

עמית קבסה

בלי נדר



- הוצאה נהדרת -

קיבוץ-גלות

מאת

רון ברטוש

עמית קבסה « בלי נדר »
Amit Cabessa « Bli Neder »

הדברים נרמזו. הצייר אותה על הבאות בדיוקן-עצמי משנת 2008 שנוצר עת דמויות איתנות איפיינו את ציוריו, והצבע הירוק, צבע הצבר והטבע שלט כם. בציור, « דיוקן-עצמי עם צבר », מתואר הצייר חובש כובע ירוק-אבטיחי וחובק בידו עציץ צבר קטן. הציור הנוכחי בלט בין שלל ציורי חקלאים, משפחות, בעלי-חיים, ופסטורליה קיבוצית שבאווירתה חברו פעמים רבות בציורי קבסה חתן וכלה כסמל לזיווג בין אדם לטבע, בין בן-האדם לאמא-אדמה, ובין עם יהודי-ישראלי למכורתו-מולדתו. בינות איחודים אלו נעקר הצבר, הושם בעציץ, ונידון למסע שעתיד היה לבוא, והנה הוא כאן.

שנות יצירתו האחרונות של עמית קבסה עמדו אם כן בסימן החתונה האלגורית, זו המקדשת אדם וטבע. אלו שנות עמל בהן הוא נטע דמויות (ביניהן הוא עצמו ומשפחתו) בסבך הנוף השופע ושתל אותן באדמת הקיבוץ עד היכו שורש וחשו "במקום"¹ - עד עלו הם על הארץ והתאחדו עמה. אות הצבר העקור שריחף כענן שחור-ירוק מעל האוטופיה הקיבוצית ניבא את סדרת ציורי-הגלות שלפנינו בה הומר הירוק במשלימו האדום ועצמת הצבר פינתה מקומה למסכנותם של עצים גדועים. הצבריות כסימן לאדם הנמצא במקומו התרופפה. ויחבק האיש את צברו ויפסע אל הגלות.

אכן, נרמזו הדברים. אך מהו פשרה של גלות זו אליה מוציא הצייר את תושבי-ציוריו? החיבור הנוכחי נדרש אפוא למסעם הפיזי (מקומי) והמטפיזי (נפשי) והתגלגלות גלותם של המתישבים בציורי הצייר מקיבוץ מָגֵל. אם כן, זהו פרק במסלול מעגלי של "מגלות" - מגל-גלות.

Text: Ron Bartos
Translation: Ruvik Danieli
Photography by: Avi Amsalem
Graphic Design: Studio Gimel 2
Printed by: Zaidman

טקסט: רון ברטוש
תרגום: רוביק דניאלי
צילום העבודות: אבי אמסלם
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו ג2
הדפסה: דפוס זיידמן

המאמר ראה אור לרגל התערוכה "בלי נדר"
שנערכה בגלריה "חזי כהן"
Hezi Cohen Gallery
סתיו 2011
October 2011

To Yuvali ליובלי

1. אודות משמעויותיו של מושג "המקום" המהותי ליצירתו של קבסה ונידון במאמר זה, ראו ספרו המאלף של זלי גורביץ', על המקום, עם עובד, תל-אביב, 2007.

התרגול מקימי
שמש מורה יומי,
והמגל מרימי
על במתי הצלחה?

עמית קבסה נולד בקיבוץ מגל הנמצא בגבול בין השרון לעמק חפר, בו הוא מתגורר ויוצר עד היום. הסביבה הקיבוצית היתה למושא ציוריו, ונחגגה בתנופה ציורית ערה, אוהרת ושופעת, הדומה בחיוניותה לזו של ציירי הקיבוץ המוקדמים כדוגמת יוחנן סימון (גן-שמואל), ליאו רוט (אפיקים), שרגא ווייל (העוגן), אברהם "טושק" אמרנט (מזרע) ואמני קיבוץ אחרים אשר באמנותם פיתחו את האתוס התרבותי והזהות המקומית.³ קבסה שיווה לחיי הקיבוץ וטיפוסיו פן קרוב המוכר כמאפיין של הציור הקיבוצי המוקדם,⁴ וכך עשה גם לנוף שניחן באוירת אינטימיות של חוץ. הבה נתבונן בשני ציורים השרים לקיבוץ הלל: « יום חג » (2008) מתאר זוג בני-קיבוץ – גבר משופם בגופיה כחולה מחבק את זוגתו הלבושה ככלה. השניים עומדים מעבר לגדר ברזל⁵ נמוכה ופוגשים במבטם אותנו, הצופים. מאחורי גבם נפרשת פיסת קיבוץ מעוטרת בפרחים ובנורות צבעוניות לקראת חג שבועות – החג הקיבוצי ביותר, ובמישור האחורי מתואר בית-כנסת ולראשו מנורה. זהו יום של חג לצייר לא פחות מלקיבוץ, ודומה כי קבסה היטיב לרונן ציורו ברוח זו: מקצבי כתמים צבעוניים בכחול, אדום וצהוב בקישוט גרלנדת-הנורות, עימות קוים וקטורים נגד משטחים משוחררים, אזורים דחוסים מול אחרים פתוחים, ומשחק מבטים בין הצופה המתבונן

2. זהו בית מתוך השיר « במחר שתי » שמילותיו חוברו על ידי אליקום צנור בשנת 1888.

3. גליה בריאור, « אוניברסלי ואינטרנציונלי: אמנות הקיבוץ בעשור הראשון », הגמוניה וריבוי, המשכן לאמנות, עין-חרוד, 2008, עמ' 82. זהו המקום לציין כי הזכרת אמנים אלו היא הצבעה על המקום התרבותי והאמנותי של קבסה וכי לציירי הקיבוץ המוקדמים יש חשיבות גדולה בגיבוש מושגי ציור. בנוסף אציין כאן כי האמן זוכר רפרודוקציות מציורי יוחנן סימון ואהרון גלעדי שהיו תלויות בבית ילדותו ובאיוורים המשותפים בקיבוץ. תמונות אלו שהיו חלק מן ההוי היומי ודאי נתנו חותמן על תודעתו האמנותית של קבסה.

4. שם, 2008, עמ' 89. האוירה האינטימית-פיוטית מאפיינת גישה אחת של ציור הקיבוץ אשר מולה עומדת הגישה החריפה יותר ברוח הריאליזם החברתי הסובייטי.

5. מעניין לבחון את הופעת התדירה של הגדרות בציורי הקיבוץ של קבסה הן מבחינת משמעויות של חציצה והן כאלמנט ציורי טהור המייצב את הקומפוזיציה לשם נתינת דרור למכחול (ברומה למשל לתפקיד הסוגרים בציוריו של יחזקאל שטרייכמן).

אל תוך פנים הציור לבין הזוג המצויר שמחזיר מבטו מתוכו. קבסה אף הוסיף לצד הזוג חמור גרוטסקי שמתבל את הציור החגיגי במרכיב בידורי. הציור ככרטיס ברכה לכבוד החג.⁶ בציור הבא, « המ ש פ ח ה » (2008), מציג הצייר דיוקן-עצמי-משפחתי יחד עם רעייתו ההרה, חתול וכלב, המובא בקדמת מדשאת הקיבוץ הרחבה. הן בציור זה משתרשת גרלנדת-נורות צהובות שמפרידה בין מישורי הציור ומוסיפה חן. הציור הנוכחי, שמצא גם ביטוי בחיתוך-עץ נפלא, הוא ציור ניאוארצישראל אקספרסיבי המאשר את מבטה של "העין התמימה" אודות המקום, מבט אופטימי, אקזוטי ואידילי: קבוצת בני-נוער מחוללת על המדשאה בריקוד הורה המזכיר בצורתו את יצירת-המופת « ה ר י ק ו ד » של אנרי מאטיס (1909), אוסף המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק). סמוך למעגל המחוללים שתולים בתים שעיצובם פשוט ככל שניתן, כתאומי בתיו של ראובן רובין בציורו החשוב « בתים בת-ל-אביב » (1923), אוסף אילה זקס אברמוב, ירושלים) המסמל את חוויית ההתחלה מחדש והביטוי הילדי כמעט לילידיות?⁷ לצמיחת הבתים מן הקרקע מצרף קבסה שני דקלים זקורים ושיח צבר כגושפנקה למקומיות.

ציורי הקיבוץ של קבסה הם ביטויים של אידיליה – פסטורליה של אדם "במקומו", כלומר, אדם אשר מצא את חלקת ארצו ואמר כי טוב. אלו הם ציורי-ראשית בעלי אקלים קייצי האוחזים משמעויות אודות חיי האדם ומחזור החיים. לשם כך נפנה את תשומת ליבנו אל דמות האישה שבשני הציורים האחרונים ונמצא כי בראשון מתוארת היא ככלה ביום כלולותיה ואילו באחר נושאת אשת הצייר ברחמה את בתם. המרכיב הביוגרפי נוכח ומוצא את מקומו בציורים, אך בזאת תפקידו אינו תם, כי אם אז נטען הוא בהקשר היצירה ומשמעויותיה: הכלה, ששבה וחזרת בציורי הקיבוץ של קבסה, מסמלת, כאמור, את הזיווג בין האדם והמקום, היא המולדת-האם בחיבורה עם בנה. אלו הם יחסים קרובים, בריאים, וארציים מאוד בין הגבר ודמות האישה-המולדת שלאורך תולדות האמנות המקומית לבשה פנים רבות: בעלת יופי נשגב ובלתי מושג (למשל אצל א. מ. ליליין), נטולת נשיות כחלוצה (ראובן רובין

6. גליה בריאור, « אוניברסלי ואינטרנציונלי: אמנות הקיבוץ בעשור הראשון », הגמוניה וריבוי, המשכן לאמנות, עין-חרוד, 2008, עמ' 82, 93. מסורת היצירה לכבוד חגים ומועדים היא מאפיין מובהק של אמנות הקיבוץ. יוחנן סימון, ליאו רוט, אברהם "טושק" אמרנט ורוד "דוידקה" נבות הם דוגמא לציירים שיצרו אמנות לרגל האירועים החברתיים. אציין בהקשר זה כי קבסה עיצב לרגל חג המשק בשנת 2009 פסיפס המתאר ילדים משחקים בקיבוץ אותו התקין יחד עם ילדי וחברי הקיבוץ בכניסה לחדר האוכל.

7. יגאל צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2010, עמ' 58.

והאחים שמיר), או שהפכה לעתים מושא להתקפות (יגאל תומרקין ואורי ליפשיץ)⁸. והנה אותה כלה מתוארת בהריונה, הריון המבטיח דור נוסף בן המקום כמשלימה את תפקיד השמירה על הארץ. בצירור אחר, « כ ל ה ע ס א ר נ ב » (2008) מתוארת היא בחברת חמור, ארנב וציפורים כמשולה לחוה, אם כל חי, אם הטבע. תפישת המשפחה של קבסה, כמו גם תיאורי היחידים (עצמו, רעייתו, ידידיו וחברי הקיבוץ) משקפים גישה המאמינה כי יש בכוחה להסיק מן הפרט האינדיווידואלי אל היסוד האנושי הכללי. גישה זו נטועה בתפישת עולמה של האמנות שנוצרה בקיבוץ המאוחד (וקיבוץ מגל כחלק מתנועה זו), בניגוד לזו של הקיבוץ הארצי והשומר הצעיר. תפישת הקיבוץ המאוחד דגלה בערכים אוניברסליים שאיפשרו אוטונומיה אמנותית במרכזה עומד האדם⁹. לפיכך, אל לנו לחטוא באבחנה צרה הרואה בצירור הקבסאי ציור בעל עמדה למשל ציונית ותו לא, על שום היותו ציור בעל עומק אָפִי, כזה המגולל אפוס היסטורי ועל־היסטורי המזנק דרך המקום אל חזקה אוניברסלית, אנושית, קיומית.

גְלוֹת

מְגַרֵשׁ בְּמַקְלוֹת, מְכַלְכֵל פְּרוֹרִים,
נִעְזָב וְנִשְׁכָּח מִלֵּב וּמֵאֵל.
הָאֲמֵנִם שִׁכְחָת אֶת־טַעַם הַמְרוֹרִים,
שִׁיחֲדוּ אֶכְלָנוּ בְּגִלוֹת הַחֵל? ¹⁰

פרק היצירה שלפנינו עומד בסימן הנחת המגל וקבלת עול הגלות כהתרחשות מהותית בהוויית האדם. ציורי פרק זה עוקרים את שורשי המתיישבים שבציורי הקיבוץ הקודמים, שומטים את הקרקע תחת רגליהם, תרתי משמע, וממירים אדמה ירוקה וברוכה באדמת־אדום־דם, עלוות עצים שופעות בגזעים גדועים, שיחי צבר

8. גרעון עפרת, « בתולות ציון החסודות », מתוך ארכיון הטקסטים המקוון "המחסן של גרעון עפרת", ינואר 2011. במאמרו זה עוקב עפרת אחר דימויי בתולת־ציון לאורך תולדות האמנות הישראלית.

9. גליה בריאור, חינוך מחייבים אמנות, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן־גוריון, 2010, עמ' 2. במסגרת תפישת זו של אוטונומיה אמנותית קיבל דרור אופן הביטוי האמנותי שהיה נתון למזג נפשו של האמן. בהסתכלות אודות ציורי הקיבוץ נמצא כי מכחולו של קבסה חייב לזה של חיים אתר, מייסד המשכן לאמנות בעין־חרוד, בתנועתו המשוחזרת האקספרסיבית־אישית ובעיסוקו הקפדני בדיוקן־העצמי.

10. מתוך השיר « א ג ר ת ק ט נ ה » (מִן־הַגּוֹלָה לְאֶחִי בְּצִיּוֹן) מאת ח"ן ביאליק שנכתב בשנת 1883.

איתנים בעקורים, ודיוקנאות טיפוסיות־המקום הבריאים בדיוקנאות עגומים וייצוגי מסע אקזיסטנציאליסטיים¹¹.

צאתנו לגלות עם הציור « משפחה בסירה »¹ המתאר את דיוקן משפחת קבסה בו מופיעים האמן, רעייתו שני ובתו בת השנה יובל. משפחת האמן יושבת צפופה בתוך סירה קטנה כגיגית ושטה במרחב מימי צהוב בעל מרקם ציורי כבד ורחוס. זהו ציור קשה וחסר נחת שמאפיין את שינוי האווירה הבולט בין ציורי הקיבוץ לציורי הגלות: הקרקע אינה עוד אותו כר פורה ונערץ לו הושר "את, מכוש, טוריה וקלשון / התלכדו בסערה / ונדליקה שוב / שוב את האדמה / בשלהבת ירוקה"¹², כי זו השלהבת בוערת עתה באדום, והמשפחה שידעה אדמה וארץ מושלכת אל המים העמוקים, במלוא מובן הביטוי (ראו גרסה נוספת לקומפוזיציה זו בשם « משפחה בסירה (גרסה אדומה) »² תמונה מס' 2 בה הציור האדום ככבשן מכלה כל קווי מתאר וכתמים וממיס בצבע דם את המשפחה, הסירה והים, לכדי מחבר ציורי לוחט). בדיוקן מפוחד זה מצטופפת המשפחה תחת מטר של כתמים צהובים, אך אלו אינם עוד בעלי מזג שליו ככציורי הקיבוץ החורפיים « שיטפון 1 » (2010) או « שיטפון 2 » (2010), כי טיפות הגשם מזכירות מטבעות כסף, מטבעות שישולמו לכיסו של כארון, משיט סירתו של האדם, אל השאול, כדי שיבטיח את הגעתם אל העבר השני ולא יותירם לנדרוד בין חופי הנהרות הסטיקס והאכרון שהפרידו בין העולם התחתון לעליון. היציאה לגלות כצעידה בגיא צלמוות. הסירה ששבה וחוזרת בפרק היצירה הנוכחי מחליפה את הקרקע היציבה והמקום, ומסמלת מעבר לכל את העדר הקבוע, את התנועה והנדודים, ואת הגלות כמשמעותה הפיזית והמטפיזית.

לאורה של הגלות הפיזית ואף בטרם לה מתעוררת הגלות המטפיזית. אם הגלות הגיאוגרפית כרוכה באי־הימצאות במקום מסוים אשר הוא "המקום" המשמעותי אליו עורגים ושואפים, אזי הגלות הנפשית מפרידה בין האדם לעצמו, בין האני לעצמי. פיצול זה של אינדיווידואל ראשוני הינו מקדם הכרחי, שהרי גלות פיזית אינה יכולה להתקיים ללא תחושת אין־בית פנימית¹³ (של הנפש האישית או

11. המטען האקזיסטנציאליסטי נובע מן העובדה כי בלב מכלול יצירתו של קבסה עומד קיומו של האדם (כפרט או כחברה).

12. מתוך השיר « שורו, הביטו וראו », שיר ההתיישבות המוכר שחובר והולחן על ידי זלמן חן בשנת 1936.

13. גרעון עפרת, « גלותו של האני », שבחי גלות, כרטא, ירושלים, 2000, עמ' 49-50.

הקולקטיבית), התחושה כי אינך נמצא במקומך – "בארצך, במולדתך, בבית אביך"¹⁴. אם כן, הגלות המטפיזית היא תחושת אינ-בית במובן הפנימי והעמוק של נפש בה האני (המציית לדימוי העצמי, שם מקומו) נפרד מהעצמי (שהינו מבנה האישיות המשמש מעין אדמה או בית לאני)¹⁵. זו נפש שאינה במקומה.

התמדתו של קבסה בעיצובי דיוקנו-העצמי¹⁶ מהווה נתיב לגישוש אודות עצמו, מעין ציור-לקמוס שתפקידם לברר את שלמותה של הנפש או את דבר פיצולו של האני מן העצמי. בטענה זו אנו נדרשים ליצירתו הפיסולית: הפיסול של קבסה עומד בסימן הדיוקן-העצמי, וליתר דיוק, כל פסליו של קבסה עד כה, אף ללא יוצא מן הכלל, מתארים את דיוקנו. אף על פי שהאמן מרבה בתיאורי-עצמו אין בלעדיותם המוחלטת בקורפוס הפיסול דבר של מה בכך, וראי לא לאור העובדה כי תחילת הפעילות הפיסולית פרחת במקביל לציורי-הגלות. ברצוני לטעון כי אחד מביטוייה של הגלות, אותה גלות נפשית אשר באה לידי ביטוי בדיוקנאות פרק זה, מוצא מימוש בפיסול. במילים אחרות: גלותם של הצייר ושל הציור במחוזות הפיסול.

פסליו של קבסה מעוצבים בחספוס וגסות, הם נטולי גימור מעודן ומגולפים (אם בעץ) או מכוויירים (אם בחימר) באותה תחושת נמהרות בה הם צבועים. צורתם הגולמית והזוויתית מצליחה בפרטיה המצומצמים לשרטט פעם אחר פעם את ראשו של קבסה המנותק מגופו או את דמותו יושבת בסירת יחיד. שתי תצורות הפיסול, הראש החופשי והדיוקן בסירה, זונחות כל הקשר למקומיות מעצם היותן פסלים חופשיים, אך חשוב מכך מפרידות הן האחת בין ראש ורגליים (כבין עולמות של מעלה ומטה) וכך בין הפרט לבין עצמו, ואילו השניה דנה אותו לשוטט בסירתו עד אין קץ. קבסה מגייס את הפיסול כדי לאתגר את דמותו במבחן מקומה שהתבסס בציורי-הקבוץ הקודמים, ועתה עומד על כף המאזניים. אל פסלים אלו מצטרפים כמה ציורי דיוקנאות-עצמיים המאשרים בצחיחותם את בדידותו של ה"אני".

בלבו של פרק היצירה הנוכחי עומד הציור שכותרתו «גלות» תמונה מס' 3. זהו טריפטיון מונומנטלי, ציור אפי משמעותי שמנסה בשלושת כנפיו את האתוס הגלותי. נכיר את «גלות»: מסופר על משפחה בת שבע נפשות – זוג הורים, ארבעה ילדים ותינוקות הצועדים מן הלוח הימיני של הטריפטיון, דרך המרכז, אל השמאלי. מאחוריהם נותר נוף המקום על בתיו ובתייהם, שביליו, צמחייתו השופעת וכדור שמש צהוב המאיר כנגד חשיכת הגלות. המשפחה עוזבת כ"נשכחת מלב ומאל", אם לפי הציטוט שהובא בראש פרק זה, ועם צעידתם הופכת אדמת המקום את עורה, את אורה, ומחליפה צבעי אדמה בצבעי דם. זו יציאתם מן המקום.

במרכז הטריפטיון עומד אב המשפחה (קבסה עצמו בדיוקן מחופש) על קרקע שותתת דם ובתו מחבקת אותו. פרי הדר מרחף על שמלתה הלבנה כרוח רפאים, והוא המפתח לפיזוחו של הטריפטיון והנרטיב הטמון בו: יהיה זה תפוח או תפוח, פרי עץ ההדר שמסומן על כתונת הילדה (או אולי נמצא בכיסה כצידה לדרך) אינו אלא סמל לפרי עץ הגן מהסיפור התנ"כי אודות אדם וחוה בגן-עדן. הוא פרי עץ-הדעת האסור, הוא החטא הקדמון בגינו זוחל הנחש על גחונו, יולדת האישה בצער והאדם שב במותו אל האדמה, והוא הסיבה לגלות זו אשר לה אנו עדים. "וַיִּשְׁלַחְהוּ יְהוָה אֱלֹהִים, מִגֵּן־עֵדֶן לְעֵבֶד, אֶת־הָאֲדָמָה, אֲשֶׁר לָקַח, מִשָּׂם. וַיִּזְרַשׁ, אֶת־הָאֲדָמָה..."¹⁷ נגזר על אדם הראשון והמין האנושי עימו, והטריפטיון שלפנינו הינו ביטוי עונש הגירוש אותו נושאים בני המשפחה כתכונה אנושית בסיסית, אינהרנטית, הטבועה בקיומו של כל אדם באשר הוא אדם¹⁸, או לכל הפחות בכל יהודי (נודד) באשר הוא יהודי. לאור דברים אלו דומה כי הבחנתו של הסוציולוג הגרמני גאורג זימל (Simmel) שהגן (ולשם דיונו האדם) "נושא בתוכו את הנודד"¹⁹ מצביעה על תכונה זו, על הפוטנציאל הגלותי המקונן בנפש וניכר היטב בציור הנוכחי²⁰. זהו היסוד האוניברסלי בעזרתו מזנק הציור מן המשמעות המקומית אל זו העל-מקומית והקיומית.

17. בראשית, ג', כג'–כד'.

18. אריאל הירשפלד, «גלות», רשימות על מקום, עלמא, עם עובד, תל-אביב, 2002, עמ' 57–58.

19. זלי גורביץ', על המקום, עם עובד, תל-אביב, 2007, עמ' 27.

20. בהזכירנו את היהודי הנודד, יש לספר כאן אודות קירות סדנתו של קבסה: נרמה כי אילו יכלו קירות הסדנא לדבר הם היו משרטטים עבורנו את פרקי יצירתו של האמן כרואים את הנולד. קבסה נוהג מעת לעת לכתוב על קירותיו מילים וציורים שמעוררים בו עניין או תחושת משמעות. אותן כתובות נצברות ומחלחלות לתודעתו, לזיכרונו החותי ולאמנותו. כך מתנסח לו קו כתובות-קיר המוצא ביטוי בציורים. בקיר המערבי רשום "start", "היאחזות" ו"יציאות" כנקודות ציון בנוגע למקומו ואי-מקומו של האדם, להתיישבותו ויציאתו, וזהו עצם המהלך של פרק היצירה הנוכחי. אך הזכרנו את היהודי הנודד, אם כן, בקיר אחר רשם קבסה "היהודי הנודד" תחת ציור של יהודי בעל חוות גלותית, כדי לסמן את גיבור ציוריו.

14. לפי הפסוק (בראשית, יב', א') בו מצווה אברם לשלוש העזיבות. עם גלות זו פותח זלי גורביץ' את ספרו שהזכר כאן קודם לכן: על המקום, עם עובד, תל-אביב, 2007, עמ' 8.

15. גרעון עפרת, «גלותו של האני», שבחי גלות, כרטא, ירושלים, 2000, עמ' 49–50.

16. הקפדתו של קבסה בתיאור דיוקנו הובילה אותו להשתלם בשנים 2005–2006 אצל האמן עופר ללוש אשר בלב יצירתו עומד הדיוקן-העצמי. נהוג לקרוא את יצירתו של ללוש לאור הדיון שמפתח מיתוס נרקס האובייקטיבי ומשמעותיו אודות אופני תפישת העצמי.

המהלך הגלתי ביצירתו של קבסה דן את תושביה לזנוח את הקרקע שתחת רגליהם, לוותר על מקומם ולאבד עצמם. אך כשם שהגיעה הגלות כרעם ביום בהיר, כמבול, על האידיליה הקיבוצית, כך יש בכוחה לחלוף. משום כך אין בכונתו של מחבר שורות אלו לסיים באקורד מינורי: בתחילה עמל קבסה על בריאת מקום ונטיעת האדם בו. לאחר מכן הוציא את האדם לגלות ושטף במבול את אדמת המקום (ראו את ציורי הסירות בים אינסופי). האמן נטע ועקר את עולם יצירתו והציפו במי "המבול" (של נח), אך שיטפון זה עשוי לשאת עימו בשורה טובה כי בעת ירידת מפלס המים תיחשף הקרקע וישוב העולם לסדרו, למקומו²¹. ניתן לתפוש את היעלמות האדמה אל התוהו ועזיבת האדם מן המקום כיציאה למען חזרה, ובהשאלה לראות את המהלך הגלתי שבפרקי יצירה אלו כגלות למען שיבה²². אפשר כי לאחר מסע קיומי זה, כלאחר המבול, ישובו תושבי יצירתו של קבסה אל מקומם שיבה גבוהה יותר, נעלה יותר, אולי אף רליגיוזית-אמונית. עמית קבסה טרם אמר "כי טוב".

21. זלי גורביץ', על המקום, עם עובר, תל-אביב, 2007, עמ' 115-119.

22. גדעון עפרת, «גלותו של האני», שבחי גלות, כרטא, ירושלים, 2000, עמ' 50.



(Cabessa himself in a disguised portrait) upon ground that is bleeding, with his daughter hugging him. A citrus fruit hovers upon her white dress like a ghost, and it is the key to deciphering the triptych and the narrative it embodies: be it an apple or an orange, the fruit marked upon the child's dress (or perhaps in her pocket, provision for the road) is nothing other than a symbol for the fruit of the Garden in the Biblical story of Adam and Eve. It is the forbidden fruit of the Tree of Knowledge, it is the Original Sin due to which the snake crawls upon its belly, the woman brings forth children in sorrow, and man returns unto the ground when he dies, and it is the reason for this Exile we are witnessing: "Therefore the Lord God sent him forth from the garden of Eden, to till the ground from whence he was taken. So he drove out the man..."¹⁷ The first man, and with him all of mankind, was condemned, and the triptych before us is an expression of the punishment of expulsion, which the family members bear as a fundamental, inherent human attribute embedded in the existence of every human being as a human being,¹⁸ or at least in every (Wandering) Jew as a Jew. In light of the above, German sociologist Georg Simmel's observation that the stranger (for our purposes, man) "carries the wanderer inside him"¹⁹ seems to point to this attribute, to the Exilic potential that lurks within the soul and is clearly evident in the present painting.²⁰

17. Genesis 3:23-24.

18. Ariel Hirschfeld, *Local Notes*, Am Oved, Tel Aviv, 2002, pp. 57-58.

19. Zali Gurevich, *On Israeli and Jewish Place*, Am Oved, Tel Aviv, 2007, p. 27.

20. Apropos the Wandering Jew, the walls of Cabessa's workshop deserve mention: if these walls could speak, it seems, they would outline for us the chapters of the artist's creative endeavor as prescient. From time to time, Cabessa scribbles words or phrases upon the walls which have aroused his interest or sense of significance. These inscriptions accumulate and seep into his consciousness, his visual memory and his art. A line of graffiti is thus formulated which finds expression in the paintings. "Start," "settlements" and "departures" are written on the western wall as markers of the place and dis-place of man, of his settlement and departure, and that is the move of the present creative chapter. But we have mentioned the Wandering Jew. So then, on one wall, beneath the picture of a Jew of Exilic appearance, Cabessa has written "The Solitary Jew" in order to mark the hero of his paintings.

This is the universal element with whose help the painting leaps from local to supra-local and existential significance.

The Exilic move in Cabessa's work condemns its inhabitants to abandoning the ground beneath their feet, relinquishing their place and losing themselves. But just as Exile struck the kibbutz idyll like thunder on a clear day, like a deluge, it may pass in the same way. It is therefore not this writer's intention to conclude on a minor chord: at first Cabessa labored over creating a place and planting man within it. Afterwards he sent out the man into Exile and flooded the land of the place with a deluge (see the paintings of boats in an unbounded sea). The artist planted and uprooted the world of his creation and flooded it with the waters of Noah's Deluge, but this flood may carry good tidings because when the water level goes down the ground shall be exposed and the world shall return to order, to its place.²¹ The disappearance of the earth into chaos and man's leaving the place can be grasped as a departure for the sake of return, and by extension the Exilic move in these creative chapters can be seen as Exile for the sake of Return.²² It is possible that after this existential journey, as after a deluge, the inhabitants of Cabessa's work will come back to their place in a higher, more exalted, perhaps even religious Return. Amit Cabessa hasn't yet said, "It is good".

21. Zali Gurevich, *On Israeli and Jewish Place*, Am Oved, Tel Aviv, 2007.

22. Gideon Ofrat, *The Exile of the Ego, Praises of Exile*, 2000. Carta, Jerusalem, p. 50.

In light of physical Exile, and even prior to it, metaphysical Exile arises. If geographical Exile involves not being in a certain place which is the meaningful place someone longs for and aspires to, then spiritual Exile is the separation of man from himself, I from myself. This division of a primal individual is a necessary preliminary, since physical Exile cannot exist without an internal sense of being homeless¹³ (of the personal or collective soul): a feeling that you are not in your place – displaced “out of thy country, from thy kindred, and from thy father’s house.”¹⁴ Metaphysical Exile, then, is a feeling of homelessness in the inner and deep sense of the soul where the ego (which is obedient to the self-image, which is its place) takes leave of the self (the personality structure which serves as a sort of ground or home for the ego).¹⁵ This is a soul which is not in its place.

Cabessa’s perseverance in designing his self-portrait¹⁶ constitutes a path whereby he can track himself; the self-portraits are litmus-paintings, so to speak, whose task is to ascertain the wholeness of the soul or the separation of ego from self. That brings us to Cabessa’s work in sculpture, which bears the mark of self-portraiture; more precisely, every one of Cabessa’s sculptures to date, without exception, depicts his image. Despite the artist’s profligacy in his self-depictions, their absolute exclusivity in his sculptural corpus is no trifling matter, certainly not in light of the fact that his sculptural activity began to flour-

13. Gideon Ofrat, *The Exile of the Ego, Praises of Exile*, 2000, Carta, Jerusalem, pp. 49-50.

14. Quoting the verse (Genesis 12:1) where Abraham is commanded to perform these three leave-takings. It is with this Exile that ZaliGurevich opens his aforementioned book, *On Israeli and Jewish Place*, Am Oved, Tel Aviv, 2007.

15. Gideon Ofrat, *The Exile of the Ego, Praises of Exile*, 2000, Carta, Jerusalem, pp. 49-50.

16. Cabessa’s assiduity in depicting his portrait induced him to study during the years 2005-2006 with the artist OferLellouche, at the center of whose work stands self-portraiture. Lellouche’s work customarily has been read in light of the discussion developing the Ovidian myth of Narcissus and its meanings regarding ways of conceiving the self.

ish in parallel to the Exile paintings. I would like to contend that one expression of Exile, the selfsame spiritual Exile that’s made manifest in the portraits of this chapter, finds its fulfillment in sculpture: it is the Exile of both painter and painting in the realm of sculpture.

Cabessa’s sculptures are fashioned roughly and crudely. They lack polished finish and are carved (wood) or modeled (clay) with the same sense of urgency with which they are painted. Time and again their unwrought angular form succeeds, with limited details, in delineating Cabessa’s head detached from his body or his figure sitting in a one-man boat. Both forms of sculpture – the head and the portrait in a boat – abandon any local context merely by virtue of being freestanding; more importantly, though, one of them separates the head from the legs and torso (as if separating the upper world from the lower) and thus the individual from himself, while the other condemns him to roving about in his boat ad infinitum. Cabessa harnesses sculpture in order to challenge his image with the test of place, which was established in the earlier kibbutz paintings and now hangs in the balance. These sculptures are joined also by several painted self-portraits, which by their barrenness affirm the ego’s isolation.

At the heart of the present creative chapter stands a painting entitled “Golus” picture no. 3. It is a monumental triptych, a significant epic painting that formulates the Exilic ethos in its three panels. Let’s get acquainted with “Golus”. A family of seven – parental couple, four children, and a baby girl – is marching from the triptych’s right panel, through the center, to the left panel. Behind them remains the landscape of the place with its and their houses, its pathways, its luxuriant undergrowth and a yellow ball of a sun, which casts its light against the darkness of Exile. The family is leaving, “forgotten from men’s hearts and by God,” to quote the verse at the top of this chapter, and as they march the land of the place changes its skin, its light, and earth colors are replaced by those of blood. This is their departure from the place. In the center of the triptych stands the paterfamilias

the center.⁹ We should therefore avoid the mistake of narrowly distinguishing Cabessa's painting as taking, for example, a Zionist stance and no more, just because his painting is of epic depth, such as recounts a historical and meta-historical epos which leaps through the place to a universal, human and existential validity.

Exile

Chased away with sticks, sustained by crumbs,
Forsaken and forgotten from men's hearts and by God.
Have you, then, forgotten the bitterness
We tasted together starting in Exile?¹⁰

This chapter is under the sign of the sickle (Magal in Hebrew) being set down and the acceptance of Exile as an essential occurrence in the experience of man. The paintings in this chapter tear out the roots of the settlers in the preceding kibbutz paintings and pull the ground out from under their feet, replacing the blessed green with a blood-red earth, the luxuriant foliage of trees with tree stumps, stalwart prickly pear bushes with uprooted ones and the portraits of healthy local characters with mournful portraits and existential representations of journeying.¹¹

9. Galia Bar Or, **Our Life Requires Art**, Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, 2010, p. 2. In the framework of this conception of artistic autonomy, free rein was given to the artistic mode of expression, which accorded with the artist's temperament. Looking at the kibbutz painters, we find that Cabessa's brush owes much to that of Haim Atar, founder of the Ein-Harod Museum of Art, in its liberated personal-expressive movement and its diligent preoccupation with self-portraiture.

10. From the poem *A Small Letter* (from the Diaspora to my brethren in Zion) by Hayim Nahman Bialik, written in 1883.

11. The existential charge stems from the fact that what stands at the heart of Cabessa's entire artistic endeavor is the existence of man (as an individual or as a society).

We set out into Exile with the painting «Family in a Boat» picture no. 1, a portrait depiction of the Cabessa family including the artist, his wife Shani, and their one-year old daughter Yuval. They are sitting huddled together inside a boat as small as a bathtub and sailing through a yellow, watery space with a heavy and dense painterly texture. This harsh and discontented painting is characteristic of the prominent change in atmosphere from the kibbutz paintings to the Exile paintings: the land is no longer the fertile and revered garden to which people once sang, "Shovel, spade, hoe and pitchfork / Join together in a storm / And once again we shall ignite the land / With a green flame,"¹² for this flame now burns in red, and the family once familiar with the land has been tossed into deep waters, in the full sense of the term (see another version of this composition named «Family in a Boat (red version)» picture no. 2, in which the scorching crimson obliterates all outlines and dabs of paint, the color of blood dissolving family, boat and sea into a blazing pictorial conjunction). In this frightened portrait the family huddles together under a downpour of yellow spots, but these are no longer of a placid temperament as in the wintery kibbutz paintings «Flood 1» (2010) or «Flood 2» (2010), because the raindrops are reminiscent of silver coins, coins that will be paid into the pocket of Charon, the ferryman of men's boat to the Underworld, in order to guarantee they arrive to the other side and not be left to wander between the banks of the Rivers Styx and Akron, which separate the Underworld from the world of the living: going into Exile as a march through the Vale of the Shadow of Death. The boat, which often reappears in this creative chapter, replaces the stable ground and place, symbolizing, beyond anything else, the lack of permanence, the constant movement and wandering, and Exile in its physical and metaphysical meaning.

12. From the song *Behold, Look and See*, a well known settlers' song written and composed by Zalman Chen in 1936.

festive picture with an element of entertainment: the painting as greeting card for the holiday.⁶

In the next painting, «*The Family*» (2008), the painter presents a familial self-portrait together with his pregnant wife, a cat and dog, posing in the forefront of the kibbutz's wide central lawn. Here too a garland of yellow lights is hanging, which separates the painting's planes and adds charm. This picture, which was also given expression in a wonderful woodcut, is in the expressive EretzIsraeli style which affirms the gaze of the "naïve eye" upon the place – an optimistic, exotic and idyllic gaze: a group of young people dancing the hora in a circle reminiscent of Henri Matisse's masterpiece «*The Dance*» (1909, Museum of Modern Art, New York). Beside the circle of dancers houses are planted, their design as simple as can be, twins to Reuven Rubin's houses in his important painting «*Houses in Tel Aviv*» (1923, Ayala Zachs Abramov collection, Jerusalem), which symbolizes the experience of a new beginning and an almost childlike expression of being native.⁷ To the sprouting of the houses from the ground Cabessa affixes two erect palm trees and a prickly pear bush as a rubber stamp of local provenance.

Cabessa's kibbutz paintings are the expressions of a pastoral idyll of man "in his place," i.e., man who has found his plot of land and declared it to be good. These are initial paintings with a summery climate which hold meanings in regard to human life and the cycle of

6. Galia Bar Or, *Universal and International: The First Decade, A Hegemony and a Plurality*, Museum of Art, Ein-Harod, 2008, pp. 82, 93. The tradition of doing creative work for the holidays is a distinctive characteristic of kibbutz art. Yohanan Simon, Leo Roth, Avraham "Toschek" Amarant and David "Davidka" Navot are all examples of painters who created art for social occasions. In this context, note that on the occasion of the kibbutz holiday in 2000 Cabessa designed a mosaic depicting children playing in the kibbutz, which he assembled and mounted together with children and members of the kibbutz in the entrance to the dining hall.

7. Yigal Zalmona, *100 Years of Israeli Art*, Israel Museum, Jerusalem, 2010, p. 58.

life. Let us therefore turn our attention to the female figure in the two aforementioned paintings: in one she's depicted as a bride on her wedding day, while in the other the painter's wife is carrying their daughter in her womb. The biographical component is present and finds its place in the paintings, but its function doesn't end there, for it is then charged with the context of the work and its meanings: as mentioned above, the bride, who often reappears in Cabessa's kibbutz paintings, symbolizes the union between man and place; she is the motherland-mother in a bond with her son. Close, healthy and very earthy are the relations between the man and the figure of the woman-motherland, who has assumed many forms throughout the annals of Israeli art: of sublime and unapproachable beauty (e.g., A.M. Lillian), devoid of femininity as a pioneer (e.g., Reuven Rubin and the Shamir brothers), sometimes even the target of attacks (e.g., Yigael Tumarkin and Uri Lifshits).⁸ And here the same bride is depicted in her pregnancy, which promises another generation of native-born in that place, to carry on the task of guarding the land. In another painting, «*Bride with Rabbit*» (2008), she is depicted in the company of a donkey, rabbit and birds as being analogous to Eve, mother of everything living, mother of Nature. Cabessa's conception of the family, as also his depictions of individuals (himself, his wife, friends and kibbutz members), reflects an approach that believes it is possible to draw inferences from the individual to the human in general. This approach is embedded in the worldview behind the art created by the Hakibbutz Hameuchad movement (and in Kibbutz Magal, as part of that movement), which, as opposed to the Hakibbutz Haartzi and the Hashomer Hatzair movements, espoused universal values allowing an artistic autonomy in which man stands at

8. Gideon Ofrat, *Pious Virgins of Zion*, from the online text archive "Gideon Ofrat's Warehouse", January 2011. In this article Ofrat tracks the images of the virgin of Zion throughout the annals of Israeli art.

complementary red, and the power of the prickly pear gave way to the wretchedness of tree stumps. The symbolism of the sabra, as representing someone who is in his proper place, at home, was devitalized. And the man embraced his prickly pear and strode off into Exile.

Indeed there were hints. But what exactly is the meaning of this Exile, into which the painter sent the inhabitants of his paintings? This article, then, looks at their physical (local) and metaphysical (spiritual) journey and the exilic permutations of the settlers in the paintings of the painter from Kibbutz Magal. This, then, is a chapter in a circuitous course from Magal to Golus.

Magal

The rooster awakens me
The sun guides my day,
And the sickle raises me up
Unto the dais of success²

Amit Cabessa was born in Kibbutz Magal, which is located on the boundary between the Sharon and the Hefer Valley. There he lives and works to this day. The kibbutz environment has become the object of his paintings, celebrated in a lively, approving and abundant painterly outpouring similar in its vitality to that of the early kibbutz painters such as Yohanan Simon (Gan Shmuel), Leo Roth (Afikim), Shraga Weil (Ha-ogen), Avraham “Toschek” Amarant (Mizra), and other kibbutz art-

2. This is a verse from the song *With My Plow*, the lyrics of which were written by Elyakum Tsonzer in 1888. The word for sickle in Hebrew is Magal.

ists who in their art developed the local cultural ethos and identity.³ Cabessa gave to kibbutz life and to its characters an intimate aspect recognized as being characteristic of early kibbutz art,⁴ as also he gave to the landscape an intimist atmosphere. Let's look at two paintings that sing the kibbutz's praises: «Holiday» (2008) depicts a kibbutz couple – a mustached man in a blue undershirt hugging his partner, who is dressed like a bride. The two of them are standing behind a low iron fence⁵ and meeting us, the viewers, with their gazes. Behind their backs stretches a tract of the kibbutz, decorated with flowers and colored lights for Shavuot – the holiday most closely associated with the kibbutz – and a synagogue is depicted in the rear plane with a menorah atop it. It is a holiday for the painter no less than for the kibbutz, and that seems to be the spirit in which Cabessa sings out his painting: rhythmic dabs of color in blue, red and yellow in the decorative garland of light-bulbs, a clash of vectorial lines versus uncluttered surfaces, dense areas versus others that remain open, and the interplay of gazes between the viewer looking into the painting and the painted couple returning the look from within. Alongside the couple Cabessa has even added a grotesque donkey, which spices the

3. Galia Bar Or, *Universal and International: The First Decade, A Hegemony and a Plurality*, Museum of Art, Ein-Harod, 2008, p. 82. To mention these artists is to point to Cabessa's cultural and artistic heritage, and the early kibbutz artists were of great importance to the conceptualization of his painting. I would also note that the artist remembers reproductions of paintings by Yohanan Simon and Aharon Giladi that hung in his childhood home and in communal spaces of the kibbutz. These pictures, which were a part of daily routine, undoubtedly left a mark on Cabessa's artistic consciousness.

4. Galia Bar Or, *Universal and International: The First Decade, A Hegemony and a Plurality*, Museum of Art, Ein-Harod, 2008, p. 89. The intimate poetic atmosphere is characteristic of one approach in kibbutz painting, as opposed to the more acerbic approach in the spirit of Soviet social realism.

5. It is interesting to examine the frequent appearance of fences in Cabessa's kibbutz paintings, both from the aspect of their interjectional meanings and as a purely pictorial element that stabilizes the composition to give free rein to the paintbrush (e.g., much like the bars in Yehezkel Streichman's paintings).

Amit Cabessa : Kibbutz-Golus

by Ron Bartos

There were hints. The painter signaled what was to come in a self-portrait from 2008, which was made at a time when his paintings were characterized by stalwart figures and dominated by the color green, the color of the prickly pear and Nature. In « Self-portrait with Prickly Pear », the painter is depicted wearing a watermelon-green hat and holding a small potted prickly pear in his hand. The painting stands out among an assortment of pictures of farmers, families, animals and the pastoral kibbutz, in which atmosphere a groom and bride often join together in Cabessa's paintings as a symbol of union between man and Nature, between man and Mother Earth, and between the Jewish-Israeli people and its homeland-motherland. From amongst these conjunctions the sabra, the prickly pear, has been uprooted, been put in a pot and condemned to a journey that was to come. And here it is.

Amit Cabessa's last creative years, then, were under the sign of the allegorical wedding, which sanctifies both man and Nature. They were years of hard work during which he planted figures (including himself and his family) within the tangle of luxuriant landscape and in the soil of the kibbutz until they took root and began to feel in place,¹ "at home" so to speak — until they went up unto the land and became one with it. The sign of the displaced sabra, which hovered like a black-green cloud above the kibbutz utopia, presaged the series of Exile paintings before us in which the color green was replaced by its

1. On the meanings of the concept of "place", which is essential to Cabessa's work and discussed in this article, see Zali Gurevich, **On Israeli and Jewish Place**, Am Oved, Tel Aviv, 2007.