

An abstract background featuring a dense network of black, hand-drawn lines of varying thicknesses. The background is filled with soft, blended colors in shades of pink, purple, and magenta, with some areas showing more vibrant red and orange tones. The overall effect is layered and textured, suggesting multiple planes of color and line.

MULTIPLANE(S) איודה כפרי



איזה כפרי: Multiplane(s)

זוכת פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר, 2013

חבר השופטים:
רות רפפורט, עירית רפפורט, סוזן לנדאו, ענת מטלון,
דורון סבג, לזר פרוכטר, אלן גינתון

29 במאי - 27 בספטמבר 2014
גלריות זנט אסיא, הבניין הראשי

תערוכה

אוצרת: ענת דנון סיון
רכז תיאום פרויקטים: רפאל רדובן
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם
הקמה: שמעון בן-שבת
רישום: שרגא אדלסבורג, עליזה פדובנו-פרידמן,
שושי פרנקל, הדר אורן-בצלאל, סיון בלוך
שימור: ד"ר דורון לוריא, מאיה דרסנר, חסיה רימון,
רמי סלמה, קרלה קרלובה, נגה שוסטרמן

קטלוג

עיצוב והפקה: נועה סגל
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף
נוסח אנגלי: דריה קטובסקי;
רייצ'ל סטלה (מאמר רפאל נדג'ארי)
נוסח צרפתי: רייצ'ל סטלה
צילום: אלעד שריג
הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ

על העטיפה:

מראה הצבה מתוך "Multiplane(s)", 2014

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה

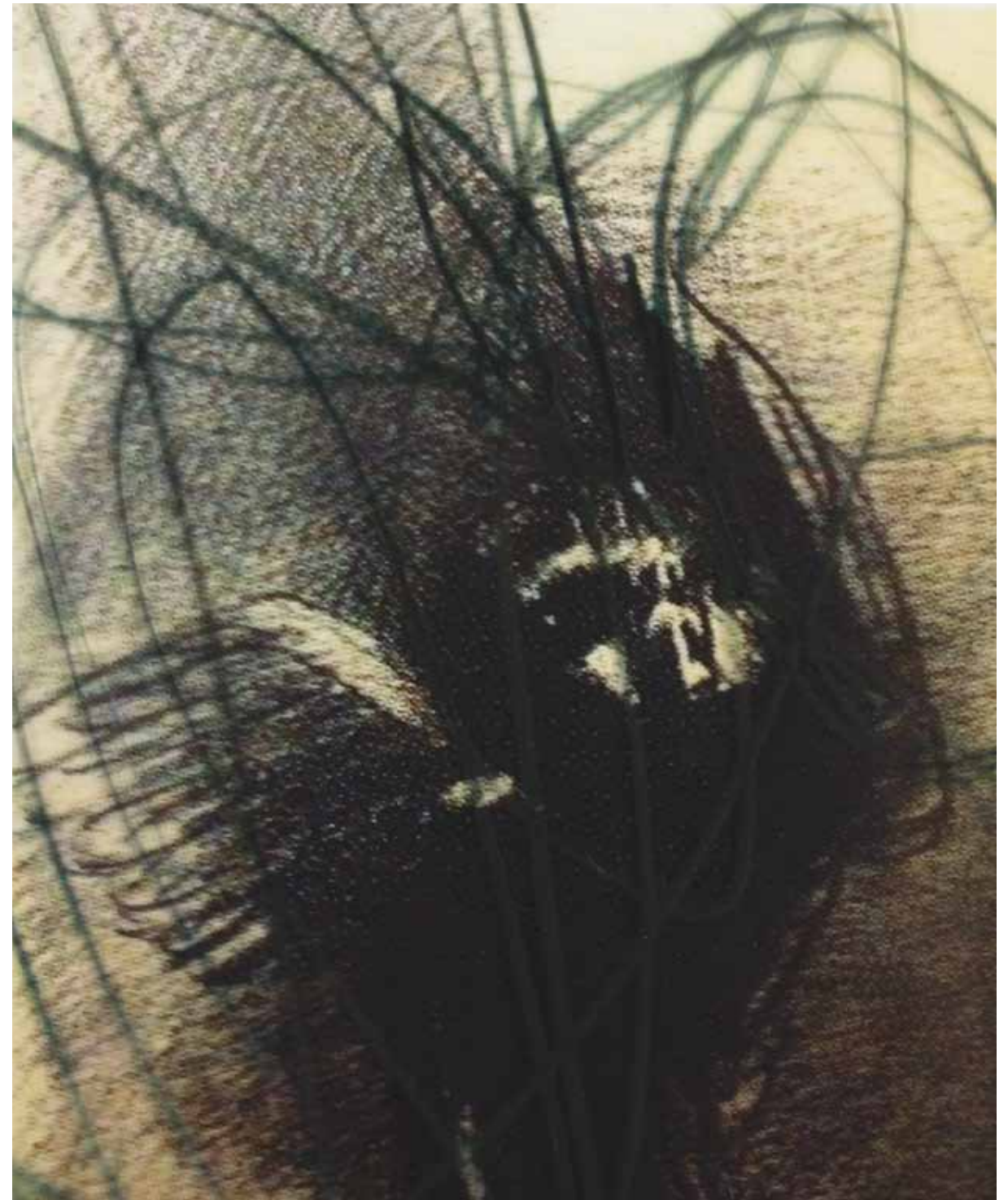
כל העבודות בקטלוג באדיבות האמנית
וגלריה רו-ארט, תל אביב

תודות האמנית:
ליוסי עטיה, פרי ועזרא כפרי, שמעון בן שבת,
נוגה דוידסון, רפאל נדג'ארי, דפנה אילן,
ענת דנון סיון, נועה סגל, סוזן לנדאו, אלן גינתון,
מוזיאון תל אביב לאמנות ומשפחת רפפורט
על העזרה, התמיכה והאמונה

עמ' 1-8, 14-15, 18, 63, 77-84
איזה כפרי, מאגר דימויים, 2013-2014

התערוכה והקטלוג הופקו בתרומת
קרן משפחת רפפורט



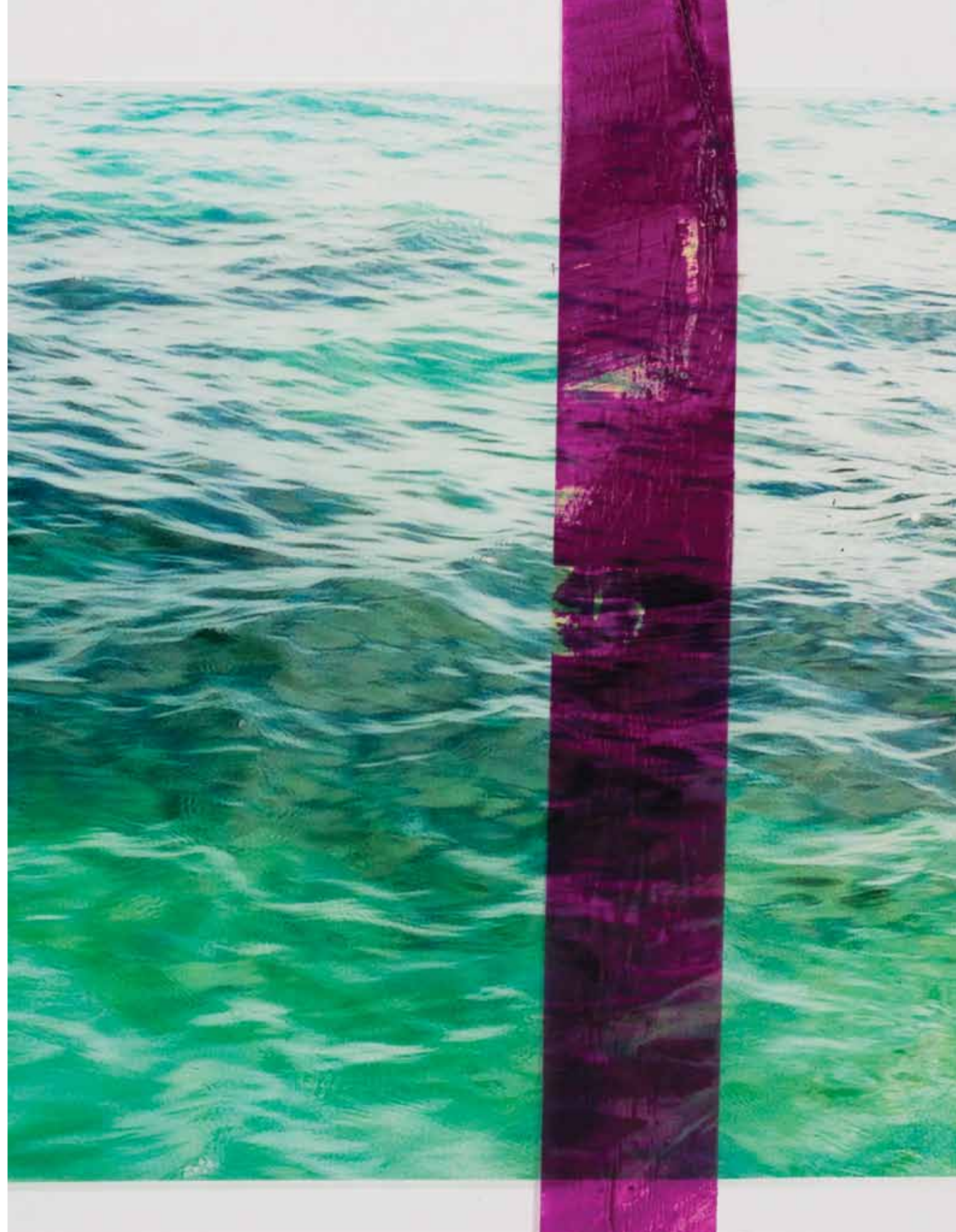




פתח דבר

איזה כפרי, זוכת פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר, 2013, יוצרת ציורי-מיצב מופשטים ופואטיים. ביצירתה הייחודית והמקורית היא בוחנת את האדריכלות של הציור ומרחיבה את גבולותיו תוך שימוש בחומרים שונים: נייר דבק, טפטים, שקפים, צבעי התזה ופרספקס בשילוב אקריליק. חומרים אלו יוצרים קווים, כתמים וצורות הפולשים אל החלל ומכוננים אירוע ציורי תלת-ממדי הנע בין הרס וכאוס לבין חיות חגיגית וזרחנית. בתערוכה זו משלבת האמנית לוחות פרספקס המצוירים משני צידיהם ומתפקדים הן כ"קירות" חוצצים והן כציורים אוטונומיים. הם מזמינים את הצופה לשוטט בתוכם ולייצר דיאלוג פנים-אמנותי מרתק בעל אינספור נקודות מבט. כפרי פורצת את גבולות הציור המסורתי ומאפשרת לצופה לחדור לתוך מרחב ציורי מרהיב. יצירתה מושפעת ממסורת הציור המודרניסטי של המאה ה-20: המופשט, הסוריאליזם, הטשיזם והמינימליזם הגיאומטרי. עבודתה בוחנת את היתכנות הציור בראשית המאה ה-21 כהליך יצירתי, פרפורמטיבי וספונטני, הגולש ממישור התמונה אל החלל. תערוכה זו קמה בזכות קרן רפפורט, שנוסדה ב-2006 בידי ברוך (ז"ל) ורות רפפורט מתוך מטרה לסייע לאמנים ישראלים בכירים וצעירים. פרס רפפורט, ממפעלות האמנות החשובים בישראל, מוענק מדי שנה בשנה לשני אמנים ישראלים המתגוררים בישראל - פרס לאמן בכיר ופרס לאמן צעיר. דוד ריב הוא זוכה הפרס לאמן בכיר לשנת 2013 ותערוכתו נפתחת במקביל לפתיחת תערוכתה של איזה כפרי. תודה והערכה אין קץ לרות ולעיריית רפפורט על מפעלן החשוב ועל תרומתן המתמשכת לאמנות הישראלית ולפרס. תודות לשותפינו בחבר השופטים: רות רפפורט, עיריית רפפורט, לזר פרוכטר, ענת מטלון, דורון סבג ואלן גינתון.

תודה מקרב לב לאמנית איזה כפרי על הזכות והעונג שבעבודה איתה לקראת התערוכה והקטלוג. תודה על השיחות המרתקות ועל השיתוף והנדיבות בגילוי עולמה. תודה לנועה סגל, מעצבת הקטלוג, על העיצוב היפה והעדכני, ולאלעד שריג על צילום ההצבות לקטלוג; תודות לרפאל נדג'ארי על המסה



מחול הציור לסילוק הממד הפרשני ענת דנון סיון

הציור של איזה כפרי מתרחש בחלל. ראשיתו בכניסה אל חלל ריק, שהאמנית "שופכת" לתוכו טפטים צבעוניים, צבעי אקריליק ותרסיס, שקפים מודפסים, לוחות פרספקס, ועוד מיני חומרים תעשייתיים. המשכו בפעולה פרפורמטיבית, הדורשת ריכוז, התמסרות והסתגרות ממושכת בחלל, לעיתים חודש, ואם אפשר גם יותר. לרוב, אין סקיצות מקדימות, לעיתים רק התוויית שלד, וגם הוא נמחק או משתנה עם תחילת תהליך העבודה. בסטודיו, האמנית רק מתרגלת "אטיודים", "מתחממת לפני המופע הגדול", מציירת על לוחות אקראיים, על שקפים, מצלמת, גוזרת ומדביקה, מהרהרת - אולי זה יכנס ליצירה, ואולי לא. תהליך עבודה זה מייצר מתח ואי שקט אצל היוצר (וגם האוצר). לא ידוע מה יקרה ברגע המכריע: האם יתחולל נס של בריאה או שמא קריסה מוחלטת. הציור של כפרי מתמקם במרווח צר ונוזל, המתרחב עם כל פעולה או נשימה של המחווה הציורית.

הציור "מדבר" בשפה חפה ממילים. הפעולה הציורית מדגישה את גופניותה וחומריותה. למרות הנראות התעשייתית של החומרים המשתתפים ביצירה - פלסטיק, סרטי הדבקה וטפטים זרחניים - העשייה האמנותית של כפרי נשארת במידה רבה סוערת ורומנטית. מצוקת הציור בראשית המילניום החדש דוחפת אותה לחצות את הגבולות המוכרים של הציור ולהרחיב את השפה המסורתית - להחליף את הבד הלבן בחלל, על כל מרכיביו: קירות, רצפה, תקרה והחלל שביניהם. החלל משמש נקודת מוצא ומתניע את היצירה כולה; מידות הציור נבנות מתוכו וביחס אליו.

הציור מותיר אחריו עקבות בחלל. שרבוט, משיחת מכחול חזקה כלפי מטה, מלבן צהוב מודבק שקצותיו מוסתרים בעיגול שחור, שקף גזור בעקמומיות מכוונת, קו בוטח, קו שבור - כל המחוות הציוריות והקולאז'יסטיות מתנקזות לזירה הציורית. בתהליך היצירה, הגוף של האמנית נע ומכתיב את מחול הציור. גם בתהליך הצפייה השתתפות הגוף הכרחית. הצופה נדרש לפלס דרך

הפיוטית שתרם לקטלוג ולרייצ'ל סטלה על תרגומה לאנגלית. תודה לאורנה יהודיוף על העריכה בעברית ולדריה קסובסקי על התרגום לאנגלית. תודה מיוחדת לגלריה רו-ארט, ובמיוחד לשמעון בן-שבת, על הסיוע בהקמת התערוכה. תודה מקרב לב לאוצרת התערוכה, ענת דנון סיון, על עבודתה המסורה והמקצועית, ולמחלקה לאמנות ישראלית: לאלן גינתון, אוצרת בכירה, ולנועה רוזנברג, אוצרת משנה. תודה לרפאל רדובן, רכז תיאום בקרת פרויקטים, על הסיוע הרב. תודות מעומק הלב לכל מחלקות המוזיאון, שיש להן חלק חשוב בהקמה ובליווי של התערוכה: הצוות המקצועי והמסור של המחלקות לרישום ולשימור; עובדי מחלקת האחזקה, המסגור והחשמל; מחלקת הדוברות, קשרי החוץ והחינוך - לכולם שלוחה הברכה.

סיון לנדאו
מנכ"לית ואוצרת ראשית

בתוך הציור, המשמש לו מקור של עונג והתנתקות, לעקוב אחר החומר והצורה ולאחר קומפוזיציות אפשריות. תהליך זה דורש התבוננות ממושכת וניתוק מהממד הפרשני-המילולי. במקרה של כפרי, הארוטיקה של האמנות מסלקת את ההרמנויטיקה.¹ הציור של כפרי אינו מציע שינוי של נרטיב (פוליטי או חברתי), אלא כניסה לתוך שדה לא מילולי של ציור המוחצן בצבעוניותו, אך נותר מכונס בתוך עצמו. מהותו וממשתו מסתתרות בחומריו ובצורותיו.

בתערוכה זו, כפרי משלבת לוחות פרספקט שקופים, שהיא בונה עליהם את ציוריה. הלוחות מתפקדים גם כציורים עצמאיים וגם כקירות שקופים בחלל. אלה אלמנטים ציוריים ואדריכליים, המחלקים את החלל מחדש ומציעים שלל נקודות מבט וקומפוזיציות חדשות. שקיפותם של הלוחות מאפשרת לצופה לקלוט את החומר המונח על המשטח כרישום חופשי בחלל המנותק לכאורה מהמשטח הקשיח. מבטו של הצופה זולג מן הלוחות לעבר מחוות ציוריות נוספות הפזורות בחלל, מחבר ביניהם, מנסה להשלים את החסר ולייצר ממנו את השלם. שלא כמו המיצבים שבנתה כפרי בשנים האחרונות, שהכילו מערך ציורי-פיסולי אחד המורכב מפרגמנטים רבים הפזורים בחלל, בתערוכה זו כפרי בוחנת את האפשרות של הציור לתפקד כאובייקט אוטונומי. היא מציעה כניסה לקומפוזיציה בחמישה חלקים, הניתנת לפירוק ולהרכבה מחדש.

שם התערוכה - **Multipane(s)** - שפירושו: רב-מישורים, מרמז על טקטוניקה של יצירה מרובדת או רב-שכבתית, שכל חלקיה מקובעים, ועם זאת היא נותרת פתוחה לקריאות ולמבטים מחודשים. שם זה הוא גם קריצה למצלמת multiplane, שפותחה באולפני דיסני ב-1933 על ידי האנימטור אוב איוורקס [Iwerks] ונועדה לייצר עומק ותנועה בתוך תמונה שטוחה ודוממת בסרטי האנימציה הראשונים, באמצעות הזזת לוחות זכוכית מצוירים המונחים זה על גבי זה [ראו עמ' 72].²

כפרי מאמצת את שם הטכנולוגיה הקולנועית הראשונית כשם תערוכתה ובוחנת את האפשרות של הציור לייצר תנועה ועומק דרך מערך של מסכים שקופים מצוירים משני צידיהם. הציורים מצויים במצב של ציפה או רחיפה וגמישותם מעידה על מצבם הנוזל. שלא כמו טכנולוגיית האנימציה, שמייצרת אשליה של תנועה ועומק על ידי הזזת המסכים המצוירים, אצל כפרי הפעולה מתהפכת. הצופה איננו דמות פסיבית הקולטת דימויים נעים, אלא הוא דמות אקטיבית של משוטט הנקלע לסבך של מצבים ציוריים.

הניסיון לפרוס "רשת" פרשנית, שתמקם את יצירתה של כפרי בתוך הגנאלוגיה של הציור המודרני והציור העכשווי, מוליך במהירות למבוי סתום. יצירתה מהדהדת שלל זרמים וסגנונות מראשית המאה ה-20 ועד סופה: מאקספרסיוניזם אירופי מופשט (למשל, וסילי קנדינסקי [Kandinsky] והקשר בין ציור למוזיקה ולרוחני), דרך סוריאליזם אמורפי (פול קלה [Klee]), קונסטרוקטיביזם רוסי (קזימיר מלביץ [Malevich]), טאשיזם ואקספרסיוניזם מופשט אמריקאי (רוברט ראושנברג [Rauschenberg]), וילם דה קונינג [de Kooning] וסיי טוומבלי [Twombly]), ועד פוסט-מינימליזם (אלסוורת קלי [Kelly] ובלנקי פלרמו [Palermo]) ואמנות המיצבים הספקטקולריים של שנות ה-90 של המאה ה-20 העוסקים בגבולות החמקמקים שבין הציור לפיסול (קתרינה גרוס [Grosse], ג'סיקה סטוקהולדר [Stockholder]). השפעות אלו ממקמות את עבודתה של כפרי בין שני קטבים סותרים הדורשים ויסות מתמיד: האחד - ספונטני, פראי ומיידי, והאחר - מתוכנן, שקול, מחושב ומדוד. העבודה לא נעשית במהלך אחד רציף או בפרץ של יצירה, אלא מורכבת ממצבים ציוריים שונים, עשויה חלקים חלקים, שנבנים ומתפרקים עד הרגע האחרון לפני התצוגה.

אופני הדיבור של כפרי על האוטונומיה של הציור ויכולתו לעמוד בפני עצמו ללא נרטיב פרשני מהדהדים את דבריו של קלמנט גרינברג [Greenberg] על הציור המודרניסטי הטהרני. גרינברג כתב כי האמן או המשורר האוונגרדי מייצרים משהו בעל תוקף הנובע רק מתוך עצמו, יש מאין, ואינו תלוי במשמעויות, בדומות או במקורות. יצירתה של כפרי, שהריגוש שהיא מעוררת קשור בהמצאה ובארגון החללים, המשטחים, הצבעים והצורות בציור, מהדהדת את אמני האוונגרד שמזכיר גרינברג בהקשר זה, ביניהם: פבלו פיקאסו [Picasso], פיט מונדריאן [Mondrian], ז'ורז' בראק [Braque], קנדינסקי וקלה.³ במונחיו של גרינברג, אפשר אולי לתאר את הציור של כפרי כ"ציור מומר" הפורץ את "מישור התמונה השקוף" ומתפקד כאירוע תלת-ממדי, אך ממשיך לנבוע מתוך הדיסציפלינה של הציור.⁴ האם כפרי הרחיקה לכת עם חזונו של גרינברג על הציור הטהרני, עד כדי כך שביטלה את ההפרדה הנחרצת בין קיטש לאוונגרד? האם ציוריה אכן "טהרנים" או "שותקים" ועוינים?⁵

הבחירה של כפרי בשפה מופשטת, אוטונומית, שאיננה נשענת על מסורות תיאוריות או קונספטואליות, מבדלת אותה מהמקומי, מהפוליטי או החברתי. בחירה זו משתקפת גם בביוגרפיה האישית של האמנית, שעזבה בצעירותה את



ישראל לפריז, והחלה ללמוד אמנות בבוזאר אצל אמנים כמו דומיניק גוטייה [Gauthier] וזאן מארק בוסטמנטה [Bustamente]. פריז איפשרה לה חופש לעסוק בציור, אבל הפריצה הגדולה שלה התרחשה דווקא בניו יורק. הרגע המכריע של יצירתה יסופר כאן כאגדת ציורי הטפטופים של ג'קסון פולוק ("הכול התחיל בנוזילה אקראית מהמכחול..."), כאשר המכחולים "ברחו" מגבולות הבד אל הקיר והרצפה, כסוג של מקרה או "תאונה", ואז באה ההבנה שהחלל יכול לתפקד כחלק מרכזי בציור.

לצד השפה המופשטת של הציור, כפרי משלבת דימויים פיגורטיביים מעטים, מקצתם תצלומי טבע וסביבה, מקצתם יצירות אמנות "אקראיות" שנלכדו במצלמתה. ישנם גם תצלומי תקריב רבים של תהליכי העבודה בסטודיו, שהיא חושפת בהם שלל קומפוזיציות חדשות, שאינן מתגלות ממבט ראשון. התצלומים הללו יכולים להעיד על אופי עבודתה של כפרי ועל מורכבות התהליך בדרך ליצירה המופשטת. כפרי מצלמת מגיל צעיר, ויש בידיה ארכיון אינסופי של תצלומים. המצלמה משמשת לה מעין שלוחה של העין, והופכת את הזיכרון למטען חומרי-חזותי, לפני שהוא עובר טרנספורמציה, חוזר להיות צורה ונשתל ביצירת האמנות. מעבר לזאת, כפרי מסרבת לחלץ מן הדימויים נרטיב פרשני. הם מסרבים לקחת חלק "מודע" בעבודה ומעדיפים לצוף, לרחף, או להיסחף בהתאם למזג המשתנה של היצירה.

למרות מחול הציור העקשני לסילוק הממד הפרשני, לא ניתן "לשתוק" במפגש עם ציוריה של כפרי לנוכח הדימויים הצילומיים שביצירה. דימויי הנוף - הים, שדה של שיחי צבר, הקוצים, חורשת האקליפטוס והברושים - צולמו דווקא בישראל, ולא בפריז, ברלין או ניו יורק, הערים שהיא חיה בהן בשנים האחרונות. דימויים אלו אינם מתוארים באופן אישי או ביוגרפי, אלא עוברים תהליך של צמצום והפשטה באמצעות השכפול וההדפסה על גבי שקפים. כך הופכים הדימויים לטקסטורה או אולי לפרגמנט של זיכרון, ומשולבים בתוך העבודה בפעולה קולאז'יסטית. אפשר גם לראות בייצוגי הטבע הפראי והלא נגוע מפתח להבנת ה"ליבידו" של היצירה עצמה, שנובעת ממקום ארוטי, יצרי ובלתי מודע. שילוב רפרודוקציות של פיסול מצרי או אפריקאי, דגמים מבדים אוריינטליים - כל אלו מעידים על הסקרנות והמשיכה לממד הפולחני והמיסטי של יצירת האמנות.

השראה נוספת לעבודתה של כפרי היא רפרודוקציה של דרך לעוף [Modo de volar] מתוך סדרת התצריבים "Los Disparates" ("מעשי הטיפשות") (1823-1815) של פרנצ'סקו גויה [Goya], התלויה על קיר הסטודיו שלה כבר שנים רבות [ראו עמ' 69]. בבואה לעבוד בגלריה במוזיאון תל אביב לאמנות, נדדו התצלומים של שיחי הצבר, הים, החורשה ואיש העטלף של גויה מן הסטודיו ונתלו על הקיר במוזיאון בתחביר אקראי וכנקודת התנעה והשראה ליצירה המתגבשת. בתצריב של גויה מתגלה פן לילי-חלומי, חיתתי ומפלצתי של האדם, דרך ייצוגי "אדם עטלף" המעופפים בעלטה. הניגוד השחור, העולה ומבצבץ מתוך העולם הצבעוני-הזרחני של כפרי, מדגיש עד כמה יצירתה נותרת סבוכה, אניגמטית ובלתי פתורה.

1. סוזן סונטג, "נגד פרשנות" (תרגום: מיכל זמיר), המדרשה 12, 2009, עמ' 39. במקור: Susan Sontag, "Against Interpretation and Other Essays", New York: Doubleday, 1966, p.14.
2. הקשר של ציורי הפרספקס לטכנולוגיית מצלמת multiplane עלה בשיחה בין רפאל נדג'ארי לאיוה כפרי לקראת התערוכה.
3. קלמנט גרינברג, "קיטש ואוונגרד" (תרגום: אלינוער ברגר), המדרשה 3, 2000, עמ' 17-18, פורסם לראשונה בכתב העת Partisan Review, סתיו 1939.
4. קלמנט גרינברג, "לקראת לאוקון חדש יותר" (תרגום: דורון ליבנה), המדרשה 3, 2000, עמ' 51. פורסם לראשונה בכתב העת Partisan Review, יולי-אוגוסט, 1940. ראו דבריו של גרינברג על הרחבת מושג הציור ופריצת מישור התמונה השקוף.
5. ראו: Rosalind E. Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge: MIT Press, 1985.

איזה כפרי: הפואטיקה של הרב-מישורים רפאל נדג'ארי

לחתוך, להדק, לקעקע, לנפץ, לקרוע, לאטום, לגרד, לצבוע, לרסס, לחבר. לפרק את החומר, ליצור פלטה צבעונית. להכתים, לשפוך, להבריז, לחבוט.

לזרוק, להזיז, לסחוב, לשאת, להכניס למסגרת, להוציא ממסגרת, לשבור, להניח, לזרוק שוב, לתפוס מחדש, לתלות. לעלות ולרדת בסולם.

לרשום, לשרטט, לצייר, לצקת, לחרוט, לנפץ, לתחום, לשייף. להחליק.

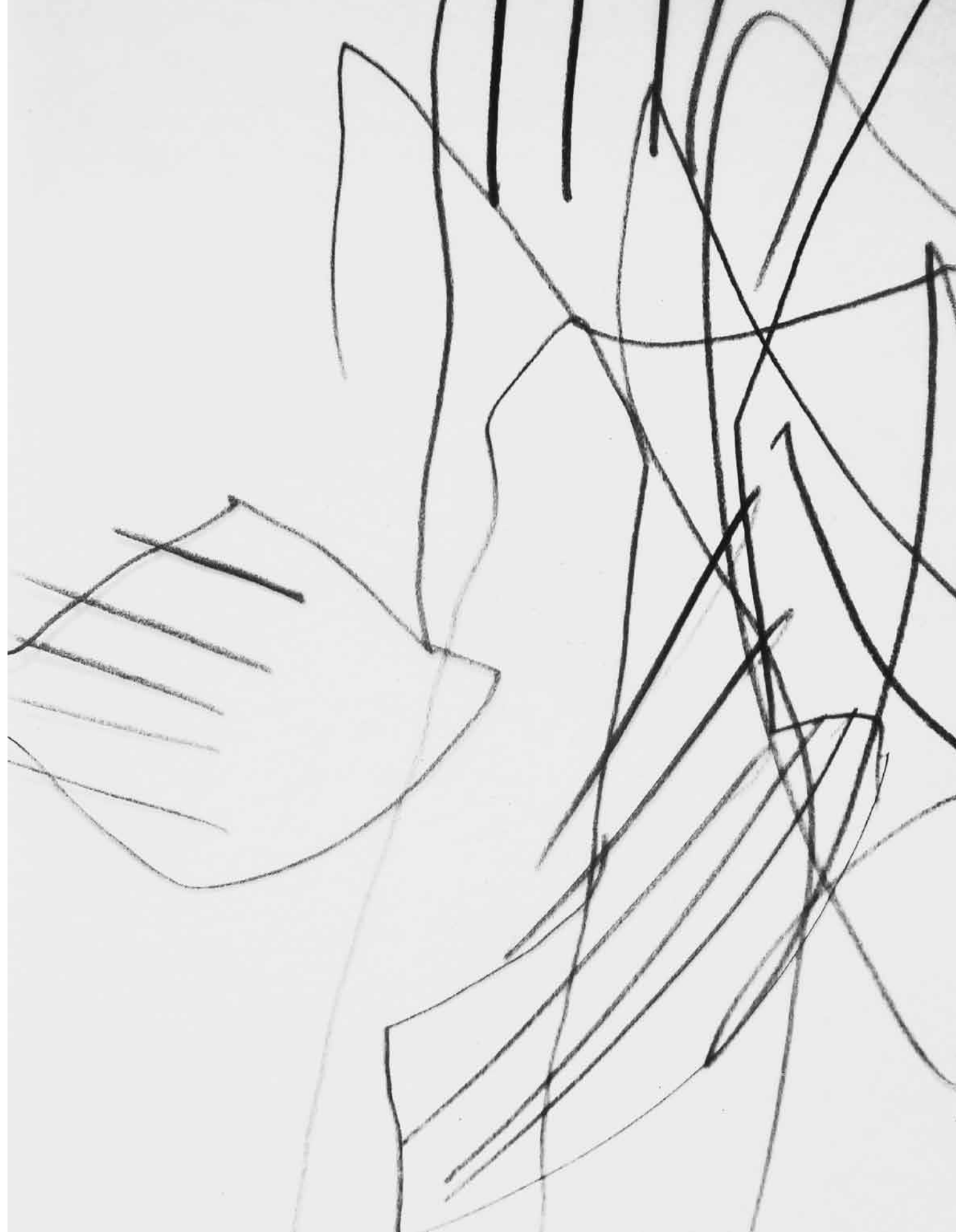
הצבע שאנו כבר לא מזהים, שפתו עשויה שכבות והרושם שהוא מותיר מרחיק מעבר לנחשב מדי, לנחשב יותר מדי, מעבר למוכר, למוכר מדי.

התנועה: היד שמחליטה, או מחוות היד שאנו מאמינים בכוחה ומבקשים לעקוב אחריה, כאילו התנועה עצמה היא הנושאת אותנו עימה.

הקפדנות של כל פרט ופרט, המחוות הקטנות שמכות לפתע בנפש בדיוק הידני שלהן, העומד בניגוד לחומרים התעשייתיים - פלסטיק, גרפיט, השכבות והדפוסים הנחשפים, המתובנתים, המיוצרים.

הענקיות מובסת.

תחושה של מוזרות אינטנסיבית, אי-סדר בחלל שאין לו עוד משמעות. העבודה עצמה אינה ניתנת להגדרה אף שהיא לובשת צורה ללא הרף בנפשנו: גדולה מדי, קטנה מדי, פשוטה מדי, מורכבת מדי. העדות לזמן שחלף נפרשת לפנינו ומעניקה משמעות חדשה להתרשמות: ממד חדש.



הריק מוכתם בסוג של עליצות; סחרחורת של צבע. העין מגורה ללא הרף, במצב של בנייה וקישור מחדש, ואז לפתע - בחירה, נטישה, ותחושה של דיוק מוחלט. וכך גם השקיפויות מעניקות נפח לחלל בצורה בלתי נתפסת, משחק של סופר-פוזיציות נעדר כיוון; המסגרת שמחוץ למסגרת יוצרת פרספקטיבה חזיונית.

כמה נדירה היא יצירת האמנות המעידה בכנות מוחלטת על מעשה היצירה; יצירה שהיא מהלך אותנטי לחלוטין; יצירה הנובעת מנוכחותה של השראה, מאתיקה התובעת אופני התבוננות חדשים.

רוח ההמצאה של היצירה לא נובעת משייכותה לז'אנרים אמנותיים כמו המיצב או המופשט, אלא דווקא מתוך הגילוי של יצירה המאכלסת את המרחב בהתלהבות אחרת. היצירה היא חד-פעמית בכל פעם מחדש. היא לא יכולה לחזור על עצמה, משום שהיא איננה רק צורה. יש בה יותר מאשר נוכחותה; היא עמדה המסרבת לייצוג ולהיסטוריה. היא החסר-צורה [informel] המעניק משמעות בדרך חדשה, בשפה משל עצמו. זוהי שפה שהיא פירוק של שפה. זוהי קודם כל יצירה שאיננה ניתנת לשחזור, אולי רק באופן חלקי, ולפיכך איננה ניתנת לסיכום. אפילו כשהיא מצולמת, המופרזות הפרקטלית שלה אינה יכולה להסתכם. האזכורים רבים, כולם נוכחים בה-בעת ולמראית עין סותרים זה את זה.

כאמנות שחוגגת את האמנות. כאנרגיה שחוגגת את האנרגיה.

צבע ותנועה כמו בפוביזם, באקספרסיוניזם, במופשט הלירי, בג'סטואליזם, בטאשיזם, אבל גם גיאומטריה, השהיה של שכבות, צורות וסימנים חדשים, כמו באמנות החסרת-צורה [informel], בקונסטרוקטיביזם, באינסטליישיוניזם. רצף אמנותי של זמן/חלל החותר תחת היסודות האידיאולוגיים של כל התנועות הללו עצמן. ההתרחשות מתחוללת באישון העין ובנפש, והמבט תמיד מנופץ כמו הדימוי המנטלי המלווה אותו. זרמים של אסוציאציות מתחלפים בבחירות מיידיות.

תנועות מן העבר מותירות בנו לפתע רגש של תדהמה וספונטניות. אנו נעים ללא הרף. חידוש לעולם לא יהא זהה למה שהיה בעבר.

אף אחת מההשפעות הרבות איננה מסתרת; נדמה שהן רשומות מבעד להכרה, כרגעים של תת-מודע אותנטי, של מנוחה או של חיות.

מעברים, העברות, עברות, מסרים.

האמנויות הקלאסיות הגבילו באופן דתי את היפה ואת הטוב לייצוגים גרנדיזיים. האמנות המופשטת תמיד הייתה מודעת לחירותה, אך יצירה זו מודעת לאושר שבחירות. אין זו שאלה של אסתטיקה, זו שאלה של קיום.

העניין המרכזי הוא הקיום; אפשרות של אושר, של פירוק - מה שז'אק דרידה תיאר כסופו של האידיאל המונוליתי, של הריכוזיות הנודעת לשמחה מעצם היותה דוגמטית. ולא מדובר כאן רק בליריות צבעונית, שצובעת הכול ונותנת תקווה. אלא בהכרה בחוסר היכולת לייצג עולם, שלא יכול עוד לייצר דימויים.

נותרת רק התנועה. הצבע הוא ביטוי של החיים הפנימיים; אינסוף אפשרויות וירטואליות מלאות תשוקה. השמחה של היכולת, של התנועה, של הגדלת החלל הקטן, של הגיאומטריה הלא הרמונית, הקקופונית; גילוי שלעולם לא נכנע, כמו גוף המשתמש בכל הכוח הטמון בו, בשביל להישאר עד.

המהפכה של האיזומורפיות מתחוללת כאן באופן שונה, כלומר המהפכה של אמנות הקומפוזיציה: זוהי קומפוזיציה שלא נוכל לעולם להרכיבה מחדש.

וכך, היפוך-מחדש של המציאות תופס את מקומן של המהפכות שלעולם שבות וחוזרות אל אותה שיטה עצמה בשמו של אידיאל נורמטיבי. זוהי הצעה לסדר אחר, לממדים אחרים. היצירה ממלאת את החיים כדי שהיצירה תוכל להימשך. התפיסה כמו נעשית רחבה יותר ומתאימה עצמה באינסוף דרכים לאופק של המרחב הסופי. האוטונומיה היא שמחוללת אוטונומיה.

נעדרת ממדים, נעדרת אמונה, נעדרת דוגמטיות - חוקיות סמויה אבל נוכחת כל כך; כמו דיאלוג עם הטבע שלעולם אינו ידוע. מחווה שנעלמת ומשאירה אחריה עקבה אחרת.

ציונים ביוגרפיים

נולדה ב-1981, ישראל; חיה ועובדת בתל אביב.

לימודי תואר ראשון ושני, École nationale supérieure des Beaux-Arts, פריז	2007-2002
לימודים בהאנטר קולג', ניו יורק	2006-2005
חיה ועובדת בברלין	2009-2007
זוכת פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר	2013

תערוכות נבחרות

"School Days", גלריה טילטון, ניו יורק (תערוכה קבוצתית)	2006
מיצב תלוי מקום, "העורף", הביינאלה לאמנות עכשווית בהרצליה	2007
"Tape 10", טייפ מודרן, ברלין (תערוכה קבוצתית)	2009
"Podrostok", סוקס [Sox], ברלין (תערוכה קבוצתית)	
מיצב תלוי מקום, "באופן פורמלי (2): ומה לעשות עם ציור במאה ה-21?", מוזיאון חיפה לאמנות (תערוכה קבוצתית)	2011
מיצב תלוי מקום, "אנטי חומר", מוזיאון פתח תקוה לאמנות (תערוכה קבוצתית)	
גלריה רו-ארט, תל אביב (תערוכת יחיד)	2013
"Multiplane(s)", מוזיאון תל אביב לאמנות (תערוכת יחיד לזוכת פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר, 2013)	2014

בקושי הספקנו לראותה וכבר היא נעלמת. אנו לא מתבוננים, אנו לומדים לראות. כאמן המתקשה להבין את יצירתו שלו ולעולם אינו מזהה אותה, מכיוון שהיצירה היא יצירה חיה. היא לא מפסיקה להמציא את עצמה מחדש, לגלות את עצמה, להשתנות. מעבר למה שנהרס או אבד, כמו נביעה, מקור, התפרצות של שמחה. בכל מבט טמון משהו מן הנפש של כל אחד מאיתנו.

הפלסטיות היא ראשיתה של התעוררות, הפלסטיות היא גמישות. בפואטיקה שכזאת הרעיונות יכולים להתגלות, הם לעולם ייווצרו שוב ושוב מחדש. כל שצריך הוא רק לנוע ברב-מישורים, והרבים הללו הם יחידים. החוכמה יכולה לחייך.

משהו יכול וממשיך להשתחרר.



עמ' 27-25, 32-29, 37-34, 41-39, 43, 56-46:
מראות הצבה מתוך "Multiplane(s)", מוזיאון תל אביב לאמנות, מאי 2014
עמ' 28: Sabres, 2014, אקריליק, תרסיס צבע, שקפים, טפט על פרספקס, 290x120
עמ' 33: The Monster, 2014, אקריליק, תרסיס צבע, שקפים, טפט על פרספקס, 290x205
עמ' 38: Cosmic in Composition, 2014, אקריליק, תרסיס צבע, שקפים, טפט על פרספקס, 290x205
עמ' 42: Liquid Drawing, 2014, אקריליק, תרסיס צבע, שקפים, טפט על פרספקס, 290x205
עמ' 45-44: Painting/The Raising, 2014, דיפטיכון; אקריליק, תרסיס צבע, שקפים, טפט על פרספקס, 290x320

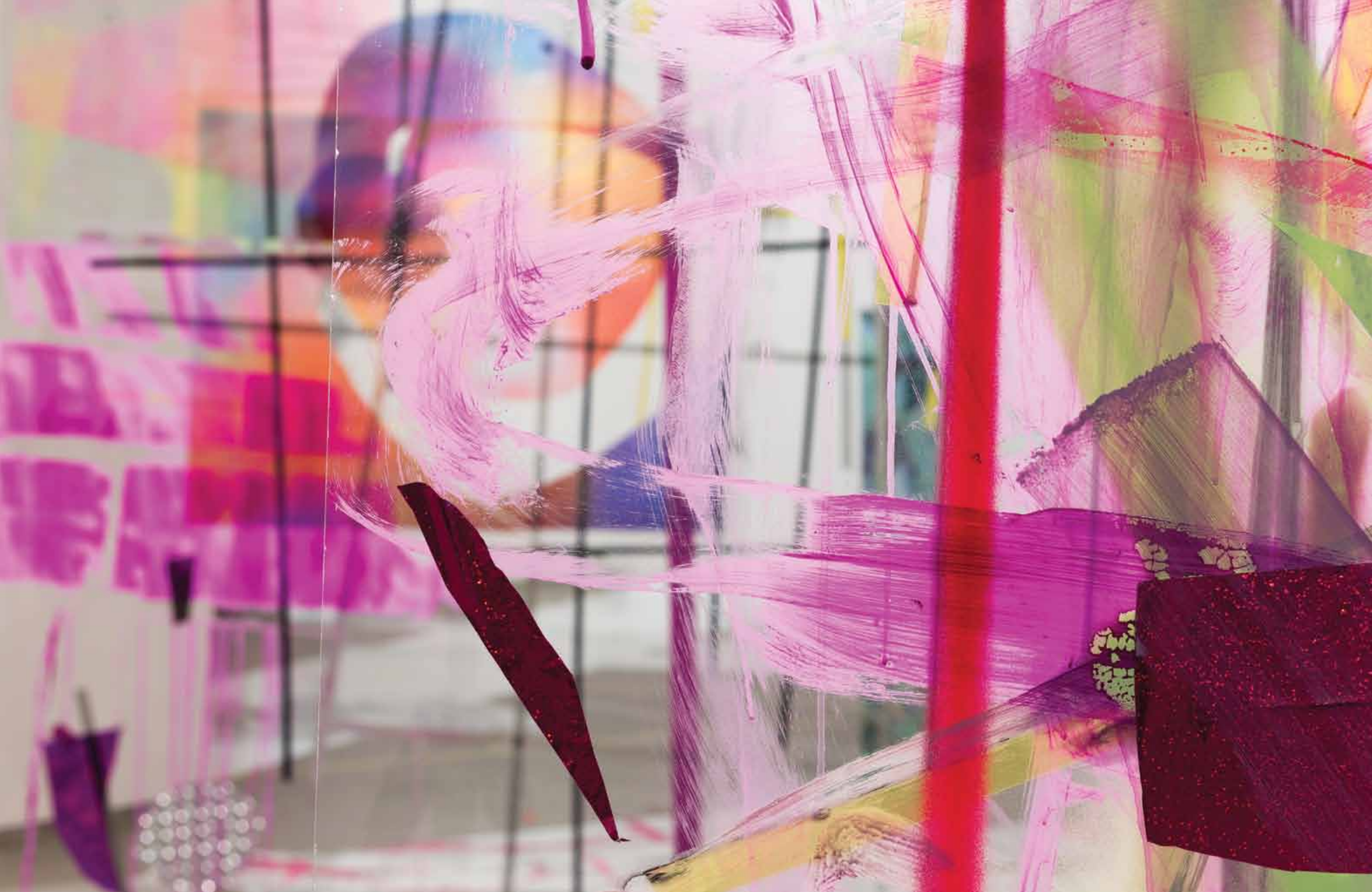
































pp. 25-27, 29-32, 34-37, 39-41, 43, 46-56:

Installation views, "Multiplane(s)," Tel Aviv Museum of Art, May 2014

p. 28: Sabres (Prickly Pears), 2014, acrylic, spray paint, transparencies, wallpaper on Perspex, 290x120

p. 33: The Monster, 2014, acrylic, spray paint, transparencies, wallpaper on Perspex, 290x205

p. 38: Cosmic in Composition, 2014, acrylic, spray paint, transparencies, wallpaper on Perspex, 290x205

p. 42: Liquid Drawing, 2014, acrylic, spray paint, transparencies, wallpaper on Perspex, 290x205

pp. 44-45: Painting/The Raising, 2014, diptych: acrylic, spray paint, transparencies, wallpaper on Perspex, 290x320

Hence, a re-evolution of the real is defined in the place of those revolutions that endlessly revolve back to reproducing the same system in the name of the normative ideal. Hence, it is a proposition of a different order, a different dimension. Creation inhabited in order that creation can continue. As if perception expanded, adapting itself infinitely to the horizon of a definitive space. It is an autonomy that creates autonomy.

Without dimension. Without creed. Without dogma. An invisible, but so-present law. Like a still unknown dialog with nature. A gesture that withdraws and leaves behind a different trace: Barely seen, already vanished. It is not a matter of looking, but of learning to see.

Just as an artist finds it difficult to comprehend a work of her own and can never recognize it because it is live... Endlessly inventing itself, discovering itself, modifying itself. In a beyond that is destroyed or lost... Like an emanation, a source, a joyous surge. A bit of soul in the gaze because we each have our own.

Plasticity is the beginning of awakening, Plasticity is resilience. In such poetics, ideas can be revealed, they create and recreate themselves forever. It is enough to move within these multiplanes. And this plural is unique. Wisdom can smile. As if freedom can and continues to be the work of imagination.

Translated by Rachel Stella

BIOGRAPHICAL NOTES

Born in Israel, 1981; lives and works in Tel Aviv

- 2002-2007 BFA and MFA, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris
- 2005-2006 Studied at Hunter College, New York
- 2007-2009 Lived and worked in Berlin
- 2013 Recipient of the Rappaport Prize for a Young Israeli Artist

Selected Exhibitions

- 2006 "School Days," Tilton Gallery, New York
- 2007 Site-specific installation, "The Rear: The 1st Herzliya Biennial of Contemporary Art," Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel
- 2009 "Tape 10," Tape Modern, Berlin
"Podrostok," Sox, Berlin
- 2011 Site-specific installation, "Formally Speaking II: And What Shall We Do with Painting in the 21st Century?," Haifa Museum of Art
Site-specific installation, "Antimatter," Peach Tikva Museum of Art
- 2013 Raw Art Gallery, Tel Aviv (solo exhibition)
- 2014 "Multiplane(s): Recipient of the Rappaport Prize for a Young Israeli Artist, 2013," Tel Aviv Museum of Art (solo exhibition)

The emptiness is maculated with a kind of gaiety, a vertigo of color. The eye ceaselessly stimulated, in a mode of re-composition and association; then suddenly choosing, abandoning, and then the sensation of ultra-precision.

Likewise the transparencies giving volume to the space in an inconceivable way, the play of superpositions without direction: the frame outside the frame initiating a visionary perspective. Rare is the work of art that recounts its fabrication with sincerity, that is indeed a totally authentic undertaking. It results from inspiration, an ethic demanding a different mode of perception.

Its invention proceeds not from derivation of such genres as Installation or Abstraction, but is rather the revelation of a work that occupies space with a different enthusiasm. This work is unique each and every time: it cannot be repeated because it is not just a matter of structure. It contains things other than its presence, a praxis that circumvents representation and history. An *Informel* that makes sense in a new manner, with its own language. This language is a deconstruction of language. Primarily it is a work that cannot be reproduced, or only partially, and thus cannot be apprehended. Even photography cannot resolve its fractality.

The references are multiple, all present and apparently contradictory. Like an art that celebrates art. Like an energy that celebrates energy. Color and movement as in Fauvism, Expressionism, Lyrical Abstraction, Gestualism, Tachism but also alluding to simply geometry, to layers in suspension, to new form, signs, as in more formalist movements such as Constructivism and Installation art.

An artistic space/time continuum that undermines the very ideologies of these movements. It happens in the retina and in the mind, the gaze

always broken as is the mental image that accompanies it. Streams of associations replaced by choices in the simple immediacy.

Suddenly historical movements are reduced to a feeling that can be perceived in astonishment and immediacy. You just keep moving. Renewal cannot be the same as the past. These varied influences make no attempt to hide, rather they are graphed beyond consciousness, like a moment of authentic unconsciousness, of rest or vivacity. Passages, impasses, transgressions, relays.

The classical arts religiously confounded Beauty and Goodness in grandiose representations while abstract art always accounts for freedom just as this work testifies to the joy of being free. It is beyond preciousness, a vital proposition. Here the issue is existence, the possibility of happiness, that of being able to deconstruct—what Derrida described as the end of the monolithic ideal, that centrality that is always ignoble because dogmatic.

Nor are we limited to colorful lyricism, although it colors everything in a sign of hope. But it reads as the acknowledgment that it is impossible to represent a world that can no longer produce images. Only movement remains. This color is the expression of an interior life. The infinity of passionate virtualities.

The joy of motion, of enlarging small space, of de-harmonized geometry, in all its cacophony, a revelation that never submits like a body using its force, including the strength to remain a witness. The revolution of composition exists here in a different manner; the revolution of the art of composition is a composition that can never be recomposed. Isomorphy is therefor beyond structural resemblances.



**IVA KAFRI: THE POETRY
OF THE MULTIPLANE**
RAPHAEL NADJARI

Cut, staple, scar, break, tear off, opacify, scratch, tear up, color, blow up, compose. Undo matter, cameo color. Stain, pour, blot, tap.

Throw, displace, carry, transport, frame, snap, unframe, dismount, throw again, catch, suspend. Climb up and down the ladder... Draw, trace, emboss, engrave, fragment, contour, sprinkle. A watered silk effect.

Color of unrecognizable hue, its language in layers and the impression suspended beyond the too thought-out, beyond the correctly thought, the known, too known.

Movement: the hand that decides or the gesture we thought we knew how to make, that we try to follow, as if it were the movement itself that was carrying us through. The minuteness of the detail, the little gestures that suddenly strike the mind because the handmade contrasts with machine made materials: the plastics, the layers, the patterns that are traced, formed, matrixed. Gigantism is undone.

An impression of the intensely bizarre, disorder within a space that no longer makes sense. The art beyond one's grasp even as it takes shape in the mind: too big, too small, too simple, too complex. A testimonial to the time dedicated, accounting for an impression: that of another dimension.

Un espace-temps artistique qui défait l'idéologie de ces mouvements eux-mêmes. C'est un peu comme cela mais vraiment pas tout à fait comme cela. Ça se précipite dans l'iris et dans l'esprit, le regard est toujours brisé ainsi que l'image mentale qui va avec. L'association des filiations est remplacée par des choix dans une immédiateté simple.

De ces mouvements passés, on retient soudainement l'étonnement et la spontanéité. On ne cesse de se déplacer. Un renouveau qui ne peut être le même que par le passé.

Aucune de ces influences ne se cache, c'est comme écrit au delà du conscient, comme un moment d'inconscience authentique, de repos ou de vivacité. Passages, passations, transgressions, relais.

Les arts classiques confondaient religieusement le beau et le bien dans des représentations logorantes, l'art abstrait rend toujours compte de la liberté, mais cet ouvrage rend compte de la joie d'être libre. C'est au delà du précieux, on parle ici du dispositif vital.

On parle ici de l'existence, de la possibilité du bonheur, celui de déconstruire — ce que Derrida décrivait comme la fin de l'idéal monolithique, centralité toujours infâme car dogmatique. Il n'y a pas ici non plus que de lyrisme coloré, qui colore le tout, dont l'impression rend l'espoir. C'est plutôt, l'aveu de l'impossibilité de représenter un monde qui ne peut plus produire d'images.

Seul reste le mouvement. Cette couleur est l'expression de la vie intérieure. L'infini des virtualités passionnantes. La joie de pouvoir, du déplacement, de l'agrandissement de l'espace petit, de la géométrie desharmonisée, cacophonante, une révélation qui ne se soumet jamais, comme un corps utilisant sa force pour rester aussi un témoin.

La révolution de l'isomorphie existe ici d'une autre façon, c'est-à-dire la révolution de l'art de la composition; elle est une composition que l'on ne pourrait recomposer. C'est donc une définition de la révolution dans le réel, et non plus de celle qui ne cesse en rupture, de reproduire le même système en pire parfois au nom de l'idéal normatif. La proposition ici est d'un autre ordre, d'une autre dimension. On habite ce que l'on peut de toutes ses forces; on crée pour que ça puisse se créer.

Comme si la perception devenait soudainement plus large, une adaptation infinie à l'horizon d'un espace fini. On s'autonomise pour qu'existe encore l'autonomie. Sans dimension. Sans croyance. Sans dogme. Une loi invisible mais si présente. Presque comme un dialogue avec une nature encore et toujours inconnue. C'est un geste qui se retire et qui laisse derrière lui une trace différente: A peine entrevu, déjà disparu. On ne regarde plus, on apprend toujours à voir.

Comme un artiste qui peine à comprendre son propre œuvre et ne la reconnaît jamais car elle est vivante. Elle ne cesse de s'inventer de se découvrir, de se modifier. Dans un au delà de ce qui est détruit ou perdu... Comme une émanation, une source, un surgissement joyeux. Un peu d'âme dans le regard, car à chacun, la sienne propre.

La plasticité est le début du relèvement. La plasticité c'est de la résilience. Dans cette poétique, les idées peuvent se révéler, elles se créent et se recréent toujours. Il suffit de se déplacer dans ces multi-plans. Et ce pluriel c'est son unique. La sagesse peut sourire.

Comme si quelque chose pouvait et continuait toujours à se libérer.

IVA KAFRI: POÉTIQUE EN MULTIPLAN

RAPHAEL NADJARI

Découper, agraffer, scarifier, briser, arracher, opacifier, gratter, déchirer, colorer, bomber, composer. Défaire matière, camaïer couleur. Tacher, écouler, tapoter, frapper.

Jeter, déplacer, porter, transporter, encadrer, décadrer, casser, déposer, jeter encore, rattraper, suspendre. Monter et descendre l'échelle... Dessiner, tracer, peindre, embosser, graver, fragmenter, délimiter, éparpiller. Moirer.

La couleur qu'on ne reconnaît plus, son langage en couches et cette impression qui reste au delà du trop pensé, du trop bien pensé, du connu, trop connu.

Le mouvement, la main qui décide. Ou le geste que l'on croyait savoir faire. Ou celui qu'on essaie de suivre, comme si c'était le mouvement lui-même qui nous entraînait. La minutie du détail, des petits gestes qui soudain frappent l'esprit par la précision manuelle qui s'oppose aux matériaux machinés, plastiques, graphites, calqués, formés, matricés. Le gigantisme est défait.

Impression d'intense insensé, de désordre, c'est à n'en plus comprendre l'espace. C'est à se demander où est l'œuvre, alors qu'on en compose infiniment dans son esprit, insaisissable, trop grande, trop petite, trop simple, trop complexe. Le témoignage du temps passé s'étale devant nous, rend compte d'une impression: celle d'une autre dimension.

Le vide est taché, dans une sorte de gaîté, de vertige de la couleur. L'œil est sans cesse stimulé, en mode recomposition, en mode association, et soudain un choix, un abandon, et puis ce sentiment d'ultra-précision.

Et puis les transparences, en jeux de moirage qui donne du volume à l'espace d'une façon inconcevable, car l'échappée n'est plus dirigée; le cadre hors cadre crée l'impossible champ.

Rare sont les œuvres qui témoignent de leur fabrication entièrement avec sincérité, c'est-à-dire une démarche totalement authentique. Il y a donc là en présence une inspiration, une éthique qui exige une autre perception.

Ce n'est pas l'invention de l'Installation ou de l'Abstraction qui est en jeu ici mais la révélation d'un ouvrage qui occupe l'espace dans un enthousiasme différent. L'œuvre est unique toujours et à chaque fois, elle ne peut jamais être la même, et pas seulement structurellement. Il y a là autre chose que sa présence, une démarche qui déjoue la représentation et l'histoire.

Un informel qui fait sens d'une nouvelle façon, avec son langage propre. Ce langage est une déconstruction du langage. C'est d'abord une œuvre qu'on ne peut reproduire, ou seulement partiellement; on ne peut en rendre compte. Même photographiée, sa fractalité ne peut être résolue.

Les références sont multiples, toutes présentes et en apparence contradictoires. Comme un art qui célèbre l'art. Comme un énergie qui célèbre l'énergie. De la couleur et du mouvement comme dans le fauvisme, l'expressionnisme, l'abstraction lyrique, le gestualisme, le tachisme mais aussi de la géométrie, des couches en suspensions, de nouvelles formes, du signe, comme dans l'informel, le constructivisme, l'installationnisme.

which she has lived in recent years. These images are not depicted in a personal or biographical manner. They undergo a process of reduction and abstraction by means of duplication and printing on transparencies. The images thus become a texture, or possibly—a fragment of memory, and are combined in the work via a collagist act. One may also regard the representations of wild virgin nature as a key to understanding the “libido” of the work itself, which stems from an erotic, instinctive, and unconscious place. The incorporation of Egyptian or African sculpture and patterns from Orientalist fabrics all indicate the curiosity and the fascination with the mystical, ritualistic facet of the work of art.

Another inspiration for Kafri’s work is a reproduction of Modo de volar (A Way of Flying) from Francisco de Goya’s series of etchings “Los Disparates” (The Follies, aka “Proverbios,” Proverbs, 1815-1823) hanging on her studio wall for many years.



Francisco de Goya, Modo de volar (A Way of Flying), 1816, etching and aquatint, 24.5x35, collection of the British Museum, London

פרנציסקו גויה, דרך לעוף, 1816, תצריב עם אקוויטינטה, 24.5x35, אוסף המוזיאון הבריטי, לונדון

When she came to work in the gallery at Tel Aviv Museum of Art, the photographs of the sabra hedges, the sea, the grove, and Goya’s human creature with bat wings all traveled from the studio and were hung on the museum’s wall according to a random syntax, as motivation and as inspiration for the evolving work. Goya’s etching reveals a fantastic-

nocturnal, beastly and monstrous aspect of man through representations of bat-like human figures which hover in the darkness. The contrasting black arising and bursting forth from Kafri’s phosphorescent-floral world accentuates to what extent her work remains tangled, enigmatic, and unresolved.

Notes

1. Susan Sontag, “Against Interpretation”, Against Interpretation and Other Essays (New York: Doubleday, 1966), p. 14.
2. The link between the Perspex paintings and the technology of the multiplane camera was addressed in Kafri’s conversation with Raphael Nadjari held in preparation for the exhibition.
3. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch,” Partisan Review VI, no. 5 (Fall 1939), pp. 34-49.
4. Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon” (1940), in The Collected Essays and Criticism, Vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944 (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), p. 36 (originally printed in Partisan Review, July-August 1940); see Greenberg’s elaboration on the expansion of the notion of painting and deviation from the transparent picture plane.
5. See: Rosalind E. Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (Cambridge: MIT Press, 1985).

from the beginning of the 20th century to its end: from European abstract (e.g., Wassily Kandinsky and painting's affinity with music and the spiritual), through amorphous Surrealism (e.g. Paul Klee), Russian Constructivism (Kazimir Malevich), Tachism, and American Abstract Expressionism (Robert Rauschenberg, Willem de Kooning, and Cy Twombly), to Post-Minimalism (Ellsworth Kelly and Blinky Palermo) and the spectacular installations of the 1990s, which addressed the elusive boundaries between painting and sculpture (Katharina Grosse and Jessica Stockholder). These influences locate Kafri's work in-between two antithetical poles which demand constant regulation: one is spontaneous, wild, and immediate; the other—planned, reasoned, and measured. The work is not performed in one shot or in a spurt of creativity; instead, it consists of various painterly situations, made of many parts, which are constructed and deconstructed until the last minute before their presentation.

Kafri's discussion of painting's autonomy and its ability to stand on its own right without an explanatory narrative echoes Clement Greenberg's assertions about purist modernist painting. According to Greenberg, the avant-garde poet or artist creates something valid solely on its own terms, something given, independent of meanings, similars, or originals.³ Kafri's work, whose thrill is associated with the invention and organization of the spaces, surfaces, colors, and forms in the painting, echoes the avant-garde artists mentioned by Greenberg in this context, among them: Pablo Picasso, Piet Mondrian, Georges Braque, Kandinsky, and Klee. In Greenberg's terms, one may describe Kafri's painting as "metamorphosed" painting, which deviates from the "transparent picture plane" and functions as a three-dimensional event, yet continues to issue from the discipline of painting.⁴ Has Kafri taken Greenberg's vision of purist painting too far, to the extent that she has eliminated the sharp distinction between kitsch and avant-garde? Are her paintings indeed "purist" or "silent" and hostile?⁵

Kafri's choice of an abstract, autonomous language that does not rely on descriptive or conceptual traditions differentiates it from the local, the political, and the social. This choice is also reflected in the personal biography of the artist, who left Israel for Paris at a young age, and began studies at the *École nationale supérieure des Beaux-Arts* with such artists as Dominique Gauthier and Jean-Marc Bustamante. Paris gave her the freedom to engage in painting, but her big break came in New York. The decisive moment of her work will be recounted here as the tale of Jackson Pollock's drip paintings (it all began with a chance leak from the brush...), when the brushes "breached" the borders of the canvas onto the wall and the floor, in an "accident" of sorts, which was followed by the realization that the space itself may play a key part in the painting.

Alongside the abstract language of the painting, Kafri incorporates a few figurative images. Some are photographs of nature and the environment, others—"random" artworks captured by her camera. There are also many close-ups of work processes in the studio, in which she exposes various new compositions which do not reveal themselves at first sight. These photographs may attest to the nature of Kafri's work and the intricate process leading up to the abstract piece. Kafri has photographed since an early age, and by now possesses an infinite archive of photographs. The camera serves her as an extension of the eye, rendering memory a visual-material baggage, before it is transformed, resumes being a form, and is inserted into the work of art. Furthermore, Kafri is reluctant to extract a hermeneutic narrative from the images, and they refuse to take a "conscious" part in the work, preferring to float, hover, or drift in keeping with the work's changing nature.

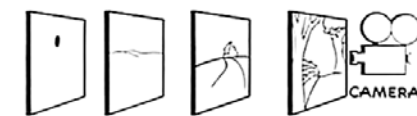
Despite the stubborn interpretation-eliminating painterly ritual, one cannot keep "silent" upon encountering Kafri's paintings in view of their photographic images. The landscape images—the sea, a field of sabra hedges, thistles, a Eucalyptus grove, and cypress trees—were taken in Israel rather than in Paris, Berlin, or New York, the cities in

the dimensions of the painting are drawn from it and in relation to it.

The painting leaves traces in the space. A scribble, a strong downward brushstroke, an attached yellow rectangle whose edges are concealed by a black circle, a transparency cut with intentional curvature, a confident line, a broken line—all the painterly and collagist gestures are channeled into the painterly arena. The movement of the artist's body dictates the dance of the painting. The body's participation is also vital to the process of observation. The viewer must pave his way in the painting, which offers pleasure and detachment, by following the material and form, and identifying possible compositions. This process demands prolonged observation and dissociation from the verbal-exegetic dimension. In Kafri's case, hermeneutics is replaced by an erotics of art.¹ Her painting does not propose a change of narrative (whether political or social), but rather entry into a nonverbal field, which is externalized by its colorfulness, yet remains withdrawn. Its essence and reality lie in the materials and forms.

In the current exhibition, Kafri incorporates transparent Perspex boards on which she constructs her paintings. These surfaces function as both independent paintings and as transparent walls in the space. Painterly and architectural elements, they divide the space anew, offering a range of fresh perspectives and compositions. The boards' transparency enables the viewer to perceive the material applied to the surface as if it were freehand drawing in a space ostensibly detached from the hard surface. The viewer's gaze shifts from the two-dimensional Perspex paintings to additional painterly gestures scattered in the space, bringing them together and trying to close the gap to generate the whole. Unlike the installations she created in recent years, which comprised a single painterly-sculptural array consisting of multiple fragments scattered in the space, in the current show Kafri explores painting's ability to function as an autonomous object. She proposes entry into a five-part composition which may be taken apart and reassembled.

The title of the exhibition—"Multiplane(s)"—hints at a tectonics of a stratified, multi-layered work whose parts are all fixed, yet it remains open to renewed readings and views. At the same time, the title is also an allusion to the multiplane camera developed by Walt Disney Studios animator Ub Iwerks in 1933, which was intended to create appearance of depth and motion in a flat, still picture in early cartoons by moving overlapping layers of artwork painted on glass plates.²



Multiplane camera used in animated films, Walt Disney Studios, 1937
עבודה עם מצלמת multiplane, אולפני וולט דיסני, 1937

Kafri takes the title of this early cinematic technique as the title of her show, perusing painting's ability to generate movement and depth via an array of transparent screens painted on either side. The paintings float-hover, their flexibility attesting to their liquid state. Unlike the animation technology, which generates an illusion of movement and depth by moving painted screens, in Kafri's work the act is reversed. Rather than a passive figure that absorbs moving images, the viewer is an active wanderer, chancing into a tangle of painterly situations.

The attempt to lay a "hermeneutic" net which would locate Kafri's work within the genealogy of modern and contemporary painting soon leads to a dead end. Her work echoes myriad inclinations and styles

Ruth and Irit Rappaport for this important enterprise and for their ongoing commitment to Israeli art and the Prize. Thanks to our colleagues on the jury: Ruth Rappaport, Irit Rappaport, Lazar Fruchter, Anat Matalon, Doron Sebbag, and Ellen Ginton.

Heartfelt thanks to Iva Kafri for the great privilege of collaborating with her in preparing the exhibition and catalogue. Thanks for the fascinating conversations and the generosity and openness in delving into her world. Thanks to Noa Segal for the beautiful, fresh and current catalogue design, and to Elad Sarig for the installation photographs. Thanks to Raphael Nadjari for the poetic catalogue essay, and to Rachel Stella for translating it into English. Thanks to text editor Orna Yehudaioff, and to Daria Kassovsky for the English translations. Special thanks to Raw Art Gallery, and especially to Shimon Ben Shabat, for assistance in mounting the exhibition.

Sincere thanks to the curator of the exhibition, Anat Danon Sivan, for her professional, devoted work, and to the Department of Israeli Art: to senior curator Ellen Ginton and associate curator Noa Rosenberg. Thanks to the Museum's project management officer, Raphael Radovan, for the invaluable assistance. Thanks to all members of the Museum staff from the various departments who toiled towards the production of the show: the committed, proficient team of the Registration and Conservation departments; the Maintenance, Framing and Hanging, and Lighting departments; the Public Relations, International Relations, and Education departments—thanks and appreciation to all of them.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator

INTERPRETATION-ELIMINATING PAINTERLY RITUAL ANAT DANON SIVAN

Iva Kafri's painting takes place in the space. It begins by entering an empty space, into which the artist "pours" colorful wallpaper, acrylic and spray paints, printed transparencies, Perspex boards, and other industrial materials. It continues with a performative act which demands concentration, dedication, and prolonged seclusion in the space, at times month-long, and even longer when possible. Usually there are no preliminary studies, sometimes a mere sketch of the general lines, which is also erased or changed when the process begins. In the studio the artist merely practices "études," "warming up before the grand performance"; she paints on random boards and transparencies, photographs, cuts and pastes, contemplating whether something will be introduced into the work or not. This work process generates a tension and disquiet in the artist (as well as the curator). There is no telling what will happen at the decisive moment: will a miracle of creation occur, or perhaps total collapse? Kafri's painting takes its place in a narrow, fluid interstice, which expands with every act or breath of the painterly gesture.

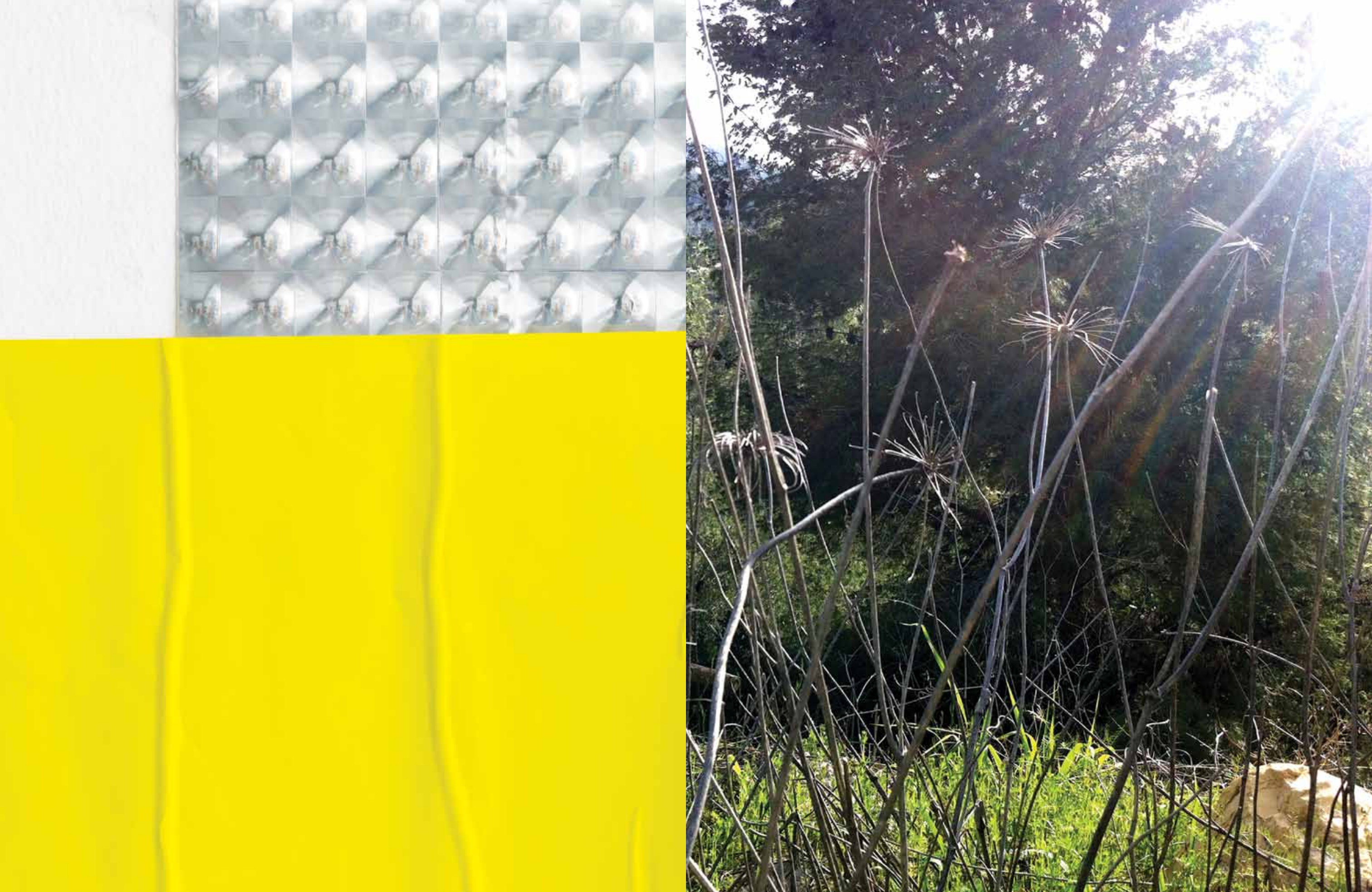
Kafri's painting "speaks" to us in a language without words. The painterly act emphasizes its physicality and materiality. Despite the industrial appearance of the materials comprising the work—plastic, adhesive tape, and fluorescent wallpaper—Kafri's praxis remains largely stormy and romantic. Painting's predicament at the onset of the new millennium leads her to cross the known boundaries and expand the traditional language: to replace the blank canvas with a space, including all of its elements: walls, floor, ceiling, and the void between them. The space functions as a point of departure, setting the entire work in motion;



FOREWORD

Iva Kafri, recipient of the 2013 Rappaport Prize for a Young Israeli Artist, creates poetic, abstract painting installations. In her unique, original work she explores the architecture of the painting, expanding its boundaries by means of diverse materials: adhesive tape, wallpaper, transparencies, spray paint, and Perspex, combined with acrylic. These generate lines, stains, and shapes which infiltrate the space, constituting a three-dimensional painterly event that oscillates between destruction and chaos, on the one hand, and a festive phosphorescent vitality, on the other. In the current exhibition Kafri combines Perspex boards painted on either side, which function both as partitioning “walls” and as autonomous paintings, inviting the viewer to wander among them and conduct a fascinating intra-artistic dialogue with multiple perspectives. Kafri breaches the boundaries of traditional painting, allowing the viewer to penetrate a spectacular painterly realm. Her work is influenced by the tradition of 20th-century modernist painting: Abstract, Surrealism, Tachism, and Geometric Minimalism. It examines the feasibility of painting at the beginning of the 21st century as a creative, performative, and spontaneous process which overflows from the picture plane into the space.

The exhibition has been made possible through the generosity of the Rappaport Foundation, founded by Ruth and the late Baruch Rappaport in 2006 with the aim of supporting both young and established Israeli artists. Among the most important artistic initiatives, the Rappaport Prize is awarded annually to two Israeli artists residing in Israel—an established artist and a young artist. The 2013 Rappaport Prize for an Established Artist has been awarded to David Reeb, and his exhibition is presented concurrent to Kafri’s show. We would like to extend our gratitude to







Iva Kafri: Multiplane(s)

Recipient of the Rappaport Prize
for a Young Israeli Artist, 2013

Jury:
Ruth Rappaport, Irit Rappaport,
Suzanne Landau, Anat Matalon, Doron Sebbag,
Lazar Fruchter, Ellen Ginton

29 May – 27 September 2014
Jeannette Assia Galleries, Main Building

Exhibition

Curator: Anat Danon Sivan
Project management officer: Raphael Radovan
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem
Mounting: Shimon Ben-Shabat
Registration: Shraga Edelsburg,
Alisa Padovano-Friedman, Shoshana Frankel,
Hadar Oren-Bezalel, Sivan Bloch
Conservation: Dr. Doron J. Lurie, Maya Dresner,
Hasia Rimon, Rami Salameh, Karla Kralova,
Noga Schusterman

Catalogue

Design and production: Noa Segal
Hebrew text editing: Orna Yehudaioff
English translation: Daria Kassovsky,
Rachel Stella (Raphael Nadjari's essay)
French editing: Rachel Stella
Photographs: Elad Sarig
Printing: A.R. Printing Ltd.

On the cover:
Installation view, "Multiplane(s)," 2014

Measurements are given in centimeters,
height x width

All the works in the catalogue courtesy of the artist
and Raw Art Gallery, Tel Aviv

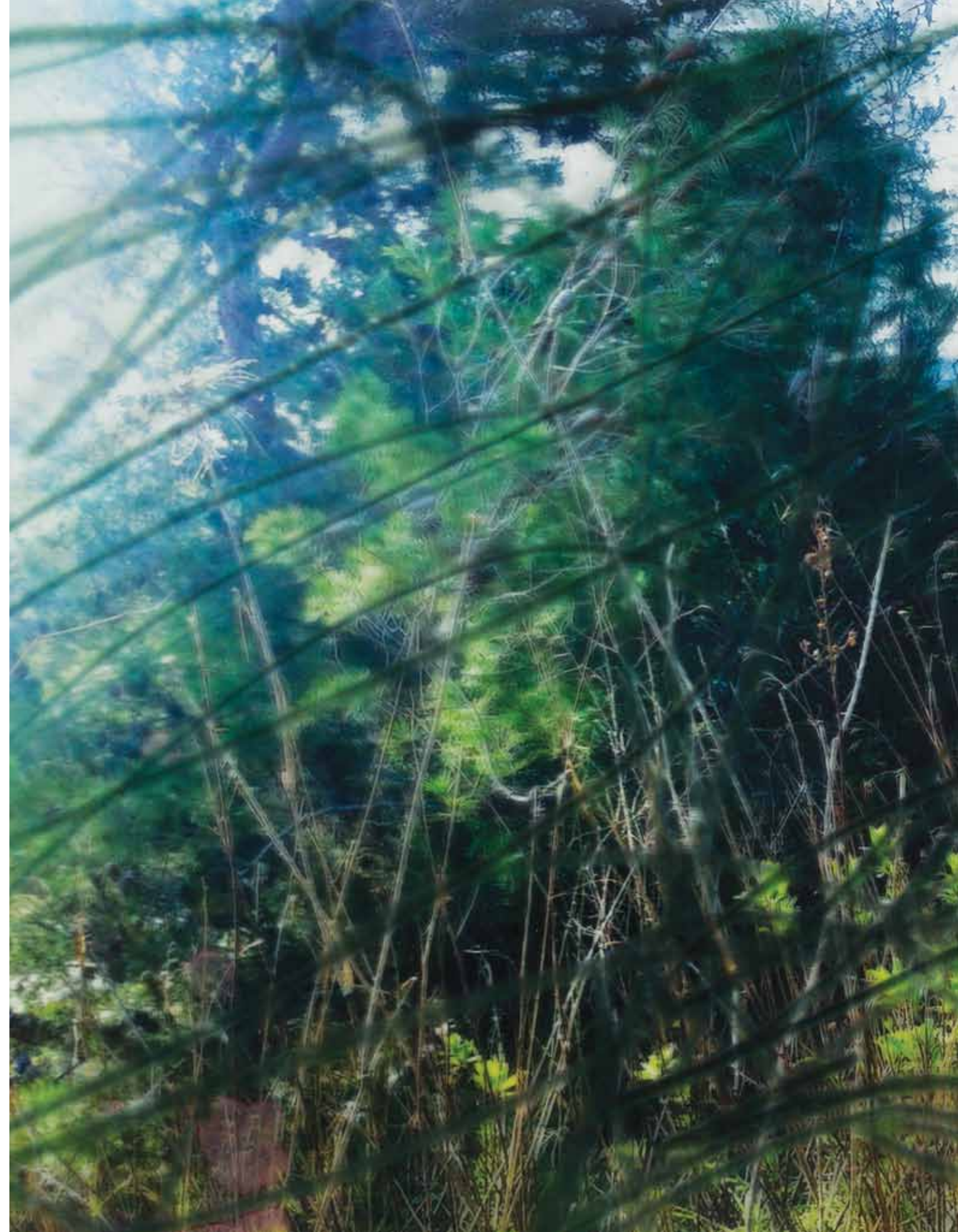
© 2014, Tel Aviv Museum of Art, cat. 10/2014
ISBN 978-965-539-091-9

The artist thanks:

Yossi Atia, Perry and Ezra Kafri,
Shimon Ben Shabat, Nogah Davidson,
Raphael Nadjari, Dafna Ilan,
Anat Danon Sivan, Noa Segal,
Suzanne Landau, Ellen Ginton,
Tel Aviv Museum of Art, and the Rappaport
family for the assistance, support, and trust

pp. 1-8, 14-15, 18, 63, 77-84
Iva Kafri, image stock, 2013-2014

The exhibition and catalogue
were made possible through the support
of the Rappaport Family Foundation



An abstract painting featuring a complex composition of overlapping, semi-transparent layers of color. A prominent vertical red stripe runs through the center. Other colors include shades of pink, purple, yellow, and green. Black, gestural lines are drawn across the composition, some forming a grid-like structure on the left. In the bottom right corner, there is a dark, textured rectangular shape. The overall effect is one of depth and movement, suggesting multiple planes of existence.

MULTIPLANE(S)
IVA KAFRI