

eli gur arie

יישומים אזרחיים אלי גור-אריה Civil Applications



יישומים אזרחיים אלי גור אריה eli gur arie Civil Applications



Eli Gur Arie
Civil Applications
The Herzliya Museum of Art
Curator: Doron Rabina



November 2003
Director and Chief Curator: Dalia Levin



ROSENFELD GALLERY

Catalogue Design: Einhar Design
Photography: Menachem Reiss
Texts: Doron Rabina, Diana Dallal
Hebrew Text Editing: Einat Adi,
Tamlil Segev Ltd. (pp. xxx)
English Translation: Richard Flantz
(pp. xxx), Daria Kassovsky (pp. xxx)
English Editing: Einat Adi
Plates, Printing and Binding:
Offset Kal Ltd.

Thanks: Zacki Rosenfeld and
Diana Dallal from Rosenfeld Gallery,
Oded Helef
Ronit, Zohar and Ayala

ISBN 965-90609-0-4

eli gur arie

יישומים אזרחיים אלי גור אריה Civil Applications

In order to judge the world favorably we must first come to terms with the conditions of the place: in a place where horror is spectacular and pain is poetic, even injustice can wear an enchanting face. After the war ends (the decisive war about meaning), we will remain surrounded by heaps upon heaps of orphaned weaponry, a shattered vision, and perhaps a little hope. At that time, logic will suggest that we naturalize for ourselves all kinds of instruments that will train the heart and the eye to feel and to see the utopian miracle that has come true. Welcome to the festivities of the ultimate answer: there is a world, and it has a continuity, and, most importantly – it has a meaning.

All the good that flows from a conch that carries a child or a young boy steals the heart and prevents it from noticing important information, which in this context is anomalous with its prosaic functionality: swimming goggles (see p. xx). I am describing a work which seems to have come from the gods, from the fantastic and the mythical, in order to tell another story, a story from here: somewhere, in Sri Lanka or some other remote place, young boys dive to the bottom of the ocean. To put it differently: somewhere, they are risking their lives to earn money for their families. Or: hundred of children are being exploited, while risking their lives, in the pearl trade in the lands of the South Sea...

This image charms us no less than it arouses our indignation. It is romantic and mythical, it is erotic and political, and yes, it is spectacular. It can stir us: the sun penetrating through the water that enwraps the boys' bodies... a hand reaches out, gropes in the sand of the sea-bottom – the breath is held bravely and with measured economy, accompanied by the flexible movements of the young body... and then, from the sea-bottom, this marvelous beauty ascends...

Not without purpose is this abundance laid out before us. It prepares the ground for the laying out of the price – the work The Pearl Diver has a conscience, and it has a moral heart; this abundance is a crafty agent of political consciousness. It wants, it is of its essence, to touch the world – not only by signifying the yearning for this longed-for beauty but also by alluding to the constant motion of the wheels of its well-greased machine of injustices.

A scrutiny of the work The Pearl Diver is an efficient way to begin a discussion of Gur-Arie's works, because of the polarity with which it actualizes values that exist in all of his works. It is striking for the decisiveness with which it positions each one of the variable values within the intersection of the political and the fantastic, the ecological and the erotic, which are the building blocks of the world that he creates. It harnesses a maximum of beauty to the creation of an ecological fantasy about the ocean depths, and its political sting is a double one – not only a critical fiction about the exploitation of the Third World countries, but also a critical signifying of the sexual climate constantly being constructed around the native body for advertising and commercial purposes of the World of Plenty, here and now.

Accessibility has a logic. It is dependent on the familiar, the lucid, the immediate, the commonplace. When the political chooses to manifest by means of a fantastic rhetoric, it makes a sharp turn, which may be unexpected or self-evident, to the practice of estrangement. Estrangement is an efficient tool for looking at or saying something about the world. It possesses a facilitating structure. It slips its argument into the throat of consciousness, and facilitates a slow digestion.

Gur Arie's works stretch the strangeness to the uttermost limit, and produce what at first glance are sated objects, objects that celebrate a rich existence, that possess an aesthetic resilience, a hermetic visual economy, bounded by beauty made extreme, imprisoned in an appearance that at first glance nullifies every kind of consciousness: too beautiful to ask questions, too spectacular to be troubling. On this basis begins the strange negotiation that Gur Arie's works conduct with the world.

To claim something, one either has to equip oneself with facts or to produce facts. These are two different values. Gur Arie's works lean simultaneously on both procedures (which mistakenly gives them the appearance of a spoiled Surrealism, and more on this below) – they create quotations and they invent the existent. Perhaps because of this conflicted tactics, they sometimes take on a quasi-scientific appearance, a technological savor, a fade suffused with reason. That is, they take on a solid alibi for the freedom of invention, for a license to create in delight (or to delight in creating), in a fade of analytical clarification. What are these instruments being prepared for? And what profit do they promise, with such decisive persuasive power, to the user?

Within the literary complex of this so very literary work, it is fitting to ask: What is the boy bringing up in the swimming goggles? What within the work becomes an axis of meaning and a central image? The work's seductive demonstration of materialism leads us to understand the essence of the heroic and romantic activity of. The Pearl Diver as the person who, from the depths, brings up the material. Material as a concept, as a specific value. The material functions as a means (for actualizing the work/idea), as an image (pearls, precious stones, etc.) and as a subject: material as something possessing a symbolic value and as an object for seduction and desire. The artist is the agent of its emergence.

Material is the central subject in Gur Arie's art, and its status is extremely beyond that of a means. Major fields of meaning intersect in it, depend on it, or experience fundamental shifts by means of it. In an early pair of works by Gur Arie (see p. xx), a pair of complete teeth (head plus root) make clear the particular way he relates to material: material as a type of being, of existent, possessing a real value and a symbolic value – health and physical resilience. In American culture, for example, good and healthy teeth symbolize and signify social status. Teeth, with their potential associations – sensual, health-related, violent and bestial – are perceived in American culture as first of all a financial investment.

The flawlessly made casts and their glazes (surface as material) produce a material fluency that engenders a fetishistic climate towards the material. A unity is created between the literary image and the material that actualizes it sculpturally. In the same way that tooth is a name for a concept and a material, there can be no separating the thing from the material it is made of. The signifying of this unity is critical for a clarification of an art that leans entirely on material lies, on casts of one material that simulates a different material, on a materiality that exceeds or surpasses the usual presence of the material it simulates. Opposite an art that leans on the similar to... on practices of models and simulations, on a dubious ethic in its relation to the authenticity of the material, it appears important to direct the gaze to the way the material becomes so central an idea skeleton.

Within the plethora of material appearances interspersed through Gur Arie's works, an action of embalming the simulated material is taken. All the mucous, the sticky, the wet, the liquid, is frozen in a sculptural stasis and suspended in a glittering and spectacular radiance. The numerous types of recoil that might be aroused on seeing such materials in life are replaced by a tranquil stance; the sense of revulsion is converted into seduction and enchantment. The finish becomes a protective rhetoric. The repugnant feel of the clammy skin of a snake or a frog, for example, remains a distant memory when viewing the connections of these wet presences as they float towards us from a protected, glazed and jewelry-like place. The patina produces a distance and an inaccessibility, which negate the recoil and create a seduction. The recoil from the biological strangeness is replaced by a negotiation that is based on a desiring gaze.

The surfaces of the works (a product of spray painting and various epoxy varnishes) are also responsible for an element that is of the essence in Gur Arie's works – their opticality, which is in excess of their sculptural existence. They are experienced more as a phenomenon, as a kind of appearance, than as a mass of material that takes up space. There is a feeling that the works first maltreat the eye and only then address themselves to establishing relations with the scale of the viewer's body. The way the surfaces are processed and painted brings the works closer to the world of three-dimensional simulation and computer processing, arenas in which the body and the world of relationships that it activates are pushed to a place of no relevance. The severance of the images (in the works) from any kind of surroundings, circumstances or contexts, accords them, more intensely, a virtual savor that is not dependent on a concrete space. This is a presence of cut and paste. This severance produces an emergence of the image, and augments the moment of its appearance over its continuous presence in the space. I want to claim that in Gur Arie's works, the luster, for example, is a more critical element than the scale. The next part of the claim is that their presence is actually anti-sculptural, and close to the medium of photography and to language.

Surprisingly, the very vulgarization of the material presence, as well as the extremity of the luster and its optical power, draw the works towards a quasi-metaphysical existence. Something in the connection between the fantastic literary images and their embodiment in a material which has no clear identity and is covered with a coating that gleams in a variety of changing hues, robs the works of any kind of solidity. It departmentalizes them into a state of not from here, not now, and certainly not of any promise of constant presence.

Two axes possessing a potential of contradiction constitute Gur Arie's artistic syntax: one is the fantastic axis, which has to do with the nullifying of obligation to any logic, to the diapason of existing forms, to physical, literary, and other conditionings; the second is the didactic axis, which attaches, as it were devotedly, to the act of transmission and to its maximal efficiency, while harnessing to itself the maximum of means that facilitate understanding and communication. A distinctive fusing of the two axes, which demonstrates the dependent and simultaneous existence of both, is actualized in an unexpected manner in the work that depicts a capsule being spilled onto the root of a hair (see p. xx). The source for this work is the quasi-scientific world of advertisements for dermatological products, which engenders graphic illustrative images of microscopic chemical activities. Apart from drawing on scientific credibility and authority for advertising purposes, these graphic images take on a seductive power of their own. They create a consoling belief in the direct connection between action and effect. They give a face to invisible (and in part non-existent) processes, and turn these sights of scientific truth into a datum, a given thing in the world, a component that has a place in the range of appearances which are given to us.

What at first appears to be present in Gur Arie's works as a world bustling with life, which exists under the rule of surrealistic logics, soon reveals itself as being opposite to such a rule: the plethora of strange, unexpected couplings, each possessing a credibility that is immediately refutable, are an outcome of borrowing from sources that are more familiar and accessible than seemed to be the case at first. The range of literary and visual proposals offered by science fiction, as literature and as cinema, the visions engendered by the advertising world and by graphic, fashion and product design, reveal themselves as a source for the works more than the depths of consciousness and the world of the psyche. In actuality, the relation of the works to this visualia is one of realistic translation. Sci-fi images created by man function as sources and as objects of the realism of the works themselves. In a strange way one can think of the works as a dreamlike reincarnation of a degenerated fantastic realism.

Surrealism engages in exposing sub-conscious connections and in raising them to the surface. The Surrealist artistic object is responsible for the endeavor to crack these hidden connections. The tactics of advertising has an opposite structure: it makes hybrid combinations of things that have no connection to one another, and connects them artificially so that they may produce sub-conscious contexts. In this way, it endows consumer products with values such as sexuality, eternal life, emotional growth and human warmth. The material syntax of advertising – which, for example, pairs shampoo or hair conditioner with eternity – denies the waning or the perishing of the body and its potential of crumbling, and magnetizes the consumer to itself by means of a primal tranquilizing of the fear of death. If the body, as depicted in the advertising utterance, is made of various kinds of silicone or other imperishable materials and is composed of kinds of three-dimensional graphic molecules that split and combine on the screen, then perishing poses no threat to us. It has nothing whatsoever to do with the fragility of organic existence; loss of hair certainly cannot affect it.



e contrary, he is sober and well-versed in the secrets of charisma and the utilitaria

n effectiveness of pairing images. The way he sees into capitalism and adopts for his own purposes the inexhaustible arsenal of its insidious images produces the tone that characterizes his works. The works have a status of translation in relation to a text that is not given, a status of surrogate actualization. They possess a mediating and transmitting tone more than a constitutive tone that is connected with a source. The works have a savor of power of attorney: they exteriorize and foreground the transmission, the function of transmitting and communicating. They replace complexity with a code. The works contain not a secret but an activating system (of images). What merits being deciphered is first of all the mechanism, the activating system, and only afterwards the specific case of each work. This is their linguistic structure, and for this reason they can be actualized by means of almost any image or narrative. The method is tolerant and can contain almost any story.

The images that Gur Arie uses sometimes look as though they have been chosen in order to justify the patina, to suit the surface that he streamlines so diligently. Technology offers the image, which, after it is actualized, produces a footnote on technology. But the works do not celebrate abundance of any kind. On the contrary, what is seen through them is a scanty world that is need of continuous acts of invention, of enrichment with renewed eros. Marx's mistake, claimed Marcuse, was that he did not understand how successful capitalism is that is, how productive, activating, extending the imagination. Gur Arie's world, as we might expect, grasps the string at both ends. It avidly digests the achievements of progress and the coins of capitalism and technology which overflow their banks, and at the same time produces arenas that reflect on the price of these values and on a utopian extrication from them. This is the legitimation for the nave moments, or, in alternation, the romantic ones, that are interlaced like necessary components in the instruments of progress that he produces. This is the utopian mechanics of the worlds that he creates. The works, as Gur Arie declares, are models of models, they are sculptures of sculptures. It thus turns out that the project of simulation does not stop at the level of the imitation of the materials. The works establish for themselves an immaterial status of a diagram or a flow chart. Anyone who holds them will hold not the thing itself but only the most trenchant actualization of the thought about it. Even the creatures that appear like the fruit of an alert imagination touch, indirectly, on a limitation of imagination and knowledge – they do not produce entirely new forms; rather, they create strange variations of familiar life forms. In this way they actualize the sensation that is aroused when watching nature films on the television science channels such as National Geographic, which introduce the viewer to remote life forms. In the viewer's encounters with the esoteric life forms that are revealed in these documentaries, a sensation opposite to fiction is aroused – a sensation of limited familiarity with what exists in the world, of we didn't know such things existed. A further dimming of the sensation of a fiction is effected by the absolute dependence these creatures have upon the components and objects that are connected with the familiar. The world that Gur Arie's works produce does not contain any distinctive human presence, except in the form of used man-made products and representations. Within this conflicted world, where utopia and nightmare intermix, creation or growth are possible only on a symbiotic basis – each living creature appears in it as lacking a separate existence, after being totally assimilated in man's technological vision. Each work produces a closed system of existence, which builds a world that sustains symbiotic relations between man-made creatures and living things, and therefore does not produce something totally estranged from the human.

William Harvey, the English doctor who in the 17th century first described the role of the heart and the circulation of the blood (his description was accepted only two hundred years after his death), did not understand the structure of the heart's activity until the invention of the pump. Thinking about this fact can help us understand Gur Arie's works, which translate the world into kinds of mechanisms and systems of physical and ecological problems, as stemming from an optimistic motivation. They estrange dread, but they do so from (a belief in) a will to ameliorate. Likewise, the plots that Gur Arie invents as a motor for the works are suffused with a will to dream and to make things efficient. In the Civil Implementations exhibition, a technological salon was created, presenting civil implementations of military technologies. A desolate and degenerated world became fertile ground for revival of a new evolution that works diligently on repair [tikkun].

Gur Arie equips the components of this world with technical specifications that will assist in the meaningful activation of the works: an alien apparatus that looks like an unhatched chick in a space mask (see p. xx) is an invented actualization of a disposable incubator – efficient, cheap, convenient, and suffused with the joy of creation. A sculpture of a bony dog on arid earth (see p. xx) reaches its tongue towards 1000 c.c. of a bi-componential foam containing seeds, fertilizers and humidity adsorbents, employed to reactivate a degenerated food chain. Elsewhere, an old airplane propeller with a sprinkler affixed inside it is reactivated by an external pump, enabling new life for the creatures that drink from leaks in the closed hydromechanical system (see p. xx). New growth from the place of death also occurs in a work that depicts a spectacular carcass of a skinned goat that gives life to buds of new lawn beneath it (see p. xx), or in the work in which a revolver disintegrates inside earth on which new green life is active (see p. xx).

In following the operating instructions there is a happiness (on the assumption that eternal life really is a good thing). The plastic will be alive and kicking long after the bone disintegrates. Gur Arie's works demonstrate their durability. They do not fear death. Their molecular back can promise them much tranquility. As opposed to this, their ideational aggregate can promise only the temporary. It appears to be terrified of extinction. In contrast to types of redemption linked with metaphysical values and with a revising of the spiritual life, Gur Arie's art argues for a remedy that is linked with correct activation of the technological. In a work that looks strange, but has a poetic logic, three hairless hares gather around a fan heater (see p. xx). The animal, which appears here in frozen, static, sculptural form, bare of any protective covering, bespeaks absolute death. But one nuance in the work produces a mechanical-organic occurrence that generates a live moment, a fluttering moment of a remnant of life: a look at the work from close up enables us to discern an incessant quivering of the delicate mustaches of the three frozen hares. Something is active beneath the coupling of the animal and the technological. The animal's most sensitive and delicate organ of sensation is brought to life by the breeze emitted from the instrument. If we opt for an excitable tone, we can call this moment magic that works on electricity.

The world outside is bad and spectacular; it becomes corrupt, and spoiled, but it still gives rise, here and there, to rare arenas of living magic. So it's possible to think good thoughts, to shift the switch to have pity, and to hope for good.

ברכיבים ובאובייקטים הקשורים במוכר. העולם שמייצרות העבודות של גור אריה אינו מכיל נוכחות אנושית מובהקת, אלא בדמות ייצוגים ותוצרים משומשים מעשה ידי אדם. בתוך העולם המסוכסך הזה, השחר אוטופיה בסיוט, מתאפשרת בריאה או צמיחה על בסיס סימביוטי בלבד – כל יצור חי מופיע בו כמשולל קיום נפרד, לאחר שנטמע לחלוטין בחזון הטכנולוגי של האדם. כל עבודה מייצרת מערכת קיום סגורה, שבונה עולם המקיים יחסים סימביוטיים בין יצירי האדם והחי, ולכן לא מייצרת זרות מוחלטת לאנושי.

גור אריה, 2000, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית

וויליאם הארווי, הרופא האנגלי שתיאר לראשונה בתחילת המאה ה-17 את תפקיד הלב ומחזור הדם (תיאור שהתקבל רק 200 שנה לאחר מותו), לא הבין את מבנה פעילותו של הלב עד שהמציאו את המשאבה. במחשבה על העובדה הזאת ניתן להבין את העבודות של גור אריה, המתרגמות את העולם למיני מנגנונים ומערכות של בעיות אקולוגיות וכיסיקליות, כמי שאוחזות במוטיבציה אופטימית. הן מזרות אימה, אך עושות זאת מתוך (אמונה ב)רצון להיטיב. גם העלילות שבודה גור אריה כ"מנוע" של העבודות רוויות ברצון לחלום ולייעל. בתערוכה "יישומים אזרחיים" נברא "סלון טכנולוגי" שמציג יישומים אזרחיים של טכנולוגיות צבאיות; עולם מנוון וחרב נעשה קרקע פורייה לתחייה של אבולוציה חדשה השוקדת על תיקון.

גור אריה, 2000, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית

גור אריה מצייד את רכיבי העולם הזה במפרטים טכניים, שיעזרו לתפעול משמעי של העבודות: מתקן חייזרי שנראה כמו אפרוח טרם בקיעה במסכת חלל (ר' עמ' 38) הוא התממשות מומצאת של "מדגרה חד-פעמית" – יעיל, זול, נוח, ורווי בשמחת הבריאה. פסל של כלב גרום על אדמה צחיחה (ר' עמ' 22) מקרב לשון ל"1,000 סמ"ק של קצף דו-רכיבי המכיל זרעים, חומרי דישון וסופחי לחות, המשמש להתנעה מחדש של שרשרת מזון מנוונת". במקום אחר, מדחף של מטוס ישן שבו מותקנת ממטרה מופעל מחדש על ידי משאבה חיצונית, ומאפשר חיים חדשים ליצורים השותים מדליפה במערכת המים הסגורה (ר' עמ' 41-40). צמיחה מחודשת מהמקום המת מתרחשת גם בעבודה המתארת גווייה מרהיבה של עז פשוטת עור המחיה תחתיה ניצני דשא רענן (ר' עמ' 31-30), או בעבודה שבה מתפורר אקדח בתוך אדמה שמעליה רוחשים חיים חדשים מוריקים (ר' עמ' 24).

גור אריה, 2000, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית

במעקב אחר הוראות ההפעלה גלום אושר (בהנחה שחיי נצח הם אכן דבר טוב). הפלסטיק יחיה ויבעט זמן רב אחרי שהעצם תתפורר. העבודות של גור אריה מפגינות את העמידות שלהן. הן לא פוחדות למות. הגב המולקולרי שלהן יכול להבטיח להן הרבה רוגע. לעומת זאת, המכלול הרעיוני שלהן יכול להבטיח לנו רק את הזמני. הוא נראה כאחוז בעתה מהחידלון. בניגוד למיני גאולה הקשורים בערכים מטאפיזיים ובעריכה מחודשת של חיי הרוח, טוענת האמנות של גור אריה למזור הקשור בהפעלה נכונה של הטכנולוגי. בעבודה מזרה למראה, אבל בעלת היגיון פואטי, מתקבצות שלוש ארנבות חסרות שיער סביב תנור זורק חום (ר' עמ' 26). החי, המופיע כאן בהקפאה פיסולית סטאטית כשהוא עירום מכל כסות מגינה, מדבר מוות מוחלט. אבל ניואנס אחד בעבודה מייצר התרחשות אורגנית-מכאנית שמולידה רגע חי, רגע מרפרף של שארית חיים: מבט מקרוב אל העבודה מאפשר להבחין ברטט בלתי פוסק של השפמים המעודנים של שלושת הארנבות הקפואות. משהו רוחש מתחת לזיווג של החי והטכנולוגי. את איבר החישה המעודן והרגיש ביותר של החיה מקים לתחייה משב הרוח היוצא מן המכשיר. אם בוחרים בטון רגשני, ניתן לכנות את הרגע הזה כקסם שפועל על חשמל.

גור אריה, 2000, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית, פלדפול, פלסטית

העולם שבחוץ הוא רע ומרהיב; הוא מסתאב, מתקלקל, ובכל זאת מצמיח, פה ושם, זירות נדירות של קסם חי. כך שאפשר לחשוב מחשבות טובות, להסיט את המתג ל-on, ולקוות לטוב.



פני השטח של העבודות (תוצר של צביעה בהתזה ומיני לכות אפוקסיות) אחראים גם על אלמנט מהותי לעבודות של גור אריה - האופטיות שלהן, העודפת על הקיום ה"פיסולי" שלהן. הן נחוות יותר כהופעה, כסוג של מראית, מאשר כמסה של חומר התופסת מקום ונפח בחלל. יש תחושה שהעבודות מתעמרות בעין ורק אחר כך מתפנות לבסס יחסים עם קנה המידה של גוף הצופה. סוג העיבוד והצביעה של פני השטח מקרבים את העבודות לעולם של ההדמיה התלת-ממדית ועיבוד המחשב, זירות שבהן נדחקים הגוף ועולם היחסים שהוא מחולל למקום לא רלוונטי. ניתוק הדימויים (בעבודות) מכל סוג של סביבה, נסיבות או הקשר מעניק להם, ביתר שאת, ניחוח וירטואלי שאינו תלוי חלל קונקרטי. זוהי נוכחות של paste-1 cut. הניתוק הזה מייצר הגחה של הדימוי, ומעצים את רגע ההופעה שלו לעומת הנוכחות המתמשכת בחלל. אני רוצה לטעון שהבוהק, למשל, הוא אלמנט קריטי יותר בעבודות של גור אריה מאשר קנה המידה שלהן. המשך הטענה הוא שהנוכחות שלהן היא למעשה "אנטי פיסולית", וקרובה יותר למדיום הצילום וללשון.

גור אריה

באופן מפתיע, דווקא הוולגרזיזיה של הנוכחות החומרית והקצנת הבוהק והעוצמה האופטיים שלה מושכים את העבודות לקיום כמו מטאפיזי. משהו בחיבור בין הדימויים הספרותיים הפנטסטיים ובין ההתממשות שלהם בחומר חסר זהות ברורה, מחופה במעטה שבוהק במיני גוני-גווונים משתנים, גוזל מן העבודות איזה סוג של שרירות. הוא ממדר אותן במצב של "לא מכאן", "לא עכשיו", ובטח לא הבטחה לנוכחות מתמדת.

גור אריה

שני צירים בעלי פוטנציאל של סתירה מכוננים את התחביר האמנותי של גור אריה: האחד, ציר פנטסטי הקשור בביטול של מחויבות לכל חוקיות, למנעד של צורות קיימות, להתניות פיזיקליות, ספרותיות וכו'; השני, ציר דידקטי שנצמד, כביכול בדבקות, לאקט המסירה וליעילות מקסימלית שלו, תוך שהוא רותם אליו את מירב האמצעים המאפשרים הבנה ותקשורת. הכלאה מובהקת של שני הצירים, המדגימה את הקיום התלוי והסימולטני של שניהם, מתממשת באופן לא צפוי בעבודה המתארת קפסולה הנשפכת אל שורש של שערה (ר' עמ' 52). המקור לעבודה הוא העולם הכמו-מדעי של פרסום מוצרים דרמטולוגיים, המוליד דימויים אילוסטרטיביים גרפיים לפעילויות כימיות מיקרוסקופיות. מעבר לשאיבת האמינות והגושפנקא המדעית לצורך פרסום, הדימויים הגרפיים האלו הופכים לכוח מפתה בפני עצמו. הם בוראים אמונה מנחמת בקשר הישיר בין פעולה ותוצאה. הם נותנים פנים לתהליכים בלתי נראים (ובחלקם בלתי קיימים), והופכים את מראות "האמת המדעית" הסמויים הללו לדבר נתון בעולם, לרכיב בעל מקום בטווח ההופעות הנתונות לנו.

גור אריה

מה שנראה בתחילה נוכח העבודות של גור אריה כעולם רוחש חיים המתקיים תחת מרות של גגיונות סוריאליסטיים, מתגלה במהרה כהפוך למרות זאת: שלל הזיווגים המוזרים, הבלתי צפויים, שאמינותם ניתנת להפרכה מיידית, הם תולדה של השאלה ממקורות מוכרים זמינים יותר משהיה נדמה בתחילה. טווח ההצעות הספרותיות והוויזואליות שהציע המדע הבדיוני בספרות ובקולנוע, החזיונות שהולידו עולם הפרסום ותחומי העיצוב של הגרפיקה, המוצר והאופנה, מתגלים כמקור לעבודות יותר ממעמקי המצולות של התודעה ועולם הנפש. למעשה, העבודות מקיימות כלפי הוויזואליה הזו יחס של תרגום "ריאליסטי". דימויים בדיוניים יצירי אדם מתפקדים כמקור וכמושא לריאליזם של העבודות עצמן. באופן מוזר, ניתן לחשוב על העבודות כגלגול סהרורי של ריאליזם פנטסטי מנוון.

הסוריאליזם עסוק בחשיפה של קשרים תת-הכרתיים והעלאה שלהם אל פני השטח. האובייקט האמנותי הסוריאליסטי אחראי על הניסיון לפצח את הקשרים הנסתרים האלו. הטקטיקה הפרסומית היא בעלת מבנה הפוך: היא מכליאה בין דברים שאינם קשורים זה לזה, ומקשרת אותם באופן מלאכותי כדי שייצרו הקשרים תת-הכרתיים. באופן הזה, היא מעניקה למוצרי צריכה ערכים כמו מיניות, חיי נצח, צמיחה רגשית וחום אנושי. התחביר החומרי של הפרסומת - שמשדך, למשל, בין שמפו או מרכך שיער לבין הנצח - מכחיש את דעיכת או כליית הגוף ופוטנציאל ההתפוררות שלו, וממגנט אליו את הצרכן באמצעות הרגעה קמאית של חרדת המוות. אם הגוף, כפי שהוא מתואר במבע הפרסומי, עשוי ממיני סיליקונים או חומרים "בלתי מתכלים" אחרים ומורכב ממיני מולקולות גרפיות תלת-ממדיות שמתפצלות ומתחברות על המסך, אזי אין כליה מאימת עליו. אין לו דבר וחצי דבר עם השבריריות של הקיום האורגני; בוודאי שנשירת שיער לא תוכל לו.

גור אריה

זהו שדה הפעולה של גור אריה. אין בו שמץ של מסתורין. להפך, הוא מפוכח ובקי ברזי הכריזמה והאפקטיביות התועלתנית של שידוך בין דימויים. האופן שבו הוא "רואה לקפיטליזם" ומאמץ לצרכיו את הארסנל הבלתי נדלה של דימויי ה"מזימה" שלו מייצר את הטון המאפיין את עבודותיו. לעבודות יש מעמד של תרגום ביחס לטקסט שאינו נתון, מעמד של התממשות תחליפית. הן בעלות טון מוסר ומתווך יותר מאשר טון מכונן הקשור ב"מקור". לעבודות יש ניחוח של מיופות כח: הן מחצינות ומביאות אל קידמת הבמה את התמסורת, את פונקציית המסירה והתקשורת. הן מחליפות "מורכבות" ב"צופן". העבודות לא מכילות סוד, כי אם "מערכת הפעלה" (של דימויים). מה שראוי שיתפענח הוא קודם כל המנגנון, מערכת ההפעלה, ורק לאחר מכן המקרה הספציפי של כל עבודה. זהו המבנה הלשוני שלהן, ולכן הן יכולות להתממש כמעט באמצעות כל דימוי או נרטיב. ה"שיטה" סובלנית, ותדע להכיל כמעט כל "סיפור".

גור אריה

הדימויים שגור אריה משתמש בהם נראים לעיתים כאילו נבחרו כדי להצדיק את הפטינה, להתאים לפני השטח שעל שכולם הוא שוקד. הטכנולוגיה מזמנת את הדימוי, שלאחר התממשותו מייצר הערה על הטכנולוגי. אבל העבודות לא חוגגות שום שפע. להפך, ניבט מבעדן עולם דל הזקוק לפעולה מתמדת של המצאה, להעשרה בארוס מחודש. "הטעות של מרקס", טען מרקוזה, "היא שהוא לא הבין כמה הקפיטליזם מצליח" - כלומר יצרני, מפעיל, מרחיב את הדמיון. העולם של גור אריה אוחז, כצפוי, את החבל בשני קצותיו. הוא מעכל בתאווה את השגי הקידמה ואת מעות הקפיטליזם והטכנולוגיה השופעים על גדותיהם, ובו בזמן מייצר זירות המהרהרות במחירים של הערכים הללו ובהיחלצות אוטופית מהם. זהו ההכשר לרגעים הנאיביים, או לחילופין הרומנטיים, השזורים כרכיבים הכרחיים בתוך "מכשירי הקידמה" שהוא מייצר. זאת המכניקה האוטופית של העולמות אותם הוא בורא. העבודות, כפי שמצהיר גור אריה, הן מודלים של מודלים, הן פסלים של פסלים. מסתבר, לפיכך, שמפעל ההידמות אינו נעצר ברמת החיקוי של החומר. העבודות מבססות לעצמן מעמד ערטילאי של דיאגרמה או תרשים זרימה. מי שיאחז בהם לא יאחז בדבר עצמו, אלא רק בהתממשות הנוקבת ביותר של המחשבה על אודותיו. גם היצורים הנראים כפרי דמיון ערני נוגעים, באגביות, במגבלה של הדמיון והידע - הם לא מייצרים צורות חדשות לחלוטין, אלא בוראים וריאציות זרות של צורות חיים מוכרות. בכך הם מממשים את התחושה המתעוררת מול סרטי טבע בערוצי מדע בטלוויזיה, נוסח ה**נשינול ג'אוגרפיק**, המפגישים את הצופה עם צורות חיים נידחות. במפגש של הצופה עם בעלי החיים האזוטריים הנגלים בסרטי התעודה האלו עולה תחושה הפוכה לבדיון - תחושה של היכרות מוגבלת עם הקיים בעולם, בנוסח "לא ידענו על קיומם של דברים כאלו". על מעעום נוסף של תחושת הבדיון אחראית גם התלות המוחלטת שמקיימים היצורים האלו

המשך

מיופה הכוח ובא כוחו דורון רבינא

כדי לדון את העולם לכף זכות, יש להסכין קודם עם תנאי המקום: במקום שבו הזוועה מרהיבה והכאב פואטי, יכולה גם העוולה ללבוש פנים של קסם. אחרי שתיגמר המלחמה (המלחמה הניצחת על המשמעות), נישאר מוקפים בתילי תילים של כלי-זין מיותמים, עם חזון פרוץ ואולי עם מעט תקווה. בעת ההיא, יציע לנו ההיגיון לאזרח לנו מיני מכשירים שיכשירו את הלב ואת העין להרגיש ולראות את הנס האוטופי שהתגשם. ברוכים הבאים לחגיגות התשובה הנחרצת: יש עולם, ויש בו רצף, והחשוב מכל – יש בו משמעות.

ספר סיפור אחר

כל הטוב השופע מקונכייה, הנושאת ילד או נער, גונב את הלב מלהבחין באינפורמציה חשובה, חריגה בהקשר הזה בפונקציונאליות הפרוזאית שלה: משקפת שחייה (ר' עמ' 65–64). אני מתאר עבודה שכמו באה מן האלים, מן הפנטסטי והמיתי, לספר סיפור אחר, סיפור מכאן: אי שם, בסרילנקה או במקום רחוק אחר, צוללים נערים אל קרקעית האוקיינוס על מנת לשלות פנינים מן המעמקים. אי שם, הם מוציאים את לחמם מקרקעית האוקיינוס. לשון אחר: אי שם, הם מסכנים את חייהם על מנת לפרנס את משפחותיהם. או אפשר: מאות ילדים מנוצלים, תוך סיכון חייהם, בסחר הפנינים בארצות הים הדרומי.

ספר סיפור אחר

הדימוי הזה לא פחות קוסם ממקומם. הוא רומנטי ומיתי, הוא ארוטי והוא פוליטי. וכן, הוא מרהיב. אפשר להתרגש: השמש חודרת מבעד למים שעוטפים את גופות הנערים... יד נשלחת, מגששת בחול הקרקעית... הנשימה נעצרת, באומץ ובחסכנות מדודה, מלווה בתנועות הגמישות של הגוף הצעיר... ואז, מן הקרקעית, עולה היופי המופלא. לא בכדי נפרש מולנו השפע הזה. הוא מכין את הקרקע לפרישת ה"מחיר" – לעבודה **שולה הפנינים** יש מצפון ויש לה לב מוסרי; השפע הזה הוא סוכן ממולח של תודעה פוליטית. היא רוצה, כלומר מהותי לה, לגעת ב"עולם" – לא רק בסימון הכמיהה ליופי הנכסף, אלא גם באזכור התנועה המתמדת של גלגלי מכונת העוולות המשומנת שלו.

ספר סיפור אחר

מבט בוחן אל העבודה **שולה הפנינים** יעיל לפתיחת דיון בעבודותיו של אלי גור אריה בגלל הקוטביות שבה היא מממשת ערכים שמתקיימים בכל עבודותיו. היא מזדקרת בהחלטיות שבה היא מציבה כל אחד מהערכים המשתנים בתוך ההצלבות של הפוליטי והפנטסטי, האקולוגי והארוטי – אבני הבניין של העולם שהוא בורא. היא רותמת מקסימום של יופי לבריאת פנטזיה אקולוגית על אודות מצולות הים, והעוקץ הפוליטי שלה הוא כפול – לא רק בדיה ביקורתית על ניצול ארצות העולם השלישי, אלא גם סימון ביקורתי של האקלים המיני הנבנה ללא הרף סביב הגוף הילדי לצרכים מסחריים פרסומיים של עולם השפע, כאן ועכשיו.

ספר סיפור אחר

לנגישות יש חוקיות. היא סמוכה אל שולחנם של המוכר, הבהיר, המיידִי, השכיח. כשהפוליטי בוחר להתממש באמצעות רטוריקה פנטסטית, הוא מבצע פנייה חדה, בלתי צפויה או מובנת מאליה, אל פרקטיקת ההזרה. הזרה היא כלי יעיל להביט או לומר משהו על העולם. היא בעלת מבנה מאפשר. היא מגלישה אל גרון התודעה את הטענה, ומאפשרת עיכול איטי. העבודות של גור אריה מותחות את הזרות עד גבול היכולת, ומייצרות אובייקטים שבעים לכאורה, אובייקטים שחוגגים קיום דשן, בעלי חוסן אסתטי, כלומר בעלי משק ויזואלי הרמטי, חתום ביופי מוקצן, שבוי במראית המבטלת לכאורה כל סוג של תודעה; יפה מכדי לשאול שאלות, מרהיב מכדי להטריד. על הבסיס הזה מתחיל המשא ומתן המוזר של העבודות של גור אריה עם העולם.

כדי לטעון טענה, יש להצטייד בעובדות או לייצר עובדות. אלו שני ערכים שונים. העבודות של גור אריה נסמכות בו זמנית על שתי הפרוצדורות (מה שמקנה להן, בטעות, מראית עין של סוריאליזם מקולקל, ועל כך בהמשך) – הן בוראות ציטוטים וממציאות את הקיים. אולי בגלל הטקטיקה המסוכסכת הזאת הן נדרשות לעיתים למראית כמו–מדעית, לארומה טכנולוגית ולחזות רוויית בינה. כלומר, הן נדרשות לאלבי מוצק לחופש ההמצאה, לרישיון לברוא בעונג (או להתענג על הבריאה) בחזות של בירור אנליטי לכאורה. למה מוכשרים המכשירים האלו? ואיזה רווח הם מבטיחים, בכוח שכנוע החלטי כל כך, למשתמש?

ספר סיפור אחר

בתוך המערך של העבודה המאוד ספרותית הזאת, יאה לשאול מה שולה הנער במשקפי השחייה? מה נעשה ציר משמעי ודימוי מרכזי בתוך העבודה? מפגן המטריאליזם המפתה של העבודה מוביל להבין את מהות הפעילות הרומנטית וההרואית של **שולה הפנינים** כמי ששולה מהמעמקים את ה"חומר". חומר כמושג, כערך סגולי. החומר מתפקד כאמצעי (למימוש העבודה–אידאה), כדימוי (פנינים, אבני חן וכו') וכנושא; חומר כבעל ערך סימבולי וכמושא לפיתוי והשתוקקות. האמן הוא סוכן ההגחה שלו.

ספר סיפור אחר

החומר הוא נושא מרכזי באמנות של גור אריה, ומעמדו חורג בקיצוניות מזה של אמצעי. שדות משמעות מרכזיים מצטלבים בו, תלויים בו, או עוברים באמצעותו הסטות עקרוניות. בצמד עבודות מוקדמות של גור אריה (ר' עמ' 73, 77) מבהיר זוג שיניים מלאות (ראש פלוס שורש) את היחס המסוים שלו לחומר; חומר כסוג של "יש", של ישות בת–קיימא, בעלת ערך ממשי וערך סימבולי – בריאות וחוסן גופני. בתרבות האמריקנית, למשל, מסמנות שיניים בריאות ו"טובות" מעמד, סטאטוס חברתי. השיניים, על המטענים הפוטנציאליים שלהן – החושניים, הבריאותיים, האלימים והחייתיים, נתפסות בתרבות האמריקנית קודם כל כסוג של השקעה כלכלית.

ספר סיפור אחר

היציקות העשויות ללא רבב והגלזורה שלהן (פני שטח כחומר) מייצרות רהיטות חומרית שמולידה אקלים פטישיסטי כלפי החומר. נוצרת אחדות בין הדימוי הספרותי ובין החומר שמממש אותו פיסולית. באותו אופן שבו שן היא שם למושג ולחומר, אין להפריד בין הדבר לבין החומר שממנו הוא עשוי. סימון האחדות הזו הוא קריטי לבירור של אמנות הנשענת כולה על "שקרים" חומריים, על יציקות של חומר אחד המדמה חומר אחר, על חומריות שהיא חורגת או עודפת על הנוכחות ה"רגילה" של החומר שהיא מדמה. מול אמנות הנשענת על ה"דומה ל...", על פרקטיקות של דגמים והדמיות, על אתוס מפקפק ביחס לאותנטיות של החומר, נראה חשוב להפנות מבט אל האופן שבו החומר נעשה שלד רעיוני מרכזי כל כך.

ספר סיפור אחר

בתוך שלל ההופעות החומריות השזורות בעבודות של גור אריה, ננקטת פעולה של חניטה של החומר המדומה. כל הריר, הדביק, הרטוב, הנוזלי, מוקפא בסטאטיות הפיסולית ומושהה בתוך זוהר מרהיב ומצנץ. את מקומם של שלל סוגי הרתיעה שיכולים להתעורר ב"חיים" מול חומריות כזו, מחליפה עמידה שלווה; תחושת גועל מומרת בהתפתות וקסם. הגימור הופך לרטוריקה מגוננת. המגע הדוחה בעור קר ולח של נחש או צפרדע, למשל, נשאר כזיכרון חושני רחוק מול ההתקרשות של הנוכחויות הרטובות האלו כשהן צופות אלינו ממקום מוגן, מזוגג ותכשיטי. הפטינה מייצרת מרחק ואי נגישות, שמשמעותם היא ביטול של הרתיעה ובריאה של פיתוי. את הרתיעה מהזרות הביולוגית מחליף משא ומתן המבוסס על מבט חומד.

המשך

^[1] 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 33 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45

^[2] 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88



"A human foot that serves as a component in the reproduction process of a starfish"
"רגל אנושית המשמשת מרכיב בתהליך הרבייה של כוכב ים"



"A seismic monitoring system designed to be dropped from the air, activated by means of a vegetal power generator"
"מערכת ניטור סייסמית המיועדת להטלה מהאוויר ומופעלת על ידי ספק כוח צמחי"



"1000 c.c. of a bi-componential foam containing seeds, fertilizers and humidity adsorbents, employed to reactivate a degenerated food chain"

"1,000 סמ"ק של קצף דו-רכיבי המכיל זרעים, חומרי דישון וסופחי לחות, ומשמש להתנועה מחדש של שרשרת מזון מנוונת"







"A military apparatus that attracts bees and pollinates them. The system contains an autonomous power generator"
מתקן צבאי שמזמן דבורים ומאביק אותן בחומר.
המערכת כוללת ספק כוח אוטונומי"





"A monitored feeding station that contains a nesting unit, a vegetal energy receiver and a unit that secretes resin (modular units)"

"תחנת האכלה מנוטרת המכילה יחידת קינון, קולט אנרגיה צמחי ויחידה המפרישה שרף (יחידות מודולריות)"

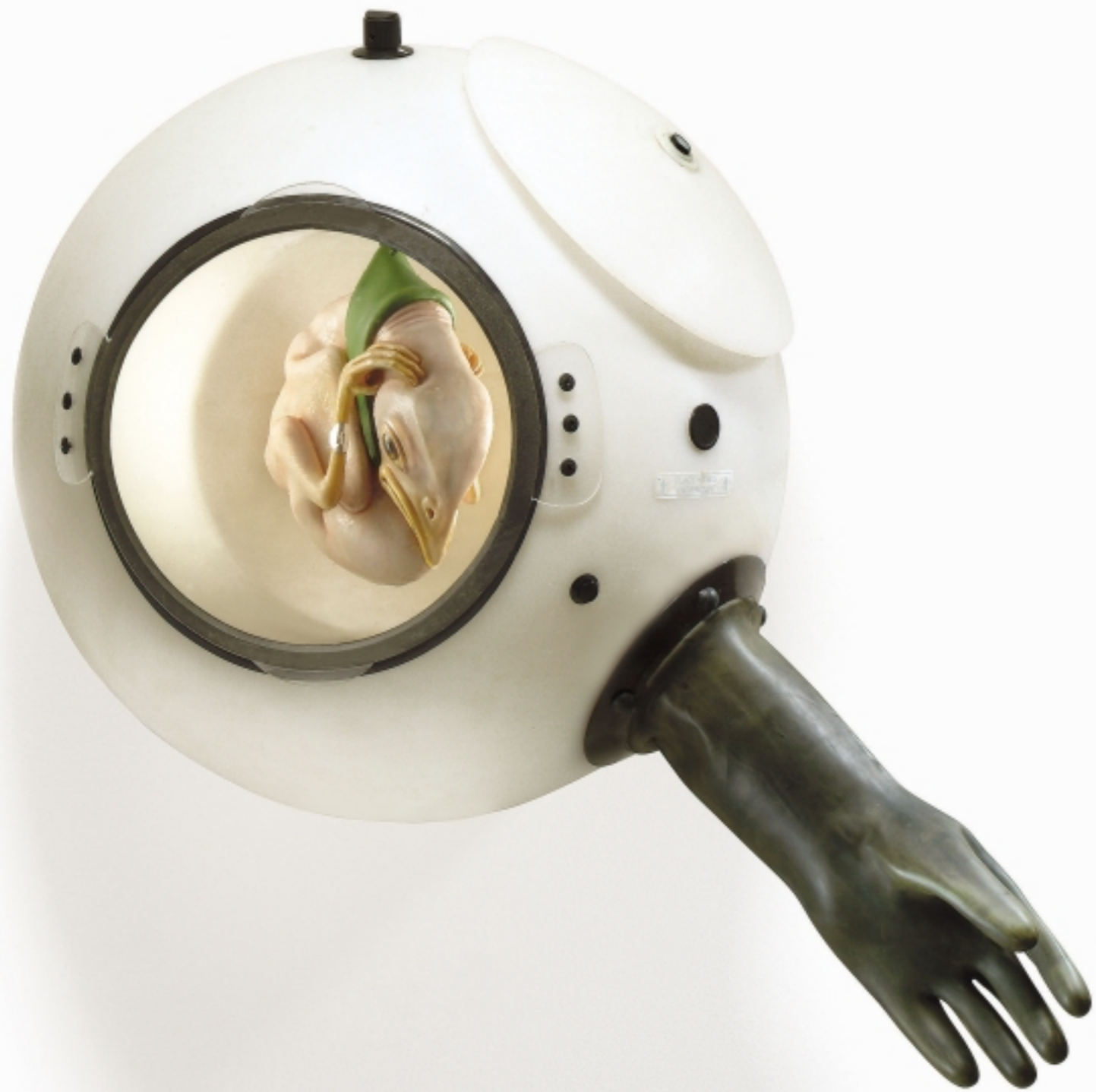


"A biological monitoring system affixed on a mass of ice, interacting with insects. It can serve as a sensor for a climate control system"
"מערכת ניטור ביולוגית המותקנת על גוש קרח ויוצרת אינטראקציה עם חרקים.
יכולה לשמש כחיישן למערכת בקרת אקלים"



"An aquarium – a disconnected cultivation tank. One item is outside the tank, keeping the eggs warm"
"אקווריום - מיכל גידול שנותק. אחד הפרטים נמצא מחוץ למיכל ושומר על חום הביצים"





"A disposable incubator"
"מדגרה חד-פעמית"



"An airplane propeller which is reactivated by a sprinkler affixed inside it.
The animals are nourished by leaks of (hydromechanical) power in the system"
"מרחף מטוס המופעל מחדש על ידי ממטרה שהותקנה בו. בעלי החיים ניזונים
מדליפת כוח (הידרו-מכאני) במערכת"

Movement detectors are set within a virtual reality that responds to the visitor's presence, like a visit to a web site. It is a reality of symbiotic intricacy offering an aesthetic of connectors, material transformations and manifestations of intervention in natural processes. The object in motion is a body-machine that serves as the source of occurrence and the cause for the stimulation of the gaze. It is to the latter that the human, sculptural object – characterized by conceptual dormancy and carrying human as well as sexual meanings of the unconscious and the unknown – responds. The mental indifference of the youthful body is embedded within the material quality. It looks like an enticing commodity, where matter accentuates the eroticism. It is typified by a stylized porcelain-like texture, attesting to changes and transformations that are not very natural. One may identify in it an alienation between the human and the artificial that renders its sexuality abstract, nullified, unnatural, thus signifying the modern approach to eroticism. It is an encounter between the natural and irrational on one hand and psycho-mechanical aspects of the modern world on the other.

Eli Gur Arie introduces a sculptural narrative, succinctly conveying aesthetic meanings through an ideational component that is not a form of reality, but rather a coherent, fantastic world of images associated with cultural reservoirs and signs drawn from a cinematic and literary reality. The divergence of the image language from familiar materiality allows for expansion of the reading space beyond the boundaries of the known and the familiar. This space elicits questions about morality as well as social and public ethics. The human figure has become a means molded into a new form – the product of the bourgeois social dream. In contrast, the machine is dynamic, amplifying the power of creative inspiration as an expression of a mechanized technological era. Popular culture energizes the mechanical world, adopting an automatic future and a futurist mechanics, and providing products and objects that prompt the ongoing engagement with the subject. The future conceals features of genetic engineering that purports to produce a non-congenital human body. Nowadays, when an a-sexual creature is feasible, the world no longer reflects the human self-image, and is no longer adapted to its dimensions. The agricultural dream is mechanical and devoid of romanticism.

January 2001

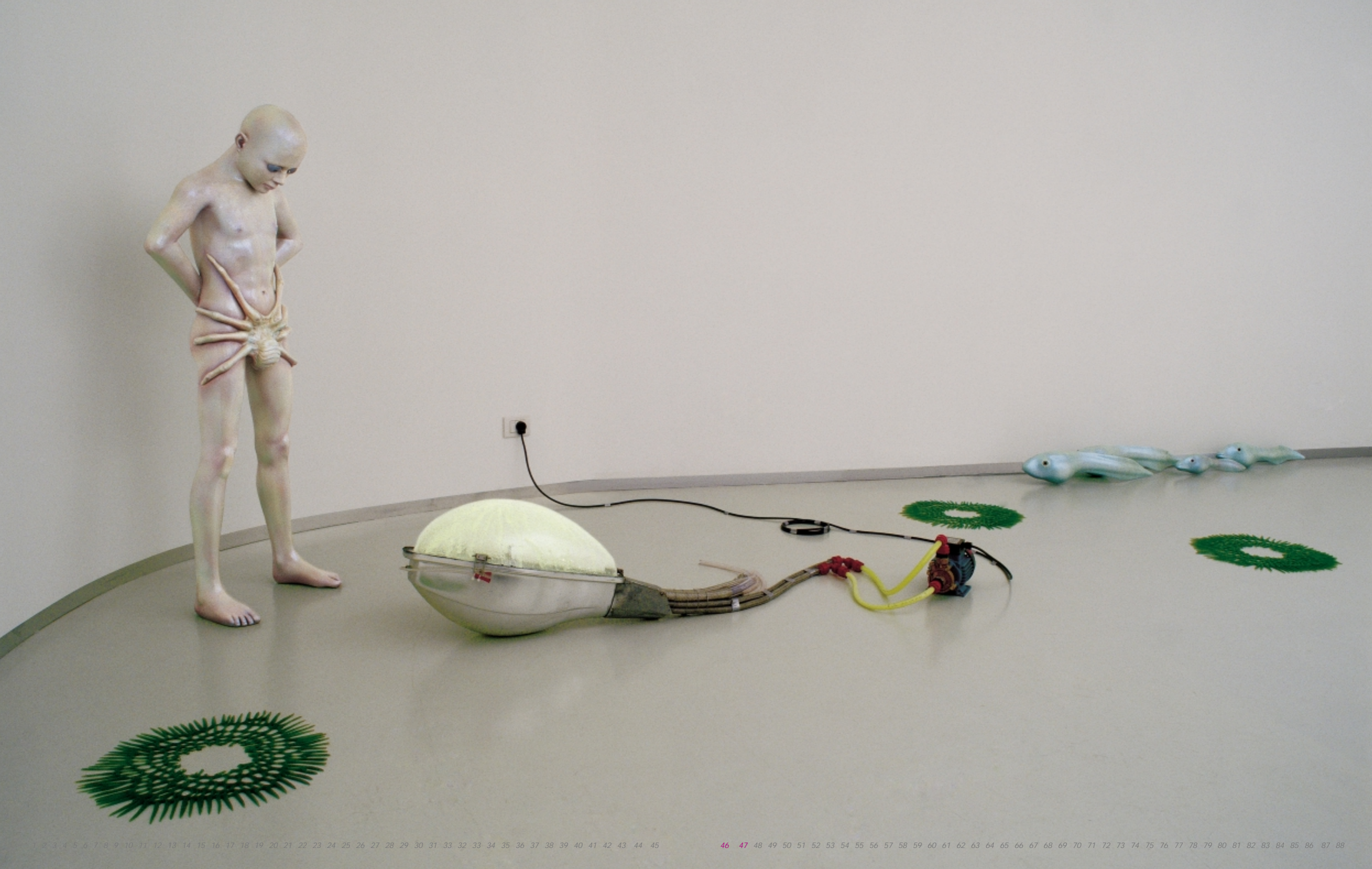


החלומה החקלאי דוטקום דיאנה דלל

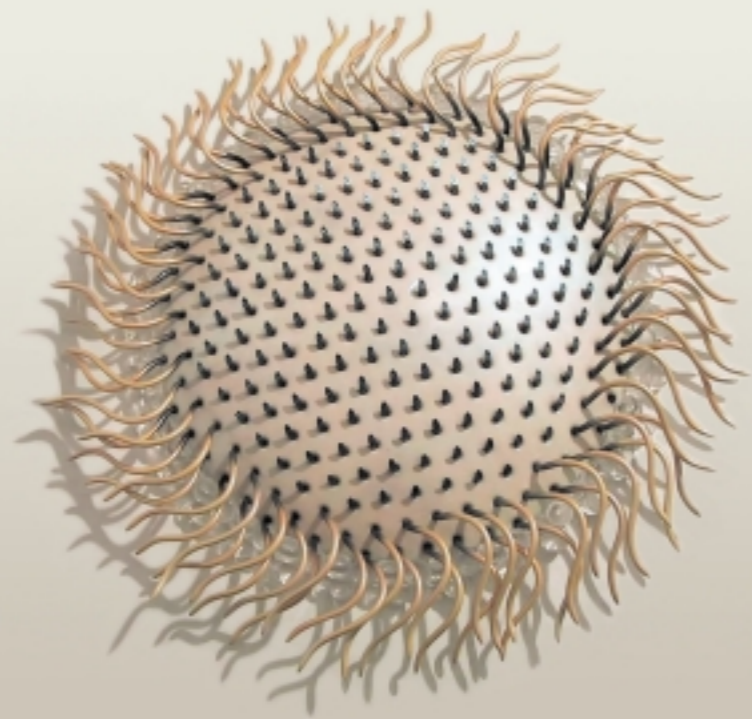
גלאי תנועה בתוך מציאות מדומה המגיבה לנוכחותו של המבקר בדומה לביקור באתר ברשת. זוהי מציאות של מורכבות סימביוטית המציעה אסתטיקה של מחפריים, טרנספורמציות של חומרים, וביטויים של התערבות בתהליכים טבעיים. גוף-מכונה הוא האובייקט בתנועה, והוא משמש מקור ההתרחשות והסיבה לגרוי המבט. אליו מגיב האובייקט האנושי-פיסולי, המאופיין בסטטיות מחשבתית ונושא משמעויות הומניות ומיניות של הבלתי מודע והבלתי נודע. אדישותו המנטלית של הגוף הנערי מופנמת בתוך האיכות החומרית. הוא נראה כמוצר צריכה מזמין, שבו החומר מדגיש את הארוטיות. הוא בעל מרקם פורצלני מעוצב והוא מהווה עדות לשינויים ותמורות שאינם טבעיים במיוחד. ניתן למצוא בו ניכור בין האנושי לבין המלאכותי, ההופך את מיניותו למופשטת, בטלה, כזו שאיננה תוצר של הטבעי, שמסמנת את הגישה המודרנית לארוטיקה. זהו מפגש בין הטבעי והאי-רציונלי לבין היבטים פסיכו-מכאניים של העולם המודרני.

אלי גור אריה מעמיד נרטיב פיסולי במסירה מתומצתת של משמעויות אסתטיות. הוא עושה זאת באמצעות מרכיב רעיוני שאינו מסומן כצורה של מציאות, אלא על ידי עולם דימויים פנטסטי קוהרנטי, המתחבר למאגרים ולסימנים תרבותיים שלקוחים ממצואות קולנועית וספרותית. נבדלותה של שפת הדימויים מחומריות מזוהה ומיידית מאפשרת הרחבה של מרחב הקריאה שהוא מעבר לגבולות המוכר. מרחב זה מעלה סוגיות של מוסר, כמו גם של אתיקה חברתית וציבורית. הדמות האנושית הפכה לאמצעי המתעצב לצורה חדשה שהיא תולדה של החלום החברתי הבורגני. לעומתה, המכונה היא דינמית ומזינה את כוח ההשראה היצירתי כביטוי לעידן טכנולוגי ממוכן. התרבות הפופולרית ממריצה את העולם המכאני, מאמצת מכאניקה פוטוריסטית ועתיד אוטומטי, והיא מספקת מוצרים ואובייקטים המעודדים את העיסוק המתמשך בנושא. העתיד טומן בחובו אפיונים של הנדסה גנטית המתיימרת לייצר גוף אנושי שאינו מולד. וכעת, כאשר יצור אל-מיני אפשרי, העולם אינו משקף עוד את הדימוי העצמי האנושי ואינו מותאם עוד לממדיו. החלום החקלאי הוא מכאני ונטול רומנטיקה.

ינואר 2001







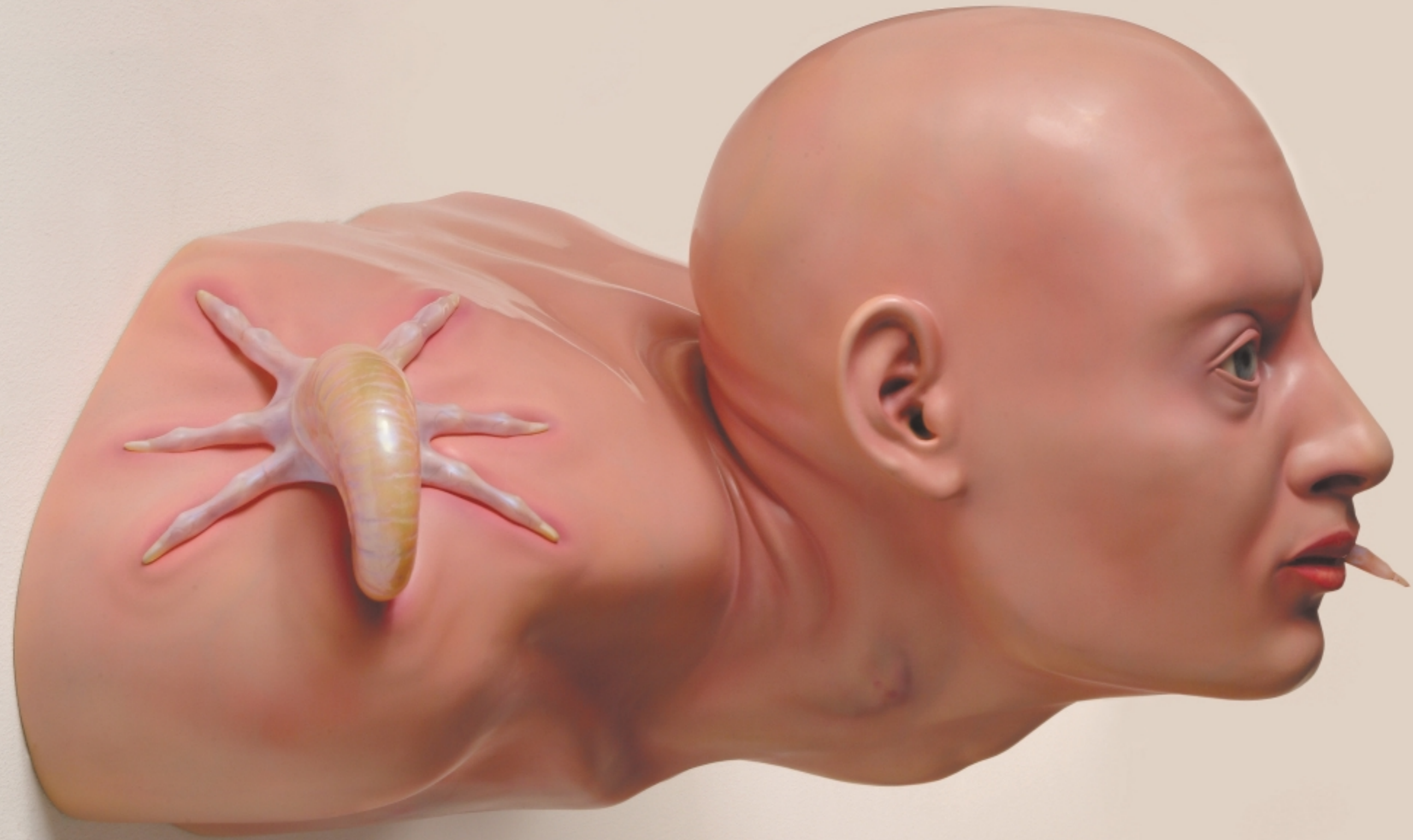














Such Stuff as Credit Cards are Made of Diana Dallal

Not by choice, but out of the myriad of loaded and erupting situations of existence, emerges another view into our daily, regular and well arranged routine. Like lifting off for another planet, like diving, we are forced to merge fact and fiction to generate our ability to perceive, to absorb. An atmosphere reminiscent of images of fauna, neither sculpture nor relief, only partially recognizable, with a strange presence of unfamiliar form and loaded with premonition. A bent shark hanging on the wall, a starfish shedding its skin and revealing its surface, living in its colorful slime, soft and oozing as if throbbing. A leg-less duck, rigged to a pair of buoys on the wall, hanging free, swinging weightless and limp. A frog on its back, lying on a platter, laced with ice-cubes, like a frozen dish, its intestines resembling a human brain, preserved in cotton as an implant, bridging worlds. A laboratory cloning, a cross between an eel and human teeth, in an aggressive wide-open mouth with a blood sucking leech as one of its parts. And yet another conception, a shark-like creature on metal poles, introverted, its body bent, embryonic, frigid; restrained motion, contained body. There, between reality and fantasy, the primal instinct assists in the search for the familiar to regain reality. The shining, brilliantly polished surface of these images, combined with great sculptural capabilities, create the high-tech look of a computer creation. The precision of the final image seems to fool us: these creatures are reality.

Prior to being an informative and meaningful tool, artistic creation produces emotional quality from formal quality. Its power lays in seduction, in emotional stimulation and the arousal of a desire to feel its materiality in spite of the repulsion from its loaded, intense content. Eli Gur Arie's artwork creates a concealed, implicit seduction. The effects of his work, its splinters, penetrate the surface like internal streams. They are channeled to subjective receptacles, facial expressions, restrained signs of masked, ambivalent involvement. The seduction is expressed in the tension between the work and the beholder, its force in the contrast between attraction and repulsion, between shiny surface and unpolished content, between realistic space and fictional object, between the familiar and the bizarre, the inconceivable.

The treatment of the fictional fabric and the physical matter is through a transformative process of conscious intervention in organic, natural processes. The unnatural appearance of the image is created by gestures without parallel in nature, by combining parts with the object's body. The combination of animal limbs, objects and human parts in the frog metaphor provokes formal qualities and seeks in particular to arouse interior strata, to amplify and exemplify sensitivity. The associations are carefully chosen. They are devoid of syntactical hesitation, creating something exiting and convincing enough, although inexistent in reality, to stretch the boundaries of human imagery. The nestling on the floor, barely touching the ground, has a tortured stance. The texture of its skin reflects its vulnerability and the feeling of repulsion from its posture, its fall. The treatment perpetuates the exhaustive action and the completeness of tension of each position and composition, realistic or imaginary, so as to breathe life into the image and to create, beyond a transition to emotional simulation, inner attention and individual thought. Beyond the aesthetic reality of the image, the act accompanying each object places us in the twilight of sensuousness and decadence, between the extremes of an enchanted world, enigmatic and intriguing on the one hand and the demanding contexts of imagery on the other hand. Cloning and mating, bending, ripping apart and healing of limbs; representations of impotent images, displayed naked, inherently vulnerable and of unreal, dreamlike qualities, portent of a morbid universe, senseless chaos, devoid of comforting rationality.

An object, as we have already noted, with the hi-tech look of a technological product, a computer object. The correlation between the exhibits and between computer created images is not meant to perpetuate the latter's superiority in contrast to human faculty. It acknowledges the new possibilities opened to the world of art by the new medium. Technology, through the electronic media, created repositories of visual imagery and brought about a complex, loaded reality. Sculptural art materializes these qualities, making them an integral part of its substance and of the complexity of its images. The virtual elements of sculpture express the bridging of creative, artistic, technologic and humanistic processes. Their interdependencies build relations, which enable the crossing of borders to gain broader insights into the perception of human existence.

Gur-Arie's work resides in the realm of fiction and imagery of visual culture. Its formal language draws its materials from the current agenda, in a context of introvert and not always comprehensible visual conventions. His syntax creates new and charged images of present day origin.

Beyond aesthetics of expression and its inherent content, Eli Gur Arie concentrates on the material aspects of his art: sculpturing the substance, exploring its limits and examining its qualities. We observe an ongoing process of change, involving folding, peeling, crossbreeding, combining and dissecting its elements, aware of its temporality. The significance of the sculptural experience are not confined to polishing the surface, creating luster, producing decorations, enhancing external form but relating to the essence of matter. Such an occupation is a modern experience, occurring in the framework of social behavior. Plastic substance instead of living matter. The synthetic, industrial element bearing the bait, which preserves an experience of ongoing stimulation, much like the texture of a shiny sex accessory, smooth and inviting. Like a seduction between attraction and repulsion. Like the peeling starfish and the orange peels. This plasticity recreating again and again an illusion of unfulfilled experience, arousing senses of continuous consummation, of longing after an elusive dream. The seductive factor is built into the structure at inception, while planning the creation. It serves to form the identity of the individual, manipulating its inclinations and serving as a monitor to control the marketing goals of the consumer revolution. The seduction mechanism, which erodes social patterns, conceals a basically depressing process, aggressive and offensive. This notion is supported by the more communicative aspects in the exhibition – the interrelation of material sculptured to express elements of seduction and sensuality and of the object's violent contents.

October-November 1999

החומר ממנו עשויים כרטיסי אשראי דיאנה דלל

לא מתוך בחירה, אלא מתוך אלפי מצבים במציאות עמוסה ומתפרצת חודר המראה האחר אל יומיום שגור, מובן, מתוכנן ומוכר. כמו להמריא אל כוכב אחר, כמו לצלול, אנו נאלצים לחבר בין מציאות לדמיון על מנת לחולל את יכולתנו להכיר, לספוג. סביבה של דימויים הלקוחים מעולם החי, בין פיסול לתבליט, ניתנים רק לזיהוי חלקי; נוכחותם זרה, תבניתם מזרה, משמעותם טעונה. כריש מכופף תלוי על קיר, כוכב-ים מתקלף חושף "עור", חי בצבעוניותו ובחלקלקותו, רך, נראה כפועם. ברווז חסר רגליים קשור לזוג מצופים מודבקים אל הקיר, תלוי בחופשיות, מתנדנד רפה וחסר משקל. הצפרדע שוכבת על גבה על מצע כצלחת, מוקפת קוביות קרח, נראית כתבשיל קפוא, בטנה ספק חושפת את קרביה ספק משמשת מיכל לשימור מוח-אדם מרופד בצמר גפן, כמו שתל, איחוי בין עולמות. הכלאת מעבדה גנטית, שילוב בין דג צלופח לבין שיני אדם בפה פעור תוקף, שתולעת מוצצת דם היא חלק אורגני ממבנהו. ועוד: ספק כריש, מונח על מוטות ברזל, גופו מקופל פנימה, מכונס, עוברי, תנועה נבלמת, גוף מאופק. במקום הזה, שבין מציאות לבדיה, מסייע האינסטינקט הראשוני של גיטוש אחר המוכר להתקרב שוב למציאות ולגעת בה. השילוב בין יכולת פיסולית גבוהה לפני השטח הנוצצים, המלוטשים והמבריקים של דימויים אלה יוצר מראה שהוא יציר טכנולוגי, בדומה לאובייקט מחשב. דומה שהדיוק של הדימוי המוגמר מתעתע בנו: יצורים אלה אכן קיימים.

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

לפני היותה כלי אינפורמטיבי ותוכני, ביכולתה של היצירה האמנותית לבנות איכות רגשית באמצעות איכות צורנית. כוחה בפיתוי שבה, בגרוי האמוציות וברצון שהיא מעוררת למשש את חומריותה על אף הדחייה מתכניה הטעונים והבוטים. עבודתו של אלי גור אריה מייצרת פיתוי סמוי, מופנם. השפעתה של היצירה, רסיסיה, מחלחלים אל מתחת לפני השטח כזרמים פנימיים. הם מתועלים לכלי קיבול סובייקטיביים, להבעות פנים, סימנים מאופקים למעורבות אמביוולנטית, מוסווית. הפיתוי מנוסח במתח שבין היצירה לבין המתבונן, וכוחו בניגוד שבין משיכה לדחייה, בין פני שטח נוצצים לבין תוכן מחוספס, בין חלל מציאותי לאובייקט בדיוני, בין המוכר לביזרי והבלתי נתפס.

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

הטיפול במרקם הדימוי ובחומריות הפיזית נעשה בתהליך טרנספורמטיבי של התערבות מחושבת בתהליכים אורגניים טבעיים. המראה הלא טבעי של הדימוי נבנה באמצעות מחוות שאין להן מקבילה בטבע, דרך חיבור של חלקים לגוף האובייקט המוצג. בדימוי הצפרדע, החיבור בין אלמנטים מן החי ומן הדומם לבין איברים אנושיים מגרה איכויות צורניות ובעיקר מבקש לעורר רבדים פנימיים, להמחיש ולחדד רגישויות. בחירת הצירופים היא קפדנית, ואינה מהססת לברוא תחביר, ליצור דבר-מה סוער שאינו קיים במציאות והוא משכנע דיו למתיחת גבולותיו האנושיים של הדימוי. הגוזל מונח על הרצפה, נוגע אך בנקודות בודדות במשטח, תנועת גופו מיוסרת, טקסטורת עורו ממחישה את הפגיעות ואת תחושת הרתיעה מתנוחתו, מנפילתו. הטיפול מנציח פעולת מיצוי ו"סחיטה" של המתח בכל צירוף ותנוחה, ריאליסטיים או בדיוניים, על מנת להפיח חיים בדימוי וליצור, מעבר לגרוי האמוציות, יכולת חשיבה והקשבה פנימית אישית. מעבר למציאות האסתטית של הדימוי, האקט המלווה כל אובייקט ממקם אותנו באזורים האפורים שבין חושניות לדקדנטיות, בין הקצוות של עולם קסום, אניגמטי, מסקרן וחושני וההקשרים התובעניים שבהם ממוקם הדימוי. הכלאה, איחוי, תלישה, קיפול והחסרה של חלקי גוף; ייצוגים של דימויים חסרי אונים, חשופים, מוצגים לראווה, המקפלים בתוכם פגיעות ונוגעים באיכויות לא מציאותיות של חלום, אולי אסון, של עולם מורבידי, כאוטי, חסר היגיון מנחם.

כאמור, אובייקט הנראה כמוצר טכנולוגי, היי-טקי, אובייקט מחשב. הזיקה בין היצירה המוצגת לבין דימויים שנעשו במחשב אינה באה להנציח את עליונותו של האחרון לעומת יכולות בן האנוש. היא באה להכיר באפשרויות החדשות שמציע המדיום לעולם האמנות. הטכנולוגיה, דרך המדיה האלקטרונית, ייצרה מאגרי דימויים חזותיים והולידה מציאות מורכבת ועמוסה. היצירה הפיסולית מגלמת איכויות אלה ועושה אותן חלק בלתי נפרד מחומריה וממורכבות דימוייה. הווירטואלי המוכל בתוך הפיסולי הוא ביטוי לגישור בין תהליכים יצירתיים אמנותיים, טכנולוגיים ואנושיים. הזיקה ביניהם בונה יחסי גומלין המאפשרים חציית גבולות לשם השגת תובנות רחבות יותר באשר לתפיסת ההוויה האנושית.

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

יצירתו של גור אריה מתקיימת בתחום שבין ספרות בדיונית לבין דימויים השאובים מן התרבות החזותית, בתוך שפה צורנית השואבת את חומריה מסדר היום העכשווי, מסביבה המאופיינת בשגרה חזותית מופנמת ולא בהכרח תמיד מובנת. התחביר יוצר דימויים חדשים וטעונים מתוך העכשווי.

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

מעבר לאסתטיקה של הדימוי ומעבר לתכנים המובלעים בו, גור אריה מתמקד ביצירתו האמנותית בחומר: פיסול בחומר, מתיחת גבולותיו ובחינת איכויותיו. אנו עדים לתהליך שינוי החומר, הכרוך בפעולות של קיפול, גילוף, הכלאה, פירוק וחיבור מרכיביו תוך מודעות לזמניותו. ערכיה של החוויה הפיסולית אינם מוגבלים למירוק פני השטח, ליצירת הנוצץ, בניית "הקישוטי" וטיפוח הצורני והחיצוני, אלא מתייחסים למהותו של החומר. עיסוק זה הוא חוויה מודרנית, המתקיימת בתוך הקשרים של דפוסי התנהגות חברתיים. החומר הפלסטי כתחליף לחומר החי. המרכיב התעשייתי הסינתטי צופן בחובו פתיון המשמר חווית גרוי מתמשכת, כמו מרקמו של אביזר-מין מבריק, חלק ומזמין. כמו פיתוי שבין משיכה לרתיעה. בדומה לכוכב-הים המתקלף ולקליפת הקלמנטינה. זו פלסטיות שמייצרת שוב ושוב אשליה של חוויה בלתי מסופקת, מלהיבה יצרים של צרכנות מתמשכת, כמיהה למימושו של חלום חמקמק. האלמנט המפתה מובנה בתוך המרכיבים עוד בשלב הרעיוני, בשלב תכנון היצירה. הוא משמש כלי לעיצוב זהותו של היחיד, מתמרן את נטיותיו, כלי שליטה למימוש יעדיה השיווקיים של המהפכה הצרכנית. מנגנון הפיתוי, השוחק תבניות חברתיות, מסווה מהלך שהוא מדכא ביסודו, תוקפני ואלים. תפיסה זו נתמכת על ידי המשמעויות הנגישות יותר של העבודות בתערוכה - הזיקה בין הפיסול בחומר שמגלם אלמנטים של פיתוי ומיניות לבין התכנים האלימים של האובייקט.

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

אוקטובר-נובמבר 1999

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

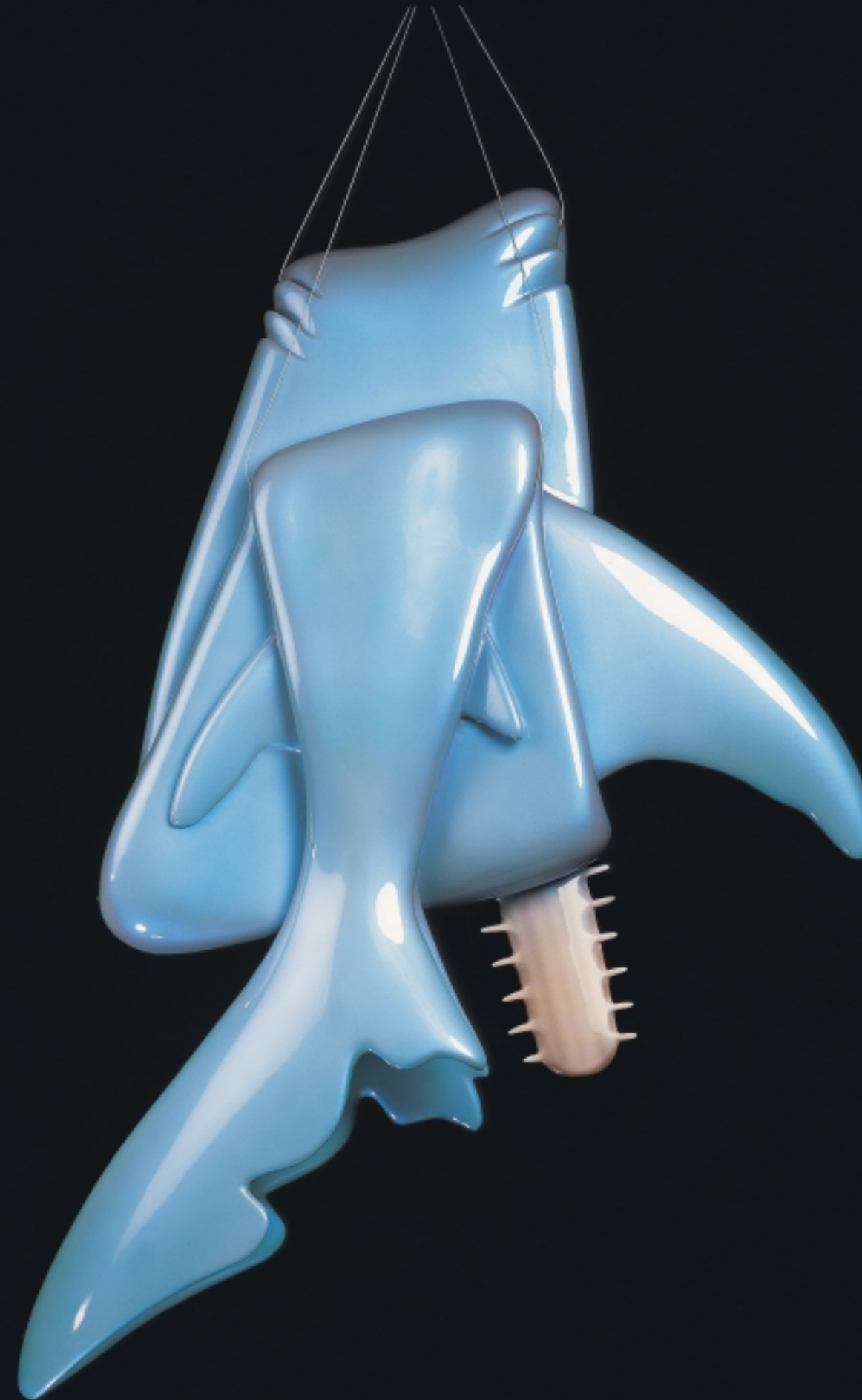
חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום

חומרי גלם למחשבים: פלסטיק, מתכת, זכוכית, חשמל, מים, אוויר, אש, ארץ, עץ, פחמן, מימן, חמצן, חום, קול, אור, חשמל, אטום, מולקולה, תא, ציבור, מדינה, ארץ, יבשת, כוכב, גלקסיה, היקום











eli gur arie

Born in Israel, 1964.

1986-1987 Studied at the School, Beit Berl College, Israel.

Lives and works in Tel Aviv.

Solo Exhibitions

- 2001 **Agriculturaldreams.com**, Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, Israel
- 1999 **Such Stuff as Credit Cards are Made of**, Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, Israel
- 1988 Bograshov Gallery, Tel Aviv, Israel

Selected Group Exhibitions

- 2003 **A Matter of Taste**, Israel Museum, Jerusalem, Israel
- 2002 **Artists of the Ideal - Nuovo Classicismo**, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona, Italy (Cat.)
Clinique, International group exhibition, Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, Israel (Cat.)
Play Boyz, Janco Dada Museum, Ein Hod, Arad Museum, Israel (Cat.)
- 2000 **Bilis 2000 Project**, FRONT, London (Cat.)
Innocence 2000, Hagefen House, Haifa (Cat.)
- 1998 **Earth**, The Israel Museum, Jerusalem, Israel
Bamot - Israeli Art 1948-1998, Vienna Jewish Museum, Vienna (Cat.)
Fantasy, traveling exhibition, Israel
- 1997 **Thin Layer of Car Paint**, Art Focus, Bat Yam Museum, Israel (Cat.)
- 1996 **A Matter of Truth and Terror**, The Municipal Art Gallery, Rehovot, Israel (Cat.)
- 1995 Port Gallery, Tel Aviv, Israel
- 1994 **Through the Lattice**, Art Focus, Tower of David Museum, Jerusalem, Israel
- 1992 **Five Young Israeli Artists**, Artists' Studios, Tel Aviv, Israel (Cat.)
Walking on an Angle, Kalisher School of Art Gallery, Israel
Imagewriting, Janco Dada Museum, Ein Hod, Israel (Cat.)
- 1989 **Floating Chart from Sleeping Town**, Bograshov Gallery, Tel Aviv, Israel
Rega Gallery, Tel Aviv, Israel
- 1988 Rega Gallery, Tel Aviv, Israel
America-Israel Cultural Foundation Scholarship Recipients Exhibition, The Israeli Sculptors and Painters Association, Tel-Aviv, Israel
- 1987 America-Israel Cultural Foundation Scholarship Recipients Exhibition, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel

Awards and Scholarships

- 1987, 1988, 1990 America-Israel Cultural Foundation Scholarship



אלי גור אריה

נולד בישראל, 1964.

1986–1987 לימודים במדרשה, בית הספר לאמנות, מכללת בית-ברל.

מתגורר ועובד בתל-אביב.

תערוכות יחיד

2001	Agriculturaldream.com, גלריה רזנפלד, תל-אביב
1999	Such Stuff as Credit Cards are Made of, גלריה רזנפלד, תל-אביב
1988	גלריה בוגרשוב, תל-אביב

תערוכות קבוצתיות נבחרות

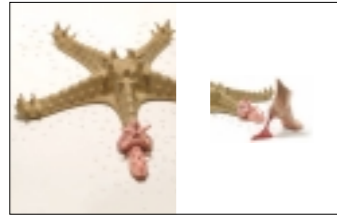
2003	שאלה של טעם, מוזיאון ישראל, ירושלים
2002	אמני האידיאל, קלאסיציזם חדש, המוזיאון לאמנות מודרנית, ורונה, איטליה (קטלוג) קליניק, תערוכה קבוצתית בינלאומית, גלריה רזנפלד, תל-אביב (קטלוג)
	פליי בויז, מוזיאון ינקו דאדא, עין-הוד; מוזיאון ערד (קטלוג)
2000	תום 2000, בית הגפן, חיפה פרויקט Bilis 2000, FRONT, לונדון (קטלוג)
1998	אדמה, מוזיאון ישראל, ירושלים אמנות ישראלית 1948–1998, המוזיאון היהודי בווינה פנטזיה, המוזיאונים העירוניים, תערוכה נודדת, ישראל
1997	”ארט פוקוס”, מוזיאון בת ים
1996	בין אמיתו לאימתו של דבר, גלריה לאמנות, רחובות (קטלוג)
1995	גלריה בנמל, תל-אביב
1994	בין החרכים, ”ארט פוקוס”, מוזיאון מגדל דוד, ירושלים
1992	חמישה אמנים, סדנאות האמנים, תל-אביב הולכת על זווית, גלריית בית הספר לאמנות קלישר, תל-אביב כתבדימוי, מוזיאון ינקו דאדא, עין-הוד (קטלוג)
1989	ערי שינה, גלריה בוגרשוב, תל-אביב גלריה רגע, תל-אביב
1988	גלריה רגע, תל-אביב
1987	תערוכות זוכי מלגות קרן התרבות אמריקה-ישראל, אגודת הציירים והפסלים, תל-אביב תערוכות זוכי מלגות קרן התרבות אמריקה-ישראל, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן

פרסים ומלגות

1990, 1988, 1987 מלגה מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל



Tadpoles (detail), 2003, 200x200x50 cm. (78 3/4x78 3/4x19 5/8 in.)
ראשנים (פרט), 2003, גובה 200x200x50 ס"מ



18
Untitled, 2002-2003, 140x140x30; foot: h. 20 (55 1/8x 55 1/8x11 3/4 in.; foot: h. 7 7/8 in.)
ללא כותרת, 2002-2003, גובה 140x140x30 ס"מ; רגל: גובה 20 ס"מ



20
Untitled (detail), 2002-2003, h. 20 cm. (h. 7 7/8 in.)
ללא כותרת, 2002-2003, גובה 20 ס"מ

21
Seismic, 2002, 100x40x90 cm. (39 3/8x15 3/4x 35 3/8 in.)
ללא כותרת, 2002, גובה 100x40x90 ס"מ



22
1000 c.c. of chain food restarting foam, 2003, 130x140x50 cm. (51 1/4x55 1/8x19 5/8 in.)
1,000 סמ"ק קצף להחנתה מחדש של שרשרת מזון, 2003, גובה 130x140x50 ס"מ



24
Untitled, 2003, 60x45x25 cm. (23 5/8x17 3/4x9 3/4 in.)
ללא כותרת, 2003, גובה 60x45x25 ס"מ



26
Untitled, 2002, 15x75x50 cm. (5 7/8x29 1/2x19 5/8 in.)
ללא כותרת, 2002, גובה 15x75x50 ס"מ



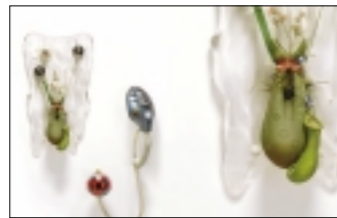
28
The Old Runway, 2002, 275x140x90 cm. (108 1/4x55 1/8x35 3/8 in.)
מסלול ההמראה הישן, 2002, גובה 275x140x90 ס"מ



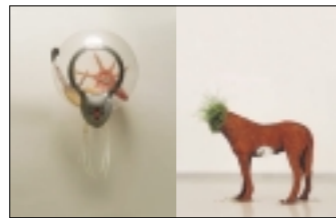
30
Untitled, 1999-2003, 120x120x30 cm. (47 1/4x47 1/4x11 3/4 in.)
ללא כותרת, 1999-2003, גובה 120x120x30 ס"מ



32
Monitored Feeding Station, 2002-2003, h. 50 cm. (19 5/8 in.)
תחנת האכלה מונטרת, 2002-2003, גובה 50 ס"מ



34
Arctic Spring, 2003, 120x100 cm. (47 1/4x39 3/8 in.)
אביב ארקטי, 2003, גובה 120x100 ס"מ



36
Aquarium, 2003, 50x35x15 cm. (19 5/8x13 3/4x19 5/8 in.)
אקווריום, 2003, גובה 50x35x15 ס"מ

37
Untitled, 2003, 60x20x60 cm. (23 5/8x7 7/8x 23 5/8 in.)
ללא כותרת, 2003, גובה 60x20x60 ס"מ



38
Disposable Incubator, 2003, h. 80 cm., dia. 50 cm. (31 1/2 in.)
מדגרה חד-פעמית, 2003, גובה 80 ס"מ, קוטר 50 ס"מ



40
Tadpoles, 2003, 200x200x50 cm. (78 3/4x78 3/4x19 5/8 in.)
ראשנים, 2003, גובה 200x200x50 ס"מ



46
agriculturaldreams.com, 1994-2001, h. 145 cm. (57 1/8 in.)
agriculturaldreams.com, 1994-2001, גובה 145 ס"מ



48
Untitled, 2001, 90x45x25 cm. (35 3/8x17 5/8x9 3/4 in.)
ללא כותרת, 2001, גובה 90x45x25 ס"מ



50
Untitled, 2000, dia. 160 cm. (63 in.)
ללא כותרת, 2000, קוטר 160 ס"מ

51
Shampoo, 1999, h. 60 cm. (23 5/8 in.)
שחפו, 1999, גובה 60 ס"מ



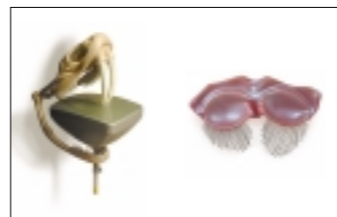
52
The Hair, 2000, h. 60 cm. (23 5/8 in.)
שערה, 2000, גובה 60 ס"מ



54
Magnets, 1994, 60x40 cm. (23 5/8x15 3/4 in.)
מגנטים, 1994, גובה 60x40 ס"מ

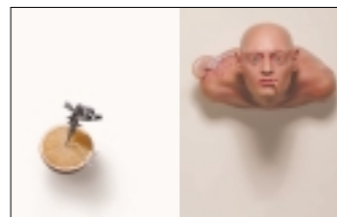


56
The Hand, 1998, h. 60 cm. (23 5/8 in.)
היד, 1998, גובה 60 ס"מ



58
Untitled, 1998-1999, 65x40x40 (25 5/8x 15 3/4x15 3/4 in.)
ללא כותרת, 1998-1999, גובה 65x40x40 ס"מ

59
Eyelashes, 1998-1999, 20x27x12 cm. (7 7/8x10 5/8x4 3/4 in.)
ריסים, 1998-1999, גובה 20x27x12 ס"מ



60
Untitled, 2003, 15x20 cm. (5 7/8 x 7 7/8 in.)
ללא כותרת, 2003, גובה 15x20 ס"מ

61
Untitled, 1994-2002, 45x65x60 cm. (17 3/4x 25 5/8 x 23 5/8 in.)
ללא כותרת, 1994-2000, גובה 45x65x60 ס"מ



62
Untitled, 1994-2002, 45x65x60 cm. (17 3/4x 25 5/8 x 23 5/8 in.)
ללא כותרת, 1994-2000, גובה 45x65x60 ס"מ



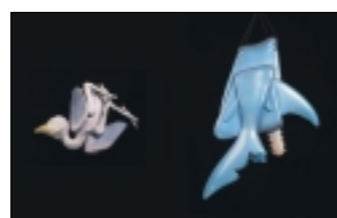
64
The Pearl Diver, 2002, 220x150x150 cm. (86 5/8x59x59 in.)
שולה הפנינים, 2000, גובה 220x150x150 ס"מ



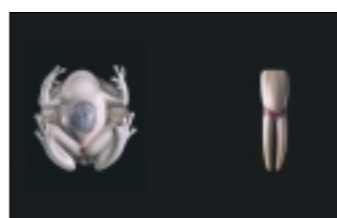
70
Untitled, 1999, 65x50x20 cm. (25 5/8x19 5/8x7 7/8 in.)
ללא כותרת, 1999, גובה 65x50x20 ס"מ



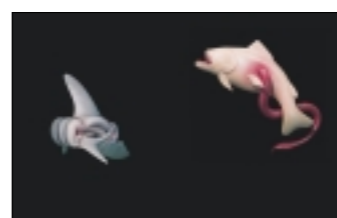
71
Untitled, 1999, h. 110 cm. (43 1/4 in.)
ללא כותרת, 1999, גובה 110 ס"מ



72
Untitled, 1999, 50x40x15 cm. (19 5/8x19 5/8x5 7/8 in.)
ללא כותרת, 1999, גובה 50x40x15 ס"מ

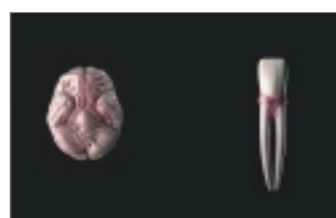


73
Incisor Tooth, 1998-1999, h. 25 cm. (9 3/4 in.)
שן חותכת, 1998-1999, גובה 25 ס"מ



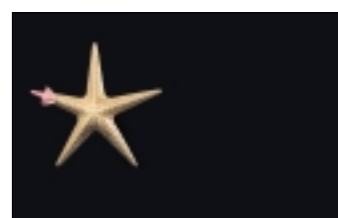
74
Untitled, 1999, 100x40 cm. (39 3/8x15 3/4 in.)
ללא כותרת, 1999, גובה 100x40 ס"מ

75
Untitled, 1999, h. 70 cm. (27 5/8 in.)
ללא כותרת, 1999, גובה 70 ס"מ



76
Untitled, 1999, 15x13x10 cm. (5 7/8x5 1/8x4 in.)
ללא כותרת, 1999, גובה 15x13x10 ס"מ

77
Incisor Tooth, 1998-1999, h. 30 cm. (11 3/4 in.)
שן חותכת, 1998-1999, גובה 30 ס"מ



78
Untitled, 1999, h. 60 cm. (23 5/8 in.)
ללא כותרת, 1999, גובה 60 ס"מ

All works are sculpted and cast in polymeric materials.
כל העבודות מגולפות ויצוקות מחומרים פולימריים.

אלי גור אריה
יישומים אזרחיים
מזיאון הרצליה לאמנות
אוצר: דורון רבינא

מזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herziya Museum of Contemporary Art

נובמבר 2000
מנהלת ואוצרת ראשית: דליה לוי



עיצוב קטלוג: סטודיו עינהר
צילום עבודות: מנחם רייס
טקסטים: דורון רבינא, דיאנה דלל
עריכת טקסט: עינת עדי, תמליל שגב בע"מ (עמ' ...)
תרגום לאנגלית: ריצ'רד פראנץ (עמ' ...),
דריה קסובסקי (עמ' ...)
עריכה אנגלית: עינת עדי
לוחות, הדפסה וכריכה: אופסט קל בע"מ

תודות:
צקי רוזנפלד ודיאנה דלל מגלריה רוזנפלד
עודד חלף
רונית, זהר ואילה

מסת"ב 965-90609-0-4



