

מטמורפוזות

דורית לויטה הרטן

באותנטיות של היצירה המקומית. נדמה שבשלב מוקדם למדי התחוורה לו התפישה המוטעית לגבי ערכה האוניברסלי של האמנות (ובהקשר זה אני מבחינה בין אמנות לוויוזאליה, שהיא אכן אוניברסלית), ולפיכך נזקק להקשר שונה, שמתקיימת בו אכן אותה אוניברסליות. הקשר זה נמצא בתחום האסתטיקה של עולם הפרסום. (אני מתייחסת כאן לאותה אסתטיקה, שניסח התיאורטיקן והקולנוען הרוסי, סרגיי אייזנשטיין [Eisenstein], כאשר דיבר על הקולנוע כ"מונטאז' של אטרקציות", הגדרה הלוכדת את מהותה של אסתטיקת הפרסום).² פרסום הוא אכן תופעה אוניברסלית של ממש, משום שהוא מכוון למכנה המשותף של התשוקות האנושיות. בניגוד לאמנות, הזקוקה להקשר מקומי על מנת לכלכל את הישגיה ולציין את איכותה האותנטית, אסתטיקת הפרסום מתעלמת מן הלוקליות, שהיא, עבורה, בבחינת גזר דין מוות. האוניברסליות בדמות אסתטיקה פרסומית מסחרית היא אוצר חבוי, אפשרות לקריאת האמנות כנגד הזרם. זוהי האסטרטגיה העושה את עבודותיו של גור אריה למה שהן: מושלמות ברמת הביצוע, מלוטשות ונוצצות, עד כי הן מעבירות אותה תחושה של נוכחות המאזין [uncanny]. הן הופכות על פיה את ההבטחה שמגלמת בחובה הפרסומת, קרי – אוטופיה, ואוצרות חזון דיסטופי, הבא לידי מימוש בתיווכן של הבטחות כוזבות ומספק הקשר לעבודותיו.

אולם גור אריה אינו מסתפק בכך והולך צעד נוסף קדימה במימוש האסתטיקה המוניטרית של כלכלת השוק. לא זו בלבד שהוא משתמש בכוח הפיתוי של עולם הפרסום, כלומר באסתטיקה מסחרית, הוא אף מציב את ההקשר של אסתטיקה זו בעתיד. במילים אחרות, הוא לוקח סיכון כפול ומכניס את העבודות לתחום המדע הדמיוני,³ הסובל, למרבה הצער, ממעמד ירוד במדרג הסוגות הספרותיות ומבעיה של תדמית. אותו עתיד, המוצג כטקסט מדע דמיוני, הוא לא רק בלתי מהימן, אלא אף גובה מחיר מן ההווה; זהו עתיד המבצע מהלך של סחיטה, במובן זה שהוא מצביע על מה שצריך היה להיעשות כדי למנוע אסון, כמו יועץ קפוצ' שפתיים. נדמה לי שדי באסטרטגיה כפולה

עבודותיו של אלי גור אריה הופיעו בשדה האמנות הישראלית בשלהי שנות ה-80 של המאה ה-20, לכאורה משום מקום תרבותי וכנגד כל הסיכויים, מנקודת ראותה של הסצנה המקומית, והיא קיבלה אותן בנימה של חשד. הן סימלו את כל מה שהטעם ההגמוני המקומי נרתע ממנו, ואף לא עמדו במפרט התכונות המיוחסות ל"אמנות טובה" בעולם התרבות הישראלי. אז – ולמרבה הצער, גם עתה – טעם טוב, בכל הנוגע לאמנות גבוהה, התאפיין באיננות מסוימת, ברפלקס ה-"noli me tangere" (ובהשאלה, ברפלקס של התרחקות). וזאת, לדעתי, בשל הנטייה הסקופופובית, העוברת כחוט השני בדנ"א התרבותי המקומי; איכות שרועי צ'יקי ארד היטיב לנסחה באמצעות הכינוי "המוחלש", במאמר שהתפרסם ב-2009 בכתב העת המקוון.¹ ארד אבחן סימפטום כללי של קיפאון, קהות חושים או ערפול, המתפרש גם כטעם טוב. במילים מעודנות פחות, המטפורה ההולמת בהקשר זה תהיה מטרונית במצב לאֶה, בנמנום של אמצע היום.

יש לי סימפטיה גדולה לאופן שבו מתייג ארד את האמנות הישראלית, אך אינני בטוחה שהתואר "מוחלש" (במובן של אסתטיקה מאופקת) אכן מכסה את כל קשת היצירה התרבותית החזותית בישראל. ארד מניח מראש מאפיין, שהוא מלביש אותו על תרבות חזותית נתונה. אך למעשה, יש לקרוא תיגר על אותה תרבות חזותית עצמה. אין בדברים אלו משום שיפוט ערכי, אלא רק טענה כי בהקשר זה, יש להציב את האמנות החזותית תחת הקטגוריה "תרבות" במרכאות כפולות, כלומר – דבר שהוא תמיד שאול. אין זה פלא שדמויות החיקוי וההערצה של האמנות הישראלית לא באו מכאן, שכן המקום לא יכול לייצר מודלים שכאלה.

גור אריה מצדו מעולם לא ציית לטעם זה, והמורפולוגיה של אמנותו מעידה, כי אף לא האמין

2 Sergei Eisenstein, "The Montage of Attractions" (1923), trans. Richard Taylor and William Powell, in Richard Taylor (ed.), The Eisenstein Reader (London: British Film Institute, 1998), p. 30
3 בעברית נהוג לתרגם את שם הסוגה science fiction ל"מדע בדיוני", אך המושג "בדיון" מדיף ריח רע, כמעט שלילי, ולכן אני אישית מעדיפה את השם "מדע דמיוני", שהוא נטול אסוציאציות לא נעימות, וקרוב יותר למשמעותו המקורית של המונח באנגלית.

1 רועי צ'יקי ארד, "על המוחלש באמנות ישראלית חדשה: סקירה אינטואיטיבית", : , (אוגוסט 2009), <http://maarav.org.il/archive/?author=162>; המאמר נכתב במקור למגזין האמנות גיליון 0.5, הוצאת כתב-העת (עורכים: רועי צ'יקי ארד ויהושע סימון) (ספטמבר 2009).



זו – שימוש באסתטיקה מסוג מסוים והכנסתה להקשר העתידי של המדע הדמיוני – כדי לעורר את תחושת האי נחת, שהקשתה על הטעם המקומי לקבל את אמנותו של גור אריה.

אולם זיקתה של האמנות לסוגת המדע הדמיוני איננה תופעה חדשה. המודרניזם, הנחשב לסגנון מובהק של המאה ה-20, מכון במוצהר לעבר העתיד. ערכה הסימבולי והמוניטרי של האמנות טמון בעתיד. לשני שדות תרבותיים אלה יש עוד הרבה מן המשותף: אם לוקחים בחשבון שמטרתו העיקרית של המדע הדמיוני היא להציג דבר חדש – "נובום" [novum] – לצורך "הזרה קוגניטיבית", אם להשתמש במילותיו של דרקו סובין [Suvin], הרי זה בדיוק מה שעושה גם אמנות (טובה).⁴ המציאות בשני התחומים נתקלת בפקפוק ובחשד, ולצופה/קורא מוצעת נקודת מבט חדשה, המשבשת את התפישה המוסכמת. כדוגמה להזרה קוגניטיבית מעין זו חשבו על ציורו הידוע של הנס הולביין [Holbein], (1533). העיוות, האנמורפוזא [anamorphosis] בחלקו התחתון של הציור – כתם המצביע על האפשרות לתפוש את המציאות באופן שונה – עשוי להמחיש את נוכחותה של "הזרה קוגניטיבית", כפי שהגדיר זאת סובין.

כעת ברצוני לבחון לעומק את יחסיה של האמנות עם העתיד, הנתפשים כאנמורפוזא מטפורית ביחס לשדה המדע הדמיוני. בשני התחומים העתיד נתפש כפוטנציאל

יותר מאשר כגורם זמני. קרי, בשני התחומים העתיד נמצא בקריסה מתמדת אל תוך ההווה. היטיב לתאר קריסה זו הסופר ג'יימס גרהאם באלארד [Ballard] במבוא למהדורה הצרפתית של ספרו Crash: "ילדינו אינם צריכים לפחד מהמכונות על הכבישים המהירים של המחר, כי אם מן ההנאה שאנו שואבים מחישוב הפרמטרים האלגנטיים ביותר של מותם". באלארד רואה בעתיד חלום פסיכופתי, תרחיש אחד מני רבים. "אחת ההשלכות היא שהקדימות של הדמיון על פני הממשי מתהפכת. 'הבדיון כבר קיים. משימת הסופר היא לבדות את המציאות'".⁵

זהו סוג המציאות המומצאת המתגלה לעינינו בעבודותיו של אלי גור אריה, אשר מציגות את קריסת העתיד אל תוך ההווה באופן מעוות. העתיד מוכחש, ובמקביל הוא מורחב כמצב בהווה. הוא מציין זמן שצמתי הטמפורליים הם נטולי רלוונטיות, ועם זאת, אין כמעט שום אינדיקציה בעבודות לנרקיסים המאפיין סוגי הווה נטולי עתיד מעין אלו. עבודתו של גור אריה היא סיפור מוסר יותר מאשר תרגיל בנרקיסים. בהקשר זה בל נשכח, ששורשיו של מיתוס העתיד נטועים בקפיטליזם המודרני, באמונה בקדמה המעניקה לאידיאולוגיה שלו מסגרת חדשה. הפילוסוף האיטלקי, פרנקו "ביפו" ברארדי [Berardi], בספרו After the Future, מאפיין את העתיד כהמצאה היסטורית, הקשורה לעליית הקפיטליזם. בעקבות ברארדי, מוסיף דון נרקומפין [Narkomfin] ומסביר:

"משום כך, עתיד מיוחל זה נדמה כתוצר של ניסיון היסטורי ספציפי. כל שיבוש של ניסיון זה, אם הוא משמעותי או ממושך דיו, מאיים לחתור תחת אוריינטציה עתידנית זו. ממש כשם שהעתיד התהווה מבחינה היסטורית, כך הוא עשוי גם באופן היסטורי".⁶

למיטב ידיעתי, העתיד איננו ממלא, ומעולם לא מילא, תפקיד מרכזי באמנות הפלסטית בישראל. ייתכן שהסיבה



הנס הולביין, 1533

⁴ ג'יי ג'י באלארד, "התמים כפרנואיד", תרגום: לאה שישקו, Darko Suvin, "On the Poetics of the Science Fiction Genre," College English, vol. 34, no. 3 (Dec. 1972), pp. 372-382

⁵ Istvan Csicsery-Ronay Jr., "Futuristic Flu, or, The Revenge of the Future," in George Slusser and Tom Shippey (eds.), Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative (Athens and London: The University of Georgia Press, 1992), p. 28
ראו גם: J.G. Ballard, Crash (New York: Vintage, 1985)
⁶ Dom Narkomfin, "Memories of the Future: After Krzhizhanovskii" (2011), <http://thecharnelhouse.org/2012/08/10/memories-of-the-future>
ראו גם: Franco Bifo Berardi, After the Future (Oakland, CA: AK Press, 2011), p. 18



ג'ון מרטין, The Great Day of His Wrath, 1851–1853

יוכלו האדם והטבע להמציא את עצמם מחדש. זהו סוף עגום הנחזה כהתחלה טובה, ולפיכך הוא מכיל גרעין של אי נחת עמוק ביחס להווה. תחת מסווה של אסתטיקת שוק, הגורמים החתרניים מתכווננים לאופני הישרדות, הנושאים בחובם מוטציות אפשריות, אפשרויות לקיום חלופי, ולפיכך הם אופטימיים מטבעם.

גור אריה איננו מתעניין, אם כן, באפוקליפטי כפוסט־אפוקליפטי. חלק מספרות המדע הדמיוני מתייחס לחברות פוסט־אפוקליפטיות כאל חברות כפריות, לודיטיות כמעט באופיין. בחברות אלו כל מה שעשוי להמיט חורבן – מכונות, מחשבים או אנרגיה אטומית – אסור בתכלית האיסור. סיפורים אלה מצייתים למחזור מובנה של כלכלה אגרית־תעשייתית־אגרית, ובכך מעלים על הדעת הבטחות מקראיות.

התשוקה הפסטורלית מניחה את קיומו של טבע. למעשה, היא ממציאה אותו מחדש כמיטב המסורת ההומבולדטית [Humboldtian]. במילים אחרות, תשוקה זו אינה לוקחת בחשבון אפשרות של היסט פרדיגמטי, קיום המבטל את מושג הטבע וממיר אותו בדבר־מה אחר. כאן טמונים השוני והייחוד של גור אריה. בממלכתו הפוסט־אפוקליפטית הטבע איננו מומצא מחדש; הוא פשוט נגזר. את מקומו תפסו פיסות מציאות, נחלות (לטיפונדיות) של הישרדות, מציאות שהיא מסויטת וחושפנית בעת ובעונה אחת. עבודותיו מציעות קיום היברידי מסוג חדש, קיום שבו מכונות וצורות ביולוגיות יכולות לחיות בצוותא ולתמוך זו בזו, ברוח "וגר זאב עם כבש".

לחזיונות הפוסט־אפוקליפטיים של גור אריה יש מסלול אבולוציוני משל עצמם. ראשיתם בשזירת האסתטיקה המוניטרית (הרוויה באידיאולוגיות ניו־ליברליות) בעבר מיתולוגי, והמשכם במהלך של

לכך היא שבישראל העתיד נשזר בהווה מעצם האידיאולוגיה של המקום, והאמנות החזותית שירתה אידיאולוגיה זו, בידועין או שלא בידועין. "היינו העתיד", כותבת יעל נאמן בספר בשם זה, ומפרטת את הגורמים שהובילו להימצאות של העתיד בהווה. במסגרת מנטלית זו עולות שתי אפשרויות: או שהעתיד יתמוסס אל תוך ההווה ואז לא יהיה עוד צורך בתרחישים עתידיים, או – על פי ההיגיון שביסוד הציונות המשיחית – עדיף להימנע ממנו, משום שהוא מציין סוף, וככזה, יש בו משום טאבו, "איש החול" של כל הסיטמים האפשריים.

לא משנה מה הייתה הסיבה להיעלמות העתיד כנושא, או איזו מידה של אי נחת עורר העתיד עד כי צריך היה להימנע ממנו. היה זה גור אריה שהציג את העתיד כנרטיב והשתמש בו כמטריצה למעשיותיו. עתיד זה ממוסגר כפוסט־אפוקליפטי, ובהקשר זה אני מבחינה בין חזיונות פוסט־אפוקליפטיים לחזיונות דיסטופיים. הראשונים מסמלים אנרכיה, התפרקות מוחלטת של כל המערכות החברתיות, ואילו הדיסטופי יכול להתקיים אך ורק במסגרת סדר נוקשה. בטרם אבחן דקויות אלו, ברצוני להתעכב על הרעיון הכללי של העתיד, כפי שהוא בא לידי ביטוי גם בעבודתו של גור אריה. חזיונות פוסט־אפוקליפטיים הם בעלי כוח משיכה של טבע פרברטי. אם לא כן, מדוע אנו נוהגים לחגוג באובססיות תרחישי קץ מכל סוג ומין בסרטים, באמנות, בספרות, ומצד אחר, מדוע – כפי שטען סלבווי ז'יז'ק [Žižek] – קל לנו לדמיין את קץ העולם יותר מאשר את קץ הקפיטליזם?⁷ האם זוהי משאלת מוות או סוג של יופי, כפי שראינו כבר, למשל, בעבודתו של ג'ון מרטין [Martin], The Great Day of His Wrath (1851–1853). הייתכן שהקרבה המשפחתית בין הקטסטרופי לנשגב מעוררת תגובה דתית הצורמת לבלי נשוא בחוגים חילוניים, או שמא זוהי רשימת הנחיות פרקטית, שמכנינים לעצמם השרדנים ליום הדין, המנוסחת אף היא כקטסטרופה נוחה בארסנל הקץ, האוצר בחובו הבטחה גדולה? ואולי הקץ אינו אלא סוג של בידור? הכמיהה לקטסטרופי היא רק מחצית מהסיפור, מעין מקדמה למה שבאמת מושך אמנים כמו גור אריה מעבר לספקטקל החורבן. זוהי האפשרות לסדר חדש, שבו

7 ב־9 באוקטובר 2011 נשא סלבווי ז'יז'ק נאום בפני מפגיני תנועת Occupy Wall Street ובו אמר, בין השאר: "הביטו בסרטים שאנו צופים בהם כל הזמן. קל לנו לדמיין את קץ העולם – אנדרואיד המשמיד את החיים עלי אדמות וכדומה – אך איננו יכולים לדמיין את קץ הקפיטליזם. אז מה אנחנו עושים כאן?"



אלי גור אריה, (פרט), 2005-1999

לצדפה נושאים ידיים, ועליהן טבעות ולשונות אש. החיבור לסיפור אנדרומדה מציב את התמנון בתפקיד קיטוס, מפלצת הים האימתנית שהוקרבה לה אנדרומדה, בעוד אנדרומדה עצמה מיוצגת, אולי, על ידי טבעת היהלום. מיתוס אנדרומדה הוא מיתוס מוזר. הוא מספר את סיפורה של המלכה קסיופיאה, אשתו של מלך האתיופים, קפאוס, שהתפארה כי בתה אנדרומדה יפה יותר מהנראידות (נימפות הים). כאשר אל הים פוסידון שולח את מפלצת הים להחריב את הממלכה כעונש, הדרך היחידה להיחלץ מן האסון היא באמצעות קשירתה של אנדרומדה לסלע והעלאתה כקורבן על מנת לפייס את פוסידון. אנדרומדה ניצלת הודות לפרסאוס, השוחט את המפלצת ונושא אותה לאישה, לשמחתן של כל הנפשות הפועלות. מכיוון שאנדרומדה היא הקורבן האולטימטיבי, הרי אף שבסופו של דבר היא ניצלת, היא מסמלת גם כסף שמקורו במעשי פולחן. כלומר, יותר מכל דמות מיתולוגית אחרת, היא מייצגת ערך מוסכם. בספרו [Philosophie des Geldes] כותב גיאורג זימל [Simmel]: "הקורבן אינו משתייך בשום צורה ואופן לקטגוריה של מה שאל לו להיות, כפי שהרדידות ותאוות הבצע היו רוצות שנאמין. הקרבה היא לא רק תנאי לערך מסוים, אלא גם תנאי הערך ככזה; בהקשר של התנהלות כלכלית, שהיא ענייננו כאן, זהו לא רק המחיר שיש לשלם על ערכים מבוססים מסוימים, אלא גם המחיר שרק באמצעותו ניתן לבסס ערכים".⁸ אנדרומדה, אותה נסיכה נטולת אישיות, שהיא אפילו לא גיבורת הסיפור המיתולוגי, דמות ארכיטיפית ופסיבית

הסטה, תוך שימוש באותה אסתטיקה כשריד בעבודות הפוסט-אפוקליפטיות. אפשר להבחין בכך כבר בעבודותיו המוקדמות, כגון (1999-2005), שהייתה חלק מן התערוכה "אפרודיזיאק > עושר העמים" (2007, גלריה רוזנפלד, תל אביב), בהשראת ספרו רב ההשפעה של הכלכלן אדם סמית' [Smith] בשם זה, שראה אור ב-1776. ביטא, לראשונה, את יסודות הקפיטליזם המודרני ואת תיאוריית "היד הנעלמה", הגורסת כי המרדף האישי של פרטים בחברה אחר רווח ותועלת, אגוצנטרי ככל שיהיה, מקדם בסופו של דבר, כמו באמצעות יד נעלמה, את טובת הכלל. אמירה זו של סמית' זכתה לפרשנויות נרחבות, והיא אולי "המסתורין הנורא" [mysterium tremendum], כלומר, החוויה הדתית היחידה שהשוק יכול להכיל ולקיים.



אלי גור אריה, , 2005-1999

כשגור אריה מאמץ את שמו של ספר מהפכני זה, הוא איננו עושה זאת כדי להמחיש את אופן פעולתו של הקפיטליזם, אלא כדי להצביע על תהליך של ניוון. , לב המיצב, היא צדפה ענקית, זהה כמעט לזו שנולדה ממנה ונוס בציורו של בוטיצ'לי, אך בתוכה שרוע יצור ספק טבעי, ספק מעשה ידי אדם, על גבי מצע של פנינים. היצור מזכיר תמנון, אך הפיזיונומיה שלו מאזכרת את החלקים הווגינליים בגוף האישה. הוא משתמש בשתי זרועות הציד שלו כדי להזין את (או להיזון מ) טבעת יהלום גדולה המתנוססת בראש הצדפה. שלושה עמודים מסביב

8 Georg Simmel, The Philosophy of Money, trans.: Tom Bottomore and David Frisby (London and New York: Routledge, 2004), p. 89



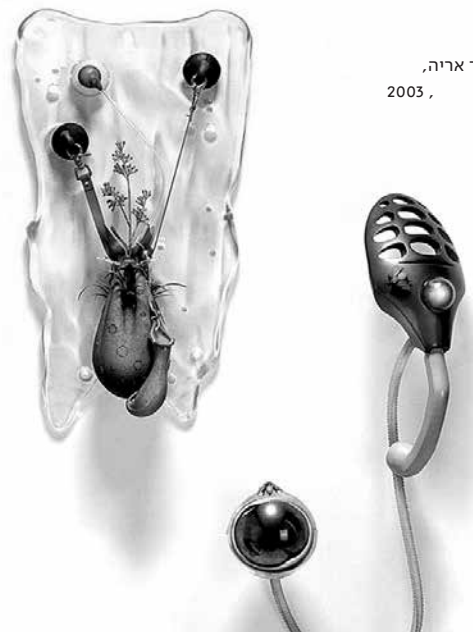
אלי גור אריה, 2003 ,

המפלצת היא שתציל את העולם, והיא הסיכוי האחרון של המין האנושי לשרוד. ככזאת יש להעניק לה את הכבוד הראוי.

במושג "מפלצת" אני מתכוונת לא רק ליצורים החיים בעבודותיו של גור אריה, כגון (2003), אלא גם לטרנסקציות המתקיימות ב מאותה שנה, כלומר לכל קשת התופעות ההיברידיות המכוננות את אופי יצירתו וכוללות גם הכלאה בין אובייקטים דוממים. בקרב הדמויות המפלצתיות שוכן תמיד אלמנט האימה, הנבדל ממרכיב הרוע. מדובר בהבחנה, שטבע פול סנטילי [Santilli],⁹ הנובעת מן התובנה, כי הרוע עדיין ניתן להבנה במסגרת קואורדינטות תרבותיות של המערכת הסימבולית, ולפיכך יכול לסייע לנו בהגדרת הנורמה התרבותית. ואילו לאימה אין מקום באותן מסגרות, משום שהיא איננה מאיימת על דברים בתוך המסגרת, אלא על המסגרת עצמה; מכאן שלאימה אין הגדרה או מקום בקשת הערכים. אם נקבל את ההיגיון של סנטילי, הרי ההיפך מתרבות הוא לא הטבע, אלא האימה, כלומר הלא-טבעי.

אם למפלצת כדמות האיקונית של האימה אין מקום בקטגוריות תרבותיות, פירוש הדבר כי הישות המתקבלת איננה ניתנת לייצוג, אך עדיין נוכחת, בדומה ל-chora של ג'וליה קריסטבה [Kristeva], האלבייתי (או המאויים) [unheimlich] של זיגמונד פרויד [Freud], ה-angst של מרטין היידגר [Heidegger] והיש [il y a] של עמנואל לוינס [Levinas]. המפלצת המשייטת בשולי קטגוריות תרבותיות

של עלמה במצוקה, מסמלת ערך ככזה באמצעות מעמדה האיקוני כקורבן; מעצם היותה פרס על מעשי הגבורה של פרסאוס. וכך, ב"אפרודיזיאק או עושר העמים" מבסס גור אריה את הקשר בין קורבן לבין הון, בין פרקטיקות קפיטליסטיות לבין הערכים האסתטיים שלהן. בהמשך הוא עובר לתחום אחר – סביבות פוסט-אפוקליפטיות, שמתגלמות כתוצר של אותה עבודה מוקדמת, ובהן הוא מעלה את רעיון הזהות ההיברידית כנושא המרכזי ביצירתו. ההיברידיות, כפי שהיא עולה מעבודותיו של גור אריה, היא תחום שבו סתירות חיות בשלום זו עם זו. כבר בתמנון-קייטוס ניכרו שתי פנים של אותה תופעה. התמנון הוא תמיד בעל שני היבטים, לעיתים מנוגדים זה לזה. הוא ספק טבעי, ספק מעשה ידי אדם. מראהו החיצוני מושך ודוחה בעת ובעונה אחת. צורתו מזכירה וגינה, והעובדה שהוא מזין את היהלום או מוזן על ידו, מדגישה את תפישת הווגינה המשוננת [vagina dentate], המסרסת. פני שטחו של התמנון ריריים ובוהקים, כך שאי אפשר לייחס ליצור ערך אחד ויחיד. האם זהו אובייקט [object] או אבג'קט [abjection], כלומר סובייקט של בָּזוּת [abjection]; אורגניזם חי או הֶתֶקֶן ממוכן? שינויי זהות מתמידים אלו מכוננים את האובייקט-אבג'קט כישות ביניים, שבעולם טוב יותר הייתה תואמת את המרחב השלישי הדמיוני, שתיאר התיאורטיקן הומי ק' באבא [Bhabha] כבר לפני יובלות. אך התמנון, כמו קשת היצורים וחפצי האמנות ההיברידיים שנולדו בדמיונו של גור אריה, איננו המושא האידילי של רעיונות פוסט-קולוניאליים. אלו הם יצורים מפלצתיים במהותם, ובהיותם כאלה, הם תובעים מאתנו גישה שונה לתפישת המפלצת, שכן בעבודות אלו



אלי גור אריה, 2003 ,

9 ראו: Paul Santilli, "Culture, Evil, and Horror," American Journal of Economics and Sociology, vol. 66, no. 1: The Challenges of Globalization: Rethinking Nature, Culture, and Freedom (Dec. 2007), pp. 173-194



אלי גור אריה, 2002,

האמנות הגבוהה – חוסר ההלימה בין האמנות המודרנית לרוחניות. לו היו ההיברידים של גור אריה מבהירים כי הם כלים ברשותה של יד נעלמה בדרכם להפוך לרעיון, נדמה לי שאפילו הטעם הישראלי היה מצליח להכיל אותם ולמצוא את האפולוגטיקה המתאימה לגלם מחדש במסגרת סולם הערכים שלה. אך אין זה כך. המפלצת נותרת אימננטית ומסרבת לגאולה רוחנית. זוהי הליכה נגד הזרם, תועבה וכפירה. להכריז על עבודת אמנות שהיא משוללת תוכן רוחני במתכוון, פירושו להרוס חלק ניכר ממה שמכונן משמעות במודרנה, זאת משום שאמנות, ובמיוחד האמנות המופשטת, מבקשת להיות מובנת כחוויה רוחנית, ולזיקה זו בין רוחניות לאמנות יש היסטוריה ארוכה.

בעידן המודרני, אפשר לייחס את מקורה כדוקסה

לחיבורו של וסילי קנדינסקי [Kandinsky],

מ־1911. קנדינסקי משתמש במילה "רוחניות",

אך ברקע דבריו הוא רומז לתורת הנסתר. למעשה, רבים

מן האבות המייסדים של הזרם המודרני, ולא רק אלו

שנקטו פרקטיקות מופשטות, אלא גם מי שנותרו נאמנים

לפיגורטיביות, משתמשים באוקליטיזם כאבן התשתית

של אמנותם, ביניהם פיט מונדריאן [Mondrian], קזימיר

מלביץ' [Malevich], מרסל דושאן [Duchamp], אדוורד

מונק [Munch], פרנטיסק קופקה [Kupka], ז'אן ארפ

[Arp], קבוצת "הפרש הכחול", הזרם הרוחני בבאוהאוס

אך לעולם איננה חלק מהן מזכירה לי את הגדרתו של גרשום שלום למלאכת הקינה.¹⁰

באחד הערכים ביומניו מ־1916, תחת הכותרת Über

Klage und Klagelied (על הקינה), שנכתב במקור כמבוא

לתרגומו לאוסף קינות מקראיות, כותב שלום כי הוא מבין

את מהות הקינה כשפה המצויה מחוץ לתחום הטבעי.

כל השפות, הוא טוען, מצויות על הגבול שבין שתיקה

לבין גילוי, אך הקינה איננה חושפת דבר, משום שהישות

המתגלה בקינה נעדרת תוכן ואיננה שומרת על שתיקה,

שכן עצם הווייתה מנוגדת לכך. באותה מידה לא ניתן לתאר

את הקינה כקומוניקטיבית; זהו צליל המצוי מחוץ למבנה

התקשורתי. מכיוון שזוהי שפה המצויה על סף היעלמות,

שפה השוכנת על קו הגבול שבין שתיקה לחשיפה, היא

מציינת את מות השפה, את חורבנה, וככזאת – מתבררת

כעיקרון של נצח. הקינה, לתפישתו של שלום, הופכת

לשפה באותו רגע שהיא נעלמת, ומכאן – ברגע שמקוננים

על הבלתי ניתן לביטוי. זוהי משאלת המוות של השפה.

המפלצת – בצורתה ההיברידית, במיקומה הגבולי

ובמצבה כמרחפת בין מה שלא ניתן לראותו לבין מה

שנראותו מעוותת אותנו בזוהרה – מזכירה את מודוס

הקינה. שתיהן מצויות מחוץ לקטגוריות תרבותיות

ומגדירות אותן מבחוץ. בשתיהן יש משום ביטויים

ספקטקולריים למה שאל לו להתקיים או למה שמנוע

מלהתקיים במסגרת קטגוריות תרבותיות, אך בכל זאת

משפיע עליהן בעוצמה אדירה.

אני מדגישה את האיכות המפלצתית המאפיינת

את האובייקטים של גור אריה, ופונה ללוינס, לפרויד

ולהייזגר, המשייכים אותה לממד טרנסצנדנטלי, שכן

בהינתן המפלצתי, רק הסבר קיומי יוכל להציל אותי

כאשר אֶפנה את המפלצת כנגד עצמה, ואנסה להסביר את

מופעיה בעבודות מבלי לשייך את נוכחותה לנשגב. כשם

שמשֶׁתָּנָה היא משתנה היא משתנה, עד שהיא הופכת

לרעיון, ולפיכך לאמנות, כך המפלצתי בעבודותיו של גור

אריה מסרב למטמורפזה. ההיברידים שלו אינם מורמים

לדרגת אידיאות, אלא נותרים אימננטיים, ובכך מכריזים

מלחמה על אחת מהולכות השולל המוצלחות ביותר של

¹⁰ Gershom Scholem, Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis, 1923, in Karlfried Gründer and Friedrich Niewöhner (eds.), 2 vols. (Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1995–2000), pp. 128–133

ראו גם: Ilit Ferber, "A Language of the Border: On Scholem's Theory of the Lament," Journal of Jewish Thought and Philosophy 21 (2013), pp. 161–186

ומייצגו המובהק תיארו ון דוסברג [van Doesburg], ועוד רבים אחרים. אפשר לומר כי הולדת המודרנה נבעה מתורת הנסתר, כלומר מנטיות תאוסופיות, אנתרופוסופיות ושאר נטיות טמירות, וכי בערש הולדתו ניצבו דמויות, דוגמת הלנה פטרובנה בלווצקי [Blavatsky], אנני בזאנט [Besant], רודולף שטיינר [Steiner], הנרי סטיל אולקוט [Olcott] וצ'ארלס וובסטר לידביטר [Leadbeater], ולא אותן רוחות של מה שתואר מאוחר יותר במעורפל כהבנה רוחנית חדשה על שלל מופעיה. אפשר להעניק הסברים שונים לגירוש הנסתר מן השדה והצגתו מחדש כרוחניות, ביניהם השם הרע שיצא לתורת הנסתר והמטען הסמנטי המשתנה שיוחס לה במרוצת השנים. אך נימת הגנאי דבקה במונח זה רק בשלב מאוחר בהרבה. בראשית המאה ה־20 היה זה מונח מכובד דיו לשמש מושג מפתח.



אלי גור אריה, 1994

אם נסכים כי הרוחני בעבודת אמנות הוא השיח או הענן הרטורי האופף אותה, אך לעולם איננו חלק מן המופע האימננטי שלה, וכי אותה אימננטיות עצמה מכוננת תמיד את ערכה כאמנות, אזי ההיברידים של גור אריה הם כמעט אלגוריות למהותה של האמנות מעצם סירובם לשמש תמרור דרך לרוחני. גם אם התמטיקה שלהם מולידה יצירי דמיון המעלים על הדעת את הנרי פוזלי [Fuseli], הירונימוס בוש [Bosch], פרנסיסקו גויה [Goya] ואודילון רדון [Redon], אין זה סותר את העובדה שאצל רדון, למשל, דווקא המפלצתי מייצג את היופי, משום שהיופי

מובן כחלק מהאמנות. למעשה, לא קיימת העלאה באוב היכולה לייצר עונג רב יותר, להתיר לעין להתענג במידה רבה יותר על הרושם המהמם, כפי שיכול לעשות היברידי. מכיוון שאנו מצויים בתחום האבוקטיבי, מן ההיגיון לציין את הרוחניות – בהקשר האמנותי – בשמה האמיתי, קרי תורת הנסתר, שכן פרקטיקות של תורה זו (בנבדל מאצילותו של הרוחני) מגולמות ביצירי הכלאיים של גור אריה, כגון אלכימיה, מוטציות של הטבעי, ואפילו מותו של רעיון המוות באמצעות זומבים, רוחות ושדים אשר, כראות לדיסציפלינה, מגורשים באמצעות גשטאלט ההיברידים (אין בכך כדי לומר שהם ניחנים בהילת הנסתר). אך מהו אותו הדבר, ההופך את ההיברידים – בין שהם מכניים, אורגניים או דיגיטליים – למפלצתיים?

ספרות ענפה עוסקת בהיברידיות, שהייתה נושא מרכזי בשנות ה־80 וה־90 של המאה ה־20. היברידים זכו להזדמנות של פעם בחיים – להפוך למה שהגרמנים מכנים salonfähig (ייצוגי, הגון), וזכו לבית מכובד במסגרת הלימודים הפוסט־קולוניאליים. אם נניח לרגע לפוליטיקה של האקדמיה, ההיברידים – גם אם מייחסים להם את תפקיד האלגוריה של האמנות – מייצגים בדמיון הקולקטיבי, בראש ובראשונה, את הטמא והנגוע, את התחום המזוהם. הם מה שקריסטבה כינתה בֶּזוֹת, משום שאינם מכבדים לא גבולות ולא חוקים. הם גורמים למשמעות לקרוס ולקטגוריות להתנפץ. לא זו בלבד שהם מעוררים פלצות ואימה, הם אף מעוררים שאט נפש. ההיברידים חיים טוב בתחום הגרוטסקי; רחוקים מלהצטנע בהופעתם, הם עוטים על עצמם פיזיונומיה בארוקית, צורה מוגזמת של הדמיון, ולפיכך הם מלודרמטיים מטבעם. כמו בבארוק, הם בבחינת יחידות סתגלניות, הכפופות לשלם הגדול מהן, למערכת אבסולוטית.

ביחס לגרוטסקי, כפי שהוא חל על היברידים, יש לזכור שתפישת הגרוטסקי עברה מהפך בעידן הפוסט־מודרני, ומכיוון שההיברידיות מתקבלת עתה בברכה, הרי גם המפלצתי הפך לנורמה. ג'פרי גאלט הרפס [Galt Harpham], שתיאר מצב זה, ציין כי "בזמנים תמימים יותר אפשר היה ליצור גרוטסקה על ידי ערבוב אדם עם אלמנט חייתי או מכני, אך ככל שאנו לומדים יותר על שפותיהם של בעלי החיים ומלמדים את המחשבים שפות מורכבות יותר ויותר, הממברנות המפרידות אזורים אלו מתחומי האנושי מתחילות להתמוסס, ועמן אובד גם הפוטנציאל לצורות מרובות של גרוטסקה. בקיצור, תודות לטכנולוגיה, הגרוטסקי הופך לקורבן של הצלחתו שלו;

לאחר ששרד עשורים כה רבים בשוליים הפרועים של התרבות המערבית והקונבנציות האסתטיות המכוננות תרבות זו, עתה הוא מתעמת עם מצב, שבו המרכז אינו יכול, או בוחר שלא לשמור על אחיזתו; מצב של חוסר תאימות כולל, שבו אין הבדל בין השולי לטיפוסי. לפיכך, הגרוטסקי [...] מצוי מסביבנו בכל זמן ובכל מקום, והוא בעל נראות גוברת".¹¹ מודעות זו משתקפת גם ב של דונה הראווי [Haraway]: "כולנו כימרות, יצורים המיוצרים ונתפסים כבני כלאיים של אורגניזם ומכונה".¹²



אלי גור אריה, 2016, מראה הצבה במוזיאון תל אביב לאמנות

על מנת לחתור תחת תפישות קלאסיות. לאור נזילותו של הגרוטסקי, היה בו כדי להחדיר אלמנט של שיבוש לכל היררכיה נתונה במעטה של מעשה שטות. מעצם הגדרתו, הוא איננו פונקציונלי ותמיד אירוני, בעוד ההיברידים של גור אריה, החולקים אותה מורפולוגיה המציינת היברידיות, הם מעל לכול יצורים פונקציונליים המצייתים, חרף המורפולוגיה שלהם, למשטר נוקשה. בניגוד לגרוטסקי המסורתי, הם אינם חתרניים כלפי המערכת, אלא מנסים לגאול אותה על ידי הצגת מגוון וריאציות, שאפשר לראות בכל אחת מהן ניסוי מדעי. במובן זה, הסביבות שיצר גור אריה לתערוכה במוזיאון תל אביב לאמנות הן וריאציות על נושא אחד: הישרדות בזמנים פוסט-קטסטרופיים. הבדל נוסף טמון בכך, שהגרוטסקה המסורתית מניחה צורה היולית שנגזרות ממנה וריאציות, ואילו ההיברידים של גור אריה הם ברובם הבניות נטולות גניאלוגיה המובילה לשורשיהם. הם נבדלים מן הגרוטסקה המסורתית בכך שאין להם היסטוריה, פרט להיסטוריה של העתיד. לכן, המטמורפזה מתחילה כבר בשלב הראשון של היותם, ומשם משתלשלות הווריאציות.

השימוש של גור אריה בטכניקה של וריאציות המשקפות, לכאורה, מהלכים מדעיים של ניסוי וטעייה במעבדה דמיונית, נובע ממקור ספרותי – יצירתו של המשורר דוד אבידן, שלכתיבתו נודעה השפעה עזה על גור אריה. אבידן היה אדם רב-פנים; פרט להיותו המשורר הישראלי הטוב ביותר (לעניות דעתי), הוא היה גם איש של העתיד, וזכה למעמד האיקוני של "מדען משוגע" בשל ניסיונותיו לייצר דיאלוגים בין מחשבים לבני אנוש, כלומר להוכיח את הימצאותה של רוח הרפאים במכונה. בשירו "משהו בשביל מישהם: חמש תצפיות פסיכוקינטיות באדמוטציות" טבע אבידן מילים חדשות כאשר צירף מילים, שכל אחת מהן מקורה בסדר שונה ובשדה משמעות שונה. לא ברור מדוע הכניס אבידן את רעיון הפסיכוקינטיקה לווריאציות אלה, שכן נושאן הוא מטמורפזה, ולא היכולת להשפיע על עצמים פיזיים באמצעות פרוצדורות מנטליות, אלא אם כן רואים בשירה מטפורה להשפעה. חמש הווריאציות בשיר מתכתבות עם חמש הסביבות שהציב גור אריה במוזיאון תל אביב לאמנות, לא במונחי נרטיב, אלא באופי המטמורפזה, המתגלה הן בשיר והן בעבודות הפלסטיות. בשני המקרים, שורות השיר והעבודות הן מטונימיות לשלם גדול יותר. בשירו של אבידן, המטמורפזה מתקדמת בהתאם להיגיון הפואטי בחמש וריאציות:

חרף זיקתם של ההיברידים של גור אריה לגרוטסקי, הם נבדלים ממנו בכמה מובנים. מחפירות ברומא העתיקה עולה כי בשלהי המאה ה-15 התאפיין הגרוטסקי המסורתי בחזרה על תבניות דקורטיביות, שהתמזגו בהן אלמנטים צמחיים ואנושיים ליצירת היברידים, כאנטיתזה לתחושת הסדר של הרנסנס. על פניו נעשה שימוש בלולאה אינסופית

¹¹ Geoffrey Galt Harpham, On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature (Princeton: Princeton UP, 1982), pp. xxvi-xxvii

¹² דונה הראווי, "מניפסט לסייבורג: מדע, טכנולוגיה ופמיניזם סוציאליסטי בשלהי המאה העשרים" (1985), בתוך: דלית באום (עורכת), : (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006), עמ' 279.



אלי גור אריה, 2006

אבידן המטמורפוזת עצמה, הדינמיקה שהיא מייצרת, היא המצדיקה את השינוי המתמשך. ואילו אצל גור אריה, הווריאציות אינן דבר כשלעצמו – לא מבחינה אסתטית ולא מבחינה פואטית – אלא הן פועלות תחת חוק הישרדות אחד וכפופות לְכִלִּיה של אותה הישרדות-הפריה. העין המתבוננת בסביבות של גור אריה פוגשת בבכחנליה של הפריה, הזרעה, האבקה, רבייה ועיבור; עודפות של דברים מְפֵרִים ומְפֹרִים. אך מאורגניית ההפריה הזו נעדרת הגיבורה הראשית: האם המתה, שהיא אמנם מתה אך מצויה בכול, גם מבלי להיות מונכחת. דומה שהיעדרה לופת את הסובייקטים והופך אותם לשבויים באבלם עליה. האם הגדולה, גאיה, כשלה במלאכתה. מוטיב האם המתה, המגלמת את הקורבן המועלה לשם יצירת ההיסט, הוא, אם כן, מוטיב מרכזי, המקשר את כל הסביבות ומיוצג על ידי החיה דמוית במבי, המופיעה בהן שוב ושוב. במבי הוא היתום האולטימטיבי. חֶשְׁבוֹ על הסצנה קורעת הלב בסרט, שבה אמו נִוְרֶית; היא קורעת לב משום שמות האם מתרחש, למעשה, מחוץ למסך. שום סרט אחר לא הצליח להמחיש את מות האם טוב יותר מסרט זה של דיסני, מה שהופך את במבי לארכי־יתום. כמו במבי גם בעלי החיים וחפצי האמנות, המאכלסים את הסביבות של גור אריה, עוטים על עצמם מעמד של יתמות, ולפיכך זקוקים להשגחה.



אלי גור אריה, V-Day (פרט), 2016
מראה הצבה במוזיאון תל אביב לאמנות

השגחה זו באה לידי ביטוי כשליטה מוחלטת, המושגת באמצעות הפרפרנליה הצבאית, אשר משמשת עתה לצורך אחר. החיים, או מה שנוותר מהם, מפוקחים ומסודרים. אין מותרים דבר ליד המקרה. הסביבות הן

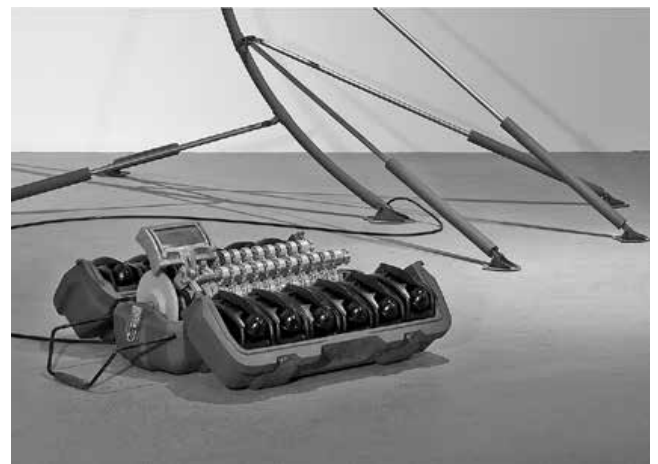
ואז דגים קלים בתוך המים / צִמְחו כנפיים,
ובאור הקר / הנשרים צִמְחו זימים. [...]
ואז דגים קלים בתוך המים / מתחו כנפיים,
ובאור הקר / הנשרים פתחו זימים. [...]
ואז עיטים בגבה הפניהמים / קיפלו כנפיים,
ובקור המר / הצִפְעָפִים עצמו זימים. [...]
ואז דגים קלים בתוך המים / אטמו זימים,
ובאור הזר / הנשרים חדלולעוף.
ואז דגימקלים בתוך המים / מתחו זנפים,
ובזרזר הָאֵר / תִּמְנֹנִשְׁרִים פתחו כימים.
[...]

לאחר שהכול יחזור / אל הצבע החם השחור /
והמים ירדו אל האור [...] ¹³

המטמורפוזת של אבידן, המוחלת הן על המילים עצמן והן על משמעויותיהן, מייצרת קיום מעגלי, שבו השחור החם, הרחם, הקורה [Chora], החומר ההיולי – מתחיל ומסיים את תהליך השינוי. במילים אחרות, הדינמיקה שהוא מתאר מוקפת במודוס סטטי, מיתי, כמעט ארכאי, למרות החזון העתידי שהוא מגולל. קריאה בשירו של אבידן מעלה על הדעת את יצירותיו של מ"ק אֶשֶׁר [Escher], אף שאין בשיר מאומה מן הסטריליות המתמטית המאפיינת אותן. המוטציות של אבידן, כל כמה שהשפיעו על גור אריה, נבדלות מן המטמורפוזות בעבודותיו במובן מכריע. אצל

¹³ דוד אבידן, "משהו בשביל מישהו: חמש תצפיות פסיכוקינטיות באדמוטאציות", בתוך (תל אביב: הוצאת המאה השלושים, 1968).

מוקדים של מודולטורים, live stream pacs, ריבוי של עיניים ושל מערכות תקשורת. השגחה רציפה זו ממלאת את מקומה של האם כשומרת ומגינה, אך בד־בד מייצרת וריאציה גרוטסקית של תפקידה. זוהי אם השולטת ללא רחם בצאצאיה כדיקטטורית בממלכתה, וככזו – היא מצייתת גם להגדרת החברה הדיסטופית, שהוזכרה קודם לכן – חברה שאיננה מותירה דבר ליד המקרה.

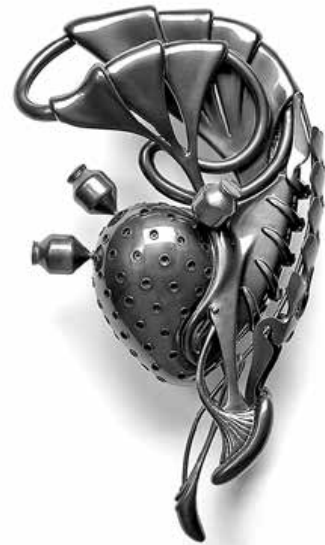


אלי גור אריה, מראות הצבה במוזיאון תל אביב לאמנות, 2016,

אירוניה יש גם בעובדה, שהטכנולוגיה המחליפה את האם בתפקידה כמעניקת חיים היא אותה טכנולוגיה, ששימשה קודם לכן להרס; טכנולוגיה של מוות, שכן מרבית המנגנונים ה"מחליפים" המופיעים בסביבות אלו הם שאריות של מה ששימש בשלב מסוים את מערכות הצבא, כמו מוניטורים, מזל"טים, אנטנות פרבוליות, לוויינים ומערכות תקשורת, המשמשים עתה לשימור החיים. פירוש הדבר הוא, שאף כי הטבע חשוב כמת, עדיין הוא מועלה לדיון באורח מלאכותי, כך שסימולקרה של הטבע, של האם,

יכולה להמציא את עצמה מחדש באמצעות טכנולוגיות שונות. המנגנונים מבוססים תמיד על הדוגמה הביולוגית ומחקים את כל צורות ההפריה. חפצי האמנות של גור אריה, בעלי החיים וההיברידים שלו הם תוצר של ביומימטיקה. ביומימטיקה היא תחום מרתק. היא עוסקת בחומרים, במכשירים, במנגנונים ובמערכות, שבאמצעותם מחקים בני האדם מערכות ותבניות טבעיות, במיוחד בתחומי ההגנה, הננוטכנולוגיה, הרובוטיקה והבינה המלאכותית. זהו ניסיון לחקות באמצעות טכנולוגיה את היכולת של דבורים, של צבים ושל ציפורים לנווט ללא מפות, או את מְשדר התדר הגבוה של העטלפים, שהוא יעיל ורגיש בהרבה ממערכות רדאר מעשה ידי אדם, אם לתת דוגמאות ספורות בלבד. אריסטו, בספר השני של מסתו על הפיזיקה,¹⁴ כבר ציין שהטכנולוגיה מחקה את הטבע. אבל אף שאריסטו איננו מרחיב רעיון זה לכלל דוקטרינה, בכל זאת הוא מסתמך על ההנחה שקיימת אנלוגיה מבנית בין יצירה טבעית ליצירה טכנולוגית, אנלוגיה המצויה גם ברפואה ההיפוקרטית ואצל דמוקריטוס. עוד ידוע לנו, שבמסורות המערביות של האמנות הפלסטית, רעיון המימזיס הוא מרכזי לתפישת מהות המבע האמנותי. לפיכך אפשר להבין את המימזיס הן כחיקוי של הטבע והן כייצוג אמנותי. כלומר, החיקוי חושף את אופייה הייחודי של האמנות. מיכאל טאוסג [Taussig] תיאר את הכושר המימטי כ"טבע שהתרבות משתמשת בו ליצירת טבע שני, הכושר להעתיק, לחקות, ליצור דגמים, לחקור הבדלים, לוותר ולהפוך להיות האחר. פלא המימזיס טמון בהעתק, הנשען על אופיו ועל כוחו של המקור במידה כזו, שהייצוג עשוי אפילו לעטות על עצמו אופי וכוח אלה".¹⁵ זהו המקרה השני, שבו משמעות עבודתו של גור אריה חורגת מן התמטיקה המסוימת שהוא עוסק בה, ומחפשת תובנות בשדה עצמו, קרי בשדה האמנות. קודם לכן ראינו זאת בנוכחות ההיברידים, שהאימננטיות שלהם וסירובם לייצג רעיון, היו בבחינת אלגוריה למהות האמנות. בדומה, אם המימזיס אכן מכונן את מהות האמנות, ואם הפעולה המימטית אכן תופסת מקום מרכזי בנרטיב הסביבות של גור אריה, אפשר שמן הראוי לקרוא את עבודותיו כעיון בשאלה, מה מכונן עבודת אמנות. מימזיס של הטבע או הדמייתו באמצעות טכנולוגיה מעלים שאלות נוספות. אנו רואים לפנינו תרחיש של קץ,

¹⁴ ראו: - , תרגום: יהודה לנדא (הוצאת מאגנס, 2005).
¹⁵ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity* (New York: Routledge, 1993), p. xiii



אלי גור אריה, 2016 ,

בסדר שונה, מותכים יחדיו. מדובר במהלך של השתנות הדרגתית, מורפינג [morphing], יותר מאשר בחיבור המתרחש בעת יצירתם. מורפינג, שהוא קישור הדדי בין ישויות נבדלות, מוכר כפעלול קולנועי, אך אני משתמשת בו בהקשר לעבודות בשל איכותו נטולת התפרים. הוא נבדל ממטמורפוזא באיכותו המלאכותית המוחלטת. הוא תמיד מעשה ידי אדם, ובסיומו הוא נושא בחובו קיום דואלי של ההיסטוריה הקודמת ושל זו הנוכחית. במובן זה, מורפינג הוא הצורה האידיאלית של ההיבריד, ההישג הנעלה ביותר שלו. נזילותו משווה לאובייקטים את קיומם מלא החסד, כך שגם מה שנחשב גרוטסקי עוטה דקורום, מידה של נאותות שרבות מעבודותיו של גור אריה מקרינות.



אלי גור אריה, 2016 ,

זהו סוג מוזר של חסד, המונע מחפצי האמנות ומבעלי החיים להפוך לקריקטורות של מה שהיו או של מה שהם מחקים. מעצם הגדרתם, הם מחקים תהליכי טבע, אך גם שומרים על זהותם, כך שאינם נכנסים ל"עמק המוזרות" [uncanny valley] – אותה רתיעה שחשים בני אדם כלפי ישויות מלאכותיות, המדמות בהצלחה רבה מדי את המורפולוגיה האנושית.

בשל האופי ההיברידי של מרבית הסביבות שיוצר גור אריה, יש נטייה לקשר את עבודתו לפרקטיקות סוריאליסטיות, ואכן הפיזיונומיה של האובייקטים מזכירה לנו סגנון זה במידה רבה. הסוריאליזם משתמש בהסמכת אובייקטים זה לזה כמכשיר לחשיפת האוצרות החבויים בתת־מודע; באמצעות תמרון האיכויות המורפולוגיות

שעל פיו הטבע חדל להתקיים, ולכן מה שהטכנולוגיה מבקשת לחקות הוא לא רק דבר שחלף מן העולם, אלא גם את הכרוניקה שלו. מה שחוזר מן המתים איננו יכול להיות חלק פעיל מן הדיכטומיה טבע-טכנולוגיה, משום שדיכטומיה זו עצמה איבדה מחשיבותה. על פי תרחיש זה הטבע הופך לטכנולוגיה, והסטה זו, שהיא פרדיגמטית בממדיה, מעלה שאלות על אודות משמעות הטכנולוגיה עצמה. זוהי אותה שאלה, שהעלה מרטין היידגר בהרצאה השנייה מבין ארבע שנשא בברמן ב־1949 תחת הכותרת "השאלה על אודות הטכנולוגיה".¹⁶ תשובתו של היידגר מפתיחה בפשטותה. לאחר הליכה בנתיב ארוך ומפותל הוא מסיק כי מהות הטכנולוגיה טמונה לא בטכנולוגיה עצמה, וכי ניתן לגלותה רק באמצעות האמנות. היידגר מקשר את המונח "טכנה" [technē] לטכנולוגיה, וכך מגשר בין צמד המושגים תרבות וטכנולוגיה, האחרון שבהם מוסבר באמצעות המושג ההפוך לו – האמנויות.

דומני שהמושג "טכנה" הולם את עבודותיו של גור אריה ומעניק להן מסגרת התואמת, במידה רבה, את הסוגיות הגלויות והסמויות שהן אוצרות בחובן. טכנה, כפי ששימשה את היוונים, פירושה ידע של השלכות פרקטיות באומנות, אך גם באמנות; יכולת נטולת תיאוריה, כזו המתגלה באמצעות חפצים ובאמצעות היכולת לחקות את הטבע. מדובר ביכולת לעשות דברים, ולא בחשיבה מופשטת עליהם. הטכנה, על פי גור אריה, באה לידי ביטוי, למשל, במיומנות הניכרת בבניית ההיברידים, או בנזילות שבה תבניות, חומרים ומרקמים, שכל אחד מהם מקורו

Martin Heidegger, The Question Concerning Technology and 16 Other Essays [1936–1953] (New York: HarperCollins, 2013)

אלי גור אריה

נולד ברמת השרון, 1964; חי ועובד בתל אביב

1987-1986 לימודים במדרשה לאמנות, רמת השרון

תערוכות יחיד

1998	"ערי שינה", גלריה בוגרשוב, תל אביב	—	"רוז סה לה וי", מוזיאון תל אביב לאמנות;
1999	"Such Stuff Credit Cards are Made Of", גלריה רוזנפלד, תל אביב	—	אוצרת: עדנה מושנזון (קטלוג) "נקודת השקפה", מוזיאון תל אביב לאמנות;
2001	"Agriculturaldream.com", גלריה רוזנפלד, תל אביב;	—	אוצרת: אלן גינתון (קטלוג) "איך מסבירים תמונות לארנבת מתה", גלריה קלישר, תל אביב;
2003	אוצרת: דיאנה דלל	2005	אוצרת: נעמי אביב
2003	"יישומים אזוריים", גלריה רוזנפלד, תל אביב; אוצרת: דיאנה דלל	—	"הזוכים 2004: פרסי משרד החינוך, התרבות והספורט לאמנות ולעיצוב", מוזיאון תל אביב לאמנות (קטלוג)
—	"יישומים אזוריים", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית;	—	"העברים החדשים — מאה של אמנות בישראל", מרטיין-גרופיוס באו, ברלין; אוצרים: דורית לויטה הרטן, יגאל צלמונה (קטלוג)
2007	אוצר: דורון רבינא (קטלוג)	—	"ריאליזם משובש", גלריה רוזנפלד, תל אביב
2007	"אפרודיזיאק: עושר העמים", גלריה רוזנפלד, תל אביב;	2006	"בשם העושר", מוזיאון פתח תקוה לאמנות;
—	אוצרת: דיאנה דלל	—	אוצר: חגי שגב (קטלוג)
2008	פסלים וציורים, גלריה הצוק, נתניה	—	"מעבר לעושר", מוזיאון בית אורי ורמי נחושתי, קיבוץ אשדות יעקב מאוחד (קטלוג)
2013	"זרקור על פיסול", גלריה רוזנפלד, תל אביב	2007	"כאילו אין מחר", גלריה Caprice Horn, ברלין
2014	"מנועי צמיחה", Circle1 Platform for Art & Culture, ברלין;	—	"נופים דיגיטליים", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב; אוצרת: אירית טל (קטלוג)
—	אוצרת: דורית לויטה הרטן	2008	"ילדים טובים", גלריה רוזנפלד, תל אביב
2016	"מנועי צמיחה", מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצרת: דורית לויטה הרטן (קטלוג)	—	"YOUUniverse: סביליה, קורדובה, גרנדה", ביינאלה לאמנות עכשווית 3, BIACS, סביליה, ספרד (קטלוג)
—	אוצרת: דורית לויטה הרטן	—	"נוף אישי: אמנות עכשווית מישראל", מוזיאון האוניברסיטה האמריקאית, וושינגטון (קטלוג)
—	אוצרת: דורית לויטה הרטן	—	"גופים טריטוריאליים", מוזיאון "פסלים על הים", מוזיאון הפיסול, האג, הולנד; אוצרת: רונית עדן (קטלוג)
—	אוצרת: דורית לויטה הרטן	2009	"תכנית מגירה", המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב;
—	אוצר: ד"ר גיא מורג צפליביץ'	—	אוצר: ד"ר גיא מורג צפליביץ'
1987	"תערוכת זוכי מלגות קרן התרבות אמריקה-ישראל", המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן	—	"סקס/לוגיה", גלריה רוזנפלד, תל אביב; אוצרת: שרי גולן
1988	"תערוכת זוכי מלגות קרן התרבות אמריקה-ישראל", בית האמנים, תל אביב	—	"חריקה: תופעות היברידיות שמקורן בחרקים", החווה, גלריה לאמנות אקולוגית בינתחומית, חולון; אוצרת: עירית כרמון פופר
1989	גלריה רגע, תל אביב	2010	"גאולה דרך הביבים", מפעל השפד"ן, איגודן, ראשון לציון;
—	גלריה בוגרשוב, תל אביב	—	אוצרת: גליה יחב
1992	"כתבדמוי", מוזיאון ינקו-דאדא, עין הוד; אוצרת: שרה הקרט (קטלוג)	—	"High Definition: חד, יותר חד, פחות חד", הגלריה של בצלאל, תל אביב; אוצרים: רותי דירקטור, יצחק ליבנה
—	"הולכת על זווית", גלריה קלישר, בית הספר לאמנות, תל אביב	2011	"הקהילה הבאה", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרות: לי וינברג, יעלה חזות (קטלוג)
—	"חמישה אמנים", סדנאות האמנים, תל אביב	2012	"Bios: Concepts of Life in Contemporary Sculpture", מוזיאון גיאורג קולבה, ברלין; אוצר: מרק ולמן (קטלוג)
1994	"בין החרקים", במסגרת "ארט פוקוס", מוזיאון מגדל דוד, ירושלים	—	
1995	גלריה בית בנמל, תל אביב	—	
1996	"בין אמתו לאימתו של דבר", גלריה לאמנות, רחובות (קטלוג)	—	
1997	"ארט פוקוס", מוזיאון בת ים	—	
1998	"פנטזיה", המוזיאונים העירוניים, תערוכה נודדת	—	
—	"במות: אמנות ישראלית 1948-1998", המוזיאון היהודי, וינה; אוצרים: עוז אלמוג, פליסיטס היימן ג'לינק (קטלוג)	—	
—	"אדמה", מוזיאון ישראל, ירושלים	—	
2002	"Nuovo Classicismo: Artists of the Ideal", המוזיאון לאמנות מודרנית, ורונה, איטליה; אוצר: אדוארד לואי סמית (קטלוג)	—	
—	"קליניק", תערוכה קבוצתית בינלאומית, גלריה רוזנפלד, תל אביב; אוצרים: דיאנה דלל, יוסף (ז'וזף) דדון (קטלוג)	—	
—	"פליי בויז", מוזיאון ינקו-דאדא, עין הוד; מוזיאון ערד (קטלוג)	—	
—	"FRONT—Bilis 2000", פרויקט ביוזמת בוגרי תואר שני של Goldsmiths, University of London — חלל אלטרנטיבי (קטלוג)	—	
—	"תום 2000", בית הגפן, חיפה (קטלוג)	—	
—	"שאלה של טעם: אוכל באמנות", מוזיאון ישראל, ירושלים	—	
2004	"בובה של תערוכה", זמן לאמנות, תל אביב;	—	
—	אוצר: גדעון עפרת (קטלוג)	—	

פרסים ומלגות

1987/1988/1990

מלגה מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל

2004 פרס שרת החינוך לאמנות פלסטית

Eli Gur Arie

Born in Ramat Hasharon, Israel, 1964. Lives and works in Tel Aviv

1986–87 Studied at the Art Teachers Training College
(Hamidrasha), Ramat Hasharon, Israel

Solo Exhibitions

- 1998 "Sleeping Towns," Bograshov Gallery, Tel Aviv
- 1999 "Such Stuff Credit Cards are Made Of," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv
- 2001 "Agriculturaldreams.com," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv; curator: Diana Dallal
- 2003 "Civil Applications," Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel; curator: Doron Rabina (cat.)
- Civil Applications: Appendix," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv; curator: Diana Dallal
- 2007 "Aphrodisiac > The Wealth of Nations," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv; curator: Diana Dallal
- 2008 "Sculptures and Photographs," The Cliff Gallery, Netanya, Israel
- 2013 "Spotlight on Sculpture," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv
- 2014 "Growth Engines," Circle1 Platform for Art & Culture, Berlin; curator: Doreet LeVitte Harten
- 2016 "Growth Engines," Tel Aviv Museum of Art; curator: Doreet LeVitte Harten (cat.)

Selected Group Exhibitions

- 1987 America-Israel Cultural Foundation Scholarship winners exhibition, The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel
- 1988 America-Israel Cultural Foundation Scholarship winners exhibition, The Artists' House, Tel Aviv
- 1989 "Sleeping Town," Bograshov Gallery, Tel Aviv
- Rega Gallery, Tel Aviv
- 1992 "Imagewriting: The Verbal Component in Israeli Art towards the 1990s," Janco-Dada Museum, Ein Hod, Israel; curator: Sara Hakkert (cat.)
- "Walking on Angle," Kalisher Gallery, Tel Aviv
- "Five Young Israeli Artists," Artists' Studios, Tel Aviv (cat.)
- 1994 "Through the Lattice: Contemporary Israeli Art in the Ancient Arrow Slits," as part of "Art Focus," Tower of David Museum, Jerusalem
- 1995 Bayit Banamal, Tel Aviv Port
- 1996 "A Matter of Truth and Terror," Municipal Art Gallery, Rehovot, Israel (cat.)
- 1997 "Art Focus," Bat Yam Museum, Israel (cat.)
- 1998 "Fantasy," Herzliya Museum of Art, Herzliya, Israel; traveling exhibition, The Israeli Forum of Art Museums
- "Bamot: The Building, Destruction and Restoration of High Places, Israel 1948–1998," The Jewish Museum, Vienna; curators: Oz Almog, Felicitas Heimann-Jelinek (cat.)
- "Earth," The Israel Museum, Jerusalem
- 2002 "Artists of the Ideal: Nuovo Classicismo," Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, Verona, Italy (cat.)
- "Clinique" (international group show), Rosenfeld Gallery, Tel Aviv; curators: Diana Dallal, Joseph Dadoune (cat.)
- "Play Boyz," Janco Dada Museum, Ein Hod, Israel; Arad Museum, Arad, Israel (cat.)
- "FRONT: Bilis 2000," graduates project, Goldsmiths College, University of London, alternative space, London (cat.)

- "Innocence 2000," Beit Hagefen Arab-Jewish Cultural Center, Haifa (cat.)
- "Food in Art: A Matter of Taste," The Israel Museum, Jerusalem
- 2004 "The Puppet Show: The Terrible Thing that Happened to the Doll Zehava," Time for Art — Israeli Art Center, Tel Aviv; curator: Gideon Ofra (cat.)
- "Rose C'est La Vie: On Flowers in Contemporary Art," Tel Aviv Museum of Art; curator: Edna Moshenson (cat.)
- "A Point of View," Tel Aviv Museum of Art; curator: Ellen Ginton (cat.)
- "How to Explain Pictures to a Dead Hare," Rachel & Israel Pollak Gallery, Kalisher School of Art, Tel Aviv; curator: Naomi Aviv (cat.)
- 2005 "Winners 2004: Ministry of Education, Culture, and Sports Prizes in Art and Design," Tel Aviv Museum of Art (cat.)
- "Little Red Riding Hood," Dot FiftyOne Art Space, Miami
- "The New Hebrews: A Century of Art in Israel," Martin-Gropius-Bau, Berlin; curators: Doreet LeVitte Harten, Yigal Zalmona (cat.)
- "Disrupted Realism," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv
- 2006 "A Rich Seam," Petach Tikva Museum of Art, Petach Tikva, Israel; curator: Hagai Segev (cat.)
- "Beyond Richness: A New Narrative in Israeli Art," Uri and Rami Nechushtan Museum, Kibbutz Ashdot Yaakov Meuchad, Israel (cat.)
- 2007 "Like there is No Tomorrow," Caprice Horn Gallery, Berlin
- "Digital Landscapes," The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University; curator: Irit Tal (cat.)
- 2008 "Good Kids," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv
- "YOUiverse: Sevilla, Cordoba, Granada," Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, BIACS 3, Sevilla, Spain (cat.), curators: Peter Weibel, Wonil Rhee, Marie-Ange Brayer
- "Personal Landscapes: Contemporary Art from Israel," American University Museum, Washington, DC (cat.)
- "Territorial Bodies," Museum Beelden aan Zee, Hague, The Netherlands; curator: Ronit Eden (cat.)
- 2009 "In Drawers," The Center for Contemporary Art (CCA), Tel Aviv; curator: Dr. Guy Morag Tzepelewitz
- "Sex/Logy," Rosenfeld Gallery, Tel Aviv; curator: Sari Golan
- "Kharika: Insect-Based Hybrid Phenomena," HaKhava—Interdisciplinary Ecological Art Gallery, Holon, Israel; curator: Irit Carmon Popper
- 2010 "Through Gutter to Glory," Dan Region Wastewater Treatment Plant (the Shafdan), Igudan, Rishon LeZion, Israel; curator: Galia Yahav
- "High Definition: Sharp, Sharper, Less Sharp," Bezalel Gallery, Tel Aviv; curators: Ruth Direktor, Yitzhak Livneh
- 2011 "The Coming Community: The Search for Community in Contemporary Art," Haifa Museum of Art; curators: Yeala Hazut, Lee Weinberg (cat.)
- 2012 "Bios: Concepts of Life in Contemporary Sculpture," Georg Kolbe Museum, Berlin; curator: Marc Wellmann (cat.)

Scholarships and Awards

- 1987 / 1988 / 1990 America-Israel Cultural Foundation Scholarship
- 2004 The Israeli Minister of Education and Science Prize for the Arts