

דרורה דומיני | עידית לבבי גבאי | רונית אגסי

אוצרת: מיכל שכנאי

גלריה לאמנות ישראלית מרכז ההנצחה קרית טבעון , ינואר-מרץ 25

יְחֻפּוֹת

דרורה דומיני | עידית לבבי גבאי | רונית אגסי

אוצרת: מיכל שכנאי

גלריה לאמנות ישראלית מרכז ההנצחה קרית טבעון , ינואר-מרץ 2025

יְחֻפּוֹת

דרורה דומיני, עידית לבבי גבאי, רונית אגסי

הגלריה לאמנות ישראלית, מרכז ההנצחה, קרית טבעון

22.3.25 – 10.1.25

אוצרת: מיכל שכנאי

עיצוב גרפי: מרב פלפי

עורכת: עידית לבבי גבאי

עריכה לשונית: מיכל טולדנו

תרגום לאנגלית: נינה צורן

צילומים בגלריה: לנה גומון

צילומי יצירות נוספים: אבי חי, רונית אגסי

עזרה טכנית: מיכאל קוקלס

עזרה לאמניות בהצבות: גל ניר פרייזגר, עודד בנדיק, רז שעיבי

כל המידות רוחב x גובה

תודות

לד"ר טלי תמיר על כתיבת המאמר "יחפות במרחב(יה)"
והרחבת המבט על התערוכה.

סיוע בהפקת התערוכה

עמותת 'בשביל האמנות'

© כל הזכויות שמורות לגלריה לאמנות ישראלית,
מרכז ההנצחה, קרית טבעון

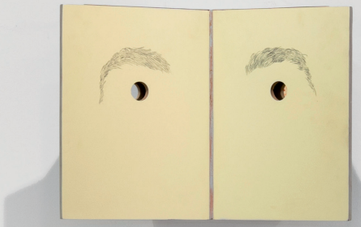
רח' המגדל, קרית טבעון 9835506-04, ימים א', ב', ג', ה' 10:00-19:00, יום ו' 09:00-12:00, שבת 11:00-13:00

התערוכה בסיוע האגף לאמנות פלסטית, משרד התרבות והספורט www.tivon-lib.co.il/980



עידית לבבי גבאי, **מגבת מטבח עם ענפים**, 1999,
שמן על בד, 70X50

Idit Levavi Gabbai, **Kitchen Towel with Branches**, 1999
Oil on canvas 50x70



דרורה דומיני, **אופק גבות**, 1997,
פורמייקה על עץ ומראות, 36X57X43

Drora Dominy, **Eyebrow Horizon**, 1997
Formica on wood and mirrors, 43X57 X36

1 Ronit Agassi, **Three Moons**, 2022
Mixed media on aluminum caps,
diameter 16 each one

2 Ronit Agassi, **Security Pin**, 2017
Mixed media on paper, 30x38

3 Ronit Agassi, **Security**, 2017
Mixed media on wood, 30x163





1 רונית אגסי, **3 ירחים**, 2022
טכ' מעורבת על מכסי אלומניום, קוטר 16 כ"א

2 רונית אגסי, **סיכת בטחון**, 2017
טכ' מעורבת על נייר, 38X30

3 רונית אגסי, **בטחון**, 2017
טכ' מעורבת על עץ, 163X30

יְחָפות

מיכל שכנאי

האמניות רונית אגסי, דרורה דומיני, ועידית לבבי גבאי חלקו ילדות משותפת בקיבוץ מרחביה - ילדות צנועה וסגפנית בקיבוץ של ימי ראשית המדינה, ילדות החותרת לבריאתו של אדם חדש, שימצא את מימושו במסגרת הקולקטיב ויגלם בדמותו את תמצית האתוס הישראלי. שלושתן אמניות פעילות בשנות השבעים לחייהן. כל אחת ואחת התוותה את דרכה הייחודית בעולם האמנות הישראלי ובנתה קריירה משמעותית רבת שנים של יצירה. הרקע הביוגרפי כמו גם העיסוק באמנות המשותף להן, יצר חברות אמיצה רבת שנים.

למרות ששלושתן עזבו את הקיבוץ עוד בצעירותן, יש למרחביה מקום נוכח ביצירתן: מוטיבים ותמות הקשורים לאתוס החלוצי בכלל, ולמרחביה בפרט, החלו להופיע ביצירותיהן עוד מאמצע שנות התשעים של המאה הקודמת. בעבודותיהן קיימת התייחסות ברמות ובעוצמות שונות לאותה ביוגרפיה מוקדמת - למקום ול"חצר" בה נולדו וגדלו ובו שוטטו ברגליים יחפות, המקום שחינך ועיצב אותן.

"אני גדלתי כמו כל ילדי מרחביה - בחצר הגדולה." כותבת עידית לבבי גבאי "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".[1]

בשנת 1929 התיישבו חברי קבוצת "השומר הצעיר", בהנהגתו של מאיר יערי, בעמק יזרעאל והקימו את קיבוץ מרחביה - שנחשב והיה לאחד מסמלי ההתיישבות העובדת, מאבני היסוד של תנועת "השומר הצעיר" ושל התנועה הקיבוצית בכלל - מקום ממנו יצאו מנהיגים, אנשי רוח ותרבות ואומנים רבים, וגם הוצאת ספרים - "ספרית הפועלים".

לגדול בקיבוץ כמו מרחביה בשנות ה - 50, היה, במידה מסוימת, לגדול בתוך אוטופיה, בתוך אידאה שהוגשמה, בתוך מעבדה אנושית, אולי מן הגדולות מסוגה, שבה נבחנו האידאות על קרקע המציאות - החינוך המשותף, בית הילדים, הכלכלה השיתופית והשוויון.

תערוכה זו מבקשת לבחון את מצע הגידול המשותף של שלוש האמניות, וכיצד, ביצירותיהן באה לידי ביטוי ילדותן המיוחדת - ילדות שמעטים בעולם חוו כמותה. ניתן להתחקות כאן אחר האופן בו מנסחות האמניות שפה אמנותית המגיבה אל המודלים התרבותיים והאידיאולוגיים שעיצבו אותן - האופן שבו אמניות נשים מתמודדות עם חוקי האבות.

גופי העבודה החדשים של האמניות, שנוצרו במיוחד, מוצגים בתערוכה במרחבים אישיים, לצד עבודות מוקדמות שלהן המוצגות יחדיו על קירות משותפים. תפיסה אוצרותית זו מציעה מודל שיתופי חדש התואם לימינו אנו - מרחב קולקטיבי לצד מרחבים פרטיים.

***

האמנית, עידית לבבי גבאי, מציגה בתערוכה שלוש עבודות קיר חדשות. את העבודה 'קיר חלקלק' ציירה לבבי ישירות על קיר הגלריה, תוך התייחסות לתקופה בת כ-100 שנה - החל מאזכור ושרטוט מוקדם של 'חצר מרחביה' מ- 1912, אשר מופיע במרכז עבודת הקיר, וכלה במוטיבים חדשים המתייחסים לזמן ההווה והמתהווה בזמן זה בחברה ובמציאות הישראלית (חצר קיבוץ בארי).

"חצר הקיבוץ - מקום ההולדת, הרחם מתוכה יצאנו, החצר הגדולה היא בתוך הגוף, בתוך הלב" אומרת האמנית. החצר הקיבוצית, המוגנת והמסוגרת, שזכתה על כך לקיתונות של ביקורת בחברה הישראלית, נפרצה ומדממת החל מהשביעי באוקטובר.

שני קירות נוספים - "קיר אב-קיר אם", הם קירות "ליליים", קודרים, שמפנים את הצופה אל ממלכת הלילה - ממלכת החלומות, התת-מודע, הכמיהות והזיכרונות האישיים-אינטימיים-גופניים.

ב"קיר האב" ממשיכה לבבי גבאי את מוטיב המתבן, שחזר רבות בעבודותיה - מערומים של חבילות קש נדמות כשרופות, עשויות בהדפסת תלת-ממד, וביניהן - שופר וירח. ב"קיר האם" נוכחים סלילי צמר אפור הנערמים זה על גבי זה, מתחתם משתלשלות גרבי עבודה.

[1] מתוך: עידית לבבי גבאי, "שתיקת הילדים - או - דיוקן האמנית בגנטקס", מרץ 2009, הטקסט המלא באתר האישי של האמנית

העבודות סימטריות, מתפקדות כאיקונות, תמציתיות וסימבוליות, החלוקה המגדרית בין האם והאב נוכחת: האב שאמון על עבודת האדמה ועל עבודת הרוח והאם הסורגת ופורמת, אמונה על חום ועל רגש.

בעבודותיה המוקדמות של לבבי-גבאי, המוצגות במרחב הקיר המשותף, נראים מוטיבים החוזרים שוב ושוב בעבודותיה - כגון; מגבות מטבח, חבילות קש, אסם התבואות, חצר מרחביה, קולב או שמש. אלו משתחררים בציוריה מן ההקשר הקיבוצי והופכים להיות חלק מן ה- DNA החזותי-תרבותי שלה, חלק מאבני היסוד אשר מרכיבות את יצירתה. לבבי גבאי הופכת אותם לאיקונות - איקונות פרטיות, בדומה לאיקונות דתיות, אשר מתייחסות לחיים הקיבוציים, ומשמרות את המתח בין קודש לחול, בין היום-יומי לנצחי. פלטת הצבעים בציוריה התנסחה מתוך זיכרונות ילדותה במרחביה, כדוגמת הצבע התעשייתי צהוב - וניל 24 - הצבע של הקירות בחדר בית הילדים, הוורוד-גוף, תכלת השמים, והזהוב -אוקר של ערמות הקש.

עבודותיה החדשות של דרורה דומיני בתערוכה מתייחסות לחוויה דומיננטית בחייה כנערה בקיבוץ: היותה שחקנית כדורעף מצטיינת בקבוצה המקומית ובנבחרת ישראל. ההצטיינות בספורט במרחביה של ילדותה הייתה מושא להערצה ולגאוות יחידה מקומית - במיוחד ענף הכדורעף - ענף שקיבוצי השומר הצעיר הובילו בו בארץ במשך עשרות שנים.

מגרש הכדורעף היה ממוקם בלב החצר הגדולה של מרחביה, והמשחקים שהתקיימו בו היו במוקד ההתרחשויות. בהיותו משחק קבוצתי סימל הכדורעף בצורה מושלמת את החזון הסוציאליסטי, בייחוד בהקשר לספורט אשר לפיו מושגת מצוינות על ידי שילוב כוחות קבוצתי.

בתבליט "משחק קבוצתי", שמהדהד בשפתו עבודות תבליט על קירות מבני ציבור בקיבוצים, נראות שחקניות נשים המתגודדות במעגל, ידיהן מונפות אל על בתנוחת ניצחון, סמל לשותפות נשית.

בעבודה נוספת, על גבי קוליסה ניידת (כמו תפאורה לחג בחדר האוכל) נראים דימויים רבים שמתארים פרטי גוף חבושים ופצועים של שחקנים ושחקניות, מעין הצצה למחיר האישי של אותה התמסרות לקבוצה ולספורט הקבוצתי.

במרחבי הקירות המשותפים מציגה דומיני עבודות מוקדמות בשפה רזה, תמציתית. בעבודותיה בולטים מוטיבים המשלבים בין פורמליזם של פיסול מודרני לבין המיתוסים החלוציים הקיבוציים: פסלי העץ שלה מהדהדים מעט את הארכיטקטורה של אסמי התבואה בקיבוצים. בעבודה "צמה ומגדל", משתלשלת צמה קלועה מראשו של מגדל המים המנוקב של קיבוץ בארות-יצחק. המגדל שב- 1948 היווה חלק מקו ההגנה מול הצבא המצרי, הפך עם השנים (יחד עם מגדלי המים של נגבה ויד מרדכי) לאתר המחבר את סמלי ההתיישבות העובדת עם מורשת הגבורה וההקרבה. העיסוק בהבניה קולקטיבית של הגוף, מופיע בעבודותיה של דומיני בדימויי הגופיות, והצמות, כמו גם בדימוי הגבות - גבותיו של סטלין, שדיוקנו, כזכור לה מילדותה במרחביה, היה תלוי על קיר חדר האוכל של הקיבוץ, כמו משקיף במבט אוטופי, מלא פאתוס, ומשגיח מלמעלה על המתרחש.

"צוללת בוואדי", כך קראה רונית אגסי למיצב שבנתה בגלריה, בחדר הקטן, בתוכו רוחש עולם שלם ומסתורי המתנהל בין קירות 'הצוללת', מנותק מהעולם שבחוץ. בעגה הצבאית -"צוללת בוואדי" בא לסמל תרחיש בלתי סביר בעליל, דמיוני לחלוטין שמאתגר את המציאות במופרכותו.

העבודה נעה על הרצף שבין המרחב הפיזי של ילדותה, "ארץ הפלאות" של הילדות בקיבוץ, עם חופש תנועה בלתי מוגבל, לבין חווית המרחב הפרטי המצומצם, הכמיהה למקום קטן וסודי משלה בו מרחבי הדמיון והפנטזיה תפקדו כאנטיתזה לציוויי הברזל האידאולוגים הנוקשים.

ההשראה לעבודה זו הוא זיכרון קסום של פיר ארובה קטן עם דלת ברזל של תנור חימום מרכזי בבית הילדים. לשם היו משתחלות היא וחברתה, יושבות מקופלות בחושך בשקט מוחלט, הרחק מעיני הילדים והגננות, מדמיינות עולמות רחוקים וקסומים. שם יכולה הייתה להסתתר, להנות מהשקט ולדמיין שהיא רואה ואינה נראית. כמו בצוללת.

בחלל המיצב, על הקירות הצבועים בשחור, תלויים או מונחים רישומים עדינים שמהדהדים את נופי הוואדיות אשר סבבו את הקיבוץ (גבעת המורה מצפון, והגלבוע מדרום). במרחבים אלה הייתה מטיילת עם הוריה "לחפש את הרוח", כדי להעיף עפיפון או לרעות את העדר.

את הסדק ברצפת החדר היא מילאה בעלי זהב כמו הבזקי שמש שהסתננו לתוך החלל המואפל והדהדו יופי ארעי וחולף.

עבודותיה מאופיינות בפריכות כמו על סף קריסה, תלויות על חוט. פעולותיה הידניות החוזרות ונשנות ניכרות בעבודות - מחוררת, רוקמת, נועצת ורושמת, מצפינה דימויים במרחבים של כאב.

רונית אגסי עובדת בסדרות - סדרות של פעולות, סדרות של עבודות, של דימויים או מצעים. העבודה הבודדת משרתת את המכלול. המקבץ חשוב מהפרט הבודד - כמו שהיה בקיבוץ. גם אצלה, כמו אצל חברותיה, מילון הדימויים החוזרים בעבודותיה מכיל דימויים קולקטיביים לצד אישיים - הילדה, הרקדנית, האוהל, המגדל, החיילים - לכולם הקשרים שנעים בין האישי לקולקטיבי.

***

הפעם האחרונה ששלוש האמניות הציגו ביחד הייתה בתערוכה הקבוצתית המדוברת "לינה משותפת - קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית" (2005) באוצרותה של טלי תמיר. בזמנו הביאה תערוכה זו לקדמת הבמה ולשיח, קול חדש על רקע תהליך השינוי העמוק שעבר על התנועה הקיבוצית בשנות ה-80 וה-90 של המאה שעברה. אמנים ואמניות בני ובנות קיבוץ, שגדלו ובגרו בחינוך הקיבוצי, החלו להתבונן מבחוץ, לתהות, לחקור, ולשאול על 'השיטה', על בית גידולם.

מעניין לבחון היום, כעשרים שנה לאחר אותה תערוכה ולאחר אסון השביעי באוקטובר, אשר החזיר את נושא הקיבוץ והקהילות הקיבוציות לשיח החברתי הישראלי, את מבטן של שלוש האמניות אל עבר בית גידולן שחוזר כחוט השני בגופי עבודותיהן לאורך השנים: מה נאסף והבשיל? מה השתנה והתחדש לאור אירועי המציאות המשתנה? ואיך מצטרפים מבטים ומבעים אלה לסיפור הישראלי הגדול והרחב יותר?

מיכל שכנאי, אוצרת הגלריה, ינואר 2025



אסם התבואות בחצר מרחביה
צילום: מורט שרם

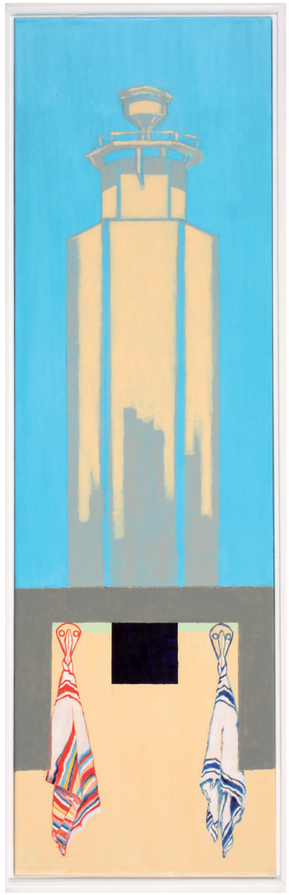
The grain barn in the Merchavia Courtyard
Photography: Mort Shrem



1940 - מגרש הכדור-עף במרכז החצר הגדולה בקיבוץ מרחביה. צילום: חסקל שטוייר

1940 – The volleyball court in the center of the large courtyard in Kibbutz Merchavia.
Photo: Yehezkel Shtoyer







עידית לבבי גבאי, **יום אחד (אסם # 3 # 2 # 1)**, 2010, שמן על בד 30X100X3 כ"א

idit Levavii Gabbai, **One Day (Barn # 3 # 2 # 1)**, 2010, oil on canvas 30x100x3

יְחֵפות במרחב(יה)

טלי תמיר

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

דוד ביאל, "ארוס והיהודים"

יחפות - 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 הבוערות 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 בציור הישראלי בשנות העשרים והשלושים, בציוריהם 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 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, ה'צברים' ילידי הארץ - אלה שבעצם 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 וטיפוחו לגוף גברי, בריא ובעל-שרירים, היה אחת מהמטרות המרכזיות של הציונות, טען גם מיכאל גלוזמן 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 שנוכחים 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 ובחוויית 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,

[1] בועז נוימן, תשוקת החלוצים, עם עובד, ספרית פועלים, 2009, עמ' 33
[2] שם, שם
[3] דוד ביאל, ארוס והיהודים, עם עובד, ספרית אפקים, 1994, עמ' 234

וככזה הוא היה מנוע ממופע יחידני, 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 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 ומחוותיו המיניות ולכווצם 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, ולאו־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 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

[4] שם, 258
[5] שם, 256
[6] שם, 244
[7] נוימן, תשוקת החלוצים, עם עובד, 2009, עמ' 50
[8] טלי תמיר, עיניים של חלוצה, דף גלריה, גלריה הקיבוץ, תל אביב, מאי 1995

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 ומשוחרר, 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 והעבירום למחתרת, למתח התשוקה הנבלמת.

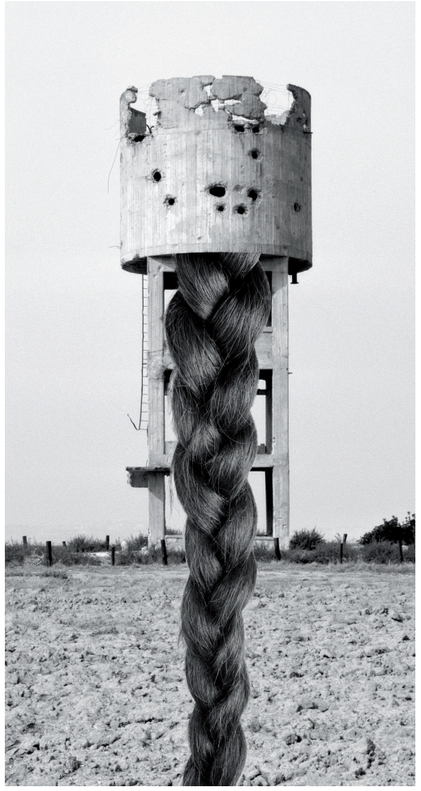
במיצב "אופק-גבות" שהציבה *דרורה דומיני* בתערוכה "מול ההר" בגבעת חביבה ב-1995 ובגרסה מאוחרת בתערוכה "לינה משותפת" במוזיאון תל אביב ב-2005, היא שילבה גופיות כייצוג פרטני והלבישה אותן על קופסאות קרטון ארכיוניות, הנושאות את הכתובת "מכל לאחסון דגם קיבוצי". הקופסאות הארכיביות הוערמו זו על זו בשורה סדורה של 'גופים' אחידים בצורתם ובהיקפם, מלבד הבדל אחד: לקופסאות עם הגופיות הלבנות נוספה מגזרת 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 - הגבות של סטאלין או של מאיר יערי - השקיפו על המיצב במבט מלמעלה, כמפקחות על הסדר הטוב של חיי הקיבוץ, מצלות על עיניים שמתבוננות אל אופק אוטופי רחוק ואינן רואות את הפרטים הקרובים, הזקוקים לתשומת-לב. 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 ביעילות 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 כוך-מחבוא פרטי שסימנה לעצמה בילדותה, זו ה"צוללת בואדי" - הניסיון להתגונן בפני הנוכחות התמידית של הקבוצה, עוצמת הטבע הסובב והמרחב המשתרע. וכל אלה, תמיד ובכל המצבים המסומנים כאן, מתרחשים במרחבים חיצוניים, במין היפוך פרספקטיבי - המרחב פולש פנימה והפנים בורח אל המרחב שבחוץ.

ד"ר טלי תמיר / אוצרת והיסטוריונית של אמנות ישראלית / דצמבר 2024



דרורה דומיני, **צמה ומגדל #2**, 2025, צילום קולאז', 105X56
Drora Domini, **Braid and Tower #2**, 2025, photo collage, 56x105



Bare Feet, a look at the exhibition, Kiryat Tivon Israeli Art Gallery, 2025

יחפות, מבט בתערוכה, הגלריה לאמנות ישראלית קרית טבעון, 2025



Bare Feet, a look at the exhibition, Kiryat Tivon Israeli Art Gallery, 2025

יחפות, מבט בתערוכה, הגלריה לאמנות ישראלית קרית טבעון, 2025



יחפות, מבט בתערוכה, הגלריה לאמנות ישראלית קרית טבעון, 2025

Bare Feet, a look at the exhibition, Kiryat Tivon Israeli Art Gallery, 2025



דרורה דומיני, **משחק קבוצתי**, 2025, תבליט אלומיניום על עץ, צבע, 183X250

Drora Domini, **Group Game**, 2025, aluminum relief on wood, paint. 250X183



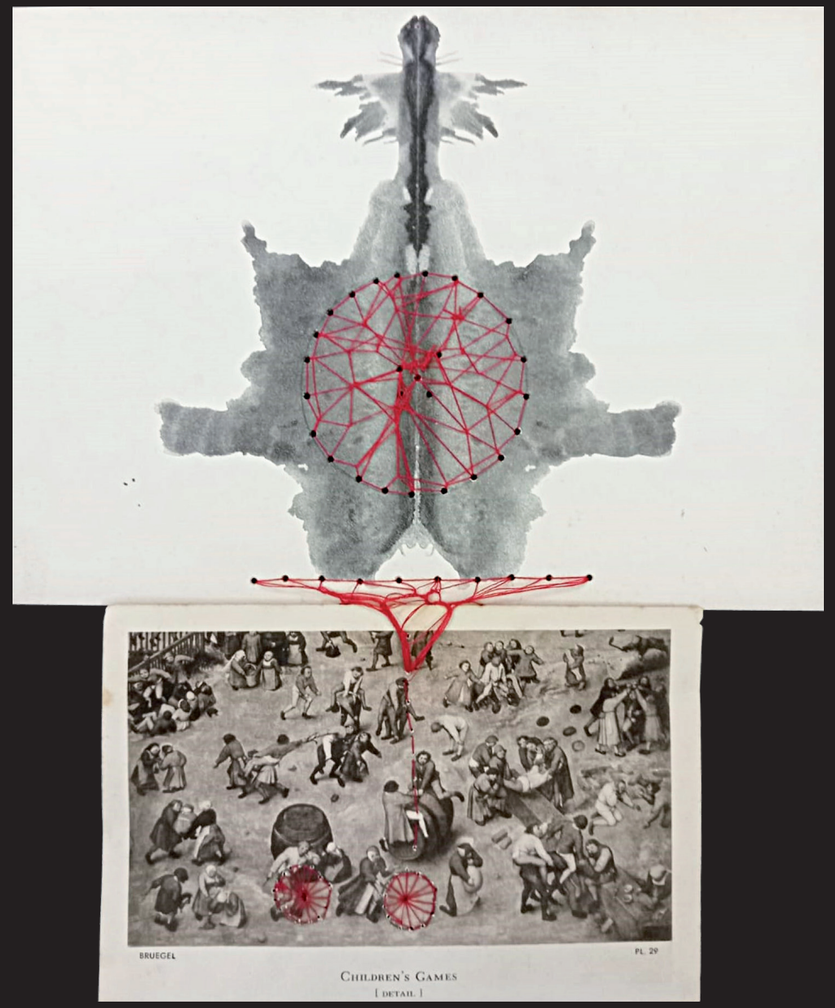
Drora Domini, **Block**, 2018–2025, zirox photographs, wooden collise, 450x250

דרורה דומיני, **חסימה**, 2018–2025, תצלומי זירוקס, קוליסה מעץ, 250X450



רונית אגסי
צוללת בוואדי
מיצב
2025
מבט #1

Ronit Agassi
Submarine in the Valley
stabilizer
2025
Look #1





רונית אגסי, **מגדל שמירה**, 2023, טכ' מעורבת על צדף

Ronit Agassi, **Watchtower**, 2023, Mixed media on seashell

רונית אגסי, **משחקי ילדים** פרט מהמיצב **צוללת בוואדי**, 2025
הדפס/רישום של פיטר ברויגל ולוח רורשאך מטופלים ורקומים בחוט אדום.

Ronit Agassi, **Children's Games**, detail from the installation **Submarine in the Valley**, 2025
Pieter Bruegel print/drawing and Rorschach panel treated and embroidered with red thread.



רונית אגסי
צוללת בוואדי
מיצב
2025
מבט #2

Ronit Agassi
Submarine in the Valley
stabilizer
2025
Look #2



רונית אגסי, **מצנח**, פרט מהמיצב **צוללת בוואדי**, 2025, טכניקה מעורבת על משטח ספוג

Ronit Agassi, **Parachute**, detail from the installation **Submarine in the Valley**, 2025, Mixed media on a sponge surface



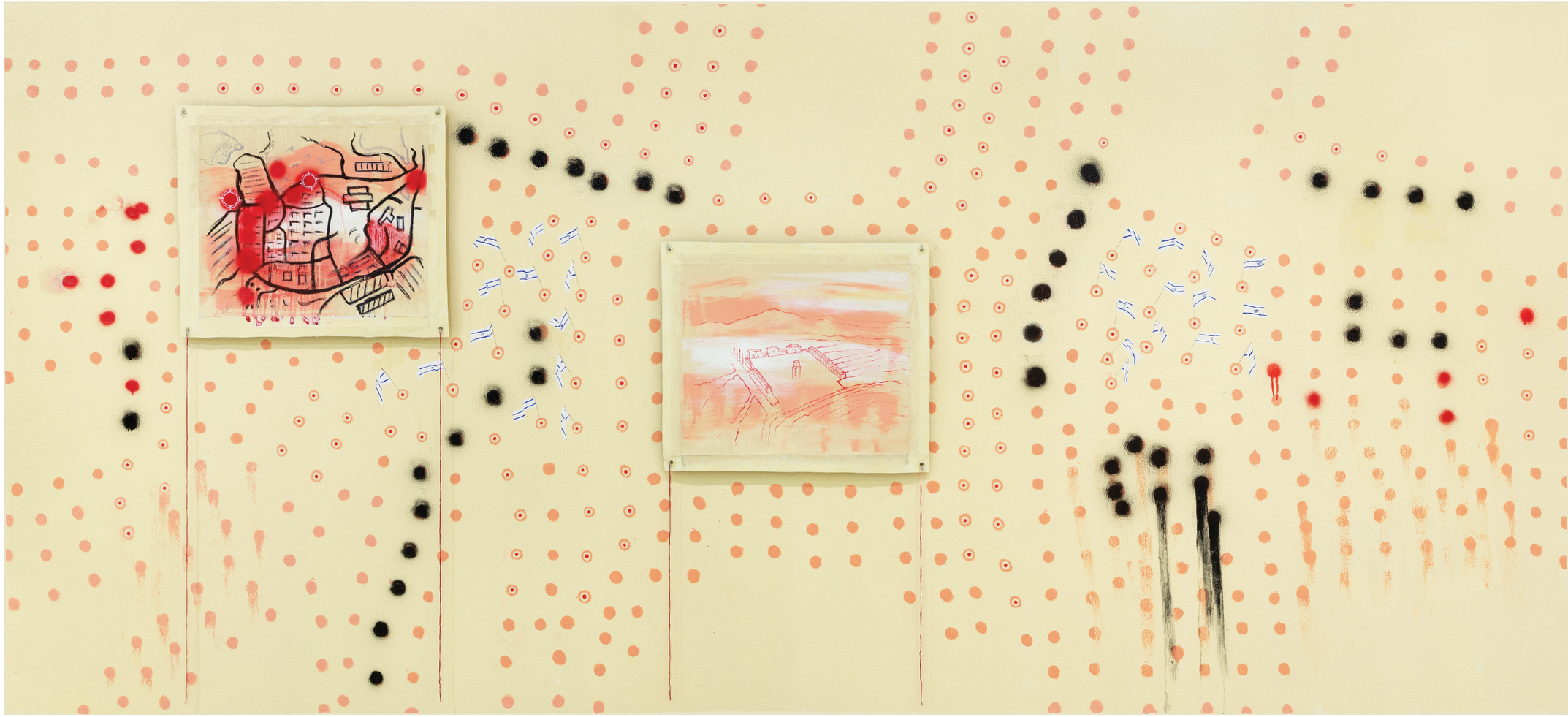
רונית אגסי, פרט מהמיצב **צוללת בוואדי**, 2010, עלים מחוררים במחט

Ronit Agassi, detail from the installation **Submarine in the Valley**, 2010, leaves pierced with a needle



רונית אגסי, **ערבות בוכיות**,
פרט מהמיצב **צוללת בוואדי**, 2025
טכניקה מעורבת על אימומי נעליים מעץ

Ronit Agassi, **Weeping Willows**,
Detail from the installation
Submarine in the Valley, 2025
Mixed media on wooden shoe molds



עידית לבבי גבאי
קיר חלקלק, 2025
טכ' מעורבת על קיר
185X407

Idit Levavi Gabbai
Slippery Wall, 2025
Mixed media on a wall
407X185



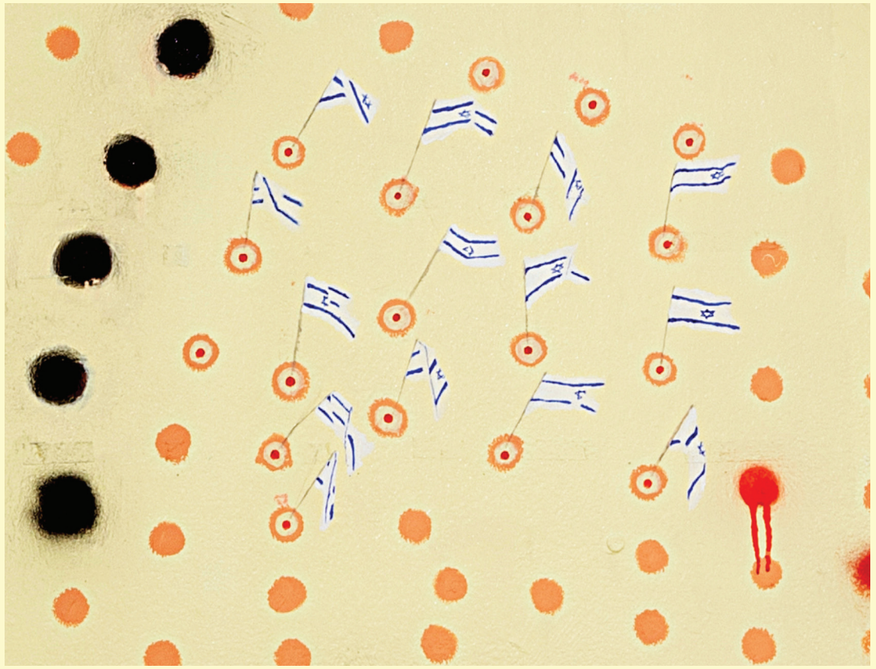
עידית לבבי גבאי
פרט מקיר חלקלק
מפת התקיפות
7.10.23
קיבוץ בארי, 2025
שמן על בד 60X70

Idit Levavi Gabbai
Detail from a Slippery Wall
Map of the Attacks 7.10.23
Kibbutz Be'eri 2025
Oil on canvas 70x60



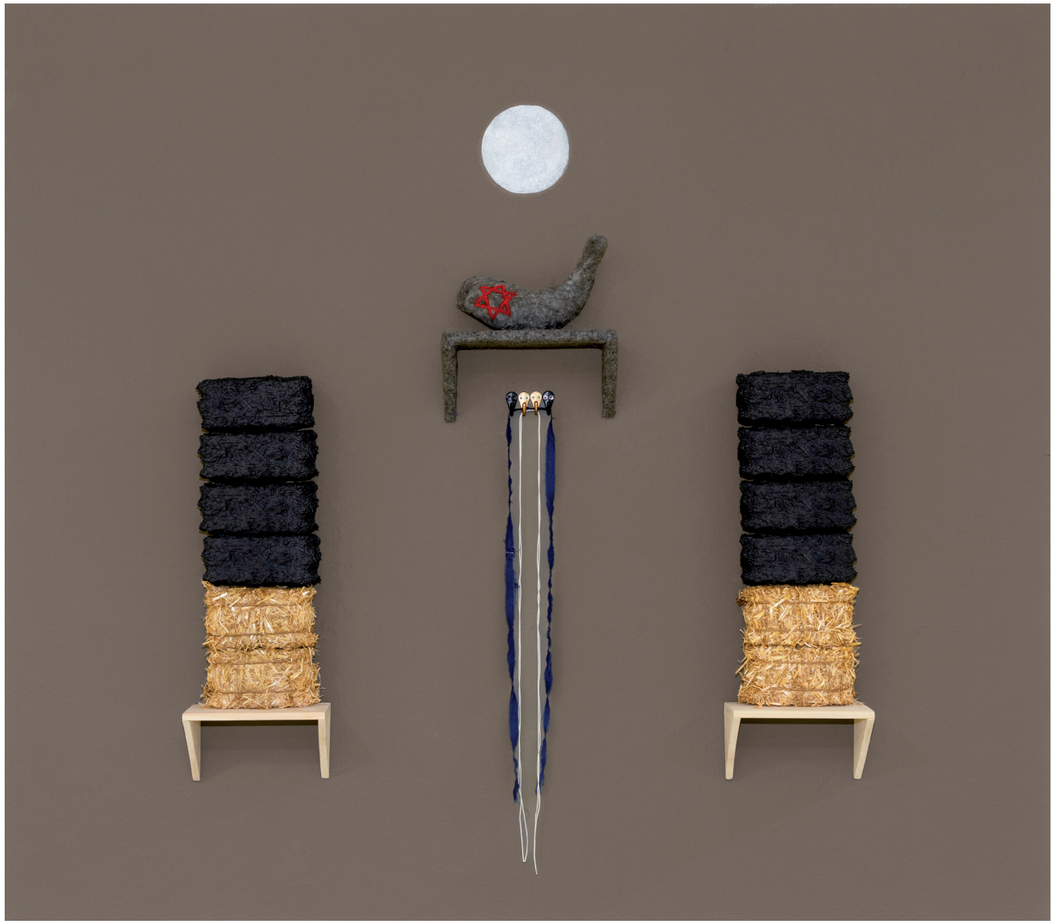
עידית לבבי גבאי
פרט מקיר חלקלק
חצר קיבוץ מרחביה
1912
ע"פ תרשים של האדריכל
אלכסנדר ברוולד, 2025
שמן על בד 60X70

Idit Levavi Gabbai
Detail of a Slippery Wall of the
Courtyard of Kibbutz Merchavia
1912
According to a Diagram by Architect
Alexander Baerwald
Oil on canvas 70x60



עידית לבבי גבאי, **פרט עם דגלים** מתוך: קיר חלקלק, 2025

Idit Levavi Gabbai, **detail with flags** from Slippery Wall, 2025



עידית לבבי גבאי, **קיר אב-קיר אם**, טכ' מעורבת, דיפטיכון 140X385

Idit Levavi Gabbai, **Father Wall – Mother Wall**, Mixed media,Diptychon 385x140



צילומים מהילדות המוקדמת Photographs from Early Childhood

רונית Ronit



קבוצת 'רימון' בטיול לאחר הגשם
1955, צילום: טוביה ריבנר



רונית בשיעור חלילית 1959



רונית (ראשונה מימין) בחזרה לחג השבועות
1963

דרורה Drora



דרורה - פועלת/חקלאית מגיל צעיר
צילום: טוביה ריבנר, 1957



דרורה - כרטיס שחקנית ב"הפועל מרחביה"
בכדור עף, שנים 1963-1969



דרורה - ברגליים יחפות במגרש הכדורעף
בנבחרת ישראל באיטליה, 1966

עידית Idit



עידית בת השנתיים - 'חולמנית במתבן
הקש' - בזרועות אמה, 1955



עידית - מציירת את חצר מרחביה על גבי
קופסאות קרטון, 1960 צילום: טוביה ריבנר



עידית - "דיוקן האמנית בגטקס"
קבוצת ערבה 5-1964

מהארכיון המשותף From the Joint Archive



שלוש האמניות חוזרות ממסע משותף לברלין, אפריל 2010
The three artists return from a joint trip to Berlin,
April 2010



מגרש השעשועים במרכז קיבוץ מרחביה,
שנות ה-70, צילום: עזרה צמרי
The playground in the center of Kibbutz Merchavia
in the 1970s - Photo by Ezra Tzamri



קיבוץ מרחביה שנות ה-60, מבט חורפי. צילום: שיקו שיקלובסקי
Kibbutz Merchavia 1960s – Winter view Photography by Shiko Shiklovsky

These three early examples mark milestones in the long and divergent development of Dominey, Levavi Gabbai and Agassi, who became senior figures in contemporary Israeli art. From here, one can deepen the insights regarding the works in the exhibition *Bare Feet*: Dominey continues to treat the athletic body and potent, youthful femininity operating efficiently in sports spaces; Levavi Gabbai marks the square yard of Merchavia, raising the *Father Wall* and *Mother Wall* as a substitute for the lost Eros of the intimate family; and Agassi attempts to gather the floating portrait into a private hiding-niche she marked for herself in childhood – *the Submarine in the Wadi (Wadi* – Arabic for valley, a word "adopted" by the Hebrew language) – an attempt to find protection from the overflowing presence of the group and the power of the expansive space. All of these, always and in every situation marked here, occur in external spaces, in a kind of perspectival reversal: the open space invades the interior, and the interior escapes into the open space outside.

Dr. Tali Tamir / Curator and Historian of israeli Art /
December 2024

sexuality was akin to incest: "Relations between men and women were theoretically hidden, and any public manifestation of them was considered inappropriate".[5] Meir Ya'ari himself, whose heavy shadow loomed over the entire group life, declared that the intimate family unit threatened the commune and harmed collective life. Biale disputed this, claiming that "Ya'ari does not, in fact, distinguish between sexual union with a woman and the union with one's comrades". Biale's decisive conclusion was that the closeness between group members was, therefore, "first and foremost an eroticism of youth culture, rather than a doctrine of free love between men and women".[6]

Boaz Neumann, in his book *Land and Desire*, also testifies to the conversion of sexual Eros into a longing for the soil of the Land of Israel, expressed through an ecstatic arousal of all five senses: "The Land of Israel is the soil for which the pioneers yearn" he stated, describing how the pioneers would lie on the ground, cupping the earth in their hands, smelling its scent, and even tasting it with their tongues. The plowing of the first furrow in the nation's soil was depicted as the deflowering of a beloved woman, and the time spent in the valley and the mountains of the Galilee was characterized as a sublime experience of 'yearning for the expanse' and everything inhabiting it – from stones and plants to birds and animals. "The first cooperative, they named *Merchavia*",[7] Neumann quoted one of the pioneers, pointing to the link between the biblical name - Merchavia, which means 'space of God' - and the 'euphoria of the expanse' that enveloped everything.

[5] Ibid, 256
[6] Ibid, 244
[7] Neumann, *Land and Desire*, Am Oved, 2009, p. 50
[8] Tali Tamir, *The Eyes of a Pioneer*, Curatorial Statement, Ha'Kibbutz Gallery, Tel Aviv, May 1995

The channeling of desire toward the land and labor, accompanied by the attempt to establish equality between the work of men and women, yielded an erotic sublimation; in order to contain this sublimation in a measured and supervised manner, it was necessary to dim the physical differences between women and men, and to conceal the female contours behind aprons and oversized work clothes. In the series *Eyes of a Pioneer* (in the female form) (1995), Idit Levavi Gabbai examined the figure of her grandmother, Sonia Levavi – one of the founding members of Kibbutz Merchavia – against the backdrop of the gray, checkered fabric of the aprons and towels in the kibbutz kitchen.

"Why *'Eyes of a Pioneer'* and not *'Sonia's Eyes?'*" Levavi Gabbai was asked following her exhibition at the Kibbutz Gallery. "It is a verbal provocation hinting at the problematic tension between the private and the collective [...] at the difficulty of distinguishing between the concept of parents and family and the group as a whole, as a single family that, through its great power, dims the nuclear family unit".[8]

What was the nature of the personal relationship between Sonia and Meir Levavi, their granddaughter asked with curiosity. Can anything be learned about them from the gaze of the 'woman-pioneer'? Even then, Levavi Gabbai sought to reconstruct, from within the ascetic pioneer mentality, the erotic-bodily dimension of her grandmother's hidden femininity. Following an archival photograph showing a group of women, kitchen workers photographed from behind – the uniform cross of their aprons stretched across their backs and enveloping their waists – Levavi Gabbai developed an inventory of form and color related to the aesthetics of the kibbutz kitchen and the practice of enveloping and camouflaging the female body. Was there an alert and erotic physical sensation, Levavi gabbai asks, juxtaposing an image of a nude woman reading a book, taken from a 19th-century book of erotic postcards published by the German press - Taschen. In the postcard, the female nude body is exposed and liberated, self-indulgent and free from any pioneer discipline. Could this also be the nudity of a Socialist pioneer?

Personal diaries of female pioneers abound with expressions of distress over the lack of privacy, the necessity of having to share the couple's living quarters with a third tenant *("Primus")*,[9] and the breached transparency of the tent or the thin-walled wooden shack, which stifled erotic relations and drove them underground, into the tension of suppressed desire.

In the installation *Horizon-Eyebrows* (1995) – first exhibited in *Facing the Mountain* at Givat Haviva (1994) and later in *Togetherness, the 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness* (2005) at the Tel Aviv Museum of Art – Drora Dominey used undershirts as individual representations, dressing them over archival cardboard boxes labeled "Container for Storing a Kibbutz Model". These archival boxes were stacked in orderly rows of uniform bodies, identical in shape and circumference, with one exception: a cutout of a braid was added to boxes with white undershirts, rendering them feminine, while boxes without braids wore male work undershirts in military khaki. The uniform, functional and anonymous archival container represented both genders indiscriminately, erasing any possibility for the fermentation of desire or sexual tension: the ordered collective body is "squared" into the brown box, obeying its unity.

Dominey's installation also included a child's bed that had become a garden bed of cauliflowers and small animals, replacing the child's body with agricultural yield and expressing the childhood assimilation into the world of nature, flora, and fauna. A pair of thick, tangled black eyebrows – those of Stalin or Ya'ari – overlooked the installation from above, as if supervising the proper order of kibbutz life, gazing toward a distant utopian horizon, blind to the close details, needed attention. Dominey's early experience as a young volleyball player – a dominant sport in the *Hashomer Hatzair* kibbutzim – inspired another group of works expressing the robust, youthful physical ethos of kibbutz education. All of this unfolds in Dominey's installations under the sun light, in the open expanse.

Ronit Agassi centered much of her early work on a unique technique involving large green leaves of the Bauhinia tree, into which she pricked scenes of kibbutz life and soldiers' routines with a needle, letting the light go through. Agassi's choice of the leaves as a botanical substrate instead of traditional artistic canvases testifies to the intimate comfort she feels with organic, landscape materials. In the installation *You Were Like Them That Dream (Togetherness, the 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness* 2005), Agassi expressed a critical stance toward the status of private identity and the cult of labor in kibbutz society, yet she did not abandon the dimension of space and nature in which kibbutz life is intertwined. In this work, Agassi summoned the ghosts of Merchavia members from her childhood, identifying them not by their names but by their roles in the kibbutz economy: the poultry man, the dairyman, the goose-raiser, the field hand, the orchard manager... thus, she emphasized the agricultural-botanical-zoological envelope that shrouded kibbutz life, eclipsing individual identity. In her work, the perforated body loses its sense of volume and fullness, dissolved by the power of the light passing through it. The row of leaf-perforated portraits floats in water bowls – each isolated, devoid of affinity, desire, or gender markers – while only the horizontal silhouette of the Gilboa ridge shelters them from above, positioned at the 'altar site' of the cathedral-like structure.

[9] *Primus* – a cooking burner with three legs which turned into a metaphor for common habitation of a couple plus another member of the group.

Bare Feet in the Expanse

Tali Tamir

"Physical prowess, youth, nature and secularism – these are the four foundations that construct the New Jew in the kibbutz society"

David Biale, Eros and the Jews

Yehefot – Hebrew for "Bare Feet" in the female form – is the title of the exhibition featuring Ronit Agassi, Drora Dominey and Idit Levavi Gabbai, three artists born in Kibbutz Merchavia, in Jezreel Valley – immediately throws one into a somatic memory: walking barefoot on the scorching pavements of the kibbutz in the summer, on the damp lawns in the winter, on prickly dirt paths: a mixture of sensations, temperatures, tingles and pains absorbed through exposed skin, climbing upward and stimulate the entire body. The soles of the feet touching the earth are the direct sensory organ connecting the body to the place in an unmediated fashion.

The pioneers of the Galilee and the Jezreel Valley intentionally went out to work and to guard barefoot, in order to "intensify the sense of connection to the soil of the Land of Israel"[1] as Boaz Neumann noted in his book *Land and Desire in Early Zionism*, quoting Rachel Yanait, who testified that: "every footstep on the land of Israel gladdened her and awakened dormant fibers in her body and soul".[2]

Early Israeli art associated the act of walking barefoot with the local Arab population, framing their bare footedness as a signifier of their status as the natural and primordial children of the land. A close look at the figure of the Arab in Israeli painting of the 1920s and 30s – in the works of Rubin, Gutman, Paldi, Shemi, and others – reveals that their feet are always bare and their bodies are close to the ground: sitting, leaning, or resting on low stools while smoking a hookah – the body of the Palestinian Arab is perpetually proximal to the earth, and their bare feet maintain direct contact with it, without mediation. In this sense to be bare foot entails to be a "native", to be organically and fully connected, without consciousness, without question, with no doubt, as a natural and innate trait. This coveted essence was transferred to the kibbutz children, the 'Sabras', who were native-born – those whose very birth bore witness to the success of the Zionist revolution and the rooting of the 'Exilic Jew' in his old-new land. These 'children of the future', children of the 'second day of the revolution', born into the glaring light, the paved path and the green lawn, walked bare foot not only due to their ascetic, anti-bourgeois education but as a testimony and a sign of their indigeneity. When Yohanan Simon painted *Children of Tomorrow* in 1951, he depicted them barefoot and kneeling on the ground, much like the fresh saplings they were planting.

Questions of body and physicality emerge early in the works of Agassi, Dominey and Levavi Gabbai, each in her own way and language. Their encounter is not immediately perceived through visible patterns and forms but is rather hidden in deeply rooted contents that seeped into their work from the ethos, landscape, and collective environment of their childhood kibbutz. As daughters and granddaughters of the founding generation of Merchavia – the kibbutz of Meir Ya'ari, the charismatic leader of *Hashomer Hatzair*, whose authoritative figure was present daily in their childhood – it is justified to see their work as a litmus test for these primary residues and to observe through them the Zionist conflict between the "Body of the Nation" and the "Body of the Individual": "In [Zionist] national thought", argued historian David Biale, who researched the connection between the Jews and Eros along history, and dedicated a special chapter to the Zionist body in *Eretz Yisrael*, "the individual body became a microcosm of the political body. Creating a new image for the Jewish body became a symbol for the creation of a new Jewish nation".[3] The rehabilitation of the Jewish body and its cultivation into a masculine, healthy, and muscular physique was a central goal of Zionism, as Michael Gluzman also argued in *The Zionist Body*, which unfolds the discourse of the body in Hebrew literature. The kibbutz space, as a site of agricultural labor and continuous physical activity, was a primary arena for realizing this bodily goal and proudly displaying it as an ideal. Accordingly, Biale listed the four essential elements he identified in the education of the successor generation: physical prowess, youth, nature, and secularism – elements present directly or covertly, poetically or ironically, optimistically or melancholically, in the work of Agassi, Dominey and Levavi Gabbai.

The 1950s – the decade of the artists' childhood and the first decade of the newly established state – already enjoyed a relative sense of security regarding location and belonging. Yet the question of the body in kibbutz society was inextricably linked to the question of the common group *(Kvutsa* in Hebrew) and the nature of dependency between the individual and the collective. The communal body was subject to the egalitarian ideal and the ethos of the group; as such, it was barred from any individualistic, solo performance, detached from the chain of bodies alike and equal to it; this is a multi-headed collective body, functioning as part of a cluster of entities that replicate from all its sides and are reflected within it.

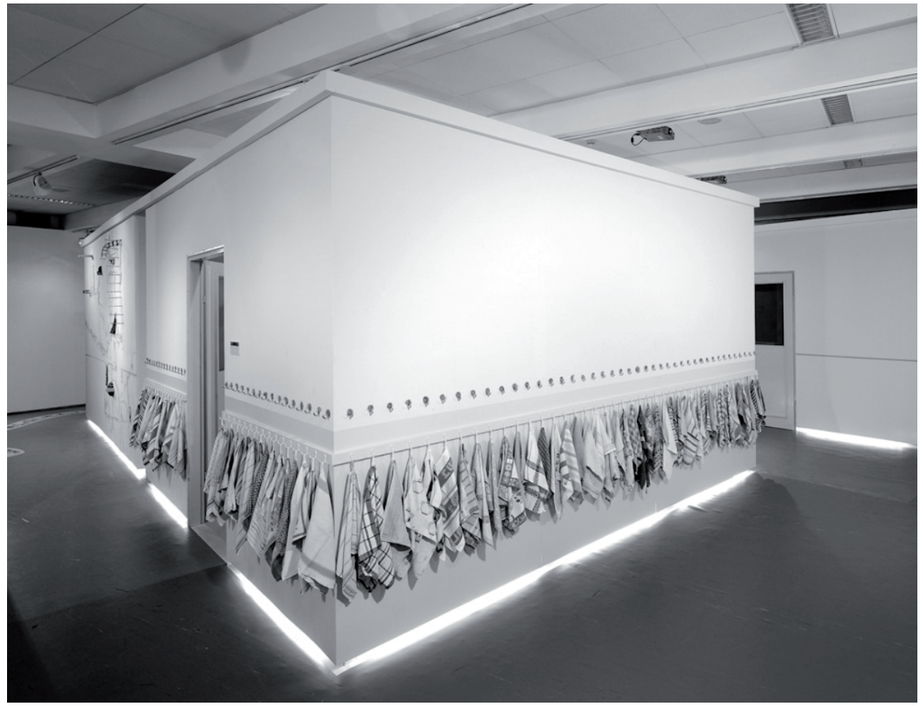
The body in the early kibbutz space was not encased in the protective envelope of a domestic interior, but was rather tamed to surrender to the structural orientation of the kibbutz space, to the grid of its paths and to the daily route between its central institutions. It was synchronized with the landscape objects surrounding it and measured against the proportions of the kibbutz yard, the children's house, the 'Great Lawn', the fields, the vastness of the valley, the mountains and the wind; the ideal of physical prowess and the spirit of youth – which Biale identified as the two supreme values in kibbutz education – demanded a fit and functional body, while developing skills of labor, athleticism, and courage.

Finally, there is the question of the body as a sexual and gendered identity: the egalitarian and functional kibbutz ideal blurred and dimmed erotic gender identity in favor of cultivating the general working mechanism. Sexuality in communal kibbutz life was pushed to the narrow periphery of private life, argued Biale, who was particularly interested in the study of sexuality within the *Hashomer Hatzair* culture. The excess of proximity and intimacy within the group forced the personal body to suppress its sexual expressions and gestures, shrinking them into a clandestine, disguised existence.

Despite the revolutionary spirit that blew among the pioneers of the early Aliot (waves of Jewish immigration to Eretz-Israel/ Palestine during 1924–1904), who sought to bask in the lap of sexual freedom and liberation from the yoke of bourgeois marriage, parallel psychological mechanisms of restraint and defense were created, mainly centered on the sublimation of sexual desire into the service of the nation: "This ascetic-puritanical trend in Zionism was, undoubtedly, the result of a national ideal of self-sacrifice, which was an integral part of a pioneering philosophy calling for the renunciation of all present pleasures for the sake of a utopian future"[4], wrote Biale. The collective group was perceived as a substitute for the family – a sort of solidary band of brothers and sisters – and therefore, any overt expression of desire or exposed

[1] Boaz Naumann, *Land and Desire in Early Zionism*, Am Oved, Sifriyat Hapoalim, 2009, p. 33
[2] Ibid., Ibid.

[3] David Biale, *Eros and the Jews*, Am Oved, Ofakim Library, 1994, p. 234
[4] Ibid, 258



הזמנה לתערוכה 'לינה משותפת קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית', 2005
ביתן הלנה רובינשטיין תל אביב. אוצרת: טלי תמיר

invitation to the exhibition 'Togetherness: The Group and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness', 2005 List of participating artists
Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv. Curator: Tali Tamir

עידית לבבי גבאי, **חדר הפוך**, 2005, מיצב בתערוכה 'לינה משותפת קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית'
ביתן הלנה רובינשטיין, תל אביב. אוצרת: טלי תמיר

Idit Levavi Gabbai, **Inside-Out Room**, 2005
Installation at the exhibition "Togetherness: The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness"
Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv. Curator: Tali Tamir

That exhibition brought to the forefront a new voice in the midst of the profound transformation the kibbutz movement underwent in the 1980s and 1990s.

Artists raised and matured within the kibbutz educational framework began to look from the outside, to question, to wonder and to ask about "the system", about the place of their upbringing.

It is interesting today, roughly twenty years after that exhibition and after the events of October 7th, which brought the kibbutz back into the forefront of Israeli discourse, to examine the gaze of these three women artists toward the place of their upbringing, which is a recurring thread in their work throughout the years: what has been gathered and ripened? What has changed or been renewed in light of unfolding events? And how do these perspectives and expressions connect to the broader, larger Israeli story?

Michal Shachnai, Gallery Curator, January 2025

On the shared walls Dominey presents earlier works; her language is lean and precise. In her works motifs that combine modern sculpture formalism with kibbutz pioneering myths are apparent: wooden sculptures echo a little bit of the architecture of the huge grain silos that were present in the kibbutzim. In the work *"Braid and Tower 2#"*– a braid hanging from the top of the bullet-punctured water tower of kibbutz Be'erot Yitzhak, located in the south of Israel, which in 1948 was in the front line against the Egyptian army.

The water tower of kibbutz Be'erot Yitzhak together with those of Kibbutz Negba and Kibbutz Yad Mordechai became the joining site between the symbols of the *Hityashvut HaOvedet* to a site of heroism and sacrifice.

Images of undershirts and braids appear in her works also as part of her dealing with the collective structuring of the human body; and also with the image of the eyebrows – the eyebrows of Stalin, whose portrait she remembers from childhood in Merchavia, hanging on the wall of the kibbutz dining room, like watching from above upon all that is taking place, in a utopian gaze, full of pathos.

"Submarine in the Valley" is how Ronit Agassi named the installation she created in the smallest space of the gallery. Inside, between the walls of the 'submarine', detached from the world outside, just like the kibbutz of those days which surrounded itself with fences as protection from the outside world, a mysterious world is whispering, hustling and bustling. Or maybe there is a yearning for a protected place of her own, a private territory, because in the kibbutz everything is so exposed and open to everyone. From her childhood in the kibbutz she remembers mainly the difficulties that accompanied her in the children's house, in the communal child-rearing – a memory of crowdedness and lack of a private space, memories of no room for emotion and the duty to function uniformly in a mode dictated from 'above'. The inspiration for this installation is the memories from the black chimney shaft in the children's house, a hideaway place she would run to with her friend in search of some privacy, where she could hide and watch others without being seen, to get lost and escape from the blinding light of the kibbutz.

Hanging on the black walls in the dark space of the installation are delicate drawings in which the views of the valleys surrounding nearby Givat HaMoreh and the kibbutz, where she used to walk with her father "searching for the wind for flying the kites", as she describes it. Her works are characterized with fragility, everything is on the verge of collapse, hanging by a thread. Her activity is repetitive – she pokes holes, she embroiders, she inserts and she draws, hiding images in planes of pain.

Ronit Agassi works in series – series of actions, series of works, series of images or substrates. The individual work serves the whole. The cluster is more important than the single unit – just as it was in the kibbutz. In her work, as in that of her colleagues, the lexicon of recurring imagery contains both collective and personal images – the girl, the dancer, the tent, the tower, the soldiers – all carrying associations that move between the personal and the collective.

The last time that all three artists exhibited together was in the group exhibition "Togetherness, the 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness" (2005) curated by Tali Tamir.

[2] A play on the term *"Homa U'Migdal"* which in English refers to the Tower and Stockade Settlements, that were established starting in 1936, before the state of Israel was founded, and were created overnight with the aim of demonstrating presence and control over the land (which was legally purchased) by settling it overnight. The word stockade (or wall) in Hebrew is *Homa* and the word braid in Hebrew is *Tsama*: *"Homa U'Migdal"* – "Tsama U'Migdal

Bare Feet

Michal Shachnai

Three artists: Ronit Agassi, Drora Dominey and Idit Levavi-Gabbai, shared a childhood in Kibbutz Merchavia – a modest and ascetic childhood in the kibbutz of the early days of the state, a childhood striving toward the creation of a new human being who would find fulfillment within the framework of the collective and embody in their person the essence of the Israeli ethos. All three are active artists in their seventies. Each one has carved her own unique path in the Israeli art world and built a long and significant artistic career. Their shared biographic background, as well as their shared engagement in art, formed a close and long-lasting friendship.

Although all three left the kibbutz in and around their early twenties, Merchavia is very present in their artwork – themes and motifs connected to the pioneering ethos in general, and to Merchavia in particular, began appearing in their work already in the mid1990s. In their work one finds references – in varying degrees and intensities – to their early childhood: to "The Courtyard" or "The Large Courtyard" (kibbutz language for the area within the kibbutz, especially the center of it, and its public buildings, where different activities of the community took place, where kibbutz life happened) in which they were born and raised and where they wandered barefoot, the place that raised, shaped and formed them.

"I grew up like all the children of Merchavia – in the 'Big Yard'", says Idit Levavi-Gabbai, "in the unique geography of our childhood, in the first decade of the state, Israel is the center of the universe, and Kibbutz Merchavia in the Jezreel valley is the center of Israel, and the Large Courtyard of Merchavia is the center of the center – in other words, it is the navel of the world". (Levavi-Gabbai, 2009).*

In 1929, a group of members of *Hashomer HaTzair* youth movement, led by Meir ya'ari, settled in the Jezreel valley and founded Kibbutz Merchavia. This kibbutz became one of the symbols of the *HaHityashvout HaOvedet*.[1] It was one of the corner stones of the *Hashomer HaTzair* youth movement and of the kibbutz movement as a whole – a place from which leaders, intellectuals, cultural figures, and many artists emerged, as well as a publishing house – *"Sifriyat HaPoalim"*.

To grow up in a kibbutz like Merchavia in the 1950s is, to a certain extent, to be born into a utopia, inside a fulfilled ideal, inside a human laboratory, perhaps one of the largest of its kind – in which ideas were tested on the ground of actual life: communal child-rearing, the children's house, the shared economy and equality.

The artists' new bodies of work, created especially for the exhibition, are presented in personal spaces, alongside earlier works of theirs, displayed together on shared walls. This curatorial concept proposes a new collaborative model suited to our time – a collective space alongside private spaces. This exhibition seeks to examine the shared upbringing of the three artists, and how, in their works, their unique childhood – a childhood very few in the world have experienced – finds expression. Here one may trace the ways in which the artists formulate an artistic language that responds to the cultural and ideological models which shaped them – the ways in which women artists grapple with the laws of the fathers.

[1] *"HaHityashvout HaOvedet"* is the Hebrew name for the Cooperative Agricultural Rural Settlements Organization which was responsible for creating cooperative agricultural settlements along the borders and all over rural Israel (moshavim and kibbutzim), before and after the foundation of the state of Israel.

* From: Idit Levavi Gabbai, "The Silence of the Children – or – Portrait of the Artist in *Gatkes*" (Long johns in Yiddish); March 2009. The full text appears in the artist's website

The artist Idit Levavi-Gabbai presents three new wall works in the exhibition. The work *Slippery Wall* was painted directly on the gallery wall, referencing a period of approximately one hundred years – beginning with an early mention and drawing of the "Merchavia Courtyard" from 1912, which appears at the center of the wall piece, and ending with new motifs referring to the present moment and to what is now unfolding in Israeli society and reality in the wake of the October 7th events (the courtyard of kibbutz Be'eri).

"The kibbutz yard – the place of birth, the womb from which we emerged, the Large Courtyard is inside the body, inside the heart", says the artist. The kibbutz courtyard, which had received much criticism within Israeli society about its protected and insular character, has been breached since October 7th.

Two additional walls – *Father Wall* –– *Mother Wall* – are "nocturnal", dark walls, guiding the viewer toward the kingdom of night – the kingdom of dreams, the subconscious, yearnings, and memories of an intimate-personal-bodily nature.

In the *Father Wall*, Levavi-Gabbai continues the motif of the barn, which has appeared frequently in her work – piled up bales of hay, seemingly burned, made by 3D printing, and among them – a *shofar* and a moon. In the *Mother Wall*, gray bundles of wool are stacked one atop the other, from which work-socks hang down. These works are symmetrical, functioning as icons – concise and symbolic; the gendered division between mother and father is present: the father – responsible for working the land and developing the spirit; the mother, knitting and unraveling, responsible for emotional support and human warmth.

In Levavi-Gabbai's early works that are exhibited on the shared wall, repetitive motifs appear, such as: undershirts, kitchen towels, bales of hay, the barn, Marchavia's courtyard, cloths' hanging devices or the sun. These, in her works, are breaking free from the kibbutz-related content and turn into part of her cultural-visual DNA, part of the building blocks of her work. She turns them into private icons, religious-like icons, that relate to the kibbutz and maintain the tension between sacred and secular, between mundane and eternal. The color palate in her painting is formulated out of her childhood memories in Merchavia: the industrial paint "Vanilla-Yellow 24" – the paint of the walls in the children's houses, the pink of the body, the light blue of the sky and the gold-like ochre of the bales of hay.

The new works presented in the exhibition by Drora Dominey refer to a major part of her life as a teenager in the kibbutz: being an outstanding volleyball player in the local Team as well as in the Israeli National Volleyball Team. Excelling in sports in Merchavia of her childhood was revered by the community and a source of communal pride, especially in the field of volleyball – a field that in Israel was dominated for many years by kibbutzim founded by Hashomer Hatsair movement, like Merchavia was. The volleyball court was located inside the Large Courtyard of Merchavia and the games that took place there were the central event. Being a team sport, volleyball demonstrated perfectly the socialist ideology of excellence being achieved by celebrating team effort and not individual effort.

In the relief piece *"Group Game"* that echoes in its artistic language reliefs that were created on walls of communal buildings in the different kibbutzes at that time, a few women volleyball players are forming a circle together, their hands raised up in a sign of victory, representing female comradery. In another work, made upon a mobile coulisse, (like ones used for decorating the dining room for holidays) many images are shown with wounded or bandaged body parts, a sort of a glimpse into the personal price of the devotion to the team and to team sports.

Bare Feet
Drora Dominey, Idit Levavi Gabbai, Ronit Agassi
Israeli Art Gallery, Kiryat Tivon Memorial Center
10.1.25 – 22.3.25
Curator: Michal Shachnai

Graphic design: Merav Palfi
Editor: idit levavi gabbai
Hebrew Language Editing: Michal Toledano
English translation: Nina Tsoran
Photos in the gallery: Lena Gomon
Photos of other works: Avi Chai, Ronit Agassi
Technical help: Michael Kokles
Helping artists with installations: Gal Nir Freisger, Oded Benedik, Raz Shaibi

All measurements are width x height

Thanks
To Dr. Tali Tamir for writing the article "Bare Feet in the Expanse"
and broadening the perspective on the exhibition

Assistance in the production of the exhibition
'For the Art' Association

@ All rights reserved to the Israeli Art Gallery
Memorial Center, Kiryat Tivon

HaMigdal St., Kiryat Tivon 04-9835506, Sunday, Monday, Tuesday, Thursday 19:00-10:00, Friday 12:00-09:00, Saturday 13:00-11:00
The exhibition with the assistance of the Fine Arts Division, Ministry of Culture and Sports www.tivon-lib.co.il/980

Bare Feet

Drora Dominey | Idit Levavi-Gabbai | Ronit Agassi

Curator: Michal Shachnai

Israeli Art Gallery, Kiryat Tivon Memorial Center, January-March 2025



Drora Dominey | Idit Levavi-Gabbai | Ronit Agassi

Curator: Michal Shachnai

Israeli Art Gallery, Kiryat Tivon Memorial Center, January-March 2025