

Rotem Reshef Imprints

Rotem Reshef Imprints The catalog is published on the occasion of the exhibition: Control | Release Art Space TLV Gallery July 28 – August 20, 2016 Curator: Sagi Refael Catalog design: Dafna Graif Text: Stephen Maine Hebrew translation of text & editing: Maya Shimony Photographs: Avi Amsalem, Ran Erde, Youval Hai, Oded Löbl, Celia Rogge Pre-press: Avi Amsalem Printing & binding: A.R. Press, Tel Aviv On the cover: detail from Endless Possibilities, 2015 List of works, p. 51 2016 © Rotem Reshef www.rotemreshef.com





Life on Mars

Stephen Maine

For much of the last two years, Rotem Reshef has been primarily engaged with a series of diluted-acrylic-on-canvas works she has titled "Imprints." Characterized by the traces of industrial manufacture, these paintings mark a significant procedural and conceptual shift for the artist, whose imagery has for some time related primarily to forms recognizably derived from the botanical and zoological kingdoms. Reshef has long referred to the transcendent in her work, and indeed the connection between nature and the realm of the spirit is readily intuited. But what are we to make of the fact that the "Imprints," inflected with the visual forms of technology and industry, are intended to extend and refine that abstract dimension? We need an expansive conception of the spiritual in order to understand these beautiful, haunting, altogether worldly works.

Two groups of paintings Reshef developed prior to the "Imprints" series are titled "Deep" and "Flow," and they presage the orchestration of pictorial elements Reshef achieves with the "Imprints." Both bodies of work were painted horizontally on the floor. The materiality of paint—its physical characteristics and behavior as a synthetic polymer in a fluid state—is the basis of the "Flow" works. Among their swirling veils and coursing rivulets of color, dislodged particles of dried pigment appear as granular deposits, subject to the movement of paint but also interrupting it, slowing the viewer's eye. In the "Deep" paintings, multiple washes of thinned paint tend to pool at or near the center of the canvas, where their various hues additively yield a dense, chromatically saturated ovoid shape that suggests deep space—a vortex or a wormhole—even as it functions pictorially as figure to the ground of the transparent chroma surrounding it.

In both the "Flow" and "Deep" paintings, the examples of Morris Louis's and Helen Frankenthaler's pouring techniques can be sensed as formative motivations. With the "Imprints," however, Reshef has fully absorbed the influence of the great American color-field painters, turning their approach to process to very different ends. While, as before, Reshef's working method is much about control and release of the painting's forming materials, direct "touch" is nowhere evident, as her manual contact with the canvas is mediated not by the usual painterly prosthesis of the brush but rather by sheets of polyethylene in various forms, and by time. These sheets, used for protection in packing paintings and therefore ordinarily the outer surface or "shell" of the artwork, becomes a leading protagonist. The artist places these various plastics into pools of liquid color, adjusts their position as needed, and waits.

In tandem with Reshef's manipulations, the plastic shifts and buckles unpredictably as it settles into the thin, wet paint, leaving a complex matrix of eccentrically shaped bubbles and interstices. In the early stages of evaporation, changes in surface tension induce some particles of pigment to migrate toward the edges—that is, toward the plastic—darkening the outer contour of the area when fully dried, and adding emphasis to the boundaries of these arbitrary shapes. This effect is specific to water-based media such as acrylics and watercolor. The sharp creases formed when the plastic sheet was originally folded for packaging remain evident; their imprint often forms parallel striations that run from side to side or top to bottom of the composition, in some places extending to the edges.

The visual parallels between the new paintings and the world of biological organisms are less immediate than in Reshef's previous work, though they do persist; there is sometimes the suggestion of clustered internal leaves or buds, or perhaps the scales of some loricate creature. A staggered grid of small circles, formed with the aid of commercial bubble wrap, may remind viewers of a beehive. But resemblances to crystals, strata and sediment are equally strong, and in general the paintings shift between the artificiality of the original industrial packing materials and a more organic or fabric-like textural *trompe-l'œil*.

As distinct as the "Imprints" are from the artist's previous series, there is a certain continuity as well. Echoes of the "Deep" paintings resound in the rich, pulsating *Endless Possibilities* (pp. 46-47), in which regions of transparent blues, greens and alizarin crimson build to a crescendo in the pungent purplish midsection. Here the additive layering of discrete hues results in an optical blending of color that is quite different in spatial effect from the mixing of wet-into-wet.

Significantly, however, while the previous series were developed by adding layers of paint to form the final image, the "Imprints" are realized through the partial removal of paint—they allude to mark-making by presenting its absence. Reshef seeks to depict the act of painting by its most minimalist presence, like adding a whisper to a data-overwhelmed world.

In "Imprints," as in her "Deep" and "Flow" paintings, Reshef is indebted to the historical movement of Process Art that emerged during the mid-to-late 1960s, and which scrutinized the circumstances, apparatus, and duration of the making of the artwork while embracing chance as a compositional device. At its most extreme, Process Art dispensed with any final material result, or disowned it as irrelevant. Reshef certainly isn't indifferent to her results, but she is very much immersed in the process of "correspondence" with her materials, as often they guide the painting's developmental arc. Her reliance on the physical properties



Shameless Yellow, "Deep," 2014, diluted acrylic on canvas, 60x70 in / 152x178 cm



High Tide, "Flow," 2014, diluted acrylic on canvas 60x72 in / 152x183 cm

and chance behavior of her materials links her to such antecedents as Robert Smithson's *Asphalt Rundown* and *Glue Pour* (both 1969). Of course, Smithson controlled—indeed, he staged —the range of chance in his land art/performances, just as Reshef is intent on delimiting and controlling the arena in which she acts as a painter. The authorship of chance operations is itself a paradox, but suffice it here to note that the extent to which Reshef relinquishes intentionality in favor of a let's-see-what-happens attitude is always in play, underscoring a complex relationship between the ego of the maker artist and the field of forces within which she operates. Reshef conceptualizes this procedure as "the magic of putting aside all the noises and letting the subconscious or the inner self take over... in a way, letting the unknown or undetermined speak."

Hence mediation or interference from the artist's ego is suppressed, in favor of the imperatives of "the materials—my partners." She repeatedly reuses the same plastic sheets, sometimes transferring leftover areas of dried paint between canvases. "I love this movement of memories or remnants from one painting to the next," says Reshef. She may work on a given painting once, twice, or several times, but she never deems it a failure, not worth keeping. She continues layering "imprints" until the work is resolved.

Intentionality is mediated through the behavior of materials: the wet canvas, the diluted paint, the plastic layering. The viewer will not see any marks of a brush or drawn lines, since there are no underlying or preconceived structures. There is a broad compositional shaping—Reshef may anticipate that a sharp crease in the sheet of plastic might eventually yield a more-or-less straight line, or that a section of bubble wrap will leave a staggered grid of small dots—but otherwise, mark-making is largely a matter of chance.

The "Imprints" are indexical, to use a well-worn term; there is a one-to-one correspondence between the marks of the painting and the objects used to make them. Implying the presence

(and eventual removal) of actual, concrete things, they relate to Leo Steinberg's formulation, outlined in his essay "Other Criteria," of "the flatbed picture plane," in which, for example, "Louis' Veils acknowledge the same gravitational force to which our own being in nature is subject." And this accounting of painterly lineage must also nod to Jean Dubuffet, whose "Empreintes" or (English offers no suitable translation) monoprints are recalled, in particular, by the minutely detailed surface and graphic quality of Reshef's *Imprint #48* (p. 33), and its intimation of invented topography.

Painting, for Reshef, is "the purest way to be one with myself and the universe." The fascination of producing something in the isolation of the studio that connects in a significant way with the world outside is what keeps many artists going. To find a way of working that yields objects that are both statements of personal belief and links in a larger chain of visual culture is in itself an enormous achievement. One can imagine Reshef's reaction in pulling the plastic shroud from *Winter is Coming* (p. 25), for example, and beholding an iteration of her nascent pictorial idiom that speaks to fundamental feelings—about shorter days, colder nights, imminent hardship, and human insignificance in the context of the cosmos.

How does abstract painting convey meaning? What do an artist's decisions about her process and materials tell us about her view of the world? What does the behavior of a sheet of polyethylene, as it comes into contact with water, imply for the way we assign significance to apparently arbitrary visual incidents occurring on an expanse of stretched canvas?

Content arises from form in many ways other than by depiction, of course, but the viewer's subjective associations with the forms embedded in Reshef's paintings may be triggered by the involuntary memory of images and other visual phenomena. For me, the "Imprints" have an archeological flavor; they suggest the aggregation of partially preserved artifacts of the endeavors of earlier civilizations. In an era of online archives and a one-inch-deep layer of simultaneous data search, her paintings evoke the earthy presence of real-world digging sites.

Imprint #85 (p. 40) is one of the artist's personal favorites, and she considers it among the most elevated of her recent works. At 180 centimeters high, it is roughly the size of an adult human. It bears the faded image of a length of a nylon sheet in an extremely pale tint of ochre; through chromatic contrast, a fringe of blue and alizarin, melding into purple, enhances its otherwise ghostly appearance. The relative restraint of the palette—the near-absence of saturated hues—is consistent with a conceptual, ascetic approach that would resist sensual pleasures such as spectral color. As in all the "Imprints," the surface of #85 has a beguiling tactility that ensures this encounter with the void is anchored in the phenomenological world.

8

A gap in the paint surface divides the canvas into an upper and a lower section, a compositional device that Reshef uses in many of the "Imprints." It recalls Mark Rothko's mature work in its search for the sublime, but while Rothko's pictorial approach to the unrepresentable experience of the infinite involved vast, immersive scale and abstract form, Reshef insists on the primacy of humble materials in depicting an absence. She groups together the overlooked, remains, traces and leftovers, while always reminding viewers that these are the foundations of her paintings. Reshef's work might recall Christopher Wool's "gray paintings," which play with depth and flatness by building imagery via gestures of erasure, in a constant tension between what we see and what has been left out. While Rothko represented a void by adding, Wool and Reshef represent absence by reduction and removal. Further, by presenting the unseen elements of any artwork that participates in the commodities game—the unmeasurable time, the protective wraps that keep the art in pristine condition while helping maintaining its financial value—Reshef broadens the circle of contributors to the art-making process and includes the voices and beauty of those who are not often "in the picture."

Painted panels and stretched canvases have been thought of as metaphorical windows since the Renaissance—likewise the frescoes of ancient Pompeii—but the textual supplement of a title such as *Frost* (p. 16), which Reshef provides for a smallish, icy-fingered painting in shades of cool blue, suggests that the condensation on this particular window has frozen.

Content is a function of scale, as well. The extremely compact *Sharp* (p. 45) has an impact that can be described as "penetrating." A purplish-burgundy, bandage-like latticework, overlaying alizarin and yellow at the edges, yields the center to a pungent green area with a bubble-induced interruption of the emulsion that resembles a puncture. The painting would function differently at a larger size, and—even with its evocative title—would likely lose such a visceral reading.

Life on Mars (p. 27) has a mind-boggling flexibility of scale. Its layers of transparent mineral colors—ochre, sienna, cadmium red—contribute to an overall sensation of the kind of orangeish hues familiar from the images of the Martian surface beamed back from NASA's rovers. Some of those images sent by Curiosity, a rover the Jet Propulsion Laboratory placed on the red planet in 2012, suggest evidence of ancient "microbially-induced sedimentary structures." Such microbial colonies are among the earliest ecosystems on Earth, and the confirmation of their former existence on Mars would upend the idea that life as we know it is strictly terrestrial. Reshef's painting toggles between bacterial and planetary scale, drawing pictorial power exponentially greater than its modest physical size.

And the artist's choice of mundane industrial materials to convey all this, rather than the conventionally beautiful forms of the natural world, has enormous significance. The point of using them might be that the potential for beauty and transcendence Reshef seeks is manifest in all things, however ordinary. Plastic films are produced from hydrocarbons such as crude oil and natural gas liquids, and Reshef is intrigued by the fact that her studio activity is thus linked to prehistoric geological processes. A painting such as *Grey Garden* (p. 19), which evokes imaginary mountain ranges, deserts, and bottomless black seas, alludes to its own material origins.

If the spiritual dimension is characterized by an underlying oneness, not only of all beings but of all things—all matter—Reshef's paintings inhabit that space. But the digital era has changed art's relationship to the physical objects and situations of everyday life in ways that Steinberg could not have foreseen; those objects and situations now lead double lives. In her paintings, Reshef responds instinctively to an age of virtual reality, of online avatars and desktop aliases, of digital ideation and its analog incarnation realized by 3-D printing. The representation of the thing is indistinct from the thing itself, and the difference between the original code and a copy may not matter at all. With the "Imprints," Reshef implies that if even a trace of our flesh-and-blood, bricks-and-mortar world makes its way into the technology that determines the tempo of twenty-first-century life, there we will find ourselves letting the unknown speak.

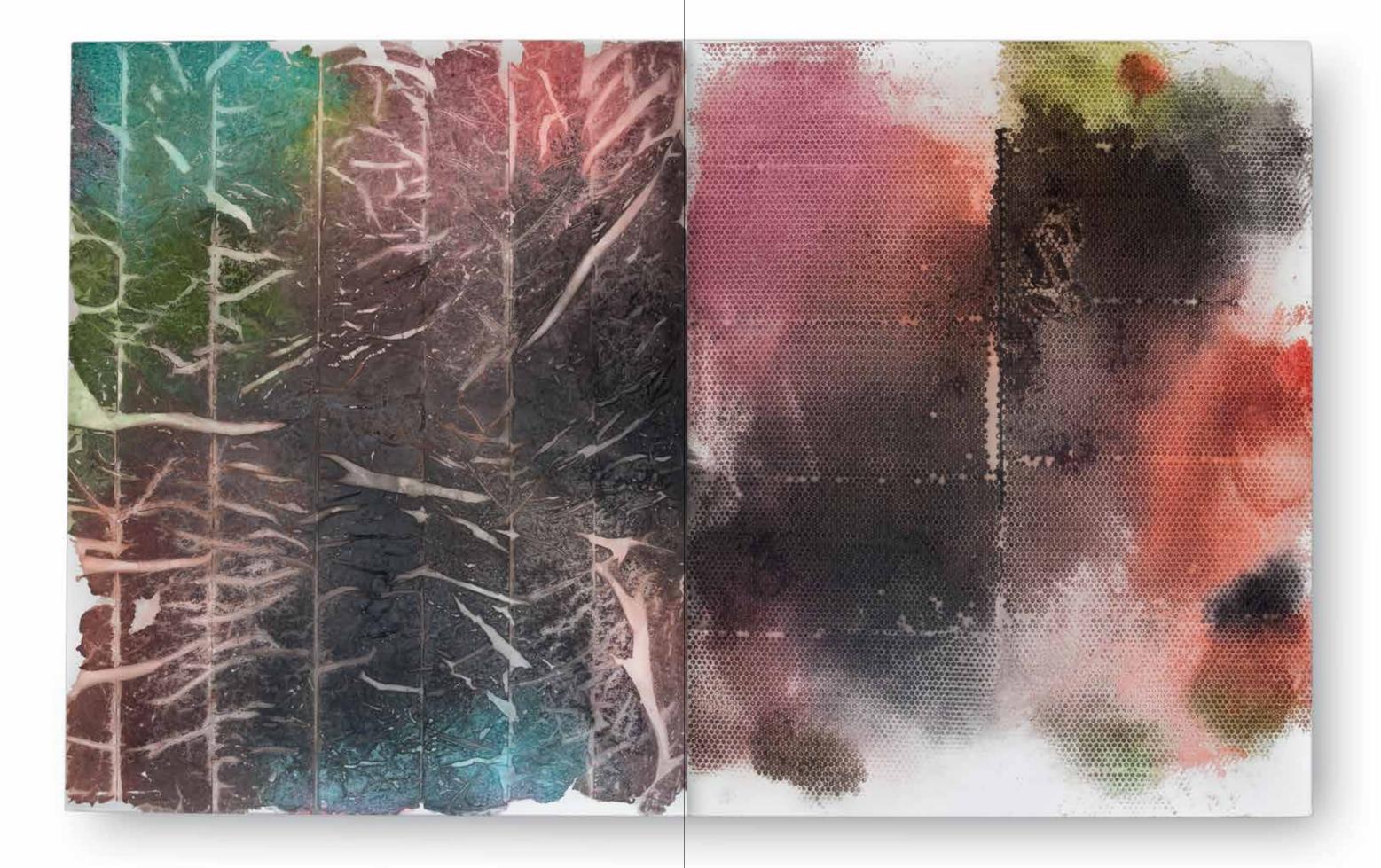
Stephen Maine is a painter and a writer working in Brooklyn, New York.

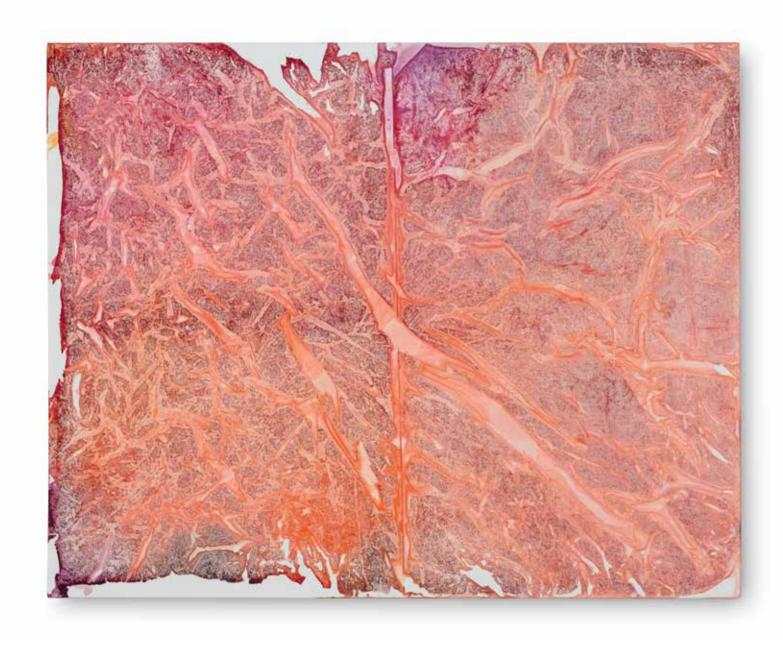


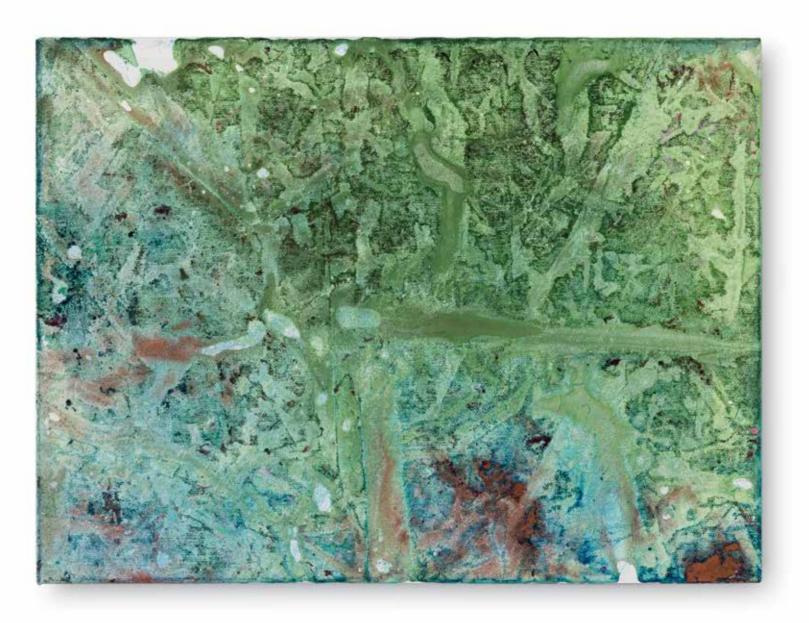
i All quotations from the artist are from an exchange of emails with the author in June, 2016.

Leo Steinberg, "Other Criteria." Reprinted in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century*Art. New York: Oxford University Press, 1972.

The author thanks Sagi Refael for pointing out the relationship between Reshef's work and that of Wool, as well as Reshef's subtle critique of commodity art.











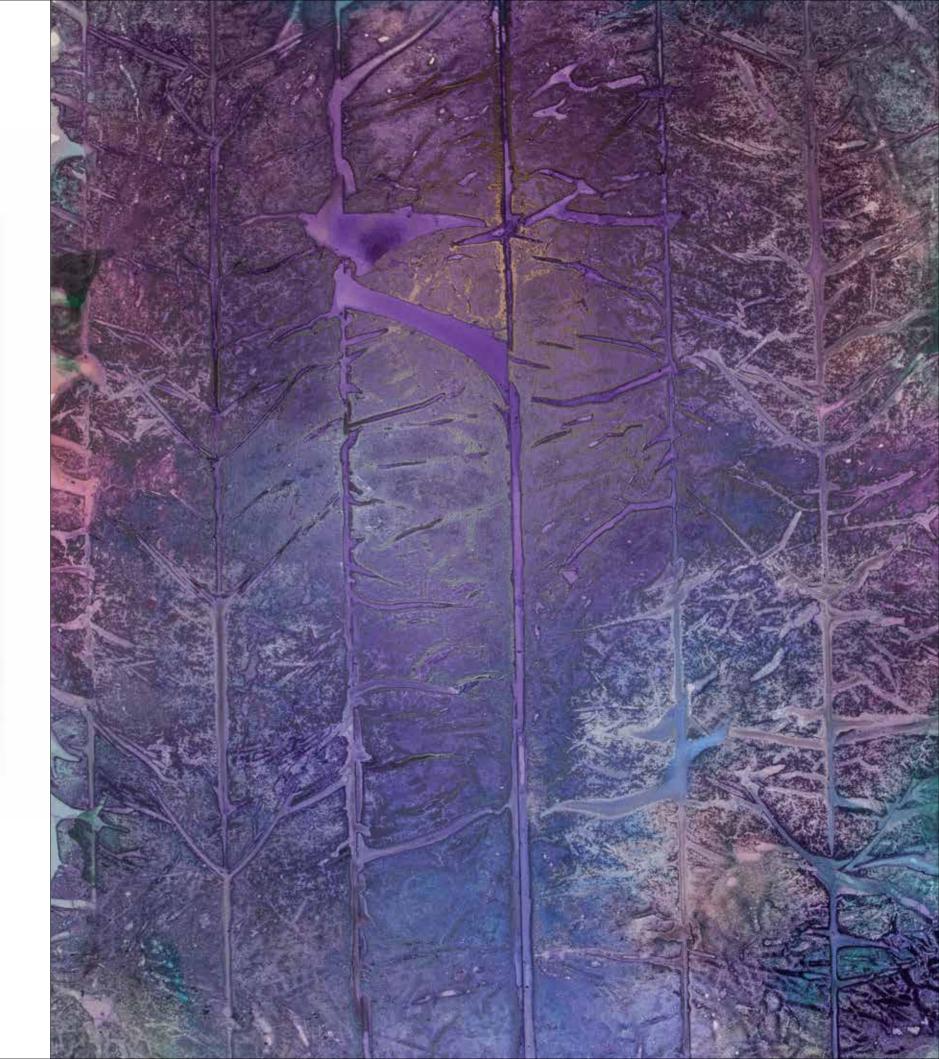






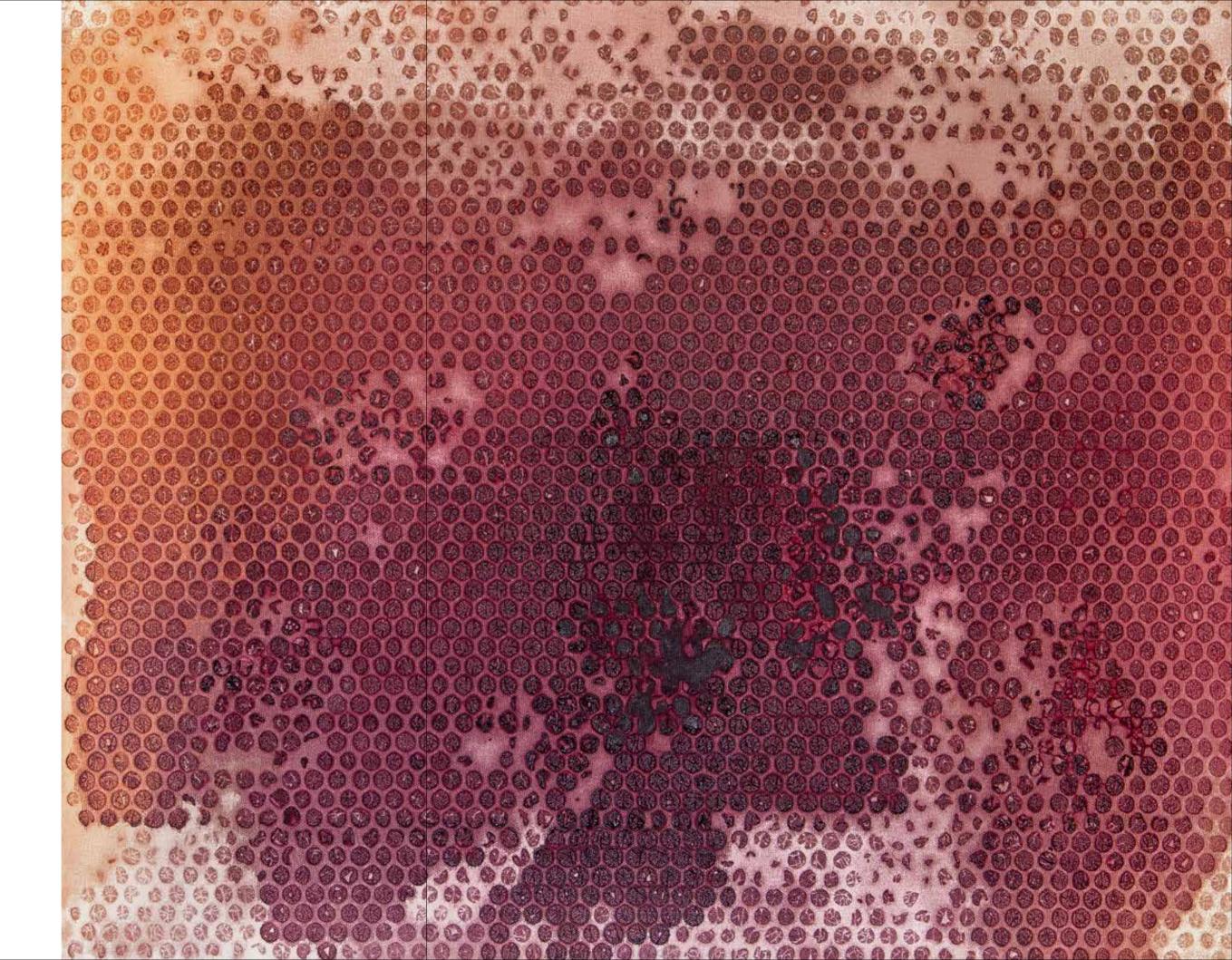


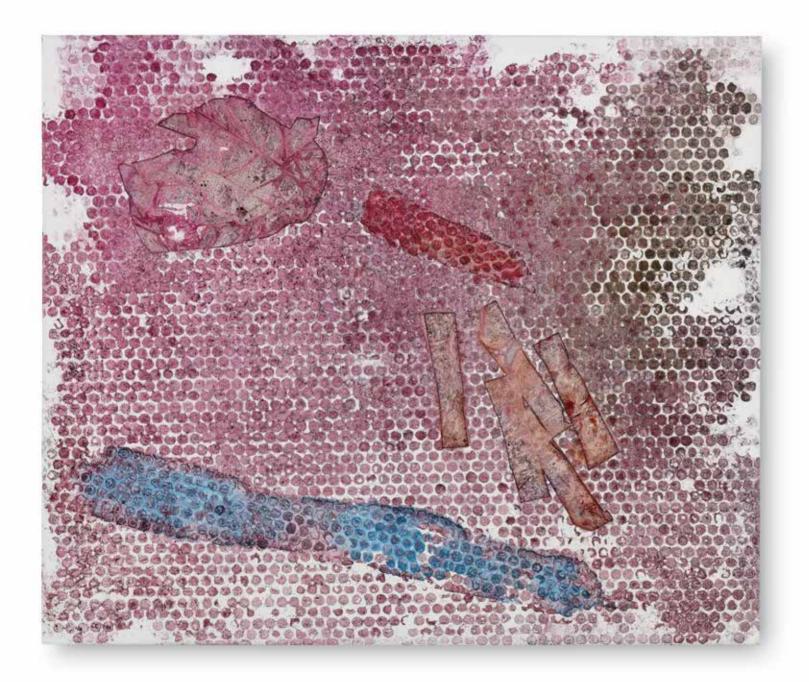






















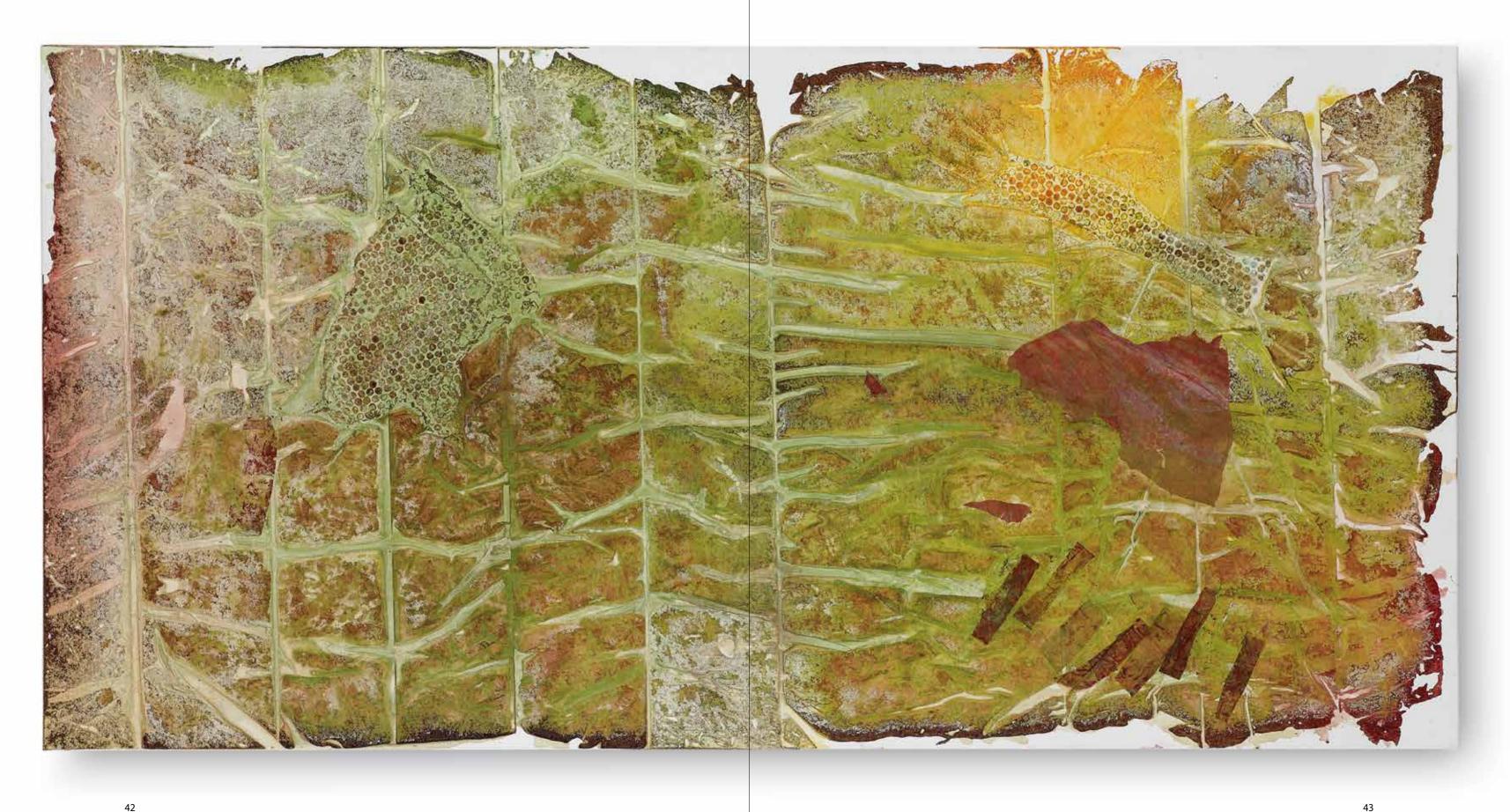




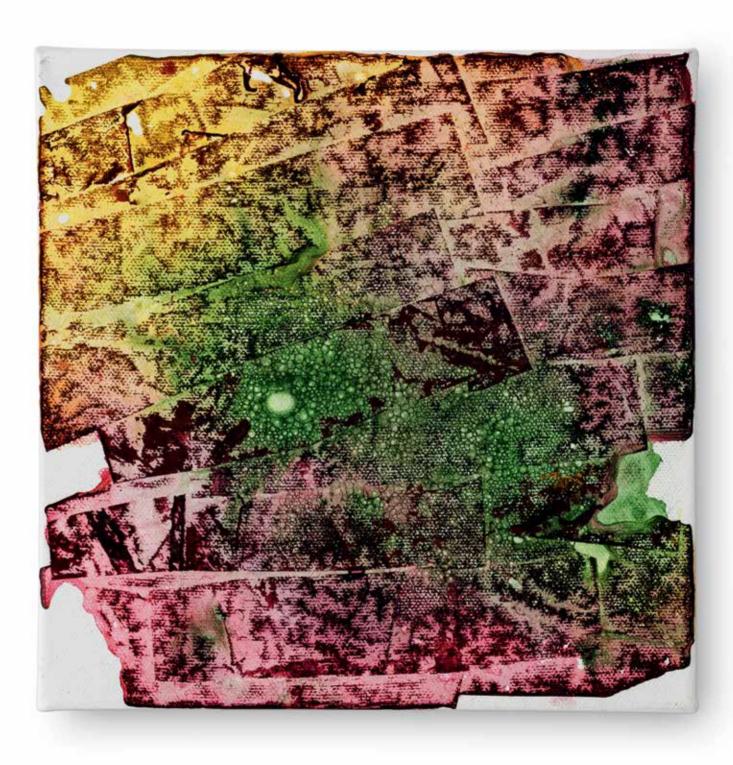




















List of Works

All works are diluted acrylic on canvas unless otherwise stated

[p. 4]	United, 2015 12x12 in / 30x30 cm	[p. 26]	Bubble 5 , 2015 16x20 in / 41x51 cm	[p. 40]	Imprint #85, 2015 71x32 in / 180x80 cm
[p. 11]	Imprint #36 , 2015 28x24in / 70x60 cm	[p. 27]	Life on Mars , 2015 16x20 in / 41x51cm	[p. 41]	Imprint #40 , 2015 59x47 in / 150x120 cm
[pp. 12-13]	Velvet Duo (diptych), 2015 60x96.5 in / 152x245 cm	[pp. 28-29]	Bubble 1 , 2015 20x24in / 51x61cm	[pp. 42-43]	Foreign Land, 2015 39.5x79 in / 100x200 cm
[p. 14]	Imprint #47, 2015 47x59 in / 120x150 cm	[p. 30]	Blue Mark, 2015 24x27.5 in / 60x70 cm	[p. 44]	Imprint #83, 2015 63x43 in / 160x110 cm
[p. 15]	Flora, 2016 12x16 in / 30x41 cm	[p. 31]	Holiday Season , 2015 20x16 in / 51x41 cm	[p. 45]	Sharp , 2015 8x8 in / 20x20 cm
[p. 16]	Frost, 2015 20x16 in / 51x41 cm	[p. 32]	Imprint #87, 2015 47x35.5in / 120x90 cm	[pp. 46-47]	Endless Possibilities, 2015 31.5x71in / 80x180 cm
[p. 17]	Wonderland , 2015 24x20 in / 61x51 cm	[p. 33]	Imprint #48, 2015 12x9.5 in / 30x24 cm	[p. 48]	The Royal Piece, 2016 47x59 in / 120x150 cm
[p. 18]	Woodland , 2016 47x59 in / 120x150 cm	[p. 34]	A Walk in the Sun , 2015 59x47 in / 150x120 cm	[p. 49]	A Butterfly Touch , 2016 55x31.5 in / 140x80 cm
[p. 19]	Grey Garden , 2016 35.5x27.5 in, 90x70 cm	[p. 35]	Settled Down, 2015 diluted acrylic and mixed media on canyas	[p. 50]	Over & Over , 2015 8x8 in / 20x20 cm
[pp. 20-21]	Grey Garden (detail), 2016		12x12 in / 30x30 cm	[pp. 52-53]	Traces (detail), 2015
[pp. 22-23]	Diptych 1 , 2015 48x120 in / 122x305 cm	[p. 36]	Ecosystem, 2016 59x47 in / 150x120 cm	[p. 54]	Traces, 2015 59x71in / 150x180 cm
[p. 24]	Diagonals in Space 2 , 2015 16x20 in / 41x51 cm	[p. 37]	Magenta Cloud , 2016 59 x 47 in / 150 x 120 cm	[p. 55]	Growing , 2016 71x31.5 in / 180x80 cm
[p. 25]	Winter is Coming, 2015 60x48 in / 152x122 cm	[pp. 38-39]	Desert Colors (triptych), 2016 79x150 in / 200x380 cm	[p. 61]	Imprint #81, 2015 63x43 in / 160x110 cm







על הכוכב האדום בשנת 2012 על ידי המעבדה להנעה סילונית, מופיעים רמזים לעדויות של 'מבנים סדימנטריים של הכוכב האדום בשנת 2012 על ידי המעבדה להנעה סילונית, מופיעים האקולוגיות הקדומות ביותר על פני כדור שנוצרו על ידי חיידקים'. מושבות חיידקים כעין אלה הן בין המערכות האקולוגיות הקדומות ביותר על פני כדור הארץ בלבד. הארץ, ואישור קיומן על המאדים עשוי להפוך על ראשו את הרעיון שהחיים המוכרים לנו מוגבלים לכדור הארץ בלבד. הציורים של רשף נעים רצוא ושוב בין קנה מידה בקטריאלי לקנה מידה פלנטרי, שואבים כוח ציורי שגדול לאין ערוך מגודלם הפיזי הצנוע.

יש משמעות עצומה לבחירתה של האמנית להביע את כל אלה באמצעות חומרים תעשייתיים פרוזאיים, במקום באמצעות הצורות היפות באופן קונבנציונלי של עולם הטבע. יתכן שהסיבה שמניעה אותה להשתמש דווקא בהם נעוצה בכך שהיופי וההתעלות שמבקשת רשף למצוא מגולמים בכל הדברים, רגילים ככל שיהיו. יריעות הפלסטיק מופקות מפחמימנים כמו נפט גולמי וגז נוזלי טבעי, ובכך מותחות קו מרתק בין פעילותה בסטודיו לתהליכים גיאולוגיים פרהיסטוריים. כך למשל, ציור כמו Grey Garden (עמ' 21-20) שמעלה על הדעת רכסי הרים, מדבריות וים שחור עמוק, מרמז למקור החומרי שלו עצמו.

אם הממד הרוחני מתאפיין באחדות בסיסית, לא רק של כל היצורים החיים אלא של כל הדברים – כל יסוד חומרי – הרי שזה המרחב שבו שוכנים ציוריה של רשף. אבל העידן הדיגיטלי שינה את מערכת היחסים בין האמנות לאובייקטים פיזיים ולסיטואציות יומיומיות בדרכים ששטיינברג לא יכול היה לחזות; אותם אובייקטים וסיטואציות מקוונים מקוונים מנהלים היום חיים כפולים. בציוריה מגיבה רשף באופן אינסטינקטיבי לעידן של מציאות מדומה, של אווטרים מקוונים ושמות משתמש, של חשיבה דיגיטלית והתגשמותה האנלוגית בהדפסות תלת־ממד. הייצוג של הדבר כבר אינו נפרד מן הדבר עצמו, וייתכן שכבר אין כל חשיבות להבדל בין הקוד המקורי להעתק. בסדרת ה־Imprints, נראה שרשף מצביעה על כך שאם אפילו שריד מזערי מעולמנו – עולם של טיט ולבנים, בשר ודם – ימצא דרכו לטכנולוגיה שמכתיבה את הקצב של חיי המאה העשרים ואחת, זה המקום שבו נוכל לאפשר ללא נודע לדבר.

י כל הציטוטים של האמנית נלקחו מחילופי אימיילים עם המחבר ביוני 2016.

Leo Steinberg, "Other Criteria." Reprinted in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century*Art. New York: Oxford University Press, 1972.

המחבר מודה לשגיא רפאל על שהסב את תשומת לבו ליחס בין ציוריה של רשף לעבודות של וול ולביקורת המעודנת של רשף על האמנות כסחורה.

סטיבן מיין הוא צייר ומבקר אמנות העובד בברוקלין, ניו יורק.

שונים, כאלו שנותרו אחרי היעלמותן של ציביליזציות קדומות. בעידן של ארכיבים מקוונים ושל חיפוש נתונים סימולטני המציף את העולם ומכסה אותו בשכבה שעומקה אינו עולה על מספר סנטימטרים, ציוריה של רשף ניחנים בנוכחות הארצית של אתרי חפירה ממשיים.

Imprint #85 (עמ' 40) היא אחת העבודות החביבות על האמנית, שמייחסת לה מעמד מיוחד מבין עבודותיה האחרונות. העבודה המוארכת, שגובהה כגובה אדם בוגר, נושאת את הדימוי הדהוי של יריעת ניילון שהוטבעה בגוון בהיר במיוחד של אוכרה; הופעת הרפאים של הציור מודגשת באמצעות הנגדה צבעונית עם אמרה בצבעי כחול וארגמן המתמזגים זה בזה לכדי סגול. האיפוק היחסי של הפלטה, שכמעט ואין בה גוונים רוויים, עולה בקנה אחד עם הגישה המושגית, הנזירית, שדוחה תענוגות חושיים כמו צבע ספקטרלי. בדומה לשאר הציורים בסדרה, מתאפיינים פני השטח של 185 (מעולן בעולם הפנומנולוגי.

מרווח בפני השטח של הצבע חוצה את הבד לחלק עליון וחלק תחתון — כלי קומפוזיציוני החוזר בהרבה מעבודות ה־Mark Rothko). החלוקה הזו מזכירה את עבודותיו המובהקות של מרק רותקו (Mark Rothko) שבבסיסן עמד החיפוש אחר הנשגב. אבל בעוד שנישתו הציורית של רותקו לחוויה הבלתי ניתנת לייצוג של האינסופי כרוכה בקנה מידה רחב שעוטף את הצופה ובמופשט, רשף מתעקשת על חשיבותם של החומרים הצנועים בתיאור ההיעדר. היא מקבצת יחד את מה שזוכה להתעלמות, את השארית, השריד והעקבה, ומזכירה לצופים כי אלו הם היסודות של ציוריה. אפשר לחשוב בהקשר זה גם על 'הציורים האפורים' של כריסטופר וול (Christopher Wool), שמשחקים עם עומק ושטיחות ובונים דימויים דרך מחוות של מחיקה, המייצרות מתח תמידי בין מה שאנחנו רואים למה שנשאר בחוץ. בעוד שרותקו ייצג את האָין על ידי הוספה, וול ורשף מייצגים היעדר באמצעות צמצום וגריעה. יתרה מכך, על ידי ייצוג המרכיבים הבלתי נראים שקיימים בכל יצירת אמנות המשתתפת במשחק הסחורות – הזמן הבלתי ניתן לכימות, אריזות ההגנה ששומרות על יצירת האמנות במצבה המקורי ובתוך כך מסייעות לשימור ערכה הכספי – מרחיבה רשף את מעגל הגורמים שתורמים לתהליך יצירת האמנות וכוללת בהם את הקולות ואת היופי של מי שלרוב נותרים 'מחוץ לתמונה'. "

עוד מימי הרנסנס נתפשו לוחות עץ מצוירים ובדים מתוחים – בדומה לציורי הקיר בפומפיי העתיקה – כחלונות מטאפוריים. התוספת הלשונית של כותרת כגון Frost ('כפור', עמ' 16), שהעניקה רשף לציור הקטן שזרועות קרח שולחות בו את אצבעותיהן בגווני כחול קריר, כמו מרמזת לכך שההתעבות על החלון המסוים הזה כבר קפאה.

תוכן הוא גם עניין של קנה מידה. נוכל לתאר את האפקט של Sharp (עמ' 45) הקומפקטי להפליא כ'חודר'. מעין שבכה סגולה־ארגמנית ומצהיבה בקצותיה, שמזכירה תחבושות על רקע אדמדם, מפנה את מרכז העבודה לכתם ירוק חריף, שבועות אוויר פצעו בפני השטח שלו סימנים שמזכירים חורי דקירה. בקנה מידה גדול, היה הציור פועל באופן שונה לגמרי; אפילו בלווית הכותרת המפעילה את הדמיון, סביר לוודאי שהיה מאבד חלק משמעותי מן הקריאה הגופנית המדממת שלו.

עמ'י 27) מצטיין בגמישות מדהימה של קנה מידה. שכבות שקופות של צבעים מינרליים – אוכרה, בעים מינרליים – אוכרה, סיינה, אדום קדמיום – תורמות לתחושה הכללית של צבעוניות כתמתמה המוכרת לנו מדימויים של פני המאדים הנשלחים לכדור הארץ מרכבי החלל של נאס'א. במספר דימויים ששידר הרובר "קיוריוסיטי" (Curiosity), אשר הוצב



High, "Deep," 2014, diluted acrylic on canvas 79x102 in / 200x260 cm



Breeze, "Flow," 2003, diluted acrylic on canvas 59x71 in / 150x180 cm

הפעולה המכוונת מתווכת על ידי התנהגות החומרים: הבד הרטוב, הצבע המדולל, ערימת שכבות הניילון. הצופה לא יראה כל עדות לסימני מכחול או קווים משורטטים, מכיוון שאין כאן מבנים מתוכננים מראש. יש בחירה קומפוזיציונית כללית – יתכן שרשף תצפה מראש שקפל עמוק ביריעת הניילון ייצור בסופו של דבר קו פחות או יותר ישר, או שחלק מניילון בועות יטביע גריד של נקודות קטנות – אבל מעבר לכך, במידה רבה יצירת הסימנים נתונה ביד המקרה.

עבודות ה־*Imprints* הן אינדקסיאליות, אם להידרש לאותו מושג שחוק; כלומר, קיימת התאמה אחד לאחד בין סימני הציור לאובייקטים שמשמשים ליצירתם. ברמיזה לנוכחותם (ולהסרתם) של דברים ממשיים, מוחשיים, הם מתייחסים להגדרת 'מישור הציור האופקי' כפי שניסח אותה ליאו שטיינברג במסה "קריטריונים אחרים", שבו, למשל, "ציורי 'המסכים' של מוריס לואיס מכירים באותו כוח הכבידה שפעולתו משפיעה גם על קיומנו שלנו בטבע'. " אילן "אילן ביורי זה חייב לכלול גם את ז'אן דובופה (Jean Dubuffet), שבהחלט אפשר לחשוב על ה־*Empreintes* או (שכן, האנגלית והעברית אינן מציעות לנו תרגום הולם) המונופרינטים שלו לנוכח פני השטח המפורטים לפרטי פרטים או האיכות הגרפית של *Imprint #48* (עמ' 33) של רשף, שמרמזים על טופוגרפיה מומצאת.

עבור רשף, ציור הְוּא 'הדרך הישירה ביותר להיות אחת עם עצמי ועם היקום'. הקסם שטמון באפשרות ליצור בסביבה המבודדת של הסטודיו משהו שמצליח להתחבר באופן משמעותי לעולם שבחוץ, הוא הדחף שמניע אמנים רבים. היכולת ליצור אובייקטים שהם גם הצהרות של אמונה אישית וגם מתחברים לשרשרת הגדולה יותר של תרבות חזותית היא הישג עצום לכשעצמו. אפשר לדמיין את תגובתה של רשף כשהסירה את כיסוי הניילון מעל Winter is (עמ׳ 25), למשל, וחזתה בהתגלמותו של הביטוי הציורי הראשוני שלה שמהדהד תחושות יסודיות – ימים שהולכים ומתקצרים, לילות ההולכים ומתקררים, קושי ממשמש ובא ואפסיותו של האדם אל מול היקום.

באיזה אופן מביע ציור מופשט משמעות? מה מספרות לנו החלטות האמנית בנוגע לתהליך העבודה ולחומרים שלה על האופן שבו היא רואה את העולם? מה אפשר ללמוד מהתנהגותה של יריעת פוליאתילן, כשהיא באה במגע עם שלה על האופן שבו אנו מייחסים משמעות לאירועים חזותיים שרירותיים לכאורה שמתרחשים במרחבי הבד המתוח? מובן שתוכן עשוי לנבוע מצורה בדרכים רבות שאינן בהכרח תיאור. אבל יתכן מאוד שהאסוציאציות הסובייקטיביות של הצופה לצורות המופיעות בציוריה של רשף תתעוררנה על ידי זיכרון לא רצוני של דימויים ותופעות חזותיות אחרות. בעיני, יש לעבודות ה־Imprints לווית טעם ארכיאולוגית; הן מרמזות על הצטברות חפצים במצבי השתמרות

הדמיון החזותי בין ציוריה החדשים של רשף לעולם האורגניזמים הביולוגיים פחות ישיר בהשוואה לעבודותיה הקודמות, למרות שלפעמים אפשר עדיין לזהות בעבודות רמזים לעלים או תפרחות מצליבים, או לחילופין לקשקשיו של יצור בעל שריון כלשהו. גריד הבנוי מעיגולים קטנים, שנוצר על ידי ניילון בועות תעשייתי, עשוי להזכיר לצופים חלת דבש. אבל לצד אלה אנו מוצאים בעבודות גם דמיון לקריסטלים, שכבות גיאולוגיות ומשקעים, ובאופן כללי, הציורים נעים בין מלאכותיותם של חומרי האריזה התעשייתיים המקוריים לאפקט הטעיית העין (trompe-l'æil) של טקסטורה אורגנית או דמוית בד.

למרות מובחנותם של ציורי ה־*Imprints* ביחס לסדרות הקודמות של האמנית, מתקיימת בהם גם המשכיות מסוימת. כך למשל, סדרת *Deep* מהדהדת בעושר הפועם של *Endless Possibilities*), שבו כתמי כחולים, ירוקים וארגמן שקופים נבנים ומתעצמים לקרשנדו בקרביו הסגולים־חריפים של הציור. כאן, ההצטברות של שכבות בגוונים שקטים מניבה ערבוב צבע רטוב על רטוב.

עם זאת, בעוד שהסדרות הקודמות נוצרו בטכניקה של הוספת שכבות צבע מדולל זו על גבי זו ליצירת הדימוי הסופי, עבודות ה־*Imprints* נוצרות דרך הסרה חלקית של צבע – הן מרמזות על יצירת סימן דרך הצגת היעדרו. רשף מבקשת לתאר את פעולת הציור דרך הנוכחות המינימליסטית ביותר שלה, כמו מוסיפה לחישה לעולם המוצף באוקיינוס של נתונים.

בדומה לסדרות הקודמות, גם ב־*Imprints* ניכר חובה של רשף לתנועת האמנות התהליכית (Process Art) שצמחה באמצע שנות השישים של המאה העשרים, אשר בחנה בקפדנות את הנסיבות, המנגנונים והמֶשׁך של יצירת עבודת האמנות תוך אימוץ המקריות כמכשיר קומפוזיציוני. בצורתה הקיצונית ביותר, ויתרה האמנות התהליכית על התוצר החומרי הסופי או התנערה ממנו כלא רלוונטי. אי אפשר לומר שרשף אדישה לתוצריה, אולם היא כן מתמסרת לתהליך 'ההתכתבות' עם החומרים, כשלעיתים קרובות אלו מנחים את מסלול התפתחותו של הציור. הסתמכותה על התכונות הפיזיקליות וההתנהגות האקראית של חומריה שולחת אותנו גם לתקדימים כמו Robert Smithson) ו־*Glue Pour* (שניהם משנת 1969) של רוברט סמיתסון (Robert Smithson). כמובן, סמיתסון שלט (אפשר לומר אפילו, ביים) בטווח פעולתה של המקריות בעבודות אמנות האדמה/המיצגים שלו, ממש כשם שרשף מבקשת לתחום ולשלוט בזירה שבה היא פועלת כציירת. חיבור 'תסריט' לפעולות אקראיות הוא פרדוקס בפני עצמו. אבל די אם ולשלוט בזירה שבה היא פועלת כציירת. חיבור 'תסריט' לפעולות הפעולה המכוונת לטובת גישה של 'בואו נראה מה קורה', שמחדדת את מערכת היחסים המורכבת שבין האגו של האמנית לשדה הכוחות שבתוכו היא פועלת. רשף מנוסחת את התהליך הזה כ'קסם שקורה כשאנחנו מניחים לרעשים סביבנו ומאפשרים לתת המודע או לאני הפנימי להוביל...במובן מסוים, מאפשרים לבלתי נודע ולאקראי לדבר'. "

וכך, תיווכו או התערבותו של האגו של האמנית מפנה מקום לציוויים של 'החומרים – שותפיי לעשייה'. היא חוזרת ומשתמשת שוב ושוב באותן יריעות ניילון, וכתוצאה מכך, יש ומקטעים שלמים של צבע יבש עוברים מבד לבד. 'אני אוהבת את המעבר הזה של זיכרונות וחלקיקי צבע וטקסטורה מציור לציור', אומרת רשף. היא עשויה לחזור ולעבוד על כל ציור פעם, פעמיים או יותר, אבל אף פעם לא תכריז שמדובר בכישלון, משהו שלא שווה לשמור. היא ממשיכה לערום עוד ועוד שכבות של 'הטבעות', עד שתגיע לפתרון העבודה.

חיים על מאדים

סטיבן מיין

את השנתיים האחרונות הקדישה רתם רשף בעיקר ל־Imprints, סדרת עבודות שיצרה בצבע אקריליק מדולל על בד. ציורים אלה, שמתאפיינים בעקבות של ייצור תעשייתי, מסמנים תפנית משמעותית בחשיבה ובתהליכי העבודה של האמנית, שבשנים האחרונות הרבתה להשתמש בדימויים שנשאבו מממלכות הבוטניקה והזואולוגיה. מזה זמן רב מתייחסת רשף ליסוד הטרנסצנדנטי ביצירותיה, ואכן, הזיקה שבין טבע לרוח עולה מן העבודות ומשתקפת בהן. אבל מה עלינו להסיק מכך שציורי ה־Imprints, שנימתם השתנתה עם כניסת הצורות החזותיות של הטכנולוגיה והתעשייה, מבקשים להרחיב ולשכלל את אותו ממד מופשט? על מנת להבין את העבודות היפות, טורדות המנוחה והגשמיות לחלוטין הללו, נדרשת מאתנו תפישה רחבה יותר של הרוחני.

Deep, שתי קבוצות הציורים שיצרה רשף לפני Imprints, מנבאות את תזמור האלמנטים הציוריים שהיא משיגה בסדרה זו. שני גופי העבודות צוירו אופקית, כשהם מונחים על הרצפה. חומריותו של הצבע – תכונותיו הפיזיות והתנהגותו כפולימר סינתטי במצב נוזלי – היא נקודת המוצא שנמצאת בבסיס סדרת Flow. בין מסכי הערפילים לפלגי הצבע שחוצים את העבודות, מתעכב מבטו של הצופה על חלקיקי פיגמנט יבשים שהותקו ממקומם והתקבעו כמעין מרבצים גרגריים אשר מושפעים מתנועתו של הצבע אבל גם משבשים אותה. בסדרת Deep, שטיפות רבות בצבע מדולל נקוות במרכז הבד, שם מצטברים גווניהן השונים לכדי שלולית סגלגלה דחוסה ורוויית צבע, שמרמזת על חלל עמוק – כמעין חור תולעת או מערבולת – אף שמבחינה ציורית היא מתפקדת כדמות על רקע הצבעוניות השקופה שמקיפה אותה.

בשתי הסדרות המוקדמות יותר מורגשת נוכחותן של טכניקות שפיכת הצבע של מוריס לואיס (Morris Louis) בשתי הסדרות המוקדמות יותר מורגשת נוכחותן של טכניקות שפיכת הצבע של מוריס לואיס (Helen Frankenthaler) כמוטיבציות מכוננות. עם זאת, דומה שב־*Imprints* השכעתם של גדולי ציירי שדות הצבע האמריקנים כבר הוטמעה במלואה ברשף, והיא מאמצת את גישתם לתהליך למטרות שונות לחלוטין. אף כי שיטת העבודה של רשף, כבעבר, עדיין כרוכה בתהליכים של שליטה ושחרור של החומרים שיוצרים את הציורי בסדרה זו אין כל עדות ל'מגע' ישיר של האמנית עם הבד, והוא איננו מתווך כאן באמצעות המכחול, התותב הציורי השגור, אלא באמצעות יריעות פוליאתילן שונות ובאמצעות חלוף הזמן. יריעות אלה, שמשמשות כחומר מגן באריזת ציורים ולפיכך על פי רוב מתפקדות כמעטפת החיצונית או כ'קליפה' של יצירת האמנות, הופכות לדמות הראשית. האמנית מניחה את שלל יריעות הניילון הללו בבריכות צבע נוזלי, מזיזה ומארגנת אותן לפי הצורך וממתינה.

עם פעולותיה של רשף, זז הניילון בדרכים בלתי צפויות בעודו מתקבע בצבע הדליל והרטוב, ומותיר אחריו תבנית מורכבת של בועות ומרווחים במגוון צורות משונות. בשלבים המוקדמים של תהליך התאדות הצבע גורמים שינויי המתח בפני השטח לכמה חלקיקי פיגמנטים לנוע לכיוון הקצוות — כלומר לעבר שולי הניילון — כשהם מכהים את קווי המתאר של כתמי הצבע לאחר התייבשותם ומדגישים את גבולות צורותיהם השרירותיות (אפקט זה ייחודי לחומרי ציור על בסיס מים כגון אקריליק ואקוורל). אפשר עדיין להבחין בבירור בסימני הקיפול החדים שנוצרו ביריעת הניילון בעת שמילאה את שימושה המקורי לאריזה; לעיתים קרובות יוצרות הטבעותיהם של קפלים אלה תלמים מקבילים שנמתחים לרוחבה או לאורכה של הקומפוזיציה, ובכמה מקרים הם נמתחים ממש עד לקצה הציור.





וmprints רתם רשף

