

# הבן שקרא "קוקו"

על תצוגת היחיד הראשונה של בן הגרי

## רועי רוזן

תערוכת יחיד ראשונה: מופע קסמים שבו השפן הנשלף מהכובע הוא האמן עצמו. המטפורה הולמת במיוחד את בן הגרי. ראשית, משום שלקסם, לטריקים ולתיאטרון מקום מרכזי בעבודה, וזהו תיאטרון המקיים יחס מתגרה ועם זאת עמוק הן לתפיסת התיאטרלי באמנות, והן לתיאטרון עצמו. שנית, התדר הקומי המיוחד להגרי מתעסק בהופעת השפן, כלומר הבן, האמן הצעיר לנוכח אבותיו\ תקדימיו האמנותיים. גודש עצום של אבות כאלו מופיעים בעבודות הבן, מוכנסים למגבעת, ונעלמים. במלים אחרות, חרדת ההשפעה (והחרדה בכלל) הופכת לפארסה. לכן, נראה לי לא רק צפוי אלא גם שגוי לחשוב על העבודות דרך מראית העין של סדר פסיכולוגי שהן מציגות - למשל דרך מושג "המאיים" הפרוידיאני, חרדת מוות וכולי. מהות ההצעה שלהן בהתמוגגות לנוכח היכולת לגרום לכל המטען העמוק (והמנוסח לעיפה) של האבות להיעלם מהבמה בדיוק ברגע בו מציץ השפן. זהו טריק מסובך, ואבקש להתבונן בו בהילוך איטי, דרך העבודות עצמן.

## 1. תמונה קוקו

קוקו היתה העבודה היחידה בתערוכת היחיד הראשונה של בן הגרי (גלריה רוזנפלד, תל אביב, 2007). זו יצירת וידיאו ופיסול שניבטה מחלון הראווה הדו-קומתי של הגלריה. אבל הן כוידאו והן כפסל קוקו מתכחשת לתכונות המדיה שלה, ושואפת להיות תמונה. בוידאו דימוי אחד בלבד, עם תנועה מינימלית, ההקרנה היא אחורית, כלומר מוסווה, ושולי הפריים אינם מלבניים, אלא גזורים כדי להתאים לתפקידו בתמונה. גם הפסל מבקש להתחפש לתמונה: עיצובו תבליטי, שואף לשטיחות והוא נצמד לזגוגית כמו ציור ממוסגר. בנוסף, מאחר שקוקו היא עבודת חלון ולא היתה כניסה לחלל הגלריה עצמו בזמן התערוכה, גם הצפייה מובנית כהתבוננות בתמונה: צפייה חזיתית בלבד (אי אפשר לחוג סביב הפסל).

מה בתמונה? אדמה וחלוקי נחל, כד, חומה שחלקה התחתון חימר משובץ חיקויי אבני-חן וחלקה העליון לבנים מפוברקות, עציצים, צינור ביוב, פיסת שמייים עשויה פיסת שטיח, ועץ גדול שעלוותו כמה סרטי קרפ בגוני ירוק. בעוד הסצינה כולה מורכבת מחומרי תפאורה ומלאכת-יד מרכז הכובד שלה הוא הקרנת וידיאו של שעון קוקייה גדול (שמראה תמיד את השעה הנכונה), התלוי על ענף העץ.

השעון עצמו מגלם פסטורלייט קיטש שוויצרית; הוא מעוצב כבית כפרי שבחזיתו צמחייה, נווד ושפן לבן, אלא שמשני החלונות המקושתים של המרפסת, ניבטות עיניו של בן הגרי עצמו. מבחינתו, האיש מתחת למחוגים, השעון מתפקד בדומה לקסדת אביר עם חרכי ראייה. ואם השעון הוא קסדה, הנוף כולו הוא שריון: מבט שני בחומה יגלה שקווים שחורים מתפתלים בה ומסמנים את מתאר הגוף, ובנקודת המפגש של הרגליים, חץ החלל השלילי המצביע אל המבושים, נפער חור דרכו ניתן להציץ אל הגלריה הסגורה. אחת לחצי שעה, תגיע הקוקייה עצמה – גם היא מגזרת שטוחה – מאשנב עליית הגג. או אז, נשמע "קוקו" בפלסטו גברי מסבר-אוזן (ללא קשר לשעה, הקוקייה מגיחה ארבע פעמים, אולי כדי לתגמל בצורה נדיבה גם את הצופה שהמתינה בסבלנות לשעה אחת, אבל לא לייגע את הצופה של אחת-עשרה).

פסל הוידואו קוקו מבצע חמישה היפוכים: ראשית, הוא מציב מראה כפרית אל מול רחוב דיזנגוף. שנית, הוא הופך פנים לחוץ. שלישית, הוא שולל את תפקודו כמצגת ראויה בכך שהוא כופה על הגלריה – החנות – להיות סגורה ולא למכור את המרכולת (אמנות, שעונים). רביעית, מאחר שהקרנת הוידואו מסתייעת רק בלילה, העבודה היא ציפור לילה, כבויה במהלך היום (במובן זה, הגלריה נהיית נוקטורנלית, במחיר תרדמת בשעות-העסקים) לבסוף, בעולם שכולו עיבודים מופרכים של טבע, הגרי משיב את הקוקייה הנתונה בשעון דמוי הבית לביתה הטבעי, העץ.

התדר הקומי המייצר היפוכים אוקסימורונים בתוכן ובתצוגה אחוז בהיפוכי צורה ומדיה. מחד, נדמה שהמדיום מקועקע תוך שהוא מופעל – פסל-לא-פסל, וידואו-כנגד-עצמו. מאידך, מוצעת מערכת הנמקות מהודקת לאופן הפעולה. כך למשל, חיי הלילה של העבודה אחוזים בתנאי פיזי הכרחי – החושך ברחוב (באור יום ההקרנה תהיה חווריינית מכדי להיראות). במובן זה, אם העבודה היא פארסה, הרי שהיא פארסה פורמליסטית.

## 2. וידואו קוקו

קוקו היא עבודת מולטימדיה, אבל מעצם היותה כבויה בשעות היום, כשהוידואו כבוי, יש לחשוב עליה גם כעל עבודת וידואו. ככזו, היא ציפור מוזרה, הפועלת כנגד הלכי השימוש המקובלים באמנות הוידואו העכשווית. בהכללה, ניתן למפות את אופני ההפעלה הנפוצים של הוידואו מאז ראשית שנות התשעים לשתי מגמות. מחד, ישנן עבודות המשתמשות בתכונותיו הטמפורליות-קולנועיות של הוידואו על מנת ליצור רצף נרטיבי (גיא בן נר, למשל). מאידך יצירות רבות מעגנות את הוידואו במיצב, תכופות תוך שימוש במספר מסכים וטכנולוגיה חדישה (שירין נשאט, דאג אייטקן). אצל הגרי, לא רק שההקרנה משועבדת לתפקידה בהגיון התמונתי של העבודה, אלא שהיא פועלת כנגד כלכלת הדימוי המעוגן בממד הזמן, במובן זה שזהו דימוי בודד: הגרי כשעון. תמונת סטיל מתוך וידואו של מת'יו בארני, למשל, תהיה רוויה ראוותנות דימוי, אבל היא בהכרח הקפאה מתוך רצף שהתמונה אינה יכולה לתאר אותו. סטיל מתוך הוידואו של הגרי, לעומת זאת, יהיה

בהכרח כמעט זהה לכל סטיל אחר: זוהי התמונה בה' הידיעה, התמונה האחת. גם היחס בין האלמנט המפוסל והדימוי המוקרן מייצר הגיון יחידאי. אם להמשיך את אותה השוואה, אצל בארני עשויים להיות אלמנטים פיסוליים גרנדיוזיים, אבל מבחינת הנרטיב, הם אינם אלא אביזר בסרט (כלומר, משועבדים להגיון הנרטיבי, או מתקיימים בנפרד כפריטים שניתן למכור). אצל הגרי, לעומת זאת, הוידאו הוא ה"ראש" של העבודה, אין לה קיום בלעדיו, אבל הראש הזה תלוי מהותית בגוף הפיסולי המקיים אותו. כך, באופן פרדוקסלי, שעבוד ההקרנה לאסמבלז' והאיכות התמונתית של הפריים הבווד מאצילים על הדימוי המוקרן את איכות ההילה שולטר בנימין דיבר על אובדנה בעידן השעתוק הטכנולוגי (וזוהי האצלה ממשית ופארסה בעת ובעונה אחת).<sup>1</sup>

סוג נוסף של סתירה עצמית מכוונת קשור למתח שבין כלכלת הדימוי, שכולו גחמות מענגות ועליזות, לבין כלכלת הוידאו, המושתת על מורשת של החמרה נוקדנית וכורח-פנימי. הגרי הוא אמן צעיר שכל עבודותיו מקיימות מודעות פעילה להיסטוריה של הדימוי המוקרן, ודיאלוג ער, כמעט אובססיבי, עם הרגעים המכוננים של הוידאו. השימוש בזמן אמיתי שהוא גם זמן הקלטה (reel time = real time) הוא מאפיין מובהק של אמנות הוידאו המוקדמת (מאז כניסתה לשוק של ה-handycam של סוני באמצע שנות הששים, הרגע בו הפך הוידאו למכשיר נגיש לאדם הפרטי, ועד אמצע שנות השבעים). ההקבלה שבין אורך הקלטת לאורך העבודה הובנה כנובעת לא רק ממגבלות תקציביות וטכניות אלא גם, ובעיקר, מעמדה אנטי-קולנועית ואנטי-פתיינית של אמני הוידאו-ארט המוקדמים. הגרי, לעומתם, מייצר עבודה שופעת פיתוי, עונג ופינוקים לצופה, ויחד עם זאת ההנמקה לכלכלת הזמן האמיתי היא קונקרטי, הכרחית (ולמעשה, טוטולוגית): שתיים עשרה שעות הן המשך ההכרחי כדי לאפשר לסרט לתפקד כשעון.

קונן מאזכרת תקדים קולנועי תמונתי משנות הששים: את Empire של אנדי וורהול. מבט על שתי העבודות בכפיפה אחת מסייע להבין שמדובר, למעשה, בשני שעונים: שעון קוקייה אצל הגרי, ומעין שעון שמש (עם בניין האמפייר סטייט כמחוג), אצל וורהול. במובן זה, סרטו של ווריוול, שנדמה כהתגלמות הסטטיות, נתפס לפתע כייצוג של פעולה, של סימון זמן. אצל הגרי, הפעולה היא פעולת האמן עצמו, לנוכח המצלמה. לכן העבודה אינה רק תמונה שאינה תמונה, פסל-לא-פסל ווידאו-כנגד-עצמו, אלא גם יצירה פרפורמטיבית, מיצג – שהינו פארסה של מיצג.

<sup>1</sup> המתח הזה, שבין דימוי שההילה שלו נובעת מהיותו חקוק וקבוע, לבין מושג הילה המקובע במדיה חומרית, הטעונה בערך המואצל ממגע יד האמן, מעסיק לא מעט מקרי תמונה באמנות העכשווית, למשל, הקרנות הדפוסים הנעים ומשנים מצע ציורי אצל שהזיה סיקנדר, המגזרות המונפשות בעבודות הוידאו של קארה ווקר, או ההכלאות בין ציור והקרנה אצל טליה קינן. ניתן לזהות את ההרהור עליו גם בעבודה כגון ארוחת הצהריים על הדשא של דורון סולמונס, בה האמן ומרעיו משחזרים כתמונת-וידאו חיה את ציורו של אדואר מאנה, והמסך נתלה כציור על הקיר.

### 3. מיצג קוקו

תנאי הפעולה של הגרי הם תנאים של עונש. כשהוא גוזר על עצמו להיות שעון, הוא מחויב מחד לשעבוד זמן ולחוסר תנועה קיצוני, ומאידך לפעולה מונוטונית מתמשכת: הגרי לא רק קורא "קוקו" פעם בחצי שעה במשך חצי יממה, אלא גם דואג ידנית לתנועתו המקרטעת של השפן המיניאטורי אנה ואנה ולגיחות הקוקייה. השעון הוא תא כלא שלו, וגזר-הדין קוצב את משך המאסר. חוזה פעולה ועונש דומה קיים הגרי עם עצמו בעבודת שעון קודמת, זה לא שעון (2006). כאן, המדובר בהקרנת דימוי של שעון אורלוגין שהאמן, בגודל טבעי ובבגדי יומיום, כלוא בתוכו (הדימוי מוטל על תיבה שממדיה כממדי השעון, כך שגם כאן המדובר בטריק הכלאה של וידיאו ופסל). דסקית השעון מסתירה את פניו של הגרי, ואם בקוקו ישנו חרך באזור המבושים, הרי שכאן, תנועת המוטטלת מעט למטה מן המפשעה יכולה להיתפס כספק מחיקה, ספק שפשוף של איברי המין.

העונש של הגרי מזכיר את עונשו של ויטו אקונצ'י בעבודה מיטת זרע (1971). שם, אונן האמן במהלך שעות הפתיחה של הגלריה, כשהוא שוכב מתחת להגבהה מתונה של הרצפה, תוך פינטוז שהושתת על טפיפת צעדי המבקרים במקום, מעליו. גם כאן, האמן הוא השופט והאסיר גם יחד, הוא כלוא ומוגבל בתנועתו, זמן העונש קצוב ומדוד ונכפית עליו פעולה מונוטונית.

בשני המקרים מופיע האמן ה"אמיתי", אלא שזוהי נוכחות נעדרת (הקרנה אצל הגרי, ואי נגישות אל הגוף במקרה אקונצ'י). בנוסף, הרמפה המגביהה מעט את הרצפה כדי להכיל את גופו של אקונצ'י היא הוויה כפולה של חפץ: רצפה, וגם פסל מינימליסטי, כפי שהגרי הוא שעון ופסל.

קוקו מספק היפוך משלים למיטת זרע. מתחת לרצפה, אקונצ'י עסוק באוננות, פעילות אנושית פר-אקסלנס, כולו תשוקה, בעוד הגרי משתוקק לוותר על אנושיות ומתמסר לפעולה מיכנית. אקונצ'י מייצר את העונג/עונש שלו מתוך דיאלוג עם הצופה, השעון, לעומתו, נטול-פניות. צורנית, אקונצ'י הוא האופק שמתחת לאופק; הגרי, לעומתו, הוא אנך המזדקר לגובה קומותיים. שני האמנים מציעים בכך פרודיות המקעקעות מושגי זכריות ונקביות. הממד הפרודי אצל הגרי מתעצם מעצם היותו שעון, מתוך השיוך התדיר (והטעון אידיאולוגית) בתרבות המערבית של ממד הזמן לגבריות, בהנגדה לחלל הנקבי (הפרדה שזוקקה בצורה לקונית ומדויקת כל כך בעבודה של מיכל נאמן, אבא זמן, אמא חלל, ילד זאב [1978]).<sup>2</sup>

המודוס הקומי של שתי העבודות קשור לאופן בו ייצוג עצמי ופעולה מכוננים את האמן כסובייקט. אקונצ'י, לפי תנאיה של הכחשה מזוכיסטית, מייצר את עצמו לנוכח הצופה שמעליו, כלומר מתוך דיאלוג ותשוקה

<sup>2</sup> לקריאה מופתית של היחס שבין חלל זמן, דימוי ומלה, זכרי ונקבי, ראה: W.J.T.Mitchell, Iconology, Image.  
(Text, Ideology (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986

(ומתוך הכחשת אי-האפשרות של הקשר הזה).<sup>3</sup> דמותו של הגרי לא רק ניצבת נוכח הצופה אלא מזדקרת גבוה מעליה. אבל כשעון, כל שהוא מבקש לומר הוא "קוקו": אין פנייה אל האחר, ולכן אין גם כינון של "אני". השאיפה להפוך לחפץ היא אמנם מוטיב מובהק בפנטזיה המזוכיסטית, אבל על פי תנאיה, זהו חפץ החפץ לשרת את האחר (העבד ככיסא, מאפרה, אסלה). מכאן שהגרי כשעון אינו ממחזי מזוכיזם אלא פארסה על נושא מזוכיסטי.

אפשר לחשוב על מופע הקוקייה ביחס לעבודה אחרת שתנאי התצוגה שלה הם הלון ראוה בחנות סגורה: האמן האמיתי עוזר לעולם על ידי גילוי אמיתות מיסטיות של ברוס נאומן. אם התבנית אצל אקונצ'י היא ההכחשה, אצל נאומן הרטוריקה מבשרת שלילה (שהרי לא מתגלה אמת, וגם לא מופיע אמן): ביטול האני ולא ייצורו המפונטז, אירוניה ולא הומור. ובכן, האם צריך להחליף את הנתיב הפרשני של ההכחשה ולצרף את הגרי למסורת העשירה של השלילה העצמית? אחרי הכל, בשעון המטוטלת שלו מהדהד בבירור דימוי של אמן צעיר נוסף משנות הששים: רוברט מוריס, השולל באופן אירוני את ייצוג ה"אני" בדיוק דרך חשיפתו האטומה ב I Box. אבל ההשוואה רק מסייעת להבהיר עד כמה נבדל הייצוג של הגרי מתקדימיו, כי גם בשלילה האירונית יש ממד הרואי שהגרי נמנע מלקיים. ה"אני" אצלו חמקמק מכדי להישלל ומסרב בנימוס למחוות של פולמוסים "גדולים". ההימנעות הזו מהפן המטפיזי של טענות על "זהות" מוליכה גם לפירוק פרודי של נוסחאותיה הפסיכולוגיות של הזהות. כתוצאה מכך, נמנע מאתנו הסיפוק הדיאגנוסטי הזמין כל-כך באמנות (ברקיסט, מזוכיסט, פטישיסט וכולי). הנמכתו של האמן לשעון, להקרנה או להיעדר אינה מוצגת כדרמה הווייתית של ממש, אלא כטריק, פברוק (בעולם שבו לכל, בלאו הכי, ממד של אחיזת-עיניים). מכאן נובע תדר קומי די מפתיע: הדיאלקטיקה הטעונה של נוכחות והיעדר, אובייקט וסובייקט מוצגת לפתע כאילו החרדות והמטען הפסיכולוגי המלווים אותה, גם אם אינם נעלמים, נהיים ספקולטיביים, הקרנה גרידא. במלים אחרות, הקומיות של הגרי מושתתת על יכולתו לייצר עונג שאלמנט החרדה בו אינו מופיע בדיוק היכן שהיינו מצפים לו לאחר היסטוריה של שלילות ופירוקים של הסובייקט.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> לניתוח המזוכיזם כתדר הפעולה של אקונצ'י, ר' רועי רוזן, "המרות של ארוס הרוס: אלימות והשפלה באמנות של ברוס נאומן וויטו אקונצ'י", בתוך: יצחק בינימיני ועידן צבעוני, עורכים, עבד, התענגות, אדון, על סאדיזם ומזוכיזם בפסיכואנליזה ובביקורת התרבות (תל אביב, רסלינג, 2002), עמ' 236-256.

<sup>4</sup> האיכות הזו, של קומיות המעוררת התנערות מחרדה לנוכח היעדר האני (ולא אירוניה או הומור שחור, הפועלים לנוכח חרדות כאלו), בולטת עוד יותר אם נחשוב על העבודות האלו דרך מושג המאיים (unheimlich) הפרוידיאני, שנעשה בו שימוש כה אינטנסיבי ביצירת האמנות ובכתיבה עליה, ובמיוחד לנוכח מצבי ביניים שבין חי ודומם. במבט ראשון, נדמה שראשי הידיאו של טוני אורסלר, המוקרנים על כריות סמוכים עד מאוד ליחס שבין השעון והראש המוקרן בקוקו של הגרי. אבל לטענתי, מדובר בתדר רגשי ותודעתי הפוך ממש. אורסלר הוא מקרה מובהק של ה"מאיים", החפץ הדומם, הבנאלי והמוכר, ההופך למסתורי ואנושי. משום כך, יש לבובות הוודו-וידאו האלו הרבה מה לומר (והן אכן עושות זאת). הגרי מספק היפוך פרודי למצב הזה: האמן (האמיתי) בעל הגוף (האמיתי) מייצר מערך מורכב ומושקע של אחיזות עיניים שכל כולו נועד לטרפד את ציפיות הצופה לעומק פסיכולוגי.

#### 4. חנות שעונים קוקו, כלבו אבות קוקו, בן קוקו.

לנוכח השעונים האנושיים של קוקו וזה לא שעון מודגשים דימויי ופעולות שעון ביצירות נוספות של הגרי. בעבודה ירייה (2007) מוצג לופ של כריס ברדן הנורה בזרועו. גם כאן, ההקרנה הינה חלק מפסל המושגת על אחיזת עיניים: נדמה שהסרט מוקרן על הקיר ממקרנת שמונה מילימטר ישנה, אבל זו מתגלה במבט מקרוב כמגזרת מצולמת, שמאחוריה מתקן עליו מונח מקרן הדיוידי. איכות השעון כאן נובעת מכך שהגרי חותך את הפעולה מייד אחרי הירייה; מושמט הסיום, כלומר נקטמת הדרמה. במקום לראות את הכאב בגופו של ברדן ואת התקרבותו אל המצלמה תוך אחיזת הזרוע הפגועה, מואצלת על הגוף עמידות בפני הפגיעה ואף אדישות. רעש הירייה הבודדת נהיה קצבי, חוזר-על-עצמו ומנוטוני. הירייה וגופו של ברדן, במלים אחרות, הופכים למעין מטרונום.

העבודה (2005) The Great Dead) מצליבה שני גברים: רוברט מוריס והרי הודיני. מוריס מוצג בהקרנת תמונה מראשית שנות השבעים ובה גופו נתון בתיבה פסל. אבל מאחר והתמונה של מוריס בקופסה שלו מוקרנת על חזית קופסה, היא זוכה למעמד האונטולוגי הכפול והאבסורדי, השכיח כל כך אצל הגרי: היא הקרנה של קופסה וקופסה אמיתית בה בעת (ולמעשה, ניתן לראות בה דיוקן כפול ומכופל של מוריס, שהרי הקופסה בה משתמש הגרי, אם נתעלם מההקרנה עליה, היתה יכולה בקלות להתחזות לעבודה מוקדמת של מוריס!). הודיני מוצג פעמיים. הופעתו הראשונה היא על גבי מגזרת עץ נוטה-על צידה שעליה מוקרן אשף ההתחמקות כשהוא כבול, מוקף בקהל מתבוננים. מתאר ההקרנה חורג במעט מהמגזרת ומייצר קונטור זוהר על הקיר. גם ההקרנה הזו מציעה ואריאציה על המוטיב של חפץ שהינו תלת-ממדי ושטוח גם יחד. הופעתו השנייה של הודיני היא במוניטור המציג עיבוד בוידאו של תמונה מפורסמת בה הוא תלוי במהופך בין שמיים וארץ, ידו אוחת במקטורן, וקהל צופים משתאה מתבונן בו מלמטה. בצילום המשמש את הוידאו, הגרי גזר את גופו של הודיני, ובנשיפות קצובות של הבל פה גרם לקוסם להתנדנד מצד לצד. אם כריס ברדן הפך למטרונום, הודיני נהיה למטוטלת.

את אוסף השעונים הזה (קוקייה, אורלוגין, מטרונום ומטוטלת), משלים הסרט זמנים מודרניים, המופיע במלואו בעבודה הנושאת את שמו (2007). בעבודה של הגרי מוצגת סביבה פיסולית של חדרו של צופה וידאו כפייתי. מצדי מכשיר טלוויזיה (בו מוקרן סרטו של צ'פלין) ניצבים עמודים העשויים ערמות קלטות. אחת לארבעים שניות בערך נקטעת ההקרנה והחדר נשטף בכחול (הצבע הבוקע ממכשירי וידאו שאינם מכוונים לערוץ הנכון). או אז, נחשפת העובדה שלא הסרט זמנים מודרניים בלבד מוקרן, אלא הסט כולו הוא הקרנה; הטלוויזיה, קופסאות הקלטות ושאר הציוד מתבררים כפסלים מינמליסטיים מופשטים, עשויים למעשה נייר קרטון לבן.

בזמנים מודרניים המפעל כולו נדמה לקרביו של שעון ענק. אצל צ'פלין, התצוגה הפרודית של משטור הזמן חושפת את הפן המפלצתי של היצרנות הקפיטליסטית, וגופו של צ'פלין עצמו, שפעולות אוטומציה משתלטות עליו, והוא נבלע בין גלגלי השיניים, מגלם את השפעות שעון החרושת. בסרט זמנים מודרניים, לשון אחר, הקומיות היא אמצעי להראות לא פחות מאשר את השעון של החברה המערבית, ולחתור תחתיו. במופע הזה של קומיות מופתית ויושרה חברתית מתבונן צופה הוידאו הספקולטיבי, הלא-קיים, בעבודה של הגרי.<sup>5</sup> אלא שהעבודה לא רק חגה סביב סרטו של צ'פלין שהוא, מן הסתם, דימוי השעון האימוני ביותר של המאה העשרים, אלא מייצרת שעון נוסף: סימון הזמן של שיבוש ההקרנה וחשיפת אחיזת-העיניים בעזרת האור הכחול. זוהי פעולה שמבירה שהגרי אולי מעריץ את סנטימנט המחאה החברתית המניע את צ'פלין, אבל אינו מתיימר לייחס לעצמו שותפות להרואיזם הזה (הוא לא רק הצופה המעריץ של צ'פלין, אלא גם מי שמשבש ומפריע לסרט). בדיוק כפי שאינו שותף לתשוקה של אקונצ'י, לגרנדיוזיות של הודיני, לפעולת השלילה האירונית והעזה של מוריס ונאומן.

לנוכח ההזדקרות הפאלית של קונן, ושפעת השעונים הגבריים, אכן נדמה שהסצינה של הגרי היא לא סתם דרמה גברית, אלא הדרמה ההיא – אדיפוס. ובכל זאת נראה לי שגוי למצוא כאן את אדיפוס וגם המונח של דלו וגואטרי, אנטי-אדיפוס, אינו לגמרי הולם. הדרמה כאן אינה טרגדיה אלא קומדיה: ראשית, האב אינו נרצח; לכל היותר בנו המתבגר מציק לו ומשחק בו: ברדן נורה עד אינסוף, יצירת המופת של צ'פלין מופרעת בתדירות קבועה, טריק קטן מחבל בטריק הגדול של הודיני. שנית, האבות האלו אינם מודלים כשירים באמת לתפקיד האב אלא, אם כבר, לתפקיד הבן המורד (במקרי ברדן, אקונצ'י ומוריס), או שמוזגש אצלם הפן המינורי, המוקיוני, הלא-תקני.<sup>6</sup> למען הסר ספק – הגרי אינו לועג לגברים האלו או ממניח אותם, אדרבה: הדגשת הצד המינורי, הפגיע, הבלתי-יציב, המתחפש, האנטי-יצרני והאקסצנטרי שלהם הוא בדיוק מה שמכשיר אותם להיות אבות ראויים (כלומר, אבות שאינם נענים למושגי גבריות נורמטיביים). ולבסוף, האבות אינם באמת אבות (במובן החזק, של חרדת השפעה), אלא הקרנות, ריצודים, בחירות רצוניות באבות מדומיינים. עבודותיו של הגרי נמנעות בעקשנות ממטפורות וסמלים, אבל מפתה להזכיר שהקוקייה היא זו שמאמצת קני ציפורים זרות (מושג הבית והטריטוריה שלה הם מלכתחילה פרודיה של הטבע על המונה "קן

<sup>5</sup> סדר היום הקומוניסטי של הסרט, המושתת על פרודיה של אוטופיות היצרנות הקפיטליסטית, נמצא במוקד הטקסט של יהושע סימון על עבודה זו של הגרי, ר' יהושע סימון, העורף, הביאגלה הראשונה לאמנות, הרצליה (מוזיאון הרצליה, קטלוג התערוכה, 2007)

<sup>6</sup> חישוב, למשל, על ההופעה של הודיני כפיגורה אצל הגרי, לעומת המקום שניתן לו בתערוכת יחיד ראשונה אחרת של אמן צעיר, זו של מת'יו בארני, ב-1991. גם שם, הודיני הוצב לצד גיבור תרבות גברי שני, ג'ים אוטו. אבל מעבר לשכבת האירוניה אצל בארני, המודל הגברי הכפול הזה בישר בדיוק את ההרואיזם והאתלטיות של הפעולה הפיזית של האמן (בעוד הגרי אומר "קוקו" בארני מטפס על הקירות); הודיני של בארני הוא קוסם עטור הילה וחד-פעמי, הודיני של הגרי הוא אגדה ישנה שכולה אחיזת עיניים.

משפחת"י). אבל עוד יותר מכך, נדמה שהעבודות ממחזות שאלה אחרת: כשאין אבא (או, כשיש כלבו של אבות) - האם יש בן?

## 5. תיאטרון קוקו

תיאטרי עד כאן את העבודה של הגרי כפסל המערער על היותו פסל, כתמונה שאינה תמונה, כוידאו המכחיש את תנאי המדיום וכמיצג קפוא, אנטי מיצגי (ולמותר לומר שהערעורים הפארודיים האלו רק מעידים על האופן העמוק והאותנטי שבו מממשות היצירות את צורות התיווך שלהן). אני מציע, לסיום, שהעבודות מקיימות (ומערערות) גם הווייה של תיאטרון, ולהאיר, באופן ראשוני, שלוש פנים של המצב התיאטרלי הזה.

ראשית, ישנה התיאטרליות בהקשר ההיסטורי שמעסיק את הגרי בעקביות, זה של המינימליזם והפוסט-מינימליזם של שנות הששים. אני מכוון למאמרו הקלאסי של מייקל פריד, אמנות וחפציות, ולאופן שבו הוא הגדיר כתיאטרליות את היות החפץ האמנותי של המינימליסטים מותנה בנוכחות הצופה (כלומר, את היותו נטול ערך אימננטי).<sup>7</sup> כידוע, זהו מקרה טקסטואלי נדיר שבו מושאי המתקפה הכירו בתוקפה (אלא שהם ראו בתנאים שפריד כה היטיב להגדיר בעין ביקורתית, תיאור מדויק של סדר היום האמנותי שלהם). כל יצירותיו של הגרי מקיימות המחזה אוקסימורונית של חפציות תיאטרלית: היא מומחשת ונשללת בו זמנית. כשהגרי מקרין את דמותו של מוריס-בקופסה על גבי קופסה, הוא מעצב את תנאי החפץ הבסיסיים עליהם דיבר פריד: חזיתיות, תלות האובייקט בהקרנת הסובייקט, וגם הדגשת הריקון החפצי בהיעדר הקרנה (הנהיית כאן הקרנה פיזית ולא רק תפיסתית). אבל באופן די מסחרר, מתוך תנאי התיאטרון האלו נוצר מצג אוקסימורוני המקיים ושולל גם את התפיסה של מוריס. חישבו על הקופסה של הגרי ביחס לאופן שבו המינימליסטים בכלל ומוריס בפרט נעזרו במונח הגשטאלט בכדי לרוקן את האובייקט הפיסולי: אובייקט שמבט מצד אחד שלו יסגיר וישלים את צדדיו האחרים.<sup>8</sup> הקופסה של הגרי היא המחשה ושלייה של התנאי הזה, משום שהמבט האחורי או הצדדי יסגיר מראית שאין לה זיקה תבניתית, גשטאלטית, לפסאדה. התיאטרליות של הגרי יוצאת מהרהור על המצב התיאטרלי של האובייקט הפיסולי אל התיאטרליות של הבמה, מצב בו המבט מאחור, כלומר מאחורי הקלעים, דווקא יחבל בשלמות התמונה הבימתית. במלים אחרות: תנאי התיאטרון הממשי – הנגדה בין פסאדה וקלעים, מוצגים כסותרים וכמתקיימים במקביל לתנאי התיאטרון החפצי של פריד. ואת פעולתו של הפרדוקס הזה ניתן לראות מיושמת על-נקלה כמעט בכל עבודותיו של הגרי.

הפן השני של המצב התיאטרלי כרוך בכך שהגרי מייצר תמיד במות ואביזרים לבמות. בדרך כלל, הבמות האלו ריקות, כלומר – ישנם אביזרים, תאורה, תפאורה וגם שלל אפקטים מיוחדים, אבל אין פרוטגוניסט. במרבית העבודות הצופה גם מוזמנת לחפש את הפרוטגוניסט מאחורי הקלעים. בפסל של הגרי, על פי רוב

<sup>7</sup> מייקל פריד, "אמנות וחפציות" תרגום: אמיר צוקרמן, המדרשה 9, 2006, עמ' 51-79

<sup>8</sup> רוברט מוריס, "הערות על פיסול", תרגום: אמיר צוקרמן, המדרשה 9, 2006 עמ' 37-48



ההגיון הבימתי נשמר באובייקט התלת מימדי. מה שנראה מאולם התיאטרון כשעון מטוטלת מתברר מאחורי הקלעים כארגז עץ; מקרנת שמונה מילימטר נחשפת כמדפי ציוד. קונן מביא את הכלל הזה למימוש המובהק ביותר וחורג ממנו בו זמנית: אחורי העבודה נראים כתפאורה מאחורי הקלעים, אבל תנאי התצוגה אינם מאפשרים לצופה להיכנס אל החלל (בדיוק כפי שהקהל אינו אמור לגשת אל מאחורי הבמה). וביחס לשעונים: הגרי אמנם נוכח בהם, ואפילו נדמה שאלו עבודות גוף באופן שמהדהד את קופסת הגוף של מוריס (כלומר: הפרופורציות של העבודה נראות כאילו הן מיוצרות על ידי מידות הגוף). אבל ניתן לטעון שההפך הוא הנכון: הגוף מתאים את עצמו להסתפנות במידות האבזור, והאבזור הוא אבזור תיאטרון, שעון קוקייה על במה, שממתין למחזה. במובן זה התיאטרון הוא מצבו של יציר הכלאיים, המצב האנטי-טהרני שבין אמנות הזמן והחלל, מצבו של הילד-זאב. אבל הגרי אינו מציע מימוש של המצב הזה (אין כאן טענות ליצירת אמנות טוטאלית), אלא להפך: הנכחה של מצב תיאטרלי כתבנית, פוטנציאל, ספקולציה, אחיזת עיניים וחסר. זוהי במה ללא שחקן.

אבל בנוסף, העבודות מקיימות אהבה וקרבה אל התיאטרון כאתר באופן רגשי וממשי. הדבר קשור בענייני לעובדה שאמו של הגרי עבדה שנים רבות בתיאטרון, ושהתיאטרון, מחוז המלאכותיות, הוא אתר מכונן עבור הגרי. בניית היצירה מאבני ההרכבה של התיאטרון, אם כך, אינה רק אסטרטגיה אסתטית או רעיונית, אלא מבע הכרוך גם בזיכרון, בילדות, בחניכה. אולי מכאן גם התחושה שהעבודות האלו, המציעות כל כך הרבה שנייה ועונג ומאוישות בגברים בלבד, הן עבודות שיש בהן עדינות ורכות רבה. אולי המקום של הבן הוא דווקא המקום של האם. ואם הטענה המסיימת הזו נדמית כעומדת בסתירה לטענות הקודמות שהעלית, על פרודיה של גבריות וגברים ועל פארסה של זהות, כדאי להיזכר באופן בו מתאר פרידריך שלגל את האירוניה הסוקראטית: "היא מכילה וכן מעוררת תחושה של סתירה לאין התרה בין המוחלט והמותנה, בין אזלת הביטוי והצורך למסור הודעה שלמה. היא החופשית שבחרויות, כי בעזרתה אתה חורג מן העצמי [...] סימן טוב הוא אם שטוחי השכל ההרמוניים אינם יודעים כלל כיצד לנהוג באותה פרודיה-עצמית תמידית, והם שוב-ושוב מאמינים וכופרים, כופרים ומאמינים עד שראשם סחרחר עליהם והם רואים בצחוק דווקא את כובד הראש ובכובד הראש את הצחוק".<sup>9</sup>

<sup>9</sup> פרידריך שלגל, פרגמנטיים, תרגום: טוביה ריבנר (הוצאת הקיבוץ המאוחד והוצאת ספריית פועלים, תל אביב, 1982), עמ' 13