

יְחִפּוֹת בּמֵרְחָב(יָה)

רונית אגסי, דרורה דומיני, עידית לבבי-גבאי

טלי תמיר

עוצמה גופנית, נעורים, טבע וחילוניות – הם ארבעת היסודות הבונים את היהודי החדש בחברה הקיבוצית.

דוד ביאל, "ארוס והיהודים"

יְחִפּוֹת - כותרת התערוכה של רונית אגסי, דרורה דומיני ועידית לבבי-גבאי, שלוש אמניות בנות קיבוץ מרחביה - משליכה מיידית אל זיכרון גופני: הליכה ברגליים יחפות על מדרכות הקיבוץ הבוהרות בקיץ, על הדשאים הלחים בחורף, על שבילי העפר הדוקרניים: ערבוב של תחושות, טמפרטורות, עקצוצים וכאבים שנספג דרך העור החשוף, מטפס מעלה ומלהיט את הגוף כולו. כפות הרגליים הנוגעות באדמה הן איבר החישה הישיר המחבר את הגוף למקום באופן בלתי אמצעי. חלוצי העמק והגליל נהגו במכוון לצאת לעבודה ולשמירה יחפים על מנת "להעצים את תחושת החיבור אל אדמת הארץ"¹, ציין בועז נוימן בספרו "תשוקת החלוצים", וציטט את רחל ינאית שהעידה כי "כל מדרך כף רגל על אדמת הארץ שימח אותה ועורר נימים רדומים בגופה ובנפשה"².

את ההליכה ברגליים יחפות ייחסה האמנות הישראלית המוקדמת לתושבי הארץ הערבים, שהיחפות סימנה אותם כילדיו הטבעיים והקדמוניים של הטבע הארץ-ישראלי. מבט בוחן על דמות הערבי בציון הישראלי בשנות העשרים והשלשים, בציריהם של רובין, גוטמן, פלדי, שמי ואחרים, מגלה שרגליהם תמיד יחפות, וגופם קרוב לאדמה – ישובים, רוכנים, או נחים על שרפרפים נמוכים בעת עישון הנרגילה – תמיד גופו של הערבי הפלסטיני קרוב לאדמה

¹ בועז נוימן, תשוקת החלוצים, עם עובד, ספרית פועלים, 2009, עמ' 33

² שם, שם

ורגליו היחפות מקיימות עמה מגע ישיר, ללא חציצה. מכאן שלהיות יחף, משמעו להיות יליד בן המקום - להיות מחובר באופן אורגני ושלם, ללא תודעה, ללא שאלה, ללא ספק, כתכונה טבעית ומולדת. מהות נחשקת זו הועברה לילדי הקיבוץ, ילידי הארץ – אלה שבצעם לידתם העידו על הצלחת המהפכה הציונית ועל ההשתרשות של היהודי הגלותי בארץ. אותם 'ילדי העתיד', ילדי היום השני למהפכה, שנולדו לתוך האור הבוהק, השביל הסלול והדשא הירוק, התהלכו יחפים לא רק בשל חינוכם הסגפני והאנטי-בורגני, אלא כעדות וכסימן להיותם בני המקום. כשיוחנן סימון צייר ב-1951 את "ילדי המחר", הוא צייר אותם יחפים וכורעים אל האדמה, כמוהם כשתיל הרענן שהם נוטעים.

שאלות של גוף וגופניות עולות כבר בשלבים מוקדמים בעבודתן של אגסי, דומיני ולבבי-גבאי, כל אחת בדרכה ובשפתה. המפגש ביניהן לא נתפס מיידית על בסיס תבניות וצורות הנראות לעין, אלא טמון בתכני-עומק, שחלחלו לעבודתן מתוך החינוך, הנוף והמרחב המשותף של קיבוץ-ילדותן. בהיותן בנות ונכדות לדור המייסדים של קיבוץ מרחביה, קיבוצו של מאיר יערי, מנהיג השומר הצעיר, שדמותו הסמכותית ליוותה את ילדותן באופן יום יומי, יש הצדקה לראות בעבודתן נייר לקמוס למשקעים הראשוניים הללו ולהתבונן דרכן בקונפליקט הציוני בין גוף האומה לגוף היחיד: "במחשבה הלאומית [הציונית]" טען ההיסטוריון דוד ביאל, שחקר את הקשר בין הארוס והיהודים לאורך ההיסטוריה והקדיש פרק מיוחד לגוף הציוני בארץ-ישראל, "הפך גוף היחיד למיקרוקוסמוס של הגוף הפוליטי. יצירת דימוי חדש לגוף היהודי הפכה סמל ליצירת אומה יהודית חדשה"³. שיקום הגוף היהודי וטיפולו לגוף גברי, בריא ובעל-שרירים, היה אחת מהמטרות המרכזיות של הציונות, טען גם מיכאל גלזמן בספרו "הגוף הציוני", שפורש את שיח הגוף בספרות העברית. המרחב הקיבוצי, כמרחב של עבודת אדמה ופעילות פיזית רצופה, היה אתר מרכזי למימוש המטרה הגופנית הזו ולהצגתה הגאה כמופת ודוגמא. ביאל מנה, בהתאם, את ארבעת היסודות החיוניים שזיהה בחינוך דור ההמשך: עוצמה גופנית, נעורים, טבע וחילוניות – ארבעה יסודות שנכחים באופן ישיר או סמוי, פואטי או אירוני, אופטימי או מלנכולי, בעבודתן של אגסי, דומיני ולבבי-גבאי.

שנות החמישים, עשור ילדותן של שלוש האמניות והראשון בילדותה של המדינה החדשה שאך זה הוקמה, נהנה כבר מביטחון יחסי בתחושת המקום ובחויית שייכות למרחב הישראלי. אך שאלת הגוף בחברה הקיבוצית הייתה כרוכה בשאלת הקבוצה ובטיב יחסי התלות בין היחיד לקולקטיב. הגוף הקומונלי נכפף לרעיון השוויוני ולאידאל הקבוצה, וככזה הוא היה מנוע ממופע יחידי, סוליסטי, מנותק משרשרת גופים הדומים לו ושווים לו; זהו גוף קולקטיבי רב-ראשי, המתפקד כחלק ממקבץ של גופים המשתכפלים מכל עבריו ומשתקפים בתוכו. הגוף במרחב הקיבוצי המוקדם לא היה נתון במעטפת מגוננת של פנים דומסטי, אלא

³ דוד ביאל, ארוס והיהודים, עם עובד, ספרית אפקים, 1994, עמ' 234

מאולף להתמסר לאוריינטציה התבניתית של מרחב הקיבוץ, לגריד של שביליו ולמסלול היומי בין מוסדותיו המרכזיים; הוא סונכרן עם האובייקטים הנופיים שמקיפים אותו, ונמדד בהתאם לפרופורציות של חצר הקיבוץ, בית הילדים, הדשא הגדול, השדות, מרחבי העמק, ההרים, הרוח; אידאל העוצמה הגופנית ורוח הנעורים, שביאל סימן אותם כשני הערכים הראשונים במעלה בחינוך הקיבוצי, חייב תביעה לגוף כשיר ותפקודי, תוך פיתוח כישורי עבודה, ספורט ואומץ-לב. ולבסוף – שאלת הגוף כזהות מינית ומגדרית: המרחב הקיבוצי השוויוני והפונקציונלי טשטש ועמעם את הזהות המגדרית הארוטית לטובת שימון המנגנון הכללי העובד והמתפקד. המיניות בחיי הקומונה הקיבוצית נדחקה לקרן זווית של חיי הפרט, טען ביאל, שחקר המיניות בקיבוצי השומר הצעיר עניין אותו במיוחד. עודף הקרבה והאינטימיות בתוך הקבוצה אילצה את הגוף האישי לבלום את מבעיו ומחוויות המיניות ולכווץ לקיום מחתרתי ומוסווה. על-אף רוח המהפכנות שנשבה בין חלוצי העליות הראשונות, שביקשו להתרווח בחיקה של חירות מינית ושחרור מעול הנישואין הבורגניים, נוצרו במקביל מנגנוני בלימה ומגננה פסיכולוגיים שעיקרם בהעתקת התשוקה המינית לשירות האומה: "מגמה פרושית-סגפנית זו בציונות היתה, בלי ספק, תוצאה של אידיאל לאומי של הקרבה עצמית, שהיתה חלק בלתי נפרד מפילוסופיה חלוצית שקראה להתנערות מכל הנאות ההווה לטובת העתיד האוטופי"⁴, כתב ביאל. הקבוצה השיתופית נתפסה כתחליף למשפחה, מעין חבורה סולידרית של אחים ואחיות, ולפיכך, כל הבעת תשוקה גלויה או הפגנת מיניות חשופה הייתה בגדר של גילוי עריות: "היחסים בין גברים לנשים היו מוסתרים להלכה, וכל גילוי פומבי שלהם נחשב לבלתי נאות"⁵. מאיר יערי עצמו, שצילו הכבד הוטל על חיי הקבוצה כולה, הצהיר שהמשפחה האינטימית מאיימת על הקומונה ומזיקה לחיי השיתוף. על כך התפלמס אתו ביאל וטען ש"יערי אינו מבחין למעשה בין האיחוד המיני עם האשה לבין האיחוד עם החברים". מסקנתו הנחרצת של ביאל הייתה שהקרבה בין חברי הקבוצה היא, איפוא "בראש ובראשונה ארוטיות של תרבות נעורים, ולא דווקא דוקטרינה של אהבה חופשית בין גברים לנשים"⁶.

גם בועז נוימן, בספרו "תשוקת החלוצים" מעיד על המרת הארוס המיני בתשוקה אל רגבי העפר ואל האדמה של ארץ-ישראל, שמתבטא בעוררות אקסטטית של כל חמשת החושים: "ארץ ישראל היא אדמה שאליה משתוקקים החלוצים", קבע ותאר כיצד החלוצים נשכבים על האדמה, חופנים אותה בידיהם, מריחים את ריחה ואפילו טועמים אותה בלשונם. פילוח התלם הראשון באדמת הארץ תואר כפילוח הבתולין של אישה אהובה והשהות בעמק ובהרי הגליל אופיינה כחוויה עילאית של 'ערגת המרחב' וכל מה שמאכלס אותו, החל מאבנים

⁴ שם, 258

⁵ שם, 256

⁶ שם, 244

וצמחים וכלה בציפורים ובבעלי חיים: "את הקואופרציה הראשונה הם כינו מרחביה"⁷, ציטט נוימן את אחד החלוצים והצביע על הקשר בין השם המקראי לבין אופוריית המרחב שאפפה את הכל.

תיעולה של התשוקה אל האדמה ואל העבודה, שלוותה בניסיון לייצר שוויון בין עבודת גברים ונשים, הניבה סובלימציה ארוטית שעל מנת להכילה באופן מדוד ומפוקח היה צורך לעמעם את ההבדלים הגופניים בין נשים לגברים, ולהסתיר את הקונטורים הנשיים מאחורי סינרים ובגדי עבודה רחבים. בסדרה "עיניים של חלוצה" (1995) בחנה עידית לבבי-גבאי את דמותה של סבתה, סוניה לבבי, מחבורת המייסדים של קיבוץ מרחביה, על רקע האריג המשובץ והאפרורי של הסינרים והמגבות במטבח הקיבוצי.

"למה 'עיניים של חלוצה' ולא 'עיניה של סוניה'?", נשאלה לבבי-גבאי בעקבות התערוכה בגלריה הקיבוץ, "זו פרובוקציה מילולית המרמזת על המתח הפרובלמאטי בין הפרטי לקולקטיבי [...] על הקושי להבחין בין מושג ההורים והמשפחה לבין הקבוצה כולה, כמשפחה אחת, שמעמעמת בכוחה הרב את התא המשפחתי"⁸. מה היה טיב היחסים האישיים בין סוניה ומאיר לבבי? שאלה נכדתם בסקרנות. האם אפשר ללמוד משהו עליהם מתוך מבט עיניה של 'החלוצה'? כבר אז ביקשה לבבי-גבאי לשחזר מתוך המנטאליות החלוצית הסגפנית את הממד הארוטי-גופני בסוד הנשיות הסמויה של סבתה. בעקבות צילום ארכיוני שמראה קבוצת עובדות מטבח מצולמות מאחור, כשצלב הסינר האחיד נמתח על גבן ועוטה את מותניהן, פיתחה לבבי-גבאי אינוונטר צורני וצבעוני הקשור לאסתטיקה של המטבח הקיבוצי ולפרקטיקה של מעטפת הגוף הנשי והסוואתו. האם הייתה שם תחושה גופנית ערה וארוטית, שואלת לבבי-גבאי ומצרפת דימוי של אישה עירומה קוראת ספר, הלקוח מתוך ספר גלויות ארוטיות מהמאה ה-19, בהוצאת TACHEN הגרמנית. בגלויה העירום הנשי חשוף ומשחרר, מתפנק וחופשי מכל משמעת חלוצית. האם זה יכול להיות גם עירום של חלוצה? ביומנים אישיים של חלוצות רבו ביטויי המצוקה בעקבות היעדר פרטיות, הכורח לשתף דייר שלישי במגורים הזוגיים ("פרימוס") והשקיפות הפרוצה של האוהל או הצריף בעל קירות העץ הדקים, שבלמו את היחסים הארוטיים והעבירות למחירת, למתח התשוקה הנבלמת.

במיצב "אופק-גבות" שהציבה דרורה דומיני בתערוכה "מול ההר" בגבעת חביבה ב-1995 ובגרסה מאוחרת בתערוכה "לינה משותפת" במוזיאון תל אביב ב-2005, היא שילבה גופיות כייצוג פרטני והלבישה אותן על קופסאות קרטון ארכיוניות, הנושאות את הכתובת "מכל לאחסון דגם קיבוצי". הקופסאות הארכיביות הוערמו זו על זו בשורה סדורה של 'גופים' אחידים בצורתם ובהיקפם, מלבד הבדל אחד: לקופסאות עם הגופיות הלבנות נוספה מגזרת

⁷ נוימן, תשוקת החלוצים, עם עובד, 2009, 50

⁸ טלי תמיר, עיניים של חלוצה, דף גלריה, גלריה הקיבוץ, תל אביב, מאי 1995

של צמה והן הפכו לנשיות ואילו הקופסאות בלא הצמה עטו גופיות עבודה גבריות בצבע חקי צבאי; המכל הארכיוני האחיד, הפונקציונלי והאנונימי, ייצג את שני המגדרים ללא הבחנה, כשהוא מוחק כל אפשרות להתססה של תשוקה או מתח מיני: הגוף הקולקטיבי הסדור מתרבע לתוך הקופסה החומה, מציית לאחדותו. ההצבה של דומיני כללה גם מיטת ילדים, שהפכה לערוגה של כרוביות ובעלי חיים קטנים, המירה את הגוף הילדי ביבול החקלאי וביטאה את ההיטמעות הילדית בתוך עולם הטבע, הצמחייה והחי. זוג גבות שחורות וסבוכות – גבותיו של מאיר יערי – השקיפו על המיצב במבט מלמעלה, כמפקחות על הסדר הטוב של חיי הקיבוץ, מתבוננות אל אופק אוטופי רחוק. ניסיונה של דומיני הצעירה כשחקנית כדורעף – ענף ספורט מנצח בקיבוצי השומר הצעיר – העניק השראה לקבוצת עבודות נוספת שביטאה את האתוס הגופני החסון ועתיר הנעורים של החינוך הקיבוצי. כל אלה מתרחשים במיצבים של דומיני תחת אור השמש, במרחב הפתוח.

רונית אגסי ריכזה את מירב עבודתה המוקדמת סביב טכניקה ייחודית שפיתחה, המבוססת על עבודה עם עלים ירוקים גדולים (עלי עץ הבוהיניה), בתוכם חוררה באמצעות מחט סצנות מחיי הקיבוץ ומשגרת חיילים בצבא. הבחירה של אגסי במצע הצמחי של העלים כתחליף למצעים האמנותיים המסורתיים מעיד על תחושת הנוחות האינטימית שהיא חשה מול חומרי טבע אורגאניים ונופיים. אגסי, שבהצבה "הייתם כחולמים" ("לינה משותפת", 2005), ביטאה עמדה ביקורתית ביחס למעמד הזהות הפרטית ולפולחן העבודה בחברה הקיבוצית, לא ויתרה על ממד המרחב והטבע, שחיי הקיבוץ משתקפים ושזורים בתוכם. ב"הייתם כחולמים" העלתה אגסי מן האוב דיוקנאות של חברי מרחביה הזכורים לה מתקופת ילדותה, אך לא זיהתה אותם בשמותיהם הפרטיים אלא בכותרת תפקידם בחיי המשק הקיבוצי: הלולן, הרפתן, מגדלת האווזים, איש הפלחה, אחראי המטעים... כך הדגישה את המעטפת החקלאית-בוטנית-זואולוגית שאפפה את מסגרת החיים בקיבוץ והאפילה על הזהות האינדיבידואלית. הגוף המחורר מאבד בעבודתה את תחושת הנפח והמלאות ומתפרק מכוחו של האור העובר דרכו. וכך, שורת הדיוקנאות המחוררים בעלים, צפים בקערות-מים, נותרו כל אחד לעצמו, בלא זיקה, תשוקה או סימון מגדרי, כשרק הרישום האופקי של רכס הרי הגלבוע סוכך עליהם מלמעלה, ממוקם באתר המזבח של המבנה הקתדרלי.

שלוש דוגמאות מוקדמות אלה מסמנות נקודות ציון בדרך התפתחות ארוכה ומפוצלת של דומיני, לבבי-גבאי ואגסי, שהיו לאמניות בכירות באמנות הישראלית העכשווית. מכאן אפשר להעמיק ולשכלל תובנות ביחס לעבודות בתערוכה "יחפות": דומיני ממשיכה לטפל בגוף הספורטיבי, בנשיות הנערית ורבת העוצמה, הפועלת בעילות בחללי ספורט; לבבי-גבאי מסמנת את החצר המרובעת של מרחביה, ומעלה את "קיר האב" ו"קיר האם" כתחליף לארוס האבוד של המשפחה האינטימית; ואגסי, מנסה לכנס את הדיוקן הצף במרחב אל תוך

כך-מחבוא פרטי שסימנה לעצמה בילדותה, זו ה"צוללת בואדי" – הניסיון להתגונן בפני המרחב השופע, הרוח הסוערת ועוצמת הטבע הסובב. וכל אלה, תמיד ובכל המצבים המסומנים כאן, מתרחשים במרחבים חיצוניים, במין היפוך פרספקטיבי – המרחב פולש פנימה והפנים בורח אל המרחב שבחוץ.