

דפנה נוי

LIFT

גלריה אלמסן

ינואר 2023

אוצרת: בר גורן

עיצוב גרפי: אביחי מזרחי

מאמר: הילה שמר

עורכת לשונית: אורנה יהודיוף

תרגום לאנגלית: סיון רווה

הקמה: ולרי בולוטין

צילומי הצבה: טל ניסים

דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ

הפקה: יניב לכמן

צילום וידיאו: דור אבן חן

עריכת וידיאו: אביגיל בלום

סאונד: אור רימר, דניאל סלבוסקי

תודה מיוחדת:

מוסך קיבוץ גזית, רפי נוי, מסגריית קיבוץ גזית,

מיכאל מטה, אלה נוי, סטודיו בעלי המלאכה,

פרו אקטיב, פרו דקור - גנאדי לרמן, רע בית מלאכה

לצילום, קמטאי, יולי קובבסניאן, יעקב ישראל,

נילי ברטל, איילת קרן בלום, יותם שלו ויואב כהן.

אלמסן
ALMACEN
المخزن

almacenjaffa.com

מעלה ומוריד את הליפט בלחיצת כפתור. בפעולה פרפורמטיבית זו, נוי הופכת את הליפט למעין במה אישית שלה המייצרת שני צירי תנועה: אנכי, זה של המכונה, ואופקי, של תנועתה שלה. התנועה האנושית על המכונה כמו מנסה לשבור את הגריד שהמכונה מייצרת בתוך הפריים, ולערער על מערך הסדר והשליטה שהוא מסמל. נוי מנסה לחבר את תנועות גופה לתנועת המכונה הכבדה באקט פוטוריסטי של התאחדות הגוף האנושי עם המכונה.

הסאונד המלווה את עבודת הווידאו מכתוב את הקצב בחלל – קצב מונוטוני, מכני, שמדי פעם מבליחות בו "הפרעות" המגלות את רחשי הטבע שמסביב למוסך: ציוצי ציפורים, צרצור צרצרים וקולות מהרפת הסמוכה, המרמזים על מקום הימצאותו של המוסך בקיבוץ. הסאונד מתפקד כעבודה אוטונומית העוטפת את החלל, מעמיקה ומרחיבה את תחושת המקום ויוצרת רובד נוסף בתפיסתו של הצופה.

מול עבודת הווידאו מוצגת סדרת עבודות ההדפס *Trio* (2022), המבוססת על תצלומים של האמנית יושבת על הליפט. זהו אותו המוסך, אבל הפעם רק האמנית והמכונה נוכחות, ללא דמות האב. נוי נעצרת ומזמינה את הצופה לעצור יחד איתה. הצבת ההדפסים מול עבודת הווידאו מדגישה את עצירת התנועה ומייצרת ניגוד של קצב ודינמיות מול שקט וסטטיות. התנועה אמנם נעצרת, אך בחירתה של נוי להדפיס את העבודות על נייר עיתון דקיק משמרת תנועה וקלילות חומרית אל מול הכובד והנוקשות של

תערוכת היחיד של דפנה נוי (ילידת 1985, קיבוץ גזית; חיה ויוצרת בתל אביב-יפו) עוסקת בגוף האנושי ובחומר כאחד, ובוחנת את ההשתנות הפיזית שלהם במרחב ובזמן. נוי היא אמנית שמגיעה מעולם המחול והכריאוגרפיה, והגוף הוא מוטיב מרכזי בעבודותיה, שבהן היא חוקרת את תנועתו במרחב החברתי, התרבותי והאדריכלי. בתערוכה זו היא נכנסת למוסך – מרחב מלוכלך, עמוס מכונות כבדות, המשווים לעולם גברי. אין זה מוסך גנרי, אלא המוסך של הקיבוץ שבו גדלה ושאביה מנהל במשך שנים. התנועה והמכניקה המאפיינות את המוסך משמשות עבורה כלי למחקר ולמידה.

בעבודת הווידאו *Lift* (2021) נוי מתמקמת על מכונת הליפט – מתקן הרמה שמאפשר לבדוק כלי רכב. היא משנה את תנוחות גופה – יושבת, דוחפת, מתהפכת ונשכבת – תוך כדי כך שאביה

המכונה שבעבודת הווידיאו, ובכך מחדדת את מערך הניגודים בין שתי היצירות.

הסטטיות של ההדפסים מתערערת גם באמצעות הכפלת הצלליות הצבעוניות של הדמות המרכזית בכל אחד מההדפסים בסדרה. הצלליות מתייחסות לממד האישי של הגוף האנושי ומאזכרות את היציאה מהגרید, שבאה לידי ביטוי בעבודת הווידיאו. הסדרה מחולקת לשלוש קבוצות: שלוש תנועות, שלושה צבעים, כשלוש להקות מחול המתחברות יחד לריקוד אחד, כתנועה אניסון הרמונית, שיש בה ניסיון להחיות את התנועה שנעצרה.

סדרת עבודות נוספת המוצגת בתערוכה היא *Leftovers* (2022). נוי אספה חלקי רכב ישנים שמצאה במוסך, שהמכנה המשותף שלהם הוא צורתם המעוגלת. היא חשפה חלקים אלה במשך חודשים ארוכים לפגעי מזג האוויר – השמש, הרוח, הגשם והזמן שחלף העלו בהם חלודה. את ההשתנות החומרית הזו הטביעה נוי על ניירות כותנה, כמעין טביעת רגל של המכונה, האוצרת בתוכה זיכרון של תנועת גלגלים שפסקה. בכך היא מייצרת רובד נוסף של נוכחות: אם בעבודת הווידיאו הגוף והמכונה נוכחים יחד, ובסדרת ההדפסים הצלליות מייצרות את הנוכחות התנועתית, ב-*Leftovers* נוי מייצרת סימון של נוכחות שהייתה ואיננה, של תנועת המכונה שפסקה, נוכחות המתפקדת כסימן של העדר.

התנועה הקיבוצית בעידן המכונה

אדריכלית הילה שמר

דימויים של ספינות, אוניות ומטוסים עיטרו את המניפסט האדריכלי הנוקב "לקראת ארכיטקטורה" של לה קורבוזיה [Le Corbusier]¹. בין העמודים נמצא גם דגם של מכונת היוקרה הצרפתית דלאז' [Delage]. חזית הרכב קורנת מגאוה מתועשת, שמאפיינת את תחילת המאה ה-20, ובוהק כסוף בוקע מהשלדה המוברקת. הדלאז' מישירה מבט זחוח אלינו – אל האדם המחשיב עצמו מודרני, ועיני-הפנסים שלה פקוחות לרווחה ושופכות אור על הכתוב מתחתיה במרכז העמוד:

אילו בעיית המגורים, הדיוור, הייתה נחקרת כמו
שלדת המכונת, היינו רואים את הבתים עוברים
תמורה ומשתפרים במהירות. אילו נבנו הבתים
באופן מתועש, בסדרות, כמו שלדות המכונת, היו
צצות במהירות צורות בלתי צפויות של דיור [...]².

מרווח זמן של מאה שנה פעור בין כתיבת שורות אלו בטקסט של האדריכל השווייצרי ומי ששינה את פני המאה ה-20 – לה קורבוזיה (1923), ובין פתיחת התערוכה של האמנית דפנה נוי בגלריית אלמסן (2023). מאה שנה, שבהן השאיפה המודרניסטית לקרוא ולתכנן את המרחב הציבורי והפרטי כמכונה הולידה מארג דימויים

1 לה קורבוזיה (1887-1965), אחד מאבות האדריכלות המודרנית. רעיונותיו על האדריכלות הבינלאומית של המאה ה-20 נפוצו בכל רחבי העולם, בין היתר גם בישראל.

2 לה קורבוזיה, (1923), לקראת ארכיטקטורה (מצרפתית: עידו בסוק), תל אביב: הוצאת בבל, 1998, עמ' 105.

רב-משקל וערך, המוביל אל מאמר זה, הדן בעבודת הווידיאו *Lift* המוצגת בתערוכה של נוי הנושאת כותרת זהה.

אחד הדימויים המובהקים, שמתבקש לדון בהם ביחס למרחב הפעולה האמנותי של נוי, הוא הסרט הדוקומנטרי *Koolhaas Houselife*³, המתעד את המתרחש בבית פרטי בבורדו, שתכנן האדריכל ההולנדי רם קולהאס [Koolhaas] בין סוף המילניום הראשון לתחילתו של השני. נתח זמן שהעמיד במבחן את האמון הבלתי מעורער שנתנו במכונה, ושהציץ שיבושים מאיימים שעוד תביא עלינו. בסצנת הפתיחה, המנקה עולה מהמרתף ומרחפת על במת מעלון בין כתליו הגדולים של הבית, עד שהיא נבלעת אל חור ברצפת הקומה מעל. הסצנה חושפת את התממשות החזון של לה קורבוזיה – כשבליבו של הבית שוכנת מכונה. המעלון שהותקן בבית משפחת למואה [Lemoine] נולד מהצורך לנייד בחופשיות במרחב הפרטי את אב המשפחה – אביה של יוצרת הסרט, שרותק לכיסא גלגלים בעקבות תאונה. מקורו של המעלון במחזות זרים לאלו שעיטרו את המניפסט של לה קורבוזיה – מכונות וכלי תחבורה, וההשראה לבוכנת המעלון לקוחה מארבות המשא [Barges] שבהולנד ותאי הניווט הניידים שלהן.⁴

הדימויים והתכנים החזותיים הבולטים ב-*Koolhaas Houselife* מרצדים גם על הפריים המפוצל בעבודת הווידיאו של נוי *Lift*: אישה, אב, בית ומכונה. האמנית נראית גוררת במאמץ קורה מקצהו האחד של מעלון רכב [Lift] אל קצהו האחר, משחזרת את גורל סזיפוס⁵ וגוזרת על עצמה מאמץ חסר תכלית. זאת בניגוד לאביה, שבעבודת הווידיאו כמו גם בחיים משמש כמפעיל מעלון הרכב במוסך של הקיבוץ שנוי גדלה בו. האב ממלא תפקיד פרודוקטיבי במשפחה ובקיבוץ, כאל המכונה [Deus ex Machina].⁶

“הגבר קשור לקהילה כיצרן וכאזרח”, טענה סימון דה בובאר [de Beauvoir], “האישה, שאינה כפופה לעבודה מסוימת, נהנית להציג את הפנים שלה, ואפילו את חזותה האישית [...] חובתה החברתית ‘להרשים’ חוברת אל העונג הטמון בהצגת עצמה לראווה”.⁷ רכובה על המעלון, נוי מציגה עצמה לחברה כבובה ממוכנת.⁸ היא נעה כמו במחול ממונע, שמאזכר את כתב התנועה אשכול-וכמן, שיצרו במשותף יוצרת המחול נועה אשכול והפרופסור לאדריכלות אברהם וכמן. כתב התנועה נברא בצילן של אסטרטגיות קטלוג ותכנון מודרניסטיות ומשמש עד היום

5 דמות מהמיתולוגיה היוונית, שנזר עליה לשאת סלע במעלה הר ולראותו מתגלגל חזרה מטה בהגיעו לפסגה. מקור הביטוי “עבודה סזיפית”.

6 מונח שמקורו בתיאטרון של יוון הקלאסית, כאשר האל במחזה היה מגיח עם הפתרון לקונפליקט שעלה בעלילה.

7 דה בובאר, סימון, (1949), המין השני, כרך שני: המציאות היומיומית (מצרפתית: שרון פרמינגר), תל אביב: הוצאת בבל, 2005, עמ' 398-400.

8 בפרפרזה על מילות השיר “בובה ממוכנת” של דליה רביקוביץ.

3 Lemoine, Louise, Bêka, Ila, (2008), *Koolhaas Houselife*, 58 min.

4 OMA, Rem Koolhaas, *Living*, Basel: Birkhauser, Arc en Reve Center d'Architecture, 1998, pp. 90-95.

אבן יסוד ללימוד, לכתיבה ולתיעוד של הגוף במרחב. בהקשר המקומי, הוא שימש, בין היתר, לניתוח ולתיעוד של ריקודי העם בתנועה הקיבוצית.

הדימויים המופיעים ב-Lift אינם נתפסים כהכלאה סוריאליסטית או כמעשה אבסורד. הם דווקא מגייסים אותנו לטובת מרחב שלישי, שאין בו צידוק להיכנע לאחת משתי אלטרנטיבות דיכוטומיות: תפקידים ומרחבים נשיים או גבריים, מפעיל או מופעל, הבית פרטי או הקיבוץ השיתופי, האוטוביוגרפי-דוקומנטרי או תסריט ממוכן, מסך ימין או מסך שמאל, אדם או מכונה, אב או אל.

כאשר נפתח המרחב השלישי, שוכנת בו האפשרות לקיים אתר של התנגדות, של מאבק, מצע שעליו נוכל לקיים משא ומתן.⁹ שם גם טמון הפוטנציאל להתרחק מהתפיסה המודרניסטית הפועלת עלינו כמו שילדה קרה של מכונה משומנת, שכל תנועותיה מדודות, מדויקות, שכל תיחכומה הוא לפעול בכיוונים מנוגדים. אחרת, דינה להיתפס במבטו המקבע של אהובה-מפעילה,¹⁰ ולהינעל בתנוחתה לאלתר.

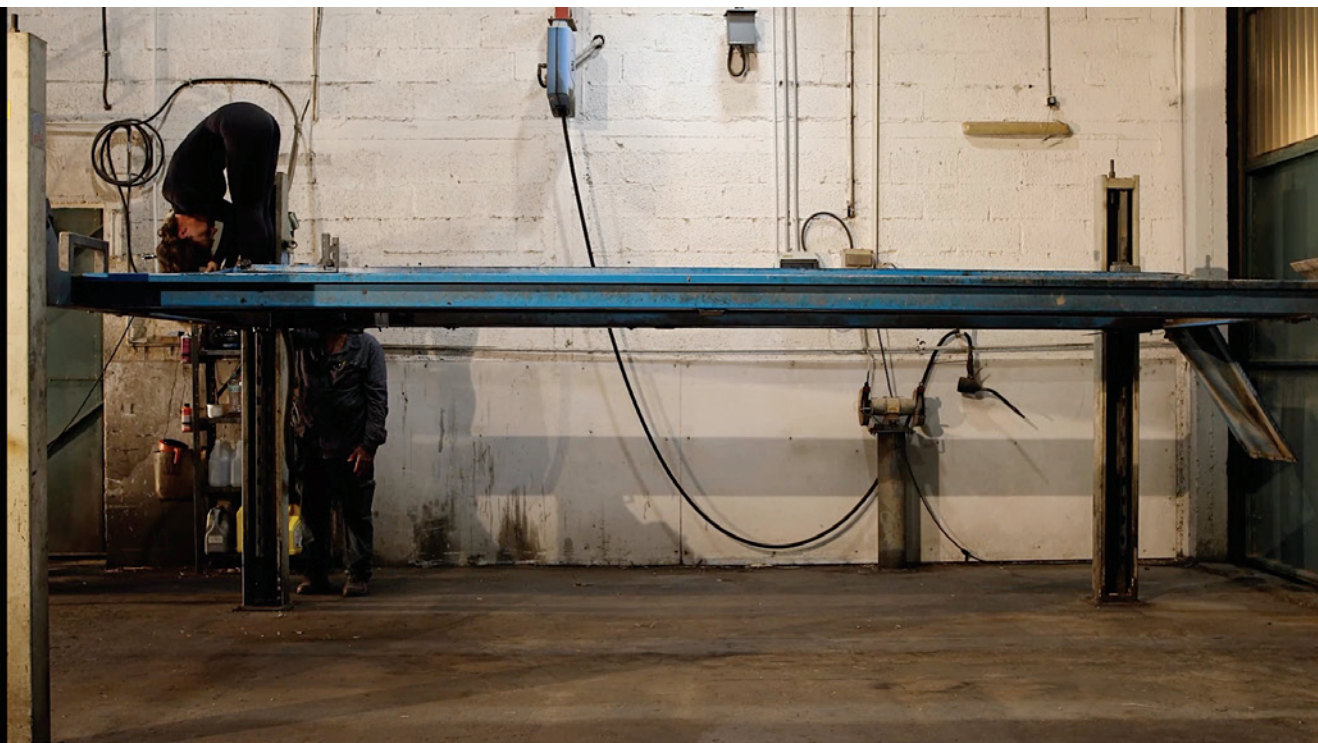
9 שדר, הדס; יעקובי, חיים, "מכונת המגורים: לקראת מודרניות אלטרנטיבית", מתוך:

סוציולוגיה ישראלית: כתב-עת לחקר החברה הישראלית, 2014, עמ' 54-81.

10 כשלוט המרה את פי המלאכים והביט לאחור באשתו, הפכה היא לנציב מלח

(בראשית י"ט: "הִקְלַט עַל נַפְשָׁא אֶל תְּבִיט אַחֲרָיו [...] הִשְׁמַשׁ יָצָא עַל הָאָרֶץ וְלוֹט בָּא

צֶעְרָה [...] וַתִּבֶּט אֶשְׁתּוֹ מֵאַחֲרָיו וַתְּהִי נָצִיב מֶלֶח").





DAPHNA NOY

LIFT

LIFT

Curator Bar Goren

The solo exhibition of Daphna Noy (b. 1985, Kibbutz Gazit, lives and works in Tel Aviv-Yafo) focuses on both the human body and matter, as she explores their physical transformation in space and time. Noy comes from the world of dance and choreography, and the body is a key motif in her work, in which she examines its movement in the social, cultural and architectural spheres. In this exhibition she enters the garage – a grimy space full of heavy machines, associated with the male realm. This is not, however, just any garage, but the one in the kibbutz where she grew up; a garage that her father managed for many years. Noy uses its typical actions and mechanics as tools for discovery and study.

In the video work *Lift* (2021) Noy places herself on the lift – a machine used to check automobiles. She changes the position of her body – sits, pushes, turns upside down, reclines – while her father presses a button that raises and lowers the lift. This performative act allows Noy to make the lift her personal stage, creating two axes of movement – vertical for the machine, and horizontal for herself. The human movement on the machine seems to try to break the grid created by the machine within the frame, to undermine the order and control it symbolizes. Noy attempts to connect the movements of her body with those of the heavy machine in a futuristic act of joining human body and machine.

The video's soundtrack dictates the rhythm in space – a monotonic, mechanic rhythm punctuated by “interruptions” that reveal the natural hum surrounding the garage: the whistles and trills of birds, the chirping of crickets and the sounds from the nearby cowshed, which allude to the garage's kibbutz environment. The soundtrack functions as an autonomous work that envelopes the space, deepens and broadens the sense of place and creates another level of meaning.

On the opposite wall hangs a series of prints entitled *Trio* (2022), which is based on photographs of the artist sitting on the lift. It is the same garage, yet now only the artist and the machine are present, without the figure of the father. Noy pauses and asks the viewer to pause along with her. Hanging the prints opposite the video emphasizes the silence and stillness and offers a contrast to the video's rhythm and action. The movement does indeed cease, yet Noy's decision to print the works on fine newspaper preserves a sense of movement, exacerbated by the material's lightness and its contrast to the heaviness and rigidity of the machine in the video – sharpening the set of oppositions between the two works.

The immobility of the prints is also undermined by the duplication of the colorful silhouettes of the central figure in each of the prints. The silhouettes refer to the personal dimension of the human body and recall the withdrawal from the grid, alluded to in the video work. The series is divided into three parts: three movements, three colors and three dance groups that merge into one, in a harmonic unison motion, which attempts to revitalize the static movement.

Also on display is the series of works *Leftovers* (2022). Noy gathered unused, round shaped car parts that she found in the garage. She left them to corrode and rust in the sun, wind, rain and passing time. Noy then imprinted this material transformation on cotton paper. Thus she creates another layer of presence: whereas in the video the body and the machine appear together, and in the print series the silhouettes create a sense of movement, in *Leftovers* Noy creates the marks of a machine that has ceased to work, an absent presence.

THE KIBBUTZ MOVEMENT IN THE ERA OF THE MACHINE

Architect Hila Shemer

Images of ships, yachts and airplanes illustrate Le Corbusier's 1923 biting architectural manifesto *Towards a New Architecture*.¹ Among its pages is also a model of the French luxury car Delage. The automobile's grill glistens with typical early 20th century industrialized pride; a silvery sheen radiates from the polished chassis. The Delage sends its haughty gaze toward us – the people who consider themselves modern – and its wide-open headlights cast their light on the text below in the center of the page:

*If the problem of the dwelling or the flat were studied in the same way that a chassis is, a speedy transformation and improvement would be seen in our houses. If houses were constructed by industrial mass-production, like chassis, unexpected but sane and defensible forms would soon appear [...].*²

One hundred years separate these lines in the text of the Swiss architect, whose ideas changed the face of the 20th century, and the opening of Daphna Noy's exhibition at Almacén Gallery (2023). One hundred years in which the modernist aspiration to read and plan the public and private space as a machine created a substantial and valuable foundation of images, leads to this essay on the video work *Lift* displayed in Noy's exhibition of the same title.

One of the essential images, which lends itself to this discussion in relation to Noy's artistic field of operation, is the documentary film *Koolhaas Houselife*,³ which

¹ Le Corbusier (1887–1965), among the leading figures of modern architecture. His ideas on the international architecture of the 20th century spread throughout the world, including Israel.

² Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, trans. Frederick Etchells, New York, Dover Publications, 1986, P. 156

³ Lemoine, Louise, Bêka, Ila, (2008), *Koolhaas Houselife*, 58 min.

documents the goings-on in a house in Bordeaux, designed by the Dutch architect Rem Koolhaas in and around the turn of the 21st century. This period tested our unshakable belief in the machine and brought to the surface its potential terrifying threats. In the film's opening scene, the house cleaner comes up from the basement floating on a large lifting platform until she is swallowed into the surface of the floor above. The scene reveals the realization of Le Corbusier's vision – with the machine situated at the core of the house. The lift installed in the Lemoin family home was there to allow the head of the family, the director's father, to move freely in the domestic space after being confined to a wheelchair following an accident. The origin of the lift is the same as that which decorated Le Corbusier's manifesto – machines and modes of transportation, and the inspiration for the lift's piston comes from Dutch barges and their mobile navigation cabins.⁴

The prominent visual images and content of *Koolhaas Houselife* also flash on the divided screen in Noy's video *Lift*: a woman, a father, a house and a machine. The

artist is seen struggling to push a beam from one end of the car lift to the other, repeating Sisyphus's fate by subjecting herself to this futile effort. This is contrary to her father, who in the video and in life works as the operator of the car lift in the garage of the kibbutz where Noy grew up. The father fulfils a productive role in the family household and in the kibbutz as a *Deus ex Machina*.⁵

"Man is connected to the community as producer and citizen," claimed Simone de Beauvoir, " [...] while the wife, who is not subject to the obligations brought about by work, can limit herself to the company of her peers [...]. She delights in showing off her home and even herself [...]. Her social duty, which is to 'represent,' will become part of the pleasure she has in showing herself to others."⁶ Situated on the lift, Noy presents herself to society as a mechanized doll. Her body movements recall the Eshkol-Wachman Movement Notation, developed by the dance composer Noa

4 OMA, Rem Koolhaas, *Living*, Vasel: Birkhauser, Arc en Rêve Centre d'Architecture, 1998, pp. 90–95.

5 A term from Classic Greek theater, when the god in the play would suddenly appear with the solution to the plot's conflict.

6 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier, New York: Vintage Books, 2010, p. 649.

Eshkol and the Professor of Architecture Avraham Wachman. The Movement Notation came into being along with modernistic strategies of categorizing and planning and still serves as a foundation for learning, writing and documenting bodies in space. In a local context, it served, among other things, to analyze and document the folk dancing in the kibbutz movement.

The images in *Lift* are not perceived as a surreal hybridization or acts of absurdity. Indeed they steer us toward a third space, one in which there is no justification to abide by one of two dichotomous alternatives: female or male roles and spaces, the operand that who is operated on, the private house or the collective kibbutz, the autobiographical documentary or the mechanized script, screen right or screen left, human or machine, father or God.

When the third space opens, it contains the possibility to uphold a site of resistance, objection, a foundation from which we can negotiate.⁷ It is also the place of the potential to move away from the modernistic

conception that works on us like the cold chassis of a smooth machine, whose movements are all calculated and precise, whose sophistication lies in its ability to pull in opposite directions. Otherwise, it is deemed to be captured in the fixating gaze of its lover-operator,⁸ and to remain forever a fossil.

7 Shadar, Hadas; Yaacovi, Haim, "The Dwelling Machine: Toward an Alternative Modernity," in: *Israeli Sociology: Journal for the Study of Israeli Society*, 2014, pp. 54–81.

8 When Lot defied the angles and looked back at his wife, she turned into a pillar of salt (Genesis 19; "Flee for your lives! Don't look back, [...] The sun had risen on the earth when Lot came to Zo'ar [...] But Lot's wife behind him looked back, and she became a pillar of salt."

Almacén Gallery

January 2023

Curator: Bar Goren

Graphic design: Avihai Mizrahi

Article: Hila Shemer

Text editing: Orna Yehudaioff

English translation: Sivan Raveh

Mounting: Valery Bolotin

Documentation: Tal Nisim

Print: A.R. Printing Ltd, Tel Aviv

Production: Yaniv Lachman

Video photography: Dor Even Chen

Video editor: Avigail Blum

Sound: Or Rimer, Danielle Slabosky

Special thanks:

Kibbutz Gazit auto garage, Rafi Noy,

Kibbutz Gazit welding workshop,

Michael Meta, Ella Noy, Baalei Hamelaha

Studio, Pro-AV, The Print House,

Pro decor – Genady Lerman, Yuli Kovbasnian,

KEMTAI, Yaakov Israel, Nili Bartal,

Ayelet Keren Blum, Yotam Shalev

and Yoav Cohen.