אלעד קופלר
טמפרטורות°

פרס רפפורט לצייר ישראלי צעיר, 2012

מוזיאון תל אביב לאמנות

אלעד קופלר: טמפרטורות
זוכה פרס רפפורט לצייר ישראלי צעיר, 2012

חבר השופטים:
רות רפפורט, עירית רפפורט, ענת מטלון, דורון סבג, נעמי אביב, אלן גינתון

28.9.2013 – 17.5.2013
גלריות ז'נט אסיא, הבניין הראשי

תערוכה
אוצרת: טל לניר
רכז תיאום ובקרת פרויקטים: רפאל רדובן
רישום: שרגא אדלסברג, עליזה פרידמן־פדובנו,
שושי פרנקל, הדר אורן־בצלאל
שימור: ד"ר דורון לוריא, מאיה דרזנר, קלרה קרלובה, נגה שוסטרמן
תלייה: טיבי הירש
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם

קטלוג
עיצוב והפקה: מיכל סהר
עריכת טקסט: דפנה רז
נוסח אנגלי: מיכל ספיר
צילום: אברהם חי, ליאת אלבלינג

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה
העבודות באדיבות האמן, אלא אם צוין אחרת

© 2013, מוזיאון תל־אביב לאמנות, קט. 5/2013
מסת"ב 978-965-539-060-5

תודות
לנעם ומיכאל האהובים שלי; לאלן גינתון, טל לניר, מולי ליטבק,
ציבי גבע, ראובן ישראל, שרית שפירא, מיכל סהר, תמר דרזנר,
פרופ' איילת וינקלר, תמר שאנן, אברהם חי וליאת אלבלינג;
וכן לענת דנון־סיון, לחזי כהן ולצוות המוזיאון.

פתח דבר

עבודתו של אלעד קופלר עוברת שינויים ותהליכים משמעותיים בפרקי זמן קצרים יחסית. חרף היותו אמן צעיר, בציוריו כבר ניכרת התפתחות של שפה ייחודית, שעניינה פורמליזם הנתון בתהליכי פירוק. בעוד שציוריו המוקדמים נשענו על פרספקטיבה רנסנסית קלאסית – ציוריו החדשים, המוצגים בתערוכה זו, בוחנים ערכי ציור שונים ומתאפיינים בריבוי של פרספקטיבות משתנות בסביבות מתפרקות, ליצירת דיסוננס בין יופי פתייני לבין מראות של הזנחה והתפוררות. ציורו כמו מגלם התפרקות ממשית ברבדים שונים של הקיום העכשווי, בעולמו הפנימי של האמן ובעולמות חייו וחיינו.

ברצוני להודות לרות ולעירית רפפורט על תרומתן הנמשכת לעידוד האמנות הישראלית באמצעות פרס רפפורט, שנוסד ב־2006 בידי ברוך רפפורט ז"ל ורות רפפורט. תודה לחבר השופטים – רות רפפורט, עירית רפפורט, ענת מטלון, דורון סבג, נעמי אביב ואלן גינתון. תודה מיוחדת לאלעד קופלר, על הזכות להתוודע לעולמו הפרטי המורכב ועל מעורבתו הרבה. תודות מקרב לב לטל לניר, אוצרת התערוכה, על המעורבות הממושכת והמסורה; לאלן גינתון על התמיכה והייעוץ; וכן למשאילים, שהואילו להיפרד מהעבודות שברשותם לתקופת התערוכה.

תודותינו שלוחות למיכל סהר, על העיצוב וההפקה של הקטלוג המושקע והמדויק; לשרית שפירא על המאמר מאיר העיניים שכתבה לקטלוג; לדפנה רז על העריכה המורכבת; ולמיכל ספיר על התרגום לאנגלית. תודה מעומק הלב לאברהם חי, שתצלומיו המתעדים הפכו למשתתפים חיוניים בעבודתו של אלעד קופלר המשתנה ללא הרף, וללי‌את אלבלינג על התצלומים הנוספים. תודות חמות לשולי כסלו, המשנה למנכ"ל; לרפאל רדובן, רכז תיאום ובקרת פרויקטים; לטיבי הירש על תליית העבודות; לצוות המקצועי והמסור של המחלקות לרישום ולשימור; לתאורנים האמונים על מלאכתם; ולמחלקות הדוברות, קשרי החוץ והחינוך, המייצגות נאמנה את המוזיאון.

סוזן לנדאו
מנכ"לית המוזיאון ואוצרת ראשית

לשחות עם לוויתן: שיחה עם אלעד קופלר

טל לניר

טל לניר: הציורים שלך משתנים כל הזמן. אתה משנה ומתקן במין מהלך של לימוד עצמי, של ניסוי וטעייה.

אלעד קופלר: יש מצב כזה שאני אומר לעצמי, שאני רוצה לעבור את עצמי, כמו במגרש כדורגל. זו האסטרטגיה שלי: כאילו אני משחק עם עצמי שחמט, ואומר – עכשיו אעשה לעצמי ככה וככה וככה... אבל בציור אני לא מחפש את הפואנטה: הציור הוא ההשתנות הזאת, שמתוכה הוא נוצר. אני רק מקווה שבסופו של דבר זה מייצר עבודות מעניינות. תמיד אהבתי לראות את התהליך, אצלי ואצל אמנים אחרים. לפעמים, בעבודה המוגמרת כל החיוניות שבתהליך היצירה הולכת לאיבוד, ואני מנסה לשמור את זה חי ואסוציאטיבי. הדרך שלי לחשוף את האסוציאטיביות הזאת היא באמצעות השינוי האינסופי. השאלה החשובה היא מתי לעצור.

ט.ל. אתה בעצמך קצת נוירוטי ודינמי, והקפיצות האלה מרתקות כי גם הן יוצרות דינמיות; אבל מתבונן מבחוץ עלול למצוא אותן מבלבלות מאוד.

א.ק. נראה לי שאני אחד מאלה שסובלים מהפרעת קשב וריכוז, עניין ששנים לא ידעתי איך להסתדר איתו. בציור למדתי לנתב אותו, ואלה הקפיצות: למדתי להפוך את ההפרעה לקולאז' – גם באישיות וגם בגישה לאמנות. בשנים האחרונות פיתחתי לעצמי "תחביב": אני קורא יותר ויותר פילוסופיה – למשל, "בית המרקחת של אפלטון" של דרידה, שהדהים אותי בחשיבה הדיאלקטית שלו, או "העין והרוח" של מרלו־פונטי, ועכשיו אני עם דקרט. אחד הדברים שהכי מסקרנים אותי אצל פילוסופים הוא התהייה, הניסיון המתמיד "לעבור את עצמם" או להיכנס ממקום אחד ולצאת ממקום אחר. יש כאן חשיבה שסותרת חשיבה, וזה כמובן הרבה יותר מעניין מהניסיון לתת תשובות חד־משמעיות וסופיות על דברים. בשבילי, ציור ופילוסופיה הם משחקי מחשבה. אני מנסה – לא רק בציור, אלא גם בחיים – שהנהר יזרום, וכשהוא זורם אתה לא מתקבע על מסקנות. אני לא יודע איך ציור אמור להיראות: הוא צריך לזרום כל הזמן. אבל נכון שאמנים עוצרים מדי פעם ומנסים לייצר איזה דימוי. גם אני עושה את זה, אחרת אי־אפשר.

ט.ל. יש סתירה פנימית בעבודות שלך. מצד אחד אתה כל הזמן חוזר אליהן ומשנה אותן, ומצד שני, העשייה הראשונית והשינויים נעשים במהירות גדולה.

א.ק. אמרתי פעם לחבר, אמן, שהייתי רוצה לעשות ציור ב"ויש" אחד. תמיד הרגשתי שהעוצמה של ציור מסתכמת במשיכת מכחול אחת – אבל אני עדיין לא שם, כי הרי זה לא עובד ב"ויש" אלא בשכבות על גבי שכבות של רעננוּת. אני מתחיל להשלים עם זה (אולי עוד שלושים שנה זה יקרה), אבל זה עדיין חלק מהניסיון שלי להתקלף מהקליפות. פעם מורה במדרשה, או בבצלאל, אני כבר לא זוכר מי, אמר לי שהמורה שלו היה אומר שציור לא צריך להזיע. כמו אצל ז'אן־מישל בסקיאט, למשל: פשטות עם מורכבות. אני מנסה לשמור על פשטות העשייה, שזה תנועה, וגוון, ודימוי. ציבי גבע אמר פעם על בסקיאט שאין אצלו משיכת מכחול פעמיים, אין קו שחוזר על עצמו. אני חשבתי על זה אחרת: חשבתי שבסקיאט צָייר כמו ילד, פשוט צָייר, בלי לחשוב מה יגידו.

ט.ל. הצבעוניות בעבודות שלך לא שגרתית, ובשנה האחרונה הפאלטה השתנתה מאוד.

א.ק. כן, כבר שמעתי את זה מכמה אנשים. בגדול, עבודת הצבע היא לא עניין מרכזי בלימודים אצלנו, לא במדרשה ולא בבצלאל. אחרי הלימודים לתואר שני בבצלאל, קלטתי שאני לבד: אין לך יותר מורים שמלווים אותך, עם כל הדיבורים האינסופיים האלה על נכון ולא נכון. אז החלטתי פשוט לצייר, ובצבעים. נכנסתי לסטודיו קטן שהיה בבית של סבתא שלי, שבו גדלתי, וציירתי כל יום שעות על גבי שעות במשך תקופה ארוכה, שבסופה היה בידי גוף עבודות שהספיק לתערוכת היחיד הראשונה שלי.

ט.ל. למדת גם במדרשה וגם בבצלאל, אבל העבודות שלך נראות שונות מן המקובל במוסדות האלה...

א.ק. תראי, במדרשה ובבצלאל מלמדים אותך לייצר עבודות "חכמות" – אבל מה לעשות, אף פעם לא הצלחתי להפנים עד הסוף את הרעיון של אמנות מושגית. תמיד נמשכתי לצבע, ליופי, לנשגב. בזמן הלימודים עוד חשבתי שזה קיטש, אבל בשנים האחרונות הגעתי לאיזון. לפני אמנות למדתי אדריכלות ושלטתי בעקרונות הפרספקטיבה הרנסנסית, אז בציורים הראשונים המשמעותיים שלי יישמתי את הטכניקה הזאת. אחר כך, בשנתיים האחרונות, הבנתי משהו לגבי הציור שלי, למשל – הצורך לא לצייר בפרספקטיבה מקובעת אלא בצורה מורכבת יותר, לראות את העין ולא את היד. אני הרי מתעסק במבט יותר מאשר בטכניקה, כך שנסגר כאן מעגל. והאמת היא שהמהלך הזה דווקא קשור בהלך המחשבה של המדרשה ושל בצלאל.

ט.ל. אפשר לראות ברקע שכבות מן העבר, במודע או שלא במודע: יש משהו מזריצקי בציורים האלה. רואים את הזיכרון.

א.ק. כן, הבנתי את זה גם ממך, וגם מציבי. יש חזרה לזריצקי, ולשטרייכמן... זה לא נעשה במודע, אבל אני שמח על כך מאוד. זה חשוב לי, כי בשנות הלימודים שלי דילגו על "אופקים חדשים", ואני חופשי לחזור אליהם. בכל העבודות שלי, גם בציור וגם בפיסול, יש תמיד טלאי על טלאי, גיבוב על גיבוב: זה הכל נסיונות לסדר את הדברים אחד על השני.

ט.ל. אנחנו משוחחים המון על ענייני אקטואליה ואתה אדם מעורב חברתית. נראה לך שזה בא לידי ביטוי בציור?

א.ק. אני נוח מאוד להשפעה ופתוח לסביבה ולחברה שבה אני חי. אחרי הכל, חוץ מלהיות אמן אני גם מורה, ובן אדם. אבל את הציור שלי לא צריך לחשוב בצורה פוליטית, אלא לתת למחשבה לפעול בצורה אסוציאטיבית.

ט.ל. אני לא מדברת דווקא על פוליטיקה ישראלית, אלא על הבנה של תהליכים חברתיים גלובליים.

א.ק. העבודות שלי נוירוטיות, הן מתפרקות לך מול הפרצוף... יש פה התפרקות של האני, של הצורה, של הסביבה, התפרקות כללית. זה מצחיק, כי הכל מצויר אבל הכל מתפרק.

ט.ל. אז ההתפרקות קשורה לעיסוק הפורמליסטי שלך?

א.ק. ברמה האישית, הבנתי שהדרך הכי טובה להתמודד עם עצמך היא לפרק את האני. ברמה של החברה הישראלית – באמת לא צריך להשקיע בזה מאמץ כי היא הרי מתפרקת לך מול הפרצוף. אז מהבחינה הזאת אני מקווה שרואים איזה קשר בין הפירוק ביצירה לבין ההתפרקות הסביבתית.

ט.ל. דיברנו על הפירוק בעבודה ועל ההתפרקות החברתית, ואני תוהה אם זה לא קשור לביוגרפיה שלך.

א.ק. כן, זה גם ביוגרפי, אבל באופן פתוח לגמרי. אני הרי לא צייר שמתמלל לעצמו את החוויה של הציור: אני לא מושגי, והמחשבה שלי כאוטית. אבל גם בתוך הכאוס יש סדר: אני הרי אסוציאטיבי, אז גם הציור אסוציאטיבי. מה זה סיפור אישי? איך הנופים האלה קשורים לביוגרפיה שלי? כשאני מרצה בבתי ספר, לפני ילדים בתיכון, בסוף השיחה הם תמיד שואלים אותי למה הציורים שלי עוסקים בסוף העולם, ולמה הם דכאוניים ופסימיים, ואם אני אדם עצוב, ועוד שאלות תמימות כאלה... אז אם את מסכימה עם הילדים שאלה ציורים עצובים...

ט.ל. ...אני לא חושבת שהם עצובים.

א.ק. פסימיים?

ט.ל. תלוי. אני חושבת שבחודשים האחרונים פחות. אבל פסימיות זו הגדרה מצמצמת. מכל מקום, יש משהו בקדרות הזאת ובביוגרפיה שלך שעשויות להיות לו השלכות.

א.ק. החוויה שלי מפורקת לגמרי. איך אפשר שלא? אני לא מכיר אחרת. למזלי זה מתאים גם לציור העכשווי, שעוסק בפירוק. אבל אני מקווה שאין כאן רק עניין אישי אלא גם פורמליסטי, ציור שעוסק בפירוק של אפשרויות המבט – דיגיטלי, אקספרסיבי, סוף המאה ה־19, מודרני, פוסט־מודרני, מחוותי: נוצר כאן קולאז' של גישות עשייה. נכון שהציורים האחרונים "מפורקים" יותר או קצת פתוחים יותר, ואני אפילו מקווה שהם יתפרקו עוד יותר. הציורים האחרונים מנסים לשפוך לקערה גישות נוספות של ציור. אם קודם הזכרתי את המבט הפרספקטיבי ואת הציור המושגי, אז לאחרונה נכנסו גם

גישות מן העבר. הוא כמו סלט, הציור שלי, לא? אני יודע ש... הציור שלי מבעבע, ציור שמבעבע מבפנים. אפשר להגיד שהוא אקספרסיבי, יצרי, דברים כאלה.

ט.ל. אם לא לביוגרפיה, אולי הוא קשור לחרדות האינסופיות שרודפות אותך?

א.ק. לגמרי. לפחות פעם בשבוע אני חולם על איזה אסון: סופות, שטפונות, מלחמות, פצצות שנופלות על אנשים, אנשים בורחים למקומות מסתור ומקלטים. נראה שככה זה, לחיות היום.

ט.ל. אבל רוב האנשים לא סובלים מחרדות כאלה.

א.ק. רוב האנשים גם לא מציירים.

ט.ל. הציור שלך השתנה בזמן האחרון. אני מזהה מעבר מנופים מכניים מאוד, מדע־בדיוניים כאלה, לפני ארבע שנים, לכיוון של הפשטה, מחוות, צבעים חזקים. משהו בשנה האחרונה נפתח לגמרי והשתנה לחלוטין, וזה גם מה שמוצג בתערוכה. בתהליך העבודה על התערוכה הבנו שיהיה מעניין יותר להציג רק את הציורים החדשים.

א.ק. אני חושב שציורי המדע הבדיוני שעשיתי לפני ארבע שנים נבעו מאהבת ילדות שלי: יש בנים שאוהבים מדע בדיוני, כמו שיש בנות שאוהבות פיות. בשני המקרים מדובר באגדה. אבל אני לא חושב שעזבתי לגמרי את העיסוק ב"עתידנות": הוא קיים עדיין אבל בצורה פחות מודגשת, מוטמע בתוך הציור המופשט. הרצון שלי להכניס את הנושא הזה אל תוך הציור כשלעצמו הוביל אותי אל הפשטה ואל העיסוק בפורמליזם.

ט.ל. העבודות האחרונות הולכות אל נופים פתוחים, לעומת הקודמות שהתמקדו בסביבות סגורות יותר.

א.ק. נכון. אני צייר שמושפע מאוד מחוויות החיים. בשלוש השנים האחרונות אני נוסע הרבה לאזור ים המלח, לפחות פעם בשבועיים. הסביבה הזאת הממה אותי. זה ממש ספקטקל! קשה לי לתמלל את החוויה, אז אני פשוט מצייר אותה. נכון שאני לא יושב מול הנוף ומצייר אותו, אבל אני אוצר את החוויה בתוכי והיא מספיקה לי לעבודה בסטודיו. היום אני גם לא מתבייש להגיד לעצמי דברים כמו "הנופים הם בתוכי", משהו שסזאן אמר. הכל מתערבב: הנופים הפתוחים, המדבר, החרדה העירונית... מי צריך מדע בדיוני?

ט.ל. הם יפים מאוד, הנופים האלה... יש בהם משיכות מכחול חזקות וצבעים חמים.

א.ק. אבל הם בטח לא פסטורליים. הם מטרידים. אלי ערמון־אזולאי כתבה פעם על העבודות שלי "יפה להחריד". אהבתי את זה, כי זה לא ורוד נעים של ילדה, אלא ורוד מטריד...

ט.ל. ...מעט "מתוק".

א.ק. אבל מה זה, ה"מתוק" הזה? זה כאילו מגעיל. זה מה שאני מחפש: התנגשות בין יופי לצרימה וכבדות.

ט.ל. דיסוננס.

א.ק. כן, התנגשות, תמיד התנגשות בין שני כוחות. ככה הדברים עובדים אצלי. זה דיסוננס גדול, דיסוננס שקיים בחוויה הקיומית שלי. אני לא יודע אם זה בגלל שאני אדם חרדתי או שפשוט אני רגיש וחשוף. הכל מתערבב. עד היום חלמתי הרבה שאני שוחה בבריכות ובים, ואת יודעת, פרויד, יונג, מים ורגשות. אז השבוע חלמתי שאני נופל לים ושוחה עם לוויתן. עם לוויתן! אלה עוצמות של רגש בדרגה אחרת, וגם בציור שלי יש over-acting, over-doing, over הכל, אבל במקביל – וזה מה שקרה השנה – יש צורך לדעת לערוך את כל ה־over הזה, וכאן הדיסוננס. בציורים החדשים אני לא מפחד להתפורר, אני לא מרגיש צורך "להחזיק" את הדברים.

ט.ל. לאורך השנה האחרונה, שבמהלכה ליוויתי אותך, כל הזמן דאגת שלא יהיו מספיק עבודות לתערוכה כי מחר אולי תמות.

א.ק. כן, המוות נוכח מאוד בחיים שלי מאז הילדות, ואני רוצה להאמין שהעיסוק במוות נוכח בציורים. המוות הרי תמיד נוכח בחיים. גם כשאני בא לסטודיו ומצייר המוות נוכח, ואני לא חושב שיש נושא בעולם שמעסיק אמנים יותר מהמוות. השבוע שמעתי את הרב הזה שנפטר, פרומן, שאמר שהמוות הוא נחמה, השְׁלֵמה. זה פסק זמן, הגבול שמגדיר את החיים. בלי הגבול והסף של המוות, לא היו חיים. אחת המחלות שאני סוחב איתי מילדות היא נוסטלגיה, שזו מחלת מוות. אני יכול למצוא את עצמי שעות בלילה מריץ זכרונות מן העבר, פרטים, מדרגות, איפה היה חור בקיר, ושקע...

ט.ל. אתה מדבר על הזכרונות האלה באמצעות מבנים: לא רגשות, לא אנשים, רק בניינים וסביבות.

א.ק. ככה זה. בציורים שלי אין אנשים, רק סביבות, רק מרחב. יכול להיות שככה אני "מתאיין", מלשון אַיִן. זה כמו לצאת לטבע כדי להתמזג איתו: כנראה יש כאן שוב חזרה לפירוק האני. אני יכול להיכנס למקומות ולהסתכל רק על איך הדברים נראים – זו הפריקיות שלי. אני יכול להיכנס איתך

לבר, ויהיו שם אנשים ושיחות ואת תדברי איתי ואני אסתכל על הבניין. לא יודע למה זה ככה. אפילו מהבית שגדלתי בו, שכבר לא קיים, אני זוכר כל פרט ופרט עד לסדק בקיר. מאז ומתמיד אני זוכר את עצמי נאחז בוויזואליה, שוכב בבית שעות על גבי שעות ובוהה בקרני האור שחודרות פנימה עם האבק. אני מפחד לא לזכור איך דברים נראים. זה טיפוסי לנוסטלגיה: כשאתה שוכח איך דברים נראים יש פחד נוראי שהם ילכו לאיבוד, יחדלו להיות חלק ממך. בעצם יכול להיות שלא את הסביבות אני מנסה לזכור אלא טמפרטורות, טמפרטורות של חוויה. כשזוכרים את הסביבה, את הנראות שלה, זוכרים טמפרטורה של מציאות, מין מקבילה של החוויה. וזה מה אני מנסה לעשות בציורים, ליצור טמפרטורות.

קדמת עדן, בואכה גיהנום

שרית שפירא

"המשיכה המגנטית שהפעילו, שוב ושוב, כמה מצבי יסוד מועטים על המשורר, שייכת לתחום התסמינים של המלנכוליה. דמיונו של בודלר מכיר דימויים סטריאוטיפיים. מבחינה כללית נדמה שהיה משועבד לכפייה לחזור לפחות פעם אחת על כל מוטיב ומוטיב. ואכן אפשר להשוות זאת לכפייה המושכת את הפושע, שוב ושוב, אל מקום הפשע".

ולטר בנימין, "גן המרכז"[1]

גוני הוורוד, הירוק והתכלת השולטים באחד מציוריו של אלעד קופלר מן השנה האחרונה [מס. 10], כמו נלקחו מפלטת הצבעים של אנרי מאטיס. דומה שתמונת נוף זו, הספונה בצבעוניות מתקתקה־אקזוטית, סיגלה לעצמה את מעשה ההתקה של המקום המצויר אל ה"אל־מקום", אל האתר האוטופי שאליו גלה כבר מזמן הציור הפוביסטי. לרגע גם נדמה שמניפת הצבעים של הציור ניחנה בעסיסיות חומרית המחפה אותו במראה שכבתי; אך ככל שהמבט משתהה, מתברר שחסרה בו הרוויה המאטיסית, שכמו ספוגה ברקמות גיאולוגיות של צבע חומרי. במקום זאת קופלר מיישם את שכבות הצבע בסימנים של הנחות מכחול מהירות ורזות, ובתוך כך מיישר קו עם הציור העכשווי המודהה עם הנתונים הקונקרטיים של לשונו, טקסטואליים וקונטקסטואליים, כאשר גוני הדפוס שהוא בוחר והמבנה הסכימטי של הקומפוזיציה מסגירים את זיקתו לגרפיקה שימושית ולמוצגי מדיה: לסינתטיות, לאל־חומריות ולדו־ממדיות השטוחה שלהם; לקרירות המקלוהנית העולה מן המסכיות הדיגיטלית שלהם.

אך גם לנוכח הקפדתו של קופלר על דקדוקי עניות של הפוסט־מודרניזם, לא נוכל להתעלם מכך שבה־בעת הוא מעלה את רף הנוכחות של סממנים דשֵנים יותר. בעודו מסתופף תחת המטרייה הרחבה של טייקונים מיתולוגיים מן השיח העכשווי (שטיחותו העזה של הוורוד־מג'נטה בציורו הנדון, למשל, מעלות על הדעת את פרח ורוד מ־1995-2000 של ג'ף קונס, עבודה שהפכה את הגוון הצעקני והפלסטי הזה לשם נרדף), הוא עדיין משכנע אותנו לקשור את העושר הציורי שלו בעיקר לזה של מאטיס – ואולי בזכות ציור כמו של קופלר אפשר כיום לקרוא גם את הפיסול של קונס (שמוצא לעצמו עוגנים מחוץ לשדה האמנות, בתחום הייצור הסדרתי של סחורות) בהקשר זה.

הציור של קופלר לא רק מְמַצע את ערש המודרניזם עם האמנות העכשווית, אלא גם מאזכר רגעים במודרניזם המוקדם שניסו לאחות בין דחפים סותרים ומתנגשים: מגמות אוונגרדיסטיות של משיכה אל המופשט, האל־מציאותי ומשק הטקסט האוטונומיסטי – ומנגד קבעונות מן העבר, הלכודים עדיין בצווי המימזיס ומבוֹססים בתמונות של נוף ותפנים. בציור הנדון כאן, החלוקה למישורי תמונה, האיתור של אזורי מִשנה בתוכם ודימויי השביל וקבוצת הגזעים (כעין יער או חורש בחורף) כמו צוירו על פי תבנית של ציור נוף שהתבססה בכמה רגעים מכוננים של הציור המודרניסטי, בעיקר במחוזות הפוביסטיים – למשל אצל מוריס ולמנק (Vlaminck), אנדרה דרן (Derain), ואפילו ז'ורז' בראק (Braque) המאוחר. גם זכרונות של נופי אקספרסיוניזם גרמני מוקדם עשויים לבוא בחשבון כשמסתכלים על דימויי העצים העירומים, הגוֹתיים בדקיקוקם הארוכה, המעבירים בחלל רטט של מתח נוירוטי ומשרים עליו תוגה חורפית.

אלא שלציור זה יש גם ספח המנותק מכל עוגן היסטורי, ואותו הוא אף טורח להדגיש במתיחה של קו בהיר וחד כתער,

1. ולטר בנימין, "גן המרכז", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, תרגם מגרמנית: דוד זינגר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 121.

העובר־סובב בין הגזעים, צר עליהם, בולט על פני הרקע החלק והכהה. מִתאר ה"מכלאה" הרשום בבהירות רבה סביב העצים, מצטייר כמצולע הנדסי שעשוי להתקבל כמחווה למסורת הקוביסטית, בעיקר לסזאן (שביקש לאמוד את נופי העולם בצורות יסוד גיאומטריות). אך כיוון שיש במחווה זו משהו כפייתי, מופגן ותלוש מהמערך האורגני של הנוף, הרי שהיא מופללת במלאכותיות או אף בזרות לאותו מבנה־עולם לו היא קדה. הצורה הגיאומטרית הזאת מתמרנת בחלל הציור ומדגישה את אי־יציבותו, בעיקר כי היא נראית כתמיכה האוחזת בגזעים הדקיקים לבל יקרסו חלילה. זוהי אחיזה המבוצעת בטכנולוגיה בסיסית מאוד, דלת־אמצעים, ילדותית אפילו (המתיחה מזכירה גומי קפיצה, משחק ילדות של פעם). אפשר לומר שטכנולוגיית ההחזקה הזאת, בגזעים שבה־בעת משמשים כעמודי התווך האנכיים של הקומפוזיציה, דומה מאוד לטכניקה של מדיום הציור: יש כאן היאחזות לשם העלאה מחדש של תבנית נוף מולדת הציור של קופלר, שאינה אלא נוף הציור של ראשית המודרניזם; אך יותר מכך יש כאן אחיזה באמות הסִפים הקלושות של הציור של קופלר, בנתון הקונקרטי המתגלם במבנה אדריכלי, שאת צירי האורך שלו מתווים הגזעים העירומים.

הציור הזה של קופלר שייך לקבוצה קטנה וחריגה מקרב הציורים שנעשו בשנה האחרונה: חלוקתו למספר לא רב יחסית של אזורי מִשנה מייצרת תחושה של הבְניה, כאשר החלקים מוצגים כאלמנט הבונה־קונסטרוקטיבי של הציור. במרבית הציורים האחרונים, לעומת זאת, החלל מתפורר לתת־שטחים רבים כל כך, שפרטיהם נראים לכן כאמצעי מפרק־דקונסטרוקטיבי. מאידך גיסא, באף ציור לא מוצגת באופן מפורש עד כדי כך חולשתו או פגיעוּתו של מבנה החלל, באמצעות דימוי אחד, חד־משמעי, הממחיש את ההזדקקות לתמיכה. אבל חרף הבדלים אלה, ואולי דווקא בגללם, מעניין לדבר על הציור החריג הזה ככרוז לשאר הציורים האחרונים של קופלר, שכן הוא מעלה לקדמת הבמה את אחיזת העיניים הגלומה בהם, וזאת בשתי דרכים שונות: האחת, באחזו את עינינו להאמין לרגע ביציבותו של הציור, מתוקף הישענותו על תקדימים היסטוריים ועל תחביר מבני; והשנייה, בהצגת דימוי שחושף לעין את מכשיר האחיזה והתמיכה ועימו גם את אי־יציבותם של היסודות. בצומת דרכים זה נחשף אפוא מעשה התרמית – הפעם כמסקנה, באופן מושגי. במקרים האחרים הוא כבר ייראה ויתגלה לעיני כל.

גם ציורים אחרים משלים אותנו להאמין כי הם מטילים עוגנים לעבר ציורי מופת של המודרניזם המוקדם, כאמור, פוביסטי בעיקר. מה שנראה אצל קופלר כנופים מופשטים, למשל, היה יכול להסתופף בצל נופים עם סירות של ולמנק; וכאשר ענפי עצים עירומים נשלחים בציורו מגזעי עצים שדופים וכמו דוקרים את החלל, אפשר בנקל לשייכם למרחבי האקספרסיוניזם המוקדם. אבל הנה, זכרונות אלה של נופים אוטופיים מראשית המודרניזם מתמוססים או קורסים לתוך מפולת של שברים, אפופים בנשורת של קרעים, משובצים בבתים חֲרֵבים ששרידיהם פזורים לכל עבר. רגע אחר רגע מתנפץ עוד גורם באשליה המעגנת את הציור בתחביר יציב ובתחנות משמעותיות בהיסטוריה של המודרניזם, וכך גם מתחוור כי עוגנים אלה נגעצים בתחנות־האֵם של המודרניזם רק באופן סכימטי, ולפיכך חיצוני.

סימנים של משיכות מכחול (הנעות לכל עבר) מאוגדים כאיים המתבדלים משכניהם בצבעוניותם השונה. הטלאתם אלה בצד אלה אינה מגוּבּה בשום מטריצה או אסטרטגיה, למעֵט הנטייה להציג מרקם ציורי של קרעים ופיסות רגע לפני, או רגע אחרי, שהחלל כולו נקרע לגזרים. דימויים שנראו להרף עין כבתים או בניינים הנטועים בנוף, מצטיירים מיד אחר כך כמבנים חלולים וכמצבורים או אסמבלאז'ים של קירות תלושים, שסחף של רסיסים ושברי צורות נקוו אליהם. הסכרים הרבועים הללו הם גם עזרים רעועים לאחיזתן הרגעית של צורות ובדלי צורות, שאינן חדלות להתפרק ולשטוף הלאה. בצדם נראים גשרים הניצבים על כרעי תרנגולת, סירות סדוקות, פיגומים רעועים, חצובות מקרטעות, צורות גיאומטריות מופשטות (בלי כל הקשר עלילתי או נראטיבי) ואף עקבות של הנחות מכחול, הסרות לפרקים מתנועתן הכאוטית לטובת סימנים "סזאניים" הנענים לקווי האורך והרוחב של מסגרת הציור – עוד ועוד דרכים מאולתרות להחזיק במשהו ולגונן על משהו בסחף התנועה, השמה פעמיה אל פירוק וחידלון. גם הסגוניות הצבעונית האופיינית לציורים, נצנוצם הקליידוסקופי, הווירטואוזיות הצבעונית המופגנת בהם והיופי המואצל על פניהם – הם רק דרכים נוספות לאחז את העין כדי שזו תאחז בחזותם ולא תרפה. הסוגסטיה האסתטית הזאת והצורות המקרקעות את הציור אל קווי היסוד, אל צירי האורך והרוחב של מבנהו, מציעות הקָבלה בין כל הגופים הללו, האוחזים בכל מה שמתפרק וכושל סביב, לבין מעשה הציור גופו. כך גם נאמר בריש גלי כי באמצעיו הפשוטים, החסרים כל תחכום טכנולוגי והכמעט מוּעדים לכישלון, הציור הוא דרך לאחוז לרגע בעולם שנהרס, לעצור להרף עין את התאיינותו. ועדיין, הציור הוא מאחז רגעי של סדר ועונג בתוך תהליך הרסני שאת רוע גזירתו אין בידו לבטל, והוא אף נוטל בו חלק פעיל.

לכמה מדימויי הבתים הריקים והרבועים יש חלונות שחורים, הנראים כעיני מת חסרות הבעה.[מס. 25-26, 33] חלקי מבנים אחרים נראים כפרטי אדריכלות ומכונות דמיוניות, שאכלסו לרוב את הנופים הכמו־מדע־בדיוניים בציורים קודמים של קופלר. עכשיו הגיעה השעה להכליאם ביתר שאת בצורות מופשטות, לפרקם לכדי תזרים השוטף בסערה את כל מה שניצב עדיין על כנו בנופים הקפואים והדוממים של פעם. לחלק גדול מן הנופים העכשוויים יש נקודות התייחסות במציאות, אפילו נקודות ציון טופוגרפיות – בעיקר נופי ים המלח על צחיחותם וקרינתם הכמעט סוריאליסטית, הרי מדבר יהודה החרוצים, המערות בחגווי הסלע, הבולענים, ימת המוות ומימיה הסמיכים־דוממים,

בתי ישוב מבודד בצִיה (עין־גדי?), חורבות של מבנים ומכונות המוכלאות באבנים מסוקסות, מפעלי פוספטים המאותתים את זרותם לנוף הקדום ואת רעילותם התעשייתית־כימית. [מס. 6, 27, 36] אלא שמראות טבע ופני אתרים בעולם נולדים מתוך פליטים של נופי ירח ביוניים וממעשי הרכבה של דמויות רובוטיות וגופי תפאורה. אם נתבונן היטב, נבחין שהמלאכותיות והסינתטיות של הנוף עולות מן השטיחות והקליפתיות של הצִיורים, המְשוות להם מראה של פרגוד שנופים מצוירים עליו. ולטר בנימין: "הוד המלכות של ההתכוונות האלגורית: הרס של האורגני והחי – כיבוי זוהרה של האשליה. יש לעיין בקטע האופייני עד מאוד, שבו מדבר בודלר על הקסם שמפעיל עליו רקע־התיאטרון המצויר".[2] במידה רבה, תיאטרליות ממיתה זו מוצאת לה אח ורע בדמות נופי הדממה של ים המלח.

טבע אסכטולוגי זה אינו חסר חיוניות, וזו עולה מצלילי השקשוק וההמולה של נפילת פיסות וחלקי צורות בנופי ההפשטה המושטחים, המוצגים בפרספקטיבה של מרגלות מדרון. אבל כאשר אותה גלישה של שברים וחתיכות נתקלת במשטח אופקי (ואיכשהו נעצרת בגבולות הציור), אין מנוח למראשותיה אלא רק מישור בֻּצתי של צבע סמיך וטובעני, קרחון דק העלול להיבקע, ואולי לוח זגוגי המְחשב להתנפץ לרסיסים. הרגלי הצפייה בתקדימים ציוריים מורים לראות שם קרקע יציבה, אך העין המשתהה בציור חשה כיצד קרקעית וקירות מוצקים נעשים נוזליים, שקופים כמראות החדורות בנופי העולם שסביבן, או כקולטנים של אנרגיה משם, כמו בחלום בהקיץ או בסיוט בלהות.[3] האדריכלות הזאת מופנית נגד עצמה, מפתחת תהליך אוטו־אימוני (גרסה ל"אנטי־ארכיטקטורה" של ז'ורז' בטאיי),[4] קוראת אל הבמה לא רק שברי צורות אדריכליות אלא גם אלמנטים שלמים יותר, המגיבים למבנה של הציור עצמו ונראים לפעמים כעמודים של בניין שהקמתו נעצרה, כצלעות דואות של כנסייה גותית חֲרֵבה, ככלונסאות של סוכה רופפת, כעמודי חשמל שחוטיהם נתלשו, כתרנים של סירה חסרת מפרש, כשרידי ציוד טכנולוגי של קליטה ושידור.

מכשירים בטלים של הולכת אנרגיה ותקשורת, תומכות נטושות של רקמת התרבות (ארכי־טקטורה) – עמודי התווך של התרבות הטכנולוגית מופלים אפיים ארצה ומופיעים לעינינו כשהם יבשים, עירומים, דוויים; אפילו העצים, שתפקדו בנוף הציור המודרניסטי כהצהרת אמונים בזיקה הבריאה בין הטבע לבין תרגומו המצויר, נראים כעת יותר כמקלות מאשר כענקים מן הצומח.[5] וילם פלוסר כתב פעם שכאשר ענף נעשה מקל – זה הרגע שבו הטבע הופך לתרבות.[6] המקלות הדקים והארוכים בציורים של קופלר הם משענת קנה רצוץ להעמיד עליה את המפעל התרבותי כולו: לא עוד מקל לפלס בעזרתו דרך במעבה היער, אלא שרביט ניצוח בסוף דרכו, שחדל לשלוט על תזמורת האיזון הדיאלקטי בין טבע לתרבות. המקל לא מקל, העץ לא עץ, הקרקע מידרדרת אלי תהום, הקיר אינו משמש עוד חומה בצורה בפני הסער שבחוץ, העמוד אינו תומך עוד בבניין התרבות; במקום זאת, המקל הוא עץ ורצפות וקירות הם חלקים של ביברי זכוכית פריקים ושקופים למחצה, שהופכים לפני האדמה ולמרחב השמים.

בעיי החורבות של נוף אפוקליפטי, גרמי האין־טבע והלא־תרבות מקערים את חלליהם כמערה כדי ליישב בהם תרבות פרימיטיבית – אך בה־בעת נוטעים בסביבתה שרידים של מגדלי תקשורת, כאותות של גלקסיה פוסט־טכנולוגית. [מס. 28, 32, 34] במקום הזה אין חיים אך יש חיוּת, חסר בו אור אך מפניו בוהקת קרינה. הצבע הצמיג של השמים עושה אותם בלתי עבירים וחסרי אוויר; הכחול־קובלט המוכהה מעלה בהם את הסער והפרץ של שמי הציור הרומנטי – אך בדיוק משום כך הם גם שובי לב. לפעמים, כשהכחול מעמיק ומתקדר (כ"צבע הקורא את הלב אל האינסוף", כמאמר וסילי קנדינסקי),[7] הם מזכירים את הרקיע מנבא־הרעות בציוריו של פרנץ מרק (Marc) מקבוצת "הפרש הכחול"; פעמים אחרות, כשהם נשובים בגוונים מאובקים ומהבילים בחום המדבר, אפשר לקרוא לאורם את מילותיו של בטאיי, הכותב על שמים של זירת דמים אחרת: "הכל מתרחש תחת השמים הלוהטים של ספרד, נטולי צבע לחלוטין וחמוּרים מכפי שמתארים אותם – אבל שמשיים

2. שם, שם.

3. הפנייה אל העולם והטבע מתוך מרחב בדיוני חוץ־גלקטי, מזכירה את העולם בסרט האנימציה WALL-E (2008, במאי: אנדרו סטנטון), המתאר את החזרה לכדור הארץ ולחיים בו לאחר שנעזוב לטובת מושבת חלל בעקבות שואה אקולוגית; אלא שאצל קופלר אזכורים מעין אלה אינם נקשרים לסצנות סוריאליסטיות כנהוג באמנות העכשווית, למשל בציור של מתיאס ויישר (Weischer), שבהחלט עולה על הדעת כשצופים בציורים מוקדמים של קופלר.

4. ראו: Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992)

5. ז'ורז' פרק מיטיב לתאר כיצד דימוי העץ מתפקד כגבולו של "הסמלי", כמה שחורג מן הלשון, כ"טבע הפראי" שאינו מוכל בשפת התרבות ולכן היה למושא תשוקתה: "לפעמים אתה מוסיף להתבונן בעץ במשך שעות, לתאר אותו, לנתח אותו: [...] ככל שתפיסתך מתחדדת, נהיית סבלנית יותר וגמישה יותר, כך מתפוצץ העץ ונולד מחדש. [...] אינך צריך להבין דבר, רק להתבונן: אחרי הכל, כל מה שאתה יכול לומר על העץ הזה, זה שהוא עץ, [...] בגלל אותה ודאות לא חשובה, לא חשודה, של קליפה ושל עלים. [...] לעולם לא תהיה אדון של העץ. לעולם לא תוכל אלא לרצות להפוך לעץ בתורך"; ז'ורז' פרק, איש ישן, תרגמה מצרפתית: מיכל סבו (תל־אביב: בבל, 2005), עמ' 32-33.

6. וילם פלוסר, "על ענפים ומקלות, או: לשם מה נחוצה החירות?", תרגמה מאנגלית: איה ברויר, רידינג 2, בעריכת חיים לוסקי (1994), עמ' 4.

7. וסילי קנדינסקי, על הרוחני באמנות, בייחוד בציור, תרגם מגרמנית: שמואל שיחור (ירושלים: מוסד ביאליק, 1972).

וזוהרים, רכים ועכורים, לא מציאותיים לפעמים".[8] בשמים ובארץ יש אצל קופלר גם גוונים רבים של אדום (דמדומים? זריחה של מכת "דם ואש" הממשמשת ובאה?) המשתקפים במקווי המים, צובעים את הנהרות, זורמים בנחילי כתמים – אך משום השתלבותם בפאזל הצבעוני שמסביב נראים כמצוננים, כעקבות של יצור בעל דם קר, כסימנים של דם קרוש, כצלקות החורכות את הציור בכוויות קור.

מה שנקרש, קפא, התאבן או נגדע, סמוך בציוריו של אלעד קופלר לגופים מסוככים, ואוחזים, או מכים, כך שלא כל מה שמומחש כבלימת התנועה אמור להתפרש כברכה. גם תצורות של מנוחה וסדר עשויות לבשר על אסון וחידלון, כשם שתנועה מתירה ומפרקת עשויה להיות אות של חיים וגאולה. בנקודת המגע השברירית בין השניים – בכל רגע של חיבור או היפרדות, בין הסתמנות של שקט וסדר לבין הנטייה לפרקם – טמונה אפשרות של אסון או של גאולה, מכאוב או מרפא. הנופים של קופלר הם גם אוטופיים וגם דיסטופיים, אך לא בגלל שהם מציעים רגעים של הרס ובנייה בעת ובעונה אחת, אלא משום שבכל אחד מהם מקופלים תקווה וייאוש גם יחד. עורק מרכזי בחיוניותו של מעשה הציור יתועל תמיד לדרכים, שבילים, פתחים, שערים, סולמות, מוליכים אל מקום אחר – אלא שכמעט תמיד גם אלה נחסמים. המקום שממנו לא הגיעו לשום מקום אחר, דהיינו החלל הציורי (על הדלות הכמעט נחשלת של אמצעיו), הוא גם גיהנום וגם גן עדן, מקום עתיק יומין ובה־בעת עכשווי לעילא, שמישוריו האינסופיים מתקפלים לפתע למובלעות, מערות ונקיקים הגונזים בחובם סודות מפעם וממה שעתיד לבוא.

8. ז'ורז' בטאי, סיפור העין, תרגמה מצרפתית: מור קדישזון (תל־אביב: בבל, 1997), עמ' 68.

אלעד קופלר

נולד ברמת־גן, 1974
חי ועובד בבת־ים

1998-1997
לימודי אדריכלות ועיצוב, מכללת אורט, תל־אביב

2004-2000
לימודים לתואר ראשון, המדרשה לאמנות, בית ברל

2006-2005
לימודים בתוכנית ללימודי המשך באמנות וצילום, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, שלוחת תל־אביב

תערוכות יחיד

2007 "היאוש נעשה יותר נוח", גלריה טבי דרזנר, תל־אביב
– "מעברים", הגלריה לצילום של המדרשה לאמנות, בית ברל

2008 "בין ערביים", הגלריה של המדרשה לאמנות, בית ברל; קבוצת אוצרות בהנחיית דוד גינתון
– "ספינת השוטים", הגלריה של קיבוץ באר־י; אוצרת: זיוה ילין

2009 "אחרי השרב", גלריה טבי דרזנר, תל־אביב
– "עננים שחורים", גלריה הברס ושות', וינה

2011 "No Man's Land", סדנאות האמנים, תל־אביב; אוצרת: ורד גני
– "חדר אמן", מלון ארט־פלוס, תל־אביב; אוצרת: דנה גולן

2013 "פרס רפפורט לצייר ישראלי צעיר", מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: טל לניר (קטלוג)

מבחר תערוכות קבוצתיות

2002 "האמיני יום יבוא: אמנים למען דו־קיום ערבי-ישראלי", הגלריה לאמנות, אום אל־פאחם, וגלריה רוזנפלד, תל־אביב

2003 "חבולים", גלריה המדרשה, תל־אביב

2004 "הבוגרים", המדרשה לאמנות, בית ברל

2005 "ארטיק 7: הזוכים במלגות קרן תרבות אמריקה-ישראל", מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת־גן (קטלוג)
– "תערוכת קיץ", גלריה ברוורמן, תל־אביב

2006 "שושלת", הגלריה של המרכז האקדמי ספיר, שדרות
– "מאה שנה לבצלאל", טרמינל 1, נמל התעופה בן־גוריון
– "בוגרי התוכנית ללימודי המשך", גלריה בצלאל, תל־אביב
– "בצלאל-גלזגו", גלריה בצלאל, תל־אביב
– "בצלאל באיסטנבול", הביינאלה הבינלאומית לאמנות, איסטנבול

2007 "אמנות סודית", מטעם בנק הפועלים וקימל־אשכולות אדריכלים, נמל תל־אביב
– "תחת השמש", גלריה גילית פישר, תל־אביב
– "דרך אגב", גלריה החדר, תל־אביב
– "מעל ומעבר", גלריה הקיבוץ, תל־אביב; אוצרת: זיוה ילין
– "שבעה פסלים", גלריה טבי דרזנר, תל־אביב

2008 "פוסט־פופ", המוזיאון הישראלי לקריקטורה וקומיקס, חולון; אוצר: יובל כספי (קטלוג)
– "בלאט", גלריה רוטשילד 69, תל־אביב; אוצרת: נועם סגל
– "הזוכים בפרס האמן הצעיר", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרות: תמי כץ־פרימן, טל יחס
– "חריטות ושריטות", מוזיאון פתח־תקוה לאמנות; אוצרת: דרורית גור־אריה
– "לבן", החדר הפנימי, גלריה טבי דרזנר, תל־אביב; אוצר: אלעד קופלר
– "שחור", גלריה בינט, תל־אביב; אוצר: בן צור

2010 הטריינאלה הבינלאומית לפיסול, פוזנן, פולין

2011 "Placing Time", תערוכה תיאטרלית במרחב הציבורי, בת־ים; אוצרות: יעל צברי, הילה כהן־שניידרמן
– "הקהילה הבאה", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרות: יעלה חזות, לי ויינברג (קטלוג)

2012 "מקום אחר", פיינברג פרוג'קס, תל־אביב

מלגות ופרסים

2004
מלגת הצטיינות, המדרשה לאמנות, בית ברל

2005, 2006, 2007
מלגות קרן תרבות אמריקה-ישראל

2006
מלגת הצטיינות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב

2007
פרס האמן הצעיר, משרד המדע, התרבות והספורט

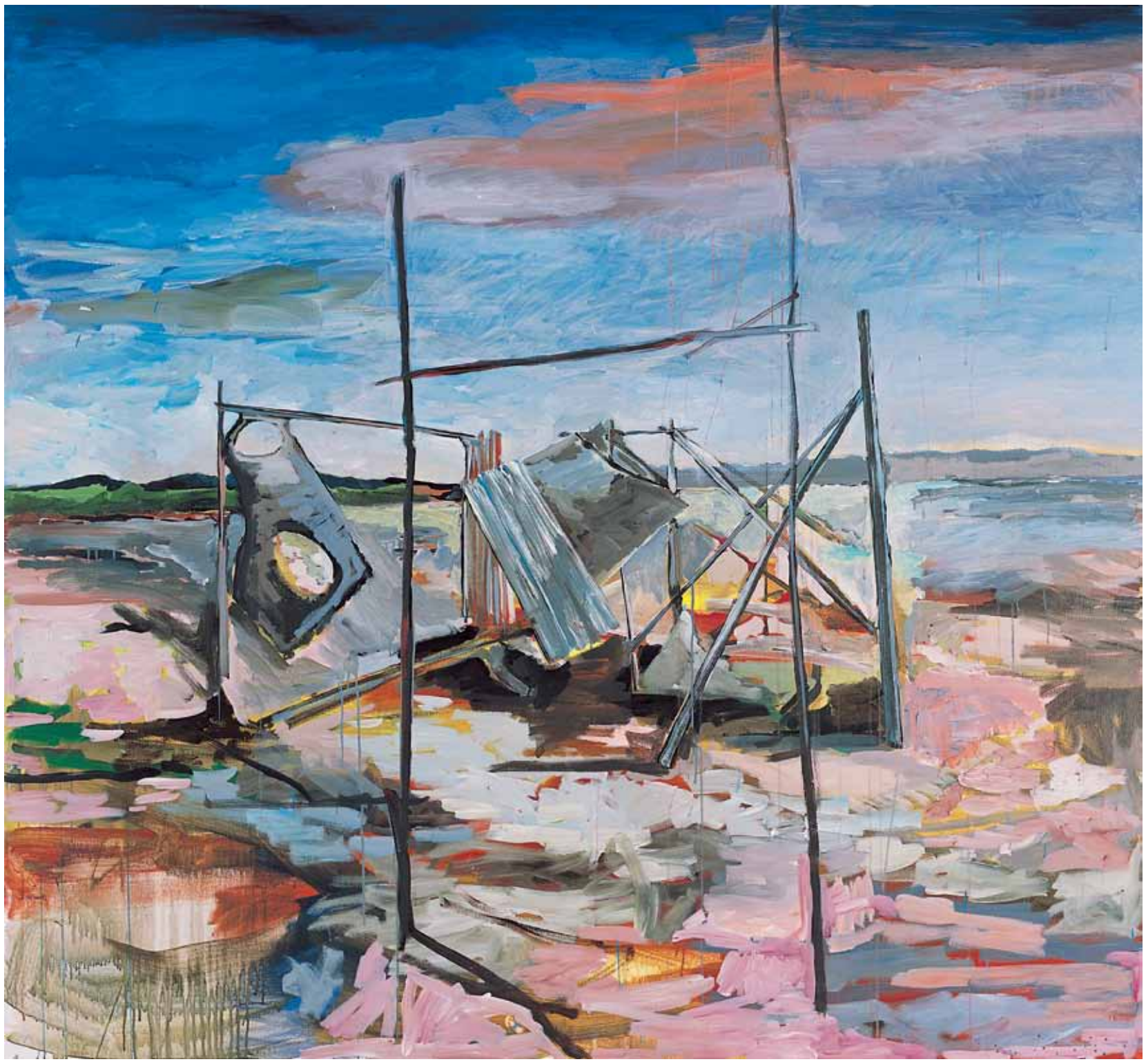
2012
פרס רפפורט לצייר ישראלי צעיר, מוזיאון תל־אביב לאמנות

טמפרטורות°

TEMPERATURES°

—1—

ללא כותרת, 2012
אקריליק ושמן על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2012
Acrylic and oil on canvas
Private collection
176×190

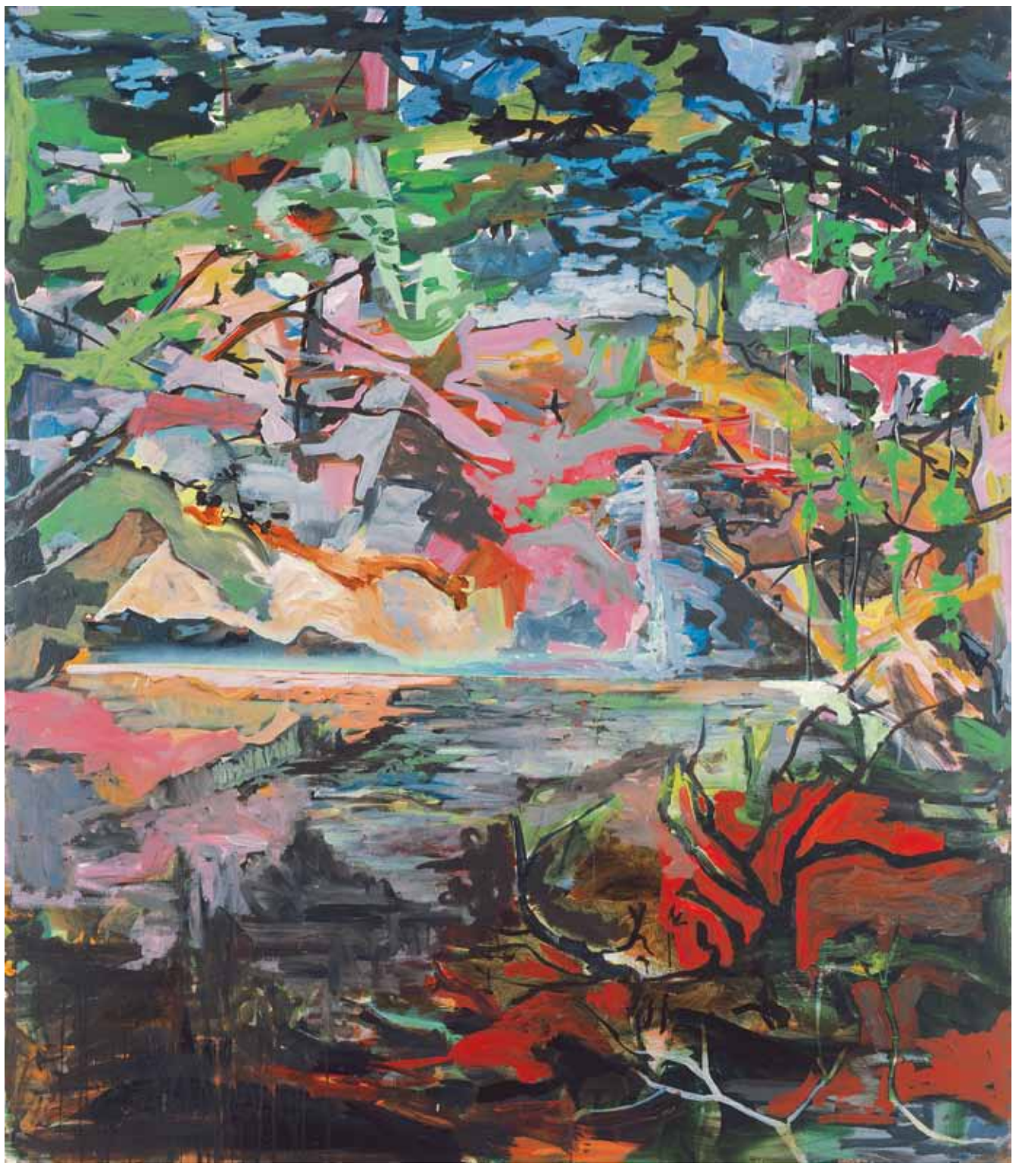


— 2 —

ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף פרופ׳ אייל וינקלר, תל־אביב
Untitled, 2013
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Collection of Prof. Eyal Winkler, Tel aviv
170×190

—3—

ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Private collection
186×162



ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
Private collection
140×160

5

ללא כותרת, 2012
אקריליק על בד
אוסף גלריה חזי כהן, תל־אביב
Untitled, 2012
Acrylic on canvas
Collection of Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv
180×200

6

ללא כותרת, 2010
אקריליק על בד
אוסף פרופ׳ אייל וינקלר, תל־אביב
Untitled, 2010
Acrylic on canvas
Collection of Prof. Eyal Winkler, Tel aviv
100×70

7

ללא כותרת, 2012
אקריליק על בד
אוסף פרופ׳ אייל וינקלר, תל־אביב
Untitled, 2012
Acrylic on canvas
Collection of Prof. Eyal Winkler, Tel Aviv
151×120

— 8 —

ללא כותרת, 2010
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף פרופ׳ אייל וינקלר, תל־אביב
Untitled, 2010
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Collection of Prof. Eyal Winkler, Tel aviv
180×200

— 9 —

ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
40×50

10

ללא כותרת, 2012
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2012
Acrylic on canvas,
Private collection
168×200

— 11 —

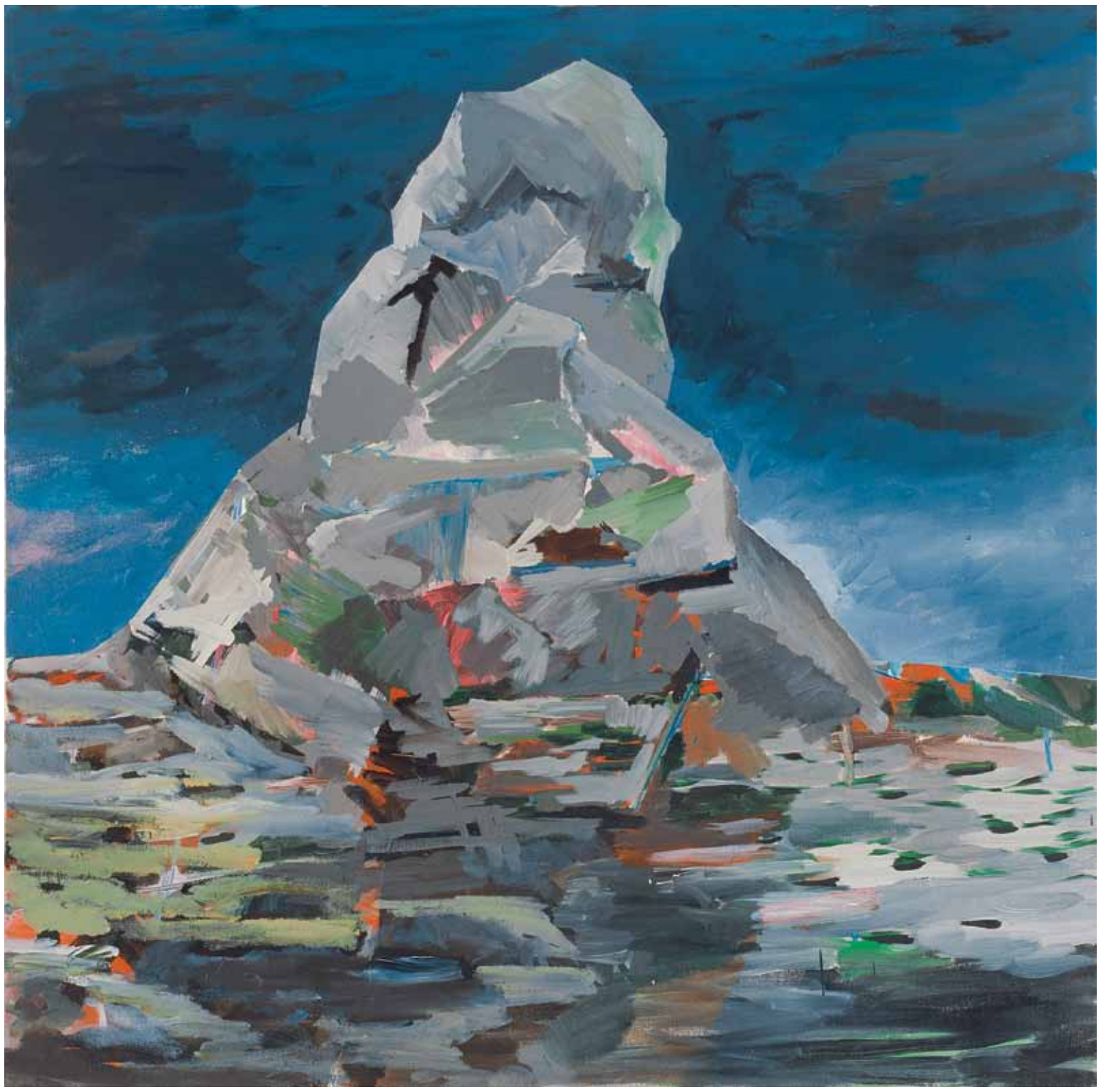
ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
82×107

—12—

ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
153×200

— 13 —

ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
87×85



14

ללא כותרת, 2012
אקריליק ושמן על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2012
Acrylic and oil on canvas
Private collection
120×150

—15—

ללא כותרת, 2012
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2012
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Private collection
120×150

—16—

ללא כותרת, 2013
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic on canvas,
Private collection
140×165

—17—

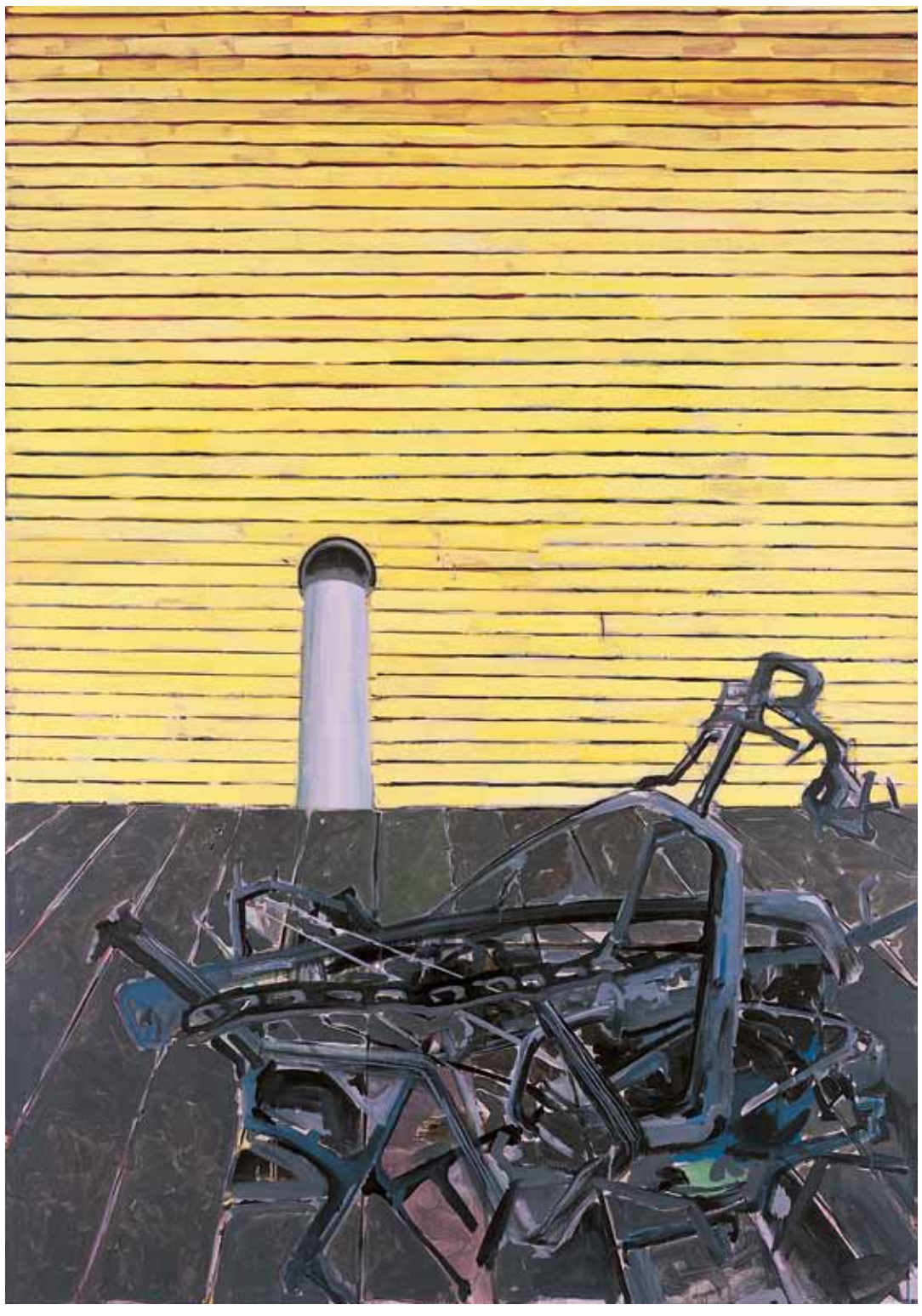
ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Private collection
183×208

—18—

ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע תעשייתי על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic, oil and industrial paint on canvas
Private collection
158×170

19

ללא כותרת, 2012
אקריליק על בד
Untitled, 2012
Acrylic on canvas
190×134



20

ללא כותרת, 2013
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic on canvas,
Private collection
134×170

—21—

ללא כותרת, 2013
אקריליק על בד
אוסף גלריה חזי כהן, תל־אביב
Untitled, 2013
Acrylic on canvas
Collection of Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv
120×150

22

ללא כותרת, 2012
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2012
Acrylic on canvas,
Private collection
180×130

23

ללא כותרת, 2013
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic on canvas
Private collection
132×180

ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
Untitled, 2013
Acrylic, oil and spray paint on canvas
150×170

25

ללא כותרת, 2013
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic on canvas
Private collection
153×200

—26—

ללא כותרת, 2013
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic on canvas
Private collection
120×150

—27—

ללא כותרת, 2013
שמן על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Oil on canvas
Private collection
160×107

ללא כותרת, 2012
אקריליק וצבע ספריי על בד
Untitled, 2012
Acrylic and spray paint on canvas
91×108

ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
128×178

ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף משפחת בכרך, ניו־יורק
Untitled, 2013
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Collection of the Bacharach family, New York
187×210

—31—

ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Private collection
115×145

ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
Private collection
115×156

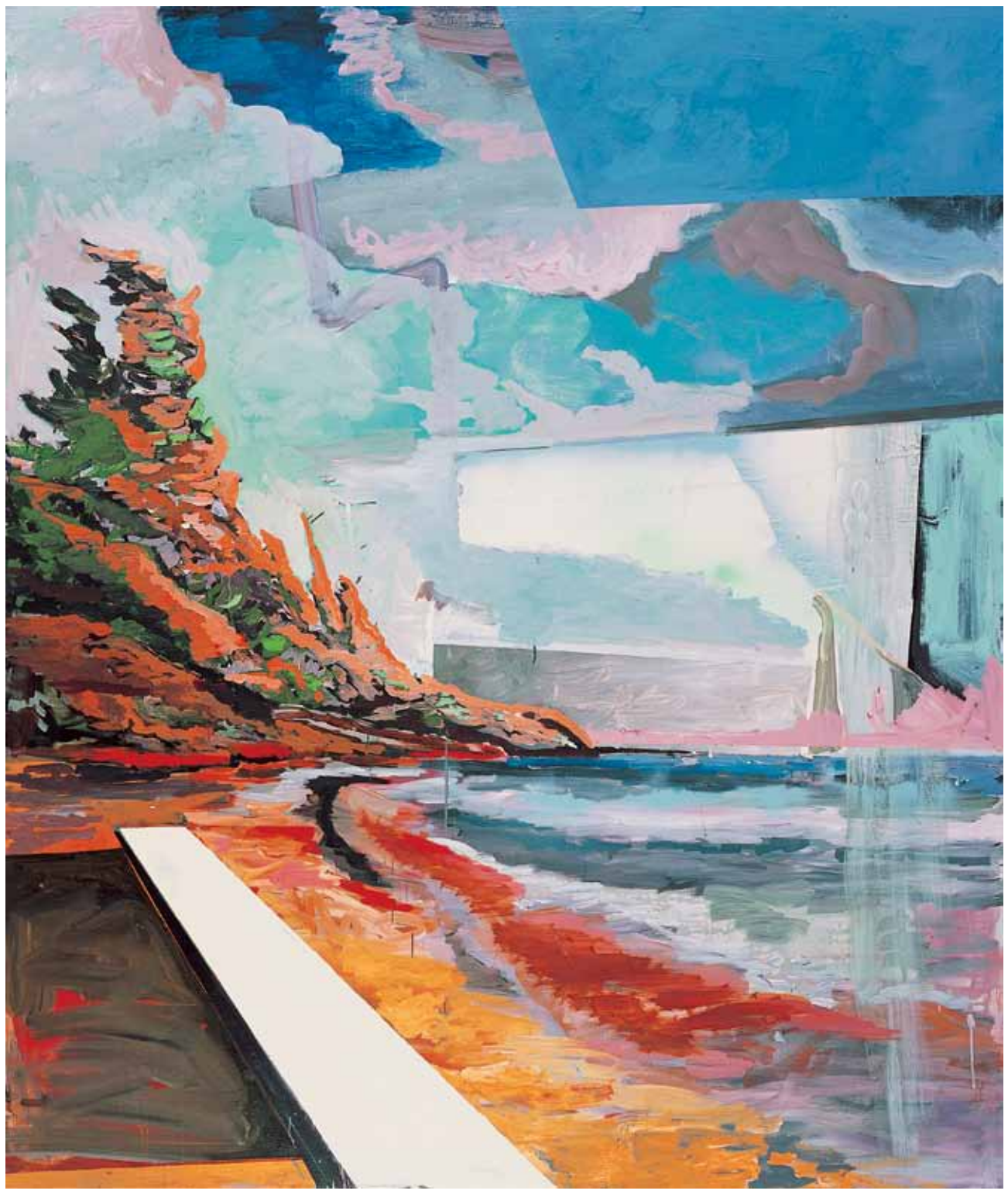
ללא כותרת, 2012
אקריליק על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2012
Acrylic on canvas
Private collection
120×147

ללא כותרת, 2013
אקריליק ושמן על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic and oil on canvas
Private collection
80×100

ללא כותרת, 2013
אקריליק על בד
Untitled, 2013
Acrylic on canvas
77×103

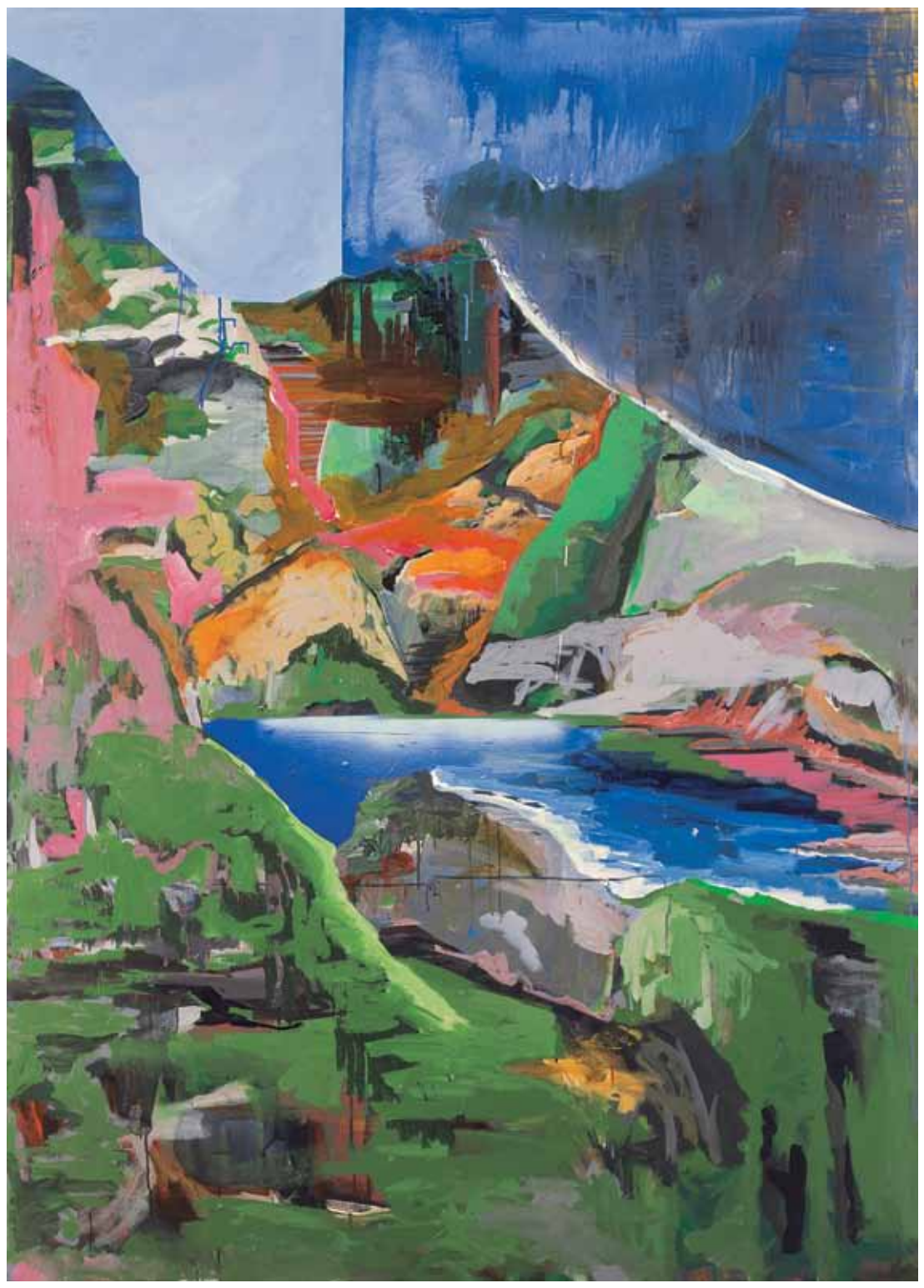
ללא כותרת, 2012
אקריליק ושמן על בד
Untitled, 2012
Acrylic and oil on canvas
158×180

ללא כותרת, 2013
טכניקה מעורבת על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Mixed media on canvas
Private collection
181×151



—38—

ללא כותרת, 2013
אקריליק, שמן וצבע ספריי על בד
אוסף פרטי
Untitled, 2013
Acrylic, oil and spray paint on canvas
Private collection
188×135



Elad Kopler

Born in 1974, Ramat-Gan, Israel
Lives and works in Bat Yam, Israel

1997–1998
Architecture and Design,
Ort Tel Aviv

2000–2004
B.E.D, Hamidrasha School of Art,
Beit Berl College

2005–2006: M.A. program of
the Bezalel Academy of Arts and
Design in Tel-Aviv

Solo Exhibitions

2007 *When Despair Becomes Plausible*, Tavi Dresdner Gallery, Tel Aviv
— *Passages,* Hamidrasha Gallery, Beit Berl College

2008 *Twilight*, Hamidrasha Gallery, Beit Berl College; curatorial team guided by David Ginton
— *Ship of Fools,* Kibbutz Be'eri Gallery, Kibbutz Be'eri; curator: Ziva Yelin

2009 *After the Heat Wave*, Tavi Dresdner Gallery, Tel Aviv
— *Black Clouds*, Habres+Partner Gallery, Vienna

2011 *No Man's Land*, The Artists' Studios, Tel Aviv; curator: Vered Gani
— "Artist Room" Project, Artplus Hotel, Tel Aviv; curator: Dana Golan

2013 *Elad Kopler: Temperatures*, Rappaport Prize for a Young Israeli Painter, Tel Aviv Museum of Art; curator: Tal Lanir (catalogue)

Selected Group Exhibitions

2002 *A Day Will Come: Artists for Arab-Israeli Coexistence*, Umm El-Fahm Gallery–Rosenfeld Gallery

2003 *Wounded,* Hamidrasha Gallery, Tel Aviv

2004 *Graduates Exhibition*, Hamidrasha School of Art, Beit Berl College

2005 *Artik 7,* America-Israel Cultural Foundation Award Winners Exhibition, Ramat-Gan Museum (catalogue)
— *Summer Exhibition,* Braverman Gallery, Tel Aviv

2006 *Shoshelet* (Dynasty), Sapir College Gallery, Shderot
— *Bezalel 100/Terminal 1*, Ben-Gurion Airport
— *Graduate Program Exhibition*, Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv
— *Bezalel-Glasgow*, Bezalel Gallery, Tel Aviv
— *Bezalel in Istanbul*, Istanbul Biennial

2007 *Secret Art*, Exhibition presented by Bank Hapoalim and Kimmel-Eshkolot Architects Ltd, Tel Aviv Port
— *Under the Sun*, Gilit Fisher Gallery, Tel Aviv
— *By the Way*, The Heder Gallery, Tel Aviv
— *Above and Beyond*, The Kibbutz Gallery, Tel Aviv
— *Seven Sculptors*, Tavi Dresdner Gallery, Tel Aviv

2008 *Postpop,* Israeli Cartoon Museum, Holon; curator: Yuval Caspi (catalogue)
— *In Silence,* Rothschild 69 Gallery, Tel Aviv; curator: Noam Segal
— *Young Artist Award Winners Exhibition*, Haifa Museum of Art; curators: Tami Katz-Freiman and Tal Yahas
— *Etchings, Scratches and Scars*, Petach Tikva Museum of Art; curator: Drorit Gur Arie
— *White*, The Inner Room, Tavi Dresdner Gallery; curator: Elad Kopler
— *NOIR*, Bineth Gallery, Tel Aviv; curator: Ben Zur

2010 International Sculpture Triennial, Poznan, Poland

2011 *Placing Time*, Theatrical Exhibition in the Public Space; curators: Yael Tsabari, Hila Cohen-Schneiderman
— *The Coming Community*, Haifa Museum of Art; curators: Yeala Hazut, Lee Weinberg (catalogue)

2012 *Other Space*, Feinberg Projects, Tel Aviv

Scholarships and Awards

2004
Excellence Award Scholarship, Hamidrasha School of Art, Beit Berl College

2005, 2006, 2007
America-Israel Cultural Foundation Scholarships

2006
Award for Excellence, Bezalel Academy of Arts and Design

2007
Young Artist Award, Ministry of Science, Culture and Sport

2012
Rappoport Prize for a Young Israeli Painter, Tel Aviv Museum of Art

In the ruins of an apocalyptic landscape, the no-nature and no-culture bodies concave their spaces in order to populate them with a primitive culture — but at the same time they plant around it the remains of communication towers, like signals from a post-technological galaxy.[No. 26-25, 33] In this place there is no life but there *is* liveliness, it lacks light but its face radiates. The viscous color of the sky makes it impermeable and airless; its darkened cobalt-blue evokes the storm and stress of the sky of Romantic painting — but that is precisely why it is also captivating. Sometimes, when the blue deepens and darkens ("The darker and the deeper blue gets, the more it calls man to infinity," said Wassily Kandinsky),[7] it recalls the ominous heavens in the paintings of Franz Marc, a member of the "Blue Rider" group; at other times, when it is swept with dusty and steamy tones in the desert heat, we can read in its light the words of Bataille, who writes about the sky of a different bloody scene: "One must also bear in mind the typically torrid Spanish sky, which never has the color or harshness one imagines: it is just perfectly sunny with a dazzling but mellow sheen, hot, turbid, at times even unreal."[8] Kopler's sky and ground also feature numerous shades of red (twilight? The rise of an impending plague of "blood and fire"?), which are reflected in the bodies of water, color the rivers, flow in swarms of stains — but which due to being integrated in the surrounding colorful jigsaw puzzle look chilled, like footsteps of a cold-blooded creature, like traces of congealed blood, like scars scorching the painting with frostbites.

That which has been congealed, frozen, fossilized or severed is juxtaposed in Elad Kopler's paintings with bodies that protect, and hold, or strike, so that not everything that is portrayed as the curbing of movement is supposed to be interpreted as a blessing. Formations of repose and order can also herald disaster and annihilation, just as a movement of unraveling and dismantling may be the sign of life and redemption. In the fragile point of contact between the two — in every moment of connection or separation, between the emergence of quiet and order and the tendency to take them apart — there is a possibility of disaster or redemption, pain or cure. Kopler's landscapes are both utopian and dystopian, but not because they offer moments of destruction and construction at one and the same time, but because each of them encompasses both hope and despair. A main artery in the vitality of painting will always be channeled to routes, paths, openings, gates, ladders, conductors to an elsewhere — yet these are also almost always blocked. The place from which they have not reached an elsewhere, that is, the painterly space (with the almost backward poverty of its means), is both hell and heaven, an ancient and at the same time perfectly contemporary place, whose endless planes suddenly fold into enclaves, caves and crevices which hide in them secrets from what has gone past and what is yet to come.

7. Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M. T. H. Sadler (New York: Dover, 1977), p. 81.

8. Georges Bataille, *The Story of the Eye*, trans. Joachim Neugroschel (San Francisco: City Lights, 1987).

his fascination with painted stage backdrops."[2] To a large extent, this deadening theatricality finds its equivalent in the still landscapes of the Dead Sea.

This eschatological nature is not lacking in vitality, which comes from the bustle and din of the falling bits and pieces of shapes in the flattened abstract landscapes, depicted in a foot-of-a-slope perspective. But when this sliding of fragments and pieces encounters a horizontal surface (and somehow stops at the painting's borders), it finds no rest but only a muddy plane of thick and boggy paint, a thin iceberg liable to break, a glassy slab threatening to shatter to pieces. The viewing habits of painterly precedents instruct us to see stable ground, but the eye which lingers on the painting feels the solid bottom and walls becoming liquid, transparent, like mirrors invaded with the landscapes of the world, or like receptors of energy from it, like in a daydream or a nightmare.[3] This architecture is turned against itself, developing an auto-immune process (a particular version of Georges Bataille's "anti-architecture"),[4] calling onto the stage not only fragments of architectural shapes but also more whole elements, which react to the structure of the painting itself and sometimes look like the pillars of a building whose construction has been discontinued, like the gliding ribs of a ruined gothic church, like the posts of a flimsy hut, like electricity poles whose wires have been torn off, like the masts of a sailless boat, like relics of technological reception and transmission equipment.

Obsolete energy-conducting and communication devices, abandoned supporting beams of the meta-cultural-texture (archi-texture): the central pillars of the technological culture are knocked to the ground, depicted as dry, bare, afflicted; even the trees, which functioned in the landscape of modernist painting as a vow of allegiance to the healthy link between nature and its painted translation, now look more like sticks than giants of the plant world.[5] Vilém Flusser once wrote that the moment a branch is changed into a stick — is the moment nature becomes culture.[6] The thin long sticks in Kopler's paintings are a broken reed on which to erect the entire cultural project: no longer a stick with which to make one's way through the thicket of the forest, but a conductor's baton at the end of its tether, which has stopped controlling the orchestra of dialectic equilibrium between nature and culture. The stick is not a stick, the tree is not a tree, the ground is hurtling down a cliff, the wall no longer serves as protection from the storm that rages outside, the pillar no longer supports the building of culture; instead, the stick is a tree or tiles and the walls are parts of collapsible and semitransparent glass menageries, which also become the surface of the earth and the plateau of the sky.

2. Ibid., ibid.

3. The appeal to world and nature from within an extra-galactic fictional space recalls the world of the animation film WALL-E (2008, director: Andrew Stanton), which describes the return to Earth and life in it after it had been abandoned for a space colony following an ecological catastrophe; in Kopler, however, such allusions are not linked with surrealist scenes as is customary in contemporary art, for example in the painting of Matthias Weischer, which certainly comes to mind when viewing Kopler's early paintings.

4. See: Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992)

5. Georges Perec wonderfully describes how the tree image functions as the limit of the "symbolic", as that which exceeds language, as the "wild nature" which is not contained in the language of culture and therefore has become the object of its desire: "Sometimes you spend hours contemplating a tree, describing it: [...] As your perception gets sharper, more patient and more versatile, the tree shatters and then reforms. [...] there is nothing for you to understand, just something to look at: when all is said and done, all you can say about this tree is that it is a tree, [...] because of the unsuspected and unimpeachable obviousness of the bark, the branches and the leaves. [...] you will never be master of the tree. All you can ever wish for is to become a tree in your turn"; Georges Perec, *A Man Asleep*, trans. David Bellos and Andrew Leak (Jaffrey, NH: David R. Godine, 1990), p. 153-154.

6. Vilém Flusser, "On Being Subject to Objects", for *Artforum* http://www.flusserestudios.cl/FLUSSER-WEB/flusser%20archiv/mecanografiado/english/on-being-subject-to-objects.pdf

But then these memories of utopian landscapes from the beginning of modernism dissolve or crumble into an avalanche of shards, covered in a fallout of shreds, strewn with demolished houses whose ruins are scattered everywhere. Moment by moment, another element in the illusion that anchors the painting in a stable syntax and in significant milestones in the history of modernism shatters, and thus it also becomes clear that these anchors are hooked into the mother-stations of modernism only in a schematic, and therefore external way.

Brushstroke marks (moving every which way) are grouped together like islands distinguished from their neighbors by their differing coloring. Their patchy juxtaposition is not backed up by any matrix or strategy, except the tendency to present a painting-texture of bits and pieces a moment before, or a moment after, the entire space has been torn into shreds. Images that for a blink of an eye looked like houses or buildings planted in the landscape appear a moment later as hollow structures and as accumulations or assemblages of disconnected walls, in which a sediment of slivers and shape-fragments has collected. These square floodgates are also flimsy aids to the momentary holding of shapes and bits of shapes that ceaselessly disintegrate and stream onwards. Next to them can be seen unsound bridges, cracked boats, rickety scaffoldings, faltering tripods, abstract geometric shapes (with no narrative context) and even traces of brushstrokes, occasionally abandoning their chaotic movement in favor of "Cezannian" marks that respond to the horizontal and vertical lines of the painting's frame — more and more improvised ways to hold on to something and to protect something in the sweeping movement rushing towards disintegration and destruction. The colorful variegation characterizing the paintings, their kaleidoscopic sparkle, the colorful virtuosity they display and the beauty they are bestowed with — are only further ways to deceive the eye so that it holds on to their appearance and never lets go. This aesthetic suggestiveness and the shapes that ground the painting to its fundamental lines, to the horizontal and vertical axes of its structure, offer a parallelism between all these bodies, momentarily holding everything that is disintegrating and faltering around them, and the act of painting itself. Similarly, it is also openly said that with its simple means, which lack any technological sophistication and are almost destined to failure, painting is a way to hold on for a moment to a world that has been destroyed, to stop its annihilation for a brief instant. And still painting is a momentary stronghold of order and pleasure in a destructive process whose ruinous decree it cannot revoke, and in which it even takes an active part.

Some of the images of empty and square houses feature black windows, which look like the eyes of the dead.[No. 6, 27, 36] Other building parts look like details of architecture and imaginary machines, which usually housed the science-fiction-like landscapes in Kopler's earlier paintings. Now it is time to crossbreed them all the more forcefully with abstract shapes, to dismantle them into a current that torrentially floods everything still standing in the frozen and silent landscapes of yesteryears. A large part of the present landscapes have reference points in reality, even topographical waypoints — mainly the landscapes of the Dead Sea, with its aridity and its almost surreal glow, the ridged hills of the Judea desert, the caves in the clefts of the rock, the sinkholes, the lake of death and its dense-still water, the houses of an isolated settlement in the desert (Ein Gedi?), ruins of buildings and machines crossbred with gnarled stones, phosphate factories signaling their foreignness to the primeval landscape and their industrial-chemical toxicity.[No. 28, 32, 34] However, these nature views and facades of world sites are born out of refugees from bionic moonscapes and from assemblages of robotic figures and stage-set fixtures. If we look carefully, we will realize that the artificiality and the syntheticness of the landscape come from the paintings' flatness and skin-deepness, which make them look like landscapes painted on a screen. Walter Benjamin: "Majesty of the allegorical intention: to destroy the organic and the living — to eradicate semblance. One must note the highly revealing passage where Baudelaire writes about

contemporary art, but also alludes to moments in early modernism that tried to unite conflicting and clashing drives: on the one hand, avant-gardist trends attracted to the abstract, the non-real and the text's autonomist economy — and on the other hand past fixations still trapped in the dictates of mimesis and wading in landscapes and interiors. In the painting discussed here, the division into pictorial planes, the location of sub-sections within them and the images of a trail and of a group of tree trunks (like a forest or a wood in winter) seem to have been painted in the mold of landscape painting established in several foundational moments of modernist painting, especially in the Fauvist regions — for example in works by Maurice de Vlaminck, André Derain, and even the later Georges Braque. Memories of the landscapes of early German Expressionism may also come to mind when we look at the images of bare trees, gothic in their long slenderness, which chill the space with a shudder of neurotic tension and infuse it with a wintery gloom.

This painting, however, also has an addendum unmoored to any historical anchor, which it even emphasizes by drawing a light-colored and razor-sharp line that passes among-revolves around the trunks, besieging them, standing out against the smooth and dark background. The outline of this "enclosure", very clearly sketched around the trees, forms a geometric polygon which may be perceived as a tribute to the Cubist tradition, in particular to Cezanne (who wanted to capture the world's landscapes with basic geometric shapes). But since this tribute has something compulsive, flagrant and detached from the landscape's organic alignment about it, it is incriminated with artificiality or even foreignness to that world-structure to which it bows. This geometric shape maneuvers in the space of the painting and highlights its instability, mainly because it looks like a support designed to prevent the skinny trunks from collapsing. This holding relies on a very basic, low-budget, even childish technology (the shape evokes rubber band skipping, an old children's game). We can say that this holding technology, in trunks that simultaneously serve as the vertical supporting pillars of the composition, is very similar to the technique of the medium of painting: it is a holding designed to re-evoke the form of Kopler's painting's native landscape, which is no other than the landscape of early modernist painting; but more than that, it is a holding on to the slim doorposts of Kopler's painting, the concrete givens embodied in an architectural structure, whose horizontal axis is outlined by the naked trunks.

This painting belongs to a small and unusual group among the paintings Kopler made in the past year: the fact that it is divided into a relatively small number of sub-sections creates a sense of structuring, since the parts are presented as the painting's constructive element. In most of the recent paintings, by contrast, the space disintegrates into so many sub-territories, that their details consequently look like a deconstructive feature. On the other hand, no painting presents the weakness or vulnerability of the spatial structure so explicitly, through a single unequivocal image, which illustrates the need for support. But despite these differences, and perhaps because of them, it is interesting to talk about this unusual painting as heralding Kopler's other recent paintings, for it underscores the illusion (of the imaginary) they contain, in two different ways: firstly, by deceiving us into believing for a moment in the painting's stability, due to its reliance on historical precedents and on a structural syntax; and secondly, by presenting an image, an illusion, that exposes the holding and supporting device and with it also the instability of the foundations. In this juncture, therefore, the deception is exposed — this time as a conclusion, conceptually. In the other instances it will already be visible and revealed for all to see.

Other paintings also delude us into believing that they are casting their anchor in the direction of early modernist, mainly Fauvist masterpieces. What in Kopler's work looks like abstract landscapes, for example, could have taken refuge in landscapes with boats by Vlaminck; and when bare tree branches extend in his painting from emaciated tree trunks as if to stab the space, they can easily be associated with early Expressionism.

EAST OF EDEN, ON THE OUTSKIRTS OF HELL

SARIT SHAPIRA

> "The magnetic attraction which a few basic situations continually exerted on the poet is one of the symptoms of his melancholy. Baudelaire's imagination is occupied by stereotyped images. He seems to have been subject to a very general compulsion to return at least once to each of his motifs. This is doubtless comparable to the compulsion which repeatedly draws the felon back to the scene of his crime."
>
> Walter Benjamin, "Central Park"[1]

The shades of pink, green and light blue that dominate one of Elad Kopler's paintings from the past year seem to have been taken from the palette of Henri Matisse.[No. 10] It looks as if this landscape picture, ensconced in a sugary-exotic colorfulness, has adopted the displacement of the painted place into the "no-place" or the utopian site to which the Fauvist painting had exiled itself a long time ago. For a moment it also looks as if the painting's fan of colors is characterized by a material lusciousness which covers the painting with a layered veneer; but as the gaze lingers, it turns out that it lacks the Matissian saturation, seemingly soaked with geological tissues of material paint. Instead, Kopler executes the paint layers with quick and lean brush-marks, thus aligning himself with contemporary painting, which identifies with the concrete givens of its language, both textual and contextual, the chosen print tones and the schematic structure of the composition betraying his affinity with applied graphics and media products: with their syntheticness, non-materiality and flat two-dimensionality; with the McLuhanian coolness of their digital screenness.

Despite Kopler's insistence on the pedantries of postmodernism, however, we cannot ignore the fact that at the same time he enhances the presence of lusher characteristics. While sheltering under the broad umbrella of contemporary mythological tycoons (the fierce flatness of the pink-magenta in his above mentioned painting, for example, brings to mind Jeff Koons' 1995-2000 Balloon Flower (Magenta), a work that has turned this loud plastic shade into a trademark), he still persuades us to relate his painterly richness mainly to that of Matisse — and perahaps it is thanks to painting like Kopler's that today we can also read Koons' sculpture (which finds its anchors outside the art field, in the realm of the serial production of commodities) in this context.

Kopler's painting does not only find the median between the cradle of modernism and

1. Walter Benjamin, "Central Park". Selected Writings, Vol. 4; Vols. 1938-1940. Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings (Harvard UP, 1996), p. 172.

E.K. That's how it is. In my paintings there are no people, only environments, only space. Maybe that's how I become nothing. It's like going out to nature in order to merge with it: it probably also returns to the fragmentation of the I. I can go into places and only look at what things look like — this is my freakiness. I can go with you into a bar, and there'll be people and conversations and you'll be talking to me and I'll be looking at the building. I don't know why it's like that. Even in the house I grew up in, which no longer exists, I remember each and every detail down to the last crack in the wall. Ever since I was little I remember myself holding on to the visual, lying at home for hours on end and staring at the light beams that filtered in with the dust. I'm scared not to remember what things look like. it's typical of nostalgia: when you forget what things look like there's a terrible fear that they'd get lost, stop being part of you. Actually maybe it's not the environments that I'm trying to remember but temperatures, the temperatures of an experience. When you remember the environment, its visibility, you remember the temperature of a reality, a kind of equivalent of the experience. And that's what I'm trying to do in the paintings, create temperatures.

E.K. I think that the science fiction paintings I did four years ago came from a boyhood love of mine: some boys like science fiction, and some girls like fairies. In both cases it's about fantasy. But I don't think I've completely abandoned the concern with "futurology": it's still there but in a less emphasized way, it's assimilated into abstract painting. My wish to introduce this subject into painting per se led me to abstraction and to the preoccupation with formalism.

T.L. The latest works go towards open landscapes, whereas the earlier ones focused on more closed environments.

E.K. Right. I'm a painter who is very influenced by life experiences. In the last three years I've traveled a lot to the Dead Sea area, at least once a fortnight. This environment stunned me. It's a real spectacle! It's hard for me to verbalize the experience, so I just paint it. Although I don't sit in front of the landscape and paint it, I retain the experience within me and it serves me for working in the studio. Today I'm also not ashamed to say things like "the landscapes are in me", something that Cezanne said. Everything gets mixed together: the open landscapes, the desert, the urban anxiety... Who needs science fiction?

T.L. They are very beautiful, these landscapes... They have strong brushstrokes and warm colors.

E.K. But they're definitely not pastoral, they're disturbing. Ellie Armon Azoulay once wrote about my works: "terribly beautiful". I liked that, because it's not a nice girly pink but a disturbing pink...

T.L. ... a little "sweet".

E.K. But what's this "sweet", it's kind of disgusting. That's what I'm looking for: a clash between beauty and stridency and heaviness.

T.L. A dissonance.

E.K. Yes, a clash, always a clash between two forces. This is how things work for me. it's a great dissonance, a dissonance that is there in my existential experience. I don't know if it's because I'm an anxious person, or if I'm simply sensitive and exposed. Everything becomes mixed together. Until now I dreamt a lot that I was swimming in swimming pools and in the sea, and you know, Freud, Jung, water and emotions. So this week I dreamt that I was falling into the sea and swimming with a whale. With a whale! These are intensities of emotion of a different scale, and in my painting there is also an over-acting, over-doing, "over" everything, but at the same time — and this is what happened this year — there's a need to know how to edit all this "over", and this is the dissonance. In the new paintings I'm not afraid to disintegrate, I don't feel a need to "hold" things.

T.L. All through the past year, as I followed your work, you kept worrying that there wouldn't be enough works for the exhibition because tomorrow you might die.

E.K. Yes, death has been very present in my life since childhood, and I want to believe that the preoccupation with death is present in the paintings. After all, death is always present in life. When I come to the studio and paint, death is also present, and I don't think there's a subject in the world that occupies artists more than death. This week I heard this rabbi who passed away, Froman, who said that death is a consolation, a coming to terms. It's a break, the limit that defines life. Without the limit and the threshold of death, there wouldn't be life. One of the illnesses I carry with me since childhood is nostalgia, which is the illness of death. I can find myself at night scrolling for hours through memories from the past, details, stairs, where there was a hole in the wall, and a socket...

T.L. You talk about these memories through structures: not feelings, not people, only buildings and environments.

I, of the form, of the environment, a general disintegration. It's funny, because everything is painted but everything is falling apart.

T.L. So the falling apart is related to your preoccupation with formalism?

E.K. On the personal level, I've realized that the best way to grapple with yourself is to take the I apart. On the level of the Israeli society — there's really no need to put too much effort into it because it's falling apart in front of your eyes. So in this sense I hope that one can see some connection between the fragmentation in the work and the environmental disintegration.

T.L. We talked about fragmentation in your work and about social disintegration, and I'm wondering if it's not related to your biography.

E.K. Yes, it's also biographical, but in a completely open way. Because I'm not a painter who verbalizes the experience of painting to himself: I'm not conceptual, and my thinking is chaotic. But there is also order in this chaos: I'm associative, so the painting is also associative. What is a personal story? How are these landscapes related to my biography? When I give lectures at schools, to high school kids, at the end of the talk they always ask me why my paintings deal with the end of the world, and why they are depressive and pessimistic, and if I am a sad person, and other naïve questions like that... So if you agree with the children that these are sad paintings...

T.L. ... I don't think they're sad.

E.K. Pessimistic?

T.L. Depends. I think that in the last few months less so. But pessimism is a reductive definition. In any case, there is something in this gloominess and in your biography that may have consequences.

E.K. My experience is completely fragmented, how can it be otherwise? I don't know anything else. Luckily it also fits with contemporary painting, which deals with fragmentation. But I hope that this is not just a personal matter but also a formalist one, painting that deals with deconstructing the possibilities of the gaze — digital, expressive, end of the 19th century, modern, post-modern, gestural: it creates a collage of approaches to art making. It's true that the recent paintings are more "fragmented" or a little more open, and I actually hope that they'll go on to disintegrate even more. The recent paintings try to pour into the bowl additional approaches to painting. If earlier I mentioned the perspectival gaze and conceptual painting, then lately I've also introduced approaches from the past. It's like a salad, my painting, isn't it? I know that... my painting is bubbling, it's painting that's bubbling inside. You can also say it's expressive, instinctual, things like that.

T.L. If not to your biography, maybe it's connected to the endless anxieties that haunt you?

E.K. Absolutely. At least once a week I dream about some catastrophe: storms, floods, wars, bombs falling on people, people running to hiding places and shelters. It seems that this is what it's like, living today.

T.L. But most people don't suffer such anxieties.

E.K. Most people don't paint either.

T.L. Your painting has changed recently. I see a move from the very mechanical, kind of science-fictional landscapes of four years ago towards abstraction, gestures, intense colors. Something in the past year has completely opened and totally changed, and this is also what is shown in the exhibition. In the process of working on the exhibition we realized that it would be more interesting to show only the new paintings.

always felt that the power of a painting is summed up in one brushstroke — but I'm not there yet, because it doesn't work with a "swoosh" but with layers upon layers of freshness. I'm starting to accept it (maybe in thirty years it will happen), but it's still part of my attempt to shed skin layers. A teacher at Hamidrasha, or at Bezalel, I've forgotten who, once told me that his teacher used to say that a painting shouldn't sweat. Like in Jean-Michel Basquiat, for example, simplicity with complexity. I try to preserve the simplicity, which is movement, and tone, and image. Tsibi Geva once said that in Basquiat you never get the same brushstroke twice, you never get a line that's repeated. I thought about it differently: I thought that Basquiat painted like a child, he just painted, without thinking about what people would say.

T.L. The color scheme in your works is unusual, and in the past year the palette has really changed.

E.K. Yes, I've heard that from several people. Largely speaking, color work is not a central part of our art studies, neither at Hamidrasha nor at Bezalel. After my MA studies at Bezalel I realized I was on my own: you don't have the teachers anymore to accompany you, with all this endless talk about what's right and what's wrong. So I decided to just paint, and in color. I went into a small studio which was at my grandmother's house, where I grew up, and I painted every day for hours and hours for a long time, at the end of which I had a body of works that was enough for my first solo show.

T.L. You studied both at Hamidrasha and at Bezalel, but your works look different from the norm in these institutions...

E.K. Look, at Hamidrasha and at Bezalel they teach you to make "clever" works — but what can I do, I never managed to fully internalize the idea of conceptual art. I was always attracted to color, to beauty, to the sublime. During my studies I still thought it was kitsch, but in the last few years I've achieved a balance. Before studying art I studied architecture and I mastered the principles of Renaissance perspective, so in my first significant paintings I implemented this technique. Later, in the past two years, I understood something about my painting, for example — the need not to paint from a fixed perspective but in a more complex way, to see the eye rather than the hand. After all I'm concerned with the gaze more than with technique, so things have come full circle. And the truth is that actually this move is related to the way of thinking of Hamidrasha and Bezalel.

T.L. You can see in the background layers from the past, consciously or unconsciously: there's something of Zaritsky in these paintings. You can see the memory.

E.K. Yes, I gathered that from both you and Tsibi. There is a return to Zaritsky, and to Streichman... It wasn't done consciously, but I'm very glad about it. It's important to me, because in my years at art school we skipped "New Horizons", and I'm free to go back to these painters. In all my works, both in painting and in sculpture, it's always patch upon patch, piling upon piling: it's all attempts to arrange things one on top of the other.

T.L. We talk a lot about current affairs and you are a socially engaged person. Do you think it manifests itself in the painting?

E.K. I am very susceptible and open to the environment and the society I live in. After all, apart from being an artist I'm also a teacher and a human being. But one shouldn't think about my painting politically, but rather let the thinking work associatively.

T.L. I'm not talking specifically about Israeli politics, but about an understanding of global social processes.

E.K. My works are neurotic, they fall apart in front of your eyes... It's a falling apart of the

SWIMMING WITH A WHALE: A Conversation with Elad Kopler

TAL LANIR

Tal Lanir: Your paintings keep changing. You change and revise in a kind of process of self-teaching, of trial and error.

Elad Kopler: There's this thing where I tell myself that I want to get past myself, like on a football pitch. This is my strategy: as if I'm playing Chess with myself, and I say — now I'm going to do this and this and this to myself... But in painting I'm not trying to get to any point: the painting is this changing, out of which it's formed. I just hope that in the end it produces interesting works. I've always liked seeing the process, in myself and in other artists. Sometimes in the finished work all the vitality of the creative process gets lost, and I try to keep it alive and associative. My way of exposing this associativity is through endless change. The important question is when to stop.

T.L. You yourself are a bit neurotic and dynamic, and these jumps are fascinating because they also create a dynamism, but an outside viewer might find them very confusing.

E.K. I think I'm one of those people who suffer from ADHD, something that for years I didn't know how to deal with. In painting I've learned to channel it, and these are the jumps; I've learned to turn the disorder into a collage — both in my personality and in my approach to art. In the last few years I've developed a hobby: I read philosophy more and more — for example Derrida's "Plato's Pharmacy", which amazed me with its dialectical thinking, or Merleau-Ponty's "Eye and Mind", and now I'm with Descartes. One of the things that intrigue me most in philosophers is the questioning, the constant attempt "to get past themselves" or to go in through one point and out through another. It's a thinking that contradicts thinking, and is of course a lot more interesting than the attempt to give definitive answers to things. For me, painting and philosophy are mind games. I try — not just in painting, but in life as well — to let the river flow, and when it flows you don't get fixated on conclusions. I don't know what painting is supposed to look like: it has to keep flowing. But it's true that artists stop every now and then and try to produce some kind of an image. I do that too, otherwise it's impossible.

T.L. There is an internal contradiction in your works. On the one hand you keep returning to them and changing them, and on the other hand, the initial move and the changes are done very quickly.

E.K. I once said to a friend, an artist, that I would like to do a painting in one "swoosh". I've

Tel Aviv Museum of Art

Elad Kopler: TEMPERATURES
Recipient of the Rappaport Prize
for a Young Israeli Painter, 2012

Jury:
Ruth Rappaport, Irit Rappaport, Anat Matalon,
Doron Sebbag, Naomi Aviv, Ellen Ginton

17 May — 28 September 2013
Jeannette Assia Galleries, Main Building

EXHIBITION
Curator: Tal Lanir
Project Management Officer: Raphael Radovan
Registration: Shraga Edelsburg, Alisa Friedman-Padovano,
Shoshana Frankel, Hadar Orn-Bezalel
Restoration: Dr. Doron Lurie, Maya Dresner,
Klara Karlova, Noga Schusterman
Hanging: Tibi Hirsch
Lighting: Lior Gabai, Assaf Menachem

CATALOGUE
Design and production: Michal Sahar
Text editing: Daphna Raz
English translation: Michal Sapir
Photography: Avraham Hay, Liat Elbling

Measurements are given in centimeters, height × width
Works are courtesy of the artist, unless otherwise indicated

© 2013, Tel Aviv Museum of Art, cat. 5/2013
ISBN 978-965-539-060-5

Thanks
To my beloved Noam and Michael; to Ellen Ginton, Tal Lanir, Tsibi Geva, Reuven Israel, Sarit Shapira, Michal Sahar, Muly Litvak, Tamar Dresner, Dr. Eyal Winkler, Tamar Shaanan, Avraham Hay and Liat Elbling; and to Anat Danon-Sivan, Hezi Cohen and the museum staff.

RAPPAPORTPRIZE

Foreword

Elad Kopler's work has gone through significant changes and processes in relatively short periods of time. Despite being a young artist, his paintings already display the development of a unique language, centered around a formalism subject to processes of fragmentation. While his early paintings relied on classical Renaissance perspective, his new paintings, shown in this exhibition, examine different painting values, and are characterized by a multiplicity of changing perspectives in fragmenting environments, creating a dissonance between seductive beauty and views of neglect and disintegration. His painting seems to embody a real falling apart on various levels of contemporary existence, in the artist's internal world and in the worlds of his life and ours.

I would like to thank Ruth and Irit Rappaport for their continued support and encouragement of Israeli art through the Rappaport Prize, which was founded in 2006 by the late Baruch Rappaport and by Ruth Rappaport. My thanks also go to the members of the jury, Ruth Rappaport, Irit Rappaport, Anat Matalon, Doron Sebbag, Naomi Aviv and Ellen Ginton. Special thanks go to Elad Kopler, for the privilege of being introduced to his complex private world and for his great involvement. I would like to extend my heartfelt thanks to Tal Lanir, the curator of the exhibition, for her sustained and dedicated involvement; to Ellen Ginton for her support and advice; and to the loaners, who agreed to part with the works in their possession for the duration of the exhibition.

Our thanks go to Michal Sahar, for the design and production of the sumptuous and meticulous catalogue; to Sarit Shapira for the enlightening essay she wrote for the catalogue; to Daphna Raz for the complex editing; and to Michal Sapir for the English translation. We are also deeply grateful to Avraham Hay, whose documenting photographs became essential partners in Elad Kopler's constantly changing work, and to Liat Elbling for the additional photography. Warm thanks go to Shuli Kislev, the Senior Deputy Director; to Raphael Radovan, the Project Management Officer; to Tibi Hirsch for hanging the works; to the professional and dedicated staff of the Registration and Conservation departments; to the skilful lighting technicians; and to the people at our Public Relations, International Relations and Education departments, who faithfully represent the museum.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator

Elad Kopler
TEMPERATURES°

The Rappaport Prize for A Young Israeli Painter, 2012