תנועת הפועלות



מוזיאון בית אורי ורמי נחושתן
קיבוץ אשדות יעקב מאוחד
BEIT URI AND RAMI NEHOSTAN MUSEUM
KIBBUTZ ASHDOT YAAKOV MEUHAD

מוזיאון בית אורי ורמי נחושתן
קיבוץ אשדות יעקב מאוחד
BEIT URI AND RAMI NEHOSTAN MUSEUM
KIBBUTZ ASHDOT YAAKOV MEUHAD

תנועת הפועלות

ינואר–אפריל 2017

תערוכה

אוצרת: סמדר קרן

עיצוב גרפי: הליגה

ביצוע גרפי: ביצועייה בע"מ – מירה צ'ורקין

הדמיית חלל ותערוכה: דוד חקי

הקמה: לוציאן היידאו, אייל רוזמן, יעקב סוויסה

ציוד טכני: ProAV – יניב לוי, יוסי כהן

קטלוג

עיצוב והפקה: הליגה

עריכת לשון עברית: זהר ברנט

תרגום ועריכה אנגלית: צפרה נמרוד

צילום: ורהפטיג ונציאן

הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ

כל המידות נתונות בסנטימטרים:
גובה × רוחב × עומק

על הכריכה: **תנועת הפועלות**, 2017, מראה הצבה

תודות

עידית עמיחי; דיאנה דלל – Parasite; ציונה שמשי;
טלי תמיר; בסיס לאמנות ותרבות – עלי רונן;
גלריה רו־ארט – שמעון בן שבת, לאה אביר, רונה פרלמן;
גלריה דביר – יותם שליט אינטרטור, נועה אליזבת גורן;
גלריה נגא – נחמי גוטליב; ארנון אפרת; גור שושני

צוות המוזיאון

אוצרת ראשית: סמדר קרן
רות שדמון
חברי הוועד המנהל: רו"ח מרק לינטון – יו"ר,
ישראל ביטנר, סמדר ינאי, עדנה סולודר,
עו"ד אבנר צור, אריאל שגיא
ועדת ביקורת: אבי סתיו, רחל אפרת
מנהלת וגזברית: אורית כהן
הנהלת חשבונות: אריאלה ישראלי, ילנה צ'רניה
מדריכות: נטע דר, עמית לונדנר
ניהול תוכן אינטרנטי: נועה צאושו

התערוכה והקטלוג באדיבות:
קיבוץ אשדות יעקב מאוחד
מועצה אזורית עמק הירדן
משרד התרבות והספורט

© 2017, מוזיאון בית אורי ורמי נחושתן
אשדות יעקב מאוחד
מסת"ב 978-965-92610-0-0

תנועת הפועלות

אתי אברג'ל
נלי אגסי
דוריס ארקין
הילה בן ארי
עדן בנט
דרורה דומיני
אנה חג'
אפרת נתן
יערה צח
טליה קינן
יעל תורן

תנועת הפועלות: פיסול, גוף, פעולה

סמדר קרן

קול טפטוף אטי וקצוב וצליל חדגוני של נשיפת חליל מקדמים את פני הבאות והבאים לחלל המרכזי של המוזיאון. מקור הצלילים בשתי עבודות שונות, והוא מתבהר רק עם ההתקדמות בחלל. צלילים אלה מבשרים את תוכן התערוכה, הנעה בין ייצוגים של מאמץ עיקש לייצר נוכחות, להשמיע קול, לבין פעולות עדינות של התאיינות או החרשה.

באמצעות עבודות של 11 אמניות התערוכה מותחת קו רעיוני עקרוני בין פעולה פיסולית, מחווה גופנית וזהות נשית. העבודות ואופן הצבתן כמכלול בחלל התערוכה, מציגים מערכות הקשרים מגוונות בין אובייקט, גוף ופעולה: פעם הגוף נוכח בחומר ופעם החומר הופך לגוף, פעם דומם ניעור לחיים ומייצר תנועה ופעם גוף אנושי נבלם ומוקפא. המתח שבין תנועה וקיפאון כמצבים סותרים או משלימים, מתגלה כמרכיב מהותי בתערוכה. חוויות מנוגדות המתקיימות בו־זמנית, כמו פעלתנות והימנעות או הישרדות וכניעה, מבטאות יותר מכל עמדה של אי־נחת ודריכות כמצב קיומי בסיסי. האם קיפאון הוא חידלון או שמא להיפך, מקור כוח? האם רפיון הוא ביטוי לחוויה חושנית מענגת או למצוקה? שאלות פיסוליות כמו שיווי משקל, מסה, חומריות וכוח משיכה מקבלות בתערוכה ביטוי מובהק במתיחת גבולות פיזיים של הגוף האנושי, כאשר תזוזה אנושית־גופנית במרחב מגולמת בהצבה בחלל ומומרת ליחסים בין אובייקטים ולמערכים צורניים של קומפוזיציה ומקצב.

רוב העבודות בתערוכה הן הצבות פיסוליות הכוללות כמה אובייקטים הקשורים זה לזה כסדרה, והן מאורגנות בחלל התצוגה כך שכל הצבה כמו תובעת לעצמה חלל משלה, שטח מוגדר המוקדש רק לה. עם זאת, בין העבודות נוצרת רשת של הקשרים חזותיים ותוכניים: לחלק מהן חומריות בעלת מאפיינים דומים – חומרים גסים וכבדים, כגון ברזל, ארד ופליז, לצד

בדים וסוגי טקסטיל שונים, לאחדות מחבר צורני וצבעוני זהה – כמו חזרה על צורות גיאומטריות או שימוש בצבעי היסוד. חיבורים אלה, שכמה מהם נולדו רק בשלב ההצבה וחלק מהם אף ממשיך להיחשף בעת השהייה בתצוגה, מתחדדים הודות למבנה המוזיאון – חלל מרכזי גדול ונקי המאפשר לצפות בו־זמנית בכל העבודות מכל נקודה במרחב, ושני חדרים קטנים ממנו המזמנים דיאלוג אינטימי בין המוצגים.

דימויים בעמ' 10-11

במרכז החלל הגדול של המוזיאון מוצבת, כמו לב או טבור, העבודה **חי דומם כפר** של אתי אברג'ל. העבודה, לדברי אברג'ל, "כמו התפרצה מעצמה מתוך נושא התערוכה": סל פלסטיק בודד, גדוש בסבך פרחי בד הגולשים ממנו "כהינומה או כנוזלים", הוליד מיצב חושני של 11 גופים צמחיים המשתלשלים מהתקרה לרצפה. הגופים עשויים מפרחים מלאכותיים, עטופים בבדים ומלופפים בחבלים, ונדמים לפקעות או לגלמים המצויים ברגע של שינוי מתעתע. לא ברור אם הפקעות מגוננות על הפרחים שזה עתה בקעו מהן או שמא הפרחים מנסים להשתחרר מלפיתתן החונקת. הדואליות הזו מתקיימת גם בתנועת הגופים בחלל. חלק מהגופים נראים כמרחפים כלפי מעלה, משוחררים מכוח הכבידה, ואחרים נראים כמשקולות הנמשכות לקרקע. התלייה האנכית מופיעה תדיר ביצירתה של אברג'ל כחיבור בין שמימי לארצי, והיא מייצרת תחושה של תנופה וקריסה בו־זמנית. המיצב רווי מתחים וסתירות המבוססים על הפער בין רושם צעקני ומוחצן לבין ממד קתולי, נשגב ומאופק. צבעם העז של הפרחים משדר חושניות ופיתוי, אך גם תחושת כאב של גוף פצוע ומדמם. מרכזי כובד הנתפסים כגבריים באופיים משולבים בצורות נשיות עגולות ורכות, ומן המכלול עולה תמונה קוטבית של רכות רומנטית, קלילה ומשוחררת לצד פטישיזם פראי ונוקשה.[1] בדרך כלל מזוהה יצירתה של אברג'ל עם פעולות עמלניות כמו סריגה, אריגה, ליפוף וקשירה, ומאופיינת בנוכחות חזקה של הצבע הלבן על גווניו העכורים, ובשימוש בחומרים כגון גבס, קרטון וחוטי ברזל, המשווים לעבודות אופי גס, פרום ומגובב. ב**חי דומם כפר** הוחלפו איכויות אלה בצבעוניות עזה ובהצבה אווירית ונקייה, המבשרת אולי שלב חדש ביצירתה.

עמ' 12

מול הגופים הצבעוניים של אברג'ל ניצבת העבודה **לַבַּנָּה** (2016) של אפרת נתן – אובייקט־וידיאו המורכב ממסגרת חלון מרושתת ובתוכה מוקרן דימוי נע של כדור נוזלי דולף, צָרוּר בחיתול לבן התלוי על חבל, על רקע שחור סמיך. העבודה מזקקת את המוטיבים המרכזיים ביצירתה של נתן לאורך

[1] בשיחות שערכנו במהלך הקמת התערוכה, הזכירה אברג'ל את סרטיו הסוריאליסטיים של לואיס בוניואל ואת המחזה **חתונת הדמים** מאת לורקה, כמקורות השראה אסוציאטיביים אפשריים לעבודתה.

השנים; החיתול הלבן הוא המשך ישיר לגופיות, לדגלים, לסדינים ולכילות שהופיעו בעבודותיה, והלַבָּנָה מצטרפת לשורת נוזלים ומוצרי מזון לבנים וגמישים, כגון חלב ובצק, ששימשו בהן. גם מסגרת החלון הלבנה המחליפה את המסגור המסורתי של עבודת האמנות, והגוף המרחף בחשכה חסרת גבולות האופפת אותו, כבר הופיעו בגרסאות שונות ביצירתה.[2] בתהליך הכנת הלַבָּנָה, המערב פעולות יציקה, חבישה ותלייה בהמתנה ממושכת לגיבוש הנוזל למוצק, בולטים שני עקרונות נוספים ומהותיים לעבודתה של נתן – פעולה ומשך. בשאיפתה להתחקות אחר תנועה ורצף באמצעות פעולה אטית או הקפאה של דבר נע, קיבלו העקרונות האלה ביטוי הן במיצגיה המוקדמים שבהם ביצעה פעולות יומיומיות כמו מזיגה, חבישה, השקיה ותלייה כביסה,[3] והן בפסליה.[4] ממד הסאונד של העבודה – טפטוף מונוטוני וחדגוני, וההקרנה המעגלית של הדימוי (הלופ) מדגישים את חוסר התכלית של הפעולה המתמשכת עד אין קץ ואינה מגיעה למיצוי.

העמדת היצירות של אברג'ל ושל נתן זו לצד זו כמעט מתבקשת. הדמיון הבסיסי בין צורות הגופים התלויים בשתי העבודות, ולעומתו הניגודיות הצבעונית ביניהן – אודם הפרחים העז של אברג'ל מול השחור-לבן המינימליסטי של נתן – יוצרים דיאלוג מרובד של יחסי תשליל (נגטיב) או השלמה. לובן הגוף הדולף בעבודתה של נתן כמו ממלא את מקומם של גופי הגבס המוכרים של אברג'ל הנעדרים ממיצב זה, ואילו האדום הפעיל בפרחים של אברג'ל כמו משלים את הלבן המובס בעבודתה של נתן, כהד מאוחר לפעולה המצולמת **דגל** (1974) שבה המירה נתן את דגל הפועלים האדום בדגל לבן שנפרש כסדין על גופה.[5] בשתי העבודות מחליפים הצרורות התלויים נוכחות גופנית אנושית, הן כשרידים לפעולותיה הפיזיות והן כגופים ממשיים בעלי נוכחות בחלל.

עמ' 13 גוף תלוי על בלימה מופיע גם בעבודת הווידיאו **ערבית** (2011) של הילה בן ארי,[6] אולם זהו גוף אנושי. כמו ברבות מעבודותיה של בן ארי, גם בעבודה זו נראית דמות נשית בודדת במצב גוף קיצוני וקבוע הדורש מאמץ פיזי רב וממושך. דמות המתעמלת תלויה על ידיה בתנוחה לולייניות בין שמיים וארץ, סנטימטרים ספורים מעל פני שטח חשופים, בשעת חשכה. תנוחת גופה יוצרת שני צירים מובחנים – אנכי ואופקי, פניה חתומים ולא ברור אם מאמציה נתונים להימנעות ממגע עם הקרקע או להתקרבות אליה. המצב שלה אלגורי למצב קיומי, גופני ונפשי, של אינדיבידואל נשי הנתון במתח מתמיד בין היאבקות לכניעה. בתזוזה המינימליסטית, כמעט בלתי מורגשת,

[2] החלון המרושת, הד לחלוונות נוף ילדותה של נתן בקיבוץ כפר רופין, הופיע לראשונה בעבודתה **גופייה בחלון לזכר אבי** (1995). אפקט הגוף הצף בחלל שחור סמיך, שנוצר באמצעות בד קטיפה שחור, הופיע בעבודות הגופיות בשנות ה־90, ושימש אותה גם בעבודות מאוחרות יותר, למשל במיצב **נוקטורנו** (2005).

[3] בפרט במיצג **גשרי הירדן** (1975), אך גם במזיגת החלב, האטית במכוון, במיצג **חלב** (1974).

[4] למשל ב**פסל הנפת החרמש** (2002).

[5] דיאלוג זה יכול היה להתממש כמובן רק בהצבת העבודות בחלל, ואין לו נגיעה לתהליך יצירתן.

[6] העבודה הוצגה לראשונה בצמד עם העבודה **שחרית** בפרויקט שאצרה טלי תמיר בתערוכה "אוצרים בע"מ" – במוזיאון פתח תקווה לאמנות (2011, אוצרת: רויטל בן אשר פרץ).

של הדמות, מבקשת האמנית לבטא מצב סביל של משטור גופני, אך בו בזמן גם סירוב פעיל להשתתף בנרטיב חברתי ותרבותי כפוי.

החשכה המקיפה את הדמות בווידיאו של בן ארי מהדהדת את הרקע השחור בעבודת החלון של נתן. אך בעוד האפלה הדחוסה של נתן מתפקדת כריק אינסופי הכולא את הגוף ועם זאת נותר נפרד ממנו – הגוף נשאר צף ביקום חסר זהות, הרי שב**ערבית** מפלחת את החשכה אלומת אור הממקדת את המבט אל השדה החשוף ומדגישה את יחסי המשיכה־דחייה הנבנים בין הדמות לבין הקרקע. יחסים אלה מובלטים גם בהצבה הנמוכה של העבודה בחלל התערוכה.

מתחת ל**ערבית** של בן ארי, מוצבות שלוש עבודות רצפה מהסדרה

עמ' 14 **רקדניות** (2016) של יערה צח – שלושה שקי אגרוף בשלושת צבעי היסוד, שנחתכו ונפרשו כמרבדים עגולים הנדמים לשמלות בתנועה. ביצירת העבודות הללו, כמו ברבות מעבודותיה, התעניינה צח בשינוי של אובייקט מדבר אחד לדבר אחר, ובמקרה זה בתנועת הצניחה המדומה של שק האגרוף אל הקרקע והפיכתו מגוף תלוי הסופג פעולה – שק חבטות, לכזה המייצר פעולה כגוף מחולל, תרתי משמע.[7] לדברי צח, בשינוי החפץ והפיכתו לאובייקט רצפתי מתפרש, טמון ממד של התחפשות, היטמעות או הסוואה, כלומר של טקטיקות הגנה פסיביות המשמשת בעלי חיים וצמחים לצורכי הישרדות, אך גם לצורכי חיזור ורבייה. טקטיקות אלה מתקשרות מבחינתה גם לרעיון המבחין בין צמיחה נשית אזובית ונחבאת אל הכלים לבין צמיחה גברית המזדקרת לגובה.[8]

עמ' 15 בסדרה החדשה של צח **קביים שוטים** (2016) שהופקה במיוחד לתערוכה, ארבעה אובייקטים מפוצלים המכילים את דמות הקורבן והמקרבן גם יחד. כמו ב**רקדניות**, גם כאן נוצרת אחדות בין סכנה לבין חיות באמצעים הישרדותיים. התגובה הפיזיולוגית והפסיכולוגית של Fight or Flight (הילחם או ברח) המופעלת בעת סכנה לצורכי הישרדות אבולוציונית, מתחברת בעבודה זו גם למצבים הנוצרים בעת עוררות ותשוקה מינית ומאופיינים ברמת חיות גבוהה. משחקי תפקידים, מעבר בין גברי לנשי, בין אקטיבי לפסיבי ובין טורף לנטרף, נוכחים בעוצמה בשתי סדרות העבודות של צח.

עמ' 16-17 בפסל של דוריס ארקין **זחל** (2017) הטורף והנטרף אחד הם. הפסל הוא גוף טבעתי דמוי זחל מרובה רגליים שזנבו חודר ללועו, כלומר חלקו הצר פולש לחלקו הרחב וסוגר מעגל מדויק בצורת אורובורוס (Ouroboros) – הסימן העתיק למחזוריות ואינסוף, בדמותו של נחש או דרקון הבולע את זנבו. הפסל נולד מזיכרון ילדות של ארקין,

[7] צח כבר עבדה בעבר עם שק האגרוף ליצירת היפוך ביחסי כוח; בעבודה **ספק** (Doubt) יצרה שק אגרוף מרוקן ומחורר, וכך הפכה אותו לאובייקט כנוע שאיבד מאיכויותיו כגוף בולם ומבודד. העבודה הוצגה בתערוכה "מרחק נגיעה" במוזיאון אשדוד לאמנות (2015, אוצרת: איריס מנדל).

[8] מתוך התכתבות בין יערה צח לבין המחברת לקראת התערוכה, דצמבר 2016.

ולדבריה מוטמע בו אלמנט של חרדה ראשונית, לא רציונלית, מאסון פתאומי מתקרב. גוף הזחל שבריר, גרוטסקי ומאיים כאחד, גרום וחשוף, שלם ומפורק. הפסל עשוי מ־120 חוליות פליז בגדלים משתנים, שנוצקו ממודלים של שאריות שעווה ששימשו להכנת פסל אחר. חלקי השעווה התעוותו באופן טבעי במהלך הזמן, ומאוחר יותר עובדו ידנית. ארקין מייחסת חשיבות רבה לתהליך היצירה העמלני של פסליה, תהליך הכולל פעמים רבות איסוף ממושך של פסולת תעשייתית, מיון חלקים שנפלטו מתהליכי עבודה אחרים ועיבודם במלאכת כפיים מאומצת, לעתים תוך מאבק ממשי בחומר. לדבריה, "החייאת השאריות מהותית להבנת העבודות. איסוף הפרגמנטים והניסיון לחבר אותם לשלם קוהרנטי הם משימות סיזיפיות: תמיד יימצאו פרגמנטים חדשים ויחזור הצורך לחבר, לבנות גוף, לאחות נפש, לעשות סדר בכאוס ולמצוא הסבר ומשמעות."[9] באקט הבליעה העצמית, שהיא בו־זמנית גם הפריה, היטמעות ולידה מחדש, טמונה חוויה סיזיפית שהיא התמצית והמקור ליצירה; זוהי חזרה נצחית ומחזור אינסופי של בנייה ושל הרס.

עמ' 20-21 לא הרחק מפסל הזחל של ארקין ממוקמת קבוצת פסלים של דרורה דומיני ומקיימת אתו זיקה חומרית גלויה לעין. בקבוצה שבעה פסלים העשויים שרידי ברזל ובטון, ומשלבים באסמבלאז' פרגמנטרי חפצי רדי מייד מפסולת בניין ויציקות ארד מאוחרות יותר. השבעה נבחרו מתוך סדרה של כשלושים פסלים שיצרה דומיני בשנה החולפת, למיצב שעסק בזילות החיים של פועלי הבניין על רקע תנופת הבנייה במרחב האורבאני.[10] במיצב בגלריה הוצבו הפסלים ישירות על הרצפה, ואילו בתצוגה הנוכחית הם מוצבים על בסיסים לבנים בגבהים משתנים. הוספת הבסיסים היא מעין קריצה לאופן התצוגה המזוהה עם הפיסול של קבוצת "אופקים חדשים", אך גם הארכה של הפסלים והפיכתם לגופים כמו-אנושיים ולאובייקטים עצמאיים הנתונים לצפייה היקפית. אופיין האינטימי והפואטי של העבודות עומד בניגוד לדימויי המציאות האלימה שבבסיסם – חורבות מלחמה, ערים מופגזות או בניינים הרוסים, והוא מעורר מחשבה גם על הסוגה של "אמנות חפירות" (Trench Art)[11] ובפרט על "פגזי בצלאל".[12] בחלק מן העבודות מוטות ברזל המכופפים בצורת המילים "בושה", "שקיעה" והשם "D Dominey", ומציעים מעין שמות קוד להלכי רוח ביקורתיים של האמנית כלפי המציאות הקשה של פועלי הבניין, אך גם, כפי שהציעה האוצרת טלי תמיר, "מעין אלטר־אגו פרולטרי שלה, כחופר, כורה או פועל שחור (גברי?)."[13]

9 מתוך התכתבות בין דוריס ארקין לבין המחברת לקראת התערוכה, נובמבר 2016.

10 המיצב **פועל נופל** הוצג בתערוכת היחיד "פ נ פועל נופל" בגלריה חזי כהן, תל אביב (2016, אוצרת: טלי תמיר).

11 מזכרות וחפצים דקורטיביים עשויים מפסולת צבאית בלתי מתכלה שנאספה בשדה הקרב.

12 תרמילים מעוטרים של אמני בצלאל בראשית דרכו. התרמיל שעוטר לרוב בעבודת מחשבת עדינה של חריטה, הוא אחת הסוגות הבולטות של "אמנות החפירות". לשלושה מהפסלים של דומיני בסיס גלילי מפליז, המזכיר במיוחד צורתו של פגז.

13 מתוך: טלי תמיר, "ברוכים הבאים למדבר של האורבאני – על המיצב 'פועל נופל' של דרורה דומיני", גלריה חזי כהן, פברואר 2016.

עמ' 22-23 לצד פסלי השרידים האורבאניים של דומיני מוצבות שלוש עבודות של טליה קינן, המורכבות מציור גדול ממדים, אובייקט ושתי הקרנות וידיאו. העבודות עומדות בפני עצמן אך מתאחדות לסביבה ביתית אחת, פיוטית וחידתית, שקסם ואימה מהלכים עליה כאחד. את המבט מושכת דמות אישה המוקרנת על הקיר ולמרגלותיה מוטלת סכין ממשית. הדמות משדרת מתח בין עוצמה לרפיון, בין דריכות לקראת פעולה לבין אנחת רווחה, ולא ברור אם הסכין זה עתה נשמטה מידה או שמא מיד תיאסף. על־פי קינן, העבודה מגיבה לאירועי תקופת טרור הסכינים ב־2015, ובמיוחד לאירוע מסוים שהייתה מעורבת בו מחבלת אישה. הפעולה האלימה העומדת בבסיס העבודה נמהלת בעוצמת החום המוקרנת מן הדימוי הצהבהב שכמו נצבע באור שמש, ומהחיבור בין השניים עולה משמעות של כניעה מראש שהיא כפולת פנים: כניעה כחלק מפעולת התאבדות מכוונת המונעת מאמונה עמוקה ברעיון מסוים, אך גם כניעה או התמסרות לאור הטבעי, המחמם ומסמא בו־זמנית.

עמ' 24-25 עבודת הניאון של נלי אגסי, **Is this the hill I'm going to die on** (2014), יכולה להיות מעין היפוך לרעיון העולה מעבודתה של קינן. המשפט המרכיב את גוף העבודה הוא ביטוי צבאי שנטבע במלחמת וייטנאם, ומציג שאלה רטורית המגלמת בחובה הבנה כי לעתים מחיר כיבוש הגבעה גדול ממחיר הוויתור עליה ולפיכך עדיף לסגת, או בסלנג העברי – "לא על כל יעד שווה להתאבד". הרעיון הזה מתחבר אצל אגסי לדילמות פרטיות, אישיות ויומיומיות בחוויית האימהות שלה. חוויית הזהות הנשית היא מרכזית ליצירתה של אגסי, וברוב עבודותיה הגוף הנשי – גופה שלה – נוכח כמצע או כחומר המהווה שלוחה של המרחב הסובב אותה. ב־**Is this the hill I'm going to die on** בחרה אגסי לגלם את הרבדים השונים של הקיום הנשי המרכיבים את שגרת יומה, באמצעות דימוי טקסטואלי רזה וקר המרוחק לכאורה מגופה הפרטי. "לכאורה", משום ששרטוט הגבעה הסכמתי ממשיך מסורת אמנותית ארוכה של שימוש בתיאורי נוף הררי כדימוי לקימורי הגוף הנשי, וכן מעלה אסוציאציה ברורה לגרף של מוניטור לניטור לב העובר ברחם אמו.

עמ' 26-29 בין עבודתה של אגסי לבין עבודת הווידיאו **פונמה** (2014) של הילה בן ארי והפסל **בלבד** (2017) של אנה חג' נוצר קשר צורני מובהק. ב**פונמה** הגוף הנשי הלכוד בתנוחה מאומצת, יוצר צורה גיאומטרית הנדמית לפנים אנושיים, אך גם לדימוי נופי או לגוף אדריכלי נושם. צליל הנשיפה החדגוני שהדמות מפיקה, והתזוזה העדינה והחזרתית של נשימתה, מעצימים את תחושת המאמץ המצטברת בצפייה בעבודה. פסלה של חג' הוא רישום קווי

תלת־ממדי בחלל: חמישה מוטות ברזל חלודים הכרוכים זה בזה, טווים מעין יצור אמורפי בעל זרועות הנשלחות באופן טפילי ממרכז גופו אל שלושה עמודים הניצבים מסביבו. נדמה שהמערכת כולה שרויה במאמץ עילאי לשמור על איזון עדין, כאילו בכל רגע עלול הגוף להתפרק ולקרוס. הפסל נוצר במיוחד לחלל המוזיאון, מחומרים שאספה חג' בקרבתו. כמה חודשים לפני תכנון הפסל כתבה חג' את השיר הקצר הבא:

אבחנה עכביש
צילו יקים מראש
עברו הותיר דבר
צופה בשניהם ומתיר בשכלו

לדברי חג' המילים נקשרות לאופן פעולתה האמנותית – ראשית הדברים מתהווים ורק אחר כך, לעתים ממרחק של זמן רב, מתבררת משמעותם.

עמ' 32-33 גם ההצבה הפיסולית של עדן בנט נוצרה במיוחד לתערוכה. בנט יצרה שתי קומפוזיציות מחומרים ומחפצים שליקטה כמנהגה בשיטוטים אקראיים בעיר, או שהשמישה משאריות של עבודות קודמות. מרכז העבודה מצוי במתח שבין שקי הבד הכחולים המונחים בכבדות זה על זה, כגופים רפוסים, לבין הגריד של יריעת הרשת המכופפת, הגמישה והאוורירית. בין השקים לבין הרשת חוצצים פלטת עץ וצרור מוטות. המערך הפיסולי הכולל מגלם כמעט כל צמד ניגודים אפשרי: מלא וריק, כבד וקל, גמיש ונוקשה, דינאמי וסטטי. נוסף לעניינה באיכויותיה החומריות והצורניות של הרשת, התעניינה בנט גם במשמעותה השימושית כגדר, אובייקט התוחם וחוצץ ובו־זמנית פרוץ וחדיר. בין שני המערכים המרכיבים את ההצבה השלמה מתקיים איזון מושלם של יחסי משקל, צורה וצבע; חפצים, מרקמים וצורות חוזרים כהד בין האובייקטים בווריאציות שונות של גודל, של יחסים ושל ארגון, ועל אף הרושם האקראי או האגבי הנוצר במבט ראשון, התוצאה היא מערך צורני מוקפד לעילא. כמו בעבודה של חג', גם כאן נדמה שהשמטת כל אחד מהרכיבים תמוטט את המערכת כולה.

בחלל השלישי של התערוכה מוצגות שתי עבודות המכונות "פייטה":

עמ' 34-35 האחת של דוריס ארקין והשנייה של יעל תורן. כל אחת מהן מציגה פרשנות עכשווית שונה לתנוחה הנוצרית, אם כל ביטויי האבל, הצער והאובדן. **פייטה** (2015) של ארקין היא מחווה גופנית ללא גוף, בצורת שובל תחרה

דמוי צעיף כלולות לבן.[14] הצעיף נתפר בעבודת יד ממאות מונוגרמות רקומות שיועדו לפריטי לבוש וטקסטיל שניתנו כנדוניות לכלות. הוא מונח על שתי כפות עשויות מדפי פח חלודים, וקצהו נוגע ברצפה החשופה ככף רגל יחפה.

עמ' 36-37 **פייטה** (2016) של יעל תורן היא אנימציית תלת־ממד המציגה מסה אינסופית של פסלי אדם הנושאים גופות וצועדים בשיירות ארוכות – דימוי המשלב בין פסל הפייטה של מיכאלאנג'לו לבין אלפי הפסלים של חיילי צבא הטרקוטה מסין. הדמויות נעות ממקום לא ידוע אל יעד עלום הנותר מחוץ לפריים. טכנולוגיית התלת־ממד מאפשרת לברוא יש מאין מרחב המחקה את העולם הממשי, ובו בזמן ליצור מניפולציות המשחררות את הדימוי מכבלי הממשות אל מחוזות נטולי היגיון או פירוש. ב**פייטה** בחרה תורן להחיות אובייקטים דוממים, העתקים חסרי מקור, המחליפים דמויות אדם, אולם באופן פרדוקסלי הגוף האנושי החי נוכח בהם בכל עוצמתו. הפסלים האנושיים הם חלק בנרטיב מובהק של פליטות טראגית ושל תלישות מתמשכת שעתידה לוט בערפל. הדימוי הטעון מעורר תגובה רגשית חזקה, המועצמת באמצעות פסקול מוגבר של תנודת הגופים הנוקשים המפלחים את החלל והמולת פסיעותיהם על הקרקע החשופה. התעתוע שבין העולם הממשי לבין העולם המדומיין יוצר חוויה מטלטלת של סבל אינסופי, המתעצמת לנוכח ההכרה שאפילו כאן, בדימוי הכוזב, לא מוצא הגוף האנושי מפלט.

[14] ארקין יצרה את העבודה בעקבות מקרה חטיפתן של 276 נערות נוצריות בניגריה ב־2014. הנערות שנחטפו מבית הספר על־ידי חברי ארגון מוסלמי קיצוני, אולצו להתאסלם ולהינשא לחוטפים.



חי דוממם כפר, 2017
מיצב, טכניקה מעורבת;
חפצים וחומרים שונים
מידות משתנות
Animate Inanimate Village, 2017
Installation, mixed media;
miscellaneous objects and materials,
varying dimensions

אתי אברג׳ל ETTI ABERGEL



חי דוממם כפר (פרט), 2017,
מיצב, טכניקה מעורבת;
חפצים וחומרים שונים
מידות משתנות
Animate Inanimate Village (detail), 2017
Installation, mixed media;
miscellaneous objects and materials,
varying dimensions

אפרת נתן EFRAT NATAN



לְבָנָה (פרט), 2016
מיצב וידיאו; מסך, מסגרת חלון, רשת
100×60×12 ס"מ
צלם וידיאו: אמיר רונן
Labane (detail), 2016
Video installation
Screen, window frame, mesh
100x60×12 cm
Videography: Amir Ronen

הילה בן ארי HILLA BEN ARI



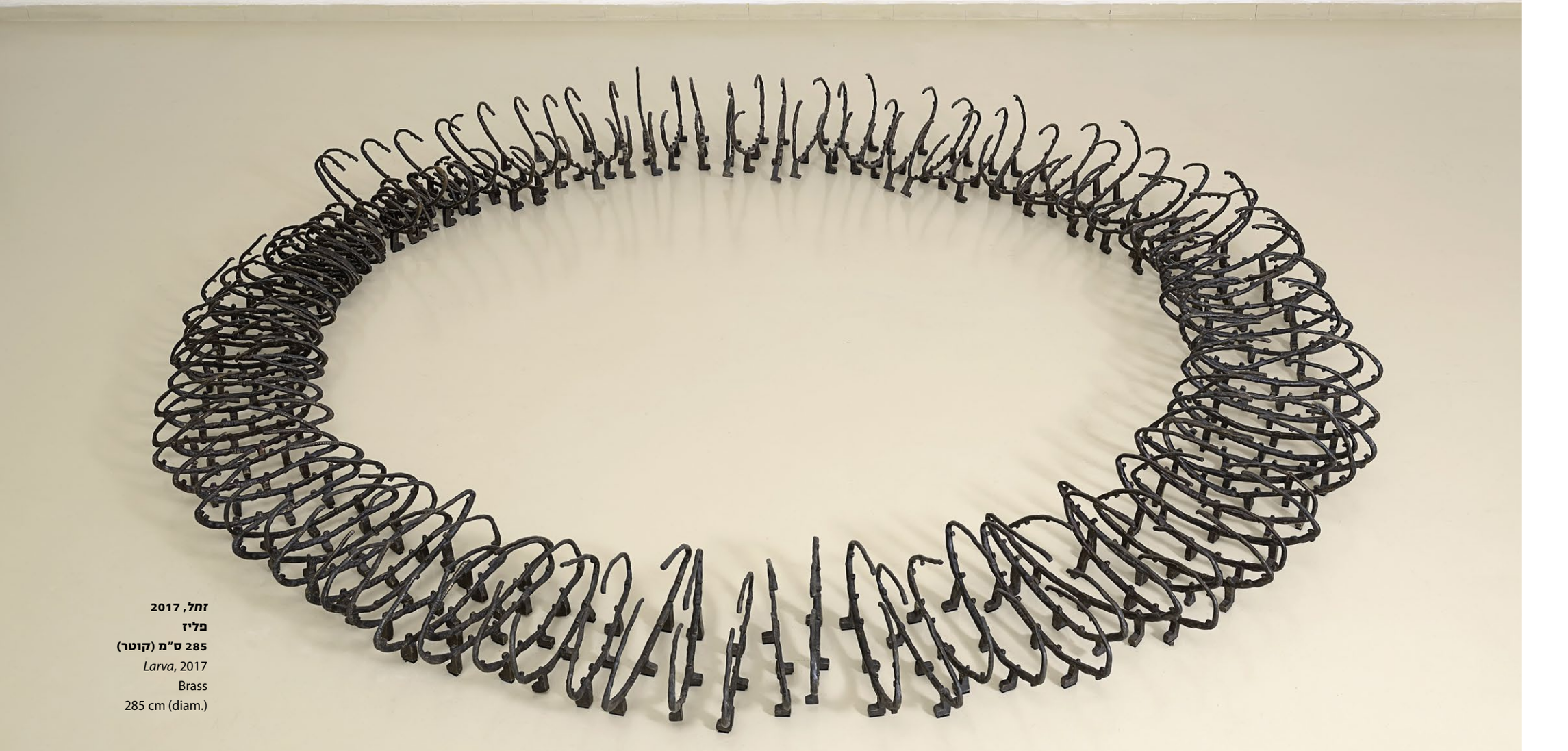
ערבית, 2011
וידיאו, 48 שנ' (לופ)
צלם: עמית יסעור
רקדנית: אדוה קידר
Dusk, 2011
Video, 48 sec. (loop)
Photographer: Amit Yasour
Performer: Adva Kaedar



ללא כותרת (מתוך הסדרה רקדניות), 2016
סקאי, מתכות, בדים
40×230×230 ס"מ כ"א
באדיבות האמנית וגלריה רו־ארט
Untitled (from the series *Dancers*), 2016
Artificial leather, fabric, metal chains
40×230×230 cm each
Courtesy of the artist and RawArt Gallery



קביים שוטים, 2016
קביים, שוטי הצלפה, עור, דבק
מידות משתנות
באדיבות האמנית וגלריה רו־ארט
Kabaim Shotim, 2016
Crutches, whip, flogger, leather, glue
varying dimensions
Courtesy of the artist and RawArt Gallery

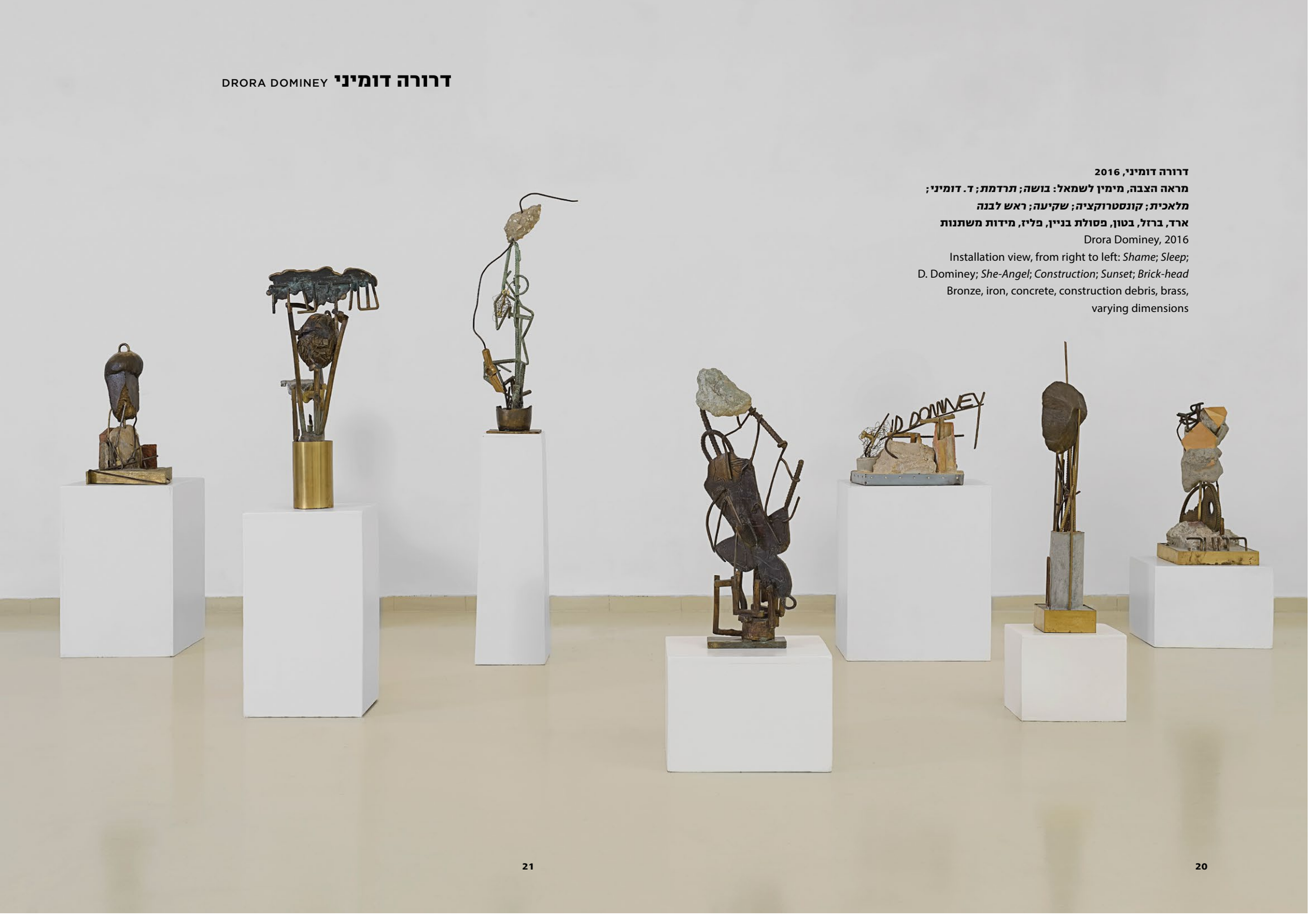


זחל, 2017
פליז
285 ס"מ (קוטר)
Larva, 2017
Brass
285 cm (diam.)

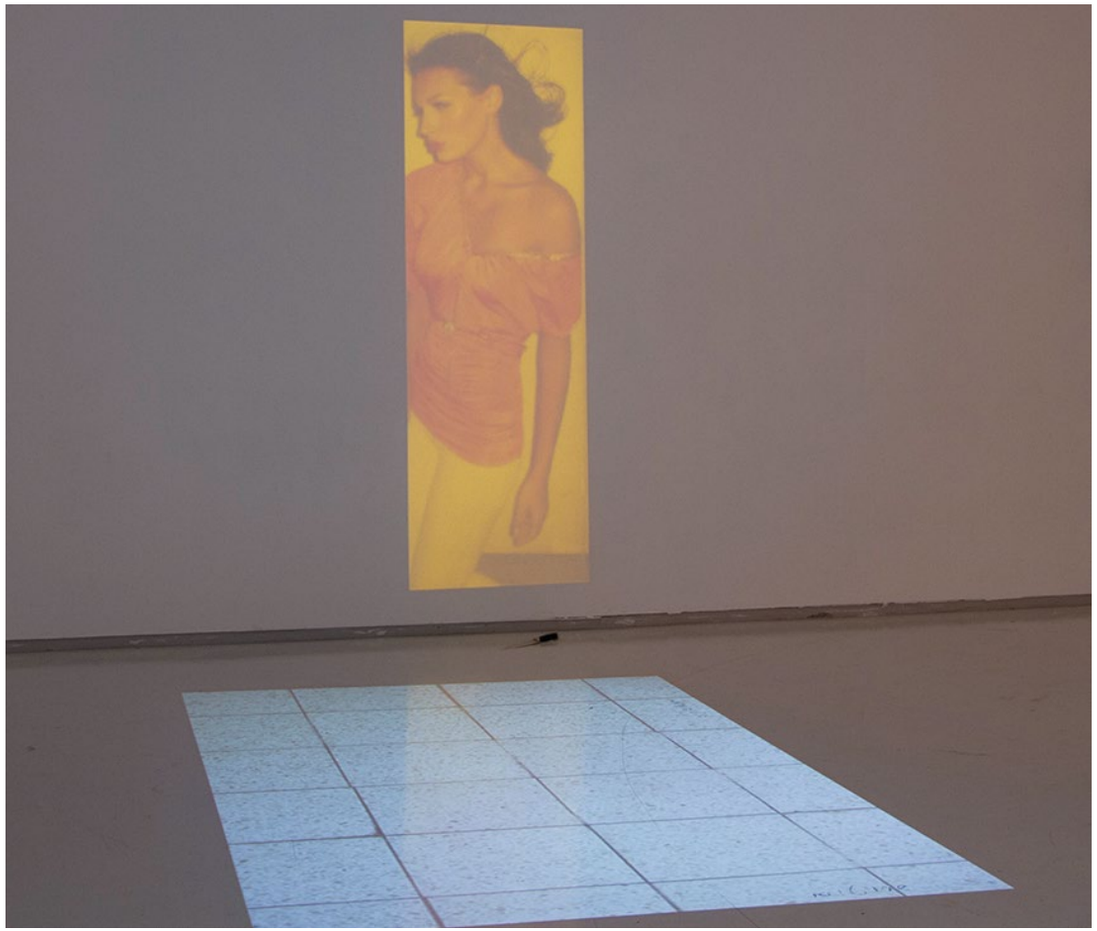


תנועת הפועלות, 2017, מראה הצבה

Women Workers` Movement, 2017, installation view



דרורה דומיני, 2016
מראה הצבה, מימין לשמאל: *בושה*; *תרדמת*; ד. דומיני;
מלאכית; *קונסטרוקציה*; *שקיעה*; *ראש לבנה*
ארד, ברזל, בטון, פסולת בניין, פליז, מידות משתנות
Drora Dominey, 2016
Installation view, from right to left: *Shame*; *Sleep*;
D. Dominey; *She-Angel*; *Construction*; *Sunset*; *Brick-head*
Bronze, iron, concrete, construction debris, brass,
varying dimensions



***ללא כותרת*, 2016**
הקרנת וידיאו, סכין, 190×63×35 ס"מ
באדיבות האמנית וגלריה נגא
Untitled, 2016
Video projection, knife, 190×63×35 cm
Courtesy of the artist and Noga Gallery

***רצפה (שרוטים/אמבתיה)*, 2016**
הקרנת וידיאו, עיפרון, 223×170 ס"מ
באדיבות האמנית וגלריה נגא
Floor, 2016
Video projection, pencil, 223×170 cm
Courtesy of the artist and Noga Gallery



***פשפש האש (4)*, 2016**
טכניקה מעורבת על בד, 180×240 ס"מ
באדיבות האמנית וגלריה נגא
Firefly (4), 2016
Mixed media on canvas, 180×240 cm
Courtesy of the artist and Noga Gallery



2014 ,*Is this the hill I'm going to die on*
נורת ניאון, 135×300 ס"מ
באדיבות האמנית וגלריה דביר
Is this the hill I`m going to die on, 2014
Neon, 135×300 cm
Courtesy of the artist and Dvir Gallery



תנועת הפועלות, 2017, מראה הצבה
Women Workers` Movement, 2017, installation view



פונמה, 2016
וידיאו, 2:13 דק' (לופ)
צלם: אסף סבן
רקדנית: אביטל ברק
Phoneme, 2016
Video, 2:13 min. (loop)
Photographer: Asaf Saban
Performer: Avital Barak



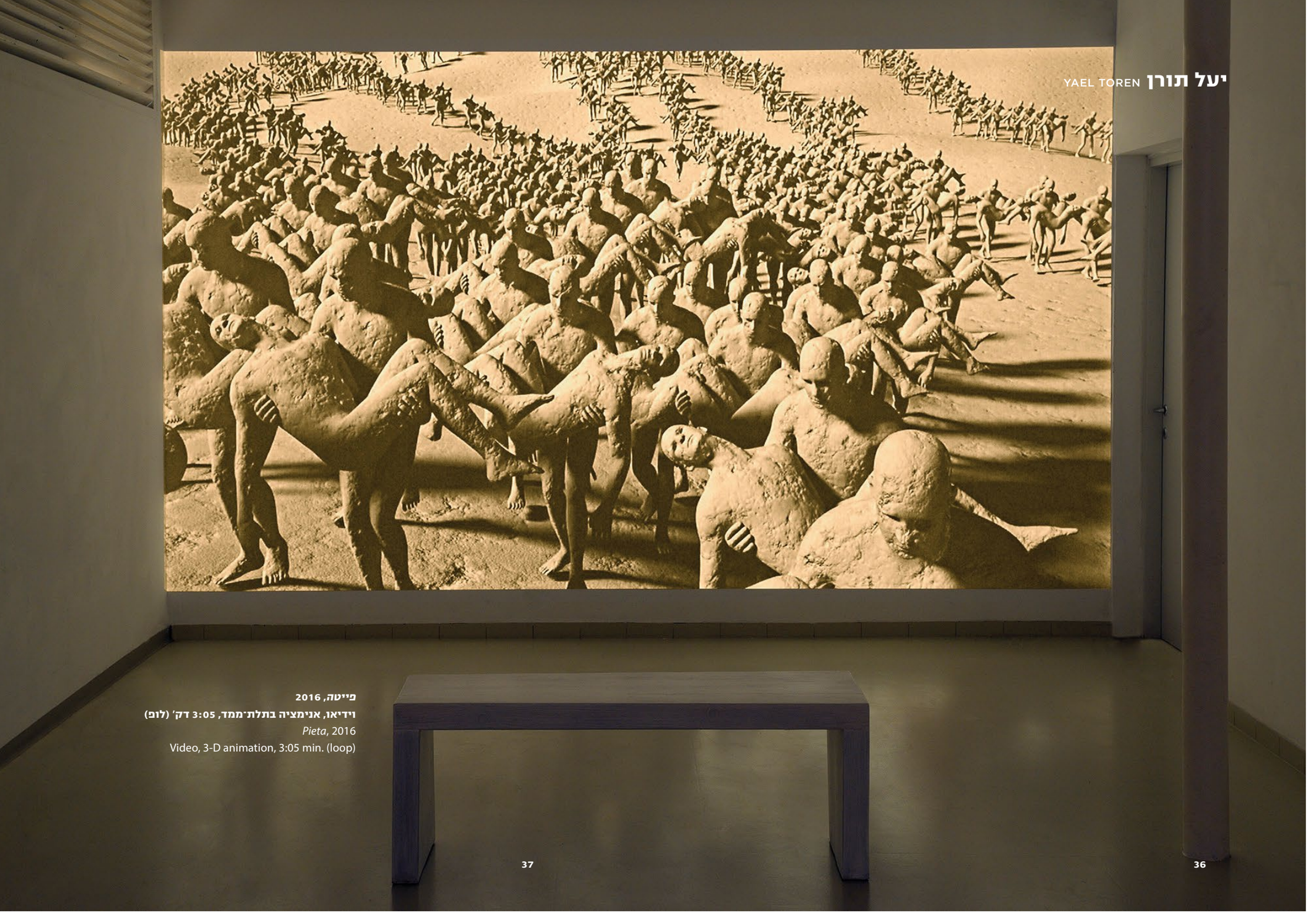
בלבד, 2017
מוטות ברזל, גומי, נייר, 160×300×300 ס"מ
באדיבות האמנית וגלריה רו־ארט
Only, 2017
Iron rods, rubber, paper,160×300×300 cm
Courtesy of the artist and RawArt Gallery



ללא כותרת, 2017
טכניקה מעורבת,
90×300×240 ס"מ; 127×84×40 ס"מ
Untitled, 2017
Mixed media,
90×300×240 cm; 127×84×40 cm



פייטה, 2015
מונוגרמות רקומות, חוט תפירה, פח חלוד
130×115×40 ס"מ
Pietà, 2015
Embroidered monograms, thread, rusted sheet metal
130×115×40 cm



פייטה, 2016
וידיאו, אנימציה בתלת־ממד, 3:05 דק׳ (לופ)
Pieta, 2016
Video, 3-D animation, 3:05 min. (loop)

Observation; spider
Who will cast his shadow beforehand
Leaving footmarks of the past
Its mind watches and unravels both

According to Haj, these words refer to her artistic process – things come into being, and only later, sometimes after a long time, their meaning becomes apparent.

pp. 32-33 Eden Bannet's sculptural installation was also created specifically for the exhibition. Bannet created two compositions from materials and objects she has been collecting while wandering randomly around the city, as well as leftovers from other works. The core of the work is in the tension between the blue fabric sacks that lean heavily against each other, like limp bodies, and the grid of the bent, flexible, airy netting. A wooden palette and a bundle of rods separate the sacks from the netting. The total sculptural array embodies almost every conceivable pair of contrasts: full and empty, heavy and light, dynamic and static. In addition to her interest in the material and the formal attributes of the net, Bannet is looking at its practical meaning as a fence, an object that separates and creates a barrier, and is permeable at the same time. A perfect equilibrium of weight, form, and color exists between the two parts of the installation. Objects, textures, and shapes reverberate in variations of size, ratios, and order, and despite the random or casual first impression, the result is a highly precise formal array. As in Haj's case, here too it seems that the removal of any one of the parts would collapse the whole system.

Two works called **Pieta** occupy the third space of the exhibition, one by Doris Arkin and the other by Yael Toren. Both present a different contemporary interpretation of the Christian formulation, that ultimate expression of grief and
pp. 34-35 loss. Arkin's **Pieta** (2015) is a bodily gesture without a body, a lacy

[14] Arkin made this work following the kidnapping of 276 Christian girls in Nigeria, in 2014. The girls, taken from their school by members of a fundamental Islamic organization, were forced to convert to Islam and marry their kidnappers.

train resembling a white bridal veil.[14] The veil has been sewn by hand from hundreds of embroidered monograms, originally intended for clothing and textiles given to brides as dowry. The veil is resting on two palm-like extensions made of rusted sheet metal, its edge touching the floor like a bare foot.

pp. 36-37 Yael Toren's **Pieta** (2016) is a 3-D animation showing an endless mass of human-like statues who are carrying dead bodies and marching in long lines, an image alluding both to Michaelangelo's Pieta and the army of thousands of terracotta soldiers from China. The figures march from an unknownplace to a nameless destination beyond the frame. The use of 3-D technology enables the creation of a realistic world out of nothing and at the same time the manufacturing of manipulations that free the image from the hold of reality, taking it to realms where logic or interpretation are absent. In **Pieta**, Toren has chosen to give life to inanimate objects, copies without a source, replacing human figures, but paradoxically the living human body is very much present in them. The human statues are part of a distinct narrative of tragic exile and continuing rootlessness, with no future in sight. The charged image evokes a strong emotional response, enhanced by an amplified soundtrack of the movement of the stiff bodies through space and their heavy footsteps on the bare ground. The uncertainty of the imagined and real worlds creates a powerful experience of infinite suffering, made stronger by the realization that even here, in this false image, the human body cannot find refuge.

observation. The intimate, poetic nature of the works stands in contrast to the images of brutal reality they are based on – ruins of war, bombed cities, or wrecked buildings – evoking thoughts also of "Trench Art,"[11] in particular Bezalel artillery shell cases.[12] "In several of the works, bent metal rods spell the Hebrew words for shame, sunset, and the name D. Dominey. They might be code names for the artist's critical states of mind regarding the harsh reality of construction workers, but also, as the curator Tali Tamir has suggested, "a sort of a proletarian alter-ego; as a digger, miner, or roustabout (a male?)."[13]

Next to Dominey's urban ruins are three works by Talia
pp. 22-23
Keinan – a large painting, an object, and video projections. The works stand alone, but they come together to create a domestic, poetic, enigmatic environment, at once magical and alarming. A woman's image projected on the wall attracts the gaze, a real knife at her feet. The figure projects tension between power and weakness – between alertness in anticipation of action and a sigh of relief – and it is uncertain whether she has just dropped the knife or is about to pick it up. According to Keinan, the work responds to the "knife Intifadeh" of 2015, particularly to an event that involved a woman terrorist. The violent act the work is based on is tempered by the intensity of the heat radiating from the yellowish image, which seems to have been painted by sunlight. The connection of the two suggests two-faced pre-surrender: surrender as part of an intended suicidal act, motivated by a deep belief in an idea, but also yielding to the natural light, both warming and blinding.

pp. 24-25
Nelly Agassi's fluorescent-light work, **Is this the hill I'm going to die on** (2014), could be a reversal of the idea in Keinan's work. The sentence at its basis is a military expression coined during the Vietnam War. The rhetorical question conceals the realization that sometimes the cost of conquering "the hill" is greater than the cost of conceding it, and thus it is preferable

[11] Souvenirs and decorative objects made of non-perishable military waste collected at the battlefield.

[12] Artillery shells decorated by artists at Bezalel in its early years. The shell, usually decorated by delicate engraving, is one of the central genres of "Trench Art." Three of Dominey's sculptures have a brass tube at their base, recalling the shape of the shell.

[13] Tali Tamir, "Welcome to the Urban Wilderness On the installation **Possibly Next** by Drora Dominey", Hezi Cohen Gallery, February, 2016.

to retreat. An equivalent Hebrew expression is that "not every target is worth committing suicide over." For Agassi, the idea is related to private, personal, quotidian dilemmas that are a part of her experience of motherhood. Feminine identity is central to Agassi's art, and the feminine body – her own body – is present in most of her works as a platform or as a material extending from the space around her. In **Is this the hill I'm going to die on** Agassi chose to represent the various layers of feminine existence that make up her daily routine through a lean and cold textual image, ostensibly distanced from her body. Ostensibly, because the schematic drawing of the hill follows a long artistic tradition of using descriptions of mountain landscapes as a metaphor for the feminine body, as well as point to the graph produced while monitoring a baby's heart in the womb.

Agassi's work establishes a significant formative
pp. 26-29
association with Hilla Ben Ari's video work **Phoneme** (2014), and **Only** (2017), a sculpture by Ana Haj. In **Phoneme**, the feminine body, trapped in a strenuous pose, creates a geometric shape that resembles a human face, but also a landscape or a living, breathing architectural structure. The monotonous exhaling sound the figure makes and the gentle repetitive motion of her breathing enhance the sense of effort that accumulates while
pp. 30-31
watching the work. Haj's sculpture is a three-dimensional line drawing: five rusted metal rods are intertwined to weave an amorphic creature sending parasitic arms from the center of its body towards three poles that surround it. The whole system seems to make a huge effort to stay in equilibrium as if the body might come apart and collapse at any moment. The sculpture was made specifically to the museum's site, with materials Haj had gathered around the premises. A few months before she planned the work Haj wrote a short poem:

punching-bags, sliced and spread on the floor like round rugs, or like whirling skirts. In making these works, as in many others, Zach was interested in the transformation of the object from one thing into another; in this case, the imagined collapse of the punching-bag unto the floor that transforms it from the action's receipient into its dynamic generator.[7] According to Zach, the transformation of the object into a spreading floor piece holds an element of disguise, immersion, or camouflage, that is, passive defense tactics used by plants or animals for survival but also courtship and reproduction. She associates these tactics with the distinction between the shrinking-violet feminine kind of growth and the upright, bold male kind.[8]

p. 15 Zach's new series, **Kabaim Shotim** (2016), produced specifically for this exhibition, includes four split objects that contain the figures of both the victim and the victimizer. As in **Dancers**, the physiological and psychological "fight or flight" reaction, triggered in times of danger for evolutionary survival purposes, connects here to situations born of excitation and sexual desire that are characterized by intense vitality. Role-playing and transitions between masculine and feminine, active and passive, predator and prey, are all powerfully present in Zach's two series.

pp. 16-17 In Doris Arkin's **Larva** (2017), predator and prey are one and the same. The sculpture is a ring-shaped body, resembling a caterpillar with its tail in its mouth. The narrow end is invading the wide end, creating an Ouroboros, a snake or a dragon that swallows its own tail – the ancient symbol of cyclicality and eternity. The sculpture's origins are in a childhood memory of Arkin's, and she says there is an element of primeval, irrational anxiety of a sudden disaster embedded in it. The body of the caterpillar is at once fragile, grotesque, and menacing. It is bony and exposed, whole and broken. It is made of 120 brass sections in various sizes, cast from leftover wax molds made for another

7 Zach has worked with punch-bags before, to create a reversal of power balances. In **Doubt** she used an empty punch-bag. Full of holes, turning it into a submissive object, stripped of its obstructive, isolating qualities. The work has been shown in the exhibition "Within Reach" at the Ashdod Museum of Art (2015, curator: Iris Mandel).

8 Taken from correspondence between Yaara Zach and the author in preparation for the exhibition, December 2016.

artwork by the artist. The wax sections have become naturally distorted over time and were molded manually later on. Arkin values highly the labor-intensive creative process of her sculptures, a process that often includes the lengthy gathering of industrial waste, sorting parts left over by other work processes and their adaptation through intensive handiwork, often literally struggling with the material. According to her, "the resuscitation of the remnants is crucial to the understanding of the works. The collection of the fragments and the attempt to join them into a coherent whole are a Sisyphean labor; there will always be new fragments, and the need to join, build a body, stitch together a soul, bring order to chaos, find clarity, and meaning will return."[9] There's an inherent Sisyphean experience in the act of self-ingestion, which is also fertilization, absorption, and rebirth, which is the source and the essence of the creative urge. It is an eternal repetition, an infinite cycle of building and destruction.

pp. 20-21 A group of seven sculptures by Drora Dominey stands not far from Arkin's **Larva**, clearly in close material affinity to it. The sculptures are constructed from remnants of iron and concrete, recombining in a fragmentary assemblage of ready-made objects culled from construction debris and later brass casts. The seven works were picked out from a series of about thirty sculptures Dominey has created in the past year, for an installation that dealt with the contempt for the life of construction workers in the context of the accelerated development in the urban realm.[10] In the gallery, the sculptures were placed directly on the floor, while in the current display they stand on white pedestals of varying heights. The addition of the pedestals is a wink towards the display favored by sculptors of the **Ofakim Hadashim** ("New Horizons") movement, but also an extension of the sculptures, turning them into human-like bodies, independent objects available for surround

9 Taken from correspondence between Doris Arkin and the author in preparation for the exhibition, November 2016

10 The installation **Possibly Next** has been shown in the solo exhibition P N Possibly Next at Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv, 2016. (curator: Tali Tamir)

by intense colors and an airy, clean installation that perhaps heralds a new stage in her work.

p. 12 Efrat Natan's work, **Labaneh** (2016), stands opposite Abergel's colorful bodies. In this video object, a moving image is projected inside a window frame with mosquito netting. The video shows a leaking ball, wrapped in white cloth and hung from a rope against a dense black background. The work distills the central motifs in Natan's oeuvre over the years. The diaper is a direct heir to the undershirts, flags, bedsheets, and mosquito nets of her earlier works; the labaneh (a kind of cream cheese) joins a line of fluids and other white, pliable foods, such as milk and dough, that she has been working with. The white window frame, which takes the place of the traditional frame of the artwork, as well as the body that floats in boundless darkness, have also appeared in earlier works.[2] Two other principles that are crucial to Natan's work – action and duration – are present in the process of making labaneh, which involves pouring, binding, hanging, and waiting for the fluid to solidify. In her ambition to track motion and sequence through a slow act of freezing moving things, these principles found expression both in her earlier performances, in which she executed daily activities – pouring, binding, watering, and hanging laundry to dry[3] – and in her sculptures.[4] The dimension of sound – the monotonous trickling – and the looped projection of the image accentuate the pointlessness of the act that goes on infinitely, to no avail.

The positioning of the works of Abergel and Natan side-by-side is almost self-evident. The similarity between the dangling bodies in both works and the contrast in their colors – the bold red of Abergel's flowers versus Natan's black-and-white minimalism – creates a layered dialog of mirror images, negatives, and reciprocation. The leaking white body in Natan's work stands in, as it were, for Abergel's familiar plaster bodies,

2 The screened window, echoing Natan's childhood in the Kibbutz Kfar Rupin, first appeared in her work **An Undershirt in the Window in Memory of My Father** (1995). The body floating in a dense black space, made with black velvet, was present in the undershirt works from the 1990s and in later works too, for example in the installation **Nocturno** (2005).

3 Especially in **Bridges of the Jordan** (1975), but also in the slow, deliberate pouring of the milk in the performance **Milk** (1974).

4 E.g. in **Swing of the Scythe Sculpture** (2002).

absent in this installation, while the active red in Abergel's flowers complements the defeated white in Natan's. It echos the videotaped action **Flag** (1974), where Natan replaced the red Workers' Movement flag with a white flag that covered her body like a bedsheet.[5] In both works, the hanging bundles stand in for the human presence as remains of its physical actions and as real bodies in the space.

p. 13 Another body, hanging by a thread, appears in **Dusk** (2011), a video work by Hilla Ben Ari,[6] but here it is a human body. Like in many of Ben Ari's works, this one shows a single feminine figure in a fixed position that requires long, intense physical exertion. The gymnast hovers between heaven and earth, a few inches above a rough surface, in the nighttime. Her acrobatic posture creates distinct horizontal and vertical lines. Her face is opaque, and it is questionable whether she is directing her efforts at avoiding contact with the ground or getting closer to it. Her state is an allegory to an existential, physical, and mental state of a feminine individual, constantly torn between resistance and surrender. The minute, almost undetectable movement of the figure speaks of a passive state of body regimentation, and at the same time the active refusal to participate in a coerced social and cultural narrative.

The darkness surrounding the figure in Ben Ari's video echoes the dark background in Natan's window. However, while Natan's dense darkness functions as an infinite void that traps the body but remains separate – the body floats in an unknown universe – in **Dusk** a beam of light punctures the dark, focusing the gaze on the bare field and highlighting the developing attraction-repulsion relationship between the figure and the ground. This is emphasized by the low positioning of the work in the exhibition space.

p. 14 Three floor works from the series **Dancers** by Yaara Zach are installed under Ben Ari's **Dusk**: three primary-colored

5 This dialog naturally could happen only within the installation, and has no relation to either artist's creative process.

6 The work was first displayed in tandem with **Dawn**, in a project curated by Tali Tamir in the exhibition "Curators & Co." at the Petach Tikva Museum (2011, curator: Revital Ben-Asher Peretz).

WOMEN WORKERS' MOVEMENT: SCULPTURE, BODY, ACTION

SMADAR KEREN

Slow, rhythmic trickling and the monotonous sound of a flute welcome the visitors as they enter the main hall of the museum. The sounds come from two works, becoming more distinct as we move further into the hall. The sounds herald the content of the exhibition, which shifts from the representation of a determined effort to create a presence and be heard, to gentle acts of nullification and silencing.

The exhibition uses works by eleven artists to draw a conceptual line between the sculptural act, the physical gesture, and women's identity. The installation of the works as an ensemble uncovers diverse context systems connecting object, body, and action: the body may be present in the material, or the material becomes a body, the inanimate object comes alive and generates movement while a human body is obstructed and still. The tension between movement and stasis as contradictory or complementary states is an essential component of the exhibition. Contradictory but simultaneous experiences, such as activity and avoidance, or survival and surrender, express a position of discontent and alertness as a basic existential state. Does stasis equal dissolution, or is it a source of power? Is limpness an expression of a pleasurable sensual experience or a sign of distress? Issues related to sculpture, such as equilibrium, mass, materiality and gravity find meaningful expression in the exhibition by pushing the physical boundaries of the human body, when human physical movement is embodied in the installation and transformed into relationships between objects and formal arrays of composition and rhythm.

Image on pp. 10-11

Etti Abergel's **Animate Inanimate Village** is positioned in the center of the museum's main hall, like a heart or a navel. The work, according to Abergel, has "practically burst out from the proposed theme of the exhibition." A single plastic basket, packed with flowers that flow to the floor like a bride's veil or like a liquid, has led to a sensual installation of eleven vegetal bodies that dangle from ceiling to floor. They are made of artificial flowers, wrapped in fabrics and bound with ropes, looking like bulbs or cocoons at the moment of some mysterious transformation. Do the bulbs protect the recently-emerged buds or are the flowers attempting to escape their chokehold? This duality is evident also in the bodies' movement in the space. Some of them appear to be floating up, free of gravity, while others look like weights that pull towards the floor. Vertical hanging often occurs in Abergel's work as a bridge between heaven and earth, and she simultaneously creates a sense of momentum and collapse. The installation is saturated with tensions and contradiction originating in the gap between an extroverted, loud effect and a Catholic, sublime, restrained aspect. The bold colors of the flowers convey sensuality and seduction, but also the pain of an aching, bleeding body. Heavy, masculine bodies are interlaced with soft, round feminine forms, the whole presenting a diametric picture of easy and free Romanic tenderness next to untamed, harsh fetishism.[1] Abergel is usually associated with labor-intensive practices like knitting, weaving, binding, and knotting, and characterized by the strong presence of the color white and all its muddy permutations, as well as the use of materials like plaster, cardboard, and wire, which give the works a rough, frayed, piled-on nature. In **Animate Inanimate Village** these qualities have been replaced

[1] In conversations during the installation of the exhibition, Abergel has mentioned the surrealist movies of Luis Buñuel and the play **Blood Wedding** by Lorca as possible associative sources of inspiration.

מוזיאון בית אורי ורמי נחושתן
קיבוץ אשדות יעקב מאוחד
BEIT URI AND RAMI NEHOSTAN MUSEUM
KIBBUTZ ASHDOT YAAKOV MEUHAD

Women Workers` Movement
January - April 2017

Exhibition
Curator: Smadar Keren
Graphic design: The League
Graphics production: Bitzuiya ltd. – Mira Churkyn
3D visualization: David Chaki
Setup: Lucian Haidau, Eyal Rozman, Yacov Swisa
Technical equipment: ProAV – Yaniv Levi, Yossi Cohen

Catalogue
Design and production: The League
Hebrew editing: Zohar Behrendt
English translation and copyediting: Safra Nimrod
Photography: Warhaftig Venezian
Printing and cover: A.R. Printing Ltd.

All measurements are in centimeters:
height × width × depth

On the cover: **Women Workers` Movement**, 2017,
Installation view

Acknowledgements
Idit Amihai; Siona Shimshi; Diana Dallal –
Parasite; Tali Tamir; Basis for Art and Culture –
Ali Ronen; RawArt Gallery – Shimon Ben-Shabat,
Leah Abir, Rona Perlman; Dvir Gallery –
Yotam Shalit-Intrator, Noa Elizabeth Goren;
Noga Gallery – Nechami Gottlib;
Arnon Efrat; Gur Shoshani

Museum Team
Chief curator: Smadar Keren
Ruth Shadmon
Managing committee: Mark Linton (CPA) – chair,
Israel Bitner, Smadar Yanai, Edna Soloder,
adv. Avner Tsur, Ariel Sagi
Review committee: Avi Stav, Rachel Efrat
Manager and treasurer: Orit Cohen
Accounting: Ariella Israeli, Yelena Chernaya
Guides: Netta Dar, Amit Londner
Online management: Noa Tsaushu

Exhibition and catalogue courtesy of:
Kibbutz Ashdot Yaakov Meuhad
Jordan Valley Regional Council
Ministry of Culture and Sports

© 2017, Beit Uri and Rami Museum
Kibbutz Ashdot Yaakov Meuhad
ISBN 978-965-92610-0-0

WOMEN WORKERS' MOVEMENT

ETTI ABERGEL
NELLY AGASSI
DORIS ARKIN
HILLA BEN ARI
EDEN BANNET
DRORA DOMINEY
ANA HAJ
EFRAT NATAN
YAARA ZACH
TALIA KEINAN
YAEL TOREN



WOMEN WORKERS' MOVEMENT

ISBN 978-965-92610-0-0
9 789659 261000