

איך כפפנו מיתר לקשת, איך מתחנו מיתר-גיד

גוף, קונסטרוקציה, לאקונה

עבודתה של הילה בן ארי, על מגוון אמצעים, אינה עונה להגדרה מדוימלית או צורנית מונוליתית – ובכל זאת אפשר לאתר את דופק העשייה העכשווית שלה כבר בניצניה המוקדמים, והמכלול הרבגוני מעיד על עקביות מרשימה. מורגש שהמוקד של מיצבי הווידאו מן הזמן האחרון נעוץ במתח בין מבנה שלדי לגוף הנמתח עד גבולו הקיצון. במפגש בין חומריות גופנית (תלוליות חומר) לשלד ברזל (חוטי ברזל שננעצו כאנכים) עסקה בן ארי כבר בתחילת דרכה. כבר במפגש מוקדם זה, שהדהד מרחב פנימי-נפשי בהקשר נופי-אדריכלי, ניכרו איכויות מבע עקרוניות לכלל עבודתה.

המתח בין גוף לקונסטרוקציה, האחוז בחוט שדרה פנימי, מהותי גם לעבודות המיצב המורכבות שהציגה בתערוכות רבות בארץ ובחו"ל. בן ארי יצרה מיצבים קליידוסקופיים מרהיבים ומרובי חלקים, המתאגרים מבנה וחלל באופנים חדשים ומקוריים בכל פעם – כאשר התבוננות סמוכה ואינטימית, לפרטי-פרטים, חושפת לעומקה את עוצמתם הרגשית והחזותית. במיצבים אלה (למשל **רגולטור**, 2005) הופיעו דמויות נערות ששוכפלו בתגזירי נייר, גופיהן חשופים ופגיעים, שנקשרו לחזרה של רכיבים מן-המוכן במנגנונים מכניים-פונקציונליים. מערכי ההתקבצות והתפרשות של היחידות הוסדרו בהיגיון סדרתי, והנערות המשוכפלות היו אפוא לאלמנטים במבנה מורכב. דימוי הנערות סכימטי, סטריאוטיפי, שטוח, שגור לכאורה – אך מבט קרוב יזהה ברוב מופעיו סימני פגיעה בגוף הפגיע ובאיברים האינטימיים, נעיצה, רציעה, עקידה, שפיכה.



הילה בן ארי, מתוך המיצב **רגולטור**, 2005

שמה של אחת התערוכות, **Falling in Line**¹, מטמיע באורח פיוטי את המתח בין גוף למערכת ומאיר רשת-עומק לשונית ותרבותית, הנפרשת כשכבת משמעות נוספת לתשתית עבודתה של בן ארי. הזיווג בין נפילה וקו בכותרת קושרת את הנערות המשוכפלות של בן ארי ללולייניות בקרקס ומשם שולחת, למשל, **ללוליינית** (1958) של אביבה אורי: חיים ומוות בקו. עין אחת של הכותרת בוכה והשנייה קורצת – ומנגד, באנגלית, מדובר הרי בצירוף כבול שהוראתו "יישור קו" במובנו

¹ תערוכה משותפת עם מאיה אטון בגלריה מארי-לור פלייש, רומא, 2011.

כהסדרה מערכתית והלימה למסגרת. עבודתה של בן ארי נתונה במתח בין קטבים אלה, כגוף המנסה לאזן את עצמו על סף התהום של סדרי השפה.

בכותרות כולן מודגש המימד הפרפורמטיבי, וכך **Falling in Line** מתייחסת לפעולה במרחב, כמוה **כתומכות דואות** (2005) או **להחזיק** (2001). הדגש על הגוף מהווה טבור של משמעות, שאליו וממנו נמתחות הקואורדינטות הממסגרות את עבודות המיצב. כותרות אחרות מתייחסות לחלקי גוף, למשל **כתף שמאל** (2008), או **Deer Ear** (2009). משחק המלים (deer, dear, ear) מקנה משמעות גרוטסקית לאוזני הצבי הנעות, והגרוטסקה תוקפת גם את הגוף הגדום (או הנתפס ככזה, בהטעיה אופטית) **בכתף שמאל**. הגרוטסקה מועצמת כאשר מעבר להשתמעותה כסטייה מהמערכת הנורמטיבית היא אף מזדקרת מתוך המאמץ הסיזיפי לשתף איתה פעולה (יהיה אשר יהיה). המאמץ הסיזיפי, מצדו, רותם לתמונה אנרגיה תת-קרקעית של הישרדות.

רובד קיומי של מאמצי הישרדות עולה מכותרות נוספות, למשל **היברנציה** (2007), המצביעה על צמצום קיצוני של כלכלת האנרגיה במצבי קיצון אקלימיים תוך הצנחה של טמפרטורת הגוף למינימום ההכרחי; או מנגד, **מעוף כלולות** (2009), המורה על התפרצות אנרגיה במחול הפריה. ויש גם כותרות המתייחסות למחוזות של טרנספורמציה ומעבר, כמו **שחרית** (2011) או **ערבית** (2011).



קיבוץ יגור, סוף שנות ה-50 (צילום: ערי גלס, באדיבות ארכיון יגור)

מבט לאחור יאתר שני אמנים אחרים שעסקו בדמות האדם כמגזרת סכימטית: פנחס כהן גן ומיכה לורי. קודם לזמן שבו גיבשו את אמצעי המבע הזה, בסוף שנות ה-60, דמות האדם כמעט שלא נראתה באפיקי האוונגרד המקומי – תופעה שאומרת דרשני בתרבות שעסקה באדיקות כזו בשאלות של זהות ומקום. הדמות הסכימטית שחישלו כהן גן ולורי הצטיירה כמין כל-אדם גנרי-גברי – אך מבט זהיר יגלה בה טראומה גופנית אלימה ופגיעת ראש, שחוו כהן גן ולורי כאחד (כהן גן בפיגוע, לורי בצבא). הכל-אדם של כהן גן ושל לורי פעל על מצע הנייר ביחידות, ביחס לפני הקרקע ולחפירה תת-קרקעית, כאשר חומריות הנייר מהותית לעניין.² דמות גרוטסקית התנסחה במקביל בעבודה של בני דורם מיכאל דרוקס ויאיר גרבוז – אלא שאצלם היתה זו אשה, ששיני הזמן והגיל ריפו את איבריה, ומיניותה הוצגה כפרוצה ומשתלחת במונחים חנוך לויניים. בשנות ה-90, למשל בסדרות מלכות היופי של מאירה שמש, החלו דמויות נערות צועדות בסך במין מופע ראווה, ולצדן גם נשים בוגרות המתהדרות בארנקי נשים כסמל סטטוס – אלא שהצועדות בסך לא הוכפפו להיגיון הסכימטי (היגיון זה נשמר אצל שמש לתינוקות שלא היו לה, חסרי שם ומין, שהתרבו בשכפול אינפלציוני).

² באמצע שנות ה-70 פיתח כהן גן את דמות המגזרת שלו כאשר קשר אותה למערכות ידע-תרבות-היסטוריה, לשינויים טכנולוגיים ולתזרים מידע – אך לאחר מכן שבה הדמות והתחפרה בטרואמת העבר, בהקשרים פסיכולוגיים תרבותיים-חברתיים-פוליטיים.

דומה שלא-פעם דווקא דמות המגזרת המשוכפלת משמשת פה לאלם, הלאם או לאקונה. **לאקונה** (2012) – מלה המתורגמת לעברית-מדעית כ"פרכה" ובמקור האטימולוגי מציינת חור או בור, חסך או חסר – היא עוד כותרת של בן ארי, וגם **האילם** (2014). אילמת היא גם **נעמה** (2015), לה מוקדשת עבודת מפתח מן הזמן האחרון. הלאקונה מסווה את עצמה בגשטלט השכפול הדקורטיבי, המקנן בדיקטיות של דמות כל-אדם מאירי הדרכה, במגזרות התום של משחקי הילדות ובדמויות סטריאוטיפיות המשמשות לקידום מכירות. כחסר תשתיתי מהותי היא נדונה רבות בשיח הפסיכואנליטי והמשפטי, וכך היא מוטמעת גם בתפיסת המרחב של בן ארי: בתוך הריבוי נוצר רווח, תת-מרחב של ריק, מעין ואקום. הדמויות האלמנטריסטיות של בן ארי לא זוכות אפילו למנוחה נכונה כאן על פני האדמה: הן דואות או נופלות בין המסד לטפחות. במיצב הווידאו **ערבית**, למשל, נראית דמות תלויה בהווה מתמשך, לא כאן ולא שם, בין שמים וארץ.

מיקומיות, וידאו ופיסול פרפורמטיבי

במיצבי הווידאו נמנעת בן ארי מהכפלה ומסכימטיזציה ומתמקדת בדמות יחידה, המוקרנת על קיר או מסך ומשמרת בתוך כך את שטיחות המגזרת. הדמות המוקרנת מוצגת במחווה אחת בלי שינוי, בפרופיל או במנח חזיתי, כשהיא כמו קופאת על מקומה ולשבריר שנייה נדמה שמדובר בתצלום סטילס. אלא שמשך הצפייה יחשוף תנודה, סומק, התכווצות קלה בשריר המאומץ, רטט עור. המעבר לווידיאו מאפשר התמקדות במצבי קיצון פסיכופיזיים, ומתיחה פרפורמטיבית של גבולות הגוף והנפש, המבנה והמרקם.

המעבר למיצבי וידאו, המסמן התמקדות בדמות יחידה, גורר עימו גם עיסוק במושגי המיקומיות (locationality). הדמות הממשית, הטבעית למדיום, נושאת בחובה גנטיקה ושפת גוף ספציפית שאין לטעות בה. הדמות של בן ארי פועלת בזיקה לשלד מבני הקושר אותה, כך נדמה, לערוצים אחרים מתולדות האמנות הישראלית – למשל זה של אפרת נתן, שאמנותה עוסקת בגוף כמבנה ונטועה בסביבה הקיבוצית כהקשר ביוגרפי מכונן. אך בשונה מהמוטיבים המוכרים בעבודתה של אפרת נתן – האוהל, או מיטת הברזל המכוסה כילה מבית הילדים – בן ארי בוחרת בקונסטרוקציה חפה ממיתוס, מבנה המרוקן מהילת המיתולוגיה של המקום. אצלה האחיזה בקרקע מינימלית, הרגליים דקות, הגוף הרוטט אחוז-תלוי-לפות או מתקמר לקשת, כמו נמנע ממגע עם הקרקע, וההשעיה היא גם השעיה. הפתיחות העקרונית של הקשרי הזהות וההימנעות מהיצמדות לקרקע מעידות על קשב לתדר הזמן, לזמניות הסולדת מאכלוס של מרחב ספציפי בייצוגים המסמנים טוטליטריות של "מקום". בניגוד למושגי ה"מקום", ה"מיקומיות" פתוחה לתנועת היחסים, להצלבת זמנים ולחלחול היסוד האנטגוניסטי תוך הישמרות ממיתזציה של הביוגרפי. הקונסטרוקציה מאזכרת מבני מעבר, מוטציות עכשוויות של תנועות מהגרים ועקורים, שאריות מדורדרות של מיתוס הקדמה, הפונקציונליות המיטיבה וחזון בניין האומה – ורק מתוך כל אלה עולות וצצות צורות ביוגרפיות. במובן זה מפרה לזהות בעבודתה של בן ארי דיאלוג עם זו של וולפגנג טילמנס (Tillmans), או של איזה גנצקן (Genzken).



הילה בן ארי, מתוך שחרית, 2011, וידאו



וולפגנג טילמנס, סוזן ולוך, שמלה לבנה, חצאית צבאית, 1993, תצלום צבע (באדיבות גלריה בוכהולץ, קלן וברלין)



הילה בן ארי, מתוך נעמה, 2015, וידאו



איזה גנצקן, שדה, 1990, בטון ופלדה (אוסף המכון לקשרי חוץ, באדיבות גלריה בוכהולץ, קלן, ברלין וניו יורק)

שיח ה"מיקומיות" של גנצקן מתדיין עם צורות מרחב, אדריכלות וחומרים המזוהים עם הטכנולוגיה ומורשת המודרניזם בבנייה – באוהאוס, בטון וברזל. בצד עבודתה בפיסול יצרה גנצקן גם סדרות של ציורים מונוכרומטיים מופשטים, הנראים כמו המשטחים הציוריים של פני הפסלים שלה, כטקסטורות של בטון או ברזל. גם בן ארי יצרה עבודות של מרקמי ברזל, אמנם לא בציור שמן על בד אלא בצילום, סריקה והדפסה על נייר. מן ההדפסים היא יצרה גלילי נייר, כעין מוטות ברזל שהושענו על קיר או נתמכו בתקרה. משמעות המהלך אינה יצירה נוספת של סימולקרה, שכן, בדומה לגנצקן המתגרת את קו התפר או החיץ בין פיסול לציור, בן ארי שואלת על היחס בין מבנה (קונסטרוקציה) למרקם (עור). מרקם הברזל, שנסרק והודפס על נייר, נדמה חושני ופגיע, כמו נשל עורו של לוח הברזל, או מגזרת (פיסת זמן) של הנשל המעידה על שלבי הקורוזיה של החומר, שנתפס פעם כמסד ושלד לבניין העתיד. פעולה פיסולית כמו-שולית זו "עושה הבדל": הצבת גלילי הנייר כאילו היו שאריות של תמוכות תפסנות, חוללה היסט בתפיסת המרחב של חלל הגלריה בעת ההצגה של מיצב הווידאו **נעמה**: מאולם נישא המזוהה עם תרבות גבוהה – משכן לאמנות עין-חרוד – לחלל ארעי שכמו מצוי בעיצומם של תהליכי בנייה או הרס.

נעמה

עבודתה המינימליסטית של הילה בן ארי כפסלת נושקת לכוריאוגרפיה ותנועה, מוזיקה וסאונד. מיצב הווידאו **נעמה**, ומיצבים נוספים שנוצרו בהשראת מיתולוגיה (**דיאנה**, 2004) או "אגדה" היסטורית למחצה (**לוקרציה**, 2013), מתמקדים בדמויות נשים ארכיטיפיות שנקלעו לסיטואציות התובעות

התמודדות גופנית ונפשית תוך חציית הגבול בין קורבן למקרבן. לפעמים עולים על הדעת מבנים מטריארכליים שהגיונם נשמע לסדר אחר – מזין בלא תמורה, רגיש לטבע, לשוליים נפשיים וחברתיים, ליסוד אנטגוניסטי – המתעצם לתגובת-נגד של נקם או רוחש ציפיה לשינוי. בן ארי מפעילה מחדש סצנות מיתיות מעין אלה מנקודת מבט מגדרית, תוך עיגון בתרבות הגוף, הטקס והזירה של התיאטרון.

ההקשר התיאטרוני משמעותי במיוחד לפרויקט **נעמה**, משום שהטקסט המוביל אותו נכתב כמחזה,³ ומשום שמאתר הצילומים שלו נשקף מבנה "הבימה הפתוחה" כהקשר לבמות שהציבה בן ארי במעלה הגבעה. מבנה "הבימה הפתוחה", שהקימו חברי עין-חרוד ותל-יוסף בשנות ה-30 למאה שעברה, ניצב נטוש על אם הדרך כמחוז זיכרון לתרבות התיאטרון שהיתה מרכזית בתנועת הפועלים בימי ייסודו. מחברו של המחזה, נחום בנארי, היה שותף בהקמת "הבימה הפתוחה" ובהקמת משכן לאמנות עין-חרוד הסמוך, והיה מראשוני ההוגים של רעיון הקיבוץ המאוחד: חזון של שילוב כפר ועיר, חקלאות ותעשייה, חיי עבודה ורוח. אחיו, סבה של הילה בן ארי, היה ממייסדי קיבוץ יגור שהשתייך לאותה תנועה, ובו נולדה וגדלה.

במחקר מקדים בארכיון עין-חרוד גילתה בן ארי את המחזה הנשכח של בנארי, **תובל קין: מחזה קדומים בחמש מערכות** – מין מדרש על מדרש-אגדה לסיפור המקראי של תובל קין, אבי חרשי הברזל.⁴ בנארי מתמודד בו עם שאלות של ראשית: תחילת התארגנותה של העדה; המרד במורשת חוסר האונים והתלות בגרמי השמים; אקטיביזם ויחסים בין דורות. התערוכה "נעמה" זימנה לשתי הבימות שהקימה בן ארי זיווג מהדהד נוסף לסיפור של ראשית: בתערוכה מקבילה הוצג הציור **ביתניה עלית** של אריה אלואיל, ממנהיגי קבוצת ביתניה שהיתה למיתוס. כמעט מאה שנים מפרידות בין תמונות שני המבנים על גבעה חשופה ומעוררות הרהור פרשני מחודש ברקע המחזה של בנארי. הילה בן ארי נשבתה בקסם המחזה שכתב דודה ולא זכה לחשיפה, ובחרה להעלותו כמדרש משלה, לגלול שהוא הידברות בין-דורית ומעשה תיקון. בקו העין בין בימת הקונסטרוקציה לבין "הבימה הפתוחה", מהדהד דיאלוג של שכבות עומק הנקשרות לתיאטרון היווני, לתכנים ארכיטיפיים המשוקעים במחזה ולפרשנות מגדרית.



הילה בן ארי, מתוך **נעמה**, 2015, וידאו



אריה אלואיל, **ביתניה עלית**, 1920

המחזה הביקורתי של בנארי נכתב בחילופי משמרות בין דור המייסדים לדור הממשיכים, אחרי מלחמת 1948 ומלחמת העולם השנייה, שבה נספו רבים מהורי האבות המייסדים. כמי שחווה את

³ נחום בנארי, **תובל קין: מחזה קדומים בחמש מערכות** (תל-אביב: מחלקת הדרמה של ההסתדרות, תשי"א). לא מצאנו סימוכין לכך שהמחזה הועלה בתיאטרון אהל, אך הוא מאוזכר בערך על התיאטרון בוויקיפדיה.

⁴ ראו מדרש בראשית ד, כג, **מדרש אגדת בראשית** (מהדורת שלמה בובר, 1894) וכן פרשת בראשית, סימן יא, במדרש **תנחומא** (ורשא).

אובדן בתו הפעוטה בימי הראשית ואובדן רבים מבני משפחתו הענפה בשואה, שיקע בנארי בכתיבתו הרבה מן האישי וחדש בחילופי תפקידים ודגשים את מדרש האגדה. נעמה האילמת היא שמזינה את העדה המורעבת במחזהו והיא זו שמנחה את למך, אביה העיוור, המכוון את קשתו לצוד ציד. כשמתברר שבעוורונו קטל את קין אבי-אבותיו, סופק למך הענק את כפיו בתדהמה ובשגגה מוחץ למוות את בתו. בנארי החליף בין נעמה לבין תובל קין אחיה, שבמדרש הוא הנמחץ בידי למך,⁵ כאשר לשאלת העדה המופנית אל תובל קין, "מה הם חופרים" – משיב אדם: "על קברות עומדות רגלינו"; ואילו חנוך השמרן מתריע: "איך כפפנו מיתר לקשת, איך מתחנו מיתר-גיד". על רקע הזיקה הפרוידיאנית המתבקשת בין דמותו של למך לדמותו של אדיפוס – וראו מאמרו של גדעון עפרת "יובל ותובל"⁶ – שכללה בן ארי פרשנות מגדרית, הגוזרת ניגוד ודמיון בין נעמה לבין אנטיגונה בת-אדיפוס, בזיקה נוספת לתיאטרון היווני ולמיתולוגיה יוונית.

במחזהו התמקד בנארי לא בלמך ולא בנעמה בתו אלא באחיה תובל קין, אבי חרשי הברזל וממציא הקשת. נהמת חיה מתעדנת לנעימת-יוצר בכינורו של יובל – ואילו רעם הייצור וכאב המלחמה נמסכים במיתר הברזל שבקשתו של תובל. בכפל-פנים זה של יצירה והרס, הנגועים ביוהרה של מגדל בבל ובמועקה של חטא ואשמה, התחבט בנארי, שדגל בפיתוח הכפר ודרש ברוח הזמן להקים בו תעשיית מתכת. דימוי הנפח וחרש המתכת מרכזי גם בכתיבתו של אורי-צבי גרינברג, שהיה מקורב לאנשי עין-חרוד בימי הראשית, ומלאכת הנפח נתפסה בשירתו כעבודת אמת המקרינה כובד, חום ועוצמה. להזדהות עם עבודת המתכת היה הקשר בין-דורי נוסף: כמו רבים מהחלוצים שהגיעו ממזרח-אירופה, אביו של אלואיל הצייר מביתניה היה חרש מתכת – וכמוהו גם סבו של משה קופפרמן. בימי הראשית של בנארי בעין-חרוד, לרקע המופת של עבודת האדמה שהציב א.ד. גורדון, היחס הדיאלקטי למיתר הברזל עטה פנים חדשות.

מיתר הברזל הולם היטב את חוט השדרה החומרי והתימטי בעבודתה של הילה בן ארי, והחיבור למחזה נגע ברבדים שחורגים מעבר לפרשנות והשלמת מידע על המקום ועל חייו של נחום בנארי. הסצנות המתומצתות שהעמידה על שתי הבמות מתכתבות עם מבני יסוד של המחזה, שהם גם מבני יסוד בעבודתה שלה. בתוך התשוקה זיהתה בן ארי את הלאקונה – את ההלם, האלימות והאלם. על רקע מעברים מחזוריים בין יום ולילה, שחר, דמדומי חשיכה והבהוב אש, התמקדה כדרכה בקשת – הקשת הקמורה המכסה ככיפת השמים, או הקשת הקעורה, מכילה או חלולה, שהיא מושג מפתח בייצוג המתח הכלוא בין שתי נקודות מגע והתמתחות הגוף והנפש. כאלמנט אדריכלי עמדה הקשת ברקע עבודה נוספת שלה, **אבן הראשה** (2014) – הנדברך האחרון המונח בבניית קשת וזה שתומך באבני הקשת משני צדדיו, שאם לא יחזיק מעמד יקרוס המבנה כולו. בתפקידה זה שולחת אבן הראשה ליחסי יחיד וקבוצה, המודגשים בכמה מסצנות הווידאו בכוריאוגרפיה של קבוצה ניצבת וקורסת, ובסצנות "המונים" שבעבורן גייסה כמה וכמה מחברי עין-חרוד, ואלה ממלאים את מרחב התמונה מקצה לקצה בלי להותיר מרווח נשימה.

בשיתוף פעולה רב-תחומי עבדה בן ארי עם יוני ניב, שהלחין יצירה חדשה לפרויקט. כלי התזמורת, כמו מקהלה בתיאטרון הקלאסי, משתלבים במבנה, מגבים-מגיבים-מלווים לעתים בנימה הסויה. הכלים צולמו בדגש על קיטוע "פונקציונלי" של הגוף: הבטן כתהודה, הראש כנשיפה, מיתר

⁵ בראשית ד, כג: "כי איש הרגתי לפצע, וילד לחבורתי".

⁶ ראו גדעון עפרת, "יובל ותובל", *המחסן של גדעון עפרת*, gideonofrat.wordpress.com.

הקשת כמתיחה, עור התוף כשריטה, נגינה גולמית של הפקת צליל מהגוף כ"נפש חיה וממללה"
(ביאליק), נהמה והמיה בטרם נעימה.