אלי גור אריה

מנועי צמיחה

אלי גור אריה מנועי צמיחה Eli Gur Arie Growth Engines

Eli Gur Arie

Growth Engines

משהו בשביל מישהם

(חמש תצפיות פסיכוקינטיות באדמוטאציות)

א/1: תצלום־רנטגן מטושטש של המימצא

/ טיוטתי /

אֶחָד־אֶחָד נָשְׁרוּ וּשְׁנַיִם־שְׁנַיִם,
וְהַיְרֵחַ הֶעָגֹל נִשְׁאַר
כְּמוֹ עִגּוּל תּוֹעֶה בִּשְׁמֵי שָׁמַיִם
כְּמוֹ עִגּוּל תּוֹעֶה, לֹא חַם לֹא קַר.
וְצִפֳּרִים הֵגִיחוּ בֵּינָתַיִם
מִתּוֹךְ מַחְבּוֹא אָיִם וּמִזְדַּמֵּר,
וְצִפֳּרִים כְּבֵדוֹת בְּצֶבַע מַיִם
זָכְרוּ דָּגִים קַלִּים מִזַּן אַחֵר.
וְיַעַר עַד גָּלַשׁ אֶל תּוֹךְ הַמַּיִם,
וְהָעֵצִים הָעֲצוּמִים פִּתְאוֹם
זָכְרוּ יָמִים טוֹבִים וּשְׁמֵי שָׁמַיִם,
זָכְרוּ יָרֵחַ עַז, נָמוֹךְ, אָדֹם.
וְאָז דָּגִים קַלִּים בְּתוֹךְ הַמַּיִם
צִמְּחוּ כְּנָפַיִם, וּבָאוֹר הַקַּר
הַנְּשָׁרִים צִמְּחוּ זִימִים. וּמָה עִם
הַנְּשָׁרִים שֶׁלֹּא יָעוּפוּ כְּבָר?
אֶחָד־אֶחָד פָּרְחוּ וּשְׁנַיִם־שְׁנַיִם,
וְהַיָּרֵחַ הֶחָצוּי זָחַל
כְּמוֹ לְטָאָה תּוֹעָה בִּשְׁמֵי שָׁמַיִם,
כְּמוֹ לְטָאָה חַסְרַת שִׁוּוּי מִשְׁקָל.

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

א/2: זמר־חילופים — שיחזור

אֶחָד־אֶחָד נָשְׁרוּ וּשְׁנַיִם־שְׁנַיִם,
וְאָז יָרַח עַבְּרִי גִּפֵּר
כְּמוֹ עַפִּיפוֹנָתוּק אֶל שְׁמֵי שָׁמַיִם,
כְּמוֹ עַפִּיפוֹן תּוֹעֶה וּמְיַיֵּתֵר.
וְצִפָּרִים הֵגִיחוּ בֵּינָתַיִם
מִתּוֹךְ מַחְבּוֹא עָמֹק וּמִזְדַּמֵּר,
וְשַׁלְדָּגִים כְּבֵדִים בְּצֶבַעְמַיִם
זָכְרוּ דָּגִים קַלִּים מִזַּן אַחֵר.
וַיַּעֲרַעַד גֶּלֶשׁ אֶלְתּוֹךְ הַמַּיִם,
וְהָעֵצִים הָעֲצוּמִים פִּתְאוֹם
הָזוּ גַּרְזֶנֶמֶס בְּמֵישָׁמַיִם
מֵעַל יָרֵחַ קַרְחוֹנִי, אָדֹם.
וְאָז דָּגִים קַלִּים בְּתוֹךְ הַמַּיִם
מָתְרוּ כְּנָפַיִם, וּבָאוֹר הַקֹּר
הַנֹּשְׂרִים פָּתְחוּ זִימִים. וּמָה עִם
הַנֹּשׁוּרִים שֶׁלֹּא יָעוּפוּ כְּבָר?
אֶחָדְאֶחָד פָּרְחוּ וּשְׁנַיִמְשְׁנַיִם,
וְהִיָּרֵחַ הֶחָצוּי חָצָה,
עִם כָּל הַדּוּחַיִּים בְּשָׁמֵיהַמַּיִם,
אֶת מַסְלוּלֵי־הַמָּוֶת בַּמְּרוּצָה.

א/3: זמר־סילופים — ריזחוש / מתפתח

אֶחָד־אֶחָד פָּרְחוּ וּשְׁנַיִם־שְׁנַיִם,
וְאָז יָרֵחַ צִבְעוֹנִי נָשַׁר
כְּמוֹ עַפִּיפוֹנָקוּב מִשָּׁמֵישָׁמַיִם,
כְּמוֹ עַפִּיפוֹנָתוּק־לְשֶׁעָבָר.
וְצִפָּרִים נָשְׁרוּ אֶלְתּוֹךְ הַמַּיִם
מִתּוֹךְ מַחְבּוֹא שָׁקוּף וּמִתְנַבֵּר,
וְצַדְעָפִים בְּצֶבַע־הַשָּׁמַיִם
זָכְרוּ עֵיטִים כְּבֵדִים מִזַּן אַחֵר.
וַיַּעַרְצָף עָלָה אֶלְפְּנֵי הַמַּיִם,
וְהָעֵצִים הַלַּחְלַחִים אֵיאָז
זוהו גַּרְזֶנֶעוּץ בְּשָׁמֵיהַמַּיִם
בְּגַב יָרֵחַ רַף וּמְפֹרָז.
וְאָז עֵיטִים בְּגַבֵּהַפְּנֵיהַמַּיִם
קִפְּלוּ כְּנָפַיִם, וּבַקֹּר הַמַּר
הַצַּפְעָפִים עָצְמוּ זִימִים. וּמָה עִם
הָעַפְעָפִים שֶׁלֹּא יַצְדִּיפוּ כְּבָר?
אֶחַדְאֶחָד שָׁקְעוּ וּשְׁנַיִמְשְׁנַיִם,
וְהִיָּרֵחַ הַמָּלֵא סִיֵּר,
עִם כָּל הַסּוֹפְצָפִים בְּמֵישָׁמַיִם,
בִּמְצוּלוֹת־יַמָּוֶת וְהִרְהֵר.

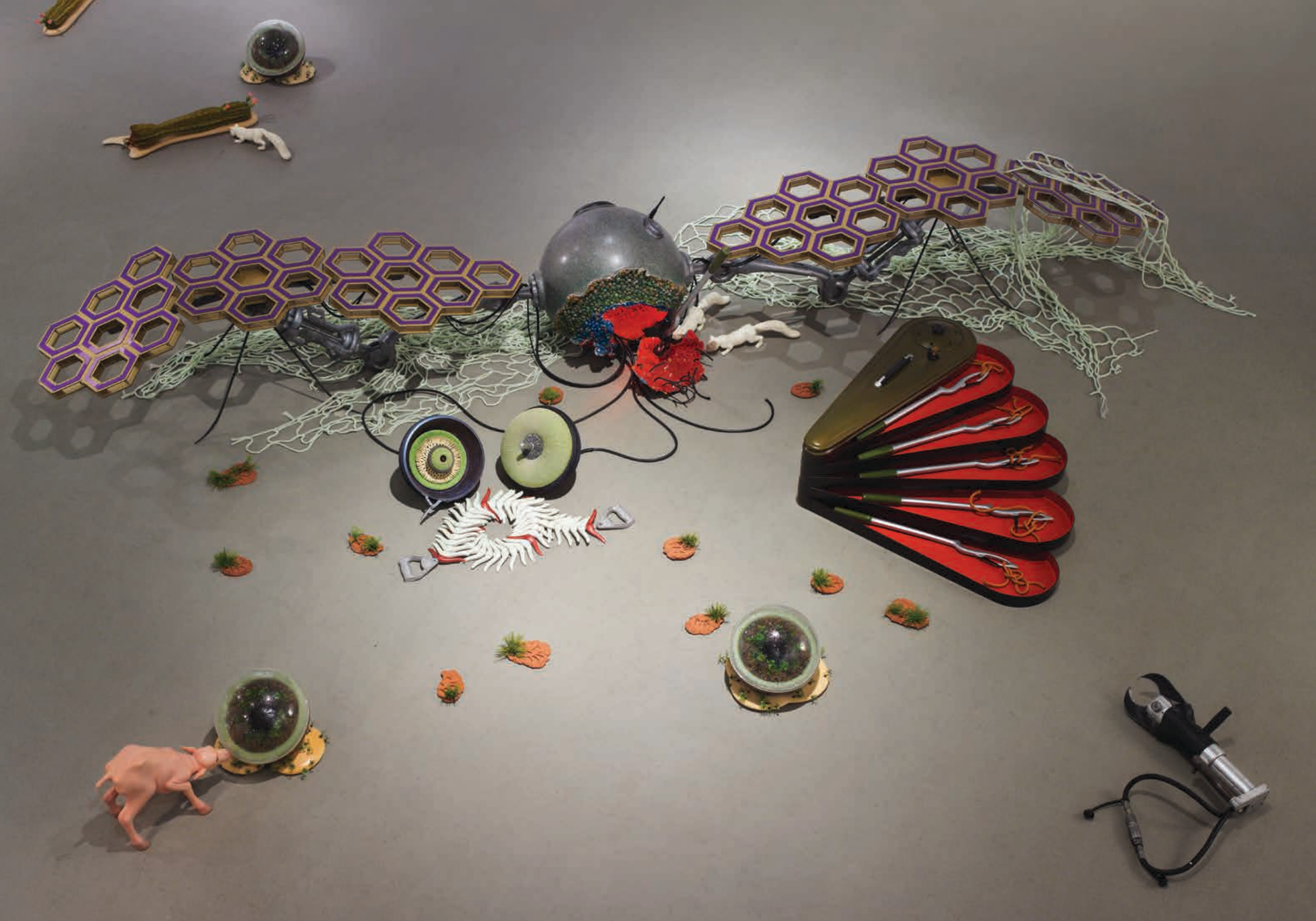
מבוא לתכנות בשפת C

הקצאת מערך דינמי בזיכרון

מערך דינמי מוקצה בזיכרון ה-heap ומוגדר על ידי פונקציות ספרייה כגון malloc. גודל המערך אינו חייב להיות קבוע בזמן הקומפילציה, אלא יכול להיקבע בזמן הריצה לפי קלט המשתמש.

```
int *arr = malloc(n * sizeof(int));
if (arr == NULL) {
    fprintf(stderr, "out of memory");
    exit(1);
}
arr[0] = 42;
free(arr);
```

לאחר שחרור הזיכרון, המצביע אינו מצביע יותר לזיכרון תקף. גישה אליו נקראת dangling pointer ועלולה לגרום לקריסה.



אלי גור אריה

מנועי צמיחה

מוזיאון תל אביב לאמנות

אלי גור אריה:
מנועי צמיחה

17 במאי — 10 בדצמבר, 2016
אולם יוסף ורבקה מאירהוף, הבניין המרכזי

תערוכה
אוצרת: דורית לויטה הרטן
אוצרת משנה: נועה רוזנברג
ראש אגף שירותי אוצרות: רפאל רדובן
עוזרת לראש אגף שירותי אוצרות: איריס ירושלמי
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם
הקמת תערוכה: שרון שנהב, יותם סיון, יעקב גואטה, טוקן סטודיו לעיצוב
רישום: עליזה פדובנו־פרידמן, שושי פרנקל, הדר אורן־בצלאל, סיון בלוך
שימור: ד"ר דורון לוריא, מאיה דרסנר, חסיה רימון, רמי סלמה,
קרלה איל־קרלובה, נגה שוסטרמן, שריתה מרקוס

קטלוג
עיצוב והפקה: מיכל סהר
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף
תרגום מאנגלית לעברית ועריכה אנגלית: דריה קסובסקי
צילום: אלעד שריג
הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ

עטיפה
צד עברי: תתתתתתתתתתתתתת, 2006
צד אנגלי: מראה הצבה בתערוכה

כל העבודות: טכניקה מעורבת, מידות משתנות

© מוזיאון תל אביב לאמנות, 2016, קט' 8/2016
מסת"ב 978-965-539-130-5

פתח דבר

מוזיאון תל אביב לאמנות שמח להציג תערוכה חדשה של אלי גור אריה. התערוכה, שהכנתה נמשכה כשמונה שנים, כוללת עבודות חדשות של האמן שטרם הוצגו. גור אריה איננו שייך לאף אסכולה באמנות הישראלית, וליצירותיו מנעד מושגי, חומרי וחברתי ייחודי. הצגתו במוזיאון תל אביב לאמנות היא אפוא בעלת חשיבות רבה, משום שהוא מייצג פן שונה בנוף החזותי־התרבותי המקומי, ובהיותו מן המקום ושלא מן המקום.

אלי גור אריה הוא אחד האמנים הבודדים שהמושג "עבודת האמנות הטוטלית", כלומר אמנות המבקשת ליצור סינתזה בין מדיומים שונים, מדויק לגביו. במבט ראשון אפשר לראות במכלול עבודתו אלגוריה על תרבות הצריכה השבויה באובססיות של פני משטח חלקים ומפתים. אולם מעבר לשימוש החתרני באסטרטגיות הלקוחות מעולם הפרסום ליצירת ביקורת על תרבות זו, הנושא המרכזי בעבודותיו של גור אריה הוא האפשרות של אירוע אפוקליפטי; חורבן טוטלי שייגרם כתוצאה מהרס שיטתי של מרקמים ביולוגיים, אקולוגיים וגיאוגרפיים בידי חברות שלמות. עבודותיו של גור אריה הן בבחינת "הצעות של הישרדות" בעולם פוסט־אפוקליפטי. הוא בונה מערכות סגורות, מכניות בטבען, ויוצר אפשרויות, מוטציות ואסטרטגיות של הצלה.

מבחינה אסתטית, "הצעות הצלה" אלה נעות בין הסוריאליזם להיפר־ריאליזם, אולם הן שייכות גם למסורת עתיקה הרואה בהיברידי מרחב פנטסטי, מקום שבו האורגני והמכני יוצרים חלל שלישי. גור אריה משתמש בסוגה של המדע הדמיוני, ובמיוחד בתת־סוגה של חזונות פוסט־אפוקליפטיים, ובדרך שהיא מגייסת את העתיד כדי לדבר על ההווה. המודעות הגוברת בשנים האחרונות לאפשרות של אסון אקולוגי בקנה מידה גלובלי הופכת את התערוכה לאקטואלית ולנכונה לזמנה.

תודה לאלי גור אריה ולאוצרת התערוכה דורית לויטה הרטן על טוויית חזון ייחודי זה ועל גילומו בחומר באולמות התערוכה וברוח במאמר בקטלוג הנלווה לתערוכה.
תודה מקרב לב לשרון שנהב, ליעקב גואטה, ליותם סיון ולסטודיו טוקן, שסייעו באורך רוח וכישרון כפיים לאלי גור אריה בהקמת התערוכה. תודה לצקי רוזנפלד, לדיאנה דלל, לעדי גולדנר, לניצה אשד ולעדי קיזמן על התמיכה והליווי לאורך השנים. תודה לציפורן לוטם על שאיפשרה לעשות שימוש ביד נדיבה במחזור שיריו של דוד אבידן בקטלוג ובתערוכה. תודה לנועה רוזנברג, אוצרת המשנה, על עבודתה המקצועית. תודה לאלן גינתון ולענת דנון סיון מהמחלקה לאמנות ישראלית שנתנו רוח גבית. תודה למיכל סהר, גיל גבעוני ודנה אלקיס מסטודיו מיכל סהר על הקטלוג המרהיב, המצליח ליצור חלל התבוננות נוסף בעשייתו של האמן. תודה לאלעד שריג על צילום העבודות בעין רגישה וביד מקצועית. תודה לדריה קסובסקי ולאורנה יהודיוף על התרגום והעריכה המוקפדים של הטקסטים בקטלוג. תודה רבה לכל מחלקות המוזיאון על תרומתן להצלחת פרויקט זה.

סוזן לנדאו
מנכ"לית ואוצרת ראשית

מטמורפוזות

דורית לויטה הרטן

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 באינוות מסוימת, ברפלקס ה־noli me tangere (ובהשאלה, ברפלקס של התרחקות). וזאת, לדעתי, בשל הנטייה הסקוֹפּוֹפּוּבית, העוברת כחוט השני בדנ"א התרבותי המקומי; איכות שרועי צ'יקי ארד היטיב לנסחה באמצעות הכינוי "המוחלש", במאמר שהתפרסם ב־2009 בכתב העת המקוון תתת.[1] ארד אִבחן סימפטום כללי של קיפאון, קהות חושים או ערפול, המתפרש גם כטעם טוב. במילים מעודנות פחות, המטפורה ההולמת בהקשר זה תהיה מטרונית במצב לֵאֶה, 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 שאוּל. 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 באותנטיות של היצירה המקומית. נדמה שבשלב מוקדם למדי התחוורה לו התפישה המוטעית לגבי ערכה האוניברסלי של האמנות (ובהקשר זה אני מבחינה בין אמנות לוויזואליה, שהיא אכן אוניברסלית), ולפיכך נזקק להֶקשר שונה, שמתקיימת בו אכן אותה אוניברסליות. הֶקשר 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 להֶקשר 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 המאוים [uncanny]. הן הופכות על פיה את ההבטחה שמגלמת בחובה הפרסומת, קרי – אוטופיה, ואוצרות חזון דיסטופי, הבא לידי מימוש בתיווכן של הבטחות כוזבות ומספק הֶקשר 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 הֶקשר 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 קפוץ שפתיים. נדמה לי שדי באסטרטגיה כפולה

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

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.

זו – שימוש באסתטיקה מסוג מסוים והכנסתה להֶקשר העתידני 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, מכוון 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 חִשבו על ציורו הידוע של הנס הולביין [Holbein], התתתתתת (1533). העיוות, האנמורפוזה [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 כאנמורפוזה מטפורית ביחס לשדה המדע הדמיוני. בשני התחומים העתיד נתפש כפוטנציאל

הנס הולביין, התתתתתת, 1533

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 מהמכוניות 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 שצמתיו הטמפורליים הם נטולי רלוונטיות, ועם זאת, אין כמעט שום אינדיקציה בעבודות לנרקיסיזם המאפיין סוגי הווה נטולי עתיד מעין אלו. עבודתו של גור אריה היא סיפור מוסר יותר מאשר תרגיל בנרקיסיזם. בהקשר זה בל נשכח, ששורשיו של מיתוס העתיד נטועים בקפיטליזם המודרני, באמונה בקִדמה 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 ותתתתתתת מבחינה היסטורית, כך הוא עשוי גם תתתתתתתתתת באופן היסטורי".[6]

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

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

4 ג'יי ג'י באלארד, "התמים כפרנואיד", תרגום: לאה שישקו, ההההה (פברואר 2008); ראו גם: Darko Suvin, "On the Poetics of the Science Fiction Genre," College English, vol. 34, no. 3 (Dec. 1972), pp. 372-382

לכך היא שבישראל העתיד נשזר בהווה מעצם האידיאולוגיה של המקום, והאמנות החזותית שירתה אידיאולוגיה זו, ביודעין או שלא ביודעין. "היינו העתיד", כותבת יעל נאמן בספר בשם זה, ומפרטת את הגורמים שהובילו להימצאותו 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 הסיוטים 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 באובסביות תרחישי קץ מכל סוג ומין בסרטים, באמנות, בספרות. ומצד אחר, מדוע – כפי שטען סלבוי 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 שהקִרבה המשפחתית בין הקטסטרופי לנשגב מעוררת תגובה דתית הצורמת לבלי נשוא בחוגים חילוניים, או שמא זוהי רשימת הנחיות פרקטית, שמכינים 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

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 מתכוננים 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 אגררית־תעשייתית־אגררית, 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 נגוז. 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 ניאו־ליברליות) בעבר מיתולוגי, והמשכם במהלך של

7 ב־9 באוקטובר 2011 נשא סלבוי 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?"

הסטה, תוך שימוש באותה אסתטיקה כשריד בעבודות הפוסט־אפוקליפטיות. אפשר להבחין בכך כבר בעבודותיו המוקדמות, כגון תתתתתתתת (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. תתתתתתתת 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, תתתתתתתת, 1999–2005

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. תתתתתתת, 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

אלי גור אריה, תתתתתתתת (פרט), 1999–2005

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 תתתתתתתת תתתתת [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 עניינו 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

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

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־קיטוס 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 [abject], כלומר סובייקט של בְּזוּת [abjection]; אורגניזם חי או הֶתקן 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,
תתתתתתת, 2003

אלי גור אריה, תתתתתת, 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 תתתתתת (2003), אלא גם לטרנסקציות המתקיימות בתתתתתתתת 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], האלביתי (או המאוים) [unheimlich] של זיגמונד פרויד [Freud], ה־angst של מרטין היידגר [Heidegger] והיש [il y a] של עמנואל לוינס [Levinas]. המפלצת המשייטת בשולי קטגוריות תרבותיות

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

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 שנִראותו מעוורת 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 ולהיידגר, המשייכים אותה לממד טרנסצנדנטלי, שכן בהינתן המפלצתי, רק הסבר קיומי יוכל להציל אותי כאשר אֵפנה את המפלצת כנגד עצמה, ואנסה להסביר את מופעיה בעבודות מבלי לשייך את נוכחותה לנשגב. כשם שמִשְׁתָּנָה היא משתנה היא משתנה, עד שהיא הופכת לרעיון, ולפיכך לאמנות, כך המפלצתי בעבודותיו של גור אריה מסרב למטמורפוזה. ההיברידים שלו אינם מוּרמים לדרגת אידיאות, אלא נותרים אימננטיים, ובכך מכריזים מלחמה על אחת מהוֹלכות השולל המוצלחות ביותר של

אלי גור אריה, תתתתתתתת, 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 לגלמם 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], תתתתתתתת תתתתתתת 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 באוקלטיזם 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

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 תיאו 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 ווובסטר 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, תתתתתת, 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 מכוֹננת 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 היבריד.

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, כיאות 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 בִּזות, 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 הרפם [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 בתיאוריה של דונה הראווי [Haraway]: "כולנו כימרות, יצורים המיוצרים ונתפסים כבני כלאיים של אורגניזם ומכונה".[12]

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

חרף זיקתם של ההיברדים 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), תיאוריה פמיניסטית: מבחר – מאמרים מרכזיים מתוך תחום המחקר, תרגום: מריאנה בר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006), עמ' 279.

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, המטמורפוזה מתחילה כבר בשלב הראשון של היותם, ומשם משתלשלות הוריאציות.

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 לוריאציות אלה, שכן נושאן הוא מטמורפוזה, ולא היכולת להשפיע על עצמים פיזיים באמצעות פרוצדורות מנטליות, אלא אם כן רואים בשירה מטפורה להשפעה. חמש הוריאציות בשיר מתכתבות עם חמש הסביבות שהציב גור אריה במוזיאון תל אביב לאמנות, לא במונחי נרטיב, אלא באופי המטמורפוזה, המתגלה הן בשיר והן בעבודות הפלסטיות. בשני המקרים, שורות השיר והעבודות הן מטונימיות לשלם גדול יותר. בשירו של אבידן, המטמורפוזה מתקדמת בהתאם להיגיון הפואטי בחמש וריאציות:

אלי גור אריה, תיאוריה, 2006

ואז דגים קלים בתוך המים / צָמחו כנפיים,
ובאור הקר / הנשרים צָמחו זימים. [...]
ואז דגים קלים בתוך המים / מתחו כנפיים,
ובאור הקר / הנשרים פתחו זימים. [...]
ואז עיטים בגֹבהפניהמים / קיפלו כנפיים,
ובקור המר / הצַפְעָפִים עצמו זימים. [...]
ואז דגים קלים בתוך המים / אטמו זימים,
ובאור הזר / הנשרים חדלולעוף.
ואז דגימקלים בתוך המים / מתחו זנפים,
ובזור הָאָר / תִּמָנוּנשרים פתחו כימים.
[...]
לאחר שהכול יחזור / אל הצבע החם השחור /
והמים ירדו אל האור [...][13]

המטמורפוזה 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 העתידני 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 מישהם: חמש תצפיות פסיכוקינטיות באדמוטאציות", בתוך מבחר מאמרים (תל אביב: הוצאת המאה השלושים, 1968).

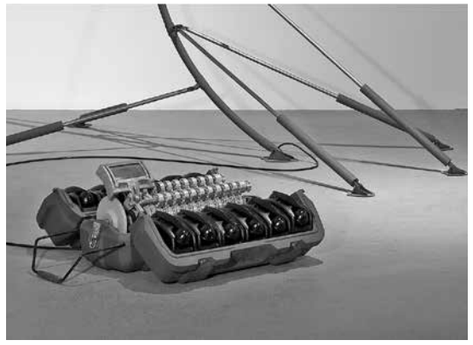
אבידן המטמורפוזה עצמה, הדינמיקה שהיא מייצרת, היא המצדיקה את השינוי המתמשך. ואילו אצל גור אריה, הוריאציות אינן דבר כשלעצמו – לא מבחינה אסתטית ולא מבחינה פואטית – אלא הן פועלות תחת חוק הישרדות אחד וכפופות לכֵּליה של אותה הישרדות־הפריה.

העין המתבוננת בסביבות של גור אריה פוגשת בבכחנליה של הפריה, הזרעה, האבקה, רבייה ועיבור; עודפות של דברים מַפרים ומוּפָרים. אך מאורגיית ההפריה הזו נעדרת הגיבורה הראשית: האֵם 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. חִשבו על הסצנה קורעת הלב בסרט, שבה אמו נוֹרֶית; 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 שנותר מהם, מפוקחים ומוסדרים. אין מותירים דבר ליד המקרה. הסביבות הן

מוקדים של מודולטורים, live stream pacs, ריבוי של עיניים ושל מערכות תקשורת. השגחה רציפה זו ממלאת את מקומה של האם כשומרת ומגינה, אך בד־בבד 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, תתתתתתתת, 2016
מראות הצבה במוזיאון תל אביב לאמנות

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 האֵם, 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 מַשדר 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 טאוסיג [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: תתתתתת, תתתתתת ת-ת, תרגום: יהודה לנדא (הוצאת מאגנס, 2005).
15 Michael Taussig, Mimesis and Alterity (New York: Routledge, 1993), p. xiii

אלי גור אריה, תתתתתתתתת, 2016

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 הדיכוטומיה טבע־טכנולוגיה, משום שדיכוטומיה 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 מפתיעה 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 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 ממטמורפוזה 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 האידילית של ההיבריד, ההישג הנעלה ביותר שלו. נזילותו משַווה לאובייקטים את קיומם מלא החסד, כך שגם מה שנחשב גרוטסקי עוטה דקורום, מידה של נאותות שרבות מעבודותיו של גור אריה מקרינות.

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

אלי גור אריה, תתתתתתתת, 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

של האובייקט, הוא שואף לצבור ידע הטמון עמוק, ולפיכך מתאפיין בסוג של סתירה מתמדת: חתירה לממד העומק באמצעות אובסיה לפני השטח.

גם זרעיה של תעשיית הפרסום נטועים עמוק בסוריאליזם, שכן שני התחומים, מעבר לשימוש באותה אסטרטגיה של הסמכה [juxtaposition], מבקשים לגעת בתשוקות החבויות בנפש האנושית. שניהם גם יחד עושים שימוש בהטרמה [priming] – אפקט הזיכרון המרומז, כאשר חשיפה לגירוי אחד משפיעה על תגובה לגירוי אחר; באמצעות מניפולציה ועיגון הדימויים, גם הסוריאליזם וגם תעשיית הפרסום משיגים את מטרותיהם, אף שאני בטוחה למדי כי אנדרה ברטון [Breton] (שהיה מודע לזיקה זו) היה מתהפך בקברו, אם היה נחשף להשפעת הסוריאליזם על אסתטיקת הצריכה. ברטון ועמיתיו בפריז של ראשית המאה ה־20 ביקשו ליצור אמנות החורגת מן הממשי, שתצא כנגד מה שראו כקפיאה על השמרים. יש מידה לא מבוטלת של טרגדיה באפקט הבומרנג הנוצר כשפרסומת משתמשת בשיטותיו של הסוריאליזם כדי להשיג מטרות, שלא היו יכולות להיות רחוקות יותר מן השאיפות שסימן לעצמו הסוריאליזם.

עבודותיו של גור אריה, כפי שראינו, נוטות לאסתטיקת השוק, שאותה אני מזהה כאן עם אסתטיקת הפרסום. פני השטח שלהן והאובייקטים שהן מסמיכות משקפים אותה אסטרטגיה, שהשוק משתמש בה לצורך הטרמת [priming] לקוחות, אך הוא מציג גישה חדשה. בעוד הסוריאליזם היה להוט לגלות עומק חבוי, אשר בשדה האמנות ככלל אפשר לראות בו ערך כשלעצמו, ובעוד אסתטיקת השוק פעלה כנגד ערך העומק, שתורגם לתשוקה בלתי מודעת, והפכה אותו לאמצעי עזר נלווה למוצר הצריכה בדרכו לצבור רווח מוניטרי, גור אריה מזהה את שתי המטרות כהכרזות כוזבות, קל וחומר בעידן הפוסט־מודרני. העומק חדל להיות רלוונטי בתרבות שפני השטח שלה חונקים אותה. הוא מאבד כל ערך, כאשר הכרזות לגיטימיות מרוקנות מטענותיהן המקוריות או מטופלות באמצעות אסטרטגיות שוק. במובן מסוים, גור אריה משקם את החזון הסוריאליסטי, אך שיקום זה גובה מחיר, שכן תופעת ההיבריד שהוא מדמיין באמצעות נרטיב, כלומר באמצעות הרטוריקה, האתיקה והאסתטיקה שלו, היא הבנה עמוקה של רגישות הקץ, המאפיינת את תקופתנו. יש תקווה, אומר גור אריה, אך מחירה עצום, משום שהיא כרוכה בתפישה חדשה, שהיא פוגענית בה־במידה שהיא מייחלת לישועה.

תובנה זו עשויה להבהיר את שם התערוכה, "מנועי צמיחה", שחרף הצליל האורגני שלו מתייחס דווקא למונח מתחום הכלכלה, המציין את האמצעים והמנגנונים המייצרים דחיפה לצמיחה כלכלית. רעיון הצמיחה מרכזי לשיטה הקפיטליסטית ונתון לביקורת מצד מתנגדיה. בהקשר של התערוכה הנוכחית, מנועי צמיחה אינם מטפורה, אלא הם תכלית הקיום של הסביבות, של חפצי האמנות ושל ההיבריד‍ים של גור אריה. הם מופיעים לאחר הקטסטרופה, כמנוֹעי האל, ליצור עולם אמיץ וחדש.

אלי גור אריה

נולד ברמת השרון, 1964; חי ועובד בתל אביב

1986–1987 לימודים במדרשה לאמנות, רמת השרון

תערוכות יחיד

1998 "ערי שינה", גלריה בוגרשוב, תל אביב
1999 "Such Stuff Credit Cards are Made Of", גלריה רוזנפלד, תל אביב
2001 "Agriculturaldream.com", גלריה רוזנפלד, תל אביב; אוצרת: דיאנה דלל
2003 "יישומים אזרחיים", גלריה רוזנפלד, תל אביב; אוצרת: דיאנה דלל
— "יישומים אזרחיים", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית; אוצר: דורון רבינא (קטלוג)
2007 "אפרודיזיאק: עושר העמים", גלריה רוזנפלד, תל אביב; אוצרת: דיאנה דלל
2008 פסלים וצילומים, גלריה הצוק, נתניה
2013 "זרקור על פיסול", גלריה רוזנפלד, תל אביב
2014 "מנועי צמיחה", Circle1 Platform for Art & Culture, ברלין; אוצרת: דורית לויטה הרטן
2016 "מנועי צמיחה", מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצרת: דורית לויטה הרטן (קטלוג)

מבחר תערוכות קבוצתיות

1987 "תערוכת זוכי מלגות קרן התרבות אמריקה־ישראל", המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן
1988 "תערוכת זוכי מלגות קרן התרבות אמריקה־ישראל", בית האמנים, תל אביב
1989 גלריה רגע, תל אביב
— גלריה בוגרשוב, תל אביב
1992 "כתבדמוי", מוזיאון ינקו־דאדא, עין הוד; אוצרת: שרה הקרט (קטלוג)
— "הולכת על זווית", גלריה קלישר, בית הספר לאמנות, תל אביב
— "חמישה אמנים", סדנאות האמנים, תל אביב
1994 "בין החרכים", 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, ווינה; 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 לוסי 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)
— "רוז סה לה וי", מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצרת: עדנה מושנזון (קטלוג)
— "נקודת השקפה", מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצרת: אלן גינתון (קטלוג)
— "איך מסבירים תמונות לארנבת מתה", גלריה קלישר, תל אביב; אוצרת: נעמי אביב
2005 "הזוכים 2004: פרסי משרד החינוך, התרבות והספורט לאמנות ולעיצוב", מוזיאון תל אביב לאמנות (קטלוג)
— "העברים החדשים — מאה של אמנות בישראל", מרטין־גרופיוס באו, ברלין; אוצרים: דורית לויטה הרטן, יגאל צלמונה (קטלוג)
— "ריאליזם משובש", גלריה רוזנפלד, תל אביב
2006 "בשם העושר", מוזיאון פתח תקוה לאמנות; אוצר: חגי שגב (קטלוג)
— "מעבר לעושר", מוזיאון בית אורי ורמי נחושתן, קיבוץ אשדות יעקב מאוחד (קטלוג)
2007 "כאילו אין מחר", גלריה Caprice Horn, ברלין
— "נופים דיגיטליים", הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב; אוצרת: אירית טל (קטלוג)
2008 "ילדים טובים", גלריה רוזנפלד, תל אביב
— "YOUniverse: סביליה, קורדובה, גרנדה", ביינאלה לאמנות עכשווית BIACS 3 , סביליה, ספרד (קטלוג)
— "נוף אישי: אמנות עכשווית מישראל", מוזיאון האוניברסיטה האמריקאית, וושינגטון (קטלוג)
— "גופים טריטוריאליים", מוזיאון "פסלים על הים", מוזיאון הפיסול, האג, הולנד; אוצרת: רונית עדן (קטלוג)
2009 "תכנית מגירה", המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב; אוצר: ד"ר גיא מורג צפלביץ'
— "סקס/לוגיה", גלריה רוזנפלד, תל אביב; אוצרת: שרי גולן
— "חריקה: תופעות היברידיות שמקורן בחרקים", החווה, גלריה לאמנות אקולוגית בינתחומית, חולון; אוצרת: עירית כרמון פופר
2010 "גאולה דרך הביבים", מפעל השפד"ן, איגודן, ראשון לציון; אוצרת: גליה יהב
— "High Definition: חד, יותר חד, פחות חד", הגלריה של בצלאל, תל אביב; אוצרים: רותי דירקטור, יצחק ליבנה
2011 "הקהילה הבאה", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרות: לי ווינברג, יעלה חזות (קטלוג)
2012 "Bios: Concepts of Life in Contemporary Sculpture", מוזיאון גיאורג קולבה, ברלין; אוצר: מרק ולמן (קטלוג)

פרסים ומלגות

1987/1988/1990 מלגה מטעם קרן התרבות אמריקה־ישראל
2004 פרס שרת החינוך לאמנות פלסטית

which is considered to be a grotesque acquires a decorum, a certain dignity projected in so many of Gur Arie's works.

It is this strange kind of grace that keeps the artifacts and animals from becoming caricatures of what they were or what they imitate. By definition, they imitate natural processes, but they also keep their own identity, so that the sense of "uncanny valley," the revulsion felt by human beings toward artificial entities that display too close a resemblance to human morphology, is never reached.

Due to the hybrid nature of most of Gur Arie's environments, one tends to ascribe his work with surrealistic practices. Indeed, there is much in the physiognomy of the objects to remind us of that style. Surrealism employs juxtaposition of objects as a device intended to reveal the hidden treasures of the subconscious; by manipulating morphological qualities of the object it aspires to obtain deeply buried knowledge, hence it is informed by a constant contradiction in enacting depth through obsession with the surface.

The seeds of the advertising industry, too, are deeply rooted in surrealism, for both, in addition to using the same strategy of juxtaposition, strive to touch upon desires embedded in the human psyche. Both use priming—the implicit memory effect in which exposure to one stimulus influences response to another; by manipulating and anchoring images, both surrealism and the advertising industry achieve their goals, though I am quite certain that André Breton, who was well aware of that affiliation, would turn over in his grave, realizing the impact surrealist method had on consumerist aesthetics. Breton and his peers set out to create art beyond the real, which would stand up to what they conceived as the stagnation in early 20th century Paris. There is more than an inkling of tragedy in realizing the backlash effect created when advertising uses the same methods employed by Surrealism to achieve goals that could not be farther apart. Gur Arie's works, as we have seen, lean heavily on market aesthetics, which I identify here with advertising aesthetics. His surfaces and juxtapositions mirror the same strategy used by the market in priming a client, but he introduces a new perception. Whereas Surrealism was keen to discover a certain hidden depth, a value unto itself in the field of art, and whereas market aesthetics backtracked on this concept by manipulating this depth, translated to an unconscious desire, and turned it to nothing less than a commodity's auxiliary on its way to gain monetary profit, Gur Arie recognizes both aims as false declarations, all the more so in the postmodern era. Depth ceases to be relevant in a culture suffocated by its surfaces, and it does not hold any value once legitimate proclamations are emptied of their original claims or manipulated by market strategies. In a way, Gur Arie restores the Surrealistic vision, but this act comes at a cost, for the hybrid phenomenon he visualizes via narration, by its rhetoric, ethics, and aesthetics, is a profound understanding of the end-time sensibility, which characterizes our period. There is hope, says Gur Arie, but its price is immense, since it involves a new perception which is as hurtful as it is aspiring.

This may explain the title of the exhibition, "Growth Engines," which, despite its organic sound, is an economic term denoting the means and mechanisms that create impulses of economical growth. The idea of growth is central to the capitalist system, and subject to criticism by its opponents. In the context of this exhibition, growth engines are not a metaphor, but the raison d'etre behind Gur Arie's environments, artifacts, and hybrids. In the wake of catastrophe, they emerge, like engines of God, to create a brave new world.

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 Ofrat (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
— "YOUniverse: 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

Eli Gur Arie, Growth Engines, 2016
Installation view, Tel Aviv Museum of Art

dystopian society—a society that leaves nothing to accident.

Also ironic is the fact that the technology replacing the mother in her role as life giver is the same technology previously used for destruction—a technology of death, since most of the ersatz apparatuses appearing in these environments are residues of what was at one time in the service of military systems, e.g. monitors, drones, parabolic antennas, satellites, and communication systems, now employed to preserve life. This means that, although nature is deemed to be dead, it is nevertheless artificially ventilated, so that a simulacrum of nature, of the mother, can reinvent itself through various technologies. The mechanisms are always based on the biological example and imitate all fertilization modes. Gur Arie's artifacts, animals, and hybrids are products of biomimetics.

Biomimetics is a fascinating field. It spans the substances, equipment, mechanisms, and systems by which humans imitate natural systems and designs, especially in the fields of defense, nanotechnology, robotics, and artificial intelligence. It is the attempt to imitate, by means of technology, the ability of bees, turtles, and birds to navigate without maps, or the bats' high-frequency transmitter, which is far more efficient and sensitive than man-made radar systems, to name but a few examples. That technology imitates nature was already noted by Aristotle in his second book of Physics.[13] Although Aristotle did not develop this idea into a doctrine, he relied on the premise that a structural analogy exists between natural and technological production, an analogy also found in the doctrines of the Hippocratic medical school as well as Democritus. We also know that in Western visual art tradition, the idea of mimesis is central in theorizing the essence of artistic expression. Mimesis can therefore be understood as both imitation of nature and an artistic representation. To wit: imitation reveals the unique nature of art. Addressing the mimetic faculty, Michael Taussig described it as

> "the nature that culture uses to create second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other. The wonder of mimesis lies in the copy, drawing on the character and power of the original, to the point whereby the representation may even assume that character and power."[14]

This is the second instance in which the meaning of Gur Arie's work goes beyond the specific theme in which he engages, offering an insight into the field itself, namely art. The first was the presence of the hybrids, whose immanence and refusal to stand for an idea allegorized the essence of art. By the same token, if mimesis indeed constitutes the essence of art, and if it is indeed the mimetic action that takes center stage in the narrative of Gur Arie's environments, then it may be wise to consider his works as research into the question of what constitutes a work of art.

13 See: Aristotle, Physics, Book II, trans. R.P. Hardie and R.K. Gaye, http://classics.mit.edu/Aristotle/physics.2.ii.html.
14 Michael Taussig, Mimesis and Alterity (New York: Routledge, 1993), p. xiii.

Mimesis of nature, or its simulation through technology, raises additional questions. Unfolding before us is a scenario of end times when nature ceases to exist, so what technology imitates is not only a bygone thing, but also its chronicles. What comes back from the dead cannot be an active part of the nature-technology dichotomy, because the dichotomy itself is no longer of any significance. In this scenario, nature becomes technology, and this shift, paradigmatic in its grandeur, raises a question about the meaning of technology itself, the same question posed by Martin Heidegger in the second of his four lectures in Bremen held in 1949 under the title "The Question Concerning Technology."[15] Heidegger's answer was surprising in its simplicity. After a long and winding path, he concluded by saying that the essence of technology lay not in technology itself, but may only be revealed through art. Heidegger affiliated the term technē with technology, thus bridging the two concepts of culture and technology, which is subsequently explained through its rival—the arts.

Eli Gur Arie,
Harpoonist, 2002–2016

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

Eli Gur Arie,
Water Wings, 2015

Indeed, it seems to me that this term, technē, suits the works and provides them with a framework much in accordance with their overt and covert issues. Technē, as used by the Greeks, denotes a knowledge of practical implications in craftsmanship, but also in art; a capacity devoid of theory, but revealed through objects and the ability to imitate nature. It is more the knowledge of doing things than of contemplating them abstractly. Technē, according to Gur Arie, is manifested, for instance, in the meticulous proficiency of the hybrids, or the fluidity by which different orders of materials, textures, and patterns are fused together. It is more of an act of morphing than of binding that takes place in their creation. Morphing, which is the interconnection between disparate entities, is known as a special effect in motion pictures, but I use it here, in the context of the works, because of its seamless quality. Morphing differs from metamorphosis by its total artificiality. It is always man-made, and once completed, it carries within itself a dual existence of previous and present histories. In this sense, morphing is the ideal form of the hybrid, its highest achievement. Its fluidity lends its objects a graceful existence, so that even that

Eli Gur Arie, Strawberry, 1996–2016

same morphology that designates hybridity, are primarily functional creatures that obey a rigid regime despite their morphology. Unlike the traditional grotesque, they are not quite so subversive to a system, but rather attempt to save it by introducing different variations. Each of them could be understood as a scientific experiment. In this sense, the environments created for the current exhibition are variations on the same theme, namely—survival in post-catastrophic times. Another difference is that the traditional grotesque presupposes an ur-form on which to make variations, while Gur Arie's hybrids are mostly constructs devoid of a genealogical lineage to trace them back to their origin. They differ from traditional grotesque in that they have no history but that of the future. The metamorphosis thus begins at phase one of their existence, from where the variations proceed.

Gur Arie's use of a technique of variations which ostensibly mirror scientific trial-and-error experiments in an imaginary laboratory has a literary source that may be traced to David Avidan, an Israeli poet whose work had great impact on Gur Arie. Avidan was a man of many personae. Other than being (in my very humble opinion) Israel's finest poet, he was also a man of the future, who acquired the iconic status of a "Mad Scientist" through his attempts to enact dialogues between computers and humans, namely—to provide evidence for the ghost in the machine. In his poem "Something for Somebodies" (Mashehu bishvil Mishehem), subtitled "Five Psychokinetic Observations in Manmutations," Avidan coined new words, portmanteaus of sorts, by fusing words from different orders and meanings. It is not clear why Avidan introduced the idea of psychokinesis in these variations, for their subject is metamorphosis and not the ability to influence physical objects through mental processes, unless one regards poetry as a metaphor for influence. The five variations in the poem correspond with the five environments installed by Gur Arie at Tel Aviv Museum of Art, not in terms of narrative, but in the nature of the metamorphosis manifested in both the poem and the visual works. In both cases, lines and works stand as metonymic parts of a greater whole. In Avidan's poem, the metamorphosis proceeds in five variations according to the poetical logic:

> [...] and then light fish in the water /
> grew wings, and in the cold light /
> the eagles grew gills.
> [...] and then light fish in the water /
> stretched wings, and in the cold light /
> the eagles opened gills.
> [...] and then vultures at waterlevel /
> folded wings, and in the bitter cold /
> the birdflying shut gills.
> [...] and then light fish in the water /
> sealed gills, and in the strange light /
> the eagles ceasedflying.
> [...] and then lightfish in the water /
> stretched gings, and in the lange stright /
> octopodeagles opened wills. [...]
>
> [...]

> when all will return / to the warm
> black color / and the water will descend to
> the light [...][12]

Avidan's metamorphosis, applied to the words themselves as well as their meaning, yields a circular existence where the warm black color—a womb, a Chora, a primordial material—begins and ends the process of change. In other words, the dynamic he describes is encircled in a static, mythical, almost archaic modus, despite the futuristic vision he unfolds. Reading the poem, one is reminded of M.C. Escher's drawings, although there is nothing in the poem of the mathematical sterility that typified them. Avidan's mutations, influential as they may have been on Gur Arie, differ from the latter's metamorphoses on a critical point. For Avidan, it is the metamorphosis itself, the dynamic it produces, that justifies the ongoing change, whereas for Gur Arie the variations are not a thing unto itself—neither aesthetic, nor poetic—but act under one rule of survival and the vehicle of that survival-fertilization.

Indeed what the eye encounters upon looking at Gur Arie's environments is a bacchanalia of fertilization, insemination, pollination, breeding, fecundation, and conjugation; an excess of things impregnating and being impregnated. But in this great orgy of fertilization, the main protagonist is missing: the mother, who is dead, yet omnipresent without being presented. Her absence seems to have seized the subjects, making them captive in their mourning over her. The Great Mother, Gaia, failed her job.

12 David Avidan, "Something for Somebodies: Five Psychokinetic Observations in Manmutations" and "Moment After the Last," in Shirim Bilti Efshariyim [Impossible Poems] (Tel Aviv: Thirtieth Century Press, 1968) [Hebrew]; free translation: Doreet LeVitte Harten.

The motif of the dead mother, who embodies the sacrifice made to effectuate the shift is, therefore, a central motif connecting all the environments. It is represented by the Bambi-like animal that appears repeatedly in them. Bambi is the ultimate orphan. You may remember the heartbreaking scene in the film, when the mother is shot; heartbreaking because the mother's death takes place off screen. No other film has managed to articulate the death of the mother as Disney did, thus rendering Bambi an arch-orphan. Like Bambi, the animals and artifacts residing in Gur Arie's environments acquire the status of orphanhood, and hence are in need of a guardian.

Eli Gur Arie, V-Day (detail), 2016
Installation view, Tel Aviv Museum of Art

This guardianship comes in the form of total control, achieved through the military paraphernalia now put to different use. Life, or what is left of it, is monitored, nourished, and kept in line. Nothing can be left to chance. The environments are hubs of modulators, live stream PACs, a multitude of eyes, and communication systems. This ongoing monitoring, acts as a surrogate for the role of the mother as guardian, but at the same time enhances the grotesque form of that role. It is a mother who mercilessly controls her offspring, like a dictator, and as such, also meets the aforementioned definition of a

Eli Gur Arie, Untitled, 2002

book Concerning the Spiritual in Art. Kandinsky uses the word "spirituality," but his background hints at the occult. In fact, many of the founding fathers of modernity, not only those who employed abstract practices, but also those who remained faithful to figuration, take the occult as the bedrock of their art. Among them are Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Marcel Duchamp, Edvard Munch, Frantisek Kupka, Jean Arp, the Blaue Reiter (Blue Rider) group, and the Bauhaus' spiritual trend represented by Theo van Doesburg, among many others. One may say that the birth of moderna originated in the occult—theosophy, anthroposophy, and other occult tendencies—and that by its cradle stood such figures as Helena Petrovna Blavatsky, Annie Besant, Rudolf Steiner, Henry Steel Olcott, and Charles W. Leadbeater, rather than the ghosts of what was vaguely described later as a new spiritual understanding, in all its various manifestations. That the occult was catapulted out of the field and reintroduced as spiritualism has various explanations, among them the occult's poor reputation and the changing semantic use of the word over the years. Its pejorative overtones, however, came much later; in the beginning of the 20th century, the term was respectable enough to be used as a cornerstone concept.

If we agree that the spiritual in an artwork is the discourse or the rhetoric cloud surrounding it, but never a part of its immanent appearance, and that it is always that immanence that constitutes its value as art, then the hybrids are almost allegories of what art is in their refusal to be road signs of the spiritual. That their thematics create figments of the imagination, kin to Henry Fuseli, Hieronymus Bosch, Francisco Goya, and Odilon Redon, does not contradict the fact that in the last instance, it is the monstrous that stands for beauty, since beauty is understood as a part of art. As a matter of fact, no other conjurations can provide more pleasure, can let the eye revel more than the dazzling impact a hybrid can produce.

Since we have reached the domain of evocation, it would be valid to address spiritualism, as far as art is concerned, by its true title, namely the occult, for practices of the latter (differing from the grandeur of the spiritual) are being enacted in Gur Arie's hybrids such as alchemy, mutation of the natural, and even the death of the idea of death via zombies and ghosts who, associated with that discipline, are being exercised and exorcised here in the gestalt of the hybrids (this is not to say that they have the aura of the occult). But what exactly is it that makes the hybrids—mechanic, organic, or digital—monstrous?

A whole literature engages in hybridity, which was a key theme in the 1980s and 1990s. Hybrids were given the opportunity of a lifetime, to become what the Germans call salonfähig (presentable, respectable), gaining a venerable home as part of post-colonial studies. Academia politics aside, hybrids, even if you assign them the role of art's allegory, are initially perceived in the collective imagination as a thing impure and unclean, a contaminated zone. They are what Julia Kristeva called the abject because they respect neither borders nor laws. In them, meaning collapses and categories are broken. Not

only do they arouse horror, but they also produce disgust. Hybrids live well within the grotesque realm. Not humble in their appearance, they possess a Baroque physiognomy, an exaggerated form of the imagination, and therefore—are melodramatic by nature. As in the Baroque, they are accommodating units, subservient to a greater whole, to an absolute system.

Eli Gur Arie, Growth Engines, 2016
Installation view, Tel Aviv Museum of Art

Concerning the grotesque as applied to hybrids, we must remember that the concept of what constitutes the grotesque has in postmodern times undergone a revolution; and since hybridity is welcome, the monstrous becomes the norm. Describing this state, Geoffrey Galt Harpham wrote:

> "In more innocent times it was possible to create a grotesque by mingling human with animal or mechanical elements; but as we learn more about the languages of animals, and teach more and more complex languages to computers or robots, the membranes dividing these realms from that of the human begin to dissolve, and with them go the potentiality for many forms of the grotesque. In short, the grotesque—with the help of technology—is becoming the victim of its own success: having existed for many centuries on the disorderly margins of Western culture and the aesthetic conventions that constitute that culture, it is now faced with a situation where the center cannot, or does not choose to, hold; where nothing is incompatible with anything else; and where the marginal is indistinguishable from the typical. Thus the grotesque, in endlessly diluting forms, is always and everywhere around us—and increasingly visible."[10]

This awareness is also mirrored in Donna Haraway's cyber-feminist Cyborg Manifesto: "we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism."[11]

Despite the affiliation of Gur Arie's hybrids with the grotesque, they differ from the latter in several respects. Excavations in ancient Rome reveal that, by the end of the 15th century the traditional grotesque repeated decorative patterns in which vegetal and human elements formed hybrids, as an antithesis to the Renaissance sense of order. Prima facie, it used an unending loop to attack classical notions subversively. By virtue of its fluidity, it introduced an element of disturbance into any given hierarchy under the guise of folly. It is, by definition, non-functional and always ironic, whereas Gur Arie's hybrids, which share the

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

11 Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature (New York: Routledge, 1991), p. 150.

underscored. The surface of the octopus is slimy and lustrous so that no one value can be affixed to the creature: is it an object or an abject, a living form or a mechanized unit? These constant identity shifts establish the object-abject as an intermediary entity which in a better world would correspond with that hallucinatory "Third Space" proposed by Homi K. Bhabha eons ago.

But the octopus, like the arsenal of hybrid creatures and artifacts erupting from Gur Arie's imagination, is not the dream subject of post-colonial ideas. Essentially, these creatures are monstrous. Being monsters, they call for a different approach to the concept of what a monster is, because in these works, it is the monstrous that will save the world and is humanity's last chance at survival; as such, it should be respected accordingly.

I am applying the term "monster" not only to the living creatures in Gur Arie's oeuvre, such as the Tadpoles (2003), but also to the "transactions" found in Arctic Spring from that same year—namely, the whole ensemble of hybrid phenomena that establish the nature of his art and which also span the crossing of inanimate objects.

Amidst the monstrous figures there is always the element of horror, which differs from the element of evil. This is a differentiation elaborated by Paul Santilli,[8] stemming from his understanding that evil is still comprehensible within cultural coordinates of the symbolic system, and can therefore help define the cultural norm, whereas horror has no place here because it does not make threats within the frame, but rather threatens the frame itself; hence horror has no definition or place in the spectrum of values. If we accept Santilli's logic, the

Eli Gur Arie, Tadpoles, 2003

opposite of culture is not nature, but horror, namely—the unnatural.

That the monster as the iconic figure of horror has no place within cultural categories means that the spawned creature is an entity that cannot be represented, yet is nevertheless present, something comparable to Kristeva's notion of the chora, to Freud's unheimlich or uncanny, to Heidegger's angst, and to Levinas's il y a. That the monster drifts by the borders of cultural categories but is never a part of them reminds me of Gershom Scholem's definition for the act of lamentation.[9]

In one of his diary entries from 1916, entitled Über Klage und Klagelied (On Lament and Dirge), intended as a prologue to his translation of a collection of biblical lamentations, Scholem addressed the essence of the lament, which he understood as a language outside its natural domain. All languages, he maintained, transpire in-between silence and revelation, but the lament reveals nothing, because the entity revealed in the lament has no content and does not keep silent, as its essence resists it. Nor can

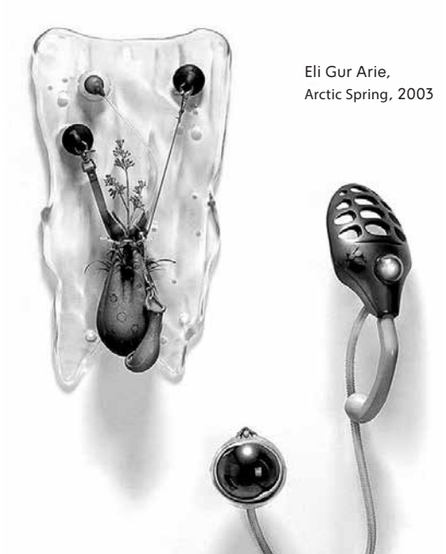
8 See: Paul Santilli, "Culture, Evil, and Horror," American Journal of Economics and Sociology, vol. 66, no. 1: The Challenges of Globalization: Rethinking Nature, Culture, and Freedom (Dec. 2007), pp. 173–194.

9 Gershom Scholem, Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923, Karlfried Gründer and Friedrich Niewöhner (eds.). (Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1995–2000), pp. 128–133; see also: 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.

the lament be described as communicative. Rather, it is a sound outside the communicative structure. Since it is a language on the verge of disappearance, dwelling on the border between silence and revelation, it designates the death of language, its destruction, and as such—reveals itself to be the principle of eternity. The lament, according to Scholem, is language exactly at the moment of its disappearance, and therefore at the moment when that which is not expressed is given lament. It is the death wish of language.

The monster—in its hybrid form, in its location on the border, in its capacity to hover between that which cannot be seen and that whose visibility blinds us in its radiance—resembles the lamentative mode. Both are outside cultural categories, defining them from the outside; both are spectacular expressions of what should or could not take place within cultural categories, yet influences them with inconceivable force.

I stress the monstrosity of Gur Arie's objects and call upon Levinas, Freud, and Heidegger, who frame it within a transcendental dimension, because given the monstrous, an existential explanation will save my face in turning the monstrous against itself, that



Eli Gur Arie, Arctic Spring, 2003

Eli Gur Arie, Untitled, 2002–2003

is—in trying to explain its manifestations in the works without subordinating its presence to the sublime. In the sense that a urinal is a urinal until it becomes an idea, hence art, the monstrous in Gur Arie's works refuses metamorphosis. His hybrids are not elevated to the level of ideas; they remain immanent, and thus, declare war on one of high art's most beautiful deceptions: the incongruence between modern art and spiritualism. Had Gur Arie's hybrids made it clear that they are vehicles of an invisible hand, on their way to become an idea, I suspect that even Israeli taste could have accommodated them and found the right apologetics to reenact them within its set of values, but this is not the case here. The monstrous remains immanent and refuses spiritual redemption. This is going against the grain, an anathema and a heresy. To proclaim an art work purposely devoid of its spiritual content is a demolition of a decent part of what constitutes meaning in the modern. This is so because art, especially in the abstract, demands to be understood as a spiritual experience, and this connection between spirituality and art goes back a long way. In modern times, its origin as doxa may be ascribed to Wassily Kandinsky's 1911

holds a great promise? Or, lastly, can the end be simply a form of entertainment?

The yearning for the catastrophic, however, is only half the story; a type of down payment for what really attracts artists such as Gur Arie, beyond the spectacle of destruction. It is the possibility of a new order where man and nature can re-invent themselves. It is a sad end envisioned as a happy beginning, thus containing within itself the grain of a deep discontent with the present. Under the guise of market aesthetics, the subversive elements aim at modes of survival which carry possibilities of mutations, alternative existence, within themselves, and are therefore optimistic in nature.

It is not, then, the apocalyptic as the post-apocalyptic which interests Gur Arie. Part of science fiction literature relates to post-apocalyptic societies as rural societies, almost Luddite in nature. In these societies, all that can lead to destruction—machines, computers, or atomic energy—is prohibited. These stories follow a structured cycle of agrarian-industrial-agrarian economies, and in so doing resemble biblical promises.

This bucolic desire presupposes the existence of nature. In fact, it reinvents it in a Humboldtian tradition; meaning that this desire does not take into account the possibility of a paradigmatic shift, an existence which has eliminated the notion of nature and replaced it with something else. Herein lies Gur Arie's difference and uniqueness. In his post-apocalyptic sphere, nature is not reinvented; it has simply disappeared. Instead we have fragments of reality, latifundia of survival, a reality at once nightmarish and revelatory. His works suggest a new kind of hybrid existence where machines and biological forms can live together and support one another, something in the spirit of "the wolf also shall dwell with the lamb."

Gur Arie's post-apocalyptic visions have their own evolutionary path. They started out by combining the monetary aesthetics (imbued with neo-liberal ideologies) with a mythological past, and continued with a shift, using that aesthetic as a remnant in the post-apocalyptic works. This could have been noticed as early as Andromeda's Rock (1999–2005), featured as part of an exhibition titled "Aphrodisiac > The Wealth of Nations" after Adam Smith's influential book from 1776. The Wealth of Nations articulated, for the first time, the very foundations of modern capitalism and the "invisible hand" theory, which claims that the pursuit of profit, egocentric as it may be, ultimately leads, as if by an invisible hand, to do what is best for society. This dictum by Smith was given numerous interpretations, and could be the only mysterium tremendum, namely—a kind of religiosity which the market can afford and enact.

Eli Gur Arie, Andromeda's Rock, 1999-2005

When Gur Arie adopts the title of this revolutionary book, he does so not to illustrate how capitalism works, but rather, to indicate a process of corruption. Andromeda, which is in the

Eli Gur Arie, Andromeda's Rock (detail), 1999-2005

heart of the installation, is a huge shell, almost identical to the one in Botticelli's Birth of Venus, but it contains a creature lying on a bed of pearls. This entity resembles an octopus, but at the same time, its physiognomy corresponds with the vaginal parts of the female body. Half natural, half man-made, it uses two tentacles to nourish (or be nourished by) the big diamond ring crowning the top of the shell; three columns around the shell carry hands with rings and tongues of flame. The association with the Andromeda story will give the octopus the role of Cetus, the sea monster to whom Andromeda was sacrificed, while Andromeda herself may be represented by the diamond ring.

Andromeda is an odd myth. It tells the story of Cassiopeia, wife of King Cepheus of Ethiopia, who bragged that her daughter Andromeda was more beautiful than the Nereids. When Poseidon sends the sea monster, Cetus, to ravage the kingdom as a punishment, the only way to avoid the catastrophe is by chaining Andromeda to a rock, offering her as a sacrifice to appease Poseidon's wrath. Andromeda is saved by Perseus who slays the monster, and marries her to the joy of all the tale's participants.

Since Andromeda, although saved, is the sacrifice par excellence, she also stands for the origin of money from sacrificial practices, that is—she represents consensual value more than any other mythological figure. In The Philosophy of Money, Georg Simmel maintains that:

> "The sacrifice does not in the least belong in the category of what ought not to be, as superficiality and avarice would have us believe. Sacrifice is not only the condition of specific value, but the condition of value as such; with reference to economic behavior, which concerns us here, it is not only the price to be paid for particular established values, but the price through which alone values can be established."[7]

Andromeda, the princess devoid of personality, who is not even the heroine of the myth, the archetypal passive damsel-in-distress in that she is a pure reward for Perseus's heroism, symbolizes value as such through her iconic status as sacrifice. Thus, Gur Arie in his Aphrodisiac > the Wealth of Nations establishes the connection between sacrifice and money, between capitalistic practices and their aesthetic values. Subsequently, he ventured into another area: post-apocalyptic environments, which are now being realized as a consequence of that early work, and it is here that he introduces the idea of hybrid identity as the main concern of his work.

Hibridity, as manifested in Gur Arie's works, is a domain where contradictions graciously coexist. Already in the octopus-Cetus, two aspects of the same phenomenon could be discerned. The octopus is always composed of two things, often antithetical. Partly natural and partly man-made, its surface is both alluring and repulsive. Its form resembles a vagina, and since it nourishes or is being nourished by the diamond, the notion of the vagina dentata, the toothed vagina as a source of castration, is

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

the future. That is to say, he doubles the risks by introducing the works into the realm of science fiction, which sadly suffers from an undesirable status in the hierarchies of literature and from an image problem. This future, narrated as a science fiction text, is not only unreliable; it also takes its toll on the present. It is a future that elicits blackmail in the sense that, like a tight-lipped mentor, it points out what should have been done to prevent a disaster. I think that this double strategy—of using a specific kind of aesthetics and putting it in the futuristic context of science fiction—was reason enough for a certain discontent, which made it difficult for local taste to admit Gur Arie's art into its bounds.

But art's affiliation to this genre is not a new phenomenon. Modernism, considered a 20th-century style, is directly aimed at the future. Art's symbolic as well as monetary value resides in the future. These two cultural fields have more in common: bearing in mind that science fiction's main goal is to create a novum which functions, in the words of Darko Suvin, as "cognitive estrangement," this is specifically what (good) art does.[3] Reality is depicted in both fields as dubious, suspect, and the observer/reader is offered a new perspective which disrupts the prior consensual perception. As an example of such cognitive estrangement one need only think of Hans Holbein the Younger's painting The Ambassadors (1533), where the anamorphosis in the lower section of the picture—a stain pointing at the possibility of perceiving reality differently—may demonstrate the presence of Suvin's "cognitive estrangement."

At this point I would like to dig a bit deeper into art's relations with the future, viewed as a metaphorical anamorphosis in relation to the field of science fiction. The idea of the future in

Hans Holbein the Younger, The Ambassadors, 1533

both fields is not so much a temporal factor, but rather a potential. To wit, in both fields the future is constantly collapsing into the present. This collapse was aptly described by J.G. Ballard in the introduction to the French edition of his novel Crash!: "What our children have to fear is not the cars on the highways of tomorrow but our own pleasure in calculating the most elegant parameters of their death." Ballard perceives the future as a psychopathic dream, one scenario among many others. "One implication is that the priority of the imagination to the Real has been reversed. 'The fiction is already there. The writer's task is to invent reality'."[4]

It is this kind of invented reality that we witness in Gur Arie's works. The collapse of the future into the present is perversely invoked. The future is denied, and at the same time elaborated, as a present state. It indicates a time whose temporal junctions are irrelevant, and yet, there is virtually no indication of narcissism which characterizes such futureless presents in

3 Darko Suvin, "On the Poetics of the Science Fiction Genre," College English, vol. 34, no. 3 (Dec. 1972), pp. 372–382.

4 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; for a short version of the introduction to the French edition, see J.G. Ballard, Crash (London: Vintage, 2005).

the works. Gur Arie's work is a morality tale more than exercises in narcissism. At this point we should bear in mind that the myth of the future is rooted in modern capitalism, in the belief in progress which reframes its ideology. Franco "BIFO" Berardi, in his book After the Future, formulates the future as a historical invention affiliated with the rise of capitalism. Reading Berardi, Dom Narkomfin elaborates:

> "This hoped-for future would thus seem to have been the outcome of a specific historical experience. Any disruption to this experience, if possessed of a sufficient magnitude or duration, threatened to undermine this futuristic orientation. Just as the future historically came into existence, so might it also historically pass out of existence."[5]

As far as I know, the future does not and never played a significant role in the visual arts in Israel. This may be because the future in Israel was integrated into the present as part of the ideology of the place, and visual art served that ideology, knowingly and unknowingly. "We were the future," writes Yael Ne'eman in a novel thus titled, specifying the factors that led to the future's residing in the present. Within this mental framework two possibilities present themselves: either the future is dissolved into the present, so there is no need for future scenarios, or, following the logic of messianic Zionism, it is better avoided, for it would designate an end, and as such, it is a taboo theme, the Sandman of all possible nightmares.

Whatever the reason may be for the future to disappear as a topic, whatever discontent it induced that it had to be avoided, it was Gur Arie who introduced it as a narrative and used it as a matrix for his tales. This future is framed as post-apocalyptic, and here I distinguish between post-apocalyptic and dystopian visions. The first stands for anarchy, for total disintegration of all social systems, whereas the latter can only exist within a rigid order. But before going into such subtleties, I would like to dwell on the general idea of the future as also manifested in Gur Arie's work. Post-apocalyptic visions hold a fascination of a perverse nature; otherwise, why do we celebrate all kinds of end scenarios, in all forms, whether cinema, art, or literature, in a compulsive manner? Why, on the other hand—as Slavoj Žižek suggested—is it easier for us to envision the end of the world than the end of capitalism?[6] Is it a death wish or a certain beauty already seen, for example, in John Martin's The Great Day of His Wrath (1851–53)? Could it be that the family resemblance between the catastrophic and the sublime triggers a religious response, so much amiss in secular spheres, or is it a practical instruction list of those survivalists preparing themselves for doomsday, framed also as a cozy catastrophe in the arsenal of end times that

John Martin, The Great Day of His Wrath, 1851–1853

5 Dom Narkomfin, "Memories of the Future: After Krzhizhanovskii" (2011), http://thecharnelhouse.org/2012/08/10/memories-of-the-future/; see also: Franco BIFO Berardi, After the Future (Oakland, CA: AK Press, 2011), p. 18.

6 On October 9, 2011, Slavoj Žižek delivered a speech at Liberty Square to the Occupy Wall Street movement protesters, saying: "Look at the movies that we see all the time. It's easy to imagine the end of the world — an asteroid destroying all of life, and so on — but we cannot imagine the end of capitalism. So what are we doing here?"

Metamorphoses

Doreet LeVitte Harten

Eli Gur Arie's works emerged on the Israeli art scene toward the late 1980s. As far as the local scene was concerned, they came out of a cultural nowhere, and were regarded with suspicion. They stood for everything that established taste abhorred, and did not follow the running list of peculiarities attributed to what was defined as "good art" in the Israeli cultural sphere. At the time—and woefully even now—good taste, as far as high art is concerned, was characterized by a certain daintiness, a noli me tangere (touch me not) reflex, due, one might say, to the scopophobic strain that ran through the local cultural DNA. That quality was later brilliantly dubbed "the disempowered" by Roee "Chicky" Arad in an essay published in the digital journal Ma'arav in 2009.[1] Arad pointed out a general symptom of stasis or stupor, also understood as good taste. In less genteel manner, the adequate metaphor would be an elderly dame in a catnap state.

I have great sympathy for Arad's way of tagging Israeli art, but I am not sure that "disempowered" (as in restrained tastefulness) covers the territory of visual cultural production made in Israel. Arad presupposes a characteristic laid on a given visual culture, but it is the visual culture itself that should be called into question. This is not to say that what was done was good or bad, but rather—that the very conception of visual art here should be understood as quasi-culture, namely—something forever borrowed. It is not surprising that Israeli art's models and idols were not from here, because the place had no capacity to produce them.

Gur Arie never adhered to that taste, and the morphology of his art attests that he did not believe in the authenticity of the art created here either. I think he realized the erroneous conception of art being of universal value early on (and I distinguish here between art and visuality, which is universal), and therefore he needed a different context where universality resides. He found it in the realm of advertisement aesthetics (in this I refer to such an aesthetic as defined by Russian filmmaker and theoretician Sergei Eisenstein when he discussed film as a "montage of attractions," which is what advertising aesthetics is all about).[2]

Indeed, advertising is a true universal phenomenon because it aims at a common denominator of all human desires. Unlike art, which needs a local context to nourish its highest achievements and to indicate its authenticity, advertisement aesthetics ignores locality, which is akin to a death sentence as far as it is concerned. Universality in the form of commercial aesthetics is a hidden treasure; a possibility of reading art against the grain.

This is the strategy that makes Gur Arie's works what they are. Perfect in execution, sleek and lustrous so as to suggest the presence of the uncanny, they turn what advertisements promise, namely utopia, on its head, introducing a dystopian vision, implemented through the agency of false promises, that provides the context for his works.

Gur Arie, however, goes one step further in exercising the monetary aesthetics of the market. Not only does he use the allure of advertising, that is commercial aesthetics, but he also places the context of that aesthetics in

1 Roee "Chicky" Arad, "On the Disempowered in New Israeli Art: Intuitive Review," Ma'arav (Aug. 2009), http://maarav.org.il/archive/?author=162 [Hebrew].

2 Sergei Eisenstein, "The Montage of Attractions" (1923), trans. Richard Taylor, William Powell, in Richard Taylor (ed.), The Eisenstein Reader (London: British Film Institute, 1998), p. 30.

Eli Gur Arie:
Growth Engines

17 May – 10 December 2016
Joseph and Rebecca Meyerhoff Pavilion, Main Building

Exhibition
Curator: Doreet LeVitte Harten
Associate curator: Noa Rosenberg
Head of Curatorial Wing: Raphael Radovan
Assistant to the Head of Curatorial Wing: Iris Yerushalmi
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem
Mounting: Sharon Shenhav, Yotam Sivan, Yaakov Gueta, Tucan Design Studio
Registration: Alisa Friedman-Padovano, Shoshana Frankel, Hadar Oren-Bezalel, Sivan Bloch
Conservation: Dr. Doron J. Lurie, Maya Dresner, Hasia Rimon, Rami Salameh, Karla Eyal-Kralova, Noga Schusterman, Sarita Marcus

Catalogue
Design and production: Michal Sahar
Text editing: Orna Yehudaioff
English editing and Hebrew translation: Daria Kassovsky
Photographs: Elad Sarig
Printing: A.R. Printing Ltd.

English cover: View of the exhibition, 2016
Hebrew cover: The Seven Good Years, 2006

All the works: mixed media, variable dimensions

Copyright © 2016, Tel Aviv Museum of Art, cat. 8/2016
ISBN 978-965-539-130-5

Foreword

Tel Aviv Museum of Art is pleased to present Eli Gur Arie's new exhibition "Growth Engines." The show, whose preparation took some eight years, features new works which make their debut here. Gur Arie is not affiliated with any school of Israeli art. His works display a unique social, material, and conceptual register. His presentation at Tel Aviv Museum of Art is thus all the more significant, as he represents a different facet in the local cultural-visual landscape, being "from here" and "not from here" at the same time.

Gur Arie is one of the few artists to whom the concept Gesamtkunstwerk (total work of art) applies, namely art which strives to create a synthesis between different media. At first sight, his oeuvre may be regarded as an allegory on consumerist culture obsessed with a smooth surface and a seductive façade. Beyond the subversive use of strategies taken from the world of advertising to criticize this culture, however, the major concern of Gur Arie's works is the possibility of an apocalyptic event; total destruction that will be brought about by a systematic ravaging of biological, ecological, and geographic fabrics by entire societies. His works are akin to "survival proposals" in a post-apocalyptic world. He constructs closed systems, essentially mechanical, introducing options, mutations, and rescue strategies.

Aesthetically speaking, these "rescue proposals" range from surrealism to hyperrealism, but they also belong in an ancient tradition which regards the hybrid as a fantastic realm, a place where the organic and the mechanical create a Third Space. Gur Arie employs the genre of science fiction, especially the sub-genre of post-apocalyptic visions, and the way in which it harnesses the future to discuss the present. The growing awareness of a possible ecological catastrophe on a global scale renders the exhibition topical and timely.

Sincere thanks to Eli Gur Arie, and to the curator of the exhibition, Doreet LeVitte Harten, for conceiving this unique vision and for its embodiment in matter and spirit, in the exhibition halls and in the catalogue essay.

Heartfelt thanks to Sharon Shenhav, Yaacov Gueta, Yotam Sivan, and Tucan Design Studio, who assisted Gur Arie in mounting the exhibition with patience and proficiency. Thanks to Zaki Rosenfeld, Diana Dallal, Adi Goldner, Nitza Eshed, and Adi Kaizman for accompanying and supporting Gur Arie throughout the years. Thanks to Ziporen Lotem for generously granting us permission to use David Avidan's cycle of poems in the exhibition and catalogue. Thanks to Noa Rosenberg, Associate Curator of Israeli Art, for her professional work. Thanks to Ellen Ginton and Anat Danon Sivan of the Department of Israeli Art for the invaluable support. Thanks to Michal Sahar, Gil Givoni, and Dana Elkis of Studio Michal Sahar for the spectacular catalogue which opens another peephole into the artist's oeuvre; to Elad Sarig for the sensitive, professional photographs of the works; to Daria Kassovsky and Orna Yehudaioff for the meticulous translation and editing of the catalogue texts. Profound thanks to all the Museum departments for their contribution to the successful realization of this project.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator

Eli Gur Arie

Growth Engines