

קרן גלר

אוסף רטוב

הוצאת גלריה רו-ארט



140

134

135

136

141

קרן גלר אוסף רטוב

גלריה רו-ארט, תל אביב

26.5-9.7.22

קטלוג

עיצוב והפקה: תומר רוזנטל

עורכת: מאיה במברגר

טקסטים: מאיה במברגר, ד"ר דניאל מילמן

עריכה לשונית: צפרה נמרוד

תרגום לאנגלית: אליאת וייצמן

תרגום לעברית: צפרה נמרוד

צילום הצבה: דניאל חנוך

הדפסה: ע.ר. הדפסות

צוות גלריה רו-ארט

שמעון בן-שבת, מאיה במברגר, טליה שליט,

אליאת וייצמן

התערוכה הוקמה בתמיכתם האדיבה של

ארטפורט

ורדית ברוס, יעל משה, נעמה הנמן, ניצן גאון

הקרן ליוצרים עצמאיים

מוזיאון הטבע ע"ש שטיינהרדט

ד"ר שבי רוטמן, ד"ר רויטל בן-דוד זסלו

הפקולטה לאמנויות - המדרשה

גיא בן-נר, עדנה שינדלר, מאיה זהבי, תלתן ארויו,

מעין כהן, איריס ביטיק, ד"ר שי בידרמן

אופק ארט

יאיר וידנפלד

תודות

ד"ר דניאל מילמן, אלעד שריג, לנה גומון, שרון יערי,

דרור דאום, רון עמיר, ליאת אלבלינג, אורית אדר בכר,

ורד מימון, אנה ווילד, להלי פרילינג, נרדין סרוגי,

מעין אליקים, תומר דקל, אליענה עובדיה,

רבקה ורשבסקי, הדס חסיד, ורד חרותי,

רקפת וינר-עומר, הילה בן-ארי, קארינה קזאז,

קארין אור, הינדה וייס, מיכאל צור, שיקו כץ, רון סטרק.

תודה למשפחת פישצנב.

תודה להוריי, אחי ואחיותי היקרים מאוד.

מוקדש באהבה אינסופית לשש בנותיי,

ולפרננדו מי אמור.

כל צילומי דיוקנאות הדגים:

2022, הדפסה בהזרקת דיו פיגמנטי על נייר ארכיוני,

110x74 ס"מ

כל צילומי הארכיון:

2022, הדפסה בהזרקת דיו פיגמנטי על נייר ארכיוני,

90x135 ס"מ

הוצאת גלריה רו-ארט

המרץ 3, תל אביב

www.rawart-gallery.com

© גלריה רו-ארט וקרן גלר, 2022

קרן גלר (נ. 1976) בוגרת התואר השני באמנות של בצלאל בשיתוף האוניברסיטה העברית ירושלים, והתואר הראשון באמנות וחינוך לאמנות של המדרשה - הפקולטה לאמנויות, המכללה האקדמית בית ברל. משתתפת בתוכנית שהות אמן של ארטפורט לשנת 2021-2022. מרצה בכירה לאמנות וחינוך לאמנות במדרשה - הפקולטה לאמנויות, המכללה האקדמית בית ברל.

גלר יוצרת בעיקר בוידאו, בפיסול ובמיצב עבודות החוקרות התנהגות וסביבה אנושיות. העבודות עוסקות בתכנים אוטוביוגרפיים, בטקסים ובפעולות יומיום פשוטות. דרך המתח שבין התיעודי למבנים הן חוקרות, מפרקות ומרכיבות מחדש מבנים וטקסים חברתיים.

הציגה תערוכות יחיד במוזיאון פתח תקוה לאמנות, בגלריה RIKSTOLVAN בשוודיה, בגלריה רו-ארט, בגלריה החדשה סדנאות האמנים טדי ירושלים, בגלריה חנינא, בגלריה קו 16, במוזיאון חיפה לאמנות, במוזיאון רמת גן לאמנות ועוד.

עבודותיה הוצגו בתערוכות קבוצתיות רבות, בין השאר במוזיאון ישראל, ירושלים, במוזיאון תל-אביב לאמנות, במוזיאון הרצליה, ב'מובי' - מוזיאון לאמנות עכשווית בת ים, בגלריה SBCAST בסנטה ברברה, קליפורניה, במרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית בחולון, בפסטיבל ווידאו ארט פריוויו ברלין, בגלריה המדרשה, בגלריה בסיס לאמנות ובגלריה אוניברסיטת שנחאי-טק בסין.

גלר זכתה במספר מענקים ופרסים, ביניהם פרס הצטיינות באמנות ע"ש אסנת מוזס ז"ל, פרס אמן צעיר של משרד התרבות והספורט, פרס הצטיינות באמנות של קרן-שרת לעידוד היצירה מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל, וכן מענקים ממועצת הפיס לתרבות ולאמנות, מהקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה, ומהקרן ליוצרים עצמאיים של משרד התרבות. גלר משתתפת בחממת הפיס לאמנות בגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת תל אביב.

קרן גלר: אוסף רטוב מאיה במברגר

סדרת צילומי הסטילס *אוסף רטוב* צולמה באוסף הדגים הטבע הלאומיים שבמוזיאון הטבע ע"ש שטיינהרדט, אוניברסיטת תל אביב. האוסף הימי והאקווי מכיל מעל 800,000 דגימות דגים מישראל ומחוצה לה. אוסף הדגים הוא ארכיון המאפשר מעקב אחר שינויים במשך הזמן והעמקת המחקר של גורמי השינוי למטרות הגנה על הסביבה הימית.

לאחר תקופה ממושכת של הליכים ביורוקרטיים מול שומרי הסף של הארכיון, קיבלה האמנית קרן גלר אישור להפריע את מנוחתם של הדגים המתים. בחדר קר, מואר בתאורה פלואורסצנטית קבועה ויציבה, מסודרים אלפי אקווריומים בתוך מערכת מידוף מתכתית. האקווריומים - צנצנות זכוכית שחלקן שימשו בעבר לאחסון מזון - מלאות בנוזל שימור שקוף ובתוכן דחוס במאונך דג מת לצד תוויות עם פרטי הזן שלו. רוב נתוני האוסף עברו דיגיטציה, אך הגוף עצמו עדיין משומר באותן הטכניקות של ראשוני האיכתילוגים (דגאים).

ספריית הדגים המצולמת מזכירה את ספרייתו של גדול חוקרי הדגים של המאה ה-20 (וגם תומך ידוע לשמצה בטוהר הגזע) דווייד סטאר ג'ורדן. ג'ורדן נהג לצאת למסעות מחקר בגופי מים מסביב לעולם. את גופות הדגים הלא מזוהים שהיה אוסף, הוא הכניס לצנצנות אתנול והצמיד להן תג עם שם. בוקר אחד, ב-1906, רעידת אדמה הפילה את כל הצנצנות על הרצפה, ניתצה את הזכוכיות והפרידה בין הדגים לשמותיהם. כאוס! "אלפי הדגים שלהם נתן שם בקפדנות הפכו בחזרה לגוש גדוש של הלא נודע", כך על פי לולו מילר, שכתבה את הספר *דגים לא קיימים*. דגים, כך התברר בשנות ה-80 של המאה ה-20, אינם קטגוריה טקסונומית. הם לא התפתחו מאותו מקור אבולוציוני. הם מקובצים יחד רק כי לאדם הפועל למיון החי הם נדמים כקבוצה אחת. ג'ורדן, שמעולם לא ויתר על הניסיון להשליט סדר בעולם כאוטי, חיבר בחזרה כל שם שזכר לכל דג ותפר באמצעות חוט ומחט את השם ישירות לעורו של הדג.

התצלומים גדולי הממדים של הארכיון, שבהם משוכפלת נקודת המבט המרוחקת המביטה מן החוץ - "התמונה הגדולה" של מבני ארגון הידע האנושי - נדחקים אחורה למשרד הגלריה. אל מאחורי הקלעים.

על קירות החלל גלר מציעה מפגש שונה עם הדגים - לא עוד מבט-העל של האדם בפסגת ההיררכיה. האמנית הוציאה את צבנות הדגים מן המדפים על מנת לצלמם בסט מקצועי המדמה דיוקן מבנים בסטודיו. כולם מצולמים מקרוב ובהגדלה ביחס למידות גוף אדם. אלה ניבטים בעיניים שלא יכולות להישיר מבט מבעד לשלוש שכבות הזכוכית שמפרידות בינינו - זכוכית הצבצנת ששימרה את גופם, זכוכית עדשת המצלמה שהותירה זיכרון חומרי מפעולת השימור ומן החיים, זכוכית המסגור. בית קברות לדגים.

"מפלצות", קורא להם הפסיכואנליטיקאי ד"ר דניאל מילמן, בטקסט שכתב לקטלוג התערוכה שבו הוא מציג שאותן מפלצות הן המצב האנושי של כולנו. המצולמים שונים מן החיות שמופיעות בחלקים הפתוחים לקהל של מוזיאון הטבע. צורתם התעוטה וצבעיהם המפתים אבדו בתהליך השימור ונותרו רק כתיעוד מילולי לצד התצלום: "ורוד עם נקודות ירוקות". התהום הנפערת בין הדימוי הצילומי למילה מאזכרת את ההצמדה שעשתה גלר בין הגדרות של הפרעות נפשיות לבין קטעי וידאו שבהם צילמה מחוות גופניות של בעלי חיים בתערוכה "סינדרום פירצה".

דרך חילופי המבטים בין זה שמקטלג והמרחיק לזה שמזמין התקרבות, בהלה וחמלה, האמנית מתייחסת לשאלות הקשורות ליחסיו העכשוויים עם הלא-אנושי כפי שהם מעוצבים על ידי המצלמה: מי צופה במי ומי יכול להשיב מבט? האם המצלמה, שמאז המצאתה משמשת כאמצעי שליטה של האדם על הטבע, יכולה להציע מפגש אחר, להתערב ביחסי הכוחות ולשנות את גורלם של המצולמים? ואיך המבט על מה שמסומן כלא אנושי מעצב את מבטנו על עצמנו?

היופי והחייתיות: בין פיתוי לדחייה - גורלה העגום של המפלצתיות

ד"ר דניאל מילמן

מפלצות מצויות

המפלצות מושכות אותנו - בספרות, באמנות הפלסטית, בקולנוע; הן נמצאות בכל מקום. אנו בוהים בהן, מוקסמים ונגעלים גם יחד. הן זוכות למלוא תשומת לבנו.

אבל מה אנחנו רואים? במה אנו מביטים?

פרויד הזהיר אותנו שהאנו אינו השליט בביתו. האם זה מה שמושך אותנו: החיזיון של יצור שנבלע בתשוקה שלו עצמו? אנו שפלשו אליו רעב, זעם, שנאה ותאוה? הרי בוודאי, קוואזימודו הנרדף על ידי תשוקתו הנכזבת לאסמלדה, או הנערה אחוזת הדיבוק הזקוקה למגרש השדים, נכנעים לנוזלי הגוף של התאוה. "מלתעות", הכריש הענק, פותח את מסע הציד המצמרר שלו בטריפת אישה צעירה ויפה השוחה לה בים שטוף אור ירח, ופרנקשטיין, המת-החי, מפתה בת איכרים יפיפייה מהכפר הסמוך. נדמה שהמפלצות חולקות תשוקה לנשים יפות, שנופלות קורבן לכוחות הפיתוי של המפלצות או שהן נטרפות על ידיהן, להנאתן.

אם כן, האם המפלצות שמקסימות אותנו הן יצורים שהאנו שלהם נכנע מתוך פחד או עונג בפני התשוקה הסוערת שמשתלטת עליהם? האם הן מהלכות חופשיות, כאשר רק החיוך הקפוא המעוות את פניהן מסגיר אותן?

נכון. הרבה לפני שפרויד זיהה את מה שכונה בפיו "הפצע הנרקסיסטי השלישי" שהמדע הסב לאנושות (ובמילים אחרות, שברירות האנו) - המעשיות העממיות, האמנות הפלסטית, הקתדרלות והמפלצות המפוסלות שבהן חשפו את הצדדים המבעיתיים של יצורים שאיבדו שליטה ונפלו קורבן לתשוקותיהם. עיוות הצורה המאפיין מפלצות, מהדמויות הגרוטסקיות מימי הביניים ועד החיוך פעור-הפה של ה"ג'וקר", או המלתעות הטורפניות של הכריש הלבן הענק. הוא מסמן את מה שהפסיכואנליזה הציגה ככוח המניע החזק ביותר של הנפש: הדחף האורלי. זה הדחף הקדמוני הבלתי נשלט שמביא את התינוק לכלות את השד, או יותר נכון, להיפך לשד. הדחף הוא כה חזק עד כי האם מגלה בתוך עצמה דו-ערכיות - לפתע היא נחרדת מהתינוק שהופך ליצור טורף, ולזוועתה היא חווה משהו שאין להזכירו: גבול הדחף האימהי שלה, שעכשיו מתלבט ומזמין אורח נורא: רצח תינוקות. בהתמודדות עם המפלצתיות של התינוק, האם מגלה שהיא עצמה היא הרוצחת הפוטנציאלית של ילדה. מתחשק לה להשליך אותו החוצה מהחלון. גם במקרה זה, פרויד הזהיר אותנו: ציפוי התרבות

הנו דק מאוד. הוא נסדק בקלות, ואנו מגלים שמפלצת עלולה להוליד מפלצת אחרת. התינוק הטורף הופך את אימו לרוצחת. המלחמות הפעורות של הכריש, חיוכו של ה"גיוקר", צחוקו של קוואזימודו, הצרחה של פרנקשטיין - כל אלה הם פיות זוללים שמולידים אימהות רצחניות, שהופכים אותן לאחוזות דיבוק, לנשים שפותו על ידי מפלצות, ליצורי שטן הזקוקות לטקס גירוש שדים. לפתע, המפלצות נמצאות בכל מקום. חשבנו שאפשר להכיל אותן דרך עיוות הצורה, אך נכזבנו. אפילו הסמל של האהבה והדאגה, התינוק והאם, התגלה כטומן בחובו שתי מפלצות פרידיגמטיות: הטורף הרעב תמיד והרוצח חסר השליטה.

ועוד לא נגענו אפילו בדייר נוסף בביתו של האגו, אולי הבלתי נשלט מכולם: הדחף המיני. עוצמתו מחרידה, ואנו רואים את אופן פעולתו, מתשוקתו הבלתי נשלטת של קוואזימודו לאסמרלדה ועד למשיכה של הכריש אל הצעירה השוחה בים בעת לילה, תחת אור הירח, ולאהבה ההרסנית של החיה את הבת היפה. וכך גם כל אחד מאיתנו, שאיננו מסוגלים לעמוד מול משיכתם של חיוך, של כף רגל טופפת, שד מתקמר, או קו מתאר מסביר של כתף. מה לא נעשה כדי ללסוף, לחבק, ללקק או לנשק? אנו הופכים למפלצות כאשר עומד ממשול בדרכנו, או עיכוב כלשהו, או, גרוע מכך - דחייה! אנו נעשים גבנים, כרישים, יצורים מתים-חיים, משותקים מכאב התסכול, כאשר איננו יודעים עוד אם החיים כדאיים לחיותם או אם נגזר עלינו לשוטט ברחובות העיר, מתים וחיים למחצה, מרוסקים ותפורים מחדש בחיפזון; דחויים, מסורבים, מבוזים.

מפלצות.

הפוסט-מודרניות חשפה כי אותה תשוקה מכלה, הדחף המיני, אינה מצויה אצל גברים בלבד. גם נשים מטפחות את אותן להבות, ובסרט *מגרש השדים* דמות הנערה אחוזת הדיבוק, שהשטן שוכן בה באופן מפלצתי, היא ללא ספק רמיזה לאלימותה של תשוקה מינית המשתלטת על גופה של אישה צעירה. השינוי שחל בה, התהליך, הם שמפחידים את אמה וגם את מגרש השדים. הנערה אחוזת הדיבוק מהדהדת את אומללותן המינית של הנשים ההיסטריות שפריד קיבל לטיפול אנליטי. ברתה פון פפנהיים (von Pappenheim) (המוכרת כאנה או.) כל כך הרתיעה את ברוייר (Breuer) בתסמיני ההיריון ההיסטריים שלה עד שנמלט לוונציה בחסות אשתו, כאשר הוא מותיר לפריד את ההתמודדות מול הפציינטי הבלתי אפשרית, שתסכול מיני מאכל אותה. פריד התברך בניצוץ הגאונות ושמע בקול הפציינטי שלו, ופשוט הקשיב בשקט. לראשונה בהיסטוריה של הרפואה, הרופא הקשיב לחולה, בפשטות ובנחישות, רק הקשיב. ברתה פון פפנהיים הפכה בהמשך לסמל פמיניסטי מתנוסס ברמה. על פסלה הוטבעה הכתובת: הפסיכואנליזה עובדת!

שוב מפלצות.
מפלצות מכל עבר.

מדוע אנו מוקסמים כל כך ממפלצות, ונמשכים אליהן? פשוט משום שכולנו מפלצות, כולנו נלחמים בקרב מתיש, משתק, אין-סופי ונידון להפסד בתוך עצמנו. פנינו מתעוותים מתשוקה, גבינו נשברים מתסכול, פיותינו פעורים בתחינה לחיבוק, ואנו משוטטים חסרי מטרה ברחובות העיר, נושאים צורך מפלצתי באהבה.

המפלצות הן הכפילות שלנו. כשאנו מביטים בהן, אנו מזהים את עצמנו. כמו הכריש הגדול, היינו רוצים לחבק בשקיקה את השחיינית היפה, אך ברגע שבו אנו מכירים בדחף הפנימי הזה אנו מנסים להתרחק ממנו. וכאן מופיע ה"אלביתי", ה-the Uncanny, Unheimlich. כשאנו מזהים בעצמנו את המפלצת אנו נסוגים לאחור ומנסים להגן על עצמנו מההכרה דרך התרחקות ממקור הפחד. זהו האלביתי: הדואליות של הידוע והלא ידוע, האנו והפחד. התנועה הדואלית - התקרבות והתרחקות - מסמנת, עקב האמביוולנטיות שלה, את יחסנו למפלצות באורח אופייני. זו הטריטוריה של האלביתי, היכן שהמוכר והלא מוכר דרים יחדיו. המפלצת מקסימה אותנו, כי, בעומקנו, היא חיה בתוכנו וכי, גם כן בעומק, הזר האינטימי הזה מאיים עלינו. אנו ולא אנו. אנחנו והאחר.

מפלצות מישירות מבט

מרסל פרוסט (Proust) כתב שעבודות אמנות מישירות מבט אל צופיהן. אנו נצפים ונבחנו בעיני יצירות של אמנים.

האם גם המפלצות מישירות מבט אלינו? אין ספק שהדגים בצנצנות, שנלכדו במצלמתה של קרן גלר, נראים מופתעים, מזועזעים וכוועים על פלישתנו לעולמם. הזעם שלהם לנוכח דמותנו נעשה עוד יותר בלתי מציאותי כאשר אנו מבינים שהם מתבוננים בנו מהעבר השני של הקיום: הם חסרי חיים. אך הם מתבוננים בנו בעיניים כדוריות, ואנחנו, הצופים, מביטים בהם חזרה, כאילו שזה נורמלי או מובן להחליף מבטים עם דגים מתים. הדגים בצנצנות, עם עיניהם הכדוריות הבהות, הם מפלצות, אבל האם המפלצתיות האמיתית אינה נמצאת באופן שבו אנו, הצופים, מתבוננים ללא כל בוש או רגישות בפגיעות העירומה והמתה שלהם? איך אפשר למצוא היגיון במבטנו החצוף? הדגים המשומרים בוהים בנו מהעבר השני, וגורמים לנו להיראות כפי שאנו באמת: מפוחדים ומוקסמים מהמוות. אנו מתבוננים בדגים המתים כאילו יש ביכולתם לפתור את החידה המכבידה עלינו לאורך כל קיומנו: מה קורה על גדתו השנייה של הנהר סטיקס? וכך אנו בוהים במפלצתיות בדגים המתים, שואלים אות אודות העבר השני של הקיום. והם, היצורים המתים, מחזירים אלינו מבט מזועזע: איך אנחנו מעזים להיות כל כך לא רגישים ולהתעלם ממצבם, רק כדי לתהות על זה שלנו? מפלצות מתייחסות למפלצות כפי שאימהות מתייחסות לתינוקותיהן, כאשר כל פרט חושף את צידו האפל של האחר... ומכיל אותו. האם אין זה החומר שממנו עשויה ציביליזציה - היכולת להכיל את המפלצתיות העצמית? סדרת תצלומי הדגים מאפשרת לנו לבהות אך גם להכיל. נדרש מאיתנו שלא ניפול קורבן לפולשנות שלנו; אנו נדרשים להתבונן בזהירות, באהבה אפילו, ובמשך הזמן אנו מוצאים את עצמנו נוהגים בכבוד. הבהייה מתרככת, ואנו חשים אכפתיות, ומופתעים למצוא את עצמנו מגיבים באמפתיה ליצורים הימיים המתים.

זהו ההישג הגדול של קרן גלר - לגרום לנו לנהוג בזהירות בסביבת הדגים המתים. קרל מרקס הזהיר: אנו חיים תחת מבטם של המתים, וכאשר אנו מהלכים בין דיוקנאות הדגים אנו מכבדים את היצורים המתים הללו, שנדמה כי עיניהם הפקוחות לרווחה צופות בנו ומתחשבות בנו. וכך, באורח קסם, אצילות ואכפתיות עולים מתוך מפגש עם מפלצות מכיוון שהקבלה המשותפת שלנו את המפלצתיות של עצמנו היא מה שאפשר את התפתחות הציביליזציה. בדיוק כפי שאחרי מעשה

אהבים סוער, על תשוקתו המקיפה, והדחף לכבוש ולהיכבש, מעברה האחר של תאוה מפלצתית - נולד הקשר האוהב, החומל בין בני הזוג.

אנו מוצאים את עצמנו נקשרים ליצורים הימיים המתים, מכיוון שאנו חולקים איתם מפלצתיות ודחף בלתי מרוסן להסתכל על עירומם הבהה וחסר החיים. התחלקות זו מאפשרת שיתוף גורל ודאגה לאחר. כביכול, רגשות בסיסיים אלה יכולים להיוולד רק מתוך "שותפות לדבר עבירה" ומפלצתיות.

קרל מרקס מלמד אותנו שאנו חיים תחת מבטם של המתים, דיוקנאות הדגים של קרן גלר ממחישים תובנה מוזרה זו. חיינו הם חידתיים ומנועים מהבנה ברורה, אלא אם כן אנו מציבים את עצמנו מתוך כוונה תחת מבטם של המתים, כי רק אז אנו חשים שתובנה כלשהי לגבי הקיום שלנו נדמית כמו היא בהישג יד. הדגים המתים לוכדים מיד את תשומת ליבנו משום שהם מפלצות, וגם כי הם מתים. הדואליות הזאת מושכת אותנו, עוצרת ומשתקת, ומעניקה לנו משמעות. לרגע קט תעלומת חיינו נסוגה לאחור.

מפלצות דחיות

המפלצות מאכלסות את מחזות האלבייתי. הן חיות באזור ביניים שבו הן אנחנו ולא אנחנו, וכאשר אנו באים לביקור אנו מתייחסים אליהן בדחייה אך גם בקירבה - אנחנו מזדעזעים לגלות שהדבר שמדמים אותנו כל כך הוא מה שדומה לנו. האלבייתי אינו עולמו של האלגוריתם. עולם הסוד אינו הטריטוריה של המשוואה; וכאן מצויה הבעיה הבסיסית של המפלצות, ולכן גם זו שלנו ושל המצב האנושי. לכאורה, העולם הפוסט-מודרני קיבל בהכנעה את האמונה שהפיקסל מסוגל ליצור דימוי נאמן של המציאות. מציאות מדומה היא התוצר של אידיאולוגיה זו: הוודאות שאפשר לשכפל את המציאות באמצעות מתמטיקה. הגלגול האחרון של פייסבוק, מטא, הוא תוצר של התפישה הדוגמטית, הרעיון שאפשר לשכפל, לשנע, להעלים או למדוד את המציאות שלנו. רעיון זה צמח מהעובדה הבלתי ניתנת לערעור שגופינו עשויים מאובייקטים שאותם אפשר לבחון ולשנות. גילוי התהודה המגנטית הגרעינית הוביל לבניית מכונות מדימות, כמו ה-MRI וסורק ה-CAT, והן מאפשרות לדימויים לייצר תוצאות והבחנות שרק עשור קודם לכן עוד אי אפשר היה לדמיין. ובעקבות פיתוחים אלה בהדמיות באו גם טיפולים חדשניים והתקדמות ברפואה.

ואז עלתה שאלת המוח, ונעשתה טעות גורלית: הבלבול בין האיבר והתפקיד. מדענים רבים הקשורים לרפואה, שיכורים מיכולותיהם החדשות, ניסו לבצע קפיצה רעיונית קדימה, אך למעשה קפצו לאחור. בחפשם דרך להגדרת סבל וחוסר תפקוד מנטלי, הם בחרו בחזותי. במקום לחפש את הסיבה הבלתי נראית, הם התמקדו במה שאפשר לראות: התסמין.

לפתע, בני האדם שבו להיות מצומצמים לתסמינים שלהם (אותה טעות נעשתה גם בסוף המאה ה-19).

גם במקרה זה, פריד כבד הזהיר אותנו. הבעיה, והפתרון, אינם התסמין. אדריאן, זו המשמעות. אך המשמעות אינה ניתנת לצפייה באמצעות הדמיות. היא יכולה להתגלות רק לאחר שתתואר בהליך מכאיב ותקושר לזיכרונות שמועלים שוב ושוב. וכך, משמעות התסמינים נדחקה הצידה מהגישה המדעית הפוסט-מודרניסטית, שמטרתה אינה להבין את התסמין אלא להשמידו.

המפלצת שבתוכנו, או, במילים אחרות, היצור הסימפטומטי, מוגלית מעולם ה"מטא" מכיוון שעצם

קיומה הוא יריקה בפרצופה של הדוגמה השלטת.

למפלצת יש בעצם שתי אפשרויות: גלות או השמדה. האלבייתי, היכן שהמפלצת רובצת, היכן שאנו, הלהוטים, הסימפטומטיים, חיים, הפך לטריטוריה אסורה.

האדם, זו מפלצת התשוקות, התסכולים, הרצונות, והפחדים, הפך לבלתי נסבל. כל רגש שמנסה להתבטא באופן כאוב ומערער חייב להיות מושמד מיד בעזרת טיפול ממוקד וקצר מועד, וגם בעזרת חומרים כימיים.

אין יותר מקום למפלצות.

ושוב, פריד הזהיר שדיכוי האלבייתי רק יחזיר אותו בעוצמה רבה יותר. התקופה האחרונה הוכיחה לנו עד כמה צדק. הטרגי חזר אל ההיסטוריה.

אם כן, המפלצות חזרו, והן חסרות רחמים. צריך לפנות להן מקום, והדגים המתים הבהים של קרן גלר הם שליחיהן. אין זה פלא שאנחנו כה מוקסמים מהם - הם סוללים את הדרך חזרה אל האנושיות ואל מהותה החידתית, מכיוון שבלב הקיום האנושי אין משוואה, יש רק תעלומה: מי אנו? מה אנו?

איננו יכולים או רוצים להיות מצומצמים לכדי אלגוריתם, כי זה אינו החומר שממנו אנו עשויים. אנו עשויים מחלומות, כפי ששייקספיר תיאר כה יפה: "אנחנו כחמר / שממנו עשויים החלומות / ואת ימי חיינו הקצרים / סובבת תרדמה". מכשירי MRI יכולים להציג על מסך את מופע החלום, אך לעולם לא את תוכנו, את דימויו, את קסמו רב השכבות. היצורים של קרן גלר נסו מתוך חלום. אנו מתבוננים בהם, וחושבים על לילותינו עמוסי השירה והכישוף.

אולם, מיהו המחבר בחלומות שלנו? מיהו המכשף שמביים את הסרטים של לילותינו, ומי מצייר את הציורים שאנו חולמים?

אני מאמין שהמכשף, ה'אחר', הוא הוא המפלצת.

מפלצת הרגשות, האהבה, התאוה, הכאב, הפחד.

המפלצת שלנו, של הקיום האנושי.

תל אביב, אפריל 2022



נקודות חומות על בורדו מבריק
Brown Spots on Glossy Burgundy





כתום בהיר עם נקדות כחולות
Light Orange with Blue Spots



ירוק זוהר מנוקד בכתמי ברונזה
Neon Green Dotted with Bronze Stains



כחול לבן
Blue and White



אפור כהה עד אפור בהיר
Dark to Light Gray



צהוב ולבן על ורוד מגינטה
Yellow and White on Magenta



ורוד כסוף עם פסים סגולים כהים
Silvery Pink with Dark Purple Stripes

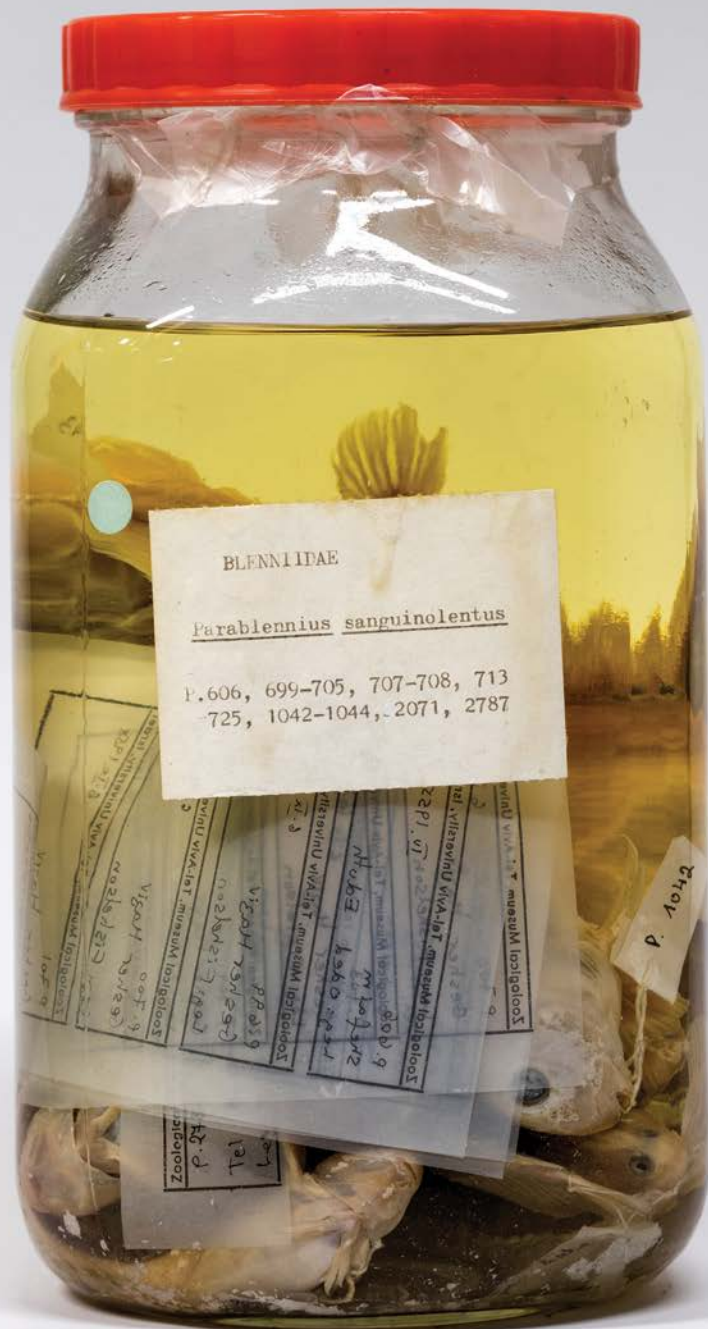


פסים שחור לבן
Black and White Stripes



כתמים אדומים על תכלת ירוק
Red Stains on Greenish Light Blue





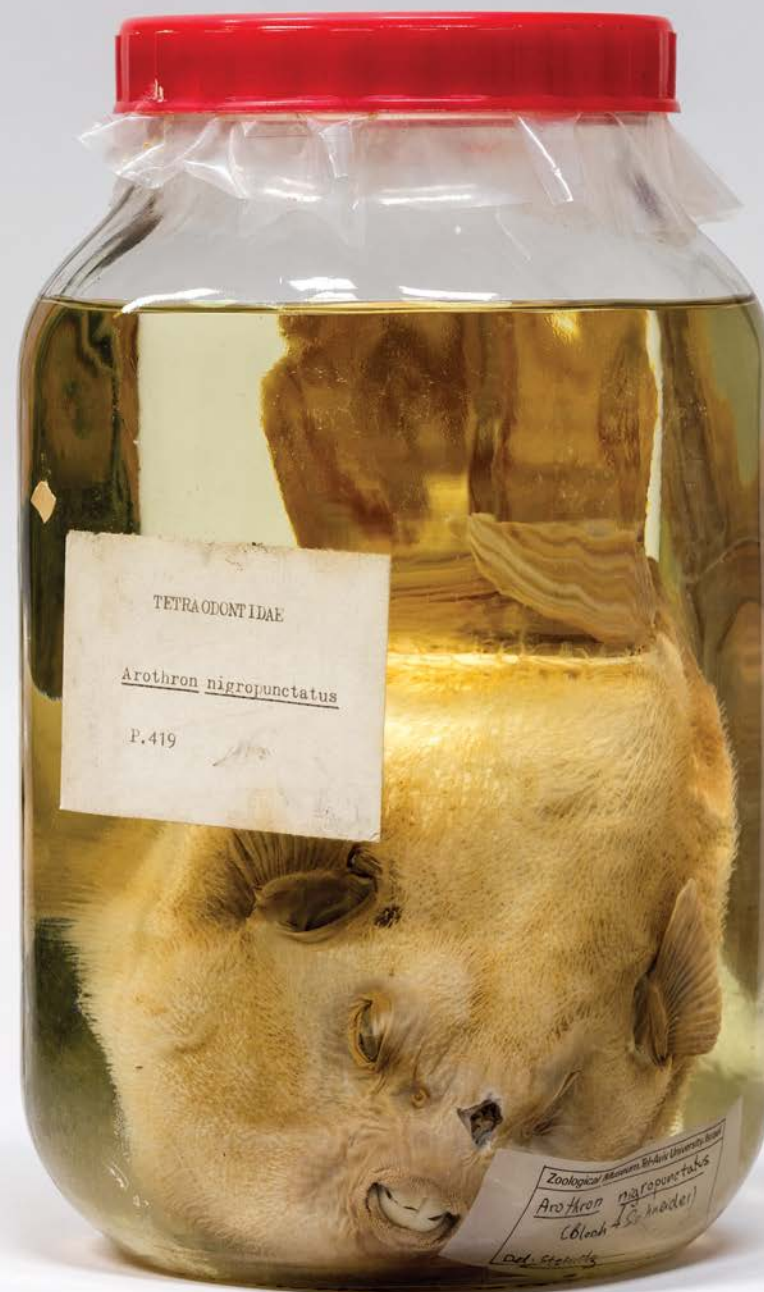
זהב על חום
Gold on Brown



חום על זהב
Brown on Gold



אדום-ירוק-כחול
Red-Green-Blue



צהוב זוהר עם נקודות שחורות ושלושה עיגולים בסגול כהה
Neon Yellow with Black Spots and Three Circles in Dark Purple



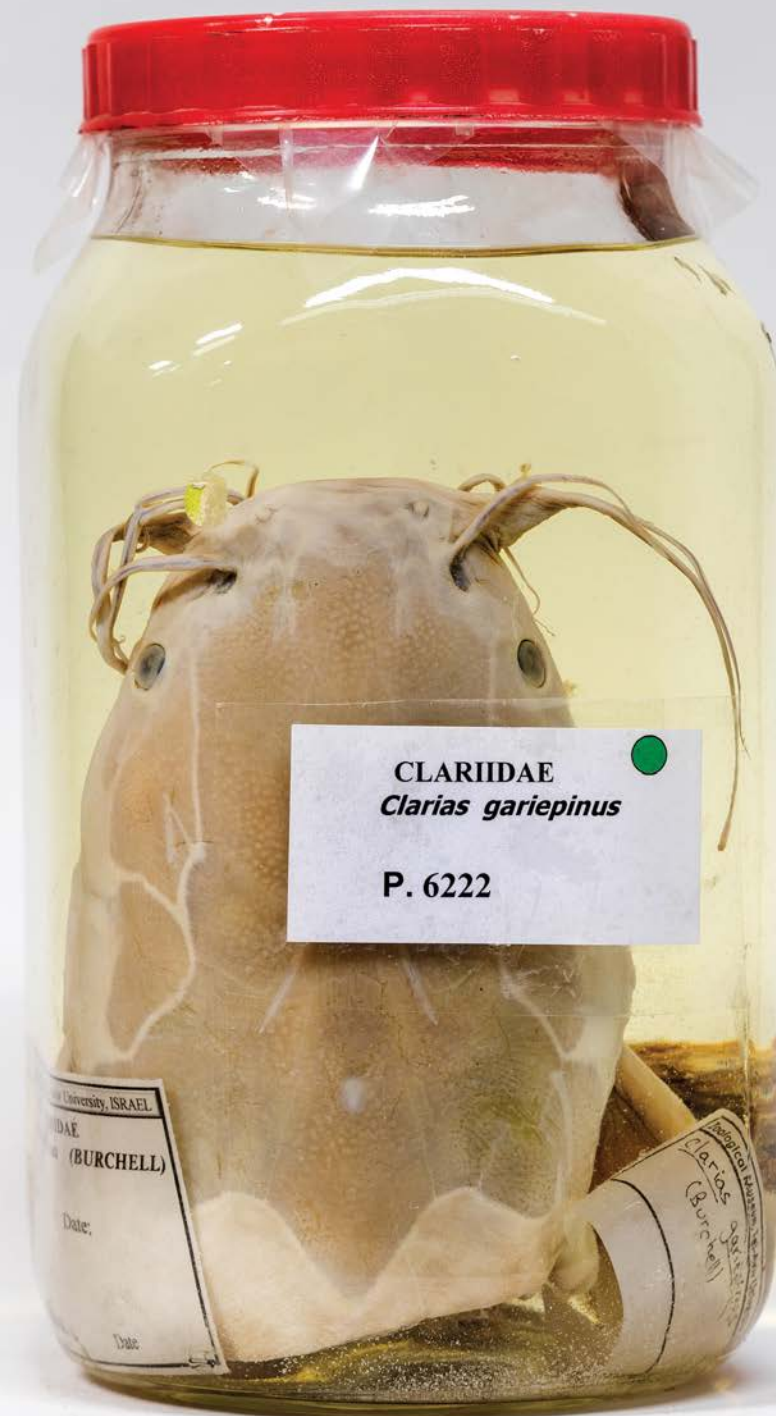
טורקיז כהה על ירוק בהיר ונקודות שחורות
Dark Turquoise on Light Green with Black Spots



לבן מבריק
Glossy White



זהב אדום וזהב צהוב
Red Gold and Yellow Gold



שחור מבריק שמתבהר בהדרגה ללבן
Shiny Black Fading to White

to be extinguished by focalized, short-term, even chemical treatment.

There is no more room for monsters.

And, here again, Freud had warned us: repress the Uncanny and it will return with a vengeance. The recent period is showing us how right he had been: the Tragic has returned into History.

So, the monsters are back, and they will take no prisoners. Room will necessarily have to be made for them, and Keren Gueller's dead staring fish are their emissaries. It is no wonder we are fascinated by them, they are paving the way to the return of our humanity and its real essence, that of the Enigma. Because there is no equation at the heart of the Human Condition. Rather, there is an Enigma: "Who are we? What are we?"

We cannot and will not be reduced to algorithms because this is not the stuff we are made of. We are made of dreams just as Shakespeare so marvelously wrote: "We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep." MRI machines can show on screens the effect of a dream, but never its content, its imagery, its multilayered magic. Keren Gueller's creatures have escaped from a dream, we look at them and think of our nights populated by poetry and magic.

But, who is the author of our dreams, who is the magician who directs the films of our nights, who paints the paintings we dream of?

I believe this magician, this Other, is a monster.

A monster of emotions, of love, of lust, of pain, of fear.

Our monster, our Human Condition.

Tel Aviv, April 2022



with globulous staring eyes are monsters, but doesn't the real monstrosity reside in the way we, the spectators, stare unashamedly and insensitively at them in their naked, dead vulnerability? How can we possibly make sense of this, our insolent glaring? Keren Gueller's conserved fish stare at us from beyond, making us appear as what we are: terrified and fascinated by death. We look at the dead fish as if they could resolve the enigma we have been saddled with during our entire existence: what happens on the other shore of the River Styx? And so, we monstrously stare at the dead fishes, questioning them about the other side of existence. They, the dead creatures, look back at us with shock: how dare we be so insensitive as to ignore their condition only to worry about our own? Monsters interact with monsters just like mothers interact with their babies, each revealing the other's dark side and...containing it. Is this not what the fabric of civilization is made of: the capacity to contain one's monstrosity? Keren Gueller's series of photos of dead fish gives us this opportunity: to stare but contain. We are required to not fall prey to our intrusiveness; we are required to watch with care, with love even, and, as time passes, we find ourselves acting respectfully. Our staring abates, we begin to experience concern, and we are surprised to find ourselves experiencing empathy for dead fish.

This is Keren Gueller's most prominent achievement: to make us tread carefully in the vicinity of dead fish. Karl Marx warned us: we live under the glance of the dead, and, as we walk in front of Keren Gueller's series of photos, we find ourselves respectful of these dead creatures whose wide-open eyes apparently observe us and oblige us.

And so, magically, emerging from the encounter with monsters, arise nobility and care. Because it is through the shared acceptance of our monstrosity that civilization becomes possible. Just like it is after passionate lovemaking, in all its engulfing passion, its urge to possess and be possessed, on the other side of monstrous lust, that the loving, caring relationship of the couple emerges.

We find ourselves attached to Keren Gueller's dead fish because we share with them our monstrosity, our unbridled urge to look at their naked and staring deadness. This sharing makes complicity and tender care possible.

It is as if these essential emotions could only emerge from complicity with monstrosity.

Marx taught us that we live under the glance of the dead, and Keren Gueller's dead fish incarnate this otherworldly observation. Our lives are enigmatic and escape any clear understanding except when we knowingly place ourselves under the observation of the dead, for this is when we feel that some sort of insight into our own existences seems within reach. The dead fish of Keren Gueller instantly capture our attention both because they are monsters and because they are dead. This dual dimension attracts us, stops us in our tracks, immobilizes us, and gives us meaning. Momentarily the enigma of our lives recedes.

Rejected Monsters

So, monsters inhabit the region of the Uncanny. They reside in a transitional area where they are both us and not us, and, when we visit, we treat them with rejection and with familiarity - so shocked are we to realize that it is precisely what astonishes us in them that most resembles us. But the Uncanny is not the realm of the algorithm. The Land of the Enigma is not the territory of the equation. And there lies a fundamental problem for the monster and, therefore, for us and for the Human Condition.

Apparently, our post-modern world has surrendered to the belief that the pixel can adequately produce an image of reality. Virtual reality is the product of this ideology: the certitude that reality can be reproduced by mathematics. Facebook's latest iteration, "Meta," is the product of this dogma: the idea that our reality can be reproduced, displaced, dematerialized, and quantified. This ideology emerged from the incontrovertible fact that our bodies are made of objects which can be observed, treated, and modified. Nuclear magnetic resonance has led to the building of amazing machines, the MRI and the CAT scan, and these machines have allowed for imagery to produce results and observations unimaginable only a decade ago. Along with these advances in visualization have come innovative treatments and medical progress.

But then came the question of the mind, and a fatal error was made: the confusion between the organ and the function. Drunk with their new powers, many scientists allied with the medical profession attempted a conceptual jump forward but, in fact, jumped backward. Looking for a way to quantify mental pain and dysfunction, they decided to opt for the visible. Rather than look for the unseeable cause, they focused on the visible effect: the symptom.

All of a sudden human beings were again (for the same error was made at the end of the XIX century) reduced to their symptomatology.

Here also, Freud had warned us. The problem, and the solution, is not the symptom; rather it is its meaning. But the meaning of a symptom cannot be seen via imagery, it can only be found after being painfully described and associated with memories visited and revisited. So, the meaning of the symptom is evacuated from the post-modern scientific approach whose objective is not to understand but to extinguish.

Therefore, the monster in us, in other words, the symptomatic being, is exiled from the "Meta" world because its very existence is an insult to the dominant dogma.

Now, the monster has only two options: to be extinguished or to be exiled. The Uncanny, where the monster lurked, where we, the passionate, the symptomatic, live, has become a forbidden territory.

The human being, this monster of passions, of frustrations, of desires, of fears, is no longer tolerated. Any emotion which attempts to appear in a painful, disorderly way has

that it makes the mother discover her ambivalence - suddenly, she is frightened by the baby who has turned into a devouring creature, and, to her horror, she experiences the unthinkable: the limit to her maternal instinct, which now vacillates and invites a shocking guest, infanticide. Yes, confronted by the monstrosity of the baby, the mother discovers herself as the potential murderess of her own child: she feels like throwing him out the window. Here, too, Freud warned us: the varnish of civilization is thin. It cracks easily, and we discover that a monster can breed another monster. The devouring baby turns his mother into a killer. The gaping jaws of the shark, the smile of the Joker, the laughter of Quasimodo, Frankenstein's scream - all-devouring mouths breeding murderous mothers, turning them into possessed women seduced by monsters, creatures of the devil in need of an exorcism.

Suddenly, monsters are everywhere. We thought they could be contained by disfiguration, but no: even the very icon of caring kindness, the baby and his mother, turns out to conceal two paradigmatic monsters: the insatiable devourer and the uncontrollable killer.

And we have not even yet approached the next, possibly the most uncontrollable, inhabitant of the house of the ego: the sexual drive. Its force is terrifying, and we see it at work from Quasimodo's irresistible desire for Esmeralda to the attraction of the Great Shark for the young woman swimming at night under the moonlight, and the devastating love of the Beast for the Beauty. And on to each of us, irresistibly drawn by a smile, a dancing foot, the curve of a breast, the damning line of a shoulder. What would we not do to caress, to embrace, to lick, to kiss? And what monsters we become when an obstacle appears, a delay materializes, or, worst, a rejection is extended. We become hunchbacks, sharks, living dead creatures paralyzed by the pain of frustration, not knowing anymore if life is worth living or if we are doomed to roam the city, half dead, half alive, cut to pieces and hastily sewn back together: rejected, ignored, turned down, despised.

Monsters.

Post-modernity has revealed that this devouring passion, the sexual drive, is not the monopoly of men. Women harbor these same flames, and, in the *Exorcist*, the apparition of the possessed teenager monstrously inhabited by Satan himself, is obviously an allusion to the violence of sexual desire taking possession of the body of a young woman. It is this transformation, this process, which terrifies her mother as well as the exorcist. The possessed adolescent echoes the sexual misery of the hysterical women Freud took into analysis. Bertha von Pappenheim (a.k.a. Anna O.) so terrified Breuer with her hysterical symptoms of pregnancy, that he fled to Venice under the protection of his wife, leaving Freud to deal with this impossible patient consumed by sexual frustration. Freud then had

the genius to obey Anna O. and to silently listen. For the first time in the history of medicine, a doctor listened to his patient, simply but decisively, listened. Bertha von Pappenheim went on to become a towering figure of feminism: a stamp was printed on her effigy. Psychoanalysis works.

Monsters again.

Monsters everywhere.

Why are we so drawn, so fascinated by monsters? Simply because we all are monsters, we all fight an exhausting, incapacitating, endless, and losing battle against the beast within us. Our faces are disfigured by passion, our backs are broken by frustration, our mouths are gaping in need of embrace, and we circulate aimlessly in the streets of the city, monstrously in need of love.

So, monsters are our doubles. When we look at them, we recognize ourselves. Like the Great Shark, we would like to hungrily embrace the beautiful bather, but at the very moment we accept this inner urge, we attempt to distance ourselves from it. And here appears the Uncanny, the Unheimlich: the moment we recognize ourselves in the monster, we take a step back and try to protect ourselves from this realization by moving away from the source of our fear.

This is the Uncanny: the duality of the known and the unknown, the ego and the fear.

The dual movement, towards and away, because of its ambivalence, signs our relationship to the monster in a characteristic way. It is the territory of the Uncanny where the familiar and the unfamiliar cohabit.

The monster fascinates us because, deep down, we are inhabited by him and because, just as deeply, we are terrified by this intimate other. Us and not us. Us and the Other.

Staring Monsters

Marcel Proust wrote that works of art stare at their spectators. We are looked at and observed by the works of artists.

Do monsters also stare at us? Surely, the bottled fishes captured by Keren Gueller's camera appear shocked, annoyed, surprised by our intrusion in their domain. Their annoyance at our apparition is made even more unreal when we realize that they are observing us from the other shore of existence: they are dead. Yet, they fix us with globulous eyes, and we, the spectators, stare back as if there was anything normal or comprehensible in the act of exchanging glances with dead fish. The bottled dead fish

The large-scale photographs of the archive, replicating a meta-view from the outside - the "big picture" of human knowledge organizational structures - are pushed far back to the gallery's office. Behind the scenes.

On the space's walls, Gueller offers a different encounter with the archive and the fish - no longer the view of Man at the top of the hierarchy. The artist removed jars of fish from the shelves in order to photograph them in a professional setting that simulates a staged studio portrait. All are shown in close range, magnified in relation to the dimensions of the human body. A glimpse into eyes that could never meet our gaze through the three layers of glass separating us: the glass jar that preserves their bodies; the glass of the camera lens that has captured the material memory of the preserved life; and the frame's glass. A fish cemetery.

"Monsters," as they are called by psychoanalyst Dr. Daniel Milman, in a text he has written for the exhibition catalog, in which he suggests that those monsters resemble the human condition of us all. The photographed subjects are different from the other animals in the public areas of the museum: they have been deformed and their seductive colors have been lost in the process of preservation. All that is left is a description next to the photograph: "Pink with green dots." The chasm that opens up between the photographic image and the word is reminiscent of Gueller's pairing of mental disorder definitions and videos of physical gestures by animals for her exhibition "Florence Syndrome."

Through the exchange of glances between the one cataloging and distancing and that which invites closeness, disgust, and compassion, the artist addresses questions related to our contemporary relationship with the inhuman, as shaped by the camera: who is watching whom and who can look back? Can the camera, which since its invention has been used as a means of human control over nature, offer a different encounter, intervene in the balance of power and change the fate of those photographed? And how does the view of what is marked as inhuman shape our view of ourselves?

Beauty and the Beast: From Seduction to Rejection, the Sad Destiny of Monstrosity

Dr. Daniel Milman

Ubiquitous Monsters

Monsters fascinate us, in literature, in the plastic arts, in the cinema; they are ubiquitous. And we stare at them, at once fascinated and revulsed, we give them our undivided attention.

But what do we see? What are we looking at?

Freud warned us that the Ego is not master in its own house. Could this be what attracts us: the spectacle of a creature engulfed by her own passions? An ego invaded by hunger, rage, hatred, and lust? Surely, Quasimodo, haunted by his impossible desire for Esmeralda, or the possessed teenager in need of an exorcist, is overpowered by lust's bodily fluids. Jaws, the gigantic shark, begins its terrifying hunt by devouring a beautiful young woman swimming in the moonlit sea, and Frankenstein, the living dead creature, seduces a beautiful peasant girl from the nearby village. Apparently, the monsters share a passion for beautiful women, who either fall prey to their seductive powers or are devoured by them with delight.

So, are the monsters who fascinate us creatures whose egos have capitulated in fear or delight before the raging passions that inhabit them? Are they free to roam, betrayed only by the grimacing rictus which disfigures them?

They are. And, long before Freud identified what he had designated as the third narcissistic wound inflicted on humanity by science (in other words, the frailty of the ego), the fairy tales, the plastic arts, the cathedrals and their sculpted monsters had revealed the awe-inspiring features of creatures who, having lost control, had fallen prey to their passions. The disfiguration that characterizes monsters, from the gargoyles of the Middle Ages to the gaping smile of the Joker, or the engulfing jaws of the Great White Shark, is the revealing sign of what psychoanalysis has shown to be the most powerful force driving the psyche: the oral drive. That primordial irresistible urge forces the baby to consume the breast, indeed to become the breast. So violent is that drive

Keren Gueller (b. 1976) holds an M.F.A. degree from Bezalel, in collaboration with the Hebrew University of Jerusalem, and a B.ED. in art and art education from Ha'Midrasha - Faculty of Arts, Beit Berl Academic College. Participates in the Artport Residency Program for 2022 - 2021. Senior Lecturer in Art and Art Education at Ha'Midrasha - Faculty of Arts, Beit Berl Academic College.

Gueller works mainly in video, sculpture, and installation. Her works study human behavior and environment. The works deal with autobiographical content, simple rituals and daily activities, and, through the tension between the documentary and the staged, they explore, dismantle, and reassemble social structures and rituals.

Exhibited solo exhibitions at the Petah Tikva Museum of Art, RIKSTOLVAN Gallery in Sweden, RawArt Gallery, New Gallery Teddy Jerusalem Artists' Workshops, Hanina Gallery, Kav 16 Gallery, Haifa Museum of Art, Ramat Gan Museum of Art and more.

Her works have been exhibited in many group exhibitions, including the Israel Museum, Jerusalem, the Tel Aviv Museum of Art, the Herzliya Museum, MOBY - Bat Yam Museum of Contemporary Art, SBCAST Santa Barbara California Gallery, the Israeli Center for Digital Art in Holon, the Berlin Video Art Festival, Ha'Midrasha Gallery, Basic Art Gallery and Shanghai-Tech University Gallery in China.

Gueller has won several grants and awards for excellence in art, such as the Osnat Mozes Award for Excellence, a Young Artist Award from the Ministry of Culture and Sports, the Sharett Foundation's Art Excellence Award for Encouraging Creativity by the America-Israel Cultural Foundation, and grants from the Council The Lottery for Culture and the Arts, from the

New Film and Television Foundation, and from the Independent Creators Foundation of the Ministry of Culture. Gueller is currently participating in the Pais artists incubator at the University Gallery, Tel Aviv University.

Keren Gueller: Wet Collection

Maya Bamberger

The "Wet Collection" series was photographed inside the department of fish in the national natural history collection at the Steinhardt Museum of Nature, Tel Aviv University. The marine and aquatic collection houses over 800,000 fish samples from Israel and abroad. The fish collection is an archive that allows tracking changes and deepening the research of the factors of change for the purposes of protecting the marine environment.

After an extended period of bureaucratic procedures vis-a-vis the gatekeepers of the archive, artist Keren Gueller was finally given permission to disturb the peace of the dead fish. In a cold room, lit by constant and stable fluorescent lighting, thousands of aquariums are arranged on a metal shelving system. The aquariums - glass jars, some of which have once been used for food storage - are filled with clear preservative liquid. The dead fish are compressed vertically in each jar, with a label containing details of the fish's species. Most of the collection's data have been digitized, but the physical bodies themselves are still preserved using the same techniques of the first ichthyologists.

The photographed library of fish is reminiscent of the library of one of the greatest fish researchers of the 20th century (and also a notorious supporter of racial purity), David Starr Jordan. Jordan used to go on research expeditions in bodies of water around the world. He would place the unidentified fish bodies he had collected in ethanol jars and attach a name tag to them. One morning, in 1906, an earthquake flung all the jars onto the floor, shattering the glass and separating the fish from their respective labels. Chaos! "His thousands meticulously named fish had transformed back into a heaping mass of the unknown," according to Lulu Miller who wrote the book *Why Fish Don't Exist*. Fish, as it came to be understood in the 1980s, are not a taxonomic category; they did not evolve from the same evolutionary source. They are grouped together only because to a person sorting groups of animals, they appear to be their own group. Jordan, who had never given up trying to bring order to a chaotic world, reattached every name he remembered to each fish, stitching it directly on the fish's skin with needle and thread.

Keren Gueller Wet Collection

RawArt Gallery, Tel Aviv
26.5-9.7.22

Catalog

Design and Production: Tomer Rosenthal
Editor: Maya Bamberger
Texts: Maya Bamberger, Dr. Daniel Milman
English Translation: Eliat Weizman
Language Editing: Safra Nimrod
Installation photography: Daniel Hanoach
Printing: A.R. Printing

RawArt Gallery Team

Shimon Ben Shabat, Maya Bamberger, Talya
Shalit, Eliat Weizman

The exhibition is held with the kind support of

Artport
Vardit Gross, Yael Moshe, Naama Haneman,
Nitzan Gaon

The Independent Creators Foundation
of the Ministry of Culture

The Steinhardt Museum of Natural History
Dr. Shevy Rothman, Dr. Revital Ben-David-Zaslow

Ha'Midrasha - Faculty of Arts, Beit Berl
Guy Ben Ner, Edna Schindler, Maya Zehavi,
Tiltan Arroyo, Maayan Cohen, Iiris Gitik,
Dr. Shai Biderman

Ofek Art
Yair Weidenfeld

Thanks

Dr. Daniel Milman, Elad Sarig, Lena Gomon,
Sharon Yaari, Dror Daum, Ron Amir, Liat Elbling,
Orit Adar Bechar, Vered Maimon, Ana Wild,
Lali Fruheling, Nardeen Srouji, Maayan Elyakim,
Tomer Dekel, Eliana Ovadia, Rivka Warshawsky,
Hadas Hasid, Vered Heruti, Rakefet Viner Omer,
Hila Ben Ari, Karina Kazaz, Karin Or, Hinda Weiss,
Michael Tzur, Shiko Katz, Ron Stark.

Thanks to the Fischzang family.

Thanks to my dear parents, brother and sisters.

Dedicated with endless love to my six daughters,
and to Fernando mi amor.

All photographs of the fish portraits:
2022, pigment inkjet print on archival paper,
110x74 cm

All photographs of the archive:
2022, pigment inkjet print on archival paper,
90x135 cm

RawArt Gallery Press
3 Shvil Ha'Meretz St., Tel Aviv
www.rawart-gallery.com

© RawArt Gallery and Keren Gueller, 2022

RAWART
GALLERY

ART
PORT
רמפורט ארטיפורט

מניא
הטבע
שטובות הדרום
המוזיאון לתולדות הטבע

קרן
ליצנים
עצמאיים

משרד
התרבות
והספורט

המדרשה
המדרשה
המדרשה

המדרשה
המדרשה
המדרשה



Keren Gueller

Wet Collection

Rawart Gallery Press
