

Rotem Reshef **Orange Sunset**



**The Desire to See:
The Paintings of Rotem Reshef**
Joshua Simon

The catalog is being published
on the occasion of the exhibition
Rotem Reshef / Orange Sunset

The Heder Contemporary Art
August 6 - September 12, 2009

Curator: Gilit Fisher

Catalog design: Dorit & Nadav Shalev
Text: Joshua Simon
English translation: Orit Gat
Photographs: Oded Löbl
Hebrew text editing: Noa Rosen
Pre-press & printing: A.R. press, Tel Aviv
Binding: Keterpress Enterprises, Jerusalem

On the cover: *Orange Celebration*, 2009

2009 © Rotem Reshef

Measurements are given in centimeters
and inches, height×width

Color

“In nonliving nature there are no colors”

[Cornelius Castoriadis¹]

The color in Rotem Reshef’s paintings changes one from a viewer to a seer. From one who relates to an object or an image, the viewer in front of her works becomes a seer through colors, shapes, sizes and light. Upon describing the nature of the different colors, in conversations preparing for the exhibition and the writing of this text, Reshef refers to the colors subjectivity and discusses novelty and experimentation with color. Not only that every color reacts differently to the canvas and to other colors it meets during the working process she sets in motion on the canvas in the studio – Reshef describes the desires of every color and the dialogue created between each and every one of them.

The Greek-French philosopher Cornelius Castoriadis explains that color is a human character. Colors exist for living beings. In *Phusis and Autonomy* he writes: “The living being self-constitutes itself [s’auto-constitue]; it is for itself; it creates its world. It is its own end, whether as individual, as species, as ecosystem . . . It creates, each time, a proper world. The visual universe of the bee, or of the sea turtle, is not the same as ours. There is, each time, presentation, representation of something ‘outside’ the living being by the living being and for the living being, after its own fashion – and there is, each time, a bringing into relation of what is thus represented [...] The living being (certain living beings) creates color. In nonliving nature, there are no colors – there are

only wavelengths [...] It is thought that by speaking of wavelengths, color has been “reduced” or “explained,” which is an absurdity. A wavelength “explains” nothing about color; one can at best establish correlations [...] No correlation, however, can account for the quality of blue and of red as such (of the fact blue and of the fact red) or explain why short wavelengths “correspond” to what we see as blue and long wavelengths to what we see as red – rather than the reverse, or to other “colors” no one has ever seen. The level of being with which I am interested is exactly that “subjective” notion of color”.²

As early as the beginning of the twentieth century, the pure color, as a stain or surface, has been meant to be the cornerstone of a new international language: “The Language of Form and Color,” as Wassily Kandinsky termed it in the sixth section of his book *Concerning the Spiritual in Art*. In it Kandinsky describes color as a living being, which is odd, independent, and rich with pictorial potential. Abstract artists such as Kandinsky came to prove that a surface covered with colors, which has abandoned any readable affinity to nature, would be left, after all, readable.³

Reshef brings nature into her paintings. The figuration at which she hints (hair, particles, cells, molecules, thorns) brings the cosmic and molecular nature into the abstract. If Kandinsky was searching for a language in the abstract, Reshef finds the abstract in the language of nature; be it the enlarged microscopic image implied in the series *Life Forms I, II, III* (2006) and in *Hovering* (2008) where color cells sail and meet; or the suggestive landscape in *Wonder Tree* (2006) and *Sprouts* (2007), where among the stains and shapes a foliage, a tree

trunk, and branches can be discerned; or the telescopic image suggested in *Sparks* (2008) and *Clouds* (2008), where the stains receive a cosmic haze – the forms in the painting have meaning as content. Reshef’s works widen the sight beyond the viewing techniques of photography, telescopes and microscopes. They define what Castoriadis refers to as “creating relations between the representations,” meaning that they suggest something that is beyond our familiarity with the world (the photographic and the scientific, microscopic and telescopic). By doing this they expand our sight.

Form

“I tried to keep the paint as good as it was in the can”
[Frank Stella⁴]

Reshef’s compositions ask the eye to sail along the canvas and allow it to find more and more details. The eye flows with the currents of colors. Reshef’s paintings obtain the quality of that wonder of the paintbrush diluting in water (without ever reaching the balance of milky water in the shade of the diluted color). The painting retains motion. Not solely in the constant play between the suggested figurative and the abstract, but also in the existence of the color on the canvas. The human imagination relates to the pigment of the color and the wetness of the paint. It is similar to the way the apparition of shapes in clouds is a meeting between precipitation and the human imagination. Thus, in the painting *In Statu Nascendi* (2009) that was created in stages during a few months, thin layers of paint are pooled and accumulated together, encircling the

canvas’s boundaries. In the painting *Orange Celebration* (2009), which took weeks to create, the careful layers of diluted colors merge with each other and with the canvas. In *Bloom* (2009), color formed a suggested flower that changed its appearance during the months of its making. The dark and concentrated center, spreading to semi-transparent petals emerging from it, points out the process of the painting’s creation. Imagination is in the form the colors assign themselves.

The painting begins with the decision on the size of the canvas – the choice of work surface – and then the choice of color families to partake in the painting. The work begins with the color and the support, not with a sketch. There is no place for the sketch (Reshef outlines general lines of image or composition on the canvas in water – there is a transparent sketch on the surface. It is a process close to imagining on the canvas). At any rate the color reacts differently to each support – paper, cardboard, or canvas. When the canvas is placed on the floor, the painting begins with the large gestures – first the mass, then the details. Reshef parts the canvas into areas, where modifications and relations are created. Each and every color works differently as a form on the canvas. The blues have an expansion desire and they stretch quickly into gentle fibers; the reds expand when absorbed and gladly partake in dripping; the greens create dots and stains that slowly expand; the oranges create stains that tend to reveal the canvas beneath them rather than conceal it; the whites do not dissolve nor do they expand. The white absorbs and adjoins other colors. Reshef defines it as a color with “self-respect.” Reshef’s white is not a non-color. It is a color in and on

its own, and it acts differently than all other colors, she explains. Reshef holds on to the jars of diluted colors and reuses them until they dissolve into color particles and colorful liquid. She gives the color new life in the water. Once she released the paint from the tube and allows it to meet other paints, she re-germinates it in the jar of water until it becomes a new color.

Most of the paintings are created when Reshef dampens the canvas. Sometimes she will drench the whole canvas, and at times only the areas where the future image will be created. The primary dilution of the paint is done in jars, but the second is done directly on the canvas – the diluted paint comes across the damp surface in different techniques and gestures; at times strokes, at times in drips, by sprinkling, or spraying it with the brush, either straight from the jar or using a paintbrush. The constant action of dampening the canvas turns Reshef’s painting into a sculpture; Reshef needs to wet the canvas whenever it dries – in like manner to working with plaster. Thus she sculpts the colors into the canvas. Reshef finds ways of coupling the liquid color with the half-liquid canvas. The practical aspects of the work are inseparable from its poetic ones; the connection and dissolution of color occur interdependently with the action of painting, of the dampening of the canvas – the canvas becomes an emulsion. In this process Reshef owns both the self-control and the spontaneous flow of color. The painting tends to step forward to the world of color. It always brings in more. It needs to be chased, then hastened, and then chased again. The work of painting is created in a sort of awe, meant to encourage the potentialities of the canvas and colors. The working process of control

and release allows surprises. It is filled with the joy of discovery through constant search. The painting incessantly changes – each procedure creates a new and different result. Every layer of dampness and layer of paint change the rest. The painting holds within it the twofold nature of something between spontaneity and master plan. The technique Reshef created and refined constantly alters the painting. The merging of colors and the fluid texture of the canvas; the different levels of absorption and expansion of paint, assimilation and blending of color; the filled spaces and the voids left exposed – all take part in creating the final piece. Thus, when exhibited, the painting is present as an ongoing event. Reshef’s painting is a document and an action, an event and a narrative. It holds within it present and past. It documents an occurrence that happened around it and upon it in the artist’s studio, and it exists as an ongoing event of seeing. But the tension between the temporary and permanent in Reshef’s painting is not only part of the history of its working process, but is a part of its performance in space – for instance, in the motion created in *In Statu Nascendi*, *Orange Celebration* and in *Bloom*, and also in *Life Forms III* and *Break Through* (2008).

Beyond her being the painter, as the one present while the painting is painted, Reshef recounts a feeling of elation. Still, as the canvas fills she knows she needs to take extra care. Being that there is no way to repair the painting, at times Reshef leaves a painting alone for a few months while still unfinished. The duration of work changes from canvas to canvas. Each one requires different interludes. It is much easier to paint in breaks,

as almost every canvas calls for a series of restarts. Even a relatively quick painting such as *Molecular Meal* (2009) may only take a few hours to paint, but the use of very dilute paints concludes in a drying period of three days, and beforehand the paints dilute in water jars for three weeks, “dissolving” as preparation for the painting. Reshef’s colors distill the painting. The recycling of the water used to dilute paint is actually part of the distillation. In *Molecular Meal*, for example, the lightness of the work with diluted paint allows Reshef to affix the color onto the canvas in stages. This painting is a fine example of Reshef’s use of recycled materials, of colors that awaited their dissolver for a lengthy period, as well as of the thin line on which the works walk, between the abstract and the figurative (the molecular meal after which the painting was titled is in itself a gastronomic play on the border between the abstract and the figurative).

During the slow process of the painting’s creation, in the months in which Reshef lives with the paintings, adds and modifies them, even a portrait that became an abstract returns to being a portrait. Not a portrait of something else in the world but rather of itself. The painting ends in a halt. While setting down more and more layers there is need to decide when to stop – when exactly does the intensity of the color become a burden. It is in this trial that Reshef proves her skill. Just as a person who cannot play an instrument can recognize a note out of tune, so does the viewer recognize a painting that is burdensome, out of balance. Reshef’s paintings are harmonious, in that they are played in tune; the brush drums on the canvas, the stains expand

to a composition, each having its own melody – the organic images and the dots in *Wonder Tree* merge like a bow quartet accompanied by piano; the warm stains filling *Finger Lakes* (2007) tune in like bow and wind instruments at the beginning of a concert. To go on with the musical allusion, one could say that Reshef’s paintings can be hummed.

Reshef begins a few paintings that share a history. While Reshef plans what she will do on the canvas, she creates parallel canvases that take on different directions. The present of the paintings, the experience of being with them, and the respect towards them are all part of the personification of materials. The abstraction towards pure visibility draws from respect to the surface and fidelity to the materials. The notion of the aerial view in some of the paintings continues as Reshef paints the edges of the canvas around the frame. The image cannot end because everything is already in the world – concrete and poetic. The painting pushes away and draws near – it allows magnification and reduction, zoom-in and zoom-out. From the test tube to the supernovas, from the microscope to the telescope, the paintings are in life. The scale does not frame the images but allows the viewer to be drawn into the paintings.

Photosynthesis

“Other than the spectrum, there is no pure color”

[Donald Judd⁵]

The colors and forms created by the blind dazzlement when staring at the sun with eyes shut are a look into the light and into the skin – into abstraction and into

the body. In the still dark of the eye, the affect of the glittering light dims the relations between interior and exterior, and between abstraction and figuration. Reshef’s paintings are all sight and a desire to see. They were born in the bright blindness of staring directly at the sun with eyes shut. The drama that takes place in this stillness; the attempt of the eye within the eye to follow the spots of light within the darkness is carried on into Reshef’s canvases. The figuration in her paintings carries the poetics of dust particles dancing in a ray of sunshine.

Abstraction in painting, which began with Impressionism, originates in the division of light and color, as Claude Monet’s works attest. If until *Haystacks* (1891) light and color were of one piece, then since *Rouen Cathedral, West Façade, Sunlight* (1894), light has been detached from color, the hand detached from the eye, and the real painter became the viewer.⁶ The pivot of Reshef’s painting is light and color – both alter and lead the eye to different places and both are there inside it. Reshef’s abstraction fixes the viewer as the one to link the elements, the one to follow the light of the image. Light projecting from the painting, for example in the cracks between the plates sailing upon *Dancing in Tiptoes* (2008) and the veins of *Bloom* – becomes a figure in Reshef’s painting. Light becomes color. If the color is the human, the light is the living.

Photosynthesis lies at the basis of the food chain. The process of photosynthesis happens in addition to the process of breathing in all living beings, plants, and algae in the bottom of the food chain. In an alchemy-like process organic compounds are created from inorganic

materials – light is absorbed in the chlorophyll (the green pigment in the plant) and transformed into organic matter. Photosynthetic organisms actually do not require any organic compounds from exterior sources such as food in order to produce energy or create their cells. They are defined as photoautotrophic (creators whose source of energy is light). The painting *The Reef* (2006) includes an image that suggests a reef of water plants – vegetation is created through colors and forms and lots of light that seems to penetrate the reef. Like the plant, the painting is fed by light. At the core of Reshef’s work is the desire to see. It links color, which is the basis for form in her paintings, with light, which is the basis for seeing.

The Seer and the Seen

“[...] The stain bursts forth from the surface [...]

The range of the stain is a medium”

[Walter Benjamin⁷]

An image is like the Medusa. It wishes to freeze the viewer in front of it. In the society of spectacle it is customary that every visual product attempts to capture our attention and stun us to a halt and astonishment. Every halt and astonishment implies forgetting the prior image – this is how television works. It obligates you to forget in order to become its viewer. The viewer becomes a seer when the seen exceeds the image. Whereas the viewer remains passive in front of the image, the seer partakes in its creation. The seer, unlike the viewer, sees that which is viewed and the viewing itself. If abstract painting desires not to be a picture, it is this desire that

links it to the viewer, and creates a seer.⁸ In Reshef's painting the question is what is the object – what is the stain and what is its contour? So, for example, in *Dancing on Tiptoes* and in *Hovering*, where the cracks of light become channels and the plates of color become blocks, the painting appears within itself – the viewing becomes seeing. Not all is subject to the image – but the opposite – the image is subjected to the seer.

The explosion of distilled color on the canvas has been building up in Reshef during the fifteen years in which she did not paint. The intensiveness of the color moves her paintings and charges them with emotional meaning. The color as a human characteristic receives validity in Reshef's painting, and suggests an expansion of our ways of seeing. The specificity of each color and each seer is expressed in the paintings.

In this context, Benjamin's definition of the stain as a medium, and his explanation that the stain bursts forth from the surface as opposed to being instilled in it, read as a description of Reshef's work. The stained quality of color, and the materiality of the paint as the stain express the relation Reshef builds between the seer and seen – her working processes in the studio and the performance of the work in the space; the touch on the canvas and the departure from the canvas; its passivity and its activity – the canvas as a sort of emulsion of photo paper on which the image is cast and from which the image emerges, as a material charged with light in a sort of photosynthetic process, as a distilled homeopathic concentrate of color, as part of an ecology of appearance – these link the seen and the seer in Reshef's work. As part of her respect to all existing,

Reshef adds the respect to the bare canvas that moves her to colorful suggestions, to transparencies, so as not to “burden” the canvas. She offers what can be offered to the world – balance. Balance between that which is background and image, between stain and painting. She adjusts the sizes of the stains according to the wetness of the color in the different areas of the surface, like a kind of plumber playing Red light/Green light with the fluids and the canvas. Thus she allows the painting to grow from itself; a painting where the white color and the rest of the colors change roles and compete among themselves which will lead the narrative. A painting that changed its focus (from self portrait to an array of abstract images whose orientation is to the stain rather than the image); an abstract painting reminiscent of a map or topography, viewed at times from an aerial view and at times from a side view.

The tension between the material and the spiritual in Reshef's painting is expressed in the tension between actual presence and immanent possibilities. Out of the understanding that there is no escape in this world, that abstraction happens within it and not outside of it, Reshef found shelter in seeing.

¹ From: Cornelius Castoriadis, “Phusis and Autonomy” in: *World of Fragments: Writing on Politics, Society, Psychoanalysis and the Imagination*, ed./trans.: David Ames Curtis, Stanford University Press, 1997. pp. 337.

² Ibid, pp. 337-338.

³ See: Theiry de Duve, “Pure Color is to Pure Painting What Abstraction is to Art in General”, in: *Kant After Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1996, pp. 154-159.

⁴ Frank Stella, quoted in: David Batchelor, *Chromophobia*, London, Reaktion Books, 2000, pp. 98.

⁵ Donald Judd, “Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular,” *Artforum* (Summer 1994), pp. 113.

⁶ See: De Duve, “The Divisionist Division of Labor”, in: *Kant After Duchamp*, pp. 175-184.

⁷ From: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II, part 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1977, pp. 603.

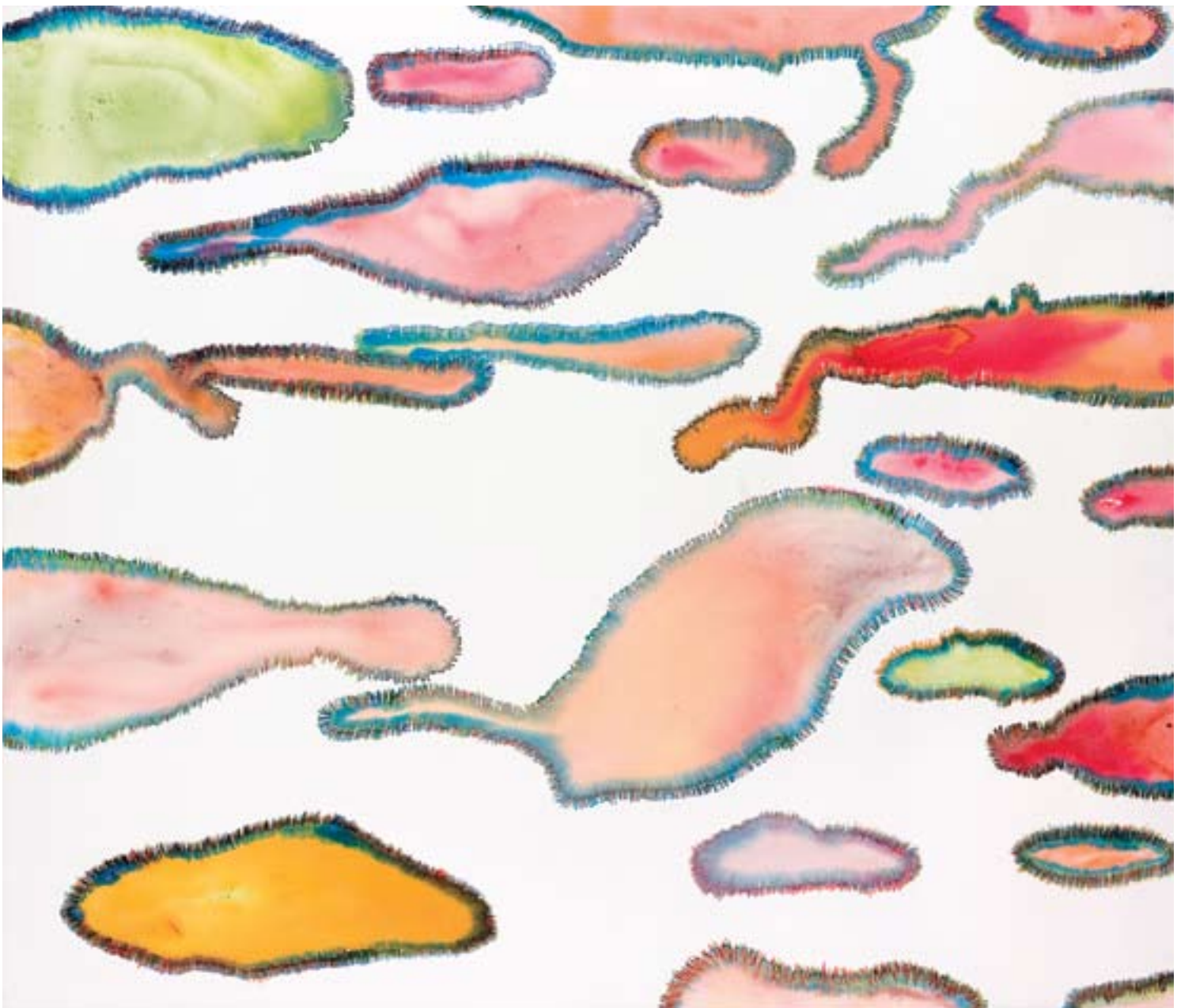
⁸ W.J.T. Mitchell, “What Do Pictures ‘Really’ Want?” *October*, 77 (Summer 1996), pp. 80.



Sprouts, 2007, Acrylic on canvas, 48 x 36 in | 122 x 91 cm



Molecular Meal, 2009, Acrylic on canvas, 48 x 60 in | 120 x 150 cm



Life Forms III, 2006, Acrylic on canvas, 60 x 70 in | 150 x 180 cm

▼ *Break Through*, 2008, Acrylic on canvas, 71 x 79 in | 180 x 200 cm

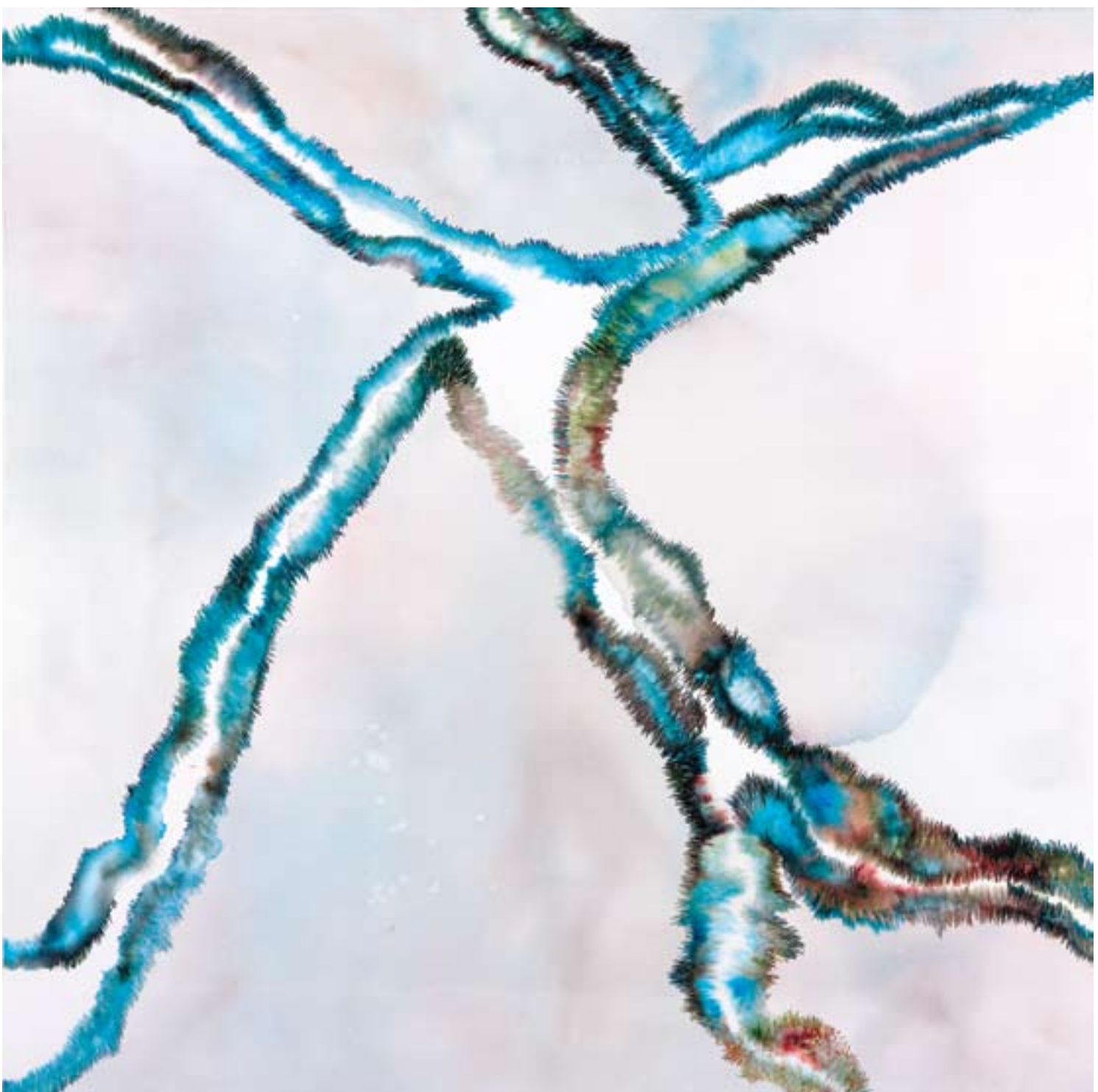




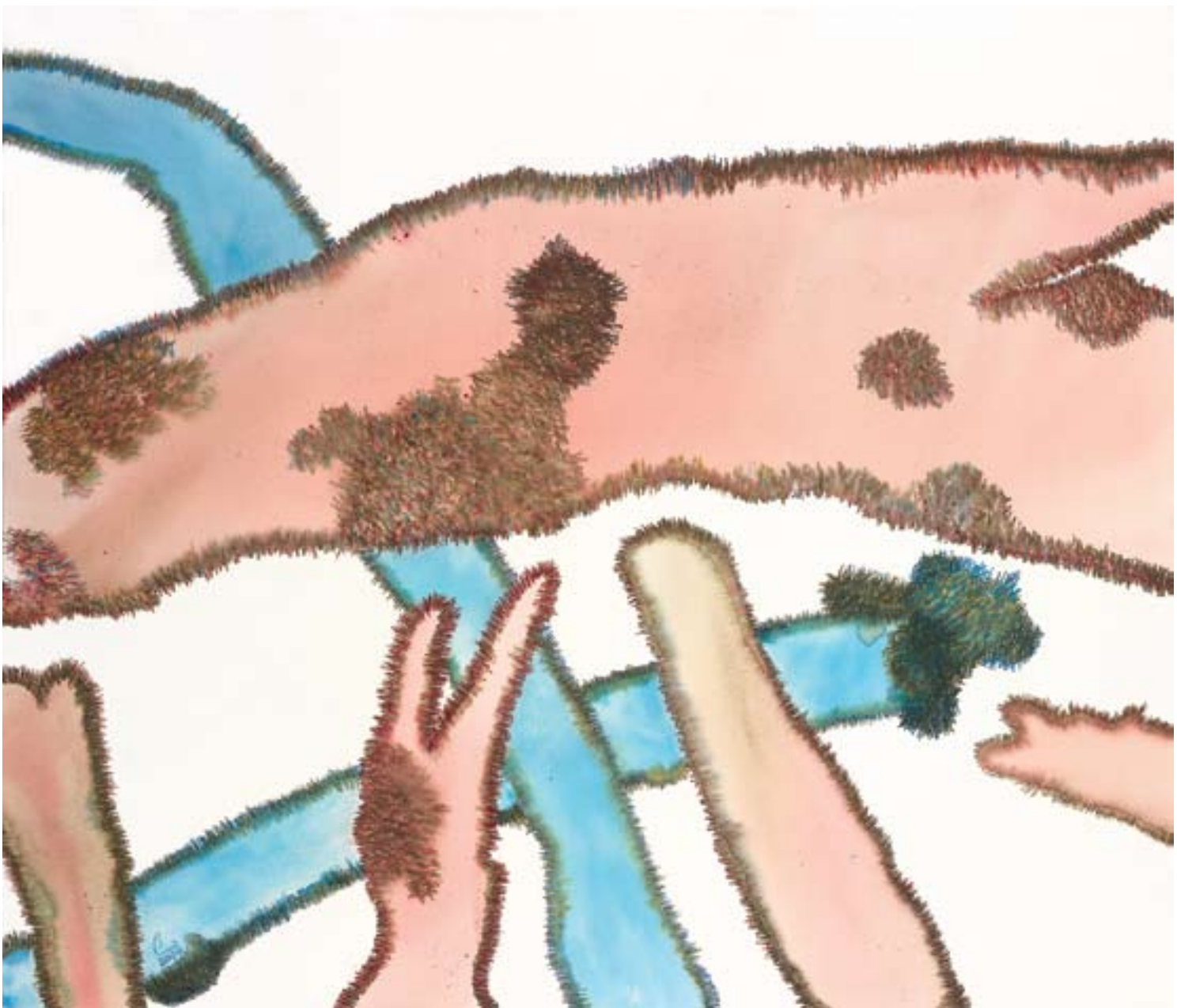
Hovering, 2008, Acrylic on canvas, 79 x 71 in | 200 x 180 cm

▼ *In Statu Nascendi*, 2009, Acrylic on canvas, 63 x 102 in | 160 x 260 cm





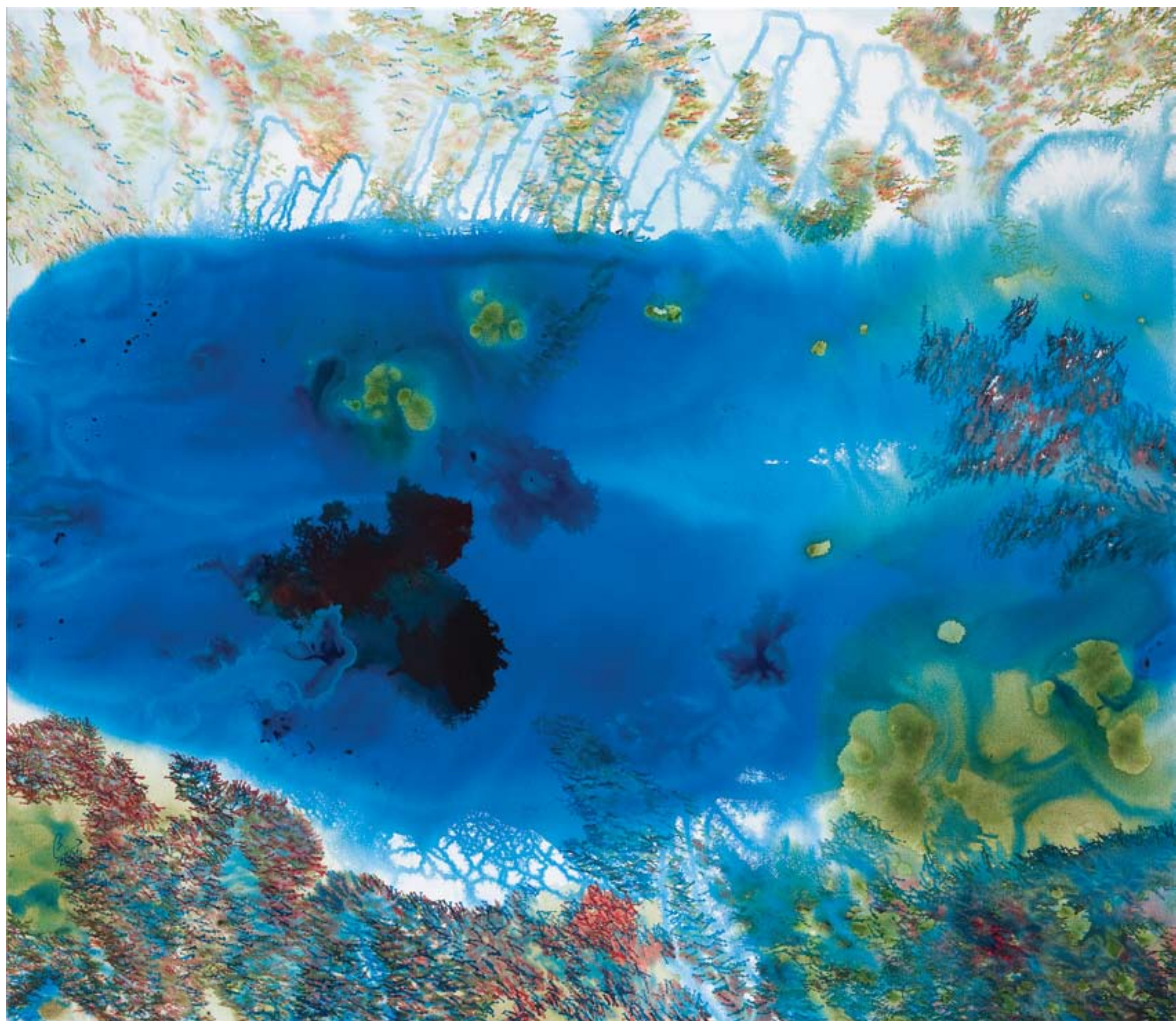
Dancing on Tiptoes, 2008, Acrylic on canvas, 70 x 70 in | 178 x 178 cm



Life Forms II, 2006, Acrylic on canvas, 60 x 70 in | 150 x 180 cm



The Reef, 2006, Acrylic on canvas, 60 x 70 in | 150 x 180 cm





Wonder Tree, 2009, Acrylic on canvas, 48 x 60 in | 120 x 150 cm



Veins, 2004, Acrylic on canvas, 70 x 60 in | 180 x 150 cm



Cloud, 2008, Acrylic on canvas, 61 x 73 in | 155 x 185 cm



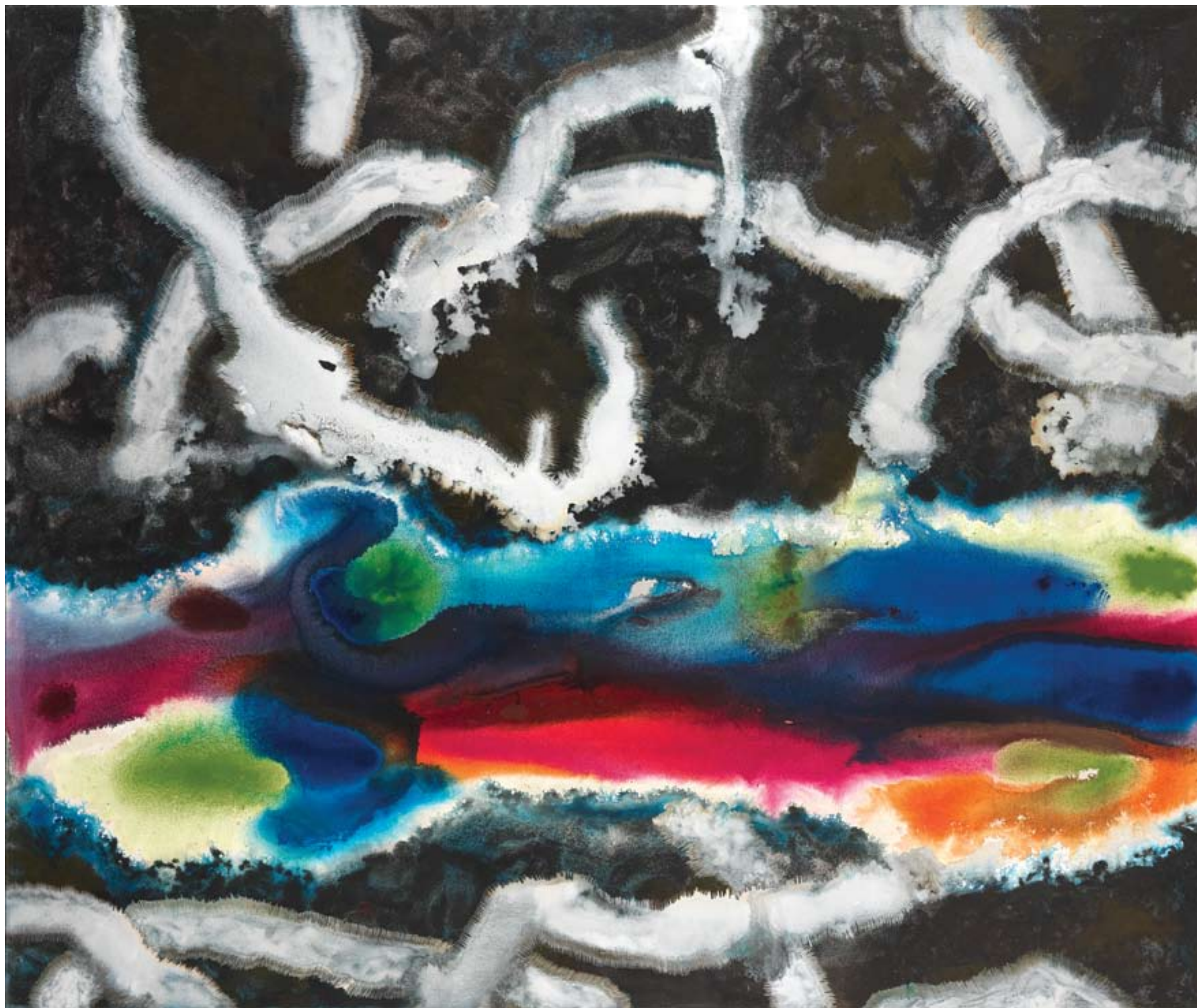
Orange Celebration, 2009, Acrylic on canvas, 48 x 60 in | 120 x 150 cm



Finger Lakes, 2007, Acrylic on canvas, 36 x 48 in | 91 x 122 cm



Sparks, 2008, Acrylic on canvas, 61 x 73 in | 155 x 185 cm





Bloom, 2009, Acrylic on canvas, 60 x 48 in | 150 x 120 cm

בשקט של חשכת ארובת העין, הטבעת האור המרצד מערפלת את היחסים בין פנים לחוץ ובין הפשטה לפיגורציה. הציור של רשף, שכולו ראייה ותשוקה לראייה, נולד מתוך העיוורון מוצף האור של העיניים העצומות המופנות לשמש. הדרמה שמתרחשת בשקט הזה – הניסיון של העין שבתוך העין לעקוב אחר נקודות האור בתוך החשכה – מועברת אל הבד של רשף. הפואטיקה של ריקוד חלקיקי אבק בקרן שמש היא הפיגורציה בציוריה.

ההפשטה בציור, שהחלה עם האימפרסיוניזם, מקורה בהפרדה בין אור לצבע, כפי שמעידות יצירותיו של קלוד מונה. אם עד *לערמת חציר* (1891) צבע ואור היו בגדר מקשה אחת לצייר האמיתי, מאז *קתדרלת רואן, חזית מערבית, אור שמש* (1894) נותק האור מהצבע, היד נותקה מהעין והצייר האמיתי הפך לצופה.⁶ הצייר של הציור של רשף הוא צבע ואור – שניהם משתנים ומובילים את העין למקומות שונים, ושניהם שם בתוכו. ההפשטה אצל רשף חיברה מחדש את הצופה כמחבר – כמי שעוקב אחרי האור של הדימוי. האור שבוקע מתוך הציור – למשל בחרכים שבין הפלטות המשייטות על גבי *Dancing on Tiptoes* (2008), ובנימים של *Bloom* – הוא דמות בציור של רשף. האור הופך לצבע. אם הצבע הוא האנושי, האור הוא החי.

בבסיס שרשרת המזון נמצאת הפוטוסינתזה. נוסף על תהליך הנשימה שמתרחש בכל יצור חי, בצמחים ובאצות שבבסיס פירמידת החי מתרחש תהליך הפוטוסינתזה (הטמעה בעברית). בתהליך כמיראלכימי זה נוצרים חומרים אורגניים מחומרים אנאורגניים (לא חיים) – אור שנקלט בכלורופיל (הצבע הירוק בצמח) הופך לתאים חיים. האורגניזמים הפוטוסינתטיים לא נזקקים לתרכובות אורגניות כלשהן ממקור חיצוני כמו מזון כדי להפיק אנרגיה וכדי לייצר את תאיהם. הם מוגדרים כפוטאוטוטרופיים (יצרנים שמקור האנרגיה שלהם הוא אור). בציור *The Reef* (2006) נראה דימוי שנרמז כריף של צמחי מים – צמיחה נוצרת מצבעים וצורות והרבה אור שנראה כחודר לריף. כמו הצמח, הצבע ניזון מאור. הראייה והתשוקה לראייה

שבמרכז העבודה של רשף קושרות מחדש את הצבע, שהוא תנאי לצורה בציוריה, עם האור, שהוא תנאי לראייה.

הרואה והנראה

”[...] הכתם מגיח מפני השטח [...] תחום הכתם הוא מדיום” [ולטר בנימין⁷]

דימוי הוא כמו דמותה של מדווה. הוא רוצה להקפיא את הצופה לפניו. בחברת הראווה מוסכם שכל דימוי נראה מנסה לתפוס את תשומת הלב שלנו ולהמם אותנו עד לכדי עצירה והשתאות. כל עצירה והשתאות טומנות בחופן את השכחת הדימוי הקודם – כך פועלת הטלוויזיה. כך מציג הצילום את עצמו. כך עובד הציור ההיסטורי. הצופה הופך לרואה כשהנראה חורג מעבר לדימוי. בעוד שהצופה שומר על פסיביות אל מול הציור, הרואה משתתף ביצירתו. הרואה, שלא כצופה, רואה את מה שנצפה ואת הצפייה עצמה. אם לציור המופשט יש תשוקה לא להיות תמונה, התשוקה הזאת היא שקושרת אותו אל הצופה, והיא שהופכת את הצופה לרואה.⁸ בציור של רשף השאלה היא מהו האובייקט – מהו הכתם ומה מקיף אותו? – כך למשל ב־*Dancing on Tiptoes* וב־*Hovering*, שבו חרכי האור הפכו לערוצים ופלטות הצבע לגושים, הציור מופיע בתוך עצמו – הצפייה הופכת לראייה. לא הכול מוכפף לדימוי – אלא להפך – הדימוי מוכפף לראייה.

את התפרצות הצבע המזוכך על הבד אגרה רשף בחמש־עשרה השנים שלא ציירה. האינטנסיביות של הצבע מניעה את ציוריה וטוענת אותם במשמעות רגשית. הצבע כתכונה אנושית מקבל בציור של רשף תוקף ומציע הרחבה של הראייה. הספציפיות של כל צבע ושל כל רואה מוצאת ביטוי בציורים.

בהקשר זה ההגדרה של בנימין את הכתם כמדיום, וההסבר שלו שהכתם מגיח מפני השטח ולא מוטבע בהם, נקראים כתיאור של עבודתה של רשף. כתמיות הצבע עצמו מכאן, וחומריות הכתם מכאן, מבטאות את היחס בין הרואה לנראה בעבודתה

של רשף – תהליך העבודה בסטודיו והופעת העבודה בחלל; המגע בבד, והיציאה מהבד; הסבילות שלו והפעילות שלו – הבד כמעין אמולסיה כמו של נייר צילום שהדימוי מוטבע בו ומגיח ממנו, כחומר שנטען באור בתהליך של מעין פוטוסינתזה, כתרכיז הומאופתי מזוכך של צבע, כחלק מאקולוגיה של הופעה – הן שמחברות את הנראה והרואה בעבודה של רשף. במסגרת הכבוד לקיים, רשף מוסיפה את הכבוד לקנבס החשוף אשר מניע אותה לרמיזות צבעוניות, לשקיפויות, כך שהיא לא *”תכביד”* על הבד. היא מציעה את מה שאפשר להציע לעולם – איזון. בין מה שהוא רקע לדימוי, בין מה שהוא כתם ומה שהוא ציור. היא מווסתת את גודלי הכתמים על פי רטיבות הצבע באזורי המצע השונים, כמו שרברבית שמשחקת אחת־שתיים־שלוש דג מלוח עם הבד. כך היא מאפשרת לציור לצמוח מתוך עצמו; ציור שבו הצבע הלבן ויָתרו הצבעים מחליפים תפקידים ביניהם ומתחרים מי מוביל את הנרטיב; ציור ששינה את הפוקוס שלו (מדיוקן עצמי למערך דימויים מופשטים בעלי אוריינטציה כתמית ולא דימויית); ציור מופשט שמדמה מפה או טופוגרפיה, שנראה לעתים במבט־על ולעתים במבט צד. המתח בין המטריאלי לרוחני בציור של רשף מתבטא בין נוכחות לאפשרות; מתוך הכרה שאין לאן לברוח מחוץ לעולם הזה, שהפשטה קורית בתוכו ולא מחוץ לו, רשף מצאה הגנה בראייה.

¹ ק’ קסטוריאדיס, *”ברیات הצבעים והשלכתה על תפיסת ה’יש””*, בתוך: *הפילוסופיה האמיתית והדמוקרטיה האמיתית*, ע’ אור, 2002, עמ’ 49.

² קסטוריאדיס, עמ’ 51.

³ ט’ דה דוב, *”הרדימייד ושפופרת הצבע – חלק א”*, סטודיו, 68 (ינואר 1996), עמ’ 28.

⁴ F. Stella, quoted in: D. Batchelor, *Chromophobia*, London: Reaktion Books, 2000, p. 98.

⁵ D. Judd, “Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular”, *Artforum* (Summer 1994), P. 113.

⁶ ראו: ט’ דה דוב, *”הרדי־מייד ושפופרת הצבע – חלק ב”*, סטודיו, 69 (פברואר 1996), עמ’ 30-31.

⁷ ו’ בנימין, *”על הציור*, או: סימן וכתם”, סטודיו, 168 (פברואר־מרץ 2007), עמ’ 4.

⁸ W.J.T. Mitchell, “What Do Pictures ‘Really’ Want?”, *October*, 77 (Summer 1996), p. 80.

הנמהל במים (מבלי שייגיע אף פעם לאיזון של מים חלביים בגון הצבע הנמהל). הציור שומר על תנועה. לא רק במשחק המתמיד שבין פיגורציה נרמזת למופשט, אלא גם בעצם הימצאות הצבע על הבד. כפי שההופעה של העננים כצורות משתנות היא מפגש של כמויות לחות ודמיון אנושי, הדמיון האנושי מתחבר לפיגמנט ולרטיבות - כך בציור *In Statu Nascendi* (2009), שנועשה לאורך כמה חודשים בשלבים, ובו נקוות שכבות צבע דקות ומצטברות לכיוון זרימה שמקיף את הבד; בציור *Orange Celebration* (2009), שנועשה במשך שבועות בשכבות צבע זהירות, ובו נראית מהילה של צבעים זה בזה ובבד עצמו; או בציור *Bloom* (2009), שלבש צורה של פרח נרמז לאחר שבמשך חודשים שינה את פניו. המרכז הכהה והמרוכו, שמתפשט לעלי כותרת חצי שקופים שנובעים ממנו, מצביע על תהליך התהוות הציור. הדמיון הוא בצורה שהצבע נותן לעצמו.

הציור מתחיל בהחלטה על גודל הקנבס - הבחירה של מישור העבודה - ואחר כך בבחירה של משפחות צבעים שיהיו שותפים בציור. העבודה מתחילה בצבע ובמצע, לא בסקיצה. אין מקום לסקיצה (רשף רושמת במים על הקנבס קווים כלליים של דימוי או קומפוזיציה רצויים - ישנו רישום שקוף על המצע. מעין דמיון על הבד). ממילא הצבע מתנהג אחרת לגמרי עם כל מצע - נייר, קרטון ובד. כשהבד על הרצפה, הנחת הצבע מתחילה במחוות הגדולות - קודם המסה, ואז הכניסה לפרטים. בחלוקה לאזורים על הבד נוצרים שינויים ויחסי גומלין. כל צבע וצבע עובד אחרת כצורה על הבד. לכחולים יש תאוות התפרשות והם מתפשטים מהר בסיביות עדינה; אדומים מתפשטים בספיגה ונענים בשמחה להתזות מים נקודתיות; ירוק יוצר נקודות וכתמים שמתפשטים לאט; כתומים יוצרים כתמים רגילים ונוטים לגלות את הקנבס שתחתם ולא מסתירים אותו; הלבן לא בורח - הוא לא מתפשט; הוא סופג וסופח אל עצמו צבעים אחרים. רשף מגדירה אותו "צבע עם כבוד עצמי". הלבן של רשף הוא לא אין־צבע. זהו צבע בפני עצמו, והוא מתנהג אחרת מכל שאר הצבעים, היא מסבירה. את כוסות

הדילול רשף שומרת וממחזרת צבעים מדוללים שיושבים שבועות בכוס המים עד להתפרקותם לחלקיקי צבע ונוזל השרייה הצבעוני. רשף נותנת לצבע חיים חדשים במים. אחרי שהוציאה אותו מהשפופרת ונתנה לו לפגוש צבעים אחרים, היא מנביטה אותו מחדש בכוס מים לצבע חדש.

רוב הציורים נעשים כשרשף מרטיבה את הבד. לעתים היא תרטיב את הבד כולו, ולעתים אזורים שבהם ייווצר הדימוי העתידי. דילול הצבע הראשוני נעשה בצנצנות, אך הדילול השני נעשה על הבד - הצבע המדולל נפגש עם המצע המורטב בטכניקות שונות, לעתים בהנחה, לעתים בטפטוף, בהתזה או בנקישות מכחול, ישירות מהצנצנת או באמצעות מכחול. הפעולה המתמדת של הרטבת הקנבס הופכת את הציור של רשף לפסל. רשף נדרשת להרטיב את המצע בכל פעם שהוא מתייבש קצת - כמו בעבודה עם גבס. כך היא מפסלת את הצבעים בתוך הבד. רשף צריכה למצוא דרכים לחבר את הצבע הנוזלי עם הקנבס החצי־נוזלי. הממד הפואטי של החיבור עם הצבעים והתפרקות הצבע מתרחש באופן בלתי נפרד מהממד הפרקטי של הציור, של תחזוקת הלחות של המצע - הבד הופך לתחליב. רשף הגיעה למיומנות גבוהה ביותר של שליטה עצמית וזרימה ספונטנית של הצבע. הציור נוטה ללכת צעד אחד קדימה לעולם הצבע. הוא תמיד מביא עוד. צריך לרדוף אחריו, ואז להאיץ בו ושוב לרדוף אחריו. עבודת הציור נעשית מתוך חרדת קודש שכל מטרתה לא להרוס את האין ואת היש בקנבס ובצבעים. תהליך העבודה של שליטה והתרה מאפשר הפתעות. הוא כולו מלא בחדוות הגילוי מתוך עניין וחיפוש מתמיד. הציור משתנה כל העת - כל פרוצדורה יוצרת תוצאה שונה וחדשה בכל פעם. כל שכבת רטיבות ושכבת צבע משנה את כל היתר. הציור אוצר בתוכו זיקתיות מתמדת בין ספונטניות לתכנון מראש. הטכניקה שרשף יצרה ושכללה משנה את הציור כל העת. השילוב של הצבע עם הטקסטורה המימית משהו, עם ההיספגות, ההתפשטות, ההיטמעות בבד, ההתמזגות בצבעים אחרים, החלל שהוא ממלא והחללים

שנותרים חשופים וכמו מדגישים את הצבעוניות, הוא שיוצר את התוצר הסופי. כך הציור נוכח כאירוע מתמיד בצפייה. הציור של רשף הוא מסמך ופעולה, אירוע וסיפור. הוא אוצר בתוכו הווה ועבר. הוא מתעד התרחשות שקרתה סביבו ועל גביו בסטודיו של האמנית, והוא מתקיים כאירוע מתמיד של ראייה. אבל המתח בין הזמני לקבוע בציור של רשף איננו רק חלק מההיסטוריה של תהליך העבודה עליו, אלא הוא נמצא בחוויית הצפייה בעבודות - למשל בתנועה שנוצרת ב־*In Statu Nascendi*, ב־*Orange Celebration* וב־*Bloom*, וכן ב־*Life Forms III* וב־*Break Through* (2008).

מעבר להיותה הציירת, בתור מי שנוכחת בזמן תהליך ההצטיירות של הציור, רשף מספרת על הרגשת התעלות. אבל ככל שהקנבס מתמלא יותר היא יודעת שהיא צריכה להיזהר יותר. מאחר שאין דרך לתקן את הציור, לפעמים רשף מניחה אותו בשלב ביניים לכמה חודשים. משך העבודה משתנה מציור לציור. כל ציור דורש הפסקות אחרות. הרבה יותר נוח לצייר את הציור בהמשכיות, שכן כמעט כל ציור דורש סדרה של אתחולים. גם ציור מהיר יחסית כמו *Molecular Meal* (2009) אורך אולי כמה שעות של הנחת צבע, אבל בשל השימוש בצבעים דלילים במיוחד, לוקח לו שלושה ימים להתייבש, ועוד קודם לכן נדרשים כשלושה שבועות שהמים המדוללים ישבו בכוסות ו"יתפרקו" לקראת עבודת הציור. הצבע של רשף מזכך את הציור. מחזור המים מדילול הצבעים של ציורים קודמים הוא חלק מהזיכוך. ב־*Molecular Meal*, למשל, הקלילות בעבודה עם צבע מדולל מאפשרת לרשף לחבר את הצבע על הבד בשלבים. הציור הוא דוגמה מצוינת לשימוש של רשף בחומרים ממוחזרים, בצבעים שעמדו זמן רב עד לפירוקם, וגם לחבל הדק שעליו מהלכות העבודות בין המופשט לפיגורטיבי (הארוחה המולקולרית עצמה, שעל שמה נקרא הציור, היא משחק גסטרונומי על הגבול שבין המופשט לפיגורטיבי).

בזמן התהליך האַטי שבו נוצר הציור, בחודשים שבהם רשף חיה איתו, עושה תוספות ומשנה, גם פורטרט שהפך למופשט

נהיה דיוקן שוב. לא של מישהו - אלא של עצמו. הציור מסתיים בעצירה. תוך כדי הנחת עוד ועוד שכבות צריך להחליט מתי לעצור - מתי האינטנסיביות של הצבע נעשית עומס. במבחן הזה רשף מוכיחה את יכולותיה. כמו שמי שלא יודע לנגן מזהה צליל מזויף, כך גם הצופה מזהה ציור עמוס, שאיבד איזון. הציורים של רשף הם הרמוניים, במובן שהם מנגנים נכון; המכחול נוקש על הבד כמו תוף, והכתמים מתרחבים לקומפוזיציה, כל אחד עם מלודיה משלו - הדימויים האורגניים והנקודות ב־*Wonder Tree* משחקים ביניהם כמו כלי קשת ופסנתר; הכתמים החמים שממלאים את *Finger Lakes* (2007) מתכווננים כמו כלי קשת וכלי נשיפה בפתיחת קונצרט. אם להמשיך את ההשאלה מן המוזיקה - את הציורים של רשף אפשר לזמזם.

רשף יכולה להתחיל כמה ציורים שחולקים ביניהם היסטוריה משותפת. בעוד היא מתכננת מראש מה תעשה על הבד, נוצרים בדים מקבילים שממשיכים לכיוונים אחרים. ההווה בציורים, החוויה של להיות איתם, הכבוד אליהם - הכול חלק מעניין של רשף בהאנשה של חומרים. ההפשטה אל עבר הנראות הטהורה שואבת משלמות משטח התמונה ומהנאמנות לחומרים. תחושת מבט־העל שיש בחלק מהדימויים נמשכת כשרשף מציירת על הצדדים של הקנבס סביב הפריים. הדימוי לא יכול להיגמר כי הכול כבר בעולם - קונקרטי ופיוטי. הציור מרחיק ומקרב - הוא מאפשר ראייה של הגדלה והקטנה; זום־אין - זום־אאוט. מהמבחנה ועד גרמי השמים, מהמיקרוסקופ ועד הטלסקופ, הציורים הם בחיים. קנה המידה לא ממסגר את הדימויים אלא מאפשר להיבלע בציורים.

פוטוסינתזה

”חוץ מהספקטרום, אין צבע טהור”

 [דונלד ג'אד⁵]

הצבעים והצורות שנוצרים מהסנוור העיוור כשהעיניים עצומות ומופנות לשמש הם מבט אל תוך האור ואל תוך העור - אל הגוף.

רחם רשף **כתום היום**

