עידית לבני גבאי שעת ההתבהרות

עידית לבבי גבאי: שעת ההתבהרות

ספר זה מוקדש למשפחתי

ולחברי – אמנים, חוקרים, מורים ותלמידים

בני ובנות שיח – מחפשי הדרך בארץ הזאת

עידית לבני גבאי שעת ההתבהרות

משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד

פה, 1998, שמיכת צמר, בד, נייר ועץ לבוד, קוטר 50

Mouth, 1998, woolen blanket, fabric, paper, plywood, d.: 50

עין־פה, 1998, שמיכת צמר, בד, נייר ועץ לבוד, קוטר 25, אוסף פרטי

Eye-Mouth, 1998, woolen blanket, fabric, paper, plywood, d.: 25, private collection

משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד
מנהלת ואוצרת ראשית: גליה בר אור

הקטלוג רואה אור לרגל התערוכה

עידית לבבי גבאי: שעת ההתבהרות

ינואר – אפריל 2011

תערוכה
אוצר: יניב שפירא
ניהול ורישום: אילה אופנהיימר
מינהלה: אילה בשור, רחל לצטר
מסגור: אייל סבח

קטלוג
עורך: יניב שפירא
עורכת אסופת השירים: עידית לבבי גבאי
עיצוב גרפי והפקה: משה מירסקי
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף
תרגום לאנגלית: דרייה קסובסקי
צילום: אברהם חי
המרת תמונות: ארטסקאן, רמת גן
קדם־דפוס והדפסה: אופסט א.ב. בע"מ, תל אביב
כריכה: כריכיית שחף בע"מ, חולון

כל המידות בס"מ, רוחב × גובה

© 2011, כל הזכויות שמורות לעידית לבבי גבאי
ולמשכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד

על העטיפה: **ירח בחלון (פרט)**, 1999, שמן על בד, 30×40

הקטלוג בסיוע:

פרס עידוד היצירה – מינהל התרבות,
המחלקה לאמנות פלסטית, משרד התרבות והספורט

אורנים, המכללה האקדמית לחינוך

אמנים ישראלים

תוכן העניינים

11
גליה בר אור **פתח דבר**

13
יניב שפירא **שאלות־ותשובות**

35
יעל גילעת **אמנית בגטקס**
ילדות בקיבוץ ושאלת האינטימיות
ביצירתה של עידית לבבי גבאי

47
שער 1 **ציורים 1999–2010**

93
שער 2 **שירים מן הדרך ומן המקום**

121
קורות חיים

תודות

תודותיי לכל השותפים לתהליך היצירה של תערוכה זו ולאלו שתרמו להפקתו של הספר הנלווה לתערוכה: לד״ר גליה בר אור, מנהלת המשכן לאמנות עין חרוד והאוצרת הראשית שלו – על השותפות והאמון; לחברי בצוות המשכן לאמנות המהווה לי בית אמנותי: אילה בשור, מיכל סלנט, יון ננו, אילה אופנייהמר, מור טבנקין, דבורה ליס, רחל לצטר, רחל זידל, רחל אתקין, שושן מדינה, עפרי גרדי כהן וענווה נור. תודה שלוחה גם למיכל שכנאי יעקבי, שהפיקה וערכה את הסרט לתערוכה, וכן לעמרי ליאור, צלם הסרט. תודה למשאילי העבודות; לנעמי גבע ורועי הלוי – צוות קפה ביקלס.

תודה מקרב לב לד״ר יעל גילעת, מנהלת המכון לאמנות באורנים, על מאמרה המאיר את התשתית הביוגרפית ביצירתה של לבבי גבאי; לפרופ׳ דוד וקשטיין, שפתח בפני את ארכיון הסרטים שברשותו; למשוררים ולבעלי זכויות היוצרים על השירים המופיעים בקטלוג. תודה מיוחדת למשה מירסקי, מעצב הקטלוג, על הליווי הנאמן והשותפות היוצרת; לאבי חי, על הנדיבות ועל עבודת הצילום האיכותית, לאורנה יהודיוף, העורכת הלשונית, על הערותיה העניינִיות; לדריה קסובסקי, המתרגמת לאנגלית, על שיתוף הפעולה הפורה. תודה גם לאמנים הרבים שתרמו למימוש פרויקט זה.

לבסוף, ברצוני להודות לעידית לבבי גבאי על מפגשי שיחה רבים ומפרים, שבהם פרשה בפני סיפורי משפחה ומקום וחשפה את עולם יצירתה העשיר ורב הפנים.

יניב שפירא

גליה בר אור

פתח דבר

הקטלוג **שעת ההתבהרות** מלווה את תערוכת היחיד של עידית לבבי גבאי במשכן לאמנות עין חרוד (חורף 2011), באצירת יניב שפירא החוקר ומלווה את עבודתה בשנים האחרונות. "עידית לבבי עוסקת ברגישות ובתחכום בחומריות ובתחבירה" – כך ניסח פנחס כהן גן את עבודתה של לבבי גבאי ב־1985, בעת שהציגה במשכן לאמנות עין חרוד בתערוכה קבוצתית של אמנים צעירים – "הקו הראשון". כהן גן סיים את מאמרו בקטלוג התערוכה במילים, שנדמה כי אין קולעות מהן לתיאור עבודתה המתמשכת של האמנית זה 30 שנה ביצירה ובהוראת אמנות: "ההישרדות של כולנו פה תלויה בפעילותו ויצירתו הרוחנית השקטה והמתמשכת של כל אחד מאיתנו".

כהן גן דייק לגבי מכלול עבודתה של עידית לבבי גבאי. היא יוצרת ברגישות ובתחכום מתוך קשב לחומריות ולתחבירה – האישי והציבורי. המבט הרטרוספקטיבי שלה מתחקה אחר מה שרוחש ורוגש מתחת לעלילת הזמן. הוא מרחף מעבר לדימוי ובשולי המילה, מגשש אחר מצבים שניתן להביע בהם את הרושם הנפשי של מה שאינו כבול לאידיאולוגיה ולשפה חד־משמעית. מראשית דרכה שילבה לבבי גבאי פיסול בציור, חלקי דיקט באלמנטים מתכתיים, מילה־דימוי־אובייקט, מראה מלמעלה ומבט מלמטה ומלפנים באותו ציור עצמו. המארג הרגיש שבין האלמנטים הציע את מה שבין השיטין וביקש לעורר עולמות זיכרון רדומים, להצית שבריר תמונה, רסיסי חיים, צביטה של כאב, מועקת החמצה והרהור, פליאה ורגישות ליופי.

שעירי החזה של ההיסטוריה – כותרת אחת מעבודותיה מ־1983, מעידה על ניסיון מתמשך למזג תחושה וחוויה שנחרטו בזיכרון הגוף והנפש, ובד־בבד להתמודד עם תפיסת משך־זמן הנטענת במשמעות מצטברת ומתעצבת כהיסטוריה. בעבודותיה המוקדמות כיכבו צבעי הירוק הזרחני והאדום הבוהק ושולבו בהן אובייקטים כמו משפך, קפיצי מיטה וקולב. כותרות העבודות הדהדו תשוקה ורגישות גופנית, **צימאון** (1983), למשל. בשנים שלאחר מכן הביאה לבבי גבאי לקדמת הבימה את מחוז ילדותה, מרחביה, והתדיינה בעבודותיה עם הסיפור האישי המורכב של משפחתה כסיפור קולקטיבי,

שהפך לשיח משמעותי בחברה הקיבוצית ובתודעה הישראלית (בתערוכות באצירתה המשמעותית של טלי תמיר ואוצרות נוספות). עבודותיה השתלבו בשיח ביקורתי, שהציע אופציות חדשות ורלוונטיות לבחינת הסיפור האישי והמקומי: המחיר ששילם היחיד בחברה קולקטיבית מגויסת, מעמד האישה והקושי לבנות מרחב אינטימי בחברת הרבים. המאמרים בקטלוג זה מאת האוצר יניב שפירא והחוקרת ד״ר יעל גילעת, מנהלת המכון לאמנות במכללת אורנים, מתייחסים לצומת הביוגרפי המכונן בעבודתה של לבבי גבאי ומאירים משתי נקודות מבט שונות את זיקתה העמוקה לתודעת המקום והזמן.

ואכן, הייחוד בעבודתה של עידית לבבי גבאי הוא במהלך השיטתי מרובד השנים ובישירות המרגשת שבה היא מציבה בעבודותיה בד־בבד שתי רמות: מצד אחד, מערכת סימנים המבקשת ללכוד באמצעי הציור הדהוד של דיבור, מגע ומחווה. בצד האחר, מבנה תוכן ומשמעות הערוכים בדגם מפושט, כמו טוטם, המייצר קשר סמלי ואף מטפיזי לחייה של חברה מסוימת. המהלך המתגבש בעבודתה בשנים האחרונות, המוצג בתערוכה הנוכחית תחת הכותרת ״שעת ההתבהרות״, יש בו משום הבשלה ופיוס. עידית לבבי גבאי משיקה כאן זה לזה שני מעגלים נבדלים: ההיזכרות והזֵכר. התכול והאוקר תפסו זה מכבר את מקום הירוק הזרחני והאדום הבוהק של עבודותיה המוקדמות. הצורות ההיברידיות הלא פתורות, שעלו בראשית עבודתה ולבשו מבנה של דגם חוזר, צברו משמעות כשפה אישית המקרינה על הקולקטיבי.

ובתוך כל אלה, מרחב מרחביה, במעגלי אסוציאציות פנימיות, התגבש למערך הֶרֶלדי, כמו איקוני, המכיל בד־בבד את הפנים והחוץ, יסוד של המשגה ושל השגבה הצומח מתוך מרחב העומק של האישי־האינטימי. כדבריה של עידית לבבי גבאי בסרט המלווה את התערוכה (בימוי ועריכה: מיכל שכנאי יעקבי): ״הסיפור הזה שהתחלתי להעיז ולגעת בו הוא מקור של שפע עצום. השפע בתוכי שייך למרחביה. להתחיל להכיל את הסיפור שלהם בתוך ההבניה של הסיפור שלי, להבין שהם סוג של תוכן בתוכי״.

יניב שפירא **שאלות־ותשובות**

תערוכתה של עידית לבבי גבאי במשכן לאמנות עין חרוד מזמנת היכרות עם גוף יצירתה מהעשור האחרון. הבנה ראויה של מכלול ציורי זה מחייבת גם התוודעות אל פרקי יצירתה המוקדמים, שמהם עולה התפתחותה האמנותית כמושתתת על "שאלות־ותשובות"[1] המתחוללות בנפשה, הקשורות בעיקרן לסוגיות של זהות ביוגרפית וקיבוצית. "אני דור שני לילידי הארץ", מספרת האמנית, "סבא וסבתא היו ממקימי מרחביה, ואבא שלי היה הבן הראשון של הקיבוץ. הסיפור המשפחתי שלי התחיל מנקודת אפס, מ'האדם החדש', חונכתי שהגאולה היא בעתיד ולא בעבר, שהיא מבוססת על תקוות ולא על זיכרונות. בבית הילדות שלי, בקיבוץ, לא היתה לגיטימציה לזיכרונות. גדלתי בסוג של ואקום, בריק תודעתי".[2]

בדיון בציוריה המאוחרים של לבבי גבאי אבקש לחרוג מזיהויים המקובל עם שאלות של קיבוץ, קבוצה ומשפחה. בהתוודעות לעולמם של סבה וסבתה היא נחשפה למרחבי תודעה שלא הכירה, ובעקבותיהם "נפתח" הציור שלה לממדים חדשים. יצירתה מכוננת קשרים עם אמנים ישראלים שונים, בפרט כאלה שביצירתם בולט הממד הרוחני. אהבתה לשירה העברית ואימוצה לכור יצירתה מרחיבים את אפשרויות הקריאה של עבודותיה. באנתולוגיה הקטנה לשירה המופיעה בספר זה אפשר לראות מעין טקסט פרשני עצמאי למכלול הציורי של עידית לבבי גבאי.

שם התערוכה הנוכחית, "שעת ההתבהרות", לקוח מתוך כותרת שירו של יאיר הורביץ,[3] שבו מצביע המשורר על המעבר מתום הנעורים לתודעה ערה, מעיוורון להתפכחות. גם ביצירתה של לבבי גבאי באה לידי ביטוי חוויית החניכה הבלתי נמנעת של המעבר מעולם הילדות המואר באור השמש למחוזות מוצלים ומואפלים של הבגרות. מהלכים שלמים ביצירתה הוקדשו לבחינת מעבר טראומתי זה והשלכותיו על חייה. בעבודותיה מהשנים האחרונות נרקם תחביר ייחודי, שמקורו בתבניות של גוף ונפש, צורה ותחושה, זיכרון והכרה. "שעת ההתבהרות" המגולמת בתערוכה הנוכחית יש בה גם ממד של תיקון; "התבהרות" במובן של הבנה וקבלה מאוחרת המאפשרת פתיחה של כיוונים חדשים.

1 במסורת היהודית נודע מקום מיוחד לספרות ה"שאלות־ותשובות" (שו"ת), שצמחה ברוב תפוצות העם היהודי מדורי דורות. כרכים אלה אוצרים את שאלותיהם של בני העם לסמכויות ההלכתיות של קהילתם או ארץ מגוריהם ואת התשובות לשאלות אלה. הקבצים הללו הם אספקלריה לחיי היחיד וליחס בין הפרט לקהילה.

2 עידית לבבי גבאי בשיחות עם המחבר, ספטמבר־אוקטובר 2010. כל הציטוטים מדברי האמנית המובאים להלן ללא מראה מקום לקוחים משיחות אלה.

3 "בשעת ההתבהרות" מתוך **שירים ללואיס** (1964), בתוך: יאיר הורביץ, **כל השירים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2008, עמ' 42.

מהמקום הקטן למקום הגדול

ישנה כפילות בסיסית במושג המקום היהודי והישראלי. מצד אחד ישנו "המקום הקטן", השכונה או העיר, השייכות המשפחתית, השפה, הרשת החברתית ומכלול התחושות והדימויים המתייחסים למקום הקונקרטי. מצד שני קיים "המקום הגדול", "הארץ", שהוא אידיאה.

איתמר לוי, "המקום הגדול והמקום הקטן"[4]

"נולדתי בקיבוץ מרחביה", מצהירה לבבי גבאי (ילידת 1953) בראשיתה של שיחה מצולמת שתועדה בסרט קצר,[5] ובקולה נמהלים אמפתיה וכאב. לבבי גבאי שייכת לדור ילידי הארץ, שתוארו כמי שהיה עליהם להיות שונים במהותם מדור הוריהם. הם נועדו להיות בנים טבעיים של ארץ מולדתם, ללא הסבכים הנפשיים שאפיינו את היהודי הגלותי. כעדות לכך היא מצביעה על מילות הבית הפותח של "האינטרנציונל", מילים שנחקקו בזיכרונה מני אז: "עוֹלָם יָשָׁן עָדֵי הַיְסוֹד נַחְרִיבה / מִגָּב כָּפוּף נִפְרוֹק הָעוֹל / אֶת עוֹלָמֵנוּ אָז נָקִימָה / לֹא כְּלוּם מִתְּמוֹל / מָחָר – הַכֹּל". חרוטים בה הנורמות וה"חוקים" של החינוך המשותף והצורך "להתיישר" עם דרישות הקולקטיב, שפעמים רבות לא הותירו מרחב שמעבר להן.

כמו כל ילדי מרחביה גדלה לבבי גבאי ב"חצר הגדולה" של הקיבוץ, שהיתה בעיניהם טבור העולם: "בגיאוגרפיה המיוחדת של ילדותנו, בעשור הראשון למדינה; ישראל היא מרכז העולם, קיבוץ מרחביה בעמק יזרעאל הוא המרכז של ישראל, והחצר הגדולה היא המרכז של המרכז – כלומר – טבורו של עולם".[6] בשנות נעוריה הצטיינה בספורט ובמשחק הכדור־עף בפרט, בעקבות אביה, אמניהו לבבי, שהיה שחקן ומאמן נבחרת ישראל בכדור־עף. כספורטאית מצטיינת אף נשלחה מטעם הקיבוץ ללימודי חינוך גופני במכון וינגייט. לאחר שחרורה משירות צבאי בגיל 22 עזבה את ביתה הקיבוצי, אולם רק שלוש שנים לאחר מכן, משחשה שהשתחררה מציפיות ההורים והסביבה הקרובה, גמלה בליבה ההחלטה להתמסר ללימודי אמנות. היא מגדירה זאת כהחלטה העצמאית הראשונה בחייה.

תהליך החניכה האמנותית של לבבי גבאי בסמינר אורנים בשנים 1976-1980

4 איתמר לוי, "המקום הגדול והמקום הקטן", **הארץ**, 4.8.1989.

5 "שנות השמונים באמנות הישראלית – 12 סרטים קצרים", עורך: דוד וקשטיין, הפקה: המכון לאמנות אורנים / חכים הפקות, 2003-2004.

6 עידית לבבי גבאי, "שתיקת הילדים", מתוך: Idit Levavi Works http://www.iditlevavi.com

לווה בתחושה של התחלה מאוחרת. על רקע האוריינטציה המובהקת לחינוך ולהוראה, שאפיינו את לימודי האמנות באורנים באותן שנים, היא היתה מהתלמידות הבודדות ששמו לעצמן למטרה להיות אמניות. "משום שהגעתי לאמנות מאוחר חשתי דחיפות להגיד משהו. לא היה לי זמן לשבת, להתאמן עם המכחול ולחנך את עצמי חינוך אקדמי מסודר. [...] ברקע מלחמת יום כיפור ויש דברים שצריך להגיד אותם, ואז דילגתי ככה על התחנכות מסודרת בשביל להגיע לאש. להגיע לדיבור הישיר. אני חושבת שזה אפיין את הלימוד שלי אז כסטודנטית לאמנות: הלכתי אחרי האש".[7]

שני המורים שהשפיעו עליה בתקופת לימודיה היו מיכאל גרוס ויעקב דורצ'ין. השפעתו של גרוס ניכרה בעיקר במגע המינימליסטי הנזירי שלו, שניזון מרישום זן יפני.[8] לבבי גבאי מצאה במפגש עם יצירתו גישה רוחנית־מדיטטיבית. היא עמדה על כך בדברים שהקדישה לזכרו, המתארים את האופן שבו היה ניגש אל הנייר או אל הבד: "ביראה ובתנופה כאחת, כאילו היה עליו להתגבר על איזה טאבו או איסור קדום".[9] שלא כמו גרוס, דורצ'ין "זרק אותנו ישר לבורות", היא אומרת. תפיסת עולמו האקזיסטנציאליסטית והפיוטית קיבלה ביטוי באותן שנים בסדרה גדולה של רישומי "מלאכים קרועים" ואחרים, שהיה בהם הד למאבק שבין הרוח לחומר. גם בפסלי הברזל החלודים שלו ניכר המתח שבין החומר הקשה והמסיבי לעמדה הפיסולית הפיוטית.

שנות ה־80 של המאה ה־20, אז החלה לבבי גבאי לפעול כאמנית, אופיינו בעולם האמנות הישראלית בחיפוש אחר מבע אמנותי אותנטי, שביסודו החיפוש אחר זהות מקומית. יגאל צלמונה הציג בתערוכה "כאן־עכשיו", שאצר ב־1982 במוזיאון ישראל בירושלים, את התמורות באמנות המקומית כתגובה למשבר המודרניזם העולמי, תוך שימוש במושגים כמו "אקספרסיוניזם", "חזרה לציור", "פלורליזם", "מות המודרניזם" ו"סוף האידיאולוגיה האמנותית".[10] בתערוכה "רוח אחרת" (מוזיאון תל אביב, 1981) השתתפו 12 ציירים, שהמשותף להם היה הניסיון לכונן שפה חדשה בציור. "אם אין אנו קוראים את התקופה כתקופת מעבר בדרך לשפה חדשה, עשוי להצטייר לפנינו דור חסר שפה", כתבה אז אוצרת התערוכה שרה בריטברג־סמל.[11] הוויה אמנותית־חברתית זו שאבה במידה רבה מתכונות "המקום הישראלי" ו"ההווה הישראלי" – שני מושגים שהעלה זלי גורביץ' בהקדמה לספרו **על המקום**, שבו ביקש לנסח

7 עידית לבבי גבאי בשיחה עם דוד וקשטיין, מתוך סרטו של וקשטיין **מורים**, הפקה: עמותת רשת־תחנות לאמנות עכשווית, רמלה, 2007.

8 ראו: חיים מאור, "המנדרין והסמוראי", בתוך: **פגישה לאין קץ: עבודות של מיכאל גרוס ואורי ריזמן מאוסף חברת הפניקס** (קטלוג), מוזיאון הנגב לאמנות, 2006, עמ' 10.

9 עידית לבבי גבאי, דברים בעל־פה שנאמרו לזכר מיכאל גרוס, המשכן לאמנות עין חרוד, 27.11.2005.

10 יגאל צלמונה, **כאן־עכשיו: ציור ופיסול, מודרניזם ופוסט־מודרניזם בישראל** (קטלוג), מוזיאון ישראל, ירושלים, 1982, עמ' 5.

11 שרה בריטברג־סמל, **רוח אחרת: 12 אמנים ישראלים** (קטלוג), מוזיאון תל אביב,1981, עמ' 5-6.

את ייחודה של המציאות הישראלית באותן שנים. "אחד מכללי המקום הוא הזמן, התקופה", הוא כותב, "החברה הישראלית מסתברת כחברה מרובה, שבה התפיסה האחדותית ובעיקר האידיאולוגית של המקום נראית יותר ויותר ארכאית, ובמקומה המקומות ה'קטנים', המיוחדים בדרכם, בלשונם, באורח חייהם ובפוליטיקה שלהם, הם הבולטים יותר ומבקשים ביטוי".[12] כאמנית צעירה נענתה לבבי גבאי לרוחות הזמן ולאתגריו. סגנונה היה אקספרסיבי, אינטואיטיבי ויצרי, היא עשתה שימוש באמצעים אמנותיים מגוונים (פיסול, ציור, הדפס, קולאז' ושימוש בחומרים מן־המוכן) והגיבה לנושאים בוערים ואקטואליים כגון מלחמת לבנון. הגישה הפוסט־מושגית והאמונה באינטואיציה של היחיד ובמקוריותו תאמו את ציפיותיה באותה עת והיו לה נקודת אחיזה אמנותית.

בין חיפושי וגילויי הזהות, שאפיינו את האמנות הישראלית באותן שנים, רווח גם העיסוק התודעתי ב"אחר", ובייחוד בדמות הערבי, המזרחי והמגדרי.[13] הללו ניכרו גם בביקורות האמנות באורנים, שבהן, מספרת לבבי גבאי, היו שואלים את התלמידות הערביות, מדוע הן אינן מביאות את התרבות שלהן. "אותי, כקיבוצניקית, אף אחד לא שאל מעולם מדוע אינני מביאה את שיחת הקיבוץ או את החינוך המשותף". העיסוק הרווח ב"אחר" עורר גם את עיסוקה בקרקע גידולה הקיבוצי ואת הבחינה מחדש של סימנים וסמלים מעולם הקיבוץ. לבבי גבאי היתה מהאמניות הראשונות שהחדירו את הקיבוץ לשיח האמנות הישראלית כאלמנט ביוגרפי וכחלק ממהלך ביקורתי של מודעות עצמית. לדידה היתה זו טקטיקה אמנותית, שנועדה גם להעלות לפני השטח רגשות שהוכחשו או הודחקו לאורך שנים רבות. אחד הביטויים המוחשיים לכך היתה הבחינה המחודשת של "שפת הילדות", שצומצמה לדבריה לשני מרחבים עיקריים: "שפת המטפלת" – שהיתה שפה מכנית ופונקציונלית שתכליתה שמירה על משמעת וסדר יום קפדני, ו"שפת המורים/המחנכים" בבית הספר והמדריכים בתנועת הנוער "השומר הצעיר" – שפה רחבת אופקים, גבוהה ורוויית אידיאולוגיה. השפה החסרה היתה זו האינטימית – שפת הרגשות, התהיות והשאלות, הנבנית בין הורה לילד, בין אם לבת. ב־1993 הכינה לבבי גבאי בסטודיו סדרת חותמות הנושאות את המילים: "עין", "פה", "גוף", "שמש", "יפה", "נייר" ו"גופייה" – שהיה בהן כדי לבטא את המרחב הלשוני והגופני של

12 זלי גורביץ', **על המקום**, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 14.

13 ראו: אילנה טננבאום, "הזמן של הפוסט: שנות השמונים באמנות ישראל", **צ'ק־פוסט** (קטלוג), מוזיאון חיפה לאמנות, 2008, עמ' 46-53.

ילדותה. מילים אלה הוטמעו בעבודותיה מאותן שנים בצירופים משתנים – שימוש חזותי שבאמצעותו כמו ביקשה להמחיש את תכליתן המוגבלת.

על רקע העיסוק המילולי הזה אפשר להבין את התפקיד שנודע לשירה בעולמה של לבבי גבאי,[14] כהד לניבים פנימיים, להלכי רוח ולמצבי נפש. בשיחה עם המשורר משה יצחקי, שנסובה על היחס בין אמנות חזותית לאמנות מילולית, היא אומרת בתשובה לשאלתו: "אני באה אל השירה מאוד 'נקייה'. אני לא רוצה ממנה 'כלום'. אני רק רוצה להיות בקרבתה, שתתגלה בפני. אני לא באה אליה כ'בעלת מקצוע', שלא כמו באמנות הפלאסטית בה אני מעורבת בצורה יותר מורכבת ומסובכת – יצירה/הוראה וכד'. בתקופה מסוימת ביצירה שלי בסטודיו, השירה התחילה לעניין אותי כ'הלך רוח'. הסתכלתי על השירים, על המשוררים והמשוררות. היתה לי הרגשה שהם ניגשים באופן אחר אל עצמם ואל העולם. המילים נראו לי כסימנים ומפתחות מלאי עוצמה. חומר ואנטי חומר".[15]

בשנת 1988 התוודעה לבבי גבאי לפואמה **קיבוץ** של אהרון שבתאי,[16] שנדמה כי הקנתה לה לגיטימיות לעיסוק בקיבוץ כמקור לחוויות ילדות אך גם למועקות, עכבות וחסכים רגשיים. קוטב אחר של געגועים, זיכרון וכאב מצאה בשירתו של אבות ישורון. שורות משירו "הגלגל הגדול בטחנת מים פשדמישצ'ה",[17] שאותן צילמה והדביקה בעבודתה **ילדים היינו** מ־1993, יש בהן משום מתן לגיטימציה לתחושות אישיות של "גלות נפשית" ול"עבודת הזיכרונות" הפרטית שלה. בספר שיריו האחרון של ישורון, **אדון מנוחה** (1990), מהדהדת פרידתו מהעולם, שעדיו הולכים ומסתלקים, תחושה שמיצויה בא לידי ביטוי בשיר "לא המתים", שהתפרסם במבחר שיריו **מלבדאתה** (2009). לבבי גבאי הדביקה גזיר עיתון ועליו שיר זה במרכז עבודתה **לא המתים** (1992), שנעשתה כמחווה לישורון. בתחריט מ־2008 היא שבה לשיר זה ואימצה ממנו את הפסוקים "לא המתים" ו"יהללו יה", המופיעים משני צדדיהם של מגבת מטבח וקולב.

הציירים שבהם מצאה לבבי גבאי עניין היו דווקא אלו שיצירתם מקיימת ממד של אינטימיות, שלא תאם את הזרם המרכזי באמנות הישראלית. כזה היה הציור של יהושע גרוסברד, יליד פולין (1920), שעלה לארץ ב־1939 והתיישב בחיפה. המעבר לארץ ישראל של שנות ה־40 עימת אותו עם מציאות קיומית

14 משנת 2000 עידית לבבי גבאי היא עורכת־עמיתה וממייסדות **קו נטוי**, **כתב עת לספרות ואמנות** בהוצאת המכללה האקדמית אורנים.

15 "הכוח האחר – בין האמנות החזותית לאמנות המילולית", עידית לבבי גבאי בשיחה עם משה יצחקי, **קו נטוי**, **כתב עת לספרות ואמנות** 3, המכללה האקדמית אורנים, 2003, עמ' 118.

16 הפואמה **קיבוץ** מבוססת בעיקרה על המפגש של אהרן שבתאי כנער עם קיבוץ מרחביה, שאליו הגיע בעקבות אחיו יעקב שבתאי. הספר ראה אור לראשונה ב־1973. מהדורה שנייה שלו ראתה אור ב־1988.

17 מתוך: אבות ישורון, **אדון מנוחה**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תש"ן, 1990.

וציורית חדשה: "זמן רב עבר עד שיכולתי לחוש את הצבעוניות העדינה שהשמש מחזירה בחמימותה",[18] סיפר גרוסברד בזיכרונותיו. הוא המיר את האור האירופי הקודר בשמש הישראלית המסמאת ואת הנוף האירופי הכפרי בסמטאותיהם של ואדי סאליב, ואדי ניסנס והעיר התחתית בחיפה. חזיתות הבתים, החלונות ומרפסותיהם מזה, וקומפוזיציות אינטימיות של טבע דומם מזה, התקיימו אצלו על בדים קטנים ששרטטו מציאות רכה ומאופקת.

ציוריו של גרוסברד אופיינו בצבעוניות פסטלית, שהורכבה מגוונים בהירים של צהוב, כתום, ורוד, תכלת וירוק, שטענו את ציוריו בממד של מקומיות ורוחניות. "השימוש בכמויות ניכרות של לבן בצבעיו", כתב סנפורד סיויץ שיימן, "עוזרת בהשגת הנוכחות הרוחנית המיוחדת לעבודותיו".[19] לדבריו, לצד היותם מהורהרים ומדיטטיביים מתקיים בציוריו של גרוסברד ממד של שמרנות ואל־זמניות, שמעבר לממד האופנתי. לבבי גבאי מתארת את מפגשה הראשון עם הציור של גרוסברד בתערוכה קטנה של עבודותיו, שהוצגה בטבעון ב־1987, כרגע של תובנה עמוקה. "בציור של גרוסברד גיליתי לראשונה כיצד חיים שלמים יכולים להתקיים על בד בגודל 10x15 ס"מ". ב־2008 התקיימה תערוכה משותפת לגרוסברד וללבבי גבאי,[20] שהבליטה את נקודת המבט האינטימית שלהם ואת מושג "הבית" העומד ביסוד יצירתם כמורכב מחומרי בניין ורגש.

עיניים של חלוצה, ידיים של אמן

"מה יש שם בעליה?" הוא שואל את אביו, "לא כלום. ריקה" ענה והחזיר לי כתף. "עכברים", צחקה אימי. לא הוספתי לשאול. ידעתי שרוצים להעלים ממני, כמו שהעלימו ממני שאינם מאמינים באלוהים. כשרצתה אימי להדליק אש בשבת, לחשה לאבי שיוציאני אל החצר שלא אראה. שמתי את עצמי שאיני מבין, אך שמרתי בלבי. אחר־כך בכיתי מאחורי הצריף. ידעתי שיבואו על ענשם. עשר ועשרים פעם ביום הייתי נושא עיני אל עליית־הגג רחושת־הסודות.

אהרן מגד, "שבת"[21]

הצפיפות היתרה באותה הוויה של "גוף ראשון רבים" (כמעט ללא "גוף ראשון יחיד") ציינה את שנות ילדותה ונעוריה של לבבי גבאי במרחביה. החינוך

18 יהושע גרוסברד, **יהושע גרוסברד – ציורים**, הוצאה עצמית, 1976, עמ' 5.

19 סנפורד סיויץ שיימן, "האור ביצירתו של יהושע גרוסברד, 1900-1992", בתוך: **האור ביצירתו של יהושע גרוסברד, 1900-1992** (קטלוג), מוזיאון ראובן ועידית הכט, אוניברסיטת חיפה, 1993, עמ' 4.

20 "עידית לבבי גבאי / יהושע גרוסברד: מפגש", הקיבוץ – גלריה לאמנות ישראלית, אוקטובר 2008, אוצרים: נעה מלמד ויניב שפירא. תערוכה זו היתה תערוכת־המשך לתערוכה "כתם שמש על הקיר", שהוצגה בגלריה בקיבוץ לוחמי הגיטאות במאי 2008, אוצרת: נעה מלמד.

21 אהרן מגד, "שבת", **חצות היום**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ג, עמ' 9.

לא המתים, 1992, אקריליק ופיסת עיתון על בד, 70×50

Not the Dead, 1992, acrylic and newspaper clipping on canvas, 70×50

המשותף בקיבוצי "השומר הצעיר" היה מושתת על הפרדה מעולם המבוגרים ובתוך כך מבית ההורים והמשפחה. כל אלה העלו בתודעתה הבוגרת של האמנית חסך של אינטימיות משפחתית. בעבודותיה היא עורכת חשבון־נפש וחשבון־דרך עם הבית הקיבוצי, שבתוככי היחד דחק לשוליים את עולמו של היחיד וטשטש את תהליך האינדיבידואציה שלו. תערוכתה "עיניים של חלוצה", שהוצגה ב־1995 בגלריה הקיבוץ, ניקזה לתוכה את תמצית ה"חשבון" הזה. עשרות העבודות שהוצגו בה עשו שימוש במגבות מטבח (ממשיות ומצוירות), במסגרת הנדר שנדרה האמנית לכתוב 100 מילים על 100 מגבות מטבח. גוף עבודה זה נתפס גם כמחווה לסבתה סוניה וסימל את מקומן ונוכחותן של הנשים במפעל החלוצי והקיבוצי.

אוצרת התערוכה טלי תמיר תיארה אותה כנעה באופן סימבולי סביב המטבח כמוקד נשי־קיבוצי: "המסע שמנהלת לבבי לתוך תודעתה של סבתה החלוצה אינו אך ורק מסע נוקב לתוך העבר, אלא היא מנסה לחדור ולגעת במקומות סמויים ושכוחים בעולמה הפרטי של הסבתא".[22] ואילו יעל גילעת שואלת: "האם זו יצירה של החלוצה, שעידית משמשת לה רק כמדיום? חוויה שחיצונית לה ונמסרת על ידה; האם זו מחווה נוסטלגית? האם יש כאן דיאלוג בין שתי נשים על גורל ומקום?"[23] ואכן, התחקותה של לבבי גבאי אחר סבתה מתבררת לא רק כניסיון להבין את חווייתה כחלוצה, אלא גם כניסיון התחקות אחר סיפור חייה, שיש בו כדי לפתוח צוהר אל שורשיה המשפחתיים. "יצאתי לחפש את ה'נרטיב', את 'סיפור החיים' שלי ושל 'משפחתי' – הפרטית והקיבוצית", כתבה לבבי גבאי ברשימה מאוחרת, והוסיפה: "החתמות הילדות שלי היו ספוגות בביטול העבר היהודי/משפחתי".[24]

סיפוריהם של סוניה ומאיר לבבי, כפי שמספרת אותם נכדתם, הוא רקע חיוני להתבוננות בעבודותיה, כשם שהוא חיוני להבנת דורות של ילידי הארץ. סוניה שטוק־סדן עלתה לארץ ישראל ב־1920 והכירה את מאיר לבבי באותה שנה ב"גדוד העבודה". כשנה לאחר מכן עברו השניים לירושלים, בסיוע דב סדן,[25] אחיה הצעיר של סוניה שקבע את מגוריו בעיר כמה שנים קודם לכן. מאיר, שביקש להיות אמן, למד אמנות בבצלאל ועבד שם לפרנסתו כחצרן של בוריס ש"ץ. סוניה הקימה מטבח לתלמידי בצלאל ועזרה לאולגה ש"ץ בעבודות הבית. עם לידת בנם השני, אומניהו (1925), ביקשה סוניה לממש את חלומה

22 טלי תמיר, **מאה מגבות מטבח** (דף תערוכה), הקיבוץ – גלריה לאמנות ישראלית, תל אביב, 1995.

23 יעל גילעת, "עיניים יש לחלוצה וגבות למנהיג", **פנים** 49, פברואר 2010, עמ' 67-68.

24 עידית לבבי גבאי, "שתיקת הילדים".

25 דב סדן (1902-1989) היה איש אשכולות – בן בית בתרבות היידיש ובתרבות העברית, חוקר ספרות, פובליציסט וחבר כנסת.

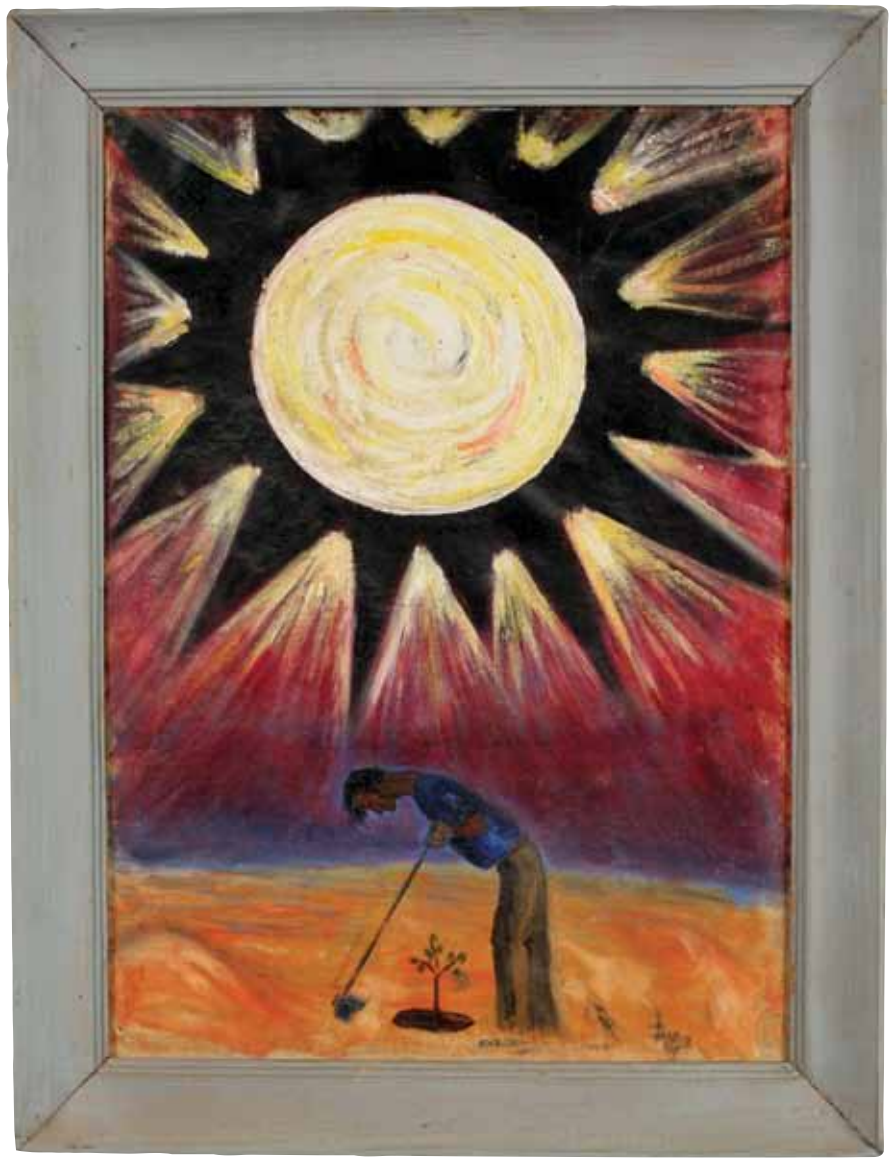
ולהיות חלוצה. היא הצטרפה לקבוצה שהנהיג מאיר יערי, שיועדה לקיבוץ מרחביה. מאיר נשאר בירושלים כדי להשלים את לימודי האמנות, אך לאחר שנה ויתר על חלומו והצטרף אל סוניה והילדים בקבוצת "קיבוץ הרצליה", שהקימה ב־1929 את קיבוץ מרחביה בעמק יזרעאל.

הזדהותה של לבבי גבאי עם עולמה של סבתה, כפי שהיא באה לידי ביטוי בתערוכה "עיניים של חלוצה", פתחה בפניה שער גם למפגש מאוחר עם סבה, מאיר לבבי. היא שבה ונזכרת שבילדותה נהגה לבקר אותו בשבתות בסטודיו שלו, שהיה ממוקם באחת הרפתות הישנות בדרך לגבעת המורה. בסדנת אמן זו, שכונן לעצמו בערוב ימיו, ביקש מאיר לבבי לחזור לנטיית ליבו האמיתית מימי בצלאל. "אחד מחלומותיו של סבא היה לפסל באבן בזלת של העמק דיוקנאות גדולים של שלושת נשיאי ישראל הראשונים", היא מספרת. "זכור לי המודל בחמר שיצר מדיוקן פניו של הנשיא וייצמן שאותו הכיר אישית, לפני שהחל לחצוב את דיוקנו באזמל באבן בזלת".[26] היא זוכרת גם כיצד הציב הסב שלוש מראות כדי שיוכל לצייר את קלסתר פניו משלושה כיוונים שונים. זהו דיוקן עצמי שצייר בערוב ימיו, שם הוא נראה במבט חזיתי, כשראשו מוטה לאחור ושיערו הזהוב משוך סביב ראשו כהילה.

26 מאיר לבבי מעולם לא סיים פסל זה. היום ניצב הפסל הלא גמור בכניסה לבריכה בקיבוץ מרחביה.

מאותו סטודיו נצרב בזיכרונה גם הציור **חלוץ־שמש**, שהוצב באחת מפינותיו. שנים מאוחר יותר, משאלה עליו, הפנתה אותה אמה לעליית הגג. "אין זו עליית גג של ממש. בבתים הקיבוציים הגג הוא די נמוך. אפשר היה להעלות לשם דברים שלא יהיה להם שימוש או גאולה, כלומר זהו סוג של גניזה". באותה עליית גג, בתוך תיבת קרטון, מצאה לבבי גבאי שלושה ציורים מאובקים. "ניקיתי מהם את האבק ונמלאתי התרגשות", היא מספרת. לצד הציור **חלוץ־שמש** נמצאו גם הציורים **חלוץ כורע** ו**חלוץ־ברוש**, שלושתם צוירו בסביבות 1940 ומעולם לא הוצגו. בביטויים הציוריים הישירים והכנים האלה נחשפת מצוקתו של היחיד, באופן שלא תאם את רוח המקום והזמן. מערכת הסמלים הנזירית שאימץ מאיר לבבי בעבודותיו (שמש, הר, ברוש, סלע) והאדם הנטוע במרכז כל אחת מהן מטעינים במתח את הדיאלקטיקה אדם־מקום, אדם־נוף. לבבי גבאי כבר היתה בשלה באותה עת לחוש הזדהות עם עבודות אלה. אולם מעבר לתחושת האמפתיה שעוררו בה, היתה בהן גם עדות לעולם שהיה סמוי מעיניה עד אז; עולם שהדהדו בו ממדים של מקום וזמן אחרים.

מאיר לבבי, **חלוץ־שמש**, בסביבות 1940, שמן על בד, 30×41
Meir Levavi, *Pioneer-Sun*, ca. 1940, oil on canvas, 41×30



המפגש המטלטל עם שלושת ציוריו של סבה עורר אותה לנדר נוסף: לצייר שלושה ציורים כתגובה לכל אחד מהם. "באותה תקופה פעלתי בסטודיו באווירה של 'ירידה אל כור הדברים'. פעולות הצהרתיות כגון נדירת נדרים היו לי משמעותיות יותר מאשר שכלול האמצעים הציוריים שלי", אומרת לבבי גבאי. בפעולה הצהרתית זו ביקשה גם "לשאת את סבה על גבה" ולהשיב אותו אל שיח האמנות הישראלית. ייתכן שביקשה גם לחפות בכך על תחושת החסך הרגשי רב שנים, שמקורו בעולם שייצג הסב. מבטה המזדהה והחומל ניכר בציור **עין** (1995) המתייחס ישירות ל**חלוץ־ברוש**. החלוץ, ההר והברוש, שהופיעו במקור על רקע נוף טרשים קודר, מתוחמים בעבודתה של לבבי גבאי בתוך צורה אובלית דמוית ביצה, כדימוי מעובר שטרם נולד. את מצע הרקע היא "ריפדה" בלבן רך וחושני, שיש בו ניגוד מוחלט לאטמוספירה האפורה, הקודרת והסוערת בציור של סבה.

ב־1997 הוזמנה לבבי גבאי להציג תערוכה בבית שטורמן בעין חרוד. היא החליטה להקדיש את התערוכה לעיזבונו האמנותי של סבה מאיר לבבי. התערוכה "... עניני במרחביה" הבליטה את נבדלותם של שלושת ציורי החלוצים של הסב[27] מציוריו האחרים, ובהם ציורי נוף ועשרות רישומי דיוקנאות של חברי הקיבוץ מהשנים 1930-1932. קיר אחד בתערוכה כלל גם את עבודותיה שלה.

ציורים מאוחרים: שאלות ותשובות

> ילדות זה הרי עניין סגור, נשארת לך רק עמדת המשקיף. הרצון לקומם לרגע אחד סקרנות שהיא פרי של פליאה, לא של ידע, לא כחיזיון, אלא כזיכרון אילם של תחושה. [...] אין כניסה לשם. הפסל **שדה חרוש עם בית ועץ**, למשל, הוא נוף שאיננו. אין כאן נחמה, אבל הצורך לקיים אותו הוא מהותי. זיכרונות, כשאני עובד הם נוכחים. הייתי רוצה לדבר עם עצמי כשהייתי בן שבע, כשסבא שלי מת. אבל הילד הזה איננו.
>
> יעקב דורצ'ין בשיחה עם הלית ישורון[28]

חשבון הנפש שאפיין את יצירתה של לבבי גבאי במהלך שנות ה־90 של המאה ה־20 הומר לקראת סופם במבט פנורמי חדש. התמורה שחלה ביצירתה באותן

27 שלושת הציורים מופיעים גם בפתח קטלוג התערוכה וזוכים להתייחסות מיוחדת במאמר הפתיחה. ראו: שולה קשת, "מי יעשה את עבודת הזיכרונות?", ...**עניני במרחביה** (קטלוג), בית שטורמן, 1997.

28 יעקב דורצ'ין בשיחה עם הלית ישורון, "האמנות היא הדבר האחרון שדרכו האנושות יכולה לזכור את הילדות שלה", **יעקב דורצ'ין, קפלים בברזל ומחוות של קווים, רטרוספקטיבה** (קטלוג), מוזיאון תל אביב לאמנות וגלריה גורדון, 2009, עמ' 388.

מאיר לבבי, **חלוץ כורע**, בסביבות 1940, שמן על בד, 29×35
Meir Levavi, *Pioneer Kneeling*, ca. 1940, oil on canvas, 29×35
מאיר לבבי, **חלוץ־ברוש**, בסביבות 1940, שמן על בד, 30×26
Meir Levavi, *Pioneer-Cypress*, ca. 1940, oil on canvas, 30×26

עין (בעקבות "חלוץ־ברוש" של מאיר לבבי), 1995,
נייר ואקריליק על בד, 50×40
Eye (After Meir Levavi's "Pioneer-Cypress"), 1995,
paper and acrylic on canvas, 50×40

שנים ניכרת בפלטת הצבעים שלה, המושתתת מאז בעיקר על גוונים פסטליים רכים. הציור **קיר** (1999) הוא בעל אופי מופשט: חלקו העליון ירוק מהוה (כמו הירוק בבתי חולים) וחלקו התחתון צהוב־וניל תעשייתי, המחוברים ביניהם באמצעות שתי "זליגות" צבע סימטריות. ציור זה מבוסס על זיכרון חזותי של קיר חדר הילדים, שהיה צמוד למיטה, וצבעיו הפלסטיים והניטרליים נועדו למנוע את הכתמתו. ה"קיר" המדומה, על צבעי הירוק־צהוב שלו, משמש תשתית, או מעין גרונד, למרבית ציוריה מאותה תקופה ואילך. ב**פרי בשמש** (1999) מבליט מצע צבעוני זה כתם חום כהה ומאורך בתחתית הציור, מעין חרוב או כלי קיבול, ולעומתו מופיעה בחלקו העליון משיחת מכחול אדומה ומדממת. בעבודות אחרות לבבי גבאי ממלאת את הבד בשכבות צבע אינטנסיביות, שכמו מוחקות את זיכרון הקיר ההוא ובה־בעת מוסיפות לו רבדים של משמעות.

ב**חלון ורוד** (2008), חלון אפור מתוחם על גבי המצע הצהוב־ירוק ובתוכו משיחת מכחול רחבה בוורוד המעניקה למצע הסטרילי איכות של מגע יד אנושית, אישית. בעבודות אחרות משמש הוורוד לייצוג של גופניות פצועה – כך בדימויי הצלקות המאכלסים רבות מעבודותיה או במשטחים מופשטים המדמים מעין שדיים או פטמות מדממות. צבע התכלת, שהחל מופיע בעבודותיה כמה שנים מאוחר יותר, מייצג מרחב פתוח, שטוח ומאופק, ובאופן מוחשי יותר את שמי התכלת והאור הארץ־ישראליים. על אף הממד המעורפל והאטום של פלטה צבעונית זו, לבבי גבאי מצליחה לעורר באמצעותה ממדים חושניים וגופניים, מעין "אטמוספרה" מקומית יותר מאשר נרטיב, מושג או אידיאה.

מבט מחודש במערך הדימויים של האמנית, השואב מן המראות, החפצים והזיכרונות של ילדותה, מזמין דיון בעבודותיה מתוך פרספקטיבה עכשווית. כך, למשל, הופעותיה השונות של המגבת, כדימוי חתך ביצירתה, מעידות על תמורות מנטליות ומדיומליות שהתחוללו בה במהלך השנים. בשנות ה־80 נשאה המגבת אופי מושגי – בסדרה של ציורים ירוקים, בהופעתה על גבי מחברות או בצורת מגבות צבאיות. בתערוכה "הגב של אהובי" (1994, גלריה טובה אוסמן, תל אביב) הופיעה המגבת בכחול־כהה והוקבלה לחולצת העבודה הקיבוצית. דיוקנה כדימוי איקוני עוצב, כאמור, בתערוכה "עיניים של חלוצה". מאז סוף שנות ה־90 המגבת מופיעה בעבודותיה בצירופים הנתונים למנעד

רחב של פרשנויות: בעבודה **מגבת מטבח 11 צהוב** (1999) – שנעשתה במהלך השבעה על אימה – המגבת הכחולה והמשובצת פרושה כנגד מרבית שטח הציור, בחלקה העליון מופיע המספר 11 – תג הזיהוי המשפחתי שלה במחסן הבגדים הקיבוצי, ועל פניה מצוירות שתי צלקות בשרניות בוורוד־אדום. בציור **יום קיץ** (2000) היא מתוחמת במידות גופה של דמות נשית. בעבודות נוספות מופיעה המגבת כטלית או כדגל (דגל המדינה בכחול־לבן, דגל המפלגה באדום או דגלי חג ומועד) ובמגוון צירופים לצד צלקת, קולב, אבטיח, חרחבינות, צדף וענפים.

השינוי שחל ביצירתה של לבבי גבאי ניכר גם בגילוייה השונים של השמש. החל מאמצע שנות ה־90 היא מיוצגת בזיקה ישירה למפגש המחודש עם יצירתו של סבה ועם ציורו **חלוץ־שמש**. השמש של מאיר לבבי היתה עגולה וגדולה ממדים (מילאה את מחציתו העליונה של בד הציור), והבליטה קרניים שחורות וחדות הצורבות את המבט. זוהי שמש יוקדת יותר מאשר מחממת, רושפת יותר מאשר מחיה, מעוורת יותר משהיא מאירה, המעלה על הדעת ליקוי חמה. התוודעותה של לבבי גבאי ל"שמש האחרת" של סבה מעוררת אותה לעיסוק נרחב בדימוי זה. ב**שמש הפוכה** (1999) השמש העגולה ממוקמת במרכז הבד המרובע, כשקרניה מופנות כלפי פנים, כמעין מחטים אדומות. ב**שיבולים ושמש הפוכה** (2005) היא מופיעה בחלקו העליון של הבד ולצידה מערכת דימויים מורכבת של שיבולים, קולבים וצלקות, המופיעים במערך הציורי כבתמונת ראי. ב**שתי שמשות** (2001) "זורחות" קרני השמשות משני צידי הבד כשני גלגלי שיניים מונומנטליים, או לחלופין כשתי צלקות שטרם הגלידו. בעבודות נוספות מזמנים שונים מופיעה השמש כדימוי מילולי לצד דימויים שונים כגון: צלקת, חבילת קש, מריצה, חמנית וירח.

חידוש נוסף ביצירתה הוא ייצוגים של מסגרות זמן הסותרות זו את זו: זמן מנטלי ונטול גבולות לצד זמן קלנדרי המתוחם במסגרות של ימים, שבועות וחודשים. סדרת עבודות מ־2010 כוללת אובייקטים המאזכרים עיסוקים קודמים שלה במיצבים פיסוליים.[29] הזמן הקלנדרי בא לידי ביטוי בעבודות הנושאות את השם **יום**, **שבוע** או **חודש** המורכבות ממדפים, קולבים ומגבות (יום – מדף אחד, קולב אחד ומגבת אחת; שבוע – שבעה מדפים, קולבים ומגבות; חודש – 28 מדפים, קולבים ומגבות). בעבודות נוספות מיוצג ממד הזמן במעין סרגלי מידה

29 יצוינו כאן **חדר הפוך** מתוך "לינה משותפת – קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית" (ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005); **באור התכלת העזה** מתוך "זמן קיבוץ: חדר האוכל כמשל" (חדר האוכל בקיבוץ יפעת, 2009); **אור וצל** מתוך "מוזות בעמק" (המוזיאון לראשית ההתיישבות בעמק, קיבוץ יפעת, 2010).

בגדלים משתנים, שצורתם נגזרה מדימוי הצלקת והופשטה לצורה סימטרית. בעבודות מ־2010 הם מוצגים כמבנים פיסוליים עצמאיים המורכבים על חלקו העליון של הציור. בעבודות **ללא כותרת (אצבעות אור)**, **ללא כותרת (צעקה בנוף)** ו**כיסא מלך בחצר מרחביה** (שלושתן מ־2010) מופיעים "סרגלים" אלה בצבע תכלת ומשמשים גורם מאזן לפרץ האקספרסיבי והטעון שמתחתם.

בשנה האחרונה נוספו למאגר הדימויים של לבבי גבאי מבנים מתוך חצר הראשונים ההיסטורית בקיבוץ מרחביה, ובהם "הבית הגדול" ו"האסם", וכן צמחייה ארץ־ישראלית (חרחבינות, שיבולת שועל), חבילות קש ומחרשה. אחד המוטיבים המרכזיים בעבודות אלה הוא "מאבק יעקב והמלאך". מוטיב זה שואב את השראתו מסצנה המופיעה בפינה הימנית העליונה בציורו של פול גוגן **לאחר הדרשה** (1888), שם הוא מופיע כייצוג סימבולי המעיד על הלך רוחו המסוכסך של האמן. דמות המלאך שאובה גם מעולמו של סבהּ של האמנית, שנהג לצרף בראש כל אחד מדפי השירים שכתב את הפסוק: "אדם לעמל יולד ובני רשף יגביהו עוף" (איוב ה ז). לדברי האמנית, "בפסוק זה מגולמת תמצית מאבקו הפנימי, בדרישתו מעצמו להפוך מאיש רוח ואמנות לעובד אדמה. גם בעקבותיו התפתח מוטיב המאבק בציורי".

מאז אמצע שנות האלפיים ציירה לבבי גבאי כחצי תריסר עבודות בנושא זה. בעבודות אלה היא מבקשת להניע את מרכז הכובד ממיתוס עקדת יצחק, הרווח באמנות הישראלית כמייצג של דור בני המדינה, ולהציע תחתיו את סיפור מאבקו של יעקב עם המלאך – מאבקו של היחיד עם מצפונו וגורלו. יעקב יצא ממאבק זה צולע אבל זכה לשם חדש – ישראל (וַיֹּאמֶר, לֹא יַעֲקֹב יֵאָמֵר עוֹד שִׁמְךָ־כִּי, אִם־יִשְׂרָאֵל: כִּי־שָׂרִיתָ עִם־אֱלֹהִים וְעִם־אֲנָשִׁים, וַתּוּכָל. – בראשית לב כט). באימוצו של מוטיב זה ליצירתה יש משום עדות להזדהותה של לבבי גבאי עם מאבקי הנפש של האמן, בין אם זהו גוגן ובין אם סבה. אבל יותר מכך, נדמה שהיא מבקשת להעיד באמצעותו על עצמה. באחת העבודות האחרונות בסדרה זו, **יעקב והמלאך בחצר מרחביה** (2009), המאבק מתרחש בחצר הקיבוץ שבו גדלה. לבבי גבאי חוזרת בציור זה אל "החצר הגדולה", המקום שבו עוצבה זהותה, ומתארת אותו לראשונה כזירת מאבק.

ציוריה של עידית לבבי גבאי מהעשור האחרון ניזונים ממאגר הדימויים, המראות והזיכרונות, שבראה וליקטה לאורך שנות יצירתה. על רקע ההתמודדות

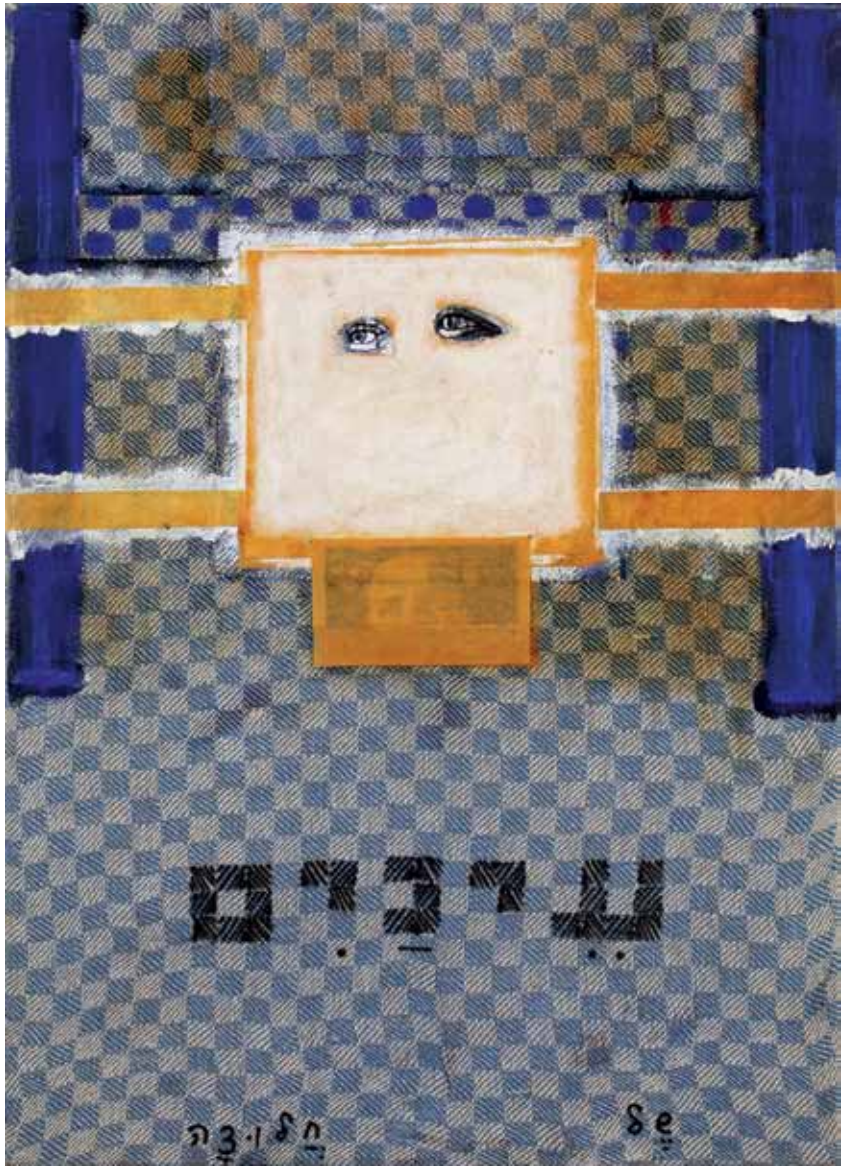
הביקורתית שאפיינה את עבודותיה המוקדמות ולצד עיסוקה המתמיד בשאלות של זהות ושייכות, עבודותיה מהשנים האחרונות נפתחות אל אופקים חדשים ורחבים. דומה כי להתוודעותה של לבבי גבאי לעולמם של סבה וסבתה היה תפקיד מכריע ביצירת רגע המפנה בעבודתה. "מאז שהחלטתי לחקור, להכיל ולהכליל בעולמי גם את עולמם של סבא וסבתא, החלוצים, הפך הציור שלי מציור של שאלה לציור של תודעה", היא מעידה. לצד החזות החשופה והפגיעה של הדימויים המאכלסים את יצירתה, בעבודותיה מן העשור האחרון עולה גם קול צלול המודע לעצמו ולסביבתו.

עיניים של חלוצה #1, 1994, טכניקה מעורבת על בד, 40×30, אוסף פרטי

A Pioneer Woman's Eyes #1, 1994, mixed media on canvas, 40×30, private collection

עיניים של חלוצה #2, 1994, טכניקה מעורבת על בד, 30×40

A Pioneer Woman's Eyes #2, 1994, mixed media on canvas, 40×30



עיניים של חלוצה #3, 1994, טכניקה מעורבת על בד, 40×50

A Pioneer Woman's Eyes #3, 1994, mixed media on canvas, 40×50

חלוצים וחבילת קש, 1994, טכניקה מעורבת על בד, 50×40

Pioneers and a Bale of Straw, 1994, mixed media on canvas, 50×40

גוף, 1997, תצלום מטופל, 30×40
בתצלום: מייסדי קיבוץ מרחביה בעת העלייה לקרקע, 1929
Body, 1997, manipulated photograph, 30×40
In the photograph: the founders of Kibbutz Merhavia, 1929

יעל גילעת

אמנית בגטקס

ילדות בקיבוץ ושאלת האינטימיות ביצירתה של עידית לבבי גבאי

עיניים של חלוצה

ב־1995 הציגה עידית לבבי גבאי בגלריה הקיבוץ בתל אביב את תערוכתה "עיניים של חלוצה". שם התערוכה היה כשם אחת העבודות, שנעשתה יצירת מפתח בתודעתה של האמנית, בת קיבוץ מרחביה, נכדתם של סוניה ומאיר לבבי – ממייסדי הקיבוץ, ובתם של בן הקיבוץ הראשון אמניהו לבבי ובחירת ליבו יהודית לבית פירסט, פליטת שואה שהגיעה למרחביה ממרחבים אחרים. **עיניים של חלוצה** (1994) היא עבודה קטנה על גבי מגבת מטבח מתוחה על מסגרת. העבודה סימטרית, חמורה, מתפקדת כאיקונה תמציתית, סימבולית, המבטאת סבל קדוש. אבל זו איקונה פרטית, אידיוסינקרטית, המציבה סוג של כתב חידה למי שאינו מצוי ברזי הריטואל. החלוצה היא סוניה, הסבתא, ו"עיניים של חלוצה" הוא מבט מבעד מסכה, מבעד מחסום שנכתב ושורטט בהתאמה למערכת הבד, שארוג משבצות כחולות סגפניות. במקום חתימה נכתב בכתב יד עגול וילדותי: "של חלוצה". מכאן שהעבודה יכולה להתפרש כיצירתה של החלוצה, שהאמנית משמשת לה רק מדיום; כחוויה חיצונית לאמנית הנמסרת על ידה.

לא בטוח שמוסרת האיגרת ידעה לפענח אותה. נדמה שהניסיון לדבר מתוך תודעה שאולה היה אופייני לעידית לבבי גבאי בשלב זה של יצירתה. אולם, זוהי תודעה שאולה מתוך מאגר הדמויות הקרוב לה, מתוككי הביוגרפיה האישית שלה. זה מבלבל. האם יש כאן דיבור אינטימי? האם כל נגיעה ביוגרפית טעונת אינטימיות? האם יש מרחב פנימי שבו מתרחשת העלילה? העבודה מתנסחת בשפה של לקיחה וצירוף. במהלך שנקרא כאינטואיטיבי משתלבים ביניהם אובייקטים, מילים ודימויים. הדימויים מתפקדים כמילים בתוך טקסט. אנחנו חשים בפתחו של נרטיב שאינו מתפתח. הוא מונח לפתחנו כאייקון.

ואולי זה רק סימן פתיחה, כמו אות תחילית בכתבי מסעות, לעלילה שתתפתח בין **מאה מגבות מטבח** (1995 ואילך), מיצב שהוצג לראשונה באותה

תערוכה, והוא תוצאה של נדר שנדרה האמנית לצייר 100 מגבות מטבח. הנדר היה פשוט באמירתו, אבל מימושו האמנותי התברר כמורכב: לאסוף 100 מגבות, לאסוף 100 מילים, ולנסות לחבר ביניהן מתוך אינטואיציה, כך שהחיבור הזה בין העולם המושגי לבין הקונקרטיות הנשית יציף את התודעה בתובנות חדשות. הפרויקט נמשך עד עצם היום הזה, נמשך ומשתנה, ובהתפתחותו הוא מתגלה במלוא מורכבותו. זוהי סאגה חזותית, הנמתחת ממיצבי מגבות לציורים שבהם הופיעו המגבות כדימויים, ספק מגבות ספק טליתות. לדברי טלי תמיר בטקסט שליווה את התערוכה, זוהי "סאגה שנעה באופן סימבולי סביב המטבח כמוקד נשי־קיבוצי [...] זהו 'גוף עבודות' – כפי אנו נוהגים לכנות מקבץ של יצירות בעלות דינאמיקה פנימית משותפת". תמיר מצביעה על כך שהעבודות "רוצות לדבר על 'הגוף', מבקשות לעצמן גופניות, גם אם זו חומקת מהן".[1]

בתערוכה "עיניים של חלוצה" בגלריה הקיבוץ הוצג פרויקט **מאה מגבות מטבח** לראשונה כמיצב שהורכב מפרטים רבים: ציורים בגדלים שונים ובתוכם חלקים שונים, מעין מצבורים של איברי גוף. התחושה היתה שהעבודות ייצגו מצבי צבירה, אבל הן לא יצרו תנאים להכלה המאפשרת לייצר מרחב שבתוכו כל פרט/חלק/איבר ימצא את מקומו. כדברי תמיר, היה בהן משהו "שנע בין התארגנות קשוחה לבין התפזרות כאוטית".[2] הדיכוטומיות קרוב־רחוק, פנים־חוץ, הכרזה־דיבור, סדר־כאוס, תמציתיות־עודפות, היו למעין כתב יד אסתטי, שעמד דווקא בסימן אותו משטר אידיאולוגי־קיבוצי, שלבבי גבאי ביקשה לפענח. היה זה מעין ציווי של הגורל, העברה בין־דורית, שאין בכוחו של הפרט להכילה ולעבדה במרחב של העצמי היוצר, אלא רק להעבירה הלאה. הבחירה של הנכדה בזהות המייסדים היתה חזקה יותר מהיותה בת להוריה. ואכן, הקיבוץ, כהורה, כגוף, ולא המשפחה הגרעינית, הוא שיצר את הגבולות בין פנים וחוץ בתודעתה של האמנית. הדינמיקה של הרחקה וקירוב הניעה את גלגלי המסע האמנותי של עידית לבבי גבאי מראשיתו.

כיום, ממרחק השנים ואחרי שיחות רבות עם האמנית והתבוננות בעבודותיה, אני מבינה שהקצוות הללו – שמתחו את העבודות הבודדות ואת המיצב כולו – היו לא רק כתב יד אסתטי שגובש כשפה, אלא שיקוף של המסע לבניית המרחב הלירי של נפשה. מסע זה דרש את שיקום הממד האינטימי, שהילדות בקיבוץ לא יכלה לספק. אברהם בלבן כותב בקטלוג התערוכה "לינה

1 טלי תמיר, **מאה מגבות מטבח** (דף תערוכה), הקיבוץ – גלריה לאמנות ישראלית, תל אביב, 1995.

2 שם.

משותפת, קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית" (ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, 2005, אוצרת: טלי תמיר) ביחס למסעו האישי מכיתה ז' בקיבוץ חולדה אל עצמו: "באיחור גדול, בהיסוס, איש־איש כמידת יכולתו, התחלנו לסמן גבולות, מה אני מה לא אני, מה הקול שלי ומה המילים שלי ומה מושאל, מה נפגע ללא תקנה ומה ניתן להציל. גילוי הגבולות האלה פינה לאט־לאט מקום לאפשרות של אמון ואינטימיות".[3]

ילדות בקיבוץ: החצר כבית; הקיבוץ כהורה; הקבוצה כמשפחת האחים

1965. ילדה רצה החוצה להצטלם עם בני כיתתה, כיתת "ערבה". היא לובשת גטקס, לבוש תחתון גברי. היא מרושלת בהופעתה גם ביחס לאחרים. ילדת טבע בגטקס ובכפכפי עץ, חוץ/פנים, תחתון/עליון, ילד/ילדה – כל אלה משמשים בערבוביה. אין גבולות ברורים.

בעקבות התמונה כותבת עידית לבבי גבאי: "אני גדלתי כמו כל ילדי מרחביה – בחצר הגדולה. בגיאוגרפיה המיוחדת של ילדותינו, בעשור הראשון למדינה; ישראל היא מרכז העולם, וקיבוץ מרחביה בעמק יזרעאל הוא המרכז של ישראל, והחצר הגדולה היא המרכז של המרכז – כלומר – טבורו של עולם. בדרך כלל אומרים; בית עם חצר. אך לנו היתה בעיקר חצר, הרבה חצר, וקצת בית. ואכן החצר היתה העולם. עולם ומרכז שוקק חיים ושטוף שמש".[4]

החצר כבית, הקיבוץ כהורה, הקבוצה כאימום לשוויון גמור. הקבוצה היא מסגרת החיים האינטימית, כותב שמואל גולן איש משמר העמק, מחנך ומאושיות האידיאולוגיה החינוכית הקיבוצית. היא "מעצבת את אופיים של חבריה, נאבקת עם כל אחד מהם, מטפחת ומעודדת את התכונות והמידות הרצויות, ומבקרת ועוקרת את השליליות".[5] הקבוצה מארגנת את חיי הילדים מבוקר עד ערב, מדי יום ביומו. "אין פינת חיים אחת סמויה מהשגחה חינוכית, אין סדק שאפשר להתחמק בעדו...".[6]

טוטליות כזאת של הקבוצה עלולה לשבש את קיומם של הילדים כיחידים מובחנים. הטוטליות מייצרת השתייכות כמעט בלתי רצונית, שמוטמעת, מוחתמת כסימן היכר, כתו. הגטקס החריגים לעינינו היום היו חלק מאינוונטר

3 אברהם בלבן, "מחוץ לשורה", בתוך: טלי תמיר, **לינה משותפת, קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית** (קטלוג), ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005, עמ' 29.

4 עידית לבבי גבאי, "שתיקת הילדים", מתוך: Idit Levavi Works: http://www.iditlevavi.com

5 שמואל גולן, **החינוך המשותף**, תל אביב: ספריית פועלים, 1961, עמ' 54.

6 שם, עמ' 277.

ימין: עידית לבבי, בת 11, קיבוץ מרחביה, 1964;
שמאל: קבוצת "ערבה", קיבוץ מרחביה, 1965 (עומדת מימין: עידית לבבי)
right: 11-year-old Idit Levavi, Kibbutz Merhavia, 1964 ;
left: the Arava group, Kibbutz Merhavia, 1965 (Idit Levavi standing on the right)

של א־מיניות, חוסר גנדור, ובעיקר – אי ידיעת הגבולות ההכרחיים המייצרים אינטימיות. היחד היומיומי העודף של הילדים, בפנים ובחוץ, במקלחת, בכיתה, בשדה, צמצם עד מאוד את האפשרות של הממד האינטימי־הפרטי ואף גינה אותו כאנוכיות א־סוציאלית. ואם קבוצה היא משפחת האחים, והחצר היא הבית, אזי בבית הולכים בגטקס.

יחסים אינטימיים מתפוגגים לפעמים, ובקבוצה שחיה באינטנסיביות שכזאת קשה לספוג אכזבות מסוג זה. קל יותר להתרכז בחיי היומיום מאשר במהות היחסים בין חברי הקבוצה. האותנטיות של היחסים האינטימיים, כותבת סמדר גונן, מנוגדת לחיים אוטומטיים, מעשיים ומכניים.[7] חיים כאלה מקלים עלינו ומספקים לנו תשובות מן המוכן ומנוגדים לפיכך לספונטניות האינטימית. הזיהוי בין אינטימי לפרטי, ומכאן גם הזיהוי ביניהם לבין כל מה שנוגד את רוח הקבוצה, הוא בעל משמעות מכרעת בחיי הרגש של בוגרי החינוך המשותף, כך טוענים רוב חוקרי החינוך בקיבוץ. שאלת האינטימיות מתגלה גם כגורם משמעותי במהלך היצירה של עידית לבבי גבאי.

7 סמדר גונן, **שחזור אינטימי, לינה משותפת וכמיהה לאהבה**, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 16.

למילה "אינטימיות" אין מקבילה בעברית. המילה הקרובה לה ביותר היא "קירבה", אך אין בה כדי למצות את החוויה האינטימית. האינטימיות היא יצירת חיבור רגשי בין בני אדם, חיבור של דיאלוג כן וגלוי ושל מעורבות ופתיחות. אינטימיות היא "מסע אל תוך נפשנו בלוויית אדם אחר".[8] חלק מהותי מהאינטימיות הוא הדיאלוג. דיבור ומגע הם תנאי להעברת זרם האינטימיות. אבל כדי לקיים דיאלוג שכזה, אין די בשיתוף ובחשיפה ברמה היומיומית הקונקרטית, המשמשים להעברת מידע ולמילוי צרכים חברתיים גרידא. כאלה היו הטקסטים של שפת המטפלת בקבוצה בבית הילדים: תפקודיים, תכליתיים ומאוד יומיומיים. כאלה היו רוב הטקסטים שהופיעו על עבודות המגבות: אוסף פרטי היומיום שחיפשו מקום פואטי בטקסט־דימוי של לבבי גבאי.

דיאלוג אינטימי יוצר זיקה להמשכיות בעתיד, הוא מעורר בנו אמון שהקשר לא יופסק בפתאומיות. "בד בבד עם הזיקה לעתיד, האינטימיות היא גם פתיחות כלפי העבר" מציינת סמדר גונן.[9] העבר משוקע בנו ומלווה אותנו יום־יום. בנייה הדדית של היבטי הילדות וההתבגרות ועיצוב מחדש של אירועי חיינו בשיתוף בן הזוג לדיאלוג הם שיוצרים את האינטימיות. בעבודותיה של לבבי גבאי בשנות ה־90 של המאה ה־20 לא היה עדיין ביטוי לאינטימיות דיאלוגית שכזאת. היתה בהן כמיהה לדיאלוג ולמגע, היתה בהן נכונות לגעת **בלב האשפה**, כשם עבודתה מ־1994, אך יותר מכל היתה בהן חוויה של וידוי, פורקן והטחה. היו אלה מעין תחליפי אינטימיות.

קשה לבוא אל האינטימיות מבחוץ. קשה לתרגל אותה אחרי שגם בחיים (בקיבוץ) וגם בתקופת ההתחנכות האמנותית (בשנות ה־70 וה־80 של המאה ה־20, אז שלטה האמנות המופשטת והמושגית בבתי הספר לאמנות בישראל) נדרש היה להשאיר אותה בחוץ. האינטימיות צריכה מקום בנפש. צריך לפנות לה מקום. הלשון התפקודית בחיים היומיומיים ובשימושן של האסטרטגיות האמנותיות המושגיות יכלה לספק לאמנית כלים שיאפשרו לה לשרוד. אבל כדי שהאינטימיות תתממש ולא תהיה רק הטחה או וידוי, יש לדבוק בדיאלוג ולטפח את בן השיח ואת הסיטואציה, שתאפשר לנו "להיות נוכחים בפני עצמנו בעת חוויית החשיפה".[10]

8 שם, עמ' 19.

9 שם, עמ' 16.

10 סמדר גונן, "אינטימיות כדיאלוג", 2008, מתוך: http://www.e-mago.co.il/Editor/hagut-2310.htm.

לאיזה זולת פונים, כשבהתנסות המוקדמת בילדות היו "זולתים" רבים, שאף לא אחד מהם היה זולת משמעותי, כיוון שכולם היו סוג של "הורה מופשט"? כיצד מתרגלים סובייקטיביות בין־אישית אינטימית מול הבד? חוויית המגע האינטימי באה דרך המילה, הטקסט והטקס, שהיו המצע הסימבולי שעליו גדלה עידית לבבי גבאי. דימויים של אינטימיות מתוך מילים כתובות. שירתו הפרומה של אבות ישורון וההזדהות עם ביוגרפיה מושאלת איפשרו לה להבין שנדרשת התכנסות פנימה, גם אם הפְּנים צר עדיין מלהכיל, וגם אם מדובר בדימוי פנימי של משהו שעוד לא קיים כסביבת יצירה. הילדות בקיבוץ כחוויה נעדרת אך נוכחת הופכת אצלה לגולה. הגולה הפנימית, בית הילדות הפנימי, הוא מחוז של געגוע, וככזה הוא מניע את היצירה כל פעם מחדש. הגולה יכולה להיות מרחב פוטנציאלי, כפרפראזה על תפיסתו של דונלד ויניקוט את התנאים ההכרחיים להתפתחות נפשית של העצמי.[11] אבל שלא כמו במודל של ויניקוט, שיש בו אם נעדרת־נוכחת, אצל עידית לבבי גבאי הקיבוץ, ובייחוד הקבוצה, הם "הרחם", הנעדר־הנוכח. ועליה לקיים נוכחות־היעדרות זו בתוכה פנימה כדי לחלץ את מילותיה שלה ולגעת בהן, כיוון שרק בעקבותיהן יגיעו דימויה שלה עצמה.

דרך הקריסה לתוך "לב האשפה", בצומת זמנים קריטי שבין התאבלות על האב שנפטר לצד לידת הבת הראשונה ופגישה עם חווית האימהות ועם אינטימיות לא מוכרת, מתחיל בהססנות סימון של גוף (עדיין הקיבוצי, הגדול) דרך המגבת, דרך המילה: עַיִן, פֶּה; סימון וחסימה דרך המבט החיצוני, המאשר, מבטה של סוניה. הדיבור האינטימי בלשון יחיד של האני עדיין ממתין אי־שם להיוולד. מתעכב ונע בדרכים עוקפות, בחיפוש בארכיונים וטיפול בעיזבון האמנות הנשכח של הסבא, מאיר לבבי, הצייר־החלוץ ממייסדי מרחביה.

את ה"אני־עצמי" הנפרד צריך לבנות בצעדים מדודים של התקרבות והרחקה, כדי שהדימוי הפנימי של הנוכח־הנעדר יצליח להיוולד. "שיח הקיבוץ" של בני דורה של לבבי גבאי, שהתפתח בשנות ה־70 וה־80 של המאה ה־20, התנהל לרוב בלשון ציבורית וגברית, גם אם ביקורתית כלפי הקיבוץ המתפרק מערכיו.[12] ואילו לבבי גבאי היתה מעוניינת באקטואליזציה אינטימית־רגשית של השיח הזה – כלומר, בהפיכתו לנושא המכיל את העבר וההווה בו־זמנית. במיוחד ביקשה לתת קול בשיח לנשים בקיבוץ – לשותקות מזה ולמדברות בלי קול מזה.[13]

11 המרחב הפוטנציאלי אצל ויניקוט הוא המרחב שבו נמצא אובייקט המעבר, המופיע בשלב שבו התינוק מתחיל להפריד בינו לבין האם. זהו אפוא אובייקט שהוא ממשי אך בו־בזמן סמל לאם הנעדרת. המרחב הפוטנציאלי הוא אזור דמדומים שבין הממשי למדומיין, שיש לו קיום חיצוני ופנימי בו־זמנית. ראו: דונלד ויניקוט, **הכול מתחיל בבית** (מאנגלית: מרים קראוס), תל אביב: דביר, [1986] 1995.

12 הכוונה לקבוצה "המשותף קיבוץ", שפעלה בשנים 1978-1990, וחבריה היו אמנים, חברי קיבוצים, רובם מקיבוצי "השומר הצעיר". פעולתם התאפיינה בדפוסי עבודה מושגיים, ביקורתיים ואקטיביסטיים. ב־2009 התקיימה תערוכה שקבוצה זו עמדה במרכזה בגלריה הקיבוץ בתל אביב (אוצר: יניב שפירא).

13 ראו: סילביה פוגל־ביזאוי (עורכת), **באות משתיקה, נשים, קיבוץ ושינוי חברתי**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד ויד טבנקין, סדרת מגדרים, 2009.

לב האשפה, 1994, טכניקה מעורבת על בד, 50×40

The Heart of Refuse, 1994, mixed media on canvas, 50×40

הממד האינטימי עשוי לאפשר אפוא את קיומם האינטגרטיבי והאינטראקטיבי של שני היסודות המצויים בחוויה האינטימית: היסוד המשתנה ללא הרף, המתהווה והמתפתח של הנפש; לצד חוויית העולם כרציף, קבוע וצפוי. שני מרכיבים אלה, טוענת דנה אמיר בספרה **על הליריות של הנפש**, בעקבות ויניקוט ווילפרד ביון, כרוכים זה בזה ונודעת להם משמעות באשר ליצירתיות האנושית וליכולות הקיום החיוניות ביותר: היכולת לדעת, להתאבל ולאהוב. ואלו הדברים שעידית לבבי גבאי מחפשת, מסמנת ולשה ביצירתה כבר 15 שנה ויותר. אמיר סבורה שהממד הלירי מאפשר לאדם לחוות את החוויה שלו בעולם לא רק כתנועה קדימה, אלא גם כתנועה פנימה. על הציר הקיומי של הזמן נוסף ציר המשמעות, והוא מספק לנפש את חוויית ה"פרטי שמעבר לפרטים".[14] לא מדובר באחסון אלא ב"חילוץ". הליריות מייצרת את מחרוזת המשמעות.

מסוף שנות ה־90 של המאה ה־20 לבבי גבאי צועדת בתנועה הכפולה הזו, קדימה ופנימה. לעיתים היא מקדימה את "הקדימה" בטרם נוצר העומק שיכול להכילה. ואז גוברת תחושת המישורים המאורגנים של במת התיאטרון, שכבה על שכבה. הדימויים מונחים כמו במצבור וקשה לחלץ את הפרטי שמעבר לפרטים. אבל בעבודות אחרות מתחיל להירקם הדיאלוג הפנימי במרחב הסטודיו; ביצירות שעל הקירות, על הרצפה, במחברות המתוות. הסטודיו הופך למעין מִכל שבו מוחזקים התכנים השונים, אלה שהציפו אותה בשנות ה־90, אלה שפעם – כפי שכותב שמואל גולן, היה צריך "לעקרם", וכעת האמנות מאפשרת להחזיק אותם ולעבדם. הסטודיו הוא המאפשר את היסוד הרציף, הוא אשר צבר פיזית ומטפורית את ההיסטוריה הפרטית, האמנותית והאינטימית של עידית לבבי גבאי. הסטודיו הוא מעין טריטוריאליזציה של המרחב הנפשי. הוא גם פנימי וגם חיצוני לה, אך אינטימי באותה מידה. הוא מעניק לאמנית אמון בתהליך שאין בו תכלית גדולה יותר מאשר הוא עצמו. בסטודיו מתחיל להירקם דיאלוג אינטימי עם האמנות, המאפשר לה לשכלל את המחול של קירוב והרחקה, גילוי והצפנה.

14 דנה אמיר, **על הליריות של הנפש**, ירושלים: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה והוצאת הספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2008, עמ' 35.

התכנסות פנימה ויצירה

המגע עם הצבע תוך בניית הפלטה האישית של האמנית הוא מקום אינטימי ביותר. הצבע אינו מתפקד עוד כאיקונה חיצונית הנובעת מחומרי המציאות, אלא נעשה דימוי פנימי. בתחילה, בראשית שנות ה־80, היו הציורים הירוקים סימון מופשט של נוף, כלים חקלאיים, חיות־מכונות, קורבנות. אחר כך, בשנות ה־90, היו הכחולים של המגבות, בגדי העבודה, מחברת המשבצות, עטיפת מחברות הכיתה, עפרונות וכפתורים.

בראשית שנות ה־2000 התחיל הצבע להופיע כדימוי פנימי של האור המסנוור, המְשטח ומוחק. צהוב־וניל 24 סופרלק תעשייתי – הצבע של בית הילדים, הוורוד של הגוף, התכלת של השמים, החרדל של ערימות הקש. והתמונה הפנימית של חצר מרחביה מתכוננת כל פעם מחדש בתוך המרחב הלירי שהולך ומשתקם. הדימויים מתחילים להתמיין מעצמם, לא כנושאי הביוגרפיה הרשמית של בוגרת בית הילדים הקיבוצי, הגנרי, אלא כבית הילדות הפרטי שלה עצמה, שמתקיים מחדש בהווה, בכל מפגש בין משטח הציור, הצבע והקו. קולב, שמש, מגבת, מדף – אלה לא באים עוד ממציאות חיצונית קבועה ולא ממלאים תפקיד קבוע. לעיתים המגבת מתפרקת לחבלים, המשבצות למרצפות, הקולב לפרצוף, חבילות קש לזרים, התירס לזרעים, הזרעים לכפתורים, והקו המרוסק לצלקת ולחתימה. ואין כבר התרסה ואין כבר דיבוב של קולותיהם המושתקים של אחרים. יש עולם ציורי שהולך ומתמלא. אם בשנות ה־90 היתה בעיקר הטחה או פורקן, שהיו בבחינת התרוקנות והשלכה החוצה, בשנים האחרונות יש ביצירתה של לבבי גבאי התמלאות, עיבוי, התעברות, ומכאן – בריאה של הממד האינטימי באמנות.

מיצביה הפיסוליים של עידית לבבי גבאי, למשל בתערוכה הקבוצתית "חדר האוכל כמשל", (קיבוץ יפעת 2009, אוצרת: מיכל שכנאי), ובייחוד המיצב **חדר הפוך**, שהוצג בתערוכה "לינה משותפת, קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית", מצליחים לגעת באקטואליזציה של חוויית הילדות בקיבוץ כדימוי פנימי. במיצבים אלה, האובייקטים הקונקרטיים עוברים טרנספורמציה ומצליחים להתרחק מציר הזמן הליניארי (כשייכים לעבר) והופכים לדימויים במרחב היצירה. הם פוגשים את חושינו – כאן ועכשיו.

חדר הפוך, 2005, מיצב בתערוכה "לינה משותפת – קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית",
ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות
Inside-Out Room, 2005, installation at the exhibition "Togetherness: The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness," Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art

חדר הפוך הוא מטפורה לקיום חשוף שאינו חסר מוקד פנימי. במוקד של אור גדול מציף כל מוצפן ומקופל מרחב אפל. בחוץ נמצאים חומרי המציאות, בפנים – הסודות הבלתי מפוענחים, שחומרי המציאות משמשים אמצעי להנכחתם. בחוץ שולט השימוש בלשון תכליתית, אך כבר יש סטייה ממנה בקולבים הבודדים בשורה העליונה הלא תפקודית. בפנים – כחול השמים מייצר מרחב מימי, שמימי, חלומי. אנחנו מורשים להיכנס לחלל האינטימי, לחללי התודעה. ואז, כצפוי, שום דבר לא מדבר בלשון המקור אלא בדיאלוג פנימי ואינטימי. אבל ההפיכה של הפנים לחוץ נעשתה מחרוזת של משמעות שתלויים עליה דימויים. זהו מעין חלום בלהות מיופייף הקורא למציצנות ובועט במציצן. אותו מחול של התקרבות־הרחקה נרקם גם בחומרים ובאיכותם: חומר נעים מול חומר דוקר, מסנוור מול אטום, נקי מול מלוכלך, נוכחות מול העדר.

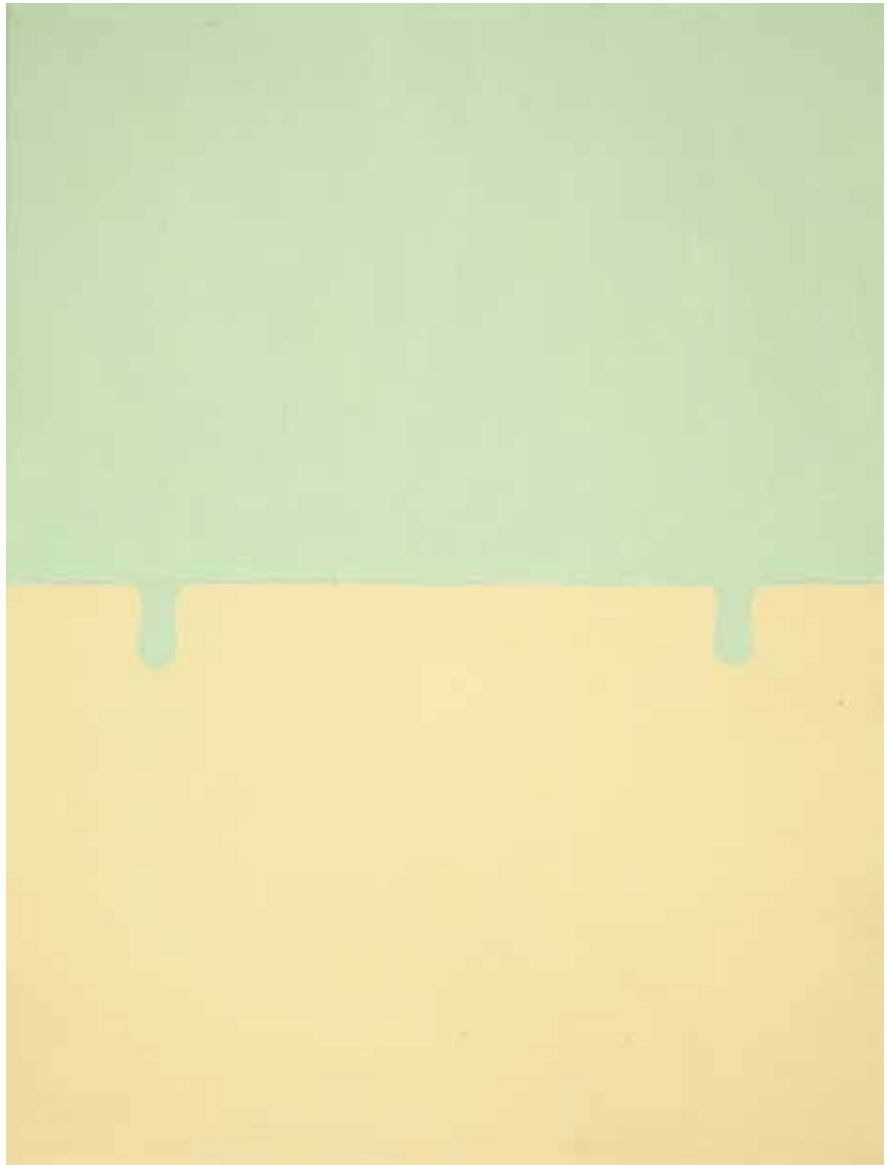
בציוריה נדרשת האמנית לייצר את הממד הפיגורטיבי, שהאובייקטים מספקים במיצבים הפיסוליים. בציור, הדרך פנימה והחוצה אינה עוברת דרך "החדר ההפוך". כאן, על המשטח הציורי, מונח הכול או הלא כלום. הקומפוזיציות אמנם שומרות לרוב על היררכיה של סדר וסימטריה, אך החזרה על הדימויים היא תמיד מתוך הבדל, והיא מזככת את העבודה ומרחיבה את המרחב הפנימי. ההשתוקקות לציור כבר אינה רק השתוקקות לדיבוב הקול, היא השתוקקות לשמה. ובנקודה זו, כשאדם מודע לעצמו ורואה את צרכיו ומאפשר אותם כלגיטימיים, בלי אישור מבחוץ, בלי "העיניים של חלוצה" שמפקחות גם על עידית, הוא כבר לא נקרע בין הקצוות אלא נע בתוך המרווח שביניהם.

"עזבתי את הקיבוץ, אך הוא לא עזב אותי", אמרה עידית פעם אחר פעם בשיחותינו. האם היא נושאת אותו כמרחב פנימי להשתוקק אליו, להתגעגע אליו? או אולי כמטען חורג, תיק גב כבד מנשוא? האינטימיות בחיים ובציור אינה עוד בריחה מהמציאות, הסתגרות, נסיגה או אגואיזם אנטי־סוציאלי, כפי שפורשה בעבר בחינוך המשותף. היא הישענות לאחור מתוך תחושה שהגב שלנו מוגן. הג'סטה הגופנית הזו קשה מבלי שפורקים ציוד עודף.

ציורים 1999–2010

קיר, 1999, שמן על בד, 40×30

Wall, 1999, oil on canvas, 40×30

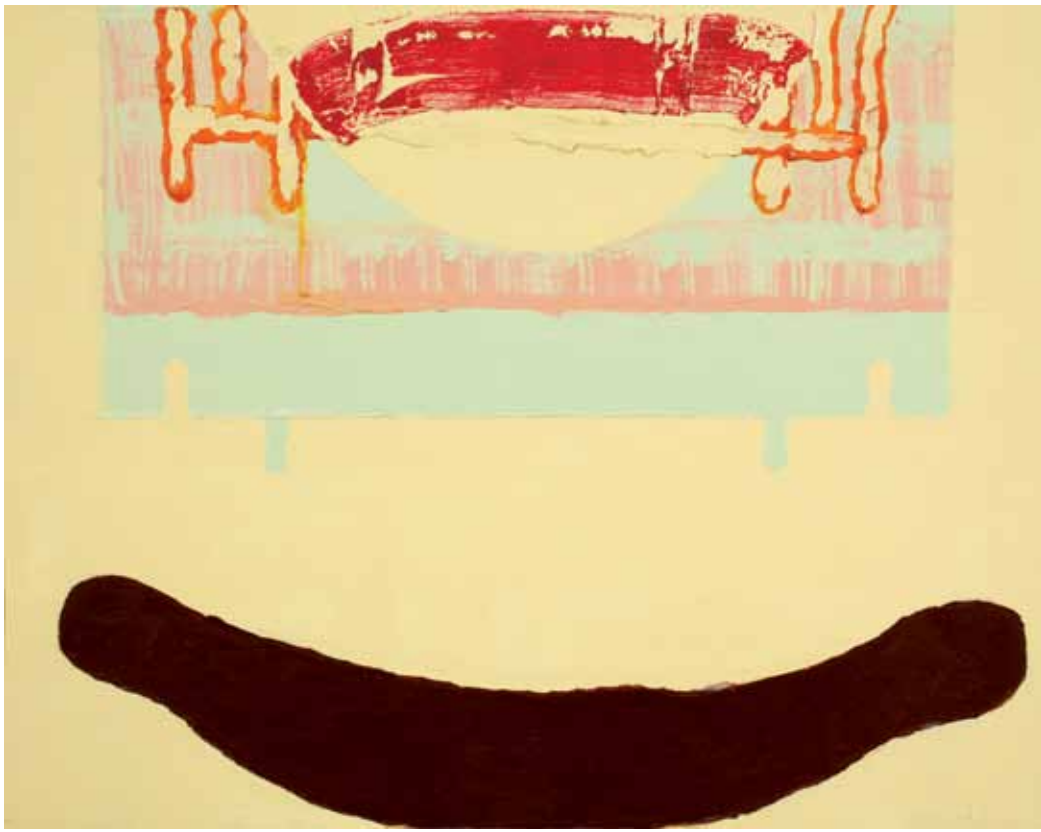


קולב, 1999, שמן על בד, 50×45

Hanger, 1999, oil on canvas, 50×45

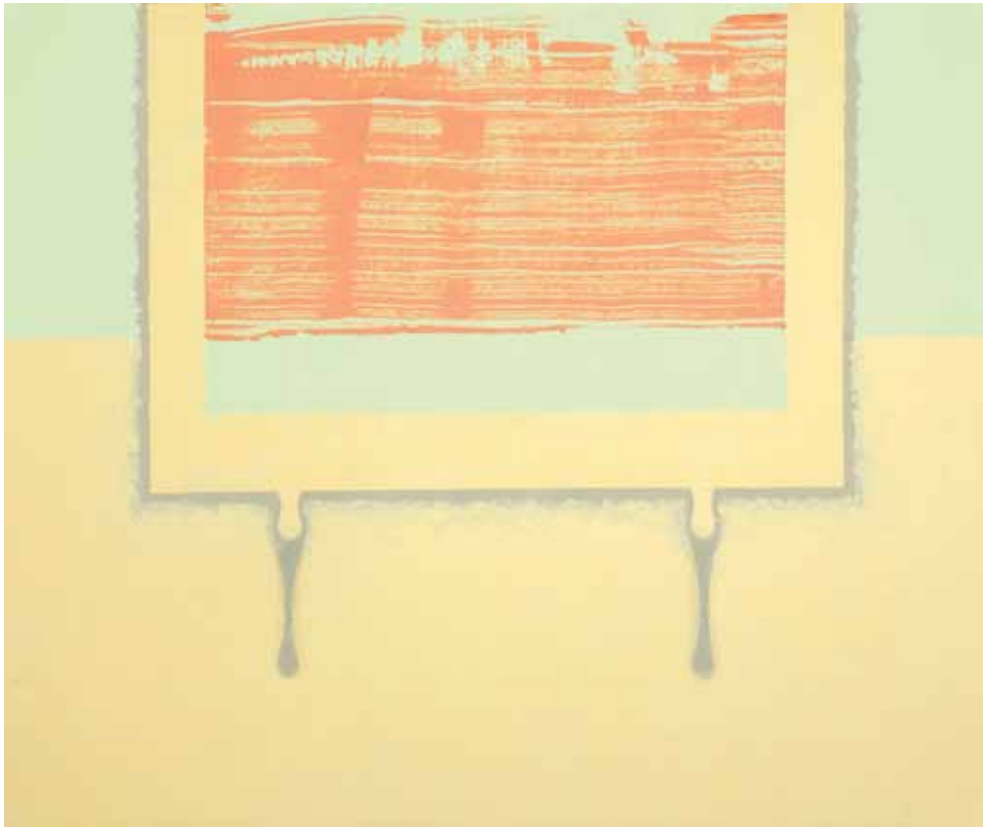
פרי בשמש, 1999, שמן על בד, 40×50

Fruit in the Sun, 1999, oil on canvas, 40×50



חלון ורוד, 2008, שמן על בד, 50×60

Pink Window, 2008, oil on canvas, 50×60



מנהיג עם שמלה, 2000, שמן על בד, 50×40
Leader in a Dress, 2000, oil on canvas, 50×40

יום קיץ, 2000, שמן על בד, 50×40

Summer Day, 2000, oil on canvas, 50×40

מגבת עם פרחים כחולים, 2000, שמן על בד, 30×40

Towel with Blue Flowers, 2000, oil on canvas, 40×30

מגבת וצל, 1999, שמן על בד, 30×40, אוסף פרטי

Towel and Shadow, 1999, oil on canvas, 40×30, private collection

מגבת ודגל, 2001, שמן על בד, 40×30

Towel and Flag, 2001, oil on canvas, 40×30

מגבת מטבח אדומה, 2007, שמן על בד, 40×30

Red Kitchen Towel, 2007, oil on canvas, 40×30

מגבת מטבח ורודה, 1999, שמן על בד, 80×60

Pink Kitchen Towel, 1999, oil on canvas, 80×60

מגבת מטבח וענפים, 1999, שמן על בד, 80×60

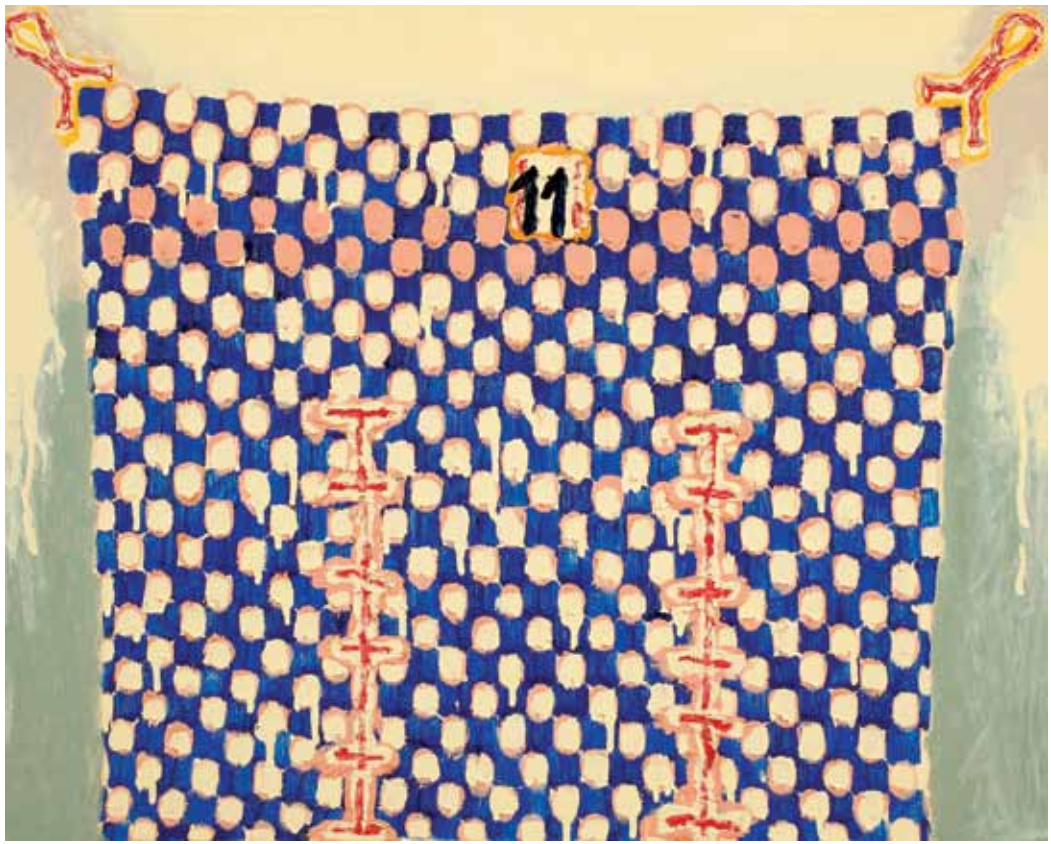
Kitchen Towel and Branches, 1999, oil on canvas, 80×60

מגבת מטבח משובצת, 1999, שמן על בד, 80×60

Checked Kitchen Towel, 1999, oil on canvas, 80×60

מגבת מטבח 11 צהוב, 1999, שמן על בד, 50×40

Kitchen Towel 11 Yellow, 1999, oil on canvas, 40×50



מגבת וארון ארבע מגירות, 2001, שמן על בד, 30×40

Towel and Chest with Four Drawers, 2001, oil on canvas, 40×30

שני פסים, 2000, שמן על בד, 30×40

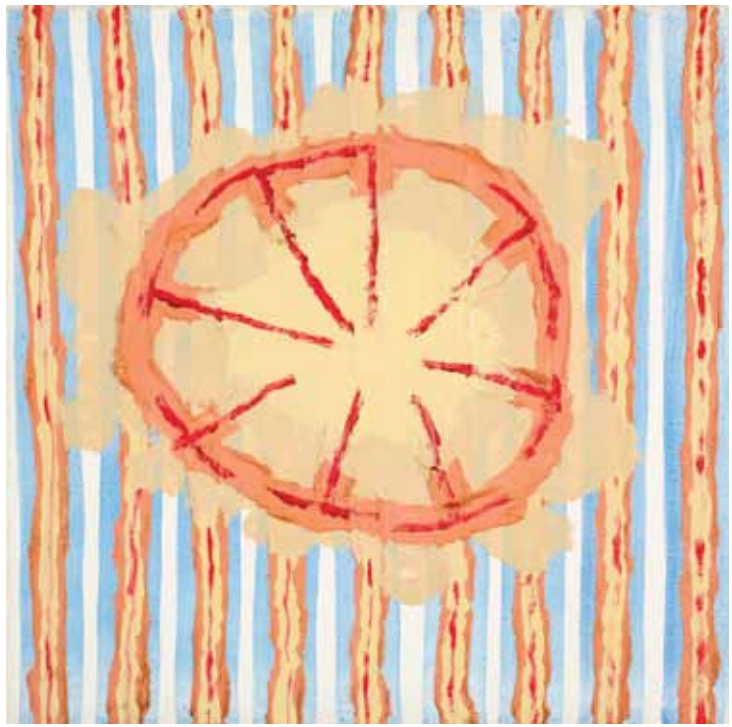
Two Stripes, 2000, oil on canvas, 40×30

שתי שמשות, 2001, שמן על בד, 40×40

Two Suns, 2001, oil on canvas, 40×40

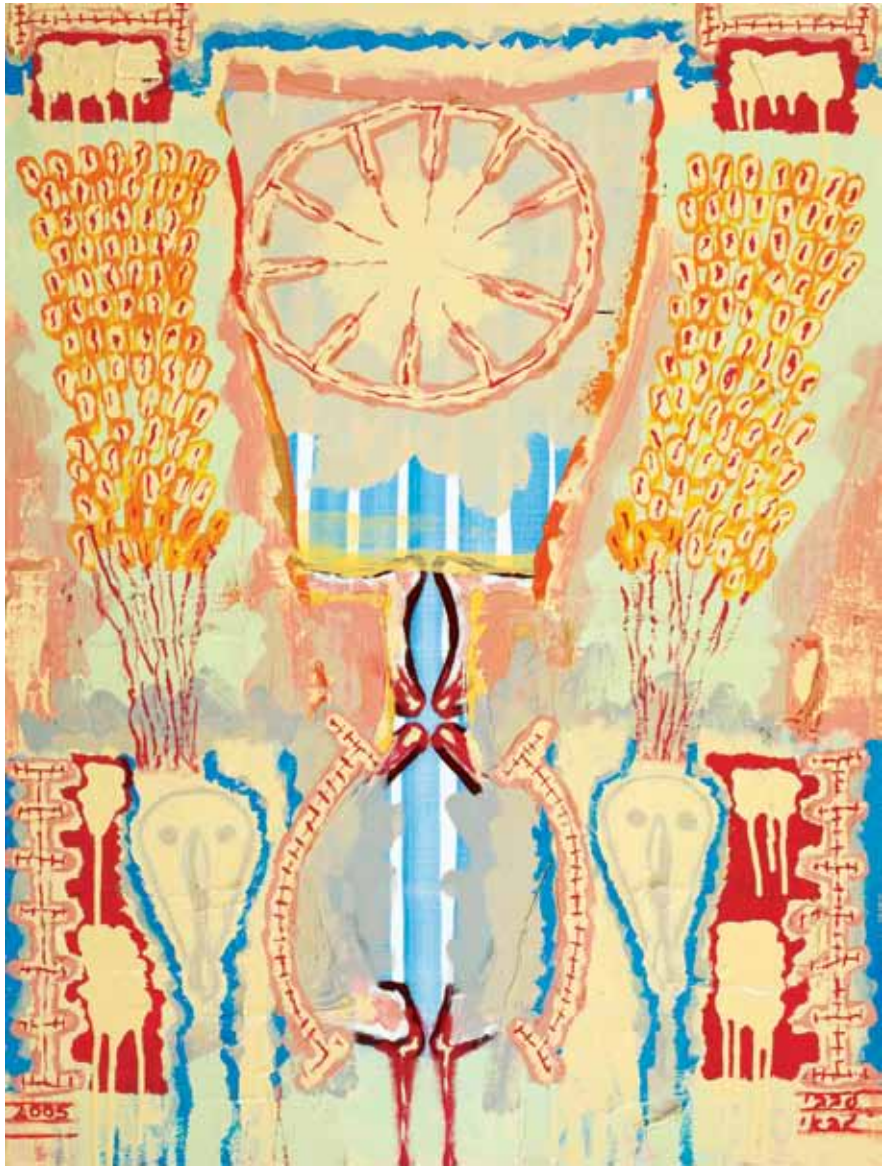
שמש הפוכה, 1999, שמן על בד, 30×30

Inside-Out Sun, 1999, oil on canvas, 30×30



שיבולים ושמש הפוכה, 2005, שמן על בד, 80×60

Inside-Out Sun and Spikes, 2005, oil on canvas, 80×60



zion=ציון, 2000, שמן על בד, 50×60

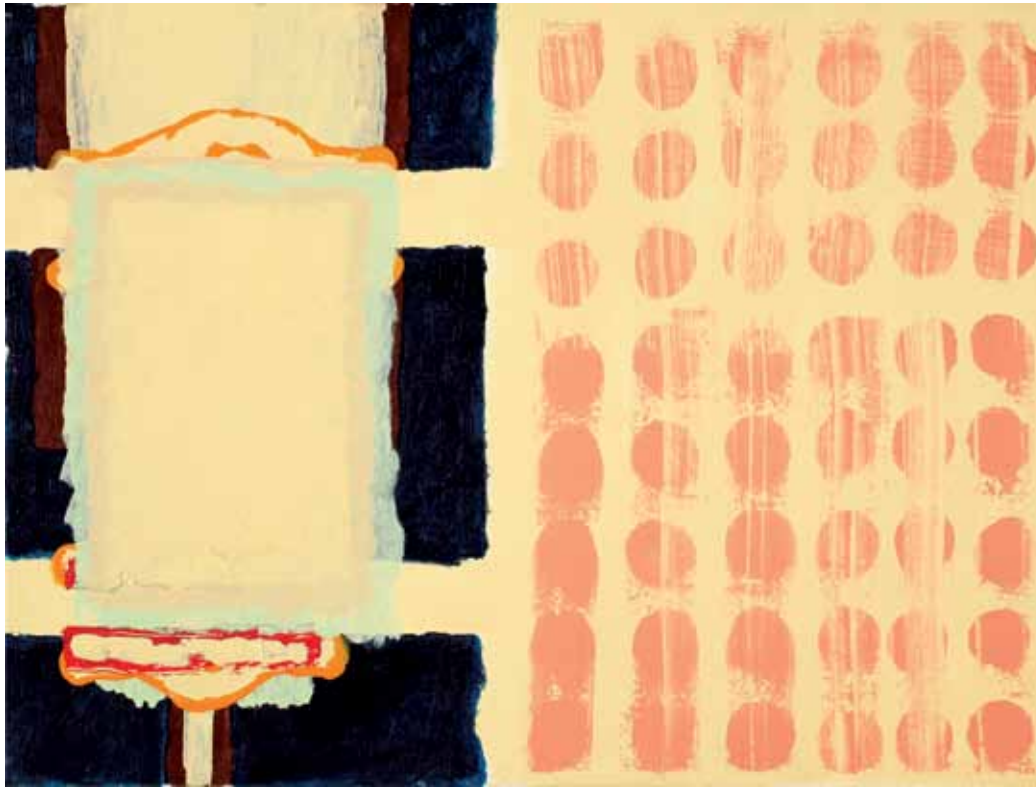
Zion=**ציון**, 2000, oil on canvas, 50×60

שער, 2005, שמן על בד, 50×60

Gate, 2005, oil on canvas, 60×50

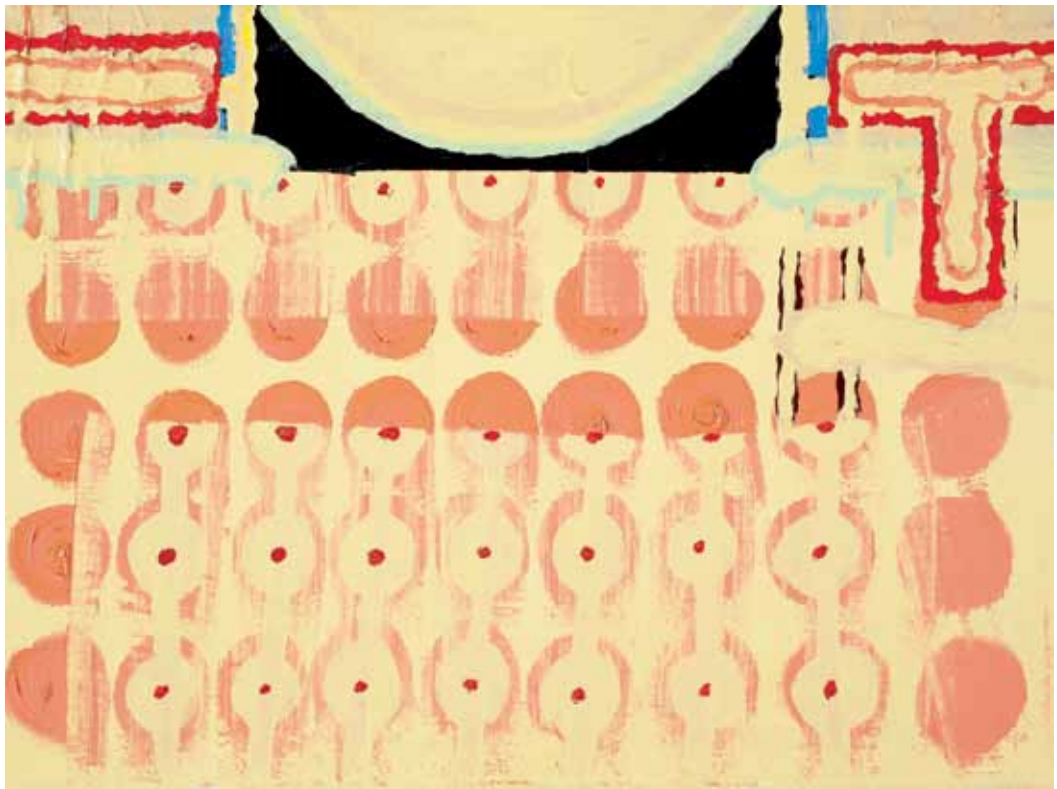
מראה ריקה, 1999, שמן על בד, 30×40

Empty Mirror, 1999, oil on canvas, 30×40



ירח בחלון, 1999, שמן על בד, 30×40

Moon in the Window, 1999, oil on canvas, 30×40



ללא כותרת, 2003, שמן על בד, 30×40

Untitled, 2003, oil on canvas, 30×40

שער, 2004, שמן על בד, 40×40

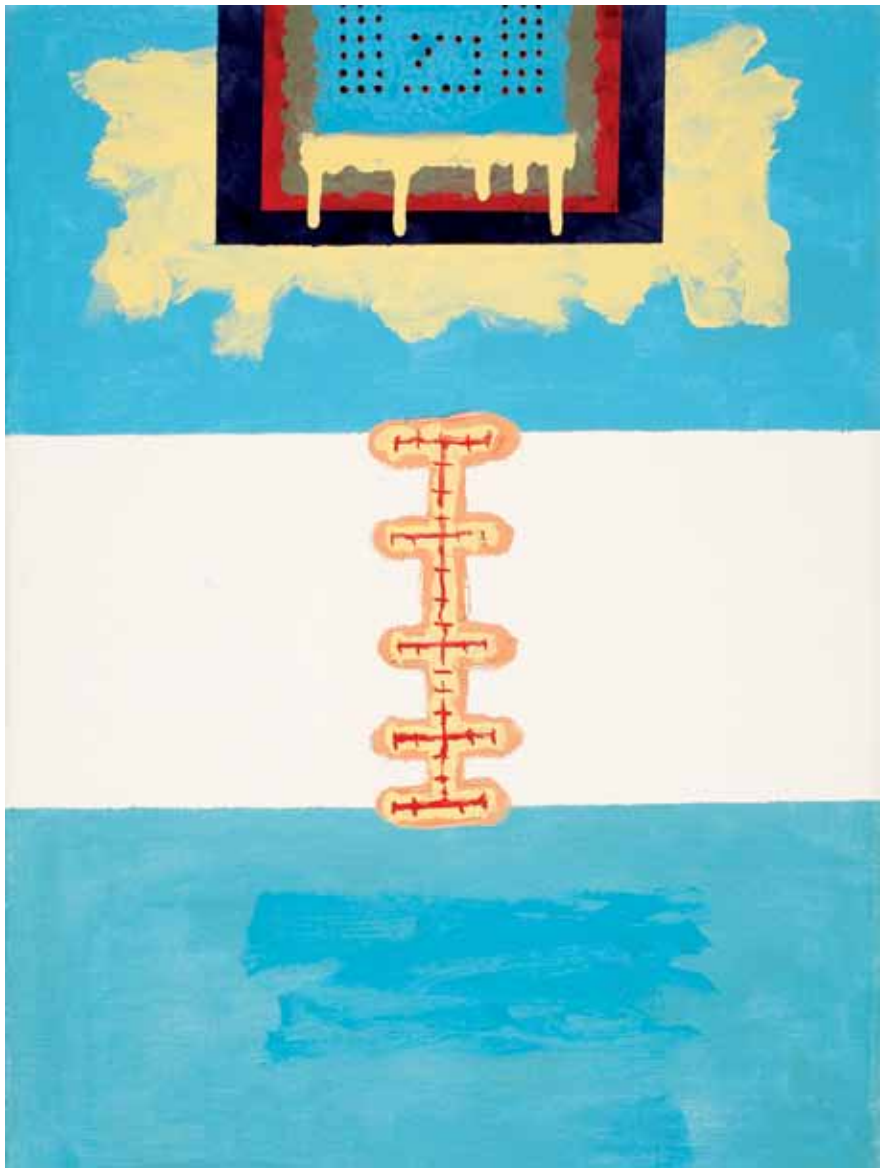
Gate, 2004, oil on canvas, 40×40

מגבת מטבח ושתי צלקות, 2008, שמן על בד, 30×40, אוסף פרטי

Kitchen Towel and Two Scars, 2008, oil on canvas, 40×30, private collection

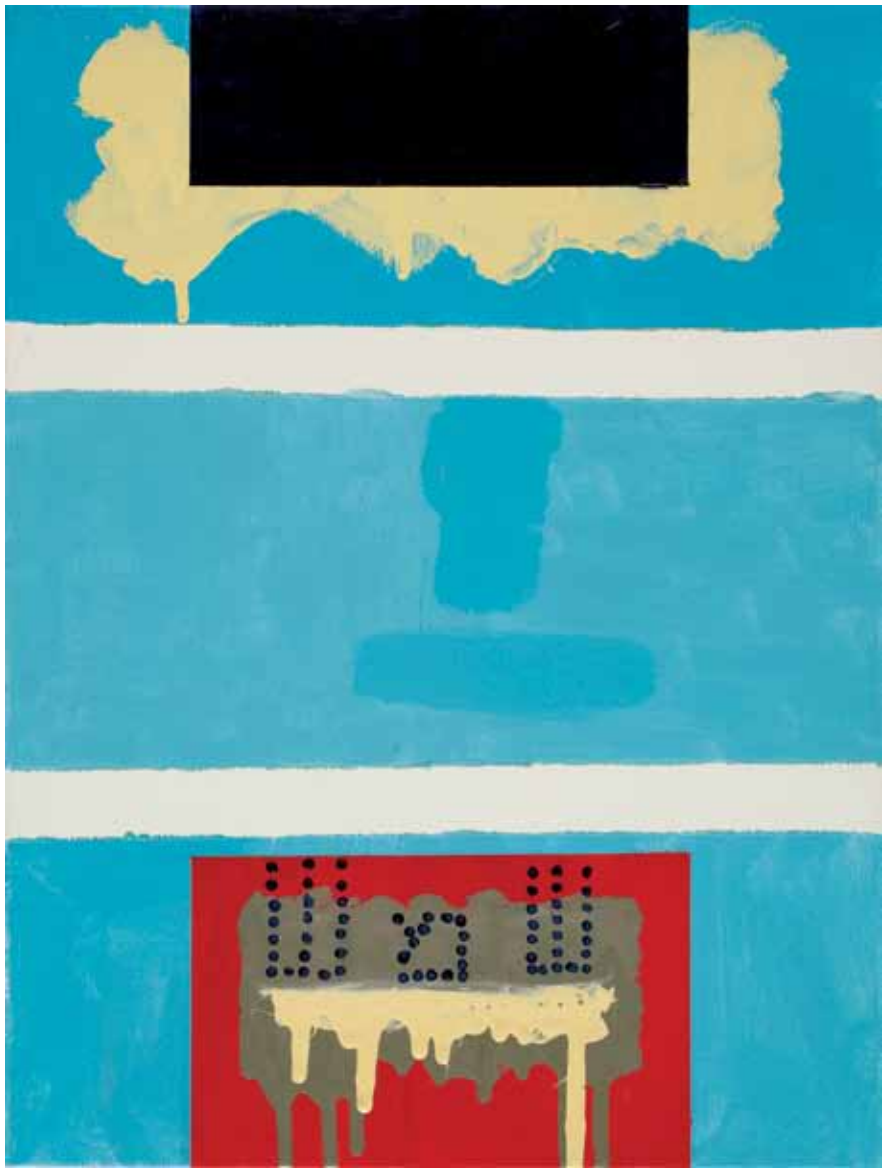
שמש וצלקת, 2007, שמן על בד, 30×40

Sun and Scar, 2007, oil on canvas, 40×30



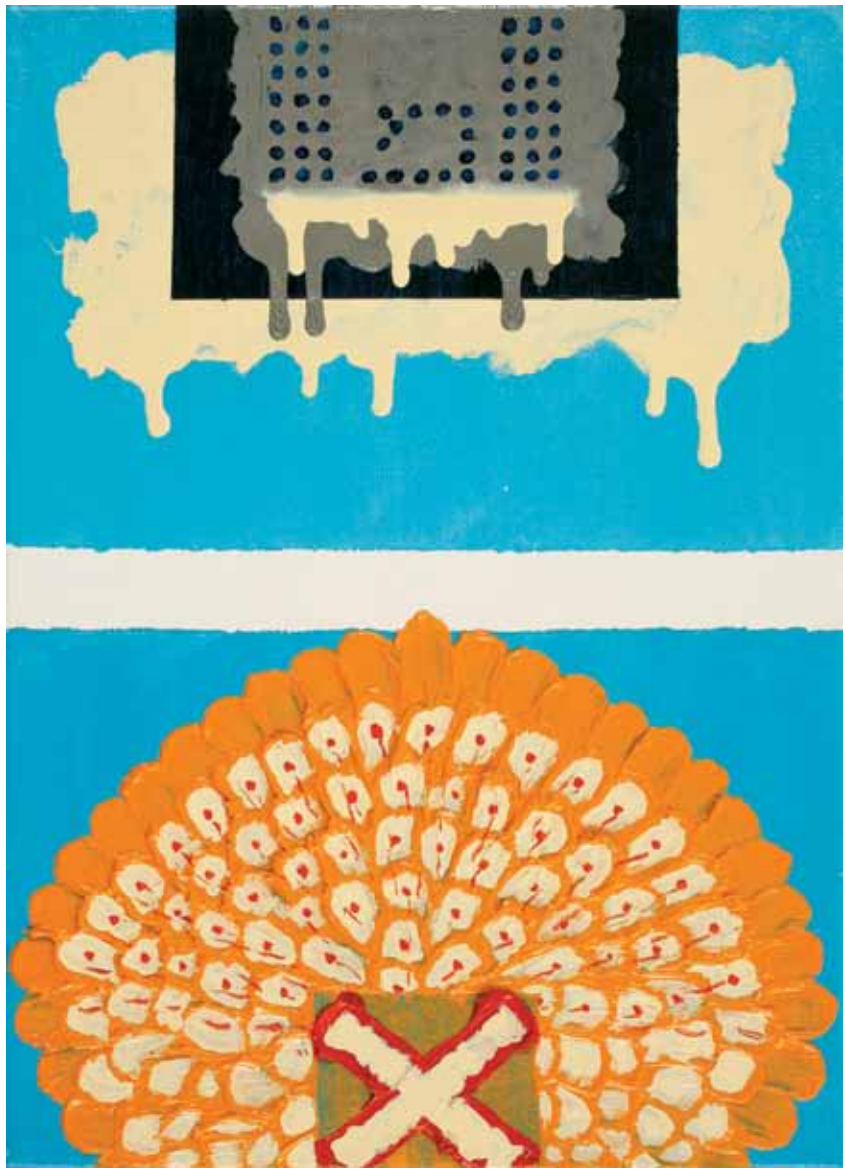
שמש, 2007, שמן על בד, 40×30

Sun, 2007, oil on canvas, 40×30



שמש ופרח, 2008, שמן על בד, 30×25

Sun and Flower, 2008, oil on canvas, 30×25



ללא כותרת, 2008, שמן על בד, 30×25
Untitled, 2008, oil on canvas, 30×25

מגבת מטבח כחול אדום, 2008, שמן על בד, 60×50

Red-Blue Kitchen Towel, 2008, oil on canvas, 60×50

שתי מגבות מטבח וזר חרחבינה מכחילה, 2009, שמן על בד, 80×60

Two Kitchen Towels and a Bouquet of Sea Holly, 2009, oil on canvas, 80×60

ללא כותרת (אצבעות אור), 2010, שמן על בד, 85.5×95

Untitled (Fingers of Light), 2010, oil on canvas, 85.5×95

ללא כותרת (צעקה בנוף), 2010, שמן על בד, 108×98

Untitled (Scream in the Landscape), 2010, oil on canvas, 108×98

כיסא מלך בחצר מרחביה, 2010, שמן על בד, 85.5×95

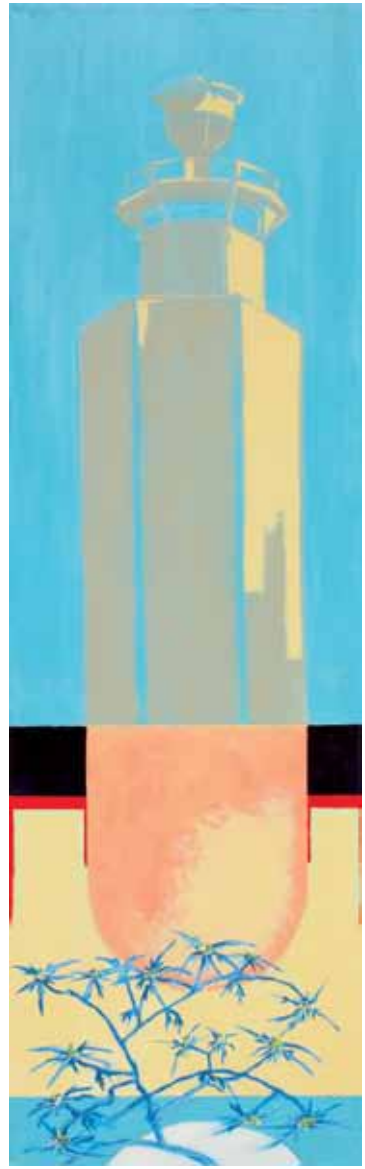
Throne at Merhavia, 2010, oil on canvas, 85.5×95

ללא כותרת, 2010, שמן על בד, 120×40

Untitled, 2010, oil on canvas, 120×40

אסם #1, #2, #3, 2010, שמן על בד, 100×30 כ"א

Barn #1, #2, #3, 2010, oil on canvas, 100×30 each



יעקב והמלאך, 2006, שמן על בד, 30×40

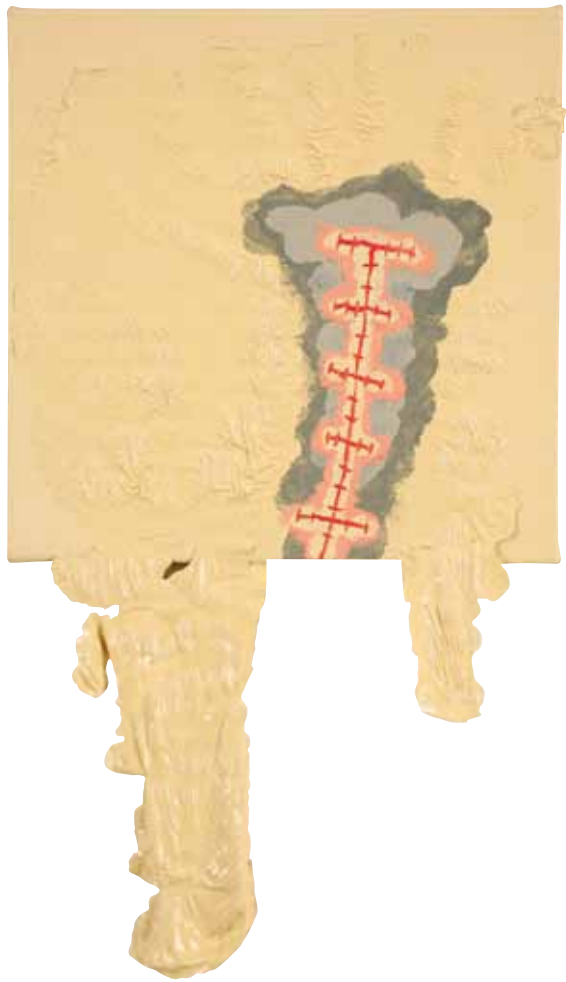
Jacob Wrestling the Angel, 2006, oil on canvas, 40×30

יעקב והמלאך בחצר מרחביה, 2009, שמן על בד, 80×90

Jacob Wrestling the Angel at Merhavia, 2009, oil on canvas, 80×90

צלקת, 2010, שמן על בד, 25×25

Scar, 2010, oil on canvas, 25×25



יעקב והמלאך (oval), 2009, שמן על בד, 50×40

Jacob Wrestling the Angel (oval), 2009, oil on canvas, 50×40

Paintings 1999–2010

שירים מן הדרך ומן המקום

מן הדרך

באסופה זו כינסתי שירים שהיו לי למורים ולתמרורים בדרך; משוררים שהמפגשים עם שיריהם הייחודיים ועם שירתם בכללה היו לי למראי־מקום, לעוגנים במרחבי מחשבה, זיכרון ותהודה – להלכי נפש. ביניהם אציין את **יאיר הורביץ**, **מאיר ויזלטיר**, **אבות ישורון** ו**חזי לסקלי**.

מן המקום

בחיפושי אחר הקול שלא נשמע, המקום שטרם סומן – אלו המגולמים בכפר באופן כללי ובכפר האישי שלי – קיבוץ מרחביה – חיפשתי רמזים, קולות, ייצוגים, שותפים. לראשונה מצאתי זאת בפואמה **קיבוץ** של **אהרן שבתאי**, שהפליא להתבונן במקום ובאנשיו. מאוחר יותר התוודעתי להדי המקום בשירתם של **טוביה ריבנר** ו**מירה מינצר יערי**, משוררים חברי קיבוץ מרחביה.

על מקומה של השירה במרחביה לא ניתן להרחיב כאן. אציין רק שני דברים: ב־1939, עשר שנים אחרי העלייה לקרקע, הוקם בקיבוץ מרחביה בית דפוס ובו נוסדה הוצאת ספרית פועלים. המשוררים אברהם שלונסקי ולאה גולדברג היו בין העורכים הראשונים של ההוצאה. כבת מרחביה, נדמה לי לעיתים שאנו חונכנו לדבר שירה לפני שהורגלנו בשפת היומיום, הבאה לו לאדם למען יסדיר אי אלו עניינים ישירים בחייו.

וכדרכן של מסילות עלומות זימנו לי נתיבות חיי מפגש עם המשורר **משה יצחקי**. יחד אנו חולקים שדה לימוד, חינוך ויצירה. ייסדנו ואנו עורכים זה עשור שנים את **קו נטוי – כתב עת לספרות ואמנות** המשותף למורים ולתלמידים במכללה האקדמית לחינוך, אורנים. משה יצחקי מתגורר באחוזת ברק שלרגלי הר תבור. שירתו עולה ובוקעת, ממש בזמן זה, מתיבת התהודה בעמק יזרעאל.

שיר "הַחֲבֵרָה" המופיע באסופה זו הוא מפרי עטו של סבי **מאיר לבבי** ז"ל. השיר נכתב ב־1937 כמחוות אהבה לסבתי החלוצה – סוניה לבבי לבית שטוק־סדן. מצאתי שיר זה בין דפי עזבונו ב־1997. מציאתו היתה לי לרמז, סימן ואות לאפשרות קיומן של פגישות מאוחרות במנהרת הזמן.

עידית לבבי גבאי

סדר השירים

שירה היא / מאיר ויזלטיר 96

בשעת ההתבהרות / יאיר הורביץ 97

שטיח / מאיר ויזלטיר 98

האני לא יראה את זהב העתיד / אהרן שבתאי 100

שעת הכאב החדש / חזי לסקלי 101

קיבוץ (פואמה) פרק ב׳ – תרבותנו / אהרן שבתאי 102

קיבוץ (פואמה) פרק ז׳ – חינוך / אהרן שבתאי 104

כך / משה יצחקי 107

במקום הזה / מירה מינצר יערי 108

עד הנה / טוביה ריבנר 110

עֶבֹדַת הזִּכְרוֹנוֹת / אבות ישורון 111

לֹא הַמֵּתִים / אבות ישורון 112

סימנים / משה יצחקי 113

יעקב מגלה את פניו / משה יצחקי 114

החברה / מאיר לבבי 117

כֹּל הַנְּהָרוֹת / אבות ישורון 119

מאיר ויזלטיר

שירה היא

שִׁירָה הִיא נְשִׁיקַת הָאַקֶּלִים, הַלָּשׁוֹן, הָאֵמֶּת.

מתוך: **מוצא אל הים**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1981

יאיר הורביץ

בשעת ההתבהרות

בְּשָׁעָה שֵׁשׁ לִשְׁעוֹן הָאָבִיב
לוּאִיס יַלְדַּת חֲלוֹם יָד
בְּיָד עִם אֲהוּבָהּ אֶת הַשִּׁדֵּרוֹת תֶּחֱצֶה
וּתְדַמֶּה, הַכֹּל הִיא תְּדַמֶּה
לְשֶׁמֶשׁ.
וּבְפִנַּת רְחוֹב רָאשִׁי שֶׁל עִיר
הִיא בְּקִיוֹסְק קָטָן
תִּשְׁתֶּה וּתְדַמֶּה
לְכוֹס שֶׁמֶשׁ. אֲבָל
אִם תַּרְחִיק בָּתִּים מִסְפָּר
אַרְאֶה לְלוּאִיס יַלְדַּת חֲלוֹם
אֶת אֶרֶץ הַצֵּל,
אַרְאֶה לָהּ אֶת אֶרֶץ הַצֵּל,
אַרְאֶה לְלוּאִיס יַלְדַּת חֲלוֹם אֶת אֶרֶץ הַצֵּל
בִּשְׁעַת הַהִתְבַּהֲרוּת.

מתוך: **גורל הגן**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1989

מאיר ויזלטיר

שטיח

אֲנִי מַמְרִיא בְּבֹקֶר אוֹגוּסְט עַז
לַמַּעֲרָב, לַמַּעֲרָב. בַּזְּמַן הַזֶּה
חוֹבָה לְצַיֵּן: בְּמָטוֹס אֶזְרָחִי
שֶׁלֹּא יִנְסֹק וְלֹא יִצְלֹל עַל שׁוּם מַטָּרָה;
כָּל מְבֻקָּשׁוֹ לִנְחֹת בְּשָׁלוֹם
בִּנְמַל־תְּעוּפָה פְּעַלְתָּנִי, רוֹגֵעַ
מָקוֹם שֶׁל קָפֶה תָּפֵל וַהֲמוּלָה מִסְחָרִית,
תְּנוּעָה פְּרָטִית.

אַף־עַל־פִּי־כֵן, שָׁעָה שֶׁהוּא נוֹעֵץ
אֶת חַרְטוֹמוֹ בְּפוּף הָעֲנָנִים הָרִאשׁוֹנִים,
אֲנִי מוֹצֵא עַצְמִי קָדְקֹד שֶׁל מְשֻׁלָּשׁ
שֶׁקָּדְקָדָיו הָאֲחֵרִים לוֹד וּבֵירוּת.
כָּרֶגַע הוּא בְּעֵרֶף שְׁוֵה־צְלָעוֹת
אַךְ עוֹד מְעַט יִתְאָרֵךְ, יִתְאָרֵךְ,
וַאֲנִי בְּטִיסָתִי הַזֹּאת
אֶגְרֹר אַחֲרַי אֶת הַמְּשֻׁלָּשׁ הָעִקֵּשׁ כְּשָׁטִיחַ
לִפְרֹשׂ אוֹתוֹ עַל־פְּנֵי עָרִים וַאֲרָצוֹת.

וְאֶל הַמְּגַלְגְּלִים עִמִּי שִׂיחָה בְּטֵלָה
שֶׁל עוֹבְרֵי אֲרָחוֹת וּבָתֵּי־נְתִיבוֹת
אֶמְצָא עַצְמִי אוֹמֵר: אַחַי, בְּנֵי־אָדָם,
הָאוֹדֶם הָעַז הַזֶּה הַנִּקְוֶה בַּשָּׁטִיחַ שֶׁלִּי
אֵינוֹ תּוֹלָע צִידוֹנִי, אַף לֹא שְׁקִיעָה מֵעַל לַיָּם,

הוּא יְסוֹד הָאֹדֶם שֶׁבָּאָדָם, דָּם
בַּחוּרִים מְמֻשְׁמָעִים שֶׁהִצְפִּינוּ עַד בֵּירוּת,
בַּחוּרִים אֲחֵרִים, נִגָּפִים (גַּם הֵם
חָלְמוּ עַל עַצְמָם כְּעַל נוֹשְׂאֵי בְּשׂוֹרָה,
מְבִיאֵי פְּדוּת), זְקֵנִים מְבֹעָתִים, נָשִׁים
מְיַבְּבוֹת, יְלָדִים מִתְרוֹצְצִים
שֶׁלֹּא צִמְחוּ אַף שַׂעֲרַת עֶרְוָה אַחַת –
כָּל אֵלֶּה שְׁזוּרִים בַּשָּׁטִיחַ שֶׁלִּי
וְגוֹרָלָם הֶעָקֹם הוּא פֵּשֶׁר סִלְסוּלָיו,
הוֹ אֵירוֹפָּאִים.

וּבְנֵי שִׂיחִי, יַלְדֵי אֵירוֹפָּה, בְּנֵי הַמַּעֲרָב,
חֲפוּפֵי הָרֹאשׁ וְהַמַּצְפּוּן,
הַשְּׁבֵעִים וּבְהִירֵי הָעַיִן,
יִתְבּוֹנְנוּ בִּי בַּחֲשָׁד עָמוּם
כִּבְאֵיזֶה זָב וּמְצֹרָע,
מָעֲמָד לְקָרַנְטִינָה. אֵין לָהֶם מֶשֶׁג
עַל אָמָנוּת הַשְּׁטִיחִים שֶׁל הַמִּזְרָח.

22 באוגוסט, 1982

מתוך: **ואין תכלה לקרבות ולהרג – שירה פוליטית במלחמת לבנון**,
"קו אדום", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983

אהרן שבתאי

האני לא יראה את זהב העתיד

הָאֲנִי לֹא יִרְאֶה אֶת זְהַב הֶעָתִיד
אֶלָּא אִם יַחֲזֹר עַל עִקְּבוֹתָיו לָעֲלָטָה,
יִגְהַר עַל פִּגְרוֹ הַמֻּטָּל בַּעֲבָרוֹ כִּבְעַבְטִיט
וִינַתֵּק מֵעָלָיו אֶת עֲבוֹתוֹת הַחֲרָטָה.

לְשֵׁם כָּךְ יִלְבַּשׁ צוּרַת "הוּא" כְּסַרְבָּל,
וְנוֹשֵׂא אַרְגַּז כֵּלִים – כְּלֵי לֵב,
יַנְשִׁים אֶת הַיֶּלֶד הַמְּזוֹרֵר וְנִבְהַל
מִבָּבוּאָתוֹ בִּרְאִי מַבָּט שֶׁאֵינוֹ עוֹלֵב.

הוּא יֹאמַר לוֹ: "קוּם, מִי שֶׁהָיָה אֲנִי,
צֵא לְקַלְקֵל אֶת חַיֶּיךָ מִבְּלִי לְהִכָּלֵם,
הֱיֵה בּוּר וְיָהִיר, מְעַד וּשְׁגֵה

כִּי רַק בְּכַף יָדְךָ אֶמְצָא מְזוֹנִי,
רַק אִם אֶסְלַח לְךָ אֶהְיֶה שָׁלֵם.
הַבֵּט, אֲנִי שׁוֹבֵר אֶת הַשּׁוֹט, אֵינֶנִּי מַלְקֶה!"

מתוך: **הלב**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה,
הספריה החדשה לשירה, 1995

חזי לסקלי

שעת הכאב החדש

הַכְּאֵב נִמְצָא בְּתוֹכְךָ אֲבָל אַתָּה רוֹצֶה לִהְיוֹת
בְּתוֹכוֹ. לְשֵׁם כָּךְ עָלֶיךָ
לְהוֹצִיא אֶת הַכְּאֵב, לְהַנִּיחוֹ לְצִדְּךָ
וְאַחַר כָּךְ
לְהִכָּנֵס לְתוֹכוֹ כְּמוֹ שֶׁנִּכְנָסִים
לַחֶדֶר.
עַכְשָׁו, כָּל שֶׁנּוֹתַר לַעֲשׂוֹת
הוּא
לְהַדְלִיק אֶת הַמְּנוֹרָה
וּלְנַשֵּׁק לְאַחַד הַקִּירוֹת הַחֲדָשִׁים
שֶׁהוּא אֶחָד מִדַּפְּנוֹת הַכְּאֵב הֶחָדָשׁ.
לְנַשֵּׁק וּלְחַיֵּךְ,
לְדַבֵּר אֶל הַקִּיר בְּקוֹל מְדֻיָּק
וְלָקֹד קִדּוֹת קְטַנּוֹת שֶׁל נִימוּס בִּלְתִּי מִתְפַּשֵּׁר.

מתוך: **באר חלב באמצע עיר, כל השירים 1968-1992**, עם עובד, 2009

אהרן שבתאי

קיבוץ (פואמה)

ב. תרבותנו

תַּרְבּוּתֵנוּ אֲצוּרָה בְּכַמָּה
כְּלֵי עֲבוֹדָה וּמֶשְׁאֵיהֶם.
מְדֻבַּר עַל מַטְאֲטֵא קַשׁ,
מִפְסֶלֶת,
קֶלְשׁוֹן וְיָעֶה
נָתֶר מְאַכֵּל
לְקַרְנֵי עֲגָלִים,
צִנּוֹרִית גּוּמִי, שְׁפוֹפֶרֶת
זְכוּכִית וְכִפָּת הַמַּזְרִיעַ.

סוֹלְלָה חַשְׁמַלִּית
מֻנַּחַת בִּמְרִיצָה
מְכֻסָּה בְּשַׂק,
צְמוּדָה לְתַיִל בַּמִּרְעֶה.
תַּחְבּוּלַת שְׁעָרִים סוֹבְבִים
מַחֲסוֹמִים וְצִנּוֹרוֹת
לְהוֹלָכַת בָּקָר
שַׁרְבִיט
לִלְכֹּד עוֹפוֹת,
מַקְצֵצַת מַקּוֹרִים
וּמְרַסֵּס קַרְבּוֹנִילֵאוּם
לְחִסּוּן הַנַּגָּרוּת.

דֶּקֶר
תָּקוּעַ בִּקְצֵה
שׁוּרַת סֶלֶק
אוֹ חָרִיעַ
לְיַד הַדֶּרֶךְ הַחוֹתֶכֶת
חֶלְקוֹת תִּירָס,
קוֹרְדוֹנֵי עַגְבָנִיּוֹת,
עוֹבֶרֶת בְּחֹרְשַׁת זֵיתִים
לְשִׁטְחֵי סוֹרְגּוּם
וּבַקָּיָה, לְצִדָּהּ
מַכְבֵּשִׁים וְדִיסְקוּסִים,
מִזְרָעָה –
בְּפַח מִתַּחַת
לְכִסְאָהּ הַמְּחֹרָר,
כַּדֵּי מָרָק וְלִימוֹנָדָה
צַלְחוֹת אֲלוּמִינְיוּם
קֶפְסַת קֶצִיצוֹת.
מַתְחֵחַ
גַּן יָרָק,
קוֹמְבַּין תַּפּוּחֵי־אֲדָמָה,
פִּירָמִידַת אַרְגָּזִים
שַׁקִּים
וְטַנְאֵי גּוּמִי.

ז. חינוך

[...]

בַּמּוֹסָד הַחִנּוּכִי
כָּל כִּתָּה חַיָּה
בְּבַיִת מִשֶּׁלָּהּ

בְּבַיִת כָּזֶה יֵשׁ
שִׁשָּׁה חֲדָרִים בְּכָל חֶדֶר
אַרְבַּע מִטּוֹת
בָּאָרוֹן תָּא
וְאִצְטַבָּה לְכָל יֶלֶד

בִּקְצֵה הַמִּסְדְּרוֹן כִּתָּה
בַּקָּצֶה הַשֵּׁנִי מְרֻכָּזִים
הַשֵּׁרוּתִים

גַּם חֶדֶר קָטָן לְצָרְכֵי הַמִּטַּפֶּלֶת

מֵעַל לְכָל מַגֶּבֶת מֻדְבֶּקֶת מַדְבֵּקִיָּה

בְּמַרְתֵּף מְמֻקֶּמֶת הַקּוֹמוּנָה
(מַחְסַן הַבְּגָדִים)

יֵשׁ עוֹד קוֹמוּנָה לְאוֹפַנַּיִם

יֵשׁ צְרִיף לַאֲרִיגָה שֶׁל כִּסּוּיֵי מִטָּה

חֲדַר הָאֹכֶל הוּא צְרִיף
גָּדוֹל מְיֻבָּא גֶּרְמָנִי אוֹ שְׁוֵדִי

[...]

יְלָדִים מְאַחְזְקִים כְּלוּבִים וּבַעֲלֵי חַיִּים

נַעֲרָה, קֶלֶרָה, נֶעֱשְׂתָה
מָדָ"סִית

יֶלֶד מְמֻנֶּה עַל
מִכְוֶרֶת
וּמְתַפְעֵל בְּאֵר

הַחַצְרָן נָעֲזַר בְּמוֹרֶה נֶהָג

לְבוּשׁ מְעֹרָב בְּחִנּוּךְ –
הָאָרִיג עֶרְכִּי

עֲבוֹדָה גְּרוּעָה
גּוֹרֶמֶת לְרִיב

מְנֻסָּח הַמֻּשָּׂג עֶזְרָה

מִתּוֹךְ שְׁכֵנוּת
נִשְׁאָל
מַדּוּעַ נִקָּיוֹן

שׁוּלֵי הָרֶגֶשׁ
מֻקְדָּשִׁים לְפּוֹלִיטִיקָה

סִפְרִיָּה מְעוֹדֶדֶת דִּיּוּק

סִפְרִיָּה דּוֹחֶקֶת אֶל

מִשְׂחָק, גּוּף,

מְגָרֶה בְּסֵפֶר מַאֲמָץ –

קְרִיאָה מְלָאכָה

מְלָאכָה פּוֹצַעַת

נוֹצָר צִמָּאוֹן נוֹצֶרֶת עֲיֵפוּת
הַגּוּף מִתְיַפֶּה

עַל הַלּוּחַ מְצַיֵּר אֶשֶׁף

מוֹרֶה מַרְאֶה
כַּמָּה אֶמְצְעֵי מְנִיעָה

אַהֲבָה נִזּוֹנָה מִנְּתִינָה

מתוך: **קיבוץ** (**פואמה**), הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988

משה יצחקי

כך

אֵיךְ שֶׁאֲנִי הוֹלֵךְ בַּשָּׂדֶה
מוּל תָּבוֹר נִכְתָּבוֹת שׁוּרוֹת
זְרוּעוֹת דָּגָן מְדֻיָּקוֹת לְהַפְלִיא.
כְּדֵי לְדַיֵּק מִלִּים שֶׁלִּי בַּשּׁוּרוֹת,
אֲנִי רוֹצֶה לְמַלֵּא זַרְעִי מֵאַדְמַת
הַמָּקוֹם, לִפְרֹעַ מִלָּה
בְּחֶקֵי הַלָּשׁוֹן, לְעַנֵּג מַה שֶּׁזָּכוּר,
שֶׁתִּמְלָא נַפְשִׁי בֵּין רַגְלֵי הַתָּבוֹר
לְרַגְלַיִךְ בְּהֵד קָדוּם. כְּמוֹ שֶׁלְּאַדְמָתִי
הֵד דָּמוּם: כָּךְ.
לְהַפְשִׁיט עוֹלָם וּמְלֹאוֹ
מִקֶּלְפַּת הַמִּלִּים וְלָשִׁים
כְּטוֹטָפוֹת בֵּין עֵינַי, עַל זְרוֹעִי
כַּלָּנִית אֲדֻמָּה, לִזְכֹּר הַדָּבָר בְּעַצְמוֹ
כָּךְ: לְרַשְׁרֵשׁ בְּשָׂרְשֵׁי הַשָּׂדֶה וְלִהְיוֹת
כְּמִקְלַעַת פְּקָעִים, לְהָנֵץ פְּטוּרֵי צִיצִים
יְרֻקִּים כַּעֲצֵי דַּעַת הַמָּקוֹם הַזֶּה. וְלִדְחֹק
בָּאַהֲבָה שֶׁתְּכַלְכֵּל אֶת הַשּׁוּרָה
וּתְקַלְקֵל

מתוך: **נהרות נשאו קולם**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009

מירה מינצר יערי

במקום הזה

כֵּיצַד קָרָה שֶׁמֵּעוֹלָם לֹא עָלִיתִי בְּסֶלָם הַבַּרְזֶל
לִרְאוֹת לֹעַ בְּרֵכַת הַמַּיִם בֶּחָצֵר הַמְּרֻבַּעַת.
מַה הִיא עוֹצֶרֶת בָּהּ.
אַרְבָּעָה עַמּוּדֶיהָ – צִירִים שֶׁנֶּעֱטְפוּ מְטַפֵּס שְׁעוֹנִית עַל פְּרָחָיו הַכְּחֻלִּים,
וּגְבִיעִים וְצִנּוֹרוֹת עָצְרוּ צוּף מָתוֹק מַכְלִיל זוּטָא שֶׁל יָם לְפִקָּדוֹן.
וּבִשְׁלַבֵּי הַסֶּלָם – קָצֵהוּ לֹא נוֹדַע – נִרְעֲדוּ קוֹלוֹת,
וְהִלְכוּ מַעְגָּלִים בֵּין יָדַי כְּמוֹ שָׁבִים אֶל מְקוֹרָם וְאֵין שׁוֹמֵעַ.
כְּמוֹ עֵינַיִם. כְּמוֹ יַלְדֵי הַשָּׁב הַיּוֹם אֶל תּוֹךְ עֵינַי מִכָּל הַמְּקוֹמוֹת
וּמַיִם תַּחְתֵּיהֶם.

***

תָּמִיד יָבְשָׁה פִּסַּת הָאָרֶץ בֵּין אַרְבָּעָה עַמּוּדֵי הַבְּרֵכָה.
וְשִׁקְתוֹת בֶּטוֹן מַחְזִיקוֹת עָפָר וְאֶבֶן לְבָנָה שֶׁהֻסְעָה לְכָאן מִכָּל קְצוֹת הֶחָצֵר -
חֲפִירָה מְחֻשָּׁבָה לִשְׁעָרִים שֶׁנִּמְנְעוּ,
נִשְׁבּוּ רוּחוֹת בֵּין עַמּוּדֵי הַבְּרֵכָה.
וְיָרֵאתִי לִגְדֹּל וְלָמוּת בֵּין עַמּוּדֵי הַבְּרֵכָה.
וְאִמִּי הֶחֱזִיקָה בִּי בְּדוּמִיָּה גְּמוּרָה בֵּין עַמּוּדֵי הַבְּרֵכָה.
כְּמוֹ מֵת הָיָה מוּטָל קַשּׁוּב בֵּין עַמּוּדֵי הַבְּרֵכָה.
וְהַשְּׁעוֹנִית עוֹשָׂה לוֹ עֵינַיִם וְשִׁקּוּיֵי תַּפְּנוּק בֵּין עַמּוּדֵי הַבְּרֵכָה.
וְהַמִּזְרָח נִבְקָע בְּבַרְזֶל הַמִּצְלָה - לַח וּמְחֻסְפָּס - וְשֶׁטַח פָּנָיו מֵרִיחַ לִימוֹנִים.

***

לְיָמִים שָׁפַל הָרָקִיעַ אוֹ נִשְׁבַּר, וּבוֹר גָּדוֹל נִקְרַע מֵעָל כְּאַגַּן נְחֹשֶׁת, –
נִפְעַר לֹעוֹ תַּחְתָּיו, וּמַעֲטֵה גּוּפוֹ מַחֲזִיר נִיצוֹצוֹת לְאֵין סוֹף,
וְהַשְּׁעוֹנִית עָקְרָה וְנִתְלְתָה אוֹר מֵעַל אוֹר פַּרְגּוֹד פְּרָחִים כְּחֵלִים,
וְלֹא הִגִּיעוּ יָדֵי אֶת גְּבִיעֵי צוּף הַנִּשְׁבָּר בַּשַּׁעֲשׁוּעִים.

וְהִגְּבִיהוּ עַמּוּדֵי הַבְּרֵכָה בְּכָל יוֹם וּבְכָל שָׁעָה עַד שַׁעֲרֵי שָׁמַיִם –
לִהְיוֹת קוֹלְטִים חֶלְקַת אֶרֶץ שֶׁהִיא מְצוּקֵי אָרֶץ
וּצְפוּנוֹתֶיהָ וְחֶלְבָּהּ וְדָמָהּ. אֲנִי נוֹטֶרֶת דְּיוֹקְנָהּ,
וְהַבְּרֵכָה, וְהַשְּׁעוֹנִית, וְהַסֶּלָם, וְכָל מַה שֶּׁקָּרָה בַּמָּקוֹם הַזֶּה
– אַחַר שֶׁלֹּא הִגַּעְתִּי לַעֲלוֹת בּוֹ מֵעוֹלָם –
תְּפוּסִים בְּקוֹלַר זִכְרוֹנוֹתַי תְּחִלָּה בְּרַחֲמִים –

מתוך: **בשיר ושיראים**, הוצאת ספרית פועלים, 1978

טוביה ריבנר

עד הנה

שָׁמַיִם טוֹבְעִים בִּכְחוֹלָם.

רוּחַ נִבְלְעָה בָּאֲוִיר.

שֶׁמֶשׁ בְּלֹא מְצָרִים.

גִּבְעַת הַמּוֹרֶה.

הַדֶּרֶךְ.

הַבְּרוֹשִׁים
טִפּוֹת שְׁחֹרוֹת קָשׁוֹת.

אֵשׁ אוֹכְלָה אֵשׁ.

הַדֶּרֶךְ
אֶל מְקוֹם
אֵין זֵכֶר, אֵין מוֹרָא, חָכְמָה, אֵין שִׂבְחָה.

אוֹר מֵעַל אוֹר.

בַּז בְּלֹא נִיעַ.
צְלָב שֶׁל צֵל.

הָעֵמֶק מִתְרַחֵק, מִתְרַחֵב, מִתְרַחֵק.

עַד הֵנָּה.

מתוך: **עקבות ימים**, הוצאת קשב לשירה, 2005

אבות ישורון

עֲבוֹדַת הַזִּכְרוֹנוֹת

מִי יַעֲשֶׂה אֶת עֲבוֹדַת הַזִּכְרוֹנוֹת?
מִי יָאִיר מְצֻקָּה וּמְצֻגָּה,
מִי יַצִּיג הַלָּלֶל בַּלַּיְלָה,
מִי יָכוֹל?

מִי יָכוֹל לְהַפְסִיק כָּאֵב?
בִּכְלָל,
מִי יָכוֹל
לַעֲזוֹב?

הַחַיִּים יִשְׁכְּחֵם. הַמֵּתִים יִזְכְּרֵם.
אֲבָל הַזִּכְרוֹנוֹת צָרִיךְ מִישֶׁהוּ
שֶׁיִּשָּׂא אוֹתָם כְּקוֹל הָמוֹנָה
הַקּוֹנְכִּיָּה. שָׁם אֵין שֶׁקֶט.
שָׁם רַק שְׁמוֹעַ.

יָאִיר לָכֶם פָּנִים.
יָשִׂים לָכֶם שָׁכְחָה.
יִשַּׂפְתֵּן לָכֶם שְׂפָתַי.
יִשַּׂלְוֶן לָכֶם עֲמָקָה.
יִתַּשְׁלֵךְ לָכֶם שְׁנוֹת אוֹר
לַעֲנוֹק אֵלַי.

יב חשון – ו כסלו תשמ״ט, 23 אוקטובר – 15 נובמבר 1988

מתוך: **אֵדֹן מְנֻחָה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תש״ן, 1990

אבות ישורון

לֹא הַמֵּתִים

לֹא הַמֵּתִים
יְהַלְלֶ֫ גֹּ֥ט
יֹ֭ם וָאֶשָּׁפֵ֣ט
וְלַיְלָ֑ה יָהּ.

יַסֵּ֥ר יִסְּ֝
רַנִּ֗י יָהּ
וְלַמָּ
וֶ֥ת לֹא נְתָנָֽנִי.

ח׳ בכסלו תשנ״ב, 15 נובמבר, 1991

מתוך: אבות ישורון, **מלבדאתה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 2009

משה יצחקי

סימנים

א.

וְהִלַּלְתִּי אֲנִי אֶת הַמֵּתִים
וְשׁוֹרַרְתִּי לָהֶם בְּדַרְכָּם,
וְהִנַּחְתִּי כָּרִיּוֹת מִלִּים
עַל עָפָר וְאֶבֶן לְרֹאשָׁם
וְלֹא יָדַעְתִּי מִי הַמְּנַחֵם וּמִי מְנֻחָם

ב.

אֲנִי שָׁר לְאָבִי וְאִמִּי
דְּבָרִים שֶׁל שָׁלוֹם
דְּבָרִים שֶׁל אֱמֶת
וַאֲנִי לֹא יוֹדֵעַ מִי הַחַי בֵּינֵינוּ מִי הַמֵּת

ג.

וְהֵם הִשְׁאִירוּ בִּי סִימָנִים:
רֹאשׁ, עוֹר, דָּם. כָּךְ נִצְרַבְתִּי,
ר.ע.ד. שֶׁאֶזְכֹּר בְּכָל מְאֹדִי בְּשָׂכְבִי וּבְקוּמִי.
וְהִשְׁאִירוּ בִּי סִימָנִים מִכַּף
רֶגֶל עַד מֹחַ, וְיֵשׁ סִימָנִים
צְרוּבִים, וְיֵשׁ סִימָנִים כְּמוֹ כְּתָב
עַל חוֹל, וְיֵשׁ כָּאֵלֶּה שֶׁאֲנִי רוֹצֶה לִמְחֹק וְלֹא יָכוֹל

מתוך: **נהרות נשאו קולם**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009

משה יצחקי

יעקב מגלה את פניו

בעקבות ציור "יעקב והמלאך" של עידית לבבי גבאי

וַיִּוָּתֵר יַעֲקֹב לְבַדּוֹ וַיֵּאָבֵק אִישׁ עִמּוֹ עַד עֲלוֹת הַשָּׁחַר
[בראשית פרק לב, כד]

א.
לִפְנֵי שֶׁחָצָה אֶת גְּבוּלוֹ, גִּלָּה יַעֲקֹב אֶת פָּנָיו,
מֵחוֹרֵי עֵינָיו הֵגִיחַ מַלְאָךְ
אִישׁ עִם כֶּתֶם לֵדָה, פְּלוּמָה
אַדְמוֹנִית בִּכְנַף יְמִינוֹ,
בָּא עַד גְּבוּלוֹ. הַלַּיְלָה

ב.
לִפְנֵי שֶׁחָצָה בְּעַצְמוֹ אֶת הַלַּיְלָ
רָאָה יַעֲקֹב אֵיךְ הַ׳ חֹשֶׁךְ פּוֹעֵר
בּוֹ חוֹר שָׁחוֹר. מִתּוֹכוֹ
יָצְאוּ שֵׁדִים מְרַקְּדִים בִּלְבוּשׁ
אָבִיו וְאִמּוֹ, אָחִיו, חוֹתְנוֹ,
נְשׁוֹתָיו, בְּגִידוֹתָיו, לֵדָתוֹ
יַלְדוּתוֹ.

ג.

וְכָךְ
נוֹתָר יַעֲקֹב לְבַדּוֹ. וּמַלְאָךְ
אִישׁ נִצַּב בְּדַרְכּוֹ. יַעֲקֹב
שָׁלַח זְרוֹעוֹתָיו לְהַכְנִיעַ פְּחָדָיו,
לְגָרֵשׁ אֶת הַשֵּׁד. הַמַּלְאָךְ
אִישׁ

ד.

מִגְּבוּלוֹ שֶׁל הַחֹשֶׁךְ
נִשְׁלְחָה יָד לְאֶבְרוֹ. הַמַּלְאָךְ
כַּף רֶגֶל תָּקַע בִּירֵכוֹ. יַעֲקֹב
עוֹד נִסָּה לְהוֹרִיד בֵּילֵל
מַסֵּכָה מִפָּנָיו. הַמַּלְאָךְ
בְּבַרְזֶל מְלֻבָּן צָרַב
שֶׁמֶשׁ כְּחֻלָּה בִּירֵכוֹ,
הִשְׁבִּיעוֹ לָבָן עַל שָׁחוֹר,
לֵיל קִדּוּשׁוֹ הֶחְתַּם
בִּתְעוּדַת זֶהוּתוֹ: יִשְׂרָאֵל.

וְכָךְ בִּצְלִיעָה חָצָה בִּגְבוּלוֹ שֶׁל הָאוֹר

ה.

עַל גְּבוּל הָאוֹר
הוֹלֵךְ בַּשָּׂדוֹת
בֵּין יְלֵל צוֹפָרִים
לִנְפִילַת הַטִּילִים,
כַּף יַד תַּקִּיפָה כְּבַרְזֶל
אֲחוּזָה בִּירֵכִי, מַזְכִּירָה
שִׁמְךָ הַשֵּׁנִי: יִשְׂרָאֵל,
אֲנִי חוֹזֵר בִּצְלִיעָה אֶל בֵּיתִי
נוֹפֵל שֶׁבַע, קָם וְאוֹמֵר
אֵין מַלְאָכִים כָּאן יוֹתֵר

יולי-אוגוסט 2006

מאיר לבבי

הַחֲבֵרָה

כִּי אָדָם לְעָמָל יוּלַד וּבְנֵי רֶשֶׁף יַגְבִּיהוּ עוּף

[איוב ה ז]

לֹא הִמְתִּיק לָךְ שַׁדַּי יָדַעְתִּי.
בְּתַעֲנוּגוֹת בְּנֵי אָדָם לֹא הֻטְבַּלְתִּ.
צְרוֹר הֶעָמָל עַל שִׁכְמֵךְ נָטַלְתִּ,
לְכָבְדוֹ, לְגָדְלוֹ לֹא הֻרְגַּלְתִּ.

בַּחֲמֹר בָּךְ דָּמֵךְ, דַּם אָבוֹת וְצָעִיר,
וְנוֹף=מוֹלֶדֶת לָךְ נִגְלָה וְהִבְהִיק,
סָעֲרוּ רוּחוֹת, בְּנֵי שְׁטָנִים הִשְׁתּוֹלָלוּ,
עֲלֵי־קֶצֶף מִשְׁבָּרִים נַעְתִּ וְהַרְחִיק.

בְּהִשָּׁמַע קוֹל־הַלְּמוּת עֲלֵי גַּלִּים בַּמּוֹלֶדֶת,
עֲלֵי־אַבְנֵי־קֹדֶשׁ, אֲבָנִים מְלֻבָּנוֹת,
פַּטִּישֵׁךְ עִם מְחַצְּצִים אֲחוּז שְׁתֵּי יָדַיִךְ
הִשְׁמִיעַ קוֹלוֹ: הִבָּנוֹת! הִבָּנוֹת!

בִּקְרֹא לָךְ מִטְבָּח, בְּהַגִּיעַ תּוֹרֵךְ,
יָדַעְתִּ מֶה עָלַיִךְ וַתְּבַשְּׁלִי הַמָּרָק;
וּבְעַלְעֵי הַנָּזִיד, בְּאָכְלִי הַיָּרָק,
בָּא בַעֲצָמַי הַלֶּחֶם... וְלֹא רַק...

בְּעָרְכֵךְ חֲצוֹת, בְּחָלְבֵךְ הַפָּרוֹת,
קוֹל־זְלוּף בּוֹקֵעַ הָאַפְּלוּלִית, הַדְּמָמָה,
הַיֵּדַע הַלָּז בְּלָגְמוֹ נוֹזֵל וְלָבָן,
מַשְׁקֶה פְּלָאִים הוּא שׁוֹתֶה: חָלָב וּנְשָׁמָה?!..

בְּקוּם צָר הַשְׁמִיד וּלְנֶפֶשׁ זָמֹם,
בֵּין שׁוֹמֵר וּמַגֵּן עֶמְדָתֵךְ כָּבַשְׁתִּ;
וָאֵדַע נֶאֱמָנָה: חָזַק הַמִּבְצָר:
הָאֶצַלְנוּ מֵרוּחֵךְ מֵעוֹז לָבַשְׁתִּ.

בִּרֹן בָּךְ דָּמֵךְ, בִּבְשׂל הַפְּרִי,
יָלַדְתִּ בָּנַיִךְ כְּלֶדֶת הַגּוֹאֵל:
וַתֹּאמַרְנָה עַצְמוֹתַיִךְ אָמֹר וְרַנֵּן:
"אִשָּׁה אֲנִי!.. וְאֵם בְּיִשְׂרָאֵל!"

וּבְבוֹא שָׁעָה, שְׁעַת אִי רָצוֹן,
כְּשֶׁחָלַל הַלֵּב, רֵיק וְאֵין כֹּל, –
לַמִּפְלָט־לַמִּקְלָט אַתְּ חָשָׁה מַהֵר:
"בָּרוּךְ אַתָּה, הֶעָמֵל! בָּרוּךְ.., הָעֹל!"

[...]
יָקַרְתִּ לִי, חֲבֵרָה, שִׁבְעִים וְשִׁבְעָה!
מַה.. פָּנִים עָדְנוּ, מַה.. יָד עֲנֻגָּה!?
כְּשָׁדֶה נֶעֱבָד, חָרוּשׁ וְזָרוּעַ
יַהֲרוּ פָּנַיִךְ, יָצִיצוּ קֶמֶט־עֲרוּגָה.

וּמָה אַגִּיד לָךְ, מָה אֲסַפֵּר יְקָרָה:
מִבָּנַיִךְ יָקוּם מְשׂוֹרֵר יָשִׁיר הֲגִיגֵךְ;
רֶנֶן עַז יַשְׁמִיעַ, רֶנֶן הָאִשָּׁה וְהָאֵם!
וּמָלְאוּ פָּנַיִךְ נְהָרָה, וּמָצָאתָ תִּקּוּנֵךְ.

מרחביה, 15 בפברואר 1937

מתוך: ארכיון משפחת לבבי

אבות ישורון

כָּל הַנְּהָרוֹת

כָּל הַנְּהָרוֹת
הוֹלְכִים אֶל
הַיָּם וְהַיָּם
אֵינוֹ מָלֵא

כִּי כָּל
הַנְּהָרוֹת חוֹזְרִים
אֶל הַנְּהָרוֹת.
תַּאֲמִינֶ לִי.

זֶה סוֹד
גֵּאֶת וְשֵׁפֶל.
זֶה סוֹד
תּוֹרַת הַגַּעְגֻּעִים.

י תשרי תשן, 9 אוקטובר 1989

מתוך: **אֶדֶן מְנֻחָה**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תש״ן, 1990

עידית לבבי גבאי

נולדה ב־1953 בקיבוץ מרחביה;
מתגוררת ועובדת בקריית טבעון.

1975-1973 – לימודי הוראת חינוך גופני במכון וינגייט
1980-1976 – לימודי אמנות והוראה בסמינר אורנים, קריית טבעון
2011-1980 – הוראה בבית הספר העמק המערבי, קיבוץ יפעת
2011-1986 – מורה ומרצה במכון לאמנות, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך
1990-1987 – ראש מסלול האמנות במכון לאמנות, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך
2005-2000 – ראש לימודי היצירה במכון לאמנות, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך
2011-2000 – עורכת עמיתה של כתב העת לספרות ואמנות **קו נטוי**, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך
2010-2001 – מנהלת הגלריה לאמנות ישראלית, אורנים (אוצר: דוד וקשטיין)

תערוכות יחיד

1980 – "ציורים", גלריה סוף השדרה, תל אביב
1981 – "עבודות חדשות", הגלריה בקיבוץ כברי (אוצרת: עפרה רעיף)
1982 – "ציורים", גלריה אחד העם 90, תל אביב
1983 – "צימאון", מוזיאון חיפה לאמנות (אוצר: סורין הלר)
1984 – "ציורים", הגלריה בקיבוץ לוחמי הגטאות (אוצר: אבי הורוביץ)
1986 – "שתי דמעות", גלריה מימד, תל אביב (אוצר: טוביה אברהם)
1991 – "תנור בחורף – מאוורר בקיץ", הגלריה לאמנות במרכז ההנצחה בקרית טבעון (אוצרת: אסתי רשף)
1994 – "הגב של אהובי", גלריה טובה אוסמן, תל אביב
– "הגב של אהובי", הגלריה בקיבוץ לוחמי הגטאות (אוצרת: נעה מלמד)
– "2 סדרות", הגלריה בקיבוץ ראש הנקרה (אוצרת: רבקה סיני)
1995 – "עיניים של חלוצה", הקיבוץ – גלריה לאמנות ישראלית, תל אביב (אוצרת: טלי תמיר)
1997 – "...ענני במרחביה", בית שטורמן, עין חרוד [קטלוג]
1998 – "ללא שיעור", גלריה לאמנות ישראלית, אורנים (אוצרים: דוד וקשטיין וסטודנטים) [קטלוג]
1999 – "העגלה הגדולה", גלריה שרה לוי, תל אביב (אוצרת: אסתי רשף)
2000 – "עבודות חדשות", הגלריה בקיבוץ כברי (אוצרת: דרורה דקל) [קטלוג]
2004 – "דרך העבודות", גלריה גורן, מכללת עמק יזרעאל (אוצרים: יהודה יציב וסטודנטים)
2011 – "שעת ההתבהרות", משכן לאמנות, עין חרוד (אוצר: יניב שפירא)

מבחר תערוכות קבוצתיות

1981 – "אמנים צעירים", גלריה שנער, תל אביב
– "אמנים צעירים", הקיבוץ – גלריה לאמנות ישראלית, תל אביב
1982 – "הביינאלה ה־12 לאמנים צעירים", פריז (אוצר: מרדכי עומר) [קטלוג]
1985 – "קו ראשון", משכן לאמנות, עין חרוד (אוצרת: גליה בר אור) [קטלוג]
1987 – "ציור־ציטטה־ציור", מוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית (אוצר: סורין הלר) [קטלוג]
1991 – "סוד הצמצום הצבעוני", אמנות לעם (אוצרות: דליה לוין, עדה נעמני) [קטלוג]
1995 – "לנוכח האחר – בעקבות רצח רבין", אילניה
– "אמן בוחר אמן", מוזיאון חיפה לאמנות (אוצרת: מרים טוביה בונה)
1997 – "לזכרו של אבי הורוביץ", הגלריה בקיבוץ לוחמי הגטאות

1998 – "איקונות פרטיות", פירמידה – גלריה לאמנות עכשווית, חיפה (אוצרת: ענת גטניו) [קטלוג]
– "שבת בקיבוץ", בית אורי ורמי נחושתן, אשדות יעקב (אוצרת: טלי תמיר) [קטלוג]
2004 – "שנות ה־80 באמנות הישראלית", גלריה לאמנות ישראלית, אורנים (אוצר: דוד וקשטיין) [סרט קצר]
2005 – "לינה משותפת, קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית", ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות (אוצרת: טלי תמיר) [קטלוג]
2007 – "מורים", גלריה עירוני רמלה וגלריה אופקים חדשים – רשת תחנות לאמנות עכשווית [סרט קצר]
2008 – "כתם שמש על הקיר: עידית לבבי גבאי / יהושע גרוסברד", הגלריה בקיבוץ לוחמי הגטאות (אוצרת: נעה מלמד) [קטלוג]
– "תחריט – פרויקט חורף 2008", הגלריה לאמנות במרכז ההנצחה בקרית טבעון (אוצרת: טלי כהן גרבוז)
– "עידית לבבי גבאי / יהושע גרוסברד: מפגש", הקיבוץ – גלריה לאמנות ישראלית, תל אביב (אוצרים: נעה מלמד, יניב שפירא)
2009 – "זמן קיבוץ: חדר האוכל כמשל", חדר האוכל, קיבוץ יפעת (אוצרת: מיכל שכנאי יעקבי)
– "משהו בתוך הלבן", הגלריה לאמנות בנצרת (אוצר: פריד אבו שקרה) [קטלוג]
– "מחנה ציור 2009", גלריה עירוני רמלה וגלריה אופקים חדשים – רשת תחנות לאמנות עכשווית (אוצרים: אבישי אייל, חן שיש, דוד וקשטיין) [סרט]
2010 – "מוזות בעמק", המוזיאון לראשית ההתיישבות בעמק, קיבוץ יפעת (אוצרת: מיכל שכנאי יעקבי)
– "חיפה, ישראל – פלובדיב, בולגריה, 2010", בית פיגמליון, בניין "טלוויזיה אירופה", פלובדיב, בולגריה (אוצרת: שירלי משולם)

אוצרות

1997 – יונית קדוש, "נדבך", בית האמנים ירושלים
2004-2000 – תערוכות בוגרי המכון לאמנות, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך
2001 – "שיך אברייק – מבט באמנות על מיתוס אלכסנדר זייד והתקופה", הגלריה לאמנות במרכז ההנצחה בקריית טבעון (עם אסתי רשף, אוצרת הגלריה)

פרויקטים אחרים

2005-2003 – מנהלת הפקה של סדרת הסרטים "שנות השמונים באמנות הישראלית", הגלריה לאמנות ישראלית, אורנים (אוצר ועורך הסדרה: דוד וקשטיין)
2005 – השתתפות בסרט הדוקומנטרי **בית הילדים** (תסריט ובימוי: תמי פיינגולד), בעקבות התערוכה "לינה משותפת, קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית"

פרסים

2010 – פרס עידוד היצירה מטעם מינהל התרבות, המחלקה לאמנות פלסטית, משרד התרבות והספורט

2009 – "Kibbutz Time: The Dining Room as an Allegory," The Dining Hall, Kibbutz Yifat, Israel (curator: Michal Shachnai Jacoby)
– "Something Inside the White," The Art Gallery, Nazareth, Israel (curator: Farid Abu Shakra; cat.)
– "Painting Camp 2009," Contemporary Art Stations—Ironi Ramla Gallery and New Horizons Gallery, Ofakim (curators: Avishay Ayal, Khen Shish, David Wakstein; film)
2010 – "Muses in the Valley," The Museum of Pioneer Settlement, Educational Center for Settlement in the Jezreel Valley, Kibbutz Yifat, Israel (curator: Michal Shachnai Jacoby)
– "Haifa, Israel – Plovdiv, Bulgaria, 2010: Israeli Artists in the Pygmalion House," Televizia Europa Building Gallery, Plovdiv, Bulgaria (curator: Shirley Meshulam)

Curatorial Work

1997 – "Yonit Kadosh: Stratum," The Jerusalem Artists' House
2000-2004 – Graduates' Exhibition, The Art Institute, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon, Israel
2001 – "Sheik Abrek: An Artistic View of the Myth of Alexander Zaid and the Period," The Art Gallery, Memorial Center, Kiryat Tivon, Israel (co-curator: Esther Reshef)

Miscellaneous Projects

2003-2005 – Production manager, *The 1980s in Israeli Art: A Series of Filmed Interviews with 43 Israeli Artists Talking about their Work*, Oranim Academic College, Kiryat Tivon, Israel (curator and editor of the series: David Wakstein)
2005 – Participated in the documentary *The Children's House* (script and director: Tami Feingold) following the exhibition "Togetherness"

Awards

2010 – Creativity Encouragement Award, Israel Ministry of Culture and Sport

2004 – "The Way of the Works," Goren Art Gallery, The Max Stern Academic College of Emek Yezreel, Israel (curator: Yehuda Yatziv and students)

2011 – "Hour of Elucidation," Museum of Art, Ein Harod (curator: Yaniv Shapira)

Selected Group Exhibitions

1981 – "Young Artists," Shenar Gallery, Tel Aviv

– "Young Artists," The Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv

1982 – "The 12th Young Artists Biennial," Paris (curator: Mordechai Omer; cat.)

1985 – "Frontline," Museum of Art, Ein Harod, Israel (curator: Galia Bar Or; cat.)

1987 – "Painting—Quotation—Painting," The Museum of Israeli Art, Ramat Gan, Israel (curator: Sorin Heller; cat.)

1991 – "The Secret of the Minimalistic Palette," traveling exhibition, Omanut La'am (curators: Dalia Levin, Ada Naamani; cat.)

1994 – "A Form of Speech," Art Focus, The Art Gallery, Memorial Center, Kiryat Tivon, Israel (cat.)

1995 – "In View of the Other: In the Wake of Rabin's Assassination," Ilaniya, Israel

– "Artist Selects Artist," Haifa Museum of Art (curator: Miriam Tovia Boneh)

1997 – "In Memory of Avi Hurvitz," The Art Gallery, Kibbutz Lohamei Hagetaot, Israel

1998 – "Private Icons," Pyramida Center for Contemporary Art, Haifa (curator: Anat Gatenio; cat.)

– "Shabbat in the Kibbutz," Uri and Rami Nehushtan Museum, Kibbutz Ashdot Yaacov Meuchad, Israel (curator: Tali Tamir; cat.)

2004 – "The 1980s in Israeli Art," the Gallery of Israeli Art, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon, Israel (curator: David Wakstein; short film)

2005 – "Togetherness: The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness," Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art (curator: Tali Tamir; cat.)

2007 – "Teachers," Contemporary Art Stations—Ironi Ramla Gallery and New Horizons Gallery, Ofakim, Israel (short film)

2008 – "Sunspot on the Wall: Idit Levavi Gabbai / Yehoshua Grossbard," The Art Gallery, Kibbutz Lohamei Hagetaot, Israel (curator: Noa Melamed; cat.)

– "Etching: Winter 2008 Project," The Art Gallery, Memorial Center, Kiryat Tivon, Israel (curator: Tali Cohen Garbuz)

– "Encounter: Idit Levavi Gabbai / Yehoshua Grossbard," The Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv (curators: Noa Melamed, Yaniv Shapira)

Idit Levavi Gabbai

Born in Kibbutz Merhavia, 1953
Lives and works in Kiryat Tivon, Israel

1973-1975 – Studied physical education, Wingate Institute, Netanya, Israel
1976-1980 – B.Ed. in art, Oranim Teachers Seminary, Kiryat Tivon, Israel
Since 1980 – Teaches art, Haemek Hama'aravi High School, Kibbutz Yifat, Israel
Since 1986 – Teaches art at the Art Institute, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon, Israel
1987-1990, 2000-2005 – Head of the Art Studies program, the Art Institute, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon, Israel
2001-2010 – Director of the Gallery of Israeli Art, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon, Israel (curator: David Wakstein)
Since 2000 – Co-editor of *Kav Natui—A Review of Literature and Art*, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon, Israel

One-Person Exhibitions

1980 – "Paintings," Sof Hasdera Gallery, Tel Aviv
1981 – "New Works," The Art Gallery, Kibbutz Cabri, Israel (curator: Ofra Raif)
1982 – "Paintings," Ahad Ha'am 90 Gallery, Tel Aviv
1983 – "Thirst," Haifa Museum of Art (curator: Sorin Heller)
1984 – "Paintings," The Art Gallery, Kibbutz Lohamei Hagetaot, Israel (curator: Avi Hurvitz)
1986 – "Two Tears," Meimad Gallery, Tel Aviv (curator: Tuvia Avraham)
1991 – "A Heater for Winter, a Fan for Summer," The Art Gallery, Memorial Center, Kiryat Tivon, Israel (curator: Esther Reshef)
1994 – "My Lover's Back," Tova Osman Art Gallery, Tel Aviv
– "My Lover's Back," The Art Gallery, Kibbutz Lohamei Hagetaot, Israel (curator: Noa Melamed)
– "Two Series," The Art Gallery, Kibbutz Rosh Hanikra, Israel (curator: Rivka Sinai)
1995 – "A Pioneer Woman's Eyes," The Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv (curator: Tali Tamir)
1997 – "Anani Bamerhav Ya," Beit Shturman Museum, Kibbutz Ein Harod, Israel (cat.)
1998 – "Over the Lesson," the Gallery of Israeli Art, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon, Israel (curators: David Wakstein and students; cat.)
1999 – "Ursa Major," Sara Levi Gallery, Tel Aviv (curator: Esther Reshef)
2000 – "New Works," The Art Gallery, Kibbutz Cabri, Israel (curator: Drora Dekel; cat.)

provided by the objects in the sculptural installations. In painting, the way in and out does not go through the "Inside-Out Room." It is all or nothing which is laid on the painterly surface. The compositions indeed generally preserve a hierarchy of order and symmetry, but the repetition of images always occurs through difference, refining the work and expanding the inner space. The yearning for painting is no longer a mere yearning to dub the voice, it is yearning per se. At this point, when a person is self-conscious, aware of her needs and legitimizes them, without external approval, without the "pioneer woman's eyes" supervising Idit, she is no longer torn between poles, but rather moves in the space between them.

"I left the kibbutz, but it never left me," Idit repeated time and again in our conversations. Does she carry it as an inner space to which to yearn, or, perhaps, as an overload, an unbearably heavy baggage? The intimacy in life and in painting is no longer an escape from reality, seclusion, withdrawal or anti-social egotism, as it was interpreted in collective education. It is a leaning back, knowing that one is protected. This bodily gesture is difficult to perform before the excess burden is unloaded.

as emptying and projection outward, in recent years Levavi Gabbai's work contains fulfillment, condensation, impregnation, hence—a creation of the intimate dimension in art.

Levavi Gabbai's sculptural installations—as those featured in the group exhibition "Kibbutz Time: The Dining Room as an Allegory" (Kibbutz Yifat, 2009, curator: Michal Shachnai Jacoby), and especially the installation *Inside-Out Room* presented in the exhibition "Togetherness"—touch upon the actualization of the experience of childhood in the kibbutz as an internal image. In these installations, the concrete objects undergo transformation, drawing away from the linear temporal axis (as belonging to the past) to become images in the space of art. They encounter our senses—here and now.

Inside-Out Room is a metaphor for bare existence which does not lack an inner focal point. A dark space is concealed and folded in a focus of great, all-encompassing light. Outside are the materials of reality; inside—the ciphered secrets rendered present through the materials of reality. The utilitarian language is predominantly used outside, but the individual hangers in the upper, nonfunctional row already indicate a deviation from it. Inside—the sky blue generates a watery, celestial, dreamy space. We are allowed to enter the intimate space, the realms of consciousness. And then, as expected, nothing speaks the language of origin, but rather an intimate inner dialogue. The transformation of interior into exterior, however, has become a string of meaning with images suspended therefrom. It is a beautified nightmare which calls for voyeurism, yet kicks the voyeur. The same dance of attracting and distancing also occurs in the materials and their quality: a pleasant material versus a prickly one, blinding versus impervious, clean versus dirty, presence versus absence.

In her paintings the artist must depict the figurative dimension

enabling her to refine the dance of drawing and distancing, revealing and concealing.

Introversion and Art

The contact with color while conceiving the artist's personal palette is highly intimate. Color no longer functions as an external icon stemming from reality materials; it becomes an internal image. Initially, in the early 1980s, the green paintings were an abstract sign of landscape, agricultural machinery, animals-machines, victims. They were replaced, in the 1990s, by the blues of the towels, the work clothes, the checked notebook, the notebook covers, pencils, and buttons.

In the early 2000s color began to emerge as an intrinsic image of the blinding, flattening, and erasing light. Industrial Superlac vanilla-yellow 24—the color of the children's house, flesh tone, sky blue, the mustard hue of bales of straw. The inner picture of the Merhavia yard has been constituted, each time anew, within the gradually restored lyrical space. The images have begun to be sorted by themselves, not as the bearers of the official biography of a graduate of the generic, kibbutz children's house, but as her own, private, childhood home, existing anew in the present, in every encounter between painterly surface, color, and line. Hanger, sun, towel, shelf—these no longer result from a fixed external reality, nor do they fulfill a fixed role. At times, the towel is deconstructed into ropes, the checks into floor tiles, the hanger into a face, the bales of straw into bouquets, the corn into seeds, the seeds into buttons, and the dotted line into a scar and a signature. There is no longer defiance and no dubbing of the muted voices of others. There is a gradually filling painterly world. If in the 1990s there was mainly accusation or outlet which functioned

by Dana Amir in her book *On Lyricism of the Soul* (2008), following Winnicott and Wilfred R. Bion, are inseparably intertwined; they are crucial to human creativity and the most vital existential capacities: the ability to know, to mourn, to love. These are the very things which Levavi Gabbai has sought, marked and kneaded in her work for more then fifteen years. Amir holds that the lyrical dimension enables a person to live his experience in the world not only as forward motion, but also as inward motion. The temporal existential axis is supplemented by the axis of meaning, which furnishes the soul with the personal experience of "being an individual person beyond the individual details."[14] This is not about storage, but a "rescue." Lyricism generates the string of meaning.

14 Dana Amir, *On Lyricism of the Soul* (Jerusalem: Magnes Press, The Hebrew University and the University of Haifa, 2008), p. 35 [Hebrew].

From the late 1990s Levavi Gabbai has been taking this twofold movement, forward and inward. At times, she precedes the "advance" before the depth is created to contain it. In such instances the sense of organized planes of a theatrical stage, layer upon layer, is heightened. The images are then lain as in a heap, and it is hard to extract the individual as a whole from mere details. In other works, however, the inner dialogue takes shape in the studio space; in the works on the walls, on the floor, in the sketchbooks. The studio transforms into a receptacle where the different contents, those which flooded her in the 1990s, are held, those which previously, as noted by Shmuel Golan, had to be "uprooted," and now art enables to keep and process them. It is the studio that makes for the continuous element; it is the studio that has physically and metaphorically accumulated Levavi Gabbai's private, artistic, and intimate history. The studio is a type of territorialization of the psychic sphere. It is both internal and external to her, but equally intimate. It furnishes the artist with confidence in a process which contains no great purpose other than itself. In the studio the inner dialogue with art begins to take shape,

herself in order to extract her own words and touch upon them, since only thereafter will her own images emerge.

Through the collapse into the "heart of refuse," at a critical temporal intersection—in-between mourning over the father who passed away, on the one hand, and the birth of her first daughter and the encounter with the experience of motherhood and an unfamiliar intimacy, on the other—a marking of a body (still the great, collective body) began to emerge. It began hesitatingly through the towel, through the word: eye, mouth. Marking and blocking through the external, affirming gaze, Sonya's gaze. The intimate speech in the first person singular waited, somewhere, to be born. It lingered, taking detours, searching in archives and caring for the forgotten artistic estate of her grandfather, Meir Levavi, the pioneer-painter, one of the founders of Merhavia.

The separate "self-I" must be constructed in measured steps, drawing near and away, in order for the inner image of the present-absent to be born. The "kibbutz discourse" of Levavi Gabbai's generation, which developed in the 1970s and 1980s, was largely conducted in public, masculine language, albeit critical of the kibbutz losing its values.[12] Levavi Gabbai, in contrast, sought an intimate-emotional actualization of that discourse, namely—its transformation into a subject which simultaneously contains past and present. In particular, she strove to give voice in the discourse to the women in the kibbutz—to the mute women, on the one hand, and to those speaking voicelessly, on the other.[13]

The intimate dimension may thus allow for the integrative and interactive existence of the two elements found in the intimate experience: the constantly changing, evolving and developing element of the soul, alongside the experience of the world as continuous, constant, and expected. These two elements, as asserted

12 This refers to the group "Hameshutaf Kibbutz" active between 1978 and 1990. Its members were kibbutz-based artists, mostly from Hashomer Hatza'ir kibbutzim, whose activity was characterized by conceptual, critical, and activist work modes. An exhibition focused on this group was held at the Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv, in 2009 (curator: Yaniv Shapira).

13 Sylvie Fogiel-Bijaoui (ed.), *Old Dreams, New Horizons: Kibbutz Women Revisited* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad and Yad Tabenkin, 2009) [Hebrew].

exercise it after having had to do without it both in life (in the kibbutz) and during the period of artistic training (in the 1970s and 1980s, when abstract and conceptual art reigned supreme in the art schools in Israel). Intimacy requires room in one's soul. Room must be made for it. The functional language, as manifested in everyday life and in the use of conceptual artistic strategies, could furnish the artist with tools to enable her survival. But in order for intimacy to be realized and not remain a mere accusation or confession, one must stick to dialogue and foster one's interlocutor and the situation that will enable us to "be present before ourselves during the experience of exposure."[10]

To what *other* does one turn, when in one's early childhood experience there were multiple "others," none of whom was a significant other, because all were "abstract parents"? How does one practice intimate interpersonal subjectivity in front of the canvas? The experience of intimate contact comes through the word, the text, and the ritual, which were the symbolical ground on which Levavi Gabbai was raised. Images of intimacy drawn out of written words. Avoth Yeshurun's unraveled poetry and the identification with a borrowed biography made her realize that introversion is required—even if the interior is still too narrow to contain, and even if it involves an inner image of something still nonexistent as an artistic setting. Childhood in the kibbutz as an absent-yet-present experience becomes an exile in Levavi Gabbai's work. The inner exile, the inner childhood home, is a realm of yearning, and as such—it sets the work in motion each time anew. The exile can be a potential space, to paraphrase D.W. Winnicott's perception of the necessary conditions for mental and emotional development of the self.[11] Unlike Winnicott's model, which contains an absent-present mother, however, in the case of Levavi Gabbai, the kibbutz, and especially the group, are the absent-present "womb"; she must sustain this absence-presence within

10 Smadar Gonen, "Intimacy as Dialogue," 2008, http://www.e-mago.co.il/Editor/hagut-2310.htm, retrieved on August 2009 [Hebrew].

11 According to Winnicott, the potential space is a transitional space, the space occupied by the transitional object, which emerges at the stage when the infant begins to distinguish between him/herself and the mother. It is, thus, a real object which, at once, symbolizes the absent mother. The potential space is a twilight zone between the real and the imaginary, occupying a dimension at once internal and external. See: Donald W. Winnicott, *Home is Where We Start From: Essays by a Psychiatrist* (Harmondsworth: Penguin, 1986).

Intimacy, Lyrical Space, and Art

The word "intimacy" has no synonym in Hebrew. The most approximate equivalent is "closeness" (*kirva*), but it fails to cover the full scope of the intimate experience. Intimacy involves an emotional link between people, a link of an open, honest dialogue and of involvement and openness. Intimacy is "a voyage into our soul in the company of another person."[8] An essential part of intimacy is dialogue. Talking and contact are conditions for conducting the current of intimacy. But in order to sustain such a dialogue, sharing and exposure on the concrete, mundane level are not enough, as they merely serve to transfer information and fulfill social needs. Such were the texts in the caregiver's language in the children's house: functional, purposeful, extremely quotidian. Such were most of the texts which appeared on Levavi-Gabbai's towel pieces: a collection of everyday details which sought a poetic place in her image-text.

8 Ibid., p. 19.

9 Ibid., p. 16.

An intimate dialogue implies future continuity. It gives us the confidence that the bond will not be abruptly cut short. According to Smadar Gonen, "intimacy is an affinity with the future as well as openness toward the past."[9] The past is immersed in us and accompanies us daily. It is the mutual construction of the aspects of childhood and adolescence and the remodeling of the events of our life together with the interlocutor that generate intimacy. Levavi Gabbai's works in the 1990s still lacked all expression of intimacy, a dialogic quality. They contained a yearning for dialogue and contact. They conveyed a willingness to touch *The Heart of Refuse*, as the title of her 1993 work. Most of all, however, they contained an experience of confession, an outlet, and accusation. They served as substitutes for intimacy.

It is hard to come to intimacy from the outside. It is hard to

of them, fosters and encourages the desirable traits and virtues, and criticizes and uproots the negative ones."[5] The group organizes the children's lives from morning till night, day after day. "There is no aspect of life which remains hidden from pedagogical supervision, there is no fissure through which one may escape…".[6]

Such totality of the group may interfere with the children's existence as differentiated individuals. The totality generates a nearly involuntary affiliation, which is built-in, imprinted as a trademark, as a label. The long johns, which appear anomalous to us today, were a part of an inventory of a-sexuality, lack of adornment, and mainly—unfamiliarity with the necessary boundaries that generate intimacy. The children's excessive daily togetherness, inside and outside, in the showers, in the classroom, in the field, greatly eliminated the possibility of a private-intimate dimension, even condemned it as asocial egotism. Since the group was akin to one's siblings and the yard was home, it was only natural to wear long johns at home.

Intimate relations sometimes dissolve, and in a group which lives in excessive intimacy, it is hard to take such disappointments. It is easier to focus on everyday life than on the essence of the relationship between group members. According to Smadar Gonen, the authenticity of intimate relations is opposed to automatic, practical and mechanical life.[7] Such life simplifies things, providing us with readymade answers, and is therefore opposed to intimate spontaneity. The identity between intimate and private, and hence also their identification with anything that negates the group spirit, is of crucial significance in the emotional life of the "alumni" of collective education, as maintained by the majority of kibbutz education scholars. The issue of intimacy reveals itself as a crucial element in the evolution of Idit Levavi Gabbai's work too.

5 Shmuel Golan, *Collective Education in the Kibbutz* (Tel Aviv: Poalim, 1961), p. 54 [Hebrew].

6 Ibid., p. 277.

7 Smadar Gonen, *Intimate Reminiscence* (Tel Aviv: Resling, 2009), p. 16 [Hebrew].

Avraham Balaban relates to his personal journey to himself from the 7th grade in Kibbutz Hulda: "Very late, hesitantly, according to individual abilities, we began to demarcate boundaries: what am I, what am I not, which is my voice that speaks my words and which is borrowed, what has been damaged irreparably and what may yet be salvaged. These newly-discovered boundaries made it possible to construct them with greater clarity with other people, and gradually permitted trust and intimacy."[3]

Childhood on the Kibbutz: The Kibbutz Yard as Home, the Kibbutz as a Parent, the Group as a Brotherhood

1965. A girl runs outside to have her picture taken with her classmates, the Arava class. She is wearing long underwear, a man's raiment. Her appearance is slovenly in comparison to the others. A "nature girl" in long johns and sabots, inside/outside, lower/upper, boy/girl—are all jumbled. There are no clear boundaries. Referring to the photograph, Levavi Gabbai wrote: "I grew up like all the children in Merhavia—in the 'big yard.' In the unique geography of our childhood, in the State's first decade, Israel was the center of the world, Kibbutz Merhavia in the Jezreel Valley was the center of Israel, and the 'big yard' was the center of the center, namely—the navel of the world. The prevalent expression is 'a house with a yard,' but we had mainly a yard, a lot of yard and very little house/home. Indeed, the yard was the world. A lively world and center bathed in sun."[4]

The yard as a home, the kibbutz as a parent, the group as a mold for absolute equality. According to Shmuel Golan, member of Kibbutz Mishmar Ha'emek, an educator and one of the founders of kibbutz pedagogical ideology, the group is the intimate frame of life. It "shapes the character of its members, struggles with every one

3 Avraham Balaban, "Growing up in a Row," cat. *Togetherness: The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness*, trans. Yael Lotan (Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art, 2005), pp. 210-211.

4 Idit Levavi Gabbai, "The Silence of the Children," http://www.iditlevavi.com under "Articles," retrieved on December 2009 [Hebrew].

Art Gallery, the project *100 Kitchen Towels* was first presented as an installation comprised of multiple elements: paintings in varying dimensions containing different components, like aggregates of body parts. The works seemed to represent states of aggregation, yet did not offer the conditions for inclusion which enable the creation of a space in which every detail/part/member may find its place. As asserted by Tamir, there was something about them "which oscillated between rigid organization and chaotic diffusion."[2] The dichotomies close-remote, interior-exterior, statement-speech, order-chaos, concision-excess became a type of aesthetic handwriting marked by the very kibbutz-ideological regime which Levavi Gabbai endeavored to decipher. It was a type of destiny, an inter-generational transference, which the individual cannot contain and process in the sphere of the creative self, but can only pass on. The granddaughter's choice of the founders' identity was stronger than her being her parents' daughter. Indeed, it was the kibbutz, as a parent, as a body, and not the nuclear family, that set the boundaries between interior and exterior in the artist's consciousness. The dynamics of distancing and drawing in set the wheels of Levavi Gabbai's artistic journey in motion from the very outset.

2 Ibid.

Today, from the distance of years and after many conversations with the artist and prolonged observation of her work, I realize that these poles—which pulled the individual works and the installation as a whole—were not only an aesthetic handwriting consolidated into a language, but also a reflection of the journey toward constructing the lyrical space in her psyche. That journey demanded restoration of the intimate dimension, which childhood on the kibbutz was unable to provide. In the catalogue of the exhibition "Togetherness: The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness" (Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, 2005, curator: Tali Tamir),

consciousness seems to have been typical of Levavi Gabbai during this phase in her work. It is, however, a consciousness borrowed from the reservoir of figures closest to her, from the depths of her personal biography, which renders it confusing. Are we faced with an intimate discourse? Is every biographical reference necessarily charged with intimacy? Is there an inner realm in which the plot takes place? The work is formulated in a language of borrowing and combination. In a process which is read as intuitive, objects, words and images are meshed together. The images function as words within a text. We sense the beginning of a narrative which does not evolve. It is introduced to us as an icon.

Perhaps this is just the opening cue, like a first letter in travel book chapters, for a plot that will evolve between *100 Kitchen Towels* (since 1995), an installation which debuted in the aforementioned exhibition, the outcome of a vow taken by the artist to paint on 100 kitchen towels. The vow was simply articulated, but its artistic implementation turned out to be complex: to collect 100 towels, to collect 100 words, and to try to connect them intuitively, so that the link between the conceptual world and female concreteness will inundate one's consciousness with new insights. The project continues to date; it advances and transforms, and in its evolution it is laid bare in all its intricacy. It is a visual saga extending from towel installations to paintings in which the towels emerges as images—possibly towels, possibly prayer shawls. In the exhibition text, Tali Tamir maintained that it is a "saga symbolically centered on the kitchen as a communal-female locus […] It is a 'body of work,' as we often dub a collection of works with common inner dynamics." Tamir further indicated that the works "endeavor to speak about 'the body,' they seek a corpus for themselves, even if such corporeality evades them."[1]

In the exhibition "A Pioneer Woman's Eyes" at the Kibbutz

1 Tali Tamir, *100 Kitchen Towels* (exhibition brochure) (Tel Aviv: Kibbutz Art Gallery, 1995), n.p. [Hebrew].

Yael Guilat

An Artist in Long Johns

Childhood in the Kibbutz and the Question of Intimacy in Idit Levavi Gabbai's Oeuvre

A Pioneer Woman's Eyes

In 1995 Idit Levavi Gabbai presented her exhibition "A Pioneer Woman's Eyes" at the Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv. The title of the exhibition was adopted from one of the works, which became a key piece in the artist's consciousness. Born in Kibbutz Merhavia, Levavi Gabbai is the granddaughter of Sonya and Meir Levavi, among the kibbutz founders, and the daughter of the kibbutz's first born, Omanyahu Levavi and his sweetheart, Yehudit nee Fürst, a Holocaust refugee who arrived in Merhavia from other realms. *A Pioneer Woman's Eyes* (1994) is a small work executed on a kitchen towel stretched on a frame. Symmetrical and meticulous, it functions as a succinct symbolic icon articulating sacred suffering. At the same time, however, it is a private, idiosyncratic icon which introduces a riddle to those unversed in the secrets of the ritual. The pioneer is Sonya, the artist's grandmother, and "A Pioneer Woman's Eyes" is a gaze through a mask, through a barrier inscribed and sketched according to the pattern of the cloth woven with ascetic blue checks. Instead of a signature, it bears an inscription in round child-like handwriting: "Belongs to a pioneer woman." Hence, the work may be construed as the work of the pioneer woman, for whom the artist serves as a mere medium; as an experience external to the artist, which she simply conveys.

It is uncertain whether the one delivering the message was also able to decipher it. The attempt to speak from a borrowed

grounds, the place in which her identity was shaped, depicting it, for the first time, as an arena of battle.

Idit Levavi Gabbai's paintings from the past decade draw on the reservoir of images, sights, and memories she has created and collected throughout her artistic career. Against the critical confrontation which characterized her early works and alongside her constant engagement with questions of identity and belonging, her works from recent years open up to new, broad horizons. Levavi Gabbai's introduction into the world of her grandmother and grandfather seems to have had a crucial role in generating the turning point in her oeuvre. "Ever since I decided to explore, embrace, and contain the world of my pioneer grandparents in my own," she says, "my painting transformed from a painting of a question into painting of consciousness." Alongside the exposed, vulnerable appearance of many of the images populating her work, her paintings from the past decade introduce a clear voice, conscious of itself and its surroundings.

among them the "Big House" and "the barn", as well as indigenous Eretz-Israeli flora, bales of straw, and a plow. One of the major motifs in these works is "Jacob wrestling with the angel." It draws on a scene appearing in the upper right corner of Paul Gauguin's painting *The Vision after the Sermon* (1888), where it emerges as a symbolical representation attesting to the artist's conflicted state of mind. At the same time, the figure of the angel alludes to the world of the artist's grandfather, who used to add the verse "Yet man is born unto trouble, as the sparks fly upward" (Job 5: 7) at the top of each page of poetry he wrote. According to Levavi Gabbai, "this verse encapsulates the essence of the inner struggle caused by his self-enforced transformation from an artist and an intellectual into a farming pioneer. It was also due to him that the motif of struggle evolved in my own painting."

Levavi Gabbai has created some half a dozen paintings on the subject since the mid-2000s. In these works she attempts to shift the center of gravity from the Binding of Isaac myth prevalent in Israeli art as representative of the "State Generation." In its stead she proposes the story of Jacob wrestling with the angel, standing for the individual's struggle with his conscience and fate. Jacob came limped out of the fight, but was granted a new name—Israel: "And he said, Thy name shall be called no more Jacob, but Israel: for as a prince hast thou power with God and with men, and hast prevailed" (Genesis 32: 28). The adoption of this motif into her own work seems to attest to Levavi Gabbai's identification with the struggles in the artist's soul, whether Gauguin or her grandfather. At the same time, through this motif she wishes to attest to herself. In one of the most recent works in the series, *Jacob Wrestling with the Angel in Merhavia* (2009), the struggle takes place in the kibbutz where she grew up. In this painting Levavi Gabbai returns to the "Big Yard," the Kibbutz

mind an eclipse of the sun. Levavi Gabbai's acquaintance with her grandfather's "other sun" set in motion an extensive engagement with this image. In *Inside-Out Sun* (1999) the round sun is located at the center of the square canvas whose rays are turned inward, like red needles. In *Inside-Out Sun and Spikes* (2005) it appears in the upper section of the canvas, juxtaposed with an intricate set of images consisting of grains, hangers and scars, which appear in the painterly layout as a mirror image. In *Two Suns* (2001) the rays of the suns "shine" on either side of the canvas like monumental gearwheels or, alternatively, like two scars yet to heal. In other works from different periods, the sun emerges as a verbal image alongside various images, such as scar, a bale of straw, wheelbarrow, sunflower, and moon.

Representations of contradictory time frames introduce another novelty to her work: a boundless mental time juxtaposed with calendar time delineated in frames of days, weeks, and months. A series of works from 2010 spans objects reminiscent of previous subject matter explored in her sculptural installations.[29] Calendar time is illustrated in works which bear the titles *Day*, *Week* or *Month*, comprising shelves, hangers and towels (*Day*—one shelf, one hanger, and one towel; *Week*—seven shelves, hangers and towels; *Month*—28 shelves, hangers and towels). In other works, the temporal dimension is represented by rulers in varying dimensions, whose shape draws on the image of the scar, abstracted into a symmetrical form. In works from 2010 they are represented as independent sculptural structures mounted on the top part of the painting. *Untitled (Sun Fingers)*, *Untitled (Scream in the Landscape)*, and *Throne at Merhavia* (all three from 2010) feature such "rulers" in light blue, which function as a balancing element for the charged expressive outburst underneath.

In the past year Levavi Gabbai's imagery has been supplemented with structures from the historical pioneers' yard in Merhavia,

29 In this context let us mention *Inside-Out Room* featured in the exhibition "Togetherness: The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness" (Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art, 2005); *Under this Blazing Light* in the exhibition "Kibbutz Time: The Dining Room as an Allegory" (Kibbutz Yifat Dining Hall, 2009); and *Light and Shade* in the exhibition "Muses in the Valley" (The Museum of Pioneer Settlement, Educational Center for Settlement in the Jezreel Valley, Kibbutz Yifat, 2010).

her works from a contemporary perspective. Thus, for example, the various manifestations of the towel, as a cross-section image, attest to mental and mediumal transformations that occurred in her oeuvre over the years. In the 1980s, the towel had a conceptual nature—in a series of green paintings, in its apparitions on notebooks, or in the form of military towels. In the exhibition "My Lover's Back" (1994, Tova Osman Art Gallery, Tel Aviv), the towel was depicted in dark blue, corresponding with the kibbutz work shirt. Its portrait as an iconic image was shaped, as aforesaid, in the exhibition "A Pioneer Woman's Eyes." Since the late 1990s the towel appeared in her works in combinations which lend themselves to a broad range of interpretations: In *Kitchen Towel 11 Yellow* (1999) created during the one week mourning period (*shiva'h*) over her mother's passing, the checked blue towel extends over the bulk of the painterly surface, its top part bearing the number 11—the family's identifying number in the kibbutz laundry, and its surface features two fleshy pink-red scars. In the painting *Summer Day* (2000) the towel is bordered by the contours of a female figure. In additional works the towel emerges as a prayer shawl or as a flag (the country's blue-white flag, the party's red flag, or various festive flags) and in a range of combinations alongside a scar, a hanger, a watermelon, Eretz-Israeli flora, a shell, and branches.

The change in Levavi Gabbai's work is also discernible in the manifold manifestations of the sun. Since the mid-1990s it has been represented in direct affinity with the artist's renewed encounter with her grandfather's art, and specifically with his painting *Pioneer-Sun*. Meir Levavi's sun was round and large (it filled the entire top half of the canvas), and featured sharp black rays that scorched the gaze. It was a burning more than warming sun, emitting sparks more than enlivening, blinding more than illuminating, calling to

The soul-searching that characterized Levavi Gabbai's work in the 1990s was replaced, toward the end of the decade, by a new panoramic view. The transition is evident in her color palette, which has since been based, primarily, on soft pastel hues. The essentially abstract painting *Wall* (2000) consists of an upper section in shabby green (like hospital green), and a lower part in industrial vanilla-yellow, connected by two symmetrical color "drippings." This painting is based on a visual memory of the children's house wall next to her bed, whose neutral plastic paints were intended to prevent staining. The imaginary "wall," with its green-yellow colors, serves as an infrastructure, or ground, for the majority of her paintings from that period onward. In *Fruit in the Sun* (1999) this colored surface accentuates a long dark brown stain at the bottom of the painting, possibly a carob or a receptacle, counterpointed by a bleeding red brushstroke at the top. In other works Levavi Gabbai fills the canvas with intense layers of paint which ostensibly obliterate the memory of that wall, while at the same time supplementing it with layers of meaning. In *Pink Window* (2008), a gray window is delineated on the yellow-green surface, containing a broad pink brushstroke which lends the sterile surface the quality of a human, personal touch. In yet other works, the pink represents wounded physicality—as in the scar images populating many of her works, or the abstract surfaces simulating bleeding breasts or nipples. The sky-blue which began to emerge in her works several years later represents a flat, restrained expanse, and more concretely—the Eretz Israeli azure sky and light. Despite the obscure, opaque quality of this color palette, Levavi Gabbai uses it to invoke sensual and physical dimensions, like a local "atmosphere" more than a narrative, a concept, or an idea.

A new observation of the artist's imagery, which draws on the sights, objects and memories of her childhood, calls for discussion of

rooted in the world represented by the grandfather. Her identifying, compassionate gaze is discernible in the painting *Eye* (1995) which directly refers to *Pioneer-Cypress*. The pioneer, the mountain, and the cypress tree, originally depicted against the backdrop of a gloomy rocky landscape, are demarcated in Levavi Gabbai's work within an oval, like a prenatal impregnated image. The artist "softened" the background with sensual soft white diametrically opposed to the somber, stormy gray atmosphere in her grandfather's painting.

In 1997 Levavi Gabbai was invited to participate in an exhibition at Beit Shturman Museum, Kibbutz Ein Harod. She decided to dedicate the exhibition to the artistic estate of her grandfather, Meir Levavi. The exhibition, "Anani Bamerhav Ya," highlighted the uniqueness of the grandfather's three pioneer paintings[27] as distinct from his other paintings, among them landscape depictions and dozens of portrait drawings of kibbutz members from 1930-1932. One wall in the exhibition featured her own work.

Later Paintings: Questions and Answers

> Since childhood is over and done, all you have left is the observer's viewpoint. There's a wish to provoke a momentary curiosity that stems from wonder, not knowledge; not as a revelation but rather as the mute memory of an impression. […] it is an inaccessible place. The sculpture *Plowed Field with House and Tree*, for instance, portrays a landscape that no longer exists. There is no comfort in it, but the need to sustain it is of the essence. Memories, they are present when I'm at work. I would have liked to speak with my seven-year-old self, when my grandfather died. But that child is gone.
>
> —Yaacov Dorchin in conversation with Helit Yeshurun[28]

27 The three paintings are also prominently presented in the exhibition catalogue, and are granted special reference in Shula Keshet's essay. See: Shula Keshet, "Who will Do the Remembering?", cat. *Anani Bamerhav Ya* (Kibbutz Ein Harod: Beit Shturman Museum, 1997).

28 Yaacov Dorchin in conversation with Helit Yeshurun, "Art is the Last Thing through which Humanity Can Remember Its Childhood," in cat. *Yaacov Dorchin: Iron Folds and Line Gestures, Retrospective*, trans. Einat Adi (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art and Gordon Gallery, 2009), p. 424.

back, and his golden hair pulled around his head like a halo.

From that studio, she remembers the painting *Pioneer-Sun*, displayed in one of its corners, which became etched in her memory. Years later, when she asked about that painting, her mother referred her to the attic. "It wasn't a real attic. In kibbutz houses the roof is rather low. You could put things up there that will never be used or salvaged; in other words, it was a type of *genizah*—archiving, shelving."There, in a cardboard box, Levavi Gabbai found three dusty paintings. "I cleaned off the dust and was filled with excitement," she recalls. In addition to *Pioneer-Sun*, she discovered the paintings *Pioneer Kneeling* and *Pioneer-Cypress*—all three were created ca. 1940 and never exhibited before. These direct, frank painterly expressions unveil the individual's distress in a manner which was incongruous with the spirit of the place and the time. The ascetic set of symbols adopted by Meir Levavi in these works (sun, mountain, cypress, rock), and the man planted at the heart of each, charge the dialectics man-place, man-landscape with tension. At that point Levavi Gabbai was already mature enough to identify with these paintings. Beyond the sense of empathy they elicited in her, however, these works also provided evidence of a world theretofore invisible to her, a world with echoes of another place and another time.

The jolting encounter with her grandfather's three paintings prompted Levavi Gabbai to take another vow: to create three paintings in response to them. "During that period my work in the studio was informed by a mood of "getting to the bottom of things." Declarative actions, such as vow-taking, were more significant to me than refining my painterly means," she says. With these acts she also endeavored to "carry her grandfather on her back" and return him to the discourse of Israeli art. In this, she may have also wanted to make up for the extended sense of emotional deficiency which was

Israelis. Sonya Stock-Sadan immigrated to Eretz-Israel in 1920, and in that same year she met Meir Levavi at the "Labor Corps" (*Gdud Ha'avodah*). A year later the couple moved to Jerusalem, with the help of Dov Sadan,[25] Sonya's younger brother, who had settled in the city several years earlier. Meir, who wanted to become an artist, studied art at the Bezalel School of Arts and Crafts, and for his livelihood he worked as Boris Schatz's janitor. Sonya set up a kitchen for the Bezalel students, and helped Olga Schatz with the house work. After the birth of their second son, Omanyahu (1925), Sonya wanted to fulfill her dream and become a pioneer. She joined the group headed by Meir Yaari which was intended for Merhavia. Her husband stayed in Jerusalem to complete his art studies, but a year later he gave up his dream and joined Sonya and the children in the Kibbutz Herzliya group which founded Kibbutz Merhavia at the Jezreel Valley in 1929.

Levavi Gabbai's identification with her grandmother's world, as manifested in the exhibition "A Pioneer Woman's Eyes," opened up the door for her to a belated encounter with her grandfather, Meir Levavi, as well. She recalled how as a child, she used to visit her grandfather on Saturdays in his studio, which was located in one of the old cowsheds on the way to Givat Hamoreh. In this artist's workshop, which he set up for himself toward the end of his life, Meir Levavi endeavored to return to his true passion from the Bezalel days. "One of my grandfather's dreams was to sculpt large-scale busts of Israel's first three presidents in basalt from the Jezreel Valley," she recalls. "I remember a clay model of President Chaim Weizmann, with whom he was personally acquainted. He created it before beginning to chisel out his likeness in basalt."[26] She also recalls her grandfather installing three mirrors so he could depict himself from three different angles. It is a self-portrait he created toward the end of his life, where he is seen frontally, his head leaning

25 Dov Sadan (1902-1989) was an intellectual well versed in Yiddish and Hebrew culture, a literary scholar, a publicist, and a member of the Knesset.

26 Meir Levavi never completed this sculpture. The unfinished work is now installed at the entrance to Merhavia's swimming pool.

these created a deficiency in familial intimacy in the artist's adult consciousness. In her works she peruses her path and reckons with the kibbutz home, whose togetherness pushed the individual's world to the margins and blurred the process of individuation. Her exhibition "A Pioneer Woman's Eyes" held at the Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv in 1995, drained the essence of this "reckoning". The scores of works featured in it employed (real and painted) kitchen towels as part of a vow taken by the artist to write 100 words on 100 kitchen towels. This body of work was also perceived as a homage to her grandmother, Sonya, and symbolized women's place and presence in the pioneering kibbutz enterprise.

The curator, Tali Tamir, described the exhibition as oscillating symbolically around the kitchen as a female-collective focal point: "The journey taken by Levavi into the consciousness of her pioneer grandmother is not only a penetrating journey into the past; she also tries to penetrate and touch upon hidden, forgotten places in her grandmother's private world."[22] Yael Guilat, in turn, wonders: "Is this a work of the pioneer woman, for whom Idit serves as a mere medium? An experience external to her which she merely conveys; is it a nostalgic gesture? Is there a dialogue here between two women about destiny and place?"[23] Indeed, Levavi Gabbai's tracing of her grandmother turns out to be an attempt not only to fathom her experience as a pioneer, but also to trace the story of her life, which may open the door to her family roots. "I set out to seek the 'narrative,' the 'story of my life' and 'my family'—both the private and the collective," Levavi Gabbai wrote later, adding: "My childhood imprints were permeated with elimination of the Jewish/familial past."[24]

The stories of Sonya and Meir Levavi, as recounted by their granddaughter, form a vital background for observation of her works, just as they are crucial in understanding generations of native-

22 Tali Tamir, *100 Kitchen Towels* (brochure) (Tel Aviv: The Kibbutz Art Gallery, 1995), n.p. [Hebrew].

23 Yael Guilat, "The Pioneer Woman has Eyes, and the Leader – Brows," *Panim*, 49 (February 2010), pp. 67-68 [Hebrew].

24 Levavi Gabbai, "The Silence of the Children," op. cit n. 6.

notable spiritual effect," Sanford Sivitz Shaman wrote.[19] Concurrent with their being meditative, he further maintained, Grossbard's paintings contain a dimension of conservatism and timelessness, beyond trendiness. Levavi Gabbai described her first encounter with Grossbard's painting, in a small exhibition of his works staged in Tivon in 1987, as a moment of profound insight. "In Grossbard's painting I discovered for the first time how an entire life can exist on a 15x10 cm canvas." A joint exhibition of Grossbard and Levavi Gabbai was staged in 2008,[20] emphasizing the intimate point of view and the notion of 'home' at the core of their work as consisting of building materials and emotion.

A Pioneer Woman's Eyes, an Artist's Hands

> "What's up there, in the *attic*?" I had once asked my father. "Nothing. It's empty," he answered, turning away. "Rats," my mother laughed. I didn't ask anymore. I knew that they wanted to hide the truth from me, as they hid from me that they didn't believe in God. When my mother wanted to light the fire on the Sabbath, she whispered to my father that he should take me out so that I shouldn't see. I pretended not to understand, but I didn't forget it. Later I cried behind the hut. I knew they would be punished. Dozens of times a day I used to look at the attic, which whispered mysterious secrets."
>
> — Aharon Megged, *Fortunes of a Fool*[21]

The overcrowding in that "first person plural" existence (almost without any "first person singular") marked Levavi Gabbai's childhood and adolescence years in Merhavia. Collective education in Hashomer Hatzair kibbutzim was based on separation from the adult world, hence from the parents' and family home. All

19 Sanford Sivitz Shaman, "The Light of Yehoshua Grossbard," cat. *The Light of Yehoshua Grossbard, 1900–1992* (University of Haifa: The Reuben and Edith Hecht Museum, 1993), p. 5.

20 "Encounter: Idit Levavi Gabbai / Yehoshua Grossbard," The Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv, October 2008, curators: Yaniv Shapira and Noa Melamed. The exhibition was a sequel to the exhibition "Sunspot on the Wall" at the Art Gallery, Kibbutz Lohamei Hagetaot, May 2008, curator: Noa Melamed.

21 Aharon Megged, *Fortunes of a Fool*, trans. Aubrey Hodes (New York: Random House, 1962), p. 283.

poetry. Lines from his poem "The Great Wheel at the Przedmiescie Watermill,"[17] which she photographed and attached to her 1993 work *We Were Children*, seem to validate her own feelings of "mental-spiritual exile" and her private "memory labor." Yeshurun's last book of poems, *Adon Menuha* ('Master of Rest,' 1990), sounded his farewell with the world, whose witnesses gradually depart, a sense which culminated in the poem "Not the Dead." Levavi Gabbai glued a newspaper clipping with this poem to the center of her work *Not the Dead* (1992) created in homage of Yeshurun. In a 2008 etching she revisited this poem, adopting from it the phrase "the dead praise not the Lord" which she imprinted on either side of a kitchen towel and a hanger.

The painters who interested Levavi Gabbai were precisely those whose work sustained a dimension of intimacy, incongruous to the mainstream of Israeli art. Such was the painting of Yehoshua Grossbard, who was born in Poland in 1920, immigrated to Eretz-Israel in 1939, and settled in Haifa. The move to 1940s Eretz-Israel confronted him with a new existential and painterly reality: "It was a long time before I could feel the fine coloration returned by the sun in its warmth,"[18] Grossbard wrote in his memoirs. He replaced the somber European light with the blinding Israeli sun, and the rural European landscape with the alleys of Wadi Salib, Wadi Nisnas, and Haifa's lower town. Building façades, windows, and balconies on the one hand, and intimate still life compositions, on the other, were depicted on small canvases which sketched a soft, restrained reality.

Grossbard's paintings were typified by pastel coloration consisting of light hues of yellow, orange, pink, sky blue, and green, which charged his paintings with a dimension of locality and spirituality. "Obviously employing significant quantities of white in his colors, Grossbard's simple palette helps to achieve an unusually

17 In: Avoth Yeshurun, *Adon Menuha* ['Master of Rest'] (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1990) [Hebrew].

18 Yehoshua Grossbard, *Yehoshua Grossbard: Paintings* (self publication, 1976), p. 5 [Hebrew].

maintain the discipline and a meticulous daily routine, and the "language of the teachers/educators" at school and the councilors in Hashomer Hatzair youth movement—a high, broad-minded language saturated with ideology. The missing language was the intimate language of feelings, quandaries and dilemmas developing between a parent and a child, between mother and daughter. In 1993 Levavi Gabbai created a series of stamps in the studio bearing the words: "eye," "mouth," "body," "sun," "beautiful," "paper," and "undershirt"—which articulated the linguistic and physical sphere of her childhood. These words were assimilated in her works from those years in varying combinations—a visual use intended to illustrate their limited purpose.

Against the backdrop of this linguistic preoccupation, one may construe the role reserved to poetry in Levavi Gabbai's world,[14] as an echo of inner idioms, mindsets, and moods. In a conversation with poet Moshe Yitzhaki centered on the relationship between visual art and verbal art, she said in reply to his question: "I come to poetry very 'clean.' I want 'nothing' of it. All I want is to be near it, I want it to reveal itself to me. I don't come to it as a 'professional,' unlike visual art in which I am involved in a more intricate, complicated manner—'art/teaching' etc. At a certain period of my work in the studio, poetry began to interest me as a 'state of mind.' I looked at the poems, the poets. I felt as though they approached themselves and the world differently. The words seemed to me like powerful signs and keys. Matter and anti-matter."[15]

In 1988 Levavi Gabbai was introduced to Aharon Shabtai's poem *Kibbutz*,[16] which seems to have legitimized her engagement with the kibbutz as a source of childhood experiences as well as childhood distress, inhibitions, and emotional deficiencies. Another pole of yearning, memory and pain was found in Avoth Yeshurun's

14 Idit Levavi Gabbai is one of the founders and a co-editor of *Kav Natui—A Review of Literature and Art* (published by Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon), since 2000.

15 "The Other Power: Between Visual Art and Verbal Art," Idit Levavi Gabbai in Conversation with Moshe Yitzhaki, *Kav Natui—A Review of Literature and Art*, 3 (Kiryat Tivon, Israel: Oranim Academic College of Education, 2003), p. 118 [Hebrew].

16 Aharon Shabtai's poem *Kibbutz* was essentially based on his encounter, as a youth, with Kibbutz Merhavia, to which he arrived following his brother, Yaakov Shabtai. The book was first published in 1973. A second edition came out in 1988.

the period," they wrote. "Israeli society turns out to be a multifarious society where the unified, mainly ideological, concept of the 'place' appears more and more archaic, and in its stead—the 'small' places, which are unique in their own way, in their language, their way of life and their politics, take prominence, asking to be articulated."[12] As a young artist, Levavi Gabbai complied with the spirit and challenges of the time. Her style was expressive, intuitive and impulsive. She employed diverse artistic means (sculpture, painting, print, collage, and readymade) and responded to pressing current affairs such as the Lebanon War. The post-conceptual approach and the belief in the individual's intuition and inventiveness were congruent with her own expectations at the time, furnishing her with an artistic foothold.

Among the identity quests and discoveries which characterized Israeli art in those years, the engagement with the "other"—especially the Arab, Mizrahi, and gendered other—was also prevalent.[13] These inclinations were manifested in the art criticism at Oranim, in which—Levavi Gabbai recalls—the Arab students were asked why they did not bring in their own culture. "As a kibbutz-born woman, no one ever asked me why I don't bring in the kibbutz discourse or collective education." The widespread engagement with the "other" gave rise to Levavi Gabbai's engagement with her kibbutz upbringing, triggering reconsideration of signs and symbols from the kibbutz universe. Levavi Gabbai was one of the first artists to introduce the kibbutz into the discourse of Israeli art as a biographical element and as part of a critical process of self-consciousness. For her, it was an artistic tactic also intended to bring feelings and sentiments denied or repressed for many years to the surface. One of the concrete manifestations of this was reexamination of the "childhood language," which was, she says, reduced to two major spheres: "the caregiver's language"—a mechanical and functional language intended to

12 Zali Gurevitch, *Al Hamakom* ('On Israeli and Jewish Place') (Tel Aviv: Am Oved, 2007), p. 14 [Hebrew].

13 See: Ilana Tenenbaum "Check-Post: Art in Israel in the 1980s," in cat. *Check-Post: Art in Israel in the 1980s*, trans. Ishai Mishory (Haifa Museum of Art, 2008), pp. 228-223.

The two teachers who influenced her during her studies were Michael Gross and Yaacov Dorchin. Gross's influence was evident mainly in his ascetic minimalist strokes inspired by Japanese Zen drawing.[8] Levavi Gabbai's encounter with his work exposed her to a meditative-spiritual approach, as she articulated in words written in his memory, describing the way in which he approached the paper or the canvas "with both awe and momentum, as if he had to overcome some ancient taboo or prohibition."[9] Unlike Gross, Dorchin "threw us straight into the pits," she says. His poetic, existential world view was manifested in those years in a large series of drawings depicting "torn angels" and others, which echoed the struggle between matter and spirit. His rusty iron sculptures also surrender a tension between the tough massive material and the poetic sculptural approach.

The 1980s in Israeli art, the years in which Levavi Gabbai began operating as an artist, were characterized by a search for authentic artistic expression underlain by a quest for local identity. In the 1982 exhibition "Here and Now" curated by Yigal Zalmona at the Israel Museum, Jerusalem, he presented the changes in local art as a response to the global crisis of modernism, using concepts such as "expressionism," "back to painting," "pluralism," "death of modernism," and "the end of ideology in art."[10] The exhibition "A Turning Point" (The Tel Aviv Museum, 1981) featured 12 painters who shared an attempt to constitute a new painterly language. According to the curator of the exhibition, Sarah Breitberg-Semel, "If we do not define these last few years as transitional, they may seem to mark a generation bereft of a language."[11] This social-artistic atmosphere drew largely on the qualities of the "Israeli place" and the "Israeli present"—two notions introduced by Zali Gurevitch in a 1991 essay in which they set out to define the uniqueness of the Israeli reality in those years. "One of the rules of the place is the time,

8 See: Haim Maor, "The Mandarin and the Samurai: Reflections on the work of Michael Gross and Ori Reisman," in cat. *Endless Encounter: Works by Michael Gross and Ori Reisman from the Phoenix Company Collection* (The Negev Museum of Art, 2006), p. 40.

9 Idit Levavi Gabbai, Remarks in memory of Michael Gross, Museum of Art, Ein Harod, 27 November 2005 [Hebrew].

10 Yigal Zalmona, cat. *Here and Now: Painting and Sculpture, Modernism and Post-Modernism in Israel*, trans. Judith Levy (Jerusalem: The Israel Museum, 1982), p. 190.

11 Sarah Breitberg-Semel, cat. *A Turning Point: 12 Israeli Artists*, trans. Mooky Dagan (The Tel Aviv Museum, 1981), pp. 34 [Hebrew].

/ We'll change forthwith the old conditions / And spurn the dust to win the prize." Levavi Gabbai was imprinted with the norms and "laws" of collective education and the need to "align" with the demands of the collective, which often left no room beyond them.

Like all the children in Merhavia, Levavi Gabbai grew up in the "big yard" of the kibbutz, which they regarded as the center of the world: "In the unique geography of our childhood, during the State's first decade, Israel was the center of the world, Kibbutz Merhavia in the Jezreel Valley was the center of Israel, and the big yard was the center of the center, namely—the navel of the world."[6] During her adolescence Levavi Gabbai excelled in sports, volleyball in particular, following her father, Omanyahu Levavi, who was a player and coach of Israel's volleyball team. As an "outstanding athlete" she was even sent by the kibbutz to study physical education at the Wingate Institute. After completing her service in the IDF at 22, she left her kibbutz home. It was only three years later, however, when she finally felt free of the expectations of her parents and the close milieu, that she decided to devote herself to art studies—the first independent decision she ever made in her life, as she puts it.

Levavi Gabbai's artistic initiation at the Oranim Teachers Seminary in 1976-1980 was accompanied by a sense of a late beginning. She was one of the few students who intended to actually become an artist, despite the distinctive pedagogical orientation of the art studies at Oranim in those years. "Having arrived in art late, I felt an urgency to say something. I had no time to sit, practice with the brush, and give myself an orderly academic education. […] The Yom Kippur War was in the background and things had to be said, so I skipped orderly education to reach the fire. To reach direct speech. I think what characterized me as an art student at the time was that I followed the fire."[7]

6 Idit Levavi Gabbai, "The Silence of the Children," http://www.iditlevavi.com under "Articles," retrieved on December 2009 [Hebrew].

7 Idit Levavi Gabbai in a conversation with David Wakstein, from his film *Teachers*, produced by: Contemporary Art Stations, Ramla, 2007.

blindness to sobriety. Levavi Gabbai's work also touches upon the inevitable rite of passage involved in the transition from the sun-bathed childhood world to the dark, shady realms of adulthood. Entire sections in her oeuvre were dedicated to perusal of this traumatic transition and its implications on her life. Her works from recent years devise a unique syntax originating in patterns of body and soul, form and feeling, memory and consciousness. The "hour of elucidation" embodied in the current exhibition also inheres an aspect of *tikkun* (correction, rectification, healing)—an "elucidation" in the sense of an understanding and a late acceptance which also enables the opening of new directions.

From Small Place to Big Place

> There is a basic duality in the Jewish and Israeli notion of place (*makom*). On the one hand, there is the 'small place,' the neighborhood or town, the family, the language, the social network, and the entire set of feelings and images relating to the concrete place. On the other hand, there is the 'big place,' 'the land,' which is an idea.
>
> — Itamar Levy, "The Big Place and the Small Place"[4]

"I was born in Kibbutz Merhavia," Levavi Gabbai (born 1953) declares at the beginning of a conversation documented in a short film,[5] and her voice fuses empathy with pain. Levavi Gabbai belongs to the generation of native-born Israelis, which were intended to be essentially different from their parents' generation: natural offspring of their homeland, without the mental and emotional complexes typical of the diasporal Jew. As evidence she quotes from the first verse of the "Internationale," words etched in her memory ever since: "Now away with all your superstitions / Servile masses arise, arise!

4 Itamar Levy, "The Big Place and the Small Place," 4 August 1986 [Hebrew]. The Jewish-Hebrew term "*Makom*" (place) denotes both a physical, geographical place, and is used as an alternative name for God.

5 *The 1980s in Israeli Art: A Series of Filmed Interviews with 43 Israeli Artists Talking about their Work*, editor: David Wakstein, produced by: Oranim Academic College, Kiryat Tivon and Hakim Productions, 2003-2004.

Yaniv Shapira

Questions and Answers

Idit Levavi Gabbai's exhibition at the Museum of Art, Ein Harod, offers an in-depth view of the artist's works from the past decade. True understanding of this body of painterly work requires familiarity with earlier chapters in her oeuvre, which reveal her artistic development as based on "questions and answers"[1] troubling her, essentially pertaining to biographical and collective identity. "I am second generation Israeli-born," says the artist. "My grandfather and grandmother were among the founders of Kibbutz Merhavia, and my father was the kibbutz's first child. My family story began from a zero point, from the 'New Man.' I was taught that salvation is in the future and not in the past; that it is based on hopes rather than memories. In my childhood home in the kibbutz memories were not given legitimacy. I grew up in a type of void, a consciousness vacuum."[2]

My discussion of Levavi Gabbai's later paintings will deviate from their customary identification with notions of kibbutz, group, and family. Levavi Gabbai's introduction to her grandparents' world exposed her to new realms of consciousness previously unfamiliar, following which her painting "opened" to new dimensions. Levavi Gabbai's art forms links with various Israeli artists, especially those whose work emphasizes the spiritual dimension. Her love of Hebrew poetry and its incorporation into her own artwork, expand the "reading" options in her work. The small anthology of poems included in this volume (in Hebrew) may be regarded as independent commentary on Levavi Gabbai's entire painterly oeuvre.

The title of the exhibition, "Hour of Elucidation," was taken from Yair Hurvitz's eponymous poem,[3] where the poet describes the transition from the innocence of youth to mature alertness, from

1 In Jewish tradition, an important place is reserved for Responsa literature (questions and answers), which developed in the Jewish diasporas generations ago. These volumes treasure the questions of Jews directed at the Halakhic authorities of their community or country. The questions and answers offer a mirror of the individual's life, and the relations of individual and community.

2 Idit Levavi Gabbai in conversations with the author, September-October 2010. All the following unreferenced quotes by the artist were extracted from these conversations.

3 Yair Hurvitz, "In the Hour of Elucidation" from *Poems for Louise* (1964) in Yair Hurvitz, *Collected Poems* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2008), p. 42 [Hebrew].

of a specific society. The process crystallizing in her work in recent years, presented in the current exhibition under the title "Hour of Elucidation," attests to maturing and reconciliation. Levavi Gabbai brings together two discrete circles: remembrance and the memory or remnant. The azure and ocher have long replaced the phosphorous green and bright red of her early works. The unresolved hybrid forms, which emerged at the outset of her practice and took on the structure of a repeated pattern, accumulated meaning as a personal language which projects on the collective.

In the midst of all these, the space of Merhavia, in circles of internal associations, formed a heraldic, quasi-iconic array, concurrently embedding interior and exterior, an element of conceptualization and sublimation which emerges from the depth of the personal-intimate. To quote Levavi Gabbai's own words in the film accompanying the exhibition (directed and edited by Michal Shachnai Jacoby): "This narrative which I began to dare touching upon is a source of vast profusion. The profusion within me belongs to Merhavia. … To begin to contain their story within the construction of my story, to realize that they are a type of content within me."

History's Hairy-Chested—the title of one of her works from 1983—attests to an ongoing attempt to fuse feeling and experience etched in the memory of the body and soul, while confronting a perception of duration charged with an accumulating meaning and shaped as history. Phosphorous green and vivid red starred in her early works, which incorporated objects such as a funnel, bed springs, and a hanger. The titles of the works echoed physical sensitivity and passion, e.g. *Thirst* (1983). In the following years Levavi Gabbai brought her childhood realms in Kibbutz Merhavia to front stage, conducting a dialogue with the complex personal story of her family as a collective story which has become a key narrative in kibbutz society and in Israeli consciousness (in various exhibitions perceptively curated by Tali Tamir and others). Her works took their place in the critical discourse, which proposed new, relevant options to examine the personal and local narrative: the price paid by the individual in a recruited collective society, the status of women, and the difficulty in constructing an intimate space in the company of many. The essays in this catalogue—by curator Yaniv Shapira and scholar Dr. Yael Guilat, Head of the Art Institute at Oranim Academic College of Education—relate to the formative biographical junction underlying Levavi Gabbai's work, shedding light on her profound affinity with the consciousness of the place and time from two different perspectives.

Indeed, the uniqueness of Levavi Gabbai's art lies in the systematic, long and stratified process and in the moving directness with which she introduces two concurrent levels: On the one hand, a system of signs which strives to capture, with painterly means, an echo of speech, touch, and gesture. On the other hand, a structure of meaning and content arranged in a simplified pattern, like a totem, generating a symbolical, even metaphysical link to the life

Galia Bar Or **Foreword**

The catalogue *Hour of Elucidation* accompanies Idit Levavi Gabbai's one-person exhibition at the Museum of Art, Ein Harod (Winter 2011), curated by Yaniv Shapira, who has been following and researching the artist's work in recent years. "Idit Levavi explores materiality and its syntax with sensitivity and sophistication," Pinchas Cohen Gan described Levavi Gabbai's work in 1985, when she participated in a group exhibition of young artists, "Frontline" at the Museum of Art, Ein Harod. Cohen Gan concluded his catalogue essay with words which seem to encapsulate the ongoing practice of this artist for the past 30 years of art making and art instruction: "The survival of us all here is dependent on the quiet, ongoing spiritual and mental work and activity of each and every one of us."

Cohen Gan's observations are true of Levavi Gabbai's entire oeuvre. She creates with sensitivity and sophistication, out of attentiveness to materiality and its syntax—the personal as well as the collective. Her retrospective gaze traces that which simmers and sizzles beneath the story of the time. It hovers above the image and on the margins of the word, seeking situations and conditions which may convey the mental impression of that which is not bound by unequivocal ideology and language. From the outset of her career Levavi Gabbai has combined sculpture in painting, pieces of plywood in metallic elements, word-image-object, an upper view and a lower, frontal view in a single painting. The sensitive weaving of elements introduced that which is between the lines, endeavoring to awaken dormant memory worlds, to kindle picture fragments, splinters of life, a tweak of pain, the distress of missing, contemplation, wonder and a sensitivity to beauty.

Acknowledgements

I would like to extend my gratitude to all those who contributed to the production of the exhibition and book: to Dr. Galia Bar Or, Director and Chief Curator of the Museum of Art, Ein Harod, for the partnership and trust, and to all my friends and colleagues at the Museum, my artistic home: Ayala Bessor, Michal Slant, Yon Nano, Ayala Oppenheimer, Mor Tabenkin, Dvora Liss, Rachel Lester, Rachel Zaidel, Rachel Atkin, Shoshan Medina, Ofri Gardi Cohen, and Anava Nor. Thanks are also due to Michal Shachnai Jacoby who produced, directed, and edited the exhibition film, and to photographer Omri Lior; to all those who kindly loaned works for the exhibition; and to Neomi Geva and Roi Halevi of Bickels Café.

Heartfelt thanks to Dr. Yael Guilat, Head of the Art Institute at Oranim Academic College of Education, for her essay which sheds light on the biographical basis of Levavi Gabbai's work; to Prof David Wakstein who kindly agreed to open his film archive to me; to the poets and the copyright holders for the poems included in the book. Special thanks to Moshe Mirsky, the catalogue designer, for his faithful assistance and creative collaboration; to Avraham Hay for his generosity and for the outstanding photographs; to Orna Yehudaioff, the Hebrew copy editor, for her insightful comments; and to Daria Kassovsky, the English translator, for the fruitful collaboration. I would also like to thank the many artists who contributed to the realization of the project.

Last but not least, I wish to thank Idit Levavi Gabbai for many, edifying conversations in which she recounted family anecdotes and stories about the place, and exposed her rich, multifaceted artistic world.

Yaniv Shapira

Contents

158
Galia Bar Or **Foreword**

154
Yaniv Shapira **Questions and Answers**

137
Yael Guilat **An Artist in Long Johns**
Childhood in the Kibbutz and the Question of Intimacy in Idit Levavi Gabbai's Oeuvre

125
Biographical Notes

92
Paintings 1999-2010

Pagination follows the Hebrew order, from right to left

Museum of Art, Ein Harod
Director and Chief Curator: Galia Bar Or

The catalogue is published in conjunction
with the exhibition

Idit Levavi Gabbai: Hour of Elucidation

January – April 2011

Exhibition
Curator: Yaniv Shapira
Administration and registration: Ayala Oppenheimer
Administration: Ayala Bessor, Rachel Lester
Framing: Eyal Sabach

Catalogue
Editor: Yaniv Shapira
Editor of selected poems: Idit Levavi Gabbai
Graphic design and production: Moshe Mirsky
Hebrew text editing: Orna Yehudaioff
English translation: Daria Kassovsky
Photographs: Avraham Hay
Photograph conversion: Artscan, Ramat Gan
Pre-press and printing: Offset A.B. Ltd., Tel Aviv
Binding: Shachaf Bindery Ltd., Holon

Measurements are given in centimeters, height × width

© 2011 by Idit Levavi Gabbai
and the Museum of Art, Ein Harod

On the cover:
Moon in the Window (detail), 1999, oil on canvas, 30×40

The catalogue was made possible
through the support of:

The Creativity Encouragement Award,
Culture Administration, Department of Plastic Arts,
Israel Ministry of Culture and Sport

Oranim Academic College of Education,
Kiryat Tivon

Israeli artists

Idit Levavi Gabbai Hour of Elucidation

Museum of Art, Ein Harod

This book is dedicated to my family
and to all my friends—artists, scholars, teachers, students,
and interlocutors—who seek their path in this land

Idit Levavi Gabbai: Hour of Elucidation