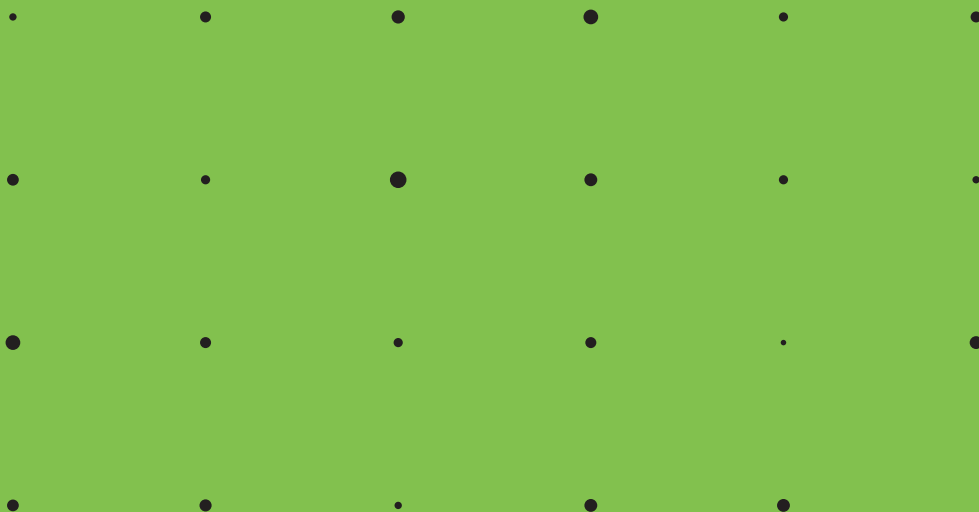
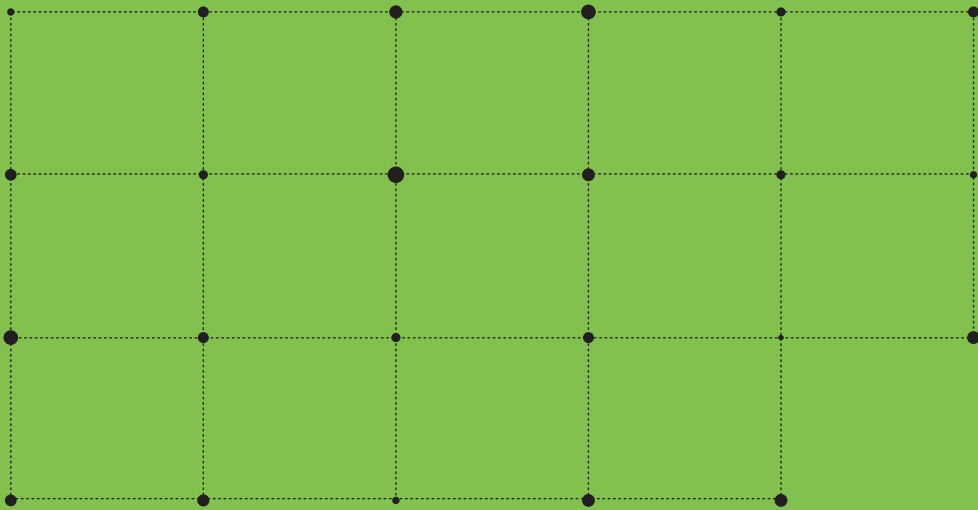
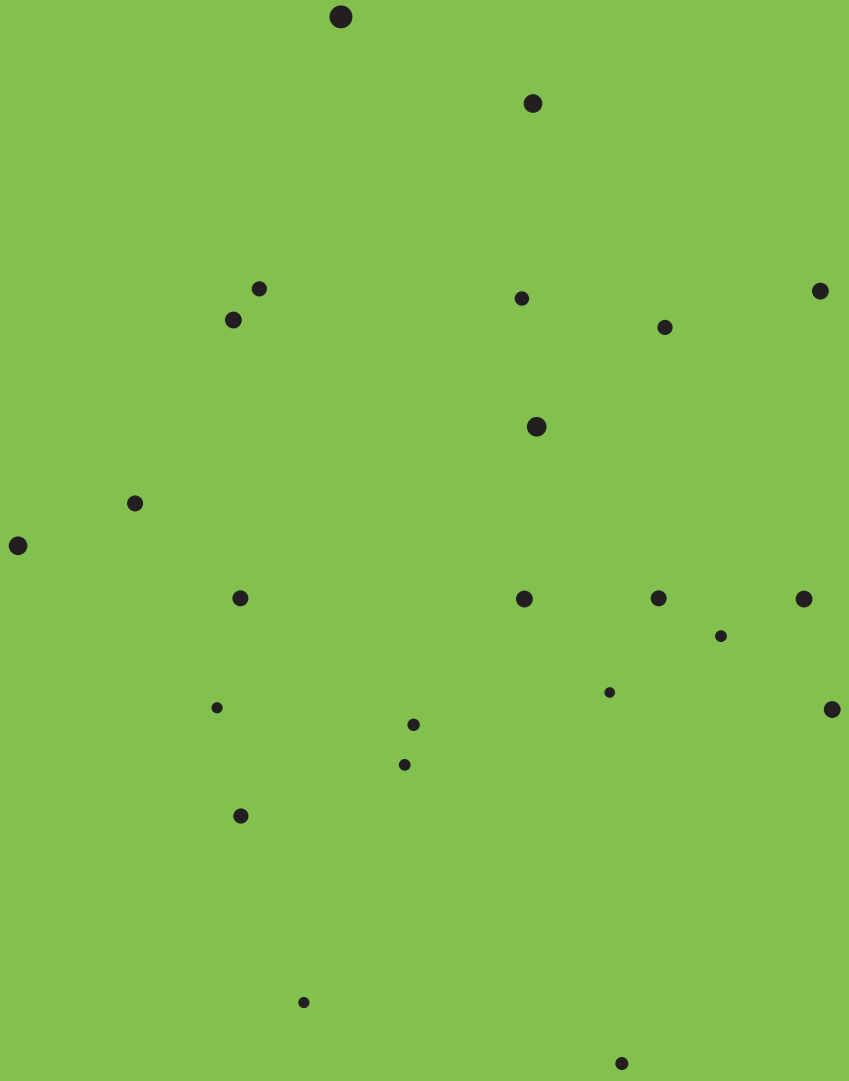


לינה משותפת

קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית







• קסיופיאה

הרהור על קרבה וריחוק

קבוצת כוכבים: צירוף מדומה של כוכבים, הנראים קרובים זה לזה רק כשמתבוננים בהם מכיוון כדור הארץ. הכוכבים המקובצים לקבוצת כוכבים אחת, והנראים קרובים בכיפת השמיים, יכולים להיות במציאות רחוקים ביותר האחד מרעהו.

השניות המתעתעת בין קרבה וריחוק במרחב השמימי מקרינה למטה, אל סוד הקשר הקבוצתי: בין אם מדובר במגע קרוב, בין אם בשנות-אור מפרידות, המערכת שומרת על מבנה קבוע בין חלקיה, וכך תמשיך ותנוע בחלל עד קץ כל הזמנים: הנה ה"יצול", ה"עגלה", ה"דובה הגדולה"...

דמיינו פיצול לתמונת מראה: קבוצת ילדים גְּלָה ונפוצה לכל עבר בווקטורים בלתי ניתנים לחיזוי מראש. שוב לא ניתן לזהות את הקשרים הסמויים ביניהם. אך השרטוט המערכת - בדומה לקבוצת כוכבים - ממשיך ומשייט מעל לראשיהם, מלווה אותם באשר ילכו, ומתפקד כמצפון פנימי בעולמם הרגשי. גם אם הרחיקו נרוד, עד קצה העולם, תלווה אותם הקבוצה המקורית לתוכה נולדו, כתמונת-מראה המשתקפת ברקיע, שהוטבעה בהם, לכלי-יכולת מחיקה.

כיפת השמיים ומערך הכוכבים היו חלק מתפאורת הילדות הקיבוצית, ביטוי של המרחב הכפרי הפתוח שהכיל בחיקו את אותה ילדות. הצמחים, הציפורים והכוכבים ברקיע אישרו שוב ושוב את התחושה הגואלת שהטבע נמצא לפתחם, במרחק זרוע מושטת - חוויה שהפכה לערך הינוכי. ובשעות הלילה והחשכה היו הכוכבים לבדם קשובים ורואים ורק הם היו אלה שהאירו את השבילים החשוכים, בהם רצו רגליים קטנות לשם - אל בית ההורים הבטוח והמגונן.

טלי תמיר



תערוכה

אוצרת: טלי תמיר

מפיקה: שושנה חסון

עיצוב חלל ותכנון "בית הילדים": אדריכל חגי תמיר

בניית בית הילדים: איתן יפה

עיצוב גרפי: אמנון אילוז

תאורה: נאור אגיאן, ליאור גבאי, אייל וינבלום

אמצעי תצוגה דיגיטליים: פרוטק, פתרונות תצוגה דיגיטליים.

הקמת התערוכה: יואב רכס, ביניה רכס, שולי שטראוס

התערוכה בסיוע פלסאון - מעגן מיכאל, קרן חבצלת, דפוס בארי, קיבוץ יגור,

כתר פלסטק, יריב גלבווע, רוני קליין ואלי ארלוק.

קטלוג - ספר

כתיבה ועריכה: טלי תמיר

עיצוב והפקה: דני גולדברג דיזיין | דני גולדברג, קובי ברחד

עריכת טקסט עברי: יעל לביא-בלייזיס

תרגום לאנגלית: ישי מישורי

צילום: אוהד מטלון, עמית גרון (עמ' 115-117: אברהם חי)

קדם-דפוס והדפסה: דפוס קל בע"מ, תל אביב

הקטלוג בסיוע קרן יעקב ומלכה גולדפרב, ארה"ב



פתח דבר

פרופ' מרדכי עומר מנהל ואוצר ראשי, מוזיאון תל-אביב לאמנות

האנושית תרמה הפריפריה תמיד למרכז והעשירה אותו בתובנות אחרות; כך, העשירו הפריפריות השונות את האמנות הרומית-קלאסית במאות הראשונות לספירה, "אל-גרקו" היווני תרם לאמנות הספרדית וארשיל גורקי הארמני תרם תרומה מהותית לאסכולת ניו-יורק המפורסמת.

אני מברך את 24 האמנים שיצרו עבודות חדשות מיוחדות לתערוכה וניסחו באמצעותן פרקים נוספים בשיח אמנותי מתמשך של אמנות ישראלית. האמנות הישראלית מרבה לנהל דיאלוגים עם מרכזים אמנותיים בעולם, והנה, לפנינו - דיון פנימי המצהיר על כך שהמטען המקומי עשיר ומרתק מספיק כדי להתכתב עמו ולהוסיף לו אמירות משמעותיות. התערוכה "לינה משותפת" מעשירה את שיח התרבות הישראלית הן בתחום השפה המרחבית של המיצב והן בתובנות חברתיות, פסיכולוגיות ואחרות.

אני מבקש להודות לגבי' לילי פרסקי, מנהלת קרן מלכה ויעקב גולדפרב, על תרומתה הנדיבה לקטלוג. סיועה מעיד לא רק על נדיבות רבה, אלא גם על עין רגישה לתרבות הישראלית ועל מתן אמון באופן שבו אנחנו מנהלים את הדיון בתרבות הזאת.

אני מודה לשושנה חסון, על עבודת הפקה קשה ומורכבת שהסתיימה בהצלחה, לחגי תמיר האדריכל והמעצב על פרויקט עיצובי ייחודי, לדני גולדברג מעצב הקטלוג, לתורמים, לתומכים ולמסייעים השונים, במוזיאון ומחוצה לו.

מתי הזמן הנכון להתבונן בתופעות תרבות ולהבין את מהלכיהן הקריטיים? האם כשהן בשיאן, או ממרחק-מה המאפשר פרספקטיבה היסטורית? אם בזמן השיא המבט הוא קרוב מדי והפרטים מיטשטשים, הרי עם השקיעה והתרחקות המבט - צפים ועולים פרטים, משתחררים רגשות וזיכרונות. בתקופה שבה נראה שהקיבוץ הולך ונעלם מנוף התרבות הישראלית יוצאת לאור התערוכה "לינה משותפת" ומבקשת להסב את המבט לאחור, על מנת להבין טוב יותר את ההווה. האתגר המרכזי של התערוכה הוא להימנע ממבט נוסטלגי, ולהציע כיווני חשיבה ותחושה: מה משמעות היסוד הקבוצתי החזק בתרבות, בחינוך, בביוגרפיה הפרטית של כל אחד מהמשתתפים ושל כל אחד מאתנו - תוצרי החינוך הישראלי, על גווני השונים.

המפגש בין המסורת היהודית הגלותית, שממנה באו מייסדי הקיבוצים הראשונים ושמטוכה ביקשו להש-תחרר, לבין אידיאולוגיות חברתיות וחינוכיות שאותן ביקשו לאמץ ושבמסגרתן ביקשו לחיות - הוליד מערכות מורכבות, ופעמים אף סותרות, שהטביעו את חותמן על הדורות הבאים שבניהם מיוצגים בתערוכה זאת.

אני מבקש להודות לאוצרת טלי תמיר על שהעלתה לסדר היום את נושא הקיבוץ, כסוגיה לדיון ולא כהתרפקות סנטימנטלית. התערוכה מהווה סוג של מחווה לא רק לגלריה "הקיבוץ", שאותה אצרה תמיר במשך 10 שנים, אלא גם לאופציה האחרת והמעניינת שמציעים אמנים הפעילים גם מחוץ למרכז התל אביבי, ומחוץ למוקדים הדומיננטיים של בתי-הספר המובילים לאמנות. לאורך ההיסטוריה של התרבות

התערוכה "לינה משותפת" לא היתה באה לאוויר העולם לולא עשר שנותיי כאוצרת גלריה "הקיבוץ" בתל אביב, שבה נחשפתי לדור חדש וצעיר של אמנים ילידי קיבוץ, ולולא שורת תערוכות שאצרתי שם. יראו עצמם אמני הגלריה, גם אלה שלא נכללו בסופו של דבר בתערוכה, כשותפים מטפוריים לאופיה ולרוחה. חובה נעימה היא לי להודות לפרופסור מרדכי עומר, מנכ"ל ואוצר ראשי של מוזיאון תל אביב לאמנות, על שנתן בי אמון ואפשר את קיום התערוכה "לינה משותפת" ואת הדיון התרבותי שנסוב סביבה. תודה מיוחדת, מעומק הלב, לגבי לילי פרסקי, מנהלת קרן יעקב ומלכה גולדפרב, שתמכה ברוחב לב בקטלוג והביעה עניין רב בנושא התערוכה. ללא תמיכתה הנדיבה, לא היה קטלוג זה יוצא לאור. עוד תודה מיוחדת שמורה לאדריכל חגי תמיר שתכנן בהשראה את "בית-הילדים" והיה שותף מלא לעיצוב התערוכה. ילדותו-שלו בקיבוץ הזורע וזיכרונו הפרטי נספגו בכל פרט במכלול ההצבה בחלל. לצדו, נעים לשלוח תודה גם לאיתן יפה שביצע ומימש בעץ את המבנה כולו ביעילות מבורכת. אין מילים לתאר את עזרתה המסורה והבלתי-נלאית של שושנה חסון, מפיקת התערוכה: בלי עזרתה וליוויה החם והתומך, החל משלב מוקדם ביותר של העבודה, לא ניתן היה להגיע לסיומה המוצלח. תודה גם ליפתח אלוני, שילדותו בקיבוץ - כמו גם נדיבותו הרבה - הזינו את הפרויקט בלקסיקון המילים השיתופיות, ובאתר מלווה באינטרנט, וליריב גלבוץ שתרומתו סייעה בהקמת בית הילדים.

אחרונים מבין הראשונים, אך חשובים מכולם הם האמנים המשתתפים, שנענו לפנייתי ויצרו עבודות חדשות מיוחדות לתערוכה. כשרונם, תבונתם ויכולתם

המופלאה לתרגם את ילדותם וזיכרוניהם הפנימיים למעשה אמנות מרתק ומרגש - לא יסולאו בפז. אמנים אלה הם דובריה הראשיים של התערוכה. אני מבקשת להודות לכל אחד מהם על תרומתו ועל חוויית העבודה המשותפת. תודה מיוחדת שלוחה לשני האמנים המתבוננים בקיבוץ מבחוץ, שצירפו את מבטם לתערוכה - לאמנון אילוז ולהדס עפרת. המעצב דני גולדברג תרם מהבנתו העיצובית ומ-רצינותו לאופיו המיוחד של הקטלוג, ועל כך מלוא-הערכתי לו ולקובי ברחד אשר לידו. במאית הקולנוע תמי פיינגולד והצלם אריה פלדי הצטרפו בהתלהבות לצוות התערוכה במסגרת ליווי קולנועי ותיעודי. לכל מי ששתתף בתערוכה - זוהי זכות מיוחדת ליהנות מפירות עבודתם. עוד ברצוני להודות לכל מי שהביע אמון וסייע בכל דרך אפשרית - ליואב רכס, לביניה רכס ולשולי שטראוס, שעמלו במסירות ובתושיה על הקמת התערוכה בחלל המוזיאון, לנגה כהן שאיתרה טקסטים רלוונטיים למחקר במיומנות רבה, ליעל לביא שערכה בנאמנות את הטקסט העברי, לישי מישורי המתרגם רב הדמיון לאנגלית, לדפנה רוז, על עצותיה הנבונות, לעדו הררי, ליערה שחורי, לגילה עפר ולאבנר בן עמוס על שקראו והעירו, לרינה גורן על הביקור המאלף בארכיון מוסד "השומר" במשמר העמק, למשפחתי מקיבוץ מעגן מיכאל שעקבה בחרדה אחר עבודתי, להורי, אחותי וגיסי היקרים, על תמיכתם הבלתי פוסקת ואחרון חביב - לבני האהוב יותם, על סבלנותו במהלך ימי עבודתי הרבים. תודה לכולכם!

תוכן העניינים

| | | | | | |
|---------------------------------|---------|---------------------------------------|----------|----------------------------|---------|
| • קסיופיאה טלי תמיר | 7 | • פתח דבר מוטי עומר | 9 | • תודות טלי תמיר | 10 |
| • קיבוץ (חלק ד') אהרון שבתאי | 15 — 19 | • בית הילדים חגי תמיר | 23 | • מחוץ לשורה אברהם בלבן | 25 — 30 |
| • לינה משותפת טלי תמיר | 35 — 95 | • לינה משותפת התערוכה 24 מיצבים | 97 — 191 | | |

לינה משותפת – הייתה נהוגה בקיבוץ כאחד מעקרונות החינוך המשותף. הילדים היו לנים בלילות בבתי-הילדים ובבתים הכוללים. שומרת הלילה הייתה פוקדת אותם כמה פעמים בלילה או מקשיבה להם בשנתם באמצעות השמרטף האלקטרוני. השמרטף איפשר לשומרות הלילה לשמוע מה קורה אצל הילדים בלילות, והקל מאוד על השומרות ועל הילדים לעבור את הלילה.

קיבוץ

אהרון שבתאי

ד. חדר-אוכל

אני אוהב את המכונה לקילוף
תפוחי אדמה

ואת המכונה לחתוך לחם

את שני הדורים בעלי
ההגאים

חדר שמירה לארגזים

אני אוהב את המטבח
בכללותו

כולל המשטח -

טרקטור מתקרב ומוריד בתוך גגית חזיר

הרבה פעמים אספתי חמרי אריזה

אני אוהב את הנוחיות שיש
בארגזי ביצים

ביצה שבורה בתוך אחת משלשים
הגומות של תבנית עשויה מעסת נזר

תיכת פח עם פרורי עוגיות



אין לי כל רתיעה מאשפה

אני אוהב את המשג "אכילה"

"אכילה ביחד"

בבית ששמו חדר אכל

בבקר מבשלת וכמה תורנים משחררי
צבא

אחראים לשקום סדרי ההגשה והבשול

חברה בכוח מטפלת
בדוד קיטור

אני זוכר בקר כזה: נשלחתי לנגריה
להביא נסרת ופזרתי אותה ליד הכניסה
ליד שק

גרתה אותי בחורה שהלכה להנקה

חדר האכל בנוי על גבעה
מתחתיו חפורים מקלטים שמשמשים כמחסני
חרום

באגף האחורי -

צנרת, תעול,

ארגזים על כונניות מפסי ברזל

אני אוהב כל חמר

המתכת ששמנה עשוי מגש

המתכת ששמנה עשוי מזלג, המתכת ששמנה
עשויה מסגנת

העץ מנצל להכנת כף גדולה

קת של סכין,

ערכה, מערוף, דפן נפה, ידית מקצף,

אני אוהב גז

אני אוהב חשמל

אני אוהב מלח בשול

הקבוץ אוכל סלט

אני עומד על יד
שלחן קטן מזירוסטה

פורס דג כבוש

פרוסות גבינה לבנה

אני חושב

על כף שצריד לרחץ צלחת

על צלחת פרוסת לחם לא אכולה

אחרי ארוחת צהרים

צריד לרחוץ כל כלי

כלי שבו בשלה המנה העקרית

השכבה מוצאת מן הרצפה

נאמר לי

להוציא מתוך המקרר החשמלי

דלי מלא תפוחי עץ

נאמר לי שצריך לקלף ירקות

העברתי ארגז פלפל

ירק

מתוך המחסן

הוצאתי

פח מלא קליפות בצל

השריתי צנון בכיור

בכיור השני השריתי גזר

השריתי שזיפים

במחסן במיכל פח יש ארז

שמור שם

מזון מרכז או מזון יקר

מזון יבש

כגון דגנים לדיסה

מיני קטניות

החלון מאפל מבחון על ידי שיח

בארון ממתקים

נכללים גם סירופים שונים

כמות גדולה של תה קפה וקקאו

שק מבר לבן מלא צמוקים

מנח על יד

מכשיר רסוס

הפועל בלחץ אויר

למיכל מברגת כתפיה

בשר מובל

בעגלה

מחדר קרוי

בשכנות למגדל תבואות

בשר בשק

יש שם רמפה קטנה

בחדר התקנה

חבית למים

הברז והכיור בחוץ

• מתוך: אהרון שבתאי, קיבוץ, שירים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1989. (פרק ד')



בית הילדים

חגי תמיר

המבנה הארכיטקטוני של בית-הילדים הקלאסי שייך לסגנון שאותו אני מכנה "אדריכלות הקסרקטין", שהייתה אופיינית לבנייה בארץ בשנות ה-50, בעיקר בתחום מבני החינוך והדיור הציבורי: ארכיטקטורה של מבני רכבות ארוכים, סדורים בשורות מקבילות, ובארגון פנימי של שורת חללים לאורך מסדרונות, עם יחידת שירותים בקצה האחד וגרם מדרגות בקצה האחר. סגנון אירופאי יעיל, פשוט עד כדי סגפנות, נטול רכות, הומור או דקורציה. גיליתי שככזה הוא גם טבוע בזיכרוני האישי כילד, וכאדריכל מבוגר ומתבונן.

חזרתי למחוזות ילדותי כדי לברוק האם מה שזכור לי אכן כך היה. להפתעתי הסתבר לי שהפרטים שנחרטו בזיכרוני - חלקם נשתמרו עד עצם היום הזה - היו מדויקים ביותר. היה בו, בבית-הילדים, ניסיון לשוויוניות אדריכלית קיצונית. זו התבטאה בזהות מוחלטת של כל החדרים (4 ילדים/דות בכל חדר), וכל הדלתות, החלונות והתריסים היו מסוג אחד, עד אחרון הפרטים.

חיי בית-הילדים נסבו לאורכו של המסדרון ("הפרוזדור", כפי שקראנו לו אז) - מעבר פתוח שלא הוליך לשום מקום, אך אפשר שליטה מלאה על המתרחש. בשום פינה לא נתקיימה בבית-הילדים מידה כלשהי של פרטיות או אינטימיות, אך כבר כילדים יכולנו לזהות את המקומות הייחודיים, ואכן החדר הקיצוני, מיטה ליד החלון או תא בגדים פינתי היו תמיד מבוקשים יותר.

את הפנים ליוותה בכל מקום שורת הדלתות האחידות ואותו פס אופקי של צבע שמן, שסימן את גובה-היד הילדותי שלנו, או את שורת הווים למעילים ולמגבות או את מברשות השיניים; קו רצוף שזרם בקצב אחיד, יישר את כולנו ונמשך החוצה עד לקו האופק של המרחבים. ורק בלילות, מחוץ לגבולות עולם המבוגרים האמיתי, היה בית-הילדים נייעור לחיים, פושט את מדי הקסרקטין שלו והופך לספינת שודדי ים, רכבת הרפתקאות או תחנת מחקר בקוטב הצפוני.



מחוץ לשורה

אברהם בלבן

כפר ביל"ו, קיץ 2001, דשא ביתי מוקף כיסאות פלסטיק לבנים, מפגש כיתתי של מחזור ו' של קיבוץ חולדה. את רוב בני הכיתה לא ראיתי זה שנים ותהיתי מה מעשיהם ואיך הם נראים. כפי שקורה הרבה פעמים, הסקרנות והתהייה הולידו חלום: כמה ימים לפני המפגש חלמתי שהוא כבר נערך וכי נפגשתי בו עם כל ילדי הכיתה, אם כי בגלל תנאי האור הגרועים ששררו במקום התקשיתי לראות בבירור את פניהם. כפר ביל"ו, שבת בערב. אני מוצא בנקל את הכתובת המיועדת על-פי רחבת הדשא המוארת. במרכז הדשא, ליד שולחן האוכל, עומדים כמה בני מהכיתה. אני מתקרב, מחליף ברכות ראשונות, ומספר לתומי כי בעקבות הסקרנות שעוררה בי הפגישה, חלמתי עליה לפני יום-יומיים. החיוכים-הגיחוכים שעוברים בין הגברים אפורי השיער שמולי מלמדים אותי מיד שעשיתי טעות, ששכחתי את כללי היסוד של בית-הילדים: כאן לא מגלים רגשות, לא חושפים חולשות, כאן, כמו בקרב, לא חושפים אגף לא מוגן, ודאי לא כשלא מוכרחים. איך שכחתי, אני גוער בעצמי. השנים הרבות שלא התראיתי עם חברי הכיתה והעובדה שחלק מן השנה אני חי בפלורידה השכיחו ממני את הכללים הראשוניים האלה, ובלי משים אני נכנס לתרגולת קרב, לובש שכפץ ומציית לחוק ההתגוננות הראשון: מתח על פניך חיוך גדול לסמן שהכול בסדר, שום דבר לא קרה, לא חשבתי, מה פתאום, שזה יהיה אחרת. מעכשיו, ובמשך כל הערב, אני שוב על המשמר, שולח לכל עבר חיוכים רחבים (הו החיוכים האלה, שאורחים מן החוץ ראו בהם בנעורינו סימן לבריאותנו הנפשית, אות לביטחון עצמי ולנינוחות ולפתיחות אל העולם, ולא נועדו אלא להרחיק, להגן ולהסתגר, להחזיק זר ויריד כאחד כמטחויי זרוע). ובמשך כל הערב אני כמו נחלק לשניים, אנתרופולוג שהגיע לשבט מוזר והוא מנסה להבין את מנהגיו ואת חוקיו הנסתרים, ובו בזמן גם יליד, בן השבט הזה שהאנתרופולוג מתבונן בו מן הצד.

איך שכחתי, גערתי בעצמי מעבר לחיוך שעל פניי, ובכת אחת, שלא ברצוני, הייתי שוב בבית-הילדים. התמונות הראשונות, תמונות היסוד: שורת מגבות בכניסה למקלחת - מסודרת על-פי הגיל, מן הבוגר אל הצעיר - שהודות לה זכרנו כולנו, עד שהגיל התחיל



חמוטל כוכבי, ללא כותרת, 34.5 x 27 ס"מ, 1996-97

כמו המוטציה של העגל בעל שני הראשים, המוצג במוזיאון הטבע בעין חרוד, (שנכנס פעמיים לתולדות האמנות הישראלית), כך גם ברז האמבטיה המופיע על הקיר שלוש פעמים, הכיורים המשוכפלים, ושורת הנעליים. "לגבי", אמרה פעם אמנית בת-קיבוץ, "הקסם מתחיל עם הריבוי". אני לא מזהה את כוחו של הדימוי היחיד". חמוטל כוכבי, צלמת ילדות קיבוץ הזרוע (נ' 1972), צילמה את הריבוי - הכול מאורגן בשורה, ואף פעם לא נעצר אחרי אחד בלבד.

פוגם בזיכרון, את סדר הגילים המדויק. ושורת החדרים בבית-הילדים, ושורת המיטות לאורך הקירות החשופים, ושורת השולחנות בחדר האוכל שמול החדרים. ואחר-כך שורת המגפיים בכניסה לבית-הילדים, ושורת בתי-הילדים שאנחנו מתקדמים בה לאט לאט, מהפעוטון לגנון ולכיתה א'. ושורות תאי הבגדים בחדרים ובמקלחת המשותפת, ושורת הילדים המעשבים את שורות הכותנה הארוכות או קוטפים מלונים בחודשי הקיץ, ואחר-כך הידיעה למי מהבנות צימחו כבר השדיים ובאיזה מספר חזייה הולכת כל אחת: להיות בשורה זה להיות חשוף, גם מפני שאין מקומות להתחבא בהם, גם מפני שהשורה מתפקדת כחומר מעביר-ידיעות יעיל להפליא.

כן, תמונת היסוד היא השורה, אמרתי לעצמי, והידיעה שאתה חלק מהשורה הזאת (אתה יודע בדיוק את מקומך בה, מקום הקולב שלך בשורת המגבות, ואתה מקבל זאת כמובן מאליו, כי אלה נתוני היסוד של חייך), וההרגשה שבטוח בתוכה, כי רק כאן מכירים אותך ומקומך שמור. בטוח כאן ולוחץ, כי אתה חלק מהשורה הזאת, לטוב ולרע, היא חלק ממך. השורה הזאת עיצבה את חיינו, כי היא הייתה זירת מאבק תמידי בין שתי מערכות מתנגשות. מצד אחד, האידיאולוגיה שייצרה אותה, והמערכת החינוכית (מטפלות, מורים, מדריכים חברתיים) שהפכה אותה לחיי יום-יום המורכבים משעת קימה ושעת כיבוי אורות וכל מה שביניהם, ומצד אחר, הילדים שמהם הורכבה השורה הזאת. מבחינת המערכת החינוכית, הנוח ביותר היה שורה שכל מרכיביה אחידים. הילדים, לעומת זאת, היו ילדים, משמע טעמים שונים וקצב התפתחות שונה וצרכים שונים ופחדים שונים ועובי עור שונה. אבל שונות ומיוחדות היו איום על השורה ועל אפשרות השליטה בה, והמערכת הקיבוצית לא הייתה יכולה להיענות להם (מסיבות של נוחות ושל אידיאולוגיה גם יחד) ולחצה לאחידות, לסדר טוב, ליישר את יוצא-הדופן עם הדופן.

הקיום בשורה הפך לכן למאבק תמידי שבו נדרשת לתקן את עצמך, להיות ילד טוב, לוותר, להתחשב באחרים, להתאים את עצמך, כל הזמן להתאים את עצמך לאחרים. להיות בשורה היה לא להיות ילד, לא להיות יחיד ומיוחד ובעל רצונות וזכאי לאהבה, אלא להיות בן קיבוץ, סוציאליסט בן שנתיים ובן עשר וחמש-עשרה, מישהו שלוחצים אותו כל הזמן כדי שיתאים את עצמו למשבצת החיים המיועדת-לו-כביכול, ואם היא לא כל-כך מתאימה למידותיו, אז "תהיה ילד טוב", ו"תשתדל" ו"אל תעשה בעיות כל הזמן". מעל השורה ריחפו כל העת איזו ציפייה, איזו הבטחה לקיום מאושר ומושלם יותר. לא ידענו שאנחנו חלק מניסוי אנושי כביר שאין לו סיכוי להתגשם, והמודל המושלם שריחף כל הזמן בחלל האוויר רק הגביר את תחושת התסכול והחסר. "תהיה ילד טוב, תהיה ילד טוב", אני שומע עדיין באוזני את

הבקשות והאיזמים של המטפלות הנואשות. הבעיה הייתה שלהיות ילד טוב היה להשלים עם אורח חיים שנכפה עליך בלי שנשאלת כלל לדעתך או לרצונותיך (השורה קיבלה אותו אוכל, אותם בגדים, קמה באותה שעה והלכה לישון באותה שעה, ולא הייתה לך כל שליטה על מי ישן איתך בחדר או מי יושב לצידך בשולחן בחדר האוכל). ולהיות ילד טוב היה, בין השאר, להצליח להירדם אחרי כיבוי האורות בבית-הילדים החשוך שנותר ללא השגחת מבוגרים. תמונה: אנחנו באחת הכיתות הראשונות של בית-הספר היסודי, ההורים נפרדו מאיתנו ואחריהם המטפלת אמרה מן המסדרון "לילה טוב" והלכה לביתה, אבל בחדר נמשכות עדיין השיחות ממיטה למיטה. תוך כמה דקות גוועות גם השיחות האלה ובחדר משתררים חושך ורממה. "חגי", לוחש בקול רם אחד הילדים החושש להשאר ער לבדו, "יוכבד", אסף", הוא לוחש בקול, הפחד גדול מהבושה. חגי ויוכבד ואסף אינם עונים. כבר נרדמו או כבר התרגלו לפחדים האלה. "חגי", הילד מרים קצת את קולו, חרד משעות הערות שעוד לפניו. איש אינו עונה. למחרת בבוקר מעירה המטפלת את בית-הילדים. ילדי החדר מתלבשים במהירות, איש מהם אינו מזכיר את קריאות החרדה של ליל אמש. השורה מתיישרת לקראת היום החדש. להיות בשורה היה להיות במצב של חסר, כי המקורות הטבעיים של החום והחיבה ותשומת הלב וההגנה (ההורים, המשפחה), אלה שמקבלים אותך על חולשותיך ומצבי הרוח שלך, נחסמו לחלוטין או כמעט לחלוטין, הן מסיבות פרקטיות, הן מסיבות אידיאולוגיות. רוב שעות היום השורה הייתה צריכה להפיק מתוך עצמה את החום ותשומת הלב. אני זוכר את עצמי כנער, מגיע בערב לבית-הילדים, מחפש מישהו או משהו, לא את חגי או את אבי או את שלומית או ורדה, אלא משהו ביניהם, איזה נוכחות שתקבל אותך, שתשדר לך שאתה רצוי ומקובל. ככל שהחסר הזה גדל כך גדל הלחץ על השורה לספק אותו. חלל בית הילדים הפך לזירת מאבק מתמדת על מעט החום והחיבה שעלה בידי השורה לייצר, זירה שבה, כמו בכל קרב, זכו החזקים והיפים והאלימים, אלה שידעו לדרוש. בשיעורי מחנך וברשימות בעלון של חברת הילדים התווכחנו על רעיונות של שיתוף ושוויון ועזרה הדדית, אבל בחדרי בית-הילדים, ביום ובלילה, התנהלו החיים על-פי חוקי הלול: החזקים מנקרים באוכל ראשונה, החלשים והחולים ממתנים מן הצד לתורם שיגיע או לא. בלי משים התרגלנו לקיום סכיופריני, לחיים של שני קולות: למדנו להתווכח ולהוכיח את צדקתנו ולדבוק במילים וברעיונות, והשתתפנו בסמינרים רעיוניים וכתבנו רשימות צדקניות לעלון. מצד אחר היו החיים עצמם שהתנהלו על-פי חוקי הלול. הנאיביות הילדותית שלנו הייתה לכן נאיביות עיוורת, חסרת חן, חסרת רחמים וחסרת נדיבות.

בכפר בילו הגיע זמן האוכל, ואני נותרתי על כיסאי ועצמתי את עיניי וזכרתי את השירה הנלהבת סביב המדורה, ואיך שרנו בגרונות ניחרים והרגשנו טוב ובטוח זה עם זה, שאיננו לבדנו בעולם אלא חלק מכלל מלוכד ונפלא, ולא רצינו שום דבר, ובלבד שנוכל לשיר עוד ועוד ושהערב הזה והלילה הזה לא ייגמרו לעולם. "בשנים הבאות", כתבתי בספר הזיכרונות שלי, "ישבנו לא אחת עם המדריכים שלנו סביב המדורה, ולאור האש היו השירים האלה לשים את פנינו ומעניקים לכולנו אותו פרצוף, פני הקרבה ופני עצב ופני געגועים, כאילו למילים המדוברות מקום שונה אצל כל אחד ואילו למגנינות אותו מקום אצל כולם".

הסתכלתי בנשים ובגברים שהסתובבו על הדשא (רובם הצליחו יפה, איש-איש בתחומו), וחשבתי לעצמי כי מחנכי הקיבוץ שמו להם למטרה לגדל ילדים עצמאיים, לא-מפונקים, ובאיזו דרך עקיפה הצליחו במשימתם. כשהיינו בכיתה ו' הלכנו ביום שישי אחד לקטוף צברים (מן הכפרים הערביים שהיו סביב חולדה נותרו אחרי מלחמת השחרור מעט חורבות וצברים, הרבה צברים). הבאנו בדליים כפות צברים מלאות פרי, שאותן השארנו אחר-כך ליד בית-הילדים. למחרת אחרי הצהריים לא נזוהרתי ודרכתי ברגל יחפה על כף קוצנית של צבר. עשרות קוצים, חלקם בני שני סנטימטר ויותר, חדרו לבשרי. המחשבה הראשונה שעברה בראשי הייתה שהמרפאה סגורה היום והמטפלת לא תבוא לפני ארוחת ערב. על הדשא בכפר בילו זכרתי את הנחישות: לדלג על רגל אחת לבית-הילדים, למצוא זוג מספריים, למצוא פלייר, לאתר את הקוצים הגדולים קודם, לבחון מה יעיל יותר, מספריים או פלייר. ואחרי שעה ארוכה, למצוא מחט להוצאת הקוצים הקטנים יותר. זכרתי את הבדידות (הצורך לטפל בעצמי לבדי, חוסר האפשרות לספר למישהו מבני הכיתה על מה שקרה שלא יתווסף הלעג לכאב) אבל גם את הגאווה: הייתה בעיה וטיפלתי בה, בלי רעש ובליל תלונה. שנים אחר-כך קראתי על המטרות החינוכיות שהציבו לעצמם מחנכי התנועה הקיבוצית. "הגבורה האישית, הגופנית והרוחנית מכשירה את האדם לקורבנות לטובת החברה והאומה, לויתורים על קטנות ולמסירות (...). האקטיביות תעשה אותו ללוחם לאידיאלים, תעורר בו תשוקת-יצירה לתועלת החברה; הרגשת ההשתתפות תרחיק אותו ממידת האכזריות ותקרב אותו אל כל הסובלים והנענים לעמוד ליריבם ולריב את ריבם" (ישראל כהן, "מגמות חינוכנו ויסודותיו"). דבר מכל אלה לא הושג, ואם הושג, הושג באופן אישי, אקראי, למרות השיטה ולא הודות לה. אבל למדנו לדאוג לעצמנו, לטוב ולרע, לא כילדים שמערכת חינוכית שלמה אמורה הייתה לטפח בהם את החינוך המוסרי והחינוך האסתטי ולהקנות להם מידות-נפש מיוחדות, אלא כילדי רחוב.

הרבה לפני שהגענו לבית-הספר, השורה הייתה בית-הספר. בית-הילדים לימד אותנו מה אומרים ומה לא אומרים (ביקורת - כן, כל הזמן, מחמאות - לעולם לא, כי מחמאה ושבח הם נתינה), והורה לנו מה שומעים ומה לא שומעים. בית-הילדים היה רעש מתמיד וכדי לשרוד למדנו לסנן, לעשות סלקציה, משמע לעבות את העור. להיות בשורה היה להיות חשוף כל הזמן, בלי פינה משלך, ובהיעדר מקומות מסתור למדנו לקיים פינות מסתור בתוכנו. מחנכי הקיבוץ האמינו שנגדל בריאים בנפשנו, כנים וישרים ואותנטיים, אבל החיים בבית-הילדים לימדו אותנו שכנות ואינטימיות יכולים להיווצר רק בין זרים, לא בין ילדים המבלים זה עם זה עשרים וארבע שעות ביממה. מהר מאוד למדנו שכנות היא חולשה, שהודאה בחולשה יום אחד תופנה נגדך, שרגשות צריך להסתיר עמוק. סביב המדורה שרנו שירי מולדת בשני קולות, ובבית-הילדים למדנו לדבר בשני קולות, הקול הראשון תמיד ער יותר, מחובר יותר לאוזני השורה מאשר לפה המדבר. הלחץ החברתי התמידי הפך את הקבוצה לחלק ממך, כמו סוס טרויאני, וטיפח מצב שהוא היפוכה של כנות, היפוכה של אותנטיות.

. . .

ישבתי במפגש הכיתתי בכפר בילו והסתכלתי על היושבים במעגל הגדול, ושאלתי את עצמי, אז למה הגענועים, למה אחרי עשרות שנים עדיין החלומות? שתי תשובות עלו במוחי. ראשית, מפני שבהשפעת הצפיפות והלחץ של בית-הילדים גדלנו מעורבבים ובלולים זה בזה, ושנים עברו לפני שמצאנו את גבולותינו האמיתיים. ושנית, משום שהיחד הלוחץ והמאיים זימן לנו גם רגעי אושר נפלאים, בלתי חוזרים. השורה הייתה מתמלאת חיים ושמחה כשהפכה למעגל, מעגלי הרוקדים בחדר האוכל והמעגל הכיתתי הקטן בערבי שבת שבהם נערכו "פעולות" הכיתה בהדרכתם של צילה ושי, שבהן היינו לא פעם יושבים סביב המדורה ושרים. למעגלים הייתה חוקיות אחרת. כאן לא היה כל איום על עצמיות הילדים, הזהות הקיבוצית/ הסוציאליסטית לא התנגשה כאן בזהות האישית אלא העצימה אותה עד אין שיעור. (אכן רקדנו בשמחה ובהתלהבות, אבל רקדנו גם כמדגימים, מודעים למבטים של חברי הקיבוץ הוותיקים ושל אורחיהם היושבים ומתבוננים בנו, מחייכים זה לזה כי ככה רוקדים "בני קיבוץ" וככה הם מחייכים וככה הם מזיזים ב"שמחת הנעורים" שלהם).



על הדשא הגיעה תורה של התוכנית האמנותית, ומסיפורי הילדות שהושמעו בפעם המי-
יודע-כמה על-ידי ליצני הכיתה, ומהצחוקים שליוו אותם התברר, כי לא רק אני שבתתי להיות
הילד שהייתי לפני חצי מאה. למזלנו, עם הגיוס לצבא החלה השורה להתפרק, ואחרי הצבא,
אחד אחד ובאין רואה, עזבנו רובנו את הקיבוץ. באיחור גדול, בין אם נשארנו בקיבוץ ובין
אם עזבנו, התחלנו לבחון את המציאות שמעבר למילים ולרעיונות שגדלנו איתם (רבים
מאתנו אפשר היה להכיר עוד שנים ארוכות על-ידי הדיבור בשני קולות והסירוב העקשני
להכיר בכוחות האמיתיים המכתיבים את חיינו, על-ידי הדבקות במילים שדבר לא היה להן
עם המציאות והמשיכו להיגרר אחרינו כאיזה שריד מהוויית חיים אחרת). באיחור גדול,
בהיסוס, איש-איש כמידת יכולתו, התחלנו לסמן גבולות, מה אני, מה לא-אני, מה הקול
שלי והמילים שלי ומה מושאל, מה נפגע ללא תקנה ומה ניתן להציל. גילוי הגבולות האלה
אפשר לבנות גבולות ברורים יותר גם עם אחרים, ופינה לאט-לאט מקום לאפשרות של אמון,
של אינטימיות.

אפרת נתן "עבודה על הגג", מיצב, 1979 (פרט)

המקום: גג תל אביבי, קומה חמישית

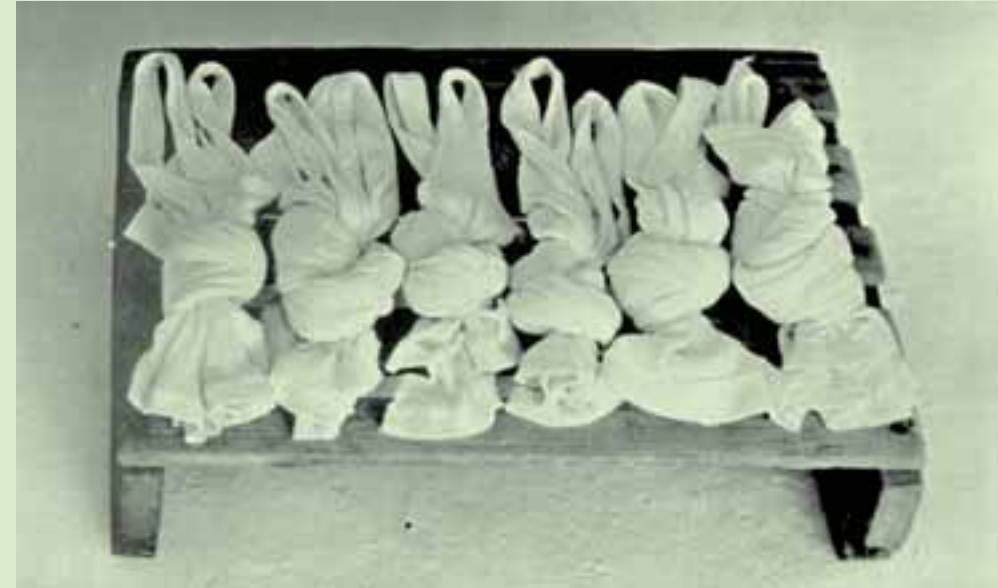
משך הזמן: שבועיים במהלך אפריל 1979, במקביל להתמלאות הירח. העבודה הסתיימה כשהירח היה במילואו, ערב פסח.
הפעולה: סידור הגג והלבנותו, מדי בוקר, בידי האמנית, תוך השארת שולי-זפת שחורים. הפעולה הייתה יומיומית ורפטיטיבית,
ונעשתה על-ידי האמנית לבדה, לא לעיני הקהל.

סאונד: קנטטה מס' 140 של י"ס באך. ("צאנה בנות ציון...")

חומרים: גיגית אמייל לבנה, 500 תקליטי בקליית שחורים, גופיות לבנות, מגבים, כיסא, שלושה חלונות זכוכית חלבית,
חבית חצויה.

הכותרת: נעה בין המושג "עבודת אמנות" (מיצב) לבין "עבודה" במובנה הפועלי והישיר ("עבודת-ניקיון וסידור", כשגרה
קייצית של תחזוקת גגות בתל אביב).

החומרים לקוחים מהווייה יומיומית של קיבוץ: גיגיות, גופיות לבנות, מגבים לשטיפת רצפה. הם עוברים טרנספורמציה
תימטית באמצעות מיקומם וארגונם במרחב הגג, וצוברים אל-תוכם משמעות תיאולוגית-נוצרית הקשורה להיטהרות
וליסיוף. מוטיבים של אגן טבילה (הגיגית הלבנה), צליבה (שלושה מגבים הפוכים, עונדי-גופיות), מקהלה (שורה של
מגבים וגופיות שעונים אל הקיר) אומגה מתנפנת על מוט האנטנה ("אני האלפא אני האומגה"), וצלילי הקנטטה של באך -
מובילים את הצופה מ"עבודה" ל"תפילה": מפעילות עמלנית של ניקוי והברקה, לפולחן סיופי של מירוק וטיהור. מדימוי
פועלי להילה מיתולוגית של חברת-מופת, המבקשת לראות עצמה חפה מחטא ונקייה מעוון. אפרת נתן מסמנת במרחב הגג
התל אביבי סימני נזירות וחומרה בשחור לבן: הלבן מכסה וממרק, השחור מציץ בשוליים.



אפרת נתן, "עבודה על הגג", מיצב, 1979 (פרט)

נמוך על רצפת הגג הלבנה, המבטיחה בלובנה, ניצב גם דרגש-עץ ועליו שש גופיות לבנות קשורות באמצען בקשר המעבה את "כרסן". הכתפיות המארכות יוצרות אסוציאציה ברורה ל"אוזני ארנבת": אפשר לחשוב על שורת ארנבות, צחורות-פרווה - שלל הצייד שהוטל על השולחן בתום המסע - מוטיב ידוע בין הז'אנרים השונים של ציורי טבע דומם במאה ה-17. שש גופיות לבנות, קשורות, מוטלות זו-לצד-זו, כתף-אל-כתף, נייחות, רפויות, ללא כיווץ של התנגדות.

שישה תינוקות היוו תבנית בסיסית בבית-הילדים בקיבוץ:

"בגיל של שנה עד שנה ורבע עובר הילד לבית-הפעוטים - ביתן, הבנוי משני אגפים נפרדים לשתי קבוצות של פעוטים בנות 6 ילדים כל אחת."

"הקבוצה הקטנה של שישה ילדים רכים (בני שלוש עד ארבע) משמשת תחליף למסגרת המשפחתית, ההולם את הגיל הזה." (שמואל גולן, החינוך המשותף כמשנה פדגוגית, מתוך: החינוך המשותף, הוצאת ספרית פועלים, עמ' 37, עמ' 75).

עבודת הגופיות-ארנבות מתוך "עבודה על הגג" של אפרת נתן הייתה אחת מנקודות המוצא לחשיבה על התערוכה "לינה משותפת": עבודה זו סימנה - גם אם בהפשטה ומתוך חולשה אפרורית מסיימת - את דימוי ה"דבוקה": קבוצה שאינה ניתנת להפרדה, המקיימת קירבה גדולה-מדי בין הפרטים הנמנים עליה; סדרה קטנה שיחידות היסוד שלה הומוגניות מבחינה צורנית; וגם - ריפיון התנוחה תוך שמירת המבנה, ההתרכזות-פנימה, ההתאמה המלאה למרחב ששורטט בדיוק למידה הנכונה, מרחב שמעבר לקצותיו מתחילה אטמוספירה אחרת - אלה נותרו מטרידים בזיכרוני והפרו כיווני חשיבה נוספים.

לינה משותפת

טלי תמיר

מבוא: הצו הכפול

“נאמן וכופר! – כמה שאת צודקת!” נענה הפילוסוף הצרפתי ז'אק דרידה לבת שיחו ההיסטוריונית של הפסיכואנליזה, אליזבת רודינסקו, בפתח ספר הדיאלוגים שלהם “מה ילד יום...”. “לעיתים אני רואה את עצמי חולף ביעף מול ראי החיים, כצלליתו של משוגע (קומי וטראגי גם יחד) המתאמץ לבגוד מתוך כוונה לשמור אמונים”¹. כך, בדימוי תיאטרלי של יאנוס כפול-פנים, בוחר דרידה לתאר את יחסו המורכב אל שאלת המורשת. רודינסקו מתארת את המהלך במלואו, מנ-קודת מבטה שלה: “בעבר ביקרתי אותך כי לדעתי ‘כְּפָרְתַּי’ באותה מורשת ש'פְּרָקְתַּי'. [...] בהמשך הערכתי שצדקת בדובבך את היצירות מתוך עצמן, מבעד לסדקים שלהן, למרחביהן הלבנים, בשוליהן, מבעד לסתירותיהן, בלי לרצות להמית אותן. מכאן הרעיון, שכדי להיות נאמן למורשת כלשהי צריך לבגוד בה, כלומר לא לקבל אותה כלשונה, בשלמותה, אלא לתפוס אותה בקלקלתה, לתפוס את 'הממד הדוגמאטי' שלה”². באותו רצף דיאלוגי של “מבעים המצטלבים מבלי להתמזג לעולם”, ממשיך דרידה באותה נקודה, ומפתח את רעיון ה“בגידה”: “על היורש להיענות תמיד למין צו כפול, לתכתיב סותר [...] צריך אפוא להתחיל מהסתירה הפורמלית והגלויה הזאת בין הסבילות שבקבלה לבין ההחלטה לומר 'כן', ואז למיין, לסגן, לפרש, כלומר לשנות, לא להשאיר על כנו, ללא פגע, לא להשאיר שלם [ההדגשה במקור - ט.ת.] אפילו את מה שאנחנו מבקשים לכבד מעל לכול”³. העמדה הדיאלקטית של דרידה כלפי הטקסטים הקאנוניים שאותם הוא מפרק ומפרש מחדש יכולה להאיר גם את עמדתה של התערוכה “לינה משותפת” כלפי נושא עיסוקה – ילדות בקיבוץ וחויית הקבוצה. כ“יורשים” יחידים של הזיכרון הייחודי הזה, פועלים האמנים המציגים בתערוכה מתוך תובנה שמוטל עליהם “לבגוד” במובן הדרדיאני, משמע: לחזור אל ילדותם ולחדור אל סדקיה, להאיר את סתירותיה, לתפוס אותה

- 1 ז'אק דרידה ואליזבת רודינסקו, מה ילד יום... תל-אביב: חרגול הוצאה לאור, 2003, עמ' 11.
- 2 שם, עמ' 10 - 11.
- 3 שם, עמ' 12.

בקלקלתה – וכך להבין טוב יותר את עצמם ואת עברם. המושג "מורשת" – במקרה הזה: ילדות בקיבוץ – מופעל בחלל התערוכה לא כערך שהופקד למשמורת נצח אלא, כפי שהראה דרידה, כ"צידו השני של הצו הכפול – שאותה מורשת, על-מנת להציל את החיים (בסופיותם), מצווה עלינו לפרש מחדש, לבקר, להסיט, כלומר להתערב באופן פעיל כדי שתתחולל תמורה ראויה לשמה: כדי שדבר מה יקרה, איזה אירוע, איזו היסטוריה, איזה עתיד לקרות בלתי צפוי".⁴

ומה יכול לקרות? איזו "תמורה ראויה לשמה" יכולה להתחולל כתוצאה מההסתוות והמפרשנות של התערוכה? האם רק נקודת מבטם הר-פלקסיבית של האמנים עצמם תתפנח לנגד עינינו, או – אולי – תיווצר אפשרות מטפורית להשליך מן הדימוי של לינה משותפת בבית-הילדים בקיבוץ אל לינה משותפת כטיול השנתי, בשירות הצבאי, ובכלל – בחיקה החם של תחושת ה"יחד" הישראלית? האם ייתכן שמה שיתפרק כאן לא תהיה רק הילדות בקיבוץ, אלא גם המבט הישראלי הנרקיסטי המתמקד בעצמו ובכוליותו, ומתקשה לראות את ה"אחר"?

כהיסטוריונית של אמנות ותרבות ישראלית אני מוצאת עצמי שוב ושוב מתפתה למטענים האנושיים והפסיכולוגיים המרכיבים את הסאגה הקיבוצית, העטופה בהילה אוונגרדית של ניסוי חברתי נועז. המתח הפנימי הצרוב בטקסטים המילוליים והחזותיים הללו מעורר בי משיכה הדומה, אולי, לתשוקתו של דרידה לטקסטים הספרותיים שבהם הוא מטפל. זוהי תשוקה – מסביר דרידה, ה"דומה לזו של אדם המאוהב במסורת ושואף להשתחרר מן השמרנות [...] משיעבוד לעבר, מגעגועים, מפולחן הזיכרון".⁵ השאלה המרכזית היא: איך לעסוק בעבר הקיבוצי באופן כזה שלא יומת באבק הנוסטלגיה, אלא יתעצב כמושא תשוקה ומעורבות, בעל פוטנציאל הפעלה ועוררות אינטלקטואלית. כי ללא השחרור הזה, ללא ניקוי שכבת הנוסטלגיה ובריאת הגישה הישירה לגוף החשוף עצמו – "שום דבר אינו אפשרי, שום דבר אינו מעניין, אינו נחשק". עוררותו של החשק (במקרה של "לינה משותפת" – הדחיפות לבטא ובעירת האנרגיה היצירתית) מעידה על-כך, שבראשיתם של כל התהליכים הללו – כפי שאומר דרידה לבת שיחו – נמצאת אהבה: "ללא אהבה, אם תרצי, לא תיתכן התנסות ב'דקונסטרוקציה'. היא מתחילה בכך שהיא מחווה קידה למה, או לאלה, הייתי אומר, שהיא 'נטפלת' אליהם".⁶

ההיסטוריון הצרפתי פייר נורה, שעסק בחקר הזיכרון הקולקטיבי, תאר את המעבר הקריטי מ"היסטוריית-טוטם להיסטוריה ביקורתית": מהלך

7 פייר נורה, "בין זיכרון להיסטוריה: 'מחוזות הזיכרון' – Les Lieux de Memoire", זמנים, 45 (קיץ 1993), עמ' 4 – 19.

8 שם, עמ' 11.

9 שם, עמ' 8.

10 מתוך עבודותיהם של אמנים בני קיבוץ למדתי, שהמרחב האמיתי של ה"קיבוץ" כולל, מלבד אזורי המוארים והמוגדרים גם את חלליו הארעיים, המוגדרים לצורכי השעה: החלל המפריד בין המיטה לבין הקיר, פינת מחבוא במחסן או בין השיחים, או שביל צדדי המוביל לוואדי שבשולי הקיבוץ.

המוותר על פרקטיקות היסטוריות של פולחן וקידוש לטובת "מחוזות זיכרון" פרטיים, העוסקים בפענוח פרשני.⁷ בניגוד ל"היסטוריה הפשוטה", המסתפקת ב"רישום עצמי אוטומטי" ובתיעוד אירועים הנרשמים על-פני הזמן והשטח, "מחוזות הזיכרון" כפופים לשלטון הזיכרון וההיסטוריה כאחד,⁸ כשהם מערבים בין שני אלה ואוספים אל תוכם גם את כל אותן עדויות עקיפות שהשאירה התקופה, שלא נועדו לשמש כממצאים היסטוריים. "העברת זיכרון זו היא העתקה מכרעת: מן ההיסטורי אל הפסיכולוגי, מן החברתי אל הפרטי, מן הניתן למסירה אל הסובייקטיבי, מן החזרה אל העלאת הזכר. היא חונכת משטר זיכרון חדש, שמכאן והלאה הוא עסק פרטי".⁹

ההיסטוריון נורה מאיר את תפקידו של הפרט במהלך ההעתקה הזו, כמי שיש בכוחו לפרק את ה"היסטוריה" למחוזות של "אני": "החובה להיזכר מוטלת עלי ואנכי הנני הזוכר". או: "על הפרט, ועליו לברו, מעיק בהתמדה, ובה בעת בלא הבחנה, הכורח לזכור". זהו צו פנימי – תמיד בגוף ראשון יחיד – שמאחר שזרח בנבכי הנפש הזוכרת אי-אפשר עוד לבטלו, והוא משנה סדרי עולם: "אין חוגגים עוד את האומה, אלא לומדים את תְּהִיָּה".¹⁰ משמע: ויתור על מסך ההנצחה למען לימוד ותובנה.

"מחוזות הזיכרון" של התערוכה לינה משותפת, אם כך, אינם מצטמצמים לבית-הילדים עצמו, על חדריו וחלליו הפונקציונליים, אלא מתפרשים על-פני מכלול המטען החינוכי, האידיאולוגי והרגשי – החל מטקסטים תיאורטיים וספרותיים ועד ליומנים אישיים וציווי המטפלת בעת טקסי ההשכמה וההשכבה; החל ממלבן המיטה הפרטי ותכולת המדף שמעליו, ועד למרחב הציבורי הגדול ושבילי המילוט שסביבו.¹¹

האמנים המשתתפים בתערוכה נענים ל"כורח לזכור", והופכים את עצמם למה שפייר נורה קורא: "אנשי זיכרון". סיפור הילדות בקיבוץ זקוק ל"אנשי הזיכרון" הללו ולמלאכת הפענוח הזו – לא כי הוא טומן בחובו סוד אפל, שערורייתי, הזועק לגילוי (כפי שניסו כמה בני קיבוץ להציגו בעבר הלא רחוק) – אלא, כי גם כמות שהוא – בחפותו ובתומתו – הוא מכיל בתוכו גרעין של הבנה ביחס לעבר ולהווה. בכך טמונה, על-פי נורה, חשיבותה של אלכימיית פירוק הזיכרון: הזיכרון – מופקד על סודות ההווה; וככזה, הוא מכיל צופן פנימי המעניק לו פוטנציאל של ריפוי.

תהליך חילוף החומרים ההיסטורי מאפשר לחברה להתבונן בעצמה פעם נוספת, והפעם מתוך משימה של הבנת עצמה. התערוכה לינה משותפת, המורכבת כולה מעבודות חדשות שנעשו בשנה האחרונה, מאפשרת לאמנים המשתתפים בה לחזור אל מחוזות הזיכרון של ילדותם כאנשים בוגרים ושונים: "הנהו על סף בית-ההולדת, המעון הישן שאין איש



אברהם אילת, "הקבוצה", מתוך: עזיבה, 1978 (פרט)

התערוכה "עזיבה" נערכה בגלריה "הקיבוץ" לרגל אותו אירוע ביוגרפי בחייו של האמן. הנקודה המוארת בתערוכה הפרידה של אברהם אילת מקיבוצו הייתה - הקבוצה כיחידה חברתית המפעילה מערכת של פיקוח, שיפוט וביקורת על החברים בה. צילום קבוצתי על רקע נוף ישראלי פתוח, בשדה, בבגדי עבודה, משמש את אילת כיחידת-יסוד החוזרת באופן סדרתי בתערוכה תוך כדי החסרה עקבית של פרטים מתוכה: מחיקה, שריטה, או פגיעה אלימה אחרת בדמויות או בחלקי גופן מצטברת לכדי "תמונה קבוצתית" חבולה ונחסרת. הפרטים הולכים ונעלמים אך הפריים הקבוצתי נשאר כשהיה, כאילו לא חש בדבר.

11 שם, עמ' 15.

12 הביטוי "כוסף", מלשון כיסופים, היה בשימוש בשנות העשרים. הביטוי מופיע ברשימתו של שאול מאירוב מקבוצת כנרת "להצעת חוקת הקבוצות", ראו להלן, פרק 2. המשוררת רחל השתמשה בביטוי "כוסף" (בחולם חסר) בשיר הקצר "אשה" שנכתב בשנת תרפ"ט (1929). השיר מסתיים במילים: "דומיה/ וכוסף סתום/ לנשק את יד האדון - -".

13 אהרון שבתאי, קיבוץ, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 25.

גר בו ושאין להכירו", כך מתאר נורה את דמותו של ההיסטוריון בעת חזרתו ל"מחוזות הזיכרון", "עם אותם רהיטי המשפחה, אך מוארים באור שונה, אצל אותה סדנת אומן, אבל לשם מלאכה אחרת, באותו חדר, אבל בתפקיד אחר".¹¹ משם - מנקודת המבט האחרת שבה הם נמצאים היום, חוזרים האמנים אל בית-הילדים "שאיש לא גר בו עוד", ובוררים מתוכו את מה שנצרב בעורם ובנפשם ומלווה אותם גם בחייהם הבוגרים.

מה משקלה של "הקבוצה" בנפשם? האם היא נוכחת בהם כתבליט? כתשליל? האם היא הפכה אותם לאנשים המתפקדים טוב יותר בתוך קבוצה וזקוקים לנוכחותה סביבם, או, שמא הפכו לדורשי בדידות קיצוניים, המוטרדים מהצטופפות של יותר מאדם אחד לידם? ה"קבוצה" - אמיתית או וירטואלית, קונקרטית או מטפורית - ממשיכה להטיל את צילה, וכך היא תופיע במרחב התערוכה. לפיכך, המונח "לינה משותפת" משמש את התערוכה כמטפורה פתוחה לכל מה שמאורגן על-פי כללי הדבוקה/התנועה/הכיתה/הגרוד/הפ-לוגה וגם: ההליכה בשורה/הלחץ הקבוצתי/הקונפורמיזם התרבותי/הסולידריות השבטית...

אכן, מבקשת התערוכה לקשור בין הופעתה הקריסטלית של הקבוצה במסגרת החינוך הקיבוצי לבין הטמעתה בתודעה הכוללת של התרבות הישראלית. בהיותה סוג של מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית-ציונית בתקופת דגירתה והתעצבותה, מעין "קופסה שחורה" המכילה את צופן כמיהותיה הראשוניות - כולל צפני העיוורון, הסגירות וההכחשה העצמית - מהווה התנועה הקיבוצית דגם מורכב ומרתק להתבוננות פנימית. דווקא היום, כשמיטב הסוציולוגים מצהירים על-כך ש"פרוק פורק מיתוס הקולקטיב הישראלי", ונדמה שקווים קבוצתיים אלה התעמעמו - או התאדו - בחיקה החם והמתפנק של חברת השפע הישראלית, על מגמות ההפרטה והגלובליזציה שלה, משתהה התערוכה לינה משותפת במרתפי התודעה הישראלית ושם - מתוך מרבצי העומק - הוא עולה ומזדהר כברור: "הכוסף הקבוצתי" הישן,¹² הרצון לראות את "כולנו" בסירה אחת, עסוקים באותם פולחנים, מעריצים אותם גיבורים, אוהבים אותם דברים, שרים אותם שירים. "אני אוהב את המושג 'אכילה' / ו'אכילה ביחד' בבית ששמו חדר-אוכל" / כתב אהרון שבתאי התל-אביבי בפואמה הנושאת את השם "קיבוץ", ופורטת את ה"יחד" הקיבוצי לחומרים, לחפצים ולתשוקות.¹³

ההתבוננות האינטנסיבית ב"יחד" הישראלי במסגרת התערוכה "לינה משותפת" מבקשת לחצות את חומותיו ולהתחזקת אחר עקבותיו של היחיד החי בתוכו, תוך כדי ניסיון להבין הן את הפתולוגיה של מערכת

היחסים הזו והן את מקור כוחה ותמיכתה. מתוך הקבוצה עולה בהריפות גורלו של האאוטסיידר - ה"אחר", החריג או, מי שכונה "ילד חוץ", המהווה נקודה קריטית בהיגיינה של חיי החברה השיתופיים, ויכול לשמש כמראה המשקפת את מערכת היחסים של החברה הישראלית עם ה"אחרים" בתוכה ובשכנותה. אך במרכז המחשבה על מושג ה"יחד" בחברה הישראלית מציעה התערוכה את ה"יחדני" - הפרטי - כמושג תרבות: ה"אינטימי" כהוויה פנימית-קיומית שהתרבות מייצרת למענה שקערורית חמה ומוגנת, מותאמת למידותיה. האם התרבות הישראלית הבינה לעומקה את משמעותה של האינטימיות כיסוד מרכזי בתרבות האנושית, או שאיחדה אותה בהינף נמרץ עם הפמיליאריות מלאת החן של "דוגריות" ישירה ונטולת גינונים? האם לא פיזרה את המרחב הפרטי לכל רוח יחד עם שבירת מחסומי הנימוס והרשמיות? האם לא פוגגה את הזכות לפרטיות תחת תובענותה הפולשנית של המציאות הפוליטית והאידיאולוגית שהיא לעולם חריפה, לעולם דרמטי, לעולם ממכרת בכוחה הסוחף? ולבסוף - האם בחברה הישראלית לא נצבע ה"יחד" בצבעים עזים מדי שהותירו את המרחב הפרטי חיוור ונטול משמעות ויופיו?

על מנת להבין טוב יותר את שורשיה העמוקים של תופעת הקבוצה אנסה לשחזר את המקורות, האנרגיות והכמיהות שהובילו לגיבוש הגוף הקבוצתי ולעיצוב אורחות חייו ורגשותיו.¹⁴

14 בניסיוני לגבש את שורשי ה"דהף הקבוצתי" התעלמתי, במתכוון, מן ההבדלים המובחנים בין הרמים והגישות השונות בתנועה הקיבוצית, וביקשתי לשרטט את דימוי הקבוצה היסודי העולה ומתבהר מסך-כל הזרמים הללו. כך, למשל, לא הרשתי לעצמי להעמיס על הקורא את ההבדלים הדקים בתפיסת הקבוצה בין "חבר הקבוצות" לבין "הקיבוץ המאוחד" לבין "השומר הצעיר", על-אף שכל וריאציה כזו מדגישה גוונים והדגשים אחרים. חשוב לציין, שהחלק העוסק בחינוך הקיבוצי ובחברת הילדים (ראה להלן) מתבסס בעיקר על תפיסת החינוך כפי שעוצבה בתנועת "השומר הצעיר", במוסד החינוכי "שומריה" במשמר העמק, ונוסחה על-ידי המחנך והאידיאולוג שמואל גולן. מאחר שאין זה מחקר השוואתי, בחרתי לוותר על תת-אסכולות לטובת החינוך השומרי, שהוא המובחן והחמור יותר מבין גוני התפיסות החינוכיות השונות בתנועה הקיבוצית. על-אף הבדלי הגישות (בקיבוצים עין-חרוד ודגניה, למשל, לא הייתה כלל לינה משותפת עד גיל שש), העקרונות המנחים והתבנית הכללית שהוטמעה בנפשם של ילדי הקיבוץ הייתה דומה בכלם, והיא זו שבאה לידי ביטוי בעבודות האמנים.



י/כ: : אמ יצק גלי אמסנה א זר-22
 היה חין יי מה אומר זכרי במהלפן נעק ארז
 זע-קאג אפוג מאיז זי-קאג .
 קאא : יצק אמסנה אפלי זאג א זניחה
 אין אפלו אמאג בין ג-אוויה אפוקים .
 נעקתל נק הינה מקי א ג-נוק אמא
 אמאל אמרון . גי אמר זניו אמרים
 איגו אג הקא .
 זר-22 : יצק א גליה אמא זמטרי

1000 מייכוד - יחיד חברים - בעין זר-22 של יצק א .
 [EILAT, 1954]

A.EILAT: abandonment

א-אילת : עזיבה

"אנו מחפשים את הנשמה הקיבוצית; מחפשים אותה בטבע ובמציאות אשר מסביבנו" • דוד הורביץ¹⁵

הניסיון להציג היום, בישראל של ראשית שנות ה-2000, את ה"קבוצה" כגיבורת תרבות ישראלית וכנקודת ייחוס תרבותית נתקל במציאות של פיצול חברתי ו"רב-תרבותיות" מחד-גיסא, ובמהלכים גורפים של גלובליזציה מאידך-גיסא.¹⁶ אך הטיעון המבקש להתנסח כאן מצביע על-כך שאמנם, ה"קבוצה" ירדה, לפי שעה, מעל בימת ההיסטוריה הישראלית-ציונית, אולם היא לא נעלמה לחלוטין; כמו בחוק שימור האנרגיה, היא התאיידה אל תוך המרחב התודעתי, חלחלה אל החיים הציבוריים, ובדומה לתהליך היווצרות המיתוס המתואר על-ידי רולן בארת,¹⁷ עברה הקבוצה גם תהליך שלם של דה-פוליטיזציה ואקס-נומינציה,¹⁸ והפכה לחלק מטבעה ומדפוסי חשיבתה של החברה הישראלית כולה. מה שהיה בעבר יחידת חלוץ מהפכנית של הפלג הסוציאליסטי של תנועת ההתיישבות החדשה בארץ-ישראל, ונתפס ככוח אידיאולוגי שתורגם גם למסגרות פוליטיות, הפך - בתהליך המיתולוגיזציה שלו - לתבנית עומק מוכחשת, המכוננת אופני שיפוט וחשיבה, מבלי שתיקרא אפילו בשם. רולן בארת מתאר את תהליך ההמרה הזה כ"מעבר מן ההיסטוריה אל הטבע", מהלך שבמסגרתו מבצע המיתוס "פעולת חיסכון: הוא מבטל את מורכבות הפעילויות האנושיות, משווה להן את הפשטות של המהויות, הוא מוחק כל דיאלקטיקה, כל התעלות אל מעבר לנראה המידי, הוא מארגן עולם חסר סתירות משום שהוא חסר עומק, עולם בתוך הוודאות".¹⁹ באותו אופן איבדה הקבוצה ההרואית, טעונת המאמץ היומיומי, הסבל והקונפליקט, את מורכבותה האנושית והאידיאית והתמזגה עם המיתוס השופע "בהירות שמחה". את רוחה הבהירה ומשרת השלווה של ה"אנושות המיתולוגית" רואה בארת כ"מקבילה" לעקרון העונג הפרוידיאני: "כאן טמונה דו-המשמעות של המיתוס: בהירותו היא אופורית".

ברגע שהתבצע "איחוד השבט" מגלות הרוחות קורת רוח ושביעות רצון: התמימות חזרה והשליטה את רוחה הטובה בכול: "המיתוס", אומר בארת, "מטהר את הדברים ומְתַמֵּם אותם, מכונן אותם כטבע וכנצח".²⁰ בעוד שהקבוצה ההיסטורית עמדה תמיד בפני סכנה של ערעור ושל פירוק, והמתח הבין-אישי לקרעה מבפנים, המיתוס הקבוצתי נהנה מקיום בטוח ומובן מאליו, ללא צורך בהסבר ובהצדקה. יתרונו הגדול של המיתוס, מטעים בארת, הוא בהיותו חסר יכולת הטרדה: הוא תמיד

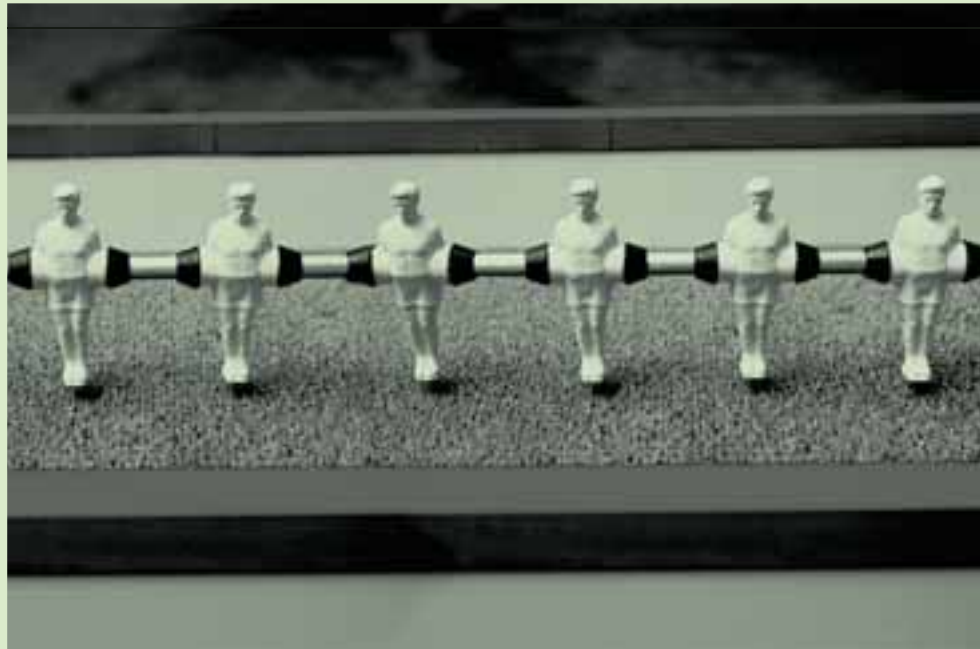
15 "מפגישות הקבוצות", תרפ"ג, הסתדרות העובדים העבריים הכללית בארץ-ישראל, הקבוצה: מאסף לענייני הקבוצה וחייה, תל-אביב: ועדת התרבות, תרפ"ה (1925), עמ' 22.

16 בעניין הסחף הגלובלי ופירוק האחידות בחברה הישראלית, ראו למשל, ספרו של אורי רם הגלובליזציה של ישראל, מק-וורלד בתל אביב, ג'יהאד בירושלים. הוצאת רסלינג (פטיש), 2005. בפתח ספרו מציין רם: "החברה הישראלית עוברת מאז שנות התשעים שינוי מהותי. היא הופכת מחברה מדינתית ריכוזית לחברת שוק מעמדית ומחברה לאומית מתגבשת למצבור של קהילות עוינות, והיא מיטלטלת בין קצוות מנוגדים, מעמדיים וזהותיים...". פתח דבר, עמ' 7.

17 רולאן בארת, מיתולוגיות, תרגם מצרפתית: עידו בסוק, תל-אביב: בבל, 1998.

18 במאמר המסכם את "מיתולוגיות" - "המיתוס היום", מדבר בארת על "הבורגנות כחברה אנונימית" שעברה תהליך של אקס-נומינציה: זליגה של תוכן ומשמעות, עד איבוד מלא של השם. משמעות האקס-נומינציה היא ספיגת המושג הספציפי במרחב התרבותי הכללי.

19 בארת (לעיל, הערה 17), עמ' 273.



גל וינשטיין, המנון, 2000

את העבודה העוסקת, לכאורה, בכדורגל, ומצטטת את הלכידות הקבוצתית של השחקנים, מספיג גל וינשטיין בסולידריות לאומית של שירת ההמנון. על-ידי הכפלת מספר השחקנים, מעבר למידת "קבוצה" רגילה, ומתיחת השורה המדויקת לאין-סוף מדומה יוצר וינשטיין העצמה של ה"מקהלה", השרה - פה-אחד, ברום מתוח - את ההמנון.

מניח את הדעת. כך גם הסולידריות הקבוצתית של החברה הישראלית, המתפקדת - כפי שהתגאה מאיר יערי בפני חניכיו - כ"טבע שני", כמרכיב דמי הזורם במערכת, כיסוד תמים ומטהר, הגורם קורת רוח לכל מי שזהותו הישראלית קרובה לליבו.²¹ לפיכך, הניסיון לחדור מבעד לקרום העוטף את בועת הקבוצתיות המיתולוגית ולהפרות את הזיכרון האגור בתוכה, תוך כדי דיכוי הקולות היחידים שמתרוצצים בבטנה, הוא ניסיון לקעקע את התום המיתולוגי ולשחזר, במקומו, קולות אותנטיים. נייעור הממד המיתולוגי של הקבוצה יאפשר לבחון את קווי המתאר המוקדמים שלה, וימקמה כתופעה תרבותית ופסיכולוגית בחברה הישראלית.

זוהי משמעות הסגת הדברים לאחור: מהפְּנֵה המיתית, השטוחה אל השלב ההיסטורי, המכיל בתוכו קווים מטרידים ומעוררי שאלה. אך המחקר יסטה במהרה מן המסלול הרטורי-לאומי של דימוי "הקבוצה" ויפנה אל התפצלותו האחרת: אל סימני ספיגתו בתכנית הנפשית של היחיד.

מבחינה היסטורית קשורה תופעת ה"קבוצה" - יחידה אנושית הפועלת בשיתוף, מתוך שוויון וסולידריות הדדית - לתולדותיה של תנועת הפועלים בארץ ובאופן מיוחד לתולדותיה של התנועה הקיבוצית, על גווניה השונים. "לא קיבלנוה מעמים אחרים", כתב יוסף ברץ מדגניה - אם הקבוצות, "היא לא הובאה אלינו מארצות זרות ואף לא קראנו עליה בספרים. הקבוצה, כפי שנתגבשה בחיי הארץ, היא יצירה ארצישראלית מקורית, שיסודה ושורשיה ברעיון הלאומי והמוסרי אשר הביא את התנועה החלוצית העובדת למולדת".²² היו לה, לקבוצה, רגעי הולדת רבים. על אחד מהם - תיאטרלי במיוחד ומלא עוצמה, שהתרחש בעיר קושטא, בדרך לארץ-ישראל - אנחנו קוראים בזיכרונותיו של ד' כהן, מתלמידיו של יוסף טרומפלדור: "ובלילות נאספים הבחורים לאור נר דועך לשמוע תורה מפיו. הוא מדבר על היצירה ודרכיה, על הפרט והכלל; באותות ובמופתים הוא שולל את יצירת הפרט, את רשות היחיד. הנר כבה. חושך בחדר, אך לעיני הבחורים צצה החברה היוצרת, המאוחדת, השתפנית: הקבוצה הארץ-ישראלית".²³

מוסדות היישוב לא האמינו בתחילה בצורת ההתיישבות הקומונלית וראו בה "צורה עוברת", ארעית בעיקרה, שלא יאריכו ימיה. משלחת מטעם מפלגת "פועלי ציון", שנשלחה ב-1920 לבדוק את מצב ההתיישבות מטעם הברית העולמית של המפלגה, דיווחה כיושב ש"יצירת הקבוצות הייתה כאילו מאונס וכלאחר יד", וכי הקבוצה זכתה מטעם הנהגת היישוב ליחס של "אם חורגת".²⁴ אלא שעיקשותם של חברי הקבוצות, ותפיסתם המתפתחת שהקבוצה איננה רק אמצעי לכיבוש עבודה אלא "תכלית בפני

20 שם, עמ' 273.

21 האם לא ניתן לאתר כאן את שורשי החגיגות המרוממת האופפת את החברה הישראלית בכל פעם שהיא נתונה בצרה או במלחמה? או אז היא חווה את עצמה במלואה מתוך התענגות על כוחה המלוכד והמאוחד, על רוח הסולידריות החברית, המאפיינת את הישראלי באשר הוא - בשדה הקרב, במרחבי המדבר, או אם יפציע, לפתע פתאום, על אחת מפסגות ההימלאיה.

22 יוסף ברץ, כפר על גדות הירדן, תל-אביב: משרד הביטחון - ההוצאה לאור, תש"ך (1960), עמ' 47.

23 הסתדרות העובדים הכללית של העובדים בארץ ישראל, תל-חי: ילקוט, תל-אביב: המרכז לנוער, תרצ"ד (1934), עמ' 159.



מריון פוקס, קבוצה, 2002, שמן על בד

ה"גרעין", ה"קבוצה", ה"קיבוץ", ה"הכשרה", ה"רפתנים" - לכל אלה יש "גוף קבוצתי" ודימוי חזותי שנצרב בתודעה - תמונות-מחזור קבוצתיות, מרובות-שורות, באין-ספור וריאציות, השופכות אור על הרצון העמוק להשתייך לקבוצה. מריון פוקס ציירה סדרה של דיוקנאות קבוצתיים החוזרים שוב ושוב אל הגוף המשולב הזה - גוף ה"אנחנו" - שחבריו מיישירים מבט מתוכו ורואים את עצמם שייכים, אך מרוצים. דימוי הקבוצה הוא מן הדימויים המושרשים ביותר בתודעה הקולקטיבית הישראלית, לא רק כנוסטלגיה ביוגרפית אלא גם כדימוי בעל ערך חינוכי ותרבותי.

- 24 חיים גולן (עורך), משלחת פועלי- ציון בארץ-ישראל, 1920, כרך ב': הדין וחשבון של המשלחת, רמת אפעל: יד טבנקין, 1989, עמ' 53.
- 25 ברץ (לעיל, הערה 22), עמ' 47.
- 26 תל-חי (לעיל, הערה 23), עמ' 170.
- 27 חיים גולן, (לעיל, הערה 24), עמ' 52.
- 28 הסתדרות העובדים העברים הכללית בארץ-ישראל, הקבוצה: מאסף לעניני הקבוצה וחייה, תל-אביב: ועדת התרבות, תרפ"ה (1925), הקדמת העורך.
- 29 שאול מאירוב, "להצעת חוקת הקבוצות", הקבוצה, שם, עמ' 50 - 65.
- 30 שם, עמ' 52.

עצמה", שכנעה לכסוף גם את המנהיגות הציונית, שבארץ-ישראל נוצרת - יש מאין - נוסחה חדשה ומעניינת:

"הקולקטיבי, הוא שינצח" (ההדגשה במקור), כתב יוסף ברץ, כתשובה לכלל הספקנים,²⁵ (או - במילותיו של יוסף טרומפלדור: "קואופרציה, קואופרציה, וקואופרציה! בה הדרך היותר נכון והיותר קצר לתקומתנו").²⁶ מה עוד ש"היחיד עלול לכרוע תחת נטל החיים הקשים בארץ-ישראל, אבל חיים משותפים ועבודה משותפת יתנו לנו כוח לעמוד נגד הזרם הסוחף למדרון".

מעניין, אם כך, לחשוב על ה"קבוצה" כרעיון שנדחה בתחילה, הופעל על-ידי מעטים, וגבר, לבסוף, בזכות הילת האידיאולוגיה והנחישות שהוקרנה מתוכו. "לאט לאט מושכות הקבוצות אליהן גם מבני המקום והארץ", מדווחת המשלחת ב-1920. "צעד בצעד הולך וגדל ערך הקבוצה והשפעתה על החיים הפוליטיים והרוחניים של כל הארץ".²⁷ ולאט לאט - "מן ההזיה אל ההווה", כפי שניסח זאת ברל כצנלסון, בסיומו של אותו עשור התפתחה הקבוצה "מן המפעל הקבוצתי הארעי והבודד אל ראשית התהוות כלל קיבוצי-פועלי בארץ".²⁸

היסוד האידיאולוגי-מהפכני של סוציאליזם ושוויון סיפק הסבר לעיקרון הארגוני של הקבוצה, אך כבר בשנות העשרים הבינו מביני דבר ומעמיקי ראות שהמניע ליצירת הגוף השיטופי הוא עמוק יותר: "מדוע בחרו הפועלים בארץ ללכת בדרך של התיישבות קבוצתית?" שואל שאול מאירוב מקבוצת כנרת במאמרו "להצעת חוקת הקבוצות", שהתפרסם בגיליון הראשון של "הקבוצה" בשנת 1925, ומוסיף ליתר דיוק: "מדוע היה היסוד הקבוצתי מכריע בראשית הפעולה היישובית של הפועלים בארץ?".²⁹ שינוי המינוחים של מאירוב שהחליף "התיישבות קבוצתית" ב"יסוד קבוצתי" תומך באינטואיציה המחקרית של מסה זו, המזהה מהלך של הפשטה בין המעשה עצמו לבין העיקרון המחלחל לתוך המרחב התרבותי כולו. התשובה של מאירוב מורכבת משני סעיפים המנוסחים בקצרה:

"א) תנאי הארץ והחומר האנושי. (ב) כוסף פנימי, כמעט אינסטינקטיבי, לחיי הקבוצה (נוסף על לחץ תנאי הארץ והחומר האנושי)".³⁰

על תנאי הארץ אין להאריך, אומר לנו מאירוב מיד והסיבה ברורה: קשיי הקיום, השממה, היעדר מסגרות, אילצו את הפועלים הבודדים להתארגן בקבוצות. "כל המומנטים הידועים של כיבוש, הכשרה, התחלת בניין המשק, מחלות רבות, שמירה והגנה וכו'... הקבוצה הולמת אותם הרבה יותר מן המשק האינדיווידואלי".

אך חלקו השני של ההסבר מעניין הרבה יותר ונוגע ללב ענייננו: זהו "הכוסף האינסטינקטיבי לחיי הקבוצה" שהביא אתו העולה לארץ מן הגולה. ה"כוסף" הזה מהו? מהיכן הכיסופים, הכמיהה העמוקה לחיי

- 31 שם.
- 32 דוד מלץ, "מתוך חיינו", הקבוצה, שם, עמ' 148.
- 33 ברץ (לעיל, הערה 22), עמ' 153.
- 34 צבי שץ ייסד את רעיון הקבוצה האינטימית, המבוסס על מספר מצומצם של חברים, תוך הקפדה על קרבה רגשית, שיתוף מלא ופתיחות הדדית. יצחק טבנקין מעין-חרוד תמך ב"קיבוץ גדול" שיפתח את שעריו לכל המעוניין, ויקיים חברה פתוחה ומגוונת, תוך הקפדה על סולידריות רעיונית ואידיאולוגית.

הקבוצה שהתעוררה עוד בטרם עלו לארץ-ישראל? בנקודה זו סוטה מאירוב מניתוחים פרגמטיים ופונה אל שדה הפסיכולוגיה והנפש, ומסביר את הכמיהה החזקה אל הקבוצה כחלק בלתי נפרד מן המהפכה העמוקה והיסודית - "אולי המהפכה היסודית ביותר שאנו יכולים לתאר לנו" - הקשורה במעבר של חיי הצעירים היהודיים הללו "מחיי אוויר לחיי עבודה". מעבר הכרוך ב"התאמצות כל-כך מרובה, רצונית, נפשית וגופנית", עד שקשה לתאר אותו ועוד יותר - לעבור אותו, ללא תמיכה ושיתוף "בחיים ובעבודה, במחשבה ובהרגשה, בסבל ובשמחה".³¹ דוד מלץ מעין-חרוד הפליא לתאר את עוצמת המעבר הזה ברשימה המופיעה באותה חוברת ראשונה של "הקבוצה": "עלינו ארצה והתייחדנו עם עצמנו. את העבר עם צורות חיינו, מלחמותיו וסיכוכיו השארנו מאחורינו. גמרנו בבת אחת את החשבונות עם חלק חשוב מה'אני' שלנו. השתחררנו מ'סרע' עורף' אשר התפתל ונכרך מסביב לרגלינו והקשה על דרכנו. אולם הרחקנו גם מהכי קרוב לנו, מהחבוי וחתום בלב. נעקרנו בבת אחת מקרקע תרבותנו, אשר בכל זאת אלפיים שנות נרודים הטביעו את חותמן עליה. נעקרנו, ובכוח עליון הוטלנו אלי קרקע צייה זו כאן. הוטלנו לבין שדות לבנים אכולי שמש, והועמדנו לפני סלעים עירומים, חשופים כלפי אש שופעת ממעל. הועמדנו לפני היקום, לפני האלמנטים הראשונים פנים אל פנים, גוף אל גוף בלי לבושים חיצוניים חוצצים בינינו. ובתוך אלה עלינו לכבוש את חיינו. מתוך הסלעים האלה עלינו לחצוב את יסודינו. בקרקע אכולת שמש זו עלינו לחפור, לעמול ולחפור, להעמיק חפור לגלות ולחשוף מעיין נסתר זה, מים חיים אלו להשקות ולהפרות שדות חיינו".³² בודדים על אדמת הצייה, על "קרקע אכולת שמש", הייתה להם הקבוצה כוח מגן ומעודד: "הקבוצה מגינה על חבריה, אין בה איש בודד, עזוב", כתבה אחת מחברות דגניה.³³ ועל-אף שהיו, גם היו, תחושות ברירות וייאוש בין חברי הקבוצות, ולא מעטים גם שלחו יד בנפשם משלא עמדו בלחצים הקשים, בכל זאת הייתה הקבוצה כוח מארגן ומנחם שעמעם במעט את הגעגועים והחסך של החום המשפחתי.

מאירוב ומלץ מתארים את התנאים להיווצרותו של צורך נפשי עמוק בסולידריות רגשית ובתחושת שייכות וזהות קבוצתית. בהיותם זרים ובודדים בתוך מרחב עוין ובלתי מוכר, ניסו המתיישבים החדשים לדבוק זה בזה בכל כוחם על מנת לשרוד בתוכו. ההישרדות היומיומית כחברים בקבוצה חייבה אותם השכם והערב למרק את נפשם, להקשיב, לקבל, לוותר ולהשלים, עד אשר יתאימו לבכואה הצחורה והטהורה של הצדק המוחלט שאותו באו לממש. בין רעיון "הקבוצה האינטימית" של צבי שץ, לבין מבנה "הקיבוץ הגדול" של טבנקין,³⁴ היה קו משותף אחד: הקבוצה

35 ברוך בן-אברם, חבר הקבוצות: התפתחותו החברתית והרעיונית, תל-אביב: עם עובד, 1976, עמ' 43.

36 נחום סוקולוב, ה"אני" הקבוצי: פרקים בתורת הנפש הצבורית, ניו-יורק: הוצאת עוגן-על-יד-ההסתדרות העברית באמריקה, תר"צ (1930). ההרצאה עצמה נערכה בי"א בניסן תרפ"ט (1929).

37 שם, עמ' ז.

38 שם, עמ' עט.

נתפסה כמהות טוטלית, הנותנת תשובה לכל בעיות החיים: "הקבוצה מוכרחה להיות לאורגניזם חי, ערני, המגיב באופן קולקטיבי על כל תופעות החיים בכללותם ובשלמותם".³⁵

ה"קבוצה" - כך אני מבקשת לומר - הייתה אבן היסוד של התרבות הציונית מראשיתה ואי-אפשר לחשוב על התפתחותה של הציונות ללא נוכחותו ותפקודו המכונן של הגוף הקבוצתי. בהרצאה שנשא נחום סוקולוב בשנת 1929 בקופר יוניון בניו-יורק בפני האספה העברית, היה הנושא המרכזי: ה"אני הקיבוצי".³⁶ "החיבור הזה", כתב סוקולוב בפתח הספרון הנושא את הרצאתו המודפסת, "הריהו מסה מכוונת לפתוח שער לכיסוס שיטת הרעיונות של השאיפה לתחייה לאומית ושל ה'אני מאמין' הציוני, על יסודי דעת הנפש". כלומר: סוקולוב מבקש לנצל את המדע החדש - "דעת הנפש" (היא הפסיכולוגיה), ל"הבנת חוקי התהוות האחדות הנפשית בין בני אדם", שהרי "ארץ-ישראל בעצמה, במידה שהיא הולכת ומתפתחת, נעשית ל'אני קיבוצי' שלם".

סוקולוב מנסה לבנות מסד לזהות קולקטיבית, הבנויה על תובנות של פסיכולוגיה חברתית, בתקופה שהפסיכואנליזה עדיין בודקת את כליה הטיפוליים. "בין שנשתמש במונחים המטאפיסיים 'האני הקיבוצי' ו-'הנפש הקיבוצית', בין שנסתפק בהשוואתה לאורגניזמים מחוסרי רצון מרוכז ומצומצם, או נגדיר את הדבר בכינוי אחר", הוא כותב, "העובדה אחת היא. בעומק, מתחת לשמות הללו, חבוי תוכן ממשי מאוד, תופעה אמיתית, מסוימת ומדויקת. [...] שלשלת אורגניזמים מיוחד במינו, המורכב מהמון לבבות, שאף-על-פי שהם חופשיים, הנם דופקים בהרמוניה, וממקלעת רעיונות הרוחשים באופן שווה".³⁷ במעמקיו של הגוף מרובה הלבבות הזה נמצאים "אנחנו" - "התאים היחידים של עדה רוחנית זו", שהיינו ל"נפש אחת, מחולקת לאישים שונים". "האנוכיות שלנו", מסביר סוקולוב "ספונה באנוכיות היותר רחבה, והיא הקיבוצית. 'האני הקיבוצי' הוא מעין 'מזל תאומים' של הפרט והכלל שמתלכדים בהרמוניה גמורה".³⁸

את חיבורו "האני הקיבוצי" כתב סוקולוב בניו-יורק, "בתוך יורה ומרקחת של עמים אצים-רצים רגוזי עצבים", כשהוא נתון כל כולו לרשמים המדהימים של העולם החדש. בהתרגשות עצומה הוא מתאר "כרכים ענקיים, מזעזעים, וקסרקטאות בנות ארבעים וחמישים מכפלות [קומות], המחפירות [מביישות] את פירמידת היאופס, את אגא-סופיא ואת מגדל אייפל". ממלכת הסחורות והפרסומות המושלת בעולם המודרני עוררה את סוקולוב לפתח דיון על תעתועיו של "מג" רמאי המושל בשומעיו ומפתה את ליבם, אם זה פוליטיקאי או אם זה מעצב אופנה. לפיכך,

39 שם, עמ' קב.

40 שם.

41 אליעזר שביד, היחיד: עולמו של א"ד גורדון, תל-אביב: עם עובד, 1970, עמ' 67.

42 שם, עמ' 62.

הוא מבחין בין "אני קיבוצי" שיוצא לתרבות רעה, לבין "אני קיבוצי", המתהווה לרגל "השראות רוח שגורמות לשיתוף הרגשה" והוא יוצר "גדולות ונפלאות".³⁹ עיצוב "אני קיבוצי" כזה, המעורר השראה לרגשות משותפים, זקוק למערך של מבנים מסורתיים העוברים מדור לדור. וכאן מגיע סוקולוב לפסגת החלק החינוכי בהרצאתו: הוא מכריז קבל עם ועדה שמלאכת העברת ה"אני הקיבוצי" מאב לבן ומדור לדור היא מעתה "צו מוחלט וחוק לא-יעבור בישראל".⁴⁰

סוגיית היחסים בין היחיד לבין הכלל מטעינה את הפרובלמטיקה המרכזית של הטקסט של סוקולוב. שוב ושוב הוא חוזר על התפיסה שה"אני" הפרטי איננו יכול לקבע עצמו ב"אני הלאומי" במצב של פרישות והתבודדות - כמו כת האיסיים למשל. חובה על היחיד לקבוע את אנוכיותו הפרטית בקרב הקיבוץ הלאומי, ואז, ורק אז, נבנה ומשתכלל גם ה"אני הפרטי", ומתעצם בתוך ה"אני הקיבוצי". דיון באותה סוגיה מעסיק גם את א"ד גורדון, שעלייתו ארצה כיחיד באמצע חייו, ודבקותו התיאולוגית בעבודת האדמה היו ביטוי מובהק של אינדיווידואליזם קיצוני ושל הגשמה אישית. אולם, את תיקון חייו של היחיד ראה גם גורדון כשלב בדרך אל ההזדהות עם הלאום. "לא היחיד הוא, אפוא, הקודם ללאום, כי אם הלאום הוא הקודם ליחיד. [...] התיקון הלאומי יתחיל משיבתו של היחיד אל מולדתו".⁴¹

ההתנגשות בין היחיד לבין הכלל מונחת בכסיס לידתו של הרעיון הציוני. מצד אחד המהלך המהפכני הגדול הונע על-ידי חבורה של מורדים אינדיווידואליסטים - יחידים נחושים בדעתם, ומצד אחר התביעה התרבותית הייתה באופן מוחלט ושלם לאומית וקולקטיבית. הקונפליקט, ופעמים רבות - הבלבול והטשטוש בין שתי הזהויות - חדרו לכל סדק אפשרי: "עתה במקום מכתבים ליחידים אני כותב לרבים, לדפוס", כתב א"ד גורדון לרחל המשוררת, מי שהצהירה בגילוי לב נועז "רק על עצמי לספר ידעתי", "ואל תחשבי כי שכחתי את הנפש היחידה בשביל הנפש הקיבוצית. לא ולא! אלא שאני רואה ונוכח יותר ויותר, כי הנפש היחידה נשגבה ממני [...] ובדברי לרבים אני מדבר באמת גם לנפש היחידה, שהרי הרבים הם סוף-סוף סכום של יחידים".⁴²

"אינדיווידואליות, אם כך, אינה מטרה בפני עצמה, אלא בעיקר אמצעי שבעזרתו יחזור הקולקטיבי ויתעצב, ישתקם וייוולד מחדש" כתב מיכאל גלזמן במאמרו "הציוני הלאומי: לכתוב את האומה (לא) לכתוב את העצמי", שבו הוא דן בדור המוקדם של הסופרים העבריים המיטלטל בין גילוי העצמי לבין המחויבות לכלל היהודי.⁴³ מי שביטא באישיותו

Michael Gluzman, 43
"The National Imperative:
Writing the Nation,
(Un)writing the Self", *The
Politics of Canonicity: Lines of
Resistance in Modernist Hebrew
Poetry*, Stanford, 2003

44 אבנר הולצמן, אל הקרע שבלב,
ירושלים: מוסד ביאליק,
אוניברסיטת תל אביב, 1995,
עמ' 246.

45 מצוטט על-ידי הולצמן, שם,
עמ' 250.

46 שם, עמ' 252.

47 גלזמן (לעיל, הערה 43).

ובכתביו את עצביו החשופים של הקונפליקט הזה היה הסופר שביקש
למזג בין המסורת לבין ההשכלה, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, שכפי שהראה
אבנר הולצמן, "החתירה לחישוף גרעיני הפנימי של האני היא ביטוי נוסף
של המגמה שפיתח [...] להעדיף את האינטרסים של היחיד על אלה של
הרבים".⁴⁴ בהשפעת הספרות האירופית של סוף המאה ה-19 ובהשפעת
רעיונותיו של ניטשה נחשף ברדיצ'בסקי לעוצמתו של ה"אני" הפרטי,
ורעיונותיו התגבשו לקראת תוכנה חדשה שבוטאה במאמרו "שינוי
ערכין" (1897). במאמר הוא מבחין בין קהילה של "יהדות מופשטת"
לבין "יהודים בפועל", כקבוצה של יחידים. בניסוח נועז המעיד על
תפיסתו המרדנית והרמוקרטית, הציע ברדיצ'בסקי לקיים "עדה אחת
לא בעלת נוסח אחד, כי אם כל אחד חי על-פי נוסחו, על-פי רצונו
ועל-פי משאת נפשו".⁴⁵ שינוי הערכין בנפשו שלו היה קיצוני כל-כך
עד שבמאמרו "לחדול ולהיות" הדחיק את קוראיו, בהצהירו חד וחלק,
כנגד כל צו קהילתי: "רק דבר אחד, ורק אחד, יטלטל את מוחי, דבר
הנוגע אל עצמי ואל בשרי במאד מאד, כלומר: אנכי בכבודי ובעצמי".⁴⁶
גישתו האינדיווידואלית של ברדיצ'בסקי עוררה התנגדות וביקורת בקרב
מנווטי הספרות העברית החדשה. מיכאל גלזמן פורש במאמרו את פרטי
הוויכוח בין ברדיצ'בסקי לבין עורך כתב העת "השילוח" דאז, אחד העם,
שבמהלכו הזהיר ברדיצ'בסקי את עורך עיתונו מפני הנזק הרוחני הגדול
הנגרם לספרות העברית עקב הדחייה של האינדיווידואלי לטובת האומה.
גם חיים נחמן ביאליק, מזכיר לנו גלזמן, נאלץ לוותר על פרקי שירתו
הלירית לטובת שירה בעלת גוון לאומי יותר.

מתוך ניתוח דיונים ספרותיים מוקדמים אלה יוצא גלזמן אל המרחב
הכללי של הספרות העברית וקובע: "השאלה אם הספרות העברית צריכה
להתמסר לצורכי האומה או להשמיע את קולו של היחיד מעולם לא
הפסיקה להעסיק את הסופרים העבריים. הספרות העברית של המאה
האחרונה מאופיינת בדיון כפייתי החוזר על עצמו שוב ושוב: הוויכוח
בין לאה גולדברג לנתן אלתרמן על תפקידה של השירה בתקופת מלחמה,
הוויכוח המובן מאליו בין פוגל לשלונסקי על תפקיד הספרות העברית
בתהליך בניית האומה, השערורייה בעניין שירתו של אבות ישראל בשנות
ה-50, ואפילו התקפתו של דן מירון על סופרים עבריים בני זמננו (שאינם
משמיעים עוד את קולה של הציבוריות) – כולם מקרים שבהם הוויכוח
בין אחד העם לברדיצ'בסקי חוזר ומהדהד".⁴⁷

שנות העשרים והשלושים, שבמהלכן התנהל הוויכוח הספרותי המתואר,
היו השנים שבהן עוצבו האיזונים וקובעו היחסים והמידות בין הפרטי
לציבורי בכל שטחי החיים והתרבות בארץ, לא פעם, במחיר צנזור
וחיתוך בבשר החי בכתביהם ובהגותם של יוצרים אינדיווידואליים. אך

ככל שהתקדם הפרויקט הציוני והרטוריקה הקולקטיבית שלו התמסדה,
כך גדל והתעצם כוחה המיתולוגי של הישות הקבוצתית, והלגיטימציה
לצמצום הקול הפרטי זכתה לאישור מלא ובוטח.

בעוד ששתי העליות הראשונות נתפסו כעליות של יחידים, בטרם הונע
במלוא הקיטור כוח ההתארגנות של הקבוצה, החלה העלייה השלישית
להזרים לארץ קבוצות מאורגנות של עולים, חניכי "התנועה", "הקן"
ו"ההכשרה", וכבר אז, וכבר שם, בגולה הרחוקה – הופיעה בחלל המרחב
הלשוני הציוני המילה – "קיבוץ". כך נוצרו גם "פלוגות" ו"גדודים",
"כיתות" ו"חבורות" – ראשיתו של מילון שלם של מילים קבוצתיות.
מהלך האיחוי וההדבקה, האיגוד וההקבצה של ה"פזורה" היהודית החל
לפעול במלוא כוחו, ובו בזמן נוצר גם הניחוח האידיאולוגי שלו: לא רק
"קבוצה" לצורך ארגון ועלייה אלא "קבוצה" כבית-זיהוי, כיחידת-אם,
כשיבה הביתה. השייכות הפכה לתכונה ראשונית ומחייבת, ומי שלא חש
עצמו שייך – משמע, לא היה "ציוני" או שלא היה סוציאליסט – נפלט מן
ההיסטוריה היהודית החדשה אל שוליה המוצללים.

לפיכך, מבקש מאמר זה לטעון, שאם יניחו את ה"גוף הציוני" מתחת
למיקרוסקופ, בחיפוש אחר ה"תא הראשוני", או המונאדה הבסיסית –
תופיע ה"קבוצה" כיחידת היסוד הבונה את הבניין כולו: היא – ה"קבוצה",
ולא היחיד. גם בהיותה מורכבת מיחידים, עדיין מתפקדת הקבוצה על-
פי מנגנונים תאיים, וככזו היא נספגה ברוח הכללית והפכה לבלתי
ניתנת לחלוקה.

"אימום אחד, מידה שווה" – על החיים כחברת הילדים

פרק 2

לאור ההזדהות הטוטלית הנדרשת מכל חבר בקבוצה, היטיבו מנהיגיה
להבין שה"אדם הקיבוצי" המושלם לא ייווצר בדורם שלהם: "כדי
שהאנשים יחשבו וירגישו תמיד את מה שאדם צריך להרגיש בחיים של
שוויון גמור, בחיים משותפים גמורים, צריך האדם להיוולד בחיים האלה,
ובשביל זה צריכים דורות לעבור", כתב יוסף בוסל מדגניה בשנת 1919,
במכתב לחבר שהחליט לעזוב את הקבוצה.⁴⁸ ואכן, דורות עברו, ומערכת
חינוכית משוכללת ומותאמת היטב חנכה ילדים רבים שנוולדו "לחשוב
ולהרגיש תמיד את מה שאדם צריך להרגיש בחיים של שוויון גמור". פרק

48 יוסף בוסל, "מכתב לחבר",
הקבוצה (לעיל, הערה 28), עמ' 1.



הילה בן-ארי, להחזיק, 2003, גלריה הקיבוץ, תל אביב

שורה ארוכה של גופיפים עשויים חומר שרוף, מושחלים על סרט, חופפים בשלוש צלעות לפחות, זוקרים קוצים חדים, כציפורניים שלופות. מצד אחד: שרשרת מאורגנת למופת, עשויה חוליות-חוליות. אך כל פרט בשרשרת - שרוי בתוך הצפיפות, מציית לסדר הטוב, שומר על מקומו בשורה - שולף ציפורניים ומגן על מרחב המחיה המצומצם שלו. פוטנציאל האלימות הטמון ב"טפרים" המחודדים נבלם על-ידי הארגון המושלם של המערכת.

זה יצביע - בקצרה - על מידת העוצמה שבה הוטבעה והופנמה הקבוצה השוויונית כיחידת יסוד בנפשם של ילדי הקיבוץ, ועל מעמדה של הזהות הקולקטיבית במערכת החינוך הכללית.

עקרונות החינוך המשותף עוצבו והוגדרו במטרה "להכשיר את הקרקע לפסיכולוגיה של האדם הקיבוצי, הסוציאליסטי". מיהו "האדם הקיבוצי" ומהן תכונותיו?⁴⁹ כזה "שרצונות השתלטות אדם על רעהו, ניצול ושיעבוד, רדיפת הבצע ואגואיזם ייעקרו מתוכו".⁵⁰ אדם אלטרואיסטי, נעדר תכונות שליליות, לאחר שהללו, במין אלכימיה חינוכית, ייעקרו מתוך נפשו ויאפשרו לו לתפקד בהרמוניה מלאה עם הקבוצה. תיאור אופיו של יוסף טרומפלדור, "אמיץ הרוח הנהדר", מאפשר לנו הצצה נדירה אל האידיאל המוקדם של "האדם השיתופי": "נפשו חוננה מידי הטבע כמתת מיוחדת, שעשתה אותו למאושר בחיים: לא הייתה שליטה בה לסערות הפנימיות, לזעזועים הרגשיים, הידועים בשם אמוציות. לא הייתה בו שמץ של חולניות, עצבנות, פזיזות ואי-שלווה - תכונות שהן מציינות את היהודי הגלותי. לא קיננו בנפשו שום תאוות המשעבדות לעצמן את האדם, לא הייתה בו כל תשוקה למותרות, לתענוגים. חי חיי פרישות וצניעות, חיים שפרטניים: האנוכיות וכל המסתעף ממנה היו זרים לרוחו. בכל חייו העשירים במאורעות - פרטיותו כאילו נעלמה כליל".⁵¹

ובכן: בלימת האמוציות; עקירת כל תשוקה למותרות ולתענוגות; הברחת כל קינון של תאוה משעבדת; הסתפקות בחיים ספרטניים; דחיית כל מידה של אנוכיות; בריאות שופעת - כך נבנה אידיאל חינוכי קשוח וקשה להשגה, שסביבו נבנתה מערכת ערכית וחינוכית מסועפת. הכלי החינוכי שאל תוכו יצקה התנועה הקיבוצית את מיטב שאיפותיה החינוכיות התגלם בגוף השיתופי שנקרא: חברת הילדים.

חברת הילדים: רפובליקה הומה שכולה ילדים, משק אוטרכי המתנהל על-ידי ילדים, מדינה עצמאית קטנה שעובדיה ונתיניה הם ילדים. "אין חברת הילדים אורגניזם לשמו. היא באה למלא תפקידים חברתיים. חברת הילדים בנויה בדמותה ובצלמה של החברה הקיבוצית, היא כפופה למגמתה ומתחנכת לאור החזון הציוני הסוציאליסטי של ההורים. על הנוער המתחנך בה הוטל להמשיך ולהגשים את מטרות החברה הקיבוצית המבוגרת".⁵² "על הנוער המתחנך בה הוטל..." - מנקודה זו ואילך אין לאן לברוח: המטלה הוטלה אל חיקם של בני הנוער והם נועדו "להמשיך ולהגשים את מטרות החברה הקיבוצית הבוגרת", משמע - המטרות שהוריהם הציבו לפתח נעוריהם בתקווה ובציפייה גדולה.

49 לגבי דמותו של "האדם החדש" של המהפכה הציונית (כפי שהתגבשה בתנועת השומר הצעיר), ראה ספרה של רינה פלד, האדם החדש של המהפכה הציונית, תל-אביב: עם עובד, 2002, ובמיוחד, הפרק "האדם הקיבוצי של השומר הצעיר בארץ ישראל".

50 שמואל גולן, החינוך המשותף, [חמ"ר]: ספרית פועלים, 1961, עמ' 68.

51 תל-חי (לעיל, הערה 23), עמ' 143.

52 שמואל גולן ואחרים (עורכים), דור לדור: ספר המוסד החינוכי של השומר הצעיר במשמר העמק, מרחביה: ספרית הפועלים, 1948, עמ' 65.

באופן מעשי תהליך החינוך הוא בעל שלושה היבטים: "חינוך לחיי עבודה, חינוך לחיי שיתוף וחלוציות לאומית ומעמדית".⁵³ לפיכך, מהווה חברת הילדים מסגרת טוטלית, מסגרת של "חיים ויצירה, מכשיר ומטרה כאחד". היא "מארגנת ומקיפה את חיי הפרט בשלמותם" וגם "מקרינה על הפרטים וקובעת את מקומם, תפקידם ותכליתם בקרב הכלל".⁵⁴

חשיבות המערכת החינוכית התבררה במלוא משמעותה לקראת התבגרותו של "הדור השני" למהפכה, ולאור אתגר הרציפות ההיסטורית. אין חרדה גדולה מחרדתם של מהפכנים החוששים שרעמי המהפכה יידומו עם מותם שלהם. לפיכך, שמירת הרצף הרעיוני והעברתו אל הדור הבא היא קריטית ביחס לכל חברה אידיאולוגית. בנאומו "דבר אל הדור השני" אומר מאיר יערי לשומעיו: "על דבר אחד אין עוררין: אנו חשים כי תורתנו נהפכה כאילו לטבע שני של חברינו. ואין ספק כי בכך טמונה הערובה לעמדתנו האיתנה".⁵⁵ המונח "טבע שני" העיד בעיקר על הצלחת תהליך ההטמעה, אך הסגיר בתוכו גם רמז אל "הטבע הראשון" שהתעקש מדי פעם בפעם להרים ראש - הטבע הבורגני, האגואיסטי והמתפנק.

אולם, עדיין עמדה לפני המחנכים הראשונים המשימה הגדולה: "להגיע לבניינה של האחרות הנפשית הזאת, הממזגת גם את ההתמכרות לתא הקיבוצי וגם את הדריכות למלחמת הכלל הלאומי והמעמדי".⁵⁶ "אחדות, התמכרות ודריכות" - אם לתמצת את המסר - זו התביעה הנורמטיבית הנדרשת מכל חבר בקבוצה. ומכאן - לבטים פרטיים ש"אינם קשורים במתיחות ציונית וסוציאליסטית מתמדת - סופם אובדן דרך וניווון פיליסטרי (בורגני)".⁵⁷

אך הקבוצה הביוגרפית שנבחרת בתערוכה "לינה משותפת", זו שקבעה את מידותיו של המרחב התקני היומיומי, אינה חברת הילדים הגדולה, אלא "החברה החינוכית הקטנה, שמספר חבריה אינו עולה על 20, 25, ושבמרכזה עומד המחנך". כלומר: מדובר ב"כיתה" או ב"קבוצת האם" שאיתה גדל הילד בקיבוץ לאורך כל שנות לימודיו. למעשה, "זוהי יחידת חיים כוללת", קבוצה גילית החיה את חייה בשיתוף מלא בבית-הילדים, תפקידה לשמש בית עבורם, והיא "קושרת אליה כל חבר על-ידי הרגשת השתייכות עמוקה".⁵⁸ הפסיכולוגים שיתבוננו בה ובחיי נתיניה הצעירים, יקראו לה: "קבוצת-שווים" (Peer Group), שהיא, למעשה, "כמו קבוצת אחים במשפחה רגילה, אבל בהבדלים חשובים: הילדים כולם באותו גיל; אין צעירים הנאבקים עם הוותיקים על תשומת ליבו של המבוגר המשמעותי - המטפלת".⁵⁹

הקבוצה היא, אפוא, אידיאל חינוכי, מטרה שחותרים לקראתה בכל שנות החינוך, ועם זאת גם מציאות חיים ממשית.⁶⁰ והנה תיאורה המלא, בלשונו של שמואל גולן, ממעצבי החינוך בתנועת השומר הצעיר,

53 שם, עמ' 171.

54 שם, עמ' 66.

55 שם, עמ' 4.

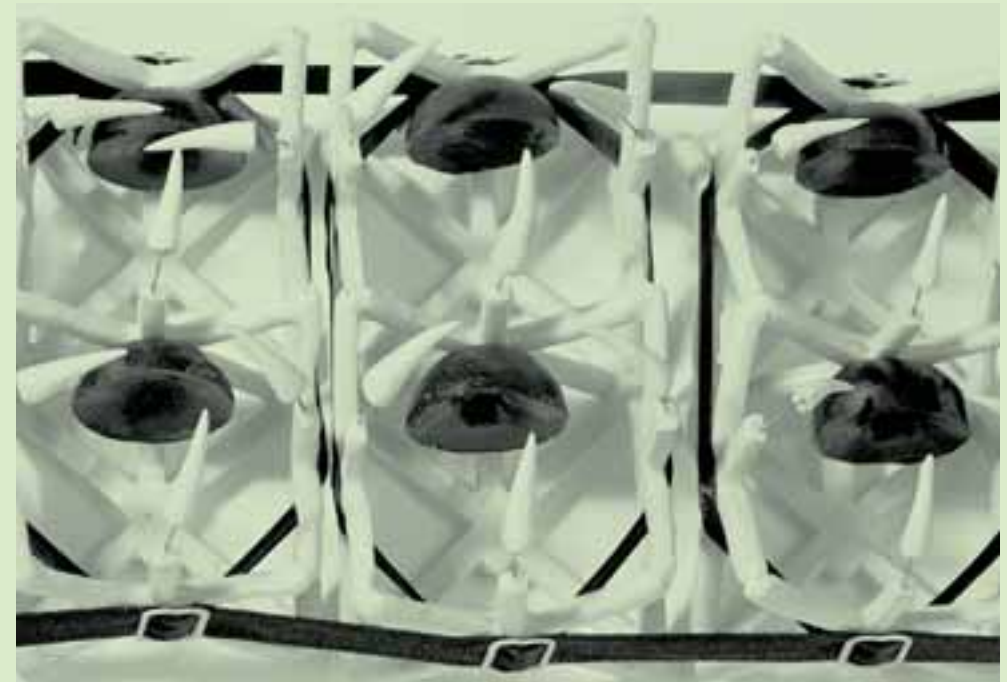
56 יעקב חזן, "חינוכנו הציוני והסוציאליסטי", דור לדור, שם, עמ' 18.

57 שם, 18.

58 גולן, החינוך המשותף (לעיל, הערה 50), עמ' .

59 Ruth Sharabany, "Intimate Friendship among Kibbutz and City Children and Its Measurement", Ph.D. dissertation, Cornell University, 1974, p.53

60 גולן, החינוך המשותף (לעיל, הערה 50), עמ' 230.



הילה בן-ארי, להחזיק, 2003, גלריה הקיבוץ, תל אביב

ומבנויו של המוסד החינוכי המהולל בקיבוץ משמר העמק, "שומריה":
 "הקבוצה החינוכית היא מסגרת חיים אינטימית, המאפשרת לכל פרט לבטא את בעיותיו ואת רחשי ליבו ומשאלותיו. כל חבר בה מכיר את חבריו לקבוצה היכרות קרובה ויכול לסמוך עליהם. הוא יודע כי ימצא בה הבנה ואוזן קשובה, אך גם ביקורת מחמירה וצודקת בשעת הצורך. הקבוצה מסייעת לו בהיאבקותו האישית, ועם זה היא תובעת אותו לדין ודורשת ממנו הסבר למעשיו. כוחה המחנך נעוץ ביחסי החברות הטובים בין חבריה, ובשיחה (הנערכת פעם או פעמיים בשבוע), שבה מתבררות כל הבעיות, הכלליות והאישיות, באווירה של חופש וגילוי לב. הקבוצה היא בית היוצר לדעת הקהל והמצפון הקולקטיבי, לגיבוש הערכים המוסריים והחברתיים, שחבריה מתחייבים להגשים בחייהם. היא מעצבת את אופיים של חבריה, נאבקת עם כל אחד מהם, מטפחת ומעודדת את התכונות והמידות הרצויות, ומבקרת ועוקרת את השליליות".⁶¹

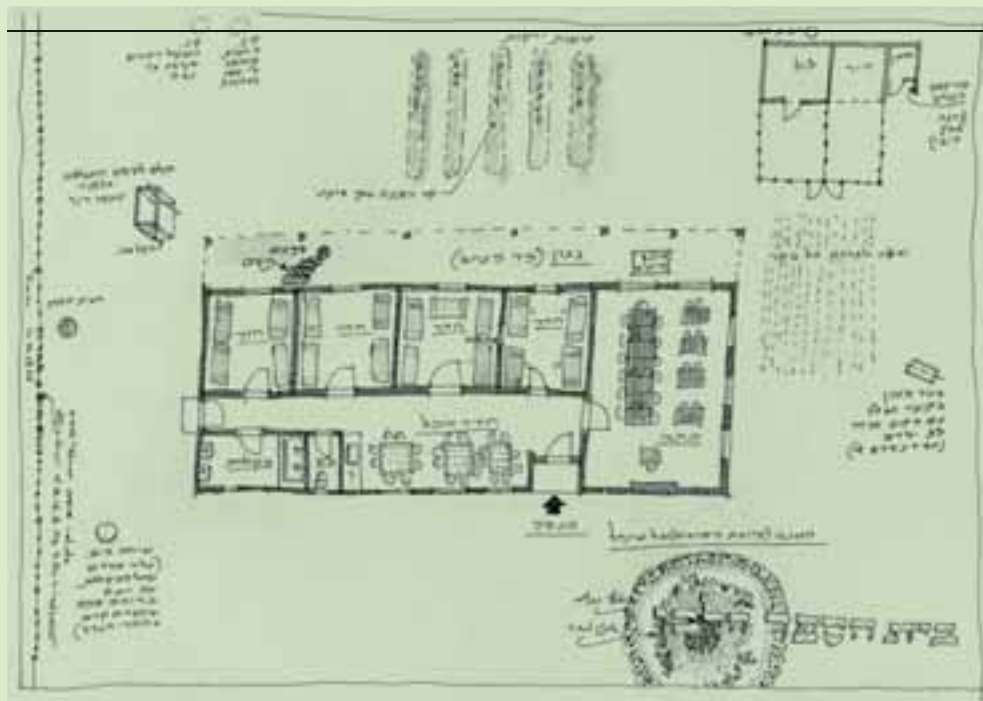
צריך להתבונן בתחומי החיים שעליהם ממונה הקבוצה: הבנה; הקשבה; סיוע; שיחה; פתרון בעיות; גילוי לב; גיבוש ערכים; עיצוב האופי; טיפוח התכונות הרצויות; ויחד עם זאת: ביקורת, שיפוט ועקירת התכונות השליליות. הקבוצה מתפקדת כ"מצפון קולקטיבי", כ"אני עליון" של החברים בה, והיא בעבורם - "בית היוצר לדעת הקהל", שבה הם, כמוכן, צריכים להתחשב. מתוך התיאור הזה עולה מידת הסמכותיות של הקבוצה כלפי היחיד, הרשאית לשפוט אותו אם סרח, ולהחזירו לדרך הישר. הסמכותיות, דעת הקהל, המצפון הקולקטיבי, אלה גוברים ולוחצים עוד יותר ככל שעולים במעלות הממסד. שכן, "על הילדים לדעת כי הקיבוץ תובע מהם תביעות מסוימות. [...] אסור שהקיבוץ יופיע בעיני הילד כהמון אמורפי, כציבור חסר משמעות, אדיש או עוין [...] מגילם הרך ביותר צריכים הילדים לראות בקיבוץ את המרות העליונה, תחליף לאב במשפחה הרכושנית, סמכות המעניקה שפע טוב וברכה, אך התובעת ודורשת גם את אשר מגיע מילדיה".⁶² והנה, יצא המרצע מן השק: במקום הסמכות הפטריארכלית, שאותה קעקע הקיבוץ כהתגלמות השלילה בעולם הבורגני, נוצרה אוטוריטה חדשה, מחמירה לא פחות, ואולי אף יותר, סמכות כוללנית ומופשטת, שיש לפנות אליה בלשון רבים: הישות העליונה ביותר היא "הקיבוץ" ושלוחותיו-נציגותיו - קבוצות האם הקטנות.

ואכן המסגרת, מלבד היותה "גזורה לפי אימום אחד ועל-פי מידה שווה", כביטוי של גולן,⁶³ הייתה תובענית ביותר והכילה סדר יום מאורגן ומוסדר. אפילו גולן עצמו הגדיר את אורח החיים בחברת הילדים כ"משטר תביעות שאין כמוהו לחומרה. [...] סביבה הומוגנית, מודרכת ומאורגנת, בצוותא, מבוקר עד ערב ומערב עד בוקר - במשך יממה שלמה. [...] סדר

היום של הילדים מלא וגדוש וקבוע במסגרות ברזל: קימה בבוקר, שש שעות של לימודים, שעה של מנוחה, שלוש שעות עבודה, חמש ארוחות משותפות: והרי עשר שעות כל יום ויום, עשר שעות של עשייה, לימוד, עבודה, ישיבה בחדר האוכל, התנהגות, כשלעצמן הן מהוות תביעה אחת בלתי פוסקת".⁶⁴

על כך נוספה תחושת הפיקוח המלווה את הילדים כל היום: "עין פקוחה אחת מלווה אותם במעשיהם ורואה את התנהגותם, והיינו הך אם זו עין המחנכים או 'עין עצמם', שכן קיימת זהות מרחיקה לכת ביניהן [...] הילדים ניצבים כבחלון ראוה - כל צעד, כל מעשה, כל פרט בהתנהגותם ידועים תמיד לכול, מעוררים ביקורת, נידונים בשיחות ספונטניות ומכוונות, מפעילים מנגנון של תביעות - וכך כל שעות היום, כל ימות השבוע, כל חודשי השנה, כל שנות החינוך. אין פינת חיים אחת סמויה מההשגחה החינוכית, אין סדק שאפשר להתחמק בעדו".⁶⁵ אין מדויק מתיאור מפוכח, כמעט אכזרי זה של גולן, של המידה שבה נספגה נוכחותה וסמכותה המוסרית של הקבוצה אל תוך נפשם, גופם ונקבוכיות עורם של הניכיה. ולרגע נדמה, שאך כפסע בינו לבין הספק העמוק, כשהוא כותב על גיבורת התרבות שיצר - על הקבוצה: "העובדה שאין מנוס ממנה, שאי-אפשר לפרוק את עולה, מכבידה לא מעט על החניכים, ויש שהיא גורמת, בסופו של דבר, לאדישות כלפי כל תביעה".⁶⁶

גולן האידיאולוג, המאמין בערכי השוויון והשיתוף, מוצא עצמו בקונפליקט עם גולן המחנך המבין ש"אחידות התביעה החינוכית היא בעוכריו".⁶⁷ אך בחיי היומיום, כפי שעוצבו ב"שומר הצעיר" בסוף שנות ה-40, הפעילה הקבוצה על חבריה פרקטיקות של פיקוח ודרשה מהם היענות מיידית לתביעותיה. למרות התאריך המוקדם, ועל-אף שהמנהג כולו עבר מן העולם, מעניין להקשיב לקולות השיחה הזו, שנשמרה בפרוטוקול ארכיוני, על מנת להבין עד כמה הרחיקה לכת הקבוצה בפלישה לחייהם הפרטיים של חבריה: "אינני יודעת על סמך מה יש נגדי טענות על המוסר המיני", נאלצה נערה בת 17 להתגונן מפני חברי קבוצתה שביקשו לשלול ממנה את סמל הבוגרים של התנועה הניתן למסיימי כיתה י"א לקראת עלייתם לי"ב. "פעם תבעתי שיקבעו גבולות בקשר למוסר המיני. ואני לא יכולה לדעת אם עברתי את המידה או לא". מי שידע מהם גבולות המוסר המיני הייתה הקבוצה והמחנכים, ולפיכך, לא היה ספק, שמועמדת שהפרה את כללי המוסר, ראויה לשלילת הסמל. במקביל, נבחנו כללי התנהגות נוספים המזכים את בעליהם בסמל הבוגרים, כמו: מאמץ מלא בלימודים, השתתפות בוועדות תרבות, לבוש צנוע ללא כל גנדור נשי, נוכחות מלאה בעבודה, יחס



אהוד שחורי, אטלס היסטורי, (משמר הים), 2003

זיכרון ארכיטקטוני-מרחבי המשמר בתוכו את התבנית כולה - בית-הילדים, על חלליו הפנימיים והחיצוניים: פרוזודור הנפתח לארבעה חדרים אחידים בגודלם, בכל אחד מהם ארבע מיטות צמודות לפינות וחלון אחד. מסביב, בסדר צלול ובהיר, תפקודי הבית האחרים: מקלחות ושירותים בקצה הפרוזודור, חדר-אוכל במרכז וכיתת-לימוד הנפתחת בצידו השני. משק אוטארכי קטן-מידות, אך תמציתי ויעיל, המארגן את חיי הילדים במהלך 24 שעות ביממה. הזיכרון ממקם את מבנה בית-הילדים כחלק מ"חוף" רחב-ידיים, המהווה חלק אימננטי מהבית עצמו: ערוגות ירקות, דיר כבשים ולול תרנגולות, סולם טיפוס וצינור הרפתקאות. ה"בית" לא כפנים מוגן ואינטימי אלא כחלק ממרחב גדול ופתוח.

רציני לחיים ולחברות והתייצבות מלאה בכל השיחות והדיונים. הקבוצה השתלחה ללא רחם בחבריה: על אחד נאמר ש"היחס שלו כלפי החיים זה העיקר לחיות טוב בחברה" ואחר הואשם "בעניין האהבה המפוקפקת שלו ללאה". שיפוט האופי היה חמור במיוחד ביחס למי שלא היה נאמן מספיק לערכי הקיבוץ: "הוא יהיה מוכן לחיות בכל חברה ויותר לעצמו הרבה" - הייתה האשמה חמורה, והנורא מכול - קלות דעת ונטייה "סתם" ליהנות מהחיים, כפי שנאמר על אחת הבנות: "יש לה הווי של יחס קל לדברים מבלי מחשבה עמוקה..."⁶⁸

מסגרת שיפוטית זו של הקבוצה מגלמת את האידיאה של ה"אני העליון" ש"הושתל" בתודעתם של בני קיבוץ וכונן את אישיותם ומעשיהם. משה שנו, חבר קיבוץ לוחמי הגיטאות, כתב מאמר פרוכוכטיבי במיוחד על החברה הקיבוצית, היוצרת, לדעתו, פיצול בין "הקול ההורי", הסמכותי, המגולם על-ידי הממסד וועדותיו, לבין "הקול הילדי", המציית והנתון להחלטות הנכפות עליו מבחוץ.⁶⁹ הפיצול בין שני אלה, טוען שנו, מונע התבגרות רגשית של בני קיבוץ, ומותירם, לעד, במצב ילדי: "הקיבוץ עצמו הנו מהות הורית רבת ציוויים ואמירות 'מוסריות'. [...] הקיבוץ משרד בלא-הרף קוד 'מוסרי' על-פיו נקבע מי 'בסדר' ומי 'לא בסדר'. מ'הורות' רבת-ראשים זו כמעט ובלתי אפשרי להתנתק. נקרא להורות זו 'דעת קהל', 'מרות החברה', 'החלטת אסיפה', בכל מקרה לפנינו מצפן חיצוני שאינו מוכן לתת אמון מלא בכוחו של הבוגר הקיבוצי להחליט לאן לפנות ומה לעשות".

הפסיכולוג האמריקאי ספיירו, שחקר אף הוא את חיי הקבוצה והשפעותיה, ניסה לאתר את התכונות הנחוצות לחבר קבוצה אידיאלי. בין החשובות שבהן הוא מונה: "ההזדהות עם הקבוצה, הרגשת ביטחון בתוך הקבוצה, היעדר דחפי רכישה חזקים, חוסר שאיפה חזקה להצלחה אישית, נכונות לקבל אחריות חברתית. יש ודאות מסוימת כי תכונות אופייניות אלה מצויות אצל הנוער הזה במידה גבוהה."⁷⁰

הקבוצה, אם כך - גולת הכותרת של החינוך הקיבוצי, והתגלמות ה"כוסף הקבוצתי" הראשוני של החיים בארץ - התגלתה כבעלת השפעות מרחיקות לכת ויכולת הטבעה נפשית, הרבה מעבר למה שציפו חולמיה ומעצביה.

68 מתוך מחברת שיחות בוגרים, 1948, ארכיון משמר העמק. תודה לרינה גורן, ארכיונאית המוסד החינוכי במשמר העמק, על שהעמידה לרשותי מחברת זו.

69 משה שנו, "מצעדו של הקיבוץ מהומניזם לטוטליטריות הומני: הקיבוץ כגורם נכות רגשית לבניו", שדמות, צו-צו, תשמ"ו, 1986.

70 אצל גולן, החינוך המשותף (לעיל, הערה 50), עמ' 387.

"המיטה: מקום האיום המובלע, מקום הניגודים, חלל הגוף הגלמוד העמוס בהרמוניותו בני החלף, חלל מוחרם של התשוקה, מקום לא סביר להכאת שורש, מרחב החלום והכיסופים האדיפליים:

אשרי האיש הישן בלי פחד וללא רגשי אשם במיטת אביו המגודשת והמקודשת שכל קרוביו נולדו בה".

חוסה מאריה דה-הרדיה (אותות ניצחון) • מתוך: ז'ורז' פֶּרֶק, חלל וכו': מבחר מרחבים⁷¹

הרהור זה על היחסים הדיאלקטיים בין קרבה וריחוק, על היחס שנרקם בין שינה לבין מרחב, מבקש להאיר באלומת אור ממוקדת את המיטה, או את ארבע המיטות הצחורות, שניצבו, זו מול זו, לאורך הקירות, בחדרים בבית-הילדים בקיבוץ. משם מתבקש להמשיך ולפסוע צעד וצלעול צעד, את המרחב הנדחס והמשתרע בין אותו סימון טריטוריאלי של מלבן צר, שתוחם גוף ילדי, לבין מיפתח השטח הציבורי הגולש ממנו והלאה. כיצד מתנהלת כלכלת המרחב הזה: היכן מסתיים האחד ומתחיל האחר, כיצד מתחלקים "אבריו", נקבעים אתריו, מסתמנים קצותיו, מסלוליו? היכן ממוקם גבול החושך ונפתח אזור האור?

"המיטה היא אפוא החלל האינדיווידואלי בה' הידיעה", קובע ז'ורז' פֶּרֶק, "החלל הבסיסי של הגוף (המיטה-מונאדה)".⁷² המיטה, אם כן - אצל פֶּרֶק - היא כעין פרודה - מונאדה - המסמנת אתר מחיה ליחיד (1) הישן "בתוכו או עליו, בדרך-כלל לאורכו". היחידות היא קריטית במקרה הזה, שכן "השינה בצוותא עם אחרים מעידה, ללא יוצא מן הכלל כמעט, על אסון: המיטה היא מכשיר המיועד למנוחת הלילה של אדם אחד או שניים, ותו לא". במונח "שינה בצוותא עם אחרים" פֶּרֶק לא מעלה כלל בדעתו חדר בבית-ילדים בקיבוץ; כמי שהיה ילד בזמן מלחמת העולם השנייה ואיבד כל קשר עם הוריו, סביר יותר שהוא מעלה בדעתו סיטואציות יוצאות דופן המעידות על סטייה חריפה מהנורמליזציה: בית-יתומים, מקלט בשעת הפצצה, מחבוא, עוני, או מצוקה גדולה מסוג אחר, המחייבת שינה של יותר משני אנשים (או ילדים) במיטה אחת (ולא בחדר אחד). אך המעמד הפרדוקסלי - שלא לומר קטסטרופלי - שמייחס פֶּרֶק לרעיון ה"שינה בצוותא עם אחרים" - כלומר, עם זרים - מאיר את האופן הקטגורי, המובן מאליו שבו הוא מבין את המרחב הפרטי: מיטתו האישית



71 ז'ורז' פֶּרֶק, חלל וכו': מבחר מרחבים, תל-אביב: בבל, 1998, עמ' 27.

72 שם, פרק 1: המיטה. כל הציטוטים הבאים לקוחים מפרק זה.

נחום טבת, פינה, 1975, גלריית הקיבוץ, תל אביב

"הצבה" של נחום טבת, מעבודותיו המוקדמות, שואבת מהמינימליזם האמריקאי של שנות ה-70, על חומרי הסגפניים, קוויו המרויקים, והקונקרטיית העירומה שלו, ומחוייית הילדות בקיבוץ, על הגיאומטריזציה הפשוטה שבאמצעותה מאורגן מרחב המחיה עם יחידות היסוד החוזרות שלו. היסוד הביוגרפי נספג בתוך השפה הרזה ודלת-החומרים ומזהה את מקורותיו הפרטיים.

[הפרסוניפיקציה של המלבן; הפינה; הקיר הרץ לאורכו של צד אחד; הריקנות מתחת ומעל למשטח; הנזירות; הדקיקות השבירה; הזוויתיות חסרת-הפשרות; חוסר היכולת להסתתר/ להסתיר...]

של אדם ושנת הלילה שלו הן שומרות הסף של זכותו לאינטימיות עם עצמו ועם גופו. שלילת הפרטיות הזו, אליבא דפֿרַק, משבשת באופן עמוק את הקיום האנושי.

מנקודת מבטו של פֿרַק, הספוגה בערכי התרבות האירופאית-צרפתית, המיטה היא הרכוש הפרטי ביותר של האדם, שאינו ניתן לחלוקה או להעברה. גם אם הוא שקוע בחובות עד צוואר, רשאי הוא לשמרה לעצמו: "לשליחי ההוצאה לפועל אין סמכות להחרים את המיטה שלכם. פירוש הדבר - ואפשר לבדוק את זה בקלות במציאות - שאין לנו אלא מיטה אחת, שהיא המיטה שלנו". (ההדגשה במקור). ההדגשה של המילה שלנו, כמובן של "כל אחד והמיטה שלו", נבנית מתוך רצף מתמשך בין עבר להווה ומסתמכת על תחושה עמוקה של שייכות דורית: "אשרי האיש - מצטט פֿרַק את חוסה-מאריה דה-הרדיה "הישן בלי פחד וללא רגשי אשם/ במיטת אביו המגודשת והמקודשת/ שכל קרוביו נולדו בה". השינה הטובה, אפוא, היא שינה שמהולה בה שלוות ההשתייכות המשפחתית וההורית, ואל בין קפלי סדיניה מחלחל ריחם המוכר והמרגיע של הקרובים ביותר.

רק ידע קרוב של האינטימי ותובנה ברורה ומוצקה של הפרטי - כפי שגיבש לעצמו פֿרַק במהלך חייו, שחלקים מהם נפרצו על-ידי ההיסטוריה ופוזרו לכל רוח, יכולה להכתיר את האובייקט היומיומי הזה - המיטה - בהילה אקזיסטנציאליסטית של קיום אנושי נורמטיבי ובסיסי. "הברידות החדשה של מיטת היחיד", כתב אלן קורבן (Corbin) במחקרו על התפתחות מושג הפרטיות, "חיזקה את תחושת האינדיווידואליות והעצמאות ויצרה מרחב למונולוג פנימי"⁷³. שם - במקום האוטונומי הזה, שכולו פרטי ואישי, מנצנץ וזורח עולמו האישי של בעל הנכס, לא רק כאתר השינה והחלימה אלא גם כזירה המרכזית של הדמיון ושל ההזיות בהקיץ. לשאלה: "כיצד נעשה אדם אבות ישורון?" ענה המשורר: "התחלתי לשמוע קול שיצא מקרבי, בהיותי לכד בצריף, על מיטתי-ברזל, קול קורא לי בשמי - מן הבית, והקול - קול מעצמי אל עצמי"⁷⁴. וז'ורד' פֿרַק מתאר: "יצאתי למסעות רבים במעמקי מיטתי [...] שרוע על הבטן, על מיטתי, קראתי את הספרים [...] המיטה הייתה בקתת ציידים, או סירת הצלה באוקיינוס הגועש, או באובך חשוף לאיומי הרליקה, אוהל נטוע במדבר, נקיק נוח". ובהיפוך על הגב, המיטה משלחת קרניים סמויות, ישרות, אל התקרה, מסמנת מחדש את גבולות הגוף והנפש: "אני אוהב את המיטה שלי. אני אוהב להשתרע על המיטה שלי ולהתכונן בתקרה בשלווה".

את כל הפונקציות האינטימיות האלה של מרחב המיטה מקדים פֿרַק לתפקוד התיאטרוני שלה כאתר התשוקות והפעילות המינית. לפני היותה במה לפעולות האהבה ולפורקנה, היא משמשת - בעיני פֿרַק - כזירה אולטימטיבית של חיי הרגש הסמויים והתשוקות הנסתרות, כחלל האוסף אליו את "הגוף הגלמוד", המשתוקק, הכמה, החולם.

על המיטה כמבצר של פרטיות, כטריטוריה סמלית של חיי רגש וכמיהה ילדותית, הקדים וכתב אביר האינטימיות הצרפתית - מי שטווה באיטיות עכבישית את "עקבות הזמן האבוד" - מרסל פרוסט.⁷⁵ בסדרה של "זכירות מסוחררות וסותרות" חוזר מספר "בעקבות הזמן האבוד" ומעלה בזיכרונו את החדרים השונים שבהם התגורר בחייו. ו"עוד לפני שהמחשבה שלי, המהססת על סיפי הזמנים והצורות, יכלה לזהות את הבית תוך השוואת הנסיבות, הוא - גופי - היה נזכר בסוג המיטה שניצבה בכל אחד ואחד מהם, במקומן של הדלתות, באופן בקיעת האור מבעד לחלונות, במציאותו של מסדרון, וכן בהרהורים שהרהרתי בהירדמי שם ואשר שבתו ומצאתי כשהתעוררתי". בודד בחדרו, כפי שרק בן אצילים צרפתי יכול להיות, מוטל שרוע במיטתו "בעיניים נשואות, אוזניים דרוכות, נחיריים רוטטים, לב דופק..." ממתין הילד הקטן, בדיוק כאותו ילד בבית-הילדים בקיבוץ, לנחמתו היחידה - "אימא, שתבוא לתת לי נשיקה כשאהיה במיטה. אבל ה'לילה טוב' הזה היה כה קצר, היא כל-כך מיהרה לרדת, שאותו רגע שבו שמעתי אותה עולה, ושלאחריו הייתה חולפת בפרוודור בעל הדלת הכפולה איוושת שמלת הגן שלה, כחולת המלמלה, ששני גדילי קש קלועים תלויים עליה, אותו רגע היה לי רגע כאוב. הוא בישר את הרגע שיבוא אחריו, כשתעזוב ותרד בחזרה".

כמה מוזר הדמיון המתגלה לפתע בין הילד הצרפתי החי באחד מרובעיה הבורגניים של פריס לבין הילד בבית-הילדים המהפכני בקיבוץ, אוזני שניהם כרויות אל הפרוודור שמעבר לדלת, מתאמצות לקלוט כל רשרוש של השמלה כחולת המלמלה או, לחלופין, כחולת הסינר של אימא, לקרוא לה שתחזור ו"להגיד לה 'תני לי עוד נשיקה אחת', אבל ידעתי שמיד ירגזו פניה, כי הוויתור שוויתרה לעצבנות ולעצבות שלי בעלותה לנשק אותי, בתתה לי נשיקת שלווה זו, הכעים את אבי, שבעיניו היו טקסים אלה אוויליים, והייתה רוצה לנסות ולגמול אותי מן הצורך, מן ההרגל הזה, על אחת כמה וכמה שלא לפתח הרגל לבקש ממנה, כשעמדה על סף הדלת, עוד נשיקה אחת". האב המחמיר, הרואה בטקסי האהבה הללו טקסים אוויליים ומזיקים, נדמה כאן כבן דמותו הסמכותי של הממסד הקיבוצי, שביקש לגדל ילדים, כשהוא קוצב להם את זמני המגע עם הוריהם, ומאמין שכל חריגה מהקצבה זו - אינה אלא ויתור ומורך לב אימהי. הדימוי של סף

הדלת - אותו קו דק המבדיל בין נוכחות הורית בחלל החדר לבין היעדרה - הפך לדימוי מפתח בתמונת הזיכרון של מספר "בעקבות הזמן האבוד", כמו גם בזיכרונם של רבים מילדי הקיבוץ.

כמי שמבקש כל העת לחזור על עקבותיו ולשוב אל רחם "הזמן האבוד" - אותו רחם שמגולם על-ידי מיטות ילדותו - משחזר המספר גם תובנה ילדותית, המכירה בשלב מוקדם ביותר, בניגוד המשווע בין כמיהותיו לבין המערכת הסמכותית שבתוכה גדל, ניגוד שמתנסח בקביעה פשוטה וצלולה כקרח: "ידעתי שהתאוה הכי גדולה שיש לי בעולם, להחזיק את אמי בחדרי במשך שעות הלילה העצובות, הייתה מנוגדת לצורכי החיים ולרצונם של הכול". אך, למרות זאת, וכנגד הכוחות הסמכותיים המופעלים עליו, מתעקש הילד ההזוה והזוכר, הכמה והבלתי נגמל, לשמר את חוויית הגעגוע הזו כהווייה דרוכה של פנימיותו הערנית, ומתוכה הוא יוצר ומיילד את יצירתו כולה. גם גוסטב פלובר מעלה בכתביו את רגע הקסם הזה שבו הבדידות והחלל האינטימי מולידים מתוכם את היצירה: "סגור את דלתך וחלונותיך", ממליץ פלובר, "התכר כקפוד, העלה אש רוקדת באח, כנגד הקור, וצוד רעיון מבריק מלבך".⁷⁶ שוב עולה ומתבהרת התפיסה המזוהה את החלל הפרטי כחממה של הרוח האנושית, וכפריבילגיה הגדולה של היחיד: שם, ורק שם, בהיות האדם שרוי עם עצמו, רוחו תפרח ויצמחו הרעיונות הגדולים.

"אני מבקש לבחון את היכולת של האינדיווידואל להיות לבד, בהתבסס על ההשערה שיכולת זו היא אחד מסימני הבגרות החשובים ביותר בהתפתחות הרגשית" פתח וויניקוט את מאמרו הידוע הן באותו נושא, מאמר שהניח על מפת הפסיכולוגיה את ערכו הסגולי של ה"לבר" כערך טעון בהתרחשות פנימית, ולא כמקף בין פעילויות וגירויים.⁷⁷ "הספרות הפסיכו-אנליטית", טוען וויניקוט, "עסקה רבות בפחד להיות לבד או ברצון להיות לבד, אבל לא ביכולת להיות לבד". בדברו על התפתחות הרגשית של התינוק, הסביר וויניקוט ש"רק בהיותו לבדו (כלומר, בנוכחות משהו) יכול התינוק לגלות את חייו האישיים. האלטרנטיבה הפתולוגית היא חיים מזויפים, הנבנים על תגובות לגירויים חיצוניים". במינוח הפסיכולוגי מכנה וויניקוט את הקרבה הזו לעצמי - קרבת-אגו (ego-relatedness): "האינדיווידואל שפיתח את היכולת להיות לבדו יכול שוב ושוב לגלות את הדחף האישי שלו, והדחף האישי אינו מתבזבז, כיוון שמצב ה'היות-לבד' הוא מצב שבאופן פרדוקסלי מרמז תמיד על נוכחות של משהו אחר". אך במשך הזמן האינדיווידואל לומד להפנים את הנוכחות האקטואלית של האם ומשליך את חוויית הביטחון הפנימי שרכש בהיותו לבדו בנוכחותה לחוויה אוטונומית שוויניקוט קורא לה "ייסוד 'עולם פנימי'". מצב בוגר זה, המתבסס על אישיות טעונה

ועצמאית, צומח כולו מתחושת התמיכה השקטה שהעניקה האם לשעות ה"לבר" של תינוקה.

על משמעות חלל הבית כאינקובטור לאישיות היחיד כתב בהרחבה הפילוסוף והסופר הצרפתי גסטון בשלאר (Bachelard), הידוע במחקריו על ההיבטים הפואטיים והפסיכולוגיים של יסודותיו החומרניים של העולם: האש, האוויר, המים, האדמה והחלל. במחקרו על "הפואטיקה של החלל" הצהיר בשלאר: "המחקר שלי מוקדש לתחום האינטימי, לתחום שבו המשקל הנפשי הוא הדומיננטי".⁷⁸ בבקשו לשרטט "טופוגרפיה של האינטימיות", העמיד בשלאר במרכז הדיון, "כפי שנכון וראוי לעשות בלימוד דימויים של אינטימיות" את שאלת הפואטיקה של הבית. "מכל כיוון תיאורטי שנתבונן בו, דימוי הבית יצטייר כמי שמגלם את הטופוגרפיה של ההוויה האינטימית שלנו".⁷⁹ הבית נתפס אצל בשלאר כשווה ערך לקופסת הגולגולת: מרחב פנימי מוגן, שניתן לקריאה ולדיבוב רק על-ידי בעליו האישיים.

לעומת המיית הפעילות ורחשי הדיבור והעשייה המגיעים לאוזנינו מחלל בית-הילדים בקיבוץ, מתאר בשלאר חלל רגוע ושקט, מעין "פינה של העולם", ומציע תפיסה שונה לחלוטין של תפקיד ה"בית": "אם הייתי מתבקש לציין את היתרון העיקרי של הבית הייתי אומר: הבית מעניק חסות לחלומות בהקיץ, הבית מגן על החולם, הבית מאפשר לחלום בשלווה".⁸⁰ "מטרתי עכשיו ברורה לחלוטין: אני חייב להראות שהבית הוא אחד מכוחות האינטגרציה הגדולים ביותר של המחשבות, הזיכרונות והחלומות של האנושות". והוא מוסיף ומדגיש: "העיקרון המאחד באינטגרציה הזו הוא החלום בהקיץ". חלל הבית נתפס, אפוא, כבית גידול של חלומות בהקיץ, וכמקום המאפשר לחולם לשקוע בהזיותיו.

בעוד שהתרבות המערבית הפכה את הבדידות הביתית לחממה של רעיונות ויצירה, הרי שבחברה הקיבוצית נתפסה הבדידות כחטא כלפי הקבוצה וככישלון של היחיד, כסוג של נכות. הניסיון הקיבוצי ביקש לא רק להרגיל את הילד לחיים עצמאיים בתוך קבוצת שווים, מוקף כל הזמן בחבריו לקבוצה, אלא גם לעקור מתוכו את מועקת הגעגוע לחלל האחר, לכרות את אברי הזיכרון הארכאיים שלו, ולהולידו מחדש, נקי מגעגועים, שלם וברי כגלגל השמש. אך כפי שהראו שסגה-סמירגל וגרונברגר (מצוטטים אצל עמנואל ברמן), "כאשר הוא מטוהר מרע [...] ה'אני' המטוהר יכול להתקיים ללא קונפליקט, האדם יכול להתאחד עם אלוהים. פול ניצן אמר כי בגן עדן, כאשר האדם יהיה שלם וחופשי, הוא לא יחלום עוד כלילה. במילים אחרות, הוא מאמין שכל התשוקות יתמלאו. הפסיכואנליזה, לעומת זאת, טוענת כי אי-השלמות האנושית, ועל-כן גם התשוקה האנושית, לא ייעלמו לעולם. נגזר על האנושות לחלום מעתה ועד עולם".⁸¹

מלבן המיטה - הטריטוריה האופטימלית של הפרטיות ושל החלימה - הוא גם יחידת היסוד של התערוכה "לינה משותפת", על-אף שמעטות המיטות שיזכו בה למופע ממש. המיטה מתפקדת כאן כמטפורה מושגית של טריטוריה פרטית, המכילה בתוכה את שנת הלילה, נעטפת בחשכה סמיכה וחסרת גבולות, ופינוייה מוארות על-ידי קרני השמש הראשונות בזריחה, מסמנות את ראשיתו של יום עתיר פעילות.

בחיי היומיום של הקיבוץ, בתוך המרחב ההומה של בית-הילדים, מקבלת המיטה מעמד קריטי עוד יותר: כשהיא מנותקת מהשולת המשפחתית, מנוטרלת מריחות מוכרים של קרובים, איננה מוגנת על-ידי קרבת ההורים, היא נותרת לבדה בחלל, ממוקמת היטב בפנינתה הקצובה, מגינה בכוחותיה הרלים והשווינוניים על מה שנראה כל-כך פריך ושברירי בחיי בית-הילדים, כמעט מחוק מהלקסיקון: הזכות לפרטיות.

בין אינטימיות ל"רוויה חברתית"

"אינטימיות זו, היודעת להבין את החבר מתוך הכרה עמוקה של אישיותו - איננה אפשרית אצלנו וגם אין מעריכים אצלנו את חשיבותה הציבורית. ומתוך כך יש אשר הפרט ונטיותיו הצרות יכולים לסכן את שלום הציבור"

• ש' סבוראי, 1925⁸²

באמצע שנות ה-20, בארץ-ישראל, דבק במונח "אינטימיות", כמו ריח רע הדבק בבגדים, ניחוח מטריד של "נטיותיו הצרות של הפרט", ושני אלה גם יחד - האינטימי והפרטי - היוו סכנה לשלום הציבור... ה"אינטימיות" לא רק הוכרזה כבלתי אפשרית - גם משמעותה בעיני הציבור נשללה ממנה. בהיותה חסרת לגיטימציה, מיותרת ומאוימת, נאלצה האינטימיות להתחפר ולהתקפל אל תוך שגרת היומיום האזרחית ולהעמיד פנים שהיא מקיימת אורח חיים פרטי למהדרין: "בכל הזמנים ובכל המקומות נעשתה הבחנה ברורה והגיונית בין הציבורי, הפתוח לקהילה ונתון לסמכותם של המוסדות השליטים, לבין הפרטי - אותו תחום מופרד ועומד בפני עצמו שכל שפה המציאה לו מונח שווה ערך ל'פרטיות' (Privacy)".⁸³ אך מבט אל ההיסטוריה הקרובה של התרבות הישראלית יתקשה לאתר יסודות מוצקים של המרחב המסומן כאינטימי וכפרטי, מוגן מפני הזירה

פרק 4

82 שמואל סבוראי, "לשאלותיה של הקבוצה הגדולה", הקבוצה (לעיל, הערה 28), עמ' 100.

83 Aries and Duby (לעיל, הערה 73), מתוך ההקדמה כרך I, עמ' VIII.

הציבורית. טיב יחסי הגומלין שנטוו בין שני המרחבים הללו בקרב תרבות מגויסת ואידיאולוגית כמו התרבות הצינונית, טרם נחקר דיו, ולא נוצרו מדדים כדי לבחון מהי מידת הציבוריות שהוטמעה בנפשו של האזרח הישראלי הממוצע. התרבות הישראלית יצרה סגנון ישיר ("דוגרי") ונטול גינונים, שהשיל מעליו מערכת מכבדה של נימוסים והליכות, המתפרש, בטעות, כסוג של קרבה חברית, אנטי פורמלית. אך המחקר הפסיכולוגי של השנים האחרונות מציב סימני שאלה רבים סביב הדימוי ה"אינטימי" והמשוחרר של התרבות הישראלית, ומזהה בה, גם אם באיחור, את הפערים הרגשיים בין "חוסר פורמליות" לבין קרבה אמיתית. האם 80 השנים שעברו - מאז חרץ שמואל סבוראי את דינה של האינטימיות בעיתון "הקבוצה" שינו את מעמדה?

מבט אל המסורת המושרשת של החיים הפרטיים בתרבות המערבית - מסורת בת למעלה מאלף שנים - מגלה מערך תרבותי שלם התומך ומאשר את המרחב הפרטי ומגן על האינטימי כעל נכס יקר.

ההיסטוריון הצרפתי פיליפ ארייה עמד בראש צוות החוקרים שהפיקו את המחקר המונומנטלי על ה"היסטוריה של החיים הפרטיים", שיצא לאור בצרפת, בראשית שנות ה-90.⁸⁴ המחקר, הסוקר את תולדותיו של המרחב הפרטי מימי העולם העתיק ועד שלהי המאה העשרים, הראה שהתרבות האנושית ידעה בראשיתה מצבי ביניים, שבהם התקיימו מרחבים המשלבים בטבעיות בין הפרטי לבין הציבורי ללא מיון והבחנה. לא רק מרחבי המחייבה לא סומנו בברור לכאן או לכאן, אלא גם סוגי הפעילויות האנושיות לא מוינו בקפדנות, ופעולות כמו עשיית צרכים, רחצה או קיום יחסי מין, היו יכולות להתבצע במקומות שלא בהכרח היו נסתרים מן העין. רק בשלהי ימי הביניים נטתה התרבות המערבית להחריף את הניגוד בין הפרטי לבין הציבורי ולסמן לו תחומים ברורים. מתוך הנחה שהערך "פרטיות" טופח והשתכלל והובא לידי מיצוי הטהור ביותר על-ידי הבורגנות האירופאית במאה ה-19, היה על קבוצת החוקרים לכתוב את ה"פרה-היסטוריה" של קונספציית החיים הפרטיים באלפיים השנים שקדמו להתגבשותה, ולשחזר כיצד הפציעה הטריטוריה הפרטית מתוך הערפל הקהילתי.

את מושג הפרטיות - הטריטוריה המסומנת של היחיד - מגדירים ההיסטוריונים הצרפתיים כ"אזור של חסינות, שאליו אנחנו יכולים לפרוש (Retreat), מקום שבו אנחנו רשאים להניח בצד את כלי נשקנו, לנוח, להירגע, ולהשתרע נטולי שריון ותדמית, שלהם אנחנו נזקקים בעולם שבחוץ".⁸⁵ השימוש בדימוי של הנחת הנשק, כמו גם במילה Retreat (נסיגה, או פרישה) מדגיש לא רק את המתח הלוחמני משהו המתקיים בין

84 ש.ם.

85 ש.ם.



גיא רז, ואדי סידר, גלריה הקיבוץ, 1995

מרחב הקיבוץ המאורגן, המסומן, המתנהל על-פי החוקים והכללים מוקף במרחבי הטבע: אלה מציעים נתיבי מילוט, גאיות-מסתור, ערוצי-מפלט מהמסגרת הנורמטיבית הלוחצת. התערוכה "ואדי סידר" של גיא רז, בנוסף על היותה סמן חברתי של ציירי-חזירים המשפדים את ראשי החיות על עמודי הגדרות, הצביעה על המרחב ההיקפי, שבמידה רבה, בשל הנחמה שהציע, סימן אינטימיות וקרבה לעצמי.

שני המרחבים, אלא גם את מידת החשיפה העצמית הכרוכה ב"הישענות לאחור" הזאת, תוך הכרח לתת אמון מלא ביכולת ההכלה של המרחב הפרטי. ההבדל בין שני המרחבים הללו ניכר, אם-כך, גם במיקומם ביחס ל"אני": בעוד שהמרחב הציבורי ניצב לפניו - כאתגר עתידי, המרחב הפרטי נמצא מאחוריו, ומסמן את תמיכת העבר הביוגרפי.

בהגדרים את "אזורי הפרטיות" נמנעו החוקרים מלהשתמש באתרי פרטיות מובנים מאליהם, כמו חדרי שינה או מיטות, כ"קרח קפיצה לספקולציות על ההיסטוריה של האינדיווידואליזם", אלא חיפשו אחר הגדרה הממצה את מרחב המחיה האופטימלי של היחיד ואת תנאי התפתחותו: האינטימי לא כחלק מתולדות המיניות, אלא כביטוי של התעצמות אישית ואישור מחודש של העצמי. באותו הינף מחשבה הגדירו גם את ההבדל בין "אינטימיות" לבין "פרטיות": בעוד שהפרטיות מגדירה את היחס שבין היחיד לבין החלל, האינטימיות מעידה על פוטנציאל ההפעלה הנפשית המתעורר לחיים בחלל הזה (יחסי מין, למשל, דורשים פרטיות, אך אינם מחייבים, בהכרח, אינטימיות). לפיכך, הפרטיות היא תנאי הכרחי ליצירת אינטימיות, אך איננה תנאי מספק.

הניסיון להתחקות אחר "ההיסטוריה של האינטימיות" ("ההיסטוריה פרוסטיאנית" קוראים לה כותבי ההיסטוריה הזאת בצרפת) או "ההיסטוריה של הפרטיות" בתרבות הישראלית, מחייב לקלף שכבות של תודעה ולחזור אל תוך קרביה של ה"קבוצה" ההיסטורית, על מנת לראות כיצד שם - במקום שבו הציבורי והפרטי מתחככים זה בזה בעוצמה הגדולה ביותר - עיצבו חברה את מערכת היחסים המורכבת הזו שבין הפרט לבין הכלל.

אינטימיות הייתה לשאלה מרכזית וטורדת בחיי הקבוצה החל מימיה הראשונים. האינטימיות הזוגית נתפסה כמאיימת על הרוח הקבוצתית, ויחד עם היווצרותו של הזוג הראשון בקבוצה נולד מיד גם "הפרימוס" - אותו דייר שלישי שצורף לחדר הזוגי מחמת מצוקת הדיור, וכונה כך על שום שלוש רגליו של אביזר המטבח. על-אף שמצוקת הדיור הייתה בעיה מוחשית ביותר באותם ימים, אי-אפשר שלא לתהות על ההתעלמות המוחלטת מן הצרכים הנפשיים הבסיסיים הן של בני הזוג והן של בן הלוויה המצורף, שנאלץ להיות עד-בעל-כורחו לחיי הזוגיות של שכניו לחדר (או לאוהל).

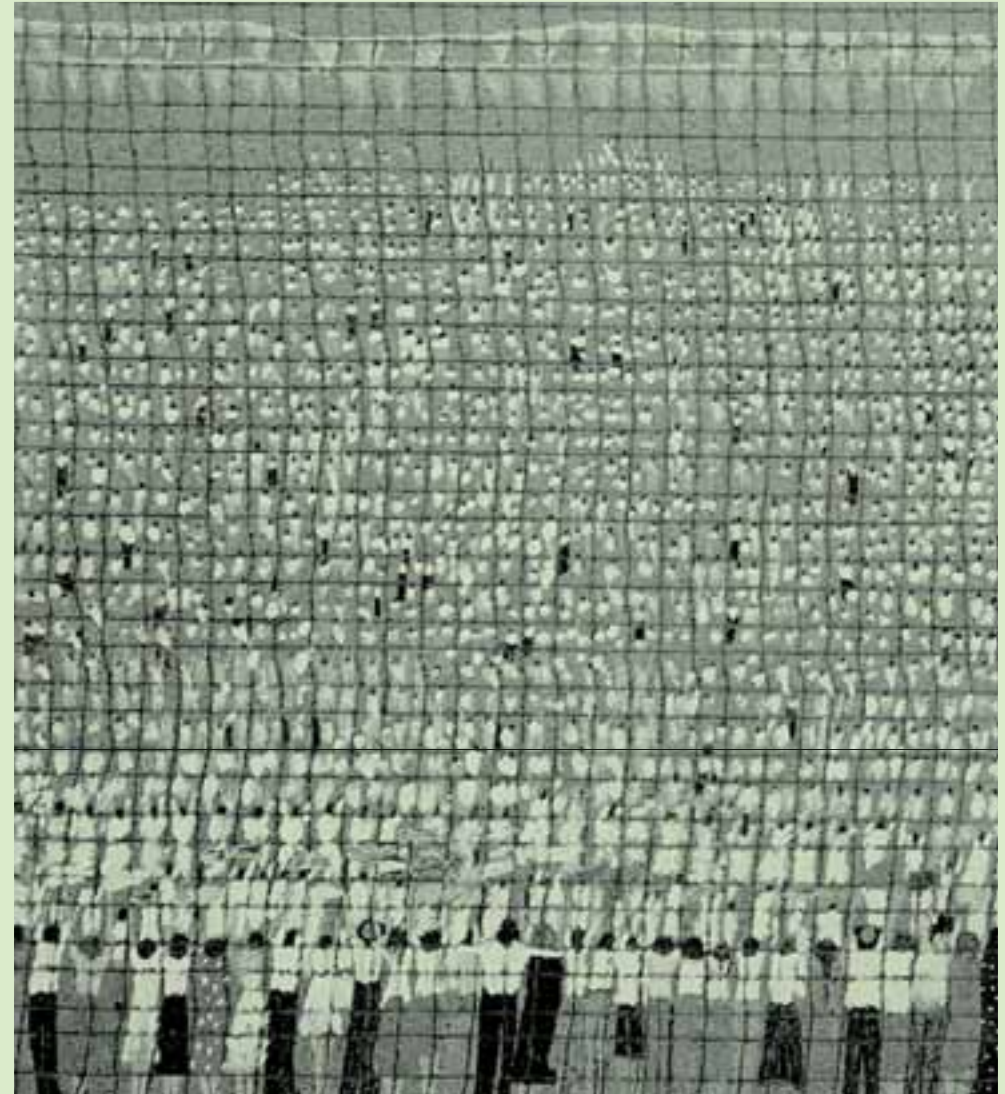
ולא רק פרטיותם של הזוגות נרמסה על-ידי הקבוצה אלא גם הפרטיות כאופציה לגיטימית בחיי יומיום: "מי זה אשר חקק כי משק קאופרטיבי מחייב את כל העובדים בו להיות מקושרים בחדר אחד, ודווקא אחר יום עבודה של 12 שעות הנהוג ברוב הקבוצות?" שאל זלמן רובשוב, לימים נשיא המדינה, כבר ב-1925. "אילו היה לפחות חדר אחד פנוי אחר

עבודת היום, אחר סעודת הערב הכללית, שבו כל חבר יוכל לנפוש ביחידות אחר עמל היום", כתב רובשוב, עדיין מתוך זיכרון פרטי חי של הבית הבורגני האירופאי, ומתוך אותו זיכרון הוא מעיר ש"המכשולים הצדדיים האלה הם הם גורמי אי-שביעות הרצון, כישלון הרוח, ובאי-אלה מקומות גם סיבת הגעגועים ל'ארבע פינות בית עצמיים' שלך, אתה".⁸⁶ בהתבטאות נדירה המכוונת לגוף יחיד - "שלך, אתה", מעלה רובשוב על הכתב את הביטוי היהודי "ד' אמות", או בתרגומו: "ארבע פינות בית עצמיים", שהן חציצה חיונית מול ה"פרהסיה" - המרחב הציבורי. רובשוב מתנסח מתוך תובנה ברורה של משמעות ה"יחידות" בחיי הנפש מול זוהרו של ה"יחד" התמידי, ואף מצביע על תעוקת הציבוריות העורפת.

עורפות של ה"יחד" - או "רוויה חברתית" - כביטוי הקולע של המחנך והפסיכולוג שמואל גולן - תהיה אחת הבעיות בחיי הקבוצה שאיש לא שיער את תוצאותיה. "ההיכרות ההדרגתית, רבת השנים ורווית המורשת של קשרים משחר הילדות - כלום אינה עשויה להביא לידי 'רוויה חברתית' ולעורר אצל הפרט את הצורך למלט את עצמו מהשפעתה של החברה ולבקש לעצמו מפלט בתוך עצמו?" שאל שמואל גולן ביושרה מקצועית מרשימה. ובמאמר הדין בשאלת "היחידות החד-מינית" הוא כותב בדאגה: "מזה שנים רבות מעסיקתנו השאלה: מדוע היחידות היא חיזיון נדיר כל-כך בחיי החניכים שלנו, הנוער שלנו. מתכוון אני לקשרי חברות ויחידות בין צעירים בני אותו מין: שני בנים או שתי בנות. כלום יש להדגיש, מה רבה השיבותם?"⁸⁷ מה שמחדיר אי-שקט פנימי לעולמו האידיאולוגי המוצק של גולן היא העובדה שהוא מזהה סוג של שיבוש עמום, שקשה לו לאתר בבהירות: היעדר קשרים קרובים ואינטימיים בין חברי הקבוצה, דוק של ריחוק שנפרש דווקא בין אלה החיים כל-כך קרוב איש לרעהו. מתוך זיכרונו האישי, הביוגרפי, של ימי התנועה באירופה, דולה גולן געגוע עמוק למשמעותה של הקבוצה בגיל הנעורים וליחסי הרעות הקרובים שהיו בין החברים ב"קן" של השומר הצעיר. ו"משום מה, אפוא, נדירה כל-כך היחידות בקרב הנוער שלנו?" הוא חוזר ושואל את עצמו ואף משוחח על-כך עם בני הנוער עצמם. את התשובות שקיבל מצטט גולן מבלי לייפות את תוכנו: "אין לנו צורך ביחידות", אומרים לו בני הנוער ומוסיפים סרפד על לענה: "אולי זקוק לה הנוער שאינו חי בקיבוץ אלא במשפחה עירונית, נוער שרץ לו וסביבתו מתנכרת לו [...]. אך אנו חיים בסביבה אחרת, ההורים והמורים אינם מתנכרים לנו ויש לנו חברים לרוב, שאנו חיים, לומדים ועובדים יחד; מה, אפוא, תוסיף לנו עוד היחידות?".

86 חיים גולן (לעיל, הערה 24), עמ' 56.

87 שמואל גולן, "על היחידות החד-מינית", גולן, החינוך המשותף (לעיל, הערה 50), עמ' 206.



נעה רז-מלמוד, מתוך: "קורקבנות", גלריה הקיבוץ, 2001, תל-אביב

ה'יחד' מציף את כל המרחב, ללא שייר, ללא שוליים. הקהילה מצטופפת ומתכנסת אל פולחניה וטקסיה, מבקשת להשרות בכול תחושת שמחה ולכידות. הפרטים - היחידים - נעלמים ונטמעים בתוך ההמון, תווי פניהם נמחקים. החג הקולקטיבי תובע את קורבנו - היעלמות היחיד לטובת הקהילה.

על ייתור הידידות האישית, והוצאתה אל מחוץ לטווח הצרכים היומיומיים, נוספת רוח הקשיחות ו"חינוך האופי", המפרשים אינטימיות וחשיפה רגשית עם חולשה ורכרוכיות: "מה כל 'השתפכות הנפש' הזאת וגילוי לב זה, הנותנים לאחר, ולו גם הקרוב ביותר, דריסת רגל למתרחש בליבי, שהוא כולו שלי?...". התבטא נער אחד. ויש שהוסיפו: "אין לנו הרגשה של בדידות. אדרבה, טוב לנו יחד. החינוך שלנו יוצר מסגרת לחיים משותפים. תמיד אנחנו יחד, כל היממה כולה, אולי אנחנו קרובים מדי זה לזה, מכירים יותר מדי איש את חברו, עוד משחר ילדותנו. אולי זוהי הסיבה לכך, שאין ידידות מיוחדת בינינו. אבל רק בחיי יומיום אין אנו ידידים זה לזה. ברגעי הכרעה, בשעות מבחן אתה יכול לסמוך על חבריך, הם לא יכזיבו, יתייצבו לימינך".⁸⁸

מבלי שתסומן כלל כבעיה, צפה והתבהרה נטייה אופיינית: העדפה ברורה של ערכים "גבוהים", בעלי ערך "כללי", וברמת פיקוח מוסרית של "אני עליון", על-פני הרגש הבין-אישי האינטימי. זה האחרון נושר כסרח עורף שאין בו שימוש; רגעי המבחן ההרואיים מוארים ומוגבהים על חשבון שגרת היומיום.

ו"מה הדבר הקושר אותם בימי החול הרגילים?" מתעקש גולן לשאול, ומקבל את תשובתו כהשתקפות של ערכי החינוך הקולקטיבי: "כל מה שהטילה עליהם חברתם... כלומר - כל מה שהטילו על עצמם מתוך הרגשת השתייכותם לחברה הגדולה (המחנכת), לתנועת הנוער, לעבודה, לציוויים המוסריים והחברתיים המחייבים בה [...] על רקע זה נרקמו יחסים חזקים בין החברים, שאם גם ידידות לא הייתה בהם, הרי מילאו את מקומה המתח הפרטי והרעיוני".

גולן המחנך והאידיאולוג לא מסתיר את גאוותו מנאמנותם הערכית של חניכיו, ומוכן כמעט להסתפק בהישגים ולהתעלם מהבעיה: "אמרת בליבי: ייתכן שאיני מסוגל להבין את החיזיון הזה עד תומו הואיל ואני ובני דורי התחנכנו בתנאים אחרים. אולי כאן לפנינו תחליף שווה ערך לאותה ידידות, שהיעדרה אצל הנוער שלנו הדריך את מנוחתי, תחליף מקורי, פרי התנאים החדשים. אם נוער זה שלם עמו וטוב לו, מה לנו כי נבוא לבכות דברים שאבד עליהם, כנראה, הכלח?". אך כפסיכולוג מנוסה, הוא ממשיך להיות מוטרד: "החלטתי לתת דעתי על הדברים ולחקרם, בטרם אגיע למסקנה הסופית". מה שמדאיג את גולן בעיקר היא ההשערה כי היעדר חוויה של חברות אישית בגיל צעיר פוגעת ביכולתה להתפתח בגיל מבוגר, וכי - לחלופין - "קיומה בגיל צעיר מכשיר את הקרקע להמשכה". לאור התובנה הזו מנסח גולן כבר בראשית שנות ה-50 את השאלה הלא קלה: "האם תנאי החינוך המשותף אין בהם השפעה שלילית או מחלישה על התהוות קשרי ידידות...?"⁸⁹

בוידוי המרתק הזה של המחנך גולן יש גם מי שבא ומאיר את עיניו: צעיר בן הקבוצה שיצא עם הוריו לתקופת שליחות בחו"ל וחזר עם חוויות של ידידות בין-אישית ערה ופעילה שכללה שיחות, פעילויות משותפות בשניים והתכתבויות. בחזרו לקיבוץ, ובנסותו לבנות מערכת יחסים דומה עם חבר לקבוצה, הוא נתקל ביחס עויין מחברי קבוצתו שלא ראו בעין יפה את הידידות הנרקמת בין שניים, והתייחסו אליה כאל "תא בתוך תא". פרשה זו לא רק עוררה בגולן תובנה לצורך הדחוף במחקר "שיחשוף ביתר בהירות את הצללים ואת נקודות התורפה בחיי הקבוצה", אלא אף גרמה לו לנסח מדיניות חינוכית פעילה ויוזמה, שעיקרה: "לא ניתן יד לאותה מחיצה מלאכותית בין ה'פרטי' וה'קבוצתי' [...] נעודד את השותפות בין שניים [...] ניצור קרקע מזינה לידידות, נגלה יחס של כבוד והערכה [...] לגאליזציה".⁹⁰

למרות הקריאה ל"גאליזציה" של הידידות הפרטית, כוחה הריבוני של הקבוצה החינוכית לא נהדף באופן משמעותי, אלא להפך - הקבוצה מיקדה אליה את תשוקתם של החניכים המתמסרים. גולן עצמו, מתוך הקונפליקט העמוק שלו כפסיכולוג וכמחנך מצד אחד, וכאידיאולוג של השומר הצעיר מצד אחר, חזר וטען ש"לא הפרזנו בחשיבותה של הקבוצה", וזו עדיין הייתה בעיניו גולת הכותרת של החינוך הקיבוצי, למרות נקודות התורפה שהוא עצמו ניסח. מתוך קריאה בטקסטים של התקופה נראה, שהזוהר האוונגרדי של המהפכה החינוכית והחברתית של הקיבוץ היה חזק מכל אבחון פרוידיאני כזה או אחר: ספוגים בתחושת הייעוד המהפכני, נטו המחנכים לראות את הבעיות הללו כ"מחלות ילדות" של השיטה, ולא כבעיות מהותיות, ולפיכך, האמינו בתום לב שתודעה נכונה ותשומת לב מתאימה ירפאו אותן עם הזמן.

אמנם, היו מקרים רבים שבהם גם בקרב הקבוצה פרחו ידידות בין שניים או בין שתיים, אך לעומתם מעידים בני קיבוץ רבים, שכאנשים בוגרים הם אינם מקיימים כל קשר חברי או אינטימי עם מישהו מבני קבוצתם. רוצה לומר: יש לשער מצב שבו קבוצת ילדים שגדלה בשיתוף מלא, לא מצליחה לשמר בין חבריה זיקה רגשית בבגרותם.

המחקר הפסיכולוגי המאוחר, משנות ה-70 ואילך, שונה מהותית מן המחקרים של שמואל גולן וחבריו בכך שהוא אינו מגויס לרעיון, ואינו צריך להתמודד עם הניגוד שבין המסקנות לבין האידיאולוגיה. זהו מחקר שנעשה במסגרת גופים אקדמיים, על-ידי אנשי מקצוע מתחום הפסיכולוגיה והסוציולוגיה, הרואים בחברת הילדים בקיבוץ "מעבדה אנושית" נדירה המספקת נתונים על האפקט הנפשי של גידול ילדים

בנפרד מהוריהם (ללא רקע אסוני כמו מלחמה, רעידת אדמה וכדומה). המחקר הפסיכולוגי החדש האיר את שאלת האינטימיות כאחת הבעיות המרכזיות בחיי הקיבוץ בכלל, ובהתפתחותם הנפשית של ילדי הלינה המשותפת בפרט. הראשון מבין החוקרים שהטה אלומת אור ברורה אל שאלת האינטימיות בתוך הקבוצה היה אדם זר, שאב מבחון, ונותר, עד היום, שנוי במחלוקת: הפסיכולוג האמריקאי המצוטט ביותר בקשר לחינוך הקיבוצי - ברוננו בטלהיים, ששהה בקיבוץ רמת-יוחנן במשך שישה שבועות בלבד. על-פי הנתונים וההתרשמויות שצבר כתב ספר בשם "ילדי החלום", שהכה גלים והסעיר את הרוחות במשך עשרות שנים.⁹¹ "לאינטימיות אמיתית אין קרקע פורייה לצמיחה בקיבוץ", זרק בטלהיים את הפצצה ב-1968, "דורות של ילדי קיבוץ גדלו בחברה שלא מראה, לא תומכת, ולא מספקת הזדמנויות לרגשות פרטיים חזקים, בדומה לתחושות של שניים או שלושה מול כל השאר. מלבד זאת, סיפקה הקהילה הקיבוצית לילדיה סביבה כל-כך פוריטנית בשנים המעצבות שלהם (בכל מה שנוגע לרגשות פרטיים), שבבגרותם איננה זקוקה העוצמה הרגשית שלהם לאינטימיות כאמצעי להשגת סיפוק והנאה [...] חברים לקבוצה יכולים להיות נדיבים וליהנות זה מזה, אפילו מסורים עד מוות, אבל הם אינם יכולים לבטא רגשות אישיים. אין להם יכולת להתחייב רגשית האחד לרעהו".

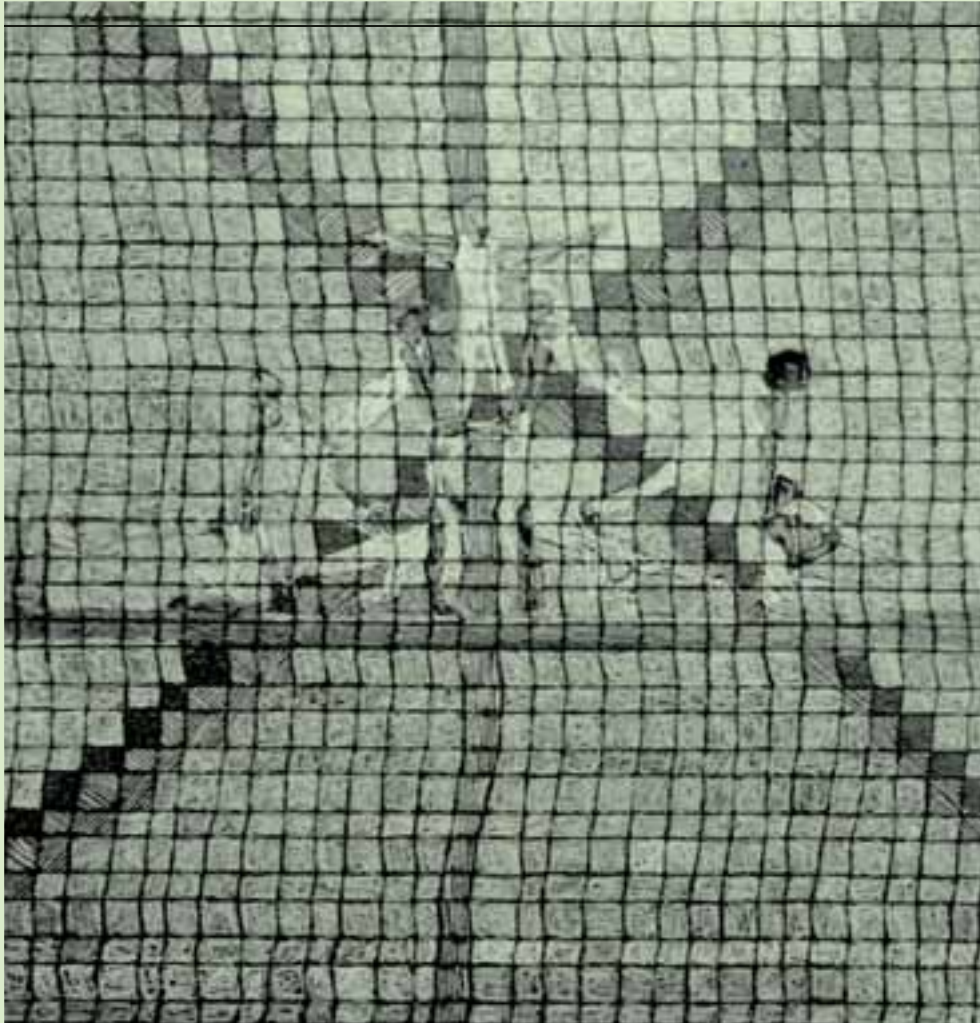
הפסיכולוגית רות שרבני ציטטה את הפסקה הזו מתוך ספרו של בטלהיים בראש עבודת הדוקטורט שלה שהוגשה בשנת 1974 לאוניברסיטת קורנל בארצות הברית.⁹² במחקרה השוותה שרבני את יחסי הידידות האינטימית הנתונים בין בני קיבוץ עם אותם יחסים המתפתחים בקרב בני עיר, וביקשה לבדוק אם בני הקיבוץ מפתחים יחסים פחות אינטימיים מאשר בני גילם בעיר. על מנת לבדוק את רמת האינטימיות בנתה שרבני דגם רעיוני בן שמונה מדדים, הממפה את מערכת היחסים הבין-אישית על כל היבטיה, החל מהיכולת להיחשף רגשית בפני הידיד, לייחדו ולהכיר את תכונותיו, ועד לנכונות לבקש ממנו עזרה ותמיכה בעת הצורך. שרבני מציינת, למשל, שהנכונות להיחשף ולבקש עזרה מידיד דורשת מערכת יחסים אינטימית יותר מכזו המציעה עזרה. לפיכך, מדד האינטימיות הזה יתנגש בגישה של אותו נער שהצהיר בכיטחון: "הצרות והקשיים שאני מתחבט בהם - עלי להתגבר עליהם בעצמי ולא אתן לשום איש 'לרחם' עלי ולהושיט לי עזרה". אין לי צורך בשותפים לצרותי...⁹³

באופן דומה מתנגשים מדדי האינטימיות של שרבני במגמות רגשיות נוספות של ערכי הקבוצה, כמו "חינוך האופי" ומיתון הרגשות. שכן, בכל מקרה, טוען המחקר, חשיפה עצמית היא מן הסכנות הגדולות ביותר בחיי קבוצה, ובלעדיה הרי לא ייתכנו יחסים אינטימיים בעלי משמעות.

"קבוצת השווים" היא מקור לביטחון עבור הילד, ציינה שרבני, ולפיכך, "איום על הקבוצה משמעו איום על ביטחונו שלו". שרבני, אם כך, מסמנת במחקרה את נדנדת הקצוות של הקבוצה: מצד אחד מהווה הקבוצה מקור לביטחון, סמך זהות ותמיכה חברית. אך בו בזמן היא מסיטה את המערכת הרגשית מיחסים אינטימיים ברמה אישית אל היקשרות כוללנית המופנית אל גוף קבוצתי. במילים אחרות: מה שמתחזק בקוטב האחד נחלש ומאבד יכולת מיקוד בקוטב האחר.

אך כאמור, הבעיה האמיתית שבה ומסתמנת בדיוק כפי שניסח אותה שמואל גולן בראשית שנות ה-50. שרבני: "הכוח הגדול של הקבוצה על חבריה, הן כתמיכה והן כפיקוח, יכול בהחלט למלא תפקיד מרכזי בהתפתחות היחסים האינטימיים. העידוד להיות קואופרטיבי וידידותי, באופן כללי, אינו בלתי תואם לדיכוי יחסי קרבה אישיים. לא רק הת-נגדויות קבוצתיות גלויות יכולות לדכא יחסים כאלה במסגרת הקבוצה, אלא גם התנאים עצמם יכולים לתרום לכך. כשילדים נמצאים באופן קבוע ורצוף עם חבריהם, הצורך להיות לבד גובר. ברור מתוך דוחות קליניים שונים ש'תחושות עייפות משהייה תמידית בקבוצה' חוברות לתלונות על חוסר פופולריות או על עכבות בקשירת קשרים חברתיים". שרבני עומדת על עומק הקונפליקט הפנימי ביחס אל הקבוצה: "נראה שקיימת סתירה בין הרצון להיות פופולרי בקבוצה לבין התשוקה לברוח ממנה".⁹⁴ ואילו בטלהיים קובע בבירור, שמשמעותם של חיי חברה שיתופיים שכאלה היא פחות בתהליכי האינדיווידואציה לטובת גיוס הכוחות הנפשיים להתמודדות עם הקבוצה. לכן - טוען בטלהיים - הצורך באינטימיות הוא חלש יותר.

תיאוריית ההיקשרות (Attachment Theory), שנוסחה על-ידי הפסיכו-אנליטיקן האנגלי ג'והן בולבי (John Bowlby) בשלהי שנות ה-60, והשפיעה עמוקות על שדה המחקר הפסיכולוגי מאז שנות ה-70 ואילך, ממקדת את המבט על יחסי אם-ילד כדגם ראשוני המשפיע מאוחר יותר על יכולת ההיקשרות הרגשית בחיים הבוגרים. הפסיכולוגים שחקרו את ילדי הקיבוץ ראו בהם מעין "ילדי מבחנה" לבחינת התלות הזאת: כיצד יתפתחו רגשית ילדים שבזיכרונם הלא-מודע מתקיים דגם שונה של יחסי אם-ילד? אכן, המחקרים הראו שנוכחות האם בקיבוץ שרירה וקיימת בתודעת ילדיה, וכל ניסיון להשוות בין ילדי הלינה המשותפת לבין ילדי מוסדות ובתי-יתומים נהדף מחקרית באופן מוחלט. כמו-כן הוכח שגם דמות המטפלת, שלה הוענק מעמד שווה ערך לאם ואולי אף סמכותי ממנה, אינה מהווה בחוויה הרגשית של הילדים דמות חלופית לאם האמיתית. היכן אפוא נמצא הדגם הראשוני של יחסי אם-ילד פגום?



נעה רז- מלמד, מתוך: "קורקבנות", 2001

בסדרת רישומי צבע קטנים על נייר משובץ המשמש להנבטת זרעים במשתלות ציירה נעה רז-מלמד פירמידת-מתעמלים, כזיכרון חזותי של טקסים וחגיגות בקיבוץ. לא רק תרבות הגוף - בעיקר גאוות הגוף הגברי - באה כאן לידי ביטוי במלוא-הדרה, אלא אופן שילובם המושלם של הפרטים ליצירת ה"יחד" הקולקטיבי. הגריד העשוי חוט אדום מדגיש את תפיסת הארגון והסדר המנביעה מתוכה סוג כזה של חינוך.

נקודת התורפה מוקמה, על-פי מחקרים אלה, בנקודת ריבוי האימהות, או בפיצולן לכמה מטפלות. שבירת הרצף בקשר בין התינוק לבין הדמות העיקרית המטפלת בו, תוך כדי פיצולו לכמה דמויות המתחלפות ביניהן, טענו החוקרים, פוגעת ביכולת ההיקשרות של התינוק לאמו, מפתחת בו דגם של יחסים חסרי ביטחון, ועשויה להיות גורם מעכב בהתפתחותו הרגשית הבוגרת.⁹⁵

מחקרה של רות שרבני מאשר את הממצאים הללו: "בעקבות התיאוריה הפסיכואנליטית ניתן לשער שילדים שגדלו בשיטת ריבוי-דמויות-מטפלות יפתחו יחסים פחות אינטימיים עם חבריהם. תוצאות המחקר אישרו את ההשערה הזו". שרבני בדקה השערה נוספת שביקשה להצדיק את שיטת הלינה המשותפת - ההשערה ש"קבוצת השווים", שבתוכה גדל הילד וממנה הוא מקבל תמיכה וחיון, יכולה להיות מעין תחליף רגשי המפצה על חסכים אחרים. אך עם סיום מחקרה היא קובעת בשפה פשוטה ותמציתית ש"הדעה שקבוצת-שווים יכולה הייתה לפצות על ריבוי הדמויות המטפלות ולחזק את מידת האינטימיות באותה מידה שבה יחסים ראשוניים עם האם יכלו לעשות זאת - לא נתמכה על-ידי המחקר".⁹⁶

למעלה מעשרים שנה מאוחר יותר חילקה רות שרבני את תובנותיה המצטברות ביחס לאפקט הרגשי של גדילה בקבוצת-שווים בקיבוץ עם שלוש עמיתות נוספות. יחד פיתחו ארבע הפסיכולוגיות מערכת מדדים נוספת, גם היא מורכבת משמונה היבטים שונים, המנסים לשרטט את הקואורדינטות הרגשיות המנווטות את מערכות היחסים של בן קיבוץ הגדל בקבוצה שיתופית, עם עצמו ועם סביבתו.⁹⁷

השגת תחושת תוקף ואישור לאישיות האותנטית, והיכולת לחוות אותה במלואה, אכלסו את אחד הצמתים הקריטיים שאותם האירו ארבע החוקרות בשיחתן: "אנשים רבים שגדלו בקיבוצים מעידים שחילדים היו במידה כה רבה חלק מקבוצה, שבכגרותם, היה להם קושי גדול להכיר את עצמם וללמוד מי הם היו באמת. [...] למרות שחוו גם תחושות השתייכות ותמיכה מצידה של הקבוצה, התקשו לגלות את האיכויות המיוחדות להם עצמם".⁹⁸

בוגרים אלה, הסבירה רותאלן ג'וסלסון, עשויים להתקשות בזיהוי רגשותיהם הפרטיים ובהגדרת צרכיהם הרגשיים; הם עלולים לחוות חסמים בתחושת אמפתיה כלפי האחר וביכולת לשקף רגשות כלפיו; לחשוש מביטוי פנטזיות וכמיהות אישיות, ולאבד את המסוגלות לחוש מסופקים.⁹⁹

ללא תודעה ברורה של כל אלה, טוענת ג'וסלסון, מתקשים רבים מבוגרי החינוך המשותף לזהות בתוכם גרעין עצמי עמוק ויציב. "אני יכולה לתאר כמה מקרים של אנשים שבתקופת נעוריהם ואף כאנשים בוגרים

95 חשוב לציין שהן התערכה והן המאמר המלווה אותה מתבוננים בסיפור הלינה המשותפת מנקודת מבטם של הילדים שהפכו לבוגרים. נקודת המבט הנעדרת מן התערוכה ומן המחקר היא זו של ההורים. המחקר הפסיכולוגי בשנים האחרונות הרבה לעסוק בנקודת המבט ההורית בכלל והאימהית בפרט. ראה מאמרה של רונית פלוטניק בספרו של יחזקאל דר "חינוך בקיבוץ משתנה" (לעיל, הערה 81), וספרה של אראלה למדן שיצא באחרונה, "משתיקה לזעקה לדיבור" (הוצאת יד טבנקין, 2004). המשמיע את קולן של אימהות בקיבוץ משלושה דורות שונים.

96 Sharabany (לעיל, הערה 59), עמ' 115.

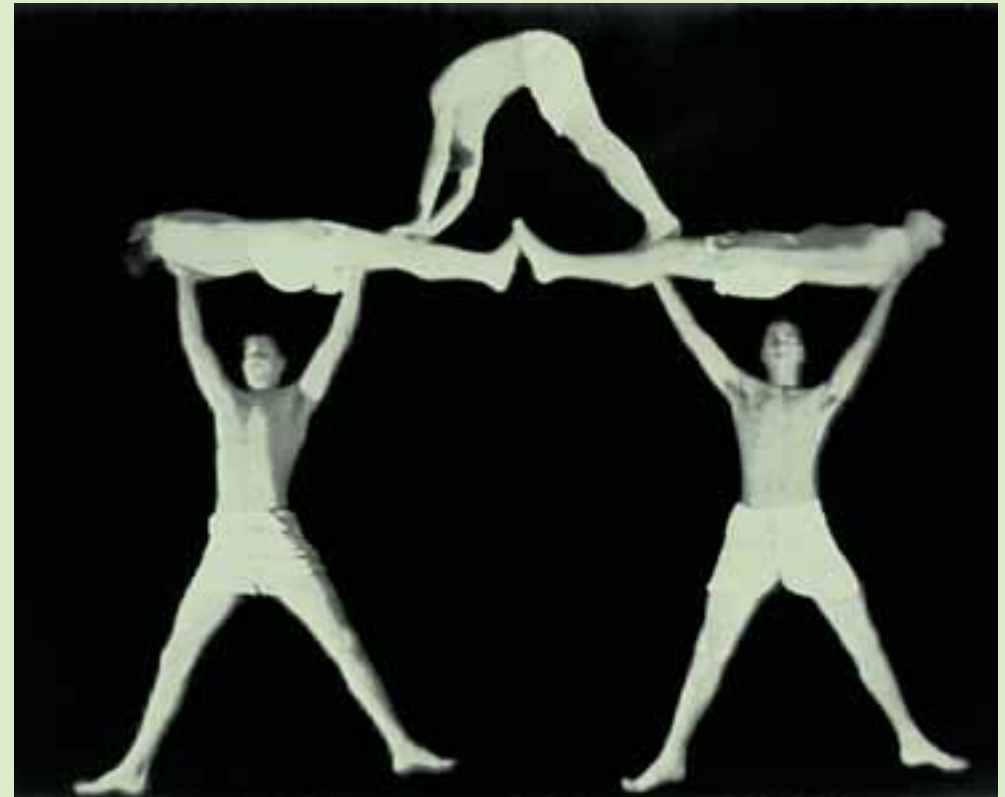
97 Ruthellen Josselson, Amia Lieblich, Ruth Sharabany and Hadas Wieseaman, *Conversation As Method: Analyzing the relational world of people who were raised communally*, Thousand Oaks: Sage, 1977 שמונת מדדי האינטימיות, שכל אחד פותח שיחה ופרק בספר, הם כדלהלן: הכלה (Holding), היקשרות (Attachment), תשוקת (Passions), קבלת תוקף מהסביבה (Eye-to-Eye Validation), אידיאליזציה וזהות (Idealization and Identification), הדדיות ו-הדהוד (Mutuality and Resonance), שייכות (Embeddedness), דאגה (Tending, Care).

98 שם עמ' 74.

99 שם, עמ' 74.

היה עליהם להיאבק בניסיון לגלות את תחושת חוויית העצמי שלהם. הייתה להם הרגשה שחוויה זו נמנעה מהם לגמרי, כיוון שהיו חברי קיבוץ 'טובים', ילדים טובים, חברי קבוצה טובים, טובים בכל דבר, ומעולם לא הייתה להם הזדמנות להכיר את עצמם באמת".¹⁰⁰

100 שם, עמ' 74. במהלך שלושים השנים האחרונות נעשו עשרות מחקרים שבדקו מדדים רגשיים שונים בקרב בוגרי החינוך המשותף והשוו לילדי הלינה המשפחתית, לילדים עירוניים ולילדי מושבים. המחקרים - רובם ככולם, הגיעו למסקנות דומות: החוקר אסא ארנון, בעבודת גמר לתואר מוסמך באוניברסיטת תל-אביב (1980), קבע ש"בני הלינה המשותפת נמנעים יותר, יחסית, מביטויי אהבה וידידות, אשם, עצב, קנאה ותסכול ושעמום, ומרבים יותר ביטויי רוגז, ביטחון וגאווה". החוקרת יונה וייס, במחקר שנערך בשנה האחרונה, מצאה שילדי הלינה המשפחתית חווים את הקבוצה באותה עוצמה כמו ילדי הלינה המשותפת, למרות העובדה שהם ישנים עם הוריהם, ממצא המדגיש עד כמה התבנית הקבוצתית אכן נחרטת ומופנמת במערכת הנפשית, גם כשאלת הקשר ההורי נפתרה ותוקנה. וייס אבחנה גם מידה רבה של ביטחון בדימוי העצמי הקבוצתי לעומת יחס חשדני כלפי גורם "חיצוני" לקבוצה.



ארזי ישראל, ללא כותרת, 2004

ארזי ישראלי הפך את הכיוון: את הסמל הלאומי המופשט - מגן-דוד - הוא תרגם חזרה לשפת "בשר ודם", שרירים ועצמות: קבוצת גברים ספורטיבית בונה בגוף-חבריה את צורת הכוכב. הגוף הפרטי מתמסר למערכת ומתאים עצמו אליה. שתי העבודות מתחילות ממקומות שונים ונפגשות ברמת הדימוי.

101 סבסטיאן הפנר, סיפור של גרמני, 1914 - 1933, תל-אביב: חרגול הוצאה לאור, 2002, עמ' 50. הפנר מתייחס ל"תקופת שטרומן": גוסטב שטרומן, (Stresemann) 1878 - 1929, עמד בראש המפלגה הלאומית הגרמנית. שימש כראש ממשלה תקופה קצרה. בעת ייצוב המטבע לאחר האינפלציה ב-1923, ומשנת 1924 עד למותו בשנת 1929 כיהן כשר החוץ של הרפובליקה.

102 שם, עמ' 50 - 51.

משהוזמנו אזרחי גרמניה לשוב ולחיות את חייהם הפרטיים, כפסק זמן קצר של יציבות ורווחה בהיסטוריה הגרמנית, בתקופה שבין שתי המלחמות, ומשהוזמן כל אזרח, אחר כבוד, לנהל את חייו "כאוות נפשו ולהיות מאושר לפי דרכו" - כך מספר לנו העיתונאי סבסטיאן הפנר בספרו האוטוביוגרפי "סיפור של גרמני" - "קרה משהו מוזר [...] שלא ציין בשום עיתון: הציבור רובו ככולו לא נענה להזמנה זו. איש לא רצה בזה. ניכר היה שרור שלם של גרמנים לא ידע מה לעשות במתת הזאת של חיים פרטיים".¹⁰¹

"כעשרים שנתונים של גרמנים, צעירים פחות וצעירים יותר, התרגלו לכך שכל תוכן חייהם, כל מה שסיפק להם ריגושים עמוקים, אהבה ושנאה, שמחה ואבל, וכן כל תחושות וגירויי העצבים שלהם, סופקו להם, בחינם, כביכול, על-ידי הכלל - אם גם מלווים לעיתים עוני ורעב, מוות, בלבול וסכנה. עכשיו, משנותקה האספקה הזו, מצאו עצמם כל אלה חסרי אונים, מרוששים, שדודים, מאוכזבים ומשועממים. הם לא למדו אף פעם איך אדם חי את חייו שלו, איך אפשר להפוך חיים פרטיים קטנים למשהו נעלה, יפה וכדאי, איך ליהנות מחיים כאלה ואיך להפוך אותם למעניינים. לכן, לגביהם ירידת המתת הציבורי וחידוש החופש האישי לא היו מתת, אלא גזילה".¹⁰²

בכנותו את החיים הפרטיים "מתת" - מענק מיוחד, מעין חפץ יקר ערך שיש לדעת מה לעשות בו - סימן אותם הפנר כערך קונקרטי, שהיעדרו משאיר אחריו חלל ריק. שוב אי-אפשר לפזרם כאבק בהמיית השגרה היומיומית; שוב אי-אפשר להסתם בין קולותיו הרמים של המרחב הציבורי: יש לזהותם בברור ולהכיר בעובדת קיומם. "לימים, בצרפת ובאנגליה", כתב הפנר, "התכונתי לא בלי קנאה ולמדתי להעריך איזה אושר עילאי ואיזה מקור לא אכזב לעונג מוצא הצרפתי למשל, באכילה ובשתייה מתונים ורבי השראה, בוויכוח מילולי בין גברים ובאהבה יצרית, מעודנת ומתורבתת, ואיזה עונג שואב האנגלי מגינתו, מיחסו לבעלי חיים וממגוון המשחקים והתחביבים שלו, ילדותיים ורציניים כאחד".¹⁰³ ובל נשכח - מוסיף הפנר, בפרטו את הנאות החיים הפרטיים - ההנאה מ"חברות שטופחה במשך שנים והייתה לנאמנה ורגשנית במקצת, ומחיי משפחה הדוקים ואינטנסיביים".

לכאורה - בורגנות אירופאית השקועה בתענוגות אגוצנטריים, אך בו בזמן - מודעת לעצמה והודפת את הלמות התופים השבטית, כשהיא מותירה מסלול פנוי לאירוניה עצמית ולהפצעת רוחו היצירתית של

103 אבנר בן-עמוס, "לנצח את המוות: הלוויות לאומיות ברפובליקה השלישית בצרפת", זמנים 45 (קיץ 1993), עמ' 20 - 31.

104 שם, עמ' 28.

105 אליעזר ריגר, החינוך העברי בארץ ישראל: יסודות ומגמות, תל-אביב: דביר, ת"ש (1940), עמ' 209.

106 שם, עמ' 79.

היחיד. מה שאני מבקשת ללמוד מניתוחו יוצא הדופן של הפנר את החברה הגרמנית ומההשוואות שהוא עורך לתרבות האנגלית והצרפתית, אינו נוגע להיבט הפוליטי הצר על קצותיו הקיצוניים ביותר, אלא להיבט התרבותי הרחב. הפנר מראה שדבר כזה יכול להתרחש: עם שלם מאבד את תחושת פרטיותו ועצמיותו ומתמכר לתחושת הקולקטיב, כשהוא חווה את עצמו כ"עם" יותר מאשר כאוסף של יחידים.

ערך הפרטיות יכול להימחק על-ידי התרבות בתקופות מסוימות, בעיקר אם אין מי שיחזיר אותה למקומה הנכון. בספרו עוסק הפנר רבות בתיאור שיטות הפעולה והמנגנונים של המערכת שתורמת תרומה מכרעת להיווצרות הלך רוח שכזה - מערכת החינוך.

החינוך - הכוח המעצב והמכונן את "רוח העם", מעסיק גם את אבנר בן-עמוס במחקרו על "לוויות לאומיות ברפובליקה השלישית בצרפת".¹⁰³ אותה אומה שידעה כל-כך לטפח את המרחב הפרטי המענג, עמלה לא פחות - כך עולה ממחקרו של בן-עמוס - על עיצובה של התודעה הציבורית באמצעות "חגיגות אזרחיות", שהיו בעיני הרפובליקנים "אמצעי חינוכי חשוב, שיש להתור להפצתו בקרב חוגים רחבים ככל האפשר". בן-עמוס מצטט את ראש הוועדה לחגיגות לאומיות, מרסל אשארד: "יצירה של חגיגות לאומיות, אשר מעלות בקרב האזרחים זיכרונות הקשורים למוסדות הפוליטיים העכשוויים, היא צורך שכל משטר מכיר בו ומנסה להוציאו לפועל [...] החגיגות המשותפות מחזקות וממריצות את נפשו של האזרח; הלבבות פועמים בקצב אחיד, וכולם שוכחים את המאבק החומרי היומיומי ויוצרים יחדיו גוש פטריוטי מלוכד".¹⁰⁴

"יש ערך רב בחינוך המדיני לסמלים" - כתב איש חינוך אחר, בזמן ובמקום שונים לחלוטין, "הנפת דגל ונתינת כבוד לו, שירת ההמנון ומזמורים לאומיים, עריכת מפקדים ותהלוכות - כל אלה הם אמצעים של סוגסטיה ציבורית, אשר שום חינוך מדיני אינו יכול ואינו צריך לוותר עליהם".¹⁰⁵ איש החינוך שכתב את הדברים האלה הוא אליעזר ריגר, המקום והזמן הם ארץ-ישראל של שנת 1940: "את הנכסים האלה [אהבת הארץ, השפה העברית] ינחיל בית-הספר לחניכיו ברציפות דור אחרי דור, ובאמצעותם יצמיד [הדגשה שלי] את הפרט הישראלי הצעיר אל הכלל הישראלי ואל הארץ, עד שיהא זה אי-אפשרי להפריד ביניהם".¹⁰⁶

כך - בתהליך הצמדה - כמעט הלחמה - של הפרטי אל הכללי, עד שאי-אפשר יהיה עוד להבחין היכן מסתיים האחד ומתחיל האחר, ראה ריגר את ייעודה של מערכת החינוך הישראלית הכללית. מחוץ לקיבוץ, בלב ליבה של תרבות המהגרים ההטרונגית העירונית, גויסה גם מערכת החינוך הכללית ליצירת "גוש פטריוטי" אחיד ומלוכד, שמטרתו, כפי שמגדירים בן-עמוס ובר-טל בספרם "פטריוטיזם: אוהבים אותך מולדת",



חדוה בן-דוד, "וכולנו אור איתן", 2002, שמן על בד

הטקסים ופולחני החגים, על אביזריהם, סמליהם ומחוותיהם האופייניות, מהווים עדות נרחבת ומאלפת על הניסיון החינוכי לייצר בסיס תרבותי משותף לכל ילדי ישראל. חדוה בן-דוד, ציירת שהיתה בעברה מורה בבית-ספר יסודי, עוסקת בטקסיות הבית-ספרית של מערכת החינוך הממלכתית, המוכרת לכל ילד עירוני-חילוני בוגר המערכת. "וכולנו אור איתן", מתוך שיר החנוכה הידוע, מזמן חוויה קולקטיבית מושלמת, בתוכה כל ילד מנפנף בדגלו, נושא את נרו ותורם את חלקו למשימת "באנו חושך לגרש". יחד - מבטיח השיר - נוכל לעשות זאת. על אי-נוחות, ניכור או חוסר הזדהות של הפרטים בתוך המערכת, אין כמעט עדויות גלויות; בצירייה של בן-דוד מורגשת בחריפות אי-נוחות גופנית ומבוכת-מה של הקבוצה המאורגנת בשורות.

לגבש "זיקה בין היחידים, הלאום שהם משתייכים אליו והארץ שבה הם מתגוררים".¹⁰⁷ זיקה זו - פטריוטיות שמה - מבטאת את "הרצון להשתייך לקבוצה המוערכת באופן חיובי. הפטריוטים מבקשים להיות חלק מעמם, הם מגדירים עצמם ככאלה וחשים תחושת 'אנחנו' כלשהי".¹⁰⁸ אין כמו "הסוכנות המשותפת" של כל העם - המערכת הבית-ספרית - לייצר תחושת "אנחנו", כזו הבונה "גוף לאומי אחיד עם מרכז חיקוי וסוגסטייה משותף, שיהיה שופע רגשות, אמונות, שאיפות ויראת רוממות לכל מקום שיהודים נוחתים שם".¹⁰⁹

אך כאן נולד פרדוקס חינוכי: בעוד שבגולה נקרא הנוער היהודי למרוד בהוריו ולנטוש את תרבותו, בארץ-ישראל הוא נקרא להתרחק מכל רוח מרדנית ולהמשיך בהתלהבות ברוח הרעיונות החינוכיים של ההורים והמורים: "אין ציבורנו יכול להרשות לעצמו מהפכות בכל דור ודור מבלי לערער את אושיות קיומו", כתב ריגר ברוח קונפורמית, "ואין בשום אופן להרשות לנוער להתאמן בזלזול בהוריהם ובמוריהם".¹¹⁰ אך קבוצת נוער אחרת זוכה מריגר להמרצה עזה למרד במערכת החינוכית, וזו, דווקא, קבוצת הנוער של "השומר הצעיר", שריגר אינו חוסך את חיצו ביקורתו על מחנכיה: "אין הם תנועת נוער", הוא זועם, "אלא תנועה לשעבוד הנוער". הפרקטיקה של "השומר הצעיר" - "לכפות על נערים ונערות אפורוסות רוחנית של המדריך, בא-כוח המפלגה" נתפסת בעיניו כשגיאה חינוכית קשה, ה"מקפחת את הגידול הרוחני של הדור הצעיר, מתישה את עצמיותו [...] ועשויה לפתח בו קנאות עיוורת" ("נמושות קנאים"). מה עוד, שהממד הכפייתי של החינוך הפוליטי ב"שומר הצעיר" אינו מבטיח בעיני ריגר שום תוצאות חיוביות כי "לא מכל אורן אפשר לעשות תורן, ומנוער מפלגתי אין בונים מדינה עברית".¹¹¹

הפרדוקס הפנימי שבין מרד לבין המשכיות, המובנה במהפכה הציונית, משליך גם על האמנות הישראלית שבראשיתה ניסתה להדוף ככל כוחה את האוונגרד האירופי המתדפק על דלתה. וכשנכנעה לו, לבסוף, מצאה עצמה על מסלול חיקוי הסובל כל הזמן מהשהייה כרונית (Delay). המאבק המקוטב בין שני הכוחות שיתק את הדינמיקה של המערכת, ויצר ציר התקדמות מקרטע שמסתבך בכיוונו הצולבים ומתקשה לזהות את מסלולי ההמראה האוונגרדיים שלו. לפיכך, גם ה"אוונגרד הישראלי" שעלה על הבימה בשנות ה-50 וה-60 פרץ את גבולות המקומיות, רק על מנת להגיע למקומיות הצרפתית האחרת.

מערכת החינוך הישראלית, בעקבות "פרדוקס ריגר", הציבה לעצמה כמטרה לחזק ולאמץ את רוח ה"אנחנו", תוך דחייה מוחלטת של כל סימן למרד או לכיוון חשיבה שאינו עוקב אחר הערכים המובנים על-

107 אבנר בן-עמוס ודניאל בר-טל (עורכים), פטריוטים: אוהבים אותך מולדת, תל-אביב: הקיבוץ הדמוקרטי, 2004.

108 שם, עמ' 17.

109 ריגר (לעיל, הערה 105), עמ' 22.

110 שם, עמ' 156.

111 שם.

ידי המדינה. אחד ממושגי היסוד בתפיסה החינוכית הזו מתגלם במונח "גיבוש". כפי שהראתה תמר כתריאל, "המושג 'גיבוש' הוא מושג מפתח בלקסיקון החברתי הישראלי, אשר מקפל בתוכו תפיסת עולם תרבותית על מבנה החברה וטיבם של יחסים חברתיים".¹¹² כתריאל בדקה את השימוש במונח הלשוני "גיבוש" לא ביחידת צנחנים צה"לית, אלא דווקא בכיתות בית-ספר יסודי, מקום שאינו דורש התגייסות לאומית או מבצעית, אך בכל זאת מקדש את ה"גיבוש" כערך חינוכי מדרגה ראשונה: "ה'גיבוש' כסמל מפתח לשוני מכיל בתוכו 'תרכיז' של ה'יחד', הישראלי המפורסם. הוא הפך למטרה חינוכית בלתי מעורערת ומרדד לטיבה של החוויה החינוכית".¹¹³

כבואה לפענח את התופעה לעומקה, על רקע התרבות הישראלית, מזהה כתריאל את חוליות הקישור ההיסטוריות: "סביר לייחס את שורשיה ההיסטוריים של מערכת משמעויות זו להשפעותיה של התפיסה הצינונית-סוציאליסטית: האתוס והרטוריקה של 'גיבוש' הם מסמיניה-שרידיה האופייניים במערכת החינוך ובמערכות חיים אחרות בישראל. נוכל אפוא לומר, שהרטוריקה של 'גיבוש' בבית-הספר הישראלי מעוגנת בתפיסה תרבותית מסוימת ביחס לטיבם של חיים חברתיים מחד-גיסא, והיא גורם פעיל בשימורה של תפיסה זו מאידך-גיסא".¹¹⁴ כתריאל מכוונת את דבריה לתנועה הקיבוצית ולרעיונות השיתוף הסוציאליסטיים. ואכן, שלושת המרכיבים הבולטים במיוחד בתהליך ה"גיבוש" הכיתתי, שאותם מונה כתריאל, מזכירים מאוד את הניסוחים החינוכיים האופפים את התא הקבוצתי בחברת הילדים הקיבוצית: "הדגש על הסולידריות של הקבוצה, הדגש על השיוויוניות והדגש על גבולות הקבוצה - על מי שהוא 'בפנים' ועל מי שהוא 'בחוץ'".¹¹⁵ כפי שציינה רותאלן ג'וסלסון ביחס ל"קבוצת-השווים" בקיבוץ: "להשתייך - נעשה עניין טעון ברגשות עצומים, כיוון שלא להשתייך - משמעותו להישאר לגמרי בחוץ, מנוכר לחברה".¹¹⁶ וכתריאל מביאה מדבריו של ילד עירוני בכיתה ו': "לפי דעתי, כיתה מגובשת היא כיתה שבה כל פרט ופרט מרגיש שייכות אל כלל הכיתה. על כל ילד להרגיש רגש של קרבה, ולו הקטנה ביותר, אל כל אחד מילדי הכיתה, ולהימנע מייצירת קבוצות או אגודות נפרדות בתוך גוף הכיתה. נעים ללמוד ולחיות בתוך כיתה חברותית, נעימה וחמימה".¹¹⁷

כיצד ניתן לפרש את ה"חמימות" הזו? את הרצון העז להשתייך? האם אלה רגשות חיוביים בלבד? בוני אישיות? האם הקרבה של כולם אל כולם היא תביעה חינוכית מוצדקת מכיתת תלמידים? מתוך הציטוט של התלמיד שאמר את דברו אי-שם בשנות ה-80, עולה ומתבהר הדמיון בין אידיאל ה"גיבוש", הזוכה לקמפיין נמרץ בכל כיתה וכיתה עד היום הזה,

112 תמר כתריאל, מילות מפתח: דפוסי תרבות ותקשורת בישראל, ב, פרק שמיני: "גיבוש" כמטפורה חברתית, [חמ"ד]: אוניברסיטת חיפה/זמורה ביתן, 1999.

113 שם, עמ' 149.

114 שם, עמ' 154.

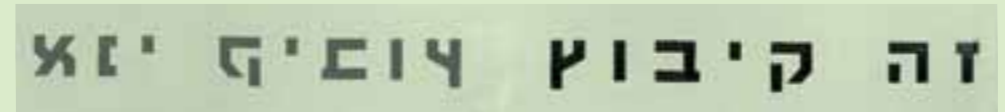
115 שם, עמ' 153.

116 Josselson, Lieblich, Sharabany and Wieseman (לעיל, הערה 97), עמ' 115.

117 כתריאל (לעיל, הערה 112), עמ' 153.



הדס עפרת, דרך החלב, קיבוץ נחשון, 2001



ייצור גבינה מחלב צאן
באמצעות חום הגוף
במסע רגלי בן 24 שעות
לאורך כביש הטבעת של הקיבוץ.

"אני קיבוץ". אני קואופרטיב. קולקטיב חברתי. אני פרודוקטיבי. אוטונומי. משק אוטארכי.

'אני קיבוץ' עוקף את החברתיות, את הישראליות, את ועדת הקליטה, את סדרן העבודה ומשאבי אנוש. אני ועדת תרבות, נוי, אגרונום, מזכיר, גזבר, רכז בנייה ופיתוח, כולבוניק. אם יש קצר חשמלי, אני שם. תחזוקת מבנים, קטן עלי. יש לי כתף פנויה, לב רחב. בנק דם פרטי. אני יוצר. מייצר. משל ונמשל.

במסגרת הביאנאלה למיצג, שהתקיימה בקיבוץ נחשון, צעדתי לאורך כביש הטבעת המקיף את המשק במשך עשרים וארבע שעות, וייצרתי גבינת מחלב צאן באמצעות חום גופי. היה חם. החלב התגבן במהירות. מי החלב נטפו על גופי, ואילו הגבינה נאחזה בתוך כיסי בגד המופע שלי, דמויי העטינים".

הדס עפרת, מתוך: "היית מת", הוצאת גוונים, 2004

הקיבוץ כישות דו-מינית, גברית ונשית בעת ובעונה אחת, מזיעה ומזינה, יוצרת ומייצרת, אימא-אבא. תהליך ייצור הגבינה האורגני של הדס עפרת הוא מעין מטפורה נדיבה על דמות האמן: תהליך ייצור ונתינה המתרחש לעיני המתבונן, החצנה של מערכת הייצור: תהליך ההמרה האלכימי מחומר לחלב, המתרחש בתוך גופה של הפרה, מוצא אל מחוץ לגוף, ומתנהל לעיני-כול. האמן, כהלך עני העובר בקהל, ומעניק מטוב וממוזוני ה"רוחני" מומר ב"גופני" וחוזר חלילה. מעבר לכך שואב הדס עפרת השראה מדמות "האדם האידיאלי", שעמדתי המוסרית מאפשרת לו לזקק את האידאיות רק דרך גופו-שלו. הטוטליות של הרעיון והבאתו עד-אבסורד, מציגה את האדם הקיבוצי, בסופו של דבר לא כיחיד נטול-רצון המשולב בקבוצה, אלא כיחיד הלוקח על עצמו את הכול: יש לו "לב רחב, בנק-דם פרטי", אך, למעשה, הוא הופך כולו ל"רעיון", נע במסלול רפטיבי ומתיש את עצמו עד-כלות. הדס עפרת מתבונן בתופעת הקיבוץ לא מנקודת מבט קהילתית-חברתית, אלא ככחינה של מצב מעגלי, סגור בתוך עצמו הנשען על אוטארכיות ומספיקות-לעצמו.



עדי נס, חיילים, 2001

לביץ "הכוסף הקבוצתי" הישן-נושן, שנולד מתוך תחושות זרות ובדידות... אך "גיבוש" הוא מונח טעון במיוחד בתרבות הצבאית הגברית. תמר כתריאל מפתחת את קו הרצף התרבותי הזה ומצטטת את הסוציולוג ראובן גל החוקר את דפוסי החברות במסגרת הצבא הישראלי: "המסגרת הארגונית של צה"ל מבטיחה קיומן של יחידות בעלות רמת 'גיבוש' גבוהה, הן בקרב הכוחות הסדירים והן בקרב המילואים. רמת 'גיבוש' זו באה לידי ביטוי בתחושת אחווה עמוקה, בעיקר בקרב חיילים קרביים, ומכאן השפעתה הרבה על המוראל ועל האפקטיביות של החיילים. עם זאת, רמת ה'גיבוש' של היחידות היא לא רק עניין של הארגון הצבאי. היא משקפת, מעל לכול, את טיבם של הערכים החברתיים והחינוכיים בישראל. החברה הישראלית היא בעלת אוריינטציה קבוצתית ולא אינדיבידואלית. לא רק בקיבוץ, אלא גם בעיר החיים סובבים סביב כיתות-אם יציבות, כשקבוצות תלמידים נשארות יחדיו במרוצת כל שנות שהותן בבית-הספר. החברות של הילדים מכוון לכך שהם יצרו חברויות שילוו אותם כל חייהם עם תחושה עמוקה של מחויבות הדדית. תנועות הנוער פורחות, ופעילויות פנאי רבות מקבלות נופך קבוצתי".¹¹⁸ "גיבוש", מדגישה כתריאל, "איננו מתייחס לעולם הרגשות הפרטיים, אלא ל'רגש חברתי', לתחושת ה'יחד' של בני הקבוצה. לרגש חברתי זה יש מעמד של אידיאל תרבותי, שלא כרגשות פרטיים הנתפסים כטבעיים וכספונטניים, ככאלה שאידיאל הסדר הטבוע בחזון של 'גיבוש' חברתי אינו חל עליהם".¹¹⁹

כתריאל מעלה את "אידיאל הסדר" הטבוע בחזון הגיבוש, בניגוד לספונטניות הבלתי מובחנת של הרגשות הפרטיים. ה"גיבוש", אם כך, אינו נועד רק לסיפוקו הרגשי של היחיד, אלא הוא משרת מבנה-על של חזון חברתי, הנושא עמו זהויות מובחנות. קישור דומה בין מושגים של "סדר" וארגון לבין מערכת חברתית מוסדרת מעלה קלוד לוי-שטראוס בספרו "טוטמיזם היום". לוי-שטראוס מפריך את "האשליה הטוטמית", המייחסת את תופעת הטוטמיזם למיתולוגיות שבטיות שקסמו לחוקרים המערביים ואפשרו להם להשאיר את הנוהג הטוטמי "מחוץ" לתרבות הרציונלית שלהם. הוא מציע - במקומה - הבנת הטוטמיזם כשיטת מיון לוגית-רציונלית, שמטרתה לאפיין בתי-אב, על מנת למנוע נישואי קרובים בקרב בני השבט.¹²⁰ העובדה ששיטת מיון זו מבוססת בעיקר על שמות בעלי חיים וצמחים אינה קשורה לתכונותיהם המאגיות המגוננות, טוען לוי-שטראוס, אלא לעובדה שמערכת הצמחים ובעלי החיים מציעה עצמה כמערכת כינויי קבוצות מגוונות ביותר, המוכרת לחברי השבט באופן אינטימי וקרוב. כינויי הטוטם, יכולים היו באותה מידה להיגזר גם "ממגוון רחב של אפשרויות אחרות".¹²¹

118 כתריאל, (לעיל, הערה 112), עמ' 162, הערה 23.

119 כתריאל, (לעיל, הערה 112), עמ' 164.

120 קלוד לוי-שטראוס, טוטמיזם היום, תל-אביב: רסלינג, 2003.

121 שם, עמ' 30.

מפתה ביותר להזכיר בהקשר זה גם את מערכת השמות והכינויים של קבוצות הילדים בקיבוץ: קבוצת "שקר", "שיבולת", "סנונית" או "שחפית" - האין אלה סמלי זהות "טוטמיים", המעידים אף הם על הקרבה לטבע, ונועדו למיין את "החברה הגדולה" לקבוצות קטנות בעלות זהות טוטלית, שתיפקדו - או לפחות, כך קיוו המחנכים הראשונים - כתחליף לבתי-אב, ולהזהרות עם המשפחה? מה עוד, שנתונים מחקריים מראים שבקרב חברי הקבוצה הגילית בקיבוץ - ממש כמו בקרב בתי-האב השבטיים - אחוזי הזוגות הנשואים הוא כמעט אפסי, מאחר שהקבוצה מתפקדת כ"קבוצת אחים" ולא כקבוצה הטרוגנית, ואורח החיים בה בולם ומדכא תשוקות הדדיות בין חבריה.

אך בל נשכח, שרעיון הקבוצה צריך להיבחן תמיד גם לנוכח החזון האוטופי שלאורו נולד. האוטופיה עצמה היא סוג של דבק חברתי, המאחד ומשווה בין השונים והנפרדים, ומאחדם תחת הילה מוארת אחת. הפסיכולוג עמנואל ברמן בחן את החינוך המשותף בקיבוץ לאור "הקסם והסיכונים שבאוטופיה הפסיכואנליטית".¹²² ברמן מתבונן במשקלה הנפשי של האוטופיה, ומחליץ מן המפגש הזה את רגע הסיכון הקריטי שלו: "בסופו של דבר האוטופיזם מכשיל שינוי חברתי ואינו מקדמו, כשם שפנטזיית הצלה בלתי מרוסנת עלולה להכשיל פסיכותרפיה ולא לשפרה". הרף הגבוה מדי, התביעה הגורפת לשלמות מוסרית, התגלו כהרסניים לפרט, שכן - "כאשר החברה הקיימת דוכאה למען חברה מדומיינת של מחר ומחרתיים, נרמס גם האדם המוחשי בשמו של אדם חדש היפותטי".¹²³

"החינוך הפסיכואנליטי לא הצליח להפוך לאמצעי מונע, כפי שהתכוון להיות", מצטט ברמן את אנה פרויד, המציינת, שלמרות התובנות החדשות, לא היו הילדים שחונכו ברוחן פטורים מחרדות או מקונפליקטים. לפיכך, אין מנוס מהמסקנה, שניגודים ומתחים פנימיים הם חלק מההיגיינה הנפשית הדינמית של כל נפש אנושית מתפתחת. דווקא הניסיון ליצור אדם "מטוהר מסיגים" הדגיש את נחיצותם של רגשות מורכבים, אמביוולנטיים ועמוקים. "התחושה הייתה", נזכר הסופר דורון אביגד, שכתב נובלה אלגורית על קבוצה בהשפעת ילדותו בקיבוץ, "שנפרש מין מסך המונע מכולם להביט למקום ההוא, שם טמונים הרגשות העמוקים". בספרו, מתאר אביגד קבוצת בני נוער החיים ב"כפר האדום", בשיממון ובריק רגשי, ומחליטים להפר את שגרת חייהם באמצעות הקמת מפלגה לצורך פרויקט מיוחד: חפירת בור. עלילת האבסורד שטווה אביגד סביב הבור ההולך ונחפר מתנהלת על-ידי "קבוצת ה-13", שידועים אך

122 ברמן (לעיל, הערה 81), עמ' 42.

123 שם, עמ' 58.



עדי נס, פנימיה, 2001

"לינה משותפת" מתקיימת, על כל פרטיה ודקדוקיה, בכל אוהל צבאי, בכל בסיס טירונים או טירוניות. החיים בצוותא במסגרת ההווי הצבאי ותרבות האחוה הגברית שהתפתחה בצל מתח הקרב והסכנה, הם פרק נפרד בתולדות האינטימיות הציביות. עדי נס, מכיר היטב את ריח הזיעה החיילי, ומצלם את השינה הטרופה של חיילים ורובים, שינה שהעייפות העצומה שקדמה לה משכיחה כל תחושה ביחס לצפיפות, לחשיפה או לאינטימיות.

בצילום אחר מתבונן עדי נס בקבוצת נערי פנימייה הישנים באולם, על מזרונים, קרובים פיזית זה לזה ומיותרים מראש על כל אפשרות לפרטיות. הפרטיות - טענו חוקרים צרפתיים - היא מנעם של עשירים. העניים והמקופחים נאלצו לוותר עליה ואולי לא ידעו כלל על קיומה.

124 דורון אביגד, הקלפים הכוזבים של האחרון ברשימה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992. הציטוט המובא כאן הוא מתוך שיחה אישית שערכתי עמו.

125 קשת ערכה השוואה בין דימוי הקולקטיב בשתי יצירות ספרותיות המספרות על קיבוץ. שתייהן התפרסמו בהוצאת הקיבוץ המאוחד בהפרש של 40 שנה: הרומן אדמה ללא צל, מאת יונת ואלכסנדר סנד (1951), והקלפים הכוזבים של האחרון ברשימה מאת דורון אביגד (1992). מאמרה של קשת התפרסם ב: שורשים, קבצים לחקר הקיבוץ ותנועת העבודה (עורך: ברוך כנרי), הוצאת יד טבנקין ויד יערי, 1977, עמ' 81. תודה לד"ר שולה קשת שהסבה את תשומת ליבי לנובלה של דורון אביגד.

126 שם, עמ' 71.

ורק באמצעות מספרים: "אינני זוכר אימתי חדלנו להידרש לשמותינו האמיתיים. דומה שהשלנו מעלינו כהשל נחש את עורו. אולם עובדה אחת ברורה: היום בו אבדו שמותינו היה אחד משני הימים המאושרים שידע מס' 3 מעודו".¹²⁴

חוקרת הספרות שולה קשת השוותה את הנובלה של אביגד עם המודל ה"מיתי" של הספרות הקיבוצית שעיצב את השיח החלוצי-קולקטיבי של דור המייסדים. מתוך בחינת המבנה היסודי של שני סוגי היצירות היא מזהה קווי דמיון הנודרים מן הדגם המוקדם אל המבנה העלילתי המאוחר של אביגד: "הגיבור המרכזי הוא הקבוצה ולא האינדיווידואל, הקבוצה מאוחדת סביב מטרה משותפת ומוכנה להקריב את כל מרצה ויכולותיה כדי להשיג את הייעוד המשותף; הייעוד הופך למטרה קדושה שלמענה מוכנים אנשי החבורה לעמול יומם וליל". אך, כפי שהראתה קשת, "המודל המיתי" התרוקן מכל תוכן והוא מוצג כ'סיפור ראי' מהופך: העשייה (שעדיין ממוקדת, כביכול ב'עבודת האדמה') - הפכה לתרגיל סיופיי חסר תוחלת. במקום הבנייה והצמיחה ('להוסיף על מה שקיים'), שאפיינו את עשייתו של הרור המייסד, משתלטת על הפועלים הצעירים הריקנות ('לגרוע ממה שקיים')... המרחב החלוצי נתמסמס ונמוג אל מחוזות האבסורד".¹²⁵

נעדרי שמות ופנים, אוחזים במעדר "בעל הראש הטרפזי", ממשיכים חברי "המפלגה" לחפור במשמרות את הבור הבלתי-נגמר, לנוכח השתאותם של חברי הכפר: "הם באמת חופרים בור", שכנעו תושבי הכפר האדום איש את רעהו. "באמת".... "ומדוע - ואיך חייב לענות אם אינך רוצה - אתם חופרים את הבור?", נשאל מס' 1, המנהיג, כראיון ברשת הכבלים של הכפר, "ובכן... מנסה המנהיג להשיב, "אלא שאינני זוכר מה השיב", מסכם המספר ומותיר את קוראיו ללא תשובה.

מטפורת "הבור השחור" נפצת בעלילת הספר כפצע שאין לו ריפוי; אימה בולענית של ריק קיומי ורגשי, השואבת אל תוכה את חברי הקבוצה שאינם יכולים להיחלץ מדירוגם המספרי בתוכה. מספר 12 לבדו מתעקש לחרוג מחוקי השבט ולפתח רגש עמוק כלפי מספר 4 בקבוצתו, שנותרת אדישה לחיזוריו העקביים. "אלא שהלב הוא איבר גמיש, המועד לשינויים, ואני האמנתי באמת ובתמים שהשינוי המיוחל בוא יבוא. הרי היינו, כמאמר השיר, 'מאותו הכפר'; דרדשונו באותם שבילים; השתייכנו לאותה מפלגה דמיונית; צפינו באותה תוכנית טלוויזיה מקומית; בהינו באותו לוח מודעות; ינקנו חלב מעוקר מאותן הפרות; אימצנו אל ליבנו אותה תמונת ילדות של לול התינוקות המשותף. כמחוגי שעון הסוככים במעגל הכרח היה שניפגש שוב ושוב ושוב".¹²⁶

שוב ושוב ושוב - מרחפת לה הקבוצה המקומית במרחב התרבותי הכללי, כרוח רפאים חיוורת.

אך כל מי שיכרה את אוזנו, יוכל לשמוע את הדהוד התופים העמום, המבשר על נוכחותה - עמוק, עמוק בתודעה הישראלית.

אמנים בני קיבוץ, או: הקול הפרטי

בעשור האחרון הלך והצטלל קול חדש במרחב המסתעף של האמנות הישראלית - קול צעיר יחסית, שמרחב ההתייחסות שלו ניזון בבסיסו מחוויה קבוצתית הקשורה לילדות בקיבוץ. הקול הזה, המתפצל לקולות רבים ומגוונים, התנקז ברובו אל גלריה "הקיבוץ" בתל-אביב¹²⁷ ואל הגלריות הקיבוציות הפריפריאליות (בעיקר הגלריה בקיבוץ נחשון, הגלריה בקיבוץ בארי, הגלריה בקיבוץ כברי והגלריה של ראש הנקרה).¹²⁸ כמי שהייתה עשר שנים אוצרת גלריה "הקיבוץ" בתל-אביב (1994 - 2004) הייתי עדה לתהליך ההפצעה הזה שהלך וצבר לעצמו נוכחות, וליוותי דור חדש וצעיר של אמנים, ילידי קיבוץ, בשלבי ההתנסחות והפענוח של התכנים הפרטיים שבהם עסקו בעבודותיהם.

הופעתו של הקול החדש התרחשה על רקע תהליך השינוי העמוק העובר על התנועה הקיבוצית, תהליך שהיה סמוי ואמביוולנטי עדיין בשנות ה-80 של המאה שעברה אך גלוי וברור בשנות ה-90 שלה: תהליך שבו הבשילה אצל קבוצת אנשים שחיו כל חייהם כחברי קיבוץ התוכנה שאי-אפשר עוד לבלום את הצורך בשינוי ובפירוק צורות חיים ישנות, שהתאבנו ואיבדו מחיוניותן. תוך ויתור על עקרונות היסוד של שוויון והומוגניות חברתית, ועל-סף התמוססותה של הסולידריות החברתית המגוננת, התגבשו בקיבוצים השונים אורחות חיים חדשים, הממשיכים להתעצב, בגרסאות שונות, גם בימים אלה של ראשית שנות ה-2000.¹²⁹ כתוצאה מן השבר העמוק הזה צפו ועלו על-פני השטח, כמו חלקיה של ספינה טרופה עם שוך הסערה, מרכיבי היסוד של הרעיון הקיבוצי, ובמרכזם הוא - מורכב ורב-איברים - הגוף הקבוצתי. פרימת חוטי השתי וערב שטוו את חייה המשותפים של הקבוצה אפשרו לאמנים שגדלו בתוכה להתבונן בה מבחוץ, ולזהות את עקבותיה מכפנים. ברגע שעברה מן העולם המחויבות הפנימית אל הגוף הקיבוצי והתרופפה משמעת

אפילוג

127 גלריה "הקיבוץ" נוסדה בתל-אביב בשנת 1968 כדי להיות "חלון ראווה לאמני הקיבוץ". הגלריה שייכת לתנועה הקיבוצית המאוחדת ונוהלה על-ידי אוצרים שונים. הגישה האוצרתית בגלריה נטתה לאמנות העוסקת בשאלות של חברה ותרבות. בין השנים 1994 - 2004 הציגו בה אמנים קיבוצניים ועירוניים באופן שווה, כמדיניות תצוגה עקרונית.

128 אוצרות: יעל קייני (נחשון), זיוה ילין (בארי), דרורה דקל (כברי) ורבקה סיני (ראש הנקרה).

129 ראוי לציין ששינוי שיטת הלינה המשותפת בבתי-הילדים קדם בעשור למהלכי השינוי הקריטיים הללו. הפסקת הלינה המשותפת והמעבר ללינה משפחתית אירעו ברוב הקיבוצים כבר במחצית השנייה של שנות ה-80.

130 ניתן לחלק את ההיסטוריה של האמנות בקיבוץ לארבעה פרקים גדולים: 1. אמנות מגויסת - שנות ה-30 עד שנות ה-50: אמנות תעמולתית המתארת מתוך הזדהות עמוקה את חיי הקיבוץ והעבודה. 2. אמנות טבע ואדמה - שנות ה-60 ותחילת שנות ה-70: פאזה מופשטת ומודרניסטית של אמנות קיבוצית, הנובעת, עדיין מהזדהות עמוקה עם המקום: הטבע, הנוף, האדמה. 3. ביקורת פנימית - מחצית שנות ה-70, שנות ה-80: אמנות שנעשתה מתוך מבט ביקורתי על החברה הקיבוצית והצביעה על סימני ההתאבנות האידיאלוגית והשבר הערכי כעשור לפני יציאתם לאור. 4. הקול הפרטי - שנות ה-90 ואילך: הקיבוץ והקבוצה מנקודת מבט פרטית, כיוכרון פרטי. קבוצה זו של אמנים - דור צעיר וחדש - מיוצגת בתערוכה "לינה משותפת".

131 להלן ניסיון למקד כמה נקודות של תוכן שבהן נוגעות העבודות בתערוכה, אך ללא ציון שמות האמנים וכותרות העבודות. טקסט המתייחס באופן ספציפי לכל אמן מופיע בהמשך, לצד העבודות המצולמות.

132 "ציון דגם" - pattern painting - תת-סגנון בציון המודרני שהתפתח בשנות ה-80 של המאה העשרים, בעיקר באמנות אמריקאית. הוא מתאפיין בחזרה עקבית על דגם עיטורי או גיאומטרי מסוים, תוך נטייה - אירונית או אלגורית - להשטחה ולאורנמנטיקה.

ההדחקה, החלו להתנסח אמירות שבעבר - בשנות ה-30 וה-40 - הוצפנו, ואילו בשנות ה-70 וה-80 תורגמו לביקורת אידיאלוגית ולאמנות מחאה, שהופנתה, עדיין, לעבר החברה כגוף קולקטיבי.¹³⁰ האמנים המציגים ב"לינה משותפת" (מלבד שניים שאינם בני קיבוץ וידובר בהם בהמשך) נולדו אל תוך מסגרת החינוך המשותף, היישר לחיקה של השייטת התינוקות בפעוטון, ומשם המשיכו לקבוצת הגן, ולחברת הילדים הגדולה. על-אף שהעבודות נעדרות כל קשר סגנוני או מדיומלי, ואף נעשו על-ידי אמנים בהפרשי גילים משמעותיים, החוויה הביוגרפית הדומה העלתה כמה קווים משותפים במבנה העבודות ובארגוןן. מתקיים בהן דבר-מה פנימי שמסב את תשומת הלב, דבר-מה המשותף לתבנית הכללית של העבודה עצמה, ולאופן שבו השלם נבנה מתוך חלקיו.¹³¹ האלמנט המבני המהותי ביותר החוזר על עצמו ברבות מהעבודות הללו הוא המרכיב הסדרתי: דימוי אחד החוזר ומשתכפל ויוצר שורה של אלמנטים זהים. הקושי ליחד מרחב לדימוי יחיד ולמקד אליו את כל תשומת הלב הסתבר כקושי אימננטי, טעון משמעות: מעין אי-יכולת לעצור, לבלום או להסתפק במופע חזותי בודד; שכן, מיד אחריו מצטופפים האחרים, וההים לו בדיוק, מתגודדים ויוצרים שורה, או קבוצה, או דבוקה של דימויים. ה"סדרה", אפשר לומר, כופה את עצמה על הדימוי היחיד. ונשאלת השאלה: מדוע לייחס את נוכחות הדימוי הסדרתי בעבודה דווקא לרקע הביוגרפי-קיבוצי של האמנים? מדוע לא לייחס אותו למסורת "ציון הדגם" (Pattern Painting),¹³² המתבססת על תבנית אורנמנטלית של דימויים חוזרים, או להכרעות סגנוניות כאלה או אחרות שהגן, בראש ובראשונה, ספציפיות למבנה העבודה עצמה? ובכלל - האם כל האמנים שהם ילידי קיבוץ הפנימו את התבנית הסדרתית? והאם אי-אפשר למנות, ברגע קצר, שורה ארוכה של אמנים (בארץ ובעולם) המשתמשים בדימויים סדרתיים, ואין בינם לבין הקיבוץ ולא כלום?

אכן, לא כל האמנים ילידי הקיבוץ ובווגרי החינוך המשותף משתמשים בתבנית הסדרתית. אבל רבים מהם - כן משתמשים. האופן שבו הם מפעילים את הדימוי החזרתי שונה מציון הדגם: הוא מתקיים כדימוי משוכפל מבלי לעבור תהליך מלא של הפשטה, של גיאומטריזציה. הדימוי המשוכפל בעבודותיהם - שבמקרים רבים הוא דימוי פיגורטיבי, או פיתוחים שונים של פיגורות אנושיות - שומר על עוצמתו הדרמטית-גופנית, ולא מתמסר להשטחה האורנמנטלית של הדגם. אמנים שנולדו לתוך קבוצה (ולא כאלה שהצטרפו אליה בגיל מבוגר) חווים את הריבוי כיסוד ראשוני, וה"אחד" בעבודתם - אם הוא, אכן, "מפציע" מתוך השורה - מקבל מעמד גורלי.

שונים לחלוטין זה מזה, אינדיווידואליים בדרכי הביטוי שעיצבו ופיתחו לעצמם, יחידים בהווייתם הפנימית - האמנים הללו, שחילצו עצמם כדי עמל מתוך קבוצת האם שבמסגרתה גדלו - עוסקים ברובד העמוק באזורי הגבול שבינם לבין אלה שלצדם, ומנסים לבחון מחדש את גבולות זהותם: היכן מתחילים הם עצמם והיכן מתחיל הצמוד אליהם. בעבודתם מתרחש מעין תהליך של גישוש באפלה, כעיוור הממשש את גופו ולומד על קצותיו ועל סיומותיו. ישנה בעבודות הללו חרדה עמומה של התאיינות, של אובדן ה"אני", של טשטוש היחיד, של היטמעות. מתרחשת בדיקה זהירה של השאלה: האם הם עומדים בפני עצמם, או שהם חלק ממנגנון פועם של קבוצה.

קו משותף נוסף שזוהה בחלק מהעבודות עוסק בעמעום הזהות המינית: הטשטוש בין גברי לנשי, או - נכון יותר לומר - איפוס הנשי אל תוך הגברי. המיניות הנשית מתגלה במצבים שטוחים ונרמזים, כשהיא על-סף מחיקה, על-סף קריסה. במקרה הטוב היא נשיות אימהית-סטרילית, לבושת סינר, ואז היא "מטפלת" או "מבשלת". במקרים אחרים היא עוטה בגדי עבודה, או גופיות יוניסקס אחידות, ואז היא נעלמת לחלוטין. שאלת המיניות הנשית - או איפוסה - נוכחת בעבודותיהן של כמה מן האמניות בתערוכה, אם בגלוי ואם בעקיפין.

מאפיין נשי נוסף בעבודות של אמניות שגדלו בחינוך המשותף הוא עיסוק חוזר בפנטזיות פיצוי על תחושת חסך עמוקה בנוכחות של יופי והידור, ובהתקוממות פנימית כנגד שלילת הלגיטימציה של הצורך הטבעי בהם. מנקודת מוצא זו "גאות" העבודות במצבי-גודש אובססיביים, מפתחות צבעוניות זוהרת ומרמזות על מוטיבים הלקוחים מן הרפרטואר של "הנסיכה בארמון". העבודות הללו מתריסות כנגד הזיהוי הפרדיגמטי בין ויתור לבין מוסר, והן מבטאות סירוב למצבי האיפוס המגדריים שתוארו קודם.

קו אחר, סמוי עוד יותר, מסתמן גם סביב המיניות הגברית: במרחב החשוף של חיי הקבוצה נבלמת ומודחקת המיניות, ונאלצת לפלס לעצמה שבילים תת-קרקעיים: אוננות נסתרת, העתקת מרחב התשוקה אל מתחם המתנדבות הזרות, או איתור אזורי פרטיות מזדמנים וצדדיים, המכילים באופן ארעי את האנרגיה המתפרצת. בהיעדר קואורדינטות רגשיות של קשר אינטימי, נעה המיניות הגברית במעגלים חיצוניים: היא איננה נכנסת אל תוך הבית ונמזגת בחלל המשפחתי בטבעיות, אלא מקיימת את עצמה כישות זרה ומפוצלת, הנחשפת רק מעל לפני השטח. הגופניות הבריאה והמוחצנת של ה"נוער הקיבוצי", גברית כל-כך בתנופה הדינמית שלה, צוברת "סקסאפיל" של נעורים, אך מצפינה בתוכה געגוע מרוחק לרפיון ולחולשה.

החשיפה הרחבה למבט - אם במקלחת המשותפת בכתי-הילדים ואם בשבילי הקיבוץ או במוסדותיו הציבוריים, היא נושא שחוזר ועולה ב-עבודות: נראות שאין ממנה מפלט, אינפורמציה שאיננה ניתנת להסתרה, פיקוח תמידי של עשרות זוגות עיניים המכירות, מזהות, מאשרות. בעוד ששעות החשכה הליליות מסמנות את זמן האמת של התערוכה, המרחב המואר והמסנוור של היום - הוא האנטיזה המשפיעה גם על הנעשה באפלה.

כנגד הנוכחות המשוכפלת של הגוף הקבוצתי, צפה תחושה חזקה של בדידות ושל יתמות: רבות מהעבודות עוסקות בחוויה של בדידות, לא רק עקב המרחק הפיזי מן ההורים, אלא גם כתולדה של המרחב הפתוח, חסר הגבולות, העוטף את הסביבה הכפרית. שאלות החלל והמרחב, והמתח בין חלל החדר לבין מרחב הטבע הפתוח מלוות את זיכרון קיומו המרעיד של ילד המוקף בחשכה סמיכה וביללות תנים, ללא נקודות אחיזה או נחמה. אך הבדידות היא לא רק לילית: נוכחותו של ה"יחיד" מורגשת כנוכחות במאבק; מאבקו של היחיד כנגד הקבוצה, ה"אחר" כנגד "כולם", ה"יחיד" נגד ה"לבד". על-אף שהפסיכולוגים הרפו שוב ושוב את השוואת בתי-הילדים בקיבוץ לבתי-יתומים ולמוסדות לילדים, הזיכרון הפרטי של הבוגרים חוזר ומעלה את מוטיב ה"יתמות", כילדים שהקיבוץ כולו היה להם להורים.

"לינה משותפת" מאירה בעיקר את החוויה הקבוצתית, אך זו קשורה קשר בל-ינתק לחוויה מציפה וטוטלית של החיים בחוץ ושל הקשר לטבע. חושניות של מגע בלתי אמצעי עם האדמה, זיכרון של מגע, דגדוג, טמפרטורה, אקלים ואור, טופוגרפיה של שבילים - כל אלה מזינים אמנים שהכוריאוגרפיה המפותלת של התנועה במרחב הקיבוץ נותרה צבורה ואגורה בגופם וברגליהם. לאור הדגש הרב על המרחב החיצוני עוסקות חלק מהעבודות בהמרה של חוץ ופנים, הן מבחינה מרחבית והן מבחינה נפשית.

הפעילות המוסדרת והפעלתנות היומית נוכחות כתחושה של שבכה (גריד) מארגנת ומתחזקת, שאיננה מרפה. מכאן שואלת התערוכה על התעתוע שבין פעילות-יתר לאפתיה ולרפיון: האם האדם בקיבוץ פועל מתוך עצמו או מופעל על-ידי החברה? האם המנגנון הקיבוצי מתפקד כסוג של מנוע המושך אחריו את הקבוצה או שהוא מותנע על-ידה? התערוכה מתבוננת בדחף הקבוצתי גם מנקודות מבט נוספות, חיצוניות לקיבוץ: האחת - זו של הדס עפרת - מכווצת את תפקודי הקבוצה אל תוך פעולה יחידנית, ומחזירה את הפוקוס מן הריבוי והשכפול אל הגוף הפרטי. חשיבותה במרחב הרעיוני של התערוכה היא בהתבוננות הקונספטואלית

שלה בקבוצה, המחליפה את המבט החווייתי מבפנים, וביכולתה לחבר בין הרהור צלילי של ה"שבט" לבין חושי הקשב והראייה של היחיד. נקודת המבט החיצונית השנייה, הבאה לידי ביטוי בעבודתו של אמנון אילוז, בוחנת את הדחף הקבוצתי על-פי מדדים פיקטיביים באורח חייו של הצבי הארץ-ישראלי, ומציעה דימוי של הצטופפות והתגודדות כמטפורה קיומית. אילוז משתמש בתרבות המדרים הסטטיסטיים ובאסתטיקת הגרפים המחקרית, על-מנת להציע "מפה כמו מדעית" של הריטואלים הקולקטיביים בחברה הישראלית.

עשרים וארבעה האמנים בתערוכה לינה משותפת חוזרים ומעלים את רוח הרפאים של הקבוצה ובוחנים את נוכחותה, השפעתה ותפקידה לא רק בתת-המודע הישראלי אלא גם בחייהם הפרטיים ובעולמם הפנימי.

לינה משותפת

התערוכה – 24 מיצבים



ענת מסד

Anat Massad

White Shirts Mandatory, 2005

Digital print on canvas

8.30 x 1.20 m, 4.60 x 2.60 m

נא לבוא בחולצות לבנות, 2005

הדפסה צילומית על קנבס

8.30 x 1.20 מ', 4.60 x 2.60 מ'

השמים. כפי שהראתה תמר כתריאל התנאי לקיום מפקד האש היה "שמירת הקשר עם הקרקע, תוך יצירת תחושה של קהילה מוגבלת ומתוחמת, בניגוד לתחושה הנוצרת, למשל, במופעי זיקוקים".¹ הממד הפרדוקסלי בטקס בא לידי ביטוי בעובדה שהערכים המיתולוגיים שאותם הוא אמור לרומם נשרפים והופכים לרמץ. דווקא ברגעי השיא שלו, כשלהבות האש המאכלות עולות לשמים, הופך הטקסט המכונן לבלתי-קריא, התכנים מתעמעמים והאירוע כולו מקבל אופי ריטואלי המעורר הזדהות רגשית בלתי-רציונלית. "זוהי התגלמות תחושת ההשתייכות לקולקטיב ולמקור העוצמה שעומד במרכזו", מדגישה כתריאל. וכהמשך להבחנתה הלשונית שדרכי הפנייה אל משתתפי הטקס הצעירים היא לעולם במונחים קולקטיביים, היא מציינת ש"ברגע השיא של הטקס נמחקים דפוסי ההשתתפות השונים, והכול מהופנטים לנוכח החזיון המרהיב של הרטוריקה בלהבות"² הקשר שנוצר בין המשתתפים ברגע זה הוא מפעים ומשמעותי, ונחרט בזיכרון כחוויות שייכות מאחדת ומלכדת.

ענת מסד צילמה מפקד אש שהפיקה במיוחד בעזרתם של בני נוער מקיבוצה. הצילומים שנבחרו לתערוכה "לינה משותפת", מוקמו מעל לפתח הכניסה לביתן "הלנה רובינשטיין" - כך שכל הבא בשערי הת-

על מקורותיו השבטיים, הריטואליים של השימוש באש ככוח מלכד ומאחד בתרבות הישראלית ילמד תיאור מוקדם מאחד מטקסי יום העלייה על הקרקע בעין חרוד, שנערך במחצבה, באחד הלילות, בשלהי שנות העשרים, במעין חצי גורן עגולה שנוצרה על-ידי הטבע כתפאורה טבעית לטקס המפעים: "מחצבה זו כינסה לתוכה המון אורחים מכל הסביבה, וכולה הייתה מוארה בלפידים ובמדורות. על רמת סלע הוקמה הבמה וכל הקהל הרב ישב בצלע ההר משני העברים. שם, באחת הפינות, עמדה קרונית ברזל, שנעזבה כאן מימי החציבה. מלאוה נפט והציתוה, וכולה בוערת באש הזכירה מזבח מלפני דורות עתיקים. המחזה נסך קסם על כל הקהל הרב".¹

עוד לפני היות הכתובות (לפני הדיבור), כבר היו להבות אש מאולתרות, וכבר הן ייצרו את אותו דבק חווייתי, ההופך קהל רב למקשה סולידרית אחת. במהלך השנים עוצבה האש הבווערת, דמוית המזבח, בתוך מערך שלם של סיסמאות רטוריות, מגולגלות בבדי יוטה ספוגים בנפט. התכנים הותכנו מלמעלה, כדיבר סמכותי של ה"הנהגה" ואילו הביצוע הופקד בידי החניכים כעוד אחד ממבחני החניכה של הקבוצה.² אופיו הספקטולרי של מפקד האש ביקש תמיד מרחב פתוח: שדה רחב, אדמה, משטח הפרוץ לארבע רוחות

ערוכה יעבור מתחתם ו"ייטבל" בטקס החניכה הבווער בלהבות. הכותרת: "נא לבוא בחולצות לבנות" מחייבת ציות לכללי הטקס, ומאפשרת למשתתפים להפגין את ערכיהם.

- 1 נ' בנארי, עין חרוד, סדרת "לנוער", הוצאת אמנות, תל אביב, 1931, ספרית ארץ-ישראל של הקרן הקימת לישראל.
- 2 הסרט "מבצע סבתא" (בימוי: דרור שאול) שזור לכל אורכו בניסיון של קבוצת החניכים המודרכת על-ידי גיבור הסרט, לבנות כתובת אש כמו שצריך, ניסיון שהסתיים בכישלון ומסמל את פער הדורות בין "בוני הכתובות" לבין אלה שאינם יודעים את המלאכה.
- 3 תמר כתריאל, מילות מפתח, פרק שישי: רטוריקה בלהבות: "כתובות אש" בתנועות הנוער, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה/זמורה ביתן, 1999, עמ' 122.
- 4 שם, עמ' 122-123





Vered Levy

ורד לוי

Under the Surface, 2005

Mixed media

2.55 x 4 x 0.2 m

מתחת לפני השטח, 2005

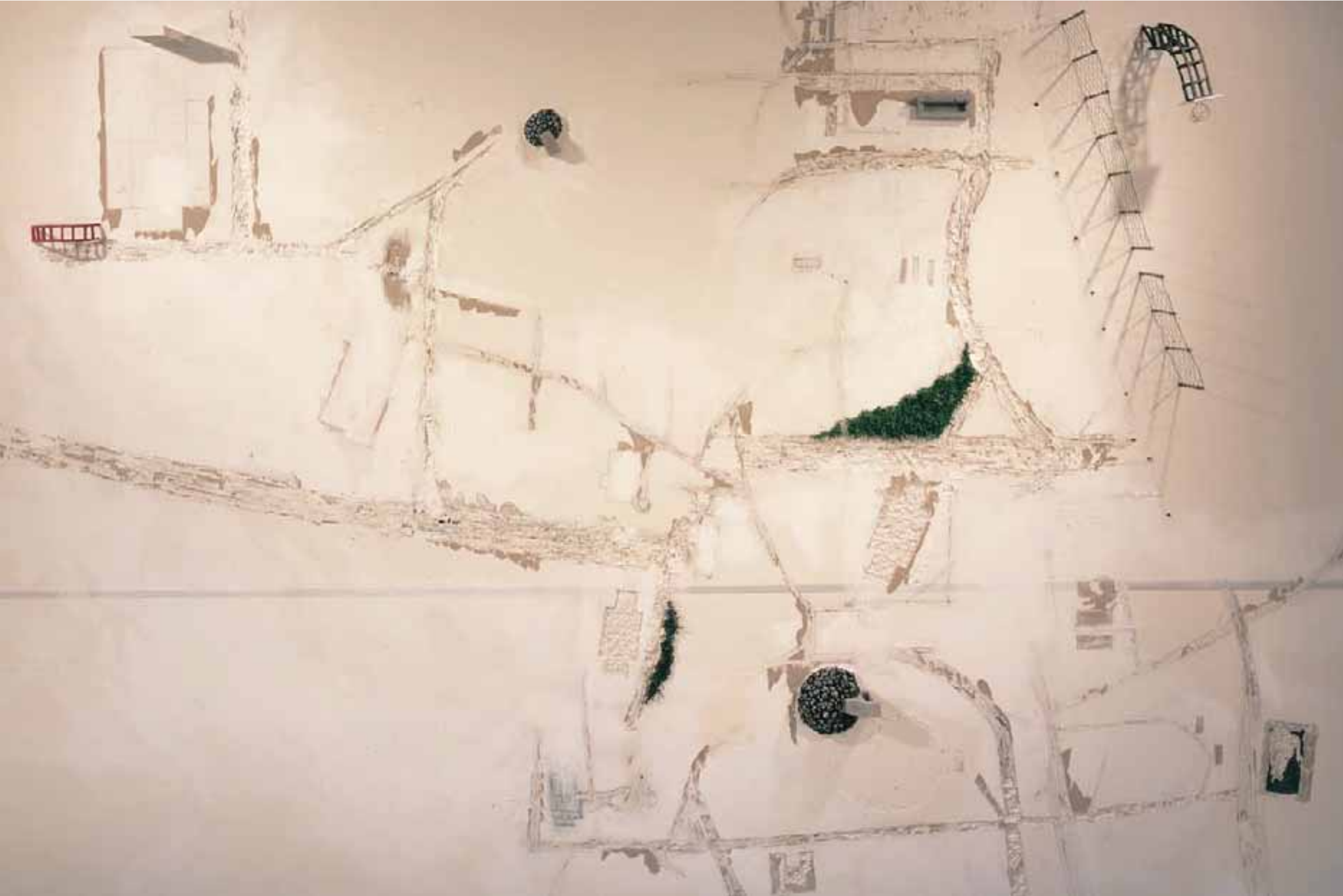
טכניקה מעורבת

0.2 x 4 x 2.55 מ'

בין ה"שקוע", מתחת לפני השטח, לבין ה"מורם" מעל לפני השטח, מרמזת על המתח הסמוי בין הפסטורליה הקיבוצית החיצונית הנראית לעין, לבין ההתרחשות הסמויה, המטרידה, החיה במחתרת.

ורד לוי עוסקת במרחב הטופוגרפי של קיבוץ ילדותה (מחניים). הקיבוץ ככוריאוגרפיה רגלית של שבילים, סיבובים, עיקופים, דשאים מבנים ומקומות מסתור. לוי מבודדת את מפת השבילים הפרטית שלה מתוך המרחב הציבורי: השביל המוליך מבית-הילדים לחדר ההורים; השביל המוליך מבית-הילדים לחדר האוכל; השביל המוליך מחדר האוכל לחדר הפרטי שגרה בו כנערה צעירה. קטעי מרחקים הנמדדים בגוף, הזכורים על-פי פרקי הזמן שנדרש כדי לגמוא אותם. הגוף מודד עצמו לא ביחס לחלל ביתי סגור, אלא ביחס למרחב כולו, על עציו ודשאיו, המסומן כ"בית": "הכביש, העצים, הבתים, כל השבילים כולם - הם הבית שלי", העידה בת-קיבוץ אחת, ושרטה מרחב אינטימי הכולל את הטבע כולו.¹

לוי חורטת וחורצת את השבילים בתוך פני השטח של הקיר, כאילו היו מערכת ורידים הזורמת מתחת לעור. בין השבילים מתגבהים כמה פרטים תלת-ממדיים: המקלט (חרדה קיומית, מלחמה), הדשא (ציבור, יחד, "המשטח הגדול"), סולם-משחק (מגרש משחקים, טיפוס, ילדים) - הדיאלקטיקה שיוצרת לוי





Tamir Sher

תמיר שר

He is It, 2005

Digitally manipulated photograph

110 x 110 m

הוא העומד!

הדפסה צילומית על נייר

110 x 110 מ'

אינם יכולים לסטות. אך מכל זווית שיתבוננו בהם לא ניתן לחלץ את הדמות האחת, שכן היא לכודה בתוך השורה, ממוקמת בתוך הקבוצה וחסרת יכולת להצהיר על גבולותיה-שלה.

הצילומים המטופלים של תמיר שר מתכתבים עם שפת הגרפיקה הסוציאליסטית, ומבקשים להעלות מעין דיוקן-ילדות על רקע נופים אדומים של תעשייה ובנייה אוטופיסטיות.

במשאו ומתנו עם תפיסת הקדמה של הסוציאליזם מערער תמיר שר את כוחה של הדמות נושאת הדגל: במקום דמות הפועל-חלוץ ההירואי, הוא מציב ילד בן 7-8, בן-דמותו-שלו ושל חבריו, לבוש חולצה לבנה ואוחז בידו קרטיב. הילד הזה - סוציאליסט בן שמונה - הופך בצילומיו של שר לאבטיפוס המכפיל את עצמו והופך לשרשרת של בבואות זהות. מה שהתחיל כעיסוק בדמות יחידה - "הוא העומד!" - התפתח לאיקונוגרפיה של שיבוט והשתקפות ובנה גופים צורניים רבי-דמויות, הצועדים בסך.

דחוסים, דבוקים זה לזה, טבולים באדום ונעלמים בתוך המבנה המורכב, הודפים הילדים את המינוח בגוף-שלישי-יחיד הטבוע בכותרת העבודה. הצייתנות למערכת וגמישותה הגיאומטרית, המאפשרת ייצור של "חץ", "עניבה" או "עיגול", היא הנקודה היותר מטרידה בעבודותיו של שר. גם הצורות עצמן מעידות על כיוון ושאיפות, אך מיקומן בחלל, ביחס לפרספקטיבת הנוף מחליש מעט את עוצמתן. להק המטוסים הטס ברקע מרמז על הייעוד שהועידו לילדים הללו, ממנו הם





Efrat Natan

אפרת נתן

Nocturno, 2005

mixed media, 4 x 4 m

נוקטורנו (מיצב), 2005

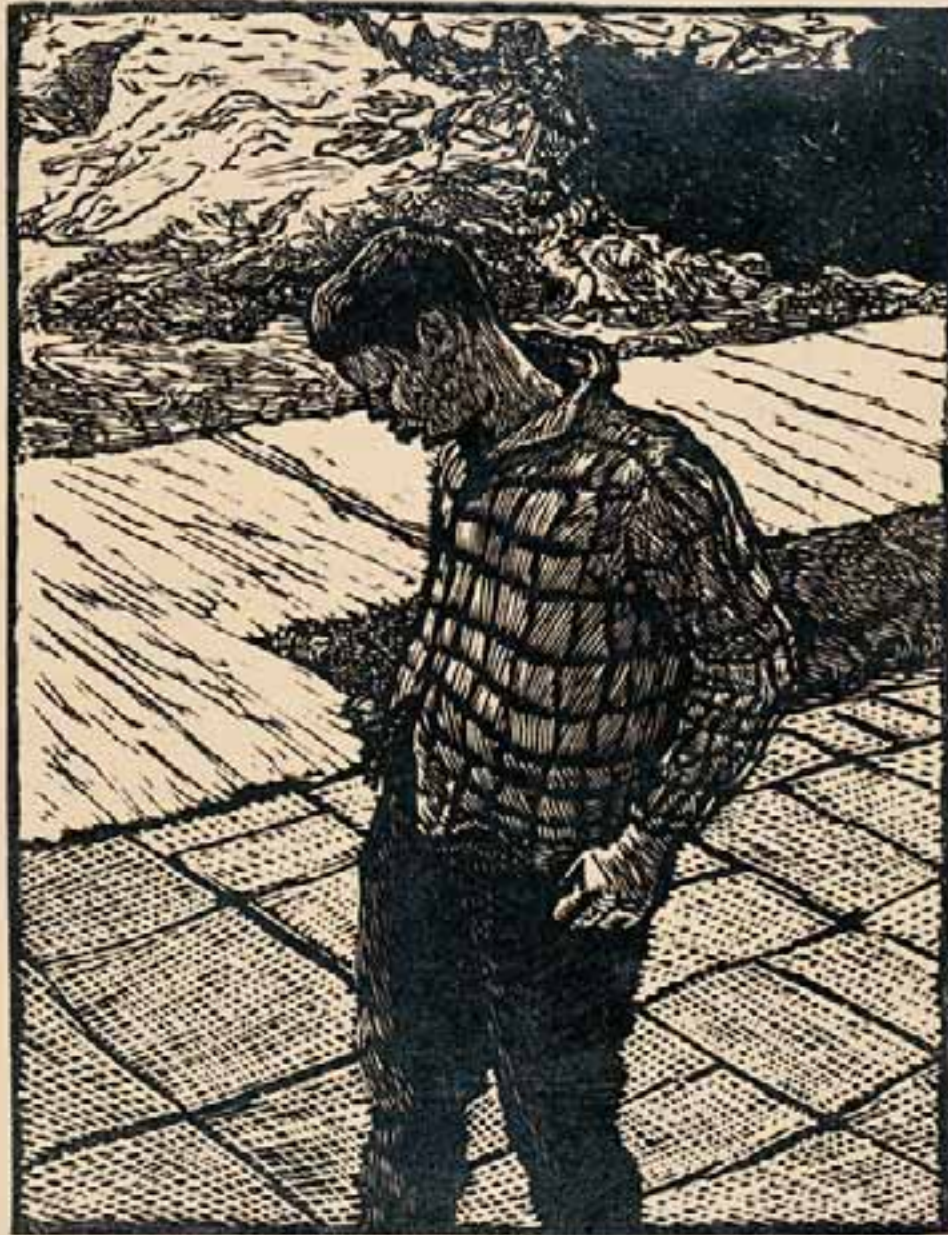
טכניקה מעורבת, 4 x 4 מ'

ההיבט הרומנטי או התיאולוגי המטעין את האין-סוף בחוויית הנשגב הבוגרת נספג, בגירסה ילדית, בזיכרון בית-הילדים: ישות פועמת, שרויה כולה במרחב החשוק, תחת כיפת השמים והכוכבים, מרוכזת בקיומה הנרקזיסטי המשתקף בעצמו, "צפה" בתוך "אגם" מימי שקט, שהוא ספק "האגם הגווע" (אגם החולה בצילומיו של פטר מירום) וספק זיכרון מוקדם של סדיני-לילה רטובים. בזיכרון הפנימי שלה אין כל נקודות אחיזה ומגע היכולות לספק תחושת גבול ומרגוע, ותחושת הבדידות הקיומית העלימה מן העין את הנוכחים האחרים בחדר, והותירה את המיטה לבדה, ללא נוכחותה הרוחשת של הקבוצה. מעבר למציאות הפנימית הזו, מבעד למחיצה המבדילה, המחולקת לטריפטיכון של שלושה ריבועים שווים, מתקיים עולם מואר, הפועל על-פי חוקים ברורים, ומייצג את החוק ואת הסדר: זהו חדר המתנה, המכיל שני ספסלים צמודים לקירות, ובו ממתנים ההורים לתנומת ילדם. לא רק סדר תיאולוגי מתקיים בין שני החללים הללו, אלא גם חלוקה ברורה בין יום ולילה, בין אור וחושך, בין "יבש" ל"רטוב".

אפרת נתן מעלה חיזיון לילי - נוקטורנו - העוסק במתח הנצבר בין נקודת טבור המסמלת את ה"אני" הילדי, לבין תחושת המרחב האינסופית המתעצמת בחסות החשיכה: במרכזו של חלל חשוק שגבולותיו אינם נראים לעין, צפה מיטת תינוק בודדת, מכוסה בכילה, שרק השתקפות בבואתה-שלה מהווה הד לנוכחותה. "נראה שזוהי ה'אין-סופיות' שמפגישה בין שני סוגי המרחבים הללו - המרחב האינטימי ומרחב העולם. כשהבדידות האנושית מתעצמת - אזי שני המרחבים האין-סופיים הללו נוגעים זה בזה ונעשים זהים", כתב בשלאר בספרו על הפואטיקה של החלל.

לא המרחב הריאלי הוא שנלכד בין ארבע קירות החדר במיצב של אפרת נתן - על-אף שקיומו בנופיו הפתוחים של עמק בית-שאן בשנות ה-50, שנות ילדותה של נתן בקיבוץ כפר רופין, הוא עובדה גיאוגרפית; אלא החוויה הנפשית-פסיכולוגית של נוכחותו המקיפה, שפלשה אל תוך המרחב המוגן של חדר הילדים, כשהיא "מעלימה" את קירות הבית ומציפה את החלל כולו. "האין-סופיות היא התנועה של האדם הדומם", ציין בשלאר והתכוון לכך שהדמיון וההזיה לבדם, ולא התנועה הפיזית במרחב, הם שמעוררים במעמקי הנפש את חוויית האין-סוף.





א.פ.

י.ב.ר. 04

Yochai Bar-On

One, 2005

Woodcuts and linocuts on paper

1 x 0.7 m, 0.5 x 0.7 m

Photographs: Avraham Hai

יוחאי בר און

אחד, 2005

חיתוכי עץ, חיתוכי לינוול

1 x 0.7 מ', 0.5 x 0.7 מ'

תצלומים: אברהם חי

נראים כנופים כפריים שכוחי-אל, רבוצים תחת שמים כבדים. הגננת עם ילדי הגן מקבצת סביבה את ילדי הקבוצה, כתרנגולת את אפרוחיה, מבטיהם פזורים, מחפשים נקודת אחיזה. יוחאי בר-און מדבר על ילדותו הפרטית, אך דרכה עולה בחריפות שאלת קיומו של היחיד בתוך הקבוצה, ומבעד לסולידריות של הגוף הקבוצתי מוקרנים החוצה כדידות, תהיה ובלבול.

סדרת חיתוכי הלינוול "אחד" מבוססת על צילומי ילדותו של האמן בקיבוץ, בצד אחיו, אחיותיו וחברי הקבוצה שעמם גדל. המבט המופנה לעבר של יוחאי בר-און אינו מבט נוסטלגי, אלא מבט חוקר המבקש לפענח ולהבין את עצמו. בר-און הילד משתקף מן הצילומים כמי שמתבונן תמיד מן הקבוצה החוצה. בצילומים רבים הוא מופיע לבדו. בר-און המבוגר, האמן-רשם, מעצים את הבדידות הזו ומחריף את נוכחותה: מרחב השמים והאדמה נפתחים מאחורי גבו, מתמלאים בקווקוים צולבים ומתפתלים, נטענים במתחים נפשיים. דמותו כילד עטור זר של חג השבועות, על רקע שמים ועננים מפותלי צורות היא ביטוי חריף של ילדות ישראלית תמימה ומתמסרת, מכמירת-לב בבדידותה מיישירת המבט, נושאת על ראשה את זר החג השולח לחלל שלוחות דוקרניות כזר קוצים.

הקהילה הכפרית המשתקפת בגיליונות הרשומים הללו מקבלת איפיונים בריוגליים: שקועה בטקסיה, בשעשועיה ובצעצועיה הגדולים, נדמה שהדמויות הבוגרות המופיעות ברישומים נעדרות חן או יופי, חסרות כל פתוס או שמחה, ושדה הראייה שלהן אינו עובר את גבולות הטריטוריה הכפרית הקטנה, על שגרת יומה. נופי הקיבוץ, על מתקניו החקלאיים,





אל הסיפור הכללי. בטקסט המוקלט המצורף למיצב
 הציורי היא פונה אל ה"בובה זיוה" ומנהלת איתה
 דיאלוג אישי.
 מעבר לעלילת הסיפור, הציבה ילין מצלמת וידיאו
 ניחת בפינת ארגו החול בגן-הילדים שבו גדלה
 בילדותה, במשך 24 שעות. המצלמה קולטת מחזור
 חיים של יממה בארגו חול: מזריחה עד שקיעה, מאור
 עד חשיכה, בגלים של התרוקנות והתמלאות. משטח
 החול מתגלה כאתר סבלני המקבל אליו בהשלמה
 מלאה את סדר היום הקבוע, הבלתי משתנה, אך
 בשעותיו הלא-פעילות נחשפת בו ריקנות זרה
 ומאיימת.

Ziva Jelin

זיוה ילין

Ziva the Doll, 2005

Acrylic on paper, digital projection and sound
 4.5 x 3 m, 6.5 x 3 m
 Produced with the assistance of Be'eri Printers

בובה זיוה, 2005

אקריליק על נייר, הקרנות מחשב, סאונד
 3 x 4.5 מ', 3 x 6.5 מ'
 בסיוע דפוס בארי

בקיבוץ, בחצר ובבית-הילדים, אך טוב לחזור למקום
 הפרטי שלה.

זיוה ילין, הזוכרת את עצמה כילדה נמוכת קומה
 ו"בובתית" במידותיה, מאמצת את דמותה של
 "הבובה זיוה" כאלטר-אגו. פעולת האימוץ נעשתה
 בכמה דרכים: הקראה חוזרת ונשנית של הסיפור
 (בתערוכה: "שומרת, שומרת", גלריה "הקיבוץ", 2002),
 או "העתקה" של צילומי הספר לציורים מונוכרומיים-
 אדומים, ארוכים (200 x 50 ס"מ), תוך כדי שילובם
 בצילומי ילדות שלה-עצמה ובציטוטים מספרים
 אחרים מן הז'אנר הספרותי העוסק בילדי קיבוץ.

הסוגה הספרותית המתמחה בילדות בקיבוץ, שהייתה
 מקובלת ביותר בשנות ה-60 וה-70, קיבעה את
 ה"ילדות בקיבוץ" כסגנון מסוים, מושגים אחידים,
 ומערכת רגשית צפויה ומוכתבת. כביכול, הביוגרפיה
 של ילדי הקיבוץ - ילדי טבע יחפים ובריאים, החיים
 בין החצר לבין בית-הילדים האוטונומי - סופרה
 כבר בעבר, ואין צורך לספר אותה שוב ושוב. בנפרד.
 באמצעות העלילה של "הבובה זיוה" מנסה ילין לשבור
 את הדימוי הצפוי ולחשוף צדדים אחרים, ייחודיים
 לזיכרון הפרטי שלה. אך בכל פעם היא חוזרת ומוסטת

"הבובה זיוה" היא גיבורה ספרותית של ספר ילדים
 מצולם, שיצא לאור בראשית שנות ה-60 בהוצאת
 "הקיבוץ המאוחד". הצלם וטוהו העלילה היה פטר
 מרום, חורו החרוזים היה רפאל אליעז והדמויות
 המככבות היו בובות הבוטרוון - תיאטרון הבובות
 מקיבוץ גבעת-חיים-מאוחד.

"הבובה זיוה" הוא סיפור-מסע, שכדרכם של סיפורי-
 מסע קלאסיים, נע בסיובו מעגלי: סופו חוזר אל נקודת
 ההתחלה. במהלכו מתפתחת עלילת נדודים, הכוללת
 מטלות שונות, ומסתיימת בחזרה שלמה הביתה, לאחר
 שהגיבור עבר "הארה" פנימית והגיע לתובנות חדשות
 על עצמיותו. כך גם קרה לבובה זיוה: לאחר שרבה עם
 ידידה יוקטן, וברחה מתיאטרון הבובות, הגיעה לחצר
 הקיבוץ ועברה שם הרפתקאות שונות. היא נופלת
 וקמה, מגלה עולמות חדשים ופוגשת יצורים שמעולם
 לא נקרו בדרכה. היא זוכה ליחס אוהד ומלא עניין, אם
 כי לרגעים, גם מעט מאיים: המטפלת לוקחת אותה
 בזרועותיה, הילדים משחקים איתה ומצרפים אותה
 לקבוצתם, הכלב, הסייח והפרה מלקקים את ראשה.
 אך בערבו של יום, מתגעגעת הבובה זיוה הביתה
 ומגלה שהיא אוהבת רק את חברה יוקטן. היה כסף



Tal Korjak

טל קורז'אק

Tit, 2005

DVD video loop

דד, 2005

הקרנת DVD

פטמות, יכול להיתפס גם כחוויה גופנית-חושנית של צלילה לתוך מרחב חמים ואוורירי, בועה שקופה של ילדות זוהרת.

דימוי מדיטטיבי של מרחב אור שמשי, קורן חום, המנביע מתוכו זוג פטמות נושמות, מבקש להיות מטפורה לקבוצה: ישות אימהית, נוכחת, נעדרת כל נטייה או הסטה לצדדים, מזינה ומציעה את עצמה באופן מוחלט - כולה כאן. כולה "יש".

המסך ה"אימהי" של קורז'אק ממוקם מתחת לקומת המרתף, בתחתית התערוכה, כעין תת-מודע ארכיטיפי של חברה מטריארכלית, המורים כלפי מעלה תחושה של נתינה. "אל תשכח", אומר לנו טל קורז'אק, "איך התחממתם בחיקה של קבוצת האם שלכם", אך הניסיון להציף את פני השטח בחום הנתינה של הקבוצה ובגלי הנשימה הרכים שלה, נתקל במונטוניות ובחוסר התפתחות. נוצרת תלות בזוג הפטמות המציע עצמו בנדיבות רבה כל-כך וניעור פיתוי ממכר לאינסטינקט היניקה. הישות ההורית "צרוכה בנפשו של בן הקיבוץ" כתב משה שנה, וביקש לטעון, שבני הקיבוץ, שחייהם וגורלם נתונים בידי הקיבוץ ומוסדותיו, משמרים בתוכם "מצב ילדי", ה"מחליש את הרצון והיכולת לחיות חיים של חירות וריבונות". שנה מציע פירוש ביקורתי למצב הגן-עדני שקורז'אק מדמיין, כשהוא בוחן אותו מנקודת מבט התפתחותית. אולם, מרחב הגוף החם של קורז'אק, שבתוכו מתהווים שני שדות מגנטיים בצורת שני כפתורים עגולים, דמויי



Ya'el Yudkovic

יעל יודקוביק

A Collective Set Free, 2005

Bicycles, clothes and name tags

קולקטיב בדרך אל החופש, 2005

5 זוגות אופניים בגדלים שונים,

בגדים תפורים, תוויות בגדים

הבגדים שמהם תפרה יודקוביק את "בגדי" האופניים לקוחים ממחסן הקיבוץ, והם אורגים יחד אוסף מדויק של תכונות וזהויות. למרות תנופת החופש שהעניקה יודקוביק למקבץ האופניים שלה, התמונה העולה מתוך הפרטים היא של התברגות כל דמות לתוך הסטריאוטיפ התואם לה, ללא יכולת להמריא למקומות אחרים, ולחרוג מן הצפוי והסלול. האירוניה הטמונה במערך האופניים נובעת מתוך המחשבה שהאופניים מציעים לחברי קיבוץ מסלולי רכיבה חופשיים ללא פיקוח וללא הגבלה: מצרך נדיר במסגרת חברה שהורגלה לקצוב לחבריה את זכויותיהם. אך אפילו מכשיר החופש הזה מקורקע ומובל, בסופו של דבר, על-ידי מסלולים קבועים מראש. כך הם ניצבים בחלל, זהותם הישראלית נתפרה למענם על-פי מידתם, והם מעוררים תחושת פליטות ועזובה.

חמישה זוגות האופניים של יעל יודקוביק מייצגים משפחה שלמה: זוג הורים ושלושת ילדיהם. כשהם מאורגנים במבנה דמוי-חץ, משמרת משפחת רוכבי האופניים היררכיה פטריארכלית מסורתית, שלפיה האב מוביל והאם והילדים עוקבים אחרי המסלול המסומן על-ידו. בהציגה באופן ברור כל-כך את המסגרת המשפחתית, מודעת יודקוביק לעובדה שהיא מתעלמת ממבנה-העל הקבוצתי. המתח ההיסטורי שהתפתח בתנועה הקיבוצית סביב המפגש משפחה/קבוצה, והניסיון לקעקע את סמכותו של ראש המשפחה הבורגני לטובת סמכות הממסד הקיבוצי, חזרו בסופו של דבר והנציחו את מוסד המשפחה. אך "משפחת האופניים" של יודקוביק נתונה לאיום נוסף: איום הזהות הסטריאוטיפית. כל "דמות" במשפחה מייצגת זהות ישראלית טיפוסית ונכספת, שהתרבות הקיבוצית טיפחה באופן מיוחד. החל מהאב, שאופניו "לבושים" בתערובת של בגדי צבא ובגדי עבודה, והוא נושא עליו כנפי צניחה וסמל של חיל האוויר, דרך האם ואופניה ה"פרחוניים" ועד לאופני הבן הבכור הלבושים, בין השאר, בגופיית "גולני", הילדה שאופניה "לבושים" בגוני ררוד והילד הצעיר שאופניו "לבושים" בחולצות משובצות ובחולצה עם דגל ישראל.





Amnon Illuz

אמנון אילוז

Onlooker, 2005

Wallpaper, light boxes and plastic chairs
12 x 2.20 x 6 m. Light Box: 2.03 x 0.43 m
Chairs courtesy Keter Plastic Ltd.

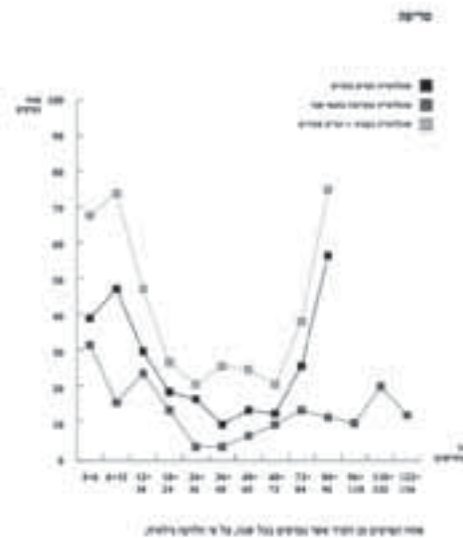
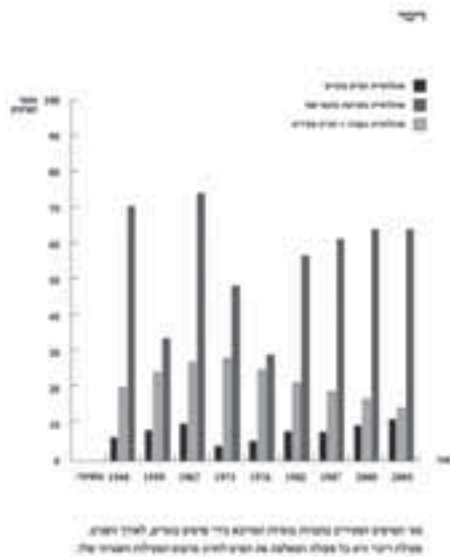
מבחוץ, 2005

הדבקת טפט, קופסאות-אור, כיסאות-כתר-פלסטיק
12 x 2.20 x 6 מ'. קופסת אור: 0.43 x 2.03 מ'

במרכז שמי התכלת מתגודד עדר הצבאים, כשבמרכזו שני צבאים המתנגחים זה בזה. ערימת כסאות-כתר-פלסטיק, כשהכיסאות מולחמים זה אל זה ומשכפלים את דימוי העדר, מחזירה את הצופה לריטואל ה"אירועים הציבוריים", החל משירה בציבור ועד לטקסים ולחגיגות שונות. ה"יחד" הישראלי, צפוף אך עיקש, מיישר שורות, פותח כיסאות.

כשהוא ממוקם מאחורי בית-הילדים וצופה אל שמים כחולים וגבוהים, מתבונן אמנון אילוז במתרחש "מבחוץ". תפקידו כצופה מן הצד אינו לשמש קורבן ולספוג את גורלו של "האחר" כמו "ילד-חוץ" אמיתי, אלא דווקא לקחת על עצמו את תפקיד "המקהלה היוונית" ולהיות זה ש"יודע", מבין ורואה, כיוון שהוא נמצא "מעבר לגדר". משם, מבחוץ, מרחיב אמנון אילוז את המבט אל עבר החברה הישראלית, אך במקום להתבונן בה ישירות הוא הסיט את המבט אל חיי "הצבי הארץ-ישראלי" ודלה מאורחות חייו פרטים פיקטיביים, שמתוכם הוא בונה "פרופיל" רגשי ומנטאלי של החברה הישראלית.

אילוז משתמש בז'אנר הנפוץ של עיצובים גרפיים לאיור נתונים סטטיסטיים, כז'אנר בעל סמכות תרבותית: הסטטיסטיקה מוציאה לאור אמיתות נסתרות ועמודות הגרפים מאירות את מסקנותיה. בהישענו על הילת הסמכות הסטטיסטית מערב אילוז בין נתונים אמיתיים לנתונים מומצאים, ומודד, למשל, את מספר האירועים שכל ישראלי ממוצע נדרש להדחיק בשנה אחת. המצאת נתוני המחקר הסטטיסטי בונה אמירה ביקורתית על החברה הישראלית, שמעצבת את עצמה באמצעות הסקרים, וכך מאשררת את שפיותה המדומה.







Tamar Horovits-Livne

תמר הורביץ-ליבנה

Sextet, 2005

Wood, metal, loudspeakers, palm branches and wool
Work produced with the support of Oranim College
of Education, Stef Wertheimer and Ronni Klein
Field: 4 x 3 m. Fig: 0.9 x 0.16-0.18 m each.

שישיה, 2005

עץ, מתכת, עיסת נייר, בדים
בסיוע מיכללת "אורנים", סטף ורטהיימר ורוני קליין
מגרש: 4 x 3 מ'. דמויות: 0.18-0.16 x 90 מ', כל אחת.

של קיבוצי השומר הצעיר. הורביץ-לבנה, בת עין החורש, שיחקה בנעוריה במגרש של קיבוץ המעפיל, ואותו היא משחזרת בעבודתה. דגם המגרש משוחזר בדיוקנות, החל מהרצפה וכלה בספסלי היציעים ובעמודי התאורה, לגודל של 4 x 3 מ'. מתוך משטח הרצפה בוקע סאונד של שירה נשית משולבת בהמולת המשחק, ומתוכה עולות מילות העידוד הקבוצתיות שנהגו הבנות להשמיע במהלך המשחק. הבנות קוראות "לקחת אחריות", מצהירות: "טעות שלי" ומפעילות את הרטוריקה המעידה על קבלה עמוקה וצייתנית של ערכי הקבוצה ושל כוחה הריבוני. המגרש של הורביץ-ליבנה - שהיה אתר הנעורים והפעולה, מרכז לחיי הקהילה, ומרחב-החניכה של חברי הקבוצה - ריק עכשיו משחקיותו ורק קולותיהן נותרו ספוגים ברצפתו, מהדהדים בתוך החלל, זמן רב אחרי שכולם הלכו. תחושה של נטישה מסמלת את מצבו הנוכחי של המגרש ושל הקיבוץ כולו. הורביץ-לבנה מסמנת אופציה של חולשה בלב-ליבה של טריטוריית הגוף והכוח.

כשחקנית כדורעף לשעבר, מטפלת תמר הורביץ-ליבנה במגרש הכדורעף כבטריטוריה מוגדרת של חיי קבוצה: משטח מואר, תחום ומסומן, בתוכו מתנהלים חיי שיתוף אינטנסיביים תחת מבטם המפקח של צופי היציעים. מן המגרש חוזרת ועולה "השישייה" - השתקפות כפולה של שש השחקניות ושישה ילדי הפעוטון: אותו מספר אופטימלי שבעיני מעצבי החינוך הקיבוצי היה יחידת היסוד החינוכית. מכנסי ספורט קלועים מקש מיצגים את הספורטאיות בעוד שנעלי "קיפי" החומות-אפורות, רכוסות בריצ'רץ' - מזהות את ילדי הפעוטון. נעלי הבית שאיתן התהלכו, ילדים כמבוגרים, במרחב הקיבוץ מעידות על טשטוש התחומים בין החוץ לבין הפנים, ועל תפיסת מושג ה"בית" כמושג המושלך על סביבת הקיבוץ כולו. ה"שישייה" של הורביץ-לבנה מערערת על תפיסת הגוף הספורטיבי: חסרות ראש, מתוחות צוואר, רפיונות וחסרות מתח שרירים, הן תלויות על שישה מסמרים: דבוקה בת שש יחידות, נעדרת רצון משלה, מתמסרת בכניעות למערכת הסימון והתיגו המפעילה אותה. כמשחק שמדגיש את השיתוף הקבוצתי ואת הרמת הראש וזקיפות הקומה הפך הכדורעף למשחק ייצוגי





Ziv Ben-Dov

זיו בן דב

Communal Sleeping Arrangement, 2005

Cast polyurethane, wooden board and ropes
5 x 1.22 x 6 m

לינה משותפת, 2005

יציקת פוליאוריתן, לוח עץ, חבלים
6 x 1.22 x 5 מ'

מהם תרסק את הקבוצה כולה. מתוך המתח הזה נולד הסיכו/סיכון לשחזור מטפורה של מאמץ קולקטיבי: הן פעולת היציקה שתבעה גיוס רב-משתתפים, והן האחיזה עצמה, משחזרות מטפורה כזאת - זהו האתגר האמיתי שה"טוטם" לינה משותפת מציב, במנותק מהגוף ההיסטורי הנקרא "קיבוץ".

שישה אנשים בוגרים - כמספר ילדי הפעוטון בקיבוץ, שכובים כך שרגלי האחד מונחות על בטנו וחזהו של הקודם לו, ורגליו של הבא-בתור מונחות על בטנו-שלו. זיו בן דב יצק אותם וחילץ מהתבנית פסל אנושי עשוי סיליקון ופוליאוריתן מוקצף, שאורכו 5 מ'. הפסל שמכיל (בכיווץ רגלים-על-בטן) שש דמויות בגובה ממוצע, והיה אמור לתפקד כטוטם אנושי המתרומם לגובה, הושכב לבסוף בקו אופקי, נתלה על חבלים והפך ליחידת אנשים מונשמת, מתערסלת קלות, שקועה בתרדמה של לינה משותפת. כמעט אי-אפשר לאתר את הנקודה שבה מסתיים האחד ומתחיל האחר. הם צומחים האחד מתוך רעהו, תומכים ונתמכים, קרובים בגוף ומנותקי מבט.

שרשרת הלינה המשותפת צפה בחלל בגובה הסרעפת: גוף קולקטיבי המושעה בציר אופקי, ספק נפל מהשמים, ספק התנתק מהאדמה. מתחתיו, כמו מלבן קבורה, מסומנת טריטוריה מלבנית חומה, לוכדת את השתקפותו של הגוף התלוי בחלל.

"השכבת" הטוטם מאפסת את ההירואיות האנכית של מוטיב המגדל הצומח לשמים. במצבו הנוכחי הגוף מרובה-האברים מכונס לתוך עצמו, ואינו מצביע לשום מקום. אחוזים זה בזה בתנוחת "בורג" - המתח בעמוד השדרה הוא קריטי: הרפיה רגעית של אחד





Ronit Agassi

רונית אגסי

You Were Like Them That Dream, 2005

Wood, glass bowls, leaves, water, paraffin oil and computer-controlled lighting, 8 x 4.30 x 1.20 m
Work produced with the support of Eli Arluk

הייתם כחולמים, 2005

עץ, קערות זכוכית, עלים, תאורה ממוחשבת
1.20 x 4.30 x 8 מ'
בסיוע אלי ארלוק

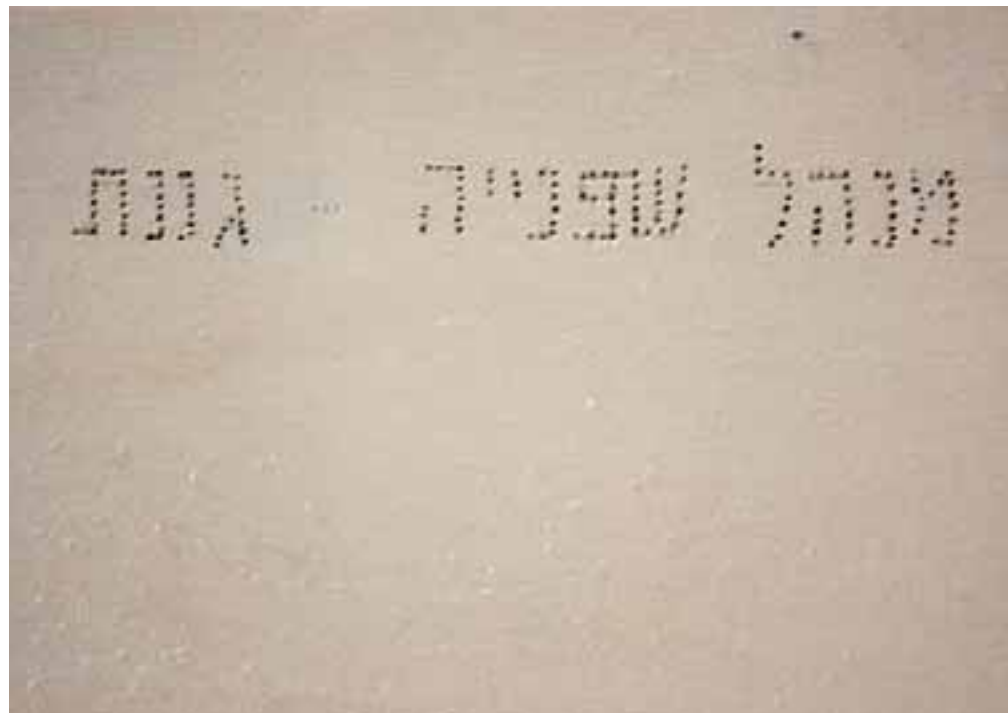
אלימה ודוקרנית), מעתירה על חומרת השולחן הערוך מידה רבה של חום מכמיר לב. שורה של חירורי נופים חקלאיים-כפריים, נופי ילדות צרובי זיכרון, המופיעים על-גבי הצלע האופקית של השולחן מעוררת אזור רגישות שכוח המגויב אל הסביבה ואל הטבע. אגסי משמרת את הטבע והנוף כנקודת מפלט מן הפסקנות התפקודית של המערכת, משמע: הנוף כמנחם, הנוף כסובלימציה של המקום.

לא המסגרת המשפחתית היא החובקת אותה, אם כך, אלא המרחב החיצוני - הנוף, הברוש, השדה, הקזוארינה - אלה הם מוקדי הגעגוע. שולחן הסעודה של אגסי מואר בתאורה דינמית שמתחזקת ונחלשת לסירוגין. התאורה יוצרת מעין תפאורת "שקיעה זורחה", בדומה לזו שהסדירה את שגרת ימיהם ולילותיהם של הנושאים בעול התפקידים, והאצילה עליהם את ברכת הטבע. אך אפילו הזריחות והשקיעות מחולקות באופן שוויוני בין החברים. המקצב המוסדר מונע כל הפרעה או טייה מקצב פעימת הלב הקבוצתי.

המיצב "הייתם כחולמים" של רונית אגסי הופך את שולחן האוכל הקבוצתי לדרך ארוכה שאין ממנה דרכי מילוט צדדיות: היא מובילה לצלע אופקית המשלימה למבנה מוצלב של קתדרלה, ומרמזת על המשמעת הדתית שהניעה את מסדר היושבים לאורכה.

כלי האוכל הם קערות שקופות, ערוכות בזוגות, מלאות עד שפתן במים. פני הנוכחים בטקס הקבוצתי צפים על-פני המים בקערות, כשהם רשומים-מחוררים בתוך עלים ירוקים. הם מופיעים על השולחן הטקסי כזוגות: דיוקניהם לקוחים מתוך צילומי ארכיון של קיבוץ מרחביה (שבו נולדה אגסי עצמה), וביניהם גם הוריה שלה - אנונימיים בתוך הקבוצה. שמותיהם אינם ידועים, אלא מקצועותיהם בלבד, המחוררים לידם: "המנהיג" ו"התופרת"; "מוביל החלב" ו"השותלת"; "מודרד המשקעים" ו"המבשלת"... את מקבילית הכוחות הזו, שבין ערך הזוגיות האינטימית לבין ערך העבודה מציגה אגסי כחסרת איוון באופן גורלי וחסר תקנה. כניעותם הדוממת של הניצבים בטקס כלפי עליונותה של פרדיגמת הפונקציונליות, חושפת את תבוסת האינטימיות מול תפוקת ה"גוף הקיבוצי".

העובדה שהדיוקנאות מחוררים (במחט דקה) על עלים אמיתיים, ספוגים בהתמסרות עמלנית ושקדנית (גם אם





Idit Levavi-Gabbai

עדיית לבבי-גבאי

Inside-Out Room, 2005

mixed media

4 x 4 x 2.70 m

חדר הפוך, 2005

טכניקה מעורבת

מ' 2.70 x 4 x 4

מגששת אחר המוקד הזה במרחב זיכרון הילדות שלה ומתקשה למקמו בנקודה ברורה: "אני מרגישה אותו בתנועה, אין לו מיקום ברור: במסדרון, בחצר, בשמים, על המדרכה - בין המקומות כולם". נדידת המוקד האינטימי "בין המקומות כולם" היא מוקד החוויה, אולי - המוקד הפרובלמטי ביותר שלה.

לבבי-גבאי משתמשת, בשפה רזה ומוקפדת, רק במה שהכרחי לה לצורך סימון מרחב המחיה שבו גדלה: שורת מגבות, מדפי עץ, חבילות קש קטנות, סלילי צמר. שורת המגבות חוזרת בעבודתה של לבבי-גבאי בחמש השנים האחרונות. זוהי שורה המשמשת אותה כתיווי של הקבוצה, כסדרה ההולכת ומשתכפלת, כ"קו משווה" הנמתח בין שונים. בתוך הסדרה נוצרות הווריאציות ונולדת האפשרות לצרף פרטים חדשים.

"זיכרון הילדות שלי הוא הטוטליות: אין עולם אחר. זהו רחם בתוך גוף". (עדיית לבבי-גבאי)¹

התחושה ה"רחמית" שעליה מדברת עדיית לבבי-גבאי אינה סוגרת על הגוף מכל צדדיו, אלא טובלת אותו באור מסנוור: ה"רחם" הוא הקיבוץ-כולו, על שמיו הכחולים והשמש הזורחת בטבורו. הקיבוץ כטבור העולם, כגן-עדן כחול, הפורש על העולם רשת שקופה ובורא בועה פנימית, בלתי חדירה. האור והחוש מציפים את הכול; הם חודרים גם לחללים הפנימיים, לפינות הפרטיות, למדפים האישיים. ולאחר שחדרו פנימה - נדחק הפנים ו"זלג" החוצה.

החוש והפנים תמיד נידונים לאפשרות של תחלופה, מוכיח לנו בשלאר, ומאיר ש"אם קיים קו גבול המפריד בין הפנים והחוש הוא כאוב לשני הצדדים"². האם התחלופה היא בין "קיום" לבין "כלום"? או ששני החללים טעונים במידה של אינטימיות המשנה פנים? לגבי הילדים בקיבוץ, ה"חוש" הוא חלק מהאינטימיות המוכרת להם, סביבת גידול טבעית, כמו גן-ירק. המיצב "חדר הפוך" של עדיית לבבי-גבאי הוא, לפיכך, מטפורה נפשית שעל-פיה לא רק העולם מוצג ככיס שהתהפך, אלא המוקד הרגשי, האינטימי הקשור לחלל הבית, מתנייד באופן כרוני ממרחב אחד לאחר. לבבי-גבאי

¹ מתוך שיחה בין משתתפי התערוכה שצולמה בבית-הילדים בקיבוץ מרחביה, לסרט בבימויה של תמי פיינגולד.

² Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, p. 218





Shula Kobo

שולה קובו

Behold How Beautiful, II: Shower, 2005

Digital print on canvas and sequins

Based on a photograph by Yigal Gottesdiener

"הראית איזה יופי?", II, מקלחת, 2005

הדפסה צילומית על קנבס, ציפוי חרוזים

צבעוניים, ספסלי-עץ

מנת להגיע אל קולב המגבת. אחרים זוכרים רק את תחושת החשיפה של העור העירום.

בצל ההבטחה ליופי, מצופה בחרוזים זוהרים, ניצבת העבודה של שולה קובו בפאתי בית-הילדים, ומחזירה את המבט אל חלל המקלחת המשותפת: חלל הנראות הטוטלית, שבו התרחצו ילדים וילדות יחד בבית הילדים, עד גיל 12. קובו מתמסרת באובססיוויות לתשוקת הזוהר והנצנוץ, ומעריפה על צילום הילדים במקלחת שלל חרוזים מנצנצים. אך במקום להחיות את הצילום השחור-לבן בקשת צבעים זוהרת, היא בולמת את הצבעוניות ומגבילה אותה לסגולים-אפורים ושחורים, ויוצרת אווירה מלנכולית ומאופקת רגשית. את מבוכת העירום, את היעדר האפשרות להסתתר, את המבט הרודף והמשיג, ביקשה קובו לקבע בכניעות לקונספציה החינוכית: האמונה המוחלטת בצדקת הדרך, החל מהעבודה ועד למקלחת, יצרה מערכת נורמטיבית שלפיה כולם שווים וכולם "בסדר" ולפיכך, כולם ניתנים לחשיפה. כולם "ראויים" למבט.

ואכן, כוננה המקלחת המשותפת תחושת-אחים בין ילדי הקבוצה, שמאוחר יותר התבררה כבולמת תשוקות וכמשליכה אותן הרחק מתחום הקרוב והאינטימי.

קובו שורת במרחב המועצם פרטים מן הארגון המערכתי שלו: שורת ברזים, שורת כיורים, שורת ספסלים, שורת מגבות, שורת מברשות שיניים... יודעי דבר יחשו את המרחק שאליו צריכה היד להישלח על





Noah Raz-Melamed

נעה רז מלמד

Get Up, 2005

Mixed media

תקומי, 2005

טכניקה מעורבת

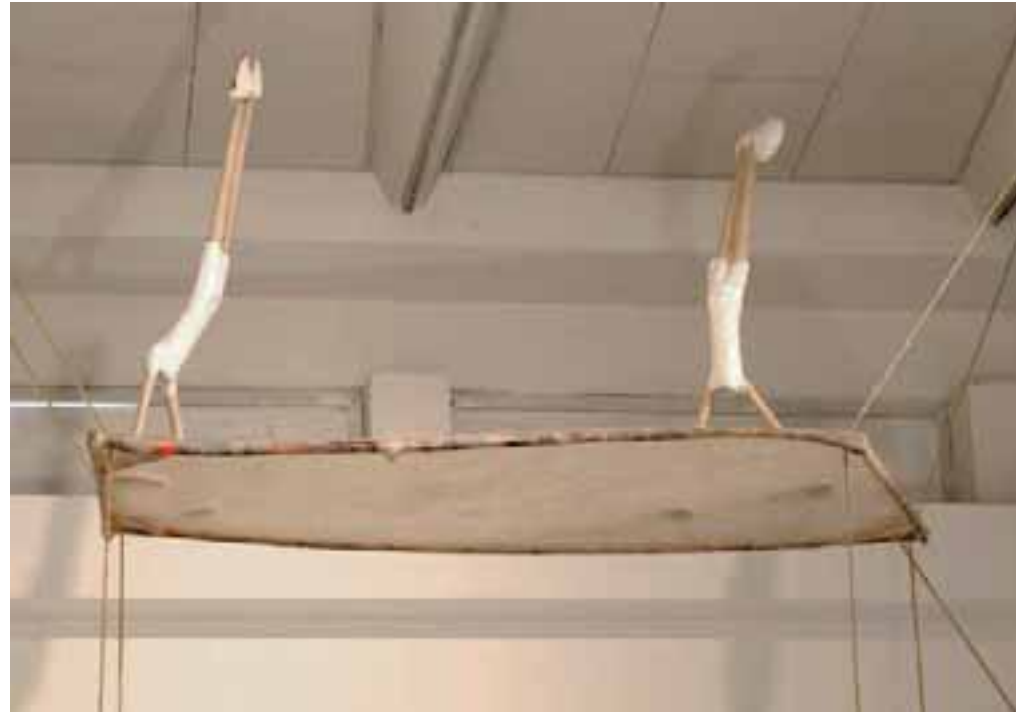
כורחו, כעונה לצו "מוכרחים להיות שמח". החיור "חורק", מכני, מניפולטיבי... המיצב תקומי שוזר ואורג בתוכו, באופן סמוי או גלוי, את מופעי הפתוס והגרנדיוזיות, את האידיאה הגדולה מהחיים, את תחושת הבריאות המתמדת (והעיוורון שלצידה), את תרגילי החניכה והאומץ (לחינוך האופי), את סדר היום העקבי והממודר, את חלוקת הפעולות על-פי מיקומן, את הצורך להוכיח פרודוקטיביות ואת קורי המאמץ הבלתי נלאה לשמר את מארג חייה של הקבוצה הגדולה והמתואמת.

המיצב "תקומי" פונה בלשון ציווי אל דמות נשית ומזרזה לפעולה. אך, למעשה, מקור השם הוא בכינוי "נחום/תקום" המתאר תנועה פסיבית ומונטונית, חסרת כל יוזמה. במרכז המיצב של נעה רז-מלמד ניצבים-מתנועעים קבוצה של "נחומים/תקומים" שהוסבו לדמויות נשיות, ביציות, בגובה אנושי של 170 ס"מ. המתח בין הציווי הממריץ לבין האפתיות חסרת המיקוד מטעין את קבוצת ה"אימהות" בפרובלמטיקה של צייתנות/חריצות, תגובה/ניתוק.

המיצב "תקומי" מורכב מכמה אתרים, היוצרים יחד זירת התרחשות:

- * אתר ההתכנסות וההמתנה (רחבה, כיכר, מגרש, דשא),
- * אתר המופע (גשר חבלים, במה תלויה),
- * אתר המפגש הורים-ילדים (קבוצת נחומים/תקומים),
- * אתר המעבר והאיזולציה (מסדרון, וילון),
- * אתר ההרהור, העיבוד, החלום - רשת הבריחה (מיטה וקיר לצידה).

בכל אתר מופיע ייצוג אנושי הנאחז בכוחותיו (הא-חרונים) בזקיפות הקומה ובשאיפה שלא ליפול ולהיחשף בחולשתו. התביעה לפעילות מתמדת מפתחת פתולוגיה של אי-היכולת לנוח, להיות, לשחות... הדיוקן המרחף בין האתרים השונים מחיך בעל-





Adva Drori

אדווה דרורי

Sewn in the Belly, 2005

Cotton seeds, wool, wood, sewing machine, plastic bags and sound
5 x 4.5 x 4.5 m

תפור בבטן, 2005

גרעיני כותנה לבנים, צמר טבעי, עץ, מכונת תפירה, שקיות ניילון, סאונד
מ' 4.5 x 4.5 x 5

צדק ואמת, טוהר ושוויון. כשהם מתעוררים לתוך חיהם הבוגרים ומזהים, את ה"אחר", ואת השונה מהם - הגילוי יהיה תמיד מאוחר באופן בלתי נסלח ופער התודעה יהיה כבר בלתי ניתן לאיחוי.

הזיכרון המדגדג של גלישה במורד הר גרגרי כותנה מיקם את נקודת המוצא למיצב-מיצג של אדווה דרורי. ילדים גולשים בהר, "נקברים" בצמיריות החמימה של הגרגרים, שולפים יד או רגל מתוך הערימה, שרויים בהנאה מטריפת חושים. אלא שדרורי מעכירה את התמימות: עיני הילדים מכוסות בסרט שחור, המסמן את כולם כעיוורים. מבט נוסף יגלה שכל אחד מהילדים שרוט במקום כלשהו בגופו: במצח, בזרוע, או בירך ונימה של דם קרוש ניגרת ממקום הפצע.

דרורי יצרה תערובת בלתי ניתנת להפרדה בין הנאה, עיוורון ושריטה, עירוב מטריד ומעורר אי-שקט. "ערימת הילדים" במורד ההר מספרת סיפור של ילדות מעגת, אך כוז השרייה בתוך בועה שקופה, ונעדרת כל מבט החוצה. התודעה מתבוננת בעצמה, משוכנעת

בצדקתה, מאושרת בגורלה. העיוורון אינו מודע, גם לא השריטה. אלה נראים על-ידי הצופה, אך אינם מזהים על-ידי הילדים העיוורים. למעלה, מעל ההר, יושבת אדווה דרורי ליד מכונת תפירה ותופרת שקיות שקופות, מלאות בכותנה וב"עוברים" אדומים. הילדים ממשיכים להיוולד ואינם מצליחים לפקוע את קרום השליה. שכן, מערכת החינוך הקיבוצית מציעה להם עולם אידיאלי שכולו

בניית קונסטרוקציה והקמת הר הכותנה: שמעון אהרוני בניית מנגנון תיבת נגינה: יובל קדם-גליליאו עיבוד לשיר "לילה לילה" (נתן אלטרמן/מרדכי זעירא): שמוליק קובלסקי תודה מיוחדת לדוד דרורי תודה גדולה לג'וזף שפרינצק, ירדנה דרורי, סיון דרורי, עודד דרורי, אירית דולמן, אורה בר, מנאר זועבי, אבראהים זועבי, מנפטת "העמק" - אלישע שמש, "תבור-שאן-חרוד" - אגודה שיתופית חקלאית לתובלה בע"מ, "מור רקמות" - רפי אמרוסי, מנפטת "סיון", זרעי ישראל - עידו טל, חגאי מדיני, "מועצת הכותנה" - מנחם יוגב, "אמבר" - מכון לתערובות - אלי שמאי, שמוליק רון, יורם ברקן, רפת קיבוץ שריד, קומונה (מחסן בגדים) - קיבוץ שריד, "ביובטיק" - קיבוץ שריד, חברת "שמד", נתן סלור, יובל זעירא, איריס מיטל, חנה שם-טוב, הילה בן-ארי.





Zamir Shatz

זמיר שץ

Eli, Eli (Family Projection), 2005

DVD video loop projection and oil on canvas

Music by Eyal Goldstein

Photography by Adi Barash

אלי, אלי (הקרנה משפחתית), 2005

הקרנת וידאו, ציורי שמן-על-בד, ספסלים

מוסיקה: אייל גולדשטיין

צילום: עדי ברש

בקר הקבוצתי מתגלה כמוקד תמיכה והישרדות מול הסרט המוקרן על המסך, המצולם בבית הוריו של זמיר בקיבוץ כנרת ומבקש לגעת בכאב פרטי ביותר: מות אמו. המוות ההולך וקרוב של האם אוסף אליו את המשפחה, ומייצר מוקד אינטנסיבי של ביטחון. חלל הבית הפרטי הופך להיות מרכז המכיל את דרמת הפרידה מהאם והליווי אל מותה, כשבעלה וחמשת ילדיה סביבה. ברגע הזה - הרגע הקריטי של מות האם - הופך המרחב הציבורי של הקיבוץ לרקע שולי. כך גם ריקודי החג בחדר האוכל, נופיה הכחולים של הכנרת - המיתולוגיה הקולקטיבית כולה קורסת לנוכח רגע המוות שמכווץ אל תוכו את האינטימי ביותר, ומאיר את היחסים הראשוניים עם האם. הקיבוץ נראה מנקודת המבט של האם הגועשת, הנפרדת מנופי חייה מבעד לחלון ביתה.

הסרט נפתח ומסתיים בערב ליל הסדר במתכונת משפחתית. אך בעוד שבערב הראשון האם לוקחת חלק, בסיום הסרט היא כבר איננה. ה"קבוצה" - האחים, החברים, מנסים למלא את החלל שנותר.

במיצב של זמיר שץ מופיעה הקבוצה בגלגול מחודש: לא "הקבוצה החינוכית", שאליה השתייך בילדותו בקיבוץ, אלא קבוצת חבריו כאדם בוגר, החי בעיר ומקבץ סביבו חברים וידידים שחברתם נעימה לו. החברים מחייכים ושמים, טבולים בצבעוניות זוהרת, מצוירים בסגנון מעט אדולצנטי, המשמר את תמימותם ורענותם. הם מופיעים לבדם ושוב יחדיו, בהרכבים שונים, ונוכחותם ממלאת את חלל החדר באנרגיה חיובית: הקבוצה נוכחת, ממלאת את החלל, מגשימה את ייעודה החברי, מרעיפה עליו אהבה.

אפשר לחשוב על הגלגול של הקבוצה במיצב של זמיר כהמרה של סריג הדוק מדי שעלול לאיים ולבלוע, בדימוי של קבוצה משוחררת וחייכנית. "האיום הוסר. הכול שליו. הכול בסדר", כתבה נטאלי סארוט על השימוש המשחרר במילים, "האויב התגלגל בבעל ברית"... אם להשליך את הדרמה המילולית שבונה סארוט על המילה "קבוצה" אפשר לומר שעכשיו "ישנו מקום שבו המילה בטוחה, מקום שבו היא מוקפת יחס של כבוד, הערכה והוקרה כראוי לה. ומשכל זכויותיה הושבו על כנו, היא מסוגלת למלא כנדרש את החובות שמטילים עליה תפקידיה הכבדים..."¹

הריכוז הגבוה והתמציתי (מדי) של צבעים וחיוכים

¹ נטאלי סארוט, השימוש במילים, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2004, (תרגום מצרפתית: חגית בת-עדה), עמ' 119.





Sima Me'ir

סימה מאיר

Where is Everybody?, 2005

Cardboard boxes, pens and gravel

3 x 7 m

איפה כולם?, 2005

עבודת קיר: ארגוני קרטון, עטים צבעוניים, אבני חצץ

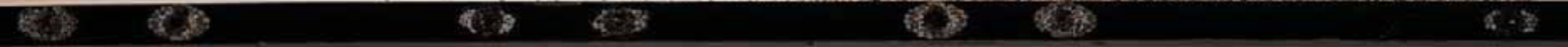
3 x 7 מ'

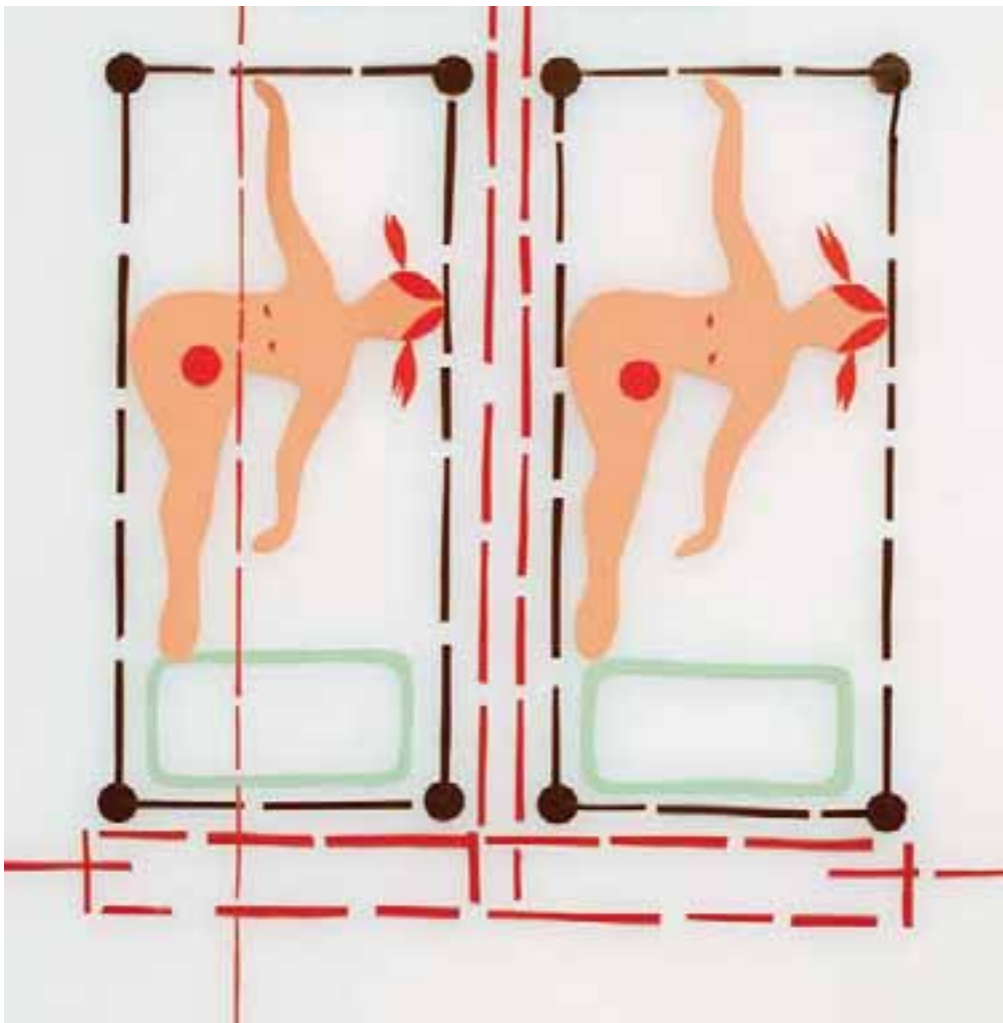
סוערים, והתגלו, טוענת מאיר, כ"בלתי פריקים". מעל כל הסיסמאות מרחפת הקביעה: "הריב קובע", והרוב - אינו רוב דמוקרטי המרים ידו בהצבעה, אלא ריבוי של עיניים ("העיניים שבקיר"), המתבוננות, בוחנות, שופטות ומאשרות. "עין פקוחה אחת מלווה אותם במעשיהם ורואה את התנהגותם, והיינו הך אם זו עין המחנכים או "עין-עצמם", שכן קיימת זהות מרחיקת לכת ביניהן", כתב המחנך שמואל גולן, שתיאר, טוב יותר מכל אחד אחר, את עומק ההפנמה של הסמכות הקבוצתית בנפשם של הילדים.

הפסיפסים עשויים בדרגות גימור משתנות, בצבעוניות אפרורית של צבעי אבן ואדמה, מרחפים כזיכרון חולף. "איפה כולם", שואלת סימה מאיר ומתבוננת במערכת המורכבת והחמקמה הזו - הקבוצה - שהמשיכה ובעבעה בתוך כל אחד מחבריה גם שנים רבות לאחר שפוזרה.

שורת צודדיות עשויות מפסיפס של אבני חצץ צבעוניות מרכיבה דיוקן קבוצתי העלול להתפזר כל רגע ולחזור למצב צבירה של אבנים מפוזרות. סימה מאיר אספה מחדש את חברי הקבוצה שעמה גדלה, ושחזרה - תוך הפעלת מאגרי זיכרון החוזרים ועולים מעצמם - את תווי פניהם כשהיא "אורזת" אותם בארגוני ירקות, כגידולים חקלאיים הנשלחים לייצוא. לכל אחד מוקצה "חלל" משלו, אך הוא אינו מאבד את מקומו ב"שורה". שורת הצודדיות מנציחה את סגנון "ועדת הקישוט" - אפריז של חברי הקבוצה היה משקיף או מקיר הכיתה, כך שגם מי שעיניו נדרו לנקודה סמויה בחלל, מתוך חלום בהקיץ או הזיה - נתקל בה - בנוכחותה רבת העוצמה של טבעת ה"יחד".

המאסה הקריטית היא קבוצתית: עוקבים אחד אחרי האחר, אחידים, אך שונים, ספק קיסרים ביזנטיים עתיקים, ספק ילדי קיבוץ שהתפזרו לכל עבר. יחד עם תווי הפנים האופייניים - גלישת השיער, עצמות לחיים, קימור האף - שב כל אחד מחברי הקבוצה חוזכה בקיומו הייחודי. יחד עמם צפו ועלו מן האוב קטעי מילים ומשפטים מתוך המרחב הלשוני של החינוך הקיבוצי: "ביקורת בונה", "תורם לחברה", "ילדי חוץ", "פועלים שכירים" - מילון שלם של ביטויים חיוביים ועתירי-אופטימיות, שהגיעו מהלכים רגשיים





לשוללית ומשבש את הסדר הטוב ואת הניקיון ההיגייני של מערכות הגלגלים הממורקות ושל עבודת הניקיון המיומנת של בית-הילדים. ה"טיפה" העכורה, הנחשפת, כביכול "מתחת לשיח", מפעפעת מתוך הסדר המוקפד וחושפת סודות שביקשו להיות סמויים מן העין - הרטבת לילה, זיעה, זרע, לכלוך שטואט הצידה - חומרים שהופעתם לאור היום היא הפרת שליטה ואובדן רגעי של הפיקוח.

בלתי נמנעת ושפת הגוף שלהן משדרת רפיון וחוסר אונים: הידיים שמוטות, הראש כפוף, התנוחה חזיתית ודמוית-צלובה, נעדרת יוזמה. ההנחה ש"כולם שווים ואין מה להסתיר", כמו גם האמונה שהבריאות הבסיסית תנצח כל פיתול והפרעה, מתערערת במיצב של הילה: מתוך הלוחות הבהירים והעשייה המדויקת והמוקפדת, מתגלה ה"כתם": נוזל עכור וצמיגי המטפטף מתוך רצועת המסוע אל הרצפה ונוזל... הטפטוף הטורדני מצטבר

Hilla Ben-Ari

הילה בן-ארי

Regulator, 2005

Wallpaper, plastic pipes, conveyor belt, Perspex sheets and flowerpots, 4 x 4 x 2.7 m
Work produced with the support of Kibbutz Yagur

רגולטור, 2005

לוחות פרספקס, צינורות פלסטיק, מסוע חשמלי, הדבקות טפט, עצמים, 4 x 4 x 2.7 מ'
בסיוע קיבוץ יגור

שנוצרה במרחב הזה הייתה חודרנית ופולשנית, וקיבלה את הלגיטימציה שלה מתוך ההנחה שכולם שווים ואין מה להסתיר.

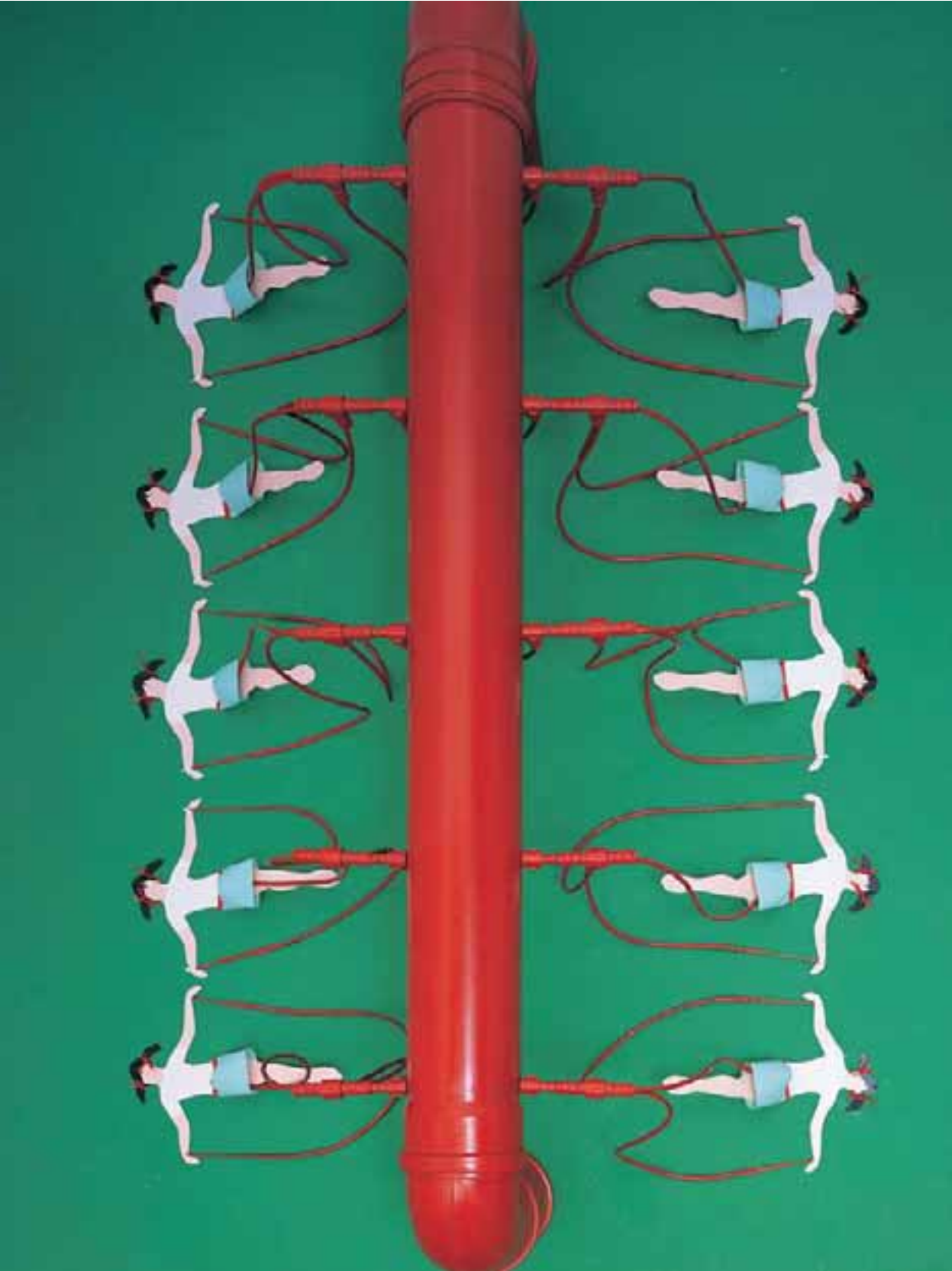
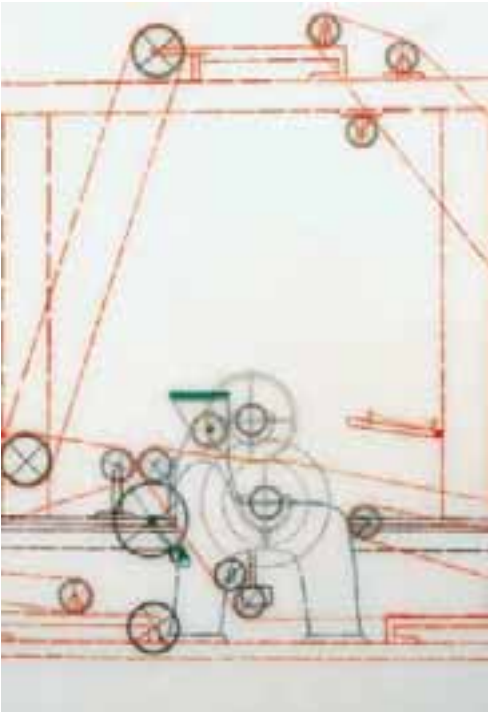
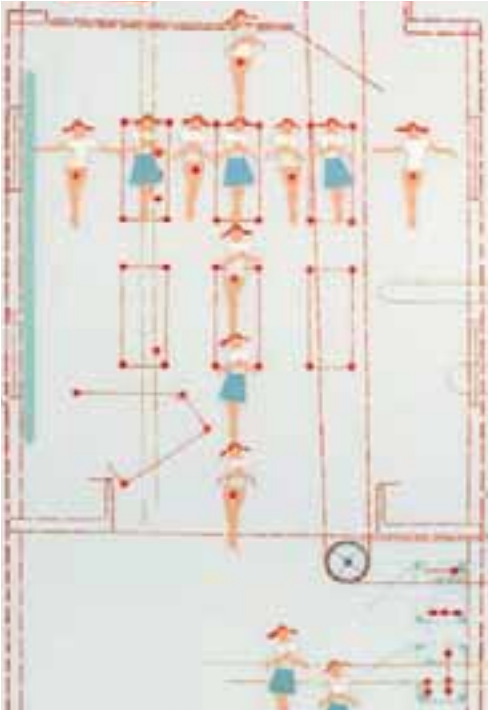
את התוכנית הארכיטקטונית של בית-הילדים הצליבה הילה בן-ארי עם מערכת מכנית של צנרת וגלגלים ויצרה מסלולים מוסדרים, שבתוכם נעות "שרשרות" של ילדות. המיצב של הילה בן-ארי משופע בדימויים מכניים נוספים, כמו מערכות השקיה עם צנרת מסועפת, מערכות הנבטה במשתלה, ומסוע: ריבוי האלמנטים המכניים והאוטומטיים מסמל את תחושת ההפעלה החיצונית, הכרוכה בתלות במערכת גדולה ומורכבת, שאינה מאפשרת תנועה עצמאית. מקלעת הבנות של הילה בן-ארי, המתכווצת לתוך חללי הבית, מתמסרת בהכנעה לכל מהלך מוביל שכזה: הן מחוברות למערכות השקיה, הן נעות עם בוכנות וגלגלים, הן צומחות בעציצים.

בן-ארי עוסקת בקבוצה בתוך-קבוצה: בעבודתה מופיעות תמיד דבוקות של בנות שלובות-זרוע, תוך התעלמות מנוכחות "הבנים". הניכור הוא, אם-כך, כפול: הן מן המרחב הארכיטקטוני והן מן המרחב הקבוצתי. התלות ההדדית ביניהן היא, לפיכך, כמעט

"הפרט הוא הכוח המקורי, המניע, היוצר; הציבור הוא הכוח המייצב, המפקח, המשמש וסת (רגולטור)". (אליעזר ריגר, החינוך העברי בארץ-ישראל, יסודות ומגמות, תל אביב: הוצאת "דביר", ת"ש, עמ' 201).

"רגולטור" - וסת, מסדיר, מרווח-שורות - משמש להילה בן-ארי מטפורה ראשונית לתיאור הקומפלקס המורכב של בית-הילדים שבו גדלה, הנקרא "בית כולל ראשון": מכלול אחד, המארגן כמשק אוטרקי סגור, והוא מכיל את כל הפונקציות הנחוצות לחיי הילדים. המבנה כולו משכפל את עצמו ויוצר מבנים סדרתיים: שורת חדרי השינה, מקבץ המקלחות והשירותים, ארגון השולחנות והכיסאות בחדר האוכל ובכיתת הלימוד, תאי הביגוד וכו'. בכל שולטים הריבוי והשורה, ואילו המבנה הכללי שומר על אחדות ושיוויון ליצירת אווירה ממשטרת ומנרמלת.

מבנה בית-הילדים נועד, אמנם, ליצר הגנה ומחסה, ועם זאת הוא הכתיב אופני התנהלות ברורים ומוכתבים, ואפשר שליטה מלאה באורח החיים של הילד. התוכנית הארכיטקטונית של הבית, לא ייעדה שום חלל לצורכי פרטיות ואינטימיות. הסיטואציה





הקולקטיבי של דוברי עברית, בני קיבוץ, בוגרי מערכת החינוך הישראלית. "השכל הישר מורה לנו שקיומם של הדברים עלי-אדמות הוא קלוש בלבד, וכי המציאות האמיתית אינה קיימת אלא רק בחלומות", טוען אלוני. האם השפה האידיאולוגית בראה עולם מדומיין שבינו לבין המציאות היה "קשר קלוש בלבד?"

המסך שעליו נעות המילים, שניתן לתארו כ"אתר המילים" מהווה מעין "מרחב נזולי" של רעיונות, ולא שפה מובנית ותקשורתית. זהו מקום שבו המציאות הלשונית נמצאת בתנועה תמידית והיא נוגעת בווירטואלי, או בדמיוני, ומשם היא מתורגמת ונשלחת חזרה בהבהוב סדרתי ומתארגנת מחדש: שדה של כוחות ואפקטים הדדיים - כוחות משיכה ודחייה, רשת לוכדת של מילים החיות בזיכרון

Yiftach Aloni

יפתח אלוני

Lexicon of Collective Words, 2005

Work produced in collaboration with Noga Lasser

Computer projection

לקסיקון מילים שיתופיות, 2005

הקרנת וידאו על רצפה

והמילים נותרו תלויות באויר, מתחרזות עם עצמן, ללא משמעות וכוונה. אך במקור, היו המילים כלי הנשק של האידיאולוגיה.

אלוני מתייחס לאידיאולוגיה כ"שימוש לשוני 'שגוי' במילים, היוצר טריטוריה של שליטה; ... מילה היא כוח; משמעותה נובעת רק מהאופן שבו משתמשים בה, מהאופן שבו מטילים אותה אל המרחב ומהאופן שבו מיוצבת הקומפוזיציה התחבירית שהיא חלק ממנה". השפה האידיאולוגית הטיחה את המילים אל החלל וביקשה ללכוד בעזרתן את מאויניה, ולחולל בנפשם מהפכה.

העבודה "לקסיקון מילים שיתופיות", המתרחשת על מסך מחשב המחולק לשתי טריטוריות צמודות, מתבססת על מאגר של 50 מילים הקשורות למרחב הלשוני של הטקסטים, הנאומים, ההטפות החינוכיות, הדיבור היומיומי של החברה הקיבוצית ("הים האידיאולוגי הגדול"). מתוך מאגר לשוני זה מתפצלות "גיאוגרפיות" של מילים, המצטופפות ומתפרקות בהתאם למטען המגנטי שלהן. המילים הוטענו מראש בכוחות כמו-חשמליים (חיובי, שלילי, נייטרלי). כך שמילה אחת מתוך המאגר תמשוך אליה קבוצת מילים נוספת השייכת אליה אסוציאטיבית. המילים נערמות ומתפרקות, ושוב מתפצלות ויוצרות מיחברים דינאמיים מתחלפים.

העבודה "לקסיקון מילים שיתופיות" עוסקת בשפה ובאופן שבו המילה בוראת שדה אידיאולוגי.

את השראתה מקבלת העבודה מן הפתוס הלשוני של הרטוריקה האידיאולוגית בתנועה הקיבוצית.

זו עיצבה לעצמה דינמיקה לשונית שבה למילים ולמושגים - הן בכתב והן בעל-פה - נוצר כוח מהפנט. העובדה שהדברים נאמרו בעברית - שפה שזה עתה התעוררה מתרדמה בת 2,000 שנים, העצימה את השפעתם על הדובר ועל המאזין כאחד, והעניקה להם הדהוד של ימים עתיקים, כמו גם זרות רעננה של שמיעה ראשונה. צירופי מילים כמו: "נשמה קיבוצית", מקלעת לבבות" "כוסף קבוצתי" נשמעו כמילות פיתוי שקשה היה שלא להיענות להן. השפעתה ונוכחותה של השפה התבטאו בכמה רמות, החל מן הממד האינטימי-אירוטי של "הוידוי" האישי, ועד לעוצמה המהפנטת של הנאום הציבורי.

השפה שלטה במרחב האידיאולוגי. במרחב התרבותי של הקיבוץ בראה השפה אמונה, והאמונה בראה מעשה. המעשה בלי המילה נותר בראשיתו מעוקר ונטול רוח. וככל שהמעשים נכנסו לשגרת החיים כך הלכו המילים והתנתקו, והפכו ליישות בפני עצמה. הרגש וההזדהות שהטעינו את המילים וחיברו בין המושג בשפה לבין מימושו בחיים - התרוקנו,





לולאה (בואליקרבל/עזובותיהנחלי) • Loop

העבודה "מודל-עריסה", המקרינה על הקיר צללית של עריסת-תינוק שנעה בסיבובים מונוטוניים, מעלה את כוחו של ה"יחד" כמשרה שלווה וביטחון וכמייצר "רעש לבן", זמזום האוכלים בחדר האוכל, המהום שגרת היומיום הבלתי-פוסקת. אימהות בקיבוץ גילו את פוטנציאל ההרדמה של רעשי חדר האוכל, המועצמים בעבודה של עפרת לאו דווקא כמופע

ווקאלי, אלא ככוח שבטי מייצב, ומשרה נמנום...

העבודה "לולאה", המשולבת בתוך רצפת בית-הילדים עוסקת בניסיון לאחוז בכל הכוח בעצמו/בזולתו, ניסיון המתגלה כמעומעם וכמתעתע. בואליקרבל - (בוא אלי, קרב אלי), ובהמשכו, שזור-קלוע בתוכו: עזובותיהנחלי (עזוב אותי, הנח לי). קרבת היתר מטשטשת את הגבולות ומייצרת מקלעת-נפשיות השזורות זו בזו ללא הפרד, תוך כדי איבוד המוקד הרגשי הצלול.

שחור-לבן ובהילוך אחורי, על-גבי מצע גופני: עור תוף מתוח המצמיח מתוכו שביל שיער מתארך, מצטופף לפקעת כזה. השיער מתערבב בדמויות האוכלים המוקרנות ומעורר את תודעת הגוף החשוף: דימוי אחד, המבקש לחפוף בין הקולקטיב לבין האינטימיות הגופנית של הפרט, הנושא בגופו את משקלה האישי של האידיאה.

שני פורמטים מעגליים הציב עפרת, כשתי עיניים, המשקיפות על התערוכה; האחד מקרין את גוף הקולקטיב מתוך עור התוף (שמיעה), השני מצופה במראה (אובייקט צפייה, ראייה), המשדרת מתוכה צלילי תיפוף עמומים של תופי טם-טם שבטיים אל חלל התערוכה, תוך כדי שיקוף דמותו של הצופה. היפוך הפונקציות (באיבר השמיעה רואים ובאיבר הראייה שומעים) מפר את סדר הפעולות המתואם של הקולקטיב, ומפצל את נקודות המפגש: הצלבה המייצרת שיבוש מערכת.

Hadas Ophrat

הדס עפרת

Tom-Tom, 2005

DVD video loop (projected on drum), hair, mirror, loudspeaker and metal rings
Percussion and sound editing by Daniel Kestenboim

טם-טם, 2005

הקרנת וידאו על עור-תוף, שערות, רמקול 2 עיגולי מתכת בקוטר 80 ס"מ
כלי הקשה ועריכת סאונד: דניאל קסטנבוים

Cradle-Model, 2004

Transparency projector, Perspex, metal and electric motor

מודל-עריסה, 2004

הקרנת ויוגרף, פרספקס, מתכת, מנוע חשמלי ביצוע טכני: יובל קדם-גלילאו

Loop, 2005

Linoleum letters, 1.6 x 3.8 m
Digital processing by Yossi Cohen

לולאה (בואליקרבל/עזובותיהנחלי), 2005

עבודת רצפה, לינוליאום חתוך, 1.6 x 3.8 מ'
עיבוד מחשב: יוסי כהן

צורכי עצמה, מאחדת בתוכה זכר ונקבה, יוצר ומייצר. עיסוקו המתמשך של הדס עפרת במושג "קיבוץ" "עוקף את החברתיות, את הישראליות, את ועדות הקליטה, את סדרן העבודה ומשאבי אנוש", ומאיר את רעיון ה"אדם האידיאלי" הנושא על גופו-שלו את סימני המחויבות האישית שלקח על עצמו, כמו גם את סבלו וצלקותיו. הגוף הפרטי בעבודתו של עפרת, הופך להיות מתחם פוליטי, מעין "אמן תענית" המכווץ את מניפת הרעיון המוסרי אל תוך גופו-שלו. לפיכך, מקרין עפרת את דימוי חדר האוכל הקיבוצי על-גבי פורמט מעוגל, האוסף ומרכז אליו - כמו גומה - את משמעות טקסיה הרפטטיביים והאוטורקיים של החברה הקיבוצית. חדר האוכל - המוסד האחרון המשמר את שרידיה השיתופיים של הקבוצה - מוקרן בנגטיב

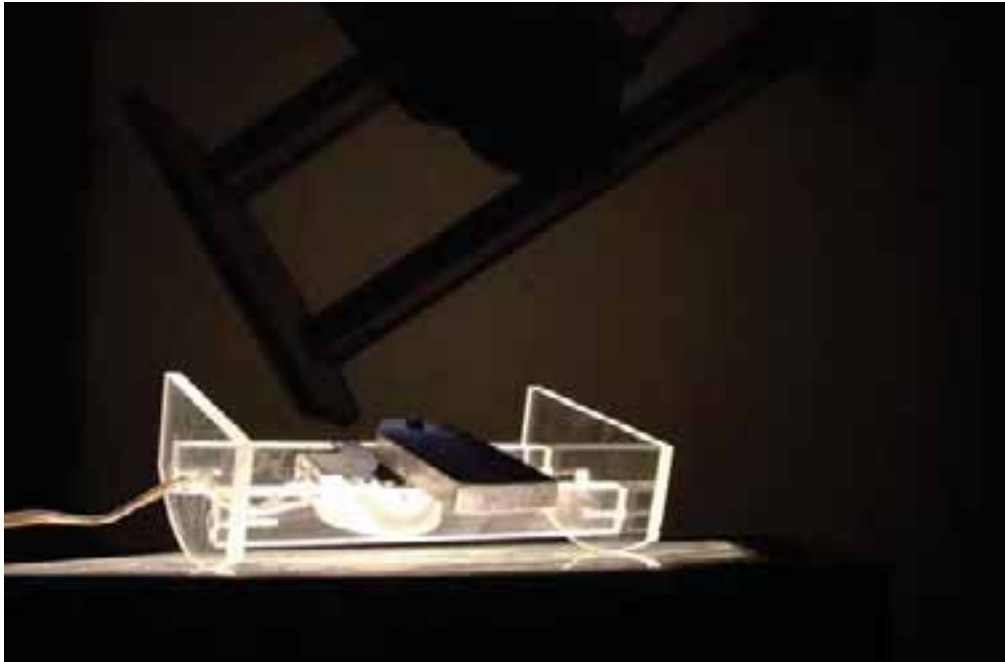
הדס עפרת מסיט את הדיון בקולקטיב הקיבוצי מן הקוטביות הפרובלמטית של יחיד מול קבוצה אל מטפורה קיומית-גופנית האומרת: "אני קיבוץ" (כהשתקפות-ראי מוסטת לצורת ההצבעה: "זה קיבוץ"). במנותק מהקיבוץ עצמו, כהוויית חיים יומיומית, מעלה עפרת את הדיאלקטיקה בין הסובייקט הפרטי "אני" לבין האובייקט הנרמז - "זה". ומעורר את השאלה החובקת את התערוכה כולה: האם ה"קיבוץ" הנוכח בתערוכה הוא רחוק וזר, בחזקת הצבעה מרפררת או ה"קיבוץ" הוא קרוב, ונמצא גם בתוכנו, כישראלים, או בתוכנו כאנשים המבקשים לאחד בתוך עצמם כמה פונקציות שונות? עפרת מציע את ה"קיבוץ" גם כמטפורה לקיומו האוטורקי של האמן - כישות מעגלית, המספקת את



Installation view • מראה כללי



Tom-Tom (detail) • טם-טם (פרט)



Cradle-Model (detail) • מודל עריסה (פרט)



Tom-Tom (detail) • טם-טם (פרט)



Dina Hoffman

דינה הופמן

Chocolate Spread (female guard, boy, girl, palm-tree), 2005

Mixed media

4.5 x 0.6 x 0.6 m, 3.15 x 0.35 x 0.5 m, 2.8 x 0.35 x 0.5 m, 2.6 x 0.6 x 0.6 m

• **שוקולד למריחה (שומרת, בן, בת, עץ תמר), 2005**

טכניקה מעורבת

4.5 x 0.6 x 0.6 מ', 3.15 x 0.35 x 0.5 מ', 0.5 x 0.6 x 2.8 מ'

2.8 x 0.35 x 0.5 מ', 2.6 x 0.6 x 0.6 מ'

הנפער בין שני קישוטים בקישוט נוסף. החלל הנחבא בין הקישוטים ומתחת להם מאיים בריקנותו, בחומרתו התובענית, בהיעדר רגישותו כלפי התחינה הילדית למעט רוך, פינוק וקישוט מנצנץ.

עם החומרים הללו בונה הופמן "חומה ומגדל" - קבוצת מגדלים פאליים, היודעים שכל מידה של ריכוך היא הרסנית עבורם. במקום לשברם, או, חלילה, לרכבם, היא מצפה אותם בשכבות המגלות ומסתירות, מצפינות אינפורמציה וחורצות סדקים של כאב. מגדליה של הופמן מספרים על הזיה זוהרת, ארמון ונסיכה, מפלט מנצנץ, בור-ללא-תחתית שחוזר לתוך המעשה האמנותי ונשזר בו.

"במקום לפנק אותם עלינו לחסמם ולאמץ אותם ולהרגילם לחיים של הסתפקות ופשטות".
יעקב ברקוביץ, דגניה א' (הקבוצה, עמ' 40)

המייצב של דינה הופמן כולו הצהרת ניצחון אובססיונית של שפע וגודש. דינה הופמן מסרבת לכל חוש מידה, הודפת כל צמצום, מבטלת כל דלות או נזירות. כל הרגל של "הסתפקות ופשטות" נמוג מתוכה כמו טבעות עשן. כל מאמץ להקניית הרגלי-צניעות, בלימת פינוק או ניסיון "לחסום" - נשר ממנה מבלי להשאיר סימנים. דינה הופמן מתריסה כנגד המוסריות שבצמצום ומכריזה על "הזכות לשפע", על "חופש הריבוי".

המייצב "שוקולד למריחה", כפרפרזה על בית הסוכריות של עמי ותמי וכתזכורת לרגע המענג של ליקוק השוקולד על פרוסת הלחם, מבקש "לדבר מתוק". הוא מציע פיצוי - בגדול - לתחושת חסך עמוקה במינונים גבוהים של יופי וקישוט. הצורך "לקשט" גובר על הכול, עד כדי כך, שגירוד קל של הציפוי הזוהר יגלה את הרגישות הנפשית: "אימת החלל הריק" - HORROR VACUI - הנידונה למלא כל חלל ריק





Drora Dominey

דרורה דומיני

Horizon-Eyebrows, 2005

Mixed media
4 x 4 x 2.7 m.

אופק-גבות, 2005-1995

טכניקה מעורבת
2.7 x 4 x 4 מ'

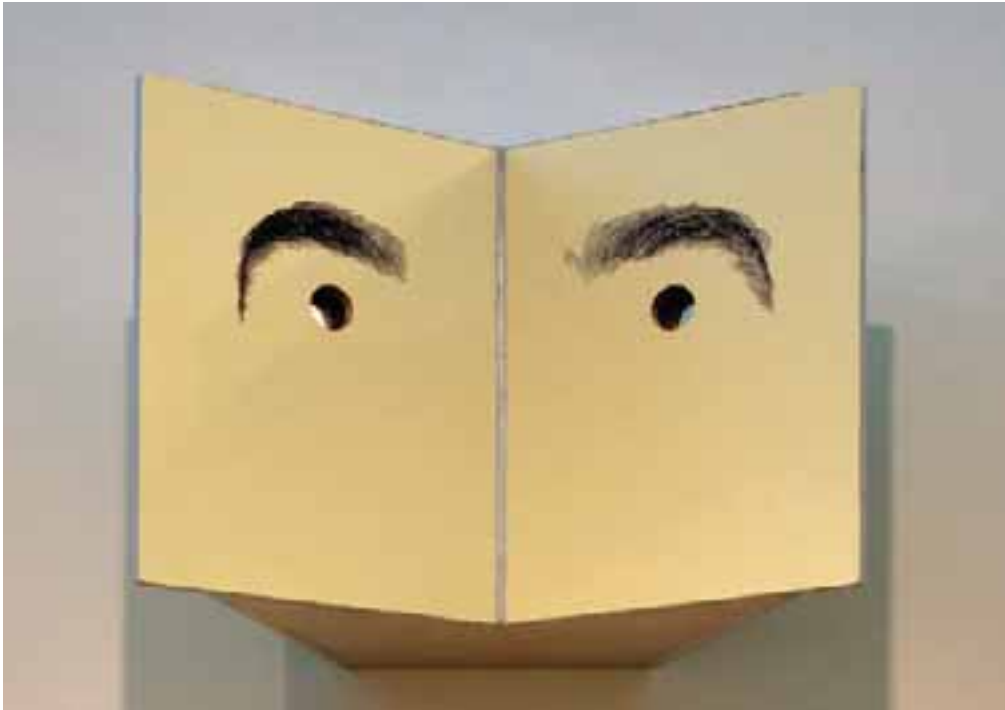
זו הגברית, ומלבד צמה קלועה - סמל מיתולוגי של נערה, המשליכה את צמתה אל חלל העולם כאיתות של מצוקה - אין הבדלי מיגדר נוספים.

המוטיב הסדרתי נוכח גם במיצב של דומיני: שורה של מיטות-ערוגות, שורה של "כרוביות", ערמה של גופיות מאורגנות במבנה מסודר. חלל ה"חדר" אינו מוגדר כ"פנים" וגם לא כ"חוץ": מגדלי המים והאנדרטאות - מונומנטים ציבוריים-רטוריים - ניצבים למראשות ה"מיטות". בגדי העבודה חודרים לחלל הבית, ולא ניתן להפריד בין שתי המערכות ולמיין את האובייקטים ל"אישיים" ול"ציבוריים".

במרכז מתרומם עמוד-ספר, גובה מעל הכול: המילה הכתובה, התזה התיאורטית, הפתוס המילולי - שולטים, מארגנים ומכוננים את המערכת כולה.

במיצב "אופק-גבות" מצטייר קו מקיף בגובה אחיד, המורכב משורה של גבות גבריות בעלות שיער סמיך; הגבות השעירות הן פרט מזיכרון ילדות של דרורה דומיני: גבותיו חמורות הסבר של סטאלין, שדיוקנו היה תלוי בחדר האוכל בקיבוץ מרחביה שבו נולדה. הדימוי הגברי הסמכותי, מעורר היראה (שהתחבר בטבעיות גם עם גבותיו הסמיכות של מאיר יערי "המנדהג" שהיה חבר קיבוץ מרחביה) מקבע את גובה המבט: מורם ומרחיק-ראות. זהו המבט האוטופי, עתיר הפתוס החזוני, הרואה אל העתיד, אך מחמיץ את ההווה; שדה הראייה שלו רחב אך הוא מטפח "שטחים עיוורים" הנמצאים לרגליו. הגבה, ללא אישון העין אינה מייצרת קשר ישיר, אלא רק משליכה קדימה, מקבעת את גובה היד המצלה, ומסמנת כיוון ומרחק.

קו האופק החזוני הוא קו פרשת המים המבדיל בין האנושי, המוקטן, הקרוב לאדמה, לבין המורם, המונומנטלי, המשתקף על רקע השמים. דומיני מניחה לרגלי אנדרטות הגבורה של מגיני נגבה ולרגלי מגדלי המים המחוררים והמצולקים מקרבות וממלחמות - ערוגות-מיטות, המצמיחות שורות של "כרוביות" וערמות של גופיות כחולות-אפורות. הגופיות - נשיות וגבריות - מתוחות על קופסאות קרטון חומות, מלבניות, בעלות צורה אחידה. המיניות הנשית מאופסת אל





| | | | | |
|---|--|---|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • טל קורז'אק <p>נ' 1968, בקיבוץ מסדה חי ויוצר בתל אביב</p> <p>122</p> | <ul style="list-style-type: none"> • סימה מאיר <p>נ' 1950, בקיבוץ דן חיה ויוצרת בקיבוץ דליה</p> <p>166</p> | <ul style="list-style-type: none"> • תמר הורביץ לבנה <p>נ' 1974, בקיבוץ עין החורש חיה ויוצרת בקיבוץ כברי</p> <p>134</p> | <ul style="list-style-type: none"> • יוחאי בר און <p>נ' 1956 בקיבוץ גלאון חי ויוצר בקיבוץ גלאון</p> <p>114</p> | <ul style="list-style-type: none"> • רונית אגסי <p>נ' 1949, בקיבוץ מרחביה חיה ויוצרת ברמת השרון</p> <p>142</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> • נעה רו-מלמד <p>נ' 1962, בקבוצת גבע חיה ויוצרת בנהרייה</p> <p>154</p> | <ul style="list-style-type: none"> • ענת מסר <p>נ' 1952, בקיבוץ כפר מסריק חיה ויוצרת בקיבוץ כפר מסריק</p> <p>98</p> | <ul style="list-style-type: none"> • יעל יודקוביק <p>נ' 1971, בקיבוץ כפר גלעדי חיה ויוצרת בתל אביב</p> <p>126</p> | <ul style="list-style-type: none"> • יונתן גולד <p>נ' 1972, בקיבוץ אפק חי ויוצר בכרל"ן, אמסטרדם ותל אביב</p> <p>190</p> | <ul style="list-style-type: none"> • אמנון אילוז <p>נ' 1976, בירושלים חי ויוצר בירושלים</p> <p>130</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> • זמיר שץ <p>נ' 1969 בקבוצת כנרת חי ויוצר בתל אביב</p> <p>162</p> | <ul style="list-style-type: none"> • אפרת נתן <p>נ' 1947, בקבוצת כפר רופין חיה ויוצרת בתל אביב</p> <p>110</p> | <ul style="list-style-type: none"> • זיוה ילין <p>נ' 1962, בקיבוץ בארי חיה ויוצרת בקיבוץ בארי</p> <p>118</p> | <ul style="list-style-type: none"> • דרורה דומיני <p>נ' 1950, בקיבוץ מרחביה חיה ויוצרת בתל אביב</p> <p>186</p> | <ul style="list-style-type: none"> • יפתח אלוני <p>נ' 1955, בקיבוץ גבולות חי ועובד בהרצליה</p> <p>174</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> • תמיר שר <p>נ' 1967 בקיבוץ כפר מסריק חי ויוצר בתל אביב</p> <p>106</p> | <ul style="list-style-type: none"> • הדס עפרת <p>נ' 1950, בתל אביב חי ויוצר בירושלים</p> <p>178</p> | <ul style="list-style-type: none"> • עדית לבכי-גבאי <p>נ' 1953, בקיבוץ מרחביה חיה ויוצרת בקריית טבעון</p> <p>146</p> | <ul style="list-style-type: none"> • אדוה דרורי <p>נ' 1975, בקיבוץ שריר חיה ויוצרת בתל אביב</p> <p>158</p> | <ul style="list-style-type: none"> • הילה בן ארי <p>נ' 1972, בקיבוץ יגור חיה ויוצרת בתל אביב</p> <p>170</p> |
| | <ul style="list-style-type: none"> • שולה קובו <p>נ' 1951, בקיבוץ גלאון חיה ויוצרת בקיבוץ גלאון ובתל אביב</p> <p>150</p> | <ul style="list-style-type: none"> • ורד לוי <p>נ' 1967, בקיבוץ מחניים חיה ויוצרת בתל אביב</p> <p>102</p> | <ul style="list-style-type: none"> • דינה הופמן <p>נ' 1949, בקיבוץ עין גב חיה ויוצרת ברמת-גן</p> <p>182</p> | <ul style="list-style-type: none"> • זיו בן דב <p>נ' 1968, בקיבוץ יזרעאל חי ויוצר בתל אביב</p> <p>138</p> |

• **Artist Index**

• **Ronit Agassi**

b. 1949, Kibbutz Merhavia
Lives and works in Ramat Hasharon

142

• **Yochai Bar-On**

b. 1956, Kibbutz Gal-On
Lives and works in there

114

• **Tamar Horovits-Livne**

b. 1974, Kibbutz Ein Hachoshesh
Lives and works in Kibbutz Cabri

134

• **Sima M'eir**

b. 1950, Kibbutz Dan
Lives and works in Kibbutz Daliya

166

• **Tal Korjak**

b. 1968, Kibbutz Massada
Lives and works in Tel-Aviv

122

• **Amnon Illuz**

b. 1976, Jerusalem
Lives and works in Jerusalem

130

• **Jonathan Gold**

b. 1972, Kibbutz Afek
Lives and works in Berlin,
Amsredam and Tel-Aviv

190

• **Ya'el Yudkovik**

b. 1971, Kibbutz Kfar Giladi
Lives and works in Tel-Aviv

126

• **Anat Massad**

b. 1952, Kibbutz Kfar Massarik
Lives and works there

98

• **Noah Raz-Melamed**

b. 1962, Kvutzat Geva
Lives and works in Nahariya

154

• **Yiftach Aloni**

b. 1955, Kibbutz Gvulot
Lives and works in Herzliya

174

• **Drora Dominey**

b. 1950, Kibbutz Merhavia
Lives and works in Tel Aviv

186

• **Ziva Jelin**

b. 1962, Kibbutz Be'eri
Lives and works there

118

• **Efrat Natan**

b. 1947, Kibbutz Kfar Rupin
Lives and works in Tel-Aviv

110

• **Zamir Shatz**

b. 1969, Kinneret
Lives and works in Tel-Aviv

162

• **Hilla Ben-Ari**

b. 1972, Kibbutz Yagur
Lives and works there

170

• **Adva Drori**

b. 1975, Kibbutz Sarid
Lives and works in Tel Aviv

158

• **Idit Levavi-Gabbai**

b. 1953, Kibbutz Merhavia
Lives and works in Kiryat Tivon

146

• **Hadas Ophrat**

b. 1950, Tel-Aviv
Lives and works in Jerusalem

178

• **Tamir Sher**

b. 1967, Kibbutz Kfar Massarik
Lives and works in Tel-Aviv

106

• **Ziv Ben-Dov**

b. 1968, Kibbutz Yizra'el
Lives and works there

138

• **Dina Hoffman**

b. 1949, Kibbutz Ein-Gev
Lives and works in Ramat-Gan

182

Vered Levy

b. 1967, Kibbutz Mahana'im
Lives and works in Tel-Aviv

102

• **Shula Kobo**

b. 1951, Kibbutz Gal-On
Lives and works there and in Tel-Aviv

150

In *LEXICON OF COLLECTIVE WORDS*, a website ‘mapping’ the Kibbutz’s verbal space, • YIFTACH ALONI | p.174 | has chosen 50 words connected with communal rhetoric as well as his private mythologies. Adding a personal entry for each concept besides the ‘correct’ denotation, ALONI also breaks them down along elaborate private codes of color and space.

Although produced by different artists and in diverse media, all the pieces featured in this exhibition share several formal principles that appear at varying degrees and in different guises throughout. The most striking structural element is their serial nature, usually a single image reproduced to create a multitude of ‘sameness’. The work manifests a reluctance to stop at or be content with the single image; behind it many identical others seem to crowd, already forming a row, a group et cetera. The series seems to impose itself on single images.

And although every artist has used different ways of expressing him- or herself, they all share the biographic element of having separated – sometimes painfully – from the communal ‘group’. Their works all deal with the boundary between the Self and the other, and are sometimes an actual attempt at the demarcation of personal identity as such. At any rate, they all raise questions regarding where the Self ends and the near other begins and speak of an anxiety of losing one’s Self and becoming totally embedded in the other or a group of others.

• ANAT MASSAD's | p.98 | giant photographs, available for view from the street, welcome visitors into the show. WHITE SHIRTS MANDATORY represents one of Israeli culture's most central rituals: the burning of text-effigies. The text itself remains illegible in the photographs; MASSAD has chosen this moment to highlight the irrationality that surrounds the identity-forming ceremony: it is during its apex, when full identification is formed between the partakers of the ritual, that the effigy is burned and disappears into smoke. The white shirts, symbols of purity and justice, are prerequisite for this collective belonging.

In NOCTURNO • EFRAT NATAN | p.110 | discusses her earliest memories of space perception and the loss of her self in nocturnal nature, where the dark was an almost tangible substance. She has placed a mosquito-net-covered crib in a darkened space, floating in and reflected on a liquid surface. The installation Juxtaposes the palpable, horrific loneliness of this space and the lighted 'waiting area' where users – either the imagined parents or the viewers – experience the stark difference between day and night.

While also dealing with the 'children's home' • SHULA KOBO | p.150 | refers to one of its least investigated yet most emotionally charged areas – the shower, In BEHOLD HOW BEAUTIFUL II: SHOWER she has traced Yigal Gottesdiener's photograph of naked

children in a communal shower with sequins. What seems at first sight a beautiful embellishment of a perhaps troubling theme is later understood, through the use of a restrained color scheme (gray-violets and blacks) as a scene of great melancholy. The seven and eight-year-olds' bodies are mercilessly exposed to inspection. The full capitulation by the 'children's home's subjects to the Kibbutz's educational ideology produces docile, obedient subjects.

• TAL KORJAK | p.122 | adversely, represents the 'group' from its nurturing, generous side. In his video piece TIT, he has 'blown up' two softly undulating nipples – depicting both the 'feminine' element inherent in the communal experience and the degree of neediness a subject can develop towards it. The 'group' as an element hindering growth and adolescence is a prevalent motif within the works shown in the exhibition.

In GET UP • NOAH RAZ-MELAMED | p.154 | represents the different functional spaces of group consciousness: gathering and waiting space; performance space; parent-child meeting space; sick isolation space; and reflection, dreaming space, delineated somewhat haphazardly. At the center of all these spaces hovers a portrait of the artist, with a hand placed behind her stretching out her mouth into a smile. This manifests the underlying dictum for successful group operation: the demand to behave in a well-

adjusted, happy manner. However, no contact is visible between the portrayed mothers and the children, giving rise to questions of apathy and indifference.

• ZAMIR SHATZ's | p.162 | video installation, ELI, ELI (FAMILY PROJECTION), juxtaposes colorful group portraits of his Tel-Aviv friends with a melancholy film taped in his parents' Kibbutz home and accompanying his mother in her last days. Shatz avoids a simplistic simile between his mother's dying labor and that of the Kibbutz, conjuring his 'alternative' peer group as balance – continuation or substitute for the family. The parents' home is portrayed as reclusive, shunning the collective; but is this choice or necessity? Where is the Kibbutz in his mother's last hours? Although not directly answering these questions, the video – highlighted by the artist's avowedly non-communal love for his dying mother – paradoxically produces an inevitable continuum between family and friends.

It's almost impossible to discern any one distinct figure in • TAMIR SHER's | p.106 | series of manipulated photographs entitled HE IS IT. Each of the pieces is based on an image of a single member of SHER's 'group' who has been reproduced ad infinitum inside a Modernist-Utopian urban space; cannon fodder for Progress, they are the anonymous workers for the vision, tomorrow's Unknown Soldiers. The artist's graphic manipulation

has produced an image of a circle reminiscent of a *kippa sruga* (the knit skullcap worn by the religious-Zionist) – pointing perhaps to the uncritical reproduction of the 'culture of togetherness' within the Zionist-religious community and the similarities between the two collective cultures.

Investigating the meeting-point of the 'tribal' collective and the private body, • HADAS OPHRAT's | p.178 | video and sound piece TOM-TOM was filmed in a Kibbutz communal dining hall and is projected onto a hairy membrane. A round mirror placed beside the projection reflects the viewer while emitting tribal drum beats – trapping the viewer inside the collective while confronting him/her with his/her individual image. In another piece, CRADLE-MODEL, OPHRAT casts the silhouette of a rocking crib onto the exhibition space, throwing an image of infantile near-sleep into the 'eye of the public'.

Looking at Kibbutz society from the outside in • AMNON ILLUZ | p.130 | projects from it onto Israeli society as a whole. He does so, in his piece ONLOOKER, using statistic data on Israeli deer, a metaphor for herd behavior. Against the backdrop of the herd, two deer are shown pointing their warring antlers towards each other. Overlooking the deer herd, his stack of welded white plastic garden chairs has been placed in a corner between the edifice of the 'children's home' and the pavilion's wall, an icon of Israeli 'togetherness'.

• JONATHAN GOLD'S | p.190 | piece NIGHTWATCH comprises a circle of male figures whose gaze is directed to its center. If these fighter-guards, embodying the highest 'order' of Israeli rites-of-passage, in fact guard anything – it is the territorial nature of masculinity itself. Gold's closed-circuit structure, a metaphor for Kibbutz culture, subverts the cultural symbolism linking Woman and Nature, replacing it with a masculine link to territory. However, the image's stillness and rigidity invoke an iconography of saints and dead heroes.

• DRORA DOMINEY | p.186 | also deals with a utopian male vision – here unfurling under the portrait of Communist leader Joseph Stalin, an early childhood memory. The leader's far-reaching gaze is oblivious to what lies directly underneath him. HORIZON-EYEBROWS juxtaposes photographs of war monuments and a pile of blue work shirts which have been stretched over cardboard boxes. The only sign differentiating the 'male' and 'female' shirts is a strand of braided hair. The nullification of female sexuality inside male identity is another form of the alienation presented in the 'dead area' that Dominey has placed at the foot of her Utopia.

The experience of Kibbutz childhood as idyllic 'bubble' and its aftermath in adult life – the compulsory coming-to-terms with its inherent blindness – are conjured in

• ADVA DRORI'S | p.158 | SEWN IN THE BELLY. In it, she has allowed a group of children-

figures, signified with identification numbers from the communal laundry shed, the palpably enjoyable experience of sliding down a 'mountain' of cotton seeds – a tangible, sensory memory for anyone who grew up on a Kibbutz. Closer inspection reveals the black ribbons shutting their eyes and the tiny bleeding scars on their bodies. Lead on by the idea of a perfect, just world, DRORI'S protagonists have yet to discern their own blindness. Only from the vantage point of her older age can she acknowledge the injustice of her childhood, the existence of which was withheld from her.

• DINA HOFFMAN'S | p.182 | work is critical of the deep deprivation of beauty, color and ornament that she suffered as a child under the ascetic communal regime that frowned on any veneer of elegance. The obsessive stacks that make up CHOCOLATE SPREAD speak of an unending attempt to fill this void. It is with conspicuously-chosen 'low' beauty-substitutes, like candy wrappers and colored paper, that she manifests her need to 'beautify' life within any available space. Her decoration, although 'feminine' in nature, is welded into 'male' tower forms, reminding us of the well-defined 'ground rules'.

In her work SEXTET • TAMAR HOROVITSLIVNE | p.134 | has created an exact model of the volleyball court she played on in her teens as an outstanding member of her Kibbutz's team. Singing voices, erupting

from underneath it, meld with fans' voices leading the team on. The sextet itself – the six girls whose collaborative efforts make up the team and whose *togetherness* harks back to the communal kindergarten – appears on the facing wall. The sextet is thus signified as the base mental unit disciplining the rules of group play and the need to perform according to group norm, which accompany the artist into her adult life.

• YA'EL YUDKOVIK'S | p.126 | A COLLECTIVE SET FREE is a 'family' made up of five different-sized bicycles, each of which has been fitted with a piece of clothing that signifies a different family role: Father – work clothes and army uniform; Mother – caregiver's uniform or dress; and three Children. YUDKOVIK has turned the family format into the perfect carrier of the entirety of Israeli society, with its rituals and role models, as represented by attire: pilot outfit, paratrooper wings, army shirt, tee shirt emblazoned with the flag, etc. The bicycle paths incorporated in the work speak of a topography of freedom, perhaps the only one in Kibbutz life that is uncontrollable.

The protagonist of • ZIVA JELIN'S | p.118 | ZIVA THE DOLL is a puppet that goes on an adventure in the Kibbutz. However, unlike the puppet – who returns at the story's end to the troupe and her private friend there – JELIN'S personal journey remains within the confines of the communal group. Besides a series of 18

paintings, she has placed a video camera at the corner of her kindergarten sandbox, documenting the play area for 24 hours of silence and action. Artist Ziva delivers a recorded monologue to puppet Ziva, discussing with her questions of childhood and femininity.

• IDIT LEVAVI-GABBAI | p.146 | discusses the blurring of the boundaries between outside and inside in INSIDE-OUT ROOM. The room's interior has been painted light blue – including its floor and four walls – and is flooded with light, while the 'outside' is signified by a row of towels on hangers, representatives of the efficiency of 'group' organization. Another, seemingly dysfunctional row of empty hangers, stares into space. For LEVAVI-GABBAI, the 'intimate focal point' is perpetually shifting and unclear.

A row of 16 of her classmates' profiles, laid out in a gravel mosaic, make up • SIMA ME'IR'S | p.166 | WHERE IS EVERYONE? In it, she has reconstructed the group members' specific features – certain types of hair, certain chin or nose shapes – from memory alone. The 'group' remains in her memory *intact* – a unified system which is indivisible into separate 'atoms'. The group is surrounded by verses from communal education's verbal rhetoric and eyes that gaze, affirm, measure and reject. The individual's life within the group is here characterized by inescapable, continual visibility.

Together asks that we regard the 'group' and the experience of childhood in the Kibbutz not as a separate, untouchable, realm, but as a 'text' to be re-read under what French writer Jacques Derrida termed the 'double edict', i.e., a certain balance between the acceptance of handed-down texts and their dismantling and reinterpretation. Derrida demands that we be actively engaged in their criticism, since only in this fashion can we experience a healing, transformative moment and bring about meaningful change in our consciousness. Will the artists' points of view alone become apparent, or can the Israeli narcissistic gaze itself, perpetually focused on its own cyclicity, be forced to view its Other?

All but two artists taking part in this show were born into the communal education system of the Kibbutz, meaning that from 'day one' onwards they were raised within the 'children's home' rather than in their parents' – first in groups of six (the number thought to be ideal for infant interaction), and later in kindergarten groups of 20 to 25. These 'mother groups' were not only nurturing 'body', but also ideal image regulator, collective conscience and supervisory authority. Put together, these educational groups made up the independent 'children society' – a seething, self-sufficient republic where they were both heroes and privileged citizens, with the Kibbutz itself as its sole ideological instance. The 'children's home' itself, architecturally austere, serial and

efficient, contained all the functions of daily life: from bedrooms (four children per room), bathrooms and dining rooms, through to classrooms; the maximum exposure of the individual and the annihilation of the private and intimate within it, feature in its placement as a major icon in the show.

The younger artists shown already went through the move towards familial sleeping arrangements: during the 1980's, most *Kibbutzim* did away with the children's communal sleeping arrangement, instead allowing them to sleep in their parents' homes. However, even those who were spared the nocturnal loneliness grew up within a highly disciplined communal framework that still churned out the same egalitarian discourse. Thus the grid, which reproduces its base-unit ad infinitum, features prominently as a powerful image for the threat of the 'group' on the borders of the self.

The cross-table in • RONIT AGASSI'S | p.142 | *YOU WERE LIKE THEM THAT DREAM*, reminiscent of a cathedral in its layout, may be seen as referring to the monastic-theological discipline shared by those seated around it. Pairs of 'dreamers' are arranged in two rows along it, their portraits, perforated into green leaves, floating in the translucent water bowls, thus identified equally as members of both the 'row' and 'nature'. Instead of real names, Agassi uses occupations to identify her protagonists: 'milk dispenser and planter',

'sediment measurer and cook', 'leader and seamstress' et cetera. Within Kibbutz society, even the intimate relationship itself is leveled to its pragmatic function, bowing to the logic of the serial. The changing lighting of the piece 'rises' and 'sets', measuring out their labor night and day.

• HILLA BEN-ARI'S | p.170 | *REGULATOR* exhumes the architectonic plan of the 'children's home' and juxtaposes it with different technological-mechanical cartographies. Within its space, Ben-Ari places 'rows' of girls which seem either to dance together or to be bound inseparably. The base units of her work repeatedly reproduce themselves, sometimes even connecting to a system of drainage pipes, as if they were crops. An unidentified viscous liquid carried by a conveyor belt drips to the floor, staining the plan's immaculate and enlightened sense of order.

In her wall piece *UNDER THE SURFACE*, • VERED LEVY | p.102 | similarly isolates her own personal topography out of a map of her childhood Kibbutz: the paths leading from her parents' house to the rooms she lived in after her army service and to the 'children's home', and from there to the communal dining room. Out of objective memory, Levy extracts the private signs that were etched into her feet, body and memory, and re-etches them, vein-like, into the wall. Coupled with other half-remembered elements like a playing ground and a bomb shelter, her work

points to the dialectics between the pastoral veneer of Kibbutz life and tensions that lie under it.

Five meters long, • ZIV BEN-DOV'S | p.138 | many-headed and -limbed *COMMUNAL SLEEPING ARRANGEMENT* is made up of six people, with each one's feet resting on the adjacent one's stomach, creating a bodily continuum where no one has a beginning or an end. If raised it could have been a proud totem pole, but in fact it has been laid to the ground, losing its vertical pathos. An image of a dormant human mass, it brings to mind either slow death or a sort of inner intimacy; the surface underneath it, reminiscent of fertile brown earth, seems to carry the group's 'burden', allowing it a mythological base.

In his series of woodcuts entitled *ONE*, • YOCHAI BAR-ON | p.114 | conjures scenes from his childhood on a Kibbutz, where the 'group' functions as a backdrop for the individual's loneliness and alienation. Adorned with wreaths, the individual ('One') gives himself over to the demands of the group, represented as several alienated figures concentrated on internal rituals. The smaller details of one image, like a kindergarten student's cheek faintly pressed to his teacher's shoulder, speak of a desperate attempt to get some warmth through touch. The spaces of the Kibbutz's fields here form a broken backdrop to the image of the lonely boy.

TOGETHERNESS

THE 'GROUP' AND THE KIBBUTZ
IN COLLECTIVE ISRAELI CONSCIOUSNESS

Tali Tamir

It doesn't matter whether we use the metaphysic terms 'communal self' and 'communal soul' [...] one fact remains: on a deep level, under these name-tags, lies a very tangible and precise phenomenon [...] a unique chain of organisms made up of many hearts that, although free, beat in harmony

Nahum Sokoloff, *The Communal Self*

Investigating a collective Israeli biography, *Togetherness* aims to unearth personal voices hidden within it. At the heart of the exhibition and the research that accompanied it is the multi-limbed body of the 'group', a body driven on the one hand by the desire for togetherness and on the other by its ambivalent relations to the individual.

The 'group' is represented in the show twice: first as a formative part of the biography of Kibbutz-born artists, secondly as the formative mold of Israeli cultural memory, encoded into the psyches of its citizens. A microcosm of Zionist-Israeli society in its formative state – the 'black box' containing its

yearnings, its blind spots and its self-denial – the Kibbutz offers a fascinating model for introspection. The working assumption for this thesis has been that the cohesive team spirit that once characterized the communal settlement has trickled down into the general culture, the collective cultural ethos, leaving behind it a faint but salient echo of a warm, tempting 'togetherness', the transgression of which has its individual as well as civic costs. The show asks exactly how civic-minded the common Israeli citizen can be, how free s/he is to fashion her/his life and ideas without the threat of imminent excommunication and condemnation.

From its inception in late 19th century Europe and early 20th century Palestine, Zionist-Israeli society has had a consuming relationship with the idea of the 'group'. Severed from their parents' homes and living in a hostile cultural environment, the survival of the first generation of Zionist pioneers depended on the formation of close-knit groups which in many ways replaced the lost intimacy of the Jewish community in the Diaspora. The egalitarian precepts of the Socialist revolution imbued the group itself with total ideological value; a total mobilization in the name of the Zionist settlement ideal subsumed the self into a collective gaze. Now while this analysis has been discussed in numerous historical and sociological studies, no one has focused on the final mental traces of this deprivation: deprivation of intimacy, deprivation of beauty, deprivation of 'legitimate' abundance – even excess – to soften the harsh austerity of daily life and living space. The show follows the late traces left on its subjects by this 'group discipline' and the forms, constructs, rhythms and spaces it has embedded in their consciousness.

Any Attempt to exhibit the 'group' as Israeli cultural 'heroine' and cultural reference point in the present has to deal with the realities of social fragmentation, Globalization and multiculturalism. Indeed the prevalent strand in Israeli sociological discourse today talks of a society denuded of its collective ethos, a society that has failed to 'supply'

coherent identity to its different constituent particles. *Togetherness*, however, subverts the direction of this gaze – from the outside inwards – discovering that on a deeper level, the communal rituals are still there – and continue to influence the culture at large. The artists shown all try to signify the borders of their personal identity vis-à-vis the desire to be *together*, to belong, to perform the Zionist rituals of security and heroism – the declarations of their solidarity to the 'tribe'.

The 'remembering voice' – which speaks in the first person singular, emanates from the 'group' body and wishes to speak of it – is a new arrival in the biographies of Kibbutz-born artists. For while social criticism on the ideological stagnation of the idea of the 'group' could be seen in the work of artists living on the Kibbutz as far back as the mid-1970's, this was still voiced in collective terms. The nineties brought with them new voices, characterized by personal 'speech' and by their 'transference' of the general-ideological narrative into the realm of personal memory. This new voice emerged in a time of radical changes within the Kibbutz movement, a time when the people who had always lived communally finally arrived at the realization that changes to a way of life that had become moribund – perhaps even its eventual dismantling – were inevitable. This deep chasm resulted in the loosening of group discipline and the austere repression that characterized it and gave rise to many different, distinct and independent voices.



GROWING UP IN A ROW

•

Avraham Balaban

The first, the primary, images: a row of towels at the door to the showers - ranged from oldest to youngest - thanks to which we would always remember, until age eroded the memory, the precise order of our ages. And the row of rooms in the children's house, and the row of beds along the bare walls, and the row of tables in the dining-room opposite the bedrooms. Then the row of rubber boots in the entrance to the children's house, and the row of children's houses through which we progressed, from the infant house to the kindergarten house to first grade. And the rows of clothes cupboards in the rooms and in the common showers. A row of children weeding the long rows of the cotton fields, or picking melons in the summer months, then the news which girl has sprouted breasts and the size of the bra each one is wearing. To be in a row means to be exposed, both because there is no place to hide, and because the row is a terrific information conductor.

Yes, I said to myself, the primary image is the row, and the knowledge that you're a part of it (you know your place in it exactly, the location of your hook in the row of towels, and you take it for granted, because these are the primary elements of your life), and the sense that you're safe in it, because only here you are known and your place is secure. It feels safe here and oppressive, because you're part of this row and for better or worse this row is a part of you.

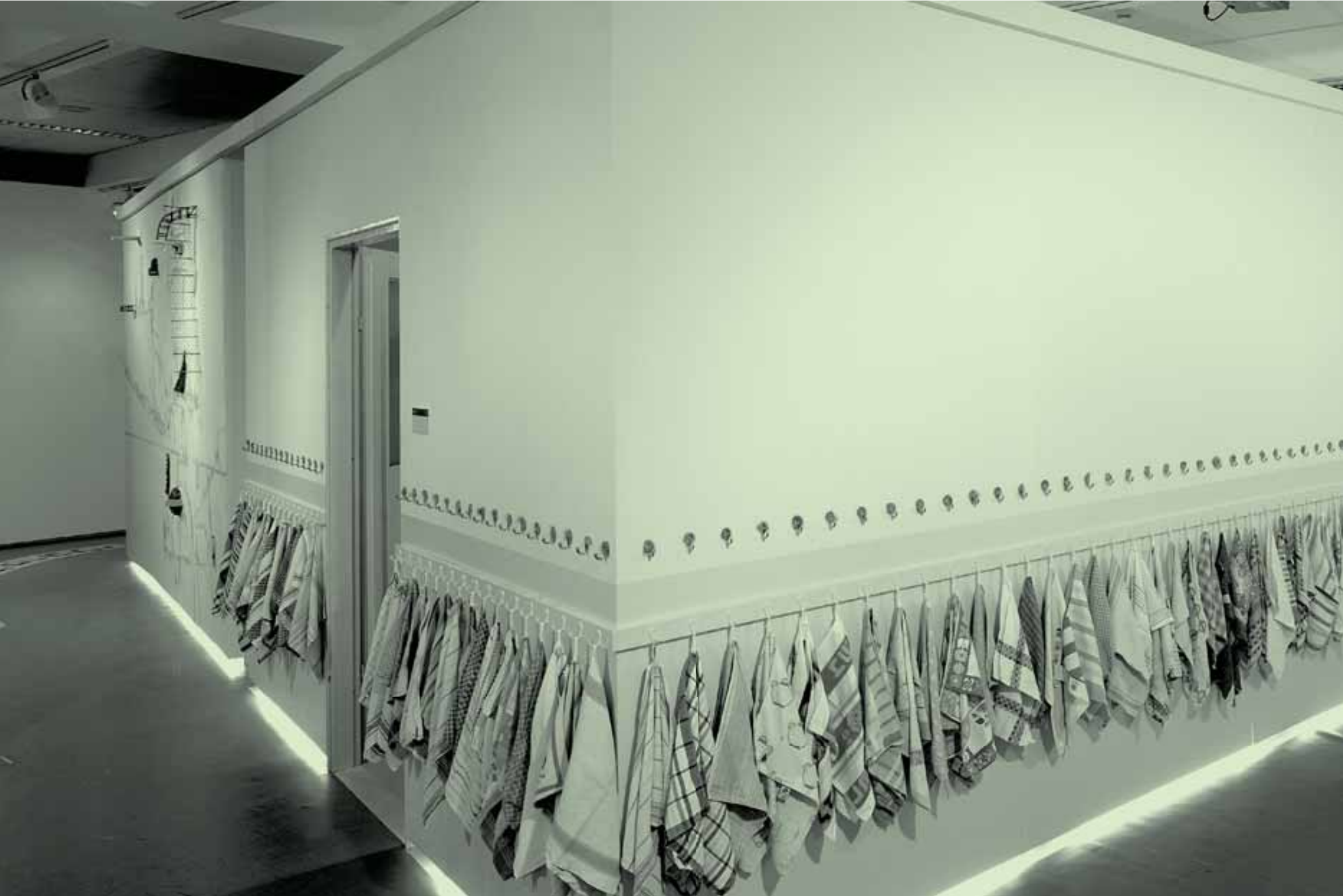
• • •

To be in a row meant not to be a child, not to be unique and special, with wishes and a right to love, but to be kibbutz-born, a two-year old, ten- and fifteen-year old socialist... We didn't know that we were part of a grand human experiment that could never succeed, and the perfect model that hovered constantly in the air only aggravated the frustration and the deprivation.

The kibbutz educators believed that we would grow up psychologically wholesome, sincere, honest and authentic. But life in the children's house taught us that sincerity and intimacy could exist only with strangers, not among children who spend twenty-four hours a day together. We learned very soon that sincerity is weakness, that an admission of weakness would some day be used against you, and that feelings must be carefully hidden.

Fortunately, military conscription began to break up the row, and after national service most of us, one by one, unobserved, left the kibbutz.... 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.

Translated by: Yael Lotan



ACKNOWLEDGEMENTS

This exhibition would not have been born without the ten years I spent as curator of the Kibbutz Art Gallery in Tel-Aviv. My work there and many conversations with its artists, even those who have not been featured here, have formed its character; they should therefore all see themselves as metaphoric partners in it.

It is my pleasurable duty to thank Tel-aviv Museum Director and Chief Curator Prof. Mordechai Omer for trusting me and allowing *Togetherness* the space it needed. A heartfelt thank-you goes to LILY PERSKY, head of the Jacob and Malka Goldfarb Foundation, without whose generous support this catalogue would not have been published.

Special thanks also go to architect HAGAI TAMIR for the generosity and interest he brought to the show, none the more so than in the design of the 'children's home'; and EITAN YAFFE for its construction. I have no words to describe the dedicated work of SHOSHANA HASSON, the show's producer, without whose help it would definitely not have been finished at all. And YIFTACH ALONI, who furnished it with so many new ideas.

The talent, wisdom and marvelous capabilities of the 24 artists who heeded my call and created new pieces especially for this show astounded me. I would like to thank each and every one of them for their input and the privilege of working together with them.

I would also like to thank DANNY GOLDBERG and AMNON ILLUZ for the unique vision they brought with them into the design aspects of the show and the catalogue; TAMMY FEINGOLD and ARIEH PALDI for documenting it; and all those who participated in it: YOAV RECHES, BINYA RECHES and SHOLI STRAUSS for its masterful construction; NOGA COHEN for adeptly finding many relevant texts; YA'EL LAVIE for editing the Hebrew text; DAFNA RAZ for her wise advice; ISHAI MISHORY for his illustrious translation; and IDO HARARI, YA'ARA SHCHORI and GILA OFFER for their insights.

Finally, my family in Kibbutz Ma'agan Michael, who anxiously followed my progress, my dear parents, sister and brother-in law, and last but not least – my beloved and very patient son YOTAM. Thank you all.

Tali Tamir

CONTENTS

| | | |
|------------------------------|-----------------------|------------------------------------|
| • Constellations | • Foreword | • Acknowledgements |
| Tali Tamir | Prof. Mordechai Omer | Tali Tamir |
| 214 | 212 | 214 |
| • Growing Up In A Row | • Togetherness | • Togetherness |
| Avraham Balaban | Tali Tamir | The Exhibition 24 Installations |
| 209 | 207 | 97 |

Tel-Aviv Museum of Art
Director and Chief Curator: Prof. Mordechai Omer

TOGETHERNESS: the 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness
Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art
June 3rd - September 3rd 2005

Exhibition

Curator: Tali Tamir
Production: Shoshanna Hasson
Exhibition and 'Children's home' design: Hagai Tamir
'Children's home' construction: Eittan Yaffe
Graphic design: Amnon Illuz
Lighting: Naor Agian, Lior Gabbai and Eyal Winblum
Digital display means: Protech Digital Spectacle Solutions
Exhibition construction: Yoav Reches, Binya Reches and Sholi Strauss
The exhibition was made possible with the generous support of Plasson-Kibbutz Ma'agan Michael, the Havatzelet Foundation, Be'eri Printers, Kibbutz Yagur, Keter Plastic, Yariv Gilboa, Roni Klein and Eli Arluk.

Catalogue

Writer and Editor: Tali Tamir
Design and production: Danny Goldberg
Hebrew text editing: Ya'el Lavi-Bleiweiss
English translation: Ishai Mishory
Photography: Ohad Matalon, Amit Geron (besides pages 115-117: Avraham Chai)
Pre-press and Printing: Kal press Ltd., Tel Aviv

**This catalogue was generously supported by
the Jacob and Malka Goldfarb Foundation, USA**



FOREWORD

Prof. Mordechai Omer
Director and Chief Curator, Tel-Aviv Museum of Art

When is the right time to investigate cultural phenomena? When they are at their height, or at a certain distance, thus allowing for historic perspective? When Gazing too closely details are blurred; from a distance, however, the image becomes focused. As the Kibbutz itself seems to be slipping away from Israeli cultural view, *Togetherness* asks that our glance be directed backwards – to better understand the present. The main challenges to the show were avoiding a nostalgic view of the subject while exploring the new ways formed of thinking about it. What does the formidable communal element in the culture, education and biography of all Israelis mean to the artists whose work is shown here, as well their Israeli viewer?

Products of the Jewish tradition of the Diaspora, the founders of the first *Kibbutzim* tried to break free of it through radical social and educational ideologies – creating complex, sometimes contradictory systems, the traces of which can be seen today on the work of the artists of later generations.

I thank curator TALI TAMIR for reintroducing the Kibbutz into the Israeli cultural agenda – not as an object for sentimental reminiscence but as that of an open debate. The show itself is a tribute to her ten-year curatorial work at the Kibbutz Art Gallery and her untiring strive to adequately expose the work of artists living outside of Tel-Aviv and the dominant power centers of the art schools.

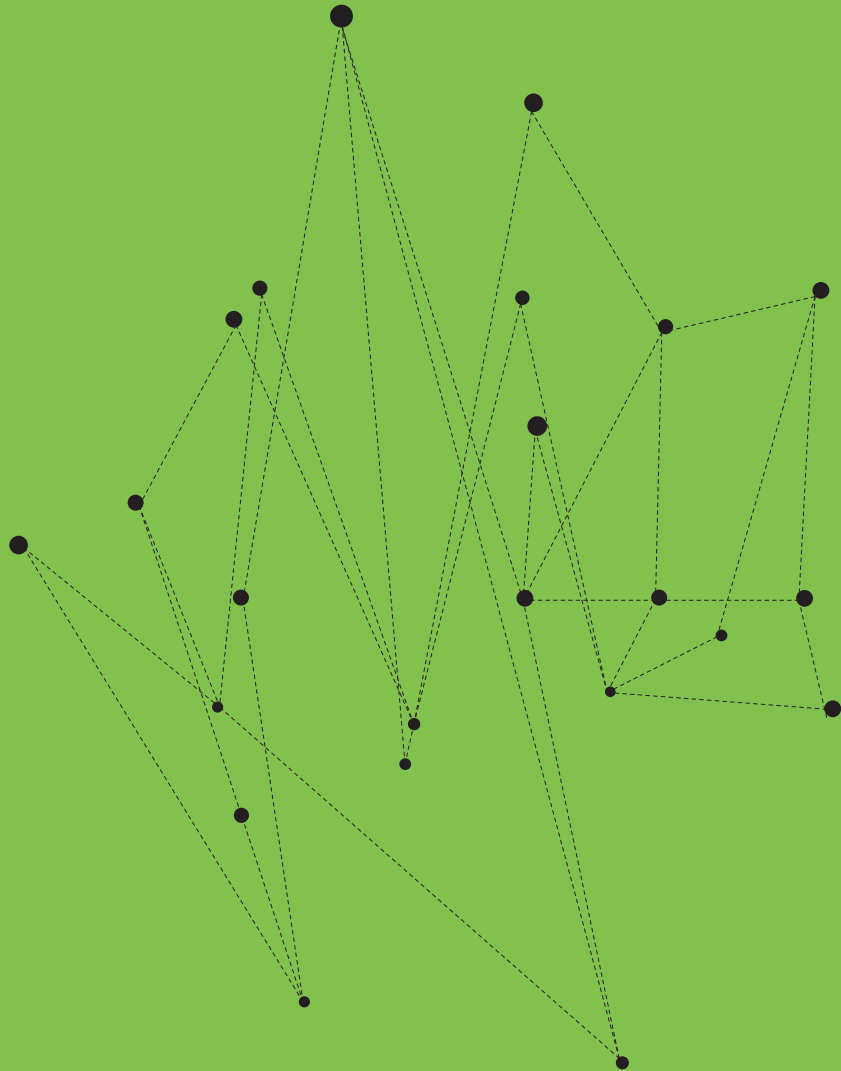
I thank LILY PERSKY, head of the Jacob and Malka Goldfarb Foundation, for her generous donation to the catalogue, which tells of a sensitive eye to Israeli culture as well as a vote of confidence for the way we handle the debate on it. Thanks also go to SHOSHANA HASSON for her hard work on producing the exhibition, to architect and designer HAGAI TAMIR for his unique vision, to catalogue designer DANNY GOLDBERG, to English translator ISHAI MISHORY and to all those who donated to, supported and aided the exhibition.

CONSTELLATIONS –

ON NEARNESS AND DISTANCE

•

Tali Tamir

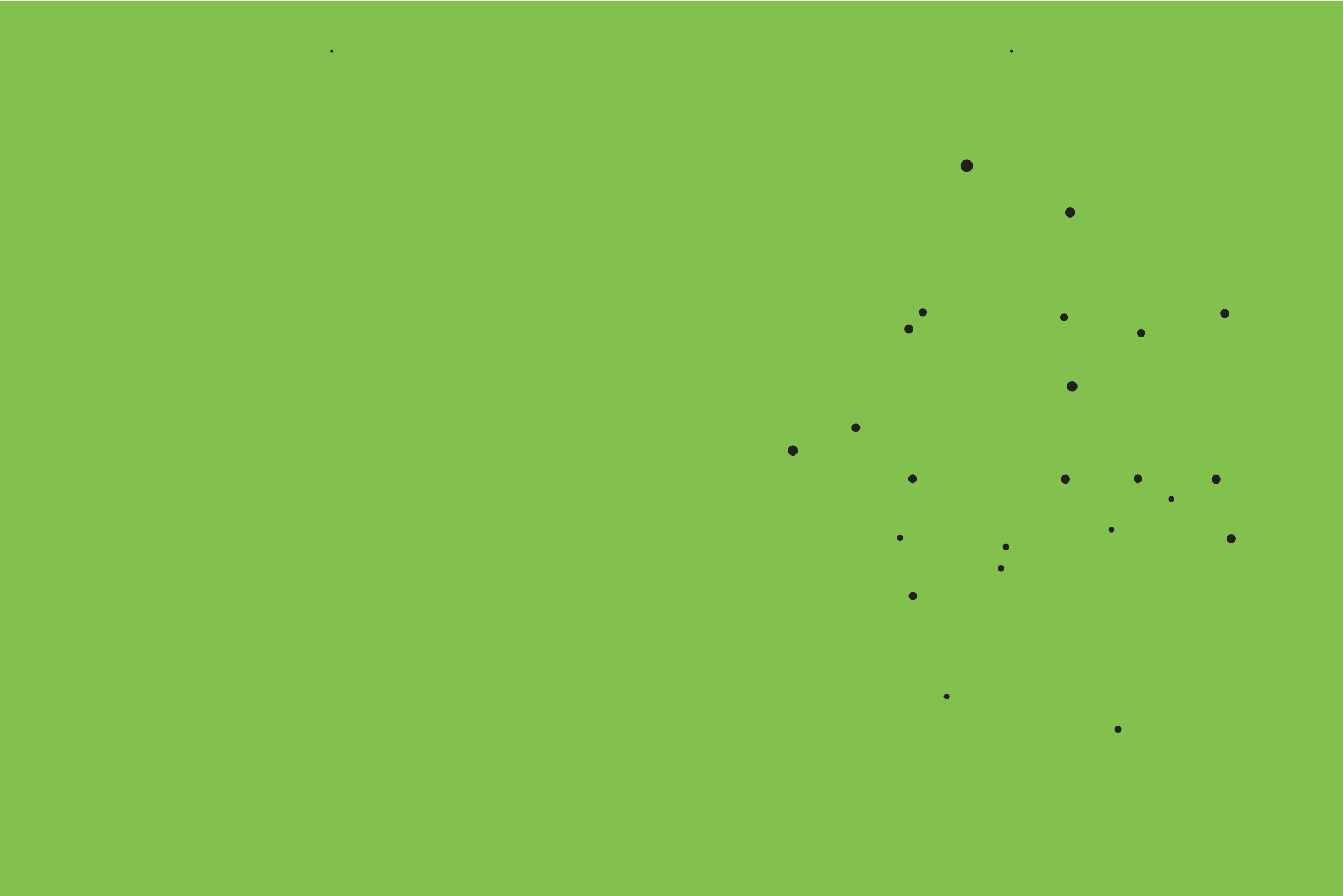


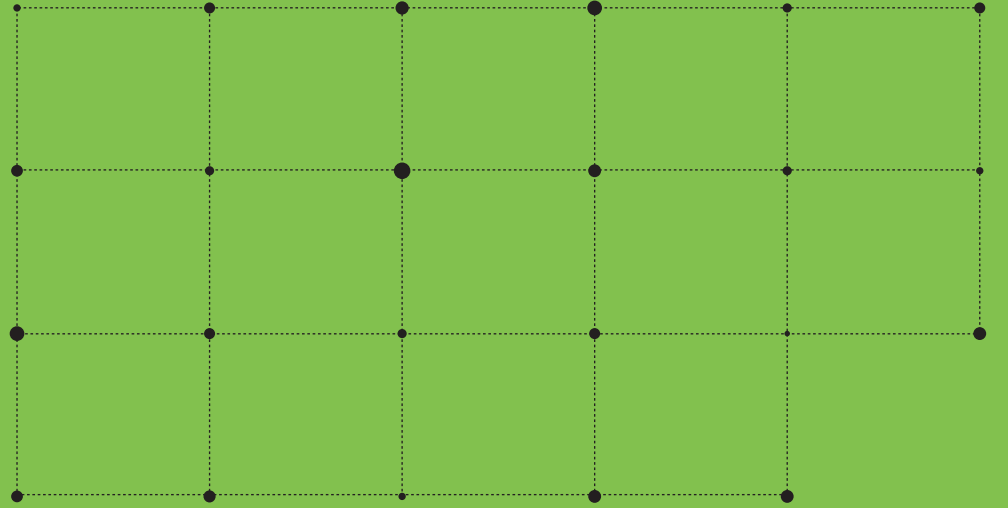
What we call a ‘constellation’ is really an imagined grouping of stars that seem close to each other when seen from the Earth; they are, however, very far from each other. This duality, of nearness and distance, is the essence of ‘group’ connection – individuals that seem at first glance intimately linked, who are actually light-years removed from each other. But they will always be recognized as a ‘group’, like the constellations Cassiopeia and Orion.

Now imagine the group’s dissolution, its members spreading outwards in unforeseeable vectors, the distance rendering their discrete affiliations unrecognizable. As with constellations, the astronomic drawing keeps hovering over their heads, so to speak, accompanying them wherever they go like an internal compass. However far they roam, the original ‘natal group’ will always follow, like a mirror-image reflected in the sky and branded into its members’ minds.

Broad, star-rich skies are the backdrop to the open country experience of communal Kibbutz childhood. The study of the surrounding flora and fauna and the constellations, as well as an optimism concerning the mere nearness of Nature, have always been a part of the educational mind-frame that produced it.

And finally the constellations themselves – sole witnesses to the nightly hours of fear and anxiety – the stars themselves the only illumination on the trotting of tiny feet on the communal paths to the shelter of the parents’ home.





TOGETHERNESS

THE 'GROUP' AND THE KIBBUTZ
IN COLLECTIVE ISRAELI CONSCIOUSNESS

