

Buthina Abu Milhem

[1961, Israël/Israel]
Woont en werkt in Arara, Israël/
Lives and works in Arara, Israel

Een keuze uit de groepstentoonstellingen/Selected group exhibitions

2007
Embroidered materials, Artura gallery,
Jaffa, Israël/Israel

No excuse 3 x 3, Vredescentrum,
Antwerpen, België/Peace center,
Antwerp, Belgium

Universiteit van Tel Aviv, Israël/
Tel Aviv University, Israel

Second thought, Tivon gallery,
Tivon, Israël/Israel

2006
Fasatin, Umm El-Fahim Art Gallery,
Israël/Israel

Snyderman Gallery, Philadelphia,
USA en/and Hongarije/Hungary

2005
Mar'ei Adam, Ashdod Museum,
Israël/Israel

soFA, Chicago, USA
Vredescentrum/Peace Center,
Bethlehem, Israël/Israel

2002
The Voice of Ismael, Hechal Hatarbut,
Rehovot, Israël/Israel

2001
Silence-Breaking Art, Alsira Theater/
Theatre, Akko, Israël/Israel

2000
Stones talk peace, reizende tentoon-
stelling in Israël en elders/travelling
exhibition in Israel and abroad

1998
Arabic Work, Jewish Work, Beit Uri
en/and Rami Nehushtan,
Ashdot Yakov, Israël/Israel

1996
Kunstcentrum/Artcentre, Ar'ara,
Israël/Israel

Embroidery, Kalansua, Israël/Israel

Het werk van Buthina Abu Milhem staat op de sociaal-culturele tweesprong tussen vrouwelijke decoratieve Palestijnse volkskunst en eigentijdse westerse kunst. Haar materiaal en haar beeldtaal bestaan uit kledingstukken, waarop ze 'tekent' met borduursels of waarop ze van tevoren gemaakte geborduurde afbeeldingen bevestigt. Kleding vormt een centraal cultureel kenmerk in de geschiedenis der volkeren en kan door niets geëvenaard worden als uitdrukking van de geest van een tijd of plaats, omdat kleding sneller reageert op veranderingen in smaak en esthetiek dan andere media, zoals architectuur of voedsel. Bovendien is kleding een primair en fundamenteel cultuurkenmerk, omdat het de eerste 'uitvinding' van de mens is.

Het primaire podium in Abu Milhems werk is in wezen neutraal: wit textiel waarvan ze een blouse of jurk maakt, waarna de stof een intiem activeld wordt waarop een territorium wordt afgebakend, een gebied en grenzen worden bepaald. Deze werkwijze, waarin borduurwerk, patchwork, tekenen en naaiwerk gecombineerd worden, resulteert in een persoonlijke abstracte kaart, een fantasieërrein dat op vele manieren uitgelegd kan worden. In de Israëlisch-Palestijnse werkelijkheid, waarin elke daad politiek is, kan men een politieke interpretatie van Abu Milhems werk niet uit de weg gaan. Zo'n interpretatie verbindt deze privé-'gebieden' met het territoriale conflict en met de politieke en culturele confrontatie die de afgelopen honderd jaar heeft plaatsgevonden in dit gebied van het Midden-Oosten. In deze context kan het getekende schaakbordpatroon gezien worden als een muur en de geometrische vormen die onordelijk op het kledingstuk geplaatst worden kunnen uitgelegd worden als de gebouwen van een Palestijns dorp dat omringd is door een hek van prikkeldraad of cactussen, van bovenaf gezien. Een extremere interpretatie kan het gebrek aan menselijke aanwe-

Buthina Abu Milhem's work stands at the socio-cultural crossroads of popular, decorative Palestinian women's art and contemporary art. Her material as well as her images is garments, on which she either 'draws' her own embroidering or attaches readymade embroidered images. Garments, a fundamental historic-cultural trait of different peoples, are unparalleled in representing their Zeitgeist and 'spirit of place', since their production is swifter to respond to changes of taste and aesthetics than other media like architecture and food. Moreover, apparently Man's first 'invention', they are perhaps the most fundamental cultural trait.

Abu Milhem's primary platform is 'neutral' in essence: a white fabric, which she fashions into shirts or dresses. Thus transformed into an article of clothing, the fabric is an arena of intimate action, where territory is signified, and borders and areas are drawn. Her laborious work, combining embroidery, patching, drawing and needlework, results in highly personal, abstract map, an imaginary site open to interpretation. Within the context of Israeli-Palestinian reality, where every act is political, a political interpretation of Abu Milhem's work tying her private 'territories' to the ongoing territorial-cultural confrontation in the Middle East in the last century is inevitable. Seen this way, her checkered drawings can be interpreted as walls, and her geometric shapes strewn on the garment in asymmetric disarray – as the houses of a Palestinian village surrounded by barbed wire or a live hedge seen from a bird's eye view. An even more extreme interpretation would construe the clothes' missing human presence as a reference to the Palestinian 'absentees' of 1948 or even to the blood-soaked shirts displayed to this day at the Al Aqsa Mosque in Jerusalem, commemorating a violent clash between Palestinian demonstrators and police there in 1990, where

The Needle with the Sewer
2004-2007
negen kledingstukken/nine garments
textiel, punaises, draden/
textile, thumbtacks, threads

Garment/Kledingstuk
textiel, punaises, draden/
textile, thumbtacks, threads
130 x 130 cm
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



zigheid in de kleren relateren aan de afwezige Palestijnen van 1948, en zelfs aan de met bloed bevlekte kleding die voor ieder te zien is op het terrein van de El Aksa Moskee in Jeruzalem, als afgrijpselijke herinnering aan de bloedige gebeurtenissen van 1990, toen tientallen demonstrerende Palestijnen tijdens een gewelddadige confrontatie met de politie op de Tempelberg werden gedood.

Maar voordat Abu Milhems werk politiek is, impliciet of expliciet, is het in wezen allereerst persoonlijk, biografisch en vrouwelijk. Borduren is een vrouwelijke bezigheid en is onmiskenbaar huiselijk, en in dit geval ook verbonden met de wortels van de kunstenaars en de speciale band die ze als kind had met haar grootmoeder. In zekere zin is haar werk een voortdurende dialoog met haar grootmoeder en in sommige werken zijn gezegden gebruikt, die ze haar heeft horen zeggen, zoals 'Wie geen wortels heeft, sterft van droefenis', 'Het is onmogelijk de zon te verbergen met de palm van een hand', 'Wie uit zijn kleren stapt, is naakt en blootgesteld' en 'De naald wint het van de naaister'. Dit laatste

gezegde is ook de titel van een reeks werken die de laatste paar jaar werden gecreëerd en op deze tentoonstelling te zien zijn. Behalve door de geblokte patronen en de toevoeging van traditioneel borduurwerk, wordt het werk gekenmerkt door een speciaal soort borduurwerk, met dik zwart garen. Dit borduurwerk, in een model dat steeds herhaald wordt, imiteert borduurpatronen die zeer bekend zijn in de Arabische cultuur en geïdentificeerd worden met mannelijke kleding, zoals de kaffiyah. Buthina Abu Milhem gebruikt ze vrijelijk, op haar manier en duidt daarmee mogelijk nog een strijd aan die een onafhankelijke vrouw in de Palestijnse patriarchale samenleving moet voeren. Al is die samenleving één van de meest vooruitstrevende in de Arabische wereld, het is nog steeds niet normaal dat een vrouw maatschappelijk en beroepsmatig een onafhankelijk leven kan leiden. De keuze voor een kunstenaarsleven vereist aanzienlijke offers van de Palestijnse vrouw en voortdurende confrontaties met familie en samenleving.

dozens of demonstrators were killed.

Before being explicitly or even implicitly political, however, Abu Milhem's work is first and foremost personal, biographical and feminine in nature. Her use of embroidery, the feminine, domestic idiom *par excellence*, arises from her roots and the special bond she'd shared, as a child, with her grandmother. In a certain sense, her works are an ongoing dialogue with the grandmother: some of the works bear sayings she'd often heard the matriarch use, such as 'he who doesn't have roots will die of sadness', 'you can't hide the sun with your hand', 'if you stand out of your clothes you stand naked and exposed' and 'the needle beats the sewer'. The last is also the title of a series of works she created in the last few years, and are exhibited in this show. Besides the checkered drawings and the use of traditional embroidery already mentioned, she also uses embroidery with thick, black threads and a design that mimics well-known Arab patterns associated with masculine garments such as the *keffiyeh*, the traditional head-

dress of Arab men. She however makes freer use of these, as is her custom, signifying perhaps another battle that an independent woman has to wage within patriarchal Palestinian society: although of the most advanced in the Arab world, it is a society where it is far from common for a woman to lead an independent social and professional life. Choosing to be an artist demands no small sacrifices - as well as enduring constant familial and social confrontation - from a woman.

The Needle with the Sewer
2004-2007

Garment/Kledingstuk
textiel, punaises, draden/
textile, thumbtacks, threads
80 x 80 cm



Ziv Ben-Dov

[1968, Israël/Israel]
Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards 2007

Oscar Hendler prijs/price, Lohamei
Hagetaot Gallery

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007
Slug, Kibbutz Lohamei Hagetaot
Gallery, Israël/Israel

2006
Body Present and Absent, Bat Yam
Museum, Israël/Israel*

2005
Communal Sleeping Arrangement,
Tel Aviv Museum of Art,
Israël/Israel*

Auto/Autobiography, Herzliya museum,
Israël/Israel*

2004
Push Up, Haifa Museum, Israël/Israel

2002
Lunch Break, beeldhouwactiviteit/
sculpting activity, Nachshon Gallery,
Kibbutz Nachshon, Israël/Israel

1999
The Pleasure Beyond the Principle,
Nufar Art Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel

1998
Ghosts, installatie met twintig
deelnemers op het strand van
Tel Aviv/installation of twenty
participants on the Tel Aviv beach,
Israël/Israel

Beeldhouwactiviteiten: mensen
gieten/sculpting activities,
casting people

2006
Great Bear

2005
Brothers, studio kunstenaar/artist
studio, Tel Aviv, Israël/Israel
Cover Version, Ha'Kibbutz Gallery,
Israël/Israel

2004
Communal Sleeping Arrangement,
Tel Aviv Museum of Art,
Israël/Israel

2003
Scrum, Kibbutz Yizre'el, Israël/Israel

2002
Lunch Break, Nachshon Gallery,
Israël/Israel

1999
Lot, studio kunstenaar/artist studio,
Tel Aviv, Israël/Israel

Ziv Ben-Dov is een veelzijdig kunstenaar die een centrale plaats geeft aan het menselijk lichaam. Zijn werk houdt zich bezig met de essentie, de buitenkant en dat wat ertussenin zit. Gebruikmakend van verschillende technieken, creëert hij sculpturen en installaties, die gebaseerd zijn op afgietsels van vrienden en familieleden. Zijn werk had aanvankelijk een persoonlijke vormtaal van alleenstaande sculpturen die uit klei gemodelleerd waren, en ontwikkelde zich tot sculpturale activiteiten met vele deelnemers, die herinneringen oproepen aan happenings en performances uit de jaren zestig en begin jaren zeventig van de twintigste eeuw. Ben-Dov is een kunstenaar die zich verbonden voelt met de kunstgeschiedenis. De inspiratie die hij daaruit put, loopt van de vroege Renaissance tot aan hedendaagse kunst. Hij gebruikt traditionele beeldhouwtechnieken, maar doordrenkt ze met een eigentijdse gevoeligheid. Sculpturen als *My Sister* en *The Riders* (2002) zijn directe citaten uit de reeks beelden van slaven van Michelangelo, vooral van *The Dying Slave* (1513-16), maar hebben het gezicht van de kunstenaar, gekleed in het nachthemd van een vrouw of met een modieuze bril op.

Ben-Dov's belangstelling voor een gemeenschappelijke artistieke creatie, waarbij het publiek betrokken is, ontwikkelt zich parallel aan - of misschien zelfs uit - de nauwere samenwerking tussen kunstenaar en model. Aan het eind van de jaren negentig hield hij performances met vele deelnemers en maakte tegelijkertijd sculpturen die uit meerdere beelden bestonden. In beide media probeerde hij de traditionele taakverdeling tussen de kunstenaar, het model en het publiek op te heffen. In 2001 creëerde hij bijvoorbeeld, in samenwerking met een aantal andere kunstenaars, een installatie in zijn atelier, waarin hij een laken vol gaten spande over de gehele breedte van de ruimte, op halshoogte. Het publiek

A versatile artist primarily occupied with the human figure, Ziv Ben-Dov's work deals with essence, exterior and the space between the two. Using diverse techniques, he creates sculptures and installations all based on casts of his friends and relatives. Beginning in a personal idiom of rigorously-modeled single clay sculptures, his work has evolved into sculptural 'actions' involving many participants that bring to mind the Happenings and Performances of the 1960's and -70's. An artist exceptionally attuned to art history, the influences on Ben-Dov's work range from the early Renaissance to contemporary art, and although he uses traditional sculptural techniques, he imbues them with a contemporary sensibility. Sculptures like *My Sister* and *The Riders* (both 2002), for example, are direct citations of Michelangelo's slave sculptures series, especially *The Dying Slave* (1513-16); their faces, however, are those of the artist himself, wearing a woman's nightgown or fashionable glasses.

Ben-Dov's interest in a communal, collaborative artistic creation that includes the viewing audience developed alongside - and perhaps out of - the narrower collaboration of artist and model. In the late 1990's, he staged several multi-participant performances while continuing to produce multi-figured sculptural works. He tried, in both media, to sever the usual labor distribution between artist, model, and audience. In 2001, for example he collaborated with a number of other artists on an installation in his studio space involving a perforated sheet stretched from wall to wall at neck level. Entering the space with bowed head, the viewers inserted their heads into the holes in the sheet, facing each other, only their heads visible. They were an indispensable part of the 'action', positioned as to literally face each other 'eye to eye', their relation to each other unen-

Brothers 2005
drie beelden/three sculptures
silicone, ijzer, polyurethaan, hout/
silicon, iron, polyurethane, wood
120 x 250 x 70 cm
coll. kunstenaar/courtesy of the artist
Tel Aviv, Israël/Israel



kwam de hal binnen met gebogen hoofd en stak het hoofd door de gaten, kwam tegenover elkaar te staan, met alleen het gezicht zichtbaar. Deze activiteit maakte hen tot een integraal onderdeel van het werk en plaatste ze oog in oog met elkaar, in de meest letterlijke betekenis van het woord, in direct contact en onafhankelijk van andere factoren als lichaamstaal en kleding.

In de loop der tijd werden de afmetingen van Ben-Dovs creaties steeds groter en de samenwerking met modellen, ingeroepen assistenten en het publiek breidde zich eveneens uit. Zijn sculpturen gingen steeds meer lijken op de happenings van Allan Kaprow in New York, of deden denken aan het werk van Yves Klein in Parijs waaraan modellen deelnamen. De precieze behandeling van zijn beelden werd vervangen door ze 'aan te kleden' met een dunne schil die de contouren van het lichaam doet vermoeden. De figuratieve aanwezigheid van de beelden werd gereduceerd tot een dramatische uitdrukking van de gezichtscontouren en de plooiën van de stof om het lichaam, waardoor ze in formele zin doen denken aan de stijl van Italiaanse, Gotische en Renaissance reliëfsculpturen, zoals die van Nicola en Giovanni Pisano. Toch staat het werk van Ben-Dov dicht bij dat van eigentijdse kunstenaars als Vanessa Beecroft en Spencer Tunick, die levende mensen tegelijkertijd als

beelden en als materiaal gebruiken. Het werk *Brothers* (2006) dat te zien is op deze tentoonstelling, laat deze werkwijze duidelijk zien. Voor dit werk stonden de kunstenaar en zijn twee broers model, zodat, naast het planings- en voorbereidingsstadium, de andere activiteiten werden uitgevoerd in groepsverband met vrienden en assistenten. Ook hier waren de modellen bedekt met textiel dat in een verhardende substantie was gedompeld en een weergave was van de contouren en de houding van het lichaam van zijn broers. Het resultaat is een herinnering of een neveneffect van de live actie, misschien een vervanging voor de foto- of videodocumentatie die overbleef van de happenings en performances van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig. Qua inhoud verschilt zijn werk met dat van zijn voorgangers, omdat er een duidelijke politieke dimensie aan is toegevoegd. De drie donkere beelden, die voorovergebogen zitten met het gezicht naar de muur staan eerder voor onderdrukking en vernedering dan voor broederschap en samenwerking. In de Israëlische context kan de zittende houding geïdentificeerd worden met Palestijnen die samen de maaltijd gebruiken op een bouwterrein in Israël. De nabijheid van de muur versterkt de connotatie en roept beelden op uit de pers die de onderdrukking van rellen en de ordehandhaving door soldaten beschrijven.

bered by such externalities as body language or dress.

Growing in both dimensions and complexity (the number of models and assistants Ben-Dov has collaborated with has grown exponentially), Ben-Dov's sculptural work became more similar in nature to Allan Kaprow's Happenings. Another example that comes to mind in this context is the work of Yves Klein, who also collaborated with live models in his work. He has shed the full, precise treatment of his sculptures, choosing instead to 'cloak' them in a thin veneer hinting at a body's contours. Formally, the reduction of his models' figurative presence to a dramatic rendering of their faces and draperies brings to mind the late Gothic sculptural style of Nicola and Giovanni Pisano; but in their content, Ben-Dov's works are closer in spirit to the work of such contemporary artists as Vanessa Beecroft and Spencer Tunick. Both use live people as extras, as images and as sculptural material.

Brothers (2006), included in this exhibition, illustrates this mode of operation well: the models for it were the artist himself and his two brothers, leaving all sculptural work after its planning the preparations for it to a group of friends and helpers who worked collaboratively on wrapping them in a fabric covered with a solidifying medium. The outcome of this process – a sculpture representing a

Brothers 2005

detail

silicone, ijzer, polyurethaan, hout/
silicon, iron, polyurethane, wood

120 x 250 x 70 cm

coll. kunstenaar/courtesy of the artist
Tel Aviv, Israël/Israel

faint echo of their bodily contours and their postures – is more a memory or a byproduct of the process, perhaps a substitute for the photographs and videos that were used to document 1960's and -70's Happenings and Performances. Content-wise, this work differs from its predecessors in its distinctly political aspect: more than fraternity and cooperation, these three dark figures squatting in front of a wall imply oppression and humiliation; to Israeli eyes, their postures are reminiscent of Palestinians working on Israeli construction sites during their lunch breaks. The proximity of the wall heightens this connotation, bringing with it the memory of press images depicting violent clashes between Palestinians and Israeli security forces.



Zoya Cherkassky

[1976, Kiev, Oekraïne/Ukraine]
Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards

2004

Chosen Artist of Israel Cultural
Excellence Foundation
(IcExcellence)

1999

Young Artist Award, The Israeli
Ministry of Education and Culture
Steinman Award for a Young Sculptor,
Herzliya Museum of Contemporary
Art, Israël/Israel

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007

Like There Is No Tomorrow, Herzliya
Biennale, Herzliya Museum of
Contemporary Art, Israël/Israel*
Karaoke, Kuenstlerhaus Bethanien,
Berlijn, Duitsland/Berlin, Germany

2006

The Avant-Gardists, Rosenfeld Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

Action Painting, Tel Aviv Museum of
Art, Israël/Israel

*Beyond Richness, A new narrative in
Israeli art*, Uri en Rami Nechushtan
Museum, Israël/Israel*

*Far and Away, The Fantasy of Japan in
Contemporary Israeli Art*, Israel
Museum, Jeruzalem, Israël/
Jerusalem, Israel*

2005

Die Neuen Hebräen, Martin-Gropius-
Bau, Berlijn, Duitsland/Berlin,
Germany*

2004

Bubble, Guelman Gallery, Moskou,
Rusland/Moskow, Russia*

Le Bal des Victimes, Rosenfeld Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

2003

Edward Lucie-Smith, Art Tomorrow,
Terrail, Parijs, Frankrijk/
Paris, France*

2002

Chilufim: Exchange of Artists and Art,
Israël/Israel - Noord-Rijnwestfalen,
Duitsland/Germany - Israël/Israel*

2000

Joint 4: A Dolls' House, Israel Museum,
Jeruzalem, Israël/Jerusalem, Israel

Zoya Cherkassky is een van de voor-
aanstaande kunstenaressen van de
jonge generatie in Israël. Ze begon haar
loopbaan in samenwerking met Ruti
Nemet - op zich een ongebruikelijke
manier van werken. Samen creëerden
ze gedetailleerde natuurlijk en huise-
lijke omgevingen, die doen denken
aan modellen voor toneeldecors. Na
ongeveer drie jaar vruchtbare samen-
werking ging Cherkassky haar eigen
weg, die later een boeiende combinatie
van originele creaties, historisch
bewustzijn en een virtueuze uitvoering
zou blijken te zijn. Ze staat open
voor eigentijdse cultuurtrends en
-verschijnselen, die kunnen variëren
van iconische computerbeelden tot
'afvalcultuur', van griezelfilms tot
Japanse anime.

Het oeuvre van Cherkassky wordt
gekenmerkt door een opeenvolging
van artistieke pieken. De eerste was
het tentoonstellen van een reeks
werken, *Collectio Judaica* (2002-2003),
die bestond uit schilderijen, sculpturen
en quasi-nuttige objecten. De nadruk
van het project lag op het beeld van
de Jood zoals zich dat gevormd had in
de mondiale cultuur en in de Joods-
Israëliëse cultuur. Het beeld van de
wandelende Jood had generaties
lang rijke betekenissen voor diverse
gebieden van de wereldcultuur, met
inbegrip van antisemitische implica-
ties. Het werd een vernederende term
die synoniem was aan ellendigheid, ten
minste tot halverwege de twintigste
eeuw. Wij herinneren ons allemaal de
scène in de film van Jean-Luc Goddard,
A Bout de Souffle (1959-1960), waarin
de jonge Jean-Paul Belmondo een
scheldkanonnade tegen een kennis aan
de overkant van de weg houdt en hem
toeroept 'Juif Errant!' ('Wandelende
Jood'). Het beeld van de wandelende
Jood met zijn lange neus werd door
Cherkassky tot een stuk speelgoed in
serieproductie getransformeerd: de
beruchte jodenlap werd een gouden
broche en zelfs de Pesach Hagada*
werd geactualiseerd door de figuur van

Zoya Cherkassky is one of the promi-
nent figures in a young generation
of Israeli artists. She made her first
artistic steps in collaboration with
fellow artist Ruti Nemet, in what is an
unusual mode of operation in itself;
together they created detailed natural
and domestic surroundings reminis-
cent of theater set models. After
about three years of fruitful collabora-
tion, however, Cherkassky went her
independent way, which has turned
out to be a riveting combination of
original creation, historic conscious-
ness, virtuosic execution and an open-
ness to prevalent cultural trends,
computer icon visuals, 'trash' and
horror movies, Japanese anime and
more.

Since its inception, Cherkassky's
work has been characterized by a set
of consecutive artistic peaks. The first
was the body of work she termed
Collectio Judaica (2002-2003), which
was made up of paintings, sculptures,
and seemingly functional objects. The
project's focus was the image of the
Jew as fashioned within universal, and
then Jewish-Israeli, culture. The figure
of the Wandering Jew has had rich
implications for generations in many
areas of world culture, including its
anti-Semitic branches, and was a
derogatory term synonymous with
wretchedness - at least up to the
mid-20th century. We all remember
the scene from Jean-Luc Goddard's
film *A Bout de Souffle*, where the young
Jean-Paul Belmondo goes into a
cursing diatribe against a fleeing
acquaintance on the other side of
the road, yelling at him: 'Juif errant!'
('Wandering Jew!'). The image of the
long-nosed Wandering Jew has been
transformed in Cherkassky's work into
a mass-produced toy; the infamous
Jewish patch turned into a golden
brooch; and even the Haggadah has
been updated, with the figure of a
Hassid starring in the role of a bird
- an allusion to the Bird's Head
Haggadah. Cherkassky's Haggadah

The Avant-Gardists 2005
zeven beelden/seven sculptures
beschilderd aluminium/
painted aluminium
18 x 18 x 28 cm
coll./courtesy Gallery Rosenfeld
Tel Aviv, Israël/Israel

The Butcher
The Electrician

The Teacher
The Cook

The Prostitute
The Aviator



de vrome Jood de rol van vogel te laten spelen, een zinspeling op de beroemde *Vogelkop Hagada*. Cherkassky's *Hagada* staat vol verwijzingen naar modernistische culturele iconen, zoals de werken van Malevitch, El Lissitzky en de Bauhaus architectuur.

Na vele jaren waarin de gevestigde kunstwereld en de smaakmakers associaties met het Jodendom of Joodse iconografie afwezen, verbrak *Collectio Judaica* dat taboe in zekere zin. Het was alsof de nieuwe Israëlische kunst zat te wachten tot er iemand van buiten zou komen, iemand die niet in Israël was geboren en zich niet een hele jeugd het beeld van de nieuwe Jood, de vrije en trotse Israëli had ingeprent – inderdaad, een ver familielid van de Joden van de diaspora. Cherkassky, die in Kiev was geboren en in haar tienerjaren naar Israël emigreerde, trok de Joodse kar uit de modder en werd de wegbereider voor een nieuwe en frisse manier van omgaan met Joodse kunst.

De *Avant-gardists*, de beroeps-personen die op deze tentoonstelling worden uitgebeeld, werden voor het eerst tentoongesteld in 2006 en waren een voortzetting van Cherkassky's pre-occupatie met de status van de kunstenaar en kunst. Zeven beroepen worden hier getoond, als een karikatuur, als gecastreerde beelden: de leraar geeft zich bloot – in dubbele betekenis, de elektricien heeft een spraakgebrek, de chirurg is een kwakzalver en de prostituee lijkt niet eens meer menselijk – haar gezicht is als het gezicht van de maatschappij. De term 'avant-garde', die meestal wordt toegeschreven aan kunstenaars die baanbrekend werk creëren, wordt hier belachelijk gemaakt en veracht. Is het mogelijk dat kunstenaar een beroep is als alle andere? Kunnen deze *professionals*, met hun buitenproportionele hoofden, een doorbraak bewerkstelligen, kunnen zij de menselijke cultuur naar een hoger

plan brengen? De grote hoofden die Cherkassky haar figuren geeft verwijzen wellicht naar de uitdrukking die momenteel zo vaak gebruikt wordt in de Israëlische maatschappij: 'een groot hoofd hebben', wat duidt op een persoon die zijn hoofd gebruikt en meer verantwoordelijkheid op zich neemt dan van hem wordt verwacht. Wederom is de kunstenaar misschien niet anders dan andere beroeps-personen en is zijn morele houding niet beter dan die van anderen, zoals Cherkassky stelt in een recent interview.

Aan deze bespreking mag het laatste grote project van Zoya Cherkassky niet ontbreken. Dit project kreeg de ambivalente titel *Action Painting*, refererend aan een stroming in de Amerikaanse schilderkunst van het midden van de twintigste eeuw rondom Jackson Pollock. In dit project, dat tentoongesteld was in het Tel Aviv Museum of Modern Art, koos Cherkassky de museumruimte als arena voor actie en kritiek. De enorme schilderijen citeerden bekende kunstwerken uit de twintigste eeuw en beeldden gewelddadige taferelen af, die zich afspeelden in de museumruimte: wilde honden die rondrenden door het museum en een boze geest in de vorm van een enorm blauw hoofd, die het publiek doet vluchten. Cherkassky verbeeldde het museum als een intimiderende en vijandige ruimte, stinkend zelfs. Terwijl ze verwijst naar belangrijke werken uit de moderne kunstgeschiedenis, stelt de kunstenaar kwesties rondom smaak en de ruimte van kunst ter discussie. Wat is kunst? Van wie is de kunst? Wie zijn de consumenten van kunst? Wie zijn de smaakmakers? En de vraag der vragen: wie is bang voor hedendaagse kunst?

* Boek dat gelezen wordt op het Pesachfeest en dat verhaalt van de uittocht van de Joden uit Egypte.

also references such Modernist cultural icons as the works of Kazimir Malevitch, El Lissitzky and the International/Bauhaus Style in architecture.

Collectio Judaica was in effect the breaking of a taboo subject on the Israeli art scene, after years when the invocation of Judaism or Jewish iconography was rejected or at least frowned upon by the artistic establishment and its taste-setters. It seems that new Israeli art was just waiting for someone to arrive from outside of it, someone who wasn't born in Israel and did not internalize, from infancy, the image of the New Jew as free and proud – a distant relative indeed to the Jew of the Diaspora. Cherkassky, who was born in Kiev and moved to Israel in her teens, has jumpstarted a new, fresh relation towards Jewish art.

The *Avant-gardists*, the 'professionals' featured in this show, were first exhibited in 2006, and are a continuation of Cherkassky's interest with the artist's status and with art itself. Here, seven professionals are caricatured and emasculated: the teacher is exposed (in both meanings of the term); the pilot is grounded; the butcher is an amputee; the chef is naked; the electrician suffers from a speech impediment; the surgeon is a quack; and the whore has lost all semblance of humanity – her face is that of society. The term *Avant-garde*, usually attributed to trailblazing artists, is ridiculed and effaced. Is the artist, then, just like any other professional? And these professionals, with their oversized heads, are they able to blaze new trails and move human culture forward? The big head with which Cherkassky has equipped her protagonists may be a clue to a prevalent idiom in contemporary Israeli Hebrew: having a 'big head' signifies being a thinking man, a person who takes on greater responsibility than he is supposed to.

The Avant-Gardists 2005
zeven beelden/seven sculptures
beschilderd aluminium/
painted aluminium
18 x 18 x 28 cm
coll./courtesy Gallery Rosenfeld
Tel Aviv, Israël/Israel

The Surgeon



Mirit Cohen Caspi

[1960, Israël/Israel]

Woont en werkt in Kiryat Haim, Israël/
Lives and works in Kiryat Haim, Israel

Bekroningen/Awards

1994

Young artist award, Cultural
Foundation of the Haifa
Municipality, Israël/Israel

1991

Herman Struck award, Haïfa,
Israël/Haifa, Israel

1990

Young artist award, Israeli Ministry
of Education, Culture and Sports

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007

Gal-On Gallery, Tel Aviv, Israël.

2006

Corine Maman Ashdod Museum,
Israël/Israel*

2005

On The Banks Of the Yarkon, Tel Aviv
Museum of Art, Israël/Israel*

2004

Beneath The Skin, Corine Maman
Ashdod Museum, Israël/Israel

Material into Image Israeli Sculpture
in Wood, Tel Aviv Museum of Art,
Israël/Israel*

2003

Mini-retrospective, Mishkan L'Omanut
Museum of Art, Ein Harod, Israël/
Israel

2000-01

*Milestone For Peace, International
Exhibition of Stones*, Israël, New York,
Venetië/Israel, New York, Venice*

2001

Love at First Sight, Arturo Schwarz
verzameling van Israëlische kunst,
Israël museum/Arturo Schwarz
Collection of Israeli Art, Israel
Museum, Israël/Israel*

2000

Bridge to the Future, Internationale
Druktriennale/International Print
Triennial, Krakau, Polen/Krakow,
Poland

1994

Israeli Art in Istanbul, Turkije/Turkey*
Tova Osman Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel

1992

Young Artists from Israel, Leipzig, Bonn,
Berlijn/Berlin, Duitsland/Germany*

1991

Artists' Studio Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel

1990

Winners of Young Artist Prize, Herzlyia
Museum, Israël/Israel*

1989

*Venice Biennale, Aperto 90 - The Israeli
Proposal*, Israeli Museum,
Ramat-Gan museum, Israël/Israel*

1988

Meimad Katan Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel

1987

Beit Yad Labanim Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel

1986

Camera Obscura Gallery, Haïfa, Israël/
Haifa, Israel

1985

Front Line, Mishkan L'Omanut Museum
of Art, Ein Harod, Israël/Israel*

1982

Young Artists Biennale, Haïfa Museum
of Modern Art, Israël/Israel*

Mirit Cohen Caspi begon haar artistieke loopbaan in de eerste helft van de jaren tachtig, de jaren waarin de post-modernistische ontwikkelingen op hun hoogtepunt waren. Deze tijdelijke invloeden bleken evenwel niet permanent in haar werk. Aanvankelijk putte zij voor haar werk bewust uit de 'vaders' van het modernisme en tot op zekere hoogte stond haar werk dichtbij dat van Brancusi in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw, Louise Nevelson in de jaren vijftig en zestig en de minimalistische sculpturen die de Amerikanen Tony Smith en Carl Andre en de Israël's Michael Gross en Michael Gitlin in de jaren zeventig karakteriseerden.

Het centrale onderwerp dat Caspi Cohens werk kenmerkt is de menselijke vorm: het menselijk lichaam, de beperkingen ervan en de relatie met de omgeving en de lege ruimte die het omhult. In het begin gebruikte de kunstenaar voornamelijk onbewerkt en onbeschilderd hout. Een manshoge sculptuur uit 1986, die eruit ziet als een pilaar van kubussen van verschillende grootte, doet denken aan *Endless Column* van Brancusi, in al zijn verschillende versies (1918-1937) en ook aan zijn *King of Kings* (ca. 1938) en *Adam en Eva* (ca. 1916). Andere latere hout-sculpturen onderzochten de relatie tussen het kunstobject en de ruimte waarin het zich bevindt. Deze sculpturen bestonden uit onderdelen die met scharnieren waren verbonden en eruit zagen als kranen of grote, lompe schepsels die de plek waar ze geplaatst waren dreigden te doen instorten, zodra ze zich op volle hoogte zouden uitstrekken.

Langzamerhand verloor het werk van Cohen Caspi de 'mannelijke' kenmerken (timmerwerk en de combinatie van hout en metaal) en ging ze zachtere en lichtere, 'vrouwelijke', materialen gebruiken, zoals paraplu's, kussens en jurken in combinaties van stof, papier en spelden. Deze werken, uit de jaren negentig van de vorige

Mirit Cohen Caspi began her artistic career in the early 1980's, when Postmodern approaches to art reached their apex; but these passing influences didn't leave a mark on her work. From their outset, her works fed rather off of the 'fathers' of Modernism, and were simultaneously closer in spirit to the works of Constantin Brancusi of the 1920's -30's, of Louise Nevelson of the 1950's and -'60s, of the Minimalist sculpture of Tony Smith and Carl Andre, and of Israeli sculptors Michael Gross and Michael Gitlin of the 1970's.

Her main subject has remained the human form, the human body, its limitations and its relation to the environment and the space surrounding it. At first, Cohen Caspi mainly made use of unprocessed and uncolored wood. A man-sized, pole-shaped sculpture from 1986, made of irregular-sized cubes, is reminiscent of the many versions of Brancusi's *Endless Column* (1918-1937), as well as his *King of Kings* (c. 1938) and *Adam and Eve* (c. 1916). Others of her later wooden sculptures had to do with the relations between artistic objects and the space enclosing them. They were usually constructed of units conjoined by hinges that looked like building cranes or large, cumbersome creatures that threatened to topple the space in which they were installed if only they rose up to their full height.

Cohen Caspi's works gradually abandoned their 'masculine' traits (wood carpentry and the combination of wood and metal) to adopt lighter, softer, more 'feminine' forms and materials, such as umbrellas, pillows and dresses and combinations of cloth, paper and pins. Her works of the 1990's and 2000's deal more and more clearly with the female body, through attire and the idea of the shell - the body itself is absent from most of the works. These clearly testify to the artist's moving away from formalist artistic content to a more personal

Untitled 1998-2003
installatie negen delen/
installation nine pieces
geperforeerde computerprints op doek/
perforated computer prints on canvas
240 x 400 cm
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



eeuw, houden zich steeds duidelijker met het vrouwelijk lichaam bezig door middel van kleding en het idee van een omhulsel, terwijl het lichaam zelf in de meeste werken afwezig is. Men herkent hier de overgang die de kunstenaar maakte van een formele, artistieke insteek naar een meer persoonlijke interesse in de situatie van de mensheid in het algemeen en die van vrouwen in het bijzonder. Een identiteitscrisis breekt hier naar buiten, gefragmenteerd en afhankelijk. Er is een scherpe en duidelijke lijn tussen deze en eerdere werken: terwijl de eerdere werken op de vloer werden geplaatst of stevig aan de muur werden bevestigd, worden deze werken aan draden of klerenhangers opgehangen, waarbij ze zweven tussen hemel en aarde, als marionetten. Het vrouwelijk lichaam is gedeconstrueerd en beelden van ledematen en geslachtsorganen

zijn geprint op stof en papier en betreffen hun verwaarlozing en afzondering.

Het centrale werk op deze tentoonstelling is samengesteld uit negen delen van bedrukt en geperforeerd papier dat is opgehangen aan lijnen, alsof het wasgoed is. De beelden van het lichaam die erop zijn gedrukt, vormen een kruising tussen een jurk en een zak – de objecten van insluiting, met niets erin. Niet alleen ontbreken lichamen, maar hun aanwezigheid is ook beperkt tot de dunne en vergankelijke tweedimensionaliteit van het papier. Als men afgaat op de laatste werken van Mirit Cohen Caspi, is de toestand van de vrouw in de maatschappij verre van bevredigend, maar tegelijkertijd is deze vrouwelijke aanwezigheid, die er dun en breekbaar uitziet, meer fundamenteel verankerd in een eenvoudige werkelijkheid.

interest in the human condition in general and the feminine condition in particular. An identity in crisis sprouts forth, fragmented and dependent. A clear line separates these and her earlier works: while the first stood on the floor or were well fastened to the wall, the later pieces hang from threads or clothes hangers, hovering between earth and sky like marionettes. The female body is deconstructed, and the images of hands, legs and genitals that are imprinted on cloth and paper speak of a forlorn loneliness.

One of Cohen Caspi's work shown in this exhibition is made up of nine printed and perforated paper units, hanging on threads like laundry. The body images printed on them form the hybrid of a dress and a sack – objects of containment actually that contain nothing.

Not only is the body itself missing, their own presence is reduced to the thin, perishable two-dimensionality of paper. Women's standing in society, if it is to be judged from Cohen Caspi's latest works, is far from satisfactory; simultaneously, however, there is something more fundamentally anchored to real life in its most simple and basic in this lean, feminine and seemingly fragile, presence.

Untitled 1999-2000
leren jas, siliconen, computerprint op papier/leather coat, silicone, computer print on paper
100 x 60 cm
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



Untitled 2002
leren laarzen, siliconen, computerprint op papier/leather boots, silicone, computer print on paper
60 x 35 cm
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



Eli Gur Arie

[1964, Israël/Israel]
Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards

2005
Art and Design Award, by the Israeli
Ministry of Education, Culture and
Sports

2004
Prize of the Israeli Ministry of
Education and Science

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007
Digital Landscapes, Genia Schreiber Art
Gallery, University of Tel Aviv,
Israël/Israel

Aphrodisiac, The Wealth of Nations,
Rosenfeld Gallery, Tel-Aviv,
Israël/Israel

2006
A Rich Seam, Petach-Tikva Museum
of Art, Israël/Israel*

2005
*The New Hebrews – A century of Art in
Israel*, Berliner Festspiele, Berlijn,
Duitsland/Berlin, Germany*

2004
A Point of View, Tel Aviv Museum of Art,
Israël/Israel

2003
Civil Applications, Herzliya Museum of
Contemporary Art, Israël/Israel

2002
Artists of the Ideal, Nuovo Classicismo,
Galleria d'Arte Moderna e
Contemporanea Palazzo Forti,
Verona, Italië/Italy*

Clinique, Rosenfeld gallery, Tel-Aviv,
Israël/Israel*

Play Boyz, Janco Dada Museum, Ein
Hod, (maart/March 2002), Arad
Museum (april/April 2002),
Israël/Israel

1998
Sleeping Town, Bograshov Gallery,
Tel-Aviv, Israël/Israel

1992
Imagewriting, Janco Dada museum,
Ein-Hod, Israël/Israel*

Het werk van Eli Gur Arie bevindt zich in de ruimte tussen nachtmerrie en fantasie. Zijn inspiratiebronnen komen enerzijds uit het gefingeerde gebied van literatuur en films, anderzijds uit de terreinen van biologie en technologie. De laatste tien jaar wordt een groot deel van zijn werk gekarakteriseerd door situaties van verandering en transitie. In die periode creëerde hij oorspronkelijk en onderscheidend werk dat getypeerd wordt door een adembenemende schoonheid waarin pijnlijke waarheden verborgen zijn.

Door zich met natuur en cultuur bezig te houden, probeert Gur Arie een kruising tussen beide tot stand te brengen. Hij richt zich daarbij op datgene wat voor het oog verborgen is, of verworpen is, op het onderbewustzijn, het angstaanjagende en het gewelddadige. Hij creëert een wereld waarin het bekende verbonden is met het onverwachte, het levende en groeiende met het object en de machine. Zijn scheppingen brengen tegelijkertijd empathie en afwijzing teweeg. Maar hij is niet tevreden met de taak van de niet-aanwezige schepper en neemt ook de taak op zich van de heler, degene die herstelt en die het leven vernieuwt. Een essentieel deel van zijn werk concentreert zich op het voortplantingssysteem, groei, voeding, behoud en het geven van nieuw leven. Embryonale onderontwikkelde schepsels worden behandeld en krijgen zorg in een soort incubator. Andere, die hun energie- en voedselbronnen hebben verloren, krijgen hulp in de vorm van energiegeneratoren en hernieuwde drijfkracht voor de voedselketen.

Het werk is omhuld door een sfeer van overleven, in een wereld na een nucleaire of ecologische ramp. De schepsels hebben geen haar, sommige zijn onvolgroeid en andere zien eruit alsof ze gemuteerd zijn. Barmhartige menselijke bemoeienis die verbeeldingskracht en vindingrijkheid aan de dag legt, gebruikt wetenschappelijke kennis en ervaring, gebruikt resten van

Inspired by literary and cinematic science fiction on the one hand and biology and technology on the other, Eli Gur Arie's work occupies an intermediate space between nightmare and fantasy. A large part of the work he has created in the last decade – when he has consolidated his original style, characterized by dazzling beauty that often hides painful truths – has to do with liminal situations.

Referencing both Nature and Culture, Gur Arie tries to hybridize the two; in so doing, he touches on the implicit, the abject, the subconscious, the frightening and the violent. He creates a world that fuses the known and the surprising, animal and vegetable, objects and machine. His creatures generate both empathy and rejection. Not content with the role of absent creator, he also takes on the roles of healer, rehabilitator and resuscitator. A substantial portion of his work deals with reproduction, nourishment, preservation and resuscitation systems: embryonic creatures that haven't fully grown are taken care of and supervised in incubatory conditions. Others, bereft of their energy and food sources, are aided through the introduction of generators and a restarted food chain.

The atmosphere of Gur Arie's works is one of existence in survival conditions, in a world following a nuclear or ecological holocaust. His creatures are hairless, some haven't grown out naturally, while others seem to have mutated. A Compassionate, imaginative and resourceful intervention, aided by experience and scientific know-how, has stepped in to recycle the remnants of machines and technology and facilitate their rehabilitation. It gives them a new start, arousing the life force and procreation (Eros in the psychoanalytical sense), producing dazzling symbiotic and parasitic situations. The life systems he creates operate as autonomous, closed circuits, carrying

Wealth of Nations 2002-2007
installatie/installation
gemengde techniek/mixed media
coll. Rosenfeld Gallery en kunstenaar/
courtesy Rosenfeld Gallery and the artist,
Tel Aviv, Israël/Israel

The Pearl Diver 2002
220 x 250 x 150 cm



machines en technologie opnieuw; dit alles om herstel en een nieuw begin mogelijk te maken. Het levens- en voortplantingsinstinct, de Eros in psychoanalytische zin, ontwaakt en zorgt voor spectaculaire symbiotische en parasitaire situaties. De levenssystemen die Gur Arie creëert, werken binnen een gesloten en automatische cirkel en hebben een intrinsieke belofte voor een eeuwig bestaan, dat afhankelijk is van de deelname van alle componenten van het systeem, het leven, planten en technologie, in een kader van wederzijdse afhankelijkheid en verantwoordelijkheid.

De morele perceptie die belichaamd is in al het werk van Gur Arie, is ook aanwezig in *Wealth of Nations* (2002-2007), het werk dat aanwezig is op de tentoonstelling. In het midden van het werk staat een jongeman op een enorme schelp en kijkt naar zijn buit – een hoopje parels dat hij uit zee heeft opgedoken. Een zeedier, dat eruit ziet als een schelp en krab, bevindt zich dicht op zijn lendenen; het is niet duidelijk of het zijn lies beschermt, zich ermee voedt of ermee bezwangerd raakt. Men ziet andere vergelijkbare schepsels uit de pareleieren komen of

erdoor gevoed worden. De rampensfeer wordt hier verbonden met de relatie tussen de rijke landen en de ontwikkelingslanden, die gekenmerkt wordt door exploitatie, verwaarlozing en een enorme economische kloof. Ergens, ver van het oog van de westerse wereld, brengen anonieme, arme jongeren hun leven in gevaar om de hartstochtelijke hebzucht voor luxe in de rijke delen van de wereld te bevredigen. Het krabachtige schepsel dat zich vastgegrepen heeft op het lichaam van de jongeman kan ook geïnterpreteerd worden als de wurggreep van de rijke landen of als symbool voor de veelheid aan ziekten die wijdverbreid zijn in de ontwikkelingslanden, zonder dat er moderne medische behandeling en humanitaire hulp wordt gegeven. In een wereld die met blindheid en moreel falen is geslagen, herinnert Gur Arie ons aan de plicht van de kunst verlichting en troost te brengen en de plicht van de kunstenaar als klokkenluider op te treden. Een object dat eruit ziet als een schilderpalet is niet ver van het beeld geplaatst en er rust een diamant hart op.

the promise of eternal life, requiring only the participation of all elements in the system – animal, vegetable and technological – in an interdependency and shared responsibility.

This moral universe is well represented in Gur Arie's work included in this exhibition, *Wealth of Nations* (2002-2007). At its center, a youth stands on a huge conch and gazes at his loot – a mass of pearls he has dug up from the sea. A conch-like, crab-like creature that has fastened itself to his genitals is either shielding them or feeding off of the boy, or is perhaps being impregnated by him. Similar creatures are either hatching from the pearls-eggs or feeding off of them. The atmosphere of disaster informing the work can be seen as connoting the exploitative, neglectful and crass economic relations between the First and Third worlds. Somewhere, far from Western eyes, unknown poor boys risk their lives to satiate the greed for luxury goods of the denizens of richer quarters. The crablike creature fastened to the boy's body can either be interpreted as the stranglehold of the First World or as the myriad diseases wreaking havoc through the

Third World with no Modern cures to combat them. In a morally bankrupt world, Gur Arie reminds us of art's role in bringing solace and consolation, and of the artist's function as prophet: he has placed an object reminiscent of an artist's color palette, crowned by a diamond heart, not far from the boy's figure.

Wealth of Nations 2002-2007
installatie/installation
gemengde techniek/mixed media
coll./courtesy Rosenfeld Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

Appetizer 2007
65 x 70 x 25 cm

Appetizer 2007
30 x 40 x 12 cm



Galia Gur Zeev

[1954, Israël/Israel]
Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards 2002

Leon Constantiner Photography Award
for an Israeli Artist, Tel Aviv,
Israël/Israel

1998
America-Israel Cultural Foundation
Award, Tel Aviv, Israël/Israel

1994
Gerard Levy Prize for Photography (for
the Limbus Group) Israel Museum,
Jeruzalem, Israël/Jerusalem, Israel
1992

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions 2007

Conservator van/Curator of *Beno
Rothenberg, Photographed and
Reported, 1947-1957*, Eretz Israel
Museum, Tel Aviv, Israël/Israel
2006

Seder Night, Youth Wing, Israel
Museum, Jeruzalem, Israël/
Jerusalem, Israel*

2004
The Pool, Tmuna, Tel Aviv, Israël/Israel
2003

Tel Aviv Museum of Art, Israël/Israel*
(Publicatie/Publication:
*Photographers of Palestine (1855-
2000)*, Map Publishing)

2002
Couples, David Yalin College,
Jeruzalem, Israël/Israel*

Seder, Tel Aviv Artists' Studios,
Israël, Israel
1999

Wattari Museum, Tokio, Japan/
Tokyo, Japan*

1998
Bamat, Israeli Art, Jewish Museum,
Wenen, Oostenrijk/Vienna,
Austria*

Israeli Art, Ministry of Economic Affairs,
Düsseldorf, Duitsland/Germany*
After Rabin: New Art from Israel, Jewish
Museum, New York, vs/USA*
*Condition Report, Photography in Israel
Today*, Israel Museum, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel

1997
*The Second Tokyo International
Photo-Biennale*, Tokio, Japan/
Tokyo, Japan*

*Oh-Mama, a Representation of the
Mother in Israeli Contemporary Art*,
Museum of Art, Ramat-Gan,
Israël/Israel*

Table, Kibutz Art Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel

Israël Museum' Jeruzalem,
Israël/Israel*

1993
Limbus Gallery, Tel Aviv, Israël/Israel
The Range of Realism, Tel Aviv Museum
of Art, Israël/Israel*

Galia Gur Zeev houdt zich bezig met het lichaam door haar afwezigheid te representeren. In de loop van de laatste twee decennia heeft ze een fotografisch oeuvre gecreëerd met onderscheidende kenmerken, waarbij ze gebruik maakt van licht en donker, zwart en wit, om nieuwe manieren te bieden om het lichaam en zijn context te analyseren. Het afwezige lichaam wordt onder de aandacht gebracht door de nadruk te leggen op gefragmenteerde lichaamsdelen. Haar foto's hebben meer gemeen met sculptuur dan met schilderkunst en doen denken aan klassieke beeldhouwkunst: ze lijkt zich te richten op de onderdelen die het niet overleefd hebben of die zijn weggelaten, in een poging het accent te verleggen en het beeld te voltooien. Haar houding is die van een vrouwelijke kunstenaar, die kritiek uit op de verering van het menselijk lichaam in de westerse cultuur vanaf de klassieke oudheid tot het heden.

Meer dan om een toestand te documenteren of een moment te veeuwen is fotografie voor Gur Zeev een middel om beelden te maken en te ordenen die met het lichaam worden vereenzelvigd maar afgesneden zijn van de algehele context. Ze regisseert deze beelden tot nieuwe, precieze zwart-wit composities. Ze gebruikt een populaire techniek in de fotografie – het donker maken van bepaalde delen van de foto – en verandert de compositie in een beeld met een eigen waarde. De achtergrond van het beeld is niet 'leeg', maar is 'gevuld' met zwart. Uit de duisternis doemen gefragmenteerde lichaamsdelen op die de plaats van het portret innemen. De kunstenaar biedt een unieke manier om het lichaam te 'lezen' – een alternatief portret bestaand uit lichaamsdelen en gebaren. Het fotograferen van het beeld terwijl het afgezonderd en afgesneden is van de achtergrond en de omgeving, is kenmerkend voor vele fotografen, zoals Edward Weston, Robert

Untitled 1995
zwart-wit foto/
black and white photograph
90 x 60 cm
coll. kunstenaar/courtesy of the artist

Galia Gur Zeev deals with the body through the representation of its absence. In the last two decades, she has created a body of photographic work whose differing characteristics all make use of light and darkness, black and white, to offer new ways of 'reading' the body and its contexts. The absent body is addressed through a focus on its fragmented body parts. Closer in spirit to sculpture than to painting, Gur Zeev's photographs reference Classical sculpture: she seems to be addressing those parts that did not survive or which have been omitted in an attempt to change the stress and complete the picture. Her stance can be construed as a female artist's critical remark on Western culture's worshipping of the body, from the Classical antiquity to this day.

Rather than documenting or immortalizing a single moment, Gur Zeev uses photography as an instrument for the creation and cataloguing of images associated with the body, which are however severed from its overall context. She directs and orchestrates these images as new, precise compositions in black and white, taking a popular photographic means – the darkening of certain areas of the picture – and turning it into images with a validity of their own. Rather than 'empty', her backgrounds are 'filled' with black. Body parts, emerging out of the darkness, take the place of the portrait. The artist offers a unique way of 'reading' the body, a kind of alternative portrait based on its body parts and its gestures. Severing a figure from its background is a technique popularized by such photographers as Edward Weston and Robert Mapplethorpe, but while those focused on the figure, its face or its torso, Gur Zeev goes farther in effacing all, leaving only the body parts as such. The 'message', or the figure's internality, is not depicted here through facial expression, the gaze



Maplethorpe, maar terwijl zij zich concentreerden op het lichaam, op het gezicht of de torso, wist Gur Zeev het lichaam en het gezicht uit en laat ze alleen lichaamsdelen over. De 'boodschap', of het innerlijk van de persoon, wordt niet overgedragen door de gezichtsuitdrukking, de blik of de lichaamstaal, maar door middel van ledematen. In sommige gevallen, zoals op de foto op deze tentoonstelling, vindt uitdrukking plaats door middel van extensies zoals een vis of bestek.

Men kan het werk van Gur Zeev als feministisch interpreteren, als kritiek op de mannelijke blik en als oproep voor een zuivere, niet-seksistische beoordeling van de vrouw. Symbolisch is het ook een oproep om het geestelijke (wit) te prefereren boven het lichamelijke (zwart). Haar houding als een vrouw en een moeder wordt verder verklaard in haar recente werk, waarin thuis, familie en vrienden

centraal staan. In deze werken keert het lichaam naar zijn natuurlijke plaats terug en de fotografische manipulaties worden vervangen door directe fotografie met zo min mogelijk bewerking. Haar behoefte de natuurlijke orde te verstoren en de verschillende onderdelen te reorganiseren, komt tot uitdrukking in de overgang van enkele foto's naar fotografische installaties. Een huiselijke scène van de eettafel wordt bijvoorbeeld gedeconstrueerd, waarbij elke persoon een eigen kader krijgt en de verschillende onderdelen vervolgens opnieuw samengevoegd worden en *vis-à-vis* in de tentoonstellingsruimte worden geplaatst. Ook hier stralen de beelden in hun witheid en steken ze af tegen de zwarte, ondoorzichtige achtergrond. Het fototoestel streelt de gezinsleden, glimlacht bijna naar ze, terwijl de zwarte achtergrond lijkt op een omhulsel dat hen van de buitenwereld afschermt en beschermt.

or body language, but rather through limbs alone. At other times, as in a series of photographs included in this exhibition, this is expressed through the use of extensions, like fish or cooking utensils.

Gur Zeev's work lends itself to a feminist reading as a criticism of the male gaze and a call for a sober, non-sexist evaluation of women, as well as to a symbolical reading, where the spiritual (white) is preferred to the corporeal (black). Her stance as a woman and as a mother is further asserted in her recent work, at the center of which stand the home, the family and friends. In these works, the body is returned to its natural place, with photographic manipulations giving way to a direct shooting and minimal processing, the need to interrupt the natural order and reorganize its parts finding its expression in a move from single photographs toward

Untitled 1993
zwart-wit foto/
black and white photograph
115 x 90 cm
coll. kunstenaar/courtesy of the artist

photographic installations. A domestic scene of the supper table, for example, is deconstructed, with each figure allocated its own representational frame, the different parts later reconstructed and positioned *vis-à-vis* each other geometrically in the exhibition space. Here, too, the figures' whiteness shines against the opaque black background. The camera caresses the members of the household, almost smiling at them, the black background seemingly enveloping and protecting them from the outside world.



Erez Israeli

[1974, Israël/Israel]

Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards

2006

Rafael and Hadassah Klachkin Prize
for Art, America-Israel Cultural
Foundation

Israeli Ministry of Education Prize
for Young Artists

2005

Rich Foundation Award for Education,
Culture and Welfare

Isracard & Tel Aviv Museum of Art
award for an Israeli artist

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007

Love Song: Emergency Exit, New Media
Center, Haifa Museum of Art,
Israël/Israel

Engagement: Israeli Photography Now,
Israel Museum, Jeruzalem, Israël/
Jerusalem, Israel*

News 2007: New Acquisitions, Haifa
Museum of Art, Israël/Israel*

2006

*News: Recent Acquisitions in
Contemporary Art*, Israel Museum,
Jeruzalem, Israël/Jerusalem, Israel*

Life Saver, Architectuur Biënnale/
Architecture Biennale, Venetië,
Italië/ Venice, Italy*

Mini Israel, Israel Museum, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel*

Mixed Emotions, Haifa Museum of Art,
Israël/Israel*

2005

Orlando, Drukworkshop/Print
Workshop, Jeruzalem, Israël/
Jerusalem, Israel*

Passages, Artists Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel*

Die Hebraer, Berlijn, Duitsland/
Berlin, Germany*

2004

Rose La Vi, Tel Aviv Museum
Israël/Israel*

Time Depot, Petach-Tikva Museum
of Art, Israël/Israel*

Political Critics, Givon Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel*

2003

Herzliya Museum, Israël/Israel

Erez Israeli neemt een prominente plaats in binnen de jonge generatie Israëlische kunstenaars. Hij gebruikt verschillende middelen, waaronder video, sculptuur en installatie, om emotioneel beladen onderwerpen op te werpen, die het persoonlijke en het nationale met elkaar verbinden. Zijn werken munten uit door een intense, bijna pijnlijke, schoonheid en de ambigue betekenissen die hij in zijn beelden legt. Bloemen zijn bijvoorbeeld een belichaming van schoonheid en symboliseren het leven en bloei, maar ook begrafenissen en dood. *Hashomer Hatzair* (De jonge bewakers, 2006) is de naam van een Israëliëische jeugdbeweging met hoogstaande nationale en sociale idealen, maar die zich ook richt op jonge soldaten die hun leven in de waagschaal stellen om hun land te verdedigen. In het werk *The Flowering of the Chamber Pot* (2004) gaat het om een voorwerp dat geïdentificeerd wordt met jonge kinderen maar ook met ouderdom.

Dood en rouw zijn prominent aanwezig in alle gelederen van het Israëliëische leven. Hoewel deze thema's veelvuldig tot uitdrukking komen in literatuur, toneel en film, worden zij slechts in geringe mate gebruikt in de beeldende kunst. Israeli slaagt erin deze onderwerpen op moedige en gevoelige wijze te benaderen. Hij lijkt niet bereid zich neer te leggen bij de dood van jonge jongens, soldaten, die in de kracht van hun leven worden weggenomen, waarbij ze ontroostbare, rouwende moeders achterlaten. Twee videowerken *El Maleh Rahamim** (letterlijk 'God vol genade', 2004) en *Untitled* (2006), gaan expliciet over dit onderwerp en vullen elkaar aan. In het eerste werk probeert een moeder keer op keer haar zoon die uit haar handen glipt vast te blijven houden – een poging die tot mislukken gedoemd is – terwijl men op de achtergrond een beklemmend gebed kan horen. In het tweede werk houdt een moeder haar dode zoon, die bedekt is

Erez Israeli, a prominent member of the current generation of young Israeli artists, uses diverse means (video, photography, sculpture and installation) to deal with emotionally charged subjects spanning the personal and the national. Almost painfully beautiful, his works are marked by the use of ambiguous images like flowers – at once the epitome of beauty, the symbol of bloom and the accoutrements of funerals and death. His sculpture *Hashomer Hatzair* (2006, literally 'the young guard'), bears the name of an Israeli youth movement characterized by lofty national and social ideals, but can also be construed to allude to the young soldiers risking their lives for the protection of the Homeland; a chamber pot, like the one around which his *The Flowering of the Chamber Pot* (2004) revolves, could be associated either with youth and children or with old age.

Death and loss are prominent features of Israeli society's life fabric. But although heavily represented in its literature, theater and cinema, they are only slightly so in its visual arts. Israeli manages to touch on these subjects with no little courage and sensitivity; he seems unable to come to terms with the death of young men, the soldiers plucked at their prime, leaving behind inconsolable, grieving mothers.

Two of Israeli's complementing video works, *El Maleh Rahamim* (2004) (literally 'almighty God of mercy') and *Untitled* (2006), deal with this subject explicitly. In the former, we see a mother trying again and again to grasp her son who is slipping from her hands – an attempt destined to fail – her action accompanied by a hair-raising prayer heard in the background. In the latter, we see a mother lamenting her dead son in a traditional Pieta posture. The son here is covered with feathers and his mother plucks at them as if he were a chicken, slaughtered and now being primed for cooking. Besides connoting different images of the Pieta,

Untitled 2004
video (38 min.)
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



met veren, in de typische piëtahouding in haar armen. Ze plukt de veren van zijn lichaam. Dit is een zinnebeeldige vergelijking met een geslachte kip die wordt klaargemaakt voor de maaltijd. Behalve met de verschillende piëta-schilderijen, is dit tafereel ook verbonden met het offer en de boetedoening voor zonden, zoals dat wordt uitgedrukt in de Joodse traditie, vanaf het offeren van Izak tot de boetedoening-ceremonie die plaatsvindt op Jom Kippoer, Grote Verzoendag. In dit laatstgenoemde werk lijkt het alsof de moeder zich niet kan neerleggen bij het afscheid van haar zoon, zozeer zelfs, dat ze van plan is hem op te eten om hem te doen terugkeren.

Israëli refereert dikwijls aan het collectieve geheugen en de collectieve geschiedenis, met inbegrip van de joods-christelijke traditie en het Israëliëse en westerse ethos. Hij houdt zich bezig met het lichaam, met voortijdige dood, met offers, met bloei en verwelking, met schoonheid en met genade. In het videowerk *Love Song* (2007) ligt een dode jongen in een bad, een beeld dat herinnert aan *De dood van Marat* (1793) van Jacques Louis David, maar een andere persoon streelt/baadt hem met oneindige tederheid. Net als in het bovengenoemde werk waarin de moeder tracht haar zoon te blijven vasthouden die aan haar greep ontsnapt, wordt hier een poging gedaan het moment van de dood aan te raken en de tijd terug te draaien, terwijl op hetzelfde moment aan de Joodse ceremonie van het baden van de doden wordt gerefereerd. Nog een beladen beeld dat in veel van zijn werk voorkomt is het beeld van de bloem. In het Hebreeuws betekent het woord voor bloem ook jeugd. Een jong persoon die nog niet tot rijpheid en

volwassenheid is gekomen en die zijn leertijd nog niet heeft beëindigd, wordt een bloem genoemd. De identificatie van Israël met deze bloemen, die vóór hun tijd geplukt werden, is emotioneel en aangrijpend. Hij identificeert zich met de jongeren en hun moeders. (In de bovengenoemde werken is de dode de kunstenaar zelf en de moeder is zijn eigen moeder.) In het videowerk dat wordt tentoongesteld is deze identificatie vermengd met pijn. Het toont de kunstenaar die rode bloemen op zijn lichaam naait en ze er één voor één van af plukt. Het lichaam van de kunstenaar is de aarde, de moeder van al het leven, volgens de Joodse traditie, vanwaar het leven komt en waarnaar het zal terugkeren.

Dit werk wordt in de tentoonstelling vergezeld door rijen legerlaarzen, gegoten in beton (*Untitled*, 2001-2007), als symbool voor de resten van een peloton dat niet langer bestaat. Het Israëliëse ethos is vol verhalen van pelotons soldaten die op overwinnings- of reddingsoperaties gingen en niet terugkwamen. Men hoort als het ware de echo van de voetstappen van het peloton dode soldaten van Akira Kurosawa, in de film *Dreams*, die terugkeren om nog éénmaal te schreeuwen en diegenen die hen de dood hebben ingejaagd tot verantwoording te roepen. Het peloton van Israël is stil en afwezig. Alleen de identiteitsnummers, die gegraveerd zijn op stukjes hout en in plumpe schoenen gegooid zijn, zijn achtergebleven om te getuigen en te verhalen van de jonge levens die werden afgekapte en van het potentieel dat niet gerealiseerd is.

* Gebed voor de dode

the video also alludes to themes of sacrifice and atonement as they are formulated in the Jewish tradition, from the Sacrifice of Isaac to the ceremonies around Yom Kippur. In this last work, it seems the mother cannot come to terms with parting from her son, so much so that she intends to eat him to subsume him back into herself.

Israel's work draws heavily on collective memories and histories, on Judeo-Christian traditions and on the Western-Israeli ethos. He deals with the body, with premature death, sacrifice, bloom and decay, beauty and compassion. In his video *Love Song* (2007), a dead man is seen lying in a bathtub in a pose reminiscent of Jacques Louis David's *The Death of Marat* (1793), the only difference being the presence of another supporting figure, stroking/bathing him with infinite tenderness. As in the work cited above, where a mother attempts to cling to her dead son, here too there is an attempt to touch the moment of death, to set the wheel back, as well as a reference to the Jewish ceremony of bathing the dead.

Another charged image represented in many of Israel's works is the image of the flower, which in the Hebrew language also denotes 'youth', the name given for someone who has yet to reach full maturity. His identification with these 'flowers', plucked in their prime, as well as with their mothers (in the videos mentioned above the figure of the dead man is in fact the artist himself, and the mother figure is his own mother), is fully emotional and moving. In his video included in this exhibition, this identification is mixed with pain. The artist is shown sewing red flowers onto his own body and then

Untitled 2001-2007
installatie/installation
35 beelden/sculptures
beton/concrete
nieuw gietsel door/new cast by
Itamar Gilboa, Camile Smeets



Uri Katzenstein

[1951, Israël/Israel]

Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards

1991

The Israeli presentation at the
International Biennale of Sao Paulo,
Brazilië/Brazil
Israeli Art Around the 90's, Panta Rai,
Kunsthalle Düsseldorf, Duitsland/
Germany. Artists' House, Moskou,
Rusland/Moscow, Russia

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007

Hope Machines, GDK, Berlijn, Duitsland.
Hope Machines, Center of contem-
porary art, Tel Aviv, Israël/Israel
Asia-Europe mediations, National
Museum Poznan, Polen/Poland*
Patho, Galerie Dieter Reitz, Kassel,
Duitsland/Germany*

2006

Trace, in New York, Franklin Furnace,
Brooklyn, New York, vs/USA
Mafo6, Bangkok, Thailand

2005

Hope Machines, 9th Istanbul Biennale,
ITU Miam, Istanboel, Turkije/
Istanbul, Turkey
Zoya versus Igal Referee: Uri
Katzenstein, GDK Gallery, Berlijn,
Duitsland/Berlin, Germany*

Realizing a future contemporary voices,
Jewish Museum, New York,
vs/USA*

2004

Vehicles, Trace Gallery, Cardiff,
Wales, GB

Alphabet, Stockholm Art Fare/Gavel
Konstcentrum, Stockholm,
Zweden/Sweden

Hope machine, Jewish Museum,
New York, vs/USA

2003

Home, Russian Museum,
St. Petersburg, Rusland/Russia
The claim of images, Bochums Museum,
Bochum, Duitsland/Germany*

2002

2nd International Biennale of Art.
Buenos Aires, Argentinië/Argentina
Parallel Worlds, K&S Galerie, Berlijn,
Duitsland/Berlin, Germany

2001

Home, Biennale Venetië, Italië/
Venice, Italy
Israeli Videoart, University Gallery of
Haifa, Haïfa, Israël/Haïfa, Israel

2000

Families, Duke University, North
Carolina, vs/USA
The family of Brothers, Givon Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

1999

Drawing The Line, Ambrogino Gallery,
Miami, vs/USA
Back Room Noise, Refusalon Gallery,
San Francisco, vs/USA

1996

Visions Of A New Morning, Hambach
Palace, Duitsland/Germany
Ketav, Ackland Museum, Chapel Hill,
New York, vs/USA

1995

Ritual Reality, TV show (Chanel 2),
Israël/Israel

1993

Makom, Contemporary art from Israel,
Museum of Modern Art, Stiftung
Ludwig, Wenen, Oostenrijk/
Vienna, Austria*

Worum Gehts, Romer Museum,
Hildesheim, Duitsland/Germany*

1988

Fresh Paint, Israel Museum, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel*

Forty From Israel, Brooklyn Museum,
New York, vs/USA*

1984

This Is Not Sculpture, The Kitchen,
New York, vs/USA*

Sound Art, Baca, Brooklyn, New York,
vs/USA

1983

Yom Gagatzi, 8/BC, New York, vs/USA*

Live Radio met Issac Jackson, at
Fashion Moda, New York, vs/USA

1981

News no. 2, het Tel Aviv Museum of Art,
Tel Aviv, Israël/Israel

Home 2001

installatie/installation
beelden en video/sculptures and video
coll. Givon Gallery en kunstenaar/
courtesy Givon Gallery and the
artist, Tel Aviv, Israël/Israel

detail

beschilderd brons, textiel/
painted bronze, textile
70 x 50 x 35 cm

Uri Katzenstein begon zijn kunste-
naarscarrière in New York, aan het
begin van de jaren tachtig. Zijn eerste
werken waren performances, waarin
hij zijn eigen lichaam, objecten en
muziek gebruikte. Katzenstein, een
veelzijdig kunstenaar, ontwikkelde
een persoonlijke taal en beeldwereld,
waarbij hij steeds nieuwe lagen aan
zijn creaties toevoegde, waaronder
dans, sculptuur en video. Noemens-
waardig is bovendien de creatie van
unieke, semi-functionele muziek-
instrumenten, die ook als sculpturale
objecten worden gebruikt.

De centrale motieven in het werk
van Katzenstein zijn het menselijk
lichaam, de eenzaamheid van de
mens, zijn verlangen naar liefde en
communicatie. De meest in het oog
springende metafoer is zijn eigen
lichaam, dat voortdurend van vorm en
zelfs van sekse verandert. Het is alsof
hij in zijn werk, dat zowel persoonlijk
als universeel is, het menselijk bestaan
in al zijn toestanden onderzoekt met
behulp van een persoonlijk prisma.
Zoals eerder gezegd, begon deze ont-
wikkeling met performances waarin
hij actief deelnam, vervolgens met een
reeks sculpturen die zijn evenbeeld
waren en nu, tenslotte, met videofilms
waarin hij zelf te zien is of acteurs die
als zijn evenbeeld figureren. Een over-
zicht van zijn werk door de jaren heen
onthult een doorlopend, fascinerend
en gedurfd gespleten zelfportret.

Het werk *Home*, dat in de tentoon-
stelling wordt getoond is een kleinere
versie van een grootschalig en
ambitieuus werk dat voor het eerst
tentoongesteld werd op de Biënnale
in Venetië in 2001. In dit werk verfi-
nde Katzenstein de onderwerpen en
beelden die hem al zo'n twintig jaar
bezigielden: het menselijk lichaam,
taal en communicatie, ceremonieën
en rituelen en de positie van de mens
tegenover zijn medemens. De plot van
de film, die hier op een enkel scherm
wordt getoond, brengt verschillende
beelden samen, sommige mannelijk

From its beginnings in the 1980's in
New York, Uri Katzenstein's artistic
career has encompassed performance
pieces involving his own body as
well as objects and music. A multi-
disciplinary artist who has developed
a highly personal idiom and image
world, Katzenstein gradually added
new facets to his work such as dance,
sculpture and video. Also noteworthy
is his use of unique, semi-functional,
sound-producing instruments that
double as sculptural objects.

The central motifs in Katzenstein's
work are the human body and man's
loneliness and desire for love and
communication. The prominent
metaphor he uses is his own figure,
which habitually changes forms and
genders. It seems he is investigating
the human existence in its many forms
through a personal prism, in works that
are both personal and universal. This
trajectory - beginning with perform-
ances in which he was a physical actor
and continuing with sculptural series,
all the figures in which represented
the artist himself - has culminated,
for the time being, in videos where his
own figure is represented either by
himself or by other actors embodying
it. An overview of his work over the
years uncovers an ongoing, complex,
fascinating, total and courageous split
self-portrait project.

Home, his work included in this
exhibition, is a smaller version of a
large-scale, ambitious work first
shown at the Venice Biennial of 2001,
where Katzenstein brought the sub-
jects and images he has been interest-
ed in for the last two decades to total
refinement. These include the human
body, language and communication,
ceremonies and rituals and Man's
situation vis-à-vis his others. The
film, shown here on a single screen,
shows several meetings of different
characters, some male and some
female, all of whom are embodiments
of the artist's figure. They meet in
ritualistic situations that, although



en sommige vrouwelijk (allemaal het evenbeeld van de kunstenaar), in ceremoniële of rituele situaties, die bekende associaties oproepen, maar zelf enigzins blijven. Zij dragen zowel familiariteit als vervreemding in zich, zowel liefde als haat, zowel vriendelijkheid als geweld, tot aan een verwacht ideaal.

Verscheidene sculpturen, weer naar het evenbeeld van de kunstenaar, die zo gepositioneerd zijn dat ze verwant lijken aan de geprojecteerde film, completeren het werk. Hun aanwezigheid in de ruimte en hun geringe afmetingen hebben een enigszins troostende werking, die het dreigende gevoel dat in de film *Home* de boventoon voert, afzwakt. Deze sculpturen zijn bedoeld om een 'realistische' dimensie toe te voegen aan de gehele installatie. Ze vormen de echo's van beelden in de film, alsof deze uit de beperkingen van het scherm zijn gebarsten tot in de 'werkelijkheid' van de driedimensionale ruimte. Het doorbreken van grenzen, met name die van het lichaam, is een centraal kenmerk van Katzensteins werk door de jaren heen. Dit komt ook tot uitdrukking in de performances waarin hij muziekinstrumenten of vibrerende elektrische boren aan zijn lichaam vastmaakte als een soort extensies van zijn organen. De meest extreme expressie van dit aspect van zijn werk vindt men in de performances waarin hij zijn eigen bloed gebruikt. In deze performances wordt een injectiespuit met een naald met een van zijn armen verbonden en wordt het bloed opgepompt. De kunstenaar schrijft met zijn eigen bloed een tekst op de muur. Het schrijven met zijn eigen bloed

is een metafoor voor authentieke waarheid, waarmee Katzenstein zich presenteert als een profeet, de drager van het juk van waarheid en gerechtigheid en tegelijkertijd als een genezer.

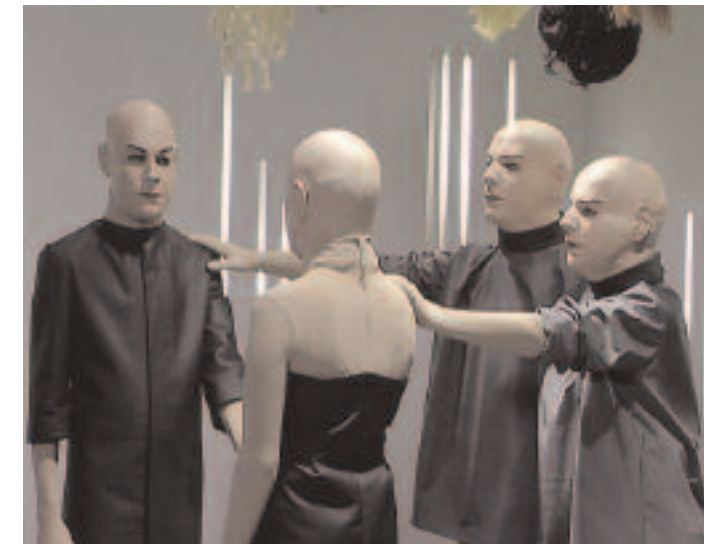
In de mythologie en in de cultuur van vele volkeren is bloed een zeer beladen symbool en het bloedverbond is wellicht het sterkste verbond tussen mensen. In Katzensteins werk bestaat een duidelijke verwijzing naar de besnijdenis, een pact dat Joden verbindt met hun schepper, een verbond dat ook een lichamelijk teken is dat hen apart zet als groep (in de film kan men de besnijdenisinstrumenten zien, die bij sommige ceremonieën aanwezig zijn). Men kan moeilijk ontsnappen aan de vergelijking tussen de kunstenaar en de denkbeeldige tegenhangers die zijn lichaam representeren in de film en in de installatie. Hun identiteit en hun verwantschap met de scheppende kunstenaar zet ze apart als groep met een bloedband, als één grote familie, een verbreding en vermenigvuldiging van *The family of brothers* (2000), een werk dat voorafging aan *Home*. Een mogelijke uitleg, zij het niet de enige, zou zijn dat deze grote familie van broeders de Israëliisch-Joodse maatschappij kan representeren, met haar complexiteit en verdeeldheid. In dat geval breidt het begrip 'thuis' zich uit naar de dimensies van het nationaal tehuis, met zijn ongedefinieerde grenzen. En dit thuis, net als het tehuis in de film, is niet huiselijk en warm, maar bedreigend en bedreigd. Het thuis en de nucleaire familie zijn, zoals bekend, een bron van grote intimiteit maar ook van de meest hardvochtige tragedies.

bringing to mind familiar associations, nevertheless remain mysterious. They show intimacy as well as alienation, love as well as hate, grace as well as violence, up to an awaited consummation.

This work is complemented by several sculptured figures, again showing the figure of the artist, placed so as to create an affinity with the screened film. Their presence in the space, and their small stature, seem comforting as against the film's menacing atmosphere. These sculptures are meant to add a 'real' dimension to the overall installation: they echo the figures in the film, as if those broke through the screen into the 'reality' of the three-dimensional space. The breaking of boundaries, especially the boundaries of the body, is also a main characteristic of Katzenstein's work through the years. This could also be seen in his performances and 'actions', where he attached musical instruments or vibrating electrical drills to his body as a sort of extension of his organs. The most extreme expression of this aspect of his work could be seen in performances where he used his own blood: using a syringe attached to one of his arms by way of a small needle, he pumped out his blood and used it to inscribe writings on a wall. Writing in his own blood – a metaphor for authentic truth – Katzenstein represents himself as a prophet, the carrier of the burden of truth and justice, as well as a healer.

Blood is a symbol heavily laden with meanings in many mythologies and cultures, and the blood pact is perhaps the most powerful contract joining people. Katzenstein's work also clearly

relates to the Jewish ceremony of circumcision, the pact linking Jews and their creator – a pact that is also a sign bodily inscribing their difference (the film also contains images of the utensils used for circumcision in some of the ceremonies depicted in it). It would be hard to avoid comparing the artist and the imaginary counterparts embodying his image both in the film and in the installation. Their identity, as well as their kinship with their creator, sets them apart as a blood-tied group, a big family so to speak – an extension and multiplication of *The Family of Brothers* (2000), the work Katzenstein produced prior to *Home*. A possible interpretation, by no means however the only one, would identify this large family of brothers with Jewish-Israeli society, its complexity and divisions. If so, the concept of *Home* widens to fit the National Home and its undefined borders: a home similar to the one in film, menacing and threatened rather than warm and intimate. The home and the nuclear family are, as we know, the sources of the greatest intimacies – but also of the greatest tragedies.



Sigalit Landau

[1969, Israël]

Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards

2004

Beatrice S. Kolliner Award for a Young
Israeli Artist, Israel museum,
Jeruzalem, Israël/Jerusalem, Israel

Nathan Gottesdiener Foundation
Israeli Art Award, Tel Aviv Museum
of Art, Israël/Israel

2001

Young Artist Award, Ministry of
Science, Culture and Education,
Israel. Acquisition Prize, Tel Aviv
Museum of Art, Israël/Israel

1999

ArtAngel/Times commissie 2000
competition, Londen/London

1993

Jewish National Fund Sculpture
Award, vs/USA

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007

Into me/Out of me Kunst Werke
Institute for Contemporary Art
Berlijn, Duitsland/Berlin, Germany
Global Feminisms, Brooklyn Museums,
New York, vs/USA*

2006

Sherman Galleries, Australië/Australia
The Raft of Medusa, Nationaal Museum,
Warschau, Polen/Warsaw, Poland*

*Inside-Out, Contemporary Artists from
Israel*, Marco Museo de Arte
Contemporanea de Vigo, Spanje/
Spain*

Walking & Falling, Magasin 3,
Stockholm Konsthall, Stockholm,
Zweden/Sweden*

After, Petach Tikva Museum of Art,
Israël/Israel*

2005

CARS, Museo Reina Sofia, Madrid,
Spanje/Spain

Leap of Faith, Nicosya, Cyprus*

Dreaming Art/Dreaming Reality, Natahn

Gotsdinner Israëli Art Award – the
First Decade, Tel Aviv Museum of
Art, Israël/Israel*

2004

The Endless Solution, Tel Aviv Museum
of Art, Israël/Israel
Bauchaus 04, The Armory Show,
New York, vs/USA

2003

Attack! Art and War in the Media,
Kunsthalle Wien, Oostenrijk/
Vienna, Austria*

ArtFocus 4, International Contemporary
Art Biennial, Underground Prisoners
Historical Museum, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel*

2002

The Country, Alon Segev Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

2001

Thread Waxing Space, New York,
vs/USA

2000

Somnambulin-Station 1, Spacex Gallery,
Exeter, GB

1998

Ninety Years of Israeli Art, Selected
Works from the Hachmi Collection,
Tel Aviv Museum of Art, Israël/
Israel*

1997

Contemporary Fine Art, Berlijn,
Duitsland/Berlin, Germany

Resident Alien II, 49th Venice Biennale,
Venetië, Italië/Venice, Italy

1996

VoorWerk 5, Witte de With Centrum
voor Hedendaagse Kunst,
Rotterdam, Nederland/The
Netherlands

1995

Grrr.../Temple Mount, Israel Museum,
Jeruzalem, Israël/Jerusalem, Israel

1994

Transit, ArtFocus, Tel Aviv centrale
busstation, Israël/Tel Aviv central
busstation, Israel*

Al tijdens haar studietijd viel Sigalit Landau op vanwege haar oorspronkelijke denken en onconventionele werk. Het was kennelijk noodzakelijk voor haar de mensen bij de kraag te vatten, de zelfgenoegzaamheid van hen af te schudden en hun blik weer te richten op dat wat afgewezen, anders en hinderlijk is. Het werk dat ze presenteerde als haar afstudeerproject gaf de richting aan: in één van de kamers van de academie plaatste ze planken en oude deuren die de tekenen van krabben en graven vertoonden. Soortgelijke tekens bevonden zich op de muren en de hele ruimte zag eruit als een kamer die hermetisch afgesloten was geweest met mensen erin, die met hun laatste krachten een ontsnappingspoging hadden gedaan.

Korte tijd later werd haar voor het eerst gevraagd haar werk te exposeren in een museum, het Israel Museum in Jeruzalem. Landau verbleef dag en nacht in de voor de tentoonstelling bestemde ruimte. Ze at en sloep er alsof het haar tijdelijke huis was (een manier van werken die tot vandaag de dag kenmerkend is voor haar), totdat een omgeving was ontstaan die leek op die waarin daklozen of buitenlandse arbeiders wonen, aan de rand van de samenleving. Deze behandeling van het zichtbare en het onzichtbare en de volharding om het leven aan de rand van de maatschappij te benadrukken, op plekken die zowel fysiek als symbolisch zijn afgesneden, kenmerken al het werk van Landau.

De container die ze op de Biënnale in Venetië plaatste, nodigde de bezoeker uit erin te gaan, op een soort bruine heuvel te klimmen, de lichtbron aan het einde van de ruimte te bereiken, het hoofd naar boven te duwen en te ontdekken dat men in de wc-pot van een kleine, zielige wc terecht gekomen was, onder de luide klanken van Arabische muziek uit een transistorradio die daar geplaatst was. Pas op dat moment werd de aard van de plaats waarin

Even while still a student, Sigalit Landau stood out for her original thinking and her striking, exceptional work. It seems imperative for her to grab us by the sleeves of our coats and shake us out of our complacency, to coax our gaze back to the abject, the other and the unsettling. The work she presented as her final project at the Bezalel Academy of Art and Design indicated this direction: back then, she installed some old doors and planks in a disused room of the academy, all of whom bore signs of scratching and excavation. Similar signs could be seen on the walls, bringing to mind a space sealed out on its inhabitants, who seemed to have orchestrated their last efforts to try and dig their way out with their bare hands.

A short while afterwards, she was invited to create her first museum installation at the Israel Museum in Jerusalem. Landau stayed in the proposed site for several days and nights, eating and sleeping there as if it were a temporary home – a mode of operation that would characterize her work to this day. She finally arrived at an environment that looked like the living quarters of homeless people or the migrant workers living on the margins of society. This treatment of the visible and the invisible, as well as her adamancy in turning our gaze towards life on the margins, places both physically and symbolically detached, all characterize her whole body of work.

A shipping container she set up at the Venice Biennial invited viewers to walk into it, climb a kind of brown hill and reach a light source at the end of the space, where they could insert their heads through an opening at its top – only to discover they were standing inside the bowl of a shabby toilet bathroom stall, to the tune of Arabic music emanating from a transistor radio installed there. Only then did viewers fully understand the meaning of the space from which

Dead Sea 2004

video (11:34 min)

coll. Alon Segev Gallery en kunstenaar/
courtesy Alon Segev Gallery and the
artist, Tel Aviv, Israël/Israel



men opdook duidelijk en was men behoorlijk geschokt.

Dat Landau zich voornamelijk bezighoudt met de zelfkant van de maatschappij, met het bestaan van wat voor het oog verborgen is, met situaties van uitroeiing en overleving, met de wanhopige pogingen zich aan het leven vast te klampen en uit de puinhopen op te staan, wijst op een geëngageerde en ethische beschouwing van het leven. Deze houding kan ook worden opge-maakt uit een serie van haar werken: *The Little Match Girl*, tentoongesteld in de Bezalel Kunstacademie, *The Country* in een galerie in Tel-Aviv en de enorme installatie *The Endless Solution* in het Tel-Aviv Museum. In de loop der tijd neemt het werk van Landau steeds grotere dimensies aan, evenals de onderwerpen waar ze zich in haar werk mee bezighoudt, die zich ontwikkelen van het persoonlijke en plaatselijke tot het universele.

De tot dusverre meest omvattende en meest complexe installatie vond plaats in 2005 in het Tel-Aviv Museum, of Art onder de beladen titel *The Endless Solution*. Zowel de titel als de inhoud bevatte impliciete en expliciete verwijzingen naar de Holocaust van de Joden van Europa. Landau creëerde een ver verwijderde leefomgeving, vijandig en bewoond door een werkgemeenschap die zich inzet om een ramp te boven te komen en een nieuwe start te maken. De enorme ruimte werd getransformeerd, zodat ze zou lijken op een andere plaats in een andere tijd. De plaats is het Dode Zee gebied en de tijd kan niet precies bepaald worden, maar de moderne symbolen (een oude auto, fietsen en machines) zinspelen op onze tijd, op een periode in de twintigste eeuw. De naam van

de tentoonstelling en de verdere toespelingen die in de enorme installatie werden geplaatst, wijzen op het midden van de eeuw, op de periode van de Tweede Wereldoorlog, op de Holocaust. Gelaagde beelden, die tegelijkertijd beladen zijn door lokale en universele, historische en eigentijdse betekenissen vulden de lege ruimte en verontrustten de toeschouwer: de Dode Zee, de zee van de dood, die verwoest maar ook zuivert, beelden van de kruisiging, het slachtoffer, de verlossing, de vulkaan, een zoemende bijenkorf, een verbrandingsoven en boven alles Eros, de oneindige levensbron die de eindigheid van de dood overwint.

Het videowerk dat in deze tentoonstelling wordt getoond, werd gemaakt voor die beladen tentoonstelling en symboliseerde oneindigheid, het losmaken van een knoop, de ontzilting van de wateren van de Dode Zee door middel van de zoetheid van watermeloenen, misschien wel de overwinning van goed op het kwaad. Het werk doet denken aan de *Spiral Jetty* van Robert Smithson (1970) in het zoute water van het meer in de staat Utah in de Verenigde Staten, dat een symbool vormde van de cultuur die natuur overmant, maar dat tenslotte ook vernietigd werd door de natuur. Het doet bovendien denken aan een minder bekend werk van Deganit Brest, een Israëliische kunstenares van de generatie die voorafging aan die van Segalit Landau. Op de achtergrond van een tentoonstellingsruimte schilderde Brest in 1975 een spiraal met daarin een citaat van Bruce Nauman, dat ook een opschrift voor het werk van Landau zou kunnen zijn: 'De ware kunstenaar helpt de wereld door mystieke waarheden te onthullen'.

they had emerged – and were duly shocked by it.

Landau's treatment of marginalized communities, condemned to an unseen existence and embroiled in the drama of annihilation and survival while making desperate attempts to cling to life and rise from the ruins, speaks to an engaged, total and ethical world view. This could be gleaned from a series of works, beginning with her student work, through an installation entitled *The Little Match Girl*, a later installation at a Tel-Aviv gallery entitled *The Country* and finally her huge installation at the Tel-Aviv Museum entitled *The Endless Solution*. As time passes and her installations grow in volume, so do the themes she deals with in her works, growing from the personal and the local to the universal.

Her most comprehensive installation to date, already mentioned above, took place in 2005 at the Tel-Aviv Museum of Art under the charged title *The Endless Solution* – both the title and contents of which implicitly and explicitly alluded to the Jewish Holocaust. Landau created a remote, hostile living habitat, peopled by a Sisyphean community occupied with overcoming and surviving some undisclosed disaster, and making a new start. She transformed the huge space to simulate another place (the environs of the Dead Sea) and an indefinable period, with signs of Modernity (such as an old car, a bicycle and some machines) alluding perhaps to sometime in the mid-20th century. The show's title, as well as other clues included in the gigantic installation, pointed to the Second World War and the Holocaust. Layered images,

**Standing on a water melon
in the Dead Sea 2004**

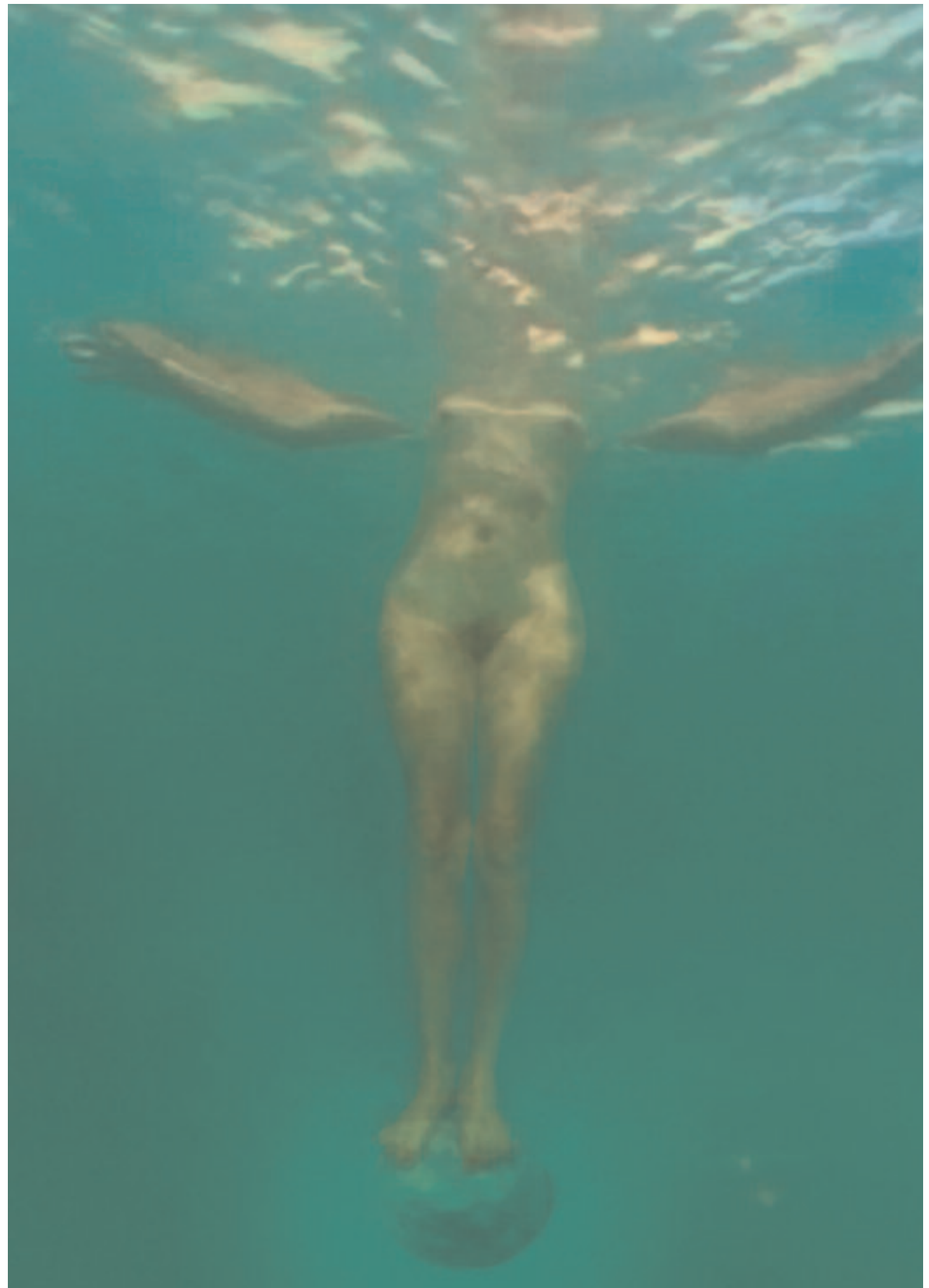
video (5:21 min)

[niet tentoongesteld/not exhibited]
coll. Alon Segev Gallery en kunstenaar/
courtesy Alon Segev Gallery and
the artist, Tel Aviv, Israël/Israel

laden simultaneously with local and universal meanings, both historical and contemporary, filled the space and jolted the viewer: the Dead Sea, both annihilating and purifying; images of crucifixion, sacrifice and redemption; a volcano, a bustling hive, a deadly furnace; and overhanging images of Eros, the infinite life force, overcoming Death's finiteness.

The video work included in this exhibition was created for that charged installation and symbolizes infinity, the breaking of a knot, the desalination of the Dead Sea through the sweetness of watermelons, perhaps even the triumph of Good over Evil.

Directly referencing Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), installed in Utah's Salt Lake and signifying the superimposition of Culture onto a natural setting (a piece which was later finally consumed back by Nature), it also brings to mind a lesser known piece by Dganit Berest, an Israeli artist of a generation earlier. In a work exhibited in 1975, Berest had drawn a spiral against the backdrop of a photograph, with a quote from American artist Bruce Nauman which can also be read as a motto for Landau's work: 'The true artist helps the world by revealing mystic truths.'



Shuli Nachshon

[1951, Marokko/Morocco]
Woont en werkt in Nofit, Israël/
Lives and works in Nofit, Israel

Bekroningen/Awards

1999
Artist-Teacher Award, Israël/Israel

1998
Artist-Teacher Award, Israël/Israel

1996
First Prize for 'Food Process',
Phenomena Festival, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel

1991
Struck Prize for Excellency, exhibition,
New Gallery, Haifa, Israël/Haifa,
Israel

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2006
Tvila, video-installation, Gal-On Art
Space, Tel Aviv, Israël/Israel

2005
The Video Wall, ongoing video wall
installation, Oranim Art Institute,
Tivon, Israël/ Israel

2004
Guest artist and residency in Cial-
Realige, Ierland/Ireland

2002
Post Blue Whale, artist's workshop,
McGill University, Canada.

2001
Picnic, video-installation, Flagstaff,
Arizona, vs/USA*

2000
The Embroiderer, residency and
exhibition, Düsseldorf, Duitsland/
Germany

Light, light projecting installation on
the river bank, Grenoble, Frankrijk/
France*

1999
*Enzymes - Between Garden Art and
Agriculture*, Office in Tel Aviv,
Israël/Israel

1998
Blue Whale, video-installation,
Minoriten, Graz, Oostenrijk/Austria

Milestones, Israeli Sculpture 1948-1998,
Open museum, Tefen, Israël/Israel*

1997
Pacaambu, International Light Project,
Sao Paulo, Brazilië/Brazil*

1996
Bird on Bird III, sound installation,
Magyar Radio, Boedapest,
Hongarije/Budapest, Hungary

Blue Whale, video-installation and
artist' workshop, Falmouth College
of Arts, GB

1994
Home Works, Art Focus, Herzliya
Museum of Contemporary Art,
Israël/Israel*

The last Decade, Open museum,
Tefen, Israël/Israel*

1993
The Shadows Refuse to Go, video and
installation, University of Haifa,
Israël/Israel

1992
Artloop, installation, Six Rooms Gallery,
Jaffa, Israël/Israel

Shuli Nachshon werkt al ongeveer twintig jaar in haar eigen speciale veld, dat soms raakvlakken vertoont met centrale gebeurtenissen in de Israëlische kunstwereld en soms een geheel eigen weg kiest. Haar werk bestaat uit een reeks ceremoniën in de persoonlijke en familiesfeer waarin alle deelnemers vrouwen zijn, meestal de kunstenaars zelf en familie. De ceremoniën zijn dikwijls een reconstructie van oude tradities die in de maatschappij aan vrouwen worden toegeschreven en te maken hebben met de gewone dagelijkse routine van wassen, koken, persoonlijke verzorging, baden, enzovoorts. Deze activiteiten zijn in wezen autobiografisch en hebben betrekking op de familie van de kunstenaars en haar wortels in Marokko, vanwaar ze als klein meisje naar Israël emigreerde. Ze hebben echter ook een universeel karakter en lijken ingebed in ons collectieve geheugen.

Sinds het begin van de jaren negentig, toen ze borstkanker bleek te hebben, zijn het leven en de werken van Nachshon nauw met elkaar verbonden. Ze begon tarwe in haar tuin te verbouwen en bereidde er sap uit dat ze dronk als aanvullende behandeling van haar ziekte. Tegelijkertijd greep ze haar artistieke aan als een middel voor behandeling van de ziekte en het herstel ervan. Sinds die tijd zijn twee oerelementen opvallend aanwezig in haar werk: water en tarwe. Chronologisch was het water er voor de tarwe als kunstzinnig beeld en ze gebruikt dit beeld in veel van haar performances en video's. Deze films hebben een dubbele functie: ze zijn documentatie van haar performances (die in de vrije natuur of binnen de vier muren van haar huis zijn uitgevoerd en in een later stadium aan de bezoekers getoond worden als een herinnering aan de performance), maar ze dienen ook als middel om het lichaam te onderzoeken dat aan de genade van de ziekte en de dokters

Scar 1993-1996
[Blue Whale Project, 1992-1996]
video (6:00 min.)
coll. kunstenaar/courtesy of the artist

Shuli Nachshon has been working for two decades in a field of her own, which sometimes overlaps with the occurrences on the Israeli art world and sometimes runs its own course. Her work, a series of personal-familial rituals, all the participants of which are women (usually the artist herself and her family members), often reconstruct old traditions socially attributed to women and deal with daily activities such as laundry, cooking, personal grooming and bathing. Autobiographical in nature, they are linked to Nachshon's family and its roots in Morocco, from which she immigrated to Israel as a small child, but also have a universal character, and so seem to have been imprinted in our collective memory.

Nachshon's life and creation have been intertwined since the early 1990's, when she contracted breast cancer; she would grow wheat in her back yard to produce a juice she would take as a supplemental treatment. Simultaneously rallying her artistic creation as a means of healing and recovering, she interwove the two archetypal elements (water and wheat) into her work. Chronologically, water preceded wheat as an artistic image, accompanying many of her actions and videos. Her films have a double role: documenting her actions (undergone in open nature or indoors, and later presented to the viewers as a memento of the action) and as an instrument for regarding her own body. Once abandoned to the mercy of the disease and doctors, she now regains control over it.

Although reminiscent of the work of the Essentialist artists of the seventies - who dealt with feminine identity and a free, unencumbered relation to Nature - her actions however differs in its aims. While Feminist-Essentialist artists spoke of a primordial, fundamental link between Woman and Nature/Earth, the Great Mother and the Great Goddess, Nachshon deals



was overgelaten, maar waar ze nu opnieuw controle over krijgt.

Haar performances doen denken aan de werken van essentialistische kunstenaressen uit de jaren zeventig, die zich bezig hielden met de vrouwelijke identiteit en een vrij en direct contact met de natuur, maar verschillen ervan in intentie en doel. Terwijl de feministische, essentialistische kunstenaressen beweren dat er een oorspronkelijke en fundamentele connectie is tussen vrouwen en de natuur, de aarde, ook wel de 'grote moeder' of de 'grote godin' genoemd, gaat Nachshon uit van de 'nederige' natuur in haar achtertuin; de natuur als een herinnering uit de kinderjaren, aan wie zij haar herstel te danken heeft. De natuur is de bron van de beelden die haar werkelijk bezighouden in haar werk: water en tarwe, wellicht de twee meest fundamentele bestaansbronnen.

Nog een kenmerk van het werk van Nachshon is de twijfel tussen parallelle routes. Ze creëert groepen kunstwerken die zich niet noodzakelijkerwijze vanuit elkaar ontwikkelen of elkaar opvolgen, maar tegelijkertijd, zij aan zij, ontstaan. Een opvallend voorbeeld hiervan is afkomstig uit de eerste helft van de jaren negentig, een periode die, zoals gezegd, in het teken van haar ziekte en behandeling stond. Terwijl ze haar 'rituelen' uitvoerde, documenteerde ze de loop van haar ziekte, de behandelingen en het herstel, met een standaard video-

camera. De verzameling werken die betrekking heeft op de ziekte, kreeg als titel *Blue Whale* en is een boeiend en onthullend menselijk en artistiek document. De kunstenaar toont zich in al haar kwetsbaarheid en pijn. Het geschoren hoofd en de afgezette borst, vol littekens, worden met zeldzame moed getoond. De vrouwelijke identiteit van Nachshon had ernstig geleden onder haar ziekte: de borsten en het haar, de twee vrouwelijke oermerken sinds de ochtendstond der beschaving, waren haar afgenomen. Buiten het therapeutische aspect van deze serie werken, onderzoekt de kunstenaar wat er met haar vrouwelijkheid gebeurt zonder deze symbolen. Is er een bestaan voor haar vrouwelijke identiteit zonder deze kenmerken, en wat voor bestaan is dat?

Het videowerk *Scar* (1993), dat op deze tentoonstelling te zien is, hoort bij deze groep werken. De kunstenaar staat voor de spiegel en tekent planten en een vogel op het litteken dat op de plek van de afgezette borst te zien is. De vogel, symbool van vrijheid (en van de ziel) wordt getekend met een 'vrouwelijk' hulpmiddel, make-up, dat tot doel heeft gelaatstrekken mooier te maken en te benadrukken. Het is alsof Shuli Nachshon leert te leven met haar gebrek en leert het litteken te aanvaarden als een kenmerk van een nieuwe en legitieme identiteit, die haar eigen individuele esthetiek kent.

with the more 'humble' Nature in her back yard, Nature as childhood memory, to which she owes her recovery. Nature acts as the source of the images that truly interest her in her work - water and wheat - perhaps the two most fundamental sources of life.

Another feature of her work is the vacillation between parallel routes: she creates bodies of works that don't necessarily develop from each other or follow each other in a linear fashion, but are created simultaneously alongside each other. A good example of this can be gleaned in work she created in the early 1990's, an era marked by her illness and convalescence. While carrying out her 'rituals', she also documented the progression of her illness, the treatments she underwent and her convalescence with a household video camera. The body of work relating to the disease and entitled *Blue Whale* is a riveting, revealing human and artistic document. With her shaved head and scarred mastectomy, the artist reveals herself in her most vulnerable and painful, but also with her most courageous. Nachshon's identity as a woman suffered a fatal blow from the disease, having been stripped of her breasts and hair, the two archetypal traits of femininity from the dawn of human culture. Beyond its mere therapeutic aspect, this body of work allows the artist to regard what has happened to her femininity in the

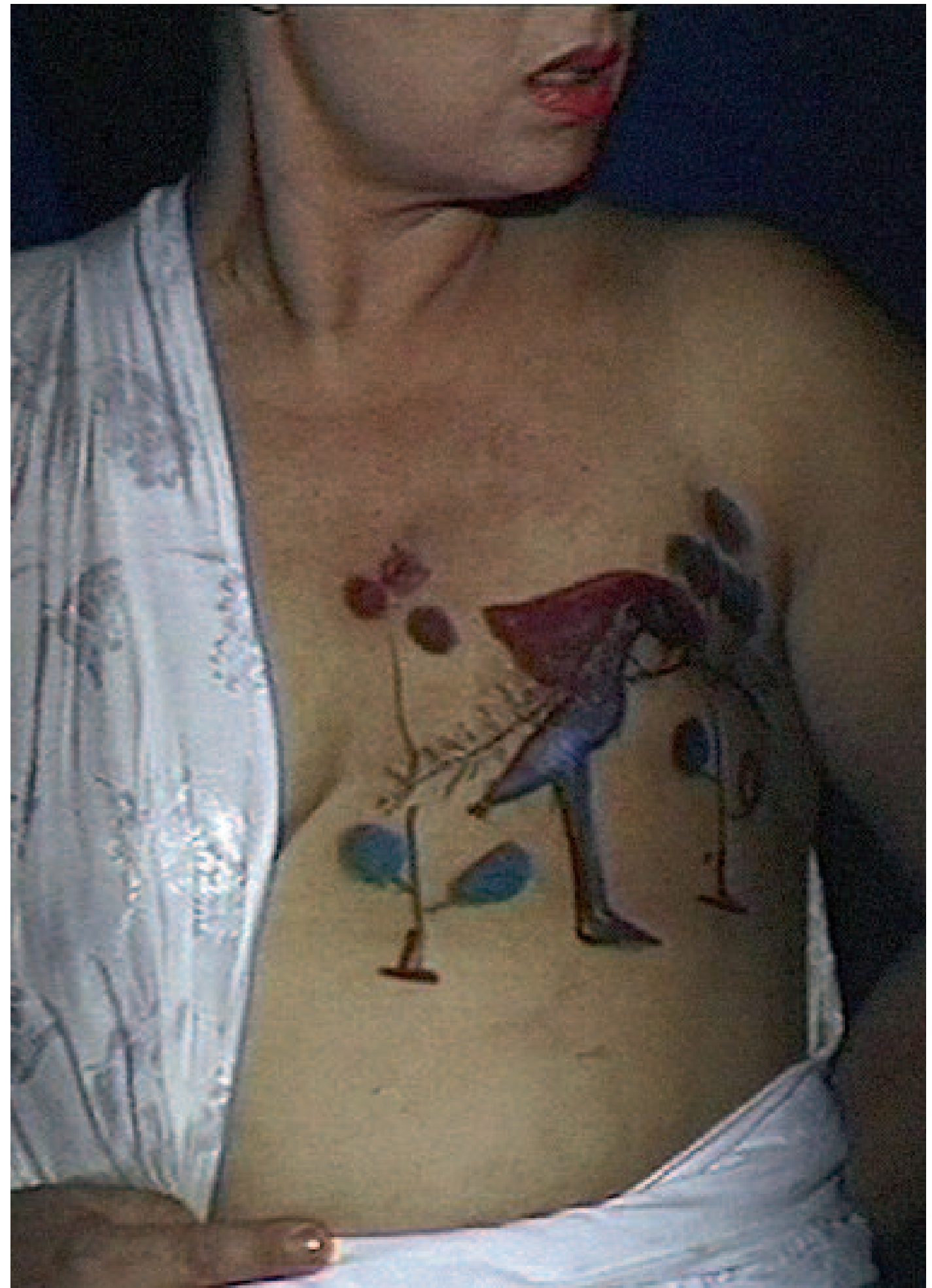
Scar 1993-1996

[Blue Whale Project, 1992-1996]
video (6:00 min.)

coll. kunstenaar/courtesy of the artist

absence of these signs. Is feminine identity possible without them, and if so, what kind of feminine existence is it?

Her video work *Scar* (1993), exhibited in this show, also belongs to this body of work. Standing in front of a mirror, Nachshon draws plants and a bird on the scar left where her amputated breast used to be. The bird, a symbol of freedom and of the soul, is painted in a 'feminine' tool, namely makeup, whose role is to beautify and accentuate facial traits. It seems that Nachshon is learning to come to terms with her disability and accept the scar as a new and legitimate identity trait, with an aesthetic of its own.



Philip Rantzer

[1956, Roemenië/Romania]
Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Head of the Department of Art
Creation, University of Haifa,
Israël/Israel

Bekroningen/Awards

1997
Mendel and Eva Pundik Prize for Israeli
Art, Tel Aviv Museum of Art,
Israël/Israel

1997
Heitland Foundation Award, Celle,
Duitsland/Germany

1994
Israeli Ministry of Education and
Culture Creation Award

1993
America - Israel Culture Foundation
Award

1990
Ministry of Education and Culture Prize
for Painting and Sculpture

1989
Kolliner Prize for a Young Artist, Israel
Museum, Jeruzalem, Israël/
Jerusalem, Israel

1988
Young Artist Prize, Israeli Ministry of
Education and Culture

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2007
Le Grand Bazar, Gordon Gallery,
Tel Aviv Israël/Israel

2006
The Five Continents, LA County
Museum of Art, vs/USA

2005
The Five Continents, Gordon Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

2004
Brançusi and a friend, National Museum
Bucharest, Roemenië/Romania

2002
No no no don't leave me alone here,
Tel Aviv Museum of Art,
Israël/Israel

September 11th, Berlin Culture Center*

2001
Sponky, Exit Art, New York*

2000
La Cura Di Bellezza, Montemarcello,
Italië/Italy

1999
Memory as History, History as Memory,
Israeli Pavilion, Venice Biennale,
Italië/Italy

1997
Drawings, Galerie David, Bielefeld,
Duitsland/Germany

1997
Desert Cliché, Israel Now 3 Local Images,
Bass Museum of Art, Miami,
vs/USA

1995
Grey Art Gallery, New York University,
vs/USA*

1995
Dialogues of Peace, vn-building,
Genève, Zwitserland/Geneva,
Switzerland*

1994
Artifact Gallery, Tel Aviv, Israël/Israel

1994
Halal, Sala 1 Gallery, Rome*
*Sometimes I Get a Hankering for My
Wife*, Israel Museum, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel

1991
I love Art and Art Loves Me, City
Museum, Göttingen, Duitsland/
Germany

1991
Kunstverein Gutersloh, Duitsland/
Germany

1991
*Place and Mainstream Contemporary
Israeli Sculpture*, Hara Museum of
Contemporary Art, Tokio,
Japan/Tokyo, Japan*

1988
From the Diary of a Freedom Fisher,
Janco Dada Museum, Israël/Israel

1984
Family Paintings, Prose Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

1984
Eighty Years of Sculpture, Israel
Museum, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel*

Philip Rantzer is een kunstenaar die niet valt te definiëren: beeldhouwer, schilder, mise-en-scène kunstenaar, soms zelfs 'de vuilnis-choreograaf' genoemd, 'de laatste van de volks-beeldhouwers', of een romanticus. Het kan zijn dat al deze definities juist zijn of dat er niet één van klopt. Rantzer begon zijn artistieke carrière aan het begin van de jaren tachtig, nadat de echo's van de minimalistische en conceptuele kunst waren weggestorven en de eerste tekenen van het postmodernisme vanuit de wereld der architectuur begonnen door te sijpelen in de kunstwereld. Zijn eerste werken werden gekenmerkt door een zoektocht naar een zogenaamde 'volle leegte', waarin hij experimenteerde in de marges tussen het abstracte en het figuratieve, tussen het tweedimensionale dat aan de muur wordt bevestigd en het driedimensionale dat uit de muur komt en de lege ruimte binnenvloeit

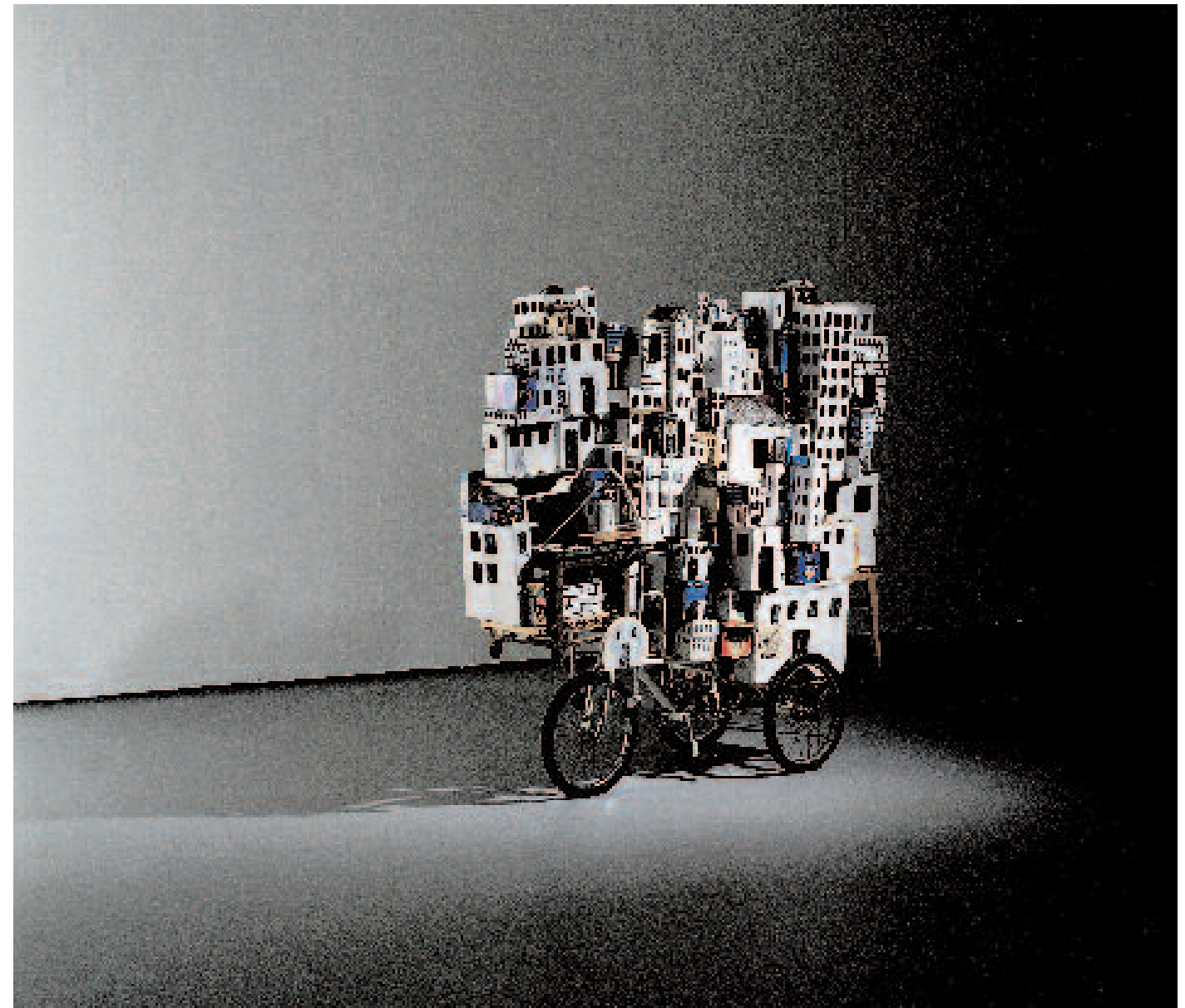
Al spoedig namen zijn werken ook een biografische en quasi-biografische vorm en inhoud aan. Hij begon op markten en op straat objecten, kleding en oud meubilair te verzamelen dat weggegooid was en dat niemand meer nodig had. Deze alledaagse objecten vormden de basis van zijn assemblages, die er absurd, grotesk of surrealistisch uitzagen. Het ruwe uiterlijk van de Israëlische kunstenaar werd hierdoor langzaam ontrafeld en onthulde het beeld van de immigrant, die de cultuur van zijn ouders en zijn thuisland niet kan afschudden en die niet kan worden weggewassen door de vochtige Middellandse Zee. Van toen af aan werd zijn werk gekenmerkt door beelden die refereren aan de ervaringen van ontworteling, emigratie en immigratie. Wielen, fietsen, karren, houten hutten en geordende beelden van huizen vertegenwoordigen een oude wereld van een andere generatie die opzij wordt geduwd door de Vooruitgang en veranderingen in smaak en mode.

Philip Rantzer is an artist who eludes definition: sculptor, painter, master of the mise-en-scène, he has alternately been called 'a choreographer of garbage', 'the last of the popular sculptors' and a Romanticist - he may be all of these or none. He began his artistic career in the early 1980's, after the last echoes of minimalist and conceptual art faded out, and the first signs of Post-Modernism started trickling down from architecture into the art world. His first works were characterized by a search for a 'full void' in a direction veering between abstraction and figuration, between the wall-based two-dimensional and the three-dimensional, unhinged from the wall and flowing into space.

Rantzer's work quickly accrued biographical and pseudo-biographical forms and content. He began gleaning objects, clothes and old pieces of furniture that had been thrown out in markets and on the streets, and used them to make absurd, grotesque and seemingly surrealist assemblages. The artist's rugged Israeli guise slowly began unraveling to reveal the figure of the immigrant, who couldn't shake his parents' country and culture, all of which refused to wash off in the Middle Eastern humidity. From this point on, his works were characterized by images pertaining to the experience of being uprooted, to migration and immigration: wheels, bicycles, wagons, wooden shacks and assorted images of houses; all representations of an old world and a different generation, slowly pushed aside by Progress and changing tastes and fashions.

Let's not make any mistake in dealing with Rantzer and his work, though: there is no sappy nostalgia here. A sober realist - a pessimist, even - his work hides searing social, cultural and political criticism under an ironic, often entertaining, veneer. He works from a personal, emotional place, from personal experiences and memory, and expects his audience

The Great Vehicle 2002
gemengde techniek/mixed media
204 x 231 x 53 cm
coll./courtesy Rachel & Dov Gotesman
(met dank aan/thanks to Tel Aviv
Museum of Art, Israël/Israel)



Wij kunnen ons niet vergissen, wanneer we naar Rantzers werk kijken: het bevat geen enkel spoor van nostalgie. Rantzer is een sobere en realistische, zelfs pessimistische kunstenaar. Onder de dekmantel van een soms onderhoudende ironie, barst sociale, culturele en politieke kritiek naar buiten. Hij werkt vanuit een persoonlijke en emotionele plaats, vanuit zijn persoonlijke ervaringen en herinneringen. En hij verwacht dat de kijker zich verbindt vanuit precies diezelfde plaats, die tot doel heeft vergeten gevoelens en herinneringen in ons wakker te maken. Het werk vereist dat de gevoelige kijkers hun eigen herinneringen en ervaringen hebben. In de Israëlische maatschappij, die bij uitstek een immigrantenmaatschappij is, is elk van Rantzers beelden beladen met persoonlijke of collectieve herinneringen en ervaringen. Wie van ons – of onze ouders – heeft nooit verbleven in een doorgangskamp, in een tijdelijke hut? Wie van ons heeft nooit een oude bontjas van de ene kast naar de andere verplaatst, omdat hij niet nodig was in het nieuwe, warme land? Zo appelleren Rantzers beelden aan persoonlijke en collectieve ervaringen en herinneringen. Het kijken naar het verleden brengt altijd zelfreflectie met zich mee, het leren van een les en een mogelijkheid tot verandering. 'Als we de waarheid kunnen spreken over het verleden', zegt filmregisseur Ken Loach in een recent interview, 'kunnen we

misschien de moed hebben de waarheid te spreken over het heden'.

Het werk dat in deze tentoonstelling is opgenomen drukt de spanning uit tussen rondzwerfen, door noodzaak of keuze, en het zich permanent ergens vestigen. Op een bakfiets is een stapel huizen geladen. De bakfiets wordt geassocieerd met het pre-technologische tijdperk; het is een eenvoudig en goedkoop transportmiddel, dat tegelijkertijd in staat is ladingen te vervoeren over lange afstanden. Bakfietsen lijken daarom in Israël altijd geïdentificeerd te worden met immigranten. In de jaren zestig en zeventig kenmerkte de bakfiets de venters die door de stadsbuurten trokken en hun schamele waren aanboden in gebrekkig Hebreeuws en met een buitenlands accent. Vandaag de dag is de bakfiets het voornaamste transportmiddel voor de arbeiders uit Afrika, de nieuwe immigranten van de moderne wereld, die rollen textiel vervoeren in het gebied van de stoffenwinkels van zuid Tel-Aviv. En de opgestapelde huizen zijn zeker geen permanente woningen. Deze ellendige triplex huizen zouden een voorbijganger slechts met moeite onderdak kunnen verschaffen. De combinatie van de fiets met de huizen brengt een glimlach om de mond, maar gaat je tegelijkertijd aan het hart, omdat ze de elementen wanhoop en hoop in zich draagt, vanwege de pijn van het verlaten en vanwege de vreugde op weg te gaan.

to react from a similar place: the works trigger in us forgotten feelings and memories. Rantzer's work, in other words, depends on a sensitive viewer who has memories and experiences of his own.

Within the context of Israeli society, perhaps the immigrant society *par excellence*, it is indeed a common experience for one's parents to have dwelt in the temporary shacks of a transit camp; and moving an old fur coat from closet to closet after no use was found for it in the new, hot country is commonplace; thus, each of Rantzer's images correspond to personal or collective memories and experiences. Looking backwards to the past is an act always accompanied by self examination, lessons learned and the potential for change. As British film director Ken Loach has it, 'If we tell the truth about the past, maybe we can tell the truth about the present.'

Rantzer's piece included in this exhibition well expresses the tension between wandering, by necessity or choice, and permanent dwelling: a tricycle carrying a stack of houses. Identified with pre-technological times – it is a simple, cheap means of transportation, yet is able to carry loads over long distances – the tricycle, it seems, has always been identified in Israel with immigrants. In the 1960's and -'70s it characterized the errant hawkers that roamed the different neighborhoods peddling their meager

wares in a mélange of broken Hebrew and foreign idioms. Today it is used by African migrant workers – the new immigrant underclass of the modern world – who use it to haul rolls of cloth in the garment district of southern Tel-Aviv. Neither are the stacked plywood shacks would hardly supply a passerby with refuge. In conjunction, the houses and the tricycle raise a smile while also tugging at the heart, simultaneously signifying both despair and hope, the pain of leaving and the joy of the journey.

Untitled 2006 (detail)
ijzer, kartonnen dozen, hout/
iron, carton boxes, wood
120 x 80 x 100 cm
[niet tentoongesteld/not exhibited]
coll./courtesy IDB, Israël/Israel



Gilad Ratman

[1975, Israël/Israel]
Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Bekroningen/Awards

2006
Ministry of Culture Young Artist Prize

2005
Givon Prize of the Tel Aviv Museum
of Art

New Israeli Foundation for TV and
Cinema

Found for Video-Art and Experimental
Cinema

2004
Joshua Rabinovich Found for the Arts

2003
Found for Video-Art and Experimental
Cinema

2002
America Israel Cultural Foundation

2001
Outstanding Achievements award,
Bezalel Academy for Art and Design

2000
America Israeli Cultural Foundation

**Een keuze uit de tentoonstellingen/
Selected exhibitions**

2007
The Ministry of Culture Prize winners,
Petach-Tikva Museum for
Contemporary Art, Israël/Israel*

2006
Five Wall paintings, Hamidrasha Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel*

The end of Cordova, Center for
Contemporary Art, Tel Aviv,
Israël/Israel*

Ten of the Best, Tal Ester Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel*

2005
Why don't you say it, Herzliya Museum
of Contemporary Art, Israël/Israel*

Video night without VideoArt, Tal Ester
Gallery, Tel Aviv, Israël/Israel

First Macadamia International Video
Art Festival in Argentina

2004
*VideoZone The Israeli Biennale for
Video Art*, Cinemateque Tel Aviv,
Israël/Israel*

Give her back or take me too, Tel Aviv
Artist's Studios Gallery, Israël/Israel

Alphabet - Contemporary Israeli Art,
Stockholmsmassan, Zweden/
Sweden

2003
Peking/Beijing, Changchun
Transchaina - Video Art Festival,
Festival of dialogue between four
cultures, Lodz, Polen/Poland

Cordova, Center for Contemporary Art,
Cinemateque Tel Aviv, Israël/Israel

Something local, Israeli Center for
Digital Art, Holon, Israël/Israel

Sailing, Bat-Yam Museum of Art,
Israël/Israel

2002
Avalanche Bezalel Gallery Tel Aviv,
Israël/Israel*

Florescent, Florescent Gallery Tel Aviv,
Israël/Israel

2001
At the third round, Kav 16 Gallery,
Tel Aviv, Israël/Israel

Local Time 2, Video-Art, Cinemateque
Tel Aviv, Israël/Israel

Artic 3 - Exhibition of award recipients,
Genia Schreiber Gallery. Tel Aviv,
Israël/Israel

Het werk van Gilad Ratman behoort tot het meest fascinerende en aangrijpende werk van de huidige generatie jonge Israelische kunstenaars. Zijn installaties en video's, houdt zich bezig met de huidige toestand van de mens en de toestand van de wereld. Centraal staat de confrontatie tussen mens en natuur, natuur en cultuur en tussen moderne en oude cultuur. Hij waarschuwt ons voor de rampen die we over onszelf kunnen afroepen als we doorgaan met ons onverantwoordelijke sociale, economische en ecologische gedrag. Via zijn werk wil de kunstenaar ons terugvoeren naar waarden als liefde en genade.

De artistieke taal van Ratman bestaat uit personen en dieren, zwart en wit, ongetemde en getemde natuur en filmbeelden die de filmische illusie ondermijnen. De kleur zwart, die een symbolische lading heeft, begeleidt de kunstenaar vanaf het allereerste begin en wordt vaak afgezet tegen wit of tegen heldere kleuren én tegen de beelden zelf. Zo creëerde Ratman in een werk van 2003 bijvoorbeeld een schaduwnet dat over een open ondergrondse parkeergarage was gespreid. Het net bestond uit een weefsel van zwarte silhouetten van vogels en vormde zowel een spectaculair als een angstaanjagend gezicht. Grote zwermen trekvogels die voorbij vliegen in de lucht zijn meestal een hartverwarmend schouwspel, maar zo dichtbij, vlak boven ons hoofd, deden deze zwarte vogels denken aan de aanvallen van de vogels van Alfred Hitchcock, of een sprinkhanenplaag die landt op een oogst. Het net bood bescherming tegen de zon en gaf een gevoel van opluchting en veiligheid, maar weerde tegelijkertijd het zonlicht en riep daardoor een gevoel van dreigende rampspoed op.

Een jaar later plaatste Ratman een soort tafel op een basis bestaande uit een keten van zwarte bergen afgedekt met een plaat gebarsten glas, die op

Gilad Ratman's works in sculpture, installation and video, are of the most fascinating and moving created by the current generation of young Israeli artists. His works deal with the state of Man and the state of the contemporary world. At its center stands the confrontation of Man and Nature, Nature and Culture and Modern culture with ancient cultures. Warning us of the disasters we may bring upon ourselves if we persist in our socially, economically and ecologically irresponsible actions, he asks through his work to reinstate the ethical values of love and compassion.

Ratman's artistic idiom comprises images of man and animal, black and white, wild and domesticated nature, and cinematic images that subvert the cinematic illusion. The symbolically rich color black has accompanied his work from its outset, often confronted not only with the color white and other bright shades but with the images themselves. In a work he created in 2003, for instance, he interwove a shading net that was spread over an open subterranean parking lot with black silhouettes of birds, producing an at once dazzling and terrifying image. While flocks of migrating birds passing through the sky are usually a wonderful sight, seen at such proximity (with the birds directly over the viewers' heads), they were more reminiscent of Alfred Hitchcock's murderous fowl or an incoming flock of locust. And while protecting viewers from the sun and giving them a sense of security and relief, the net also covered the sun's light, giving off the feeling of impending disaster.

A year later, Ratman created a piece where a kind of table with a black mountain range for a base was topped by a face of shattered glass reminiscent of a frozen lake, with a pool of black inky fluid nearby. The sight of the black mountains contradicted the received romantic image of snow-capped mountains destined

Untitled 2007 (detail)
installatie/installation
drie beelden en inktbad/
three sculptures and inkpool
was, polyurethaan, polyethyleen, inkt/
wax, polyurethane, polyethylene, ink
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



een bevroren meer leek, samen met een vijver van zwarte vloeistof (inkt). De aanblik van de zwarte bergen weerspreekt het bekende romantische beeld van met sneeuw bedekte bergen, die in de toekomst de waterreservoirs zullen vullen. Deze installatie borduurde voort op een eerder werk uit 2002. In dit werk plaatste de kunstenaar een hoop tarwekorrels in een kamer met een lattenplafond. Tussen de spleten in het hout drupte een zwarte vloeistof, die vlekken vormde in de kamer en de tarwe verontreinigde. Ook hier werd de zwarte vloeistof geïdentificeerd met verontreinigd water en het hele schouwspel veroorzaakte een existentiële angst, omdat zowel water als tarwe de meest fundamentele energiebronnen van de mens symboliseren: brood en water.

Water, rivierwater, moeraswater, gebrek aan water – ze zijn allemaal aanwezig in Ratmans films, die een steeds groter deel van zijn creaties uitmaken. De vrije en ongerepte natuur is daarin een van de belangrijke helden, maar vormt ook het decor voor een drama en misschien zelfs voor een melodrama. De andere helden zijn de mens en het dier. Zij delen een gemeenschappelijk lot en worden bijna gekruist tot één entiteit. In de film *Bring her back or take me too* (2004), draagt een persoon (de kunstenaar) een groot zwart dier op zijn rug, mogelijk een wild zwijn of een grote aap, in een poging het in veiligheid te brengen. Hij faalt en het dier blaast zijn laatste adem uit in het moeras, maar de persoon weigert toe te geven en van het beest gescheiden te worden. Het hele plot wordt begeleid door geluiden van een hartverscheurend Turks lied, waarin de zanger rouwt om de dood van zijn geliefde. In *Che Che the gorgeous* (2005), kan men zwarte, verontreinigde cocons van een of andere soort zien, op droge gebarsten grond, als gevolg van watergebrek.

Menselijke figuren trachten uit deze cocons te breken, maar ze zitten opgesloten. Hierdoor lijken de cocons meer op zwarte *body bags* waarin lichamen worden verplaatst na een misdaad of een ramp.

De man-beest verbinding wordt nog sterker benadrukt in de film *Alligatoriver* (2006), die een groep wilde wezens laat zien, kruisingen tussen mens en krokodil. Hier is de filmische truc duidelijk. De wezens dragen rubberen krokodillen op de rug. De sfeer is als uit de oertijd, onduidelijk, begeleid door geluiden uit de natuur, trommels en voor-talig gebrabbel. Het is alsof Ratman ons een gezondere, schonere en betere optie biedt voor het leven. Hij drukt zijn spijt uit dat de mens verandert van een entiteit die in harmonie met de natuur leeft en er deel van uitmaakt, in een onwelkome gast van de natuur. In de huidige tentoonstelling gaat Ratman verder met deze boodschap en intensificeert hij haar zelfs. Hij keert terug naar sculpturen die hij in het verleden tentoongesteld heeft. De bovengenoemde inktvijver wordt geplaatst in een lege ruimte, dit keer zonder de gekleurde bolletjes piepschuim die er in de vorige versie in waren uitgestrooid. Ernaast staan drie ietwat amorfie figuren die doen denken aan dieren. De beelden zijn bedekt met was die er in verwarmde toestand op werd gedruppeld. De beelden zijn ook anders dan in de vorige versie. Bij één ervan zijn de ledematen afgehakt. Hier wordt grimmiger werk vertoond dan in de vorige tentoonstelling, misschien ook pessimistischer werk. Er staan geen sterren aan de zwarte hemel en redding is niet mogelijk. De weerspiegelingen van de beelden in het glas, dat bemiddelt tussen de twee delen van het tentoongestelde werk, laat geen twijfel bestaan in ons hart. Deze bevroren beelden zijn gecreëerd naar ons evenbeeld. Wij zijn het.

to fill the pool. This installation drew on an earlier work Ratman had created in 2002, where a mass of wheat grains was installed in a room covered with wooden planks, from among whose cracks a black liquid seeped down, staining the room and polluting the wheat. Here, too, the black liquid was identified with polluted water, and the entire sight raised existential anxieties, both the water and the wheat symbolizing as they do Man's basic energy sources – bread and water.

Water, rivers, swamps and dehydration all feature in Ratman's videos, which have come to occupy an ever larger part of his overall work. Wild, primordial Nature is their chief protagonist, and it doubles as the backdrop of the drama, or perhaps the melodrama. The videos' other protagonists are Man and Animal. Sharing a common destiny, they are almost hybridized into one being. In *Give Her Back or Take Me Too* (2004), the figure of the artist is seen carrying a large black animal – a wild boar or large monkey – on his back, in an attempt to bring it to safety. His attempt fails, and the animal lies dying in a swamp. The artist's figure, however, refuses to part with it. The whole narrative is accompanied by a heart-wrenching song in Turkish decrying the death of a loved one. In *Che Che the Gorgeous* (2005), several polluted black chrysalises are seen lying on a dry, parched earth. Human figures try to hatch from the chrysalises, but they are trapped: now the pods look like the black body bags used after a disaster or a crime.

The Man-Animal relationship is further highlighted in the film *Alligatoriver* (2006), which depicts a pack of wild creatures, hybrids of humans and alligators. Here, too, the cinematic trick is evident: The figures carry rubber alligators on their backs. The film's atmosphere is primordial

Untitled 2007 (detail)
installatie/installation
drie beelden en inktbad/
three sculptures and inkpool
was, polyurethaan, polyethyleen, inkt/
wax, polyurethane, polyethylene, ink
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



Gil Shachar

[1965, Israël/Israel]

Woont en werkt sinds 1996 in Duitsland/Lives and works since 1996 in Germany

Bekroningen/Awards

2005

Pollock-Krasner-Foundation grant

2001

Artist's house Schloss Wiepersdorf

1999

Artist's house Schleswig-Holstein, Eckernförde

1994

Ingeborg Bachmann prize, founded by Anselm Kiefer, Jeruzalem, Israël/Jerusalem, Israel

Een keuze uit de tentoonstellingen/ Selected exhibitions

2006

SURreal – Aspects of Figuration from the Collection, Museum der Moderne Salzburg, Oostenrijk/Austria*

Fatamorgana – Illusion and Deception in Contemporary Art, Haifa Museum of Art, Israël/Israel*

The Upper Half – The Bust since Auguste Rodin, Städtische Museen Heilbronn, Kunsthalle in Emden, Stiftung Liner Appenzell, Duitsland/Germany*

ORTung, Gallery 5020, Salzburg, Oostenrijk/Austria*

2005

The New Hebrews, Martin-Gropius-Bau, Berlijn, Duitsland/Berlin, Germany* Goch Museum, Goch, Duitsland/Germany

Löhr Gallery, Mönchengladbach Julie M. Gallery, Tel Aviv, Israël/Israel

2004

Eboran Gallery, Salzburg *Love is in the Air*, Time for Art, Tel Aviv, Israël/Israel*

2003

Ninós, CASA – Centro de Arte de Salamanca, Spanje/Spain*

2002

Portraits: From Antiquity to the Present, Tel Aviv Museum of Art, Israël/Israel*

Löhr Gallery, Mönchengladbach, Duitsland/Germany

2000

Bodies, Faces, Icons, Asian Fine Arts, Berlijn, Duitsland/Berlin, Germany*

1999

HEAVEN, Kunsthalle Düsseldorf, Duitsland/Germany

Tate Gallery, Liverpool, GB*

1998

Löhr Gallery, Mönchengladbach, Duitsland/Germany

Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg, Duitsland/Germany

1996

Desert Cliché, Israel Now – Local Images, Arad Museum, Arad, Israël/Israel

Bass Museum, Miami, Florida, Grey Art Gallery, New York, vs/usa*

1994

Seperate Worlds, Tel Aviv Museum of Art, Israël/Israel*

1993

Julie M. Gallery, Tel Aviv, Israël/Israel

Het meest opvallende aan Gil Shachars werk is dat het onmogelijk gedefinieerd kan worden als sculptuur of schilderkunst. Het is duidelijk dat het driedimensionale objecten zijn die vallen binnen de definitie van sculptuur, maar de objecten zijn beschilderd als een *trompe l'oeuil*, een techniek die beantwoordt aan de definitie van de schilderkunst. In elk geval bestaat het werk uit afgietsels: een levend, plantaardig of levenloos model wordt gekopieerd met behulp van was of epoxyhars. De beelden van Shachar roepen de beelden op die we kennen uit de wassenbeeldenmusea en de borstbeelden van literaire en politieke grootheden, maar hun bestaansreden is totaal anders. Shachar houdt zich niet bezig met de vereeuwiging van cultuuriconen; zijn modellen zijn vrienden en bekenden, mensen die de meeste toeschouwers niet kennen. Deze mensen werden als model gekozen omdat ze anoniem waren, om elk ander verband dan dat welke de kunstenaar wil scheppen te vermijden.

De eerste werken van Shachar, aan het begin van de jaren negentig, bevinden zich in het gebied tussen de traditionele realistische tekeningen en sculpturen en de betrekkelijk nieuwe richting waarbij gebruik wordt gemaakt van *readymades*. Werk zoals de in epoxyhars afgegoten Israëlische soldatenjas die aan een spijker in de muur hangt of de legerslaapzak die op de vloer is geplaatst, stellen ons de vraag of we met iets echt of met een imitatie te maken hebben. Door de illusionaire dimensie van deze objecten confronteert Shachar de toeschouwers met bepaalde aspecten van hun realiteit, in dit geval de alomtegenwoordigheid van het leger en oorlog in het leven van de Israël's. In tegenstelling tot andere kunstenaars, zoals de Amerikanen John de Andrea en Duane Hanson, die hyperrealistische sculpturen maken, is de illusie van Shachar kortstondig en makkelijk te

The striking thing about Gil Shachar's work is how it defies classification as either sculpture or painting. His are clearly three-dimensional objects, thus adhering to the definition 'sculpture', but they are also a virtuosic painted *trompe l'oeuil*, thus adhering to the definition of 'painting'. At any rate, they are casts, either of live subjects or of inanimate objects, copied with wax and epoxy resin. And although Shachar's figures bring to mind the figures we know from waxwork museums, as well as the busts of literary and political greats, their *raison d'être* differs fundamentally. He does not immortalize cultural icons; his figures are all friends and acquaintances, i.e. unknown to the general viewing public. They were chosen as models for their anonymity, so as to allow Shachar to weave whatever context he wanted around them.

The artist's first works, created in the early 1990's, were situated somewhere between the tradition of realist painting and sculpture and the newer trend of using readymade objects. Works such as epoxy resin casts of a military coat, hung from a 'real' nail, or a military sleeping bag strewn on the floor, raised questions over whether they were 'the real thing' or the verisimilitude thereof. And it was these objects' heightened illusory dimension that allowed Shachar to confront his viewers with certain aspects of their reality, in this instance the ubiquity of the military and of war in Israeli life. His illusions were momentary and easily solvable, in contrast to such American Hyperrealist artists as John de Andrea and Duane Hanson; they were a means, not an end.

Shachar's works have since gradually moved away from such a direct relation with reality, and Israeli reality in particular, becoming more universal in nature. While the color Khaki (the color of IDF uniforms) is

Untitled 2007

Was, pigment, epoxy, verf/
wax, pigment, epoxy, paint

77 x 173 x 29 cm

coll./courtesy Becker, Karlsruhe,
Duitsland/Germany



verklaren; het is een middel en geen einddoel.

Van toen af aan heeft Shachar geleidelijk aan afstand genomen van de directe relatie met de werkelijkheid, in het bijzonder de Israëlische werkelijkheid, en kreeg zijn werk een meer universeel karakter. De kaki-kleur (de kleur van IDF-uniformen) is nog steeds aanwezig in enkele van zijn latere werken en de onderwerpen van de werken, zoals de handen die zich vasthouden aan het lichaam van een jong meisje dat in een wit laken is gewikkeld (als in *Untitled* 2001), kunnen worden geïnterpreteerd binnen de context van de Israëlische werkelijkheid, maar tevens in een context van rampen, ongelukken en terrorisme overal ter wereld. Dit werk, evenals het werk met de bloedende hand uit datzelfde jaar, en de handen die zich vastklampen aan wit materiaal vol bloedvlekken (*Untitled* 2005), die te zien zijn op deze tentoonstelling, tonen een opvallend kenmerk van de creaties van Shachar. De beelden kunnen geïnterpreteerd worden in een kunsthistorische context, met verwijzingen naar Middeleeuwse of Renaissance kunstwerken, maar ook in de context van de hedendaagse realiteit.

Nog een kenmerk van de mensbeelden van Shachar is dat de ogen gesloten zijn. De gesloten ogen zijn een gevolg van de beperking die het werkproces oplegt – het maken van een vorm op het gezicht van een levend model – maar Shachar gebruikt dit gegeven bewust. Samen met de verwijzing naar de doodsmaskers, die in deze context vanzelfsprekend is, geven de gesloten ogen de beelden een beschouwende en meditatieve kalmte, een soort introspectie. De ontbrekende blik creëert een barrière tussen het werk en de toeschouwer en isoleert het werk in een zelfstandig en onafhankelijk bestaan. Tegelijkertijd heeft het iets van vermijding en onverschilligheid. Bij een algemene beschouwing van de werken van Gil Shachar, als verschillende en elkaar aanvullende voorstellingen van de wereld, komt kritiek op de apathie en onverschilligheid ten aanzien van alle vormen van geweld tot uiting. Daarom hoeft de kunstenaar geen volledige afbeelding van een mensfiguur te maken, maar is een deel, een geïsoleerde handeling of een precies gebaar voldoende voor hem.

still present in some of his later works, and while themes like that of hands holding a girl's body wrapped in a white sheet (as in *Untitled*, 2001) could still be construed as pertaining to Israeli culture, they could just as easily lend themselves to such universal contexts as disasters, accidents and acts of terror. The work mentioned above, as well as others depicting bleeding hands and hands holding a bloody white sheet (*Untitled*, 2001, and *Untitled*, 2005, respectively, included in this exhibition), illustrate another prominent feature in Shachar's works. As well as their affinity to Medieval and Renaissance art-historical precedents, they can also be read in the context of contemporary reality.

Another noteworthy feature of Shachar's figures is their closed eyes. Born from a constraint in the work process – the creation of a model on a live subject's face – it is used by Shachar consciously. Beyond relating to the obvious death mask, the closed eyes confer a kind of meditative, reflexive calm on the figures – a kind of inward glance. The absent gaze creates a barrier between work and viewer, isolating the former in an independent existence, but also speaks

to abstention and a willing ignorance. An overview of Shachar's work, then, will uncover under the guise of differing representations a critical stance towards indifference to and ignorance of violent acts of any kind. To this end, the artist does not need a figure's full depiction; a fragment, an isolated action or a precise gesture will suffice.

Untitled 2002
was, pigment, epoxy, verf/
wax, pigment, epoxy, paint
65 x 55 x 55 cm
part. collectie/private collection



Untitled 1998
was, epoxy, verf/
wax, epoxy, paint
115 x 68 x 13 cm
coll./courtesy Becker, Karlsruhe,
Duitsland/Germany

Untitled 2002
was, pigment, kwast/
wax, pigment, brush
27 x 15 x 23 cm
coll./courtesy Gallery Löhrl,
Mönchengladbach, Duitsland/Germany



Untitled 2005
was, pigment, verf/
wax, pigment, paint
20 x 10 x 20 cm
part. collectie/private collection

Amir Weinberg

[1960, Israël/Israel]

Woont en werkt in Tel Aviv, Israël/
Lives and works in Tel Aviv, Israel

Een keuze uit de tentoonstellingen/
Selected exhibitions

2006

Engel Gallery, Tel Aviv, Israël/Israel

2005

Home, Video piece about the work of
sculptor Yoav Ben-Dov (4 min.)

2004

The Firebird van Malachy, video art
(6 min.), Engel Gallery, Israël/Israel

2003

Bet Ha'am Gallery, Tel Aviv,
Israël/Israel*

A documentary (45 min.), International
Chamber Music Festival, Jeruzalem,
Israël/Jerusalem, Israel

2002

Sahlav, an artistic documentary diary
(30 min.), Channel 8, Israël/Israel

2001

Photo Retzach, Channel 8, tv program,
Israël/Israel

1998

Ramat-Gan Museum, Ramat Gan,
Israël/Israel

1997

Tzavta, Tel Aviv, Israël/Israel

1996

Haaretz Museum, Tel Aviv,
Israël/Israel*

1989

Center for Visual Arts, Jeruzalem, Israël/
Jerusalem, Israel*

1988

Artifact Gallery, Tel Aviv, Israël/Israel

Amir Weinberg begon zijn loopbaan aan het begin van de jaren tachtig als nieuwsfotograaf. Na ongeveer tien jaar intensief gewerkt te hebben in dienst van prominente Israëlische en internationale mediagroepen, begon hij zijn eigen foto- en videowerk te maken. Zijn achtergrond als nieuwsfotograaf komt duidelijk naar voren in zijn videowerk, dat een documentair karakter heeft en waarin hij als toeschouwer de gebeurtenissen volgt en details registreert. Daartegenover onthult Weinberg in zijn fotografische werk een meer persoonlijk karakter, dat sterk verankerd is in de geschiedenis van de fotografie, met name op het gebied van de naaktfotografie.

De twee centrale reeksen werden gefotografeerd tussen 2004 en 2006 en worden gekenmerkt door zwart-wit studiofotografie, waarbij gebruik is gemaakt van een analoge camera zonder computermanipulatie. Mensfiguren zijn gefotografeerd tegen een zwarte achtergrond, bij daglicht, met een lens die niet scherp is gesteld. Identificeerbare trekken werden gewist en wat overblijft is een oerbeeld van een man of een vrouw. Het opzettelijk vervagen maakt de grenzen tussen het lichaam en de achtergrond waartegen het is gefotografeerd, onduidelijk; zo worden schemergebieden geschapen die zowel elementen van het lichaam als van de omgeving bevatten, waarbij tegelijkertijd sculpturale volumes worden gecreëerd, die doen denken aan de beelden van Henry Moore. De herkenbare contouren van het menselijk lichaam worden veranderd in bijna amorfe vormen.

De fotografische benadering van Weinberg sluit aan bij een belangrijk kunstzinnig discours, dat al twintig jaar door fotografen en schilders wordt gedeeld. In dit discours worden de grenzen van het zicht en de invloed die schilderkunst en fotografie op elkaar hebben, onderzocht. De belangrijkste figuur in deze context is de Duitse schilder Gerhard Richter, wiens

Untitled no. 9 2006

zwart-wit foto op canvas/
black and white photograph
on canvas

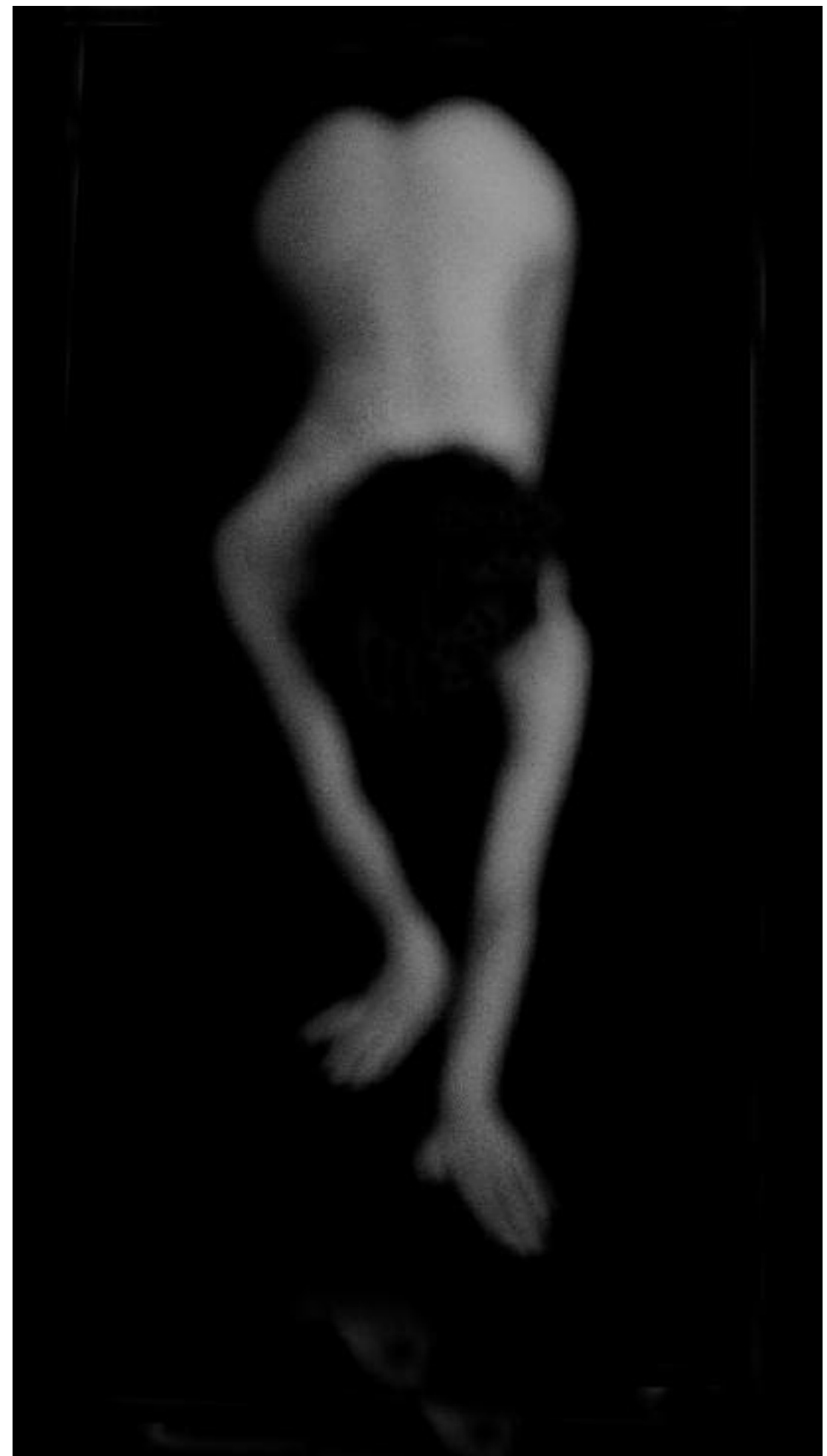
240 x 140 cm

coll. kunstenaar/courtesy of the artist

Amir Weinberg began his career as a press photographer in the early 1980's, turning, after more than a decade of intensive work with prominent Israeli and international media, to more personal creation in photography and video. And while his press background features heavily in his documentary-style videos, where his stance is that of observer following an action and gleaning details, his photographs are more personal in character, as well as being anchored in the history of photography, mainly of the figure and the nude.

The two main series of stills that he shot in the years 2004-2006 are black and white studio photographs taken with an analogical camera and no computer manipulation. Figures are photographed against a black backdrop, in daylight and with an unfocused lens, which effaces their distinguishing features, leaving only the archetypal gender signs: woman or man. This deliberate blurring of the border between body and background creates areas of ambiguity that include both, arriving at sculptural volumes reminiscent of the work of Henry Moore, with familiar contours of the human body transformed into almost amorphous shapes.

Weinberg's photographic stance belongs to a rich artistic discourse of the last two decades and shared by both photographers and painters, all of whom play on the borders of vision and the interplay between the two media. Perhaps the most influential figure in this context is German painter Gerhard Richter, whose virtuosic paintings that look like blurred photographs have made a substantial contribution to the debate over painting's place within contemporary art. He has influenced not only other painters (including several prominent Israelis), but indeed other photographers – whose art it was that sparked the debate in the first place – as well.



virtuoze schilderijen die eruit zien als vervaagde foto-beelden in grote mate hebben bijgedragen aan de discussie omtrent het belang en de plaats van de hedendaagse schilderkunst. Hij heeft niet alleen andere schilders beïnvloed, onder wie vooraanstaande Israëliische schilders, maar ook fotografen, wier kunst het was die de discussie aanvankelijk op gang bracht.

Het werk van Weinberg houdt zich bezig met de twee meest fundamentele principes van de fotografie: licht en duisternis. Deze twee tegengestelde begrippen zijn zowel filosofisch als cultureel beladen en hebben veel symbolische betekenissen. Licht symboliseert het goede, kennis, vrijheid, geluk, veiligheid, het positieve, terwijl duisternis symbool is van kwaad, onwetendheid, ongelukkigheid, gevaar, het negatieve. Deze connotaties gaven de twee begrippen een beslissende plaats in de kunstgeschiedenis, waar Weinberg zich bewust van is en gebruik van maakt bij de creatie van zijn beelden. Een voorbeeld hiervan is *Untitled no. 127* (2006), dat twee mensen toont, klaarblijkelijk een man en een vrouw, waarvan de een achter de ander aanloopt, vanaf het midden van het werk tot aan de rand. Het werk doet denken aan het tafereel *Adam en Eva verdreven uit het paradijs* (1425-28) van de renaissanceschilder Masaccio evenals aan de *Parabel der blinden* (1568) van de schilder Pieter Bruegel

de Oude, dat kennelijk geschilderd was naar aanleiding van een gezegde dat wordt toegeschreven aan Jezus: '...wanneer een blinde een blinde leidt, vallen ze beiden in een put' (Mattheus 15:14). Fotografie bestaat alleen in licht en dankzij licht. De verdrijving van licht naar duisternis is het einde van de fotografische handeling, evenals het einde van het bestaan. Waar de duisternis begint, houdt fotografie op te bestaan.

Op de huidige tentoonstelling wordt een zeer grote foto getoond van een vrouw die voorover buigt en op haar handen leunt (2006). In dit werk is te zien hoe het spel van licht en duisternis een compositie en een relatie tussen object en achtergrond construeert. Het beeld van de vrouw, in een ongewone houding, enigszins dierlijk, verwijst naar het vroege werk van Man Ray, een kunstenaar die in vele takken van kunst werkte, waaronder fotografie en schilderkunst. Twee van zijn werken worden opgeroepen in relatie tot Amir Weinberg: *De viool van Ingres* (1924) en *Gebed* (1930). Anders dan in Man Rays werk, is het werk dat we voor ons zien niet beoedeld met provocaties en grappen. Weinberg gelooft in de fotografische daad, zowel als een manier om te documenteren als om realiteit te scheppen. Zijn werk onderzoekt de grenzen en biedt mogelijkheden tot een open en multidimensionaal bestaan.

Weinberg's work deals with the two fundamentals of photography: light and darkness. These binary opposites, heavily laden with philosophical and cultural meanings, are also symbolically rich: while light represents good, knowledge, freedom, happiness, security and the positive, darkness represents evil, ignorance, unhappiness, danger and negation. These have had a decisive role in art history, of which Weinberg is fully conscious when directing his models. *Untitled no. 127* (2006), depicting two figures – apparently a man and a woman, stepping from the image's center to its fringes – is a good illustration of this. Reminiscent of Masaccio's *The Expulsion from the Garden of Eden* (1425-28), it also brings to mind Pieter Bruegel the Elder's *The Parable of the Blind* (1568), apparently painted after a saying attributed to Jesus: '...if one blind man guides another they will both fall into the ditch' (Matthew 15:14). Photography owes its existence to light: the expulsion from the light into darkness is the end of the photographic act, as well as the end of existence. Where darkness begins, photography ends.

Weinberg's large-scale photograph of a woman leaning and resting on her hands, made in 2006 and shown in this exhibition, illustrates the full extent to which chiaroscuro can construct a composition as well as

Untitled no. 127 2006
zwart-wit foto/
black and white photograph
40 x 30 cm
[niet tentoongesteld/not exhibited]
coll. kunstenaar/courtesy of the artist



Manar Zuabi

[1964, Israël/Israel]

Woont en werkt in Nazareth, Israël/
Lives and works in Nazareth, Israel

Initiator of, and active participant in
different social and political projects

MASAR – Institute for Education

Ayam – Recognition & dialogue

Culture Center Nazareth

Sal Tarboot: program for distributing
cultural activities within Schools

Een keuze uit de tentoonstellingen

Selected exhibitions

2007

Crossed Histories, Haif City Museum,
Israël/Israel*

2006

Czechpoint, International exhibition
festival of political art, c2c gallery,
Praag, Tsjechië/Prague, Czech
Republic*

Palestine Film Festival, Londen/
London, GB

Video Dance Festival, Tel Aviv,
Israël/Israel*

2005-2006

Suitcase, Piramida Gallery, Haifa, Israël/
Haifa, Israel

Dead End, Museum on the Seam,
Jeruzalem, Israël/ Jerusalem, Israel*

2005

Wounds and Bandaging, Umm El-Fahim
Art Gallery, Israël/Israel*

Land, Nations, dentitions, International
Centre, Beit Lehem, Israël/Israel*

2004

Shame, Israeli Center of Digital Art,
Holon, Israël/Israel*

Haifa Second International Installation
Triennale, Haifa Museum,
Israël/Israel*

Utopia, Beit Hagefen Art Gallery,
Haifa/Haifa, Israël/Israel

De kunst van Manar Zuabi is geëngageerd en kritisch en kan niet los gezien worden van de werkelijkheid waarin ze gemaakt is: de bijzondere situatie van een Palestijnse kunstenaar die leeft binnen het gebied van de staat Israël. Ze stelt de fundamentele vragen over nationale en culturele identiteit aan de orde. Culturele identiteit is niet iets dat gegeven en permanent is, maar iets dat voortdurend verandert, vooral wanneer het in aanraking komt met een andere identiteit. Artistieke activiteit die tot stand komt op een ontmoetingsplaats van twee culturen, waarbij de ene overheerst en de andere overheerst wordt, moet wel complex en gelaagd worden. Zuabi's werk wordt nog complexer, omdat zij de kwestie van de plaats van de vrouw in de maatschappij in het algemeen aan de kaak stelt en in het bijzonder die in de Arabisch-Palestijnse maatschappij.

De ontmoeting van twee volkeren, beide met een duidelijke en 'authentieke' identiteit, als gevolg van de verovering of overheersing van het ene volk over het andere, ondermijnt de cultuur van zowel de overheerser als de overheerste, verandert hun zelfbewustzijn en maakt plaats voor een nieuwe identiteit die voortkomt uit wederzijdse afhankelijkheid. De socioloog en postkolonialistische onderzoeker, Homi Bhabha, analyseerde deze nieuwe identiteit en zag haar als een kruising die hij 'De derde ruimte' noemde. De derde ruimte benadrukt culturele, maatschappelijke en politieke verschillen en doet kritische standpunten ontstaan die alternatieven voor de bestaande werkelijkheid kunnen voorstellen. De kruising is een tussenstadium: op het ontmoetingspunt van beide culturen vinden bilaterale en complexe cultuuruitwisselingen plaats, ondanks het gebrek aan gelijkheid.

Dit tussenstadium kenmerkt ook Manar Zuabi en komt tot metaforische uitdrukking in sommige van haar centrale werken. Toen ze een paar

In Between 2005

video (2:58 min)

coll. kunstenaar/courtesy of the artist

Engaged and critical, Manar Zuabi's art cannot be separated from the reality within which it is created – the extraordinary situation of a Palestinian artist living within the boundaries of the state of Israel. She addresses the fundamental questions of national and cultural identity. Cultural identity is not a constant but changes ceaselessly, especially when meeting its 'other'. Born of the meeting of two cultures – one ruling, the other subjugated – Zuabi's work is made even more complex and layered with the introduction of gendered questions pertaining to her place, as a woman, within society in general and within Palestinian society in particular.

The intersection of two cultures with set, 'authentic' identities – an outcome of one occupying the other – undermines the solidity of both, changing their self-perceptions and creating new identities born out of their interdependency; Postcolonial sociologist Homi Bhabha has termed this new, hybrid identity 'the Third Space'. Heightening cultural, social and political difference, this is a space that allows for the growth of critical stances able to offer alternatives to reality. The situation of being-in-between, Hybridity is the meeting point of the two cultures, where complex bilateral cultural exchanges can take place despite an inherent inequality.

It is this state, that of being-in-between that characterizes Manar Zuabi, finding metaphorical expression in several of her central works. Asked to participate in a group show at the Haifa Museum of Art a few years ago, she opted for one of the corridors, heightening its transitory quality by hanging threads linking its two opposing walls and ceiling. Another installation she created, in a passageway between two theater halls in Tel-Aviv in 2003, involved nylon stockings stretched over threads attached to two opposing walls,



jaar geleden deelnam aan een tentoonstelling in het Haifa Museum of Art, koos ze een gang als expositieruimte voor haar werk. Ze gebruikte de eigenschappen van de gang als een plaats van overgang en verbond de twee muren en het plafond door strakgetrokken koorden. In een andere installatie uit 2003 gebruikte ze de overgangsruijme tussen twee hallen in het Tel Aviv Museum. In dit werk gebruikte ze nylonkousen als koorden die aan de twee tegenover elkaar gelegen muren werden vastgemaakt en creëerde ze een alternatief plafond dat op een enorme vlucht vogels met gespreide vleugels leek, of op een legerplaats in de woestijn. Bij het spannen van de kousen tussen de twee muren werden de kousen zozeer uitgerekt dat er gaten vielen bij het stiksel en dit veroorzaakte een gevoel van pijn en verscheurd zijn. Dit werk, dat de titel *In Between* kreeg, leidde tot een toekomstig werk, drie jaar later, op precies dezelfde plek. Dit keer verfde ze de muren zwart, liet de stangen in de muren waaraan de koorden werden gespannen zichtbaar en plaatste er rode, afgesneden koorden op. Door te krassen in de muur, leek het of er een bloedende wond ontstond en kreeg het werk een maatschappelijke en politieke dimensie.

De muur, als beeld en referentieobject, heeft een centrale plaats in het werk van Zuabi. Ze schrijft erop, graveert erin, krast erin, voegt muren

samen of zet ze apart. Voor haar is de muur symbool van een wegversperring, van de voornaamste ontmoetingsplaats van Palestijnen met Israël, en in abstracte zin van ondoordringbaarheid en hopeloosheid. Op een recente tentoonstelling in het Museum of Art in Haifa, een stad waar Joden en Arabieren in schijnbare coëxistentie leven, gebruikte ze weer muren, spande er koorden tussen, veranderde op die manier de lege ruimte en bepaalde opnieuw de grenzen. Met zwarte haarspelden maakte ze abstracte kaarten van de stad, in een poging de leugen van het begrip 'gemengde stad' te ontmaskeren en de scheidingsmuren die als versperring tussen de Joodse Israëli's en Palestijnse Arabieren in de stad staan zichtbaar te maken.

Ook op deze tentoonstelling wordt een werk getoond dat betrekking heeft op de muur. De videofilm toont de kunstenaar terwijl ze touwtje springt, met onder haar voeten een plas zwarte inkt. Terwijl ze probeert te springen zonder uit te glijden en te vallen, wordt de inkt opgenomen door het touw en wordt hij op de witte muur er tegenover gespetterd. Deze parafrase van Jackson Pollocks *action painting* is sisyfusarbeid die eeuwig door kan gaan. Hetzelfde geldt voor met het hoofd tegen de muur bonzen om door de versperring van geslotenheid en onverschilligheid heen te breken.

which created a kind of alternative ceiling that looked like a flock of huge birds, their wings outstretched, or a nomadic desert encampment. The violent stretching of the stockings barred holes in them, creating a feeling of pain and being torn. This work, entitled *In Between*, led to a follow up piece, three years later, in the exact same space: here she painted the walls black, exposing the former hinges on the wall from which the torn, red threads were suspended. Carving on the wall what seemed like a bleeding wound, Zuabi lent the whole work an historic and political aspect.

The Wall is central, both as image and as a subject, in Zuabi's work: she draws on it, scratches it and carves on it; it symbolizes for her both the very concrete checkpoint, the main meeting place for Palestinians and Israelis and the abstract qualities of inflexibility and hopelessness that it embodies. In a recent exhibition in Haifa - a city of supposed coexistence between Jews and Arabs - she again used walls, drawing threads between them, changing the space they create and 'redrawing' its borders. Using black hairpins, Zuabi created abstract maps of the city, in an attempt to uncover the falsehood of the term 'mixed city' and make visible the invisible walls separating the Jews and the Palestinians living there.

Her work shown in this exhibition

also incorporates the image of a wall: skipping rope over a pool of black paint, the artist strains to continue skipping without slipping. Her video follows the paint as it clings to the rope and is splattered on an adjacent white wall, a paraphrase of Jackson Pollock-style 'Action Painting' and a Sisyphean action repeated ad infinitum: like beating one's head against a wall of inflexibility and complacency.

In Between 2005
video (2:58 min)
coll. kunstenaar/courtesy of the artist

