

התערוכה החקלאית
חקלאות מקומית באמנות עכשווית



התערוכה החקלאית

חקלאות מקומית באמנות עכשווית

מנהלת ואוצרת ראשית: דרורית גור אריה

התערוכה החקלאית: חקלאות מקומית באמנות עכשווית

פברואר – יוני 2015

תערוכה

אוצרת: טלי תמיר

עוזרת לאוצרת ומפיקה: שושי צ'כנובר

הפקה, מוזיאון פתח תקוה לאמנות: מאיה קליין

עיצוב והקמה: סטודיו עמרי בן ארצי

רשמת: סיגל קהת קרינסקי

יחסי ציבור: ניול קורן

סיוע בהקמה: אמנון עובד

וידאו ומערכות סאונד: פרוטק פתרונות תצוגה דיגיטליים בע"מ

גיוס משאבים: חזי לביא

קטלוג

עורכת: טלי תמיר

עיצוב והפקה: משה מירסקי

עריכת טקסט: דפנה רז

תרגום לאנגלית: דריה קטובסקי

צילום: אלעד שריג

תצלומים נוספים: שירה טבצ'ניק (רלי דה פריס), רן ארדה (יוחנן סימון)

הדפסה וכריכה: אופסט א.ב. בע"מ, תליאביב

על העטיפה

צד עברי: דייוויד גוס, חסה אסטרטגית, 1995 [ראו עמ' 128]

צד אנגלי: גל וינשטיין, גידולי קפה, 2014-15 [ראו עמ' 49]

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

© 2015, מוזיאון פתח תקוה לאמנות

מסת"ב 4-17-7461-965-978

הקטלוג רואה אור בסיוע הקרן ע"ש מלכה וג'ייקוב גולדפרב,
בתרומתה הנדיבה של בתם, גב' לילי פרסקי, פנסילוניה

התערוכה בסיוע:

הקרן ע"ש מלכה וג'ייקוב גולדפרב

אאוטסט ישראל

חברת נען דן ג'יין

אדמה פתרונות לחקלאות

מועצת הצמחים

פרי אור

קבוצת הארץ ודה מרקר



MAANDAKJAIN
J. JAIN / MAANDAKJAIN CO-OP

outset.

TheMarker

הארץ
לאנשים חושבים

פרי אור

סניף
החברות
והסניף

תוכן העניינים

דרורית גור אריה	4	פתח דבר
טלי תמיר	7	חלקה פוליטית / שדה (חקל) פואטי
	7	חקלאות: הגדרות, חוקים, סייגים
	8	אדמה / טריטוריה
	10	חקלאות / ציונות
	13	קרקע / מקרקעין
	16	גשם / בצורת
	17	חקלאות / אמנות
	20	עבודה / עובדים
	22	ביוגרפיה / היסטוריוגרפיה / פוליטיקה
	23	התערוכה החקלאית
	24	אפילוג: שתילה / עקירה
	25	עבודות
	26	רן ברלב
	30	זוהר גוטסמן
	36	שרון גלזברג
	44	גל וינשטיין
	50	אביטל גבע
	54	רלי דה פריס
	64	עודד הירש
	72	תומר ספיר
	80	נעה רז־מלמד
	90	נועם רבינוביץ'
	98	דנה יואלי
	106	אילת זהר
	110	דב הלר ויעקב חפץ
	117	חקלאות באמנות ישראלית: מבחר חומרי ארכיון
טלי תמיר	130	תודות

פתח דבר

דרורית גור אריה

תקנות שפרסם ועד המושבה פתח-תקוה בשנת תרע"א, בהמשך להמלצת רופאים מומחים "בשביל שמירת הבריאות" ולפסק של הרה"ג קוק, מבקשות למסד ולעגן נטיעת עצי אקליפטוס ברחבי המושבה הצעירה, כדי להתמודד עם מכת הפצות והשלכותיה הבריאותיות. התקנות המפורטות הן ניסיון ראשוני באוטופיה מעשית, המגלה מודעות לסוגיות פוליטיות וחברתיות של שכנות ושליטה על קרקעות, ודוחה כל נטיעה שיש בה טעם של פגיעה בזולת: "אם יראה הוועד את מצב העניין להבא לנטוע את האקליפטוס כוונתו היא רק להציק את שכנו שיהא מוכרח למכור לו את אדמתו, אזי לא יתנו את הרישיון לנטוע את האקליפטוס".¹ התקנות מתייחסות גם למרחק הנטיעה מגבולה של חלקה שכנה במטרה "להסיר כל נזק מקרקע סמוכה", ורגישות לסמיכות הנטיעות למקום שכבר יש בו זריעה ונטיעה. במהלך קריאתן חש הקורא בן-ימינו צביטה של קנאה, ונחשפת המעמסה שהוטלה על כתפי החקלאות הרתומה בשירותו של כיבוש האדמה, תרתי-משמע, כאז כך גם היום.

היהודי החדש והגאה, המשוחרר מתחלואי הגולה באמצעות עבודת האדמה, היה גולת הכותרת של המפעל הציוני שאת עלילתו מגולל ס. יזהר **במקדמות**.² בספר זה, השזור הומור וגעגוע לעברה של משפחתו, יזהר בא חשבון עם הזיכרון הקולקטיבי ועם מה שהוא מכנה "העיוורון הציוני" של חלוצים כאביו זאב סמילנסקי, איש העלייה השנייה. "אין בעולם צדק מוחלט", פוסק סמילנסקי האב במענה למחלוקת הנמשכת סביב צדקתה של הציונות והאשמתה באטימות לבעיית שני העמים האוחזים באדמה אחת: "לא עסקנו לפתור לערבים את שאלת זהותם הלאומית". המקום הישראלי חדור הרי בתלאובות תולדותיה של מריבה עתיקת יומין, חבול במעשים של כיבוש והתיישבות, הפרחת שממה וסימוני טריטוריה "שלנו" ו"שלהם". החלום ושברו משתקפים בסיפור עקיצתו של יזהר התינוק, שהונח על-ידי הוריו החלוצים התמימים בשדה, כאשר "קן הצרעות" מהווה משל לקלות הדעת של המעשה הציוני.³ הנמשל נחרת עמוק בתודעתו של יזהר, המובל אל הרופא בשבילים עקלקלים המנוקדים עצי אקליפטוס וחורבות של כפרים ערביים שנמחקו מן התודעה – שרידים שותקים שהיו בהמשך הדרך ל"טבע נעלה", ובה-בעת כוסו ונקברו על-ידי מפעל הייעור מטעם "גאולת הארץ".⁴

התערוכה החקלאית, ראשונה מסוגה במוזיאון פתח-תקוה לאמנות, חוקרת את השינויים הפוליטיים, הכלכליים והחברתיים שחלו באתוס החקלאות הישראלי-ציוני מנקודת מבט של שנות האלפיים. התערוכה היא פרק נוסף בהתבוננות העקבית של המוזיאון במרחב התרבות המקומי ובסביבה הגיאופוליטית, בניסיון להעמיד את האמנות העכשווית במבחנו של שיח פרשני דינמי. קדמו לה תערוכות שהאירו את משטור המבט והתודעה במרחב העכשווי שבין הפרטי לציבורי, הצביעו על חסמים בתודעה הפוליטית הקולקטיבית, ואתגרו קריאה חתרנית המסרבת להשטחת הדיון

1 / "תקנות בדבר נטיעת עצי אקליפטוס לפי פסק של הרה"ג קוק שליט"א", באדיבות הארכיון לתולדות פתח-תקוה ע"ש עוירד ירקוני.

2 / ס. יזהר, **מקדמות** (תל-אביב: זמורה ביתן, 1992).

3 / ראו הלל וייס, "יזהר עושה חשבון עם הראשונים", **מעריב: ספרות ואמנות**, 23.4.1992.

4 / ראו גדעון עפרת, "חורבות, הריסות, חורבן", **מחורבותיך אבנך: דימויי החורבה בישראל, 1803-2003** (תל-אביב: זמן לאמנות, 2003).

התרבותי בישראל. התערוכה החקלאית, באמצעות "סוכני שינוי" כמו השדה, החממה, המטע או הפרדס, בוחנת ומאירה את תהליכי הגלובליזציה של המרחב הציבורי בישראל. בצל המשבר המתמשך בענף החקלאות, שאינו נאמד במונחים של נוף וגידולי מזון בלבד, התערוכה מנתחת את רבדי העומק של האידאולוגיות שבתשתית האתוס החקלאי; במתח שבין האישי לקולקטיבי היא משרטטת תמונת מציאות מורכבת וטעונה, התובעת בירור בוער.

תודתי העמוקה שלוחה לטלי תמיר, שמחקרה רחב ההיקף ומחויבותה הכנה לחקר התרבות הישראלית הניבו חוליה איכותית נוספת בשרשרת התערוכות הביקורתיות המוצגות במוזיאון פתח-תקוה לאמנות, מאז פתיחתו המחודשת לפני כעשור. תודה מקרב לב לאמניות ולאמנים המציגים, שקראו דרור לדמיונם ויצרו עבודות מגוונות ועתירות מחשבה. תודה גדולה לתורמים לתערוכה ולקטלוג, ובראשם גב' לילי פרסקי, פנסילונייה, שהקטלוג רואה אור בנדיבותה בסיוע הקרן ע"ש מלכה וג'ייקוב גולדפרב; לארגון אוטסט ישראל ואיריס ריבקינד בן-צור; לחברת "אדמה פתרונות לחקלאות", לנען-דן ג'יין ולמועצת הצמחים. תודה מיוחדת למערכת הארץ ודה מרקר, וכן לשושי צ'כנובר וחזי לביא, שעזרו במסירות ונחישות בהפקה ובגיוס המשאבים. תודות אינן קץ למשאלים הנדיבים, שניאותו להיפרד מן העבודות שברשותם לתקופת התערוכה. ולבסוף תודה מקרב לב לעמרי בן-ארצי על עיצוב החלל ושלל הפתרונות הטכנולוגיים שנמצאו בהפקה המסובכת; לצוות פרוטק על התקנת אמצעי ההקרנה הדיגיטליים; למשה מירסקי על עיצוב הקטלוג, לדפנה רז על עריכת הטקסט, לדריה קסובסקי על התרגום לאנגלית, ולאלעד שריג על צילום התערוכה; וכן לניל קורן על יחסי הציבור, למאיה קליין על הפקת התערוכה מטעם המוזיאון, וכמובן לאמנון עובד ולכל שאר עמיתי הנאמנים במחלקת המוזיאון השונות.

מאות שירים ופזמונים נכתבו על ארץ-ישראל של חקלאות והפרחת שממה. אנו תקווה כי צירופים כמו "ברינה יקצורו" ימשיכו להיות נדבך מעורר-גאוה של המציאות הישראלית.



דב הלר, לבנת לס, 1986, תצלום שחור-לבן
Dov Heller, *Loess Brick*, 1986, black & white photograph

חלקה פוליטית / שדה (חֶקֶל) פואטי

טלי תמיר

חקלאות: הגדרות, חוקים, סייגים · אדמה/טריטוריה · חקלאות/ציונות ·
קרקע/מקרקעין · גשם/בצורת · חקלאות/אמנות · עבודה/עובדים ·
ביוגרפיה/היסטוריוגרפיה/פוליטיקה · התערוכה החקלאית ·
אפילוג: שתילה/עקירה

חקלאות: הגדרות, חוקים, סייגים

"חקל (ארמית) – שדה, שטח זרוע או נטוע. חקל־תפוחים:
שדה־תפוחים, גן־תפוחים. / חקלאות (מארמית: חקל,
חקלא, חקליתא) – עבודת האדמה לענפיה השונים לשם
קבלת יבול: גידול תבואות, ירקות, עצים, וכן טיפול בבעלי
חיים מביתיים שונים. / חקלאי – עובד אדמה, איכר.
– מילון אבן־שושן

"הרבה אחרי קציר הקיץ הרבה לפני חריש הסתיו,
חֶקֶל קָצִיר קֵשׁ מוֹט שְׁבוּלָת".

– ס. יזהר, **מקדמות**

חוק הקרקעות העותמאני, 1858, סעיף 68

"המחזיק באדמות זריעה ואינו זורע, לא בעצמו ולא בדרך
השאלה והחכרה, אלא מובירן¹ שלוש שנים רצופות בלא
שיוכיח צידוק אמיתי, עלול לאבד את זכותו עליהן, וזכות
זאת תועבר לאחר או שהאדמה תחזור לרשות המדינה.
קרקע כזו נעשית מחלול, כלומר, נטושה"².

חוק ההתיישבות החקלאית: סייגים לשימוש בקרקע חקלאי ובמים, תשכ"ז–1967

1. "קרקע חקלאית – קרקע שנועדה לשמש לייצור
תוצרת חקלאית, לגידול פרחים, למשתלה, לגידול בעלי
חיים או להחזקתם או למרעה להם, או להחזקת ציוד
חקלאי או מלאי חקלאי".

2. "איסור שימוש חורג – המחזיק או הזכאי להחזיק
קרקע חקלאית ממקרקעי ישראל כמשמעותם בחוק
יסוד מקרקעי ישראל, על פי הסכם חכירה או על פי
רשות (להלן 'המחזיק'), לא ינהג בקרקע שימוש חורג,
אלא על פי היתר בכתב מאת שר החקלאות או מאת מי
שהשר הסמיכו לכך ברשומות".

11. "רִאיוֹת לשימוש חורג באדמה חקלאית – [והיה אם]
הוכח בוועדה שאדם זולת המחזיק או שכיריו עשה
בקרקע החקלאית פעולות הקשורות בהכשרת הקרקע,
בעיבוד, בזריעתה, בשתילתה, בטיפול בצומח הקשור
בעיבודה, באיסוף יבולה או בשימוש במים לעיבודה, או
נהג בה באופן אחר מנהג בעלים, תהא חובת הרִאִיָה על
המחזיק שלא נהג בקרקע שימוש חורג"³.

1 / מובירן – הופכן לאדמות
בור, כלומר מפסיק לעבדן (מילון
אבן־שושן); הוכרה – הנחת שדה
במצב בור, בלא זריעה; בהשאלה:
"גם אדמת הנפש זקוקה לשמיטה
ולהוכרה" (אליעזר שטיינמן, **במעגל**).

2 / "המיפוי לצורך הסדר קרקעות
בארץ־ישראל ובמדינת ישראל,
משלהי התקופה העותמאנית ועד
היום" (על פי ספרו של אשר סולל,
הוצאת המרכז למיפוי ישראל,
1991); אתר האינטרנט של המרכז
למיפוי ישראל.

3 / ספר החוקים הישראלי (מהדורה
מקוונת).

המתח בין אדמה וטריטוריה מפלח את הדרמה החקלאית בתרבות הישראלית-ציונית: זהו מתח בין אדמה לבין קרקע, בין חומר לבין אידיאולוגיה. מצד אחד, כפי שכותב ההיסטוריון בעז נוימן, "ארץ-ישראל היא אדמה שאליה משתוקקים החלוצים. תשוקתם אליה מתועלת בראש ובראשונה באמצעות עבודה, עבודת אדמה".⁴ מצד שני – התשוקה מתגלמת בלבוש טריטוריאלי, במכסת דונמים, בכיבוש שטחים, בהיאחזות בקרקע. אפשר לדון במתח הזה גם באמצעות צמד המלים "תאחיזה/אחיזה": המלה "תאחיזה" מתייחסת למשיכה של פרודות האדמה זו לזו, מעין דימוי גופני של תשוקה – ואילו המלה "אחיזה" מדמה יד נשלחת המצהירה על בעלות ושייכות. ה"תאחיזה" מתרחשת במעמקים, בחשכה, ואילו האחיזה מתממשת לאור יום, קבל עם ועדה.

פיצול דומה ניכר גם בין הטריטוריה הפואטית ועתירת הפאתוס של בני העלייה השנייה והשלישית, לבין המערך הסבוך של חוקים ותקנות שהתגלגלו מן החוק העותמאני, דרך חוקי המנדט הבריטיים, אל ספר החוקים הישראלי. שני הממדים הטקסטואליים הללו מתייחסים לאותה אדמה בדיוק, אך כמו במשפט הגיאומטרי – הם אינם נפגשים לעולם. האדמה כמושא תשוקה היא עולם חי, חומרי, גופני, גרסי; יש לה טמפרטורה, צבע, טקסטורה, נפח, והיא מעוררת השראה. ואילו הטריטוריה נעדרת ריח, כמוה ככסף – היא סחירה, נמדדת, נשקלת, נרשמת, צוברת את עצמה.

"האם אדמה מרובה נחוצה לאדם?" שואל לב טולסטוי בראש סיפור קצר שכתב על איכר רוסי, שהשטן החליט להתעמר בו ובתשוקתו הבלתי נלאית להגדלת שטח אדמותיו: "יהי כן", חושב השטן, "אתערב אתך. אתן לך אדמה לרוב. ובאדמה אכריעך". בעל האדמות קובע את המחיר: "אלף רובלים ליום", כלומר: אלף רובלים בתמורה לשטח שיצליח האיכר להקיף ברגליו ביום אחד, מזריחת החמה ועד שקיעתה. "עוג לך מעגל ככל שתרצה, רק שוב עד שקיעת השמש אל אותו מקום שיצאת ממנו. מה שתקיף, כולו שלך". יוצא האיכר לדרכו, מסמן מעגל גדול ככל יכולתו, מרחיבו וכולל בתוכו גם עמק-טללים שראה מרחוק, מתאמץ לזרוז את צעדיו לנוכח השמש הנוטה לשקוע, ולבסוף, בהגיעו חזרה לנקודת המוצא – נופל על הקרקע ונופח את נשמתו.⁵

טולסטוי כתב סיפור אלגורי על התאוה האנושית לטריטוריה שמביאה איתה חורבן, ואילו בעז נוימן מתרכז בגוף התשוקה ובלהט בערתה. בספרו **תשוקת החלוצים** הוא משרטט, בעקבות ז'יל דלו ופליקס גואטרי, את המימד הדה-טריטוריאלי של התשוקה, את כוחה למסמס גבולות ולערבל אל תוכה באקסטוזה את המשתוקק ואת מושא התשוקה כאחד. נוימן מזהה את פאתוס התשוקה של החלוצים לאדמת ארץ-ישראל ולמרחביה כרגע מכונן, שמטעין את המשמעות העמוקה של "היות בארץ-ישראל". הוא מזהה בתשוקה לאדמה ובכמיהה לקרבתה מימד ארוטי מובהק, שמבקש "להרגיש... למשש... לחבק... לחפור... לנעוץ את המחרשה... להצמיח מתוכה". החריש היה אפוא פעולה סמלית, שמעבר לנחיצותה החקלאית "נתפסה בעיני החלוצים כמממשת בצורה השלמה ביותר את ההתקשרות בינם לבין אדמתם".⁶

ברוח זו מתארים יונת ואלכסנדר סנר, בספרם **אדמה ללא צל** שנכתב ב-1949 בהשראת הקמת קיבוץ רביבים בנגב, את החריש הראשון באדמה השוממה, שאפילו

4 / בעז נוימן, **תשוקת החלוצים** (תל-אביב: עם עובד, 2009), עמ' 31.

5 / לב טולסטוי, **האם אדמה מרובה נחוצה לאדם וסיפורים אחרים**, תרגם מרוסית: גרשון חזנוב (ירושלים: כרמל, 1999), עמ' 182-194.

6 / נוימן, לעיל הערה 4, שם עמ' 31.

הבדואים תושבי המקום כינוה "קרקע מקוללת"; אך באמצעות הטרקטור, סוכן הקדמה הטכנולוגית, נחרש "תלם משולש, כזה, נחרת בחמוקי גבעות מנמנות, מוכות שרב. המחרשה פילחה אדמת-מדבר של תלים שפופי-קומה, של שקעים שטחיים – אדמה עקרה, צופנת סוד עבר וסוד עתיד".⁷ שלא כמו האינטימיות הרכה האופפת את האסם הריק בעלילה הכפרית של **בין המערכות** מאת וירגיניה וולף – אסם ש"נבנה מאבנים ישנות כמו הכנסייה", מקום "מפולח שמש ומדיף ריח תבואה", שהקהילה מתיישבת בתוכו ברכות כי "לרוב האנשים הוא הזכיר את הדור שקדם להם"⁸ – האדמה המדברית בספרם של יונת ואלכסנדר סנדר היא בתולית וזרה, סרבנית ועקרה, וסופה להיעשות פורייה רק בזכות עבודת הכפיים של חלוצי הנגב. ספר זה – המדגיש את עוצמתו של מרחב מדברי ריק וטרור רוחות, נעדר "פנים" מוגן ואינטימי, שכולו "אדמה שוממה ללא רחמים" – היה בשנות ה-50 לטקסט מכונן של מיתוס "כיבוש השממה" הישראלי.

נוימן מבקש להבדיל בין כוח הדחף המעשי של ההתיישבות החקלאית לבין אופיים המופשט של "התשוקה" או "החוויה" ככוחות נפש מניעים. להארת כוחה של התשוקה נדרש נוימן לא.ד. גורדון ולמשנתו הכתובה והלא-כתובה. "פילוסוף תשוקת החלוצים",⁹ השואף לחוות "את הנצח שברגע"¹⁰ ולהגיע לביטול החציצה בין האדם לעולם, ראה בחזרה לטבע לידה מחדש ושיבה אל העצמי, ובעבודת האדמה ראה "תיקון מן היסוד ממש, [...] ביטוי לכוסף להיות חיים טבעיים, שלמים וברוכים ממקורם הראשון".¹¹ רעיון העבודה כחוויה פנימית משחררת ומעצימה התגלה אמנם כתובעני מדי לקהילת החלוצים, אך הותיר בהם עקבות רגשיים.

מה שהיה בעיני גורדון תשוקה גדולה ומרוממת שביקש להנחיל לבני העליות הראשונות, הצטייר בעיני בן תקופתו, יוסף-חיים ברנר, כמוטל בספק גדול. ברנר ראה לנגד עיניו "אנשים קטנים בקומתם וחיוורים במראם, והם אומרים שרוצים הם להיות איכרים, פועלים. [...] לכאורה יש בזה משום מעשה גבורה וכוח רצון; [...] היש לזה יסוד?"¹² ועמד על הפער בין שפע המלל לבין קוצר המעשה שמאפיין את "האנשים האלה, [ש]הנם ככל האנשים היהודים שכוחם גדול בפה מביד". הוא לא רק ניבא ש"שיני ההכרח תהיינה בהם לגרשם", אלא אף ערער למעשה על התיזה הגורדונית, הכורכת את חוויית העבודה ועיבוד האדמה בפוטנציאל להתעלות נפש וגאולה פנימית. על גיבור סיפורו "מכאן ומכאן", הנושא את השם המועצם "אריה לפידות", שואל ברנר: "כלום מאושר הוא, הבלתי עובד מטבעו, בעבודתו בעל-כורחו? כלום יש לו, כלום יוכל להיות לו, האושר של עבודת אדמה?"¹³

כמעט עשור לפני שכול וכישלון, בשלהי ימי העלייה הראשונה (1911), מהדהד ברנר את הספק הגדול לגבי אלה שהם "בלתי עובדים מטבעם", ושואל על יכולתה של החקלאות לרומם את רוחו של היהודי המהגר, הזר לאדמה ולמרחב, ולגלם למענו את המטאמורפזה המיוחלת. עיוור לייחוליו של היהודי הגלותי להתגלגל בגופניות חדשה וגברית,¹⁴ מתבונן ברנר נכחו אל חולשת המהגרים המבקשים לעטות על עצמם משמעת של עובדי אדמה. במישור אחר ובזמן אחר שואל זלי גורביץ' אותה שאלה לגבי המקום: האם אכן יצרה המהפכה הציונית וההתיישבות על הקרקע תחושה אמיתית של "מקום", או שמא המקום הישראלי נגוע תמיד בסדק תודעתי היסטורי שאינו ניתן למחיקה, ורק תאוות הטריטוריה שהצמיח מטשטשת בו את החרדה?¹⁵

7 / יונת ואלכסנדר סנדר, **אדמה ללא צל** (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1949), עמ' 16.

8 / וירגיניה וולף, **בין המערכות**, תרגמה מאנגלית: שרון פרמינגר (תל-אביב: הוצאת ידיעות אחרונות – פן, ספרי חמד, 2011), עמ' 26. רומן זה, שראה אור ב-1941, הוא ספרה האחרון של וולף. במרכז עלילתו, הגדושה תיאורים של הווי הכפר האנגלי, עומדת הצגה שמעלים אנשי הכפר (על ההיסטוריה של אנגליה) בחלל האסם המקומי.

9 / נוימן, "א.ד. גורדון: פילוסוף תשוקת החלוצים", לעיל הערה 4, שם עמ' 219-230.

10 / שם, עמ' 55.

11 / אליעזר שביד, **היחיד: עילמו של א.ד. גורדון** (תל-אביב: עם עובד, ספריית אופקים, 1970), עמ' 172.

12 / י.ח. ברנר, "מכאן ומכאן", מתוך **ילקוט לבית הספר** (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1964), עמ' 193.

13 / שם, עמ' 208.

14 / ראו מיכאל גלזמן, **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה** (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, מגדרים, 2007).

15 / זלי גורביץ', **על המקום** (תל-אביב: עם עובד, 2007).

חקלאות / ציונות

הולדת החקלאות מתוך רוחה של הציונות הצטיירה מהרגע הראשון כדואלית או דו־קוטבית: כלי רוחני יסודי להנעת המהפך הפנימי, המרחבי והגופני של "היהודי החדש", וסוכנת ראשית במפעל ההיאחזות בקרקע, הגנתה מפני ידיים זרות וסימון גבולותיה והבעלות עליה. "הערך העיקרי הוא ערך ההתיישבות – זהו הצו הלאומי. העיסוק בחקלאות הוא משני"¹⁶ הודה ח"כ אברהם כץ־עוז (בנובמבר 1989!).

"החקלאות זכתה לעדיפות לאומית בישראל מאז הקמתה", סוכם בפרסום של ועדת רוטקופף, שמונתה ב־2010 (בצו ממשלתי מיוחד) לרגל מאה שנות התיישבות יהודית בארץ־ישראל, כדי לבחון מחדש את המדיניות של ניהול הקרקע החקלאית. "היו לכך כמה שיקולים או סיבות: ראשית, החקלאות נתפסה כדרך יעילה לממש את התביעות הגיאוגרפיות של ישראל: מימוש האדנות על הקרקע, קביעת הגבולות, פיזור אוכלוסין לאזורי ספר וכו'; שנית, החקלאות נתפסה כחיונית להבטחת בטחון המזון; ושלישית, היא נתפסה כאורח חיים מועדף הקושר את היהודי לאדמתו וכאמצעי ליצירת שוויון חברתי"¹⁷.

ביטוי לתפיסת החקלאות כמכשיר פרגמטי־התיישבותי – תפיסה הרווחת עד היום בקרב חוגים ציוניים מסורתיים – נוכל למצוא, למשל, במפעל ההתיישבות בחבל לכיש, שהושק ב־1954 ליישוב העליות הגדולות מצפון־אפריקה. בעוד בני העליות הראשונות ביהודה ובגליל לקחו על עצמם את משימת "כיבוש העבודה", הניפו את דגל "העבודה העברית" וראו בה אתגר לאומי שהעמידם במבחנים אישיים לא קלים – העולים של שנות ה־50 חוו בהלה וניכור מול המרחבים המדבריים שאליהם הובאו ונוכח המשימה שהוטלה עליהם, בניגוד לרצונם, להיעשות חקלאים בן־לילה. חרף מנגנון התמיכה וההדרכה שהצמיד להם היישוב הוותיק (על סממניו הפטרוניים הניכרים), היה על העולים במושבי העובדים החדשים, שבאו מקהילות יהודיות שמרניות, לעבור תהליך הסתגלות ארוך וקשה כדי להתאים את עצמם ואת אורח חייהם לזהות הנדרשת של "איכר ציוני"¹⁸. החקלאות היתה להם פרקטיקה כפויה, בשירות איקלומם למסגרות של שפה שלא הם פיתחו ושלא נשאה בעבורם את אותם גלים של רוממות רוח שהניעו, לפחות ברטוריקה ובפואטיקה, את בני כינרת ודגניה.

גלגול מאוחר ותכליתי יותר של השימוש בעיבוד אדמה ובפרקטיקה חקלאית לסימון גבולות ולהצהרת בעלות, הוא תפיסת הספר הישראלי הגלומה בחיל הנח"ל ובצורת ההתיישבות הארעית של ה"היאחזות". החיבור בין חיילות וחקלאות, בין המגל והחרב, בצירוף גיאוגרפיה של מרחבים ריקים ורחוקים ואידיליית נעורים של אנשים צעירים, היתה לאחד מדימויי החיוביים ביותר של מדינת ישראל, כלפי פנים וכלפי חוץ כאחד. איתן בר־יוסף כתב על הייצוג הישראלי של הנח"ל בייצואו ליבשת אפריקה, תוך התייחסות למימד הקולוניאלי שנמהל בו, כי "שום היבט אחר של הנוכחות הישראלית באפריקה לא עסק בצורה כה שלמה ומפורשת בזהות הישראלית, [...] מעין בועה פיזית וטמפורלית בתוך הצבא, שהנציחה את רוח ההגשמה של היישוב ו[שיקפה] תפיסות הגמוניות בנוגע לטיבם של היעדים הלאומיים ושל החלוץ היוצא להגשימם"¹⁹.

16 / מצוטט אצל רוית חננאל, שינויים ערכיים במדיניות הקרקעית הלאומית: ניתוח קבלת ההחלטות במועצת מקרקעי ישראל, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, בהנחיית פרופ' רחל אלתרמן (הפקולטה לתכנון סביבה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה, 2006).

17 / ועדת רוטקופף, בראשות עו"ד גיא רוטקופף, מונתה ב־17.10.2010 בשיבה מיוחדת של ממשלת ישראל בקיבוץ דגניה א', לרגל מאה שנות התיישבות. הוועדה הוציאה קול קורא לכל הרוצה להציג עמדה לגבי תכנון עתידי של הקרקעות החקלאיות בישראל, וקיבלה לידיה דפי עמדה מראשי ערים בישראל, התנועה הקיבוצית, התאחדות האיכרים ועוד. עקב חילופי ממשלות נקטעה פעילות הוועדה ומסקנותיה לא פורסמו.

18 / ראוי להבחין בין המונחים "איכר", "חקלאי" ו"עובד אדמה". האיכר – מו"ק ברוסית, paysan בצרפתית – קשור לאדמה בטבורו, והיו שחששו מן הזיקה הארצית המוכלת במודל הפשוט הזה; המונח "חקלאי" מדיף נימה אצילית ואידיאולוגית יותר, ואילו "עובד אדמה" כבר נמשך אל המחוזות הרומנטיים. תודה לאבנר בן־עמוס על הארה לשונית זו.

19 / איתן בר־יוסף, וילה בנ'ונגל: אפריקה בתרבות הישראלית (ירושלים ותל־אביב: מכון ון־לייר והקיבוץ המאוחד, 2013), עמ' 126.

Tamar Novick, *Milk & Honey: 20 Technologies of Plenty in the Making of a Holy Land, 1880-1960*, PhD dissertation (History and Sociology of Science Faculties, University of Pennsylvania, 2014)

21 / נעמה מישר, **מבעי החוויה האתית באדריכלות נוף ובעיצוב פארק מדיון יפו**, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור בפילוסופיה (האוניברסיטה העברית, ירושלים, 2015), עמ' 111-112.

22 / נחום בנארי, **עיון-חרוד (תל-אביב: הוצאת אמנות, ספריית ארץ-ישראל של קרן קיימת לישראל, 1931)**, עמ' 24.

23 / דב הלר על הפרויקט **מפת משקעים**, 1979-82.

השיבה לאדמה ולחקלאות נתפסה בעיני הציונות כהחייאה של ימי האבות המקראיים, תוך רתימתם לפרויקט של קדמה טכנולוגית. החוקרת תמר נוביק הצביעה לאחרונה על הקשר ההדוק בין פיתוח טכנולוגיות לטיפוח כוורות דבורים, ייצור דבש ושכלול רפתות-חלב בארץ-ישראל בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20, לבין הרצון לממש את החזון המקראי של "ארץ זבת חלב ודבש".²⁰ מחקרה מאיר את האופן שבו רגשות דתיים ואוטופיים – האמונה שארץ הקודש חייבת להיות שופעת ומזינה – לא הוחלפו אלא התמזגו בפרויקטים טכנולוגיים מודרניים ותרמו לשינוי הנוף הסביבתי והחקלאי. היבט אחר של השפעת הארצישראלית נדון במחקרה של נעמה מישר, הקושר בין אתיקה לאדריכלות נוף. מישר קוראת ב**אלטנוולנד**, הרומן האוטופיסטי של בנימין-זאב הרצל, ומחלצת מעלילתו הווינאית-ארצישראלית "צו" לאומי בעל משמעות עמוקה, המכונה בפיה "צו ההורקה". מישר מצביעה על המשימה החוזרת ומתנסחת ברומן פעמים רבות, להוריק ולהדשיא את מרחבי ארץ-ישראל. "הורקה" זו, יותר מן המימד החלוצי-פועלי של "כיבוש השממה", היא צו נופי, צבעוני וחזותי, "אופן מירחב, שבאמצעותו ביקשה הציונות לבסס את נוכחותה בארץ-ישראל ולאחר מכן במדינת ישראל". ה"רוק" מגלם לא רק נוכחות יהודית חיה בעלת כוח צמיחה, אלא גם אסתטיקה נופית מעניקת שלווה, שכמוה יכולה להעניק הציוויליזציה לבדה, קרי המודרניזם המערבי. ההורקה של ארץ-ישראל, מדגישה מישר, מהווה הוכחה להתמערבותה ולכך שהצליחה להתבחן מ"תרבויות הנוף הערביות-פלסטיניות". בעוד הנוף המדולדל והשומם של המרחב הפלסטיני מסמל בטקסט ההרצליאני את "האלבית" והזר – ההורקה מייצגת את המימד הנינוח והרציונלי שבו מרגיש הרצל כבביתו: "נוף ההורקה המתוכנן והמודרני הוא ייצוג של השורשים הרעיוניים והאידיאולוגיים המערביים המובהקים של הרומן".²¹ וכאילו יצא מתוך הרומן של הרצל, כתב נחום בנארי – חלוץ של ממש ולא גיבור ספרותי – על נוף עמק יזרעאל ב-1930: "צצו ועלו יישובים חדשים ורעננים, המתנוססים בלבנוניותם לעין השמש; השדות מוריקים תמיד, כי רבו שדות ההשקאה המצמיחים מספוא ירוק לבהמה, צמחי הירקות והכרמים מוסיפים חיים ורעננות לסביבה, והמראה האפור הולך ופוחת, הולך ונעלם – מפני הירוק הכובש ומשתלט על סביבותיו".²²

ייעוד ההורקה של הרצל מצא את מימושו הפרגמטי במפעל הייעור של קרן קיימת לישראל ובטיפוח מנהג הנטיעות לממדים לאומיים-מיתולוגיים. לא רק "חג הנטיעות" בט"ו בשבט חינך כל ילד רך לראות את עצמו כאילו היה שתיל הניטע באדמת ארץ-ישראל, שהרי בכל ימות השנה ייחסה הציונות מעמד מיוחד לנטיעת עצים ולפריש ת משטחי דשא ירוקים. בענף ה"נוי" הקיבוצי – שפעל, לכאורה, בתחום האסתטיקה הכפרית-גננית – הוסוותה אמונה בכוחו של הדשא לקבע את התודעה הציונית ולהפוך את הארץ ממרחב זר לבית. דב הלר, איש קיבוץ נירים שבנגב הצפוני, התייחס לאובססיה של תושבי הנגב לשנות את אופי הנוף המדברי ולעשותו ירוק, חרף מיעוט המים ואיום הבצורת: "בנינו לעצמנו כאן מיני-סביבה שלא שייכת כל כך למקום. [...] הלכנו ואנסנו. [...] מישוהו אומר שמשטחים של לס פחות יפים מדשא?"²³

תפקידה המרומם והמרכזי של החקלאות באתוס הציוני, השפעתה על הנוף ועל המרחב, חשיבותה כספקית מזון טרי והיותה זרוע התיישבותית ראשונה במעלה, הקנו

לה מעמד מועדף בסדר היום של הממשלה. האידיאולוגיה החקלאית היתה נדבך של האידיאולוגיה ההתיישבותית, והממשלה ראתה לנגד עיניה את טובתם וצורכיהם של החקלאי והחקלאות ונתנה לכך ביטוי בשורה של הגנות ותמיכות. בסוף שנות ה-60 הסתמן מפנה ראשון ביחסה של מדינת ישראל לחקלאות, הכרוך בניצני האינטרס הכלכלי ובזיהוי פוטנציאל הייצוא של החקלאות הישראלית. כיוון חדש ומפתיע זה, שהפנה אל החקלאות הישראלית זרקור שונה לגמרי מזה שלאורו נאמדה קודם לכן, הביא עימו הצלחות כבירות אך גם שינה את הפירמידה החקלאית: בראשה הועמד הצרכן, בעיקר הצרכן בחו"ל; הוא זה שקובע מאז את סדר היום החקלאי ולא החקלאי הוותיק, בן טיפוחיה של הציונות המסורתית.

בין שנות ה-60 לשנות ה-80 פרח הייצוא החקלאי ושגשג. ישראל ייצאה לחו"ל הדריס, פרחים, ירקות ופירות, למדה לנצל את הבדלי האקלים והעונות וביססה את עצמה כמרכז של ידע ופיתוח חקלאי. באמצע שנות ה-80 התמודדה החקלאות הישראלית עם שינוי-עמדה עקרוני שהשפיע עמוקות על גורלה. המדיניות החדשה של ממשלת יצחק שמיר, עם שרי החקלאות אריה נחמקין ואברהם כ"ץ-עוז, ביטלה באחת את כל התקנות המגוננות על התוצרת החקלאית ושילחה את החקלאים אל מרחבי הכלכלה החופשית והיד הנעלמה. לאחר המשבר האינפלציוני הגדול של 1984, איבדה החקלאות הישראלית את מעמדה המועדף והפכה לענף כלכלי מן השורה, הנמדד במדדים אובייקטיביים של רווח, כדאיות והפסד. מה שמכונה "המשבר הגדול" בהיסטוריה החדשה של החקלאות בישראל, התגלם בתהליכים של דה-מיניזציה: החקלאות נותקה מטבור ערכי העבודה וההתיישבות לטובת רטוריקה אזרחית-כלכלית ניאור-ליברלית, המנטרלת לכאורה העדפות אידיאולוגיות.

עד אמצע שנות ה-90 סייעה הטכנולוגיה המשוכללת שפותחה במרכזי המחקר החקלאיים לעמעם את הפערים ולטשטש את עומק השבר, אך בהדרגה הלך והתגלה מצבה האמיתי של חקלאות חשופה, הפועלת ללא תמיכות. החקלאות הישראלית ממשיכה אמנם לשגשג במונחים של ידע משוכלל ותוצרי שוק, אולם החקלאי מתקשה להוציא את לחמו מעבודת יומו ואינו יכול לאזן בין תשומה לתמורה. הפערים הצורמים בין הטכנולוגיה לחקלאות רק הולכים ומחריפים, כפי שמתאר פרופ' יורם קפולניק, ראש מכון וולקני לפיתוח חקלאי: "בעוד אנו רואים סביבנו התפתחויות טכנולוגיות מציתות דמיון, נמצאת החקלאות הישראלית בצומת דרכים שכמוהו לא היה משחר החזון הציוני. ידע, ניסיון ומאות פיתוחים ישראלים המאפשרים קיום חקלאות בחבל ארץ קשה, אינם מסייעים עוד לחקלאות ישראל להגיע לפסגות היאות לה".²⁴ כתוצאה מעליות מחירים, פערי תיווך גבוהים, מכסים ואגרות ממשלתיות והשתלטות של רשתות השיווק הגדולות, נרשמו בשנות ה-90 ובראשית שנות האלפיים סגירה של משקים פרטיים, עקירה של פרדסים וייבוש של מערכות השקיה. נכון להיום מסתכם מספר החקלאים הפעילים במדינת ישראל ב-14 אלף בלבד.

השינוי במדיניות הממשלתית עולה בבירור מסקירה השוואתית של תמיכות בחקלאות במדינות המפותחות, שפרסמה מחלקת המחקר של הכנסת ב-2007: התמיכה בחקלאות בישראל היא מן הנמוכות בקרב מדינות ה-OECD, ורק שתי מדינות נמצאו ברמה נמוכה יותר. "היות שהתמיכות בישראל נמוכות יחסית למדינות המערב, יותר

24 / פרופ' יורם קפולניק בטקסט שנשלח למחברת, מרץ 2015.

25 / גלעד נתן, "סקירה השוואית של תמיכות בחקלאות"; אתר האינטרנט של מרכז המחקר והמידע של הכנסת, 8.5.2007.

26 / נתן רוטנשטרייך, "בסיס וקניין", קרקע – בטאון המכון לחקר שימושי הקרקע: קובץ עיונים לציון שמונים שנה לקרן קיימת לישראל (יולי 1983), עמ' 6-10.

ויותר ענפים חקלאיים מתקשים להתמודד עם מדיניות החשיפה לייבוא מתחרה ועם הצורך להשקיע בפיתוח החקלאות, נכתב בדו"ח. "אפשר להעריך שבלא השקעות, בטווח הארוך, תתקשה החקלאות בישראל לעמוד בסטנדרטים הגבוהים הנהוגים באירופה בתחום הגידול, הסיווג והאריזה של תוצרת חקלאית".²⁵ המצב הקריטי שאליו הגיעה החקלאות בישראל בשנה האחרונה (2014-15) והעובדה שלאחר כל תשלומי התיווך, האגרות והמסים לחקלאי לא נותר לו רווח למחייתו, עוררו את החקלאים – ודווקא הצעירים שבהם – למחאה: "בקצב זה, ובהעדר התערבות ממשלתית, לא יהיו יותר חקלאים צעירים, וחקלאי יהיה מקצוע נכחד, מקצוע שלומדים עליו בגנים ובכיתות הנמוכות. [...] החקלאות הישראלית זקוקה להחייאה מסיבית", הזהירה כרמית משיח ממושב פארן, מראשי "מחאת הפלפלים" בערבה, ב"חגיגת יום החקלאות" (8.12.2014) בכנסת ישראל.

קרקע / מקרקעין

האדמה היתה לקרקע במפנה מן המיתו למעשי, והקרקע הפכה למקרקעין במהפך ממישור המעשה למישור התיווך והמסחר. אדמה יכולה לרומם את הנפש – אך הקרקע לעולם תפנה כלפי מטה, אל הקרקעית. "קרקעיות", מורה אבן-שושן, היא "ארציות, שורשיות, יציבות"; לכן, מאז ראשית הציונות, הקמת יישוב חדש נקראת "עלייה על הקרקע" או "היאחזות בקרקע" – מונחים שהומרו במציאות הישראלית של הכיבוש למונח המקראי יותר, "התנחלות". אך בעוד של"קרקע" יש עדיין תכונות מופשטות והיא שייכת, על פי טיבה, משקלה ואיכותה, לפוטנציאל החקלאי – הרי ש"קרקעות" בלשון רבים כבר מסיטות את הדיון לשלב פוסט-חקלאי, בסממן אופציה נדל"נית של מגרשים, בניינים או אחוזות. נכסי "מקרקעין", להבדיל מ"מיטלטלין", הם נכסים יציבים, נכסי דלא-ניידי – שאינם נידדים. אבן-שושן מפרש: "כל מה שמחובר לקרקע"; ואפשר להוסיף: כל מה שיציב ובעל גבולות מסומנים, כל מה שניתן לאומדן כספי ולמסחור. במעמדן החוקי, הקרקעות החקלאיות בישראל – ולמען הדיוק, 93 אחוזים מהן – שייכות למדינה מעצם הגדרתן ואינן ניתנות למכירה. יתרה מכך: אדמותיה של מדינת ישראל נחשבות כרכושו הקולקטיבי של העם היהודי כולו, ורק ל"עם" זכות להחליט על גורלן. תפיסה זו, ששורשיה בימי ראשית הציונות, מבוססת על הרעיון המקראי שהארץ אינה קניינו של האדם כי אם של האל ("כי לי כל הארץ"; שמות יט, ה). במאמרו "בסיס וקניין", הפותח קובץ עיונים לציון שמונים שנה לקרן קיימת לישראל (1983), מסייג נתן רוטנשטרייך את "חילופי" הבעלות בין האל למדינה, בטענה כי לא מדובר בחילון הבעלות המקודשת על האדמה אלא ב"ביטוי למעמד הקולקטיבי של הארץ, שאינה ניתנת לרווחתם של יחידים אלא שומרת על מעמדה המיוחד כנכס קולקטיבי".²⁶ לפיכך, קובע חוק הקרקעות של מדינת ישראל משנת 1965, "הקרקע החקלאית היא נכס של המדינה ומקרקעי ישראל, הנמסרת כפיקדון לידי החקלאי המעבד אותה, וחובתו היא להתמיד בעיבוד החקלאי בעודו שומר בידיו את רווחי העיבוד החקלאי".

על המאגר המשותף הזה – שחוזרים ומצהירים עליו כשייך לקולקטיב הלאומי – ניטש בעשורים האחרונים מאבק בין קבוצות זהות שונות בחברה הישראלית, ובראשן

"שיח חדש: הקשת הדמוקרטית המזרחית", "האגודה לצדק חלוקתי" וגופים נוספים, הקוראים תיגר על המעמד ההיסטורי המיוחד שניתן לחקלאות ולחקלאים ותובעים לבטל מכל וכל.²⁷ עילת המאבק רחוקה מעיסוק ב"אדמה" או ב"חקלאות" והיא קשורה במתח בין "קרקע" ל"מקרקעין", כלומר בין היות הקרקע, בכוח, מצע לעיבוד חקלאי, לבין ניתוקה המוחלט מהחקלאות והמרתה במעמד של סחורה. יסודות החיכוך נעוצים בכך שרבות מן האדמות החקלאיות אינן משמשות עוד לעיבוד חקלאי. לפיכך, כיצד יחושב ערך הקרקע – האם על בסיס הערך החקלאי שהיה לה בעבר, או על בסיס הערך הנדל"ני שיהיה לה בעתיד? המחלוקת על "שינוי ייעודי הקרקע" – שהתגלעה והתעצמה על רקע הסחף בשימושים מסחריים באדמות חקלאיות לשעבר ובעקבות שינוי שיטת חישוב הפיצויים ב-1992 (הצמדתם לערך הנדל"ני במקום לזה החקלאי) – הפכה את החקלאות המיתולוגית לקלף מיקוח, והדפה את החקלאים בקיבוצים ובמושבים לעמדת התגוננות ולמאבק על אדמותיהם. "אם כן, בדומה לחברות מתיישבים אחרות, גם בישראל נהפך משטר המקרקעין לגורם חברתי מרכזי", כותבים אורן יפתחאל ואלכסנדר קדר; "לא זו בלבד שהוא יצר הבדלים בין המעמדות האתניים בכל הנוגע לנגישות, לבעלות או לשליטה בקרקע, אלא שגם מאפייני הנכסים הקרקעיים, ובעיקר יציבותם ועליית ערכם הכלכלי, יצרו תהליכים של שיעתוק פערים בין-דורי, בעיקר בין אשכנזים למזרחים ובין יהודים לערבים-פלסטינים בחברה הישראלית".²⁸

רוית חננאל חקרה את הליכי קבלת ההחלטות ואת מנגנון חישוב הפיצויים בדיוני מועצת מקרקעי ישראל, במקרים של תביעה לשינוי ייעודי קרקע מחקלאית למסחרית. היא השוותה בין מרכיבי ההחלטה ואופי הדיון בנוגע לקרקעות עירוניות ובנוגע לקרקעות כפריות-חקלאיות, ומסקנות מחקרה ברורות למדי:

מצאנו כי במגזר העירוני דווקא השיקול התפעולי-מנהלי (יעילות מנהלית) קיבל את המשקל הגבוה ביותר. השיקול משקף את הרצון לצמצם את התלות של החוכר העירוני במנהל מקרקעי ישראל. [...] במגזר החקלאי, לעומת זאת, התמונה שונה לחלוטין. השיקול החשוב והמרכזי ביותר במגזר זה הוא הציוני-לאומי (שקיים במידת-מה גם במגזר העירוני), אולם הגדרתו במגזר זה נוגעת לאינטרס ההתיישבותי-חקלאי ולחשיבות הלאומית שיש להמשך קיומה של ההתיישבות השיתופית בארץ-ישראל.²⁹

חננאל מראה כי חוכר האדמות החקלאי נתפס בעיני מקבלי ההחלטות כ"איש הציונות, מגשים החזון הציוני, והם חשים חובה לאומית להיות רגישים לצרכיו" – בעוד החוכר העירוני נתפס על-ידיהם "כלקוח, כצרכן נייטרלי". מחקרה ההשוואתי חושף מנגנונים לאומיים לא מודעים שגורמים להטיה קבועה ומורגלת אצל מקבלי ההחלטות ולצמצום וחסימה של שדה הראייה; ובכל זאת, לטענתה, מעמדו המועדף של האינטרס הציוני-לאומי נסדק באופן משמעותי מאז בג"ץ "שיח חדש" בשנת 2000, שהעלה על פני השטח את העיוותים המוכנים בעקרונות הצדק החלוקתי של מאגר הקרקעות הלאומי ובחלוקת הרווחים הנקבעת בעטיים. בית הדין הגבוה לצדק נזף לפיכך במועצה, בטענה שהיא נצמדת למסלול ההטבות בלי להישיר מבט אל מגזרי חברה אחרים, "כאותו סוס החורש בתלם, אשר אינו יכול ראות שמאלה או ימינה ממסלולו". בית המשפט קבע

27 / שיא המאבק היה ביולי 2000, עם פסיקת בג"ץ לטובת "שיח חדש" ומתן לגיטימציה לטענתם בדבר אי-צדק חלוקתי בכל הנוגע לקרקעות חקלאיות שייעודן השתנה.

28 / אורן יפתחאל ואלכסנדר קדר, "על עוצמה ואדמה: משטר המקרקעין הישראלי", תיאוריה וביקורת, 16 (אביב 2000), עמ' 85.

29 / חננאל, לעיל הערה 16, שם.

נחרצות שקביעת גובה הפיצויים על פי הערך הנדל"ני העתידי של האדמות יצר אי-סבירות קיצונית והטבות מופרזות ובלתי מוצדקות, למורת רוחם של הנתבעים – תנועת המושבים והתנועה הקיבוצית.

מניפולציה קרקעית מסוג אחר מופעלת במרחב הישראלי-פלסטיני באמצעות חוק הקרקעות העותמאני, שחוקק ב-1858 והוא תקף עד היום. סעיף 68 בחוק קובע שבעל אדמה שלא עיבד את אדמתו במשך שלוש שנים – עלול לאבד את זכותו עליה: אם לא יוכיח "צידוק אמיתי" להזנחת שדותיו – תחזור האדמה לרשות המדינה ("אדמות מירי"). לעומת זאת, סעיף 78 באותו חוק קובע שאדם שעיבד חלקת אדמה באין מפריע במשך עשר שנים, גם אם אין לו עליה חזקה חוקית (קושאן) – שלו היא. היגיון עקרוני זה, המעניק לאדם בעלות על אדמה או שוללו ממנו על סמך פרקטיקה של עיבוד, משמשת את השלטון הישראלי להפקעת אדמות מחקלאים פלסטינים, שמסיבות בטחוניות או צבאיות נמנעה כניסתם לשטחי העיבוד שלהם. אירונית העובדה שבימי העלייה הראשונה היווה החוק העותמאני תמריץ למתיישבים היהודים להיצמד לאדמות ולעבדן ולמצב בכך את בעלותם עליה – בעוד צאצאיהם משתמשים באותו חוק ממש כדי להפקיע אדמות מחקלאים פלסטינים. דרור אטקס מרחיב על הפרקטיקה השלטונית-בירוקרטית שהופכת את החקלאות לכלי בידי המתנחלים:

האידיאל הציוני של חקלאות יהודית בארץ-ישראל הגיע לגדה המערבית חודשים ספורים אחרי תום מלחמת ששת הימים, ביוני 1967. במהלך הזמן נעשתה החקלאות אמצעי מרכזי בידי תנועת המתנחלים לתבוע ולקיים בפועל שליטה על חלקים נרחבים מן הגדה המערבית, אגב הסכמה גלויה או מרומזת של המדינה ותמיכה ישירה או עקיפה שלה. המתנחלים הראשונים בגדה ראו בחקלאות אמצעי נוסף שבעזרתו אפשר לבסס את ההתיישבות היהודית בגדה, משלוש בחינות עיקריות: מבחינה אידיאולוגית-דתית, החקלאות העצימה את הטענה שההתנחלויות הישראליות ביהודה ושומרון הן חזרה ל"נחלת אבות" ולתקופות שבהן היתה החקלאות מקור פרנסתה של האוכלוסייה היהודית הקדומה שחיה באזור; מבחינה כלכלית היתה החקלאות מסד שעליו יכלו ההתנחלויות הראשונות להתקיים ולהתפתח, על אף שבחלוף הזמן נהפכה החקלאות למקור מחיה בעל חשיבות משנית לאוכלוסיית המתנחלים בכללה; ומבחינה טריטוריאלית היתה החקלאות לאמצעי חשוב בהרחבת הנפח הטריטוריאלי של מפעל ההתנחלות.³⁰

30 / דרור אטקס, "כרם נבות:

החקלאות הישראלית בגדה

המערבית", 2014; "כרם נבות"

הוא ארגון ישראלי אזרחי "העוסק

במעקב ובמחקר של מדיניות

הקרקעות הישראלית, כדי לאתגר את

המדיניות המאפשרת נישול נמשך

של פלסטינים מאדמותיהם בגדה

המערבית".

נכון ל-2014, מוסיף אטקס, קטן שטח האדמות החקלאיות של הפלסטינים בשליש מאז ראשית הכיבוש, ואילו שטח האדמות המעובדות בידי התושבים הישראלים גדל ל-93 אלף דונם (לעומת 60 אלף דונם שטח בנוי). החקלאות המתנחלית, המוצאת את צידוקה בטיפוח גידולים "מקראיים" ברוח שבעת המינים (זית, גפן, תאנה וכיו"ב), פיתחה שפת מרחב שונה מזו של החקלאות המסורתית הפלסטינית: היא מזוהה בעיקר בגפני היין הסדורות שלה ובמערכת של גידור, סימון, דיגול והשקיה.

הניגוד הגורלי "גשם/בצורת" עוקף את הניתוחים הפוליטיים, הכלכליים, הפואטיים והאידיאולוגיים הקשורים באתוס החקלאות: בסופו של יום, מבטו של החקלאי נודד למעלה, אל העננים, ותחת ידו המאהילה מצטברת חרדה: האם ירד גשם או תימשך הבצורת?

המתח בין גשם לבצורת מחזיר אותנו לגורם הסיכון שבחיי החקלאי, המוצג כמי שניצב בעמדת הימור תמידית מול כוחות הטבע. בצומת קריטי זה מוארת החקלאות כמערכת אורגנית-אוטרקית, התלויה להתנהלותה המוצלחת ביחסי זרימה נכונים ומדויקים בין הזרע, האדמה, האור והמים – יחסים לא יציבים, המסתכנים במידה שווה של סיכויי הצלחה או כישלון. המשקים החקלאיים הראשונים של התנועה הציונית, בדומה לחקלאות הפלסטינית המסורתית, היו מבוססים על חקלאות בעל, המהמרת על גשמים טבעיים בגיבוי מי מעיינות ובארות בקרבת שטחי הגידול. את מיטב משאביה הכלכליים השקיעה התנועה הציונית בקרקע, על שום ערכה הסמלי. המים היו אמנם, במאזן החקלאי, משאב שווה בחיוניותו, אך ההסתדרות הציונית השקיעה מעט מאוד בפיתוח מקורות מים ואמצעי השקיה. "במים ראתה ההסתדרות הציונית אך ורק גורם ייצור, ללא התייחסות אמוציונלית כלשהי".³¹ אך למרות העדיפות הסמלית של הקרקע, ספחו אליהם המים משמעויות של פוריות ורוויה והשיח החקלאי סביבם התפתח במונחים של תיעול ושליטה ברוח אידיאולוגיית הקדמה. נחום בנארי, המתאר את עמק יזרעאל ב-1930, הרחיב בכל הנוגע למעבר שעשו יישובי העמק ממשק המים המסורתי של זרימה חופשית בתוואי השטח אל תיעול והכוונה מודרניים יותר: "המים המרובים שנשפכו תחילה לכל עבר – כונסו לתוך תעלות חפורות באדמה, וגם תעלות בטון בנויות צינורות ברזל חוצות פה ושם את השדות, להקל את מעשה ההשקיה; ומגיעי-מים משקשקים בקצב נעים ומעלים את המים על גבעות למקומות היישוב – מי שתייה לאדם, לבהמה ולעוף, ואף לגינות הנוי".³² לצד האופטימיות הפרגמטית ממחיש הטקסט של בנארי את התהוות המיתוס האודיו-רומנטי של פסקול ההשקיה: שקשוק ופכפוך, מקצב של טפטוף, צלילים שעם הזמן יתמזגו עם קולות המשאבה בפרדס, הברז והגנרטור. מהתעלות של 1930 עד המצאת הטפטפות ב-1959 עשתה החקלאות הישראלית דרך ארוכה. האקלים המדברי בחלקו ומיעוט מקורות המים הגדירו את הצרכים הדחופים וקידמו סדר-יום שחיסכון במים בראשו. המתיישבים נדרשו לחסוך במים המגיעים במשורה, אך גם לבלום מים המגיעים בתנופה. המהפכנות של שיטת ההשקיה בטפטוף נעוצה בעצם השחרור היחסי מן התלות במדרי הגשם ובמאגרי המים, בשליטה המדודה שהיא מאפשרת ביחסי הצמח והמים הנדרשים לו. הרעיון שאפשר להשתלט על כמויות המים, להכתיב מקצב, משקל, לחות ויובש ואף להחדיר חומרי דישון במידה מבוקרת – היה לאחד החידושים הגדולים של החקלאות הישראלית והופץ בעולם כולו. על בסיס זה התפתחו פרקטיקות חדשות של עבודה, כמו מתיחת צינורות ופרישתם בשטח, וטיפול מעודן במנגנוני הוויסות. העבודה החקלאית שהשתנתה הולידה גם דימויים חדשים של הפועל במרחבי השדות ושל קווי המתיחה השחורים, שלאורכם הוא צועד לעבר הקצוות. המעבר של החקלאות אל החממות ובתי הגידול הפלסטיים שחרר את החקלאי

31 / אבשלום רוקח, "גורם הקרקע בעיצוב דפוסי ההתיישבות", קרקע – בטאון המכון לחקר שימושי הקרקע: קובץ עיונים לציון שמונים שנה לקרן קיימת לישראל (יולי 1983), עמ' 47.
32 / בנארי, לעיל הערה 22, שם.

מתלותו בגשם והעמיד מערכת יחסים חדשה בינו לבין האדמה. שפה חדשה נולדה – שפה של אדמות מרחפות, מצעים מלאכותיים, תערובות גידול, עציצים ומיכלי הצמחה למיניהם, שפרקו את המתחים הקלאסיים של החקלאות המסורתית והמרחב הנופי שלה לתוך שגרה אוטומטית של פעולות יומיומיות בחללי החממה. נוצרה הבחנה בין "חקלאות פתוחה" בשדות לבין "חקלאות סגורה" בחממות, שהיו לאתר הפעולה של הפועלים התאילנדים שייבאה ממשלת ישראל כדי לספק ידיים עובדות למשקים. נכון להיום עובדים בחקלאות הישראלית כ-25 אלף עובדים זרים, החיוניים להמשך קיומה. למעשה אלה הם "הציונים החדשים", מעבדי אדמת הארץ, שמשקיעים בה את גופם, זיעתם ומרצם.

חקלאות / אמנות

"אמנות אדמה" (Land Art) מציעה את עצמה כמועמדת מיידית לביטוי הקשר המושגי בין אמנות וחקלאות; אלא שזרם אמנות זה, שהתגבש והתנסח בעיקר בעבודותיהם של אמנים אמריקאים בסוף שנות ה-60 ובשנות ה-70, צמח מחוויות של נוף ומרחב וממונחים של טבע וסביבה ולאודווקא ממושגים של חקלאות וייצור. וולטר דה-מריה, רוברט סמיתסון, מייקל הייזר, רוברט מוריס ואחרים הרחיקו אל מחוץ לגבולות הזמן והמקום של הציוויליזציה אל מדבריות, אוקיינוסים ועידנים קדומים, כדי לחקור שאלות הקשורות למרחבים פתוחים, לחומריות אורגנית, לתהליכי קורוזיה טבעיים, תוך אתגור הקשר בין עבודת אמנות לחלל המוזיאלי ובחינת קיומה כחפץ סחיר. בשונה מאמנות האדמה, החקלאות היא איבר מאיברי הציוויליזציה האנושית ושלב מכונן בהתפתחותה, והיא קשורה לא לבריחה אל הטבע אלא דווקא למשטור וניצולו לצורכי האדם. החקלאות, מסביר יובל נח הררי, החליפה את המרחב הפתוח והארעי של האדם הנווד בחלקה מסומנת ויציבה, וגררה ויתור על החירות הנשגבת לטובת תביעה של נוכחות יומיומית ודאגה מתמשכת.⁵⁵

האמנות האקולוגית או האקו-ארט – תת-ז'אנר של הפיסול הסביבתי שצמח בשנות ה-80 מתוך אמנות האדמה – מתרכזת בהעלאת שאלות לגבי עתיד כדור הארץ, שימור הצמחייה הקיימת, ייעור, זיהום תעשייתי, אנרגיה סולארית והניגוד בין העיר לכפר. אמני האקו-ארט, הממוקדים בסוגיות העומדות על הפרק, מתקיפים את התעשייה והמוסדות הקפיטליסטיים הגורמים לזיהום הסביבה, תוך ניסוח אלטרנטיבה אוטופית למצבו המשובש והחולה של הכדור שעליו אנו חיים. ב-1982 זרעה האמנית אגנס דנס (Denes), מחלוצות התחום, שדה חיטה בבאטרי-פארק שבדרום מנהטן, באקט של מחאה על האלימות שבתיעוש הסביבה העירונית. באותה שנה החל יוהן בויס בנטיעה של 7,000 אלונים בקאסל, גרמניה, במסגרת הדוקומנטה השביעית, והציב לצדם סלעי בזלת כאנדרטה לטבע קדמון.

בהקשר הישראלי, עבודותיו האקולוגיות של יצחק דנציגר בשנות ה-70 (שיקום מחצבת נשר על מורדות הכרמל מ-1971 וגנים תלויים מ-1973) היו סמן רעיוני שכיוון את התודעה לאתרי נוף וסביבה. אולם דנציגר חשב במונחים מיתיים וראה לנגד עיניו מחזורי צמיחה קוסמיים ומעגלי קדושה ופולחן, ולא את מוסד החקלאות. החממה של

33 / ראו יובל נח הררי, קיצור תולדות האנושות (תל-אביב: דביר, 2011), ובעיקר פרק 6, "איכרים ומלכים", הדן במעבר מ"חירות הנוודים" ל"אחריות החקלאים", עמ' 104-108.

אביטל גבע בעין-שמר, שנוסדה ב-1978, פועלת עד היום כמעבדה נסיונית לבחינת מערכות חקלאיות משולבות ובתי גידול אקולוגיים, אך לא פחות מכך היא בוחנת מערכות יחסים אנושיות ובין-תחומיות: שיתוף פעולה קבוצתי וחשיבה אינטגרטיבית המשלבת מדע, חקלאות ואמנות. הגושפנקא האמנותית ניתנה לחממה בעין-שמר הן על שום הילת היוחסין של מייסדה אביטל גבע, אמן אוונגרדי מוביל בשנות ה-70, והן בשל זיהויה ככזו בידי האוצר גדעון עפרת, שהציגה ב-1993 בבינאלה בוונציה; אך בראש ובראשונה החממה מציבה דגם רעיוני של חקלאות נסיונית, המטפחת לא רק אצות ומלפפונים אלא אידיאלים חברתיים-אוטופיים. ככזו, החממה היא "בועה" המשוחזרת לכאורה מלחצים פוליטיים וחפה מתשוקות טריטוריאליזם.

בעשור הראשון למאה ה-21 טיפל גל וינשטיין בשלושת האיקונים הגדולים של החקלאות הציונית – **עמק יזרעאל**, **עמק החולה ונהלל**³⁴ – תוך הצבת פרדיגמה חדשה: לא ההיבט הנופי-פולחני ברוח דנציגר, ולא המודל האידיאולוגי-חברתי בנוסח גבע, אלא דיון תרבותי בשאלות של מיתוס קולקטיבי ותהליכי דה-מיתויזציה. וינשטיין מתבונן באוטופיה הציונית ובאתרים החקלאיים האיקוניים שלה כדימויים קולקטיביים, שנספגו לתוך מה שרולאן באתר כינה "המרחב נטול השם" של המיתוס – מרחב השוכן מחוץ לספירה הפוליטית, כשלם הומוגני שאינו מתפרק לחלקיו. באמצעות "חומרים סינתטיים נחוצים, מניפולציות של הסוואות, תחליפים והתחזויות",³⁵ חשף וינשטיין את הבסיס המעורער של המיתוס החקלאי והציג אותו כשהוא מפורק ואמביוולנטי. הפרויקט *Cell Culture Club* (2014) של ניבי אלרואי והילה עמרם חזר ומיקד את המבט באקולוגיה ובקשריה למסורות של מדע וחקלאות, בהצבת בית גידול מורכב המשלב עולם צמחי עם מזון זוגי, מכשירי מעבדה ואבזרי בית, "מערכת אקולוגית מפורקת [...] שמתכבה את הסינתטי, המהונדס והאורגני למקשה אחת".³⁶

התנועה האקולוגית – שענייניה משיקים אמנם, בנקודות רבות, לסוגיות חקלאיות – נוטה לעסוק במערכות צמיחה טבעיות וגלובליות במנותק ממונחים ומדדים של עבודה וכלכלה, החיוניים כל כך לשיח החקלאות. דיון בחקלאות חייב לכלול לא רק צמחים אלא גם בני אדם, משני צדי המתרחס: החקלאים והפועלים מן הצד האחד, והצרכנים מן הצד האחר. השיח החקלאי אינו מצמצם לתחומי הפוטוסינתזה ביחסי הצמח והשמש, אלא סופח אליו בהכרח את המערכות הפוליטיות; מנגנונים מורכבים של אדמה ובעלות, כפר ועיר, כלכלה ומסחר, מכירה ושיווק, עבודה ועובדים, שובע ורעב, פעולה ושפה, מהווים כולם חלק בלתי נפרד מן הדיון השלם.

כזירה עצמאית ומורכבת מסוג זה, עלתה החקלאות על במת האמנות רק בראשית שנות האלפיים והתפצלה לכמה עניינים מרכזיים. ענף אחד מסיט את החקלאות מן הכפר ושותל אותה בזירה העירונית, תוך מהילת המונח "חקלאות" (agriculture) במונח הקרוב "גינות" (horticulture). "חקלאות אורבנית", "גינות גרילה", "חקלאות חדר" ומושגים דומים מבקשים לטשטש את ההבדלים בין העיר לכפר, בין השדה לערוגה, ולהפוך את תושב העיר לחקלאי לעת-מצוא. באותו מהלך נפתרים כמה מן הקונפליקטים הממקשים את מסלול המזון בדרכו מן השדה אל צלחתו של הסועד: "בעתיד, מזון טרי יגיע ממקום אחר לגמרי – לא מהאדמה, אלא מחדר האורחים הישר לצלחת. [...] אין הובלה קצרה מזו. [...] מזונך צומח במקום שבו תאכל אותו:

34 / עמק יזרעאל הוצג במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (2002), אצרה תמי כץ-פרימן; החולה הוצג בתערוכה "האגם הגוע" בביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת-זמננו, מוזיאון תל-אביב לאמנות (2005), אוצרת: אלן גינתון, ונהלל מוצג בתצוגת הקבע של מוזיאון ישראל, ירושלים (החל ב-2010).

35 / תמי כץ-פרימן, קט. גל וינשטיין: עמק יזרעאל (מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2002).

36 / סאלי הפטל-נוה, טקסט לתערוכה בסדנאות האמנים, תל-אביב, 2014.

בבית", כותבת העיתונאית והסופרת ליסה ינסן, המתמחה בקשר בין מזון, קיימות ותרבות עירונית.³⁷

המדען והאקטיביסט האיטלקי קרלו פטריני (Petrini) – שהשיק ב־2013 את הקמפיין של תנועת Slow Food, ומי שיצא נמרצות נגד רשתות מזון מהיר דוגמת מקדונלד'ס – נידב את המוטו המהפכני לאתר של חברת העיצוב בולבו (Bulbo), שמייצרת תאורת LED מיוחדת לגידול ירקות בתוך הבית. על רקע תצלומים של תיבות גידול הניצבות על שולחן הכתיבה בסלון, דבריו נשמעים כמניפסט רדיקלי: "עלינו להתחיל בדה-קולוניזציה של מחשבתנו! תושבי הערים צריכים להפוך את עצמם לאיכרים. זוהי הרפתקה אמיתית. [...] איננו זקוקים עוד לצרכנים פסיביים אלא לשותפים בעלי מודעות, אנשים פעילים, מאומנים לשינוי".³⁸ גם פרויקט Infarm של גיא וארז גולונסקא, מעצבים ישראלים שפתחו בברלין מרכז לחקלאות אורבנית ומסעדה, מתהדר בניסוחים מהפכניים כמו "חקלאות עירונית היא המהפכה הבאה" או "התנועה לגינון פנים יצאה לדרך!" שלא בדרכי ההטיה העיצובית של חברות כ־Infarm ו־Bulbo, האמנית והחוקרת הישראלית אפרת הילדסהיים מתמקדת בהיבט הפוליטי של "גינון גרילה", כפרקטיקה של תרבות־נגד וכביטוי לאיפוס האתוס החקלאי הקולקטיבי לטובת מבנה מבוזר וריזומטי. מבחינה תיאורטית, מדיגשה הילדסהיים, זוהי חקלאות של קול פרטי ומחתרתי: מופיע ונעלם בניגוד לחוק, ללא היתרים, ללא שיטה או משמעת זרעים, בחלקות עזובות ובחצרות זנוחות, כביטוי אישי או ככלי לשינוי חברתי המבטא תפנית בתפיסת המרחב העירוני.³⁹

ההיבט הפוליטי־כלכלי של הבעלות על הזרעים והיבול החקלאי ומאבק השליטה על הידע שנצבר בהם הוא נושא מרכזי בפעילותה הענפה של האמנית האמריקאית קלייר פנטקוסט (Pentecost). מבסיסה באוניברסיטת שיקגו, בשיתוף עם קבוצות אמנים ואקטיביסטים כמו Critical Art Ensemble או Beaver 16, היא מובילה מהלכים שרותמים את האמנות לקידום ידע ציבורי על הפוליטיקה של המזון והחקלאות, שהחברה הקפיטליסטית־תאגידית מעדיפה להסוות באמצעות מערכת מסועפת של מנגנוני הפשטה סמויים מן העין. בדוקומנטה 13 בקאסל (2013) חשפה פנטקוסט את הבעייתיות של הבעלות על אדמה וזרעים מול מערכת התאגידים הרב־לאומית (פנטקוסט מכוונת את חֲצִיה בעיקר לחברת מונסנטו האמריקאית, העוסקת בהנדסה גנטית של זרעים וחומרי דישון). המיצב המורכב שהעמידה באתניאום בקאסל, בשם **אם תציצו פנימה תראו שהכל מלא זרעים**, כלל תיבת זכוכית מלאה אדמה חיה ורוחשת (עם אוזניות שהעצימו את רחשי התולעים והזרעים) ושולחן עמוס במטילי־אדמה (Soil-Erg) דמויי מטילי־זהב זווייתים, שבמקום ברק וזוהר מציגים מרקם גבשושי של קש ואדמה. נוצר כאן מגע בין נכס אורגני ומניב השייך לכל, לבין האדמה כערך מוניטרי בשירות האינטרסים של בעלי ההון.

בעשור האחרון, אם על רקע חרפת הבעיות האקולוגיות ואם מפאת החרדה מאפשרות של רעב ואי־יכולת לספק מזון לאוכלוסיית העולם ההולכת וגדלה במאה ה־21, מְרַבִּים בשדה האמנות הבינלאומי לעסוק בשאלות של חקלאות, גינון ופוליטיקה של המזון. ב־2008 הוצגה בעיר אולדנבורג שבגרמניה התערוכה "Former Farmland", שעיבדה מושגים של "אמנות כפרית" (Rural Art) ובחנה תפיסות עכשוויות של הנוף

Lisa Jansen, "Adventures / 37
"in Indoor Farming"; ראו באתר
האינטרנט Contemporary
Food Lab, העוסק בסוגיות של מזון,
קיימות, חקלאות אורגנית ותרבות
אנושית בת־זמננו ברחבי העולם.
38 / ראו באתר האינטרנט Bulbo:
Light for Food. חברה איטלקית
זו מבקשת לקדם את זיקתם של
תושבי העיר לטבע באמצעות
פתרונות יצירתיים ל"חקלאות חדר"
רב־עונתית.
39 / אפרת הילדסהיים, "גינון גרילה
והערב־רב", היסטוריה ותיאוריה:
הפרוטוקולים, כתב־עת מקוון
של האקדמיה בצלאל, גיליון 26
(אוקטובר 2012).

החקלאי תוך בירור אופני השפעתן על קבלת ההחלטות בתחומי הכלכלה, החברה והסביבה. קבוצת "הכפרים שלי" (myvillages),⁴⁰ שארגנה את התערוכה כחלק מפעילות אקטיביסטית באתרים שונים בעולם, מבקשת לשמר גופי ידע של חקלאים ותיקים, שמכרו את אדמותיהם ומשקיהם בעקבות תהליכי העיור והתיעוש.

ב־2012 נפתחה בברלין התערוכה "עיר רעבה",⁴¹ שעסקה בהיבטים שונים של ייצור מזון: באספקתו והפצתו בין יבשות ובין הכפר לעיר; בכלכלת השיווק הסיטונאי והקמעונאי; ובדרכים שעושה המזון מן החקלאי, דרך חוליות השיווק השונות, אל צלחתו של הסועד. התערוכה חקרה מוטיבים חקלאיים באמנות משנות ה־60 ואילך וסימנה תהליך של טשטוש גבולות בין העיר לכפר ואת צמיחת סוגות כמו "אמנות כפרית" מחד גיסא ו"חקלאות עירונית" מאידך גיסא. ההשראה לתערוכה באה מספרה של קרולין סטיל **עיר רעבה: כיצד המזון מעצב את חיינו**,⁴² והשתתפו בה 19 אנשים מארצות שונות.

באותה שנה (2012) נפתחה במרכז לאמנויות עכשוויות בסינסינטי, אוהיו, התערוכה "מרחבים ירוקים" ("Green Acres"), שהזמינה אמנים מרחבי העולם לגדל, לגנן ולפעול באמצעות צמחים בשדות פתוחים, בחממות ובשיתוף הקהילה. בברוקלין, ניו־יורק, פועל "המרכז האסטרטגי לאמנות וחקלאות" (CSAA), שפעיליו מאמינים כי החיבור בין חקלאות ואמנות עשוי להפוך את העולם למרחב יצירתי יותר, ולהציע פתרונות שפירים ל"עידן שבו זלילה כרונית ורעב מקבילים זה לזה בזמן ההיסטורי".⁴³

ב־2014 נפתחה ב־PAV שבטורינו "התערוכה "Vegetation as a Political Agent" שאצר מרקו סקוטיני (Scotini), הרואה בצמחים סוכנים פוליטיים של זהויות נשכחות ומייצגי היסטוריות של דיכוי. כאנטייתזה לאסתטיקה ה"ירוקה", החפה מאשמה ומנטל ההיסטוריה, שמציע הניאור־ליברליזם לערים העכשוויות, הותוותה בתערוכה מודעות היסטורית הקושרת צמחים וסוגי צמחייה למשטרים של ייצור ועבודה, קטיפה ועיבוד אדמה, והופנה זרקור לתקופות בתולדות החקלאות – בעיקר באזורים של גידולי הכותנה והקפה – הקשורות באורח בלתי נמחה להיסטוריה של העבדות.

עבודה / עובדים

ב־1972 רתם האמן אביטל גבע את תלמידיו בסמינר גבעת חביבה למחרשה בשדה, כדי שיחששו דונם אחד ליום ויחוו את המאמץ הפיזי, הנפשי והמנטלי של ה"עבודה". גבע הציב את תלמידיו בקצה הבזוי של העבודה – בעמדה של "בהמת המשא", הסוס או החמור הגורר את המחרשה. עולה על הדעת דיונה של חנה ארנדט ביחסם המזלזל של היוונים העתיקים לעבודה פיזית המתמצה כולה במאמץ גופני, ובהעברת העבודה לתחומו של העבד כדי לשחרר את האדון לעיסוקי הספירה הציבורית הנעלה. מנקודת מבט אריסטוטלית, רתימת גוף התלמיד למחרשה משייכת אותו אפוא לעיסוקים הבזויים ביותר, ש"מביאים את הגוף במידה הרבה ביותר לידי נזקים". אלא שבספרה **המצב האנושי** עושה ארנדט מאמץ תיאורטי לשקם את העבודה ממקום בזוי זה, הנחות בהשוואה לערכם הגבוה של "חיי העיון", ולהעלאתה אל מקום שווה־ערך אם לא חשוב ממנו. את עבודת האדמה – "העבודה הבסיסית וההכרחית ביותר של האדם [...] שלא

40 / קבוצת myvillages הוקמה ב־2003 על ידי שלוש אמניות: קתרין בוהם (Bohm) מאנגליה, ופקה פנסטרה (Feenstra) מהולנד, ואנטייה שיפרס (Schiffers) מגרמניה, שלושתן ילידות כפרים קטנים בארצות מוצאן. מטרת הקבוצה להאיר את תרבות הייצור החשובה במרחב הכפרי ולהציגה בחללים מוזיאליים ואלטרנטיביים.

41 / את התערוכה "עיר רעבה", בבית האמנים בתניין, ברלין, אצרו אן קרסטן (Kersten) וסטפן באואר (Bauer).

42 Carolyn Steel, *How Food Shapes Our Lives* (London: Random House, 2008)

43 / ראו אתר האינטרנט של Center for Strategic Art and Agriculture, *Silent Barn*. בשיתוף עם

44 Parco d'Arte Vivente – PAV / או פארק לאמנות חיה – הוא מרכז לאמנות ואקולוגיה בטורינו, שמציע תערוכות היסטוריות־פוליטיות בנושאי קיימות.

45 / חנה ארנדט, **המצב האנושי**,
תרגמו מאנגלית: אריאלה אזולאי
ועדי אופיר (תל-אביב: הקיבוץ
המאוחד, קו אדום, 2014), עמ'
170; יצוין שזה המקום היחיד בספר
המקדיש דיון נרחב למושג העבודה
בהקשרים של עבודת אדמה.

46 / ציור זה של פרידריך,
מ'10-1809, הוא משיאי הרומנטיקה
הגרמנית, שהחליפה את הפולחן
הכנסייתי בהתבוננות בטבע הבריאה.

נס ליחה" ולא פסה "הדרת כבודה" – היא ממקמת בין ה"עבודה" בדרגתה הבסיסית (labor) לבין ה"מלאכה" (work) הקשורה לתהליכי הייצור, מאחר שעבודת האדמה עונה על צורכי החיים הראשוניים אך בה־בעת גם מניבה מוצרים בני־קיימא.⁴⁵ על רקע זה, הפעולה של גבע ותלמידיו נוטעת את העבודה בעולם ערכי־ציוני ובוחנת את ערך ההירתמות למאמץ קולקטיבי, ואת רעיון הפעולה, כתוצרים של שילוב כוחות קבוצתי. גם גדעון גכטמן בחן את מושגי העבודה בהקשר הישראלי־ציוני ב"סדנה פתוחה" של מוזיאון ישראל (1975). במיצב־פעולה שהעמיד בביתן בילי רוז, הוא ישן מדי לילה על מזרון צר ובישל את ארוחותיו בגזייה, לאחר שבשעות היום עבד עם קבוצת פועלי בניין פלסטינים שהועסקו בהקמת אגף חדש במוזיאון. על רקע סדרת מודעות אבל שתלה על הקיר ובהן התבשרו הצופים, באותיות שחורות, על מותה של "עבודה עברית", אימץ גכטמן זהות ערבית שאולה לא רק לצורך קינה על זניחת העבודה העברית והעברתה (או החזרתה) לידיים ערביות, אלא גם להמחשה של הפקרת מעמדו של הפועל הלא־יהודי, שנידון למינימום הקיצוני שמכתיבים תנאי הדיכוי שבהם הוא נתון: זמינות מוחלטת, שכר זעום, הפקעת הפרטיות, העדר זכויות. האידיאל ההיסטורי של הפועל היהודי – שהוצאות ספרים נקראו על שמו ("עם עובד", "ספריית פועלים") בייצגו שילוב מזהיר בין השכלה ועבודה, זכויות ומעמד – התפוגג בנבכי ההיסטוריה הקצרה של מעמד הפועלים העברי ונספג במרחבי הזעיר־בורגנות. הפועל הערבי־פלסטיני והפועל התאילנדי שבא בעקבותיו בשנות ה־90, הוכפפו למערכות של ניצול והנגשה מירביים, בלי שמי ממנהלי העבודה היהודים ייתן את דעתו לפרדוקס ההיסטורי.

עובד האדמה או החלוץ החקלאי עוצב בתרבות הציונית כדמות סכימטית, וגם שעותיו על במת האמנות היו קצרות. מאיר גור־אריה הנציח אותו בצלליות שחורות, מניף את חרמשו או מקושו ומכה בסלעים. זולטן קלוגר הנציח אותו במצלמתו, חוזר מן השדה כשעיניו נשואות אל האופק, בתצלומים מבוימים בהזמנת קרן קיימת לישראל. יוחנן סימון צייר אותו עובד בשדה, בעקבות האיכרים הרומנטיים של ז'אן־פרנסואה מיה (Millet) הצרפתי, ולימים העדיף לתארו בשעת מנוחה על המדשאה הגדולה, מניף את ילדיו אל־על. מאיר לבבי – צייר שכוח מקיבוץ מרחביה – צייר את עובד האדמה כשהוא חורץ בציפורניו את הקרקע היבשה וקורס תחתיו, בציור שצונזר ונגנז למשך שנים רבות; ואילו אורי כוכבא – צייר עלום נוסף, מקיבוץ נען – צייר את החקלאי ללא כלי עבודתו, יושב בגבו אל הצופה ומתבונן בשדה שיבולים בדומה לנזיר מול הים של קספר דוויד פרידריך.⁴⁶ בעוד הציירים שזכו להישזף באלומת האור של האמנות הישראלית ציירו את החלוץ הפעיל והמאושר – הציירים העלומים והשכוחים ציירו אותו דווקא בשעת משבר או ברגעי הרהור (האמת, מבחינה ארנדט בעקבות היוונים, מתגלה בשקט מוחלט ובהעדר פעילות). מעניין לציין שבתצוגת האמנות הייצוגית בבית הנשיא ובכנסת ישראל אין זכר לדמותו של החלוץ עובד האדמה, כמי שייצג את שלב גיבושה של התרבות הישראלית; לבית הנבחרים נבחרו בעיקר עולמות מקראיים ודמויות יהודיות מסורתיות מעשה ידי משה קסטל ומארק שאגאל, המדלגים על שלב החלוציות והעבודה.

אך גם החלוץ שבור הלב והגו הוא עדיין גיבור הירואי, השרוי תחת הילה טרגית-רומנטית. המפנה הנדון כאן אינו מ"עבודה עברית" ל"עבודה זרה", אלא זה שבין המושגים "עבודה" ו"עובדים": החלפת התוכן בבירוקרטיה, המרת הזהות באגרות ממשלתיות, זניחת הרעיון לטובת המימוש. לא ייפלא אפוא שאפילו בפרסום רשמי של מרכז המחקר של הכנסת מ-2010 בנושא העובדים הזרים, נקבע שהם נחשבים לקבוצה פגיעה ומוחלשת במיוחד, הסובלת מעיוותי שכר, משעות עבודה נזילות ומתנאי מגורים קשים.⁴⁷

ביוגרפיה / היסטוריוגרפיה / פוליטיקה

"אם את ההיסטוריה הפוליטית 'עושים' בני העלית השלטת – מלכים, אצילים ולחילופין בעלי ההון – אזי את ההיסטוריה החברתית עושים פשוטי העם. בהתאם לכך, ההיסטוריה החברתית חוקרת את חייהם וחוויותיהם של פשוטי העם, ובדרך של הקהבה – את חייהם וחוויותיהם של בני האדם באשר הם. עניינה בבני אדם המאכלסים את הכפרים והערים, האנשים חסרי השמות, שלא הותירו עדויות על עצמם".⁴⁸

ברוח האוריינטציה של ההיסטוריה החברתית החדשה, המכירה בהדממת האנשים הפשוטים ובהדרתם מן ההיסטוריוגרפיה המסורתית, חיוני להוסיף לדיון הרחב בתמונת החקלאות הישראלית-פלסטינית במאה השנים האחרונות גם את החקלאים עצמם ואת סיפורי חייהם: יהודים וערבים, איכרים ופלאחים, עובדי אדמה ובעלי אדמה – כולם נבלעים לכאורה בביוגרפיה קולקטיבית, הרצופה מאבקים פוליטיים, טריטוריאליים וכלכליים והתגוששות עם כוחות הטבע. לא רק החקלאות עצמה – ככוח וכצורך – מיטלטלת בין תשוקות לאינטרסים; גם החקלאים, כיחידים וכמשפחות, מושפעים באופן דרמטי מן הנסיבות. הקול הפרטי – קולו של החקלאי, שפתו, לשונו ואופני התבטאותו, רגשותיו חרדותיו – כלול במסגרת ההתבוננות של התערוכה והדיון שהיא מבקשת לקיים, וזאת לא מעמדה נוסטלגית המתרפקת על האידיליה בין איכר לאדמתו, אלא מתוך ניסיון לפענח ולהבין את המימד הסיזיפי והחזרתי שמושקע בעבודת האדמה; שהרי, דייקה ארנדט, "על מנת שתישאר מעובדת, צריכה האדמה שיעבדו אותה שוב ושוב".⁴⁹ נפתח כאן פתח לגופי הידע העצומים המצויים בידי חקלאים, לניסיון של שנים, להיכרות אינטימית עם זנים, זרעים והרכבות, אופני פעולה ומיכשור, שינויים, הבדלים והבחנות – ידע אנושי שחייב להשתמר ולהישמר בזיכרון ולא להימחק בתאוצת השינוי.

בין חקלאים ישראלים שסגרו את משקיהם וחסמו את לוליהם לבין חקלאים פלסטינים שאדמותיהם נגזלו או הופקעו ועציהם נעקרו, פעורה תהום מצד אחד – אך מתקיים מרחב של שפה, ידע וניסיון מצד שני. מפת המשקעים של יעקב חפץ ורב הלר מראה שמבחינת אזורי הגשם – הגבולות משורטטים בשיתוף-גורל אחר לגמרי מזה שמצטייר במפה המדינית.

47 / על פי גלעד נתן, "סוגיות הקשורות להעסקת עובדים זרים בחקלאות"; אתר האינטרנט של מרכז המחקר והמידע של הכנסת, פברואר 2010.

48 / אלעזר וינריב, היסטוריה – מיתוס או מציאות? מחשבות על מצב המקצוע (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003), עמ' 75.

49 / ארנדט, לעיל הערה 45, שם עמ' 170.

התערוכה החקלאית: חקלאות מקומית באמנות עכשווית

התערוכה החקלאית בוחנת מיתוס מרכזי, שלכאורה ירד מן הבמה ומטרותיו אינן עומדות עוד על סדר היום הלאומי. שייכותו לאתוס של תנועת העבודה מעלה את שאלת הרלוונטיות של הדיון בו בימי ההגמוניה הפוליטית של הימין. היו בין פקידי האוצר של ממשלות הימין בשנים האחרונות שטענו כי החקלאות בישראל אינה רווחית ואינה נחוצה כלל לכלכלה הלאומית, שכן ייבוא מזון מחו"ל יהיה יעיל יותר. התערוכה במוזיאון פתח-תקוה לאמנות – באתר שבו נרשמה, לפני יותר ממאה שנה, ראשית החקלאות הישראלית – מבקשת להתבונן בחילופי המשמרות ובתמורות החברתיות והאידיאולוגיות מנקודת מבטם של חקלאים ואמנים, ולהצביע על הסתירות הפנימיות החדורות באתוס החקלאי שמבקשת הממשלה הנוכחית להשליט בישראל של היום. מיתוס אינו נעלם; הוא משאיר אחריו עקבות, וכדרכם של מיתוסים תרבותיים – גם במצבה הנוכחי החקלאות משליכה רבות על המציאות העכשווית. אמנם, כפי שכתב יהודה שנהב, "הקרע נהפכה מאדמת מולדת לנדל"ן ואת יוסף וייץ – רוכש אדמות נמרץ – החליפו קבלני קרקעות", אך אזורחו (לכאורה) של השיח על הקרקע ו"נרמולו" באמצעות אריגתו לתוך שפה כלכלית ניאוליברלית, "אינם מצביעים על פחות במעמדה של האדמה".⁵⁰ חרף הניסיון "לטהר" את החקלאות מממדים איקוניים ומיתולוגיים ולדון בה מנקודת מבט כלכלית של מדדי רווח והפסד, זירת החקלאות בישראל של שנות האלפיים – המערבת פוליטיקה בטרגדיה, ניכוס בנישול, קולקטיבי בפרטיקולרי – נוכחת בעוצמה גדולה מתמיד. האדמה והצמחים הגדלים בה הם יותר מאי-פעם כלי פוליטי, כלכלי, חברתי ותרבותי.

בפרקים הקודמים שרטטתי שתי-וערב של זוגות-מושגים, לפעמים משלימים ולעתים סותרים, שיסייעו למפות או לפענח את רשת המבטים המצטלבים והדיאלקטיים הפועלים במרחב התערוכה. העבודות המוצגות בה ניזונות משורשים ביוגרפיים ומרוח קולקטיבי. כמה מן האמנים גדלו בסביבת משקים חקלאיים, במושבים ובקיבוצים, ואחרים משקיפים על החקלאות מבחוץ; אך בעוד ההיבט הקולקטיבי מקנה לעבודות מימד אוניברסלי – המימד הביוגרפי מטעין אותן במשקל רגשי, במלנכוליה ובעוצמה של נוכחות מלאה. עדיין – כפי שגילה פעם רוברט סטור, אחד האוצרים החשובים של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק – "תערוכה קבוצתית טובה היא לעולם לא המלה האחרונה בנושא שבו היא עוסקת". מתוך מניפת הנושאים שהתערוכה והטקסט מנסים להציף, נותרו בוודאי שלל בעיות ונושאים מחוץ לתחום הדיון, והם רלוונטיים לא פחות וניתנים לחילוף (או שלא) מתוך העבודות בתערוכה.

50 / יהודה שנהב, "מרחב, אדמה, בית: על התנמלותו של 'שיח חדש'", תיאוריה וביקורת, 16 (אביב 2000), עמ' 4.



יוחנן סימון, נטיעות ט"ו בשבט,
1945, תחריט נחושת, 29x24,
אוסף רחל שי, קיבוץ גן-שמואל

אפילוג: שתילה / עקירה

רישום מודפס של יוחנן סימון, המצורף לעיתון **על המשמר**, כשי לקוראים, לרגל ט"ו בשבט 1950: הקהילה כולה, כגוש אחד, יוצאת לטעת עצים לכבוד החג. בחזית הקבוצה נראה ילד קטן, מחזיק שתיל בידו; הילד הזה הוא התגלמות החזון הציוני, התם ונקי בעיני עצמו, הנוטע שתיל צעיר: התחדשות, רעננות, צמיחה.

יום ב', 9.3.2015: תוך כדי כתיבת הטקסט ל"תערוכה החקלאית" מודיעים בחדשות הצהריים: מתנחלים מיצהר עקרו חמישים עצי זית פלסטיניים.

פברואר-מרץ 2015

Works / עבודות

Ran Barlev

Echoing Landscape, 2013

Acrylic and oil on plywood, and loudspeaker, 100x170

רן ברלב

נוף מהדהד, 2013

אקריליק ושמן על עץ לבד, ורמקול, 100x170

Echoing Landscape fuses a representation of rural agricultural landscape with models of minimalist-geometric sculpture by Israeli sculptor Nahum Tevet painted by Ran Barlev: two utopian routes that outline the modernization of the local space (new Israeli agriculture) and the progressive paradigm of modernism (rational-geometric sculpture). A loudspeaker is planted at the heart of this “mixed” landscape, emitting sounds of cricket chirping and distant echoes of bass drums—a soundtrack of nature, night, and muffled tidings.

נוף מהדהד של רן ברלב ממזג ייצוג של נוף כפרי חקלאי עם דגמים של פיסול גיאומטריימינימליסטי בנוסח עבודותיו של הפסל הישראלי נחום טבת: שני מסלולים אוטופיים המסמנים את המודרניזציה של המרחב המקומי (חקלאות ישראלית חדשה) ותרבות ברוח המודרניזם (פיסול גיאומטריי-רציונלי). בטבורו של הנוף המעורב הזה שתול רמקול, המשמיע ניסורי צרצרים והדים רחוקים של תופי בס – פסקול של טבע, לילה ובשורה עמומה.







Over Fertilization, 2014-15

Horse manure, glue, chicken bones, orange peels, corrugated tin, soil, sand, limestone, gravel, aluminum, iron, plywood, Eucalyptus branch, and horse trailer
 Courtesy of the artist and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv
 Thanks: Moshe Gottesman, Yehudit Gottesman, Avraham Milgrom, Katharina Knip, Yael Frank, Dudi's Workshop, Dani Carmi, Genadi Dubuski, Monika Grabuschnigg

דִּישׁוּן יֵתֶר, 2014–15

גללי סוסים, דבק, עצמות תרנגולות, קליפות הדורים, פח גלי, אדמה, חול, אבן גיר, אבן כורכר, אלומיניום, ברזל, עץ לבוד, ענף אקליפטוס ועגלה להובלת סוסים באדיבות האמן וגלריה רוזנפלד, תל־אביב
 תודות: משה גוטסמן, יהודית גוטסמן, אברהם מילגרם, יעל פרנק, קתרין קניפ, דודי בית מלאכה, דני כרמי, גנדי דובוסקסקי, מוניקה גרבושניק

A tall "totem" of a headless horseman, constructed as an axis between decline and dawn, dictates the structure of Zohar Gottesman's sculpture/monument, introducing a scheme of transformation. Addressing the tension between classical sculpture and contemporary, mundane materials, the work is based on the familiar image of emperor Marcus Aurelius' equestrian monument (145 CE), which served as model for victory monuments in European city squares. Gottesman's galloping rider, however, sits backwards, holding the horse's raised tail, exposing his anus. The marble and bronze—the noble materials of which such imperial victory monuments are made—have been replaced with horse manure, a substance heaped behind the stables recently erected amidst the fields and orchards in the artist's native moshav. Malleable yet disconcerting, dung ("horse shit") is used due to its availability in the artist's immediate surrounding and its being a marker of denial: it is ubiquitous, yet generally ignored, as an expression of organic and economic "over fertilization" attesting to a change of priorities.

A small heap of manure, cast in gilt bronze, "drips" onto the residues of the farm at the foot of the horse. Gottesman replaces shit with gold, in the spirit of Dominique Laporte's fascinating argument that there is "an irreducible equivalence between money and shit [...]. The creation and acceleration of the division between town and country—a dichotomy that enfolds the fundamental head/tail reciprocity of shit and gold—is an effect of what is thus aptly known as primitive accumulation."¹

In the archaeological section, above a thick layer of sandstone, the remnants of a farm are sunken: building parts, chicken bones, "Neolithic" masks made of orange peels, and a tractor carved in wood, a petrified childhood memory of a family ride. The woodcarving is implied, alluding to Cubist geometry, echoing an optimistic modernism cast into the abyss of history. This entire array, rolling on the transient basis of a horse trailer, challenges a new culture that boasts a princely pedigree of unknown origin, born somewhere between Alexander Zaid and Aurelius, and between the farmer and the Headless Horseman.

"טוטם" גבוה של פרש־בלי־ראש, הבנוי כציר בין שקיעה לזריחה, מכתוב את מבנה הפסל/אנדרטה של זוהר גוטסמן ומציע סכימה של תמורה וחילופי משמרות. עבודתו של גוטסמן, שעוסקת במתח בין המסורת הפיסולית הקלאסית לבין חומרים עכשוויים ויומיומיים, בנויה על הדימוי המוכר של אנדרטת הקיסר מרקוס אורליוס משנת 145 לסה"נ, שהיוותה דגם לאנדרטאות ניצחון בכיכרות הערים האירופיות. אלא שהפרש הדוהר של גוטסמן יושב הפוך לכיוון הדירה, אחז בזנבו המורם של הסוס וחושף את אחוריו. השיש או הברונזה, חומרים אציליים שמהם עשויות אנדרטאות ניצחון קיסריות מסוג זה, הומרו כאן בגללי סוסים – חומר הנערם מאחורי אורות הפאר שנבנו לאחרונה בין השדות והפרדסים של המושב שבו גדל האמן. הגללים ("חרא של סוסים") – חומר נוח לפיסול וקשה לתודעה – מנוצלים כאן בשל נגישותם בסביבה הקרובה והיותם סמן של הכחשה: הם מצויים בכל חזקים להתעלמות, כביטוי של דיִשׁוּן יֵתֶר, אורגני וכלכלי, המעיד על שינויים בסדר העדיפויות.

ערמת גללים קטנה, יצוקה בברונזה מזהבת, "מטפטפת" אל שרידי המשק החקלאי שלרגלי הסוס. גוטסמן ממיר את החרא בזהב, ברוח הטיעון המרתק של דומיניק לפורט בספרו **היסטוריה של החרא**: "בין הכסף לחרא קיימת שקילות בלתי ניתנת לצמצום. [...] אחת ההשלכות של השלב, המכונה ולא בכדי 'צבירה ראשיתית',¹ היא ביסוס או האצה של הניגוד עיר/כפר, שאינו אלא העץ והפאלי של החרא והזהב עצמם, המוגדרים מתוך הדדיותם".²

בחלק הארכיאולוגי, מעל שכבת כורכר עמוקה, שקועים שרידי של משק חקלאי: חלקי מבנים, עצמות תרנגולות, מסכות "ניאוליתיות" מקליפות הדורים וטרקטור מגולף בעץ, זכרון ילדות מאובן של רכיבה משפחתית. הגילוף בעץ מרומז, מאזכר גיאומטריה קוביסטית, כהד למודרניזם אופטימי שהושלך אל תהום ההיסטוריה. כל המערך הזה, המתגלגל על בסיס ארעי של עגלה להובלת סוסים, תווה על תרבות חדשה המתהדרת במעמד נסיכי ממוצא עלום, שנולד אי־שם בין זייד לאורליוס ובין החקלאי לפרש־בלי־ראש.

1 Dominique Laporte, *History of Shit*, trans. Nadia Benabid and Rodolphe el-Khoury (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), p. 40. Primitive accumulation, according to Marx, is the first stage of capital accumulation.

1 צבירה ראשיתית, הבחין מרקס, היא השלב הראשון והבסיסי של צבירת ההון.
 2 דומיניק לפורט, **היסטוריה של החרא**, תרגמה מצרפתית: רמה איילון (תל־אביב: בבל, 2014); לפורט, פסיכואנליטיקן ובלשן צרפתי (1949–1984), כתב על מערכת היחסים הסמויה־גלויה של האדם עם הפרשותיו ובירר כיצד עיצב החרא את המרחב הלשוני, הכלכלי והאורבני.











Sharon Glazberg

Agriculture: A Play in Five Acts (Prologue, Leek Field, Shavuot [Pentecost] Parade, Potatoes, Scarecrows, Hide and Seek), 2013-15

Multi-channel video installation, 25 min

Videography: Uri Ackerman, Damien Dufresne, Sharon Glazberg

Editing: Hinda Weiss; soundtrack: David Toop (England)

Space simulation: Eran Shimshovitz

Sound design: Nati Taub; greenhouses: ProfitAgro Ltd.

Thanks: Liron Alroy-Michaeli (Yoga), Adva Chalupovitch (dance),

Noa Rosen, Yuval Erez, Keren Ben-Raphael, Ronen Nagel (Sound Around),

Racheli Ben-David, Shoshi Chiechanover, the children's choir, the Ein Iron community

שרון גלזברג

חקלאות: מחזה בחמש מערכות (פרולוג, שדה כרישה, תהלוכת ביכורים, תפוחי אדמה, דחלילים, מחבואים),

2013-15

מיצב וידיאו רב-ערוצי, 25 דקות

צילום: אורי אקרמן, דמין דופרן, שרון גלזברג

עריכה: הינדה וייס; מוזיקה: דייוויד טופ (אנגליה)

הדמיית חלל: ערן שמשוביץ

עיצוב פסקול: נתי טאוב; חממות: ProfitAgro בע"מ

תודות: לירון אלרואי-מיכאלי (יוגה), אדוה חלופוביץ (ריקוד),

נועה רחון, יובל ארז, קרן בן-רפאל, רונן נאגל (Sound Around),

רחלי בן-דוד, שושי צ'חנובר, מקהלת הילדים, קהילת עין-עירון



The greenhouse, set up by Sharon Glazberg inside the museum, functions as a cathedral-like arena for the drama of Israeli agriculture. *Agriculture: A Play in Five Acts* begins with the curtain raising: the cloth and nylon sheets covering the apertures are rolled up, exposing internal spaces teeming with vegetation: the greenhouses. It is a site of agricultural work populated by foreign Thai workers, on whom today's Israeli agriculture depends. Glazberg initiates collaborative acts with the Thais working in the moshav where she lives, while intentionally avoiding direct exposure of their faces or living quarters. Instead, she constructs a type of "rural play" whose protagonists, other than the workers themselves, are children, fields, and the seasons.

The play culminates with the Shavuot (Pentecost) parade—the quintessential agricultural ceremony of traditional Zionist culture—in which Glazberg integrated the Thai workers as equal partners. They lead a cart of their own, decorated with the leek flowers they planted,¹ playing and singing Thai music, carried away by the general joy, garnering cheers from the moshav members. Identities are thus exchanged in the ceremony, subject to the labor law: Glazberg lends the Thai workers an Israeli identity, without denying their language and culture. By participating in the traditional ceremony they realize their rights as farmers, becoming the "New Zionists."

Another act in the play takes place in a potato field which was not picked in time. Close-up shots of children digging in the soil, exposing the potatoes, piling them up, throwing them at scarecrows with watermelon heads, and finally splitting the watermelon open and eating it—produce a growing energy of near-pagan agrarian bacchanalia. The soundtrack introduces a piece by English composer David Toop, who specializes in recording organic sounds and playing "the strange music of the universe."² Toop constructs a fictive acoustic world which simulates irregular nature, whereas Glazberg charges the work with a naïve primacy which cannot conceal the reality of a disconcerting, unequal social economy.

החממה שהקימה שרון גלזברג במוזיאון פתח תקוה לאמנות מתפקדת כזירה דמוית קתדרלה למופע החקלאות הישראלית. **חקלאות: מחזה בחמש מערכות** נפתח בהרמת מסך; יריעות הבד והניילון המכסות על הפתחים מתגלגלות כלפי מעלה וחושפות חללים פנימיים עתירי צמחייה: החממות. זהו אתר עבודה חקלאי המאכלס בעיקר פועלים תאילנדים, שהחקלאות הישראלית של היום תלויה בידיהם העובדות. גלזברג משתפת פעולה עם פועלים תאילנדים שעובדים במושב שבו היא מתגוררת, בעודה נמנעת בכוונה תחילה מחשיפה ישירה ונצלנית של פניהם או של אזורי המגורים הפרטיים שלהם. היא לא מראיינת אותם או שוחטת מהם קובלנות, אלא יוזמת פעולות אחווה משותפות. כך נרקם בהדרגה מעין "מחזה כפרי", שגיבוריו הם העובדים התאילנדים, חברי המושב וילדיו, נופי השדות, הגשם השוטף, עצי רימון, שתילי כרישה, אבטיחים, תפוחי אדמה ועץ תפוז.

שיאו של המחזה בתהלוכת חג הביכורים – הטקס החקלאי המובהק של התרבות הציונית המסורתית – שבה שילבה גלזברג את העובדים התאילנדים המובילים עגלה משלהם, מקושטת בפרחי הכרישה ששתלו.¹ התאילנדים שרים ומנגנים בשפתם, נסחפים בשמחה הכללית וזוכים לתרועות תמיכה מצד חברי המושב. בתוך כך נוצרים בטקס חילופי זהויות בכפוף לחוק העבודה: גלזברג מעניקה לפועלים התאילנדים זהות ישראלית, מבלי לשלול את שפתם ותרבותם. בהשתתפותם בטקס המסורתי הם מממשים את זכויותיהם כעובדי האדמה והופכים ל"ציונים החדשים".

המערכות האחרות במחזה כפרי זה מתרחשות בשדה תפוחי אדמה שלא נאספו בזמן. תצלומי תקריב של ידי ילדים החופרים באדמה, חושפים את התפודים, עורמים אותם לערימות, זורקים אותם על דחלילים שראשם אבטיח, ולבסוף מפצחים אבטיח וזוללים אותו בכל פה, מחוללים אנרגיה מתעצמת של בכחנליה חקלאית פגאנית כמעט. הפסקול משמיע יצירה של המלחין האנגלי דיוויד טופ (Toop), המתמחה בהקלטת צלילים אורגניים ובהשמעת "המוזיקה המזרחית של היקום".² טופ רואה בסביבה הצלילית שהוא מרכיב מעין בדיון הבורא טבע חדש, חושני ובולתי סדיר – וגם אדריכלות החממות של גלזברג מעמידה יקום ארעי עם חוקי קיום משלו. אלא שכל ההתרחשויות הזאת לא יכולה להסתיר את המציאות שמאחורי הקלעים, את שדות הכרישה ותפוחי האדמה שלא נקטפו ואת היבול שהבשיל בלי להניב רווחים. מראה החקלאי החורש בטרקטור את שדה הכרישה העזוב, מאיר את תמונת המצב העכשווית.

1 The leek flowers are not supposed to open, unless the leek is not picked on time to be marketed.

2 David Toop, text on the back of the album *Museum of Fruit* (1999); the work was inspired by the Fruit Museum (1995) in the city of Yamanashi, near Mount Fuji, inspirationally designed by Japanese architect, Itsuko Hasegawa.

1 פרחי הכרישה לא אמורים לפרוח: הם מגיעים לכלל פריחה רק אם הכרישה לא נקטפה בזמן למטרות שיווק. פעולות הקטיף, האיסוף והשזירה של פרחי הכרישה מעידות שהשדה לא נקטף באותה שנה משיקולים של (אי)כדאיות כלכלית.

2 דיוויד טופ, טקסט על גב הדיסק *Museum of Fruit* (1999); היצירה נוצרה בהשראת מוזיאון הפירות (1995) בעיר ימנשי (Yamanashi) הסמוכה להר פוג'י, בתכנונה רב' ההשראה של האדריכלית היפנית איצוקו הסיגאווא (Hasegawa).













Gal Weinstein

Jezreel Valley in the Dark, 2015

Steel wool, colored felt, balsamic vinegar, and Coke
on plywood, triptych, 240x120 each unit
Collection of Gordon Gallery, Tel Aviv

Coffee Crops, 2014-15

Coffee, sugar, and mold on PVC, two units, d. 90 each
Collection of Gordon Gallery, Tel Aviv

גל וינשטיין

עמק יזרעאל בחושך, 2015

צמר פלדה, לבד צבעוני, חומץ בלסמי וקולה על עץ לבד,
טריפטיכון, 240x120 כל יחידה
אוסף גלריה גורדון, תל-אביב

גידולי קפה, 2014-15

קפה, סוכר ועובש על PVC, שתי יחידות, קוטר 90 כ"א
אוסף גלריה גורדון, תל-אביב

In an era of "room agriculture" and "guerrilla gardening"—which have given rise to a new "civilian" type of a city dweller who grows his own food at home, thereby cutting middleman and transport costs, enjoys maximum freshness, and avoids unwanted chemicals—Gal Weinstein proposes moldy "studio agriculture" of an artist who is locked up in his bubble, making a "landscape" in black coffee grounds. *Jezreel Valley in the Dark*, created by pouring black coffee into molds shaped as the Valley fields, subsequently converting the coffee with colored felt, generates an agricultural landscape constructed from an organic act involving "seeding," expectation, and time. Weinstein corresponds primarily with himself and with his monumental works *The Valley of Jezreel* (2002), *Huleh Valley* (2005), and *Nahalal* (2009-10), which introduced iconic images of Zionist agricultural settlement in the Land of Israel. The transition from substances such as felt carpets, linoleum, and steel wool, from which the previous works were made, to growing rugs of organic mold, transforms the artist himself into a farmer of sorts, and agriculture—into a grand, all too heroic image requiring darkening and domestication to become feasible. Weinstein does not attempt to obscure the Valley, but rather to discuss it as the passive residue of a monumental image, an incarnation of an artistic biography and coffee stains. At the same time, the large coffee circles create a deep, dark cosmology which may be read as both earth and heaven at the same time.

בעידן של "חקלאות חדר" ו"גינן גרילה" – שעיבדו טיפוס "אזרחי" חדש של בן עיר המגדל את מזונו בביתו וכך חוסך את עלויות ההובלה ופערי התיווך, נהנה מטריות מירבית ונמנע מכימיקלים בלתי רצויים – מציע גל וינשטיין "חקלאות סטודיו" מעופשת, של אמן הסגור בבועתו ועושה "נוף" משאריית של קפה שחור. העבודה *עמק יזרעאל בחושך*, שבשלב הכנתה נמזג קפה שחור לתוך תבניות בצורת שדות העמק ואז הומר בלבד צבעוני, מייצרת נוף חקלאי הנבנה מפעולה אורגנית הכרוכה ב"זריעה", ציפייה זמן. וינשטיין מתכתב קודם כל עם עצמו ועם עבודותיו המונומנטליות *עמק יזרעאל* (2002), *עמק החולה* (2005) ו*נהלל* (2009-10), שהעלו דימויים איקוניים של ההתיישבות החקלאית הציונית בארץ-ישראל. המעבר מחומרים כשטיחי לבד, לינוליאום וצמר פלדה, שמהם נעשו העבודות הקודמות, לגידול שטיחים של עובש אורגני, הופך את האמן עצמו לסוג של חקלאי ואת החקלאות לדימוי גדול והירואי מדי, הזקוק להקשכה ולביות כדי שיעשה אפשרי. אין כאן ניסיון להחשיך את העמק, אלא לדבר עליו כעל שארית פסיבית, חסרת תנופה, של דימוי מונומנטלי, גלגול של ביוגרפיה אמנותית ושרידים של כתמי קפה. ובכל זאת, עיגולי הקפה הגדולים מייצרים קוסמולוגיה כהה ועמוקה, שעשויה להתפרש כאדמה או כשמים בעת ובעונה אחת.











Avital Geva

The Bee, the Queen, and the Queendom, 2015

Live broadcast from an earth bumblebee hive
The Ecological Greenhouse in Kibbutz Ein Shemer –
Petach Tikva Museum of Art
Thanks to Bio-Bee Biological Systems Ltd. for assistance
in implementing the project

אביטל גבע

הדבורה, המלכה והממלכה, 2015

שידור ישיר מכוורת דבורי בומבוס
החממה בעין־שמר – מוזיאון פתח־תקוה לאמנות
תודה למפעל ביריבי בע"מ על הסיוע במימוש הפרויקט

In 1972 Avital Geva harnessed his students at Givat Haviva Seminar to a disk-cultivator and sent them to cultivate one dunam (approx. 0.3 acre) per day. In the 1980s, when he developed the model of the greenhouse in Kibbutz Ein Shemer and invited youth to experiment and explore ecological issues, the Gordian knot was already tied: for Geva, agriculture and pedagogy are intertwined, and both acquire their validity within the community. Agriculture, according to Geva, is not an assembly line of profit and loss, but rather an arena for thought-provoking and multidisciplinary activities. Art is nourished by these integrated systems.

Based on a live Internet broadcast from a beehive in Kibbutz Ein Shemer's Ecological Greenhouse to the space of Petach Tikva Museum of Art, as the beehive is ostensibly being duplicated in a pool, *The Bee, the Queen, and the Queendom* addresses communal life, agrarian labor, and the productive power of the group. It reinforces Geva's ongoing conceptual approach as researcher of group acts and products of collaboration between nature, agriculture, and science.

A community of earth bumblebees (*Bombus terrestris*) works in the beehive, entrusted with the natural pollination of the tomatoes growing in closed greenhouses. The pollination by bees contributes to increased crop yields, resulting in agricultural produce free of chemical spray residues. The earth bumblebee represents smart agriculture—a development of BioBee Biological Systems Ltd., Kibbutz Sde Eliyahu—which, in addition to being scientific, is also conscious of the consumer's health and the future of the planet. The greenhouse in Kibbutz Ein Shemer, in collaboration with Bio-Bee researchers, is involved in a study examining the behavioral patterns of the bee community in relation to pollen changes. Another research taking place on site explores the influence of the queen bee's condition and the length of her hibernation on the lives of the bees in her colony.

ב־1972 רתם אביטל גבע את תלמידיו בגבעת חביבה למחרשה ושלח אותם לחרוש דונם אחד מדי יום. בשנות ה־80, כשפיתח את מודל החממה בקיבוץ עין־שמר והזמין בני נוער להתנסות בה ולחקור סוגיות אקולוגיות – הקשר הגורדי כבר סומן: בעיני גבע, חקלאות וחינוך כרוכים זו בזו, ושניהם מקבלים תוקף במסגרת הקהילה. החקלאות, על פי גבע, אינה פסייצור של רווח והפסד אלא זירה לפיתוח המחשבה ולשיתוף פעולה. האמנות ניזונה מן המערכות המשולבות הללו.

העבודה *הדבורה, המלכה והממלכה* – שעיקרה שידור אינטרנט ישיר מכוורת דבורים בחממה בעין־שמר אל חלל המוזיאון בפתח־תקוה, כאשר הכוורת כמו משתכפלת בתוך בריכת מים – עוסקת גם היא בחיי קהילה, בעמלנות חקלאית ובכוחה היצירני של הקבוצה. גבע מחזק כאן את הקו הרעיוני המתמשך שלו כחוקר של פעולה קבוצתית ותוצרים של שיתוף פעולה, המאתגר את גבולות המחשבה תוך שילוב כוחות בין טבע, חקלאות ומדע.

בכוורת פועלת קהילה של דבורי בומבוס, שעליהן מוטל לבצע האֶבְקָה טבעית של עגבניות הגדלות בחממות סגורות. ההפריה באמצעות דבורים תורמת להגדלה של היקפי היבולים ומניבה תוצרת חקלאית נקייה משיירי ריסוסים כימיים. דבורת הבומבוס מייצגת חקלאות חכמה, תוצר פיתוח של מפעל ביריבי בקיבוץ שדה־אליהו, שבנוסף להיותה מדעית היא מביאה בחשבון את בריאות הצרכן ואת עתיד כדור הארץ. החממה בעין־שמר, בשיתוף עם חוקרי מפעל ביריבי, מעורבת במחקר הבוחן את דפוסי ההתנהגות של קהילת הדבורים ביחס לשינויים החלים באבקות הפרחים. מחקר נוסף שנערך בה בודק את השפעת מצבה של המלכה ואורך תקופת התרדמה שלה על חיי הדבורים בקהילתן.







Relli De Vries

The Book of Hours, 2014-15
Installation: sculpture in various materials and video
Bucket Conglomerates: buckets, sorted soils from the Sharon (loam, loess, Nazaz, and sand), concrete, iron and copper cables
Production: Renana Neuman
Assistants: Efrat Lipkin, Avi Ben-Shushan
The Hour "Control Cabinet": 7-channel video
Camera and editing: Renana Neuman
2nd camera: Shira Tabachnik
Production assistant: Matan Oren
The House, the Soil, and the Grove: 3-channel sound
Interviewees: Yitzhak Gothilf, Eli Argaman, Abdallah Amash, Oded Shellef, Nira Efroni
Interviewer: Relli De Vries
Interview editing: Gabriel Comidi
Soundtrack: Gustav Mahler, "The Farewell" from *The Song of the Earth* (1908) performed by Kathleen Ferrier and the Vienna Philharmonic Orchestra conducted by Bruno Walter (1952)
Sound arrangement: Assaf Talmudi
Digital LED strip
Text: Relli De Vries
Programming and control: Shmulik Twig

רלי דה פריס

ספר השעות, 2014-15
מיצב: פיסול בחומרים שונים ווידאו
תלכידי דליים: דליים, קרקעות ממוינות מהשרון (חמרה, לס, נז וחול), בטון, כבלי ברזל ונחושת
הפקה: רננה נוימן
אסיסטנטים: אפרת ליפקין, אבי בן־שושן
"ארון הבקרה" של השעות: שבעה ערוצי וידאו
צילום ועריכה: רננה נוימן
צלמת שנייה: שירה טבצ'ניק
עוזר הפקה: מתן אורן
הבית, הקרקע והפרדס: שלושה ערוצי סאונד
מראיינים: יצחק גוטהילף, אלי ארגמן, עבדאללה עמאש, עודד שלף, נירה עפרוני
מראיינת: רלי דה פריס
עריכת ראיונות: גבריאל קומידי
פסקול: גוסטב מאהלר, "פרידה" מתוך *השיר על הארץ* (1908),
בביצוע קתלין פרייר והתזמורת הפילהרמונית של וינה בניצוח ברונו ולטר (1952)
עיבוד סאונד: אסף תלמודי
לד רץ דיגיטלי
טקסט: רלי דה פריס
תכנות ובקרה: שמוליק טוויג

The installation *The Book of Hours* is constructed as an agro-mechanical apparatus which marks the poetic space of an agricultural universe. Inspired by *The Book of Hours of the Duke de Berry* painted in the 15th century, which depicts the orders of the world in terms of the cycles of the seasons and agriculture, Relli De Vries's *Book of Hours* addresses Israeli agricultural time. It is informed by a link between biographical memory and theoretical knowledge, and between philosophical insight and political consciousness. The installation's principal tension axis focuses on the polarity typical to Israeli agriculture: between the low, physical, gravitational aspect, and the fantastic, ideological ascending aspect. It is an electric tension axis which connects heaven and earth, and is stopped in the depths of the earth, like a ground; it ties the seven beams inserted in the museum's ceiling, outlining the Big Dipper, to the bucket weights overflowing with soil placed on the ground. At the same time, it is also an axis of emotional tension, signifying the gaze which leads skyward, expressing the anxiety of uncertainty and the poetry innate to the farmer's relations with the forces of nature determining his fate.

In the cluster of videos screened in the "control cabinet" dominating the installation, De Vries, the granddaughter of a farmer, one of the founders of Kfar Yona in the Sharon, marks three sites associated with the agricultural mythology of her family—the vacant and deserted farm house of "Mataei Hasharon" (The Sharon Plantations), the orchard cultivated by her father, and the orchard's gate—through which she discusses site, ideology, and soil. "The Farewell" from Gustav Mahler's cycle *The Song of the Earth* accompanies the photographic cycles which follow the setting of the sun and the waning of light. De Vries is interested in darkness as the time span when the earth leads its secret life for itself, with neither workers nor owners, guided by nature alone. "I look at the silent, exhausted land which was exploited as an ostensibly stable ground; I study it, and mainly contemplate it as a passive carrier of ideology," she says.

The installation deals with the Sharon, an area whose land has been deemed "collapsing land" due to an extensive uprooting of orchards, and their transformation into real estate sites. The Shamouti orange, which was appropriated for the promotion of Zionism, and became its quintessential symbol (the "Zionist diamond"), emerges at the back of the archiving cabinet where early memories and data are concealed. Here, De Vries reconstructs the initial explanation she heard from her father about the structure of the universe, when he demonstrated the relationship between the sun, the moon, and earth using a grapefruit, an orange, and a lemon. Finally, the yardsticks of the "Soil Erosion Station" in Kfar Yona, which was closed and liquidated, function as measures of an ideology that was excluded, eroded, and ultimately dissolved.

המיצב **ספר השעות** בנוי כמנגנון אגרו־מכני המסמן מרחב פואטי של יקום חקלאי. בהשראת **ספר השעות של הדוכס דה־ברי**, שצויר בראשית המאה ה־15 ומתאר את סדרי העולם במונחי מחזור העונות והחקלאות, **ספר השעות** של רלי דה פריס עוסק בזמן החקלאי הישראלי וניזון מחיבור בין זיכרון ביוגרפי לידע תיאורטי ובין תובנה פילוסופית לתודעה פוליטית. ציר המתח המרכזי של המיצב מתמקד בקיטוב המאפיין את החקלאות הישראלית: בין היסוד הגרביטציוני הנמוך, הפיזיקלי, לבין היסוד העולה כלפי מעלה, הפנטסטי, האידיאולוגי. זהו ציר־מתח חשמלי המחבר בין שמים ואדמה ונבלם במעמקי הקרקע, כמו האֶרָקָה; הוא קושר בין שבעת היצולים הנטועים בתקרת המוזיאון ומשרטטים את "העגלה הגדולה", לבין משקולות הדליים עמוסות האדמה המונחות על הקרקע. בריבזמן זהו גם ציר מתח רגשי, המסמן את המבט המוביל השמימה ומבטא את חרדת האי־ודאות והפיוט שביחסי החקלאי עם כוחות הטבע הקובעים את גורלו.

במקבץ סרטי הווידאו המוקרן ב"ארון הבקרה" החולש על המיצב, מסמנת דה פריס, נכדתו של חקלאי ממייסדי כפר יונה שבשרון, שלושה אתרים הקשורים למיתולוגיה החקלאית של משפחתה – בניין בית המשק של "מטעי השרון" העומד ריק ועזוב, הפרדס המעובד על־ידי אביה, והשער לפרדס – ודרכם היא מדברת על המקום, על האידיאולוגיה ועל הארץ. השיר "פרידה", מתוך מחזור השיר **על הארץ** של גוסטב מאהלר, מלווה את מחזורי הצילום העוקבים אחר שקיעת השמש והתמעטות האור. החשכה מעניינת את דה פריס כפרק־זמן שבו האדמה חיה את חייה הסמויים לעצמה, ללא פועלים וללא בעלים, כשהטבע לבדו מנחה אותה. "אני מביטה אל הקרקע הדמומה והמותשת שנוצלה כמצע יציב לכאורה; אני לומדת אותה ובעיקר חושבת אותה כנשאית סבילה של אידיאולוגיה", היא אומרת.

המיצב **ספר השעות** עוסק בשרון המערבי, אזור שאדמותיו הוגדרו כ"אדמות קורסות" בעקבות עקירה גורפת של פרדסים והפיכתם לאתרי נדל"ן. תפוז השמוטי, שנוכס לטובת הציונות והיה לסמלה ("היהלום הציוני"), מופיע ב"ארון הגניזה" שאוצר בתוכו זכרונות ילדות ונתונים על "זמן הפרדס". בסכימה נאיבית העשויה מפירות הדר משחזרת דה פריס את ההסבר הראשוני ששמעה מפי אביה על מבנה היקום, כשהדגים את היחס בין השמש והירח וכדור הארץ בהצבה של אשכולית, תפוז ולימון. סרגלי המדידה של "התחנה לחקר הסחף" בכפר יונה, שנסגרה ופורקה, מתפקדים כמדדים של אידיאולוגיה שהודרה, נסחפה והתפוגגה.





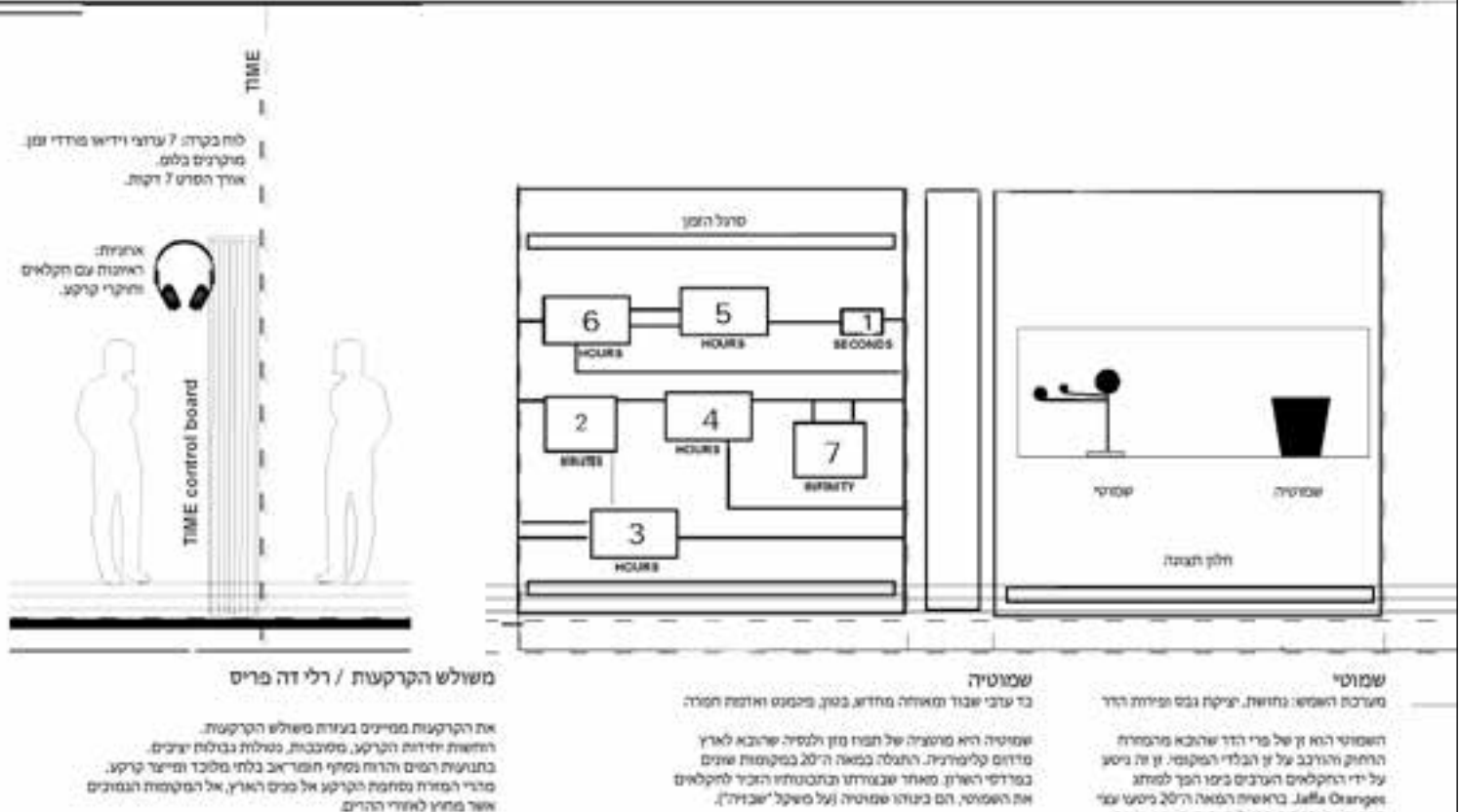








ספר השעות / מיפוי



Oded Hirsch's films are centered on two major themes: an absurd attempt to challenge human capabilities and an implied reference to utopian pioneering projects, while redefining the notion of the "group." Hirsch creates artificial, planned situations, thereby modeling a bubble-like world, a type of "laboratory" which isolates and expands a single act, while charging it with visually and emotionally powerful, literally breathtaking, existential meaning.

In his current film, which takes place in an unidentified mountainous site, Hirsch orders a group of elderly peasants to dig in the ground with simple tools they brought with them. Shot in black and white, the film's expressive style corresponds with Soviet director Alexander Dovzhenko's 1930 film *Earth*, unfolding the first encounter of peasants in the *kolkhoz* with agrarian technology in the form of a tractor. In Hirsch's version, the old tractor is a type of fossil buried in the ground, and retrieved as a cultural icon. Despite the absence of geographic and national identification marks in the film, this confined drama and its protagonists allude to the declining mythology of Zionist agriculture and the era of legendary heroes who fostered it.

סרטיו של עודד הירש נעים סביב שתי תימות עיקריות: ניסיון אבסורדי לאתגר את היכולת האנושית, והתייחסות מרומזת לפרויקטים חלוציים אוטופיים, תוך בחינה חוזרת ונשנית של מושג הקבוצה. הירש יוצר סיטואציות מלאכותיות ויזומות ומעצב עולם בוועתי, מעין "מעבדה" המבודדת פעולה אחת ומרחיבה אותה, תוך הטענתה במשמעות קיומית בעלת עוצמה חזותית ורגשית, עד כדי עצירת הנשימה.

בסרטו הנוכחי, המתרחש באתר הררי בלתי מזוהה, מטיל הירש על קבוצת חקלאים קשישים לחפור באדמה באמצעות כלי חפירה פשוטים שהביאו עימם. סגנונו האקספרסיבי של הסרט, המצולם בשחור-לבן, מתכתב עם הסרט *אדמה* (*Earth*) מ־1930 של במאי הקולנוע הרוסי אלכסנדר דובז'נקו (Dovzhenko), המתאר את מפגשם הראשון של איכרים בקולחוז עם טכנולוגיה חקלאית בדמות טרקטור. בגרסה של הירש הטרקטור הישן הוא סוג של מאובן, הקבור באדמה ומחולץ ממנה כאיקון תרבות. חרף היעדרם של סימני זיהוי גיאוגרפיים או לאומיים בסרט עצמו, הדרמה המצומצמת הזאת וגיבוריה מתקשרים למיתולוגיה השוקעת של החקלאות הציונית ולדור הענקים שבנה אותה.















Tomer Sapir

Mother of All Wheat, 2014-15

Galvanized iron, polycarbonate, Perspex, LED tubes, wheat, photopolymer 3D prints, epoxy, pigments, cement, salt, soil, latex, seeds, and grains

Courtesy of the artist and Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv

Supported by Outset Israel

Thanks: Prof. Avraham Levy, Prof. Yuval Eshed, and Yifat Tishler, Department of Plant and Environmental Sciences, Weizmann Institute of Science, Rehovot; Yivsam Azgad, spokesman and curator, Weizmann Institute of Science; Dr. Ilan Paran, Volcani Center, Agricultural Research Organization

תומר ספיר

אם החיטה, 2014-15

ברזל מגולוון, פוליקרבונט, פרספקס, נורות LED, זני חיטה, הדפסה תלת־ממדית בפוטופולימר, אפוקסי, פיגמנטים, מלט, מלח, אדמה, לטקס, זרעים וגרגרים באדיבות האמן וגלריה שלוש לאמנות עכשווית, תל־אביב

בתמיכת אאוטסט ישראל

תודות: פרופ' אברהם לוי, פרופ' יובל אשד ויפעת טישלר, המחלקה למדעי הצמח והסביבה, מכון ויצמן למדע; יבשם עזגד, דובר ואוצר, מכון ויצמן למדע; ד"ר אילן פארן, מרכז וולקני למחקר חקלאי

The installation *Mother of All Wheat*, located outdoors, was constructed as a cross between a greenhouse, a bunker for seed preservation, and a biological research lab; it simulates a vegetal gene pool which (metaphorically) preserves the "evolutionary intelligence" assimilated in the grain over millennia of agriculture. Tomer Sapir operates in an evolutionary range whose limits he himself sets, based on the architecture of the mother of wheat: an ancient, durable plant discovered in the area of Rosh Pina (in 1906) by agronomist Aaron Aaronsohn, regarded as a genetic point of origin from which mutations crucial to the nutrition of Western man have developed. From this archetype Sapir generates artificial mutations, invents unknown configurations, mixes three-dimensional prints with manual work, and juxtaposes the organic source with synthetic details to create a broad spectrum of variations.

Lighting in the greenhouse is based on a combination of natural sunlight penetrating through stained glass windows, as it were, and artificial light produced by blue and red LED tubes. Violet light (its entire range) is considered optimal for growth in artificial indoor agriculture, but in Sapir's greenhouse-laboratory, the lighting changes according to the hours of the day and the weather conditions outdoors. Despite the greenhouse conditions and balanced lighting, all the products and exhibits of the greenhouse are static and lifeless, fossil-like.

As in Noah's Ark, this apparatus conceals a genetic archive for rebooting in case the existing reservoir is destroyed or damaged irreversibly. This indicates the dimension of risk and anxiety associated with agriculture, and its crucial significance to the future survival of mankind in the 3rd millennium, whose uncontrolled reproduction poses a potential threat of starvation. Sapir's installation, which focuses on one of the three traditional staples feeding mankind (wheat, corn, and rice), reinstates the traditional status of agriculture as "common knowledge," which is in the public domain, vis-à-vis current trends of multinational corporations, which grant themselves license for technological intervention in the genetic structure of seeds, claiming their ownership.

המיצב **אם החיטה**, הממוקם בחוץ ברחבת הכניסה למוזיאון, נבנה כהכלאה של חממה לגידול צמחים, בונקר לשימור זרעים ומעבדת מחקר ביולוגית, ומדמה מאגר גנים צמחי המשמר (באופן מטאפורי) את "האינטליגנציה האבולוציונית" שהוטמעה בזרע החיטה במשך אלפי שנות חקלאות. תומר ספיר פועל בתוך מנעד אבולוציוני שהוא קובע את גבולותיו, המתבסס על הארכיטקטורה של אם החיטה: צמח קדום ועמיד, שהתגלה באזור ראשיפינה (1906) על ידי האגרונום אהרון אהרונסון ונחשב כנקודת מוצא גנטית שממנה התפתחו מוטציות בעלות חשיבות מכרעת לתזונת האדם המערבי. מתוך הארכיטיפ הזה ספיר מייצר מוטציות מלאכותיות, ממציא תצורות לא מוכרות, מערבב הדפסות תלת־מימד עם עבודה ידנית, ומניח לצד המקור האורגני פריטים סינתטיים ליצירת מנעד רחב של וריאציות.

התאורה בחממה מבוססת על שילוב של אור שמש טבעי החודר פנימה כמבעד לוויטראז', ואור מלאכותי המופק מנורות LED כחולות ואדומות. האור הסגול (על מנעדיו השונים) נחשב לתאורה מיטבית לעידוד צמיחה בחקלאות מלאכותית בחללים פנימיים, אך בחממה־מעבדה של ספיר התאורה משתנה בתגובה לשעת היום ולתנאי מזג האוויר החיצוניים. למרות תנאי החממה ואיזוני התאורה, תוצרי החממה ומוצגיה כולם סטטיים וחסרי חיים, דמויי מאובנים.

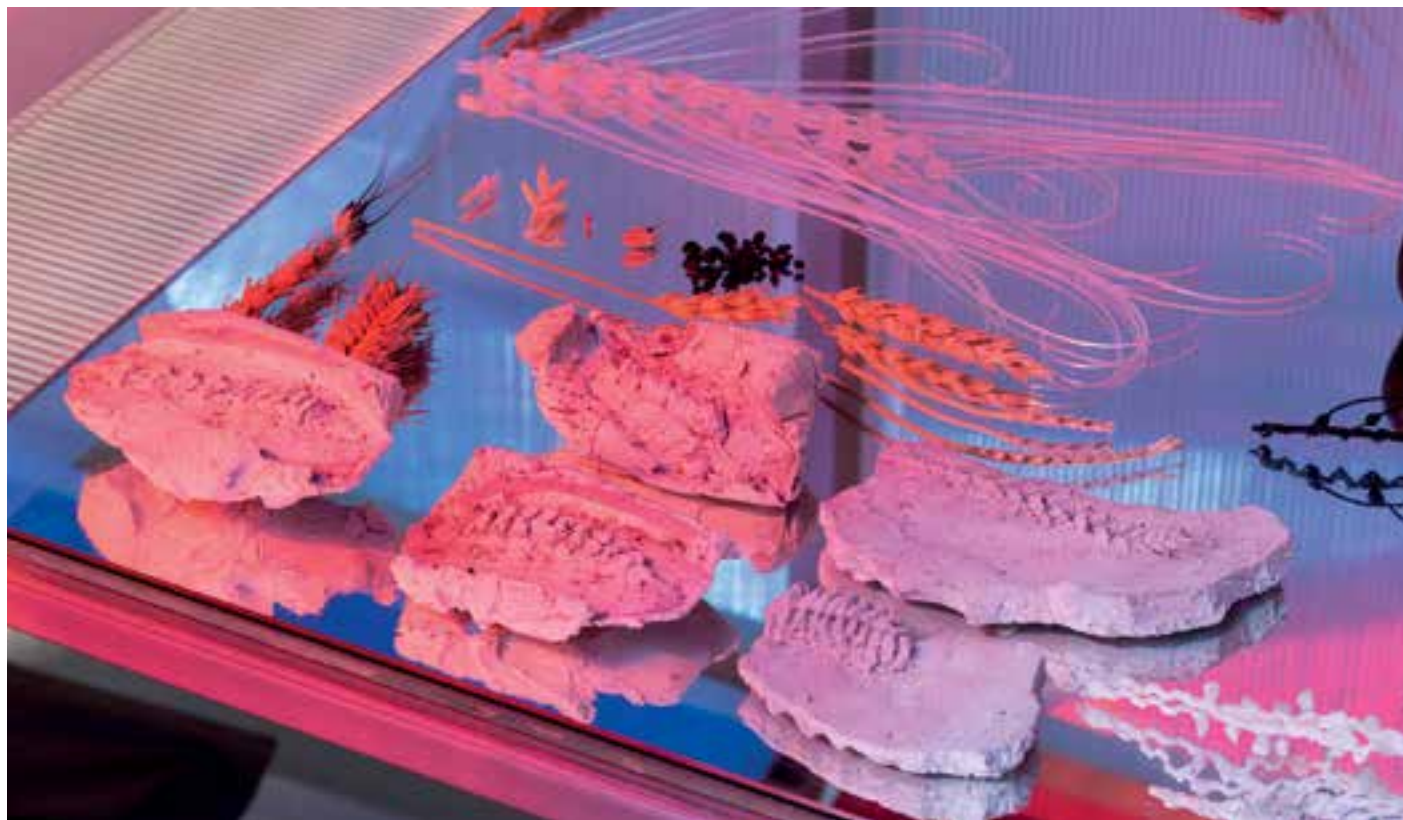
אצור כאן, כמו בתיבת נח, ארכיון גנטי לאתחול מחדש במקרה שהקיים יושמד או יינזק באופן בלתי הפיך. בכך יש כדי להצביע על ממד הסיכון והחרדה הקשורים בייצור החקלאי ועל חשיבותה המכרעת של החקלאות להישרדות האדם באלף השלישי לסה"נ, ששכנת רעב מרחפת על ראשו לאור ההתרבות הבלתי מבוקרת של אוכלוסיית העולם. המיצב של ספיר, המתמקד באחד משלושת הגידולים המסורתיים המזינים את האנושות (חיטה, אורז ותירס), דן במעמדה המסורתי של החקלאות כ"ידע משותף" המצוי ברשות הכלל, וזאת בניגוד למהלכים עכשוויים של חברות רב־לאומיות, המעניקות לעצמן הרשאה להתערבות טכנולוגית במבנה הגנטי של זרעים ורושמות עליהם בעלות.















Noa Raz-Melamed

Couch-Grass, 2014-15

Mixed media installation

Fallow Year, 2014-15

Transparency, threads, and light projection

Fruit-Picking War, 2014-15

Stop-motion animation

Camera and editing: Elia Melamed

Thanks: The Oded Yarkoni Archives for the History of Petach Tikva

נעה רז-מלמד

יבלית, 2014-15

מיצב בטכניקה מעורבת

שמיטה, 2014-15

שקף, חוטים והקרנת אור

מלחמת הקטיף, 2014-15

אנימצית סטופ-מושן

צילום ועריכה: אליה מלמד

תודות: הארכיון לתולדות פתח תקוה ע"ש עודד ירקוני

Noa Raz-Melamed created a moving "shadow theater" which rotates as a *perpetuum mobile*, hanging in the air, resting on hovering ridges. It is comprised of items from Petach Tikva's historical archives combined with crumbs of biographical-familial memory. The installation *Couch-Grass* blends the story of the Orthodox Jewish farmers who founded Petach Tikva, with the story of the Jezreel Valley pioneers, leaders of the secular, Socialist revolution, among them the artist's grandparents (who met in 1917 in a workers' kitchen in Petach Tikva). These two narratives—which are joined by a third narrative, about Palestinian citrus growing, unfolded in the animated film *Fruit-Picking War*—are woven around two key images: the root of the couch-grass (*injl* in Arabic) and the orange. Reddened like blood, the couch-grass transforms into tendons ("To follow it as if you were following a tendon in the body," poet Esther Raab, native of Petach Tikva, wrote about the *injl*); whereas the orange, tossed from hand to hand, becomes an emblem of these conflicted identities. Friezes of white plaster reliefs tie the evolving myth to ancient agrarian civilization, as a quote from Elazar Raab's *The Citrus Grove Diary*—"With my own hands I pulled out the couch-grass"—hovers like a lost motto.

Raz-Melamed's magical and mesmerizing shadow theater plays with the gaps between image and reflection and between reality and illusion. It touches on the roots of Zionism and agriculture, reintroducing neglected, rejected possibilities. Amidst rocks and stones, animals and plows, the spectral silhouettes of A.D. Gordon, Yehoshua Stampfer, Elazar Raab, Jacob Raz-Rizik (the artist's grandfather), and Sarah Raz-Rizik (the artist's grandmother) also hover. In a minimalist work screened on the wall, the eponymous Hebrew word stands out alone against the overflowing realm of memory: "Sh-m-i-t-a" (*Fallow Year*). In 2015, a fallow year according to Jewish law, Raz-Melamed proposes resignation, letting go of the passion for ownership and mastery.

נעה רז-מלמד יצרה "תיאטרון צלליות" מסתובב הנע כפרפטום-מובילה, תלוי באוויר, נח על תלמים מרחפים ומורכב משילוב בין פריטים מארכיון פתח-תקוה לפירורי זיכרון משפחתי-ביוגרפי. בהצבה **יבלית** נבלל סיפורם של החקלאים הדתיים, שייסדו את המושבה פתח-תקוה, עם סיפורם של חלוצי עמק יזרעאל, ממובילי המהפכה הסוציאליסטית והחילונית, שעמם נמנים סבה וסבתה של האמנית (שנפגשו ב־1917 במטבח הפועלים במושבה). שני הנראטיבים הללו – שאליהם מצטרף, בסרט האנימציה **מלחמת הקטיף**, נראטיב שלישי על הפרדסנות הפלסטינית – נטווים סביב שני דימויים מרכזיים: שורש היבלית (בערבית, "אינג'יל") והתפוז: היבלית, מואדמת כדם, הופכת לגידים גופניים ("ללכת אחריה כמו אחרי גיד בתוך הגוף", כתבה המשוררת אסתר ראב, בת פתח-תקוה, על האינג'יל); ואילו התפוז, הנזרק מיד ליד, הופך לאובייקט סמלי המגלם את הזהות המסוכסכת. אפריזים של תבליטי גבס לבנים קושרים את המיתוס המתגלגל לציוויליזציה של חקלאות קדומה, כאשר ציטוט **מיומן הפרדס** של אלעזר ראב – "בעצמי הוצאתי יבלית" – מרחף כמוטו אבוד.

תיאטרון הצלליות של רז-מלמד, קסום ומהפנט, משחק בפער בין דימוי לבבואה ובין ממשות לאשליה. הוא נוגע בשורשי הציונות והחקלאות ומזכיר אפשרויות שנזנחו והודחו. בין סלעים ואבנים, בעלי חיים ומחרשות, מרחפות גם צלליות הרפאים של א.ד. גורדון, יהושע שטמפר, אלעזר ראב, יעקב רז-יקר (סבה של האמנית) ושרה רז-יקר (סבתה). בעבודה מינימליסטית המוקרנת על הקיר מזדהרת מלה אחת בודדה כנגד מרחב הזיכרון העמוס: המלה "ש-מ-י-ט-ה". ב־2015, שנת שמיטה על פי ההלכה, מציעה רז-מלמד לשמוט ולהרפות ולוותר על תשוקת האדנות והבעלות.



















Noam Rabinovitch

Map no. 3, 2010

Ink and crayons on paper, 21x592

Map no. 7, 2010

Graphite and ink on paper, 21x649

Running Drawing II, 2014

Scans and video screening

נועם רבינוביץ'

מפה מס. 3, 2010

דיו ועפרונות צבעוניים על נייר, 21x592

מפה מס. 7, 2010

גרפיט ודיו על נייר, 21x649

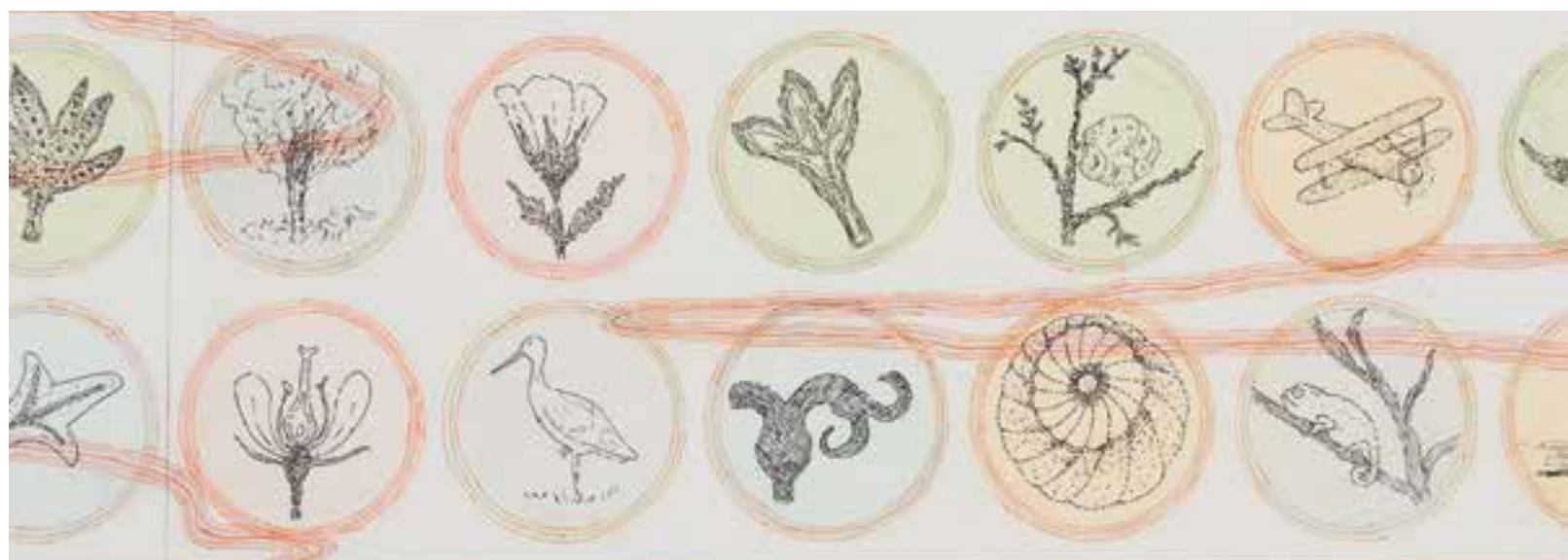
רישום רץ II, 2014

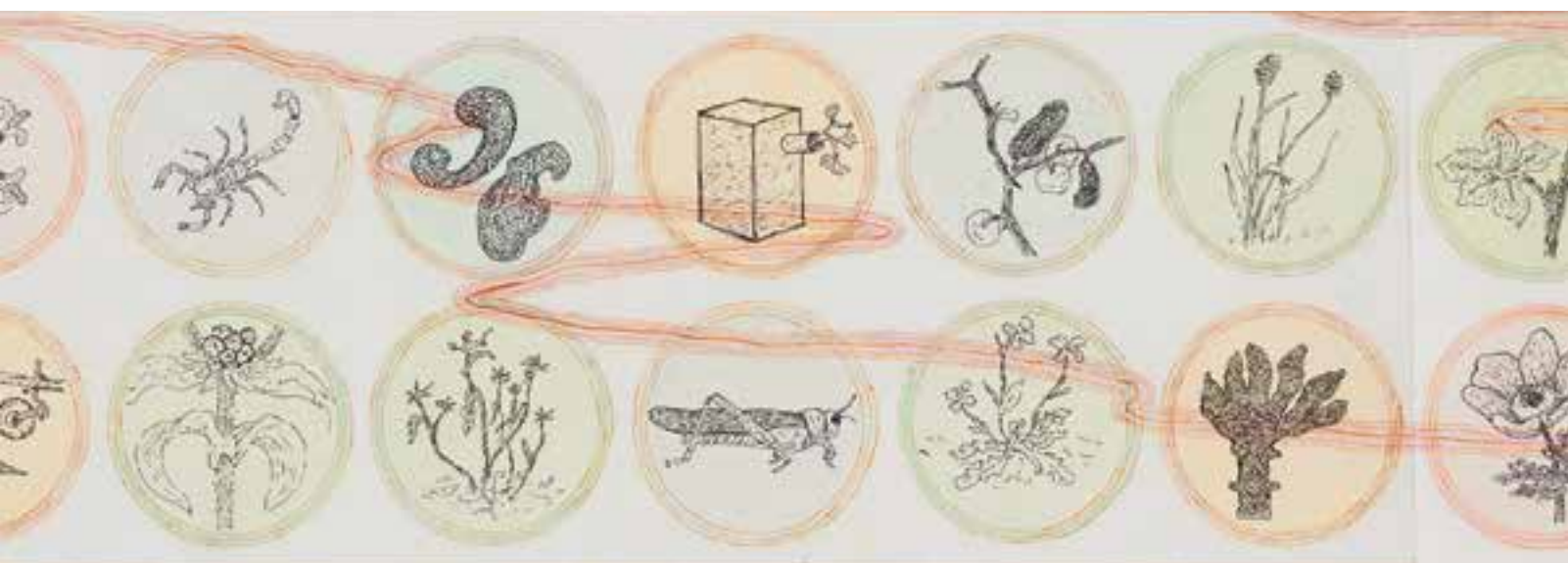
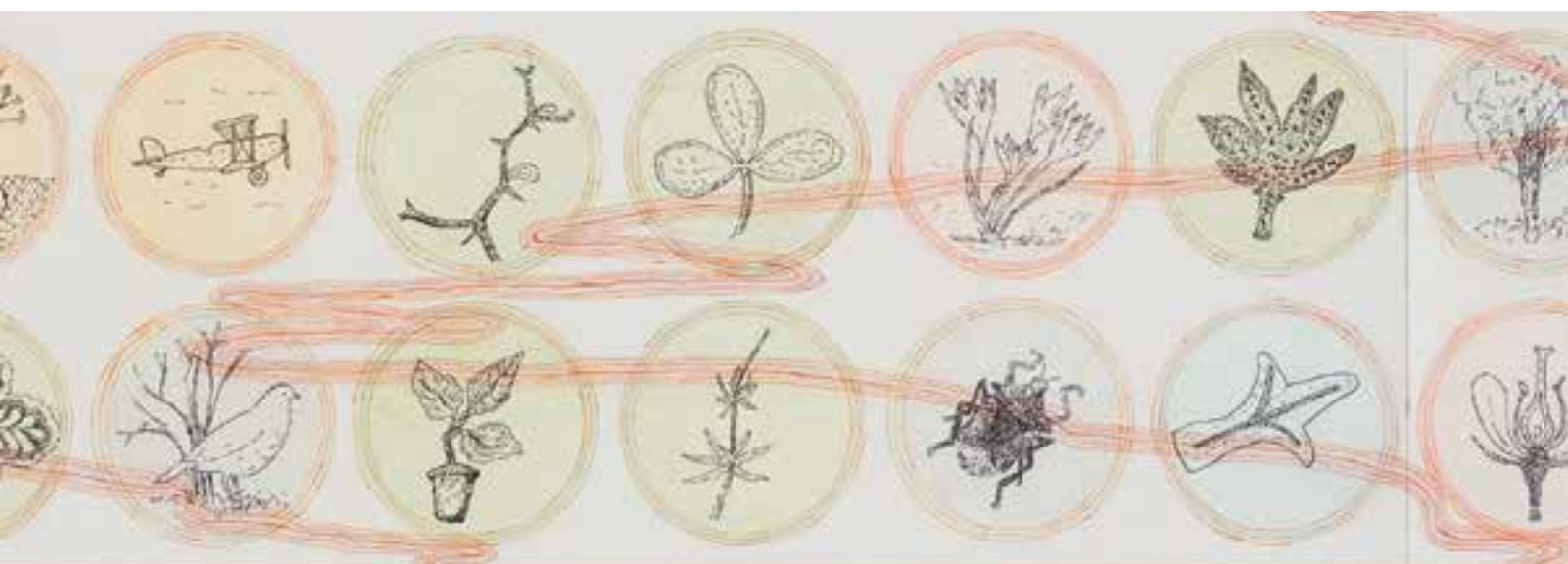
סריקות והקרנת וידיאו

In his life and art, Noam Rabinovitch maintains the routine of a farmer and hermit who sets off on his daily mission every morning. His work space is split in two: an unnamed wadi in the fields of his kibbutz, where he spends time, plants, hoes, and observes; and a studio space in which he translates his emotional and visual impressions into a set of actions, which also carry a repetitive and meditative nature: drawing on long scrolls, embroidery, or re-drawing on a single paper sheet ("running drawing"). These disparate acts are performed alone, without expropriating a space or drawing conclusions. Rabinovitch's agricultural routine is foreign to collective notions such as "field," "orchard," and "territory," yet acknowledges the "seedling," "planter," and "tree." In his individual spirit and intimate proximity to nature and the land, Rabinovitch experiences the land as a live process rather than a territory, ostensibly realizing A.D. Gordon's vision: "We return to nature, neither as slaves, nor as masters, not even as tourists or scholars, [...] but rather, as active partners and faithful brothers."

באורח חייו ובאמנותו, נועם רבינוביץ' מקיים שגרה של חקלאי ונזיר היוצא מדי בוקר לעבודת יומו. חלל העבודה שלו מתפצל לשניים: ואדי עלום-שם בין תוואי השדות של הקיבוץ שבו הוא חי, שם הוא שוהה, שותל, עורר ומתבונן; וחלל הסטודיו, שבו הוא מתרגם את רשמיו הרגשיים והחזותיים לסדרה של פעולות, שאף הן נושאות אופי חזרתי ומדיטטיבי – רישום במגילות ארוכות, רקמה, חירור או רישום חוזר על נייר אחד ("רישום-רץ"). פעולות אלה, הנפרדות זו מזו, נעשות ביחידות, ללא ניכוס של מרחב ובלי הסקת מסקנות. השגרה החקלאית של רבינוביץ' זרה למונחים קולקטיביים כמו "שדה", "פרדס" או "טריטוריה", אך מכירה ב"שתיל", "עציץ" ו"עץ". ברוחו האינדיווידואלית ובקרבתו האינטימית לטבע ולחיי האדמה, רבינוביץ' חווה את האדמה כתהליך חי ולא כטריטוריה, וכמו מממש את חזונו של א.ד. גורדון: "אנחנו שבים אל הטבע, אבל לא כעבדים ולא כאדונים, אף לא כתיירים או חוקרים, [...] כי אם כשותפים אקטיביים וכאחים נאמנים".

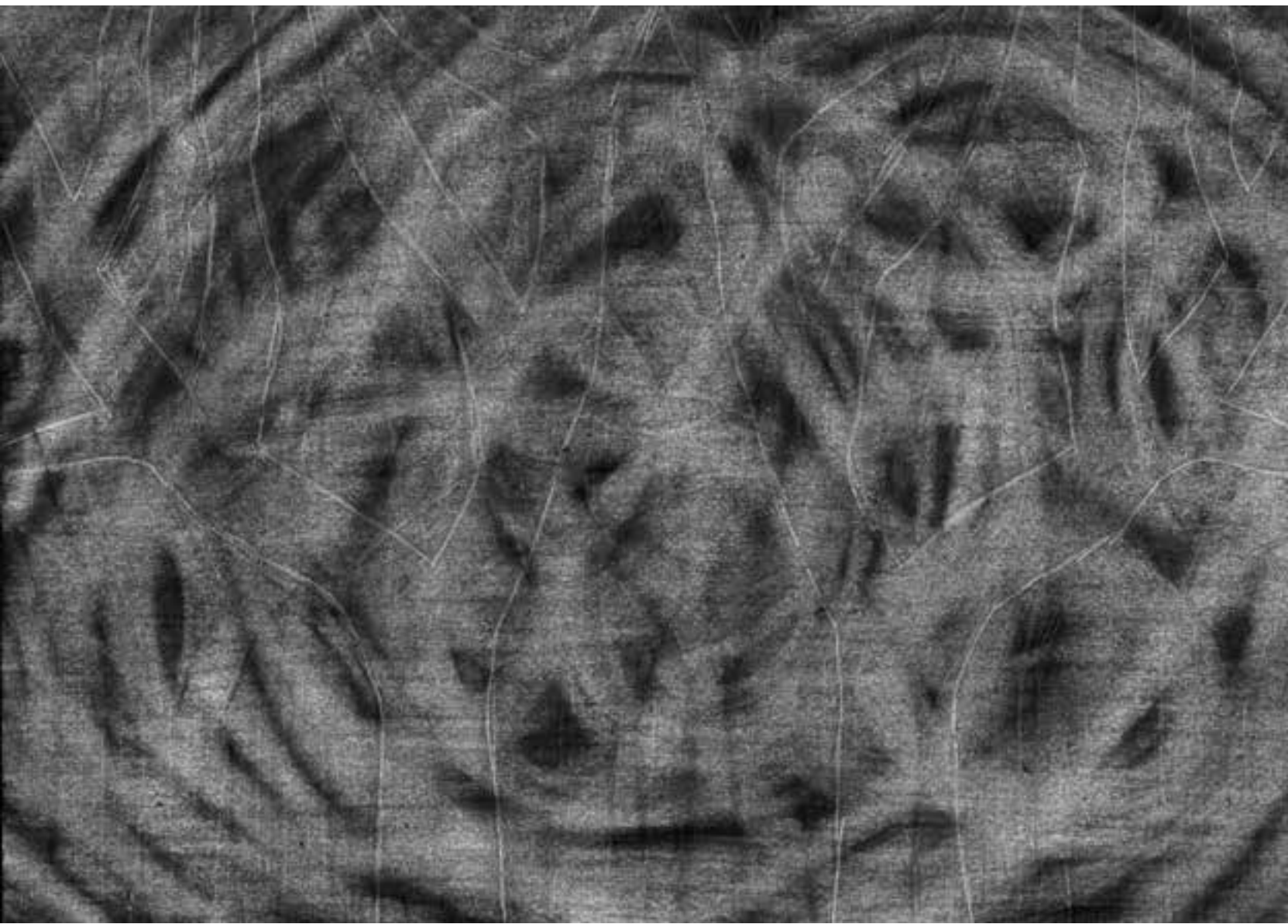


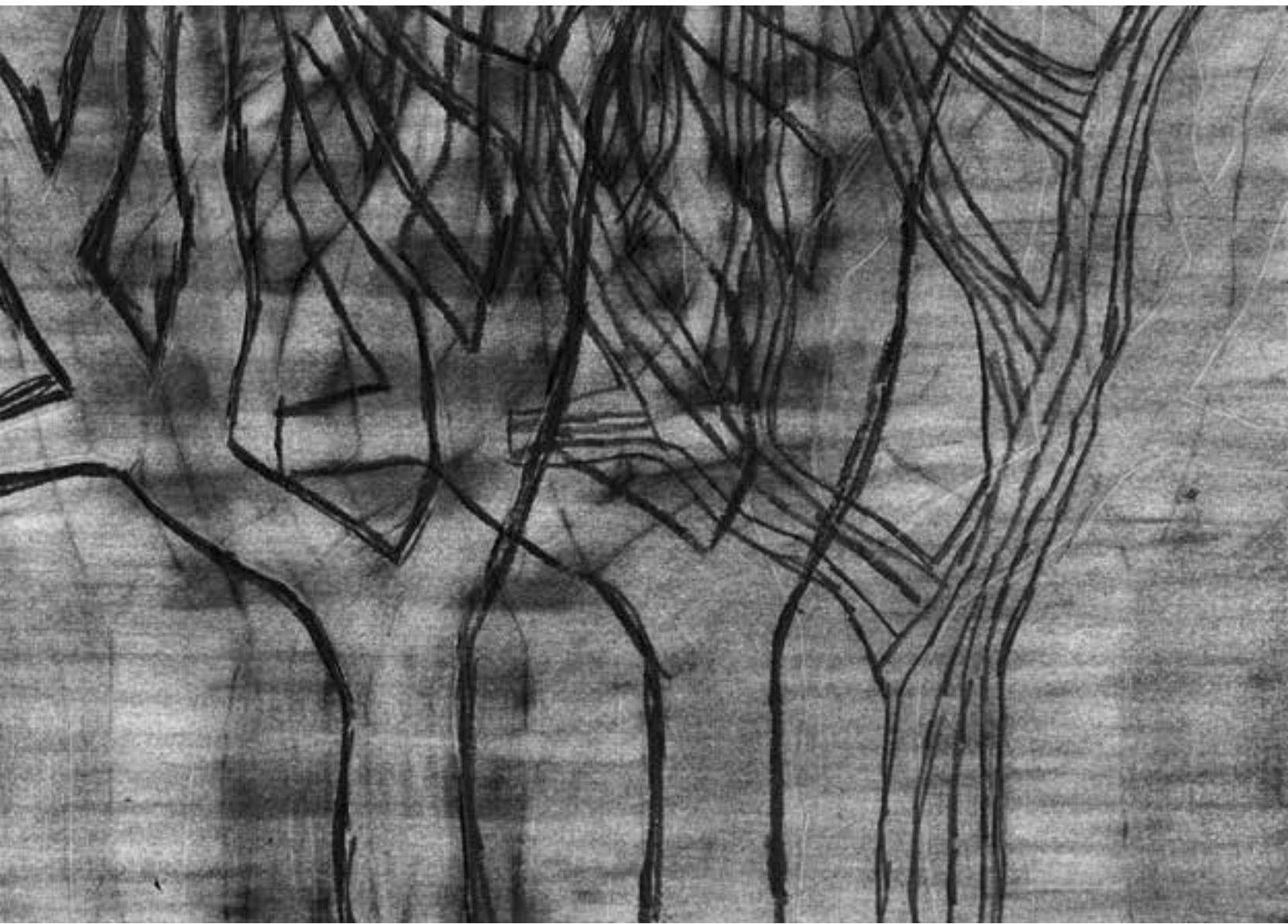












Key, 2014-15

Aerial photographs (Google), plywood, and digital photographs
Thanks: Dror Etke (Kerem Navot), Yael Frolow

מקרא, 2014-15

תצלומי אוויר (גוגל), עץ לבוד ותצלומים דיגיטליים
תודות: דרור אטקס ("כרם נבות"), יעל פרולוב

The wall installation *Key* is based on the disciplines of cartography, geography, and aerial photography used for the purpose of intelligence, planning, and surveillance. Dana Yoeli uses publicly available Google Earth satellite imagery to reconstruct the agricultural land situation in the Occupied Territories south of Bethlehem as of October 2014. Following the expanding Jewish agriculture, Yoeli combines a distant aerial view, which offers a vast, anonymous and abstract, sublime space, with a specific frontal gaze that clings to the ground, where it identifies signs and traces of action.

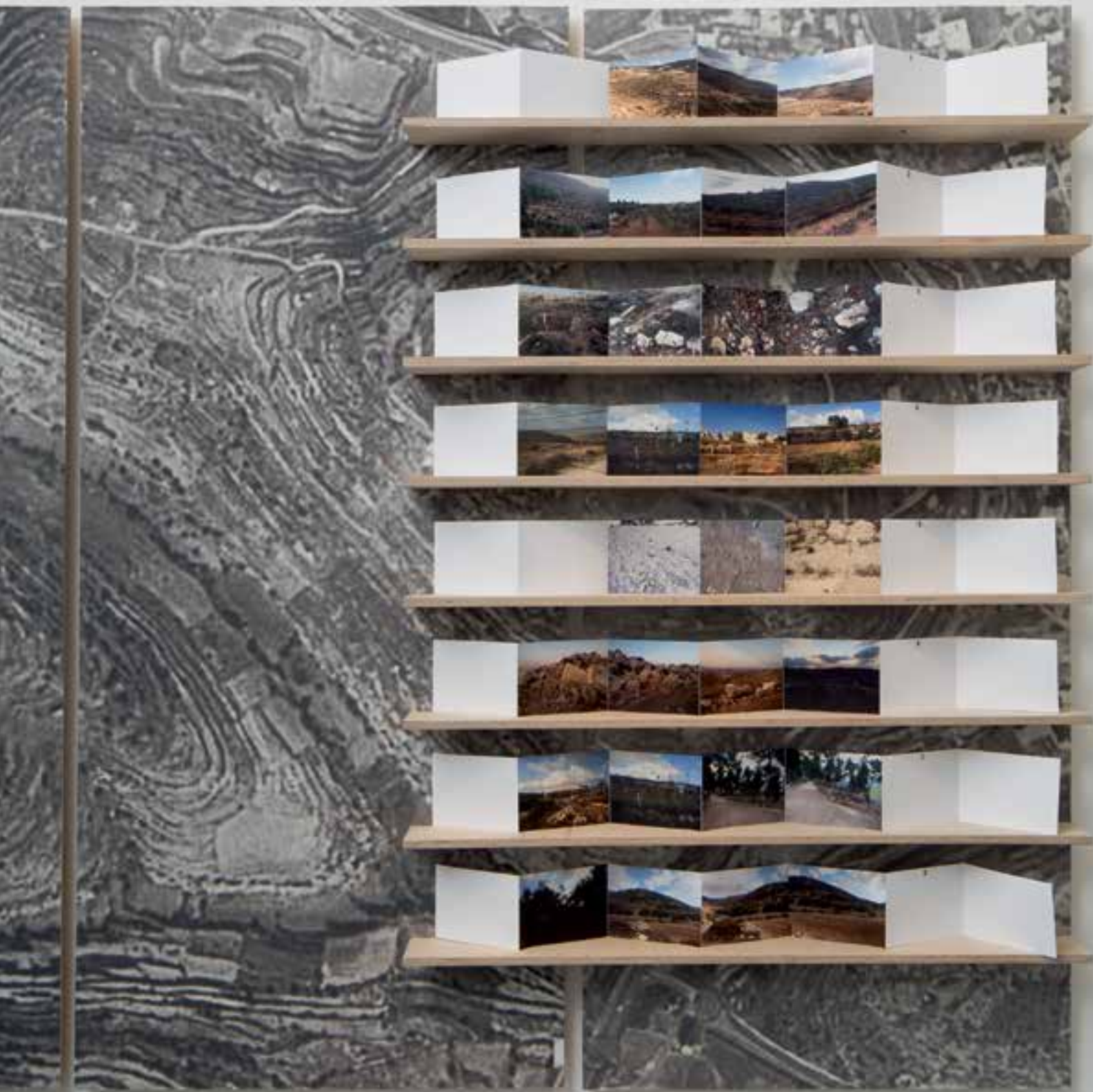
Jewish agriculture in the Occupied Territories strives to realize a biblical vision by planting crops belonging to the seven species (as mentioned in Deuteronomy 8: 7-8). Regarded as "the fruits with which the Land of Israel was blessed," these crops (especially vines and olive trees) receive preferential status from the Jewish farmer in the Territories, who exerts himself to make their presence felt in the area. At the same time, they attest to the dialectics underlying the Israeli-Zionist-settler culture: while deeming the Arab *fellah* an agent of biblical memory, who preserves ancient agricultural traditions, it simultaneously pushes him out and restricts his actions. By the same token, the olive tree, which is uprooted and moved around, has become the victim of the symbolic baggage with which it was charged by both cultures.

Yoeli lays bare the deceptive use of agriculture as a tool for creeping annexation of the Territories, evading public attention under the guise of a pastoral terrain. She isolated an aerial sphere, pinpointing several levels of signification and distortion within it: an Israeli outpost is reproduced and thickened into a "stratified collage," while expanding the borders of its cultivated land at the expense of Palestinian land. Another area in the work bears eight image sequences which together define a cartographic legend, or key, of concrete actions carried out in situ by Jewish farmers: 1. wadi (wastewater discharge); 2. vineyard; 3. irrigation system; 4. barrier against wild boar; 5. traces of agricultural machinery in the sand; 6. razed path; 7. commemoration via agriculture; 8. olive grove.

עבודת הקיר *מקרא* מתבססת על דיסציפלינות של קרטוגרפיה, גיאוגרפיה וצילום מן האוויר המיועדות לשימושים צבאיים, מודיעיניים ואזרחיים. דנה יואלי משתמשת בתצלומי אוויר שמופקים על-ידי גוגל וזמינים לכל, כדי לשחזר תמונת מצב קרקעית (נכונה לאוקטובר 2014) של החקלאות היהודית בשטחים שמדרום לבית-לחם. יואלי מחברת בין מבט על מרוחק מן האוויר, המציע מרחב עצום ונשגב, אנונימי ומופשט, לבין מבט חזיתי פרטני הנצמד לקרקע ומזהה בה סימנים ועקבות של פעולה.

החקלאות היהודית בשטחים מבקשת לממש חזון מקראי ולטעת גידולים הנמנים עם שבעת המינים, כנאמר בספר דברים פרק ח: "כי ה' אלוהיך מביאך אל ארץ טובה: [...] ארץ חיתה ושעורה, וגפן ותאנה ורימון; ארץ זית שמן ודבש". גידולים אלה (הדבש מפורש כתמר), הנחשבים ל"פירות שנשתבחה בהם ארץ ישראל", זוכים למעמד מועדף בעיני החקלאי היהודי בשטחים, המרבה ככל האפשר להנכיח אותם במרחב, תוך הבלטת הדיאלקטיקה השוררת בתרבות הישראלית-ציונית-מתנחלית: בעוד הפלאח הערבי נחשב בעיניה לסוכן זיכרון תנ"כי המשמר מסורות חקלאיות עתיקות, היא בויזמן דוחקת אותו מן המרחב ומצרה את צעדיו. גם עץ הזית, הנעקר והמיטלטל, היה לקורבנו של המטען הסמלי שהעמיסו עליו שתי התרבויות.

יואלי מבקשת להראות את השימוש המתעתע בחקלאות ככלי של סיפוח זוחל בשטחים, המסתווה במרקם הפסטורלי של פני השטח וחומק מתשומת הלב הציבורית. במרחב האווירי שבודדה בחרה יואלי בכמה רמות של סימון ושיבוש. אזור אחר בעבודה נושא שמונה רצפי דימויים, המתנסחים כמקרא קרטוגרפי של פעולות קונקרטיות שמבצעים בשטח חקלאים יהודים: סימון גבול של שדה; הנחת צינור השקיה; פריצת דרך סלולה או שביל הליכה; עקבות כלים חקלאיים בחול; מחסום הגנה מפני חזירי בר המסתובבים בשטח; הזרמת מי שפכים; וסימנים ברורים וגלויים יותר לעין, כמו שלטי הנצחה, גידור ונטיעה.















Ayelet Zohar's video follows the unheeded, faded and dusty vegetation along the sides of the Ramla-Lod Road (Route 40) and its surroundings at a walking pace, exposing the continuous, tenacious presence of the sabra plant, which served as a border marker for the area's orchards in the past. "To place a plant within a historical context," writes Marco Scotini, curator of the exhibition "Vegetation as a Political Agent" (PAV—Parco d'Arte Vivente, Turin, 2014) "means to consider not only its biological constitution, but also the social and political factors, which see it already positioned at the center of the earliest forms of economic globalization." The Italian show endeavored to shed light on different situations in history in which vegetation functioned as a symbol of social emancipation or subordination. Unlike coffee beans or cotton, however, the sabra hedge does not represent subjection and slavery, but rather erasure and occupation.

In her study of trees, oranges, and the prickly pear cactus (sabra) as Israeli and Palestinian memory carriers, Carol Bardenstein maintains that "the persistent presence of the prickly-pear cactus grown out of control on the sites of hundreds of destroyed villages, in spite of the planting and building that has been done in re-making these sites, is a haunting and ubiquitous reminder or marker of Palestinian memory."¹

Zohar's film, which fluctuates between dumps, paths, and deserted buildings, links segments into a monotonous, stubborn, peak-free line. The frame dropping technique, which edits the film at 5 frames per second (instead of 24 fps), highlights the fragmentation, blurring, and discontinuity. The film thus becomes a metonymy of the deconstructed, disintegrating sabra hedges, a fragmentary, barren space, like the landscape it presents. Zohar's walking gesture metaphorically reinstates the lost sequence of Palestinian orchards and citrus groves which disappeared after 1948.

עבודת הווידאו של אילת זהר – העוקבת בקצב הליכה אחר הצמחייה המוזנחת בשולי כביש רמלה-לוד (כביש 40) ובסביבותיה, צמחייה כה דהויה ומאובקת עד שאיש לא נותן עליה את הדעת – חושפת את הנוכחות העיקשת והרצופה של צמח הצבר, שבעבר שימש סמן גבול של פרדסי האזור. "להציב צמח בהקשר היסטורי" – כתב מרקו סקוטוני (Scotini), אוצר התערוכה "Vegetation as a Political Agent" בפארק לאמנות חיה (PAV) בטורינו (2014) – "פירושו לקחת בחשבון לא רק את מצבו הביולוגי אלא גם את הגורמים החברתיים, התרבותיים והפוליטיים שמיקמו אותו בלב המבנים המוקדמים של הכלכלה הגלובלית". התערוכה האיטלקית שאפה להאיר את המצבים השונים בהיסטוריה, שבהם תפקידה הצמחייה כסמל של שחרור או שיעבוד חברתי – אלא שהסברס, בניגוד לפולי הקפה או הכותנה, לא מסמלים שיעבוד ועבדות כי אם מחיקה וכיבוש. "למרות הרס הכפרים והגליית תושביהם, נותר שיח הצבר כחגורה סביב הבית שנהרס או שאינו קיים עוד",¹ כתב פריד אבו־שקרה בהתייחס לתחרוטי הנופים של אחיו, הצייר וואליד אבו־שקרה, יליד אום אל־פאחם המתגורר שנים רבות בלונדון. עצי הזית ושיחי הצבר, שהיו חלק מנוף ילדותו, מסמנים מבחינת אבו־שקרה את הכמיהה "לאשרר את זכותם לחיים ולהתנגד לכריתתם או עקירתם לצורך הקמת בתים ויחידות דיור".² ברוח זו כותבת גם קרול ברדנשטיין במחקרה על עצי תפוז ושיחי צבר כנושאי זיכרון ישראלי ופלסטיני: "הנוכחות העיקשת של שיחי צבר, שצומחים ללא שליטה באתרים של מאות כפרים הרוסים למרות הנטיעות והבנייה שנועדו לעצבם מחדש, היא תזכורת או סמן נוכח ובלתי ניתן למחיקה של הזיכרון הפלסטיני".³

סרטה של זהר, שנע בין מזבלות, שבילים ובניינים נטושים, מחבר מקטעים לקו מונוטוני, עיקש וחסר שיאים. טכניקת ה־frame dropping, שעורכת את הווידאו בחמישה פריימים בשנייה (במקום 24), מדגישה את הקיטוע, הטשטוש וחוסר הרצף. כך הופך הסרט למטונימיה של גדרות הצבר המפורקות והמפוררות, מרחב מקוטע וחב כונוף הנוף שהוא מראה. מחוות ההליכה של זהר משקמת, באופן מטאפורי, את הרצף האבוד של פרדסים ופרדסנות פלסטינית שנעלמה אחרי 1948.

1 פריד אבו־שקרה, קט. וואליד אבו־שקרה: מנטרת אלבאטן (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2011), עמ' 59.

2 שם, עמ' 69.

1 Carol Bardenstein, "Threads of Memory and Discourses of Rootedness: Of Trees, Oranges, and the Prickly Pear Cactus in Israel/Palestine," *Edebiyât: Journal of Middle Eastern Literatures*, 8 (Spring 1998), p. 171.

3 Carol Bardenstein, "Threads of Memory and Discourses of Rootedness: of Trees, Oranges, and the Prickly-Pear Cactus in Israel/Palestine," *Edebiyât: Journal of Middle Eastern Literatures*, 8 (Spring 1998), p. 171.







"איך אדם, אדם חקלאי, וזה משמעותי, מנתק עצמו פתאום ממרכיב של גשם?"



הפרויקט המשותף של דב הלר ויעקב חפץ, **מפת משקעים / חילופין**, הציג לעקוב אחר כמויות המשקעים ברחבי הארץ, מצפון עד דרום, ולתרגם את הנתונים האובייקטיביים הללו למציאות פנימית בהסתמך על עובדת היוותם חקלאים. נקודת המוצא של הלר וחפץ היתה מקומות מגוריהם השונים: חפץ התגורר אז בקיבוץ אילון שעל גבול הלבנון, והלר חי עד היום בקיבוץ נירים שבנגב המערבי. את הבדלי האקלים בין הצפון לדרום הם המשיכו, בין השאר, למתח בין ברכה לקללה, בין בצורת לגשמים ובין ביטחון ושלווה לציפייה ומתח. אפשר לומר ש**מפת משקעים** היא במידה רבה גם מפת המרקמים הנפשיים של אנשי הדרום והצפון. היא שואלת: במה שונים החיים בסביבה שופעת מים ומשקעים מהחיים בסביבה צחיחה ומעוטת מים? מפת המשקעים האזורית המוצגת בפרויקט מציעה חלוקה גיאוגרפית שמתעלמת מגבולות מדיניים וחובקת יחד את ישראל ושכנותיה, ועימן גם את חקלאי אותן מדינות, במצב נפשי-חקלאי זהה.

לצורך הפרויקט יצאו חפץ והלר למסע זוגי מאילון לנירים, הציבו שלטים המציינים את כמויות הגשמים שנמדדו בנקודות שונות לאורך המסלול, בנו מדי גשם שונים ואספו נתונים מן השירות המטאורולוגי. אחת מנקודות השיא של הפרויקט היתה פעולת חילופין בין שני האמנים: הלר בנה מכשיר למדידת גשם באילון – ואילו חפץ הקים אקוודוקט בנירים, תוך העלאת שאלות אסתטיות הקשורות למוסכמות של נוף ולנסיונם של חברי הקיבוץ המדברי להצמיח נוף ירוק המבוסס על השקיה.

הפרויקט הוצג בגלריה הקיבוץ בתל-אביב (1979), בבית האמנים בירושלים (1980) ובמחזיאון חיפה (1981). על שולחן הנתונים נפרשו מכשירי המדידה, מפות משקעים, דו"חות מסע ושני סרטים המעמתים זרימת מים שופעת בנחל עם שיטפון מדברי באזור נירים. **חפץ**: "אני שייך למצב הפיזי של הסביבה הצפונית. ישנה הרגשת נחת, הציפיות נשמרות, קיץ, חורף, עונות השנה והתנודות בהן – הכל צפוי ויש מידע ברור על כל עונה. [...] עד שמונים יום יושב האדם בביתו בעקבות ירידת הגשמים; זה מצב פיזי שבידו הרגשה של קביעות". / **הלר**: "לי יש גרף כזה: בערך מאוקטובר יש לי ציפיות, [...] אני נכנס לתקופת כוונות. זה לא סתם ציפיות, [...] כל השנה יש לי עיסוק, רולטה. נושא הבצורת הוא הבעיה, לא הפתרון הטכני [של השקיה...]. האכזבה אינה רק כלכלית; זה מפעל ששייך לך, לנפש".

Dov Heller and Yaacov Chefetz

Rainfall Region / Exchange (reconstruction), 1979-82 / 2015

Wood, metal objects, printed matter, signposts, screening, and photographs

"How does a man, a farmer, and this is significant,
all of a sudden detach himself from the element of rain?"

Dov Heller and Yaacov Chefetz's joint project, *Rainfall Region / Exchange*, proposed to follow the amounts of rainfall throughout the country, from north to south, and translate the objective data into an internal reality based on their being farmers. The artists' point of departure was their different places of residence: Chefetz then lived in Kibbutz Eilon near the Lebanese border, whereas Heller lived (and still lives) in Kibbutz Nirim in the Western Negev. The two likened the climate difference between north and south to the tension between a blessing and a curse, between drought and rain, and between security and tranquility, on the one hand, and anticipation and tension, on the other. To a large extent, *Rainfall Region* is also a map of the psychic fabrics of the inhabitants of north and south. It inquires: What is the difference between life in an area rife with water and precipitation and life in a barren area with little water? The regional rainfall map presented in the project proposes a geographical division which ignores political borders, and binds Israel and its neighbors together, and with them—also the farmers of these countries, in a similar psychic-agrarian state of mind.

For the project, Chefetz and Heller embarked on a two-person journey from Eilon to Nirim. They installed signs indicating the amounts of rain measured at different points along the route, built various rain gauges, and gathered data from the Meteorological Service. One of the high points of the project was an act of exchange between the two artists: Heller made a rain gauge in Eilon, while Chefetz erected an aqueduct in Nirim. The project also raises aesthetic questions pertaining to landscape conventions and the attempts by the desert kibbutz members to grow a green landscape based on irrigation.

The project was presented at the Kibbutz Gallery, Tel Aviv (1979), the Jerusalem Artist' House (1980), and Haifa Museum of Art (1981). The gauges, precipitation maps, journey reports, and two films juxtaposing the overflowing water in Eilon Stream with a flash flood in Nirim, were spread on the data table. **Chefetz:** "I belong to the physical state of the

northern environment. There is a sense of contentment, expectations are met, summer, winter, the seasons and their fluctuations—all is expected and there are clear data about each season. [...] A person sits at home up to 80 days due to rain; it is a physical condition which embeds a sense of permanence." / **Heller:** "I have this graph: starting from around October I have expectations, [...] I enter into a period of alertness. It is not just mere expectation, [...] all year round I have an occupation, roulette. The issue of drought is the problem, not the technical solution [of irrigation...]. The disappointment is not only economic; it is an enterprise that belongs to you, to your soul."





ד"ר מרדכי זרביץ מרדכי זרביץ מרדכי זרביץ







Agriculture in Israeli Art

Selected Archive Materials

"But if we are asked what we plan to do with the settlers, we are not perplexed by the question. We would like to turn them into real farmers, people rooted to the land. They will live on the land and from the land, not like helpless peddlers with an anxious eye on market prices."

— Theodor Herzl, from a speech delivered at the 5th Zionist Congress, 26 December 1901

חקלאות באמנות ישראלית

מבחר חומרי ארכיון

"אבל אם ישאלו אותנו מה אנו רוצים לעשות במתיישבים, אין שאלה זו מביאה אותנו במבוכה. אנו רוצים לעשות אותם חקלאים ממש, אנשים מושרשים בקרקע. הם יחיו על האדמה ויתקיימו מפרי אדמתם, ועיניהם לא תהיינה צופות במחירי השוק, כרוכלים חדלי כוח."

— בנימין זאב הרצל, מתוך נאום בקונגרס הציוני החמישי, 26.12.1901

Agro-art corresponds not only with the ethos of land cultivation in Israeli culture, but also with agricultural motifs and images which have nourished Israeli art for generations. The limited archive presented here alludes to several contact points in the ongoing dialogue between art and agriculture in Israel, from iconic images dating back to the 1940s and 1950s, which manifest a bond with the land and the centrality of the value of labor, to critical works from the 1970s which explore the same notions, while indicating their undermined, changing status in a global world motivated by economic and political considerations.

התערוכה החקלאית מתכתבת לא רק עם האתוס של עבודת האדמה בתרבות הישראלית אלא גם עם מוטיבים חקלאיים שהזינו את האמנות הישראלית לדורותיה. הארכיון המצומצם המוצג כאן מאזכר כמה נקודות-מגע בדיאלוג המתמשך בין אמנות לחקלאות בישראל, החל בדימויים איקוניים משנות ה-40 וה-50 המבטאים את הקשר לאדמה ואת מרכזיותו של ערך העבודה – ועד עבודות ביקורתיות משנות ה-70, הבוחנות את אותם מושגים תוך סימון התערעורתם והשתנותם בעולם גלובלי המונע עלידי שיקולי רווח כלכליים ופוליטיים.



Small white label with text, likely describing the artwork to the left.



Small white label with text, likely describing the artwork to the right.





Small white label with text, likely providing information about the artwork.



Small white label with text, likely providing information about the artwork.



Small white label with text, likely providing information about the artwork.



Yohanan Simon

Workers in the Grove, 1951

Oil on canvas, 88x62

Private collection, Tel Aviv

יוחנן סימון

עובדים במטע, 1951

שמן על בד, 88x62

אוסף פרטי, תל-אביב



Avital Geva

Plowing, 1972

Action, part of a series of experiments conducted at Givat Haviva Seminar: youth harnessed to a disk-cultivator to plow 1 dunam (approx. 0.3 acre) per day
Duration: two weeks

אביטל גבע

חריש, 1972

פעולה בסדרת התנסויות עם בני נוער בסמינר גבעת חביבה:
רתימה של בני נוער למחרשה, לחרישת דונם מדי יום
משך הפעולה: שבועיים



Uri Kochba

Pioneer by the Field, late 1940s

Oil on canvas, 65.5×80.5

Courtesy of the Kochba family, Yavne and Tel Aviv

אורי כוכבא

חלוץ מול שדה, סוף שנות ה־40

שמן על בד, 65.5×80.5

באדיבות משפחת כוכבא, יבנה ותל־אביב



Pinchas Cohen Gan

*The Mythology of the Land: Action in the
Carrot Field of Kibbutz Nirim, 15.3.1974*

פנחס כהן גן

*המיתולוגיה של האדמה: פעולה בשדה הגזר
של קיבוץ נירים, 15.3.1974*



Following a frost that struck Israel in February 1973, the Ministry of Agriculture ordered the destruction of the damaged fruit. Dov Or Ner, who had worked in the kibbutz citrus groves at the time, loaded the marked fruit on a truck, scattered it on a piece of land on the kibbutz outskirts, and plowed the rotting fruit into the ground, to fertilize it in preparation for planting grass. This act demonstrated an organic process of recycling or reuse, while raising questions about the risk built into the agriculture profession, and the interrelations between agriculture, economy, and bureaucracy. Twenty-five of the faulty oranges were packed in plastic containers and mailed from the Kibbutz Hatzor post office to various artists locally and internationally. In the accompanying letter Or Ner asked his addressees to follow the orange's rotting until its ultimate decay, and to add a personal response in the medium of their choice, referring to the physical processes they underwent during the period in which the orange was in their possession. The agricultural point of departure gave rise to a psycho-physical discussion.

בעקבות קרה שפקדה את הארץ בפברואר 1973, הורה משרד החקלאות להשמיד את הפרי הניזוק. דב אור־נר, שעבד באותה עת בענף הפרדס של קיבוץ, העמיס את הפירות הנגועים על משאית, פיזר אותם על שטח קרקע בשולי הקיבוץ וחרש את הפרי הנרקב אל תוך האדמה כדי לדשנה בהכנה לשתילת דשא. הפעולה הדגימה תהליך אורגני של מחזור או שימוש מחדש, תוך העלאת שאלות על הסיכון המובנה במקצוע החקלאות ועל יחסי חקלאות, כלכלה ובירוקרטיה. 25 מן התפוזים הפסולים נארזו במכלי פלסטיק ונשלחו מדואר קיבוץ חצור לאמנים שונים בארץ ובעולם. במכתב מצורף ביקש אור־נר מנמעניו לעקוב אחר הריקבון של התפוז עד התפוררותו המוחלטת, ולהוסיף תגובה אישית בכל מדיום שיבחרו, בהתייחסות לתהליכים הגופניים שעברו עליהם בתקופה שבה היה התפוז ברשותם. נקודת המוצא החקלאית גררה דיון פסיכו־פיזי.



ACTION ORANGE

IN FEBRUARY 1973, ONE MILLION ORANGES, MOST OF WHICH WERE RUINED BY THE FROST, WERE PICKED AND PLOWED INTO THE GROUND.

50,000 ORANGES WERE TAKEN FROM THE GROVE AND WERE BROUGHT TO KIBBUTZ NATZER. THE FRUIT WAS UNLOADED IN ONE PILE, IN AN OPEN FIELD. AFTER SEVERAL DAYS, THE PILE WAS SPREAD OUT OVER THE FIELD.

50 ORANGES WERE TAKEN FROM THE PILE.
25 ORANGES WERE SENT TO 25 DIFFERENT PEOPLE.
25 ORANGES REMAINED WITH ME FOR THE PURPOSE OF EXAMINATION AND COMPARISON.
50 TREES WERE LEFT UNTOUCHED AND WILL REMAIN SO, UNTIL THE FRUIT FALLS BY ITSELF.

A LEVON WILL BE PLANTED THIS YEAR IN THE SITE OF THE 50,000 SCATTERED ORANGES.

AFTER RECEIVING THE ORANGE, YOU ARE REQUESTED TO TAKE NOTE OF THE DIFFERENT PROCESSES IT GOES THROUGH (PROBABLY BY WAY OF PHOTOGRAPHS) UNTIL IT ROTS COMPLETELY OR BECOMES UTTERLY DRIED.

YOU ARE ALSO ASKED TO HAVE A MEDICAL EXAMINATION AT THE BEGINNING AND AT THE END OF THE PROCESS. YOU SHOULD INCLUDE SOME DOCUMENTATION OF THE RESULTS.

IN THIS EXPERIMENT, WE WISH TO EXAMINE THE DIFFERENT ORGANISMS AND THE SPEED OF THEIR DETERIORATION.

THE RESULTS AND DOCUMENTATION OF THE WHOLE EXPERIMENT WILL BE EXHIBITED AND PUBLISHED.

23-21-26
21/2/1973



Dov Heller

Potatoes, 1975

Documentation (photograph) of an action as part of "Open Workshop,"
The Israel Museum, Jerusalem; (curator: Yona Fischer)

1000 kg. of potatoes were brought to the Billy Rose Pavilion, the Israel Museum
and sold in official museum bags, at cost price and without brokerage fees.

דב הלר

תפוחי אדמה, 1975

תיעוד פעולה (תצלום) ב"סדנה פתוחה", מוזיאון ישראל, ירושלים; (אוצר: יונה פישר)
1,000 ק"ג תפוחי אדמה הובאו לביתן בילי רוז במוזיאון ישראל ונמכרו בשקיות רשמיות
של חנות המוזיאון, במחיר עלות וללא פערי תיווך.



Yair Garbuz

Comic and Local, 2010

Ink on paper, 30x20.5

Courtesy of the artist

Women's Liberation II, 2014

Ink on paper, 30x20.5

Courtesy of the artist

יאיר גרבוז

קומי ומקומי, 2010

דיו על נייר, 30x20.5

באדיבות האמן

תואר הפועלת: שחרור האשה II, 2014

דיו על נייר, 30x20.5

באדיבות האמן



David Goss

Strategic Lettuce, 1995

Oil paint and carving on board, 72x40

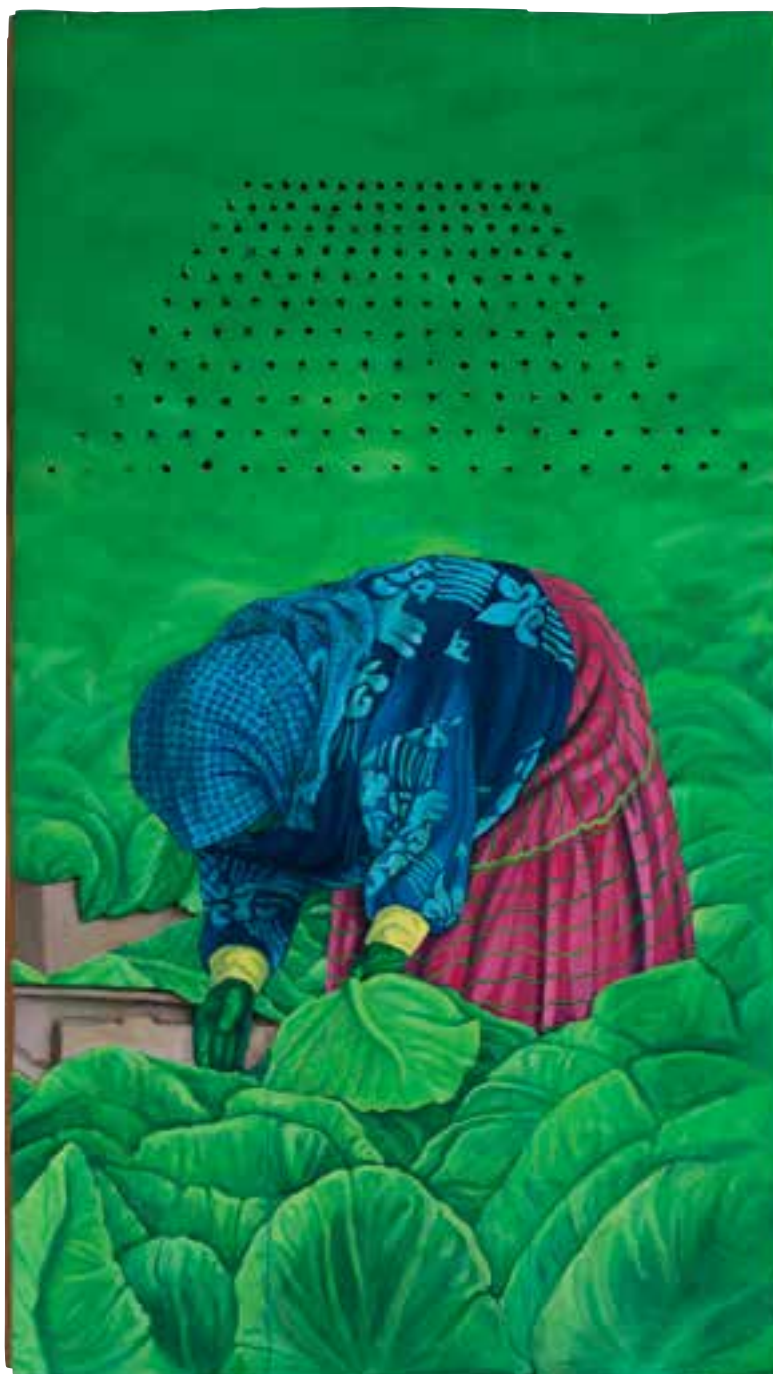
Collection of Mishkan Museum of Art, Ein Harod

דיויד גוס

חסה אסטרטגית, 1995

צבע שמן וגילוף על לוח עץ, 72x40

אוסף משכן לאמנות, עין־חרוד



ויהודית גוטסמן מכפר נטר – שאירחו אותי בחצרם ופתחו לי פתח לעולמם כחקלאים בישראל.

קטלוג זה עוצב בתשומת לב בידיו של משה מירסקי – ועל כך אני מודה לו מקרב לב. הערכתי הרבה נתונה לדפנה רו ולדריה קסובסקי, שעמלו על עריכת הטקסט ועל התרגום לאנגלית במקצועיות הנדירה שלהן, וכן לאלעד שריג על הצילום המדויק.

אני מבקשת להקדיש קטלוג זה לזכרו של אבי, מקס שטיינלאוף (תמיר), שהלך לעולמו במהלך העבודה על התערוכה ותמך בי ובדרכי. תודתי לו היא ארוכת ימים.

טלי תמיר

התערוכה החקלאית היא פרויקט מורכב ושאפתני שדרש שיתוף פעולה של אנשים רבים מתחומים שונים. ראשית אבקש להודות לדרורית גור אריה, מנהלת מוזיאון פתח-תקוה לאמנות, שבזכות מדיניותה המחויבת כאוצרת המדגישה היבטים ביקורתיים בחברה הישראלית, מצאתי את המוזיאון הזה כמקום המתאים ביותר להצגת התערוכה. תודה מעומק לב לשושי צ'כנובר, שעזרה לי במלאכת הפקת התערוכה ובלעדיה לא הייתי מוצאת את ידי ורגלי בנככי התקציב ובאתגר הטכנולוגי המורכב שהציבה. תודה גדולה לחזי לביא, שסייע לי בנאמנות בגיוס משאבים ובבניית קשרים עם תורמים פוטנציאליים; למאיה קליין, מפיקת הפרויקט מטעם המוזיאון, שאילולא סבר פניה ונועם התנהלותה הייתי מרימה ידיים כמה וכמה פעמים; לאמנון עובד, אב הבית, שבלעדיו אי-אפשר בכלל; ולעמרי בן-ארצי, שבנה ופתר אינספור בעיות בעזרת ידע, מקצועיות וידי זהב, ועימו צוות עוזריו הצעירים והמוכשרים שהקימו את התערוכה במוידיהם.

תודותי והוקרתי שלוחות ללילי פרסקי מפנסילוניה, שתרמה לתערוכה ולקטלוג סכום משמעותי מן הקרן על שם הוריה, מלכה וגייקוב גולדפרב: נדיבותה ואמונתה באמנות הישראלית היו לי יקרות מפז. תודה חמה לארגון אוטסט על האהדה והתמיכה הנדיבה בפרויקט של תומר ספיר. תודה לתורמים נוספים שהושיטו יד בנדיבות, ובראשם חברות חקלאות שנרתמו לתמיכה בתערוכה ובדיון שהיא מבקשת לקדם: חברת נען-דן-גיינ, חברת אדמה פתרונות לחקלאות, ומועצת הצמחים. תודה חמה גם לעיתון הארץ ולמערכת דה מורק, שהמעקב הצמוד שלהם אחר הזירה החקלאית בארץ היה לי מקור ידע חשוב; לחברת "מהדירן" שתרמה שפע פירות הדר לאירוע הפתיחה; וכמובן לכל החוקרים והחקלאים שהקדישו לי מזמנם בשיחות ותרמו מהידע הרחב שלהם: אבשלום (אבו) וילן, מזכ"ל התאחדות החקלאים בישראל, פרופ' יורם קפולניק, מנהל מכון וולקני, מרדכי כהן (קדמון), איש משרד החקלאות לשעבר, רזי יהל, האחראי על החקלאות בתנועה הקיבוצית, ומאיר צור, העומד היום בראש תנועת המושבים. תודתי שלוחה לעובדי מכון ויצמן למדע, רחובות, ששיתפו פעולה בפתיחות רבה, ובראשם הדובר יבשם אזגד, פרופ' אברהם לוי וד"ר יפעת טישלר. לבסוף ברצוני להודות להוריו של זוהר גוטסמן – משה

Acknowledgments

Agro-Art is a complex project which required the collaboration of many. First and foremost, I am grateful to Drorit Gur Arie, Director of the Petach Tikva Museum of Art. Due to her committed policy as a curator who stresses critical aspects in Israeli society, I found this museum the most befitting venue for staging the exhibition. Heartfelt thanks to Shoshi Ciechanover, my personal assistant in this project, who helped me with the production of the show and the complicated technological challenges it posed. Profound thanks to Hezi Lavie who diligently helped me meet the budgetary target; to Maya Klein, producer of the project on behalf of the museum, without whose cordiality I would have given up several times; to Amnon Oved of the museum's maintenance department, without whom nothing at all would have been possible; to Omri Ben-Artzi, who built and solved countless problems with his professional knowledge and manual dexterity, and to his team of young and talented assistants who mounted the show with their own hands. Many thanks to the Protech Digital Display Systems team for providing sophisticated digital display solutions.

My gratitude and appreciation to Mrs. Lili Perski of Pennsylvania, who donated a substantial sum of money to the exhibition and catalogue from the charitable foundation in memory of her parents, Malka and Jacob Goldfarb: her generosity and faith in Israeli art have been invaluable to me. Special thanks to Outset Israel for the vote of confidence and the generous support of Tomer Sapir's project. Thanks to the agricultural companies which extended their support for the exhibition and the discussion it wishes to promote: NaanDanJain Irrigation Ltd., ADAMA Agricultural Solutions Ltd., and the Plants Production and Marketing Board. Warm thanks to *Haaretz* and *TheMarker* editorial board whose reporting on Israeli agricultural has been a precious source of knowledge; to Mehadrin Ltd. which donated a profusion of citrus fruit to

the opening event; and, of course, to all the researchers and farmers who took the time to speak with me, and shared their vast knowledge: Avshalom (Abu) Vilan, chairman of the Farmers Federation of Israel; Prof. Yoram Kapulnik, director of the Agricultural Research Organization (ARO), Volcani Center; Mordechai Cohen (Kadmon), formerly of the Ministry of Agriculture; Razi Yahel, in charge of agriculture in the Kibbutz Movement; and Meir Zur, currently secretary-general of the Moshavim Movement. Thanks are also due to the people of Weizmann Institute of Science, Rehovot, who collaborated with great frankness, and primarily, spokesperson, Yivsam Azgad, Prof. Avraham Levy, and Yifat Tishler. Finally, I extend my thanks to Zohar Gottesman's parents, Yehudit and Moshe Gottesman of Kfar Netter, who hosted me in their yard and shared with me their experience as farmers in Israel.

Thanks to Moshe Mirsky for the attentive catalogue design; to Daphna Raz, the text editor, and Daria Kassovsky, the English translator, for their rare professionalism; and to Elad Sarig for the meticulous photographs.

I would like to dedicate this catalogue to the memory of my father, Max Steinlauf (Tamir), who passed away in the course of work on the exhibition, and supported me and my chosen path. I will long be indebted to him.

Tali Tamir



Yohanan Simon,
Tree Planting on Tu B'Shevat,
1945, copper engraving, 29×24,
collection of Rachel Shay,
Kibbutz Gan Shmuel

Epilogue: Planting / Uprooting

An etching created by Yohanan Simon for Tu B'shvat 1945: the entire community, as one mass, goes out to plant trees for the holiday. A boy is depicted in the front of the group, holding a seedling: that boy is the embodiment of the Zionist vision, naive and pure in its own eyes, planting a seedling: rejuvenation, freshness, growth.

Monday, March 9, 2015: While writing the text for *Agro-Art*, the midday news reports that Jewish settlers from Yitzhar in the West Bank uprooted fifty Palestinian olive trees.

February–March 2015

the Israeli-Palestinian sphere through the Ottoman Land Law (1858), which states that a land-holder who has not cultivated his land for over three years loses the right of ownership to it. This law helps the Israeli government in the Occupied Territories transfer private Palestinian land to the ownership of the state, under the guise of the law, as it were, once their cultivation has been blocked or prevented from their legal owner due to national security or other reasons. Once Palestinian ownership has been lifted, the land becomes agricultural land for Israeli farmers who use agriculture as a sophisticated means by which to “expand the territory of the nascent settlement enterprise.”¹⁴ The political role of agriculture, as well as its interpretation as a biblical command, without any broader vision, are unequivocally elucidated here.

The exchange between the notions of “labor” and “workers” sheds light on yet another issue addressed by **Agro-Art**: the death of “Hebrew work” and the prosperity of “foreign work” has long been common knowledge. The exhibition illustrates a fundamental change of perception, whose essence is the stripping of the notion of “work” from all conceptual, moral, or social aspects, and its substitution by data charts which quantify numbers of workers, workforce, and percentage of duties and fees. The dehumanization of the “worker” was explicitly spelled out in a study for the Israeli Knesset, stating that the migrant workers are a weak and vulnerable population whose rights are undermined. Despite that vulnerability, the exhibition proposes to regard the Thai laborers working in the fields and greenhouses as the “New Zionists,” the successors of the Israeli agricultural enterprise.

Since the exhibition is primarily concerned with the unique problematics of Israeli agriculture, it also features a limited “archive” of works associated with agricultural themes created by Israeli artists in the past, from mythological works from the 1940s to critical works from the 1970s and later. The installations in **Agro-Art**, those created especially for the show and those gathered from the past, articulate the deep interest in the agricultural theme in the works of the participating artists. Some of them grew up on farms, on moshavim and kibbutzim; others observe agriculture from the outside. But while the collective aspect infuses the works with a universal dimension, the biographical dimension charges them with emotional baggage, melancholy, and the force of presence. The intricate picture of Israeli agriculture—with its scientific, economic, and social aspects—is largely blended in the featured works as a type of cultural unconscious which echoes on the bottom. Nevertheless, as Robert Storr, one of the leading curators of the New York MoMA, once asserted, “A good exhibition is never the last word on its subject.”¹⁵ Many issues must have remained outside the broad spectrum of themes which the exhibition and the text strive to raise, and may be extracted (or not) from the mental space of the show itself.

14 / Dror Etkes, “Kerem Navot: Israeli Settler Agriculture as a Means of Land Takeover in the West Bank,” trans. Tamar Cohen (August 2013), <http://rhr.org.il/heb/wp-content/uploads/Kerem-Navot.pdf>, p. 15; in 2014 scholar Dror Etkes published the “Kerem Navot Report,” describing the expansion of Israeli agriculture in the West Bank at the expense of Palestinian agriculture: “The Zionist ideal of Jewish agriculture in the Land of Israel reached the occupied West Bank within months of the end of the 1967 War. Eventually, agriculture became a central means by which the settlement movement (with the overt or tacit approval and direct or indirect support of the state) staked a claim to and consolidated control over large areas of the West Bank”; *ibid.*, p. 6.

15 / Robert Storr, “Show and Tell,” in Paula Marincola (ed.), *What Makes a Great Exhibition?* (Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006), p. 14.

Kapulnik, Head of the Agricultural research Organization (ARO), Volcani Center, explains: “While all around us we see technological developments which spark the imagination, Israeli agriculture is at a crossroads which we have never known since the dawn of Zionism. Knowledge, experience, and hundreds of Israeli developments which enable the existence of agriculture in a difficult region, no longer help Israeli agriculture reach appropriate peaks.”¹⁰

The crucial situation reached by Israeli agriculture in the past year (1914-15), and the fact that, after all the middleman charges, taxes, and fees, the farmer has no profit left for himself, prompted farmers—primarily the young ones—to go out and protest: “At this rate, and in the absence of government intervention, there will be no young farmers, and the farming profession will become extinct, something you learn about in kindergarten. [...] Israeli agriculture requires massive resuscitation,” warned “Pepper Protest” leader Carmit Mashiah of Moshav Paran in the Arava during Agriculture Day Festivities (8 Dec. 2014) in the Israeli Parliament (Knesset).¹¹

In terms of their legal status, 93% of the land in Israel belongs to the state by definition, and cannot be sold. Moreover, Israel’s lands are considered the collective property of the entire Jewish people, and the “people” alone has the right to determine their fate. Therefore, the bulk of agricultural land is leased to farmers for an annual fee, and the farmers are entitled to hold onto them as long as they continue cultivating them and producing agricultural yields. Agricultural land no longer cultivated is supposed to return to the pool of state land. This common pool has, in recent decades, been the focus of a struggle among different identity groups in Israeli society, primarily the Mizrahi Democratic Rainbow—New Discourse (Hakeshet Hademocratit Hamizrahit), the Association for Distributive Justice, and others, who challenge the special historic status granted to agriculture and farmers, demanding to cancel it entirely.¹² The pretext of the struggle is far from a preoccupation with “land” or “agriculture”; rather, it has to do with the tension between “land” and “real estate,” namely—between the land being a base for agricultural cultivation, and its total dissociation from agriculture and conversion with the status of a commodity. According to Oren Yiftachel and Alexander Kedar, as in other immigrant societies, the land system has [...] contributed significantly to the creation and preservation of a [social] stratification that has come to characterize Israeli society.”¹³ In the legal battle over the status of agricultural land and the entitlement to profit from it, the Mizrahi voice scored a victory at the High Court of Justice, which pushed the veteran farmers to defensive position, changing the entire map of lands and their functions.

Another type of land-related, agricultural manipulation is implemented in

10 / Prof. Yoram Kapulnik in a text sent to the writer, March 2015 [Hebrew].

11 / The statistical data as for 2014 indicate that the number of active farmers in Israel today stands at a mere 14,000. The average age of the Israeli farmer is 63, and a next generation is virtually nonexistent.

12 / The struggle reached its peak in 2000 with the High Court of Justice ruling in favor of New Discourse, and legitimization of their claim regarding distributive injustice pertaining to changed use of agricultural land.

13 / Oren Yiftachel and Alexander (Sandy) Kedar, “Landed Power: The Making of the Israeli Land Regime,” *Theory and Criticism*, 16 (Spring 2000), p. 85 [Hebrew]; p. 280 [English abstract].

as two parallel channels (before it was defined as an incubator for computer programming startups), without sensing any inner tension between the two.

“Agriculture was given national precedence in Israel since its establishment,” determined a publication of the Rotkopf Committee appointed in 2010 (by special government decision) on the occasion of a century of Jewish settlement in Israel, to reexamine the policy of agricultural land management. “There were several considerations or reasons: first, agriculture was regarded as an efficient means to realize Israel’s geopolitical claims: claiming mastery of the land, setting borders, population dispersion to the frontier, etc.; second, agriculture was perceived as vital to ensuring a secure food supply; and third, it was deemed a preferred lifestyle which tied the Jew to his land, and as a means to create social equality.”⁹ Economy and export were omitted from this dictated hierarchy. In the late 1960s a first change in the state’s approach to agriculture became evident; it involved the buds of an economic outlook and identification of the export potential of Israeli agriculture. This new and surprising direction, which turned an entirely different spotlight on Israeli agriculture from the one by which it had been measured previously, brought with it great success stories, but also changed the agricultural pyramid: the consumer, primarily the foreign one, was placed on top; the latter, alongside profit and loss statements, will henceforth dictate the agricultural agenda, instead of the myth of cultivating the land, as fostered by traditional Zionism.

From the 1960s to the 1980s, agricultural export thrived and prospered. Israel exported citrus fruits, flowers, fruits, and vegetables; it learned to take advantage of the climate and seasonal differences, and established itself as a center of agricultural knowhow and development. In the mid-1980s, however, Israeli agriculture was confronted with a principle change of approach which influenced its fate dramatically. Following the inflation crisis of 1984, Israeli agriculture lost its preferential status, and became just another “ordinary” industry which was not protected by supports and regulations, and was measured by indices of economic profitability. The so-called “great crisis” in the new history of agriculture in Israel manifested itself in processes of demystification: agriculture was disconnected from the values of labor and settlement in favor of a neo-liberal economic-civic rhetoric which ostensibly neutralized ideological preferences.

Until the mid-1990s, advanced technology developed in the agricultural research centers, led by the Volcani Center and the Faculty of Agriculture, Food, and Environment of the Hebrew University of Jerusalem, helped blur the gaps and the depth of the rift; gradually, however, the real condition, of an exposed agriculture which operated without protection, was laid bare. As Prof. Yoram

9 / The Rotkopf Committee, headed by Atty. Guy Rotkopf, was appointed in October 17, 2010, in a special session of the Israeli government held in Kibbutz Degania Alef on the occasion of a century of Jewish settlement. The Committee issued an appeal to anyone wishing to present a view regarding the future of Israel’s agricultural land, and received position papers from Israeli mayors, the kibbutz movement, the Farmers Federation of Israel, etc. Due to change of government, the Committee’s activity was cut short, and its conclusions were never published.

Tamar Novick has recently pointed out the close affinities between technological development and the fostering of beehives, the production of honey, and the improvement of dairy-farms in a land flowing with milk and honey.”⁵ Another aspect of the aforesaid Eretz-Israeli plenty is discussed in Naama Meishar’s study linking ethics and landscape design. Meishar reads Theodor Herzl’s utopist novel *Old New Land* (*Altneuland*), extracting from its Viennese-Eretz-Israeli plot a national “edict” with profound meaning, which she calls the “greening edict”: a scenic vision which recurs in the novel, essentially dictating the cultivation of a green land rife with lawns. While the barren desolate landscape of the Palestinian space represents the alien, the uncanny, *Das Unheimliche* in Herzl’s text, she claims, greening stands for the tranquil, rational dimension where Herzl feels at home, namely—a proof of the country’s Westernization.⁶

Herzl’s greening mission found its pragmatic realization in the JNF’s forestation enterprise, in modeling the arbor day—Tu B’Svat, and in fostering the idea of planting into national dimensions. The kibbutz “grounds-keeping” or “landscaping” (*noy*) branch—which ostensibly operated in the field of rural-gardening aesthetics—concealed a faith in the power of grass to fix the Zionist consciousness and transform the land from a foreign into a domestic space. Dov Heller, member of Kibbutz Nirim in the northern Negev, referred to the obsession of the land’s inhabitants to change the desert vista and turn it green, despite the scarcity of water and the threat of drought: “We have built a mini-environment for ourselves here which does not really belong to the place. [...] We came and raped. [...] Who says loess expanses are not as beautiful as lawns?”⁷

The perception of agriculture as a pragmatic instrument of settlement—still prevalent in traditionalist Zionist circles—is well embodied, for instance, in the settlement enterprise in Lachish, launched in 1954 based on the large immigration waves from North Africa. In the Lachish project, the government linked a work force of newcomers devoid of choice, with areas of land which it wanted to settle, and seal its control over them via agricultural practice. The connection between agriculture and the frontier was also the driving force behind the operation of the IDF’s Nahal (Fighting Pioneering Youth) Corps—a cross between youth movements and the army, and between fighting and agricultural work, founded by David Ben Gurion immediately after the establishment of the state. The link between soldiering and agriculture, between the sickle and the sword, in addition to a geography of empty outlying expanses and youthful idealism of young people became, in the 1950s and 1960s, one of the most positive images of the State of Israel both inward and outward,⁸ and a perfectly natural one, from its point of view. In this spirit, over the years Israel has become a popular exporter in arms and agricultural developments

5 / Tamar Novick, *Milk & Honey: Technologies of Plenty in the Making of a Holy Land, 1880-1960*, Ph.D. dissertation (History and Sociology of Science Faculties, University of Pennsylvania, 2014).

6 / Naama Meishar, “Politics and Ethics in Landscape Architecture: Spacing, Expression, and Representation in Jaffa’s Slope Park,” Ph.D. Dissertation (Jerusalem: The Hebrew University, 2015), pp. 111-112 [Hebrew].

7 / Dov Heller on the project *Rainfall Region*, 1979-82.

8 / See Eitan Bar Yosef, *A Villa in the Jungle: Africa in Israeli Culture* (Jerusalem and Tel Aviv: Van Leer Institute and Hakibbutz Hameuchad, 2013), p. 12 [Hebrew].

whose abridged version is presented to the English reader, unfolds the broad scope of the Israeli agricultural ethos, past and present, recounting its tangled, multifaceted intricacy. The text sketches a binary array of coordinates which sets the plot in motion along a fragmentary, tortuous line: land/territory; land/real estate; rain/drought; agriculture/art; labor/workers; biography/politics; planting/uprooting.

The birth of agriculture from the spirit of Zionism has been portrayed from the very outset as dual or bipolar: a basic spiritual means to propel the internal, spatial and physical transformation of the “New Jew” in the Land of Israel, and a key agent in the enterprise aimed at holding onto the land, safeguarding it from foreign hands, and marking its boundaries and ownership. Hence, the first pair of concepts mentioned above pertains to the crucial tension between land and territory, and between materiality and ideology. On the one hand, as noted by historian Boaz Neumann, Eretz Israel is soil for which the pioneers craved, a desire which was channeled, first and foremost, through cultivation of the land.² On the other hand, this desire assumes territorial attire, and is embodied in occupation of territories, in clinging to the land. This dichotomy is also discernible between the Eros-laden rhetorical pathos of the members of the 2nd and 3rd immigration waves, when they described their first encounter with the land’s soil (“to feel... grope... embrace... dig... stick the plow in...,” as one pioneer wrote in the 1930s³), and the complex set of rules and regulations pertaining to the land and its uses, which made their way from Ottoman law, through British Mandatory law, to Israeli law. These two textual dimensions refer to the very same land, but, as in the geometric theorem—they never meet. The earth as an object of desire is a living, material, physical, lumpy world; it has temperature, color, texture, volume, and it is inspiring, whereas territory is devoid of smell, and is comparable to currency: it is negotiable, measurable; it may be weighed, recorded, accumulated. The period literature is likewise charged with this tension: while A.D. Gordon, the “philosopher of the pioneers’ desire,”⁴ regarded agricultural work as an empowering spiritual, holistic experience of and total devotion to nature, his contemporary, writer Y.H. Brenner, saw before him small pale people “whose strength is greater in speech than in action,” doubtfully fit for the grand happiness which cultivation of the land may furnish (Brenner, “From Here and There,” 1911).

This ambivalence was also characteristic of the approach of Zionist agriculture to local Palestinian agriculture: the desire to resemble the local *fellah*, as one who preserves our ancestors’ way of life, did not prevent practical attempts to push him out and take his land. Early Zionism wished to harness the return to a biblical lifestyle to the project of technological progress. Scholar

2 / See Boaz Neumann, *Land and Desire in Early Zionism*, trans. Haim Watzman (Waltham, Massachusetts: Brandeis UP, 2011).

3 / Ibid., ibid.

4 / As Neumann calls him in a chapter dedicated to his doctrine; see Boaz Neumann, *Land and Desire in Early Zionism* (Tel Aviv: Am Oved, 2009), pp. 219-230 [Hebrew].

Agro-Art:

Contemporary Agriculture in Israeli Art

Tali Tamir

Agro-Art, staged at Petach Tikva (the “Mother of Settlements” established in 1878, one of the origin points of Zionist agriculture) Museum of Art in 2015, delves into the political changing of guard and the social transformations that have occurred in Israeli agriculture in recent decades, striving to indicate its inherent contradictions. A myth does not disappear; it leaves traces behind. As with cultural myths—even in its present state, Israeli agriculture greatly projects on the current reality. Indeed, as maintained by Yehouda Shenhav, “the land has transformed from homeland to real estate, and Yosef Weitz—an enthusiastic purchaser of land—was replaced by so-called land developers,” but the (ostensible) naturalization of the “land” discourse and its “normalization” by weaving it into a neo-liberal economic language, “do not indicate a devaluation in the status of the land.”¹ Despite the attempt to “cleanse” agriculture of iconic and mythological dimensions, and discuss it from an economic point of view of gain and loss, the agricultural arena in Israel of the 2000s—which blends politics with tragedy, expropriation with dispossession, the collective with the particular—is now present with greater force than ever. The land and the various crops growing in it are now, more than ever, a political, economic, social, and cultural tool.

Contemporary art, Israeli and international, has addressed different aspects of land, landscape, agriculture, and labor. The various artistic movements and practices which evolved in the second half of the 20th century around such notions as “earth/land art,” “environmental art,” and “ecological art,” however, focused on aspects of landscape and space, form and abstraction, or, alternatively—the utopia of a world purified of industrial and other forms of pollution. The discourse evolving around the works comprising **Agro-Art** is essentially different, since it does not settle for a limited relationship between land, climate, and crops, but rather pursues a relationship which necessarily annexes people and complex political systems: the operational mechanisms of land and ownership, village and city, economy and trade, sales and marketing, labor and workers, satiation and hunger, action and language—all these are inseparable from the overall discussion. The study accompanying the show,

¹ / Yehouda Shenhav, “Editorial—Space, Land, Home: On the Normalization of a New Discourse,” *Theory and Criticism*, 16 (Spring 2000), p. 4 [Hebrew].



Installation view in the exhibition "Winds," the Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv, 2002 (curator: Tali Tamir)
 On the floor: Efrat Natan, *Swing of the Scythe Sculpture*, 2002, lacquered iron (currently in the collection
 of The Israel Museum, Jerusalem)

מראה הצבה בתערוכה "רוחות", גלריה הקיבוץ, תל-אביב, 2002 (אוצרת: טלי תמיר)
 במרכז: אפרת נתן, **פסל הנפת החרמש**, 2002, ברזל מצופה לכה (כיום באוסף מוזיאון ישראל, ירושלים)

The exhibition **Agro-Art: Contemporary Agriculture in Israeli Art**, the first of its kind at Petach Tikva Museum of Art, explores the political, economic, and social transformations in the ethos of Israeli-Zionist agriculture from the perspective of the 2000s. It forms yet another chapter in the Museum's consistent examination of the local cultural sphere and geopolitical setting, in an attempt to put contemporary art to the test of a dynamic exegetic discourse. It was preceded by exhibitions which shed light on the disciplining or policing of the gaze and consciousness in the contemporary space between the private and the public, pointed out obstructions in the collective political consciousness, and promoted a subversive reading which refuses to flatten the cultural discourse in Israel. **Agro-Art**, via "agents of change" such as the field, the greenhouse, the grove, and the orchard, examines and elucidates the processes of globalization in the Israeli public space. In the shadow of the ongoing agricultural crisis, which is not only measured in terms of landscape and food cultivation, the exhibition analyzes the depth strata of the ideologies underlying the agricultural ethos; in the tension between the personal and the collective, it sketches an intricate, highly charged picture of reality which demands prompt reference.

My heartfelt thanks to Tali Tamir, whose extensive research and unwavering commitment to the study of Israeli culture have yielded another powerful and important link in the chain of critical exhibitions staged at Petach Tikva Museum of Art since its reopening a decade ago. Profound thanks to the participating artists who set their imaginations free and created diversified, thought provoking works. Sincere gratitude to the donors to the exhibition and catalogue, primarily Mrs. Lili Perski, Pennsylvania, whose generosity made the production of the catalogue possible, through the assistance of the Jacob and Malka Goldfarb Charitable Foundation, Inc.; to Outset. Israel and Iris Rywkind Ben Zour; to ADAMA Agricultural Solutions Ltd., NaanDanJain Irrigation Ltd., and the Plants Production and Marketing Board. Special thanks to *Haaretz* and *TheMarker* editorial boards, and to Shoshi Ciechanover and Hezi Lavie who diligently helped in fund-raising and production of the exhibition. Thanks to the generous collectors who graciously agreed to lend works for the duration of the exhibition, and last but not least, my gratitude and appreciation to Omri Ben-Artzi for the space design and the myriad technological solutions required by the intricate production; to Protech Digital Display Systems for the display solutions; to Moshe Mirsky for the catalogue design; to Daphna Raz for editing the text; to Daria Kassovsky for the English translation; to Elad Sarig for the photographs; to Ninel Koren for the PR; to Maya Klein for producing the exhibition on behalf of the museum; and to Amnon Oved and our other colleagues in the museum's various departments.

Foreword

Drorit Gur Arie

Regulations issued by the Petach Tikva Council in 1911, on the recommendation of specialist doctors and following a ruling by Rabbi Abraham Isaac Kook, set out to institutionalize the planting of eucalyptus trees throughout the young colony to cope with the swamp plague and its health repercussions. The detailed regulations were a first attempt in practical utopia, revealing awareness of political and social issues pertaining to neighborliness and possession of land, and rejecting any planting which might be offensive to others: "If the Council thinks that the one wishing to plant the eucalyptus only intends to harass his neighbor into selling him his land, a permit will not be granted to plant the tree."¹ The regulations also refer to the planting distance from the border of a neighboring plot to "prevent damage to adjacent land," and are sensitive to the proximity of planting to land already seeded. Examining them, the contemporary reader feels a pang of jealousy, and is exposed to the burden imposed on agriculture harnessed in the service of conquest and flowering of the land, then as now.

The proud New Jew, liberated from the ailments of the Diaspora by agricultural work, was the crown and glory of the Zionist enterprise whose chronicles are unfolded by S. Yizhar in his novel *Preliminaries*.² Interspersed with humor and a longing for the familial past, Yizhar settles an account with collective memory and with what he calls the "blindness of the Zionists," pioneers like his father, Ze'ev Smilansky, member of the second Aliya. "There is no such thing as absolute justice," Smilansky the father maintained in response to the ongoing dispute regarding Zionism's rightness and its accusation of blindness to the presence of two peoples in one land: "it is no business of ours to solve the question of the Arabs' national identity for them." For, the Israeli place is infused with the trials and tribulations of the history of an ages-old feud, battered by acts of conquest and settlement, desert blooming and territorial demarcation, "ours" and "theirs." The dream and its dissolution are reflected in the story of the baby Yizhar who was stung when his naïve pioneer parents sat him down on a wasps' nest, the latter being an allegory for the frivolity of the Zionist act.³ The moral of the story was deeply etched in the consciousness of the young Yizhar, who was led to the doctor via tortuous paths dotted with Eucalyptus trees and the ruins of Arab villages erased from consciousness—silent residues which would later transform into "sublime nature," concurrently covered and buried by the forestation enterprise launched under the auspices of "redemption of the Land."⁴

1 / "Regulations regarding planting of eucalyptus trees according to a ruling by Rabbi Kook," courtesy of the Oded Yarkoni Archives for the History of Petach Tikva.

2 / S. Yizhar, *Preliminaries* (1992), trans. Nicholas De Lange (London: Toby Press, 2007), pp. 53-54, 61.

3 / See Hillel Weiss, "Yizhar Settles an Account with the Founding Fathers," *Maariv: Literature and Art*, 23 April 1992 [Hebrew].

4 / See Gideon Ofrat, "Ruins, Wreckage, Destruction," cat. *Ruins Revisited: The Image of the Ruin in Israel 1803-2003* (Tel Aviv: Time for Art – Israeli Art Center, 2003) [Hebrew].

Contents

Drorit Gur Arie	141	Foreword
Tali Tamir	138	Agro-Art: Contemporary Agriculture in Israeli Art (abridged English version)
	131	Acknowledgments
	25	Works
	26	Ran Barlev
	30	Zohar Gottesman
	36	Sharon Glazberg
	44	Gal Weinstein
	50	Avital Geva
	54	Relli De Vries
	64	Oded Hirsch
	72	Tomer Sapir
	80	Noa Raz-Melamed
	90	Noam Rabinovitch
	98	Dana Yoeli
	106	Ayelet Zohar
	111	Dov Heller and Yaacov Chefetz
	117	Agriculture in Israeli Art: Selected Archive Materials

* Page numbering in ascending Hebrew order; the Works and Archive sections (pp. 25-128) follow the Hebrew reading direction, from right to left.



Director and Chief Curator: Drorit Gur Arie

Agro-Art: Contemporary Agriculture in Israeli Art

February – June 2015

Exhibition

Curator: Tali Tamir

Assistant curator & production: Shoshi Ciechanover

Production, Petach Tikva Museum of Art: Maya Klein

Design and mounting: Studio Omri Ben-Artzi

Registrar: Sigal Kehat-Krinski

Public relations: Ninel Koren

Mounting assistance: Amnon Oved

Video and sound systems: Protech Digital Display Systems Ltd.

Fund raising: Hezi Lavie

Catalogue

Editor: Tali Tamir

Design and production: Moshe Mirsky

Text editing: Daphna Raz

English translation: Daria Kassovsky

Photographs: Elad Sarig

Additional photographs: Shira Tabachnik (Relli De Vries),

Ran Erde (Yohanan Simon)

Printing and binding: Offset A.b. Ltd., Tel Aviv

English cover: Gal Weinstein, *Coffee Crops*, 2014-15 [see p. 49]

Hebrew cover: David Goss, *Strategic Lettuce*, 1995 [see p. 128]

Measurements are given in centimeters, height × width

© 2015, Petach Tikva Museum of Art

ISBN 978-965-7461-17-4

The catalogue is published with the assistance of the Jacob and Malka Goldfarb Charitable Foundation, Inc., through the generous donation of their daughter, Mrs. Lili Perski, Pennsylvania

The exhibition was made possible through the support of:

The Jacob and Malka Goldfarb Charitable Foundation, Inc.

Outset. Israel

NaanDanJain Irrigation Ltd.

ADAMA Agricultural Solutions Ltd.

The Plants Production and Marketing Board

PriOr

Haaretz Group and TheMarker



Agro-Art

Contemporary Agriculture in Israeli Art

Agro-Art

Contemporary Agriculture in Israeli Art

