

”עיניים יש לחלוצה וגבות למנהיג” / פרופ' יעל גילעת / 2010

עיון בעבודותיהן של עידית לבבי-גבאי ודרורה דומיני, שתי אמניות שנולדו בק.מרחביה ועזבו את הקיבוץ בצעירותן. ואף על פי כן יש למרחביה מקום ביצירתן, אם כמקום קונקרטי ואם כמשל.

התצלומים של ראשוני מרחביה וגיבורי האתוס הציוני-לאומי מהווים מקור, דימוי מוביל או סוג של ”רדי מייד” (Ready Made), בסדרות אחדות מתוך כלל עבודותיה של דרורה דומיני ובאופן אחר, אולי אוטוביוגרפי, אם בגלוי ואם בהיחבא, גם אצל עידית לבבי-גבאי.

שתי האמניות נולדו במרחביה, שתיהן ילידות שנות ה-50 שעזבו את הקיבוץ בצעירותן. אף על פי כן יש למרחביה מקום ביצירתן, אם כמקום קונקרטי ואם כמשל. כפי שהגדירה זאת לבבי: ”אני גדלתי כמו כל ילדי מרחביה – בחצר הגדולה. בגיאוגרפיה המיוחדת של ילדותנו, בעשור הראשון למדינה; ישראל היא מרכז העולם, וקיבוץ מרחביה בעמק יזרעאל הוא המרכז של ישראל, והחצר הגדולה היא המרכז של המרכז – כלומר, טבורו של עולם” (לבבי-גבאי, 2009).

דרורה דומיני ועידית לבבי-גבאי שונות זו מזו בדרכן האמנותית, באסטרטגיות פעולה ובמדיום העיקרי שדרכו הן מכוננות את השפה הייחודית להן: דרורה פסלת, עידית ציירת. באמצע שנות התשעים, כאשר כל אחת מהן הייתה במסע אמנותי אחר, החלו להופיע ביצירותיהן מוטיבים ותמות הקשורים לאתוס החלוצי בכלל, ולמרחביה בפרט. ואולי לכן הן הציגו בתערוכות קבוצתיות שעסקו בקיבוץ, באמנות בקיבוץ ובמבט האמנותי-ביקורתי על הקיבוץ. תערוכות אלה, שעליהן ארחיב בהמשך נאצרו על ידי טלי תמיר. לפעילותה של תמיר, שידעה לזהות את אשר התרחש אצל לבבי-גבאי, דומיני ואמנים נוספים, היה תפקיד מרכזי, הן בהעלאת נושא הקיבוץ ל”סדר היום” בשיח האמנותי, והן ביצירת מפגש מחודש בין שתי האמניות בנות מרחביה. בדברי הפרידה, לרגל פרישתה של תמיר מגלריית הקיבוץ, ביוני 2004, כינתה לבבי-גבאי את הקשר בינה לבין דומיני כשל ”חברות-אחיות”. המשפחה הקיבוצית שבה והתכוננה בשיח האמנותי.

קשה לברוח מהשוואות כשעוסקים בשתי אמניות. הבינאריות יוצרת לכאורה מראש את המתודה. עם זאת, לא לשם השוואה מתודית אני נדרשת לעבודתן, אלא מתוך ידיעה שב’גן השבילים המתפצלים’, הייחודי לכל אחת, אמצא יותר שאלות מתשובות. נדמה שמרתקת לא פחות מהשוואות סטנדרטיות היא ההתחקות אחר האופן ששנים אמנויות מייצרות שפה חזותית ומתנסחות בה תוך התמודדות עם המודלים התרבותיים והאידיאולוגיים שעיצבו אותן. מודלים אלה, הקיבוציים והאמנותיים כאחד, היו גבריים בעיקרם ויצרו עמדות ”תגובתיות”. במהלך שנים רבות של עבודה אמנותית אינטנסיבית בשלו עמדות אלה לכדי תפיסות עצמאיות ומנומקות, אותן ארצה להציג, לתאר ולנסות לפענח.

מייסדי קיבוץ מרחביה היו פוטוגניים. זה הדבר הראשון שעלה בדעתי כשהבטתי בעבודתה של עידית לבבי-גבאי משנת 1997, שבה מתנוססת הכתובת ”גוף” בתחתית התצלום מפסח 1929, בו מופיעים מייסדי מרחביה ערב עלייתם לקרקע בעמק יזרעאל. האם האמהות (המעטות) והאבות (הרבים יותר) שייסדו את מרחביה ידעו שהם על במת ההיסטוריה, או שמא שיערו שמלאכת הארכיב תהפוך כל דיוקן, גם האישי ביותר, הסתמי ביותר, לדגם מייצג לטוב ולמוטב? כפי שכבר ציינה סוזן סונטאג בספרה ”הצילום כראי התקופה” (1979) לצילום תפקיד בכינון גיבורי תרבות מודרניים: הצילום מעצב את תנוחת הגוף בפוזה הנכונה, את המבט החזוני, את המודעות לרגע ההיסטורי. בעצם, הצילום מבנה את הדימוי המיתולוגי כהיסטוריה ובו בזמן מעניק לו תוקף כפול של עדות ושל זיכרון.

לעיתים אין זה הצילום כאקט של כוח ואף לא המסר של התצלום עצמו. לעיתים זה הגוף שיודע וזוכר את מלאכת הצילום, מלאכת ההצרנה של המקרה הפרטי למושא של המבט. אולם, לעיתים זו האידיאולוגיה שמעצבת את הגוף, התנוחה והמבט. והתצלום דווקא תופס בלי משים את מה שנמצא שם מחוץ לשליטתה של האידיאולוגיה. וכך קריאתו והבאתו בהקשר חדש עשויים לקדם את הסתלקותו של המימד המיתי מהדימוי (בארת, 1980).

העיניים של סוניה

ב-1995 הציגה עידית לבבי-גבאי בגלריית הקיבוץ את תערוכתה ”עיניים של חלוצה”, כשם אחת העבודות המוצגות בה. ”עיניים של חלוצה” (1994) היא עבודה קטנה על גבי מגבת מטבח מתוחה על מסגרת. במרכזו של הציור מופיע תצלום דהוי של פני אישה. תצלום שנחווה כסוג של רכיב

ארכיוני. הוא גזור בהקפדה עד קו העיניים. התצלום צר ומשמש כמעין חריץ הצצה לעיניה בלבד. מעליו עוד זוג עיניים, המביטות מבעד מסכה, מבעד מחסום ש"נכתב" ושורטט בהתאמה למערכת הבד, ובצורה אלגורית ניתן לומר בהתאמה למערכת החיים הקיבוציים מזה, ולמערכת הקודים החמורים של האמנות המינימליסטית ומופשטת מזה. העבודה סימטרית, חמורה, מתפקדת כאיקונה תמציתית וסימבולית, ומעלה אסוציאציות של סבל וקדושה. בדומה לאיקונות דתיות, העבודה מציבה סוג של כתב חידה למי שאינו מצוי ברזי הריטואל האמנותי והקיבוצי. נדמה שלבבי-גבאי יצרה איקונה פרטית, אידיאולוגית.

לבבי-גבאי מביאה אותנו להישיר מבט אל העיניים של החלוצה, לראות את המבט כמובחן, לתהות מה הוא אומר, מה הוא "שוקק". הבד הארוג משבצות כחולות וסגפניות הוא מצע חומרי, אידיאולוגי ואסתטי. עם זאת, היצירה מצליחה לחלץ מהמימדים האלה נגיעה אינטימית, בהדגשת הבד הארוג של מגבת ודרכו את זיכרון המגע החושי. "עיניים של חלוצה" הן עיניה של סוניה, הסבתא. על מה הסתכלו עיניה של סבתא? על איזה אופק? על מי? על הבד מתרחשת סיטואציה סימבולית של חילופי תפקידים בין הסבתא החלוצה והנכדה האמנית, כאשר במקום חתימה נכתבות בכתב יד עגול וילדותי המילים: "של חלוצה". כאן החידה מגיעה לשיא: האם זו יצירה של החלוצה שעידית משמשת לה רק כמדיום? חוויה שחיצונית לה ונמסרת על ידה; האם זו מחווה נוסטלגית? האם יש כאן דיאלוג בין שתי נשים על גורל ומקום?

עידית לבבי-גבאי היא דור שלישי בקיבוץ, נכדתם של סוניה ומאיר לבבי ממיסדי מרחביה, ובתם של בן הקיבוץ הראשון אמניהו ויהודית לבית פירסט, פליטת אירופה שהגיעה למרחביה אחרי השואה. בשנות השבעים עזבה לבבי-גבאי את הקיבוץ ומאוחר יותר החלה ללמוד אמנות במכון לאמנות באורנים, בו היא מלמדת כיום. רק בשנות ה-90, כעשרים שנה אחרי עזיבת הקיבוץ, חל מפנה ביצירתה והופיעו הפרקים הראשונים של העלילה שתהפוך מאז לציר מרכזי ביצירתה. כך החל להתפתח הפרויקט "מאה מגבות מטבח", הנמשך עד עצם היום הזה. נמשך והולך, נמשך ומשתנה. הוא נולד בנדר שהיה פשוט באמירתו ולא ברור בכוונותיו: לצייר מאה מגבות מטבח. המשכו של הפרויקט במיצבי מגבות שונים ובציורים, בהם הופיעו הדימויים, ספק מגבות ספק טליתות. ייתכן שבפעולה אמנותית מעין זו, המתחילה מנדר, ממילה המגייסת את הרצון יש עדות ל"החתמה"/הבניה של דפוס שלחות או חזון, הנובעים מהחינוך הקיבוצי של לבבי-גבאי. אם כי באותה מידה אולי זה דחף הקושר את עידית למעשי החלוצים עצמם או לדומיהם, כפי שעולים מדמותו של פינק, היזם החוזה מ"נמר חברבורות" של יעקב שבתאי.

מגבות מטבח עלולות לקרוס תחת המטען המגדרי ההצהרתי שלהן. הן ב-1995 ואף מאוחר יותר ב-1998 כשהעבודה "עיניים של חלוצה" הוצגה במסגרת התערוכה "שבת בקיבוץ 1922-1998" (באוצרותה של טלי תמיר) הודגשו בפרשנות היבטים של כזב השוויון בין המינים, וביטוי הסימבולי סביב המטבח כמוקד נשי-קיבוצי. המגבת תוארה "כרקע המקטין את מיתוס החלוצה המשוחררת" (תמיר, 1998, ע' 73). כיום נדמה שלבבי-גבאי ביקשה לצאת עם המגבות למסע חוצה שדות. כך, מהחומר הגנרי, שיכול היה לאכלס מדור כלי המטבח בארכיון אתנוגרפי, נוצר גוף יצירה עשיר ואינטימי, שבו החושי והאידיאולוגי חברו יחד.

טלי תמיר שאצרה גם את התערוכה בגלריית הקיבוץ ב-1995, התייחסה לזיקה בין המגבת והגוף. לזיקה זו משמעות נוספת, מושגית, הלוקחת בחשבון ש"גוף עבודות" הוא מונח שגור בביקורת האמנות, שבאמצעותו מכנים ומפרשים מקבץ של יצירות בעלות דינמיקה פנימית משותפת. כך מבין השורות עולה תיאור של אסטרטגיית עבודה אופיינית ללבבי-גבאי בתפר שבין מושגים משני העולמות, כגון: האמנותי והקיבוצי; הטקסטואלי והחזותי; החומרי והרוחני; הגופני והמושגי. צמידים מתוחים המשמשים כדפנות לבנייה של מרחב אינטימי. במקרה זה כותבת תמיר "הן [היצירות] רוצות לדבר על 'הגוף' מבקשות לעצמן גופניות גם אם זו חומקות מהן" (תמיר, 1995, אין ציון עמוד).

"מאה מגבות מטבח" הוצב בגלריה באותה תערוכה כמיצב שהורכב מפרטים רבים. מיצב "שנע בין התארגנות קשוחה לבין התפזרות כאוטית" (תמיר, שם). הדיכוטומיות של קרוב-רחוק, פנים-חוץ, הכרזה-דיבור, סדר-כאוס, תמציתיות-עודפות, היו למעין כתב יד אסתטי, שעמד דווקא בסימן אותו משטר אידיאולוגי שלבבי-גבאי ביקשה לפענח.

בעבודות מהשנים האלה הייתה כמיהה לדיאלוג ולמגע, דיאלוג בין דורי לצד "דיאלוגים" בין מילה לדימוי, בין המשגה לחישה. הנכונות לגעת "בלב האשפה" כשם עבודתה משנת 1993, הייתה שונה מהנדר שהוכרז קודם. הנכונות הזו שימשה תשתית לאסטרטגיית הוידוי, הפורקן, ההטחה.

בראשית שנות ה-2000, התחיל הצבע להופיע כדימוי פנימי של האור המסנוור, המשטח והמוחק. הצבעים עלו מתוך זיכרונות עזים של צבעי הילדות במרחביה: צהוב-וניל 24 תעשייתי -

הצבע של חדר בית הילדים, הוורוד של הגוף, התכלת של השמים, חרדל של ערימות הקש והתמונה הפנימית של החצר בקיבוץ, חצר מרחביה, מתכוננת כל פעם מחדש. הדימויים מתחילים להתמזג מעצמם לא כנושאי הביוגרפיה הרשמית של בוגרת בית הילדים הקיבוצי, הגינרי, אלא כבית הילדות שלה עצמה. זה שמתקיים מחדש בהווה, שאינו עוד רכיב ארכיוני, אלא דבר חי בכל מפגש בין משטח הציור, הצבע והקו.

הקולב, השמש, המגבת, המדף לא באים ממיצאות חיצונית קבועה ולא ממלאים תפקיד קבוע. הם משתחררים מה"שתי וערב" הקיבוצי, הדוגמטי אך קשורים אליו מרצון חופשי. לעיתים המגבת מתפרקת לחבלים, המשבצות למרצפות, הקולב לפנים, חבילות קש לזרים, התירס לזרעים, הזרעים לכפתורים. והקו המרוסק לצלקת ולחתימה. ואין כבר התרסה ואין כבר דיבוב של קולותיהם המושקעים של האחרים, לא של הגוף הקיבוצי ולא של החלוצה סוניה.

אם בשנות התשעים הייתה בעיקר הטחה או פורקן, שהיו בבחינת התרוקנות והשלכה החוצה, בשנים האחרונות יש התמלאות, עיבוי, התעברות. ומכאן בריאה של המימד האינטימי באמנות. שאלת האינטימיות מתבררת כחוט השני במסע החיפוש של לבבי-גבאי, הן באמנות והן בהבנתה את היפרדותה מהגוף הקיבוצי, שהוטטליות והפומביות לא נתנו ל"עיניה של החלוצה" להתפנות למבט אינטימי.

מיצביה הפיסוליים של עידית לבבי גבאי, למשל בתערוכה קבוצתית "חדר האוכל כמשל" (קיבוץ יפעת 2009, אוצרת: מיכל שכנאי), ובייחוד ב-"החדר ההפוך", שנוצר והוצג בתערוכה "לינה משותפת, קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית" (מוזיאון תל אביב לאמנות, ביתן הלנה רובינשטיין, 2005 אוצרת טלי תמיר) מצליחים לגעת באקטואליזציה של חווית הילדות בקיבוץ כדימוי פנימי. במיצבים אלה, האובייקטים הקונקרטיים עוברים טרנספורמציה ומצליחים להתרחק מציר הזמן הליניארי (כשייכים לעבר) והופכים לדימויים במרחב היצירה. אלו כבר לא מגבות המטבח של החלוצה. אלו מגבות קונקרטיות, אך בעצם דימויים אשר פוגשים את חושינו, כאן ועכשיו. 'החדר ההפוך' הוא מטפורה לקיום חשוף שאיננו חסר מוקד פנימי, אלא שבמוקד הזה יש אור גדול ואיתו ולצדו מתקיימת אפלה מפלצתית שלופת את האור. שום דבר לא מדבר בלשון המקור אלא בדיאלוג פנימי ואינטימי. אבל ההפיכה של הפנים לחוץ, הפכה למחרוזת של משמעות, עליה הדימויים תלויים. זהו מעין חלום בלהות מיופייף, קורא למציאות ובוטע במציצן. אותו מחול של התקרבות-הרחקה עובר בחומרים ואיכותם.

לבבי-גבאי, שיצאה למסע ציורי על גבי מאה מגבות, יצרה במהלכו שפה ייחודית שהלכה התפתחה מהחוץ פנימה, מההכרזה אל עבר בניית מרחב ציורי עשיר. מסע המגבות הגיע לשיאו במיצבים של השנים האחרונות, ובד בבד המסע הציורי פנה לכיוונים חדשים, וגם בהם לא נפקד מקומם של חצר מרחביה, צלילית מגדל המים והגורן.

צמה ומגדל

שינויים בגודל, במקום ובתפקיד של דימויים חזותיים מאפשרים חיבורים של מה שנראה בלתי מתאים בעליל. כך עולה משמה ומחזותה של עבודתה של דרורה דומיני, שהוצגה במפגש הפיסול "תל-חי 1994". מקובל וידוע כי אמנות פנטסטית לדורותיה עשתה שימוש רב באמצעים אמנותיים אלה, וכמובן גם הפוסט-מודרניזם.

ברוח זו, אמנים ואמניות מפרקים, מחברים, מפשיטים, ממשיגים ומניידים תכנים וצורות משדה לשדה לרבות אימוץ של הקשרים ומוטיבים מאגדות וממיתוסים לפרשנות הכרוניקה ההיסטורית. כך קרה לצמתה הקלועה של רפונזל (Rapunzel), דמותה של הנערה הכלואה במגדל, בסיפור משנת 1812 של האחים גרים הגרמנים, ש"התחברה" ביצירתה של דרורה דומיני ל"חומה ומגדל" של האתוס הציוני-החלוצי, ובו בזמן לאתוס המהפכני-אוונגרדי של הפיסול הקונסטרוקטיביסטי הרוסי מראשית המאה העשרים ("המונומנט לאינטרנציונל השלישי", 1919-1920, של ולדימיר טטלין, היה מודל פיסולי למגדל שיועד לייצג את החזון הקומוניסטי), ש"התחבר" בתורו לזה של בני העלייה השנייה והשלישית (מייסדי מרחביה) המגולם בשאיפה "לבנות ולהבנות"...

ניתן להעז ולומר שבעבודה זו "צמה ומגדל" ה"דיבור" על היופי הנשי הכלוא במגדל הפאלי רומז לנוכחות הנשית הכלואה בתוך האתוס הגברי של חומה ומגדל. וכבאגדה, הפיתוי, התשוקה, הסכנה, האסון והגאולה כרוכים זה בזה. נראה שדומיני יודעת היטב "לשחק" באפשרויות הפיסוליות. תמהיל שונה של המרכיבים ומינון שונה של טקטיקות עבודה (הרחקה, התקרבות, הגדלה, הקטנה, החלפה והשוואה בין המרכיבים) יכולים לאפשר מבנים רטוריים שונים זה

מזה בשיח החזותי: מרטוריקה של תיעוד אינפורמטיבי - דידקטי, ועד לגיחוך פרודי. ובעצם, במנעד שבין הדידקטי לפרודי מתגלמת האמירה הביקורתית של דומיני בכלל ובעבודה זו בפרט. ב"צמה ומגדל" עסקה דומיני בסכנות האינדוקטרינציה ובהשפעותיה על הבניית הגוף, הבניית המרחב הקולקטיבי והאישי וכמובן, הבניית המבט. שהרי בכל אלה עוסקת גם האגדה וגם עבודתה. חשוב לציין שבחשיבה הפיסולית חשובה המודעות לחומר, אך יותר מכך מרכזית היא הבנת המרחב, הגוף והמבט.

נראה שהביוגרפיה האישית והאמנותית של דומיני עשויות לשמש כלי עזר להבנת תהליכי עבודתה ובחירותיה התמטיות. כלבבי-גבאי, דומיני חניכת החינוך המשותף, ושתיהן היו שחקניות כדורעף. טיפוח הגוף הספורטיבי, ללא "גינדורים נשיים", טיפוח תפקודי היה מסימני ההיכר של השיטה ועוד הועצם במקרה של השחקניות. דומיני, ששיחקה בנבחרת הלאומית נסעה איתה ברחבי אירופה. ההצטיינות בכדורעף אפשרה לה מגיל צעיר להיות בקיבוץ ובה בעת להיות רחוקה. בכדורעף נלמדו לראשונה אסטרטגיות פעולה שדימו באופן סובלימטיבי מצבי מלחמה: התקפה, איגוף, נסיגה, הטחה, שיגור, הנחתה ועוד. מהלכי מלחמה וחשיבה טקטית שקשובה ביותר לצורך מתמיד של הרחקה והתקרבות לרשת.

בשנת 1972, אחרי עזיבתה את הקיבוץ עברה דומיני לארצות הברית בה למדה אמנות ומשם המשיכה לאנגליה, בה סיימה בשנת 1980 את לימודי המשך בבית הספר סן מרטין, הנחשב בהיסטוריה העכשווית של הפיסול בישראל כמקום "צמיחתם" של הפסלים הישראליים הבכירים.

עם חזרתה ארצה בשנות ה-80 הייתה בין האמניות הבודדות שתחום הפיסול היה והינו המדיום העיקרי לפעולתן, ויותר מכך, הערוץ המוליד את חשיבתן האמנותית. על כן, שאלות מגדריות לא היו רק תיאורטיות בעבורה, אלא התמודדות מעשית עם הערכים הגבריים המגולמים בעשייה הפיסולית ובייחוד עם נוכחותם השלטת של הפסלים בהיסטוריה של הפיסול הישראלי, בשדה הפיסול דאז ובייחוד בפיסול הציבורי שבו שלטו האנדרטאות.

כפסלת, אישה, בת קיבוץ, נצר לדור המייסדים, המבט אל עבר "אבות אבותינו" כשם מיצב פיסולי מ-1998 (פירוט בהמשך) נושא תמיד יותר ממטען אסוציאטיבי אחד. בדומה לכך, גם סדרת העבודות המאוחרות יותר, משנת 2003 ואילך, העוסקות ב"נמרוד" פסלו של יצחק דנציגר מ-1938 (גלריית גבעון, תערוכת "ירח שחור"). עבודות אלה אכן עסקו בבחינת הגוף הגברי בפיסול המקומי ובניסיון ללכוד את המבט המכונן את התשוקה נוכח הגוף המפוסל. אך לא פחות מכך הן התייצבו מול ההיסטוריה המקומית (כנמרוד עצמו) ובחנו את היחסים המגדריים והבין-דוריים בשדה הפיסול בישראל. עבור דומיני, גם הפסל יצחק דנציגר וגם פסלו הקנוני "נמרוד" הם מעין "אבות אבותינו" לא פחות מגיבורי האנדרטאות שתצלם עם פראנס לבה נדב בין 1996-2000, ויתפרסמו בספרן "כל מקום, נוף ישראלי עם אנדרטה" (דומיני ולבה-נדב, 2002).

קיבוץ מרחביה, כמקום וכמשל לא נכח ביצירתה של דומיני עד מחצית שנות התשעים. גם אצל לבבי-גבאי אלו השנים שהתימה הקיבוצית והנשית מתגבשת. בעשור הראשון מאז שובה, עסקה דומיני בפיסול שבחן את המדיום וגבולותיו, מתוך קריאה מחודשת של היסודות המודרניסטיים של הפיסול הרוסי והאנגלי, תוך הצבת שאלות אודות היחסים בין צורה, חומר ותפקיד, ובייחוד בתפר שבין פסל לרהיט. למשל, בפסלה "שולחן כמו שזה", 1989, שהוצג בתערוכה "הנוכחות הנשית באמנות ישראל" (אוצרת אלן גינתון, 1990 - במוזיאון תל אביב). שאלות אלה נגעו ביחסים בין פנים וחוץ, בין מרחב ציבורי למרחב ביתי, בין פסל על כן (pedestal) לבין פסל שהורד ממנו, ועד ליכן עם פסלי, כפי שבא לידי ביטוי בפסלה "בית עם אנדרטה" (1991).

היפוכי תפקידים, מעין משחקי לשון חומרית וחזותית, באים לדי ביטוי בפסלי הגיגיות בתערוכת היחיד במוזיאון תל אביב ב-1993. כנגד תפיסת הפיסול הישראלי הנוסק לגובה, ההירואי של האנדרטה, הציעה דומיני פסלי גיגיות רחצה כחולות שהוצבו על הרצפה. הצופה חייבת הייתה לכרוע, כאם הרוחצת את ילדה, כדי לגלות את הפסלונים הקטנים דמוי מגדלי-מים בתוך 'מים' שהיו למשטח מתכת. הזיקה הצורנית בין פסלונים המתכת לבין מגדלי המים יצרה סוג של נוף פנימי עם אנדרטה בתוך הגיגיות. מתח חריף נחוה בין חוץ ופנים, ציבורי ואינטימי, גבוה ונמוך, גברי ונשי, אבות ואמהות. אבות שאנדרטאות ומגדלי מים מסמלים את מעשיהם ההרואיים ואמהות הרוחצות את ילדיהן ומנסות לגונן עליהם בין דפנות הגיגיות. מהרגע הזה מגדלי המים יופיעו כמוטיבים עצמאיים בעבודות נוספות באותה שנה, בתור איקונות זיכרון להתיישבות הציונית, כאנדרטאות.

אחרי תערוכה זו, בשנת 1994, התימות שהיו קשורות למרחב הישראלי, לשאלת הזיכרון ולמאבקי כוח מגדריים, היו בעלות נוכחות בולטת יותר מאשר בשנות ה-80 המוקדמות. נדמה

שהדיאלוג בין דומיני האמנית לבין טלי תמיר האוצרת והחוקרת, האיר נושאים אלה ואפשר להביאם לקדמת הבמה.

גם מלאכת הארכיון עברה לקדמת הבמה על ידי השימוש המוגבר בדימויים צילומיים, צילומי עיתון וצילומים מקצועיים של חומר ארכיוני, הנושא בחובו פרקטיקות של תקינות ומיון, היוצרים דגמים ייצוגיים. "בשלושת המגדלים – שלוש אנדרטאות" (1994), נבחרו המגדלים המחוררים של נגבה, יד מרדכי (כולל דמותו המפוסלת של מרדכי אנילביץ') ובארות יצחק, שנפגעו במהלך המלחמה בתש"ח, והם נושאי הפצע הקונקרטי והסמלי שהופך צורה מופשטת כחור לאיקון. הצילומים צולמו באינפרה-אדום, כך שהחורים ה"מיתולוגיים" הפכו לממשיים בנייר הצילום וככאלה היו גם סוג של קישוט פיסולי. התצלומים הודבקו על לוחות והוצבו על כני ציור בהצבה שגיחכה על התערובות הדידקטיות. הכן תיפקד בדומה לפדסטל בפיסול הקלסי והתצלום של המגדל, המחורר בחורים ממשיים, היה לגרסה של אנדרטה.

"שלושת המגדלים" היו חלק ממיצב "אופק – גבות" שהוצג תערוכה 'אל מול ההר' (גבעת חביבה, 1994). מעל כל תצלום התנוססו אלמנטים נוספים, הברות חזותיות שהשלימו את הטקסט החזותי שהתלכד לכלל אמירה. מעל שניים מהמגדלים צוירו על לוחות פורמייקה גבות עבות, סמל איקוני לגבותיו של סטלין, שדיוקנו זכור היה לדומיני מילדותה במרחביה. שוב הדמות, הצורנית והאידיאית, חיברה בינו לבין גבותיו של מאיר יערי מנהיג הקיבוץ הארצי הנמנה עם מייסדי מרחביה. כך, אנילביץ', יערי וסטלין משמשים בערבוביה כמנהיגי הדור, שלהם רק אופק גבוה, המכונן מבט אוטופי, עתיר פאתוס.

מול שלושת הכנים של המנהיגים הוצבו שלוש מיטות-ערוגות. בכך בא לידי ביטוי הדמיון הצורני והזיקה האידיאית בין גידול צמחים בחממה לבין גידול ילדים בבית ילדים. בין תהליכי גידול והשבחה לבין תהליכי סטנדרטיזציה. על המיטות-ערוגות מונחות קופסאות ארכיון שיוצרו במיוחד לקיבוצים ונושאות תו תקן: "מיוצר לדגם הקיבוצי". על הקופסאות מתוחות גופיות עבודה - גופיות צבאיות. מלבד צמה גזורה מנייר המופיעה על חלק מהקופסאות אין עליהן סימן מגדרי כלשהו. עם זאת, האלמנט השוכב מוצב כנגד צילומי המגדלים העומדים והמוגבהים על ידי הכנים. נדמה שגם הדיבור השגור על הפאלוס כמסמן גבורה גברית זוכה למבט פרודי מחויך.

הגוף מרומז בקופסאות, מהונדס וממושטר ובמיטה-ערוגה השלישית מוצבות מעין כרוביות וחיות שמאזכרות פוחלצים. זיכרון, טכנולוגיה, הנדסת זהות, כל אלה עולים מהמיצב שהופק מחדש עם שינויים מסוימים ב-2005 בתערוכה "לינה משותפת, הקיבוץ והקבוצה בתודעה הישראלית".

סגירת מעגל

הצבתם של חמישה עשר כנים, שעליהם חמישה עשר לוחות פורמייקה יצרה באופן סימבולי את הצורה הטיפולוגית ביותר לחי הקבוצה והקיבוץ: "המעגל". מבנים חברתיים ואדריכליים צמחו מצורה זו: החצר, הגורן, ריקוד ההורה, מגדל המים. הגיאומטריות החמורה של פסלי דרורה דומיני אספה לתוכה את התכנים הצורניים והחומריים מהזיכרון הקיבוצי. אך יותר מכל, ב"אבות אבותינו" (תערוכת "שבת בקיבוץ", אוצרת טלי תמיר 1998), מלאכת הארכיב חשפה את ייעודה החברתי. תצלומי דיוקן של מייסדי מרחביה, בגודל תמונת דרכון, הודבקו מתחת לתצלומים שבהם הופיעו דמויות אבן שעיטרו קתדרלות גותיות באירופה. תצלומי המייסדים הודפסו מתוך הנגטיבים (זכוכית) כפי שהם, ללא התערבות כלשהי. אם הופיעה דמות בודדת או זוג, כך הודפס. במקרה או שלא, סבה של עידית לבבי-גבאי (מאיר לבבי) ואביה של דרורה דומיני (יונה גרסטנפלד), צולמו יחדיו...

חברי הקיבוץ נראו ייצוגיים, נינוחים, כאילו התבקשו לבוא להצטלם אחרי יום עבודה, וייתכן שמתוך כך נובעת "ירידת" המתח או החלשת הפאתוס האידיאולוגי. אבל נראה שהישיבה לחוד או בצמד הבליטה את העובדה שבכוחו של הצילום לעצב ולכונן את הדימוי. על רקע קיר ה"שפריץ", ישבו מול המצלמה והביטו בה וזו כוננה אותם כדמויות אינדיווידואליות מזה, וכדגם מייצג מזה. הצירוף "המוזר" לכאורה, בין תצלומי הפסלים של אבות הכנסייה, פסלי הקדושים ומייסדי שושלות המלכים והשליטים במבני הקתדרלות, יחד עם מייסדי מרחביה יצר מפגש בין שני סוגי מסדר: זה הכנסייתי, וזה הציוני-סוציאליסטי.

דומיני הוסיפה מתחת לכל תמונה את שם חבר הקיבוץ בכתיבה כמו של כתובית בספר היסטוריה. צליל השם ובייחוד שם המשפחה משם, מאירופה, התחבר לצלילי שמות הערים שהן מקורן של הדמויות הדתיות מימי הביניים. צליל שהתחבר לצליל וביחד הדגישו את הריחוק, בד בבד עם

ההשתייכות הכפולה של המייסדים לשם ולכאן. אולם בה בעת, כמו "בשלושת המגדלים, שלוש אנדרטות", וב"צמה ומגדל" גם ב"אבות-אבותינו" החיבורים היו אידיאיים, צורניים (צלילים), חושיים ופרודיים. בפרודיה יש עמידה של דבר-מה ליד הדבר עצמו. החיבורים של דומיני תוקפים את הסדר הטוב של הארכיב ויוצרים מיונים משובשים וחדשים. מתחפשים למיונים ארכיונים, מתחפשים להצבות דידקטיות.

סוף דבר

הקשר בין זיכרון ומלאכת הארכיב ברור. אך ממה נובעת סמכותו של הארכיב ומדוע עבודת אמנות בתכנים ובתכולה של הארכיב עשויה להמיר את עיקרון ההפקדה בעיקרון ההפקעה - ולחולל מעין דקונסטרוקציה - נותרת כשאלה פתוחה. מקור המילה ארכיב במונח היווני Arkhe. מונח זה התגלגל גם לשפה הלטינית. שם בתפקיד שיוכי "של ראש" - Archique הופך המונח לחלק ממונח אחר: Patriarchique "של ראשי אבות".

בספרו "מחלת הארכיב" (2006) כותב דרידה שלמקור האטימולוגי משמעות כפולה של קדמוניות ושל חוק ופקודה: "שם הדברים מתחילים [...] אבל גם לעיקרון לפני החוק, שם היכן שבני האדם ואלים מצווים, היכן שמופעלים הסמכות, הסדר החברתי [...] עיקרון הציווי" (דרידה, 2006, ע' 10).

ייתכן שפרשנותו של דרידה את הארכיב מחדדת את שאלת האבות בכלל, והאופן שבו אמניות מתמודדות עם חוקי האבות. ייתכן שמשירתן של שתי האמניות ל"מלאכת הארכיב", זה הפיזי וזה המנטאלי מונעת מהידיעה או מהתחושה (או שתייהן יחד) שהארכיב הוא מרחב ביניים בין האינטימי לפומבי אשר בסמכותו להפוך את הסוד לאי-סודי. בארכיב, האינטימיות של הזיכרון האישי זוכה לתוקף היסטורי אך הופכת לדגם מייצג. עיניים לחלוצה וגבות למנהיג, שורת המגבות ומעגל המייסדים כל אלה מהווים צורות עבודה עם הדגם המייצג וכנגדו, וככאלה הן יוצרות את החריגה שבלעדיה אין האמנות יכולה להתקיים כלל.

· אני מודה לעידית לבבי-גבאי ולדרורה דומיני על שפתחו את הסטודיו שלהן לפני והקדישו מזמנן לשיחות ארוכות על אמנות, קיבוץ, זיכרון ועל המקום הנשי ביצירה.

מקורות

- בארט, ר' (1980). *מחשבות על הצילום* (תרגום דוד ניב). ירושלים: כתר.
- גינתון, א' (1990). (אוצרת). *הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים*. קטלוג תערוכה. תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות.
- דומיני, ד' ולבה-נדב, פ' (2002). *כל מקום - נוף ישראלי עם אנדרטה*. תל אביב: חרגול.
- דרידה, ז' (2006). *מחלת הארכיב* (תרגום מיכל בן נפתלי). תל אביב: רסלינג.
- לבבי-גבאי, ע' (2009). "שתיקת הילדים". אוחר ב-2009, מתוך idit levavi works: <http://www.iditlevavi.com>
- סונטאג, ס' (1979). *הצילום כראי התקופה* (תרגום יורם ברונוסקי). תל אביב: עם עובד.
- תמיר, ט' (1995). *מאה מגבות מטבח* (דף תערוכה). תל-אביב: גלריית הקיבוץ.
- תמיר, ט' (1998). (אוצרת). *שבת בקיבוץ 1988-1922*. קטלוג התערוכה. תל אביב: פורום המוזיאונים לאמנות.
- תמיר, ט' (2005). (אוצרת). *לינה משותפת: קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית*. קטלוג התערוכה. תל אביב: מוזיאון תל אביב.

תמונות:



עידית לבבי-גבאי, עיניים של חלוצה, 1994, טכניקה מעורבת 30 X 40
באוסף המשכן לאמנות בעין חרוד



דבורה דומיני, צמה ומגדל, 1994 (הוצגה לראשונה באירועי תל חי)

*פרופ' יעל גילעת (נ. 1954) היא חוקרת, אוצרת ומרצה על תולדות האמנות ועל תרבות חזותית. כיהנה כראש התכנית הרב תחומית להוראה של מדעי הרוח והאומנויות באורנים - המכללה האקדמית לחינוך. בשנים 2015–2021. במסגרת זו יסדה עם שותפים ושותפות את מסלול המחקר מבוסס יצירה [ABR.1] היא מנחה-אורחת בתוכנית בינלאומית לתואר שלישי, במסלול ArtBasedResearch, הפקולטה לחינוך בגרנדה, ספרד. בשנים 2004–2014 ניהלה את המכון לאמנות במכללת אורנים.