

מחקר לקראת האינדקס
הקריפטו-טקסידרמי
המלא

תומר ספיר



עורך

עיצוב והפקה

עריכת טקסט

גרסה אנגלית

צילום

צילומים נוספים

הדפסה

תודות

אבי לובין
אביגיל ריינר (The Studio), עידו שטיינברגר
אורנה יהודיוף
טליה הלקין
אלעד שריג

אילנית קונופני (עמ' 38); נטע אלונים (עמ' 73–76); סילביה רוס (עמ' 103);
צילום באדיבות מוזיאון המדע של סנט לואיס (עמ' 153 למטה); יניב לוי
(עמ' 182, 194 למעלה); אלי כץ (עמ' 184); דריה פופובה (עמ' 186); דן חן (עמ' 189);
תומר הלפרין (עמ' 190–192); יובל חי (עמ' 197 למטה); צילומי תהליך: תומר ספיר

ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

תמי כץ־פרימן, טלי תמיר
אביגיל ריינר, נירה יצחקי, נטע הבר, רבקה סקר, דרורית גור אריה, אור תשובה,
עירית כרמון פופר, רותם רוף, שרון זונה, שרית שפירא, מיכל מור, פרופ' ליאון
דעואל, יבשם עזגד, פרופ' אברהם לוי, אילת כרמי, אלעד שריג, רועי ויקטוריה חפץ,
תמי ומשה ספיר, תמרה ספיר לובין ונמרוד ספיר לובין

כל המידות בס"מ, גובה × רוחב × עומק

העבודה **אם החיטה** (עמ' 104–125) בתמיכת אוטסט

הוצאת הספר התאפשרה הודות לתמיכתם הנדיבה של:

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

אן וד"ר ארי רוזנבלט



outset.

CHELOUCHE GALLERY
FOR CONTEMPORARY ART
גלריית צילום לאמנות עכשווית

מסת"ב: 1-978-965-572-638-1 ISBN
© 2018, כל הזכויות שמורות לתומר ספיר

מחקר

לקראת

האינדקס

הקריפטו־

טקסידרמי

המלא

תומר ספיר

7	אבי לובין	מגפה ביולוגית, טרור או קללה פתח דבר
13	תמי כץ-פרימן	מהתשוקה אל הממשי ועד החיים עצמם
27	טלי תמיר	טחב וריקבון: המת על החי בעבודתו של תומר ספיר
126	עבודות נייר [2017-2008]	קריפטיד מהופך [2008]
132	"מרכז ההסברה" [2016]	מחקר לקראת האינדקס הקריפטו־טקסידרמי המלא [2010]
152	ויטריות [2016-2013]	המפלצת ממונטוק [2009]
156	"הנותרת" [2017]	חופי מונטוק [2009]
172	ללא כותרת [2009]	סקלרודרמה [2010-2008]
174	פיסות [2014-2009]	הביקור
180	Bodies [2015]	הביקור [2009]
196	תינוק עוברי [2016]	הביקור מס' 2 [2012]
198	Chloé 1-3 [2009]	הביקור [2014/2009]
200	"משהו קרה לנו, אבא" [2017]	"טרה אינקוגניטה" [2012]
		מחקר לקראת האינדקס הקריפטו־טקסידרמי המלא [הקרנת שקופיות] [2012]
		אם החיטה [2015-2014]

תומר ספיר (נ' 1977) חי ויוצר בתל אביב. עבודותיו הכוללות פיסול, מיצב, וידיאו, רישום וקולאז' מייצרות מתח בין היסטוריה, מיתולוגיה ובדיה, בגבול המעורפל שבין בדיחה לקטסטרופה.

ספיר בעל תואר שני באמנות (MFA) בהצטיינות מבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. זכה בפרסים ובמענקים רבים, בהם: פרס אמן צעיר מטעם משרד התרבות (2012), מענק מטעם ארגון ארטיס (2013), מענק מטעם אוטסט ישראל (2014) ומענק מטעם מפעל הפיס לספר אמן (2016).

עבודותיו הוצגו בתערוכות רבות בגלריות ובמוזיאונים בארץ ובחו"ל, ביניהם: מוזיאון ישראל, ירושלים; מוזיאון תל אביב לאמנות; Bass Museum במיאמי; Apexart בניו יורק; NGMA, הגלריה הלאומית לאמנות מודרנית, ניו דלהי; Open Look International Dance Festival בסנט פטרבורג; מוזיאון המדע סנט לואיס (SLSC); מוזיאון חיפה לאמנות; מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית; מוזיאון פתח תקווה לאמנות; מוזיאון בית חנקין בכפר יהושע; הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, תל אביב; גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב; Kunstverein KunstHaus Potsdam, פוטסדאם.

”משהו קרה לנו, אבא”. קריאה זו הופיעה בעבודת וידיאו קצרה, שנכללה בתערוכת היחיד האחרונה של תומר ספיר בגלריה שלוש לאמנות עכשווית בתל אביב (חורף 2017-2018) והעניקה לתערוכה את שמה. ספיר צילם את ילדיו - תמרה ונמרוד - לשם השעשוע באמצעות אפליקציית Masquerade, המאפשרת להחליף את הפרצופים של המצולמים וליצור הכלאות/מוטציות אנושיות. בעת שפרצופיהם מוחלפים, תוך כדי משחק ובלי שהם מודעים לכך, אחד מהם אמר לפתע: ”משהו קרה לנו, אבא”. הפער בין המציאות לבין מה שנראה באמצעות הפילטר של האפליקציה העניק לקריאה אל האב משמעות אחרת והפך אותה להרבה יותר דחופה. מיד לאחריה, הילדים מתעטשים והפרצופים שלהם חוזרים לעצמם, כמו רגע מיסטי או הסרה של כישוף. הקריאה אל האב סימנה את הכיוון, שאליו פנה המהלך המתמשך שספיר מקיים בעשור האחרון תחת הכותרת ”מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא” - מטבע לתרבות; מיצירת קונפיגורציות אורגניות בדויות ושאלות של קיטלוג ומיון להתמקדות בנוכחות האנושית ובציוויליזציה; מעיסוק בעולם ובטבע לעיסוק בבית ובמשפחה. במקביל, קריאה זו העניקה גם הזדמנות לבחון מחדש ובאופן רוחבי כמה נושאים שהעסיקו את ספיר בעשור האחרון, ולא תמיד היו בלב הדיון על עבודתו: מוות, חרדות, מיניות והיחסים בין האסון שכבר קרה לבין זה שעומד בפתח.

ספר זה מבקש להציב אלה בצד אלה, בסדר שאיננו בהכרח כרונולוגי, את עבודותיו המרכזיות של ספיר, שנעשו תחת הכותרת של הפרויקט המתמשך, ולאפשר מבט מחודש על גוף עבודה זה. נקודת המוצא של הספר, כמו גם של הפרויקט המתמשך, היא הופעתה של "המפלצת ממונטוק" על חופיה השלווים של העיירה מונטוק בארה"ב ב-2008. ההיתקלות של ספיר בדימוי ה"מפלצת", שהופיע בתקשורת האמריקאית, אמנם הניעה את המהלך המתמשך ואת העיסוק בקריפטידים - בעלי חיים שאין הוכחה מדעית לקיומם ושאינם חלק מהאינדקס הזואולוגי הרשמי. אבל ספיר לא התעניין בשאלה "מה באמת קרה שם?", או בשאלה, "האם היצור שהתגלה על החוף הוא אמיתי או שמדובר בתעלול פוטושופ?". במרכז עניינו עמדה דווקא המהומה הציבורית והתקשורתית: החשש שעורר היצור המאיים והבלתי מזוהה - ספק יונק ספק עוף - שהגיע מן הים, וכן ריבוי התיאוריות שנוקמו לגביו. לפי אחת מהן, היצור נמלט מן "המרכז למחלות בעלי חיים" (Animal Disease Center) בפלאם-אילנד, מתקן ממשלתי מבודד (המסווג "סודי ביותר") באי קטן המופר גם בכינוי "אי המפלצת". מתקן זה, ששימש בעבר בסיס צבאי, הועבר ב-1954 לידי משרד החקלאות הפדרלי ועסק בחקר מחלות של בעלי חיים מחוץ לגבולות ארה"ב. ב-2003 הועבר ניהול האתר לידי המשרד לביטחון פנים, ובמשך שנים התקיימה בו תוכנית להתגוננות מפני טרור ביולוגי. ספיר התעניין ברגע הזה, שמתקיים בין האסון שכבר קרה לבעל החיים שגופתו נפלטה אל החוף, לבין פוטנציאל האסון שבפתח, האימה ממה שיקרה - מגפה ביולוגית, טרור או קללה. רגעים דומים הופיעו כמוטיב חוזר ברבות מעבודותיו של ספיר. הוא יצר בעשור האחרון שורה של יצורים, פגרים מוטלים על הקרקע, רובם על גבם, המופיעים בהקשרים שונים ובהזדמנויות שונות. קריפטיד מהופך (2008) היה הראשון ומקורו בדימוי של צב הפוך, מונח על גבו/שריונו. השריון עשוי בטון, כאילו לקוח מתקופה פרה-היסטורית, מאובן שההיסטוריה נוכחת בשכבות שהצטברו בו לאורך השנים. הפנים הוא בשרי, רוחש עובש מלאכותי שהולך

ומצטבר. ההצבה ההפוכה, במצב לא טבעי, חושפת את הצד הפגיע של היצור. במרכז הבטן הרכה שלו מופיע פי טבעת אנושי פלומתי, המגביר את הסכנה לפגיעה של היצור החשוף. אחריו הגיע הביקור (2009) - מיצב שבמרכזו "מלכה קריפטידית" מפורקת לחוליות, שהתרסקה בחלל התערוכה והחלה לזלוג במעין הדלפה כימית רעילה, כשכתמים זרחניים מתפשטים על הרצפה ופקעות מסיבי פרי הכוריזה הבקבוקית מצטברות במעלה פתח האח שניצב בפינת החלל ומופיעות בפינות שונות בחדר.

בתערוכה "טרה אינקוגניטה" (2012) יצר ספיר ארץ לא נודעת, הווה מושהה שבו האובייקטים המפוזרים בחלל מאתגרים את היכולת להבחין בין מסע לזירות התרחשות בדויות, סיור במוזיאון טבע או ביקור בגלריה לאמנות. בין האובייקטים/הפסלים/הממצאים שפוזרו בחלל ניצב על הרצפה שלד של פגר, דינוזאור הפוך על גבו שמפרקתו שבורה ובתוכו מתפתחת פקעת, גולם שעשוי לבקוע, ספק רעלן ספק טפיל. בעבודה אחרת באותה תערוכה חיבר אשכים, עוקץ וזנב אריה לכדי פסל קיר אחד, שחומריותו נראית רירית ורטובה; פוחלץ של יצור היברידי שצייד תלה על הקיר או אולי קוקון בדגירה, מלכודת פתיינית ורעילה, כמו בסרט אימה.

כארבע שנים לאחר מכן יצר ספיר את תינוק עוברי (2016), במסגרת דיאלוג עם המכון לחקר המוח ע"ש אדמונד וליילי ספרא באוניברסיטה העברית בירושלים. הוא הרכיב שלד פלסטיק של עובר שהזמין באינטרנט, הוסיף לו שכבות של לטקס וסיבים ששיוו לו מראה של עור חי ללא שכבה מתווכת של בשר וחיבר לו עיניים גדולות. את השלד החי-מת, ספק לאחר לידה ספק יצור שקם לתחייה, הציב בתוך ויטרינה מוארת בפלואורסצנט לבן והצליח לעורר תחושות של אימה וחמלה בעת ובעונה אחת: של אינקובטור שנועד להציל חיים, של מוזיאון לטבע שמציג שרידים של העבר או של מעבדת ניסויים. גופות/גופים שרועים על גבם, חבוטים, מוכי אסון וחשופים לאלימות ואימה שבו והופיעו במופע המחול Bodies, שיתוף פעולה בין ספיר לבין הכוריאוגרפית שרון וזנה, שהבכורה שלו התקיימה

ב-2015. בתחילת מופע הזירה, הקהל נכנס לבמה ומצא שלוש רקדניות שוכבות על גבן ומתבוססות בתוך כתמי צבע זרחניים, שנראים כהפרשות כימיות או כמגפה שמתחילה להתפשט, מזכירים את אלה שיימלכה הקריפטידית" הונחה עליהם בהצבה הראשונה של הביקור. כמו שעשה ספיר בפי הטבעת של הקריפטיד ההפוך או בטפיל שצמח בבטנו של הדינוזאור ההפוך, וזנה וספיר חקרו את גבולות הגוף ופתחיו, את האופן שהגוף מכניס לתוכו חומרים ומפריש מתוכו חומרים, נפגש בגופים אחרים, פולש אליהם ונפגש על ידם.

בתערוכת היחיד שלו "מרכז ההסברה", שהוצגה ב-2016 במוזיאון בית חנקין שבכפר יהושע (אוצרת: נטע הבר), הציב ספיר את מסכת המוות שלו, גם היא פונה כלפי מעלה, במרכז מערכת מורכבת של שולחנות בגבהים שונים ועליהם פוחלצים, אובייקטים וויטרינות. לצד המסכה - על אותו שולחן - ניצבה תלוית של אדמה מהאזור. מתחתיה, על הרצפה, שורשי עצים מפרדס שנעקר בכפר יהושע באותה עת, כמעין הכנה לעלייה על המוקד של האמן. מסכת המוות חזרה בתערוכות אחרות בכמה וריאציות נוספות, במאוזן ובמאונך, תלויה על הקיר ומונחת על במה לצד ערימת חצץ או אבנים.

אבל לא רק הפגרים, מסכות המוות והשלדים שהופיעו בתערוכות השונות יצרו סביבה מורבידית, רגע מרוכז שמבשר את הקטסטרופה שבדרך. במבט לאחור, כאלה היו גם מערכות הוויטרינות, המדפים, שולחנות האור ומכלי הזכוכית, שהיו מזוהים עם ספיר במהלך העשור האחרון בעבודות כמו מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא (2010), שהוצגה בתערוכה "חיי מדף" במוזיאון חיפה לאמנות (אוצרות: תמי כץ-פרימן ורותם רוף), והעניקה לפרויקט המתמשך את כותרתו, או אם החיטה (2014-2015) שהוצגה במוזיאון פתח תקווה לאמנות במסגרת "התערוכה החקלאית" (אוצרת: טלי תמיר). ב-2013 יצר ספיר את כספת הזרעים הגלובלית של סבאלברד, קולאז' רב שכבות המבוסס על תצלום נוף שמופיעה בו הכניסה למתקן השמור של משרד החקלאות הנוורוגי באי המרוחק ספיצברגן, הגדול

באיי ארכיפלג סבאלברד שעל גבול אוקיינוס הקרח הצפוני. שם מוחזק, למען הדורות הבאים, מגוון הזרעים הגדול בעולם למקרה של קטסטרופה גלובלית. נכון להיום יש במתקן, שרובו התת-קרקעי חצוב בהר קפוא, מאות-אלפי סוגים של זרעים. העבודה אם החיטה נולדה מתוך העיסוק בכספת הזרעים ומתוך התמקדות ב"אם החיטה", חיסת הבר הקדומה שהפיקו ממנה את החיטה המתורבתת שאנו אוכלים היום, ושבמשך שנים רבות נטו לחשוב שנעלמה מהעולם. ספיר בנה במוזיאון חממה עם תנאים אופטימליים לגידול אובייקטים סטטיים מלאכותיים שאין בהם חיים, התכונות לקטסטרופה שבדרך.

המחקר החומרי והחזותי ארוך הטווח של תומר ספיר, הלקטנות והמיון, מציעים מבט של אמן על העולם, להבדיל ממבטם של המדען, החוקר או הארכיאולוג, ומאפשרים לספיר לשחק בהבחנות שבין היסטוריה, מיתולוגיה ובדיה. התצוגה הכמו מדעית מאפשרת לו להצביע על השימוש הפוליטי והאידיאולוגי שנעשה ב"ממצאים" וב"עובדות" כדי לספר סיפור היסטורי. במקום לנסות להסביר את העולם, כפי שהמדע או ההיסטוריה מבקשים לעשות, המיון אצל ספיר רק מגדיל את חוסר הידע וחוסר הוודאות ואת האימה הכרוכה בלא נודע.

אבי לובין - אוצר גלריית המדרשה - הירקון 19 וראש הלימודים העיוניים של התוכנית ללימודי המשך באמנות בפקולטה לאמנויות המדרשה, המכללה האקדמית בית ברל. עורך-מייסד שותף של מגזין תוהו. נבחר לאצור את תערוכתה של איה בן רון בביתן הישראלי בביאנלה ה-58 בוונציה.

מהתשוקה אל הממשי ועד החיים עצמם

תמי כץ-פרימן

ביולי 2008 נסחף אל חופי עיירת הנופש מונטוק שבמדינת ניו יורק פגר של יצור חלקלק ומוזר בעל לוע מחודד דמוי מקור – ספק גזע נדיר של דביבון, ספק כלב שגופו מעוות ומדמם, והיו אף שאמרו צב ים שאיבד את שריונו. היצור זכה לכינוי "המפלצת ממונטוק", והצטרף לשורה של יצורים מסתוריים כמו "המפלצת מלוך נס" ו"ביגפוט", שעוררו סערה תקשורתית, סקרנות בקרב מדענים, וגם תיאוריות קונספירציה ואינספור פרשנויות.^[1] העדר היכולת לשייך יצור זה לקטגוריה מובחנת, היותו מחוץ לאינדקס הזואולוגי המוכר והסמכתו לצד תופעות אחרות שנותרו ללא הסבר מדעי – כל אלה היו ליבת ההשראה, או משק כנפי הפרפר, שהביאו את תומר ספיר, אז אמן צעיר בוגר התואר השני בבצלאל, להניע בקצה האחר של העולם את תחילתו של גוף עבודות מורכב ועתיר הסתעפויות, שכל כולו היתוך בין עולמות החי והדומם, האורגני והסינתטי, והמדומיין.

[1] לפי אחת התיאוריות, "המפלצת ממונטוק" היא תוצר היברידי של ניסוי בבעלי חיים שנעשה במתקן ממשלתי סודי בפלאם איילנד – אי קטן שדבק בו הכינוי "אי המפלצת". המתקן, ששימש בעבר כבסיס צבאי, הועבר בשנות ה-50 של המאה ה-20 לידי משרד החקלאות האמריקאי והתמקד במחקר מחלות של בעלי חיים מחוץ לגבולות ארה"ב. מתחילת שנות האלפיים ועד לעת האחרונה התנהלה בו תוכנית להתגוננות מפני טרור ביולוגי. העמימות סביב מתקנים אלו הוסיפה ממד של חשאיות למיתוס "המפלצת ממונטוק".

קריפטיד מהופך (2008) הייתה העבודה הראשונה בסדרה של היברידיזם הקשורה ל"מפלצת ממונטוק" ולממלכת הקריפטוזואולוגיה - חקר היצורים שאינם מוכרים על ידי המדע, או במילים אחרות, חקר מפלצות. היה זה אובייקט פיסולי קעור דמוי קונכייה/צדפה, שנראה כמו מאובן פרה-היסטורי שבמרכז בטנו החשופה נפערה צורה של רקטום אנושי שעיר. הפסל העשוי בטון, שעווה, לטקס, מלח וסיבי מוך צמרי מפרי עץ הסייבה (או בשמו הבוטני כוריזיה בקבוקית), הוצב במרכז החלל ודמה לשריון צב שנהפך על גבו. מוך קורי הפרי והשלולית שנקוותה לצד הפסל כהפרשת גוף שיוו לו ממשות כמו אורגנית. שנה לאחר מכן, ב-2009, כחלק מפרויקט הסיום של לימודי התואר השני, התפתח מן היצור הקריפטיד מיצב ברוח דומה, שכותרתו הביקור (התחנה, תל אביב, 2009, אוצרת: שרית שפירא). גם כאן היו אלה פסלים עשויי בטון, גבס, שעווה, לטקס, מלח וקורי מוך שעירים. הפסל המרכזי היה מסה אורגנית, שנראתה כאילו פרצה לחלל והתרסקה לחלקיקים, שכמו נפלטו מגופה, פלשו אל תוך המבנה, נקבצו בפינותיו, התפשטו כטפילים על פני הקירות, חדרו גם דרך הארובה והתפרצו מתוך האח כחוצנים מן העתיד. בגרסה מאוחרת יותר, הביקור מס' 2 (בית העיר, תל אביב, 2012), התמקד ספיר בקורי הסיבים הצמריים של עץ הסייבה, ליפף אותם סביב העמודים והמעקה של גרם המדרגות, וכך יצר אפקט של התפשטות מוך רירי לבנבן, כעין קוקונים מטפסים שאין לדעת איזה יצורים יבקעו מהם. גרסה אחרונה של הביקור הוצגה ב-2014 בתערוכה "ימים אפלים" (הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, אוצר: אבי לובין). שם הונח בשרו החשוף של הייצור הפולשני על פני שלושה משטחי מראה מוגבהים ובוהקים, כמפלצת מבוחרת חסרת ראש, שכל כולה רקמות רוטטות.

עבודת המפתח, שקיבעה את הפסלים הללו בהקשר מוזיאלי תחת מטריית תוכן פסבדו-מדעית, הייתה מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא (2010-2008), שהוצגה לראשונה במוזיאון חיפה

לאמנות (2010) בתערוכה "חיי מדף" (באוצרות משותפת שלי ושל רותם רוף), ומאז הצמיחה ענפים והסתעפויות לכיוונים שונים. היה זה מבנה דמוי מגרות, ויטרינות וארונות תצוגה, שתכולתו אוסף של מעין פוחלצים דמיוניים בעלי חומריות צמחית מתעתעת - מאובנים, פקעות משי, קוצי דורבן, אבנים וגלעיני פירות רקובים - שאריות ספק אורגניות, ספק מלאכותיות, שרידים ארכיאולוגיים, או מוצגים אורגניים במצבי ריקבון שונים. התצוגה הזכירה מוסכמות הצבה של מוזיאוני טבע או ארכיאולוגיה והמחישה את אזור הדמדומים שבין הקטגוריות, שכן לא היה אפשר לדעת אם המוצגים, שנראו כמו קוריוזים של חדרי פלאות מתקופת הרנסנס, לוקטו מן הטבע, הופרשו מן הגוף או נוצרו כחיקוי מלאכותי ביד אמן עמלנית. בתחתית המבנה הוצב אקווריום עם נוזל ירקרק, שבתוכו התגורר יצור גבישי אמורפי, ומעליו היה תלוי כלוב ציפורים מוזהב ובו כלוא גוש בשרני מדמם. ספיר הפעיל מניפולציה פיסולית שונה על חומרים שונים, כמו אבקות מלט, גבישי מלח, סיבים, זרעים וחרוזי פלסטיק, כך שחלק מהמוצגים נראו מאובנים או מפוחמים, חלקם רטובים, חלקם מפוררים וחלקם מפושטי-קורים כפקעות משי. כך גרם, למשל, לאותם סיבים מפרי עץ הסייבה, צמח שתכונות הביו-מכנית היא התפשטות - להיראות כמו גלמי מוחות פריכים ומפושטים. המושג "קריפטו-טקסידרמיה", שמשמעותו פחלוצ של בעלי-חיים שאינם קיימים במציאות, קיבע את העבודה באזור הדמדומים שבין הטבעי למלאכותי. ספיר חשף כאן לקסיקון חדש של צירופי כלאיים הנמצא כל העת בהתהוות, תוך שהוא מערער על שיטות מיון וקיטלוג מוכרות המבדילות בין טבע לתרבות ובין אמנות למדע. תחושת העמימות שנוצרה עוררה שאלות על התוויות והגדרות דיכוטומיות באשר הן.

היחסים הדיאלקטיים בין טבע לתרבות נדונו בהרחבה לאורך ההיסטוריה האינטלקטואלית של התרבות המערבית. בעידן הנוכחי, כאשר דימויי הטבע ממוחזרים כאינספור עיבודים ושחזורים של

טבע מדומיין, כאשר לא ניתן עוד להבחין בין הממשי למעובד או לוירטואלי, והמהפכה הדיגיטלית מגדירה מחדש את המצב האנושי והתשוקה מתווכת על ידי הטכנולוגיה – יחסים אלה נבחנים שוב ושוב על ידי אמנים עכשוויים, ובהם בולטים מארק דיון, מאתיו בארני, רוקסי פיין, קאמי אנרו ופייר וויג. בדומה לאמנים אלה, גם אצל ספיר, המתח והטשטוש בין השימוש ב"טבע" או באינספור ייצוגיו (כממצאים של חוקר, כשאריות או דגימות שלוקטו מן העבר, כבעלי חיים, צמחים או מאובנים) לבין מה שהוא במובהק מעשה ידי אדם ("תרבות") – נעשה הציר המרכזי בעבודותיו. סביבו הוא חג שוב ושוב כדי לדייק את התעתוע בין הממשות לבין ייצוגה, בין חומר טבעי מקורי שנראה סינתטי לבין חומר מלאכותי המתחזה לאורגני. כאלכימאי במעבדתו, הוא רוקח חומרים, בוחן את נקודות ההשקה שבין הביולוגי לסינתטי ומנסה להרכיב מהן את הנוסחה המדויקת למיזוגם, במטרה לזקק את חומר החיים הממשי, ובאמצעותו, עד כמה שזה פרדוקסלי, לברוא טבע מלאכותי חדש.

יצירי הכלאים, שנחשפו במחקר לקראת האינדקס הקריפטור-טקסידרמי המלא כבאינקובציה, הולידו שנתיים מאוחר יותר גוף עבודות היברידיות, שכמו בקעו מתוך המגרות והמדפים וצמחו לממדים גדולים יותר. בתערוכה "טרה איקוגניטה" (גלריה שלוש לאמנות עכשווית, 2012, אוצר: אבי לובין) הוצגו פסלים שנראו אף הם כמוטציות מעבדתיות בין הביולוגי למלאכותי, בין צומח לדומם, בין פתייני למאיים: היו אלה שאריות גוף של מפלצת קריפטידית ענקית – שק אשכים ענקי (אחוריה של המפלצת) משולב בדגב אריה נוטף ריר שחור (ללא כותרת, 2012) נתלה על קיר כמאובן; יצורים עכבישיים מחודדי זנבות (גפיה של המפלצת) הוצבו בחלל כשתלים אורגניים; שלד של דינוזאור (ללא כותרת, 2012) היה שרוע פרקדן על הרצפה ובין צלעותיו היו טמונים מעין גלמים או פקעות, כטפילים מבעיתים. כחובב סרטי אימה ומדע בדיוני, כוונתו של ספיר הייתה לייצר אצל הצופה תחושת קטסטרופה, שכן

המוצגים נראו כשרידים דוחים של מגפה או אסון טבע, כמאובנים של יצורים פרה-היסטוריים ששובטו ביד אמן, כאברי גופם של יצורים מסרט מדע בדיוני, או כפוטנציאל של חיים על פלנטה אחרת. "טרה איקוגניטה" (ארץ לא נודעת) הוא המונח הלטיני ששימש בקרטוגרפיה לתיאור שטחי יבשה שטרם מופו או תועדו. ספיר הרחיב כאן את המושג מהיבטיו הטריטוריאליים להיבטיו הזואולוגיים, כמהלך הממשיך את מסורת סימון השטחים הללו באמצעות דימוי של יצורים מיתולוגיים עלומים. דמותה של המפלצת הקריפטידית, שזהותה, ככל המפלצות, נזילה וחסרת גבולות ברורים, התאימה לו, שכן היא איננה זרה לנו, אלא בנויה וניזונה מחומרים מוכרים, ולכן היא בה-בעת מושכת, מאימת ודוחה.

לייצוגי הטבע בעבודותיו של ספיר נלווית לפיכך כמעט תמיד משמעות מורבידית, הן בהקשרים אפוקליפטיים-עתידניים, הן כחלק מהסימבוליות של מעגלי החיים והואניטס, ולאחרונה גם בהקשרים משפחתיים-אוטוביוגרפיים. נדמה כי עצם הניסיון לזקק את הממשות האורגנית מבליע בתוכו אובססיה, שקשורה בכיליון ובמוות, וזו חוזרת כחוט השני בעבודותיו, גם אם אין הדבר בא לידי ביטוי באופן ישיר וגלוי. בהקשר זה מעניין לבחון את קווי ההסתעפות שנמתחו מהמפלצת ממנוטק דרך מחקר לקראת האינדקס הקריפטור-טקסידרמי המלא, ומשם לשלל כיוונים מורבידיים. בפרויקט אם החיטה, שהוצג במסגרת "התערוכה החקלאית" (מוזיאון פתח תקווה לאמנות, 2015, אוצרת: טלי תמיר), למשל, הציב ספיר מעין חממה לשימור זרעי אם החיטה לקראת קטסטרופה של כליה אקולוגית, "כמו בתיבת נח, ארכיון גנטי לאתחול מחדש במקרה שהקיים יושמד או יינזק באופן בלתי הפיך".^[2] בפרויקט השאפתני "מרכז ההסברה" (בית חנקין, 2016, אוצרת: נטע הבר), שם פעל בתוך מוזיאון ישן לטבע ולידיעת הארץ של ההתיישבות העובדת בכפר יהושע שבעמק יזרעאל, נלוותה להיבט המורבידי משמעות של הנצחה (מאוזוליאום).

[2] טלי תמיר, טקסט על אם החיטה, מתוך התערוכה החקלאית (קט'), מוזיאון פתח תקווה לאמנות, 2015, עמ' 72.

"מרכז ההסברה" היה אחת ההסתעפויות המרתקות של מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא, שכן הוא עסק באסטרטגיית האיסוף, הנקשרת בראש ובראשונה עם חרדת הריק או המוות. פרויד, אספן נלהב של חפצי עתיקות (ידוע כי היו בבעלותו כ-3,000 פריטים), קשר את דחף האספנות לנטייה האנאלית לצבור ולפעולת ההישנות, החזרתיות או הכפייתיות – פעולה הנובעת מדחף השימור העצמי.^[3] ספיר העיד על עצמו לא אחת שהוא אספן: "אני אספן של חפצים, בעיקר מהטבע. זוהי מסורת משפחתית [...] אמי היתה לקטנית ואמה לפניה. הטבע הוא המנסה שדרכה אני מסתכל על העולם. כאמן, זו הדרך שלי לספר סיפורי".^[4] ואכן, פרקטיקות הליקוט, המיון, הקיטלוג, ההתוויה והטיפולוגיה, שבאו לידי ביטוי כבר בגרסה הראשונה של ה"מחקר", התעבו והתרחבו כאן לכדי טיפול ושיבוש של אוסף מוזיאלי שלם. מאגר נתון של מוצגים, אינוונטר רב-תחומי של אובייקטים מהטבע ומעשה ידי אדם עמד כאן לרשותו, נתון למניפולציות של פרימה וארגון מחדש. לצד שלדים, פוחלצים, קוצים יבשים, אוסף גיאולוגי, עתיקות, ספרים וחומרי הדרכה שילב ספיר עבודות משלו, כדוגמת צמד עוברים בפורמלין שמצא באוסף והציגם הן כאובייקט והן כרוחות רפאים בהולוגרמת רנטגן; פסל דינזאור מת שהוצג בוויטרינה; ומסכת מוות שלו עצמו שהוצגה במרכז החלל, כהדהוד למסכת המוות של יהושע חנקין המוצגת בפינת ההנצחה של המוזיאון. בכך ניתק ספיר את האובייקטים מהגדרה מוזיאלית מתווכת ושיבש את הקוהרנטיות שאנו מצפים לה בהיכנסנו למוזיאון. הוא גרם לתעתוע מכוון ולהכרה באי אפשרותו של הקיטלוג וממילא גם באי האפשרות לחלץ משמעות סדורה או נחמת ארגון כלשהי. באמצעים פסבדו-מדעיים ובמעין טייק-אוף על

[3] על יצר האספנות של פרויד העידה התערוכה "The Festival of the Unconscious", שהציגה חלק מהותי מהאוסף שלו במוזיאון פרויד בלונדון ב־2015.

[4] מתוך ראיון של תומר ספיר עם אנג'לה לוין: Angela Levine, "Unnatural Histories of the Natural: A Conversation with Tomer Sapir," *Sculpture*, March 2016, p. 47.

אוספי הקוריוזים, שהקדימו את הופעתו של המוזיאון, ספיר פעל כאן לפיכך כנגד פרקטיקות מדעיות ומוזיאליות. ובמקום לתמוך בליבת האידיאל הציוני, שסביב צירו הוקם "מרכז ההסברה", הוא גרם לשיבוש הזיכרון הקולקטיבי ולהעלאתם של תכנים אישיים ופוליטיים טעונים.

לפרויקט בבית חנקין קדמה עבודה יוצאת דופן – *Bodies* (2015) – מופע מחול בשיתוף פעולה עם הכוריאוגרפית שרון ודנה, שאף היא נשאה אופי אפוקליפטי ומורבידי. לאחר שנים של עיסוק בייצוגים של האורגני דרך אובייקטים (פגרים של חיות, פוחלצים, פרוות וגולגולות), בעבודה זו, לראשונה ובמהלך כה מתבקש, עבד ספיר ישירות על גוף אנושי חי ונושם. פני השטח של גופם של הרקדנים צופו בפיגמנטים ובאבקות שונות, שהתעבו על עורם כבצק, כמחלה, כך שנוצרה מעין שכבת עור צמיגית ועכורה שהתייבשה, התפוררה ונשרה במהלך התנועה. הכוריאוגרפיה נשאה אופי של ריקוד פולחני, תוך השתבללות והתפלשות טקסית, והתחושה כי מעפר באת ואל עפר תשוב הלכה והתעצמה, כאשר נדמה היה שהרקדנים משילים מעצמם תוך כדי תנועה את אבק חיהם כנשל של לכלוך עודף. המשמעות הסימבולית נקשרה גם כאן לאזורי דמדומים שבין חיים למוות, וכמובן למושג ה"גזות" של קריסטבה, שבבסיסו עומד הגוף כמטפורה של פנים וחץ, כמערכת סימבולית שמנוהלת על-ידי משטר של איסורים.^[5] גם לתערוכתו "הנותרת" (גלריית גבירול, 2017) נלוו משמעויות טקסיות-פולחניות מורבידיות, הפעם בהקשר ישיר לפולחני זבח והקרבת קורבנות. היה זה מיצב פיסולי תלוי-מקום, שבמרכזו תלולית חול ואבקת פיגמנטים, שכמו נשרה ונאספה מגופות הרקדנים בעבודה הקודמת. התלולית הייתה מוקפת במעגל אבנים, ובמרכזו מעין נשל פרווה לבנה של פגר יונק כלשהו, שנותר שם כשאריות זבח, כשרידי פולחן. אובייקטים טקסיים אחרים, כמו נשל עורות מתוח התלוי מן התקרה באמצעות שרשרת ברזל, וכן עצמות וגולגולות של

[5] ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הגזות (מצרפתית: נועם ברוך), תל אביב: רסלינג, 2005.

יונק כלשהו, הוצבו בפינות אחרות של חלל התצוגה. על פי חוקי הקורבנות בתורה, אסור שתיוותר שארית מבעל החיים (ה"נותר") שלא הוקרבה על המזבח ביום הטקס, ואם נותרה כזאת, מצווה לשרוף אותה. העיסוק בפגר החיה, בנשל ובעור נקשר אף הוא למושג הַבְּזוּת. גם כאן הטיפול במלוכלך, במזוהם, באורגניזם החשוף ובגוף הפעור, הוא סימבולי. כך גם השימוש בחומרים בזויים – חומרים המקושרים לגועל ולטומאה, כמו פגרי חיות, ריקבון, דימויים של דם והפרשות גוף. כל אלה מייצגים שורה של איסורים ומיני טאבו הכרוכים באי־תקינות ובחרדת מוות. בעבודה זו הם נדחסו כולם לשכבת הנשל הנותר, אל שולי המעטפת המגוננת של הגוף החי. באמצעות העיסוק בנשל החיה, כמו גם בעודפי העור על גופי הרקדנים, ספיר מוליך את הרעיון של העור כתסמין להתרחשות פנימית אל הקצה הפואטי-המורבידי שלו. הוא מדגיש את כוחו המטפורי של העור כאבר פגיע, חושפני ומגונן, המגדיר את גבולות הגוף ועומד בבסיס הדיאלקטיקה בין פנים וחץ.

בשנים האחרונות נדמה כי העיסוק של ספיר במוות נעשה גלוי וחשוף יותר. אפשר שהייתה זו העבודה המשותפת עם וזנה על גופם של הרקדנים, שפתחה שער לעיסוק בחיים עצמם, או שהיה זה חלחולם של תכנים הנוגעים למשפחה ולאינטימיות של גידול הילדים והבית, שהשפיע על שינוי מהלך אמנותי. ב־2016 השתתף ספיר בתערוכה הקבוצתית "בין־סינפסות: דיאלוג במרחבי מדעי המוח והאמנות", ביוזמת המכון לחקר המוח באוניברסיטה העברית (בית האמנים, ירושלים, אוצרת: מיכל מור). במסגרת זו הוא הציג את תינוק עוברי (2016) – עבודה שנולדה לאחר שנחשף למונח "זומבי פילוסופי".^[6] היה זה שלד פלסטיק של עובר מצופה במוך סיבי ובשכבת לטקס המתוחה כעור צפוד נטול בשר, שבגולגולתו

[6] המושג "זומבי פילוסופי" עלה, לדברי ספיר, במסגרת שיחות עם פרופ' ליאון דעואל מהאוניברסיטה העברית. על פי ההגדרה של הזומבי הפילוסופי, ככל שאדם שונה מאיתנו, קל לנו להפשיט ממנו את תכונותיו האנושיות ולהפעיל עליו אלימות.

פעורות לרווחה עיניים מלאכותיות, ריאליסטיות עד אימה. מונח בתנאי בידוד סטרילי כממצא מדעי, נעול בוויטרינת זכוכית כמו במתקן כליאה, עורר היצור הזעיר בה־בעת חמלה ואימה. השילוב של הגוף המגומד עם העיניים הגדולות הפעורות הזכיר לי את החיזר הזכור לטוב מסרטו של סטיבן ספילברג אי.טי. חבר מכוכב אחר (1982) – תינוק/מפלצת, שהצופה לומד להתייחד איתו בשל תכונותיו האנושיות. "רציתי שהעבודה תעלה שאלות הנוגעות לאופן שבו אנו תופסים את ה'אחר'. דימוי העובר שנמצא בלב העבודה מאתגר את שאלת תחילת החיים והתודעה. ובהיותו כה גבולי הוא מערער על יחסנו אליו כאל בן אנוש".^[7]

הפסל תינוק עוברי השפיע במידה ניכרת על עבודה אחרת, שהוצגה בתערוכה האחרונה של ספיר "משהו קרה לנו, אבא" (גלריה שלוש לאמנות עכשווית, 2017, אוצר: אבי לובין). זוהי תערוכה מסכמת, שבמוקדה עמדו משפחתו וחיי האישיים, מעין סגירת מעגל של המחקר לקראת האינדקס הקריפטו־טקסידרמי המלא ואולי הפצעתו של כיוון חדש. אלא שכאן, בניגוד למופע הקודם שלו כסטרילי ונעול בתוך ויטרינה, הופיע שלד של אדם בוגר, אף הוא מצופה שכבת מוך ירירי וצפוד, כשהוא חשוף, מפורק ומורכב מחדש כמוטציה מלאת טעויות. הגולגולת פעורת העיניים, שלרגעים נדמה כי היא מחייכת חיוך גרוטסקי, וחלקי הגפיים שנותקו מעמוד השדרה נראו כאילו הושלכו לאחר מאבק (או משחק) אל רצפתו של אוהל/בית מאולתר, מהסוג שילדים בונים מכיסאות ומשמיכות כדי ליצור לעצמם חלל מוגן. השלד המפורק היה חלק ממיצב דו־קומתי המדמה טריטוריה ביתית, שבתוכו שילב ספיר מסכות מוות שלו ושל בן זוגו, שהוא גם אוצר התערוכה, לצד נרות זיכרון, תצלומים ועבודות וידיאו, שבהם הופיעו התאומים תמרה ונמרוד, ילדיהם המשותפים. הנוכחות האנושית שאך נרמז עליה באם החיטה, ומוטיבים מחיי הבית והמשפחה שהופיעו באופן מינורי ב"מרכז ההסברה", עמדו כאן לפיכך במרכז

[7] מתוך שיחות עם האמן במהלך כתיבת מאמר זה.

הבמה. עבודת הווידיאו, שהוצגה לראשונה בבית חנקין על מסך טלוויזיה קטן בתוך שידה עמוסה אובייקטים, ובה נראו התאומים מחלצים בידיהם מסכת מוות (של אביהם האמן) מתבנית גבס, הוצגה גם כאן, הפעם בהקרנה גדולה ובחדר נפרד.

מבחינת השפה האמנותית, נדמה כי השלד האנושי, כמו גם תינוק עוברי, הם בבחינת שרידים של אובייקטים אורגניים, בין אם בדויים ובין אם ממשיים, כעין גלגול של "המפלצת ממונטוק" בדמות טרום או פוסט-אנושית. את ייצוגי הממשות הפיסוליים המירו עתה בני משפחתו, כשהם חשופים בשמם ובזהותם בתצלומים ובווידיאו. עותקים אחדים של מסכת המוות נשדדו כאמור כמוטיב חוזר בחללי התערוכה, אולי כהדהוד לאותה שכבת עור (נשל) שהופיעה בעבודות קודמות. אלא שהפעם, ההקשר התוך-משפחתי והשפה האמנותית הישירה והחשופה יותר, הולידו משמעות חדשה. האמנם נותץ השלד כי לא היה בו צורך עוד?

שמה של התערוכה לקוח מעבודת וידיאו בשם זה, ובה נראים התאומים כשפניהם מוחלפים זה בזה ואחד מהם קורא: "משהו קרה לנו, אבא". הפילטר הפסיכואנליטי, שדרכו הסביר אבי לובין את המשפט הזה וממילא גם את המהלך כולו,^[8] נשא אופי מורבידי מובהק, שכן הוא קישר את הקריאה הזאת לזעקת הבן המת לאביו בחלומו של האב, כפי שתואר בפרק השביעי בפשר החלומות של פרויד. "אבא כלום אינך רואה שאני הולך ונשרף?" – זהו המשפט ששומע האב בחלומו, כשהוא נרדם בסמוך לחדר שהונחה בו גופת בנו ולצידה דולקים נרות, שכפי הנראה התלקחו. פרויד טען שאפשר לפרש את החלום כמילוי משאלתו של האב להשיב את בנו לחיים, אך סבר שפירוש זה אינו מספק, וכי בניסיון להבין את החלום בכלים הקודמים של פשר החלומות כל הדרכים מובילות למבוי סתום.^[9] ז'אק לאקאן, שהקדיש לחלום זה שני פרקים בסמינר ה-11, טען שזעקה

[8] אבי לובין, טקסט אוצרותי לתערוכה "משהו קרה לנו, אבא", גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב, 2017.

[9] זיגמונד פרויד, פשר החלומות (חלק ב') (תרגום: מ' ברכיהו), תל אביב: יבנה, 2003, עמ' 471-474.

זו מייצגת את הטראומה של האב, שאינו יכול להציל את בנו.^[10] ובלשונו של לובין: "ההתעוררות מהחלום מאפשרת לאב להתחמק מן הממשי, מן המפגש עם הטראומה האמיתית. החלום אינו מתפקד כאן כהגשמת משאלה [...] אלא מפגיש את האב עם הממשי, עם הטראומה שהוא לא יכול להתמודד איתה מחוץ לחלום, עם הכאב שלא ניתן לבטא במילים".^[11]

כך או כך, הממשי נקשר כאן לחוויה טראומטית ולמוות. אתעכב כאן מעט על אותו יסוד ממשי אורגני, בין אם בוטני או ביולוגי, שחוזר כחוט השני ביצירתו של ספיר, ושדרכו ביקשתי לפלס את דרכי בחיבור זה. מקריפטיד מהופך ועד תינוק עוברי, משק האשכים הנוסף ריר ועד נשל גופם של הרקדנים – נדמה כי לכל אורך מסלול המחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא חתר ספיר לזקק את אותה הווייה של גשמיות פיזית בשרית, אותו אורגניזם ביולוגי, גרעין הממשות, זה שבמושגיו של לאקאן מבטא את התלכדות החיים והמוות לכדי זרות אמורפית בלתי מזוהה. זהו הרגע שבו הגוף כצורה תרבותית הופך לבשר, לחומר אורגני, טבעי ומתכלה: "הבשר שאין איש רואה לעולם, יסוד הדברים [...] הבשר שממנו מבעבע הכל בלב ליבו של המסתורין, הבשר באשר הוא סובל, חסר צורה, באשר צורתו כשלעצמה היא דבר מעורר חרדה".^[12]

אותו יסוד של ממשות עולה שוב ושוב גם בכתביו של סלבוי ז'יז'ק, הידוע בפרשנותו הפופולרית ללאקאן. במסתו "התשוקה אל הממשי, התשוקה אל מראית-העין" הוא כותב: "כשמתקרבים יתר

[10] Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: Seminar XI, trans. A. Sheridan, London: Hogarth Press, 1977, pp. 29-41, 53-64.

[11] אבי לובין, טקסט אוצרותי, ראו הערה 8.

[12] ז'אק לאקאן, כפי שמצוטט בספרו של סלבוי ז'יז'ק, תיהנו מהסימפטומים (תרגום: רוני ידור), תל אביב: ספריית מעריב, 2004, עמ' 36. ראו גם: "The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis," The Seminar of Jacques Lacan, Book II, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 154-155.

על המידה אל האובייקט הנחשק, הופכת המשיכה הארוטית לתיעוב הממשי של הבשר החשוף".^[13] במקומות אחרים – בהקשר של דיוויד לינץ' והתייחסותו הכפולה לגוף האנושי, לבשר, למה שקורה מתחת לעור, אך גם ביחס לסרטי מדע בדיוני ולסרטי אימה רבים – ז'יז'ק מכנה זאת "האובייקט ההפרשתי המגונה שאינו במקומו", "המצאות הגולמית ורקבונה",^[14] או "חומר החיים בהלמותו הרירית".^[15] הופעתו הבלתי-צפויה של היסוד הממאיר המרושע והחתרני (אותו "ממשי" לפי ז'יז'ק) מאירה את הממד המאיים המובלע מתחת למעטה הנורמלי לכאורה של המציאות. מבט זה על הריקבון ממחיש את המתח בין היומיומי, הבורגני, השגור של פני השטח לבין "חתיכת החיים" הרוטטת, המקום המודלק. בהקשר זה זכורים היטב היצור הנוזלי הדוחה בסדרת סרטי הנוסע השמיני (1979), זבוב האדם בסרט של דיוויד קרוננברג הזבוב (1986) ולאחרונה, אותו "דבר" נטול ראש בסדרת הטלוויזיה דברים מוזרים (2016). ככל שהטכנולוגיה מתקדמת יותר, כך נראית מפלצת הממשות ריאליסטית, מרתיעה ומאיימת יותר. לא בכדי ז'יז'ק כינה אותה "היצור החי המוחלט – מהות החיים הטהורה". זהו הביטוי הפלסטי המוחשי ביותר של ליבידו טהור של אורגניות נטולת עור – רטט של חיים ללא גוף, חומריות מושלמת. לדעת ז'יז'ק, זה בדיוק מקור השניות הבסיסית של הדימוי הפוסטמודרני: האסטרטגיה ה"היפר-ריאליסטית" מעוררת באחת את תחושת הגועל מן הממשות, אך גם משמשת מחסום

[13] סלבו ז'יז'ק, "התשוקה אל הממשי, התשוקה אל מראית העין", בתוך: ברוכים הבאים למדבר של הממשי: חמש מסות על ה־11 בספטמבר ואירועים סמוכים (תרגום: רינה מרקס), תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 14.

[14] Slavoj Žižek, "Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears," October 58, Fall 1991, pp. 45–68. ראו גם: סלבו ז'יז'ק, "דיוויד לינץ' כפרה-רפאליט", סטודיו, יולי 1993.

[15] ז'יז'ק, תיהנו מהסימפטומים, שם.

המאפשר לסובייקט לשמור על מרחק מן הממשי ולגונן על עצמו מפני פלישתו.^[16]

וזהו אולי המפתח הטוב ביותר להבנת המהלך האובססיבי של ספיר – מחתירתו אל ההיברידיזיות הקריפטית ועד הגעתו אל החיים עצמם ואל המוות המקופל בהם כהבטחה (או כקריאה אל האב). עצם בריאתה של אותה אורגניות אניגמטית נטולת גוף איפשרה לו בה־בעת לשמור מרחק ולגונן, אלא שעתה הוא לא נזקק לה עוד. חלחולם של החיים עצמם באמצעות הרחבת השפה האמנותית לצילום ולווידיאו הביאה לפניית פרסה, שבמהלכה הושלכו "התינוק העוברי" וכל ייצוגי הממשות הקריפטית כסרח עודף, כחפץ שאין בו עוד צורך. אין לדעת אם ספיר הגיע בשלב זה של יצירתו אל נקודת האל־חזור או שהעיסוק בממשות האורגנית ישוב להעסיק אותו בעתיד – על כך ימים יגידו.

[16] ז'יז'ק, "דיוויד לינץ' כפרה-רפאליט", שם.

תמי כץ־פרימן – אוצרת עצמאית לאמנות עכשווית והיסטוריונית של אמנות המתגוררת במיאמי, פלורידה; לשעבר אוצרת ראשית של מוזיאון חיפה לאמנות (2005–2010); אצרה את הפרויקט של גל וינשטיין "שמש בגבעון דום" בביתן הישראלי בביאנלה לאמנות בוונציה (2017).

טחב וריקבון: המת על החי בעבודתו של תומר ספיר

טלי תמיר

העור מתפקד כמראה של הנפש.

^[1] **דידיה אנזייה**

[...] כְּזָרִים שאני קולע בתאי, והם מעלים בו ריח של אדוב רטוב וזכר שובלי-הריר שחלזונות ושבולולים משאירים על המצבות הלבנות בבית-העלמין אשר לכפרי.

^[2] **ד'אן ד'נה**

בטון ומלח (1)

ההנחה השגורה שתומר ספיר עוסק במפגש בין אמנות למדע מחייבת הבנה עמוקה יותר של מיקום עבודתו בין שתי הדיסציפלינות הללו – היכן הן חופפות זו לזו או חוצות זו את זו. עמדת מוצא טובה יכולה להתמקד דווקא ביסוד החומרי ובפרקטיקה "המעבדתית" שמפעיל ספיר בסטודיו שלו, כשהליך עבודה סדרתי. אם לתמצת את המתח הבסיסי של אינוונטר החומרים היוצא־דופן של ספיר לכדי עיקרון־יסוד, אפשר להצביע על הצירוף של בטון ומלח כמפגש שמנביע מתוכו את כל שאר המגעים והחפיפות. התערובת התעשייתית האפורה פוגשת את המינרל הגבישי הלבן בחיכוך כימי המייצר פריחה וגירוי בעת ובעונה אחת, או במילותיה של ז'וליה קריסטבה מגלם את "פלישת האורגני אל תוך החברתי".^[3]

[1] דידיה אנזייה, ה'אניעור' (מצרפתית: אורית רחון), תל אביב: תולעת ספרים, 2004 (1985).

[2] ז'אן ז'נה, המדונה של הפרחים (מצרפתית: אביבה ברק), תל אביב: ספרית פועלים, 1985, עמ' 11.

[3] ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה, מסה על הבזות (מצרפתית: נועם ברוך), תל אביב: רסלינג, סדרת ליבדו, 2005 (1980), עמ' 61.

האורגני בעבודתו של ספיר "תוקף" את התרבותי ודוחק אותו אל הגופני, אל הטקטילי, אל הטחוב ואל הגבולי. הבטון המוברש (ולא יצוק) חושף פני שטח פתוחים למגע ולתגובה, שיכולים להפוך, בתהליכי עבודה משתנים, לאגרריים, עוטי פלומה, מחורצים, מודלקים, לחים, צחיחים, מבעבעים. ביסודם, האובייקטים של ספיר אפרוריים ואדישים לצבע, אך עוצמת הגוון העולה מתוכם איננה נתון, אלא תוצאה: תגובה לתהליך כימי פעיל. כמו במחלת עור, הצבע – אדמומית, הסמקה, הסגלה – הוא סימפטום לריגוש דלקתי או לסכנה. אלה באו לידי ביטוי אינטנסיבי, למשל, במיצב "הנותרת", שהציג ספיר בגלריה גבירול ב-2017, שכלל אובייקטים "מודלקים" ומותססים, בצבעי חום ולהבה, בעלי טקסטורה מבעבעת ומחורצת, שהגיבו לפעולות כימיות ולמניפולציות של האור הצבעוני שבקע מהחלונות.

מפגש היסוד בין חומרים, שמתגלם אצל ספיר לעיתים בצורות מוצקות ולעיתים במצב צבירה אבקתי או אגררי, מתגלה כרגישות גבוהה לשטח הפנים, באופן שמעלה את ההבחנה של הפסיכואנליטיקאי הצרפתי דידייה אנז'יה, שמעטפת העור, או שטח הפנים של הגוף, מתפקדים כ"מראָה של הנפש". אנז'יה, שטען שהעור הוא איבר החישה הגדול והראשוני בתודעת האדם, הפעיל כבר בשלב העוברי, תרם לפסיכואנליזה את המונח "אני-עור" המדגים כיצד שטח הפנים של העור תומך ביצירת ה"אני" ובעיצובו. מתוך אותו היגיון הציע לראות במחלות עור שונות, כמו אקדמה,^[4] למשל, ביטוי לבקיעים בעור ולסדקים בשלמות ה"אני", או "ניסיון לחוש מבחוץ את שטח הפנים הגופני של 'העצמי', לחוש את היקרעותו המכאיבה, את מגעו המחוספס, את מראהו המביש, אך גם [לחוש אותו] כמעטפת חום וכמעטפת של גירוי אָרוגני מעורפל".^[5]

[4] אקדמה (או נָרְב) היא מחלת עור נפוצה של כתמים מגרדים ודלקתיים על פני העור. הבעיה ידועה גם בשם אטופיק דרמטיטיס.

[5] אנז'יה, עמ' 300–301.

האופן שבו טיפל ספיר בעורם של הרקדנים במופע המחול Bodies (2015), שיתוף פעולה שלו עם הכוריאוגרפית שרון וזנה, התכתב (גם אם לא במודע) עם התיאוריה העורית של אנז'יה. ספיר יצר על עורם החשוף של הרקדנים מעטה פתולוגי מודלק, צבעוני ומגורה, המתעתע בין גוף-אדם לשריון-חיה. אך מתחת לאזכורים החייתיים ולעוררות הפיתוי הסתתר גם חולי וגירוד, כביטויים חיצוניים מעוררי דחיה של טחב או ריקבון. "היצירה בודקת את המתח בין הגוף הנחשק והמפתה לבין הגוף המעורר דחיה", נכתב בדף ההסבר של המופע, "היא עוסקת בגוף ובגבולותיו, וחוקרת את הפתחים וההפרשות כשלוחות של פנים הגוף". מבחינת תומר ספיר, שלוחותיו של הפנים מתפרצות על-פני שטח הפנים של הגוף ומפרות את חלקותו וניקיונו של העור. פתולוגיה של העור הייתה השראה גם לקבוצה של פסלי בטון שנעשו בטכניקה של טפטוף ונדילה, כמו טפטוף חול ים רטוב שמתקשה בשל תערובת הבטון האפורה. ספיר קרא לפסלים השכבתיים הללו סקלרודרמה (2008–2010), כשמה של מחלת עור חמורה הגורמת להתקשות ולעיבוי של העור.^[6] הטופוגרפיה העורית הגבושית צלחה פעם נוספת את המרחק שבין הבטון לגוף האורגני ועמעמה את ההפרדה ביניהם.

הכותרת בעלת הניחוח המדעי, שהצמיד ספיר לעבודה המתמשכת שלו בעשור האחרון: מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא, שהופיעה לראשונה ב-2010 במיצב שהציג בתערוכה "חיי מדף" במוזיאון חיפה (אוצרות: תמי כץ-פרימן ורותם רוף), מכילה את שלוש הפונקציות שמעסיקות אותו: ההיבט האינדקסיאלי המדעי, הממין והמסווג; ההיבט הקריפטיד – עיסוק ביצורים דמיוניים שמקורם לא ברור (קריפטידים); וההיבט הטקסידרמי – שעניינו בתורת הפחלוק (טקסידרמיה), והוא מעיד לא רק על טיפול מוקפד

[6] סקלרודרמה, "טרשת רקמת החיבור", היא מחלה אוטואימונית כרונית, שנובעת מעודף החלבון קולגן, הפוגעת בעיקר בעור ועשויה לפגוע גם בכלי הדם, באיברים פנימיים ובמפרקים. מקור המונח סקלרודרמה הוא בשפה היוונית ופירושו "עור קשה". המונח בא לציין את הקשיות וההתעבות של העור, שהן הסממן הבולט של המחלה.

במעטה החיצוני, אלא על עיסוק מורבידי בפוסט-מורטם ובמופעי מוות חתרניים.^[7] המילים "לקראת" ו"מלא" מעידות (באופן פיקטיבי) על מידת השאפתנות של המחקר ועל משך הזמן שיידרש "להשלימו", כביכול, כשדמותו המטפורית של מדען-חוקר מסור מרחפת מעל הכול. אך מילון המונחים שבחר ספיר ממוקם באזורי הגבול שבין מדע לפנטזיה ובין מציאות לאימה: עולם הקריפטידים, שכולו היברידיים והמצאות מצד אחד, וממלכת הפחלופ, הספוגה במורבידיזם של מוות וגופות, מצד אחר. כך מודגש הממד האירוני של השאיפה להשלמת המחקר, שהרי הבדיה לעולם יכולה להוליד מתוכה בדיה נוספת. כותרת עבודה אחרת של ספיר - הביקור מס' 2 מ-2012 - מרמזת על תסריט אימה של אורגניזם טפילי הפולש אל תוך מבנה אורבני מטופח (בית העיר, תל אביב). גרם המדרגות המסוגנן והקירות שסביבו "מותקפים" על ידי גידולי-פרא פרוותיים עשויים סיבי צמח הכוריזה הבקבוקית, ולא ברור אם חדרו מבחוץ או התפרצו מבפנים. סצנת הפלישה האורגנית מערערת את האסתטיקה העיצובית של הבניין והופכת אותו ל"שטח פנים" נגוע ומשובש. מעבדת החומרים של ספיר מתכתבת עם מעבדה של חוקר טבע מהסוג הישן, או לחילופין עם חדר פלאות מהמאה ה-19. עשרות צנצנות, קופסאות וארגזים המכילים מגוון של חומרים אורגניים שנאספו בחוף: קליפות עצים, קליפות ביצי ציפורים וקליפות של פירות מיני זרעים, סוגים שונים של סיבים, פקעיות של פירות כוריזה בקבוקית, שעווה, יריעות לטקס, גבישים ומינרלים, ולצידם שאריות של בטון מוברש ודגמים אנטומיים של עצמות וגולגולות. בוטניקה, דואולוגיה ואנטומיה אנושית נפגשות על שולחן עבודתו של ספיר ומציגות דרגות שונות של תהליכי ריקבון ותסיסה, מעמעמות את הגבול בין ממצאים חיים לבין שאריות ושרידים, בין ניקיון לבין לכלוך.

[7] הסרט טקסידרמיה של הבמאי ההונגרי גיאורגי פאלפי יצא לאקרנים ב־2006 וגרף שבחים רבים. זוהי גרוטסקה סוריאליסטית, שגיבורה המרכזי מפחלץ במקצועו. כתוצאה מכך, העיסוק במוות, בפחלוף ובמניפולציות על הגוף האנושי עומדים במוקד העלילה המורבידית.

"נעסוק קודם כל בכללך", הציעה האנתרופולוגית מרי דגלס כבר באמצע שנות ה-50 של המאה ה-20. "הגישה כלפי הערב-רב של 'שאריות', שנדחו במהלך כל ניסיון לכפות סדר בתודעה או בעולם החיצון, היא דו-שלבית: בשלב הראשון נחשבות השאריות לחריגות נוכריות במערכת, לאיום על הסדר הטוב, ומשום כך מתנגדים להן ומסלקים אותן בתקיפות. בשלב הזה יש להן זהות כלשהי: אפשר לראות בהן שביבים בלתי רצויים של הדבר שהיה מקורם - שיער, אוכל, מעטפת וכדומה. בשלב הזה הן עדיין מסוכנות; הזהות-למחצה שלהן עדיין דבקה בהן ונוכחותן פוגמת בבהירותו של המצב שעליו הן כופות את עצמן. אולם כל הדברים הגשמיים שקיבלו מעמד של לכלוך צפויים לעבור תהליך ממושך של שחיקה, התמסמות והירקבות. בסופו של דבר הזהות כולה נגודה. מוצאן של השאריות נהיה לוט בערפל והן מצטרפות לפסולת הכללית. הלכלוך בשלבו האחרון מתגלה אפוא כסמל הולם לחוסר-צורה יוצר".^[8]

הניתוח המעגלי השלם של הלכלוך וחיבורו אל המושג "שארית", שדגלס מיטיבה כל כך לנסח, יכול להאיר את החשיבה של ספיר, ואני מבקשת להציע אותו כקו תומך להבנת עבודתו. דגלס היא שחילצה את המושג "לכלוך" מתחום ההיגיינה אל תחום התרבות וטענה: "מחשבה על לכלוך מחייבת מחשבה על היחס בין סדר לבין אי-סדר, בין קיום לבין אי-קיום, בין צורה לחוסר צורה, בין חיים למוות".^[9] דגלס מסמנת מרחב רעיוני שטוען את המעברים של ספיר מגריד מוקפד של ויטרינות זכוכית אל אובייקטים חסרי קונטור, מדיסציפלינת תצוגה כמו-מדעית אל גידולי-פרא ממאירים, וממשמעת של מיון אל ערימות ומשקעים של מלח ואבק. היא משרטטת את הקשר בין הישארית המסולקת לבין אובדן זהות ושיבושה, עד היעלמה לתוך "חוסר צורה יוצר", שפותח מעגל חיים חדש.

[8] מרי דגלס, טוהר וסכנה, ניתוח של המושגים זיהום וטאבו (מאנגלית: יעל סלע), תל אביב: רסלינג, 2004 (1954), עמ' 178.

[9] שם, עמ' 31.

חומרי היסוד של העבודה קריפטיד מהופך (2008) הם בטון ומלח בצירוף שעווה, לטקס וסיבי פרי הכוריזה הבקבוקית. ה"פסלי" (אובייקט תלת-ממדי הניצב בחלל) נראה כשריון צב הפוך על גבו, שהצטברה בתוכו "שלולית" בטון בעלת משקל מייצב, ושוליה החיצוניים מתגוונים בגרגרי מלח. נקב דעיר מצמיח פלומה בהירה נפתח בשולי משטח הבטון ומעלה אופציה גופנית של היפוך כפול: היפוך של מוות וחידלון והיפוך הומו-ארוטי המציע מבט אנלי הנשאב אל פי הטבעת. המיניות ההומו-ארוטית איננה מעוגנת כאן בארוס המפואר של הגוף הגברי, אלא מחלחלת אל מורבידיות אפרורית של קריפטיד הפוך, מעין מאובן או שריד של גופה המעלה מתוכה אדי מלח, שעווה ופלומת שיער אינטימית ומרמזת בעת ובעונה אחת על מין ומוות, ריקבון ותשוקה. "גוף האדם הוא ישות פרוצה", כתבה וזנה על פרויקט המחול המשותף שלה ושל ספיר, כשהיא מכוונת אל הפתחים והנקבים, "הוא מכניס לתוכו חומרים ומוציא מתוכו חומרים; נפגש עם גופים אחרים, נוגע בהם, פולש אליהם ונפלט על ידם".^[13]

קריסטבה מצביעה על פתחי היציאה של הגוף כאזורים לימינליים, שמצד אחד "גוזרים-מכווננים את הטריטוריה של הגוף", ומצד^[14] אחר מעמעמים את ההבחנה בין פנים לחוץ ומציעים "גבול עביר לשני הכיוונים על ידי העונג והכאב".^[15] המבט האנתרופולוגי של דגלס רואה בפתחי היציאה של הגוף ערך סימבולי של "חדירה למערכות חברתיות או יציאה מהן", בניגוד לתפיסה סטטית של שלמות גופנית, שמדחיקה את פתחיה ומכחישה אותם. בעיני דגלס, כל מי שחותר לטוהר מלא, המעלים את הטומאה, עלול לייצג "תיאוקרטיה

במסה המפורסמת שלה על הבזות פיתחה קריסטבה את המחשבה האנתרופולוגית של דגלס על לכלוך וטומאה והובילה את הדיון אל המודחק הפסיכואנליטי, כשטענה: "היעדר ניקיון או היעדר בריאות, לא הם שהופכים דבר מה לבזוי, אלא [כל] מה שמשבש זהות, מערכת, סדר, מה שאינו מכבד את הגבולות, את המקומות, את הכללים, הבניימי, העמום, המעורב, הבוגד...".^[10] קריסטבה מציבה את חומות הבזות סביב לבניימי, הלא מובהק, שאינו ניתן לשיום, שנשאר מיותר: "השאירות הן יתרות של משהו, אך בעיקר של משהו. הן מזהמות בגלל אי-שלמות זו".^[11] התערוכה "הנותרת" עסקה בשרידי פולחן ושריפה של קורבן לא מזוהה. במרכז נצלה מהתקרה יריעת "עור" מחורצת, דמוית שור שחוט, מתוחה מעל "שלולית" רוויה בכתמים וב"הפרשות", שהצטברו בעקבות נזילת החומרים שספיר עבד איתם: פיגמנטים ומלח. בחלל הסמוך, על הרצפה, הוצבו מעגל אבנים ותלולית של משקעים חומריים, כמעין שרידי מדורה פולחנית, שבמרכז שכוב פגר פרוותי בלתי מזוהה. ספיר העלה באוב את הסוגיה ההלכתית של "הנותרת" - שאריות שנותרו בסוף היום מהקורבן בבית המקדש, שהתורה אוסרת באופן קטגורי לאכול ומצווה לשרוף. "הנותרת", לאחר שעברה הטיה מגדרית, עוסקת במובהק במושג ה"שאריית", ואם להישען על דבריהן של דגלס וקריסטבה, היא יכולה להתפרש כטקס ההכחדה של דבר מה שחורג מהסדר הסימבולי, של זהות בניימית, מעורבת, שונה - פוליטית, פסיכולוגית או מגדרית. "הטומאה", טוענת קריסטבה, "היא מה שחומק מ[ה]רציונאליות החברתית, ומאותו סדר לוגי שעליו מבוסס המכלול החברתי".^[12] מיצב "הנותרת" הוא, אם כך, העלאה באוב של פולחן חברתי מקודש המבקש לאזן, כביכול, את הפסיכופתולוגיה של הסדר הסימבולי ולהחזירו לקדמותו, כולל הסדר המגדרי.

[10] קריסטבה, עמ' 9.

[11] שם, עמ' 61.

[12] שם, עמ' 54.

[13] מתוך דף ההסבר של המחול Bodies, 2015.

[14] קריסטבה, עמ' 58.

[15] שם, עמ' 50.

אידיאלית^[16] ולהיות אויב אמיתי לכל ישינוי, עמימות ופשרה^[17].
הטאבו והזיהום מתקיימים, אם כך, כערוצי קיום חיוניים, המתועלים לפולחני קדושה על מנת לשמרם כחלק ממרקם החיים. אצל ספיר, האמביוולנטיות של החוץ והפנים נושאת איתה את המשיכה והדחייה, ואת המכאיב והמענג גם יחד.

פסל הבטון של ספיר מתוך התערוכה "טרה אינקוגניטה" (גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב, 2012, אוצר: אבי לובין) בנוי כנזילה אפורה שהתקרשה למבנה אנכי, עתיר נקיקים ומחילות, עוצר בתוכו כמו סחף שנתקע בשולי הנהר, סיבים צמחיים, קליפות של ביצי שליו, שעווה וגרגרי מלח. השעווה הניגרת מייצרת שבילים ריריים שקופים, המעלים את זכר "שובלי הריר שחלזונות ושבולולים משאירים על המצבות הלבנות", כפי שכתב ז'אן ז'נה בספרו המדונה של הפרחים בתארו את הזרים העשויים חרוזי זכוכית, שהחזיקו בידם באי טקס הלוויה של "אלוהית" (כינויו של גיבור ספרו של ז'נה), ונדמה שהוא מדבר על עקבות ניגרים של נוזל הזרע במורד גופו של האהוב/ה המת^[18].

בסצנה בלתי נשכחת בסרטו של ז'נה שיר אהבה (Un Chant d'Amour, 1950), קיר התא בבית הכלא הופך לגוף נחשק, והאסיר הכלוא בתא מקיים יחסי תשוקה עם שכנו לתא שמעבר לקיר באמצעות עשן סיגריה, שעובר מבעד לנקב הזעיר שבקיר. ז'נה מייצר מטפורה קונקרטית לתשוקה ההומו-ארוטית, ואילו המיצב של ספיר, העשוי אף הוא מבטון אטום, מייצר שדה של יצורים בלתי-מזוהים ונטולי קווי מתאר ברורים, המהדהדים את המונח של דגלס "חוסר צורה יוצר". המפגש בין המלח, הבטון, השעווה וסיבי הכוריזיה הבקבוקית טווה מהלך אבולוציוני חדש וזר, שבו חומרי הפנים והחוץ מתערבבים. העבודה הביקור (2009 / 2014) היא שלב נוסף בתת-סדרה העוסקת ברעיון ה"ביקור" כפלישה ממחוזות זרים ובלתי מזוהים. הנושא הופיע לראשונה בעבודתו של ספיר בתערוכת הגמר של לימודי התואר

[16] דגלס, עמ' 29.

[17] שם, עמ' 179.

[18] ז'נה, עמ' 11.

השני בבצלאל ב-2009 (התחנה, תל אביב, אוצרת: שרית שפירא). ואילו ב-2014, בתערוכה "ימים אפלים" (הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, אוצר: אבי לובין), העניק ספיר ל"גופה" השסועה נראות כפולה באמצעות משטח של מראות, שאיפשר מבט אל תוך קרביה. עבודה זו מייצגת את הבקע הקריטי שמעסיק את ספיר, מעין שבר גיאולוגי שפותח מערה או מחילה סמויה, בעלת נוף פנימי עז, לווהט בצבעיו. האדום עולה מלמטה, נספג ומתפשט כמו חומר רעיל.

ה"גופה" שרועה על משטח שולחני, כאילו הונחה מתחת לידיו של פתולוג בניתוח שלאחר-המוות, וחלליה הפנימיים, המשתקפים במראה, מאזימים באודם דלקתי ומייצרים חיזיון מאיץ-דופק של סכנה וריקבון. פני השטח הפנימיים, החושפים את עצמם למבט, תוססים כשדה פורה של גידולים ממאירים, ומחזירים לדבריו של אנזייה: "חומרת הפגיעה בעור [...] נמצאת ביחס ישיר לחשיבותם הכמותית והאיכותית של בקיעי האי-אני-עורי [...] בהיותו חיץ בין פנים לחוץ הוא מתגלה לא רק כאתר-זיהוי המאפשר לעומד מולו לזהות את התשוקות המיניות והתוקפניות [...] אלא גם כמעטפת פגיעה, המזמינה חדירות פיזיות ופלישות נפשיות"^[19]. העבודה של ספיר, מפולשת וקטועה, מוגנת רק לכאורה על ידי התצוגה ה"מדעית". גופת "הפולש" הבלתי מזוהה פוערת את עצמה בפני הצופה, מקרינה לחלל פתולוגיה של זיהום וסכנה.

זכוכית וברזל

הדחף האספני של ספיר, שבא לידי ביטוי בריבוי המוצגים הסדורים במיצבים מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא (2010) ואם החיטה (2014-2015), מקיים באופן אירוני פרקטיקות תרבותיות ממושטות וכללי תצוגה מסורתיים הבנויים על האתוס המדעי הסדור. הוויטרונות המוזיאליות העשויות זכוכית וברזל שומרות

[19] אנזייה, עמ' 77-78.

על משמעת תצוגה מדעית. אך תחת השערה של אמת מוכחת, הן מפגישות את הצופה עם מקבץ מופקפק של מוצגים, שמייצג דרגות שונות של מציאות ובדיה, המתחלפות זו בזו.

החממה של ספיר בעבודה אם החיטה פועלת בתוך מנעד אבולוציוני שהוא עצמו קבע את גבולותיו, כשהוא מקפיד להיצמד למורפולוגיה הארכיטקטונית של החיטה. הבחירה הספציפית בִּזְן הקרוי "אם החיטה" נבעה ממעמדו הארכיטיפי כצמח קדום ועמיד, שהתגלה ב־1906 בידי האגרונום אהרון אהרונסון באזור ראש־פינה, ומשום הגנטיקה שלו שנחשבת כנקודת מוצא לזני חיטה מאוחרים יותר, שהפכו מרכזיים בתזונה של האדם המערבי. אך ספיר לא מתפתה לנרטיבים ציוניים נוסטלגיים. נאמן לצללים האפוקליפטיים המלווים את עבודתו, הוא נשען על מודל של כספת הזרעים הגלובלית בסבאלברד, נורווגיה, החפורה בקרח הצפוני ונועדה לשמור על מגוון הזרעים, בדגש על צמחי מזון, למקרה של הכחדה.^[20] רגע כזה יכול להיווצר מההכרח לאתחל מחדש עולם שהושמד, או מניסיון להפריח שטחים חקלאיים שהפכו מדבריים, או מאילוץ לחדש זנים שנכחדו מסיבות אקולוגיות או אחרות. בכל מקרה, אסון אורב מאחורי הידע המצטבר, והמוטציה היא אופציה הכרחית ומתבקשת.

ספיר התערב בגנטיקה של "אם החיטה", ייצר מוטציות מלאכותיות בדיוניות, המציא תצורות לא מוכרות, ערבב הדפסות תלת־ממד עם עבודה ידנית, והניח לצד המקור האורגני פריטים סינתטיים. המהלך החשוב בצפייה בעבודות הללו הוא מעקב אחרי ההפרות, ה"בגידות" הקטנות, ה"זיופים" ושאר ה"שערוריות", שעולם המדע מוקיע מתוכו בבוז. ספיר הפיח רוח חדשה באופיו המורד של המדע העליז, כשהוא עוקב אחר העיקרון הניטשיאני הקובע: "הטעות אמורה להימנות על תנאי החיים".^[21] בתוך הוויסרינות הסדורות להפליא של ספיר,

[20] עבודת הנייר של ספיר כספת הזרעים הגלובלית של סבאלברד מ־2013 הייתה הסמן הראשון לעיסוק בנושא הקשר בין שימור זרעים לבין קטסטרופה עתידית.

[21] פרידריך ניטשה, המדע העליז (תרגום: ד"ר ישראל אלדד), ספר שלישי, סעיף 121, תל אביב וירושלים: שוקן, 1976, עמ' 271.

הבדיה, הטעות והמוטציה שוכנות זו לצד זו כעיקרון טבעי, המדגים את מה שניטשה כינה "תורת הרעלים": "כגון זה יצר הפקפוק, או יצר השלילה, יצר הציפייה, יצר הצבירה, יצר ההפרדה...".^[22] הרבה קורבנות ייאלצו בני אדם להקריב, ניבא ניטשה בסוף המאה ה־19, עד שילמדו להבין שכל אלה יכולים להתקיים "כפעילויות של עוצמה מארגנת בתוך אדם אחד!"^[23]

את שורות הסיכום לסעיף 113 בספר השלישי של המדע העליז הקדיש ניטשה להשראה ההדדית בין מדע לאמנות: "מה רחוקים אנו עדיין מהמצב בו יחברו לחשיבה המדעית גם הכוחות האמנותיים וגם חכמת החיים המעשית, על מנת שיעוצב מבנה אורגאני עילאי, אשר ביחס אליו, המלומד, הרופא, האמן והמחוקק, בדמותם הנודעת היום, מן ההכרח שייראו כשרידי־קדם מדולדלים".^[24] העמדה הרדיקלית של ניטשה, שהקדימה את זמנה, מוצאת ביטוי ב"מבנה האורגאני העילאי" של ספיר, שמאפשר לכוחותיו של האורגאני לשגשג ולהתפרע. בפרפראזה על משפט של קריסטבה שמתייחס לסופרים, אפשר לומר כי "אמן (גבר או אישה) צריך לנהל [קרב] עם מה שהוא מכנה 'שטני', רק כדי להצביע על הבטנה הבלתי נפרדת של עצם ישותו, כמין האחר שמפעיל אותו ומשתלט עליו".^[25] הניסיון של ספיר להציג את האסתטי והמזוהם כרצף טבעי, שאינו בזוי, מעניק לעבודתו את כוחה כפיקציה גואלת. הוא פועל מתוך הבטנה ומחוצה לה על מנת להציע מבט אחר על אמנות ומדע, מבט שבולל אותם זה בזה, ללא הפרד.

[22] שם, סעיף 113, עמ' 267-268.

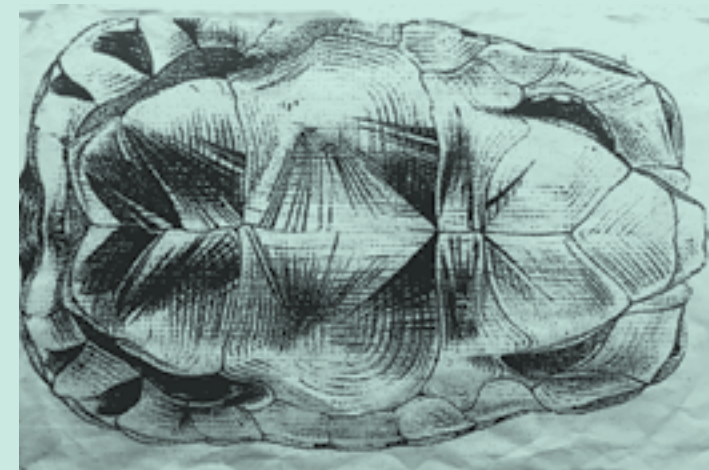
[23] שם, שם.

[24] שם, עמ' 268.

[25] קריסטבה, עמ' 162.

טלי תמיר – אוצרת עצמאית והיסטוריונית של אמנות ותרבות ישראלית. אצרה תערוכות רבות בגלריות ובמוזיאונים בישראל ופרסמה מחקרים רבים הנוגעים בקשר בין אמנות, חברה, אידיאולוגיה ותרבות. בשנים 1994-2004 הייתה אוצרת של גלריה הקיבוץ בתל אביב. בשנים 2005-2010 כיהנה כאוצרת של מוזיאון נחום גוטמן לאמנות בתל אביב.

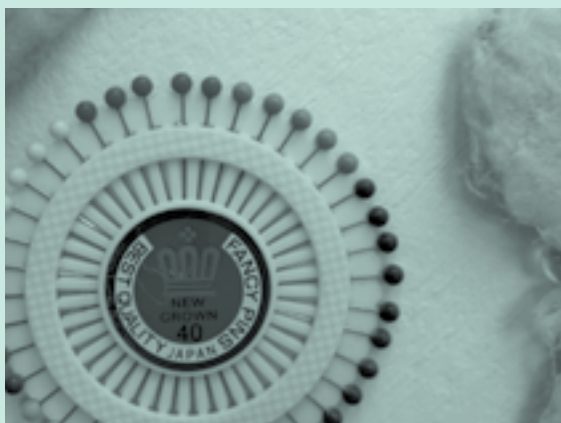




קריפטיד מהופך
2008
בטון, מלח, שעווה, סיבי כוריזה בקבוקית, לטקס
59 × 77 × 43
"פרדוקס הסבא", 2010, ON-OFF Artprojects, המבורג; גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב
אוצר: אבי לובין



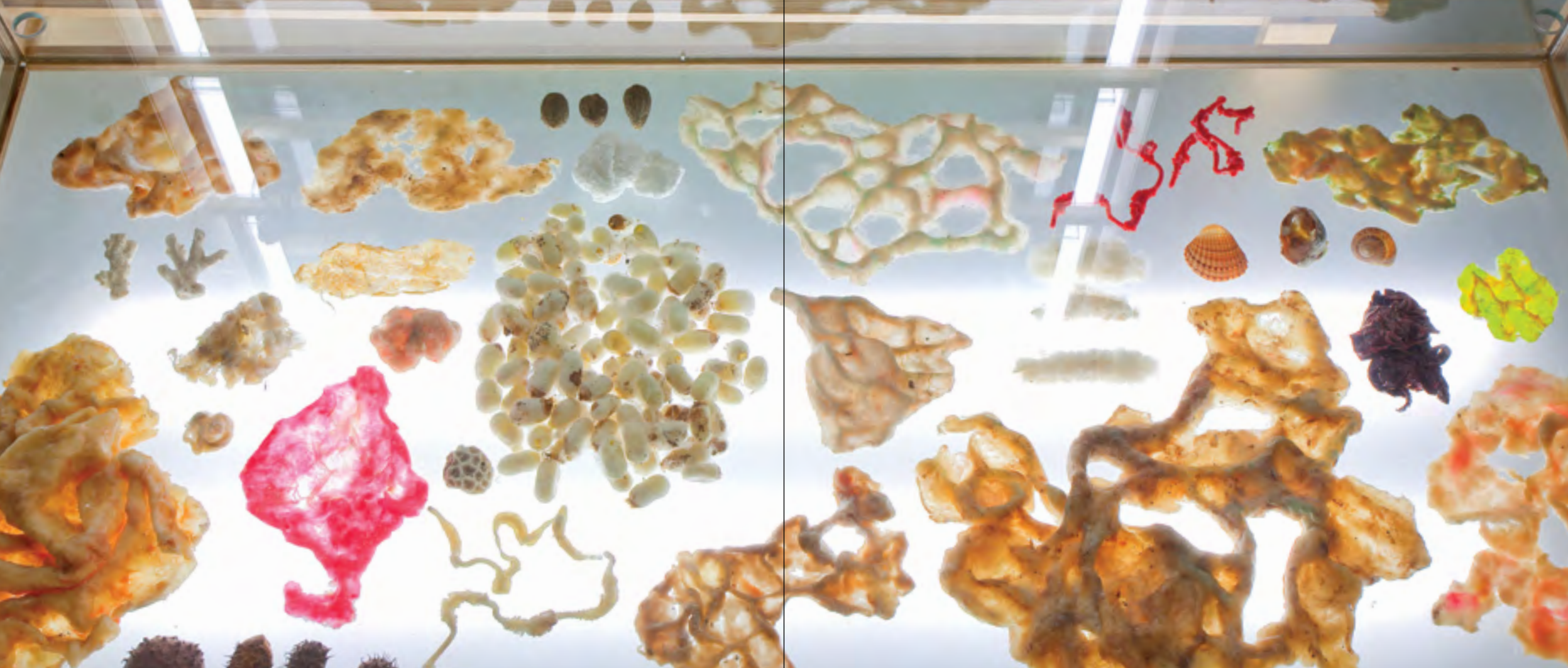
Overtured Cryptid
2008
Cement, salt, wax, Ceiba insignis fibers, latex
43 × 77 × 59
"Grandfather Paradox," 2010, ON-OFF Artprojects, Hamburg; Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv
Curator: Avi Lubin



מחקר לקראת האינדקס הקריפטו־טקסידרמי המלא
2010
בטון, שעווה, לטקס, צמר גפן, פירות של כוריזיה בקבוקית, עשב יבש, אדמה, מלח, עץ, זכוכית, מתכת, פלואורסצנט, אלמוג (יבש), זרוע של סרטן, קוץ דורבן, אצות מיובשות, גרעיני אבוקדו, מלט, שורש סלק מיובש, פקעות ריקות של תולעי משי, שרף, אקריליק, פיגמנטים, עלים מיובשים, אקווריום, מים, אבן חמצן, אקרילן, לביד עץ לבנה
165 × 240 × 250
"חיי מדף", 2010, מוזיאון חיפה לאמנות. אוצרות: תמי כץ־פרימן ורותם רוף
"חדרי פלאות באמנות עכשווית – מהשתאות להתפכחות", 2012, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. אוצרות: דליה לוין, דריה קאופמן וגילה לימון
"To The End of Land", 2018, הגלריה הלאומית לאמנות מודרנית (NGMA), ניו דלהי. אוצרות: דרורית גור אריה ואור תשובה







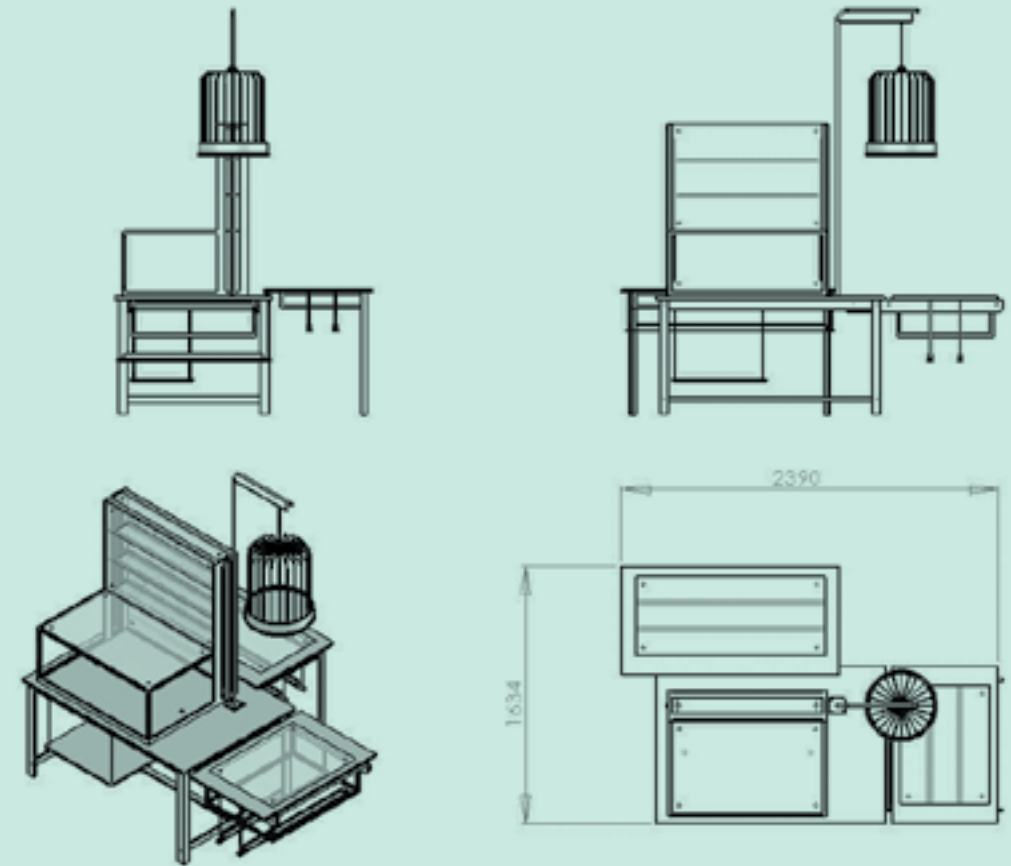












Research for the Full Crypto-Taxidermical Index
2010
Concrete, wax, latex, cotton wool, Ceiba insignis fruit, dry grass, soil, salt, wood, glass, metal, fluorescent lightbulb, dry coral, crab arm, porcupine quill, dry seaweed, avocado pits, cement, dry beetroot, empty silkworm chrysalis, resin, acrylic, pigments, dry leaves, aquarium, water, oxygen stone, Acrilan, birch plywood
250 × 240 × 165
"Shelf Life," 2010, Haifa Museum of Art. Curators: Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff
"Cabinets of Wonder in Contemporary Art: From Astonishment to Disenchantment," 2012, Herzliya Museum of Contemporary Art. Curators: Dalia Levin, Daria Kaufmann and Ghila Limon
"To the End of the Land," 2018, National Gallery of Modern Art (NGMA), New Delhi. Curators: Drorit Gur Arie and Or Tshuva



The Montauk Monster
2009
Projection
"The Answer is Within You," 2009, Substitut Gallery, Berlin
Curator: Urs Küenzi
המפלצת ממונטוק
2009
הקרנה
"The Answer is Within You", 2009, גלריה סבסטיטוט, ברלין
אוצר: אורס קונזי



The Shores of Montauk
2009
Mixed media (layers of greaseproof paper)
Variable dimensions
"The Answer is Within You," 2009, Substitut Gallery, Berlin
Curator: Urs Küenzi
חופי מונטוק
2009
טכניקה מעורבת (שכבות של נייר פרגמנט)
גדלים משתנים
"The Answer is Within You", 2009, גלריה סבסטיטוט, ברלין
אוצר: אורס קונזי



Scleroderma
2008-2010
Concrete
Variable dimensions, approximately 30 × 15 × 15 each
“Grandfather Paradox,” 2010, ON-OFF Artprojects, Hamburg; Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv
Curator: Avi Lubin
סקלרודרמה
2010-2008
בטון
גדלים משתנים, 30 × 15 × 15 בקירוב כ"א
“פרדוקס הסבא,” 2010, ON-OFF Artprojects, המבורג; גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב
אוצר: אבי לובין



הבִּיקוּר
2009
שעווה, סיבי כוריזיה בקבוקית, גבס, מלט, מלח, פיגמנטים, קצף פוליאוריתן, לטקס
"חרושת", 2009, תערוכת הגמר של התואר השני באמנות של בצלאל, מתחם התחנה, תל אביב
אוצרת: שרית שפירא





The Visit



2009

Wax, Ceiba insignis fibers, plaster, cement, salt, pigments, polyurethane foam, latex

"Industry," 2009, MFA graduate show, Bezalel Academy of Arts and Design, Hatachana, Tel Aviv

Curator: Sarit Shapira



הביקור מס' 2

2012

פירות כוריזיה בקבוקית

"גבולי", 2012, בית העיר, תל אביב

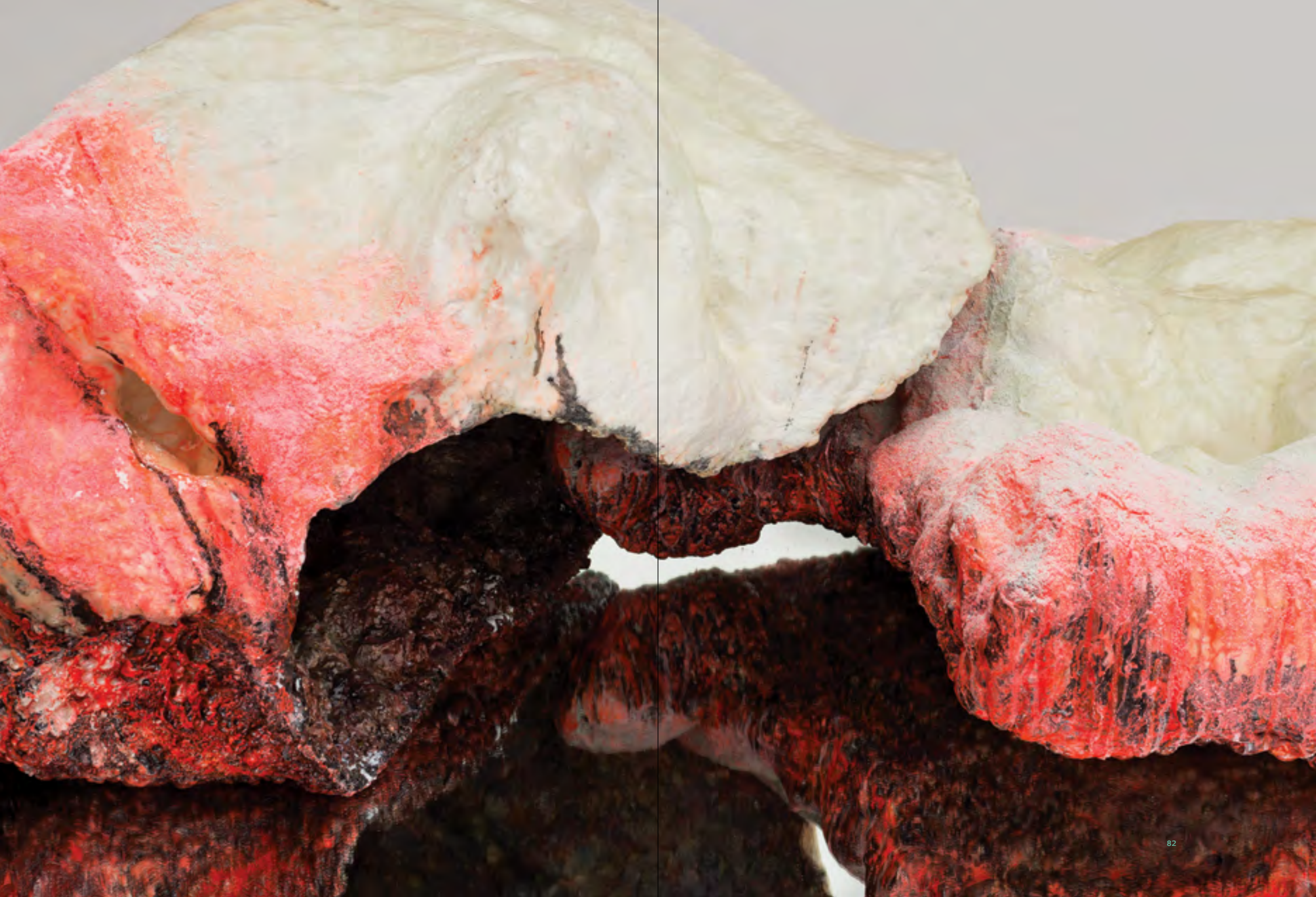
אוצרת: איילת ביתן שלונסקי



The Visit No. 2	→
2012	
Ceiba insignis fruit	
"Borderline," Beit Ha'ir (old City Hall), Tel Aviv	
Curator: Ayelet Bitan Shlonsky	
←	הביקור
	2014/2009
שעווה, סיבי כוריזיה בקבוקית, גבס, מלט, מלח, פיגמנטים, נצוצים, קצף פוליאוריתן, לטקס, מראות, פלדה, לביד ליבנה	
	120 × 590 × 135
"ימים אפלים", 2014, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב	
אוצר: אבי לובין	









The Visit

2009/2014

Wax, Ceiba insignis fibers, plaster, cement, salt, pigments, glitter, polyurethane foam, latex, mirrors, steel, birch plywood

135 × 590 × 120

"Dark Times," 2014, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University

Curator: Avi Lubin



"טרה אינקוגניטה"
2012
טכניקה מעורבת
גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב
אוצר: אבי לובין













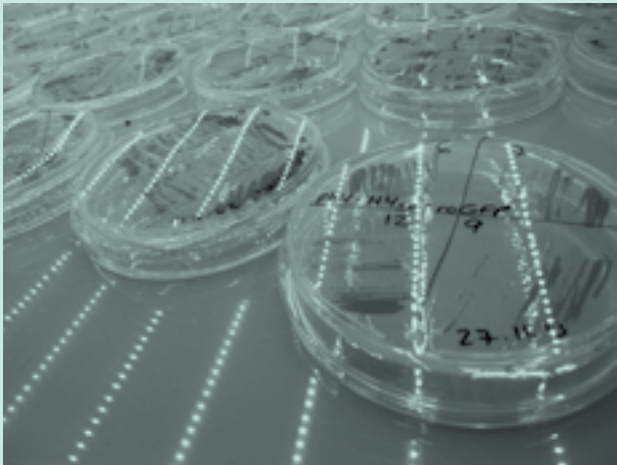
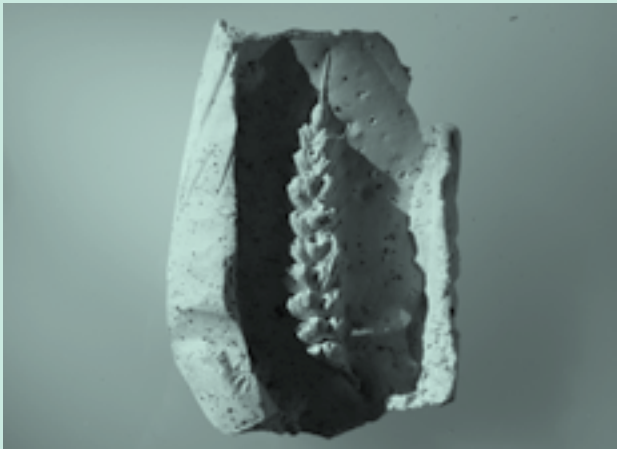


"Terra Incognita"
2012
Mixed media
Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv
Curator: Avi Lubin



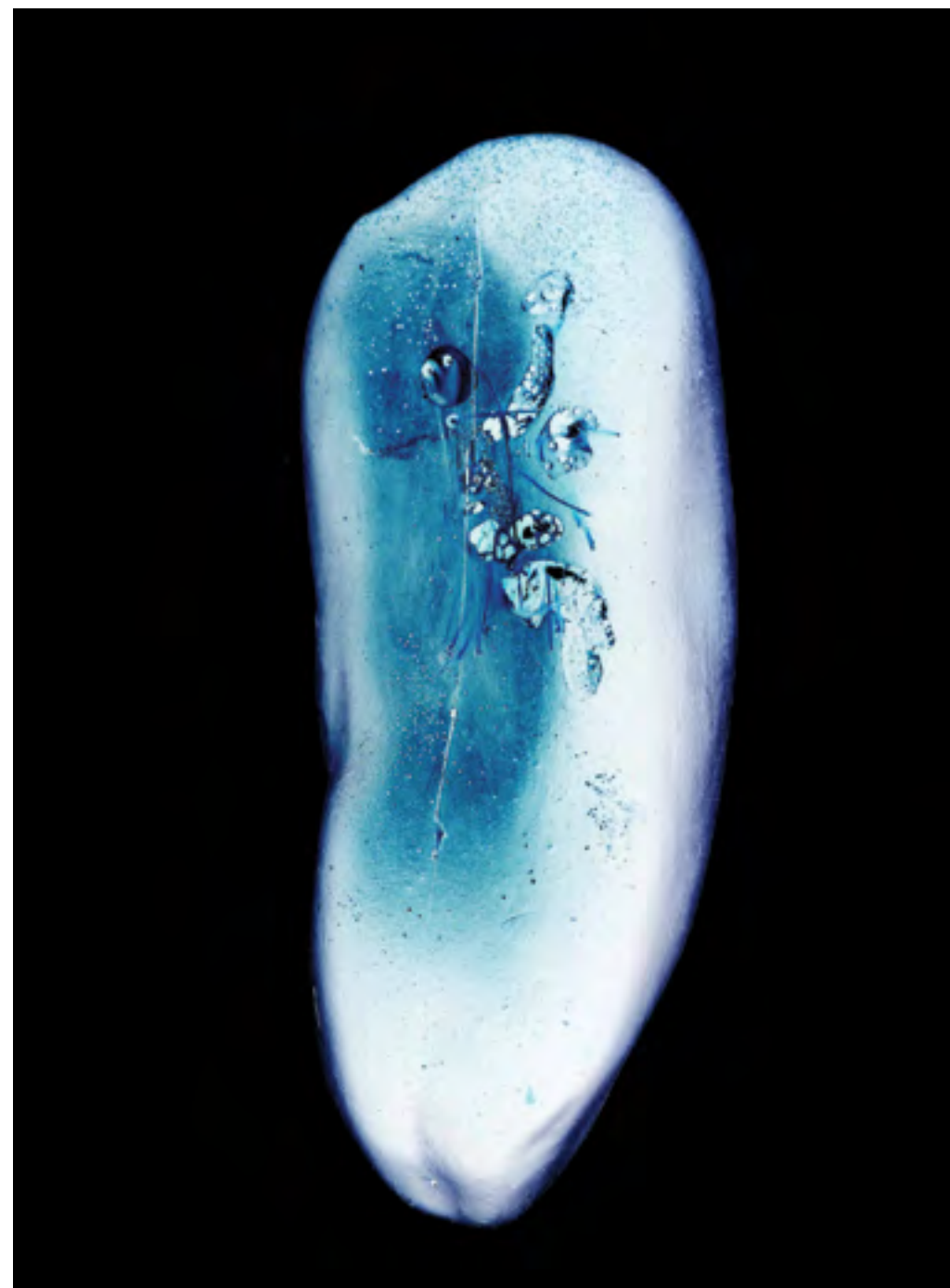


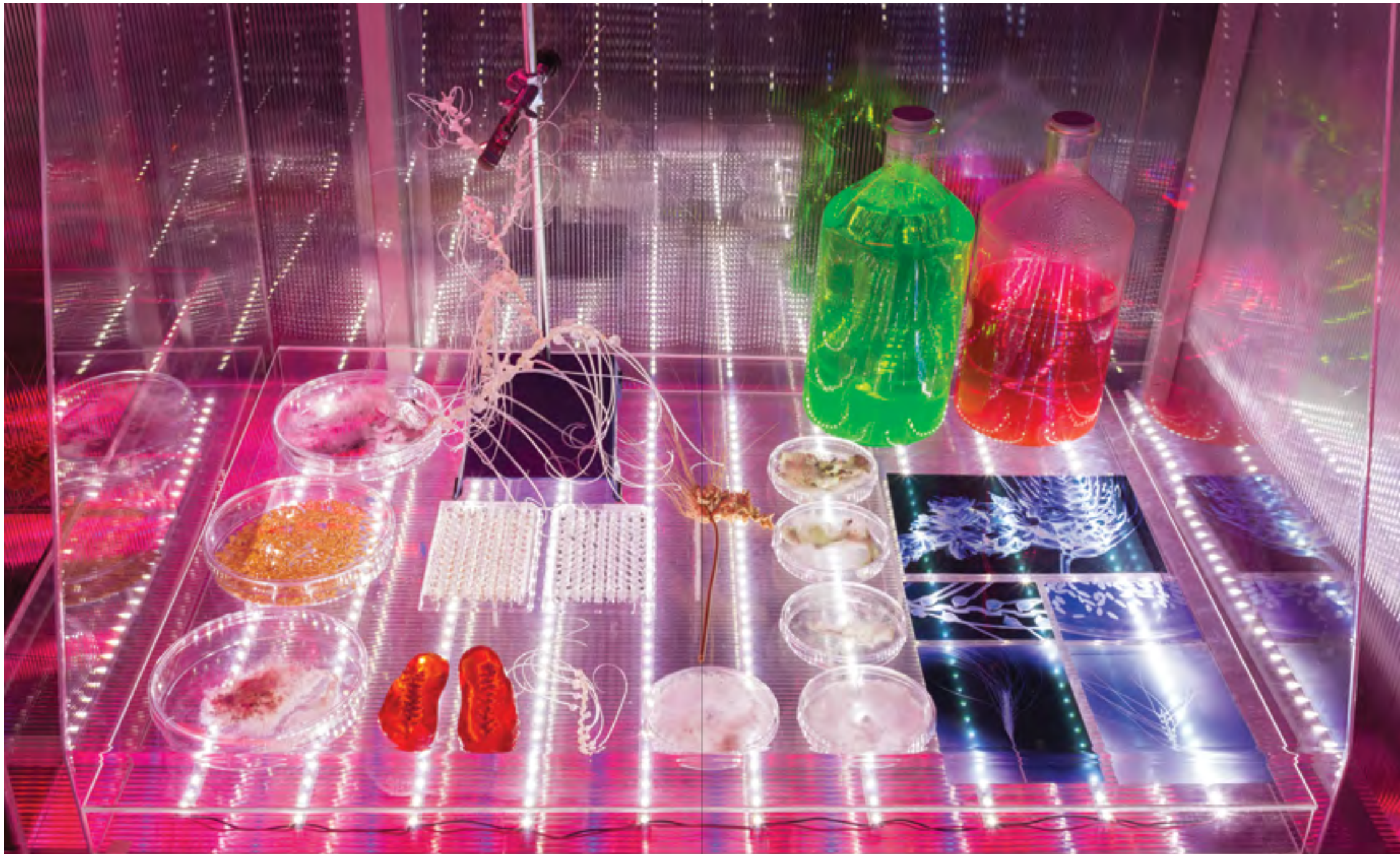
Research for the Full Crypto-Taxidermical Index (Slide Projection)
2012
"Unnatural," 2012, The Bass Museum of Art, Miami
Curator: Tami Katz-Freiman
מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא (הקרנת שקופיות)
2012
"Unnatural," 2012, מוזיאון באס לאמנות, מיאמי
אוצרת: תמי כץ-פרימן

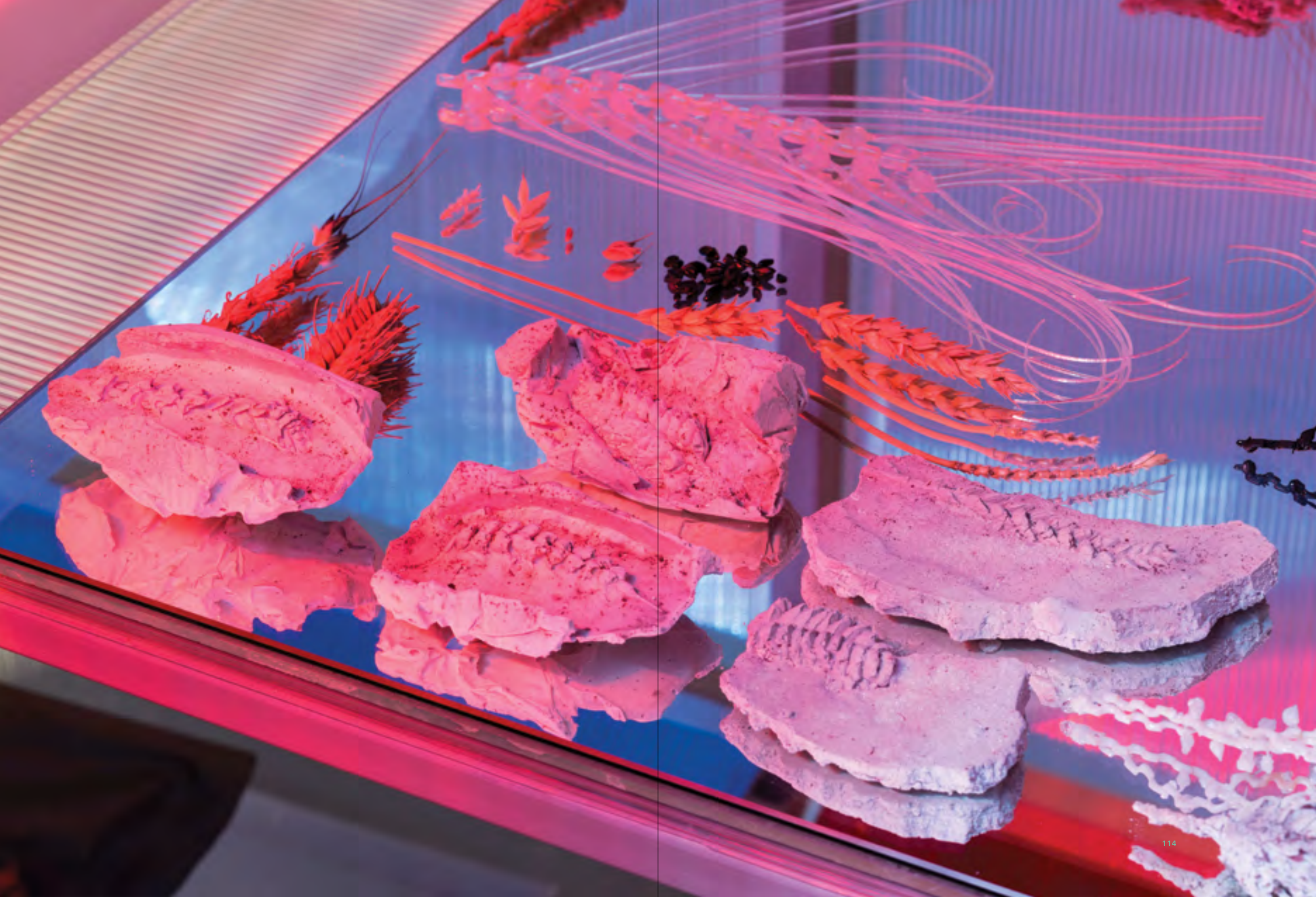


שם החיטה
2015-2014
ברזל מגולוון, פוליקרבונט, פרספקס, נורות LED, זני חיטה, הדפסה תלת־ממדית בפורטופולימר, אפוקסי, פיגמנטים, מלט, מלח, אדמה, לטקס, זרעים וגרגרים
230 × 210 × 230
"התערוכה החקלאית: חקלאות מקומית באמנות עכשווית", 2015, מוזיאון פתח תקוה לאמנות. אוצרת: טלי תמיר
"איזה מקום נפלא", 2016, מכון ויצמן למדע. אוצר: יבשם עזגד

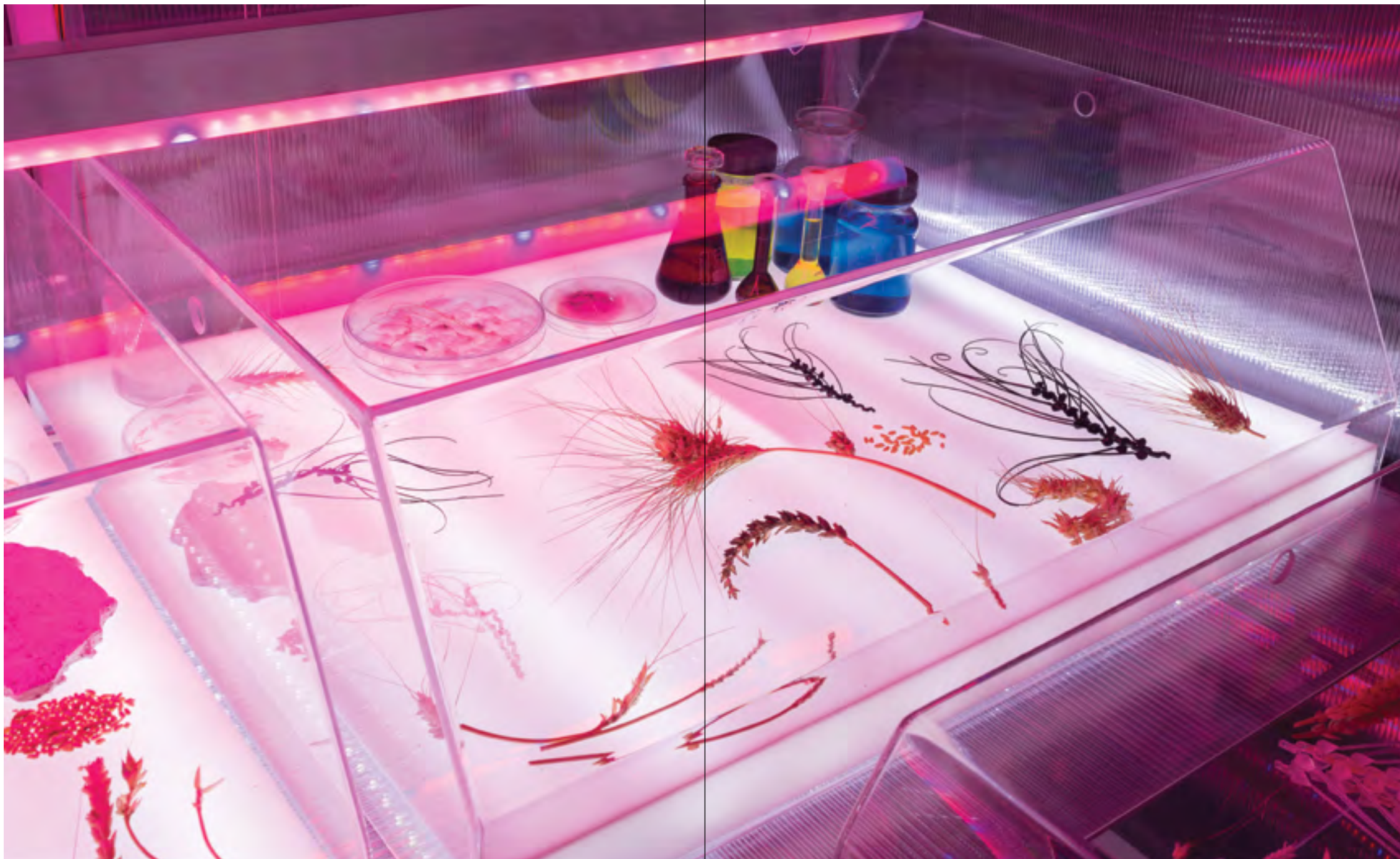








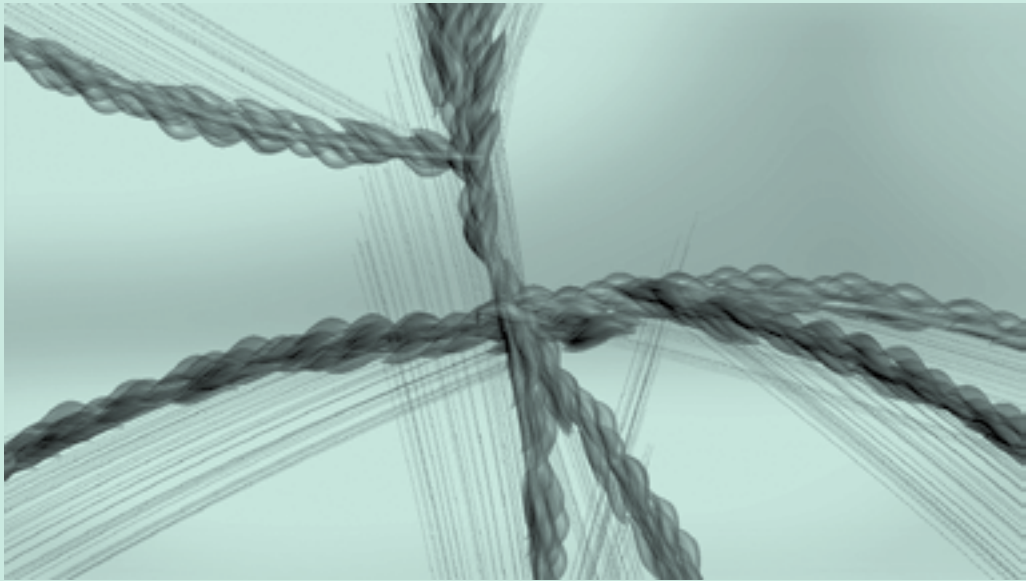












Mother of All Wheat

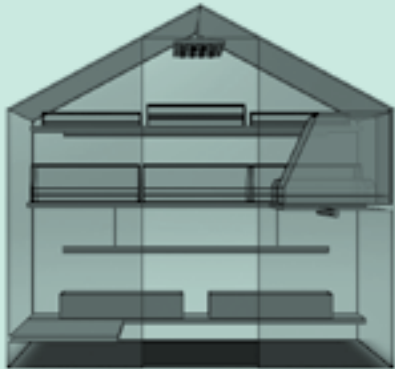
2014-2015

Galvanized iron, polycarbonate, Perspex, LED tubes, wheat, photopolymer 3-D prints, epoxy, pigments, cement, salt, soil, latex, seeds, grains

230 × 210 × 230

"Agro-Art: Contemporary Agriculture in Israeli Art," 2015, Petach Tikva Museum of Art. Curator: Tali Tamir

"What a Wonderful Place," 2016, The Weizmann Institute of Science. Curator: Yivsam Azgad





[1]



[2]

- | | |
|---|--|
| <p>[1]</p> <p>טיגריס</p> <p>2015</p> <p>שקף ונייר פרגמנט</p> <p>90 × 72</p> | |
| <p>[2]</p> <p>דיונה שחורה</p> <p>2017</p> <p>טכניקה מעורבת (שכבות נייר פרגמנט)</p> <p>95 × 70</p> | |
| <p>[3]</p> <p>כספת הזרעים הגלובלית של סבאלברד</p> <p>2013</p> <p>טכניקה מעורבת (שכבות נייר פרגמנט)</p> <p>77 × 45.5</p> | |
| <p>[4]</p> <p>מגדלור מונטוק מס' 3</p> <p>2014</p> <p>שקף ונייר פרגמנט</p> <p>99 × 62</p> | |
| <p>[5]</p> <p>מגדלור מונטוק מס' 1</p> <p>2008</p> <p>טכניקה מעורבת (שכבות נייר פרגמנט)</p> <p>27 × 12</p> | |

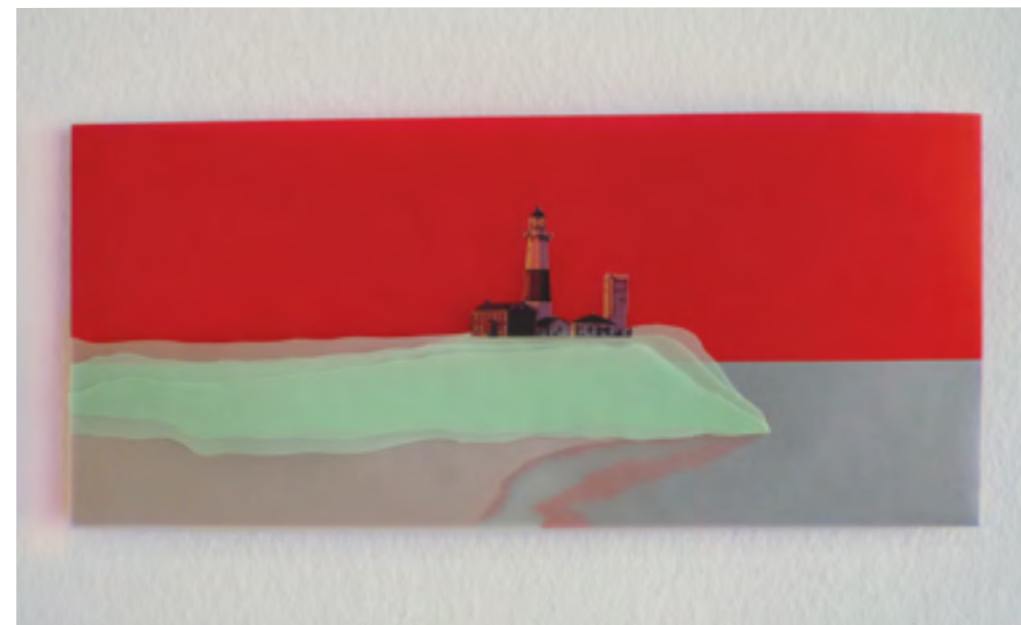


[4]



[3]

- [1] ————— **Tiger**
2015
Transparency and greaseproof paper
72 × 90
- [2] ————— **Black Dune**
2017
Mixed media (layers of greaseproof paper)
70 × 95
- [3] ————— **Svalbard Global Seed Vault**
2013
Mixed media (layers of greaseproof paper)
45.5 × 77
- [4] ————— **Montauk Lighthouse No. 3**
2014
Transparency and greaseproof paper
62 × 99
- [5] ————— **Montauk Lighthouse No. 1**
2008
Mixed media (layers of greaseproof paper)
12 × 27



[5]



”מרכז הסברה”
2016
טכניקה מעורבת
מוזיאון בית חנקין, כפר יהושע
אוצרת: נטע הבר





הובלה לסביבת קבורה זדה





האבן הקטנה
נתנה את
האבן הקטנה
כמאונק
באחד
האבן
האבן





"Ministry of Information"

2016

Mixed media

Beit Hankin Museum, Kfar Yehoshua

Curator: Neta Haber





[1]



[2]

- [1] _____ "יומן אבק", 2013, מוזיאון ישראל, ירושלים
אוצרת: תמי מנור־פרידמן
- [2] _____ ספריית זרעים, 2016, עבודה מוזמנת עבור האוסף הקבוע של ה־SLSC
(מוזיאון המדע של סנט לואיס)
- [3] _____ "אגרופוליס", 2016, מוזיאון המדע ע"ש בלומפילד, ירושלים
אוצרת: מעין שלף
- [4] _____ "נוסעים סמויים", 2014, Apexart, ניו יורק
אוצר: אבי לובין

Vitrines

- [1] ————— “Collecting Dust,” 2013, The Israel Museum, Jerusalem
Curator: Tami Manor-Friedman
- [2] ————— Seed Library, 2016, commission for the permanent collection of the SLSC Museum
(Saint Louis Science Center)
- [3] ————— “Agropolis,” 2016, The Bloomfield Science Museum, Jerusalem
Curator: Maayan Sheleff
- [4] ————— “The Hidden Passengers,” 2014, Apexart, NYC
Curator: Avi Lubin



[3]



[4]



"הנותרת"
2017
פירות כוריזיה בקבוקית, אבנים, עצמות, מלט, מלח, חול, פיגמנטים, פרווה סינתטית, מראה, שעווה, פרספקס, יריעות ניילון
גלריה גבירול, תל אביב



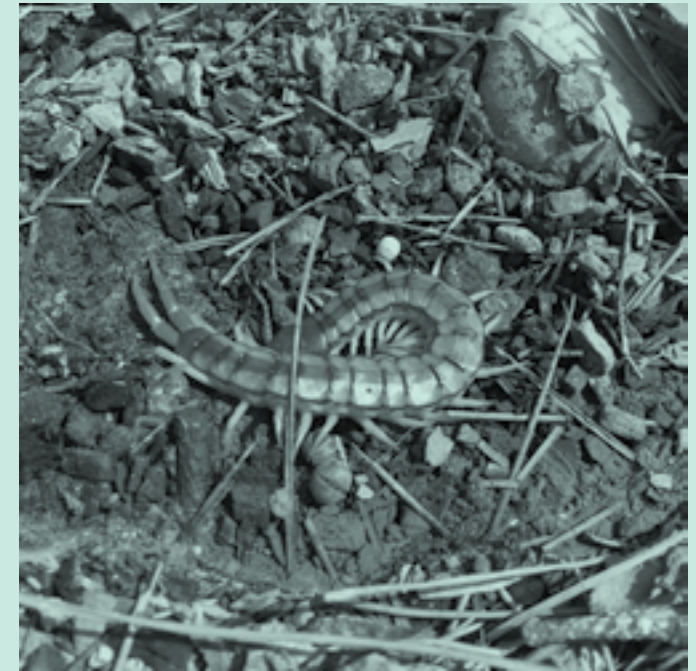












"HANOTERET"

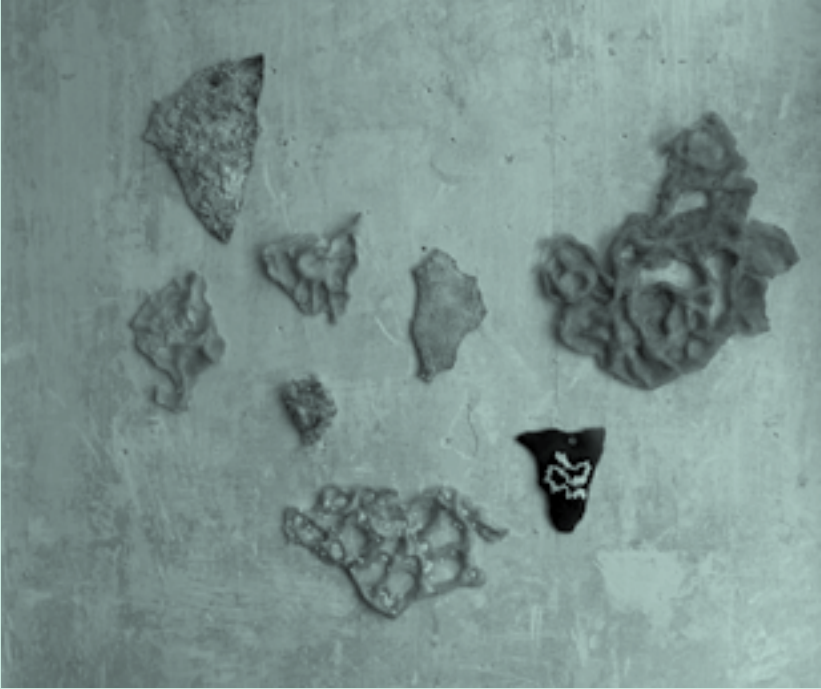
2017

Ceiba insignis fruit, stones, bones, cement, salt, sand, pigments, synthetic fur, mirror, wax, Plexiglass, nylon sheets

Gabirol Gallery, Tel Aviv



Untitled
2009
Cement, wax, Ceiba insignis fibers
110 × 50 × 30
"Harika," 2009, Hachava Gallery, Holon
Curator: Irit Carmon Popper
ללא כותרת
2009
מלט, שעווה, סיבי כוריזיה בקבוקית
30 × 50 × 110
"חריקה", 2009, גלריה החווה, חולון
אוצרת: עירית כרמון פופר



פיסות
2014-2009
טכניקה מעורבת
גדלים משתנים

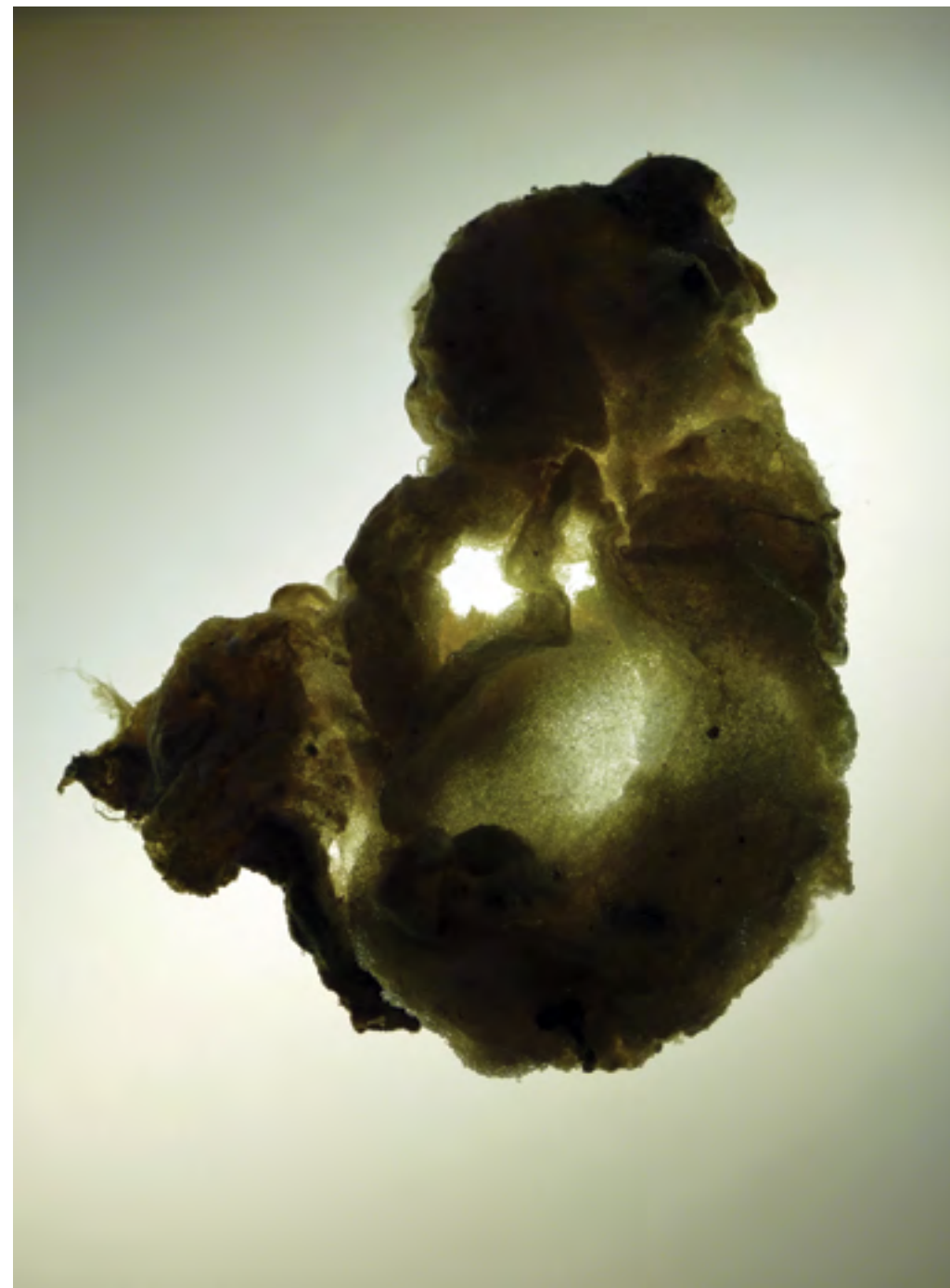


Pieces

2009-2014

Mixed media

Variable dimensions





Bodies
2015
יצירה משותפת עם הכוריאוגרפית שרון זונה
2015-2016, מחסן 2, יפו
2016-2018, תיאטרון תמונע, תל אביב
2017, פסטיבל Open Look International Dance, סנט פטרבורג













Bodies
2015
Collaboration with the choreographer Sharon Vazanna
2015-2017, Warehouse 2, Jaffa
2016-2018, Tmuna Theater, Tel Aviv
2017, Open Look International Dance Festival, Saint Petersburg





Fetal Baby
2016
Mixed media
150 × 70 × 50
“Between Synapses: Where Art And Brain Sciences Intersect,” 2016, The Jerusalem Artists House
Collaboration with the Edmond and Lily Safra Center for Brain Sciences, Hebrew University of Jerusalem
Curator: Michal Mor
חינוך עוברי
2016
טכניקה מעורבת
50 × 70 × 150
“בין־סינפסות – דיאלוג במרחבי מדעי המוח והאמנות,” 2016, בית האמנים, ירושלים
שיתוף פעולה עם מרכז אדמונד וילי ספרא למדעי המוח באוניברסיטה העברית בירושלים
אוצרת: מיכל מור



Chloé 1-3
2009
Mixed media (greaseproof paper)
49 × 90
“Grandfather Paradox,” 2010, ON-OFF Artprojects, Hamburg; Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv
Curator: Avi Lubin
Chloé 1-3
2009
טכניקה מעורבת (נייר פרגמנט)
90 × 49
”פרדוקס הסבא”, 2010, ON-OFF Artprojects, המבורג; גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב
אוצר: אבי לובין



"משהו קרה לנו, אבא"	
2017	
טכניקה מעורבת	
גלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל אביב	
אוצר: אבי לובין	







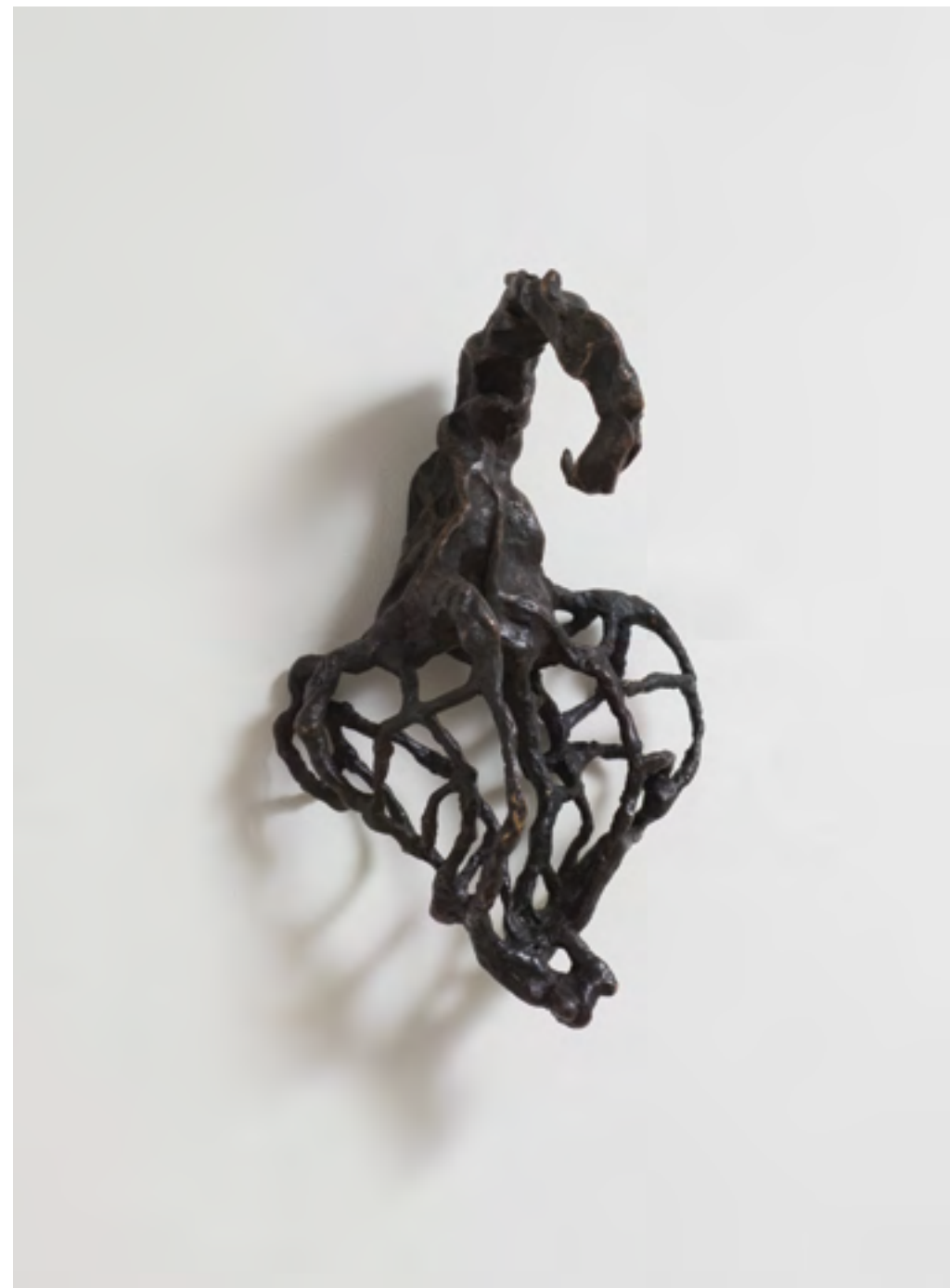






















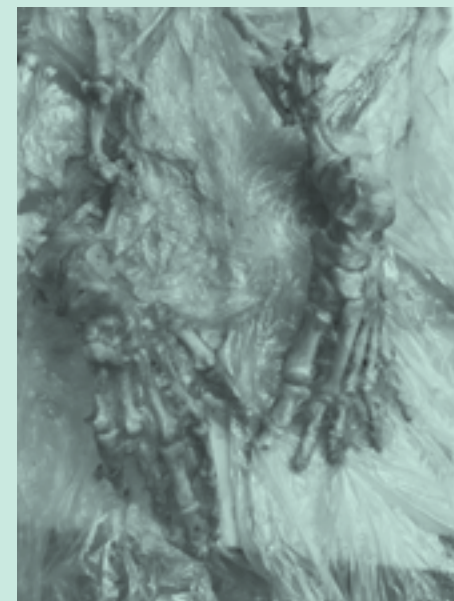
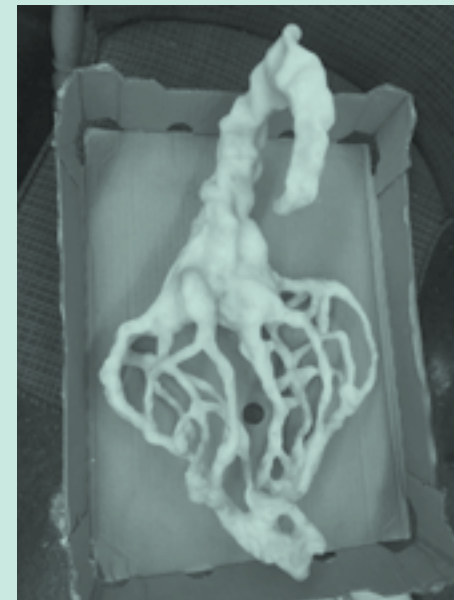
"Something's Happened to Us, Father"

2017

Mixed media

Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv

Curator: Avi Lubin





the organic source. The strategy central to viewing these works is the scrutiny of the disruptions, small “betrayals,” “forgeries,” and other “scandals” that the scientific world derisively condemns. Sapir has infused new life into the rebellious character of “The Gay Science,” following the Nietzschean principle that: “the conditions of life might include error.”^[21] Within Sapir’s remarkably ordered display cases, fiction, mistakes, and mutations are arranged side by side as if in accordance with a natural principle, which demonstrates what Nietzsche called “the doctrine of poisons”: “e.g. the doubting drive, the denying drive, the waiting drive, the collecting drive, the dissolving drive.”^[22] As Nietzsche foresaw at the close of the 19th century, human beings had yet to make numerous sacrifices before they learned that all of these could exist as “functions of one organizing force in one human being!”^[23]

Nietzsche dedicated the concluding lines of clause 113 in the third book of The Gay Science to the cross-fertilization of science and art: “how far we still are from the time when artistic energies and the practical wisdom of life join with scientific thought so that a higher organic system will develop in relation to which the scholar, the physician, the artist, and the lawmaker, as we now know them, would have to appear as paltry antiquities!”^[24] Nietzsche’s radical stance, which preceded its time, is given expression in Sapir’s “supreme organic structure,”

[21] Friedrich Nietzsche, The Gay Science, trans. Joesfine Nauckhoff, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 117.

[22] Ibid., p. 113.

[23] Ibid., *ibid.*

[24] Ibid., p. 114.

which enables the powers of the organic to flourish and go wild. Paraphrasing Kristeva’s statement about writers, one could state that “an artist (man or woman) has to engage with what he calls demonic only to call attention to it as the inseparable obverse of his very being, of the other (sex) that torments and possesses him.”^[25] Sapir’s attempt to present the aesthetic and the contaminated as a natural continuum that is not abject endows his work with its power as a redemptive fiction. He acts from within the “inseparable obverse” as well as from without it, while casting a different gaze at science and art – a gaze that melds them together, inextricably.

[25] Kristeva, p. 208.

Tali Tamir is an independent curator and a historian of Israeli art and culture. She has curated numerous exhibitions in Israeli galleries and museums, and has published numerous studies concerning the connection between art, society, ideology and culture. In 1994–2004, she served as the curator of the Kibbutz Gallery in Tel Aviv. In 2005–2010, she served as the curator of the Nachum Gutman Museum of Art in Tel Aviv.

characterized by blazing colors. The red rising from below is absorbed and spreads like a poisonous material. The “corpse” lies on a surface resembling a table, as if in preparation for a postmortem operation performed by a pathologist, and its interior cavities, which are reflected in the mirror, blush with an infected red and produce an awesome vision of danger and rot. The internal surfaces, which are exposed to the gaze, bloom like a fertile field of malignant growths, recalling Azniew’s words: “the seriousness of the damage to the skin . . . is related to the quantitative and qualitative extent of flaws in the Skin-ego. . . . the skin . . . acting as a boundary . . . allows to read directly the sexual and aggressive desires . . . the skin is revealed . . . as a fragile wrapping that invites physical penetrations and psychical intrusions.”^[19] Invaded and fragmented, Sapir’s work is only seemingly protected by the “scientific” display. The body of the unidentified “invader” gapes open before the viewer, radiating a pathology of contamination and danger.

Glass and Iron

Sapir’s urge to collect, which is given expression through the multiplicity of objects displayed in Research for the Full Crypto-Taxidermical Index (2010) and Mother of All Wheat (2015), ironically follows regimented cultural practices and traditional conventions of display predicated upon an orderly scientific ethos. The museum display cases, which were made of glass and iron, obey the rules of scientific presentation. Yet under the presumption of

[19] Anzieu, pp. 36–37.

a proven truth, they present the viewer with a dubious assembly of exhibits representing various degrees of reality and fiction.

The greenhouse in Mother of All Wheat operates within an evolutionary framework whose limits were established by Sapir himself, who insisted on adhering to the architectural morphology of wheat. The choice of the specimen known as Mother of All Wheat stemmed from its archetypal status as an ancient and durable plant, discovered in 1906 by the agronomist Aaron Aaronsohn in the vicinity of Rosh Pina, as well as from its genetic makeup, which is considered to be the antecedent of later specimens of wheat that became central to the Western diet. Sapir, however, was not lured by Zionist narratives; faithful to the apocalyptic tune accompanying his work, he relied on the model of the Svalbard Global Seed Vault in Norway, which was dug into the northern ice in order to preserve a range of seeds, with an emphasis on edible species, in the eventuality of their extinction.^[20] Such an inventory may become useful if the need arises to restart extinct forms of life, recultivate barren agricultural areas, or renew specimens decimated by ecological or other disasters. One way or another, an impending catastrophe lurks behind the accumulating body of knowledge, and mutation appears a necessary and required option.

Sapir intervened in the genetic makeup of the Mother of All Wheat, creating artificial-fictional mutations, inventing unfamiliar forms, combining 3-D prints with manual processes, and placing synthetic elements alongside

[20] Sapir’s paper work Svalbard Global Seed Vault from 2013 was the first marker to deal with the relationship between conservation of seeds and future catastrophe.

the body's territory,"^[14] while simultaneously blurring the distinction between interior and exterior, suggesting "a border passable in both directions by pleasure and pain."^[15] Douglas' anthropological gaze sees the body's orifices as charged with the symbolic value of entering or exiting social systems, in contrast to the static perception of bodily wholeness, which represses and denies the orifices. According to Douglas, the striving for total purity, which conceals impurity, may represent an "ideal theocracy"^[16] and constitute a true enemy to any "change . . . ambiguity and compromise."^[17] Taboo and contamination are thus vital forms of existence, which are channeled into sacred rituals in order to preserve them as part of the texture of life. In Sapir's work, the ambivalent relationship between exterior and interior is imbued with both attraction and repulsion, pleasure and pain.

The concrete sculpture included in the exhibition "Terra Incognita" (Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv, 2012, curator: Avi Lubin) is composed of a gray material that dripped and coagulated into a vertical structure filled with crevices and tunnels, in which there have accumulated – like debris that has drifted to the banks of a river – vegetal fibers, quail-egg shells, wax and grains of salt. The melting wax forms transparent, mucous traces that call to mind "the trail of slime left on the white stones of my village cemetery by snails and slugs," as Jean Genet writes in Our Lady of the Flowers – describing

[14] Kristeva, p. 61.

[15] Ibid., p. 71.

[16] Douglas, p. 4.

[17] Douglas, p. 163.

the wreaths of glass beads carried at the funeral of the book's protagonist, Divine, as if describing traces of sperm trickling down the body of the dead lover.^[18]

In an unforgettable scene in Genet's film A Song of Love (Un Chant d'Amour, 1950), the wall of the prison cell becomes a desired body, and the prisoner engages in lovemaking with his neighbor in the cell beyond the wall by means of cigarette smoke, which is passed through a tiny hole in the wall. Genet offers a concrete metaphor for homoerotic desire, whereas Sapir's installation, which is similarly composed of impermeable concrete, produces a field of unidentified creatures lacking clear contours, which echo Douglas' term "creative formlessness." The encounter between the salt, concrete, wax, and floss of the Ceiba tree spawns a new and strange evolutionary development, in which internal and external materials intermingle.

The Visit (2009/2014) represents another stage in the development of a subseries concerned with the idea of the "visit" as an invasion from unidentified realms. This theme first appeared in Sapir's work in the MFA graduate exhibition of the Bezalel Academy of Arts and Design (2009, Hatachana, Tel Aviv, curator: Sarit Shapira). In 2014, in the exhibition "Dark Times" (Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, curator: Avi Lubin), Sapir doubled the split body by placing it over mirrors that enabled viewers to gaze into its entrails. This work represents the critical rift that preoccupies Sapir, a sort of geological fissure that opens onto a cave or concealed tunnel with a powerful inner landscape

[18] Genet, Our Lady of the Flowers, pp. 58–59.

liminal, non-specific, and impossible to name, the remainder: "Remainders are residues of something but especially of someone. They pollute on account of incompleteness."^[11] Sapir's exhibition "HANOTERET" was concerned with the remainders of a ritual and the burning of an unidentified offering. Suspended from the ceiling at its center was a crucified, furrowed stretch of "skin" resembling that of a slaughtered ox. This skin was stretched over a "puddle" filled with stains and "excretions," which accumulated as the materials that Sapir worked with – pigment and salt – dripped down. Arranged on the floor in an adjacent space was a circle of stones and a mound of material residues that appeared to be the remainders of a ritual bonfire, with an unidentified, fur-covered carcass lying at its center.

Sapir conjured up the Halakhic concern with "the remainder" (hanotar, in Hebrew) – the remnants left at the end of the day from the sacrifice offered at the Temple, which the Torah categorically forbids to eat and commands to burn. The Hebrew title "HANOTERET," which changes the gender of the word "remainder" from male to female, was clearly concerned with the concept of the "remainder," as discussed by Douglas and Kristeva. Following these two thinkers, Sapir's burning ritual could be interpreted as an extinction ceremony for anything that exceeds the symbolic order – politically, psychologically or in terms of its gender. As Kristeva argues, "Defilement is . . . what escapes that social rationality, that logical order on which a social aggregate is based."^[12] The installation "HANOTERET" thus conjured up a sacred social ritual that

[11] Ibid., p. 76.

[12] Ibid., p. 65.

seemingly sought to balance the psychopathology of the symbolic order and to restore it – including the gendered order – to an earlier state.

Concrete and Salt (2)

The basic elements of the work Overtured Cryptid (2008) are concrete and salt combined with wax, latex, and the floss of the Ceiba tree. This "sculpture" (a three-dimensional object situated in space) resembles an overturned turtle shell containing a "puddle" of accumulated concrete whose weight balances the shell, and whose external margins are strewn with grains of salt. A tiny aperture that sprouts a pale patch of down opens up at the edge of the concrete surface, suggesting a bodily option that involves a double inversion: one centered on death and dissolution, and another, homoerotic inversion that draws the gaze to the rectum. Homoerotic sexuality is not anchored here in the glorious eroticism of the male body, but rather infiltrates the gray morbidity of the overturned creature, which appears as a fossil or remnant of a carcass exuding salt fumes, while simultaneously alluding to sexuality and death, rot and desire. "The human body is a fenceless entity," Vazanna wrote about her and Sapir's collaborative project, referring to the apertures and crevices. "Matter is introduced to it and extruded from it; it encounters other bodies, touches them, intrudes into them and is intruded by them. The body's boundaries and its orifices are trespassed in different ways."^[13] Kristeva points to the body's orifices as liminal zones, "parceling-constituting

[13] See the explanatory text "Bodies," www.sharonvazanna.com/bodies?lightbox=dataitem-iuarg164

of jars, boxes, and crates contain a range of organic materials which were gathered outside: tree bark, shells of bird eggs, fruit peels, various seeds and fibers, the floss of the *Ceiba insignis* tree seeds, wax, sheets of latex, crystals and minerals, alongside bits of brushed concrete and anatomical models of bones and skulls. Botany, zoology, and human anatomy meet on Sapir's work table as they undergo various stages of rotting and fermentation, while blurring the line between live specimens and inanimate vestiges, purity and dirt.

"To deal with dirt first," the anthropologist Mary Douglas suggested as early as the mid-1950s. "In the course of any imposing of order, whether in the mind or in the external world, the attitude to rejected bits and pieces goes through two stages. First they are recognizably out of place, a threat to good order, and so are regarded as objectionable and vigorously brushed away. At this stage they have some identity: they can be seen to be unwanted bits of whatever it was they came from, hair or food or wrappings. This is the stage at which they are dangerous; their half identity still clings to them and the clarity of the scene in which they obtrude is impaired by their presence. But a long process of pulverizing, dissolving and rotting awaits any physical things that have been recognized as dirt. In the end, all identity is gone. The origin of the various bits and pieces is lost and they have entered into the mass of common rubbish."^[8]

[8] Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London and New York: Routledge, 1984, p. 161.

This comprehensive, circular analysis of dirt, and its relation to the term "remainder," which Douglas so aptly defines, can shed light on Sapir's thinking - serving, as I would like to suggest, as a supporting guideline for the interpretation of his work. Douglas was the one who extricated the term "dirt" from the realm of hygiene and moved it to the realm of culture, arguing that: "Reflection on dirt involves reflection on the relation of order to disorder, being to non-being, form to formlessness, life to death."^[9] Douglas delineates a conceptual sphere that frames Sapir's transitions from the meticulous grid of the glass cases to objects lacking contours; from the regimented character of a pseudo-scientific display to malignant wild growths; and from a discipline of classification to mounds and residual layers of salt and dust. She points to the connection between the "remainder" that has been removed and its loss of identity, to the point of its disappearance into a creative formlessness that opens up a new cycle of life.

In her famous essay on abjection, Kristeva developed Douglas' anthropological thinking about filth and impurity, steering the discussion to the psychoanalytic repressed: "It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor"^[10] Kristeva draws the contours of abjection around what is

[9] Ibid., p. 5.

[10] Kristeva, p. 4.

body as evoking desire and temptation on the one hand and arousing repulsion on the other . . .” and “the body’s boundaries and its orifices” as extensions of the body’s interior. In Sapir’s thinking, the extensions of the interior erupt onto the surface of the body, violating the smooth, clean skin.

A skin pathology also served as inspiration for a group of sculptures created by dripping liquid concrete, like building “palaces” out of wet sea sand. Sapir titled these layered grayish sculptures Scleroderma (2008–2010), after a severe skin disease that causes the skin to harden and thicken.^[6] The bumpy skin’s topography once again bridged the distance between the concrete and the organic body, blurring the separation between them.

The seemingly scientific title that Sapir gave his ongoing project over the past decade is Research for the Full Crypto-Taxidermical Index. First exhibited in 2010 as an installation included in the exhibition “Shelf Life” at the Haifa Museum of Art (curators: Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff), this title combines the three functions that continue to preoccupy Sapir: his concern with indexical, classificatory aspects; his concern with cryptozoology – a pseudoscience that presumes the existence of unknown creatures derived from anecdotal or folkloristic origins; and the taxidermical aspect, which is concerned with the

[6] Scleroderma, or systemic sclerosis, is a chronic autoimmune disease due to an excess of the protein collagen, which is harmful to the skin and may also harm blood vessels, internal organs, and joints. The Greek origin of the term, which means “hard skin,” refers to the hardening and thickening of the skin, which is this disease’s most noticeable symptom.

preservation of animals through stuffing and mounting – relating not only to the meticulous treatment of the external envelope, but also to a morbid concern with postmortem states and with subversive forms of death.^[7] The notions “for” and “full” allude to the highest fictive ambitions, while the imaginary figure of a devoted scientist hovers above it all.

Yet the lexicon that Sapir chose is located in the liminal space between science and fantasy, reality and horror: the world of cryptids, which is full of hybrids and inventions, and the world of taxidermy, which is pervaded by the morbidity of death and corpses. Sapir thus underscores the ironic dimension of the aspiration to complete the research project, for one fiction can always give rise to another fiction. The title of another work by Sapir, The Visit No. 2 (2012), alludes to a horror plot involving a parasitical organism that takes over a carefully tended historical building (Beit Ha’ir) in Tel Aviv. The stylized staircase and the surrounding walls were “attacked” by a wild, furry growth composed of the silky floss of the Ceiba tree, which appeared to be either erupting from the inside or invading from the outside. This scene of an urban invasion undermined the building’s aesthetic design, transforming it into a contaminated and distorted “surface.”

Sapir’s laboratory of materials dialogues with the laboratory of an old-fashioned natural scientist, or alternately with a 19th-century cabinet of wonders. Dozens

[7] The film Taxidermy by the Hungarian director György Pálfi was released in 2006 and garnered much praise. The protagonist of this surreal grotesque is a taxidermist, and the concern with death, taxidermy, and manipulations of the human body are at the center of the film’s morbid plot.

principle, one could point to the joining of concrete and salt as giving rise to all other points of contact and congruencies. The chemical friction between the gray industrial mixture and the white, crystalline mineral simultaneously produces a rash and an irritation, or, in the words of Julia Kristeva, embodies “the interference of the organic within the social.”^[3] The organic in Sapir’s work “attacks” the cultural and pushes it towards the bodily, the tactile, the moldy and the liminal. The brushed concrete (which is not cast) exposes a surface given over to touch and response, one that can be transformed, by varied processes, into granular, hairy, furrowed, inflamed, moist, barren, or bubbling substances. At their core, Sapir’s objects are grayish and indifferent to color, yet the intensifying hues that arise from them are not a given, but rather a calculated result: the result of an activated chemical process. As in the case of a skin disease, the color – reddish, blushed, or purplish – is a symptom of an infection or of danger. These concerns were given an intense expression, for instance, in the installation “HANOTERET” [The Remainder], which Sapir presented at Gabirol Gallery in 2017. This installation included “inflamed” and fermented objects in shades of heat and fire, whose bubbly, furrowed surfaces reacted to chemical actions and to the manipulations of the colorful light filtering through the windows.

The basic encounter between materials, which is sometimes embodied in Sapir’s work by means of solids and in other cases as a powdery or granular substance, involves a high

[3] Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982, p. 75.

degree of sensitivity to the surface. As such, it calls to mind the observation made by the French psychoanalyst Didier Anzieu – that the skin, or the surface of the body, functions as a “mirror of the soul.” Anzieu, who argued that the skin is the largest and most primal sensory organ perceived by human awareness, one that is already active in the fetal state, coined the term “skin-ego,” which demonstrates how the surface of the skin supports the formation and shaping of the ego. Based on this logic, he suggested viewing various skin diseases, such as eczema,^[4] for instance, as an expression of cracks in the skin and crevices in the wholeness of the ego, or “an attempt to feel the bodily surface area of the Self from the outside, with the skin’s painful lacerations, rough feel, humiliating appearance, and at the same time a wrapping of warmth and diffuse erogenous excitations.”^[5]

The manner in which Sapir treated the skin of the dancers in the dance performance *Bodies* (2015), a collaboration with the choreographer Sharon Vazanna, dialogued indirectly with Anzieu’s theory of the skin-ego. Sapir covered the bare bodies of the dancers with a multicolored, irritated, inflamed, pathological coating whose appearance vacillated between that of the human and the animal. Yet concealed beneath the animalistic associations and the seductive surface were also sickness and itching, as somewhat repulsive external expressions of mold or rot. As the explanatory text accompanying the performance noted, this work explores “the tension that is exposed between the

[4] Eczema is a common skin condition characterized by itchy, inflamed patches over the surface of the skin. This problem is also known as atopic dermatitis.

[5] Anzieu, p. 116.

Mold and Rot:
The Dead on the Living in Tomer Sapir's Work

Tali Tamir

The skin . . . acts as the mirror of the soul.

Didier Anzieu^[1]

. . . wreaths of glass, the very kind I make in my cell, to which they bring the odor of wet moss and the memory of the trail of slime left on the white stones of my village cemetery by snails and slugs.

Jean Genet^[2]

Concrete and Salt (1)

The prevalent assumption that Tomer Sapir is primarily concerned with the encounter of art and science requires a deeper understanding of his work's position between these two disciplines – of their areas of congruence or intersection. A good point of departure could be the material basis of Sapir's works and the “laboratory” practice that he conducts in his studio as a serial work process. In attempting to distill the tension underlying Sapir's unusual inventory of materials to one fundamental

[1] Didier Anzieu, *The Skin Ego*, trans. Naomi Segal, New York: Routledge, 2018.

[2] Jean Genet, *Our Lady of the Flowers*, trans. Bernard Frechtman, with an Introduction by Jean-Paul Sartre, New York: Grove Press, 1991, pp. 58–59.

the Real, Passions of Semblance,” he writes: “When we get too close to the desired object, erotic fascination turns into disgust at the Real of the bare flesh.”^[13] Writing elsewhere about the film director David Lynch and his double treatment of the human body and flesh, of what happens under the skin, as well as about a range of science fiction and horror films, Žižek speaks of crude reality and its dissolution,^[14] of “mucous stuff of the life-substance.”^[15]

The unexpected malignant, wicked, and subversive element (Žižek’s “Real”) sheds light on the implicitly threatening dimension concealed beneath the seemingly normal semblance of reality. This attention to rot and dissolution underscores the tension between the mundane, bourgeois reality unfolding on the surface and the tremulous, infected “slab of life.” In this context, one can also recall the repulsive liquid creature in the film series *Alien* (1979), or the human fly in David Cronenberg’s film *The Fly* (1986), as well as, more recently, that headless “thing” in the television series *Stranger Things*. As technology continues to advance, the monster of the Real appears increasingly repulsive and threatening. This is the monster that Žižek calls “the absolute living creature, the pure essence of life.” It is the most palpable visual expression of a pure libido, a plastic form of skinned

[13] Slavoj Žižek, “Passions of the Real, Passions of Semblance,” in *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, London: Verso, 2002, p.6.

[14] Slavoj Žižek, “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears,” *October* 58, Fall 1991, pp. 45–68. See also Slavoj Žižek, “David Lynch, or, the Feminine Depression,” in *The Metastases of Enjoyment, Six Essays on Women and Causality*, London: Verso, 1994, pp. 113–137.

[15] See *ibid.*, p. 150.

organicity – a glimmer of a bodiless life, a perfect corporeality. According to Žižek, this is precisely the source of the ambiguity underlying the postmodern image: the hyper-real strategy provokes a sense of disgust with the Real, while simultaneously serving as a barrier that enables the subject to keep his distance from the Real and to protect himself against its intrusion.^[16]

This, perhaps, is the key for understanding Sapir’s obsessive strategy – from his striving for a cryptid hybridity to his engagement with life and death, which is enfolded within life as a promise (or an appeal to the father). The very creation of an enigmatic, bodiless organic presence enabled him to keep a protective distance from it, yet he no longer seems to be in need of this protection. The infiltration of life itself, through the expansion of his artistic language to include photography and video, has led to a turning point at which *Fetal Baby* and related representations of the cryptid real have been disposed of as an unnecessary surplus, a now useless object. Only time will tell whether Sapir has reached a point of no return in the evolution of his oeuvre, or whether the concern with the organic Real will return to preoccupy him.

[16] Slavoj Žižek, “Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears.”

Tami Katz-Freiman is an independent curator and art historian based in Miami, Florida; she served as the Chief Curator of the Haifa Museum of Art (2005–2010), and was the curator of Gal Weinstein’s project “Sun Stand Still” in the Israeli Pavilion at the Venice Biennale (2017).

Was the skeleton shattered because it was no longer needed?

The title of this exhibition was borrowed from that of a video work by the same name, in which the twins' faces are interchanged and one of them calls out "Something's happened to us, Father." The psychoanalytic filter through which Avi Lubin explained this sentence, and the work's overall strategy,^[8] pointed to its clearly morbid charge, relating this cry to that of the dead son in the father's dream described by Freud in the seventh chapter of The Interpretation of Dreams. "Father don't you see I'm burning?" is the sentence that the father hears in his dream, as he lies asleep in a room adjacent to the one in which his son's body is surrounded by candles that seem to have caught fire. Freud argued that the dream could be interpreted as the fulfillment of the father's wish to bring his son back to life, yet believed that this interpretation was unsatisfactory, and that an attempt to interpret the dream using the tools previously presented in his book would lead to a dead end.^[9] Jacques Lacan, who devoted two chapters to this dream in Seminar XI, argued that this call represents the trauma of the father who cannot save his son.^[10] As Lubin writes, "Waking from the dream allowed the father to avoid the encounter with the real trauma. The dream does not function here as the

[8] Avi Lubin, curatorial text for the exhibition "Something's Happened to Us, Father," Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv, 2017.

[9] Sigmund Freud, The Interpretation of Dreams, trans. and ed. James Strachey, New York: Basic Books, 2010.

[10] Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: Seminar XI, trans. A. Sheridan, London: Hogarth Press, 1977, pp. 29–41, 53–64.

fulfillment of a wish, as implied in the earlier chapters in Freud's book. It makes the father face the Real, the trauma he cannot deal with outside the dream, the agony that cannot be expressed in words."^[11]

One way or another, the Real is related here to trauma and death. I would now like to attend to this notion of the Real as a botanical, biological or organic element that recurs throughout Sapir's oeuvre, and which has served as a guiding principle in the course of this discussion. It seems that throughout the development of Research for the Full Crypto-Taxidermical Index, from Overtured Cryptid to Fetal Baby, from the mucous scrotum to the slough crumbling off the dancers' bodies, Sapir sought to distill the same experience of a physical, fleshy existence, of a biological organism, the core of the Real, which in Lacan's terms expresses the fusion of life and death into a strange, amorphous, unidentified entity. This is the moment in which the body as a cultural form becomes flesh, an organic material, natural and degradable: "the flesh one never sees, the foundation of things . . . the flesh from which everything exudes, at the very heart of the mystery, the flesh in as much as it is suffering, is formless, in as much as its form in itself is something that provokes anxiety."^[12]

A similar concern with the Real arises repeatedly in the writings of Slavoj Žižek, who is known for his popular interpretation of Lacan's work. In his essay "Passions of

[11] Avi Lubin, curatorial text.

[12] The Seminar of Jacques Lacan, Book II: "The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis," Cambridge: Cambridge University Press, 1988, pp. 154–155.

realistic eyes stared out of its skull. Placed in sterile isolation like a scientific artifact, locked in a glass case as if in a cage, the tiny creature simultaneously provoked compassion and horror. The combination of the dwarfed body and large, gaping eyes called to mind the lovable alien from Steven Spielberg's movie E.T. (1982) – an infant/monster that the viewer comes to befriend thanks to its human qualities. “I wanted this work to raise questions concerning the manner in which we perceive the ‘other.’ The image of the fetus at the heart of the work challenges the question of the beginning of life and consciousness. Since it represents such a liminal state, it undermines our relationship to it as a human being.”^[7]

The sculpture Fetal Baby exerted a significant influence on another work, which was included in Sapir's most recent exhibition, “Something's Happened to Us, Father” (Chelouche Gallery for Contemporary Art, 2017, curator: Avi Lubin). This conclusive exhibition, which centered on Sapir's family and personal life, closed the circle that began with Research for the Full Crypto-Taxidermical Index, while perhaps indicating the emergence of a new direction. Yet in contrast to its previous appearance as a sterile exhibit locked within a display case, in this case the skeleton coated in a shriveled, mucous layer of floss was that of an adult, whose remainders were taken apart and reassembled as a mutation riddled with mistakes. The skull with its gaping eyes, which may have momentarily appeared to be smiling a grotesque smile, and the limbs severed from the

[7] Quoted from conversations with the artist conducted in the course of writing this essay.

spine, appeared as if they had been cast at the end of a struggle (or game) onto the floor of an improvised house, of the kind that children construct out of chairs and blankets in order to create a protected space. The disassembled skeleton was part of a two-story installation resembling a domestic territory, in which Sapir placed death masks of himself and his partner, who was also the exhibition curator, alongside memorial candles, photographs, and video works featuring their two children, Tamara and Nimrod. The human presence that was merely alluded to in Mother of All Wheat, and motifs from his family life that were only hinted at in “Ministry of Information,” now came center stage. The video work featuring the twins removing a death mask (of their artist father) from a plaster tray, which was first presented at the Beit Hankin Museum on a small television screen set upon a chest laden with objects, was featured here as well, yet this time as a large projection in a separate room.

In terms of the artistic vocabulary, it seems that the human skeleton, as well as Fetal Baby, were vestiges of real or imagined organic objects, a reincarnation of The Montauk Monster in a pre- or post-human figure. The sculptural representations of the Real came to be replaced by images of the artist's family members, whose names and identities were exposed through photography and video. As mentioned, several copies of the death mask were integrated as a recurrent motif into the exhibition spaces, echoing the sloughed-off skin that appeared in previous works. This time, however, the familial context and the more direct and exposed artistic language gave rise to a new meaning:

between life and death, as well as, of course, to Julia Kristeva's "abjection," which is based on a view of the body as a metaphor of interior and exterior, a symbolic system controlled by a regime of prohibitions.^[5]

Sapir's exhibition "HANOTERET" [The Remainder] (Gabirol Gallery, 2017) was similarly accompanied by morbid ritual and ceremonial resonances, which were directly related to the offering of sacrifices. This site-specific sculptural installation centered on a mound of sand and pigment powder, which seemed to have fallen and been collected from the bodies of the dancers in the previous work. The mound was encircled by stones surrounding the white fur of a mammalian carcass – the remainder of a sacrifice or ritual. Other ceremonial objects, such as an animal skin suspended from the ceiling on a metal chain, as well as mammalian bones and skulls, were scattered in the space. According to the sacrificial rules outlined in the Torah, no part of a sacrificed animal should remain on the altar on the day of the ceremony, and any such remainders must be burnt. The preoccupation with the animal carcass, fur, and skin is also related to the concept of the abject. Here too, the treatment of what is filthy and contaminated, of the exposed organism and lacerated body, is symbolic. Abject materials related to repulsion and pollution also include rot, blood, and bodily excretions. These elements all represent a series of prohibitions and taboos related to disorder and to a fear of death. In this work, they are

[5] Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982.

crowded together on the remaining skin, on the margins of the living body's protective envelope. Sapir's concern with the animal skin, like his engagement with the excess skin on the dancers' bodies, carries the idea of the skin as a symptom of internal processes to its poetic and morbid extreme. He underscores the metaphorical power of the skin as a vulnerable, revealing, and protective part of the body, which defines its limits and underlies the dialectic between interior and exterior.

In recent years, Sapir's preoccupation with death has become more apparent and explicit. The catalyst for this change in his artistic strategy was, perhaps, the joint work created with Sharon Vazanna on the dancers' bodies, which provided an opportunity to engage with life itself; or perhaps it was the impact of the intimate familial experiences of raising children in the domestic sphere. In 2016, Sapir participated in the group exhibition "Between Synapses: Where Art and Brain Sciences Intersect," which was initiated by the Safra Center for Brain Sciences at the Hebrew University of Jerusalem (Jerusalem Artists House, curator: Michal Mor). Within this framework, he presented *Fetal Baby* (2016) – a work born following his exposure to the term "philosophical zombie."^[6] It consisted of a plastic skeleton of a fetus coated in a layer of white floss and latex, which was stretched like dry, shriveled skin with no flesh underneath it. A pair of artificial, harrowingly

[6] The term "philosophical zombie" emerged, according to Sapir, in a series of conversations with Prof. Leon Deuel of the Hebrew University. According to the definition of this term, the greater the difference between us and another person, the easier it is for us to divest him of his human qualities and to subject him to violence.

collector of objects, mostly from nature. It is a family tradition . . . my mother was a collector, as was her mother before her. Nature is the prism through which I look at the world. As an artist, this is my way of telling a story.”^[4] Indeed, processes of collecting, classifying, and categorizing, which had already been given expression in the first version of the “research,” were expanded in this project to an engagement with, and disruption of, an entire museum collection. Sapir took on an existing inventory of exhibits, a multidisciplinary display of natural and manmade objects, and manipulated it by disassembling and reassembling it. The skeletons, taxidermy animals, dried thistles, geological collection, antiquities, books, and guides were rearranged to include his own works: a pair of fetuses preserved in formaldehyde that he had found in the collection was presented both as an artifact and as two ghosts captured in an X-ray hologram; a sculpture of a dead dinosaur was placed in a display case; and a death mask of the artist himself was placed at the center of the space, echoing the death mask of the Zionist philanthropist Yehoshua Hankin featured in the museum’s memorial corner. In this manner, Sapir detached the objects from their museum definitions and disrupted the coherence we expect when entering a museum. He created an intentional deception while calling attention to the impossibility of classification, of producing clear-cut narratives, and

[4] From an interview with Tomer Sapir conducted by Angela Levine. See Angela Levine, “Unnatural Histories of the Natural: A Conversation with Tomer Sapir,” *Sculpture*, March 2016, p. 47.

of experiencing the comfort of some established order. Using pseudoscientific methods in a takeoff of sorts on cabinets of curiosity, which preceded the emergence of the modern museum, Sapir worked against the grain of scientific conventions and museum practices. Rather than supporting the core Zionist ideals of the museum where “Ministry of Information” was constructed, he engaged in the disruption of collective memory, while raising charged personal and political concerns.

The project at the Beit Hankin Museum was preceded by an exceptional work titled *Bodies* (2015) – a dance performance in collaboration with the choreographer Sharon Vazanna, which was also characterized by an apocalyptic and morbid quality. After years of being concerned with representations of the organic by means of objects (animal carcasses, stuffed animals, fur and skulls), in this work Sapir first took the obvious leap of working directly with living and breathing human bodies. The entire surface of the dancers’ bodies was coated in a mixture of pigments and various powders that thickened on their skin like dough or a disease, forming a rubbery and murky epidermis that dried, crumbled, and fell away as they moved. The choreography was imbued with the quality of a ritual dance involving a ceremonial process of wallowing and withdrawal; the sense that “you were made from dust, and to dust you will return,” was amplified when it seemed that the dancers were shedding the dust of their lives like an old skin, an excess charge of dirt. The symbolic meaning of this work was also related to the twilight zone

like organic implants; a skeleton of a dinosaur ([Untitled](#), 2012) lay on the floor, with cocoons embedded between its ribs like horrifying parasites. As an aficionado of horror and science-fiction movies, Sapir intended to evoke the experience of a recent catastrophe: the exhibits appeared as the repulsive remains of a plague or a natural disaster, masterfully cloned fossils of pre-historic creatures, the body parts of entities from a science-fiction movie, or life forms from another planet. “Terra incognita” (unknown land) is the Latin term once used by cartographers to describe areas that had yet to be mapped or documented. In this case, Sapir expanded the term from its territorial to its zoological aspects, while continuing the tradition of marking these unknown expanses with images of mysterious mythological creatures. The figure of the cryptid monster, whose identity, like that of all monsters, is fluid and without clear boundaries, appealed to him because it was constructed of and nourished by familiar materials, thus appearing at once attractive, threatening, and repulsive.

Representations of nature in Sapir’s works are thus almost always imbued by a morbid significance; they appear in apocalyptic-futuristic contexts and as part of the symbolism of life cycles and of vanitas, and recently also in familial, autobiographical contexts. It seems that the very attempt to distill the organic Real implies an obsession related to death and dissolution, which recurs throughout his works even when it is not explicitly expressed. In this context, it is interesting to follow the diverging lines stretching from [The Montauk Monster](#)

to [Research for the Full Crypto-Taxidermical Index](#), and from there on in a range of morbid directions. For the project [Mother of All Wheat](#), which was included in “Agro-Art: Contemporary Agriculture in Israeli Art” (Petach Tikva Museum of Art, 2015, curator: Tali Tamir), Sapir created a sort of greenhouse designed for preserving grains of wild wheat in the event of an ecological catastrophe: As in Noah’s Ark, this apparatus concealed a genetic archive for “rebooting” if the existing reservoir was destroyed or damaged irreversibly.^[2] In the ambitious project “Ministry of Information” (Beit Hankin Museum, 2016, curator: Neta Haber), which was created in an old natural history museum located in the agricultural settlement Kfar Yehoshua, in the Jezreel Valley, morbidity was coupled with a commemorative atmosphere reminiscent of a mausoleum.

“Ministry of Information” was one of the most intriguing projects to develop out of [Research for the Full Crypto-Taxidermical Index](#), since it dealt with the strategy of collecting, which is related first and foremost to the fear of emptiness (horror vacui) or death. Freud, an ardent collector of antiquities (who was known to have some 3,000 items in his collection), related the thrust for collecting to the anal inclination for accumulation, as well as to actions pertaining to a repetition compulsion stemming from a thrust for self-preservation.^[3] Sapir has often referred to himself as a collector: “I am a

[2] Tali Tamir, text on [Mother of All Wheat](#), from “Agro-Art: Contemporary Agriculture in Israeli Art” (exh. cat., Petach Tikva Museum of Art, 2014–2015), p.72.

[3] Freud’s enchantment with collecting was explored in the exhibition “The Festival of the Unconscious,” which presented a significant part of his collection at the Freud Museum in London in 2015.

Suspended above it was a gilded birdcage, which contained a bloody slab of flesh. Sapir applied various sculptural manipulations to a range of materials including cement powders, salt crystals, fibers, seeds, and plastic beads; some of the artifacts resembled fossils or carbonized objects, others were wet, and yet others were crumbling or covered with webs resembling silk cocoons. In this work, the silky floss covering the seeds of the Ceiba tree, whose bio-mechanical trait is expansion, were made to resemble crisp miniature brains. The term “crypto-taxidermy,” which refers to the stuffing and mounting of animals which do not exist in reality, fixed this work in a liminal space between the natural and the artificial. Sapir exposed a new lexicon of constantly evolving hybrids, while undermining familiar systems of classification used to distinguish between nature and culture, art and science. The resulting sense of ambiguity questioned the very validity of dichotomous definitions.

The dialectic relations between nature and culture were discussed at length throughout the intellectual history of Western culture. In the current age, with countless manipulations and reconstitutions of an imagined nature constantly being recycled, it is no longer possible to distinguish between the real, the processed, and the virtual. As the digital revolution redefines the human condition and desire has come to be mediated by technology, these relations are constantly reexamined by contemporary artists, prominent among whom are Mark Dion, Matthew Barney, Roxy Paine, Camille Henrot, and Pierre Huyghe.

Sapir’s oeuvre similarly blurs the line between “nature” and its countless representations (specimens collected by a scientist and animal, vegetal or mineral vestiges) and between what is clearly manmade (culture). This theme has come to constitute the central axis of his work, which he repeatedly circles around while refining the deceptive vacillation between reality and its representation, between natural materials that appear synthetic and artificial materials camouflaged as organic ones. Like an alchemist in his laboratory, he concocts materials, explores the points of intersection between the biological and the synthetic, and attempts to compose a precise formula for their fusion – to distill the actual substance of life, so that he may paradoxically use it to create a new artificial nature.

The hybrids first exposed in Research for the Full Crypto-Taxidermical Index as if they were in the process of incubation gave rise, two years later, to a body of hybrid works that seemed to have emerged out of the drawers and shelves, expanding and growing to their full size. In the exhibition “Terra Incognita” (Chelouche Gallery for Contemporary Art, 2012, curator: Avi Lubin), the sculptures appeared as mutations created in a laboratory, suspended between the categories of the biological and the artificial, the vegetal and the mineral, at once seductive and threatening: the bodily remains of a gigantic cryptid monster – a monstrous scrotum and a lion’s tail oozing a black mucous liquid (Untitled, 2012) hung on the wall like a fossil; creatures resembling spiders with pointed tails (the monster’s limbs) were installed around the space

Overtured Cryptid (2008) was the first work in a series of hybrids related to the Montauk Monster and to the kingdom of cryptozoology – the study of creatures that are not recognized by science – or, in other words, the study of monsters. This concave sculptural object resembled an overturned seashell or a prehistoric fossil, with a hairy human rectum gaping at its center. Composed of concrete, wax, latex, salt, and the silky white floss surrounding the seeds of the *Ceiba insignis* tree, the sculpture was installed at the center of the space like an inverted turtle shell. The adjacent puddle, which resembled a bodily excretion, lent the sculpture a seemingly real, organic appearance.

A year later, in 2009, as part of Sapir's MFA graduate project, the cryptid creature evolved into an installation titled The Visit (Hatachana, Tel Aviv, 2009, curator: Sarit Shapira). Here too, the sculptures were composed of concrete, plaster, wax, latex, salt, and silky white floss. The central sculpture was an organic mass, which appeared to have erupted into the space before being shattered into tiny fragments that were ejected from its body – invading the building, gathering in its corners, spreading like parasites over the walls, and erupting out of the fireplace like aliens arriving from the future. In a later version, The Visit No. 2 (Beit Ha'ir, Tel Aviv, 2012), Sapir focused on the silky tree fibers, winding them around the columns and staircase banister so that they came to resemble a series of mucous cocoons, without revealing the identity of the creatures growing on their interior.

The last version of The Visit was featured in 2014 in the exhibition "Dark Times" (Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, curator: Avi Lubin). Here the exposed flesh of the "invasive creature" was placed upon three elevated, shiny mirrored surfaces, appearing as a dissected and headless monster, a mass of tremulous tissues.

The key work that situated Sapir's sculptures in a museum context as a pseudo-scientific display was Research for the Full Crypto-Taxidermical Index (2008-2010). First shown at the Haifa Museum of Art (2010) in the exhibition "Shelf Life" (curators: Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff), this work has since branched out in different directions. The exhibited structure resembled a chest of drawers combined with glass display cases, which contained a collection of imaginary taxidermy creatures. Their deceptive materiality lent them the appearance of organic or artificial remnants, archeological vestiges, or organic exhibits in various states of decay – fossils, silk cocoons, porcupine quills, stones, or the remains of rotten fruit. The glass cases called to mind the display conventions typical of natural history or archaeology museums. At the same time, they seemed to occupy a twilight zone between categories, since it was impossible to know whether the artifacts, which appeared like curiosities from a Renaissance cabinet of wonders, were bodily excretions or artificial imitations painstakingly handcrafted by the artist. At the bottom of the structure was an aquarium containing a greenish liquid, which was home to an amorphous, crystalline creature.

From the Passion for the Real to Life Itself

Tami Katz-Freiman

In July 2008, the carcass of a strange, slippery creature with a sharp, beak-shaped mouth was washed ashore in the town of Montauk, New York. Was it a rare type of raccoon, the bloodied and disfigured body of a dog, or perhaps, according to some, a sea turtle that had lost its shell? Nicknamed the “Montauk Monster,” the unidentified animal joined a series of mysterious creatures such as the Loch Ness Monster and Bigfoot – the source of numerous media reports and much scientific curiosity, as well as of conspiracy theories and countless interpretations.^[1] The inability to affiliate this creature with a distinct category, its existence outside of a familiar zoological index, and its relation to other phenomena that have remained without scientific explanation, served as the flutter of the butterfly’s wings for Tomer Sapir, providing him with a core inspiration. As a student in the Bezalel Academy’s MFA program at the other end of the world, he subsequently embarked on the creation of a complex and wide-ranging body of works centered on the fusion of animal and mineral, organic and synthetic, real and imagined elements.

[1] According to one theory, the Montauk Monster was the hybrid product of an animal experiment conducted by a secret government facility on Plum Island, a small island known also as “Monster Island.” This facility, which once served as a military base, was handed over in the 1950s to the US Ministry of Agriculture, which used it to study animal diseases offshore. At the turn of the 21st century, it came to house a program for countering biological terrorism. The secrecy surrounding this facility enhanced the mystery surrounding the myth of the Montauk Monster.

the stake. The death mask reappeared in several exhibitions in a number of variations – vertically and horizontally, hanging on the wall and placed on a stage alongside a mound of gravel or stones.

The carcasses, death masks, and skeletons presented in these different exhibitions clearly created a morbid environment, a distilled moment announcing an impending catastrophe. Yet a retroactive gaze reveals that the same was also true of the signature display cases, shelves, light tables and glass containers that Sapir created over the past decade. These elements appeared in works such as [Research for the Full Crypto-Taxidermical Index](#) (2010, “Shelf Life,” Haifa Museum of Art; curators: Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff), which endowed this evolving project with its title, as well as in [Mother of All Wheat](#) (2014-2015, “Agro-Art: Contemporary Agriculture in Israeli Art,” Petach Tikva Museum of Art; curator: Tali Tamir).

In 2013, Sapir created [The Svalbard Global Seed Vault](#), a multilayered collage based on a landscape photograph featuring the entrance to the carefully guarded facility run by the Norwegian Ministry of Agriculture, on the remote island of Spitsbergen, the largest of the islands in the Svalbard archipelago bordering on the North Sea. This vault contains the world’s largest collection of seeds, to be used in the event of a global catastrophe. To date, this facility, which is largely located underground, in an area quarried into the frozen mountain, contains hundreds of thousands of specimens. [Mother of All Wheat](#) was born of the concern with this seed vault, and focused on the

Mother of all Wheat – the ancient wild wheat that was used to produce the domesticated wheat we consume today, and which was long thought to have become extinct. Inside the museum, Sapir constructed a greenhouse that provided optimal conditions for growing static, artificial, lifeless objects, in preparation for the impending catastrophe.

Tomer Sapir’s long-term material and visual research, and his processes of collecting and classification, explore the world through the gaze of an artist, in distinction from the gazes of the scientist, researcher, or archeologist – thus enabling him to play with the distinctions between history, mythology, and fiction. The pseudo-scientific model of display enables him to point to the political and ideological use made of “exhibits” and “facts” in order to tell a historical story. Rather than attempting to explain the world, as science or history do, Sapir’s methods of classification serve only to underscore our lack of knowledge and uncertainty, as well as the anxiety pertaining to the unknown.

Avi Lubin is the curator of HaMidrasha Gallery – Hayarkon 19. He is also the head of theory studies in the Postgraduate Fine Art Program, Hamidrasha Faculty of the Arts, Beit Berl College, and is the founding co-editor of Tohu Magazine. Lubin was recently chosen as the curator of Aya Ben Ron’s exhibition in the Israeli Pavilion at the 58th Venice Biennale.

were piled up in the fireplace in the corner of the space, as well as in various corners of the room.

In the exhibition “Terra Incognita” (2012), Sapir created an unknown land, a suspended present in which the objects scattered throughout the space challenged the ability to distinguish between a journey, fictive arenas of action, a visit to a natural history museum, or a visit to an art gallery. Positioned on the floor among the objects/sculptures/exhibits was the overturned skeleton of a dinosaur with a fractured neck. Nestled within the skeleton was a cocoon, a pupa waiting to emerge – a toxin or perhaps a parasite. In another work in the same exhibition, he brought together testicles, a sting and a lion’s tail to form a single wall sculpture whose materiality appeared mucous and wet, a hybrid creature mounted by a hunter or perhaps a cocoon waiting to hatch, a seductive and poisonous trap reminiscent of a horror film.

Approximately four years later, Sapir created Fetal Baby (2016), as part of a dialogue with the Edmond and Lily Safra Center for Brain Sciences at the Hebrew University of Jerusalem. He assembled a plastic skeleton of a fetus that he had ordered on the Internet, covering it with layers of latex and fibers that created a semblance of live skin without a mediating layer of flesh, and adding a pair of large eyes. This living-dead skeleton, which appeared to be either being born or coming back to life, was positioned inside a display case illuminated by a white fluorescent light that simultaneously provoked fear and compassion: the effect was that of a life-saving incubator, a natural

history display case featuring vestiges of the past, or an experimental laboratory.

Living or dead bodies – lying on their backs, battered, hit by disaster, and exposed to violence and fear – reappeared in the dance performance Bodies, a collaboration between Sapir and the choreographer Sharon Vazanna, which premiered in 2015. At the opening of the performance, the audience found three dancers lying on their backs in bright fluorescent puddles that called to mind chemical leaks or a spreading plague, and were reminiscent of the puddles on which the “Cryptid Queen” was placed during the first installation of The Visit. As he did with the rectum of the overturned cryptid or the parasite growing in the stomach cavity of the overturned dinosaur, here too Sapir, in collaboration with Vazanna, explored the limits and orifices of the body, the manner in which matter is introduced to it and is extruded from it, and its intrusive encounters with other bodies, as its boundaries and its orifices are trespassed in different ways.

In his solo exhibition “Ministry of Information,” which was featured in 2016 at the Beit Hankin Museum in Kfar Yehoshua (curator: Neta Haber), Sapir presented his own death mask, which similarly faced upwards, in the center of a complex system of tables positioned at different heights and topped by taxidermy animals, objects, and display cases. Positioned on the same table as the mask was a mound of local earth. Below it, on the floor, were the roots of trees that had been pulled out of a local orchard, as if in preparation for the artist’s burning at

provided an opportunity to reexamine a number of themes that have engaged Sapir over the past decade, yet were not always central to the discussion of his work: death, anxiety, sexuality, and the relations between a disaster that has already occurred and an impending future disaster.

This book seeks to position the central works created by Sapir as part of this project one alongside another, in an order that is not necessarily chronological, and to examine them with a fresh gaze. The point of departure for the book, as for the project itself, is the appearance of the Montauk Monster on the calm shores of Montauk, New York, in 2008. Sapir's chance encounter with the image of the "monster," which appeared in the American media, was the catalyst for his long-term strategy and for the concern with cryptids - creatures whose existence is supported by no scientific evidence, and which are not part of the official zoological index. Yet Sapir was not interested in the questions: "What really happened there?" or "Was the creature discovered on the seashore real, or was it a Photoshop trick?" Rather, his main concern was the reaction of the public and the media: the fear provoked by the threatening, unidentified creature - either a mammal or a bird that had emerged out of the sea - as well as the numerous theories to which its appearance gave rise. According to one of these theories, the creature had escaped the Animal Disease Center, an isolated government facility (classified as "top secret") on Plum Island, a small island known also as "Monster Island." This facility, which had originally been a military base, was given over in 1954

to the Federal Ministry of Agriculture, and served for the study of animal diseases offshore. In 2003, the management of this site was transferred to the Department of Homeland Security, which used it to develop a defense program against biological terrorism. Sapir became interested in this moment in time, which was suspended between the disaster that had already struck the dead creature, and the potential of a future disaster - one related to a fear of a biological epidemic, terrorism, or a curse.

Similar instances have appeared as a recurrent motif in many of Sapir's works. Over the past decade, he has created a series of creatures - carcasses cast on the ground, mostly on their back - which appear in a range of contexts and on various occasions. Overturned Cryptid (2008), the first of these creatures, originated in an image of an overturned turtle lying on its back/shell. The shell, which is made of concrete, seems to belong to the pre-historic past, a fossil whose layers, accumulated over time, are imbued with the residues of history. Its interior is fleshy, seemingly alive, and covered with an expanding layer of artificial mold. The unnaturally inverted position of this creature reveals its vulnerable belly. At the center of its soft underside is a hairy human rectum, which increases the danger of injury to the exposed creature. This work was followed by The Visit (2009) - an installation centered on a "Cryptid Queen" shattered into individual vertebrae, which were scattered on the floor and surrounded by fluorescent stains resembling a poisonous chemical substance. Cocoons made of the floss surrounding the seeds of the Ceiba tree

A Biological Epidemic, Terrorism, or a Curse – Foreword

Avi Lubin

“Something’s Happened to Us, Father.” This appeal appeared in a short video included in Tomer Sapir’s most recent solo exhibition at Chelouche Gallery for Contemporary Art in Tel Aviv (December 2017), whose title was borrowed from this work. Sapir was toying with the photo-editing app Masquerade, which enables users to exchange faces in real time and create human hybrids/mutations. While he was directing the camera at his children, Tamara and Nimrod, who were playing unawares, one of them suddenly said: “Something’s happened to us, Father.” The gap between reality and the image viewed through the app’s filter endows the appeal to the father with a different meaning, increasing its urgency. A moment later, the children sneeze and their own faces are restored, as if through a mystical intervention or the removal of a magic spell.

The appeal to the father marked a turn in the trajectory delineated over the past decade by Sapir’s artistic strategy, which evolved under the title Research for the Full Crypto-Taxidermical Index. This trajectory has led from nature to culture; from the creation of fictive organic configurations and questions of categorization and classification to a focus on human presence and civilization; and from a concern with the world and nature to a preoccupation with home and family. At the same time, the children’s appeal also

Tomer Sapir (b. 1977) lives and works in Tel Aviv. His sculptural works, installations, videos, drawings, and collages produce a tension between history, mythology, and fiction, blurring the line between joke and catastrophe. Sapir received his MFA (cum laude) from the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem. He is the recipient of numerous prizes and grants, including the Young Artist Award from the Israeli Ministry of Culture (2012), a grant from Artis (2013), a grant from Outset Israel (2014), and a grant for the publication of an artist's book from the Israel Lottery Council for Culture & Arts (2016).

His works have been featured in numerous gallery and museum exhibitions in Israel and abroad, at venues including The Israel Museum, Jerusalem; Tel Aviv Museum of Art; Bass Museum, Miami; Apexart, New York; National Gallery of Modern Art (NGMA), New Delhi; Open Look International Dance Festival, Saint Petersburg; SLSC (Saint Louis Science Center); Haifa Museum of Art; Herzliya Museum of Contemporary Art; Petach Tikva Museum of Art; Beit Hankin Museum, Kfar Yehoshua; The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv; Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv; and Kunstverein KunstHaus, Potsdam.

CONTENTS

A Biological Epidemic, Terrorism, or a Curse - Foreword	Avi Lubin	274
From the Passion for the Real to Life Itself	Tami Katz-Freiman	266
Mold and Rot: The Dead on the Living in Tomer Sapir's Work	Tali Tamir	248
"Something's Happened to Us, Father" [2017]		231
Chloé 1-3 [2009]		199
Fetal Baby [2016]		197
Bodies [2017]		195
Pieces [2009-2014]		179
Untitled [2009]		173
"HANOTERET" [2017]		171
Vitrines [2013-2016]		155
"Ministry of Information" [2016]		151
Paper Works [2008-2017]		131
Mother of All Wheat [2014-2015]		125
Research for the Full Crypto-Taxidermical Index (Slide Projection) [2012]		103
"Terra Incognita" [2012]		101
The Visit		
The Visit [2009/2014]		83
The Visit No. 2 [2012]		77
The Visit [2009]		72
Scleroderma [2008-2010]		67
The Montauk Monster [2009]		65
The Shores of Montauk [2009]		65
Research for the Full Crypto-Taxidermical Index [2010]		63
Overtured Cryptid [2008]		43

Editor	Avi Lubin
Design and Production	Avigail Reiner (The Studio), Ido Steinberger
Text Editing	Orna Yehudaioff
English Translation and Editing	Talya Halkin
Photos	Elad Sarig
Additional photos	Ilanit Konopny (p. 38); Neta Alonim (pp. 73–76); Silvia Ros (p. 103); photo courtesy of Saint Louis Science Center (p. 153 below); Yaniv Levi (pp.182, 194 above); Eli Katz (p. 184); Daria Popova (p. 186); Dan Hen (p. 189); Tommer Halperin (pp. 190–192); Youval Hai (p. 197 below); process photographs:Tomer Sapir
Printing	A.R. Printing Ltd., Tel Aviv
Acknowledgments	Tami Katz–Freiman, Tali Tamir Avigail Reiner, Nira Itzhaki, Neta Haber, Rivka Saker, Drorit Gur Arie, Or Tshuva, Irit Carmon Popper, Rotem Ruff, Sharon Vazanna, Sarit Shapira, Michal Mor, Prof. Leon Deuel, Yivsam Azgad, Prof. Avraham Levy, Ayelet Carmi, Elad Sarig, Roey Victoria Heifetz, Tami and Moshe Sapir, Tamara Sapir Lubin, Nimrod Sapir Lubin

Measurements are in centimeters, height precedes width precedes depth

The work **Mother of All Wheat** (pp. 104–125) was supported by Outset

The publication of this book was made possible thanks to the generous support of:
Israel Lottery Council for Culture & Arts
Ann and Dr. Ari Rosenblatt



RESEARCH FOR THE FULL
CRYPTO-TAXIDERMICAL
INDEX

TOMER SAPIR