

תיק עבודות

"אני הכלב שתמיד היה פה": על שלוש עבודות וידיאו וציור אחד של גויה

גלעד רייך

החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב

המבט בין אדם לבעל חיים, ששיחק תפקיד מכריע בהתפתחותה של החברה האנושית, ועל כל פנים, אשר עימו חיו תמיד בני אדם עד אמצע המאה ה-19, כבה ואיננו (ברג'ר 2012, 30).

במסה הנודעת "למה להתבונן בבעלי חיים?", שממנה לקוח ציטוט זה, מתאר ההיסטוריון ותיאורטיקן האמנות ג'ון ברג'ר בנימה מלנכולית את התהליך התרבותי שבו נשחק מעמדם המרכזי של בעלי החיים בחויית החיים והדמיון האנושיים. באמצעות היחס לבעלי החיים והחשיבות המשתנה שהעניקו להם, הוא טוען, ניסחו בני האדם ברגעים שונים בהיסטוריה את הדינמיקה בין הטבע לתרבות. מעמדם המיוחד של בעלי החיים בא לידי ביטוי בנטייה להאניש אותם – פעולה שמרמזת בראש ובראשונה על יחסי הדומות-שונות שמתקיימים בינם ובין בני האדם. חילופי מבטים אלו, פיזיים ואלגוריים, שימשו את בעל החיים האנושי

* אני מודה לעורך הגיליון יואב קני ולעורך תיאוריה וביקורת איתן בר-יוסף על הערותיהם המועילות.

להגדיר את עצמו כחלק מהטבע אבל גם כנפרד ממנו, ומתוך כך לנסח את ההבדלים בינו ובין שאר בעלי החיים.

אולם מאז אמצע המאה התשע-עשרה, טוען ברג'ר, עם התרחבותן המתמדת של הערים, גורלם של בעלי החיים הלא אנושיים הותיר להם כמה אפשרויות לא מעודדות: להתרכז בפארקים לאומיים ובאזורי ציד, להיכחד או להפוך לחומר גלם לתעשייה. לטענתו, הדרך היחידה שבה יכלו בעלי החיים להמשיך ולהתרחבות הייתה לעבור תהליך ביות במסגרת מהלך ההתכנסות שעברה החברה המערבית אל המודל הבורגני של המשפחה הגרעינית (שם, 19-16). הטבע, ובעלי החיים בתוכו, מופיעים בתוך הסדר החדש כמזכרת לעולם שבחוק, או כמשאב שאפשר להשתמש בו. תהליך זה אפשר בין היתר את ה"אקזוטיזציה" של בעלי החיים מצד אחד (למשל בגני חיות ובטיולי ספארי) ואת ה"מחמוד" שלהם מצד אחר (למשל בסרטי דיסני). "האידיאולוגיה שעומדת מאחורי נקודת המבט הזאת נטועה בתפיסה כי בעלי החיים הם אובייקט ההתבוננות התמידי: העובדה שהם יכולים להתבונן בנו איבדה כל משמעות", הוא כותב (שם, 20). ההיזון החוזר בין המבט האנושי למבט החייתי אפשר מרחב של רפלקציה עצמית מצידם של בני האדם, מרחב שבתוכו התקיימו תהליכי סובלימציה וסובייקטיביזציה; והאובייקטיביזציה של בעלי החיים קטעה את התהליך הזה. הפיכתם של בעלי החיים לשוליים עיקרה את המשמעות שהמבט שלהם נשא לאורך ההיסטוריה. אנו, בני האדם, הפסקנו לראות את עצמנו כנמענים של מבטם.

הגילום העכשווי של שאלת חילופי המבטים בינינו ובין בעלי החיים ניצב במרכזן של כמה עבודות וידיאו מהשנים האחרונות, שמבוססות על תיעוד של להקות כלבים באזורים שהנוכחות האנושית בהם אינה ברורה או מוגדרת. אניקה אריקסון (Eriksson) מדבבת קבוצת כלבים נטושים בפאתי העיר איסטנבול; וים קטריז (Catrysse) הבלגי מתעד קבוצת כלבי פרא במדבריות של כווית; ואיתי מרום הישראלי מצלם כלבים משוטטים באזור החיץ שבין חדרון הפלסטינית לקריית ארבע הישראלית. הבחירה של אמנים ממקומות שונים לתעד כלבים משוטטים, פראיים או נטושים אינה מפתיעה, אם מתייחסים אל הכלבים הללו כאל מי שנמצאים על קו התפר שבין הטבע לתרבות. אלו בעלי חיים שאינם חיות מחמד אך גם אינם חיות פרא במובן המקובל של המונח. הכלבים בעבודות הווידאו האלה אינם מבויתים, אך הם חיים בתוך ולצד מרחבים אורבניים, מתחבאים מאחורי פסולת אנושית וניזונים משאריות מזון שהותירו בני האדם. סוג כזה של תיעוד מסתכן באותם תהליכי אקזוטיזציה ומחמוד שמאפיינים את התרבות כולה: הכלבים יכולים להפוך בקלות לאובייקט להזדהות או להתפעלות, כפי שמקובל למשל בסרטי טבע. אולם העבודות, למרות השוני ביניהן, נוקטות אסטרטגיה של התבוננות מרחוק, באמצעות שוטים ארוכים וכמעט סטטיים, כדי לשמור על מרחק רגשי ולהימנע ממבט מציצני.

כוחן של העבודות הללו, והיסוד המשמעותי ביותר המשותף להן, אינם נובעים מכך שהן מצביעות על מושאי התיעוד שלהן כעל מי שנמצאים על סף התרבות – הן מבחינה

אפיסטמולוגית והן מבחינה גיאוגרפית – אלא מהיפוך היוצרות המתחולל בעולם שהן מתארות. במקום תהליך הביות המודרני – המסמל את המעבר ההובסיאני ממצב הטבע, שבו "אדם לאדם זאב", למצב הפוליטי, שבו האדם הוא אזור והזאבים כבר בויתו והיו לכלבים בשימוש האדם – הכלבים המתועדים עוברים תהליך של התפראות מחדש, תהליך שהוא תוצאה של פעולות בני האדם, והיו אלה ג'נטריפיקציה, לחימה, גידור או הזנחה. המצב האנתרופוצנטרי, שבו הפעילות האנושית היא הגורם שסביבו מתכוננים ומתארגנים כל שאר היבטי המציאות, מוביל כאן ליצירת מובלעות פוסט-אנתרופוצנטריות, מרחבים שהכלבים מקיימים בהם סביבת חיים שבה בני האדם אינם הגורם היחיד המעצב את המציאות. הסדר החברתי שיצרה החברה האנושית הופך לסדר פוסט-פוליטי ואפוקליפטי באופיו. בדומה לסרט האנימציה "אי הכלבים" (2018) של הבמאי ווס אנדרסון – שכמה מהסצנות בו נראות כאילו הן לקוחות מעבודתה של אריקסון – העולם המאוכלס רק על ידי כלבים הוא תוצאה של הפשעים שמבצעים בני האדם נגד הטבע, כלומר נגד עצמם. זהו הרגע שבו מבטם של בעלי החיים מוחזר אלינו ומאלץ אותנו לתת דין וחשבון על מי שאנחנו, על העובדה שאנו מביטים בהם אבל מתעלמים ממבטם.

העבודה המוכרת יותר מבין השלוש היא זו של אריקסון, אמנית שוודית הפועלת בברלין. העבודה "אני הכלב שתמיד היה פה (לופ)" (I am the dog that was always here (loop)) (דימויים 1-3) מתעדת להקה של כלבי רחוב בשטחים הפתוחים המקיפים את איסטנבול. במסגרת תהליך ה"ניקוי" של אזורים רבים בעיר שעוברים ג'נטריפיקציה, נאספו הכלבים מרחובות העיר על ידי הרשויות והושלכו באזור שומם ונטול אוכלוסייה. כזכור, הפגנות הענק שהסעירו את תורכיה בין החודשים מאי לאוגוסט 2013 התחילו ממחאה של פעילים חברתיים נגד הכוונה להרוס את הפארק היחיד במרכז העיר, פארק ג'וזי (Gezi), לטובת פרויקט נדל"ן. בזכות ההפגנות נותר הפארק ההיסטורי במקומו, אבל תהליכי "התחדשות עירונית" ובנייה של שכונות חדשות שינו את פני העיר בעשור האחרון. עבור המפגינים שיצאו לרחובות, שינויים מרחיקי לכת אלו – שהובילו לנישול ולעקירה של אלפי תושבים משכבות סוציו-אקונומיות מוחלשות מבתיים – הם תוצאה של קשרים מושחתים בין הממשלה ובין יזמי הנדל"ן בתורכיה, ובראשם תאגיד הבנייה הציבורי טוקי (Toki). אם כן, הגליית הכלבים קשורה קשר הדוק לפוליטיקה, לדמוקרטיה ולמאבק אזרחי: אותו רציונל כלכלי מוביל לגירושם של כלבים ושל בני האדם מאזורי המחיה שלהם לטובת שיקולים מסחריים ומוחק קהילות אנושיות ולא אנושיות מהמרחב האורבני שצמחו בו. הכלבים המתועדים בעבודתה של אריקסון עושים מה שכלבים עושים – משחקים, רבים, מרחרחים, נחים – על רקע ערמות פסולת במרחבים המוזנחים של פאתי איסטנבול, בין מכוניות ישנות, רשתות דייגים קרועות והרבה אשפה. אבל הטקסט הנלווה לעבודה הוא המעניק לה את ההקשר הפוליטי. זהו טקסט פיוטי המוקרא בשפה התורכית (ומתורגם לאנגלית בכתוביות), המתאר חוויית שוטטות באתרים מרכזיים של עיר הנמצאת בתהליך

של שינוי. העבודה נפתחת בשוט של כלבים רצים על שביל עפר לעבר המצלמה וברקע נשמע הטקסט:

בבוקר שוטטנו לאורך שדרות טרלבסי (Tarlabasi). הן ריקות עכשיו, חוץ מאיתנו וכמה אחרים. [...] הם חיו כאן, ואז הם נעלמו, ואז אחרים באו ונעלמו ועכשיו הם חזרו. אבל מחר הם יעזבו שוב. מה זה משנה? למי אכפת? [...] הם אומרים שהגורל שלנו הוא להיות בלתי נראים, אבל אנחנו כבר נראה. [...] לא היה כאן כלום והנה אנחנו עכשיו כאן. הם עדיין מאכילים אותנו. מעבירים אותנו ממקום למקום ועדיין מאכילים אותנו. מעבירים אותנו רחוק יותר ורחוק יותר. רעב הוא הפשע הטהור ביותר.

הדובר מתייחס ישירות לתהליכי ההשתנות של העיר ("אני לא זוכר אם הבניינים הללו היו בתהליך בנייה או בתהליך הריסה") ולחיים שאחרי העקירה מהבית ("כמו העיר, אני שורד על ידי כך שאני מתחדש, ויודע שלסרב לשינוי משמעו להיות תמיד בתהליך דעיכה"). הטקסט חוזר על עצמו פעמים אחדות במהלך העבודה ונע בין לשון יחיד ללשון רבים. תחילה נוצר הרושם שהדובר משמש נציג של קהילת הכלבים, כפי שנעשה במחזות, בסרטים ובעבודות אמנות רבות המעניקות לחיות שפה ומבע אנושי. ואולם החזרתיות של המשפטים על גבי תיעוד הווידאו המשתנה מנתקת את את הקשר האינטואיטיבי לכאורה בין הדובר ובין להקת הכלבים ומרמזת שהדובר מייצג קהילות נוספות, אולי כל קהילה שנושלה אי פעם מביתה. הקשר בין בעלי החיים מסוג אדם ובעלי החיים מסוג כלב נרקם מחדש באמצעות מה שגולק משניהם – סביבת חיים מוכרת ותנאי קיום, שהקשר בין החיים האנושיים והחיים הלא אנושיים הוא חלק בלתי נפרד מהם. ההתבוננות בכלבים שהוגלו ממרחב המחיה שלהם מציבה מושגים כקהילה, קרבה ודאגה הדדית כחורגים מהתחום האנושי ונוגעים בבעלי החיים כולם.

להקת כלבי הפרא בעבודה MSR (2012, דימויים 4-6) של האמן הבלגי וים קטריז נמצאת אף היא בשולי הקיום האנושי. קטריז מתעד פיסת מדבר שנמצאת סמוך לצומת המפגיש בין הכביש המוביל מהעיר כווית לעיראק ובין כביש אספקה מרכזי (Main Supply Road, ומכאן גם שם העבודה), המוביל לבסיסים של הצבא הכווייתי והאמריקני באזור. הכלבים מתועדים כשהם מתמודדים עם מציאות המדבר – הם חסרי מנוחה, ומנסים כל העת להסתתר מסופות החול ולצנן את עצמם בחום הלוהט. הם נובחים, משחקים ורבים, אך בעיקר מסתתרים מאחורי חביות ישנות, לוחות עץ ויריעות פלסטיק שנזרקו בקרבת מקום. בשאר הזמן הם חופרים לעצמם גומות להסתתר בהן בחול, אפילו אם כל גומה כזאת תשרת אותם רק לרגע או שניים. מדי פעם חולפת ברקע משאית צבאית המעידה על קיום אנושי באזור.

כמו בעבודתה של אריקסון, גם כאן הכלבים משמשים אמצעי לדבר דרכו, בין היתר, על המרחב – מרחב נטול חיים שניכרות בו שאריות הניצול התעשייתי והצבאי, מרחב מזוהם

ופגוע שהוא מעין חצר אחורית של תהליכים הרסניים המתרחשים בקרבתו. סופות החול מעניקות לאזור מראה אפוקליפטי והמשאיות ברקע מוסיפות לתחושת האסון. לא במקרה בחר קטריז את הפינה הספציפית הזאת במדבר: בסמוך לה התקיים בפברואר 1991, רגע לפני תום מלחמת המפרץ הראשונה, מרחץ דמים אדיר. כלי טיס של בעלות הברית תקפו שיירה של אלפי רכבים ומשאיות עיראקיים וכווייתיים, חלקם צבאיים וחלקם אזרחיים, אשר ניסו להימלט מהקרב. מספר ההרוגים בהתקפה זו אינו ידוע, אולם ההערכות הן שאלפי אנשים נהרגו במהלכה. התמונות המתעדות את כלי הרכב המופצצים הפכו לדימויים אייקוניים מתוך המלחמה. אך כפי שאפשר ללמוד מהתיעוד המופיע ב־MSR, לזוועות המלחמה לא נשאר זכר. הזמן שעבר ורוחות המדבר כיסו עליהן. האלימות המאפיינת את האזור, פועל יוצא של תעשיית הנפט של כוויית והאינטרסים הבינלאומיים להשתלט או להגן עליה, מתבטאת רק בעקיפין, באמצעות מלחמת הקיום של הכלבים.

כמו בעבודתה של אריקסון, גם כאן הלופ שבו מוקרנת העבודה הוא חלק בלתי נפרד מהתחושה שהיא מבקשת ליצור אצל הצופה. כפי שתחושת הזמן של חיות בכלל ושל כלבים בפרט נסתרת מאיתנו, בני האדם, כך גם תחושת הזמן שיוצרות העבודות. זהו זמן ללא התחלה או סוף מוגדרים, זמן שההווה המתמשך שלו – הווה של הישרדות מתמדת – מקביל לאורח החיים של הכלבים, זמן-מרחב של אחרי האסון שהעמיד אינו מופיע בו. הזמן הזה, החורג מהאנושי, קשור גם לחיים החברתיים של הכלבים, שנעים באופן בלתי פוסק בין היחיד לקבוצה ובחזרה. הלהקה לעולם אינה גוף אחד ואחד שמהותו מגדירה את החברים בו, אלא היא תוצר קונטינגנטי וארעי של סך הפרטים הנמצאים ברגע מסוים במרחב ספציפי, והדינמיקה הזאת שלה נפרמת ונוצרת בלופ אינסופי. קטריז אינו מבקש להכיל במבטו את הקבוצה אלא לתעד זמן ומרחב המכתיבים יחסים מסוימים בין הכלבים לבין עצמם. כמו אצל אריקסון, העולם העולה מהעבודה פועל במקביל למציאות של בני האדם, אך לעולם אינו חופף אותה לחלוטין.

העבודה "כלבים" (2016, דימויים 7–9) של צלם הקולנוע והאמן הישראלי איתי מרום עוסקת גם היא במרחב טעון מבחינה פוליטית וחברתית ומייצגת אותו באמצעות תיעוד של להקת כלבים משוטטים. בניגוד לעבודותיהם של אריקסון וקטריז, המרחב שמרום מתעד – האזור הסמוך לחברון הפלסטינית ולהתנחלות היהודית קריית ארבע – אינו מרחב נטוש או מוזנח. להפך, זהו מרחב מטופל ומהונדס שהוא ביטוי מזוקק של המאבק על טריטוריה ושליטה שמאפיין את ישראל בכלל ואת השטחים הכבושים בפרט. הכלבים שמתעד מרום משוטטים באזור טעון מבחינה פוליטית וביטחונית, המחולק על ידי גדרות ומכשולים. מכשולים אלו נועדו לכסות על כך שאין גבול ברור ומוסכם המחלק את הטריטוריה המתועדת. ההתמקדות של מרום בכלבים לא רק חושפת את חוסר התוחלת שבניסיון למשטר את המרחב – הפרדה מלאכותית שנכשלת במילוי תפקידה – אלא מציעה קריאה אחרת שלו, כמרחב של תנועה, חיים ומשחק. בניגוד לשתי העבודות האחרות, כאן

נכנסים הכלבים אל תוך תחומי המחיה של בני האדם – חצרות, גני שעשועים, רחובות – והם עושים זאת בפרקי זמן מוגדרים, לרוב בחסות החשכה, כשלא נשקף להם איום מידי. כאן לא פגעי הטבע והמרחב השומם הם המאיימים על חיי הכלבים אלא דווקא התושבים והרשויות, שרשאים, מתוקף תקנה מיוחדת, לירות בהם החל ממרחק של 500 מטר מהבית האחרון ביישוב. זו עדות נוספת למאפיינים הספציפיים של המרחב המקומי, שבו הקריטריונים להפעלת אלימות גמישים ומותאמים לרצון לשמור על אזורים "נקיים" מגורמים "לא רצויים", אנושיים ולא אנושיים.

כמו בעבודות האחרות, גם בעבודתו של מרום בני האדם נוכחים בדימוי כמעט אך ורק באמצעות התוצרים החומריים שלהם. הכלבים נמצאים בשולי הפעילות האנושית, מלקטים מכל הבא לפה, בעלי חיים שהודרו מסביבת בני האדם. במובנים מסוימים זהו תיעוד של מצב הובסיאני אפוקליפטי, מצב טבעי שמתכוון מחדש אחרי קריסתו של המצב הפוליטי, כלומר העולם שאחרי ההסדרים החברתיים שבני האדם יצרו והרסו. העולם הזה, כמו העולם שמוצג ב"אי הכלבים", בא אחרי מדינות הלאום הריבוניות ומתקיים בו סדר חדש, לא אנושי, במקומו או לצידו של הסדר החברתי שהולך ומאבד מתוקפו.

המבט התיעודי המופנה אל להקות הכלבים בעבודות הווידאו הללו מאפשר ליוצריהן לעסוק בתהליכים פוליטיים, חברתיים וכלכליים שהנראות שלהם חמקמקה ולחפוף אותם למוחשיים ולקונקרטיים. במקום לתעד את סימני האלימות שבני אדם מפעילים כלפי עצמם וכלפי סביבתם באמצעות התבוננות בבני האדם עצמם, האמנים מפנים את המבט אל חיים לא אנושיים. ז'אק דרידה, הבוחן את הבניית היחס בין בעלי החיים האנושיים והלא אנושיים כסוגיה מרכזית בהתהוותה של הפילוסופיה המערבית, עוסק בין היתר בדיוק בשאלה הזאת: כיצד האלימות כלפי בעלי החיים – אלימות מושגית ופיזית – השפיעה על ההמשגה האנתרופוצנטרית של הרעיונות האנושיים של אחריות ואתיקה (Derrida 2008, 101–102). הבחירה בכלבים משוטטים, פראיים או נטושים, כלבים שנמצאים על סף התרבות או כלבים שנעים מהמתורבת אל הפראי, היא ניסיון לתת ביטוי חזותי לטענה של דרידה באמצעות הפוזיציה המיוחדת שהכלבים נתונים בה. חוסר הפוליטיות שלהם מחד גיסא, והיותם נתונים בתוך סדר של שיקולים פוליטיים, כלכליים וביטחוניים זרים להם מאידך גיסא, ממחישים כיצד האלימות מגויסת לשימור הסדר האנתרופוצנטרי הקיים אך בה בעת גם חותרת תחתיו. היעלמות המבט של בעלי החיים הלא אנושיים מחיינו מונעת מאיתנו לראות כיצד מנגנונים של אלימות, נישול והזנחה שלובים זה בזה ומכוננים את צורות החיים של בעלי החיים כולם.

במאמר שכתב וולטר דוידס על עבודתו של קטריז הוא מזכיר את ציורו המפורסם של פרנסיסקו דה גויה "הכלב" (1819–1823) (דימוי 10) ומציין כי זהו אחד ממקורות ההשראה לעבודה (Davidts 2014). הציור, אולי האניגמטי ביותר מבין עבודותיו של גויה, מורכב משני משטחי צבע בגוני חום, כצבעי המדבר, וקו אלכסוני מפריד ביניהם. מעל הקו מציין

ראש של כלב, גופו כמו מוסתר על ידי החלק הכהה שבתחתית הציור. הכלב מביט אל נקודה לא מוגדרת בחלל, מבטו לא מפוענח, אך תחושה עמוקה של בדידות, חרדה וציפייה עולה ממנו. "הכלב נראה אבוד בזמן ובחלל", כותב דוידס, "מנסה באופן נואש להמשיך 'לצוף', כלומר, לא להיבלע על ידי הכוחות של השדות המאסיביים המקיפים אותו" (שם). גויה, שלאורך הקריירה שלו התבלט בין השאר בייצוגיו הריאליסטיים של אלימות אנושית, מגביל את עצמו ב"הכלב" לציור אבסטרקטי המופרע רק על ידי ראש הכלב וכתם כהה שדוידס מציע לקרוא כסופת חול. האווירה נטולת ההקשר שבתוכה הכלב מנסה לשרוד היא המעניקה לציור את כוחו. היא מחזירה את המבט אלינו, הצופים. "חיה אינה מייחדת לאדם מבט מסוג מסוים", כותב ברג'ר, "אבל רק האדם – ושום יצור מלבדו, מזהה את מבט החיה כקרוב ומוכר. [...] אדם אל מול מבט של חיה נעשה מודע לעצמו ומחזיר מבט" (ברג'ר 2012, 9). עבודות הווידיאו של אריקסון, קטריז ומרום מבקשות מאיתנו להביט בחיה שמביטה בנו, ובזכות המבט הזה להיזכר שאנו זקוקים לבעלי החיים לא פחות, וככל הנראה אף יותר, מאשר הם זקוקים לנו.

ביבליוגרפיה

ברג'ר, ג'ון, 2012. "למה להתבונן בבעלי חיים?", על ההתבוננות, בתרגום רחל דותן, תל אביב: פיתום.

Davidts, Wouter, 2014. "Disaster and Kismet: Landscapes in the films of Wim Catrysse," wim catrysse (online).

Derrida, Jacques, 2008. *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills, ed. Marie-Louise Mallet, New York: Fordham University Press.



פרנסיסקו גויה, הכלב, 1823-1819



וים קטריוז, סטילס מתוך MSR, 2012, וידיאו





אניקה אריקסון, סטילס מתוך אני הכלב שתמיד היה פה (לופ), 2013, וידאו





איתי מרום, סטילס מתוך **כלבים**, 2015, מיצב וידאו





איתי מרום, סטילס מתוך **כלבים**, 2015, מיצב וידאו