלדה ודבק על קרטון
72X83
Gal Weinstein
Untitled (detail), 2001
steel wool and glue on cardboard
72X83



רע האמיתי", כותב קלוד לוי-שטראוס בחיבורו המפורסם מיתוס ומשמעות, "ההפרדה האמיתית בין המדע למה שניתן אולי לכנות בשם 'חשיבה מיתית' [...] אירע במאות ה-17 וה-18. אז, בזמנם של בייקון, דקארט, ניוטון ואחרים, היה המדע אנוס לבנות עצמו כנגד הדורות הישנים של החשיבה המיתית והמיסטית. אז סברו כי המדע לא יוכל להתקיים אלא אם יתכחש לעולמן של התחושות, לעולם המראות, הריחות, הטעמים ושאר תפישות החושים".⁵

הכחשה היא אכן מצב יסוד ביחס לשאלת הקשר בין אדם לחיה. ההסכמה בדבר נחיתותה של החיה עיצבה במשך דורות יחסי שליטה ובעלות עליה וכן שעבוד שלה לטור בת הצרכים של האדם - יחסים שבחלקם הגדול כרוכים בפרקטיקות של כליאה, גרימת סבל, אלימות ורצח, שרק הולכות ומשתכללות עם התפתחות הטכנולוגיה. התהליך שבו האדם הפריד עצמו מן החיה (ומניה וביה מן הטבע בכללותו) ועיצב את דמותה כנחותה ממנו וכפופה לו נש' ען כל כולו על תהליכי הרחקה, ניכור והכחשה עמוקים, וכמו בתהליכי התכחשות אחרים גם כאן מדובר בהכחשה כפולה - בהכחשת השקר שביסוד תפישת העליונות והמ' עשים האכזריים הנגורים ממנה, ובהכחשה של ההכחשה המאפשרת אותם. פעולות יום-יומיות רבות שלנו מעידות על החיים עם ההכחשה הכפולה הזאת ועם ההתעלמות מה' מחיר הלא ייאמן שמשלמת עליהן החיה - הוא כלול במה שאנחנו אוכלים ולובשים, בתרופות שאנחנו לוקחים, ועוד. אבל במקרה של יחסי אדם וחיה מדובר ברובד נוסף של מטא-הכחשה, ההתכחשות לעצמי. שהרי כדי לתחזק את תפישת העליונות הזאת מצווה האדם לשכוח שהוא עצמו חיה. על עומק ההכחשה הזאת ועל היקפה אפשר ללמוד מהסערה שחולל החיבור "מוצא האדם" של צ'רלס דרווין ב-1871 ומההתנגדות הנמשכת עד היום בחלקים נרחבים של האוכלוסייה, בישראל וברחבי העולם, לתורת האבולוציה. המחיר שגובה ההתכחשות הזאת מן האדם הוא הרסני מעצם הדיאלקטיקה המובנית בה: שכן בעצם ההתכחשות לחיה האדם עצמו מוכחש, הוא ויחד עמו כל מה שהוא מבקש לדמות כ"אנושי".

אין ספק כי ביחס לשאלה מהו ה"אנושי" לעומת ה"לא-אנושי" החיה מציבה את האתגר הגדול ביותר, שהרי החיה היא לא חפץ ולא אדם, אולם תוצאת הניכור והנתק שגרמו החשיבה התיאולוגית והמדעית הובילה באופן מעוות לכך שהחיה נתפשה מאז ועד היום כשייכת יותר לקטגוריה של הדברים מאשר לקטגוריה המשותפת לה ולאדם - בעלי החיים. "ככל שאני יכול לראות כבעל החיים גם דבר (אם אני אוכל אותו - בדרכי, שאיננה דרכה של חיה אחרת - או אם אני מעביד אותו או מתייחס אליו כאל אובייקט לני' סוי מדעי)", כותב בטאיי, "האבסורדיות שלו אינה פחות ישירה (אפשר גם לומר, פחות קרובה) מהאבסורדיות של האבנים או של האוויר, אך אין הוא תמיד - ולעולם אין הוא לגמרי - ניתן לצמצום לסוג הממשות הנחות הזה שאנחנו מייחסים לדברים".⁶ ובכל זאת, למרות המרחק/אין-מרחק הזה, האדם בחר להרחיק את החיה ולמקם אותה יחד עם ה"דברים". "הגדרת בעל החיים כדבר", ממשיך בטאיי, "הופ'

כת, מנקודת ראות אנושית, לנתון יסוד. בעל החיים איבד את מעמדו כעמיתו של האדם, והאדם, בהבחינו בחייתיות שבתוכו, רואה בה פגם".⁷

שאלת ההבחנה בין אדם לחיה, שאלת ההבדל שעושה את ההבדל, היתה נושא למחקר תיאורטי ומדעי במשך ההיסטור ריה האנושית, והיא קיבלה תשובות רבות ומשתנות בתקר פות ובאסכולות שונות: ההליכה על שתי רגליים, השימוש בכלים, יכולת הדיבור, הלבוש, התבונה, היכולת לדמות, היכולת להזדהות עם האחר, ועוד - כולן תשובות שנוסחו, סויגו, הופרכו או בוטלו בזמן זה או אחר. הנחת המוצא המשותפת לתיאוריות אלה היא ההתייחסות שלהן כמובן מאליו לכך שישנו קו גבול יחיד, שמצדו האחד ניצב "האדם" ומעבר לו ניצבת "החיה". אולם הנחת מוצא זו מתערערת משני צדי המתרס. מצד האדם אפשר להוכיח, כפי שאומר ז'אק דרידה, "שאף לא אחת מן התכונות ששימשו את הפי' לוסופיה או את התרבות המוסמכות ביותר לזיהויו של אותו 'מותר האדם' כביכול אינה שמורה באופן חד-משמעי למה שאנחנו, בני האדם, קוראים לו האדם. בין אם מפני שהיא נמצאת גם אצל בעלי החיים, ובין אם מפני שלא בטוח שהיא מאפיינת את האדם".⁸ ואילו מצד החיה, הריבוי הע' צום - המגוון, השונות וההבדלים האדירים שבתוך עולם החי - מכשיל את החתירה לייצב קו גבול אחד ומוביל להטלת ספק במסורת הגדולה הזאת של חיפוש אחר ההבדל המכריע בין אדם לחיה. "מה שנוגד את המסורת השלטת הזאת", ממשיך דרידה, "היא העובדה שקיימים יצורים חיים, בעלי חיים, שאחדים מהם אינם מגלים את מה שהשיח הגדול על 'בעל החיים' מתיימר לזהות בהם. האדם הוא אחד מאלה, וייחודו אמנם בלתי ניתן לצמצום, זה ידוע, אך אין כאן מצב של האדם מול בעל החיים. [...] קיים מגוון רחב של תבניות בעולם החי. בין האמבה לזוכב, לדבורה, לכלב ולטוס, הגי' בולות מתרבים, באופן בולט בארגון 'הסמלי', בהצפנה או בשימוש בסימנים. אם אני מודאג מקיומו של גבול יחיד בין שני מינים הומוגניים, האדם מצד אחד ובעל החיים מצד שני, אין זה כדי לטעון כביכול שאין כל גבול בין 'בעלי החיים' לבין 'האדם'. זה מפני שלדעתי יש יותר מגבול אחד: גבולות רבים. אין ניגוד אחד ויחיד בין האדם ללא-אדם. בין שלל תבניות ארגונו של החי קיימים שברים רבים, רכונות עצומה, המון תבניות מובדלות".⁹

כדרכו פונה דרידה גם בדיון הנרחב הזה שלו בשאלת הגבול בין אדם לחיה לניתוח הלינגוויסטי. בעצם העובדה שקיימת מלה אחת, שנעשה בה שימוש בלשון יחיד - ה"חיה" - כדי לסמן מגוון עצום ונבדל כל כך של סוגים, מינים ופרטים שונים בעולם החי, כבר שם הוא מוצא את תחילתו של הע' וול.¹⁰ בראשית הימים, כשהאדם המציא מלה גנרית אחת, הוא כינס תחתה ריבוי בלתי נתפש של חיים והשתמש בה לא רק כדי לבדל את עצמו, אלא גם כדי לכונן את עצמו. בני האדם, טוען דרידה, העניקו לעצמם את הזכות להיות אלה שקוראים בשם לחיה ובו בזמן הציבו את עצמם כמי שיכולים לענות בשם עצמם תוך שהם שוללים מהחיה את הזכות הזאת. החיה, קבעו שורה של הוגים במשך ההיסטור' ריה, אינה יכולה לענות אלא רק להגיב;¹¹ ודאי שאין היא

יכולה לענות בשם עצמה. ה"אני מאשים" הגדול של דרידה קושר בין כל ההוגים הללו, מאריסטו עד ז'אק לאקאן, מד' קארט ועד מרטין היידגר, ומצביע על כך שכולם ללא יוצא מן הכלל שללו מן החיה את זכות הסובייקטיביות ואת כל הזכויות האחרות הנגזרות מכך. "ההבחנה בין החיה ובין האדם", הוא כותב, "מעולם לא היתה רדיקלית או חמורה כל כך, במסורת הפילוסופית המערבית, כמו אצל היידגר. לעולם לא תהיה החיה סובייקט ולא Dasein.¹² גם אין לה לא-מודע (פרויד) וזיקה לאחר בתור אחר, כשם שאין פנים חייתיות (לוינס). [...] השיח על הסובייקט, אף שהוא מכיר בהבדל, באי-הלימה, בהתפקעות מתוך היפעלות עצמית וכולי, ממשיך לקשור את הסובייקטיביות אל האדם. גם אם הוא מכיר בכך שה'חיה' מסוגלת להיפעלות עצמית, מן הסתם, השיח הזה אינו מקנה לה סובייקטיביות".¹³

ואחרי כל זה נשאלת השאלה מה המשמעות המעשית של להיות עם החיה. במסה "למה להתבונן בבעלי חיים?" מש' רטט ג'ון ברג'ר את תקציר ההיסטוריה של היות האדם עם החיה.¹⁴ הוא מתאר שני צירים מקבילים - זה של הקרבה הפיזית ושל החיים לצד החיה ועמה, בפעולות כגון ציד, ביות וגידול בחווה, תחבורה וכדומה; וזה של הקרבה המ' טפורית, כפי שהיא באה לידי ביטוי במיתוסים, באגדות, באפוסים, בשירה, בציור וכדומה. עד המאה ה-19, טוען ברג'ר, שני הצירים הללו התקיימו במשולב ובאופן מאוון פחות או יותר, אבל אז הם נפרדו זה מזה והאיוון הופר. מההיבט הפיזי, החל במאה ה-19 החיות נעלמו בהדרגה מחיי היום-יום העירוניים והמתועשים, ובהמשך, עם המ' צאתה של החקלאות התעשייתית, הן נעלמו גם מהחיים הכפריים. "ערים בהתרחבותן המתמדת", כותב ברג'ר, "הפכו את אזורי הכפר לפרוורים, שבהם חיות השדה - בין אם חיות פרא ובין אם חיות מבויתות, היו לנדירות. הניצול המסחרי של כמה זני חיות (ביון, נמר, אייל) כמעט הכ' חיד אותם, וחיות הבר שנותרו הוגבלו בהדרגה אל תחומי פארקים לאומיים ולאזורי ציד. [...] לימים, בחברה הקרויה פוסט-תעשייתית, הפכו החיות לחומר גלם: חיות המשמשות כחומר גלם למזון מיוצרות כמוצרי תעשייה מסחריים".¹⁵ דברים אלה נכתבו עוד ב-1977 - ומאז נהפכה חקלאות החי התעשייתית למפלצת אדירה שלא רק היקפיה הם מעבר לכל דמיון אלא גם היקפי הנוק שהיא גורמת, והיא הוגדרה זה מכבר כגורם הראשון במעלה להרס הסביבתי ולשינוי האקלים ככדור הארץ.¹⁶ הציר השני, זה של ההיבט המטפורי, "וזהם" גם הוא, טוען ברג'ר. עם העידן המודרני נדדה החיה המטפורית לקטגוריות חדשות בעלות עוצמה והיקף חסרי תקדים גם הם, ובראשן התרבות הפופולרית, תרבות הצריכה ותרבות הספקטקל: מסרטים מצוירים, ספרי ילדים, בובות פרווה, סמלי מותגים וקבוצות כדורגל, דרך סרטי טבע, נסיעות לספארי, גני חיות ופינות חי, ועד איורים על כרטיסי ברכה, הדפסים על פיג'מות וסרטוני חתולים באינטרנט. הנוכחות הבידורית-דקורטיבית-אנתרופומורפית המסיבית הזאת של החיה בחיינו אינה מעידה על יתר קרבה, אלא להיפך. ההאנשה שלה והפיכתה למוצר, לסחורה או לדימוי אינן אלא חלק מתהליכי האובייקטיביזציה וההר' חקה שלה. "האידיאולוגיה שעומדת מאחורי נקודת המבט

הזאת", כותב ברג'ר, "נטועה בתפישה כי בעלי החיים הם אובייקט ההתבוננות התמידי: העובדה שהם יכולים להתבונן בנו איבדה כל משמעות".¹⁷

"שום דבר אחר לא הוביל אותי להבין לעומק את האחרות האבסולוטית של זה השוכן לצדי מאשר הרגע שבו ראיתי את עצמי עירום מנקודת מבטו של החתול"¹⁸ - כך מס' כם דרידה תיאור מופלא ומפתיע של סיטואציה אישית, לכאורה סתמית ויום-יומית, שעמה פתח הרצאה מקיפה על אודות שאלת החיה.¹⁹ הוא מבקש להדגיש כי מדובר בחתול אמיתי וסינגולרי שחי עמו בבית ובסיטואציה ממשית. העובדה שהמבט של החתול גרם לו, ולו רפל' קסיבית, מבוכה, בושה על היותו עירום, נהפכת בעבורו לנקודת מוצא שממנה הוא מפתח את הדיון הרחב שלו במשמעות של היות האדם עם החיה. כבר מהשם שהוא נתן להרצאה אפשר ללמוד על הכיוון של דבריו. את הכותרת הצרפתית "L'animal que donc je suis" אפשר לתרגם ל"החיה שהנני" וגם ל"בעקבות החיה שהנני". "למעשה", כפי שמאיר את עינינו יואב קני, "היא אינה ניתנת לת' רגום מדויק ומלא, משום שהפועל suis משמש לנטיית גוף ראשון יחיד הן של פועל ההווה être והן של הפועל suivre, שמשמעו לעקוב. באמצעות הכפילות הזאת דרידה מציג את עצמו הן כחיה והן כמי שעוקב אחרי החיה, על שלל המשמעויות האפיסטמולוגיות, האונטולוגיות, האבר לוציוניות, האתיות, האסתטיות והפוליטיות שהתפישה המטפיזית המסורתית של הפילוסופיה המערבית הצמי' דה לעקיבה כוו לאורך ההיסטוריה".²⁰ באיזה מובן אנחנו קרובים לחיה, חוזר ושואל דרידה לאורך הרצאתו, ותוהה: האם אנחנו היא? או לצדה? הבאים אחריה או לפניה? האם אנחנו הממשיכים שלה? או העוקבים שלה? האם היא ני' צבת מאחורינו? האם היא היתה שם לפנינו? בכל מקרה, הוא כותב, "אם היא לפנינו זה אומר שהיא מאחורינו, זה אומר שהיא בכל צדדינו".²¹

* * *

התערוכה "להיות עם החיה" מבקשת לבחון את שאלת הקשר בין אדם לחיה דרך מבחר יצירות מהאמנות הישראלית בת זמננו מאוסף "הארץ". חלקן מדגישות את האבסורד שבמצבי ההכחשה ורגשי העליונות של האדם ביחס לחיה, חלקן מציפות מצבי הזדהות וחמלה, ובכולן משתקפת האמביוולנטיות ביחס למוסכמה על אודות ההפרדה החותכת בין אדם לחיה. יותר מאשר הן מבקשות לטשטש את הגבול בין אדם לחיה, היצירות חותרות לעורר אי-נוחות בנוגע לעצם המובנות מאליה של קיומו האחד והסגור ושל ההיררכיות המובנות בו. חלק מהיצירות כוללות מופעים היברידיים של אדם-חיה, חלקן מותחות ומשבשות את המעמד הייצוגי והסימבולי של החיה בעוד אחרות שואפות להציב במרכז את הנוכחות הסינגולרית והסובייקטיבית שלה. הן עושות זאת באמצעים שונים של הסתת והשבת

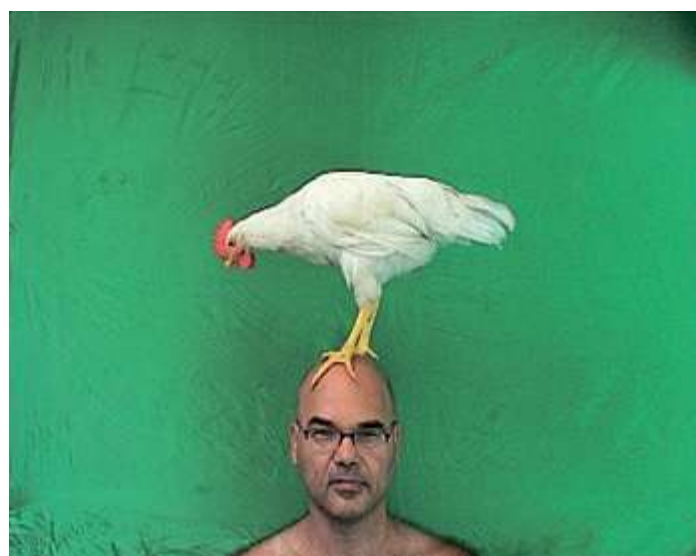
המבט, של מיוזג והיטמעות של הגופים, של חלוקה מחדש, של ניסיון לדמיין מצבים טבעיים אלטרנטיביים ומעל הכל - בהצגת "היות עם החיה" כמצב אנושי יסודי שאין להתעלם ממנו.

אין טעם, אין כוונה ואין אפשרות לסקור כאן את ההיסטוריה של החיה בתולדות האמנות. מציורי המערות של האדם הקדמון ועד לכריש בפורמלין של דמיאן הרסט, מדובר במספר עצום של יצירות אמנות שמופיעות בהן חיות, וכשחיה מופיעה ביצירה הרי באופן אינהרנטי היא משקפת יחסי אדם-חיה מעצם הופעתה ביצירה אנושית. ההקשרים השונים של מופעים של חיות ביצירה החזותית במשך ההיסטוריה הם מרובים כמו ההיבטים השונים של החיים עצמם, אבל אופן ה"הופעה" שלהן כדימוי נעשה במסגרת של המדיה האמנותית המסורתית - בציור, בפסול ומאוחר יותר גם בצילום ובווידיאו. עבודת האמנות המפורסמת ביותר בהיסטוריה של האמנות שפרצה את המסגרת הזאת היא עבודת המיצג **אני אוהב את אמריקה** ואמריקה אוהבת אותי של האמן יוון בויס מ-1974, שבה מופיעה חיה ממשית. בויס, שסגר את עצמו במשך שלושה ימים בגלריה ניו-יורקית עם זאב ערבות, מבצע מיצג שכל כולו מתבסס על עיקרון "להיות עם החיה". באופן אבסורדי, דווקא על הרגע הפשוט והנדיר הזה - של מפגש ישיר ואינטימי בין אדם לחיית פרא החולקים חלל קטן אחד ואת אותם תנאי מחיה, רגע שהיה יכול לתמצת קשר של קיום משותף שהוא מעבר לחלוקה למינים, מעבר לשפה, לתרבות ולהיסטוריה, מעבר לרציונליזציה ומעבר ליחסי סובייקט-אובייקט - הועמסו אינספור פרשנויות והקשרים סימבוליים, שבהם בויס ממלא את הפרסונה הקבועה שלו כאמן-שאמאן (כשהוא עטוף ביריעת לבד ומבצע פעולות המאזכרות ריטואלים מאגיים), וזאב הערבות מסמל את השבר הרוחני הגדול של ארצות הברית של אמריקה במעבר שבין הרוח החופשית של האמריקאים הילידים ובין רוח העוועים שהביא עמו ליבשת האדם הלבן.²²

השפעתו של בויס על היצירה הישראלית היא עובדה ידועה, בעיקר על זו של שנות ה-70 ומשם דרך האמנים-מורים גם על הדורות הבאים.²³ השפעה זו נתפשה לרוב כמסגרת הערכה עמוקה, שלא לומר הערצה, ליצירתו ולפעולו, וביחס לנושאים העולים ממנה כמו הדיון בממד הרוחני באמנות, תפקידה החברתי של האמנות, היחס בין חומר לדימוי ולטקסט, וכדומה. האמנות הישראלית שנוצרה בהשפעתו של בויס נחשבה לא פעם כאניגמטית וכשייכת לשיח פנימי המיועד ליודעי חץ בלבד. עבודת הווידיאו גורדון ואני של **בועז ארד** מ-2002 (עמ' 13) רחוקה מרחק רב מסוג כזה של אמנות ומקיימת קשר בעל אופי שונה לחלוטין עם יצירתו של בויס.²⁴ המאפיין המשותף לה ולעבודה האיקונית של בויס וזאב הערבות הוא שבמרכז היצירה נמצאת השהייה של האמן בחלל אחד עם בעל חיים, אך המרכיב המשותף הזה משמש את ארד ליצירת תמונת

מראה המהפכת את ההתייחסות ככדת הראש ורווית הסימבוליות של בויס ובמידה רבה אף לועגת ליומרה שלו. ארד "סוגר" את עצמו עם תרנגול בפריים סטטי אחד שבו גורדון התרנגול, שארד מצא ברחוב והתפתחו ביניהם יחסי קרבה, עומד על ראשו (של האמן), ושניהם ניצבים בפשטות וכישירות מול המצלמה/צופה, "כפי שהם", חשופים, ללא אביזרים, ללא מלים וללא עלילה כתובה. בהשוואה לזאב הערבות, התרנגול הוא אנטי-גיבור גמור, חיה מצויה, מבויתת, חומר גלם לתעשיית הבשר, הנחשב לחיה טיפשה וחסרת כל הילה. גם ארד מופיע כאן כאנטי-גיבור מוחלט בהשוואה לבויס: הוא מבצע מעשה הפוך ממסוכן או הרואי, מעשה תמוה של העמדת תרנגול על ראשו הקירח; הוא לא מחופש, למעשה הוא נראה בפלג גוף עליון ערום; והוא לא מבצע כל טקס או פעולה, הוא פסיבי לחלוטין. התרנגול, הנוטה להחליק מראשו של ארד וחוזר ונאחז בו בכל פעם מחדש, נדמה כ"מחזיק מעמד" והסיטואציה כולה, מכמירת לב ומצחיקה כפי שהיא, מצליחה לעורר מגוון מחשבות ורגשות ביחס לקשר בין אדם לחיה: החל בעצם היותה מעין מבצע "הדבקה" עקום המגחך את הדימויים המיתולוגיים של היברידיים בין אדם לחיה; עבור בשאלה מי עליון ומי תחתון; שאלת העירום המשותף; שאלת הבושה/חוסר בושה, שמגיעה לשיאה הישיר והמפתיע ברגע שבו התרנגול מלשלש באדישות על ראשו של ארד מול המצלמה; ועד להשלכה האסוציאטיבית והמשעשעת לפיסול קלאסי, שעל פיה התרנגול מגלם כאן פסל רם ונישא בעוד ארד מופיע בתפקיד הפן. אבל מעל לכל, הרושם החזק ביותר העולה מן העבודה הוא של קשר האמון והאינטימיות שבין שני בעלי חיים ממין שונה ושל המשקל השווה הניתן בה לנוכחות הסובייקטיבית של שניהם.

עצם ההימצאות, ההיות, עם החיה היא שעומדת גם בלב הפעולה ועבודת הווידיאו נחכה ונראה של **הינדה וייס** מ-2014 (עמ' 14), שהוצגה לראשונה בתערוכת היחיד שלה במוזיאון הרצל ללאמנות עכשווית ב-2017.²⁵ שלא כמו בויס וארד, וייס אינה מכיאה את החיה "פנימה" אל הסכיבה האנושית שלה, אלא יוצאת החוצה אל סכיבת החיים של החיה. היא "נכנסת לפריים" של משפחת יעלים הישובה על פני צלע הר המצוק של מכתש רמון. היא נכנסת ומתיישבת ביניהם, בטבעיות, כאילו היתה אחת מהם. החיות אדישות לנוכחותה והיא אדישה אליהן ובמשך דקות ארוכות הן ישובות כולן יחדיו, מתחממות בקרני השמש העולה ונהנות ממשב הרוח. בדקות האחרונות של הווידיאו היעלים קמים ומתחילים ללכת ווייס מצטרפת אליהם, היא נראית צועדת אחריהם במאסף והם כמו מדריכים אותה במדבר. וייס אינה מעלימה מהווידיאו את הסכיבה האנושית והיא נוכחת כל העת בשוליו: דמויות אנשים הנראות באופק מטפסות למצפה כדי להשקיף על הנוף, רכבת הנשמעת לרגע חולפת, פנסי תאורה נראים בפניה של פריים אחד וטבעות סנפלינג תקועות באדמה הסלעית בפריים אחר. הרמוזים הללו



בועז ארד
נרדון ואני, 2002
וידיאו, 04:18 דק'

Boaz Arad
Gordon and I, 2002
video, 04:18 min



הם עדות להימצאות על קו התפר, מקום שבו נפגשים האדם והחיה ולא תמיד ברור היכן מתחילה או נגמרת הטריטוריה של האחד מול השני. העיר מצפה רמון היא אחד המקומות יוצאי הדופן שבהם טרנסגרסיה כזאת מתרחשת על בסיס יום-יומי. שולי העיר מתמוססים אל המדבר והמדבר פולש אל העיר, ונדמה שההבדל ביניהם מתמצה בצעד לפה וצעד לשם כשהיעלים והאנשים משוטטים ביניהם הלך ושוב. "הישיבה עם היעלים, ההליכה אחריהם ובכלל ההתחקות היתה פרקטיקה יום-יומית שעשיתי במצפה רמון בשמונה חודשים שעבדתי שם", כותבת וייס. "זה התחיל מתוך רצון למצוא מורה דרך - מישהו או משהו שיוכייל אותי באזור הלא-ידוע. היה בזה גם רצון להיטמע ולהיות חלק מהנוף או הקהילה המקומיים, וגם למצוא דרך לעבוד ולצלם מזווית לא-אנושית. כך שלחכות ולראות (ולהתחקות) זה הרבה ממה שעשיתי שם. זו נראתה לי האסטרטגיה הכי טובה כיוון שהרגשתי חסרת כיוון ואובדת עצות".²⁶

טריטוריה מעורבת שכזאת, בקצה השני של העולם, היא הרקע להתרחשות בעבודת הווידיאו סכר פרפר של אורי ניר מ-2017 (עמ' 36-37), שהוצגה לראשונה בתערוכת היחיד שלו במשכן לאמנות בעין חרוך ב-2018. על אי טרופי מבודד, מכוסה צמחייה סבוכה ועצי קוקוס גבוהים, מתרועעים לבדם שני ילדים פעוטים - תינוקות וילד צעיר - אפופים להקת פרפרים. סימני ציביליזציה מבוזקים פה ושם - סירות דיג, בקתות ושביילים משולטים, בריכת שחייה ולוגו "speedo" על בגד הים של הילד - ואלה מעידים שמדובר בכפר נופש בלב הטבע ובחופשה משפחתית. במרכז העבודה נמצאת ההיטמעות של הילדים בלהקת הפרפרים, תוך היפעמות ממנה והתחקות אחריה, והיטמעות זו באה לידי ביטוי גם בחיבור בין הדימויים למוזיקת הרקע. הפסקול של הסרט מבוסס על שילוב בין קולות המשמיעה תינוקות בשנתה ובין צלילי נבל פטישים - כלי נגינה תאילנדי המכונה "נבל פרפר". קולות התינוקות, המעובדים באופן הנע בין מתוק למחריר, ערוכים כסאונד של כנפי הפרפרים המעופפים. הסרט כולו מתבסס על היופי עוצר הנשימה הכפול, זה של נופי האי הפראי וזה של להקת הפרפרים, הנמהל בהבוקי תמונה וסאונד מטרידים ואפלים המרמוזים על סכנה מאיימת. הווידיאו בנוי ויזואלית ואודיואלית כקרשנדו המגיע לשיאו כשצינה שבה נראה הילד כעומד לטבוע בכריכה, שגולגולת מונחת בקרקעיתה. האלמנט המטריד ביותר בעבודה הוא עצם העובדה שהילדים נמצאים באי ללא השגחה והעין היחידה של מבוגר אחראי, החוזרת ומופיעה לאורך הסרט, סכורה על ידי כנף של פרפר. שמה הסתום של העבודה מקבל כאן מובן ליטראלי - סכר משמעו חסימה, והמבט נחסם במעשה היברידי מצמרר של השתלת כנף פרפר אל מתחת לעפעפיים. על רקע תמונות הפריחה והתסיסה המרהיבות של החי והצומח, אורב, כעין דיסוננס משלים, המוות. הסופיות של החיים, הרף העין שלהם והמתחזרות המתבטאת בהולדת צאצאים, המשותפים כולם לפרפר ולאדם,

מתנקזים כאן לתחושת החרדה ההורית הכפולה - מהמוות של הילד, כמו גם מהמוות של ההורה ומהיעלמות ההשגחה ההורית.

בעוד אצל ארד מככב תרנגול אחד ומיוחד ואצל וייס מש-פחה קטנה של יעלים, אצל ניר מופיעה להקה של פרפרים המכילה אלפי פרטים ומתפקדת כגוף אחד. ה"חיה" בעבודה זו היא לא אחד אלא ריבוי. שאלת הריבוי בדיון בקשר בין אדם לחיה היא שאלה מרכזית. אצל דרידה, כפי שראינו, היא שבה ועולה כמה פעמים: כאשר הוא מבקר את השימוש במלה אחת, "חיה", לריבוי העצום של בעלי החיים; כאשר הוא מבטל את החיפוש אחר מאפיין אחד להיות אנושי ומשרטט את ההגדרה של האנושי כקונפיגורציה בלתי סגורה של מאפיינים מרובים ומשתנים; וכאשר הוא פוסל את התפישה של קו גבול אחד המבדיל בין אדם לחיה ומחליף אותו בגבול הטרונגי ומרובה. את כל זאת הוא עושה במסגרת מודל של השוואה ומתוך הפוליטיקה של ההבדל. שני עשורים קודם לכן זייל דלו ופליקס גואטרי, בדיון שלהם בקשר בין אדם לחיה, הציגו בספרם אלף מישרים מודל מסוג אחר, שאותו הם כינו becoming (היעשות). הניתוח שלהם מתמקד בתרבות - במיתולוגיה, במיתוסים, בספרות ובארכיטיפים - על שלל יצורי הכלאיים אדם-חיה או חיה-אחר החוזרים ומופיעים בה.²⁷ על דרך השלילה, becoming מאופיין בכך שהוא לא חיקוי, דמיון או זהות, לא סטרקטור רה, לא ייצוג אנלוגי או סדר סימבולי ולא מבוסס על יחסי שארות או קשר אבולוציוני. יותר מכך, הוא גם לא יחס. הוא לא המעבר מ-X ל-Y (מאדם לחיה או מחיה לאחר) ועם זאת הוא גם לא ישות או סובייקט כשלעצמו; כל היעשות גוררת היעשויות נוספות בתורן, לכן היא התהליך והיא התוצאה בעת ובעונה אחת; ובו בזמן, היא גם לא תהליך ולא תוצאה. "היעשות-חיה" (becoming-animal) היא הדבר עצמו, היא המציאות - ולא מציאות בדיונית אלא ריאלית לחלוטין.

על דרך החיוב, ל"היעשות-חיה" ישנם שני מאפיינים: ריבוי וברית. ריבוי מאחר שכל חיה היא להקה, ולא במובן של צורת התארגנות נמוכה יותר מו האנושית, של משפחה או מדינה, אלא במובן הישיר של ריבוי - כל חיה, כולל האדם, היא ריבוי כי היא תמיד מתקיימת בסימביוזה, כלור-מר - מתוך ברית עם בעלי חיים אחרים. התפישה שלנו את עצמנו ואת המינים והצורות האחרים של עולם החי כפרטים נבדלים, כישויות מוגדרות וסגורות, מצליחה להעלים את העובדה הביולוגית הבסיסית שלא רק שכל צורות החיים מתקיימות מתוך סימביוזה עם צורות חיים אחרות, אלא שהן גם מתקיימות הודות לה. "אינן כנראה בטבע שום מין שאינו מתקיים בסימביוזה עם מין אחר כלשהו", כותב הפנומנר-לוג אלפונסו לינגיס, "[...] בעלי חיים אנושיים מתקיימים בסימביוזה עם אלפי מינים של חיידקים אנאירוביים... הם הסוכנים השומרים על גבולותינו. המיקרואורגניזמים מש-משים סוכנים אמיתיים של ייחודנו כאורגניזמים - הם ולא 'צורה' אריסטוטלית כלשהי".²⁸ הברית היא, אם כן, סוג של קשר יסודי בתוך עולם החי, אבל ביחס למודל ה"היעשות" אין מדובר במתכונת של שארות או ברית שבין זכר לנ-קבה מאותו המין. נשאלת אפוא השאלה כיצד עובד מודל



ה"היעשות-חיה": אם הוא לא אבולוציוני ולא שאלה של חיקוי או שכפול, באיזה אופן הוא פועל? שהרי הברית נעשית בין מינים וסוגים שונים לחלוטין זה מזה, כל כך שונים שזה אנומלי. ואכן הדרך היחידה שבה הטבע פועל, על פי דלו וגואטרי, היא דרך הלא-טבעי. עיקרון הפעולה דומה לזה של מגפה, באמצעות הידבקות והתפשטות. "בעבורנו", הם כותבים, "יש יותר משני מינים [הכוונה לזכר ונקבה], יש מספר מינים כמספר סוגי הסימביוזות, יש מגוון של שונות כמספר האלמנטים התורמים לתהליך של ההדבקה [...]. אלמנטים אלה אינם יכולים להיות מובנים במונחים של פריון, אלא רק במונחים של היעשות. העולם אינו פועל באמצעות תורשה ויחסי שארות. כל מה שאנחנו אומרים זה שחיות הן ריבוי (להקה), וריבוי נוצר, מתפתח ומועבר על ידי הדבקה".²⁹

האנומלי, אם כן, הוא תופעה של גבול דינמי, הוא העמ' דה הלימינאלית של הברית והוא זה שמגדיר באופן דינמי את המידה והכמות של הלהקה, כלומר - של היעשות-חיה. ככזה, האנומלי הוא בו-זמנית חיצוני ופנימי, ויותר מכך, הוא זה שמחולל כל העת את הגבולות המשתנים של החיצוני והפנימי. במובן זה, מנגנון היעשות-חיה עומד בניגוד לסטייה שבה האנומלי הוא תמיד מחוץ למערכת, חורג ממנה. הסטייה קשורה יותר בשני המודלים היכולים להיתפש כ"פרימיטיביים" ביחס למודל היעשות-חיה, הלא הם ההיברידי והמטמורפוזה: הראשון הוא חיבור בין שתי ישויות נפרדות כדי ליצור ישות חדשה (כגון הקנטאור, הסאטיר וכל יצורי הכלאיים האחרים); והשני הוא הגלגול והמעבר מישות אחת לישות שנייה (כמו תיאורי המטמור-פוזות אצל אובידיוס). מבחינה חזותית, לריבוי ולשינוי צורה יש משיכה שקשה לעמוד בפניה, ותיאורים ויזואליים של יצורי כלאיים בכלל ושל אדם-חיה/חיה-אדם בפרט נפוצים בכל התרבויות ובכל הזמנים במשך ההיסטוריה. במיתולוגיה, גיה, בתיאולוגיה וגם במחשבה המטפיזית, להפוך-חיה תמיד היה בתחום הדמוני, האלוהי או המיסטי, כי רק כך אפשר להסביר את ה"סטייה", את מה שנתפש כבלתי אפשרי או כעל-טבעי: ריבוי צורה בו-זמנית או שינוי מהותי של צורה. לכן, המופעים החזותיים של יצורי הכלאיים גם הם נוצרו ונתפשו לרוב תחת ההקשרים הללו, לפחות עד לאמנות בת זמננו. כימינו, חזרתו של ההיברידי לכמה נתפשת בהקשרים חדשים הנוגעים לנושאים המרכזיים במחשבה הפוסט-מודרנית, כמו פוליטיקת הזהויות, פוסט-קולוניאליזם, שאלות של מין ומגדר או סוגיות מתחומי הביוטכנולוגיה, האקולוגיה וההנדסה הגנטית, שהם כולם קשורים באופיים יותר למודל "היעשות-חיה" מאשר להיברידי הקלאסי, גם אם ההופעה החזותית שלהם דומה.

שמה של העבודה, agriculturaldreams.com, שהיה גם שם תערוכת היחיד שבה היא הוצגה בגלריה רוזנפלד בתל אביב ב-2001,³⁰ מכוון להקשר הרחב של הקשר שבין טבע שדה (agri) = לתרבות (culture) ובמיוחד לתפנית שהוא מקבל בעידן הדוט.קום המביא עמו צורות חדשות של הדמיה, סימולציה והזרה, יחד עם שיאים חדשים של שליטה בטבע, זיהומו וניצולו. בו בזמן, שם היצירה מפנה לתחום הספציפי של חקלאות (agriculture), שהוא בעל תפקיד היסטורי מרכזי בקשר שבין אדם לחיה. החקלאות היא קו התפר במעבר שבין חיי בני האדם כצידים-לקטים, החיים עם החיה ולצדה, ובין ההשתלטות שלהם על החיה והביות שלה לצורכי תעבורה, סחיבה, עבודה, שמירה וכדומה; מעבר זה הוביל להסתכלות על החיה כמשאב שיש לנצל אותו וממנו נמתח קו עד לחקלאות התעשייתית של ימינו. אבל תהליך הביות והנרמול הזה גרר עמו תוצר לוואי נוסף ביחס לתפישת החיה, בכך שהוא התווה את קו הגבול שבין החיות הניתנות לביות ובין אלה שאינן כאלה. אלה שנשארו מחוץ לגדר, תרתי משמע, הוגדרו כחיות פרא, כחיותיות ומאיימות, וככאלה הן

באמנות הישראלית העכשווית גוף היצירה המקושר ביותר עם היברידיזם הוא זה של האמן **אלי גור אריה**. יצירתו כוללת פסלים וסביבות פיסוליות שהם תוצר של חיבורים מלוטשים ומושלמים בין ישים אורגניים מעולם הצומח והחי ובין חפצים מהתרבות החומרית האנושית, לרבות תוצרים של טכנולוגיות תעשייתיות מתקדמות והכלאות בינם לגוף האדם. ניסיון למקם את יצורי

אלי גור אריה
agriculturaldreams.com
 1994-2001, סניקה מעורבת
 142X58X33

Eli Gur Arie
agriculturaldreams.com
 1994-2001, mixed media
 142X58X33



נהפכו לנרדפות. ההגדרה של חייתיות נקשרה, אם כן, בלא הפרד בהוצאה מחוץ לנורמה - בהגדרתה כסטייה - והרחקה של החייתי מחוץ לגדר המשק היתה סינונימית להרחקה שלו מהאנושי בכלל ולאיום שהוא מעמיד בפניו. תהליך זה יצר זהות חברתית-מושגית בין חייתיות לכל מיניות "אחרת", שנתפשה כמאיימת על הסדר ההטרו-נורמטיבי, על מבנה המשפחה ועל יחסי שארות, ולכן הוגדרה בחברות ובזמנים שונים כהתנהגות חייתית. זו הסיבה שחוקרת המשפט והמגדר מרגוט יאנג מגיעה למסקנה שאחת הבעיות של המאבק הקווירי היא אימוץ ההגדרה של האנושי כמנוגד לחייתי. במאמר מ-2018 יאנג יוצאת בקריאה לניכוס מחדש ולביסוס של ברית בין החייתי לקווירי: "הקרבה שבין הנדחקים לשוליים, הסוטים והחייתיים", היא כותבת, "נובעת מהדיכוי וההדרה המשותפים שלהם על ידי החקלאות הקולוניאליסטית. מהעמדה המשותפת שלהם על אדמת הגבול של ממלכת האנושי, שבה נחרצות שאלות הנוגעות למי נחשב לאנושי ומי לחייתי, למי מותר לחיות ולמי למות. התביעה מחדש על החייתי מייצגת אם כן הצעה לדח-הומוניזציה שעל פיה במקום שהבעיה שלנו [של הקוויריים] היא בכך שאנחנו לא אנושיים מספיק, היא בכך שאנחנו אנושיים הרבה יותר מדי".³¹

שי זילברמן
ללא כותרת, 2013
קולאז', דיו וגרפיט על נייר
28X36

Shay Zilberman
Untitled, 2013
collage, ink and graphite on paper
28X36

שי זילברמן
ללא כותרת, 2015
קולאז', דיו וגרפיט על נייר
27X14.5

Shay Zilberman
Untitled, 2015
collage, ink and graphite on paper
27X14.5

דימויי הכלאיים באמנות העכשווית מופיעים לא פעם בהקשר של עיסוק במין ומגדר. מבחינה אמנותית, חזרתם קשורה בחזרתו לאמנות העכשווית של הקולאז' המודרני, שהומצא בתחילת המאה ה-20 ושפעולת ההכלאה ניצבת בבסיסו. גוף העבודה של **שי זילברמן**, במיוחד זה שהוצג בתערוכה "שנת צהריים נצחית" בגלריה עינגע בתל אביב ב-2014, עוסק בחיבורים לא-טבעיים לכאורה בין טבע לתרבות. בקולאז'ים העדינים שלו, שהם תוצר של פעולת חיתוך והדבקה ידנית דקדקנית מתוך ספרי צילום בשחור-לבן, נוצרות סביבות בעלות היגיון פנימי משכנע ביותר. החיבור, הנתפש בדרך כלל כסותר, בין מבנים של ארכיטקטורה מודרניסטית - נקייה מכל קישוט, פונקציונלית ורשמית באופייה - ובין תופעות טבע ונוף פראי פתוח ורחב ידיים - כמו מדבר, ים, סערה או צמחייה אקזוטית ופרועה - מתקבל כאן כאינטגרלי וטבעי ביותר. בכמה מהסביבות הללו נוטע זילברמן דמויות היברידיים של אדם-חיה. **כללא כותרת** מ-2013 (עמ' 19) מהלך אדם עם ראש צבי על רקע שורת בנייני משרדים, **כללא כותרת** מ-2015 (עמ' 18) מרחף מעל לבניין באוהאוס משרדי ראש של דמות שפניה הן הכלאה בין פני אדם לגוף פרוותי של חיה, ו**כללא כותרת (משפחה)** מ-2013 (עמ' 39) ניצבות בחזית ארבע דמויות על רקע שעטנו פנורמי המחבר בין ים סוער לרחוב אירופי ומעבר חציה מרומזר. קבוצת הדמויות המסודרת בעבודה זו בהעמדה קלאסית של תצלום משפחתי כוללת דמות אנושית אחת ושלוש דמויות היברידיים של גוף אדם, שלכל אחת מהן ראש חיה אחר: חמור, עכבר וציפור. מבט מקרוב מגלה שגם הדמות האנושית היא תוצר היברידי של ראש וגוף שנדמה כי אינם קשורים זה



העבודות על הקיר בגבהים ובגדלים משתנים גם היא חלק מהיצירה ונדמית לכתובה, לבניית משפט המורכב מדימויים. המפתחות לקריאת היצירה שלה נמצאים בתחביר - ברווח/אין-רווח שבין הדימויים, בסדר ההופעה שלהם ובטקסטים הנלווים הנכתבים בכתב יד בעיפרון ישירות על הקיר לצדם. ה"סיפורים" של פורת סוככים באזורי הדמדומים של מיניות ואלימות, של מראית עין, של קליפת המהוגנות, של השוליים החברתיים, של יחסי כוחות מגדריים, של ספק בין תאונה לרצח, של רגשות אשמה והשלמה ושל חיים ומוות. עיקר יצירתה הוקדשה בשנים האחרונות לטרילוגיה של תערוכות, שסיפור הרקע שלהן הוא מקרה של שוד ורצח של צלם שחי בברלין בשנות ה-20 של המאה הקודמת - שאותם יזמה ותיכננה נערה שהיתה אחת מקורבנותיו לניצול מיני. בשלוש העבודות - **כולם ידעו**, **ללא כותרת** ו**ללא כותרת** (כולן מ-2018, עמ' 21, 40, 42), מתוך התערוכה האחרונה בטרילוגיה שנקראה "המשפט" והוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות³² - נעשה חיבור בין דמות אדם לחיה. במרכז שלושתן

לזה - ראש אשה על גופו של גבר לבוש חליפה. ככל שמתבוננים בתשומת לב בשלוש העבודות הללו, הפרפורמנס המגדרי מתברר כעניין מרכזי בהן. הדמות בעלת ראש הצבי היא דמות גברית כמוכהק שהמגדר שלה מתאפיין בלבוש גברי, בקרני הצבי המתנוססות על ראשה ובפוזיציה ה"ציאה לעבודה" שבה היא ממוקמת; הפנים שמרחפות בשמים כמין אב עליון הן פני גבר עטורות זקן, כשבתפקיד הוקן מופיעה חיה פרוותית; ואילו מעשה החלפת הראשים האנושיים בראשי חיות בתמונה המשפחתית יוצר בלבול ואי-ודאות בנוגע למגדר ולגיל של כל אחת מהדמויות בנפרד ועקב כך מביא להתפרקות של המבנה המשפחתי כולו.

השפה האמנותית של **רונית פורת** מתבססת גם היא על הקולאז' הצילומי ועל מאגר דימויים הלקוח ממקורות שונים, אך נשען ברובו על תצלומי שחור-לבן ממסורת הפוטומונטאז' הגרמני של תחילת המאה ה-20. פורת הפכה את הניכוס, החיתוך והחיבור של קטעי תצלומים שונים לדרך לספר סיפור באופן חזותי. התלייה של

מופיע גוף אשה הנראה במצב לא-טבעי לכאורה: בשתיים מהן מדובר במצב פיזי - נערה בעירום ובעמידת ראש על מכשיר מקבילים, ומתעמלת-רקדנית בסלטה לאחור - ובשלישית נראית דמות אשה הלבושה עניבה וחליפה גברית כשהיא אוזחת בידה סיגריה (התצלום נעשה בשנים שבהן עישון סיגריות על ידי נשים נחשב בלתי ראוי והיה סמל להתנהגות מינית מופקרת). ככל אחת מהעבודות פורת מחברת בין דמות האשה לציפור שונה - יונה, חסידה ופלמינגו (בהתאמה).

הנוכחות של חיות ביצירה של פורת, ובמיוחד של ציפורים, אינה נדירה. "אני חושבת שיש הכי הרבה ציפורים בעבודות. יותר מצבאים, סוסים או ארנבים שגם הם נוכחים אבל לא כמו הציפורים", כותבת פורת. "כשאני חושבת על התפקיד של הציפורים בעבודות שלי, הרבה פעמים הן מסתירות את הפנים של הדמויות, הן לפעמים גם מנסות לעוף אבל לא באמת מצליחות. הן רואות הכל - יש להן מבט חד כמו בביטויים 'עיני נץ' או 'מבט הציפור' - אבל אנחנו לא מבינים מה הן אומרות. באופן כללי יש הרבה הסתרה בעבודות שלי, כמעט לא רואים עיניים או פנים, זאת אומרת שהזוהות לא ברורה וחמקמקה. אני מרגישה שהן מאפשרות לי לדבר על דברים באופן עקיף, לפעמים מדובר בזהות מורכבת ולפעמים הן משמשות למשהו שאני לא רוצה לחשוף או לדבר עליו ישירות כמו ארוטיקה או מיניות. בחיות לרוב אנחנו לא נדע לזהות אם זה זכר או נקבה - למשל, הפלמינגו מהתערוכה במוזיאון תל אביב מסתיר את זהות הדמות שהיא גברית-נשית".³³ החיבור אצל פורת בין גוף האדם לחיה, להבדיל מיצורי הכלאיים המוכרים לנו מתולדות האמנות, אינו חיבור אורגני בין שני גופים ההופכים לאחד באופן המבקש להעלים את עצם מעשה ההדבקה. להיפך, ההדבקות הן גסות וחושפות מראש את העובדה כי מדובר בחיבור מלאכותי. למעשה, הן יותר הצבה של שני גופים זה לצד זה או זה על גבי זה. אך דווקא מתוך הנוכחות הזרה והמזוהה הזאת של הציפורים נוצרת תמונה מאוונת או מגוננת במין מופע של הזדהות ואחוה בין חיה לאדם: היונה מבליטה את החזה ומכופפת את גופה במחווה דומה לעמידת הראש של הנערה; החסידה פורשת כנפיים וזוקרת את המקור כך שהיא עוטפת, מכילה ומשלימה את תנועת הריקוד של המתעמלת; והפלמינגו מסוכך ומגן על הדמות האנדרוגינית שבחליפה.

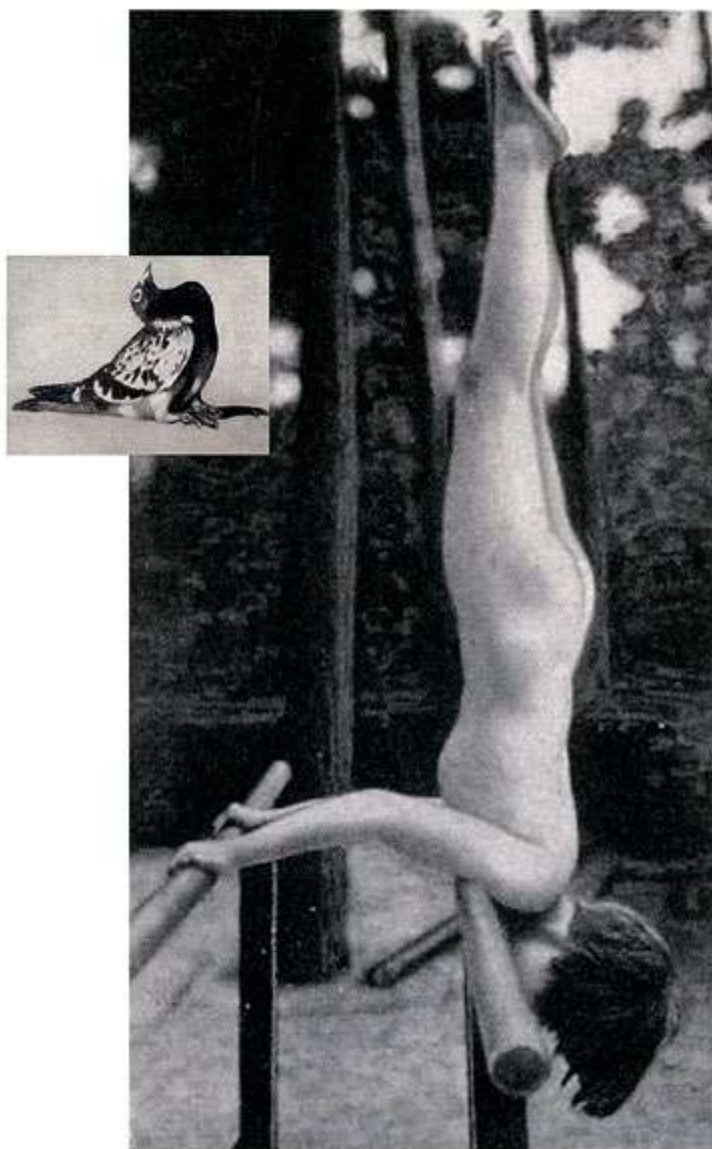
ארבעה גברים לבושים בחליפות משרדיות מתדיינים עם קוף גורילה האוחז באשה העומדת לצדו - זו הסיטואציה המפתיעה שבמרכז ציור גדול ממדים של **גיורא ברגל**, שכותרתו **ללא כותרת (גורילה באולפן)** (2004, עמ' 25). ההתדיינות בין שתי הקבוצות - הגורילה והאשה מצד אחד וחבורת הגברים מצד שני - יוצרת רושם כאילו מתקיים ביניהן משא ומתן שבו מנסים הגברים לשכנע את הגורילה לשחרר את האשה, בעוד היא עצמה נראית נינוחה לצד הגורילה ומפנה מבט חשדני דווקא כלפי חבורת הגברים. האסוציאציה העולה מהסצינה

הזאת שולחת אותנו ל"קינג קונג", סרטם של מריאן ק' קופר וארנסט שדסאק מ-1933, שבו גורילת ענק מתאהבת בדמות הנשית הראשית וחוטפת אותה בעוד חבורה של גברים רודפת אחריה, כל אחד ממניעיו הוא: ה"נסיך" המבקש לגאול באופן רומנטי את האשה מידי המפלצת, הסוחר המונע מבצע כסף ומוזהה פוטנציאל כלכלי במפלצת וגברים נוספים המצטרפים למרדף ממניעים רצחניים גרידא. שמו של הציור, המציין את העובדה שמדובר בגורילה באולפן, מחזק את הקשר לסרט המיתולוגי הזה, שבמרכזו היחס בין ה"אנושי" ל"חייתי" והדילמות הנובעות ממנו ונוגעות לשאלות של היררכיה, ניצול, תועלתנות, יחסים בין המינים וכדומה. שאלות אלה נהפכות לחריפות עוד יותר כאשר מדובר בקופי אדם, הלוא הן החיות הקרובות ביותר מבחינה גנטית לאדם. קרבה זו מציבה אתגר פרדיגמטי קשה במיוחד, שהוביל לאינספור תצפיות ומחקרים שנעשו במשך השנים על קופי העל במטרה להוכיח את השונה והדומה בינם ובין האדם; מחקרים אלה אף הובילו בשלב מסוים להתגבשותה של הצעה למתן זכויות אדם לקופי העל בהתבסס על הטיעון המטריד והבעייתי כי הם אנושיים יותר מבני אדם הסובלים מלקויות קוגניטיביות או ממחלות נפש חמורות - טיעון שרק מחזק את ביצורו של גבול אחד חד וחלק ומדיר בין האנושי ללא-אנושי, תוך שהוא חותך את מערך היצורים החיים בצורה חדשה, מוציא מחוץ למגרש את הלוקים במחלות נירולוגיות-נפשיות ומכניס פנימה את קופי העל.³⁴

המשוואה שמצטיירת מהציור של ברגל, המציבה בצדה האחד את הגברים ובצדה האחר את הקוף והאשה, ראויה לתשומת לב גם מבחינה מגדרית. לסובייקטיביות שנמנעת מהחיה יש תקדים היסטורי בסובייקטיביות שנמנעה מהאשה במשך ההיסטוריה האנושית ושהמאבק עליה עוד לא תם. מושג הסובייקט - או "הסכמה של הסובייקט", כפי שמכנה זאת דרידה - מושגת כולו אפריורית על זהות גברית. "מה שאני מכנה כאן סכמה או תמונה", אומר דרידה, "מה שקושר את המושג לאינטואיציה, מעמיד את הדמות הגברית במרכזו הקובע של הסובייקט. הסמכות והאוטונומיה מוענקות, באמצעות הסכמה הזאת, לגבר יותר מלאשה, ולאשה יותר מלחיה". דרידה עושה צעד נוסף כאשר הוא קושר את הסר בייקט לא סתם לגבר, אלא לגבר אוכל הבשר. "הכוח הגברי

רונית פורת
כולם ידעו, 2018
הדפסת פיגמנט ארכיונית
135X130

Ronit Porat
Everybody Knew, 2018
pigmented inkjet print
135X130



אך ניכר כי הם משלימים אותו וכי הוא והכוח היצירתי שלו תלויים בהם לחלוטין. "הקוף מסמל אינטואיציה והאשה מסמלת תשוקה", כותב זרגרי, "ואלה שני רגשות ארציים. הצייר זקוק לתשוקה ולאינטואיציה כמו גם להארה רוחנית-שכלית שבאה מכוח עליון (אותה מסמלים השמים והירח)".⁴¹ הקוף והאשה מופיעים כאן, אם כן, כסמלים אך כמו אצל ברגל, שניהם ניצבים באותו הצד של המשוואה ומתקיימת ביניהם אחווה, המתקוממת נגד עריצות התבונה המזוהה עם הגברי ולפיכך עם האנושי. במובן זה, אפשר לחשוב על הרחבת הקריאה של מרגוט יאנג מהברית בין הקוויר לחיה לברית בין האשה לחיה, וזאת לטובת היות קצת פחות בן אנוש.

בטבע אין עירום, רק בן אנוש הוא עירום. בשביל לדעת שאתה עירום צריך לחוש בושה. יותר מכך, האדם, כדי לדעת את עצמו, צריך לדעת להתבייש בעירום שלו. החיה, לפיכך, אינה עירומה בדיוק מפני שהיא עירומה; ואילו העירום אצל האדם אינו רק השלת הבגדים, אלא גם השלת הידיעה וניתן של ככלי המוסכמה ושל עכבות הבושה. בחלק גדול מהעבודות בתערוכה זו דמות האדם שלצד החיה מופיעה בעירום או בעירום חלקי. כך כפי שראינו אצל בועז ארד, אורי ניר, אלי גור אריה, רונית פורת ושרון זרגרי, וכך גם בעבודותיהם הבאות של **יואב הירש** ושל **רחל קיני**. אצל הירש, שרבים מציוריו כוללים תיאורים של בעלי חיים עם האדם ולצדו, נראה במרכז ציור שכותרתו **ילד ועורבים** (2010, עמ' 27) נער צעיר המיטיב מבט לצופה בעמידה פרונטלית כשהוא מציג את עצמו למתבונן במופגן, נושך בחולצתו המשוכה כלפי מעלה, חצי-עירום חצי-לבוש, במין התרסה ארוטית אנדרוגינית. משני צדי ראשו ישוכים על ענף שני עורבים שחורים, מתבוננים/לא-מתבוננים בו, נוכחותם הזוגית מגוננת ומטרידה בו-זמנית. אצל רחל קיני - בשלושת הציורים **ערימה גדולה**, **ערימה קטנה** ו**ערימה יפה**, מתעורכת הסיום שלה במדרשה לאמנות ב-2008 (עמ' 44-46) - הארוטיות גולשת לאורגיה יצרית, שבה מותכים בערכוביה גברים ונשים עירומים ולבושים, בעלי חיים גדולים כקטנים - זכרות, חמורים, נמרים, ציפורים, עכבישים ועכברים - יחד עם חפצים שונים ומשונים, בניינים שלמים, פירות וצמחים; כולם נוגעים, מתנגשים ומתמוזגים זה כזה ומזדווגים זה עם זה. גם אצל הירש וגם אצל קיני, לצד הנעורים, החיוניות, המיניות והארוטיות, שורה אווירה אפלה ומורכבית. העורבים השחורים אצל הירש מקושרים מאז ומעולם במיתולוגיה ובספרות להיותם משרי מוות או שליחי עולמות האופל, ואילו אצל קיני התבוננות קרובה מגלה כי הגופים הרבים המופיעים מבין ובתוך ה"ערימות" הם ברובם קטועים, מדממים, חלקי גוף או גופות, והילולת החיים נתפשת לפתע כהילולה של מוות.

הסופיות של החיים היא שותפות הגורל הפונדמנטלית שבין האדם לחיה ואולי דווקא בגלל זה המוות נהפך לתחום

של הזכר הבוגר, אב, בעל או אח, שייך לסכמה השולטת במושג הסובייקט, הוא אומר. "ואבל הסובייקט רוצה לא רק להיות אדון ובעלים בפועל של הטבע. בתרבויות שלנו הוא זה שמקבל את הקורבן ואוכל את הבשר".³⁵

גם פרנץ קפקא הבין את הגבריות הרצחנית הטבועה ללא הפרד בסובייקטיביות האנושית, וכאשר הוא מעניק לחיה, לקוף, את האפשרות לספר את הסיפור שלה בשם עצמה בסיפורו המפורסם "דין וחשבון לאקדמיה", הוא מלביש אותה בדמות גבר הנקרא "פטר האדום".³⁶ הקוף-גבר, העומד בפני חברי האקדמיה שהם כולם גברים ("מוריי ורבותיי"), מדווח להם על מגוון התנהגויות של שלל גברים אחרים שבהם הוא נתקל בחייו, רובן אכזריות וגסות, כולל בין היתר הבאתה בכפייה של שימפנזה נקבה לכלוב שלו כדי למלא את צרכיו המיניים; הקוף מבין את ההתנהגויות הללו ככאלה שעליו ללמוד ולחקות במטרה להפוך לבן אנוש. כך גם כאשר דמותה הספרותית של המרצה הנודדת אליזבת קוסטלו - בספרו של ג'י.מ קוטזי הנושא את שמה - בוחרת ללבוש את דמותו של הקוף "פטר האדום" בהרצאתה שלה על חיי בעל החיים, והיא מתארת אותה/אותו כלבושים בח' ליפה גברית, תיאור שאינו מופיע בסיפור המקורי: "עכשיו, כשאני כאן, כך פטר האדום אומר, במקטורן החגיגי שלי ובעניבת פרפר ובמכנסיים השחורים שלי, שחור גזור בהם מאחור כדי שהזנב שלי ייתחב דרכו (אני מסתיר אותו מכם, אינכם רואים אותו)".³⁷ מה שכן מופיע בסיפור המקורי של קפקא הוא דווקא רגע הורדת המכנסיים, שממנו מצטייר שוב הקשר שבין לבוש ועירום ובין האנושי והחיותי. "[...] שני כדורים פגעו בי", מספר הקוף על רגע לכידתו, "הפצע האחד היה בלחיי [...]. הכדור השני היה בירכיי, למטה ממותניי, זה היה פצע קשה ובעטיו הריני צולע מעט עד היום הזה. זה לא כבר קראתי במאמרו של אחד מריבוא הפוזוים המתנפלים עליי בעיתונים להנאתם, לאמור: הטבע הקופי שלי עדיין לא נעקר בי מן השורש; וסימן לדבר, בבוא אורח חים הריני אף לפשוט את מכנסיי להראות מקום חזירתי של אותו כדור בבשרי".³⁸

הסיפור "דין וחשבון לאקדמיה" של קפקא העניק השראה לתערוכת היחיד של האמן **שרון זרגרי**, "The Superstitious", שהוצגה בסדנאות האמנים בתל אביב ב-2008.³⁹ נקודת המוצא של זרגרי, שציירתו עוסקת רבות בגבריות ובמיוחד בגבר כאמן יוצר, היתה ההשוואה בין הקוף לאמן. "התערוכה החלה", הוא כותב, "עם הבידוד שחשתי כאמן העובד לבד בסטודיו, מנותק מהעולם שבחוץ, עם 'לינקים' שקיימים רק בראש שלי אבל לא במציאות. כמו אסיר בתא, או כמו חיה בכלוב. הצורך לצאת לשם, או כאמן הצורך להציג, אחרי תקופת בידוד ארוכה, הזכיר לי את סיפורו של קפקא".⁴⁰ הדיפטיך **אמן/צייר** (עמ' 22) כולל שלוש דמויות - גבר, אשה וקוף - המופיעות בעירום טבעי ונינוח המעמיד אותן כשוות ומסלק את הבושה וה"מהוגנות" אל מחוץ לתמונה. האיוון מופר בהצבת דמותו של הגבר, של האמן, כניצב מעל הקוף והאשה במרכז התמונה בנושא שלה. הקוף והאשה מתוארים כבני לווייה של האמן,





ניצבת ההכרה בדבר ההבדל/אי-הבדל שבין השניים. הפסלים עוברים תחת ידיו של מירון תהליך רב-שלבי שתוצאתו מציבה את הצופה בתהייה גם ביחס לחומר שממנו הם עשויים - עץ, פלסטיק או חומר פולימרי. אי-בהירות זו מהדהדת את הפליאה וההדהקה ביחס לחומריות המתכלה וכת החלוף של החיים עצמם.

הפרפר - אולי הסמל האולטימטיבי לשבריריות החיים ולארעיותם, ועם זאת גם לתחושת החופש וליופי שבהם - מופיע בכמה מעבודותיו של האמן **איתן בן משה**. המטמורפוזה - המאפיינת את מהלך חיי הפרפר מגולם-לוחל-לפרפר - היא גם מאפיינן חשוב בעבודותיו של בן-משה, שחומרי הגלם שלהן הם תרכיב של שאריות וחומרים תעשייתיים ואורגניים, המתגבשים לפסלים שנדמים כנמצאים על טווח שבין חי-לצומח-לדומם. הקשר בין האדם לפרפר מופיע גם הוא לא פעם בהקשר של מצבי ביניים: בין הפיתוי ללכוד, להקפיא ולשמר את היופי שלו ובין הרצון לשחרר אותו לחופשי. ככה הוא זכור לנו משיר הילדים "בוא אליי פרפר נחמד" של פניה ברגשטיין או מהתחושות הסותרות שבין רתיעה להתפעמות מול מגירות הפרפרים המשופדים במוזיאונים לטבע; וככה הוא גם מופיע בייצוגים בשפה המתארים מצבים של ריגוש ומתח כמו בכינוי "מתפרפר" או בכינוי "פרפרים בבטן". בפסל **לשחרר פרפר מ-2015** (עמ' 49), בן-משה ממקם את הפרפר בסביבה בלתי טבעית לו בעליל - בערבות הקרח. הפסל הוא יציקת זכוכית קריסטלית שבסיסו עשוי כערימה של שכבות קרח טקטוניות, שמתוכן מתרומם זוג כפות ידיים קרחוניות המשחררות לחופשי פרפר קפוא במעופו כאשר מעליהם זורח ירח מלא. היופי החי והמרהיב של הסצינה הזאת הוא תזכורת ליופי הצבעוני שניטל כאן מהפרפר והוחלף בהוד המוות שבקיפאון, בידיים המנותקות מגוף ובפרפר המנוטרל ממעוף כשהוא קפוא לנצח. הפרפר והירח עשויים גבס לבן, החומר המשמש לתבנית היציקה של הזכוכית, והשימוש בשני חומרי הגבס-פוליטיב הללו מדגיש את שרשרת יחסי התלות: התלות שבין האדם לחי, הנעילה בלופ של לפני-ואחרי, ומאזן האימה שבין כליאה לשחרור ובין חיים ומוות.

הסבוך ביותר ביחסי אדם-חיה. ראשית, מההיבט המוסרי הנוגע לגרימת סבל ומוות לחיה. הציווי "לא תרצח", על כל המשתמע ממנו (לא תפגע, לא תגרום סבל, לא תמית וכולי), לא כלל מעולם בדת ובמסורת המערבית את החיה כקורבן רצח, אלא אך ורק את האדם. גם בלבושו המשפטי הוא נוגע רק בהתעללות ובפגיעה שלא לצורך בחיה, תוך שהוא מחריג את הניצול של בעלי החיים למטרות האדם (כגון ניסויים וכדומה) וכמובן את תעשיית המוות של בשר המאכל. תעשייה זו תלויה כל כולה בהכחשה של היכולת של בעלי החיים לסבול ובהצדקה כי ההמתה שלהם אינה נחשבת לרצח. שנית, מההיבט הפיזי ומההבחנה בין בשר לבשר - כלומר, איזו גוויה רשאי האדם לאכול ואיזו לא. "יש לציין כי להכנת הבשרים אין במהותה מובן של עידון גסטרונומי", כותב בטאיי, "מדובר קודם כל בכך שהאדם אינו אוכל דבר בטרם יהפוך אותו לאובייקט. לפחות בתנאים הרגילים, האדם הוא בעל חיים שאינו משתתף במה שהוא אוכל. אך הריגת בעל החיים והתקנתו על פי רצונו אינה רק הפיכה לדבר-מה שללא ספק לא היה בתחילתו דבר, אלא גם הגדרה מראש של בעל החיים החי כדבר. ביחס למה שאני הורג, מבתר ומבשל, אני מאשר במשתמע שזה לא היה מעולם אלא דבר. הביתור, הבישול והאכילה של בשר האדם נחשבים לעומת זאת לתועבה. [...] אפילו המטריאליסטים הקשוחים הם עדיין כה דתיים שבעיניהם עדיין פשע הוא להפוך את האדם לדבר - לצלי אש, לתר-ביך... העמדה האנושית ביחס לגוף הינה סבוכה להדהים".⁴²

ההכחשה הגדולה ביותר, אם כן, קשורה בגוף ובעובדה הפיזיולוגית שכל בעלי החיים, כולל האדם, עשויים מאותה קבוצה של חומרים מתכלים כמו בשר, דם ועצמות. הפיזיולוגיה, הסטרוקטורה והחומרים של החיים הם מקור יצירתי עקבי ומתמשך לגוף העבודה של האמן **אוריאל מירון**. הנוכחות של יצורים חיים, שמהם הוא שואב את דימויו ואת תכניו, היא מרכזית וכוללת ביצירותיו, ועם זאת, נדירות הפעמים שבהן מופיע בעבודותיו דימוי פיגורטיבי מלא של חיה או אדם. בפסליו, כמו גם ברישומיו ובציוריו, הצופה מוצא עצמו ניצב פעם אחר פעם מול מה שוודאי לו כי כל כולו קשור לעולם החי ונובע ממנו, ובה בעת הוא לא יכול לזהות בעל חיים ספציפי. מירון מפרק ומרכיב, מערב בין פנים לחוץ, חותך, מדביק ומלטש, וחותר לעבר מבני יסוד צורניים אורגניים שצורתם הסופית מוכרת וזרה עד כאב. המלה הפשטה ביחס ליצירתו מקבלת משמעות כפולה: פסליו הם בעלי צורה מופשטת המזכירה שלדים ועצמות שהבשר הופשט מהם. אך בניגוד למופשט הגיאומטרי או האמורפי המודרני, שחתר לייצג את הרוחני באמצעות צורות יסוד היוליות, חתירתו של מירון מתמקדת בצורה הביולוגית הבסיסית ונעשית כל כולה בדגש על ההיבט החומרי. בעוד בפסליו המוכרים והמוזוהים עמו הדימוי לובש צורה של שלד שלם, הרי בשלושת פסלי הקיר - **קלופה** (2017, עמ' 50), **שוכך** (2017, עמ' 51) ו**לוחות צמיחה** (2019, עמ' 52-53) - מדובר במה שנראה כחלקי עצמות או מפרקים של בעל חיים בלתי מזוהה - אדם או חיה; זהו תענוע שבבסיסו

גיורא ברגל
ללא כותרת (גורילה באולפן), 2004
אקריליק על בד
140X160

Giyora Bergel
Untitled (Gorilla in the Studio), 2004
acrylic on canvas
140X160



יואב הירש
ילד ועורבים, 2010
אקריליק על בד
190X180

Yoav Hirsch
A Boy and Ravens, 2010
acrylic on canvas
190X180



לירון לופו
היום שאחרי (מוקדם בבוקר) (פרט), 2016
אקריליק על עץ לבד
39X100

Liron Lupu
The Day After (Early in the Morning) (detail), 2016
acrylic on plywood
39X100

האנושית המקיפה אותה אדישה לחלוטין למצבם. "הילדים והנשים שעברו בסביבה", הוא כותב, "והיו נושאים מדי פעם עיניהם אלינו - פשוט אותנו מעורנו האנושי".⁴⁵ רק כלב משוטט אחד, שהאסירים קראו לו בוכי והיה מופיע בכל יום במסדר הבוקר ומקבל את פניהם בשוכב לעת ערב, גילה סימנים להתנהגות מוסרית: "מקפץ ונובח משמחה. לגביו - וזה היה ברור לגמרי - היינו בני אדם".⁴⁶ מהאופן שבו החיות מופיעות ביצירותיו של לופו, כמו גם כוז של וולברג, נדמה כי זהו לא רק ערעור של תפישת עליונותו המוסרית של האדם, אלא גם הכרעה לטובת החיה. בעלי החיים כאן אינם משמשים כתוספת, כבני לווייה לאדם או כעדים ומבשרי בשורה בלבד, אלא כאלטרנטיבה שפוייה וכעין הוכחה חיה, תרתי משמע, למותר החיה. החיות בעבודות אלה נראות שלוות ומלכותיות; השתיקה שלהן מצטיירת כיתרון ולא כחיסרון, והמבט - המבט שלהן אומר הכל.

לראות את עצמנו מנקודת המבט של החיה יכול להיות קודם כל מביך ומבלבל - כפי שחש דרידה בהיותו עירום בחדרו עם החתול: "מחשבה אחת מהפנטת אותי: להתלבש, או לפחות לשים עליי משהו, או, מה שבעצם נחשב לאותו דבר, לברוח - כאילו שאני מברייח את עצמי מחוץ לחדר [...]".⁴⁷ אבל

לפניהם מונחות, כאילו היה זה הדבר הטבעי ביותר בעולם, שתי גולגולות אדם. בציור נוף/לווייה בעמק מ-2011 (עמ' 56-57) נראים בחזית שני כבשים וטלה נטועים בשדה על רקע שמי שקיעה כתומים, וברקע, לצד שני ברושים, נוסע טרקטור. מבט נוסף מגלה כי לטרקטור רתומה עגלה שעליה מונח ארון קבורה, ושיירת מכונות נוסעת אחריה. מקומו של העורב השחור אינו נפקד גם כאן והוא יושב על סלע וצופה במסע ההלוויה. בציור אחר ללא כותרת (עמ' 54, דימוי 2) מאותה שנה - שגם בו ניצבים בחזית כבשים ועיזים - נראה במרחק טנדר אדום ולצדו שני גברים מכים בכעיסות ובאלה גבר שלישי השוכב על האדמה. אחד הגברים המכים אחוז רובה בידו והוא נראה כחובש כיפה.

החל ב-2011 לופו מצייר קבוצה גדולה של ציורים המתארים את חיי המתנחלים בגדה המערבית ואת מעשיהם (עמ' 54-55). על רקע נופים כפריים פסטורליים, גגות אדומים ושדות רחבים, הם נראים מעבדים את האדמה מחד גיסא ומבריחים את תושביה הפלסטינים מאידך גיסא; חוגגים את תנובתה כשהם אווזים בסלסילת ביכורים ביד אחת ובנשק ביד שנייה; שותלים וזורעים בצד אחד ושורפים מטעי זיתים בצד שני. ובתוך ובין כל אלה מפורזות גולגולות, מנקרים עורבים ובכל מקום ניצבים בעלי חיים כעדים שותקים וחסרי אונים לנוכח מחוות האימים הללו. כך גם בתצלומיו של הצלם פבל וולברג, שתיעד במשך שנים את שגרת הכיבוש בגדה המערבית, נראים לעתים בעלי חיים כמי שנקלעו בעל כורחם לפריימים ולסיטואציות האלימות המתוארות בהם. למשל, שתי העיזים הלבנות בתצלום מ-2012 שצולם בתופח שבנפת חברון (עמ' 31). בחזית התצלום נראה עצור פלסטיני קשור עיניים מובל על ידי חייל חמוש וממוגן, כשברקע ישובה על הארץ קבוצת גברים פלסטינים מעוכבים, ועל מדרגות הבניין הסמוך עומדות שתי העיזים וצופות במתרחש. צחות וטהורות, הן ניצבות שם כרואות ואינן נראות, כמעט כמו התגלות שנחשפה רק בעת פיתוח התמונה ומקנה לה זווית בלתי צפויה. נוכחותן האגבית מעצימה את הזעזוע ואת התוכחה לנוכח הפעילות האנושית, או שמא נכון יותר לומר הבלתי אנושית, המתועדת בתצלום.

מנוכחותם השותקת והמצטברת בסיטואציות מסוג כזה של בעלי החיים מתנסח ערעור יסודי על תפישת מותר האדם על החיה ובמיוחד על תפישת עליונותו המוסרית. החיה נחשבת תמיד חסרת מצפון וחסרת יכולת להבחין או לפעול במובן המוסרי. לוינס, שמיקם את המוסר במפגש עם ה"אחר", הניח את ה"אחר" כאנושי בלבד וכרך אותו בלא הפרד בפנים האנושיות ובדיבור. בכך הוא הציב את החיה מחוץ לגדר של התחום האתי,⁴³ אבל אפילו אצלו נוצר סדק שדרכו נכנס כלב קטן אחד. בחיבורו הקצר "לכל הכלבים שבעולם" או הזכות הטבעית⁴⁴ לוינס חוזר לזמן היותו אסיר יהודי במחנה עבודה בגרמניה הנאצית ומתאר את קבוצת האסירים היוצאת יום-יום לעבודה בכפייה ואת כל הסביבה

המורכביות מרחפת גם מעל ציוריו של האמן **לירון לופו**, שבעלי החיים והמקום שלהם בחיי האדם הם נושאים מרכזיים ביצירתו. רבים מציוריו מתארים ילדים, גברים ונשים בסביבה כפרית על רקע שדות רחבי ידיים, כשביניהם, לצדם וברקע שלהם ניצבים ומשוטטים בעלי חיים: חמורים וכלבים, כבשים ועיזים, חתולים ועורבים. במבט ראשון הסצינות נתפשות כאידיליות, כתיאור פנטסטי הקושר בין אדם לאדמה, בין בני אנוש לטבע ולחי הסוכב אותם. אך מבט נוסף חושף את הקלוקל והעיוות המחלחלים פנימה ואת האכזריות, האלימות והמוות האורבים בכל פינה. בציור מ-2006 (עמ' 28), שכולו מתיקות, נראית ילדה אוחת מגש עם קעריות גלידה על רקע שדה צהוב וכלבלב חמוד ברקע, אך למרגלותיה, כמו פוצע את התמונה, ניצב עורב שחור על גבי אבטיח מדמם ויחד הם נראים כמין סימן או אות אפל המהדהד את שם הציור, הקיץ האחרון. בציור אודה לנעורים, גם הוא מ-2006 (עמ' 54, דימוי 3), נראים שלושה צעירים ישובים בשדה על רקע קו אופק כפרי ושמים כחולים, מנגנים בכלי נגינה כחוגגים את נעוריהם. למרגלותיהם מתמתח חתול אך ניצבים גם שני עורבים שחורים שאחד מהם מנקר את כף רגלו החשופה של אחד הנערים, ועל השולחן

לירון לופו
הקיץ האחרון, 2006
אקריליק על בד
36X35

Liron Lupu
Last Summer, 2006
acrylic on canvas
36X35





פבל וולברג
תברון, תופת, 2002
הדפסת פיגמנט ארכיווית
60X90

Pavel Wolberg
Tufah (Hebron District), 2002
pigmented inkjet print
60X90

בעוד אצל וינשטיין מדובר תמיד בחיות מבויתות, אצל אפרתי אלה חיות הים והגזנגל. הלווייתן מופיע בשני רישומים (שניהם ללא כותרת, 2001, עמ' 65) - באחד עומדת לצדו דמות אדם כלוחשת לו סוד ובשני היא מלטפת את ראשו המונח בחיקה. הקופים מופיעים גם הם בשני רישומים שונים (שניהם ללא כותרת, 2001, עמ' 64), שבהם הם נראים משתובבים, משחקים ואוחזים ידיים עם דמויות בני אדם. ברישום אחר ללא כותרת (2001, עמ' 33) נראית במרכז אשה גדולת ממדים, גופה בנוי כעין טיפת מים שקופה שבחלקה התחתון והקעור מתעסלת דמות של גבר שמעליו מרחפים בחלל הבטן פיל, אריה, ג'ירפה ודג.

האשה כמכילה - ככלי כיבול או בסימביוזה משלימה שבה קשה לדעת היכן נגמר האדם ומתחילה החיה או להיפך - מופיעה באופנים שונים ביצירותיהן של גילית פישר, של שחר יהלום ושל מיה פרי. העבודה דבורה על האישון (2010, עמ' 70) של פישר היא פורטרט פנים של אשה צעירה, ראשה נטוע בסבך צמחייה שבה משתלב שיערה הצהוב והסתור. שפתייה צבועות באדום עז, אותו אדום הנמשך במשיכת מכחול רחבה מעל ראשה. התמונה כולה נראית סוערת, רוטטת, כמעט עולה בלהבה. הראש ניצב פרונטלית בעוד המבט בעין הימנית מוסט הצידה ואילו העין השנייה מגלמת סימביוזה מפתיעה בין אשה לדבורה. האישון השמאלי הוא תפרחת צבעונית ועגולה, שבמרכזה מונחת בכנפיים פרושות דבורה יחידה הנראית עסוקה ביניקה של צוף היישר מפניה של הצעירה. הדבורה והאשה מתאורות במין חיבור פיזיונומי-זואולוגי ונדמה שהן מקיימות ומוזינות זו את זו, ובוודאי משלימות האחת את השנייה. החיבור ההדוק הזה, כמו גם המחשבה על פעולת היניקה, מקנים לסיטואציה כולה הקשר אמהי. פורטרט פנים חלקי או "שבור" של אשה צעירה המושלם באמצעות בעל חיים המוצמד או "מודבק" אליו הוא דימוי חוזר בסדרת עבודות מונופרינט שיצרה

שחר יהלום בשנים 2014-2015. בחציה התחתון של עבודה ללא כותרת (עמ' 68) נראה במאוזן פרופיל של פני אשה בלבן, שעליו שרוע חתול שחור בהתאמה מלאה לשקעים של המצח והאף וכאופן כזה שהחתול והאשה, במערך של נגטיב-פוזיטיב מדויק, נראים כמשלימים זה את זה במדויק. בעבודות אחרות (כולן ללא כותרת, עמ' 68, 82) המערך המובנה הזה מתפרק כך שחלקי הפנים והחיות מתערבבים ללא הבדל זה עם זה - עיניים נושקות למקור ציפור, שיער מסתלסל עם לשון זיקית, וסנטר מונח על חתול. עבודה נוספת (ללא כותרת, 2014, עמ' 69) היא יוצאת דופן בסדרה: נראית בה דמות אשה עירומה ישובה על גבו של חתול השוכב מכורבל. התמונה, שהיא מעין מערך רישומי הפוך מזה של התרנגול גורדון הניצב על ראשו של בועז ארד, מובילה לתוצאה דומה באופן שעולות ממנה תחושות של נינוחות טבעית, אמון ואינטימיות גדולה בין החתול לאשה.

המבט של החיה על פי דרידה הוא הרבה מעבר לכך, המבט של החיה הוא מבט מכונן: "בתהום המבט של החיה", הוא כותב, "נמצא הגבול של האנושי: הלא-אנושי או א-אנושי. הסוף של האדם, כלומר, מעבר הגבול שממנו מעז האדם בע' ליונתו להכריז את עצמו על עצמו, ובזאת לכנות את עצמו בשם שהוא מאמין שהוא נתן לעצמו".⁴⁸ המבט של החיה הוא סף וכזוה הוא לעולם חמקמק. "בעל החיים", כותב בטאיי, "פותח בפניי עומק המרתק אותי וקרוב אליי. עומק זה אני מכירו, כמובן מסוים זהו עומקי שלי. הוא גם מה שחומק ממני למרחק הרב ביותר, מה שעושה אותו ראוי לשם הזה, עומק שמשמעו המדויק הוא מה שחומק ממני. [...] משהו ענוג, חשאי וכאוב לא-אדע-לכנותו מתמשך מאינטימיות הניצוץ המבליח בנו אל המחשכים החייתיים. כל מה שאני יכול בסופו של דבר לטעון הוא שמראה שכזה, המשקיע אותי בחשכת הלילה ומכה אותי בסנוורים, מקרב אותי אל הרגע שבו - כרי לי עתה הדבר - הבהירות המובחנת של התודעה תרחיק אותי, בסופו של דבר, למרחק הרב ביותר מן האמת הבלתי-ניתנת-להכרה-הזאת שבמגע עם העולם מופיעה לפניי ומיד חומקת".⁴⁹

תחושת הקרבה לבעלי חיים, אהבת הנפש שבאה לידי ביטוי לא רק ברגשות חמלה אלא גם ברגשות ידידות, נאמנות ואחוזה, ובמקרים רבים בתחושת העדפה של השהות עמם על פני השהות עם בני האדם, היא מוטיב חוזר בכמה מהיצירות הבאות. בעבודת הווידיאו מרסדס (2016, עמ' 63) מבקש פהד חלבי להפנות ורקור למצבי האבסורד הנובעים מפיצול הזהות שהוא חווה. חלבי הוא אמן ממוצא דרוזי, בוגר מערכת החינוך הישראלית המתגורר זה שנים בגרמניה וחי בין שלוש תרבויות ושלוש שפות - ערבית-עברית-גרמנית. מצב זהות היברידי זה משפיע על כל מהלך חייו, מאירועים גדולים ומכריעים ועד אפיודות יום-יומיות פשוטות כמו השאלה באיזו שפה עליו לפנות לכלב שלו. בווידיאו נראה ונשמע חלבי כשהוא מדבר אל הכלב בשלוש השפות במעורב. ניכר כי עובדה זו מעוררת בכלב בלבול רב ואי-שקט והוא מתרוצץ, נובח ומסרב לשתף פעולה. הסרט הקצר בן ארבע הדקות אינו אלא תמונה נוגעת ללב, שבה חלבי בוחר לשתף ולחלוק את הקושי האישי שלו עם נפש קרובה ואהובה עליו - עם כלבו - ואילו זה מצדו מתקשה לעמוד בהתנסות הזאת. העבודה ללא כותרת (2001, עמ' 8) של גל וינשטיין היא פורטרט פנים כפול של נער וכלב, ראשיהם קרובים זה לזה, גופם צמוד, מבטו של הכלב מופנה לצופים ואילו הנער מפנה מבט רך ואוהב כלפי הכלב. היצירה, שהיא חלק מסדרת פורטרטים דומים שיצר וינשטיין, עשויה בטכניקה הייחודית לו, באמצעות הדבקה של צמר פלדה, והיא יוצרת אחידות ושוויון, הן מבחינה חומרית ונפחית והן מבחינה קונספטואלית, בין הנער לכלב. מן ההסתפקות בתיאור ישיר של סצינה רגילה וסתמית לכאורה מצטייר קשר טבעי ועמוק בין שני היצורים החיים המתוארים בה. הטבעיות של ההימצאות יחד - של החיים זה לצד זה, זה עם זה ואפילו זה בתוך זה - חוזרת לאורך כל יצירתו הרישומית של האמן יואב אפרתי.



יואב אפרתי
ללא כותרת, 2001
עפרונות צבע על נייר
22X18

Yoav Efrati
Untitled, 2001
brown pencil on paper
22X18

האינטואיציה הנשית נתפשה תמיד כניגוד לרציונליות הגברית הקשורה קשר הדוק לוורבאליות. התבונה והשפה נמצאות בלב לבו של הטוען הלוגי על אודות ההפרדה בין אדם לחיה. דרידה בביקורת שלו על הטוען הזה אינו מסתפק בהצבעה על כך שמדובר בקפיצה חסרת ביסוס מהיכולת לעקוב אחר עצמך - לתיקוף של עצמך; הוא אף טוען שהחיה פשוט סירבה לעשות את הקפיצה הזאת. "אף אחד מעולם לא שלל מהחיה את היכולת למעקב עצמי, לעקוב אחר עצמה או לשחזר מסלול לעצמה. ללא ספק, הבעיה הקשה ביותר שוכנת בעובדה שהיא סירבה לכוח להפוך את העקבות הללו לשפה ורבאלית, לקרוא לעצמה באמצעות שאלות ותשובות דיסקורסיביות, סירבה לכוח של מחיקת העקבות שלה עצמה".⁵⁰ המתח בין מילוליות ובין א-מילוליות כשתי דרכים שונות ליצירת משמעות הוא שניצב בלב סדרת עבודות של **נעמי סימן-טוב**, שעליה היא עובדת בעשר השנים האחרונות. כל עבודה בסדרה היא הלחם בין ציור מופשט על בד ובין העתק מוגדל של כתבות עיתונאיות על טיפול, ריפוי והצלה של בעלי חיים שנמצאים בסכנת הכחדה. בשלוש העבודות מתוך הסדרה שנמצאות באוסף מופיעות, למשל, הכותרות: **שוחררו יחמורים לשמורת נחל הכזיב** (עמ' 60), **אחרי ארבעים שנה: הצבים הרכים חוזרים הביתה לנחלי החוף** (עמ' 61) ו**להציל את בת הים הגדולה** (עמ' 59). על הדואליות שבעבודות כתב קולקטיב האוצרים Fountain, שהציג את הסדרה בתערוכה "פינת החי" בגלריה פיין 3 בתל אביב. "המבט מופנה לצד אחד, כדי שלא נראה מה מתרחש בצד השני. האדם שנוגע, בורח מן הנגע שבנגיעתו. המציל הוא המכחיד. המפגש הטראומטי בין בני האדם לבין החיות מציף את אימת המפגש מעלה הגירה של האדם עם עצמו. האדם והחיות לכודים יחד בפינת החי, ומציל אין".⁵¹

סימן-טוב בוחרת במכוון מצד אחד בהרחקה של הממד הרציונלי-מילולי ומצד שני בשימת דגש על פעולות הטיפול וההצלה, כלומר, על האחוה הא-מילולית האפשרית שבין האדם לחיה. כך גם אליוזבת קוסטלו של קוטזי בהרצאתה על החיות מעדיפה לנסח את המאחד בין אדם לחיה ולהתייחס אליהם כמי שיחדיו חולקים את הוויית הציורים החיים - את היותם נפש חיה בעולם: "Cogito, ergo sum" [אני חושב משמע אני קיים] וזו נוסחה שתמיד היתה לי לא נוחה. היא אומרת שיצור חי שאינו עושה מה שאנחנו קוראים לחשוב, הוא איכשהו יצור מדרגה שנייה. מול החשיבה, ההגות, אני מעמידה את המלאות, את הגילום, תחושת ההוויה - לא הכרת עצמך כמין מכונת הגייה רחנית החושבת מחשבות, אלא להיפך, התחושה - תחושה אפקטיבית מאוד - של היותך גוף עם איברים שתופס מקום בחלל, של היותך חי לגבי העולם".⁵²

שלושה גופים שתופסים מקום בחלל עומדים במרכז עבודת הווידיאו של **חן כהן** ללא כותרת (עם כלבים) (2017, עמ' 35): האמנית עצמה נראית בה ישובה

החיבור בין האשה ובין החיה הוא תמה מרכזית ביצירתה של **מיה פרי**. בעבודותיה חוזר ומופיע דימוי של אשה, לרוב בעירום, ולצידה חיה - לפעמים עכבר, לפעמים ארנב, לפעמים כלב. זו יכולה להיות בכל פעם חיה אחרת, אבל החיבור במהותו הוא אותו סוג של חיבור - המופיע תמיד על רקע אינטימיות ומיניות אך כאלה הכרוכות בפגיעות ובהרדה, בבדידות ובכאב (הבאים לידי ביטוי גם בשמות העבודות); חיבור המתגלה כמקור של נחמה, של ביטחון והגנה, של חברה ושל תיקון, כפי שאפשר לראות בקבוצה של יצירות מהשנים 2020-2021 שהוצגו בגלריה חנינא בתל אביב. בעבודה **הבטחתי לא ליצור איתך קשר יותר** (עמ' 34) נראית אשה זוחלת על פני דמותו של ארנב ורדרד, בכמה את **בוודאי בודדה** (עמ' 32) אשה וכלב מחובקים במיטה, במוגנות זה צורך (עמ' 67) אשה וכלב עומדים זה לצד זה והכלב נראה כשומר על האשה, בהתנהגות חיייתית מוזרה (עמ' 66) אשה ישובה וראש של ציפור גדולה נשען על כתפיה ו**בצופה אסון** (עמ' 66) עדר של איילים דוהר על פני פורטרט עצמי של האמנית. ביצירות אלה הקשר עם החיה, הממשית או הדמיונית, הוא חושני ותרפויטי באופיו, האשה נאחזת בו כבגלגל הצלה ובו בזמן שואבת ממנו כוחות ונמלאת חיים.

מיה פרי
כמה את בוודאי בודדה, 2021
נואש, צבעי מים ודיו על נייר
20X15

Maya Perry
How Lonely You Must Be, 2021
gouache, watercolor and ink on paper
20X15





שבין הגלוי לנסתר ובו נראית אשה היושבת בפנים חתומות בפתח בית המקדש כשמשני צדיה העמודים יכין וכוּעו. הסיפורים והאגדות הקשורים בדמותה של הכהנת הגדולה כורכים בין כמה דמויות נשיות מיתולוגיות ותיאולוגיות מתרבויות ותקופות שונות, כמו האפיפיורית יוהנה, מריה הקדושה, סופיה אלת החוכמה, אתנה היוונית, סרסואטי ההודית, איזיס המצרית או דבורה הנביאה העברית.⁵³ לכל הנשים האלה מיוחסים תכונות מיסטיות וחזיונות ולחלקן מיוחסים כוח מרפא וקשר מסתורי ועתיק יומין עם בעלי חיים. כהן עצמה מציינת את המיתולוגיה הפרסית, הרואה בכלב בעל חיים קדוש המלווה את אלת הרפואה ותופשת את הליקוק שלו כבעל אפקט מרפא, כמקור השראה ליצירה זו.⁵⁴

אך לצד ואולי עוד לפני ההקשרים המיסטיים והמיתולוגיים הללו - המחזירים אותנו לתחילתו של מאמר זה ולפעולה השאמאנית של בויס וזאב הערבות - ישנו ההיבט הקונקרטי והפיזי. הסצינה משדרת בעיקר את טבעיות הימצאותם של שלושה גופים עירוניים בחלל הקשורים ומחוברים זה לזה, ונוכחותם הישירה, הגלויה והחשופה כמו ממחישה את היות שלושם חיים באותו אופן בנוגע לעולם. מה שמפתיע בווידיאו של כהן הוא ההיפוך הכפול של החלוקה המסורתית של סימני החיוניות: ההיפוך הראשון הוא בתחום החירות - אף על פי שהכלבים "קשורים" לאדם, הוא לא שולט בהם; להיפך, מאמץ השליטה של האמנית מופנה כל כולו כלפי עצמה וכלפי גופה, בעוד הכלבים חופשיים לעשות כרצונם ואחד מהם אף משתחרר בשלב מסוים ויוצא מן הפריים. ההיפוך השני הוא בתחום הקול - ביכולת להשמיע קול נעשתה תמיד הפרדה כשהיכולת הוורבאלית לענות שויכה תמיד רק לאדם ונחשבה ליתרוננו.⁵⁵ "בימי קדם", ממשיכה לספר לנו אליזבת קוסטלו, "היה קול האדם, שהורם בתבונה, מעומת עם שאגת האריה וגעיית הפר. בני אדם יצאו למלחמה באריה ובפר, ולאחר דורות רבים ניצחו במלחמה הזאת ניצחון גמור. כיום אין עוד ליצורים האלה שום כוח. לבעלי החיים נותרה רק השתיקה שלהם ובה הם מתייצבים מולנו. דור אחר דור, בגבורה מסרבים שכוינו לדבר איתנו".⁵⁶ והנה דווקא האדם בווידיאו של כהן, או במקרה זה בת האדם, מופיעה שתוקה ודוממת, סגורה בתוך עצמה וכפני העולם, אינה עונה ואינה מגיבה, ואילו הכלבים מלאי חיוניות, מתנועעים ונוכחים, ערניים ומגיבים; לא, לא רק מגיבים, הם מדברים ועונים, מקיימים תקשורת מלאה במבט ובקול עם הצופה - הכלבים שוברים שתיקה.

בעירום מלא ללא תנועה, פרונטלית, בעיניים עצומות כשידיה פרושות לצדדים, ומורועותיה נמשכים שני צינורות סיליקון רפואיים המחברים אותה לשני כלבים תאומים. מאחוריה מתנוסס דימוי מצולם גדול ממדים של אותם כלבים כשהם ישובים זה מול זה בתנוחה זהה. הסצינה כולה, הדימוי המצולם שברקע כמו גם אופן הצבתם של הכלבים, מתייחסת לעולמות מיתולוגיים קדומים, לטקסים של קבורה ומוות, לדמויות של אלים ולתורות הנסתר. האלים אנוכיים וסת מהמיתולוגיה המצרית מתערבבים כאן עם קרברוס מהמיתולוגיה היוונית ואורתוס מוז הרומית - כולם קשורים בדמותם של כלבים או תנים וכולם ממלאים תפקידים של העברת נשמות המתים לעולם הבא ושמירה על שערי השאול. ההעמדה כולה מזכירה גם את קלף הכהנת הגדולה - קלף מספר 2 בסדרת קלפי הטארוט המסמל את הסתירה והמתח

מיה פרי
הבטחתי לא ליצור איתך קשר יותר, 2021
נואש, צבעי מים ודיו על נייר
15X20

Maya Perry
I Promise Not to Contact You Anymore, 2021
gouache, watercolor and ink on paper
15X20





אורי ניר
סכר פרפר, 2017
וידיאו, 25 דק'

Uri Nir
Dam Butterfly, 2017
video, 25 min



שי זילברמן
ללא כותרת (משפחה), 2013
קולאז', דיו וגרפיט על נייר
30X22

Shay Zilberman
Untitled (Family), 2013
collage, ink and graphite on paper
30X22

רונית פורת
2018, כולרת,
הדפסת פיגמנט ארכיווית
70X56.2

Ronit Porat
Untitled, 2018
pigmented inkjet print
70X56.2





רונית פורת
ללא כותרת, 2018
הדפסת פיגמנט ארכיונית
142X225

Ronit Porat
Untitled, 2018
pigmented inkjet print
142X225



רחל קיני
 ערימה יפה, 2007-2008
 אקוורל ודיו על נייר
 53X31

Rachel Kainy
 Beautiful Heap, 2007-2008
 aquarelle and ink on paper
 53X31



רחל קיני
 ערימה קטנה, 2008
 אקוורל ודיו על נייר
 39X28

Rachel Kainy
 Small Heap, 2008
 aquarelle and ink on paper
 39X28

רחל קיני
ערימה גדולה, 2008
אקוורל ודיו על נייר
56X76

Rachel Kainy
Big Heap, 2008
aquarelle and ink on paper
56X76





איתן בן משה
לשחרר פרפר, 2015
זכוכית ופס
80X160X80

Eitan Ben Moshe
Free a Butterfly, 2015
glass and plaster
80X160X80



אוריאל מירון
 2017 שוכך
 עץ בוק צבוע ומוכתם
 35X95X77

Uriel Miron
 Lean-To, 2017
 stained and painted beech wood
 35X95X77



אוריאל מירון
 2017 קלופה
 עץ אדר צבוע
 59X30X18

Uriel Miron
 Rind, 2017
 painted maple wood
 59X30X18



אוריאל מירון
לוחות צמיחה, 2019
עץ אדר מוכתם
132X172X18

Uriel Miron
Growth Plates, 2019
stained maple wood
132X172X18



8



5



3



9



6



4



7



1



2

<
 לירון לופו
 נוף/לוויה בעמק, 2011
 אקריליק על בד
 40X50

 Liron Lupu
 Landscape/Funeral in
 the Valley, 2011
 acrylic on canvas
 40X50

לירון לופו
 1. דרבי מס' 4, 2014, אקריליק על בד, 45X60
 2. ללא כותרת, 2011, אקריליק על בד, 25X40
 3. אודה לנועורים, 2006, אקריליק על בד, 29X35
 4. נוף (רועה גרמני), 2014, טכניקה מעורבת על עץ לבוד, 10X18
 5. דחפור, 2013, טכניקה מעורבת על עץ לבוד, 35X35
 6. שיר היונה, 2018, אקריליק על בד, 40X60
 7. נוף, 2014, טכניקה מעורבת על עץ לבוד, 20X50
 8. המרדף, 2013, אקריליק על בד, 35.5X49.5
 9. תור, 2018, אקריליק על בד, 50X35
 Liron Lupu
 1. Derby No. 4, 2014, acrylic on canvas, 45X60
 2. Untitled, 2011, acrylic on canvas, 25X40
 3. Ode to Youth, 2006, acrylic on canvas, 29X35
 4. Landscape (German Shepherd), 2014, mixed media on plywood, 10X18
 5. Bulldozer, 2013, mixed media on plywood, 35X35
 6. The Dove Song, 2018, acrylic on canvas, 40X60
 7. Landscape, 2014, mixed media on plywood, 20X50
 8. The Chase, 2013, acrylic on canvas, 35.5X49.5
 9. Dove, 2018, acrylic on canvas, 50X35





נעמי סימן-טוב
 להציל את בת הים הגדולה
 (מתוך הסדרה "פינת החי"), 2010-2021
 טכניקה מעורבת, הצבת קיר
 90X185X24.5

Naomi Siman-Tov
 Save the Great Mermaid
 (from the series "Pet's Corner"), 2010-2021
 mixed media, wall installation
 90X185X24.5

נעמי סימן-טוב
אחרי ארבעים שנה (מתוך הסדרה
"פינת החי"), 2010-2021
טכניקה מעורבת, הצבת קיר
70X155X13

Naomi Siman-Tov
After 40 Years (from the
series "Pet's Corner"), 2010-2021
mixed media, wall installation
70X155X13



נעמי סימן-טוב
יחמורים (מתוך הסדרה
"פינת החי"), 2010-2021
טכניקה מעורבת, הצבת קיר
64X167.5X20

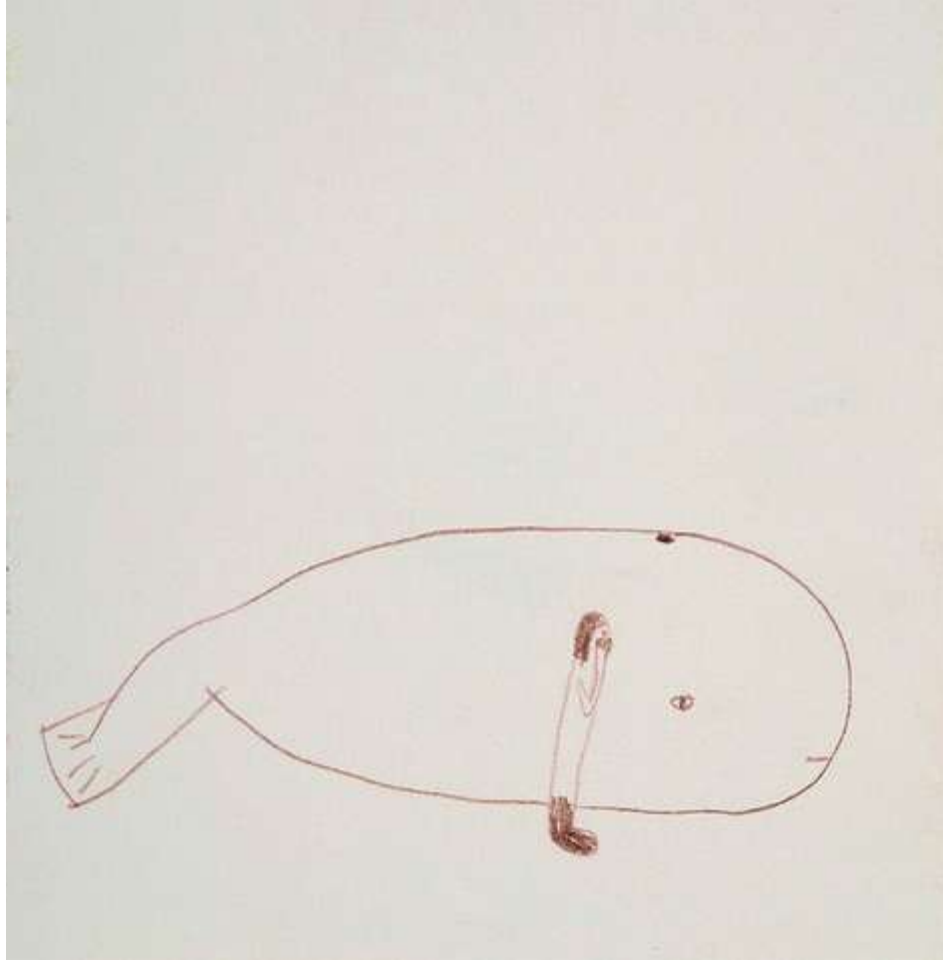
Naomi Siman-Tov
Fallow Deer Released (from the
series "Pet's Corner"), 2010-2021
mixed media, wall installation
64X167.5X20





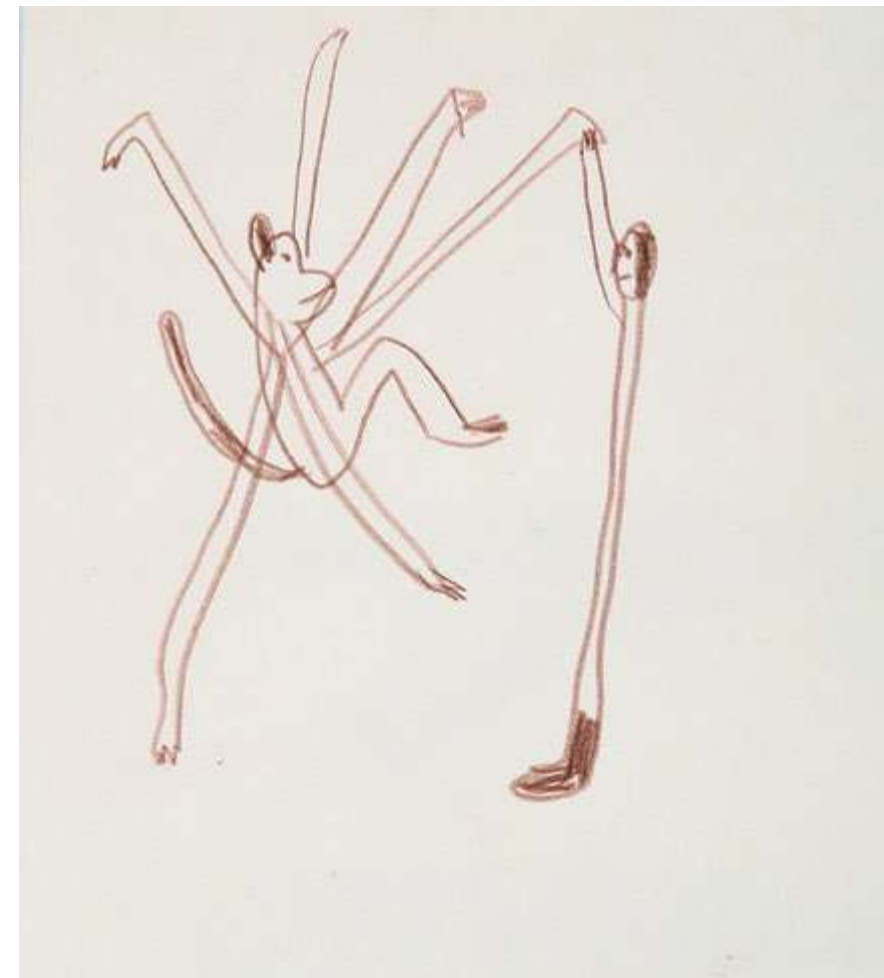
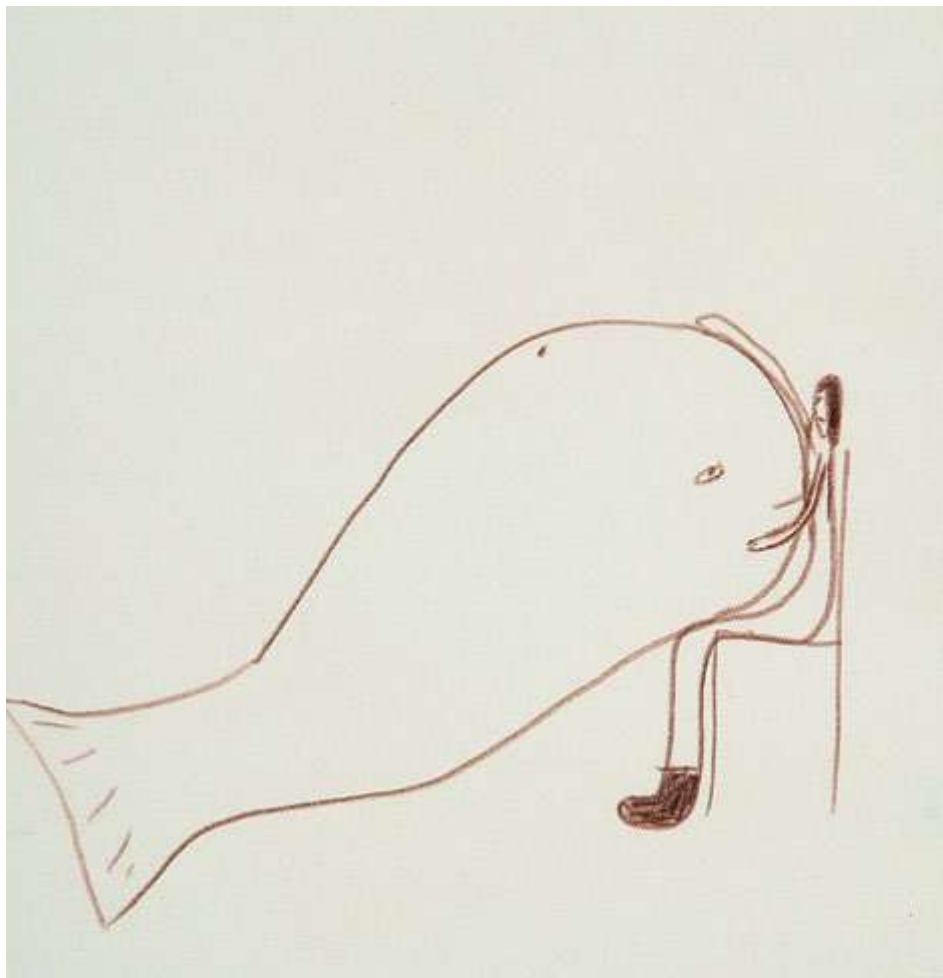
פחד חלבי
 פורסום, 2016
 וידיאו, 04:29 דק'

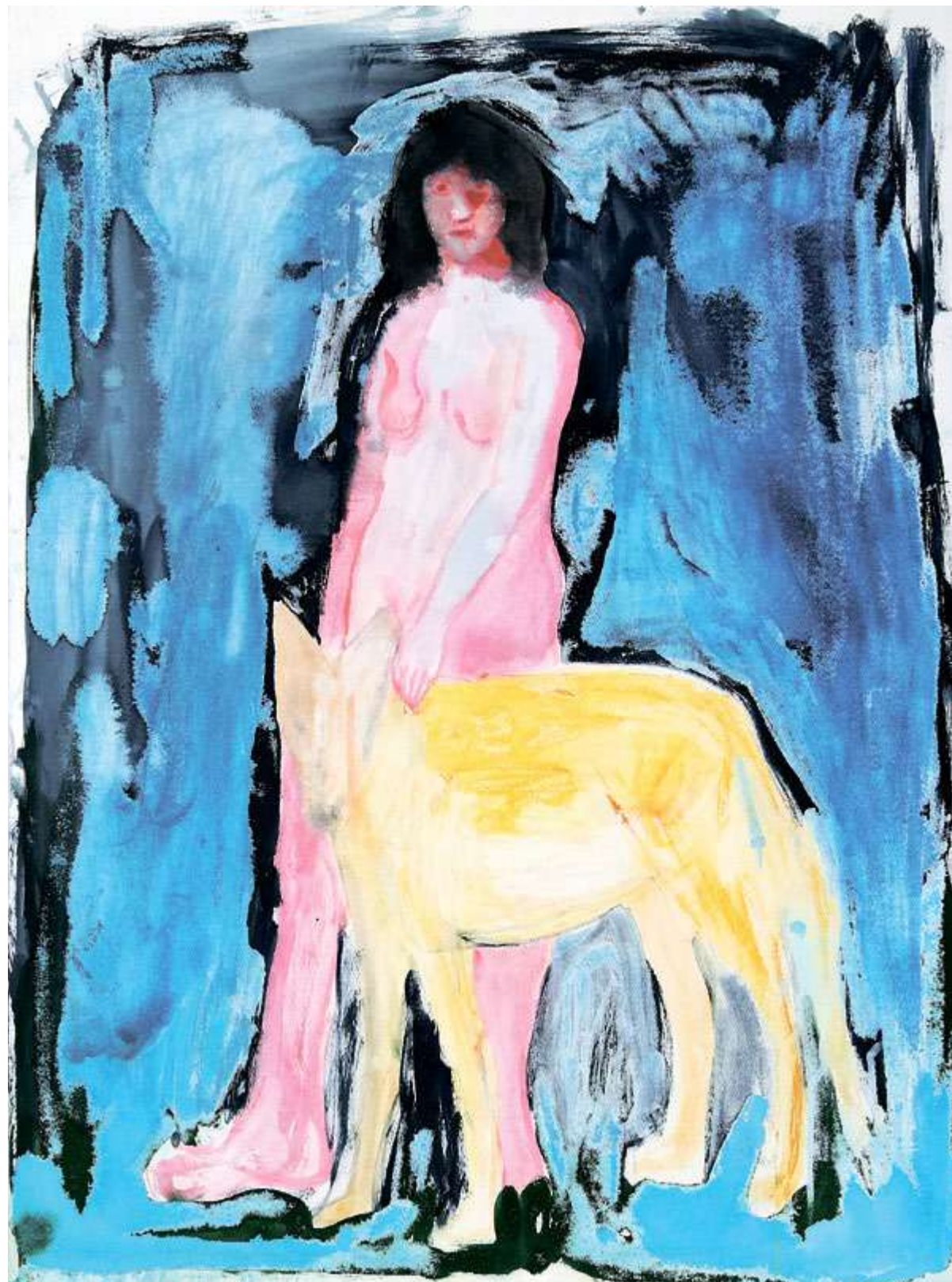
Fahed Halabi
 Mercedes, 2016
 video, 04:29 min



כל העבודות:
יואב אפרתי
ללא כותרת, 2001
עפרונות צבע על נייר
22X18

All works:
Yoav Efrati
Untitled, 2001
brown pencil on paper
22X18





מיה פרי
 מוננות זה צורך, 2021
 דיו וצבעי מים על נייר
 77X57

Maya Perry
 Safety is a Necessity, 2021
 watercolor and ink on paper
 77X57

מיה פרי
 התנהגות חיייתית מוזרה, 2020
 גואש, צבעי מים ודיו על נייר
 20X15

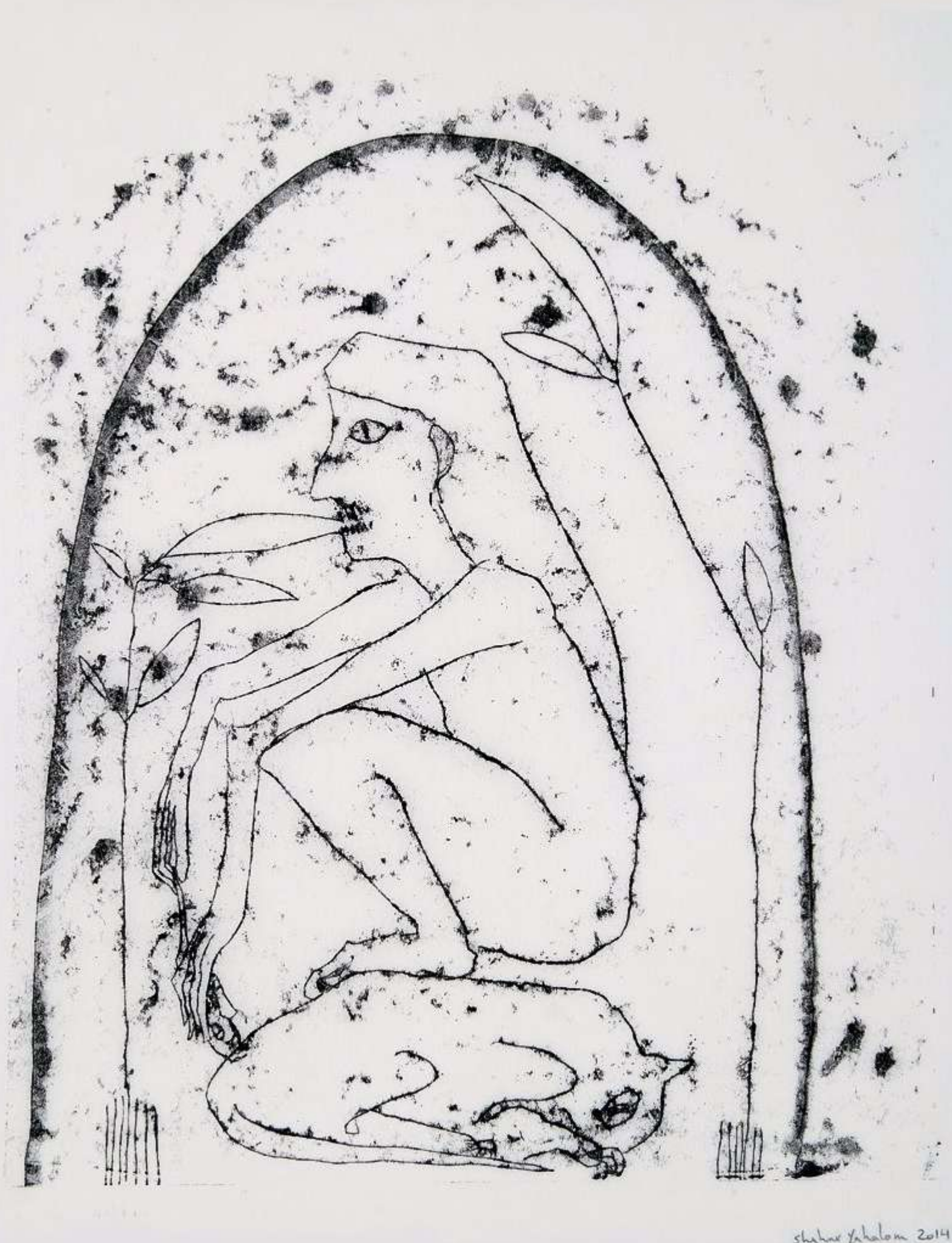
Maya Perry
 Strange Animal Behavior, 2020
 gouache, watercolor and
 ink on paper
 20X15



מיה פרי
 צופה אסון, 2021
 דיו וצבעי מים על נייר
 77X57

Maya Perry
 Anticipating Disaster, 2021
 watercolor and ink on paper
 77X57





shahar yhalom 2014

שחר יהלום
ללא כותרת (Morandi), 2015
מונופרינט
50X35

Shahar Yahalom
Untitled (Morandi), 2015
monoprint
50X35



שחר יהלום
ללא כותרת, 2014
מונופרינט
50X43

Shahar Yahalom
Untitled, 2014
monoprint
50X43



שחר יהלום
ללא כותרת, 2014
מונופרינט
50X35

Shahar Yahalom
Untitled, 2014
monoprint
50X35

גילית פישר
דבורה על האישון, 2010
טכניקה מעורבת על בד
150X100

Gilit Fischer
A Bee on the Pupil, 2010
mixed media on canvas
150X100





רחל קיני
 ימינו ביום הולדת, 2008
 אקוורל ודין על נייר
 29X40

Rachel Kainy
 An Argument on Birthday, 2008
 aquarelle and ink on paper
 29X40



רחל קיני
 ללא כותרת, 2008
 אקוורל ודין על נייר
 38X53.5

Rachel Kainy
 Untitled, 2008
 aquarelle and ink on paper
 38X53.5



רחל קיני
 ללא כותרת, 2008
 אקוורל ודין על נייר
 28X36

Rachel Kainy
 Untitled, 2008
 aquarelle and ink on paper
 28X36

1	דקארט, עמ' 76-80.
2	בראשית פרק א' פסוקים כ"ו-ל"א; בראשית פרק ב' פסוקים י"ח-כ"ד.
3	כימרה: חיה המורכבת משילוב של כמה חיות שונות.
4	בטאיי, עמ' 33.
5	לוי-שטראוס, מיתוס ומשמעות, עמ' 19.
6	בטאיי, עמ' 23.
7	שם, עמ' 36.
8	דרידה ורודינסקו, עמ' 84.
9	שם, עמ' 81, 84.
10	Derrida, pp. 400-401.
11	ההבחנה בין תשובה לתגובה מתחילה אצל דקארט (עמ' 76-80) וממשיכה לאורך מסורת ההגות המערבית (דרידה ורודינסקו, עמ' 82-83). מונח מפתח בהגותו של היידגר המתייחס לחוויה האנושית של "היות" בעולם.
12	דרידה עם ננסי, עמ' 199.
13	ברגר, עמ' 8-30.
14	שם, עמ' 17.
15	בספרו לאכול בעלי חיים, שהוא סקירה ביקורתית של מערכת ההצדקות של בני האדם לאכילת בעלי חיים ושל השלכותיה, מביא ג'ונתן ספרן פויר היקף נרחב של נתונים והפניות למחקרים על אודות הנוקים הסביבתיים האדירים שגורמת חקלאות הבשר התעשייתית.
16	ברגר, עמ' 20.
17	Derrida, p. 380 (תרגום שלי).
18	ההרצאה התקיימה ב-1997 במסגרת כנס שהוקדש להגותו של דרידה.
19	קני, עמ' 184.
20	Derrida, p. 380 (תרגום שלי).
21	Delapaix, pp. 1-7; Mann, pp. 1-2; Rizk, pp. 137-146; עמ' 131-133.
22	על כך ראו: בן מאיר, ללא עמודים; רוזן, עמ' 34-47; עומר, עמ' 13-14.
23	על עבודות אמנות קודמות באמנות הישראלית בשיתוף בעלי חיים ובהשפעת בויס, ראו: עפרת, ללא עמודים.
24	אצרה: איה לוריא.
25	התכתבות שלי עם יוסי מ-31 במאסר 2020.
26	Deleuze and Guattari, pp. 232-309.
27	לינגיס, עמ' 116.
28	Deleuze and Guattari, p. 242 (תרגום שלי).
29	אצרה: דיאנה דלל.
30	Young, p. 318 (תרגום שלי).
31	אצרה: רד סמירה.
32	התכתבות שלי עם פורת מ-25 בפברואר 2021.
33	דרידה ורודינסקו, עמ' 79, 83. פרויקט קופי העל - הערה מס' 1.
34	דרידה עם ננסי, עמ' 208.
35	קפקא, עמ' 140-150.
36	קוטזי, עמ' 77.
37	קפקא, עמ' 141-142.
38	אצרה: ורד זפרן גני.
39	זרגרי, ללא עמודים.
40	התכתבות שלי עם זרגרי מ-1 באפריל 2020.
41	בטאיי, עמ' 36.
42	לוינס, הומניזם של האדם האחר, עמ' 66-74.
43	לוינס, חירות קשה, עמ' 221-223.
44	לוינס, שם, עמ' 223.
45	שם.
46	Derrida, p. 379 (תרגום שלי).
47	שם, עמ' 381.
48	בטאיי, עמ' 23.
49	Derrida, p. 417 (תרגום שלי).
50	Fountain קולקטיב אוצרים: אהל עדן, גיא אסיף, משה יאמו, טקסט תערוכה, "פינת החי"-נעמי סימן-טוב, גלריה פיין 3 תל אביב, יולי-ספטמבר 2021.
51	קוטזי, עמ' 88-89.
52	בן-דב, ללא עמודים.
53	שיחה שלי עם חן כהן מ-4 באפריל 2021.
54	ראו הערה 11.
55	קוטזי, עמ' 80.
56	

ביבליוגרפיה

לוינס עמנואל, **הומניזם של האדם האחר** [1972], מצרפתית: סמדר בוסתן, מוסד ביאליק, ירושלים, 2004.

לוינס עמנואל, **חירות קשה: מסות על היהדות** [1976], מצרפתית: עידו בסוק, רסלינג, תל אביב, 2007.

לינגיס אלפונסו, "כמו חיות" [1998], מאנגלית: יניב פרקש, תיאוריה וביקורת גיליון 51 (חורף 2019), עמ' 115-128.

ספרן פויר ג'ונתן, **לאכול בעלי חיים** [2009], מאנגלית: נעמי כרמל, כנרת, זמורה-ביתן, דביר, אור יהודה, 2010.

עומר מרדכי, "גופי-עצמי: שנות ה-70 באמנות הישראלית" מתוך: **גופי-עצמי, אמנות בישראל 1968-1978**, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2008, עמ' 11-26.

עפרת געון, "כאשר לרדי-חייד היה זנב", 23 במאסר 2021: <https://katr.net/6dcad2>

קוטזי ג'מ, **אליזבת קוסטלו** [2003], מאנגלית: אברהם יבין, הוצאת עם עובד, תל אביב, 2005.

קני יואב, "אחרי הסובייקט, בעקבות החיה: ז'אן-לוק ננסי מראיין את ז'אק דרידה - הקדמה", תיאוריה וביקורת גיליון 51 (חורף 2019), עמ' 181-187.

קפקא פרנץ, "דין וחשבון לאקדמיה" [1919], מתוך: סיפורים, מגרמנית: ישורון קשת, הוצאת שוקן, תל אביב, 1973, עמ' 140-150.

רוזן רועי, "לידת השאמאן וחיי המכונה", סטודיו גיליון 94 (יוני-יולי 1998), עמ' 34-47.

Delapaix, Greg, "Truly Human, Truly Animal - Joseph Beuys 'Explaining Picture to a Dead Hare'", 2013: https://www.academia.edu/6474113/Truly_Human_Truly_Animal_Joseph_Beuys_Explaining_Pictures_to_a_Dead_Hare

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix, "Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible...", From: *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* [1980], Trns. Brian Massumi, University of

בטאיי ז'ורד', תיאוריה של הדת [1948], מצרפתית: עידו בסוק, הוצאת רסלינג, תל אביב, 2008.

בן-דב יואב, "קלפי הטארוט, הסדרה הראשית, קלף 2, הכוהנת", ללא תאריך: <http://bendov.info/heb/tarot/major/m02.htm>

בן ישראל מרית, "אהבה ותיעוב ליוחף בויס", מתוך: סיפורים יכולים להציל, 2012, הוצאת סל תרבות ארצי, תל אביב, עמ' 128-143.

בן מאיר קובי, "יוחף בויס והאפקט התרפויטי באמנות הישראלית של שנות ה-70", בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית גיליון 14, ספטמבר 2009: <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3061>

ברגר ג'ון, על ההתבוננות [1980], מאנגלית: אסתר דותן, הוצאת פיתום, תל אביב, 2012.

דקארט רנה, מאמר על המתודה [1637], מצרפתית: עירן דורפמן, הוצאת כרמל, ירושלים, 2008.

דרידה ז'אק ורודינסקו אליזבת, מה ילד יום? דו-שיח [2001], מצרפתית: אבנר להב, חרגול הוצאה לאור, תל אביב, 2003.

דרידה ז'אק, מראיין: ננסי ז'אן-לוק, "צריך לאכול טוב", או החישוב של הסובייקט" [1992], מצרפתית: שירן בק, תיאוריה וביקורת גיליון 51 (חורף 2019), עמ' 189-213.

זרגרי שרון, "The Superstitious", 2008: <https://sharonzargary.wordpress.com/the-superstitious/>

לוי-שטראוס קלוד, מיתוס ומשמעות [1978], תרגום: נמרוד בר-עם, הוצאת בבל, תל אביב, 2010.

Minnesota Press, Minneapolis and London, 1987, pp. 232-309.

Derrida, Jacques, "The Animal That Therefore I am (More to Follow)" [1997], Trns. by David Wills, *Critical Inquiry* 28 (Winter 2002), The University of Chicago, pp. 369-418.

Mann, Jon, "When Joseph Beuys Locked Himself in a Room with a Live Coyote", 2017: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-locked-room-live-coyote>

Rizk, Mysoon, "Fields in Flux: at the threshold of becoming-animal through social sculpture", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* vol. II no. I (April 2006), pp. 137-146.

Young, Margot, "The Bestiary of Friends", From: *Mapping Queer Space(s) of Praxis and Pedagogy*, Eds. Elizabeth McNeil, James E. Wermers, Joshua O. Lunn and Palgrave Macmillan, Springer International Publishing AG, Cham, 2018, pp. 305-320.



BEING WITH THE ANIMAL

From the Haaretz collection

September 2021

Artists: Boaz Arad, Eitan Ben Moshe, Giyora Bergel, Chen Cohen, Yoav Efrati, Gilit Fischer, Eli Gur Arie, Yoav Hirsch, Rachel Kainy, Liron Lupu, Uriel Miron, Uri Nir, Maya Perry, Ronit Porat, Naomi Siman-Tov, Hinda Weiss, Pavel Wolberg, Shahar Yahalom, Sharon Zargary, Shay Zilberman

Curator: Efrat Livny

Catalogue

Design: Maya Shahaar

Hebrew Text Editing: Avner Shapira

English Translation: Ralph Mandel

English Text Editing: Carol Cook

Photography: Haaretz Art Collection

Image processing: Anna Gelshtein

Printing: Graphoprint

Additional Photography: Shay Ben Efraim (pp. 18, 19, 39), Tomer Tzur (p. 49), Elad Sarig (pp. 50-53), Yotam From (pp. 59-61)

Works by Fahed Halabi, Uriel Miron and Maya Perry – courtesy of the artists.

Logo Design: Eran Wolkowski

Acknowledgements:

Rami Guez

Karen Dolev, Yoav Koko, Maayan Elyakim, Ido Gordon

Igal Elkayam, Ronen Aharon, Yaniv Nitzan, Ronen Cohen

All sizes in cm

© 2021, MINUS 1

18 Schocken St. Tel Aviv

Tel: 03-5121732

mail: minus1@haaretz.co.il

www.minus1.co.il

On the cover:

Yoav Hirsch, Kiss (detail), 2015, oil on ceramic, 15x15

BEING WITH THE ANIMAL
FROM THE HAARETZ COLLECTION

REOPENING

When Efrat told me that the theme of the next exhibition from the Haaretz Collection would be the connection between animals and humans, I didn't recall that the collection has quite a few works dealing with this subject. When you think about it, it's not surprising that for many artists, animals are a source of interest and inspiration, and that the relations between man and the animal occupy a place in their oeuvre. The connection between animals and people is present in almost every realm of human life, including the plastic arts.

To reopen Gallery Minus 1, the venue that holds exhibitions of works from the Haaretz Collection, after almost a year and a half of closure because of the epidemic, and to reanimate some of the animals in the collection – that is a joyful and optimistic event.

Amos Schocken



Rachel Kainy
Untitled (detail), 2008
aquarelle and ink on paper
28X36

רחל קיני
ללא כותרת (פרט), 2008
אקוורל ודייז על נייר
28X36

BEING WITH THE ANIMAL

Efrat Livny

"I can think my way into the existence of a bat or a chimpanzee or an oyster, any being with whom I share the substrate of life."

J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 80

The title of this exhibition is phrased as an assertion or an imperative, but implicit in it is a question – one of the great questions of human life, if not the greatest of them: the question of the connection between humans and animals. For the definition of the human is eternally and ineluctably bound up with the definition of the nonhuman, and above all with the separation/nonseparation between human and animal. So fundamental is this question in human culture that it seems to exist, directly or indirectly, at the heart of almost every realm of knowledge: in mythology and theology, in psychology and anthropology, in literature and philosophy, in medicine and the sciences, in ethics and in jurisprudence, and more. Like other sweeping, bedrock questions – whose all-embracing scope actually renders them transparent and transforms them into nonquestions – in this case, too, agreement has solidified about the absolute barrier that exists between human and animal, and the axiom of human superiority has become part of the natural order. The seminal philosophical moment in this regard was generated in the philosophy of René Descartes, as set forth in his essay "Discourse on the Method" (1637). There he develops the thesis that animals are void of reason and mind, effectively rendering them no more than machines which, even if they are highly sophisticated, operate as automata.¹ Yet that Cartesian moment, we must not forget, was preceded centuries earlier by the theological concept of human superiority over animals. Monotheism brought to the world an abstract divinity disjoined from humankind by an absolute barrier, although humankind was its exclusive assignee – man is the lord of creation and all the other creatures are in thrall to man. In both accounts of the story of human creation in the Book of Genesis, the only fact noted, together with man's creation in God's image, is his lordship over the entire animal world, granted by God.²

That superiority was hardly self-evident in mythical thought, in societies termed "primitive" and in polytheistic faiths. On the contrary: Many gods, beneficent or satanic, bear the likeness of an animal or a chimera³; some animals are considered holy; and entire belief systems are grounded in totemism, in which animals possess mystical powers that afford them primacy and superiority over humans. The knowledge such societies harbor about the animal world, and their life alongside and with animals, were completely different from the life of the monotheistic world and from the life of the Western world beginning in the modern era, and continues to be so today in certain societies. "The supreme being apparently did not have any prestige comparable to that which the God of the Jews, and

later that of Christians, was to obtain," writes Georges Bataille in his essay "Theory of Religion". "As if the operation had taken place at a time when the sense of continuity was too strong, as if the animal or divine continuity of living beings with the world had at first seemed limited, impoverished by a first clumsy attempt at a reduction to an objective individuality. There is every indication that the first men were closer than we are to the animal world; they distinguished the animal from themselves perhaps, but not without a feeling of doubt mixed with terror and longing."⁴

If monotheism sowed the seeds of disconnection between humans and animals, the final severance was fomented by the advent of scientific thinking. "The real gap, the real separation between science and what we might as well call mythical thought for the sake of finding a convenient name, although it is not exactly that – the real separation occurred in the seventeenth and the eighteenth century," Claude Lévi-Strauss observes in his famous essay, *Myth and Meaning*. "At that time, with Bacon, Descartes, Newton, and the others, it was necessary for science to build itself up against the old generations of mythical and mystical thought, and it was thought that science could only exist by turning its back upon the world of the senses, the world we see, smell, taste, and perceive."⁵

Denial is indeed a basic state in regard to the question of the relationship between man and the animal. For generations the consensus about animals' inferiority spawned relations of control and ownership of animals, and their subjugation to the needs of humans: relations that for the most part entail practices of imprisonment, suffering, violence and murder, which only became increasingly sophisticated as technology developed. The process by which man separated himself from the animal (and by the same token from nature as a whole) and conceived animals to be inferior and subject to him, is based wholly on deep currents of distancing, alienation and denial; and like similar instances of negation it entails a double denial: of the lie that props up the perception of superiority and the acts of cruelty it produces, and denial of the denial that allows those acts to be performed. Many of our everyday actions attest to life lived with this dual denial and with ignoring the incredible price that animals pay for this approach – it's part of what we eat and wear, the medications we take, and more. But in the case of human-animal relations there accrues an additional layer of meta-denial: denial of the self. For in order to keep up this perception of superiority, man is obliged to forget that he himself is an animal. The depth and

scope of this denial can be gleaned from the furor that was unleashed by Charles Darwin's book *The Descent of Man* in 1871 and from the resistance to the theory of evolution that persists to this day in Israel and throughout the world. The ingrained dialectic of this denial necessarily exacts a ruinous price: for in abjuring animals, mankind is ipso facto denying its own essence, and with it everything it wishes to envision as "human."

Manifestly, when it comes to the question of what is "human" as opposed to "nonhuman," animals pose the greatest challenge, for animals are not objects and not humans; but the result of the alienation and disconnect brought about by theological and scientific thought engendered the skewed perception according to which nonhuman creatures have through the ages been considered to belong more to the category of things than to the category in which both they and humans are subsumed: the animal kingdom. "Insofar as I can also see the animal as a thing (if I eat it – in my own way, which is not that of another animal – or if I enslave it or treat it as an object of science), its absurdity is just as direct (if one prefers, just as near) as that of stones or air, but it is not always, and never entirely, reducible to that kind of inferior reality which we attribute to things," Bataille writes.⁶ Nevertheless, despite this distance/nondistance, humans chose to dissociate themselves from animals and to situate them together with "things." "The definition of the animal as a thing has become a basic human given. The animal has lost its status as man's fellow creature, and man, perceiving the animality in himself, regards it as a defect."⁷

The question of the distinction between human and animal, the question of the difference that makes the difference, has been a subject of theoretical and scientific research throughout human history and has been answered variously in different periods and by different schools of thought citing: bipedalism, use of tools, speech, dress, reason, imagination, ability to identify with the other and so forth – all of them answers that were formulated, disputed, refuted or nullified at one time or another. The common point of departure of these theories is their fundamental assumption that there is a single boundary line on one side of which are "humans" and on the other side "animals." However, this notion fails on both sides of the divide. From the human side, it is possible to prove, as Jacques Derrida says, that "none of the traits by which the most authorized philosophy or culture has thought it possible to recognize this 'proper of man' – none of them is, in all rigor, the exclusive reserve of what we humans

call human. Either because some animals also possess such traits, or because man does not possess them as surely as it claimed.”⁸

Whereas on the animal side, the vast multiplicity – the diversity, the variations and the enormous differences that characterize the animal world – is an obstacle toward positing one predominant boundary line for casting doubt on this great tradition of searching for the decisive distinction between human and animal. “What resists this prevalent tradition is quite simply the fact that there is a multiplicity of living beings, a multiplicity of animals, some of which do not fall within what this grand discourse on the Animal claims to attribute to them or recognize in them. Man is one of them, and an irreducibly singular one, of course, as we know, but it is not the case that it is Man versus THE Animal. [...] There are a great number of different structures in the animal world. Between the protozoan, the fly, the bee, the dog, the horse, the limits multiply, particularly in terms of ‘symbolic’ organization, encoding or the practice of signs. If I am unsatisfied with the notion of a border between two homogeneous species, man on one side and the animal on the other, it is not in order to claim, stupidly, that there is no limit between ‘animals’ and ‘man’; it is because I maintain that there is more than one limit, that there are many limits. There is not one opposition between man and non-man; there are, between different organizational structures of the living being, many fractures, heterogeneities, differential structures.”⁹

Amid this expansive discussion about the dividing line between human and animal, Derrida, as is his wont, turns to linguistic analysis. In the very fact that one word, used in the singular – the “animal” – exists to denote such a vast and disparate range of types, species and individuals in the animal world, already there he finds the onset of the wrong.¹⁰ In earliest times, when humanity invented one generic word, it was as a blanket term for an incomprehensible plethora of life and was used not only to set itself apart but also to constitute itself. Human beings, Derrida argues, arrogated to themselves the right to be those who call the animal by name and at the same time set themselves up as being able to respond in their own name while depriving the animal of this right. The animal can only react but not respond, an array of thinkers down through history have concluded;¹¹ certainly it cannot respond in its own name. Derrida’s sweeping “J’Accuse” links all these philosophers, from Aristotle to Jacques Lacan, from Descartes to Martin Heidegger, and asserts that all of them without exception denied the animal the

right of subjectivity and all the rights deriving therefrom. “The distinction between the animal (which has not or is not a Dasein¹²) and man has nowhere been more radical nor more rigorous than in Heidegger,” he observes. “The animal will never be either a subject nor a Dasein. It doesn’t have an unconscious either (Freud), nor a rapport to the other as other, no more than there is an animal face (Levinas). [...] The discourse on the subject, even where it locates difference, inadequation, the dehiscence within auto-affection, etc., continues to link subjectivity with man. Even if it acknowledges that the ‘animal’ is capable of auto-affection (etc.), this discourse nevertheless does not grant it subjectivity...”¹³

And after all this it’s necessary to ask what it means to look at an animal. John Berger, in his essay “Why Look at Animals?” sets forth a short history of humans’ cohabitation with animals.¹⁴ Berger describes two parallel trajectories: one of physical proximity to and life alongside animals in activities such as hunting, domestication and breeding on farms, in transportation and the like; and the other of metaphorical proximity, as manifested in myths, legends, epics, poetry, painting and so forth. Until the nineteenth century, Berger argues, these two trajectories coexisted in a more or less balanced form, but then they diverged and the balance was undone. From the physical aspect, since the nineteenth century animals gradually disappeared from everyday urban and industrial life, and subsequently, with the invention of mechanized agriculture, they disappeared from the rural sphere as well. “Cities, growing at an ever increasing rate, transformed the surrounding countryside into suburbs where field animals, wild or domesticated, became rare,” Berger notes. “The commercial exploitation of certain species (bison, tigers, reindeer) has rendered them almost extinct. Such wild life as remains is increasingly confined to national parks and game reserves. [...] Later, in the so-called post-industrial societies, they are processed like manufactured commodities.”¹⁵

Berger wrote this already in 1977, and since then industrial animal farming has become a vast monster on a scale beyond imagination, which inflicts damage on a scale equally beyond imagination, and which has long been known to be the prime cause of global environmental destruction and climate change.¹⁶ The second trajectory, that of metaphor, has also been “polluted,” Berger maintains. With the advent of the modern era the metaphorical animal was also plunged into new categories which were also of unprecedented potency and scope, spearheaded by popular culture, consumer



Maya Perry
I Promise Not to Contact You Anymore, 2021
gouache, watercolor and ink on paper
15X20

מיה פרי
הבטחתי לא ליצור איתך קשר יותר, 2021
גואש, צבעי מים ודיו על נייר
15X20

culture and the culture of the spectacle: from movie cartoons, children's books, fur dolls, logos of brands and soccer teams, to nature films, prints on pajamas and cat videos on the internet. This massive entertainment-decorative-anthropomorphic presence of animals in our life does not reflect greater closeness, but the opposite. Anthropomorphizing animals and transforming them into products, merchandise or images is another aspect of the process of their reification and distancing. Berger: "In the accompanying ideology, animals are always the observed. The fact that they can observe us has lost all significance."¹⁷

"Nothing will have ever done more to make me think through this absolute alterity of the neighbor than these moments when I see myself seen naked under the gaze of a cat,"¹⁸ Derrida confesses at the culmination of a marvelous and surprising portrayal of an ostensibly nondescript, everyday situation with which he opened a comprehensive lecture about the question of "the animal."¹⁹ He makes a point of noting that he's referring to a real, singular cat that lives with him at home and to a concrete situation. The fact that the cat's gaze caused him, even reflexively, embarrassment, shame at being naked, becomes for Derrida a springboard to develop the broad discussion about what is meant by the fact of man being with the animal. His thrust is apparent already from the title he gave his talk – "L'animal que donc je suis" – which can be translated "the animal that I am" and also "following the animal that I am." "In fact," Yoav Kenny writes illuminatingly, "it is not amenable to full and precise translation, because the verb *suis* serves as the first-person singular form of both the verb *être*, to be, and of the verb *suivre*, to follow. By means of this duality, Derrida presents himself both as an animal and as one who follows after the animal, with the host of epistemological, ontological, evolutionary, ethical, aesthetic and political meanings that the traditional metaphysical conception of Western philosophy has attached to following of this sort throughout history."²⁰

In what sense are we close to the animal, Derrida asks repeatedly in his lecture, and wonders: Are we it? Or alongside it? Being after it or before it? Are we its successor? Or its followers? Is it behind us? Was it there before us? In any event, he writes, "Since it is before me, it is behind me, it surrounds me."²¹

* * *

The exhibition "Being with the Animal" examines the question of the connection between man and animal

through a selection of contemporary Israeli artworks from the Haaretz Collection. Some of the works underscore the absurdity of the states of denial and feelings of superiority that humans harbor toward animals; some are rife with situations of identification and compassion; and all of them reflect ambivalence about the convention that posits a sharp distinction between human and animal. Their thrust is less to blur the boundary between man and animal, more to cast a pall of unease over the ingrained unitary and closed existence of that boundary line and over its fixed hierarchic character. Some of the works display hybrid depictions of human-animal, some stretch and rupture the animal's representational and symbolic signification, whereas others aspire to place the animal's singular and subjective presence in the center. They do this by various means of diverting and recasting the gaze, merging and assimilating the bodies, redistributing, trying to imagine alternative natural situations, and above all by a presentation of "being with the animal" as a basic human condition that cannot be ignored.

There is no point, no intention and no possibility to survey here the history of the animal in the annals of art. From the cave paintings of human prehistory to Damien Hirst's formaldehyde shark, animals appear in a vast number of works of art, and when an animal appears in a work it reflects inherently human-animal relations by its sheer presence in a human work. The contexts of the appearances of animals in the visual arts throughout history are as numerous as the multivarioussness of life itself, but the mode of their "appearance" as an image occurs within the framework of the traditional artistic media: in painting, in sculpture, and later also in photography and video art. The most famous work in the history of art that breached this framework is Joseph Beuys' 1974 performance "I Like America and America Likes Me," in which a real animal appears. Enclosing himself in a New York gallery for three days with a coyote, Beuys executes a performance based entirely on the principle of "being with the animal." Absurdly, this simple, rare instance – a direct and intimate encounter between a man and a wild animal sharing a single small space and the same living conditions, a moment that could have epitomized a connection of shared existence transcending species division, transcending language, culture and history, transcending rationalization and transcending subject-object relations – has been overloaded with numberless interpretations and symbolic contexts. In them Beuys actualizes his set persona as artist-shaman (cloaked in felt and executing gestures that evoke magical rituals), and the coyote symbolizes the great

spiritual crisis of the United States of America in the transition between the free spirit of the Indigenous Americans and the frenzy the white man brought to the continent.²²

Beuys' influence on Israeli art is well known, particularly in the 1970s and thenceforth through artist-teachers on the following generations as well.²³ That influence is usually viewed through a prism of veneration, not to say adoration, of his work and activity, and of the themes it evokes: a discussion of the spiritual dimension in art, the social role of the artist, the relation between matter, image and text, and the like. The Israeli art that was created under Beuys' influence was frequently taken to be enigmatic and to belong to an internal discourse aimed exclusively at the cognoscenti. Boaz Arad's 2002 video work *Gordon and I* (p. 13) is very far from art of that ilk and maintains a connection of a completely different character with Beuys' work.²⁴ What the video has in common with Beuys' iconic work and the coyote is that at the center of the work the artist spends time in one space with an animal. But this shared element allows Arad to create a mirror image that turns Beuys' respectful, symbolism-rife approach on its head, so to speak, and in large measure also ridicules his conceit. Arad "encloses" himself in one static frame with Gordon, a rooster he found on the street and with which he developed close relations. The rooster is perched on the artist's head and the two of them stand in a posture of simplicity and directness, facing the camera/audience "as they are": exposed, without props, without words and without a written narrative. Compared to the coyote, the rooster is a total antihero, a common animal, domesticated, raw material for the meat industry, and considered a dumb animal devoid of any sort of aura. Arad, too, appears here as an absolute antihero compared to Beuys. He executes an act that is the opposite of dangerous or heroic, a puzzling act of placing a rooster on his bald head; he is not dressed up, in fact his torso is bare; and he does not perform any ceremony or action, but is utterly passive. The rooster, which keeps slipping on Arad's head and repeatedly tries to get a new grip on it, seems to be "hanging in there," and the whole situation, heartrending and funny as it is, succeeds in stirring diverse thoughts about the relationship between humans and animals – from the work's being a kind of ungainly "pasting" that mocks the mythological images of human-animal hybridity; the question of superior and inferior; the question of the common nudity; the question of shame/shamelessness that reaches its direct and surprising peak when the rooster indifferently defecates on Arad's shoulder

as the camera rolls; to the amusing associative evocation of classical sculpting, in which the rooster embodies a high and mighty sculpture and Arad takes the role of the pedestal. But above all, the most cogent impression that arises from the work is that of the bond of trust and intimacy between two animals from different species and of the equal weight that is given to the subjective presence of them both.

The sheer proximation to, the being-with the animal is also at the heart of the activity and the video work *Wait and See* (2014, p. 14) by Hinda Weiss, which was first exhibited in her solo show at the Herzliya Museum of Contemporary Art.²⁵ Unlike Beuys and Arad, Weiss does not bring the animal "inside" into her human environment, but goes outside to the animal's life environment. She "enters the frame" of a family of ibexes that has settled on the slope of a precipitous cliff at Mitzpe Ramon. She enters and sits among them in a perfectly natural way, as though she's one of them. The animals are indifferent to her presence and she is indifferent to them, so for a long stretch they are all sitting there together, warming themselves in the rays of the rising sun and enjoying the early-morning breeze. In the final minutes of the video the ibexes get to their feet and start to walk, and Weiss joins them – she is seen walking behind them, bringing up the rear, and they seem to be guiding her in the desert. Weiss does not conceal the human milieu, which is constantly present on the margins: People are visible on the horizon climbing up to the observation point to take in the view, there is a momentary sound of a train rumbling by, light fixtures are visible in the corner of one frame, and rappelling rings stuck into the rocky terrain are seen in another frame. These hints are testimony to being on the seamline, a place where humans and animals meet, and it's not always clear where the territory of one versus the other begins or ends. The town of Mitzpe Ramon is one of those unusual places where transgression of this sort occurs daily. The fringes of the town melt into the desert and the desert impinges on the town, and the gist of the difference between them seems to be a step in either direction, with the ibexes and the people wandering back and forth between the two. "Sitting with the ibexes, walking behind them, and generally following their movements was a daily practice for me in the eight months in which I worked in Mitzpe Ramon," Weiss writes. "It began with a desire to find a guide – someone who would lead me into the unknown region. Part of it was also a desire to assimilate and be part of the local landscape or community, and also to find a way to work and film from a nonhuman angle. So, wait-and-see (and following) is

a large part of what I did there. That seemed to me the best strategy, because I felt disoriented and lost.”²⁶

Similar mixed territory, at the other side of the world, forms the background to what occurs in the 2017 video work by **Uri Nir, Dam Butterfly**, first shown in Mishkan Museum of Art, Ein Harod, in 2018 (pp. 36-37). On an isolated tropical island, covered with lush vegetation and towering coconut trees, two children – a baby girl and a little boy – scamper alone amid a swarm of butterflies. Signs of civilization crop up here and there – fishing boats, signposted trails, a swimming pool and the logo “Speedo” on the boy’s bathing suit – indicating that this is a resort village in the heart of nature where a family is vacationing. At the center of the work is the children’s assimilation into the butterfly swarm – thrilled by it, chasing after it – manifested also by the connection between the figures and the background music. The soundtrack is based on a fusion of sounds made by a sleeping infant with the sounds of the Thai version of a hammered dulcimer, known as a “butterfly dulcimer.” The sounds of the infants, which are processed in a manner ranging between the sweet and the ghastly, are edited to replicate the sound of the flying butterflies’ wings. The entire film rests on a duality of breathtaking beauty – the island’s luxuriant landscapes and the kaleidoscope of butterflies – mingled with disturbing, dark visual and aural flashes intimating a threatening danger. Visually and auditorily, the video is structured like a crescendo which reaches its peak in a scene in which it looks as though the boy is about to drown in the pool, at the bottom of which lies a skull. The most disquieting element of the work is the fact that the children are on the island with no supervision – the only eye of a responsible adult, which reappears throughout the film, is obstructed by a butterfly’s wing. The film’s inscrutable title here assumes a literal sense: a dam means blockage, and the gaze is blocked by a harrowing hybrid act in which a butterfly wing is implanted under the eyelid. Against the background of images of the opulent blossoming and surging of the flora and fauna, death lurks like a correlative dissonance. Life’s finality, its eyeblink passage and the cyclicity expressed in producing offspring, all of which are shared by butterfly and human, are here channeled into the parental dual anxiety – at the death of the child and at the parent’s death and the vanishing of parental supervision.

Whereas in Arad’s video the star is one special rooster and for Weiss it’s a small family of ibexes, in Nir’s case a swarm of butterflies comprised of thousands

of individuals appears and functions as one body. The “animal” in this work is not one, but a multiplicity. In the discussion of the connection between human and animal, the question of multiplicity is central. For Derrida, as we saw, it comes up a number of times: when he critiques the use of one word, “animal,” for the prodigious multiplicity of animals; when he discards the search for a single trait of human beingness and delineates the definition of the human as an unclosed configuration of multiple, varying characteristics; and when he dismisses the notion of a single boundary line that sets human apart from animal and replaces it with a heterogeneous, manifold boundary. He does so within the framework of a comparative model and the politics of differentiation. Two decades earlier, Gilles Deleuze and Félix Guattari, discussing the connection between human and animal, put forward in their book *A Thousand Plateaus* a different model, which they called “becoming.” Their analysis focuses on culture – on mythology, myths, literature and archetypes – specifically the host of human-animal or animal-other hybrids that always populate culture.²⁷ “Becoming” is characterized by negation: It is not imitation, resemblance or identification, not structure, not analogous representation or symbolic order, and it is not based on kinship relations or evolutionary ties. Furthermore, it is also not descent. It is not the transition from X to Y (from human to animal or from animal to other), and yet neither is it an entity or a subject in and of itself; every becoming brings in its wake additional becomings in their turn, so accordingly it is process and simultaneously result; and at the same time, it is not process or result. “Becoming-animal” is the thing itself, it is the reality – and not an imaginary reality but absolutely real.

From the positive aspect, “becoming-animal” bears two aspects: multiplicity and alliance. Multiplicity because each animal is a flock, and not in the sense of a lower form of organization than the human – family or state – but in the direct sense of multiplicity: every animal, including man, is a multiplicity because it always exists in symbiosis, namely through an alliance with other animals. Our perception of ourselves and of the other species and forms of the animal world as separate beings, as defined and distinct entities, succeeds in concealing the basic biological fact that not only do all forms of life exist in symbiosis with other forms of life, but that they exist thanks to that symbiosis. The phenomenologist Alphonso Lingis writes, “There is perhaps no species of life that does not live in symbiosis with another species. [...] Human animals live in symbiosis with thousands of species of anaerobic



bacteria... They and not some Aristotelian form, are true agencies of our individuation as organisms.”²⁸

The alliance, then, is a type of basic connection within the animal world, but in relation to the “becoming” model it is not a format of kinship or an alliance between male and female of the same species. The question, then, is how the “becoming-animal” model works: If it is not evolutionary and not a question of imitation or replication, what is its mode of operation? For after all, the alliance is forged between species and types completely different from one another, so different as to be anomalous. Indeed, the only way in which nature operates, according to Deleuze and Guattari, is by means of the unnatural. The operating principle resembles that of an epidemic: by means of infection and spreading. “For us,” they write, “there are as many sexes as there are terms in symbiosis, as many differences as elements contributing to a process of

Eli Gur Ariea
agriculturaldreams.com (detail)
 1994-2001, mixed media
 142X58X33

אלי גור אריה
agriculturaldreams.com (פרט)
 2001-1994, טכניקה מעורבת
 142X58X33

contagion. [...] They cannot be understood in terms of production, only in terms of becoming. The universe does not function by filiation. All we are saying is that animals are packs, and that packs form, develop and are transformed by contagion.”²⁹

The anomalous, then, is a phenomenon of a dynamic boundary, it is the liminal positioning of the alliance and it is what defines dynamically the degree and the quantity of the pack, namely the becoming-animal. As such, the anomalous is simultaneously external and internal, and more than this, it is what constantly engenders the shifting boundaries of the external and the internal. In this sense, the becoming-animal mechanism is counter to the deviation in which the anomalous is always outside the system, diverging from it. The deviation is more closely connected to two models which could be perceived as “primitive” compared to the becoming-animal model: the hybrid and the metamorphosis. The former is a combining of two separate entities in order to create a new entity (such as the centaur, the satyr and all the other hybrid creatures); and the latter is the transmutation and transition from one entity to another entity (as in Ovid’s descriptions of metamorphoses). Visually, multiplicity and alteration of form possess an allure that is hard to resist, and visual depictions of hybrid beings in general and of human-animal/animal-human in particular are common in all cultures and in all periods throughout history. In mythology, in theology and in metaphysical thought becoming-animal lay always in the realm of the demonic, the divine or the mystical, because only thus was it possible to explain the “deviation,” the perceived impossible or supernatural: the synchronous multiplying of form or substantive alteration of form. Accordingly, the visual renderings of these hybrids were also for the most part created and perceived within these contexts, at least until the advent of contemporary art. In our time, the return of the hybrid to the stage is perceived within new contexts relating to the central issues of postmodern thought – among them identity politics, postcolonialism, questions of sex and gender or issues in the realms of biotechnology, ecology and genetic engineering – all of which are by their character more closely tied to the “becoming-animal” model than to the classic hybrid, even if their outer appearance is similar.

In contemporary Israeli art the body of work most closely connected with hybridism is that of [Eli Gur Arie](#). His oeuvre includes sculptures and installations which are a product of polished and perfect combinations between organic beings from the world of flora

and fauna and objects from human material culture, including products of advanced industrial technologies and hybridizations between them and the human body. An attempt to position these hybrid beings on the temporal axis of the history of life on Earth oscillates deceptively between the period that antedated distinct biological forms – the primordial “soup” that gave rise to various organisms, amoebas and amphibians – and a postapocalyptic environment in which living bodies underwent meltdown and merged with material remnants and residues of a futuristic hyper-technological human culture. Gur’s work [agriculturaldreams.com](#) (1994-2001, p. 17) connects the nude figure of a youth wearing diving goggles with a creature which on first glance resembles a large spider or starfish, but which a close look reveals to be a creature which is itself a hybrid between the shell of a sea snail and fingers-arms possessing sharp claws. The shell of fingers covers the youth’s loins in a way that evokes visual portrayals of Adam and Eve with the fig leaf. Nudity and sexual shame as traits that differentiate human and animal here appear from a surprising angle with the act of concealment taking the form of a petrifying symbiosis between human and animal, which becomes more acute with one’s awareness of the unclear nature of the connection: Is the shell a substitute for the youth’s penis, or does it serve as a cover for it, or has it devoured the sexual organ? In any event, this is an image that rests associatively on the connection between sexuality and bestiality.

The title of the work, [agriculturaldreams.com](#), which was also the title of the solo exhibition in which it was displayed in the Rosenfeld Gallery in Tel Aviv in 2001,³⁰ refers to the broad context of the connection between nature (agri = field) and culture, and more especially to the turn it takes in the dotcom era, with its new forms of imaging, simulation and alienation, together with new peaks of the control of nature along with its pollution and its exploitation. At the same time, the title refers us specifically to agriculture, which plays a central historical role in the connection between humans and animals. Agriculture is the seamline in the transition between the life of humans as hunters-gatherers living with and alongside animals, and their domination of animals amid their domestication for purposes of transportation, hauling, working, guarding and the like; a transition that led to a view of the animal as a resource to be exploited and from which a direct line leads to today’s industrial agriculture. But the process of domestication entailed another byproduct in the perception of animals: it demarcated the boundary between animals that are

amenable to domestication and those that are not. Those that were left on the other side of the fence, as it were, were categorized as wild animals, bestial and threatening, and as such they came to be persecuted. The definition of bestial, then, was inextricably linked to removal from the norm – in its definition as a deviation – and distancing the bestial to beyond the fence of the farm was synonymous with its distancing from the human as a whole and with the threat it posed to humans. This process forged a social and conceptual identity between bestiality and every “other” form of sexuality, which was perceived as a threat to the hetero-normative, to family structure and to kinship relations, and was therefore termed bestial behavior in different societies and times. It is for this reason that the scholar of law and gender Margot Young arrives at the conclusion that one of the problems of the queer struggle is the adoption of the definition of the human as antithetical to the bestial. In an article from 2018, Young urges reappropriating and grounding an alliance between the bestial and the queer: “Affinities between the marginalized, the deviant, and the bestial,” she writes, “emerge from their co-subjections to, and joint exclusions from, colonizing agriculturalism. Their shared positioning on the borderlands of the humanized realm, where questions concerning which beings count as human, which as beast, and who will be made to live and who to die, are determined. This reclamation of the bestial represents a proposal for de-humanization whereby, rather than our problem being construed as our not being human enough, it is that we are too human by far.”³¹

Images of hybrids often appear in contemporary art in a context dealing with sex and gender. Artistically, their return is connected to the reappearance in contemporary art of the modern collage, which was invented at the start of the twentieth century and whose basis is the act of hybridization. The oeuvre of [Shay Zilberman](#), particularly the works in the exhibition “Eternal Afternoon Nap” at the Inga Gallery in Tel Aviv in 2014, deals with ostensibly unnatural interactions between nature and culture. His delicate collages, the products of painstaking cutting and pasting by hand from books of black-and-white, produce environments that are rife with a highly persuasive inner logic. The connection, generally perceived as mutually contradictory, between structures of modernist architecture – denuded of all ornamentation, functionalist and official in character – and phenomena of nature and a wild landscape, open and expansive – such as desert, sea, storm, or lush exotic vegetation – is here taken to be entirely integral and natural. Into some

of these environments Zilberman inserts hybrid human-animal figures. In [Untitled](#) (2013, p. 19) a person with the head of a stag is walking against a background of office buildings; in [Untitled](#) (2015, p. 18) the head of a figure whose face is a hybrid of human and furry animal looms above a Bauhaus office building; and in a 2013 work, [Untitled \(Family\)](#) (p. 39), four figures are positioned in the foreground against a backdrop of a panoramic mélange that fuses a stormy sea with a European street and a pedestrian crosswalk with traffic lights. The group of figures, arranged in the classic pose of a family portrait, includes one human and three hybrids of human bodies each with a different animal head: donkey, rodent and bird. A close look reveals that the human figure, too, is a hybrid of a head and a body which seem not to be mutually related: a woman’s head on the body of a man wearing a suit. The more closely one views these three works, the more clearly gender performance is seen to be central to them. The figure with the stag’s head is distinctly masculine, its gender characterized by male attire, by the gazelle horns emerging from its head and by the “going to work” posture in which it is positioned; the face looming in the sky like a kind of supreme father is that of a bearded man, with a furry animal in the role of the beard; and the substitution of animal heads for human heads in the family portrait sows confusion and uncertainty concerning the gender and age of each of the figures separately and thereby brings about the dismantling of the entire family structure.

[Ronit Porat](#)’s artistic language, too, is based on photographic collage and on a reservoir of images culled from various sources, but draws largely on black-and-white photographs from the German photomontage tradition of the early twentieth century. Porat transforms the appropriation, cutting and connecting sections of different photographs into a mode of visual storytelling. The way she chooses to display the differently sized works on the wall becomes an element of the works themselves. It resembles writing, like the construction of a sentence composed of images. The keys to reading her work are found in the grammar: in the space/no-space between the images, in the order of their appearance and in the accompanying texts, which are handwritten in pencil on the wall by their side. Porat’s “stories” hover in the twilight zones of sexuality and violence, semblance, the shell of decency, the social margins, a gender-based balance of forces, uncertainty between accident and murder, feelings of guilt and acceptance, life and death. In recent years she devoted herself to a trilogy of exhibitions whose backstory is the robbery and murder of a

photographer in 1920s Berlin, initiated and planned by an adolescent girl who was a victim of his sexual exploitation. In the three works – **Everybody Knew**, **Untitled** and **Untitled** (all from 2018, pp. 21, 40, 42), from the last exhibition in the trilogy, titled “The Sentence” and held at the Tel Aviv Museum of Art³² – a connection is made between human and animal. At the center of each a woman’s body appears in a seemingly “unnatural” position. In two of them it is a physical situation – a girl in the nude doing a headstand on parallel bars, and a dancer-gymnast doing a backward somersault – while the third is of a woman wearing a man’s suit and tie and holding a cigarette (the photograph was taken in the period when it was considered improper for women to smoke and doing so was a symbol of wanton sexual behavior). In each of the works Porat connects the female figure to a different bird: pigeon, stork and flamingo, respectively.

The presence of animals, and of birds in particular, in Porat’s work is not uncommon. “I think that birds appear most in the works. More than gazelles, horses or rabbits, which are also present, but not like the birds,” Porat writes. “When I think about the role of the birds in my works, very often they hide the faces of the figures, they also sometimes try to fly but don’t actually succeed. They see everything – they have a sharp gaze as in the phrases ‘hawk-eyed’ or ‘bird’s eye view’ – but we do not understand what they are saying. In general, there is a great deal of concealment in my works, eyes or faces are hardly seen, meaning that identity is not clear and is elusive. I feel that they make it possible for me to talk about things indirectly, in some cases it’s a complex identity, and sometimes they might be used for something I do not wish to uncover or talk about directly, such as erotica or sexuality. With animals we will usually not be able to identify whether they are male or female – for example, the flamingo from the exhibition at Tel Aviv Museum conceals the identity of the figure, which is masculine-feminine.”³³ The connection Porat makes between human body and animal, as distinct from the hybrids we are familiar with from the history of art, is not an organic joining of two bodies which become one in a way that seeks to conceal the act of attachment. On the contrary: the attachments are crude and reveal from the outset the artificiality of the joining. In fact, they more closely resemble the positioning of two bodies side by side or atop one another. Yet precisely from this alien and odd presence of birds, a balanced or protective picture is created in a kind of display of identification and fraternity between animal and human. The pigeon thrusts out its chest and bends its body in a gesture similar to the girl’s headstand;

the stork spreads its wings and stretches its beak such that it envelops, contains and completes the gymnast’s dance movement; and the flamingo covers and protects the androgynous figure in the suit.

Four men in business suits are addressing a gorilla that is holding a woman who is standing next to the animal – that is the surprising situation in **Giyora Bergel’s** large-scale painting from 2004, **Untitled (Gorilla in the Studio)** (p. 25). The exchange between the two groups – the gorilla and the woman on one side, the group of men on the other – creates the impression that negotiations between them are underway in which the men are trying to persuade the gorilla to release the woman, who for her part seems comfortable by the side of the animal and is actually casting a suspicious glance at the group of men. The scene triggers an association with the 1933 film “King Kong,” directed by Merian C. Cooper and Ernest Scoedsack, in which a huge gorilla falls in love with the main female character and kidnaps her, while a group of men pursue her, each for his own reasons. There is the “prince” who wants to deliver the woman romantically from the hands of the “monster,” the greed-driven merchant who sees economic potential in the gorilla, and other men who join the pursuit for purely murderous reasons. The painting’s title, which notes the fact that there is a gorilla in the studio, reinforces the tie to the iconic film, at the center of which is the relation between “human” and “bestial” and the dilemmas this spawns, which touch on questions of hierarchy, exploitation, utilitarianism, species interrelations and the like. Such questions become more acute in regard to the great apes, which are genetically the closest animals to humans. The proximity posits a particularly difficult paradigmatic challenge, which has led to countless observations and studies conducted over the years on great apes with the aim of demonstrating their differences from and similarities to human beings. At one stage these studies even gave rise to a proposal to grant rights to the great apes, based on the disturbing and problematic argument that they are more human than human beings who suffer from cognitive defects or serious mental illnesses – an argument that only serves to reinforce further the existence of one absolute and exclusionary boundary between the human and the nonhuman, while realigning the realm of living creatures by displacing sufferers from neurological-mental diseases and bringing in the great apes.³⁴

The equation that emerges from Bergel’s painting, which juxtaposes the men to the gorilla and the woman,



Rachel Kainy
Beautiful Pile (detail), 2007–2008
aquarelle and ink on paper
53X31

רחל קיני
ערימה יפה (פרט), 2007-2008
אקוורל ודין על נייר
53X31

also merits attention from the gender viewpoint. The subjectivity that is denied to the animal has a historical precedent in the subjectivity that has been denied to the woman throughout history and the struggle for which has not yet ended. The concept of the subject – or the “schema of the subject,” As Derrida terms it – rests entirely on a masculine identity a priori. “And that which I am calling here schema or image,” Derrida says, “that which links the concept to intuition, installs the virile figure at the determinative center of the subject. Authority and autonomy (for even if autonomy is subject to the law, this subjugation is freedom) are, through this schema, attributed to the man (homo and vir) rather than to the woman, and to the woman rather than to the animal.” Derrida goes a step further when he links the subject not just to the man but to the meat-eating man. “The virile strength of the adult male, the father, husband, or brother belongs to the schema that dominates the concept of subject. The subject does not want just to master and possess nature actively. In our cultures, he accepts sacrifice and eats flesh.”³⁵

Franz Kafka, too, grasped the murderous masculinity that is inextricably bound up with human subjectivity, and when he grants the animal, the ape, the possibility to tell its story in its own name in his famous story “A Report to an Academy,” he cloaks the animal in the character of a man called “Red Peter.”³⁶ Standing before the members of the all-male academy, he reports to them about a range of behaviors by a host of other men he has encountered in his life, most of them cruel and crude, including the forcible placement in his cage of a female chimpanzee to fulfill his sexual needs. The ape grasps these behaviors as ones he must learn and imitate with the aim of becoming human. So, too, when the literary character of the wandering lecturer Elizabeth Costello in J.M. Coetzee’s eponymous novel chooses to assume the character of Red Peter in her talk about the life of animals, and describes her/him as attired in a man’s suit, a detail which does not appear in the original story: “Now that I am here, says Red Peter, in my tuxedo and bow tie and my black pants with a hole cut in the seat for my tail to poke through (I keep it turned away from you, you do not see it)...”³⁷ What does appear in Kafka’s original story is actually the moment of lowering the trousers, an act that once more manifests the connection between clothing and nakedness and between the human and the bestial. “I was hit in two places,” the ape relates about the moment of his capture. “Once in the cheek [...] The second shot hit me below the hip. It was a severe wound, it is the cause of my limping a little to this day. I read an article recently by one of the ten thousand windbags who vent themselves concerning me in the newspapers, saying: my ape nature is not yet quite under control; the proof being that when visitors come to see me, I have a predilection for taking down my trousers to show them where the shot went in.”³⁸

Kafka’s story was the inspiration for Sharon Zargary’s solo exhibition, “The Superstitious,” at the Tel Aviv Artists’ Studios in 2008.³⁹ Zargary, whose work is much occupied with masculinity and in particular the male as a creative artist, here takes as his point of departure the comparison between ape and artist. “The Superstitious,” he writes, “began with the isolation I felt as an Artist working alone in the studio, disconnected from the outside world, with ‘links’ that only my mind could think of, but not exist in reality. It is like a prisoner inside his cell, or, as I thought of it, like an animal inside the cage. The need of being ‘out there,’ as an Artist, to ‘exhibit,’ after a long period of being isolated, is what reminded me of Franz Kafka’s stories, and, mostly ‘a Report to the Academy [sic].’”⁴⁰ The diptych **Artist/Painter** (p. 22) from the exhibition,

includes two panels that were executed together and presented side by side. The three figures in them – a man, a woman and a monkey – appear in natural and comfortable nudity which posits them as equals and displaces the shame and the “decency” to outside the picture. The balance is disrupted by the positioning of the figure of the man, of the artist/painter, as standing above the monkey and the woman in the center of the picture, as its subject. The monkey and the woman are depicted in the image as the artist’s companions, but it’s clear that they complete him and that he and his creative power are wholly dependent on them. “The monkey symbolizes intuition and the woman symbolizes passion,” Zargary writes, “and they are two earthly emotions. The artist needs passion and intuition as well as spiritual-intellectual enlightenment which comes from a higher power (symbolized by the sky and the moon).”⁴¹ The monkey and the woman thus appear as symbols, but as in Bergel, both are positioned on the same side of the equation and between them exists fraternity, which revolts against the tyranny of reason that is identified with the masculine and therefore with the human. In this sense, one can contemplate extending Margot Young’s reading, from an alliance between the queer and the animal, to an alliance between the woman and the animal, for the sake of being slightly less human.

There is no nakedness in nature; only the human being is naked. In order to know that you are naked, you need to feel shame. Moreover, man, in order to know himself, needs to be able to be ashamed of his nakedness. The animal, accordingly, is not naked precisely because it is naked; whereas nakedness in humans is not only the shedding of clothes, it is also the shedding of knowledge and the smashing of the shackles of convention and of the inhibitions of shame. In a large proportion of the works in this exhibition, the figure of the human at the animal’s side appears nude or partially nude. This is the case, as we saw, in the works of Boaz Arad, Uri Nir, Eli Gur Arie, Ronit Porat and Sharon Zargary, and also in the following works by Yoav Hirsch and Rachel Kainy.

At the center of Yoav Hirsch’s painting **Boy and Raven** (2010, p. 27) – many of his works contain depictions of animals with and by the side of humans – a youth gazes out frontally at the viewer, showing himself to the observer demonstratively, biting on his shirt, which is pulled upward, half-nude, half-dressed, with a kind of defiant androgynous eroticism. At both sides of his head two black ravens are perched on branches, observing/not observing him, their paired

presence simultaneously protective and disturbing. In Rachel Kainy’s three paintings – **Large Heap, Small Heap and Pretty Heap** (pp. 44-46) – from her graduation exhibition at Hamidrasha Faculty of Arts in 2008, the eroticism slides into an orgy of debauchery in which naked and clothed men and women are hurled together in an orgiastic stew along with animals large and small – zebras, donkeys, tigers, birds, spiders and mice – and a slew of peculiar objects, entire buildings, fruits and plants; all of them touching, colliding and merging with one another and coupling with one other. In the works of both Hirsch and Kainy, along with youth, vitality, sexuality and eroticism, a dark and morbid atmosphere prevails. Hirsch’s black ravens have from time immemorial been linked in mythology and literature with harbingers of death or messengers of dark worlds; while close observation of Kainy’s works reveals that the many bodies that appear between and within the “heaps” are mostly fragmented, bleeding body or corpse parts, and the revelry of life is suddenly perceived as a revelry of death.

Life’s finality is the fundamental common fate of humans and animals, and precisely because of this, perhaps, death becomes the most tangled realm in human-animal relations, to begin with, from the moral aspect of causing suffering and death to an animal. In Western religion and tradition the precept “You shall not murder,” with all it entails (do not cause harm, do not cause suffering, do not put to death and so on), never encompassed animals, only humans, as victims of murder. In its legal dress, too, it refers only to abuse and unnecessary harm to animals, while excluding the exploitation of animals for human purposes (such as experiments and the like) and of course the death industry of edible flesh. That industry is wholly dependent on the denial of animals’ capacity to suffer, with the justification that putting them to death is not considered murder. Second, from the physical aspect and the distinction between flesh and flesh: that is, which cadavers humans are allowed to eat and which are forbidden. “Moreover,” Bataille writes, “the preparation of meat is not primarily connected with gastronomical pursuit: before that it has to do with the fact that man does not eat anything before he has made an object of it. At least in ordinary circumstances, man is an animal that does not have a part in that which he eats. But to kill the animal and alter it as one pleases is not merely to change into a thing that which doubtless was not a thing from the start; it is to define the animal as a thing beforehand. Concerning that which I kill, which I cut up, which I cook, I implicitly affirm that that has never been anything but a thing. To cut

up, cook, and eat a man is on the contrary abominable. [...] Even hardened materialists are still so religious that in their eyes it is always a crime to make a man into a thing – a roast, a stew... In any case, the human attitude toward the body is formidably complex.”⁴²

The greatest denial, then, is related to the body and to the physiological fact that all animals, humans included, are made of the same group of perishable materials such as flesh, blood and bones. The physiology, structure and materials of life are a consistent and continuing creative source for the body of work of the artist Uriel Miron. The presence of living creatures, from which he draws his images and content, is central and pronounced in his works, but at the same time they rarely contain a full figurative representation of an animal or a human. Time after time in his sculptures, as in his drawings and paintings, viewers find themselves contemplating something they are certain is completely connected to the animal world and springs from it, yet no specific animal is discernible. Miron dismantles and assembles, interfuses interior and exterior, slices, pastes and polishes, thrusting toward organic, configurational basic structures whose final form is both painfully familiar and foreign. Applied to Miron’s work, the term “abstraction” acquires a double meaning: his sculptures bear an abstract form that evokes skeletons and bones stripped of flesh. But in contrast to the modern geometric or amorphous abstract, which strove to conjure up the spiritual through primal basic forms, Miron is focused entirely on the basic biological form and emphasizes the material aspect. Whereas in the well-known sculptures that are associated with him the image takes the form of a complete skeleton; the three wall sculptures – **Rind** (2017, p. 50), **Lean-To** (2018, p. 51) and **Growth Plates** (2019, pp. 52-53) – appear to be parts of bones or joints of an unidentified creature – human or animal. It’s a deceptiveness based on recognition of the difference/nondifference between the two. Miron subjects the sculptures to a multistage process whose result leaves the viewer wondering also about the material they are made of – wood, plastic or polymers. That ambiguity is fraught with the wonder at and repression of the perishable and transient materiality of life itself.

The butterfly, perhaps the ultimate symbol of life’s fragility and fleetingness, yet also of the feeling of freedom and beauty, appears in a number of works by the artist Eitan Ben Moshe. Metamorphosis – which encapsulates the butterfly’s life from chrysalis to caterpillar to adult – is similarly a hallmark of Ben Moshe’s works; their raw materials are a composite



Liron Lupu
The Dove Song (detail), 2018
acrylic on canvas
40X60

לירון לופו
שיר הדונה (פרט), 2018
אקריליק על בד
40X60

of remnants and of industrial and organic matter that crystallize into sculptures which seem to lie on the spectrum between animal-vegetable-mineral. The connection between human and butterfly also often arises within a context of intermediate situations: between the temptation to catch, freeze and preserve the butterfly's beauty, and the desire to set it free. It's as such that we remember it from the children's poem "Come to Me Nice Butterfly," by Fania Bergstein, or from the contradictory feelings of recoil and thrill at the sight of the drawers of impaled butterflies in nature museums; and as such it also appears in linguistic representations that describe situations of emotion and tension as in the notion of "butterflying" – Hebrew slang for

"philanderer," one who flutters (like a butterfly) between women – or the feeling of "butterflies in the stomach." In the sculpture **Free a Butterfly** (2015, p. 49), Ben-Moshe places the butterfly in a blatantly unnatural environment: amid plains of ice. The sculpture is of cast crystal on a base piled like tectonic layers of ice, from within which arise a pair of glacial hands that set free a butterfly frozen in flight as a full moon shines above. This living, ravishing loveliness is a reminder of the colorful beauty of which the butterfly has here been divested and replaced by the splendor of death that inhabits frozenness, by hands divorced from the body and by a butterfly neutralized from flight, eternally frozen. The butterfly and the moon are made from white plaster, the material that is used for the cast mold of the glass, and the use of these two negative-positive materials underscores the chain of dependent relations: the interdependence of human and animal, being locked into a before-after loop, and the balance of terror between imprisonment and liberation and between life and death.

Morbidity also hovers over the paintings of the artist **Liron Lupu**, in whose work animals and their place in human life are central themes. Lupu frequently depicts children, men and women in a rural setting against a backdrop of expansive fields, between, alongside and in the background of which animals are positioned and wander about: donkeys and dogs, sheep and goats, cats and crows. At first glance the scenes are taken to be idyllic, fantastical portrayals that make connections between human and earth, between human beings and nature and the surrounding animal world. However, a further look reveals the degradation and deformity that are seeping in, and the cruelty, violence and death that lurk in every corner. A 2006 painting suffused with sweetness shows a girl holding a tray on which stand bowls of ice cream against the background of a yellow field and a cute dog; but at the girl's feet, like a wound in the picture, a black raven is poised on a bleeding watermelon, and together they conjure up a dark signification or omen that resonates with the painting's title, **Last Summer** (p. 28). In the painting **Ode to Youth** (p. 54 image 3), also from 2006, three young people sit in a field against a background of a rural horizon and blue skies, playing musical instruments as in celebration of their youth. At their feet a cat stretches itself, but there are also two ravens, one of which is pecking at the bare leg of one of the youths, and lying on the table around which the three are sitting, like the most natural thing in the world, are two human skulls. In the 2011 painting **Landscape/Funeral in the Valley** (pp. 56-57) there are two sheep and a lamb

in the foreground implanted in a field against the backdrop of an orange sunset sky, while in the background a tractor drives by. A second look shows that the tractor is pulling a wagon that carries a coffin, followed by a convoy of cars. Nor is the black raven absent: perched on a rock, it is watching the funeral procession. In another painting, **Untitled** (p. 54 image 2), from the same year, which is also foregrounded with sheep and goats, a red van is visible at a distance in the rear and next to it two men are kicking and clubbing a third man, who is lying on the ground. One of the assailants is holding a rifle and seems to be wearing a kippa.

Beginning in 2011, Lupu produced a large group of paintings depicting the life and deeds of the settlers in the West Bank (pp. 54-55). Against pastoral rural landscapes, red roofs and broad fields, they are seen working the land on the one hand and chasing off its Palestinian inhabitants on the other; celebrating its bounty holding baskets of the first fruits in one hand and a firearm in the other; planting and sowing here, burning olive groves there. And amidst and between all of this, skulls are scattered, ravens are pecking and animals are positioned everywhere, like mute and helpless witnesses in the face of these terrifying scenes.

Animals also appear in the work of the photographer **Pavel Wolberg**, who for years documented the routine of the occupation in the West Bank, caught willy-nilly in the frames and in the violent situations depicted in them. Consider the two white goats in a 2012 photograph taken in Tufah, in the Hebron District (p. 31). In the foreground, a blindfolded Palestinian detainee is being led by an armed soldier in protective gear, while behind, sitting on the ground, is a group of Palestinian men who have been detained, and the two goats stand on the steps of the adjacent building and watch the proceedings. Snow-white and pure, they are poised there, seeing and not seen, almost like a revelation discovered only during the picture's development and lending it an unexpected angle. Their coincidental presence heightens the consternation and the reproach in the face of the human, or perhaps more correctly, the inhuman activity documented in the shot.

The silent, cumulative presence of animals in situations of this kind articulates a fundamental challenge to the notion of man's ascendancy over the animal, and in particular the notion of man's moral superiority. The animal was always considered conscienceless and void of the ability to be morally discerning or to act in the moral sense. Levinas, who located the moral in the encounter with the "other," presupposed the other to be

exclusively human and bound this up inextricably with the human face and with speech. As such, he placed the animal beyond the pale of the ethical realm,⁴³ yet even in his thought a crack emerged into which one small dog entered. In his short essay "The Name of a Dog, or Natural Rights,"⁴⁴ Levinas harks back to the period when he was a prisoner in a labor camp in Nazi Germany. He describes a group of Jewish prisoners, of which he was one, who went out to work every day, and the whole surrounding human milieu, which was utterly indifferent to their situation. "The children and women who passed by and sometimes raised their eyes – stripped us of our human skin."⁴⁵ Only a stray dog, which the prisoners named Bobby and which appeared every day at the morning assembly and greeted them when they returned toward evening, displayed signs of moral behavior, "jumping up and down and barking in delight. For him, there was no doubt that we were men."⁴⁶ The manner of depiction of animals in Lupu's paintings and in Wolberg's photograph suggests not only the subversion of the concept of man's moral superiority but also a decision in favor of the animal. The animals here do not serve as an accretion, as companions to humans or as witnesses and harbingers only, but as a sane alternative and a kind of animated proof, so to speak, of the ascendancy of the animal. The animals in Lupu's paintings appear calm and regal; their silence emerges as an advantage rather than a disadvantage, and their gaze – their gaze says it all.

To see ourselves from the viewpoint of an animal can be first of all embarrassing and bewildering, as Derrida felt when he was naked in his room with his cat: "One thought alone keeps me spellbound: dress myself, even a little, or, which amounts to the same thing, run away – as if I were chasing myself out of the room..."⁴⁷

But the animal's gaze according to Derrida is far beyond this – it is formative: "The gaze called animal offers to my sight the abyssal limit of the human: the inhuman or the ahuman, the ends of man, that is to say the bordercrossing from which vantage man dares to announce himself to himself, thereby calling himself by the name that he believes he gives himself."⁴⁸ The gaze of the animal is liminal and as such is forever elusive. "The animal," Bataille writes, "opens before me a depth that attracts me and is familiar to me. In a sense, I know this depth: it is my own. It is also that which is farthest removed from me, that which deserved the name depth, which means precisely that which is unfathomable to me. [...] Something tender, secret, and painful draws out the intimacy which keeps vigil in

us, extending its glimmer into that animal darkness. In the end, all that I can maintain is that such a view, which plunges me into the night and dazzles me, brings me close to the moment when – I will no longer doubt this – the distinct clarity of consciousness will move me farthest away, finally, from that unknowable truth which, from myself to the world, appears to me only to slip away.”⁴⁹

The feeling of closeness to animals, the profound love that is manifested not only in a range of emotions – not only compassion but also friendship, loyalty and fellowship, and in many cases a feeling of preferring their company to that of people – is a recurrent motif in some of the following works. **Fahed Halabi**'s video work **Mercedes** (2016, p. 63) seeks to spotlight the absurd situations that spring from the split identity he experiences. An artist of Druze extraction who is a graduate of the Israeli education system and has resided for years in Germany, Halabi lives between three cultures and three languages: Arabic-Hebrew-German. This hybrid condition impacts the whole trajectory of his life, from events that are major and crucial to simple everyday episodes such as the question of which language to use in addressing his dog. In the video Halabi is seen and heard speaking to the dog in a mixture of the three languages. This clearly gives rise to great confusion and disquiet in the dog, which darts about, barks and refuses to cooperate. The short film of 4:30 minutes is in fact a touching scene in which Halabi chooses to share his personal difficulty with a close and beloved soul – his dog – which for its part has trouble coping with the experience.

Gal Weinstein's work **Untitled** (2001, p. 8) is a double face portrait of a boy and a dog, their heads close together, bodies adjoining, the dog's gaze aimed at the viewer while the boy aims a soft and loving gaze at the dog. This work is part of a series of portraits created by Weinstein using a distinctive technique which involves the application of steel wool, which produces uniformity and equality – in matter and mass as well as conceptually – between the boy and the dog. Although sufficing with a straightforward representation of a seemingly ordinary and banal scene, the work conjures up a natural, deep bond between the two living creatures it depicts. The naturalness of being present together – of life alongside one another, one with the other and even one within the other – is a recurring theme throughout the drawings of the artist **Yoav Efrati**. Whereas Weinstein's animals are always domesticated, Efrati's are of the sea and the jungle. A whale appears in two of the drawings, both **Untitled**

(2001, p. 65): in one a human figure stands next to a whale and whispers a secret to it, while in the other a whale is lying in the lap of a human figure and being patted. Monkeys also appear in two drawings (both **Untitled** 2001, p. 64), frolicking, playing and holding the hands of human figures. In the center of another drawing from 2001, **Untitled** (p. 33) is a woman of large dimensions, her body bearing the shape of a transparent drop of water at whose concave bottom lolls a male human figure above whom, in the cavity of the stomach, an elephant, a lion, a giraffe and a fish are floating.

The woman as containing – as a vessel or as completing a symbiosis in which it's difficult to know where the human ends and the animal begins, or vice versa – appears in different forms in the works of **Gilit Fischer**, **Shahar Yahalom** and **Maya Perry**. Fischer's **Bee on the Pupil** (2010, p. 70) is a face portrait of a young woman whose head is caught in a tangle of vegetation into which her yellow, unkempt hair blends. Her lips are colored a bold red, the same red that continues in a broad brush stroke above her head. The whole picture appears to be roiling, quavering, almost going up in flames. The head is positioned frontally, while the gaze of the right eye is turned to the side and the other eye embodies a surprising symbiosis between the woman and the bee. The left pupil is a colorful, round inflorescence in the center of which a single bee is poised, wings spread, and which appears to be occupied sucking nectar directly from the young woman's face. The bee and the woman are depicted in a kind of physiognomic-zoological bond and seem to be sustaining and nourishing each other, and certainly they complete each other. This close bond, together with the evocation of the act of suckling, lends the whole situation a maternal context.

A partial or “broken” face portrait of a young woman completed by means of an animal head attached or “glued” to it is a recurring image in a series of mono-print works done by **Shahar Yahalom** in 2014-2015. The bottom half of **Untitled** (p. 68) is taken up with the horizontal profile of a woman's face in white, on which a black cat is lying in complete correspondence with the hollows of the brow and the nose, such that the cat and the woman, in an alignment of exact negative-positive, appear to complete each other precisely. In other works (all **Untitled**, pp. 68, 82) this structured alignment falls apart so that the facial parts and the animals intermingle with no difference between them – eyes abutting bird's beak, hair curling into tongue of chameleon, chin lying on cat. One work (**Untitled** 2014, p. 69) is exceptional in the series: in it a naked woman is

seated on the back of a prone cat that is curled up. The picture, which is rather like the inverse, in the form of a drawing, of Gordon – the rooster poised on Boaz Arad's head – produces a similar result in the way that feelings of natural repose, trust and great intimacy between the cat and the woman arise from it.

The connection between the woman and the animal is a central theme in the work of **Maya Perry**. The image of a woman, generally in the nude, recurs in her works, with an animal by her side – sometimes a mouse, or in other cases a rabbit or a dog. It might be a different animal each time, but in essence the connection is of the same type – always appearing against a background of intimacy and sexuality, but of a sort entailing vulnerability and anxiety, loneliness and pain. The animal is found to be a source of consolation, of security and protection, of companionship and remediation, as can be seen in the group of works by Perry from 2020-2021 which were exhibited in the Hanina Gallery in Tel Aviv. In **I Promise Not to Contact You Anymore** (p. 34) a woman is crawling across a pink rabbit; in **How Lonely You Must Be** (p. 32) a woman and a dog are embracing in bed; in **Safety Is a Necessity** (p. 67) a woman and a dog are standing side by side and the dog appears to be guarding the woman; in **Strange Animal Behavior** (p. 66) the head of a large bird is draped over the shoulder of a sitting woman; and in **Anticipating Disaster** (p. 66) a herd of deer gallops across the face of a self-portrait by the artist. In these works the connection with the animal, real or imagined, is sensuous and therapeutic in character: the woman holds on to it like a life preserver and at the same time draws strength from it and is filled with life.

Female intuition has always been perceived as a contrast to male rationality, which is closely tied to verbality. Reason and language are at the very heart of the logical argument about the separation between man and animal. Derrida, in his critique of this argument, does not make do with pointing out that this involves an unfounded leap from the ability to track oneself to affecting oneself; he also maintains that animals simply refused to make that leap. “No one has ever denied the animal this capacity to track itself, to trace itself or retrace a path of itself. Indeed the most difficult problem lies in the fact that it has been refused the power to transform those traces into verbal language, to call to itself by means of discursive questions and responses, denied the power to efface its traces.”⁵⁰

The tension between verbality and a-verbality as two different modes to create meaning lies at the heart of

a series of works by **Naomi Siman-Tov**, with which she has been occupied for the past ten years. Each work in the series welds an abstract painting on canvas to an enlarged copy of newspaper articles about treating, healing and rescuing animals that are in danger of extinction. For example, headlines that appear in the three works from the series that are in the Haaretz Collection, are: **Fallow deer released to Nahal Kziv nature reserve** (p. 60), **After 40 years: Soft turtles returning home to coastal streams** (p. 61) and **Save the great mermaid** (p. 59). The dualism in the works was commented on by the Fountain Curators Collective, which showed the series in the exhibition “Pet's corner” in the Fein 3 Gallery in Tel Aviv: “The gaze is directed to one side, so we will not see what is taking place on the other side. The person who touches flees from the touchiness of the touching. The rescuer is the annihilator. The traumatic encounter between the human beings and the animals brings home the terror of the meeting, brings forth the human's self-rumination. Humans and animals are trapped together in the pet's corner, and there is no one to rescue them.”⁵¹

Siman-Tov chooses deliberately to distance the rational-verbal dimension, and on the other hand to place the emphasis on the operations of treatment and rescue, namely on the a-verbal fellowship that is possible between man and animal. Similarly, Coetzee's Elizabeth Costello, in her lecture on animals, prefers to articulate what unites human and animal and to treat them as together sharing the beingness of living creatures – their existence as a living soul in the world: “‘Cogito, ergo sum’ ... It is a formula I have always been uncomfortable with. It implies that a living being that does not do what we call thinking is somehow second-class. To thinking, cogitation, I oppose fullness, embodiedness, the sensation of being – not a consciousness of yourself as a kind of ghostly reasoning machine thinking thoughts, but on the contrary the sensation – a heavily affective sensation – of being a body with limbs that have extension in space, of being alive to the world.”⁵²

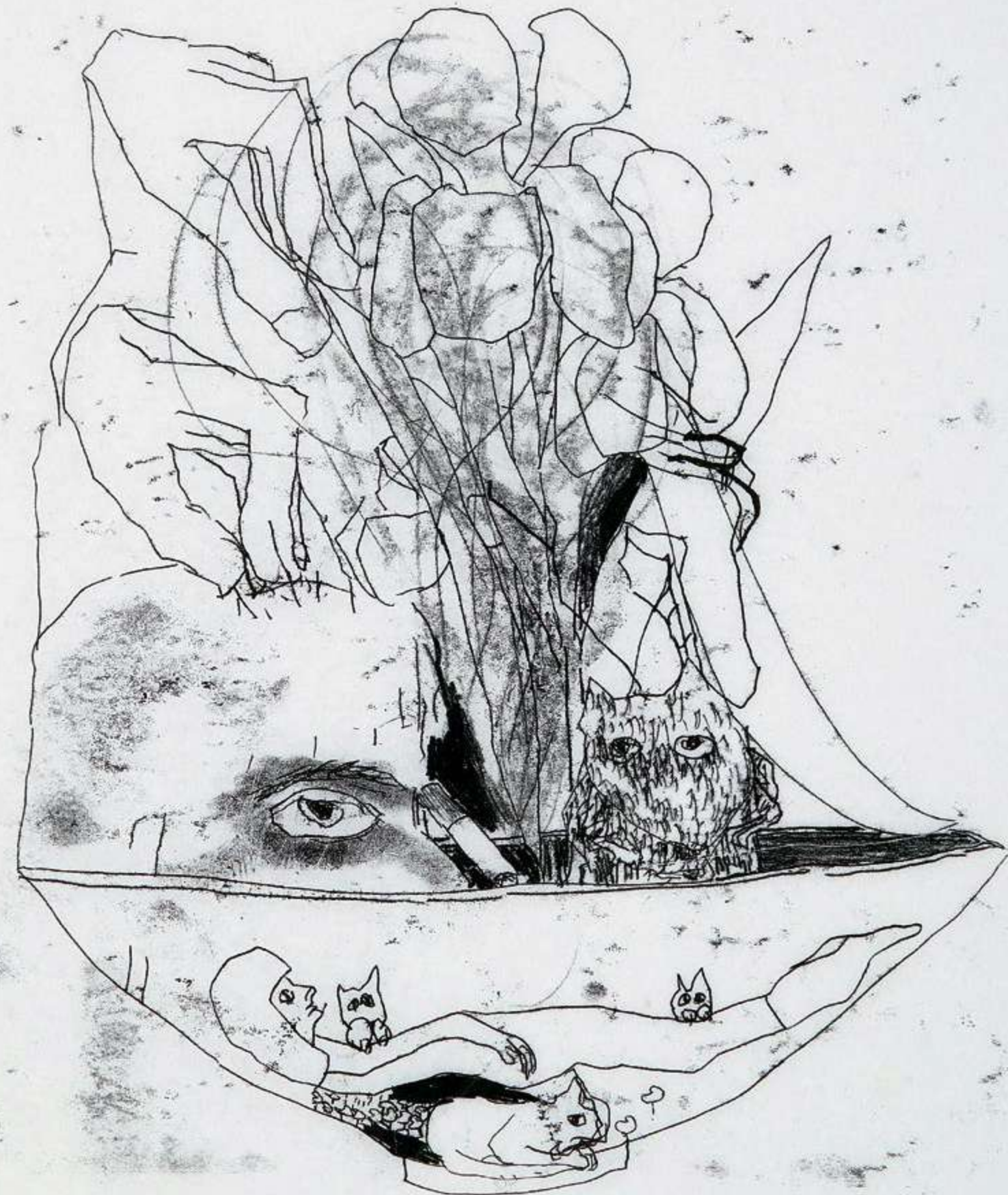
Three bodies that occupy a place in space are at the center of **Chen Cohen**'s video work **Untitled (with Dogs)** (2017, p. 35): the artist herself is sitting on her knees in the nude, frontally, eyes closed, arms stretched to the sides, two silicon medical tubes extending from them and connecting her to two twin dogs. Behind her on the wall is a large-scale photographic image of the dogs sitting opposite each other in an identical posture. The whole scene – the photographic image as well as the positioning of the artist and the dogs – references

primeval mythological realms, death and burial ceremonies, figures of gods and esoteric doctrines. The gods Anubis and Set from Egyptian mythology intermingle here with Cerberus and Orthus from Greek and Roman mythology, respectively – all of them bound up with the figure of dogs or jackals and all of them involved in transporting the souls of the dead to the next world and guarding the gates of the underworld. The positioning as a whole also evokes the High Priestess card, card number 2 in the Tarot deck, symbolizing the contradiction and tension between the seen and the unseen. The card depicts a woman sitting expressionlessly at the entrance to the Temple, flanked by the pillars Boaz and Yachin. The stories and legends connected with the figure of the High Priestess bind together a number of mythological and theological feminine figures from different periods, such as Pope Joan, the Virgin Mary, Sophia goddess of wisdom, the Olympian goddess Athene, the Hindu goddess Saraswati, the Egyptian Isis and the Hebrew prophetess Devorah.⁵³ Mystical traits and visions are attributed to all these women, and some are said to possess healing powers and a mysterious, ancient connection with animals. Cohen herself cites Persian mythology – which sees the dog as a holy animal that accompanies the goddess of medicine and perceives its licking as the bearer of a healing effect – as a source of inspiration for this work.⁵⁴

However, beside and perhaps even before these mystical and mythological contexts, which take us back to the start of this article and Beuys' shamanistic action with the coyote, there is the concrete, physical aspect. What comes across principally in the scene is the naturalness of the presence of three naked bodies in space, tied and connected to one another, and their direct, open and bared being effectively exemplifies that the three of them are living in the same mode with regard to the world. What is surprising in Cohen's video is the double reverse of the traditional division of the significations of vitality. The first reversal lies in the realm of freedom: even though the dogs are "tied" to a human, she does not control them; on the contrary, the artist's effort at control is wholly directed at herself and her body, while the dogs are free to do as they please and one of them even gets loose at one point and exits the frame. The second reversal is in the realm of the voice – separation is always made in terms of the ability to sound a voice: the verbal ability to respond is always attributed solely to man and considered his advantage.⁵⁵ "In the olden days," Elizabeth Costello tells us, "the voice of man, raised in reason, was confronted by the roar of the lion, the bellow of the bull. Man went

to war with the lion and the bull, and after many generations won that war definitively. Today these creatures have no more power. Animals have only their silence left with which to confront us. Generation after generation, heroically, our captives refuse to speak to us."⁵⁶

And yet precisely here in Cohen's video, man, or in this case a daughter of man, appears silenced and mute, closed within herself and to the world, not responding and not reacting, whereas the dogs are full of life, moving about and barking, alert and reacting; no, not only reacting – they speak and reply, maintain full communication by gaze and by voice with the viewer: the dogs break the silence.



Shahr Yahlom
 Untitled (Ashtray), 2015
 monoprint
 50X35

שחר יהלום
 ללא כותרת (Ashtray), 2015
 מונופרינט
 50X35

NOTES

- 1 Descartes, pp. 46–49.
- 2 Genesis 1:26-31, 2:18-24.
- 3 Chimera: an animal consisting of a combination of several different animals.
- 4 Bataille, p. 35.
- 5 Lévi-Strauss, p. 1.7
- 6 Bataille, p. 22.
- 7 Ibid., p. 39.
- 8 Derrida and Roudinesco, p. 66.
- 9 Ibid., pp. 63, 66.
- 10 Derrida, pp. 400–401.
- 11 The distinction between response and reaction has its genesis in Descartes (pp. 46–49) and persists throughout the tradition of Western thought (Derrida and Roudinesco, p. 65).
- 12 A key term in Heidegger's thought, referring to the human experience of "being" in the world.
- 13 Derrida with Nancy, p. 105.
- 14 Berger, pp. 8–30.
- 15 Ibid., pp. 12–13.
- 16 In his book *Eating Animals*, which is a critical survey of humans' system of justifications for eating animals and its implications, Jonathan Safran Foer provides extensive data and references to research studies about the immense environmental damage caused by industrial meat manufacture.
- 17 Berger, p. 16.
- 18 Derrida, p. 380.
- 19 The lecture was delivered in 1997 at a conference devoted entirely to Derrida's thought.
- 20 Kenny, p. 184.
- 21 Derrida, p. 380.
- 22 Delapaix, pp. 1–7; Mann, pp. 1–2; Rizk, pp. 137–146; Ben Israel pp. 13–133.
- 23 On this, see Ben Meir, unpaginated; Rosen, pp. 34–47; and Omer, pp. 13–14.
- 24 On earlier works of Israeli art with the participation of animals and influenced by Beuys, see Ofrat, unpaginated.
- 25 Curator: Aya Lurie.
- 26 Author's correspondence with Weiss, March 31, 2020.
- 27 Deleuze and Guattari, pp. 232–309.
- 28 Lingis, p. 116.
- 29 Deleuze and Guattari, p. 242.
- 30 Curator: Diana Dallal.
- 31 Young, p. 318.
- 32 Curator: Raz Samira.
- 33 Author's correspondence with Porat, February 25, 2021.
- 34 Derrida and Roudinesco, pp. 62, 65. Great Ape Project – note 1.
- 35 Derrida with Nancy, p. 114.
- 36 Kafka, pp. 250–262.
- 37 Coetzee, p. 68.
- 38 Kafka, p. 251.
- 39 Curator: Vered Zafran-Gani.
- 40 Zargary, unpaginated.
- 41 Author's correspondence with Zargary, April 1, 2020.
- 42 Bataille, pp. 39–40.
- 43 Levinas, *Humanism of the Other*, pp. 66–74. [In Hebrew edition]
- 44 Levinas, *Difficult Freedom*, pp. 151–153.
- 45 Ibid., pp. 152–153.
- 46 Ibid., p. 153.
- 47 Derrida, p. 379.
- 48 Ibid., p. 381.
- 49 Bataille, pp. 22–23.
- 50 Derrida, pp. 417–418.
- 51 Fountain Curators Collective: Ahel Eden, Guy Assif, Moshe Yamo, Exhibition Text, "Pet's Corner," Naomi Siman-Tov, Fein 3 Gallery, Tel Aviv, July–September 2021
- 52 Coetzee, p. 78.
- 53 Ben-Dov, unpaginated.
- 54 Author's conversation with Cohen, April 4, 2021.
- 55 See note 11, above.
- 56 Coetzee, p. 70.

BIBLIOGRAPHY

- Bataille, Georges, *Theory of Religion*, trans. by Robert Hurley; Zone Books: New York, 1989: <http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Bataille-Theory-of-Religion.pdf>
- Ben-Dov, Yoav, *The Marseille Tarot Revealed By Yoav Ben Dov, the major suit, card 2*: <https://archive.org/details/the-marseille-tarot-revealed-by-yoav-ben-dov/page/n67/mode/2up>
- Ben Israel, Marit, "Love and loathing for Joseph Beuys," in *A Thousand and One Salvations; National Culture Basket and Am Oved*: Tel Aviv, 2012, pp. 128–143 (Hebrew)
- Ben Meir, Kobi, "Joseph Beuys and the therapeutic effect in Israeli art of the 1970s," in *Bezalel – Journal of Visual and Material Culture*, 14, September 2009 (Hebrew): <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3061>
- Berger, John, "Why look at animals?" in: *About Looking, Writers and Readers Publishing Cooperative*, London, 1980, pp. 3–28: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/FILM%20161.F08/readings/berger.animals%202.pdf>
- Coetzee, John, *Elizabeth Costello*, Vintage: London, 2004: <https://b.booksvoooks.com/fullbook/elizabeth-costello-pdf-jm-coetzee.html?page=2>
- Delapaix Greg, "Truly human, truly animal ~ Joseph Beuys 'Explaining Picture to a Dead Hare,'" 2013: https://www.academia.edu/6474113/Truly_Human_Truly_Animal_Joseph_Beuys_Explaining_Pictures_to_a_Dead_Hare
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix, "Becoming-intense, becoming-animal, becoming-imperceptible..." in: *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* [1980], trans. Brian Massumi; University of Minnesota Press: Minneapolis and London, 1987, pp. 232–309
- Derrida, Jacques, "Eating Well' or the calculation of the subject: An interview with Jacques Derrida," in: *Who Comes After the Subject?*, eds. E. Cadava, P. Connor and J-L Nancy; Routledge: New York and London, 1991, pp. 96–119: https://monoskop.org/images/0/05/Cadava_Eduardo_Connor_Peter_Nancy_Jean_Luc_Who_Comes_After_the_Subject_1991.pdf
- Derrida, Jacques, "The animal that therefore I am (more to follow)" [1997], trans. by David Wills, *Critical Inquiry* 28 (Winter 2002), University of Chicago, pp. 369–418
- Derrida, Jacques and Roudinesco, Elisabeth, *For What Tomorrow... A Dialogue* [2001], trans. by Jeff Fort; Stanford University Press: Redwood City, 2004
- Descartes, René, *A Discourse on the Method* [1637], trans. by Ian Maclean; Oxford University Press: New York, 2006: <https://rauterberg.employee.id.tue.nl/lecturenotes/DDM110%20CAS/Descartes-1637%20Discourse%20on%20Method.pdf>
- Kafka, Franz, "A Report to an Academy," in: *The Complete Stories*, trans. by Willa and Edwin Muir, Tania and James Stern; Schocken Books: New York, 1971, pp. 250–262: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Kafka_Report.pdf
- Kenny, Yoav, "After the subject, in the wake of the animal: Jean-Luc Nancy interviews Jacques Derrida – Preface," *Theory and Criticism* 51 (Winter 2019), pp. 181–187 (Hebrew)
- Levi-Strauss, Claude, *Myth and Meaning* [1978], Routledge: New York and London, 2001: http://historioarchaeologi.com/kanada/myth_and_meaning.pdf
- Levinas, Emmanuel, *Difficult Freedom: Essays on Judaism* [1976], trans. by Sean Hand; Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1990: https://monoskop.org/images/6/68/Levinas_Emanuel_Difficult_Freedom_Essays_on_Judaism_1997.pdf
- Levinas, Emmanuel, *Humanism of the Other* [1972], trans. by Nidra Poller; University of Illinois Press, 2006.
- Lingis, Alphonso, "Bestiality," *Symploke* 6(1), 1998, pp. 56–71: https://www.researchgate.net/publication/236706528_Bestiality
- Mann, Jon, "When Joseph Beuys locked himself in a room with a live coyote," 2017: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-locked-room-live-coyote>
- Ofrat, Gideon, "When the readymade had a tail," March 23, 2021 (Hebrew): <https://katr.net/6dcad2>
- Omer, Mordechai, *My own body, art in Israel, 1968–1978*, catalogue, Tel Aviv Museum of Art, 2008, pp. 11–26 (Hebrew)
- Rizk, Mysoon, "Fields in Flux: at the threshold of becoming-animal through social sculpture," *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* vol. II no. I (April 2006), pp. 137–146
- Rosen, Roe, "The birth of the shaman and the life of the machine," *Studio* 94 (June–July 1998), pp. 34–47 (Hebrew)
- Safran, Jonathan Foer, *Eating Animals*, Little, Brown: Boston, 2009
- Young, Margot, "The Bestiary of Friends," from: *Mapping Queer Space(s) of Praxis and Pedagogy*, eds. Elizabeth McNeil, James E. Wermers, Joshua O. Lunn; Palgrave Macmillan: Basingstoke, UK, 2018, pp. 305–320
- Zargary, Sharon, "The Superstitious," 2008: <https://sharonzargary.wordpress.com/the-superstitious/>