

מירית כהן כספי

עבודות 1985-2003



משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד



מוזיאון אשדוד ע"ש קורין ממן

This catalogue is being published in
conjunction with the exhibition

Mirit Cohen Caspi, Works 1985-2003

Museum of Art, Ein Harod
November 2003 - January 2004

The Corine Maman Ashdod Museum
January-June 2004

Curator: Galia Bar Or

Photographs: Avraham Hay

Additional photographs: Ofer Nov /
Meirav Barkai (pp. 28; 32; 34)

Design and production: Moshe Mirsky

Hebrew Text Editing: Orna Yehudaioff

English version: Richard Flantz

Scanning: Shapiro Inc., Tel Aviv

Printing: Rahash Print, Haifa

All measurements are given in centimeters,
height preceding width

הקטלוג יוצא לאור עם פתיחת התערוכה

מירית כהן כספי, עבודות 1985-2003

משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד
נובמבר 2003 – ינואר 2004

מוזיאון אשדוד ע"ש קורין ממן
ינואר – יוני 2004

אוצרת: גליה בר אור

תצלומים: אבי חי

תצלומים נוספים: "צלם צלמת"
(עמ' 28; 32; 34)

עיצוב והפקה: משה מירסקי

עריכה לשונית: אורנה יהודיוף

תרגום לאנגלית: ריצ'רד פלאנץ

סריקות: שפירא בע"מ, תל אביב

הדפסה: אופסט רחש, חיפה

כל המידות בס"מ, גובה x רוחב



B E R A H A

פורום המוזיאונים לאמנות בישראל

משרד החינוך, התרבות והספורט

רבדים של זהות

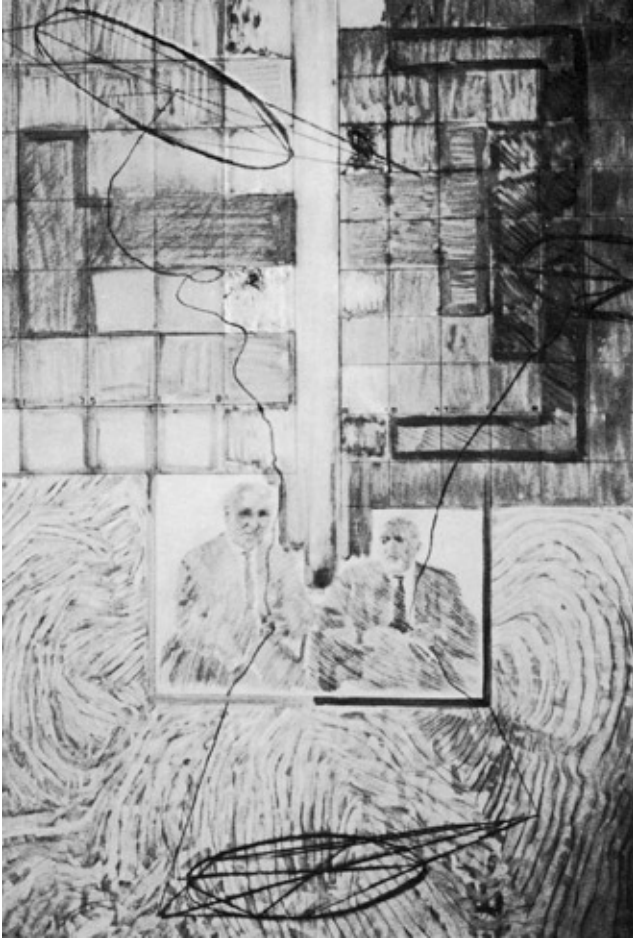
על יצירתה של מירית כהן כספי

גליה בר אור

מירית כהן כספי יוצרת זה 20 שנה בתחומי מדיה כה מגוונים, עד שנדמה לעיתים שכמה אמנים יצרו את הפרקים השונים ביצירתה ולא אמנית יחידה. אבל התבוננות מעמיקה במכלול עבודתה חושפת חוט שדרה עקבי המונח ביסוד התחומים השונים של עשייתה: רישום, ציור, פיסול, שילוב טקסט וחומרים מצויים ועבודה דיגיטלית. בכל אלה עולה תמיד דמות האדם, מפורשת או סמויה, וטרנספורמציות של דמות זו באמצעות פירוק, הרכבה והכלאה למרכיבים אורגניים, עיצוביים וטכנולוגיים.

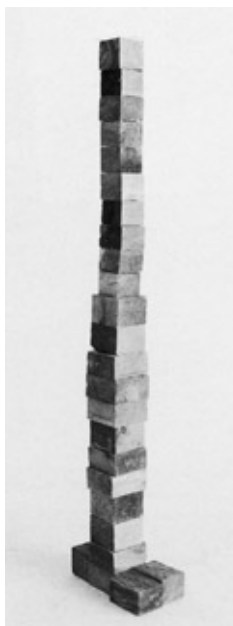


1990, דיקט, עץ אורן, מוטות עץ עגולים וצירים, 50x70
1990, plywood, pine, round wooden rods and hinges, 70x50



1985, צבעי שמן, גירים וחריטה על מזוניט, 122x180

1985, oil paints, chalks and scratchings on Masonite, 180x122



1986, קוביות עץ, 180 ג'

1986, wooden blocks, height: 180

בעיסוקה בדמות האדם, שראשיתו בציור ובפיסול המוקדם שלה בשנות ה־80, מהדהדות תמיד שאלות היסוד שעליהן מושתת מכלול העשייה של מירית כהן כספי: שאלות על אודות אופי הזיקה שבין מבנה לייצוג, בין מהות פנימית לחיצונית, בין תחושה גופנית לדימוי. אלה שאלות מושגיות באופיין בעלות פן רפלקסיבי של דיון בעשייה האמנותית עצמה. התהייה על אודות הזיקה בין מבנה לייצוג קשורה למשמעות היחסים שבין מקור לנגזרת שלו באמנות, למרחב החמקמק שבין "אמנות" לבין "טבע" או "אדם". ההקשר המושגי מהותי להבנת עבודותיה של מירית כהן כספי והוא מרכזי גם בעבודות הנושאות אופי עמלני של עבודת כפיים.

כבר בעבודותיה הראשונות, באמצע שנות ה־80, הופיעה דמות האדם בתוך מערכת עשויה יחידות שונות – פרגמנטים הנראים כמו "עור" או הטבעה של רשת קווים המשמשת לזיהוי אישי (החתמה באמצעות הבוהן או כף היד), רישום סכמתי של דמויות הלקוחות



1986, עץ, בורג ואום פרפר, 43x65

1986, wood, wooden soles, bolt and wing nut, 65x43

מתצולם והטלה של רישום קווי, מרחבי, "רגיש" על פני הציור. המבנה היה מורכב למדי וכלל יחידות גיאומטריות, סכמתיות, של ריבועים (ר' ציור בעמ' 4) בפסיפס של "שפות" אמנות שונות, טכניקות המייצגות ז'אנרים שונים ומיחבר המעלה הקשרים תרבותיים והיסטוריים. ב־1986 עברה כהן כספי מציור ורישום לפיסול ישיר וממוקד. עבודות הפיסול הראשונות שלה קיימו דיאלוג עם פיסול מינימליסטי (דונלד ג'אד), אבל שימרו אופי ודינמיקה של פעילות משחקית המשלבת יסודות של הומור ואבסורד. מירית כהן כספי נתנה לעבודות הפיסול שלה כותרות לקוניות, קונקרטיים וטכניות, שאינן משייכות אותן מפורשות לנושא ה"דמות". הפסל **קוביות עץ** (1986, ר' עמ' 5), למשל, הוא מגדל בגובה קומת־אדם (1.80 מ') העשוי קוביות עץ בגודל לא אחיד, הנראות כאילו לוקטו כפי שהן ולא נוצרו במיוחד לצורך העבודה. דמות האדם מסתמנת במכלול ובפרטים של הפסל, ב"בסיס" המורחב יחסית (מעין משטח כף רגל), או בחוליה מרכזית צרה (כמו "צוואר"). בפיסול ישיר ובסיסי מעין זה עולה במובהק הקשר שבין מבנה (שאלות של עומס, שיווי משקל, חומר, הנחה), לבין ייצוג של אדם הניצב על משטח אופקי, רצפה שהיא נוף.

ב־1988 צמחו הפסלים של מירית כהן כספי לממדי ענק. הם לא ניצבו עוד במלוא קומתם אלא השתוחחו, התקפלו ונפרשו תוך התייחסות לגובהו ולשטחו של חלל התצוגה, כמו מנוף העשוי חלקים שונים שאבריו ממלאים את החלל. הדמות שהיא מנוף (1988, ר' תצלום בעמ' זה) תוכננה בעבודה מעין הנדסית ובזיקה למלאכות כמו נגרות או מכונאות. הפסל לא הורכב עוד ממיחבר של חומרים מצויים אלא מיחידות עץ מודולריות שחוברו זו לזו באמצעות מוטות הברגה ואומים גסים ויוצבו בעזרת צינורות אלומיניום. עבודת המנוף נוצרה עבור החלל של גלריה ממד קטן בתל אביב ונבנה כך שניתן להתאימו לממדים שונים של חללי תצוגה. "צווארו" של הפסל השיק לתקרת הגלריה (גובה: 2.20 מ', אורך: 5 מ'), "כף היד" הגדולה נחה על הרצפה ו"אצבעותיה" הארוכות נפרשו כמו מניפה ושימשו בסיס משני לצד גל הפסל. חלקיו של הפסל קיבלו משמעות פונקציונלית מובהקת, כמיחבר המאפשר תנועה, כוח, יכולת הרמה וגמישות בהתאם



1988, עץ לבן לא צבוע, צינורות אלומיניום, מוטות הברגה, אומי כיפה, 500x220 (מראה הצבה בגלריה ממד קטן, תל אביב)

1988, unpainted white wood, aluminum pipes, threaded rods, dome nuts, 500x220 (view of installation at the Maimad Katan Gallery, Tel Aviv)



1989, עץ, 280 ג'

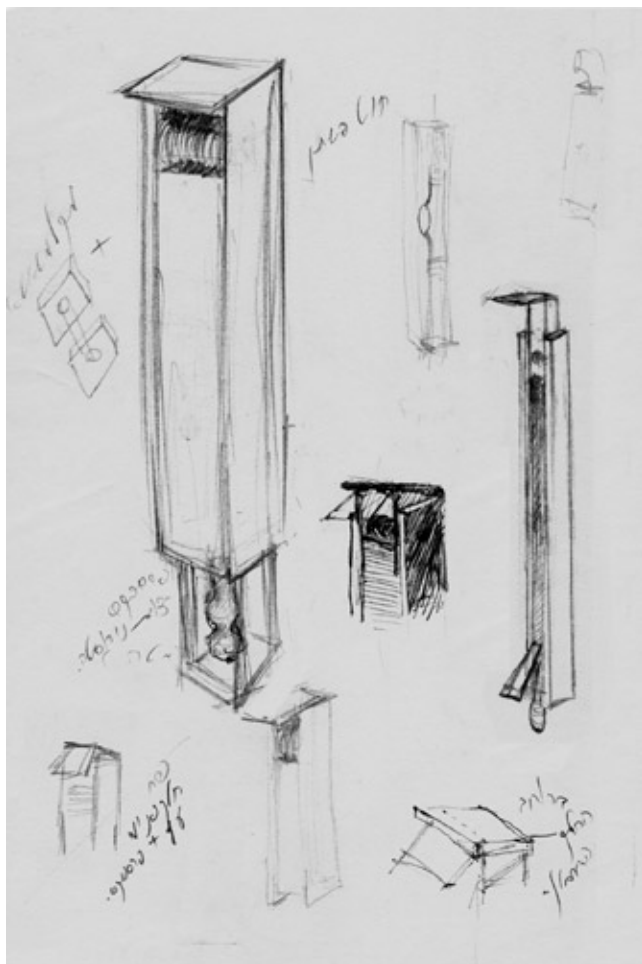
1989, wood, height: 280

ל"משימה" הנדרשת. גודלו של הפסל הועצם בתוך החלל הקטן של הגלריה ונדמה היה שאם יתמתח למלוא קומתו יחרוג ממסגרת החדר, כמו עליסה שצמחה באחת וראשה הענקי מגיח מבעד לתקרה וחוצה את הגג הפרוץ. אופיים התעשייתי־פונקציונלי של פסלי העץ מסוף שנות ה־80 לא עמעם את היסוד הפנטסטי של העבודות. ליסוד העתידי שלהן, כמעין מכונה אנושית, חלחל גם יסוד אגדי, כמו זיכרון עתיק של יצורים קדמונים ששלטו בעידן שבטרם היות האדם; זיכרון טעון בהומור ובחרדה וחוצה גבולות של זמן.

מעבודה בממדים גדולים עברה מירית כהן כספי בהמשך לפיסול בקנה מידה קטן. למשל, קופסה שהיא מעין אורגניזם אדריכלי, מיניאטורי, שבתוכו מהבהב "לב", גולת זכוכית בוהקת באור ירקרק (1991, ר' עמ' 11). גם לסדרה זו (1989–1991) לא העניקה האמנית כותרת נושאת והסתפקה בציון פרטי המידע הבסיסיים: חומרים, שנה, ממדים. בעבודות אלה, מהמופנמות והאינטימיות שיצרה מירית כהן כספי, המונומנטלי הפך לריהוט ביתי, לתיבת מתבים, למגרה סודית, אולי למלכודת. ההצצה שהתאפשרה אל המרחב הפנימי של הפסל באמצעות חרך צר לא פתרה את חידת הזיקה שבין הפנים לחוץ. כמו בידי קוסם הפכו החומרים הפשוטים, היומיומיים – עץ אורן, עץ לבוד מהוקצע ולא צבוע וגולת זכוכית – למוליכים של מקסם; פסל מינימליסטי ומרחב לטרנספורמציה אינטימית.

"הדמות" היתה רלוונטית גם לעבודות בסדרה הזו. הפסל **מעטפת עמוד** (1990, ר' עמ' 13), החריג בגודלו בעבודות "הקופסה" (2.80 מ'), ניצב – בדומה לעבודות קוביות העץ מ־1986 – כמו אנך שהופשט מכל יסוד תיאורי. אבל המבנה האנכי וקנה המידה שלו מעוררים פרשנות של עמוד שהוא גם "דמות" ניצבת. הפסל, פשוט ופונקציונלי, עשוי כקופסה מעץ אורן לבן המשמשת מארז עצמי לרגליים מתקפלות, הנפתחות לה כמאחז. כמו המנוף, הפסל ניתן לפרישה, לכיוון ולקיפול, אבל במקרה זה הוא ניתן גם לסגירה: אבריו מתכנסים לתוך הקופסה והוא מכיל ומוכל בעת ובעונה אחת. הוא ננעל בתוך עצמו ונשמר במצב מאוזן, כמו דמות שהפכה בעצמה לסרקופג.

העבודות מתוך סדרת "הקופסאות" הוצגו ב־1991 בגלריה סדנאות האמנים בתל אביב, תערוכה שהיה בה מעין סיכום לפרק עבודה ממושך. העבודה במרחב המורכב של הגלריה על שני מפלסיו העניקה למירית כהן כספי הזדמנות להתמודד מחדש עם הצבה בחלל

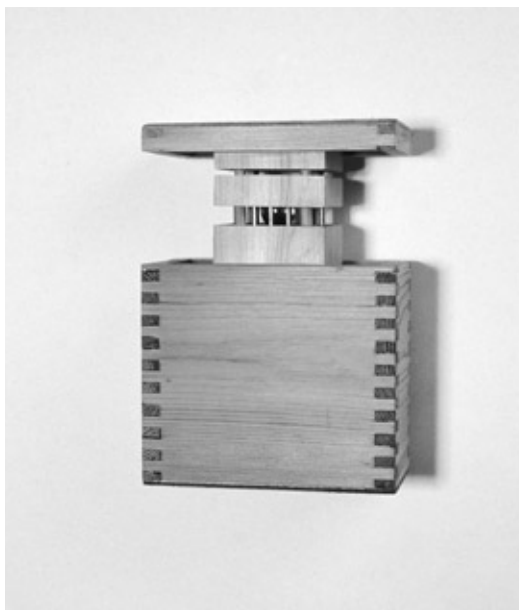


1989, רישום הכנה, עט ועיפרון, 20x30

1989, drawing, pen and pencil, 30x20



1989, דיקט ובקבוק זכוכית ירוק (בחלל הפנימי של העבודה), 14x15
 1989, plywood and green glass bottle (in the work's interior space), 15x14



1991, עץ אורן, חוטי אלומיניום, גולת זכוכית, 17x23
 1991, pine, aluminum threads, glass ball, 23x17

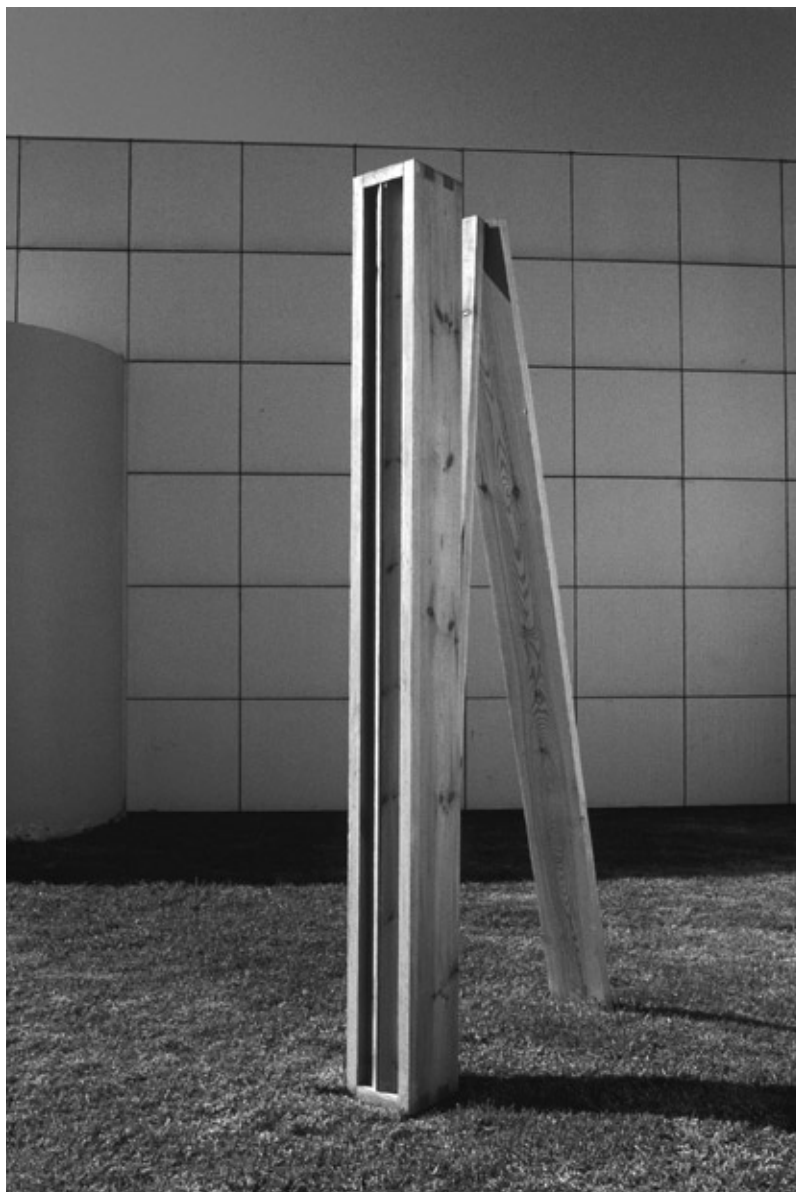


1990, עץ אורן, זכוכית חלב, אלומיניום, רשת מתכת, 21x50

1990, pine, white glass, aluminum, metal net, 50x21

פנים (ר' עמ' 14) ועסקה ביחסים שבין דו־ממד לתלת־ממד – רישום על־גבי גזות סינתטיות מרובדות התלויות בשכבות זו אחרי זו, ופיסול המציג מישורים פנימיים הנסתרים בחלקם מהעין (קופסאות). עבודת רצפה גדולה – המורכבת, בין היתר, מציור עגול ומשטח זכוכית – יצרה מצב של צפייה בו־זמנית באובייקט הבודד ובחלל הגלריה המיוחד שהשתקף בו. באמצעות מבנה התערוכה מיקדה מירית כהן כספי שאלות מרכזיות הנוגעות בנושא החלל, כגון זיקה בין פרטים למרחב והשתקפות "המקרר" ב"מיקרו".

מתערוכה זו התפתחה העבודה **קטלוג־קופסה**, שהיה בה משום שילוב מסוג חדש של דו־ממד ותלת־ממד. **קטלוג־קופסה** (יצא לאור והוצג בתערוכה בגלריה טובה אוסמן ובמיצב בשדרות רוטשילד בתל־אביב ב־1994) הכיל פרקים מחייה של האמנית, שלוקטו באורח אקלקטי והונחו ללא היררכיה – תצלומים, טקסטים על עבודתה,



מעטפת עמוד, 1990, עץ אורן לבן, ג' 280

Column Casing, 1990, white pine, height: 280



1991, צינורות ברזל צבוע, פלטות ברזל מדורגות, זכוכית ורישום בטכניקה מעורבת
 על מצע נייר וגזה סינתטית, 300 ק', 25 ג' (מראה הצבה בגלריה סדנאות האמנים, תל אביב)
 1991, painted iron pipes, stepped iron plates, glass, and drawing in mixed
 technique on a surface of paper and synthetic gauze, height: 25; diameter: 300
 (view of the installation at the Artists' Studios Gallery, Tel Aviv)

מידע, אמרות, וגם פריטים המתייחסים למאגיה ולגורל כמו קלפים או קריאה בכפ"יד. ההדפסה הדיגיטלית של רבדים שונים של מידע זה על גבי זה **בקטלוגי קופסה** היתה ניסיון ראשון ליישם טכנולוגיה דיגיטלית בעבודת אמנות, ציון דרך במהלך הכולל של עשיית של מירית כהן כספי.

אם בתחילת דרכה של מירית כהן כספי סיפקה לה העבודה במחשב פתרון זול ונגיש להדפסה של דימוי וטקסטורה, במחצית השנייה של שנות ה־90 היא נעשתה מוליך של דיון מרובד בשאלות של מבנה וייצוג, פנים וחוץ, "נשי" ו"גברי", טבע ותרבות. העבודה הדיגיטלית נתנה הקשר חדש לעבודות כמו הרישומים על גבי גזות סינתטיות, שהוצגו בסדנאות האמנים, התלויים זה אחרי זה ומשתקפים זה בזה, והעניקה להן פרספקטיבה חדשה. עבודת המחשב פתחה למירית כהן כספי ערוצים מרתקים בשאלות שעסקה בהן מראשית דרכה וכיוונה אותה להתמקדות בעולמה הפנימי. התנסויות של חיים החלו לחלחל לעבודתה – לידה, אמהות ומודעות גוברת לשיח הנשי, להקשריו באמנות ולאפיקי הפעולה שלו.

מירית כהן כספי פיתחה שפה חדשה המשלבת הדפסה דיגיטלית בעבודות פיסול בחומרים רכים, חפצים מצויים וחומרי טבע. אם בשנות ה־80 עסקה בפיסול בזיקה לעבודה תעשייתית, למלאכת נגרות ולכלים מכניים כמו מנוף, עשר שנים לאחר מכן הפכו לרלוונטיים בעבודתה חומרים ומלאכות המזוהים עם "עבודה נשית" – מארג, סריגה, שיער והטמעות של מסורת ממושכת של עבודת יד בטכנולוגיה עכשווית. היא פנתה לאתרים ביומורפיים, חושניים, חידתיים, שבהם הגברי מחלחל לנשי והנשי לגברי.

בעבודות הראשונות בסדרה זו (1996 ואילך) שולבה הדפסה דיגיטלית בפרגמנטים, כמו מרקם אזור הטבור של גבר ששובץ כנקודת מוקד אניגמטית המעוררת משיכה ודחייה בו־זמן. הדפסה דיגיטלית של טקסטים הסיטה את עבודת הפיסול להקשר חדש, דר משמעי, שמחוץ לשפה התקנית. איות "דיר בלאק" באותיות בשפה האנגלית, למשל, הסב קללה מהשפה הערבית לרובד אחר של תרבות חברתית, מחווה של כבוד או חיבה (dear).

העבודה הדיגיטלית הופנמה לעומק עבודותיה האחרונות של האמנית, כמו העבודה שבה הדימוי, ההדפסה הדיגיטלית על מצע מחורר וההצבה בחלל נעשו יחידה אחת (1999, עמ' 36–37).

עבודה אפורה, "נשית", לבשה כאן הקשר חדש הנשען על מסורת פיקטוריאלית. "הכביסה" התלויה זימנה דיאלוג עם משמעויות שנצברו בתרבות - "בשר תלוי" והקשריו באמנות יהודית (חיים סוטיין) ובינלאומית (רמברנדט או פרנסיס בייקון); הכביסה התלויה כקליפה דיגיטלית שנשחט ממנה לשד חיים; המרקם האנכי המשמר נגזרת רחוקה של גוף.

באחת העבודות הדיגיטליות האחרונות (2003, עמ' 35) חוזרת מירית כהן כספי לפורמט מאורך של "דמות" או "מעטפת עמוד". מתוך מרקם אמורפי כמו מתייצבים, בשני הקצוות, כפות רגליים וידיים בעלות אצבעות "רוחניות", ארוכות. דמות - כמו איקונה שעלתה מנבכי העבר, או אולי רוח רפאים של זהות, מהות או אמת שאבדה, נפרמת כמו סריגה שמשכוח בחוט אבל עדיין היא כאן, גם אם מסתירה את רוח פניה.



Shall We Live Tomorrow? ("צדפה"), 1997, עץ, קליפת עץ, נייר, עפרונות,

כדור גומי, חוטי כותנה, הדפסת מחשב, 178x112

Shall We Live Tomorrow?, ("Shell"), 1997, wood, bark, paper, pencils,

rubber ball, cotton threads, computer print, 178x112



1996, הדפסת מחשב, 72x91

1996, computer print, 91x72



I See the Future, 1997, חוטי פשתן, חוטי תפירה, סיליקון, סיליקון,

סיכות והדפסת מחשב, 15x15

I See the Future, 1997, linen threads, sewing threads, silicone,

pins and computer print, 15x15



1997-1998, את חפירה (עץ ומתכת), חימר, סיליקון,

פלסטיק והדפסת מחשב, 30x150

1997-1998, spade (wood and metal), clay, silicone,
plastic and computer print, 150x30



Dear Balak, 1996–1997, נעל בד, ענפים מיובשים, חימר, אדמה,

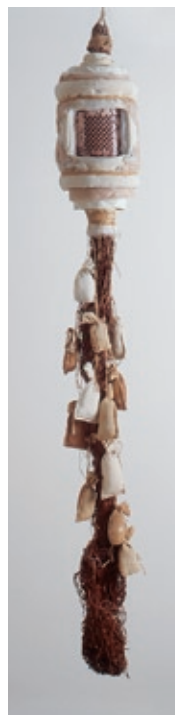
סיליקון, ציפורני פלסטיק ולק סגול, 96x30

Dear Balak, 1996–1997, cloth shoe, dried branches, clay, earth,

silicone, plastic nails and purple nail varnish, 96x30



1997-1998, סל כותנה, ענפים, סיליקון והדפסת מחשב, 100x60
1997-1998, cotton basket, branches, silicone, and computer print, 100x60



1998, שורשים, בד, סיכות והדפסת מחשב, 160x20
1998, roots, fabric, pins, and computer print, 160x20



1999-2000, leather coat, silicone, and computer print resembling leather, 100x60
2000-1999, מעיל עור, סיליקון והדפסת מחשב דמוית עור, 60x100





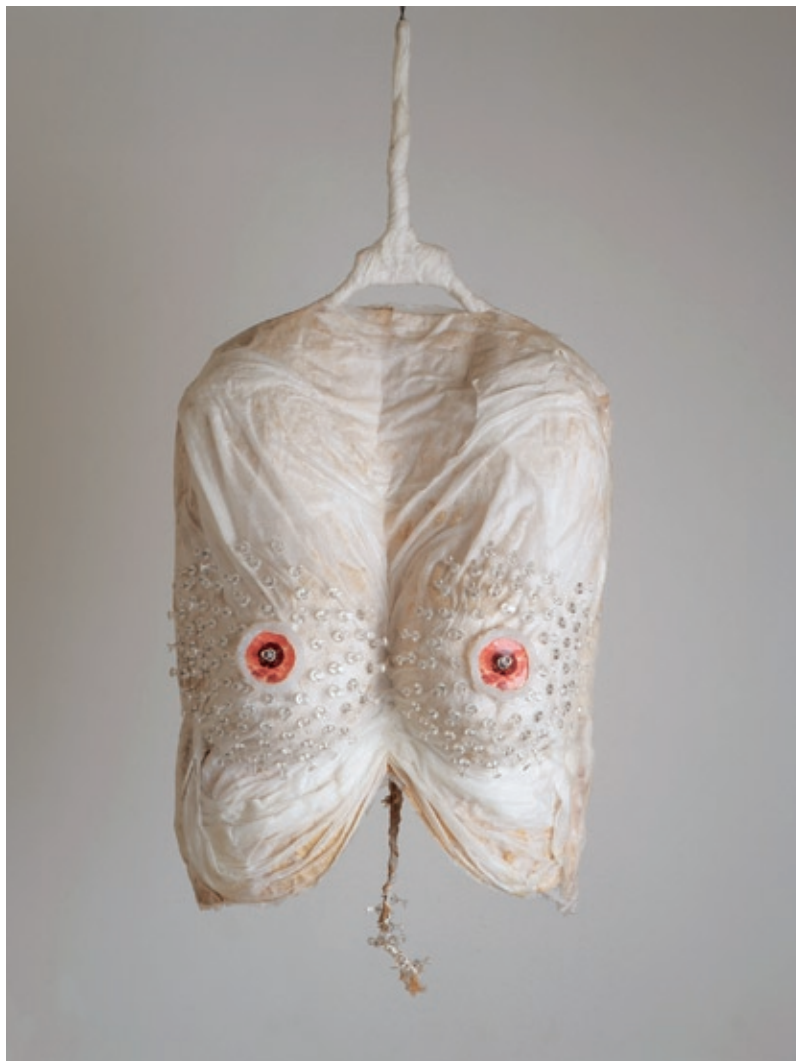
2001-2002, גזות סינתטיות, סיליקון והדפסת מחשב, 70x70
2001-2002, synthetic gauzes, silicone and computer print, 70x70



2002, נעליים, בד, סיכות והדפסת מחשב דמוית זיפים, 30x45
2002, shoes, fabric, pins, and computer print resembling bristles, 45x30



גזות סינתטיות מחוררות, סיליקון והדפסת מחשב, 32x170, 2000-1999
1999-2000, perforated synthetic gauzes, silicone and computer print, 170x32



1999-2000, נייר, גזות סינתטיות, סיליקון, הדפסת מחשב,

נעצים שקופים, 85x34

1999-2000, paper, synthetic gauzes, silicone, computer print,
transparent drawing pins, 85x34



1998-1999, סיליקון, סיבי בד, שמיכת צמר, שורשים והדפסת מחשב

דמוית אדמה ושורשים, 160x52

1998-1999, silicone, cloth fibers, woolen blanket, roots and
computer print resembling earth and roots, 160x52





גזות סינתטיות מחוררות, סיליקון והדפסת מחשב, 93x140
2002-2003, perforated synthetic gauzes, silicone and computer print, 140x93



1998-1999, גזות סינתטיות מחוררות, זכוכית, שיפודי עץ,

סיליקון והדפסת מחשב, 50x70

1998-1999, perforated synthetic gauzes, glass, wooden skewers,

silicone and computer print, 70x50



2002, גזות סינתטיות מחוררות וסיליקון, 200x200
2002, perforated synthetic gauzes and silicone, 200x200

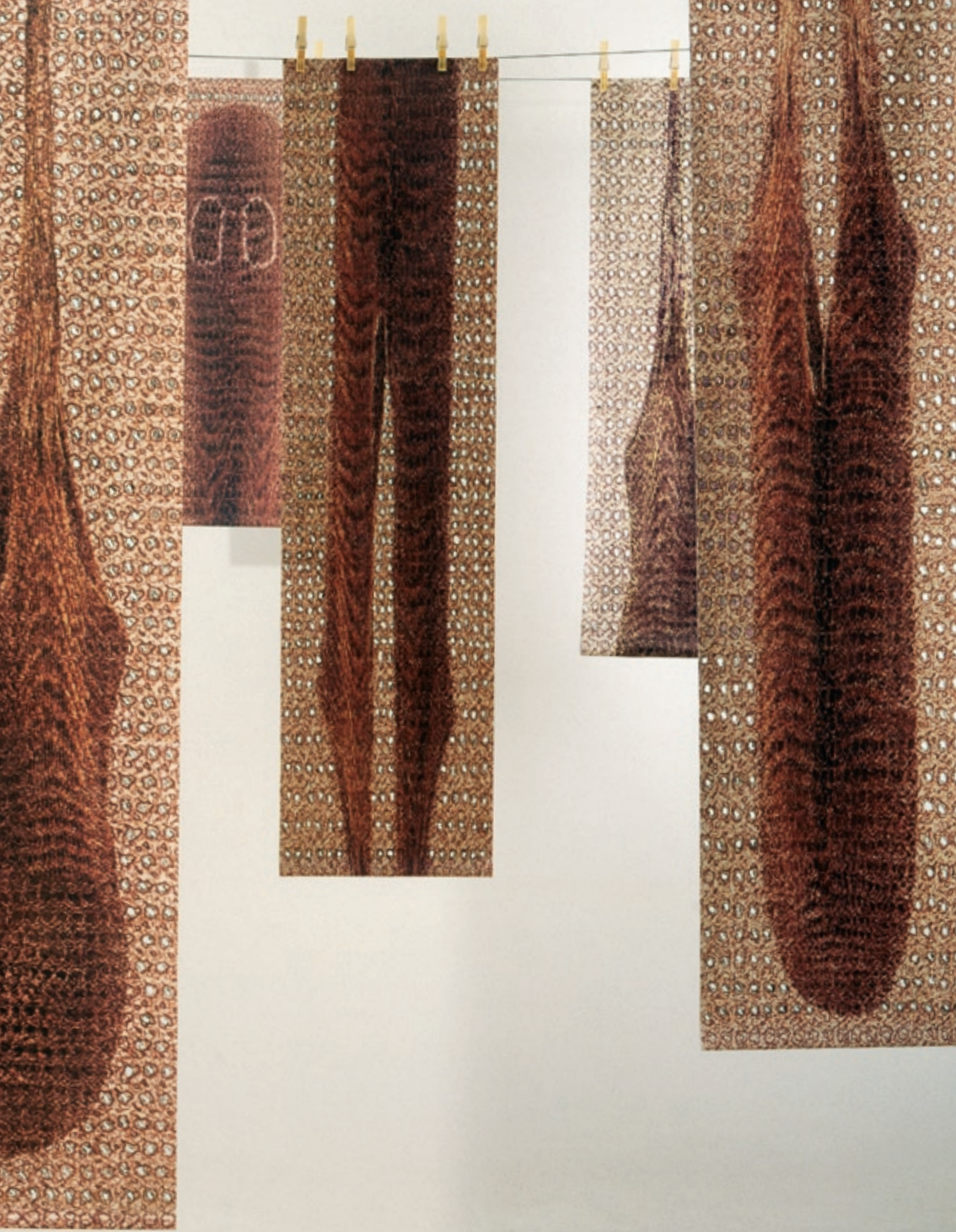


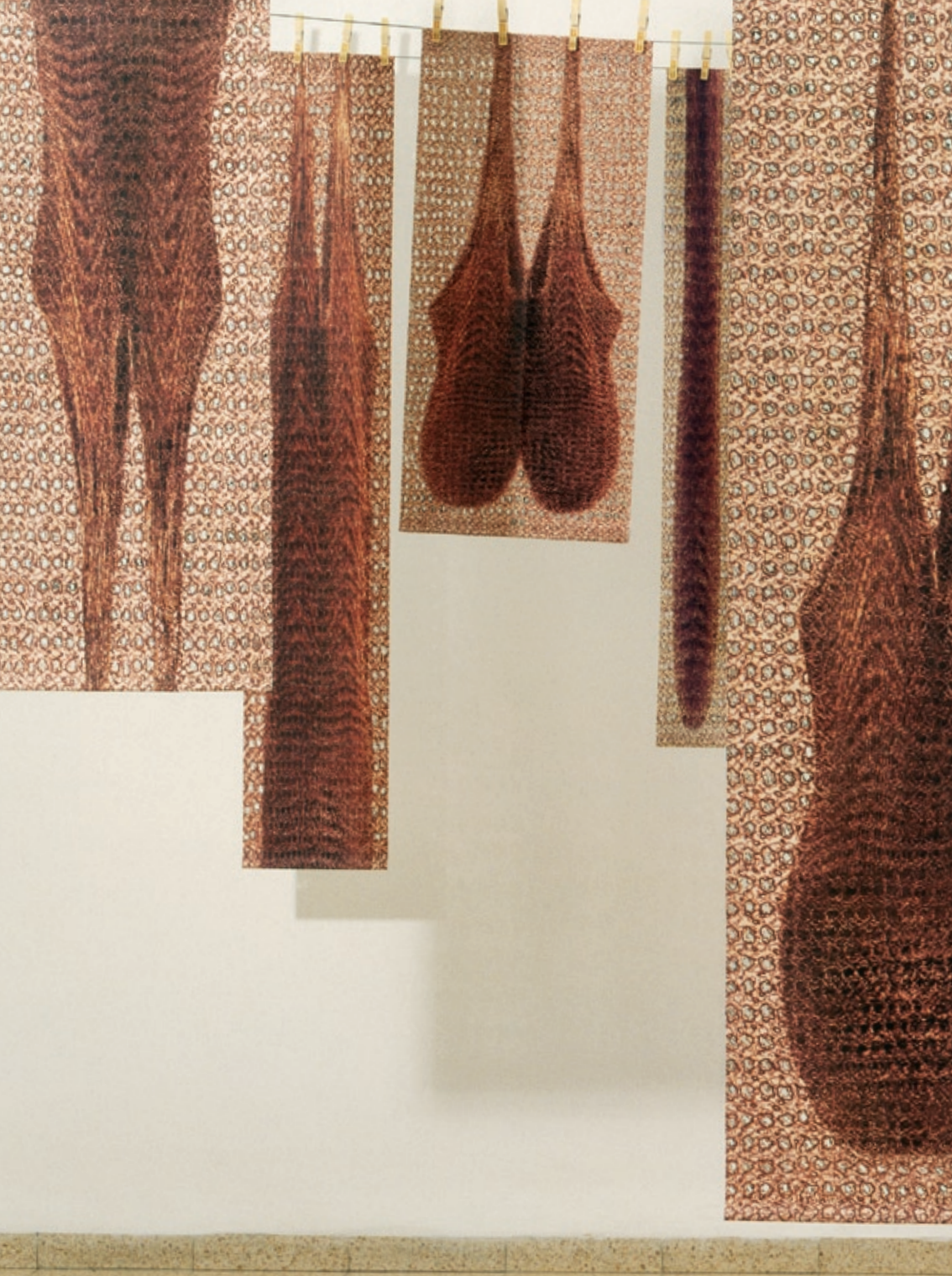
2003, הדפסת מחשב על בד, 39x180

2003, computer print on canvas, 180x39

בעמ' 36-37 : 1998-2003, 9 הדפסות מחשב מחוררות, 400x240

Pp. 36-37: 1998-2003, 9 perforated computer prints, 240x400







2002, מגפי עור, סיליקון והדפסת מחשב דמוית זיפים, 35x60

2002, leather boots, silicone, and computer print resembling bristles, 60x35

משמאל: 2003, הדפסת מחשב על בד, 2 יחידות, 39x180 כ"א

Left: 2003, computer print on canvas, 2 units, each: 180x39



Laundry has received a new context that leans on a pictorial tradition. The hanging laundry has initiated a dialogue with meanings that have accumulated in culture – “hanging meat” and its associations in Jewish art (Soutine) and in international art (Rembrandt or Francis Bacon). The laundry hangs like a digital skin from which the marrow of life – the vertical texture that preserved a remote derivative of the body – has been squeezed.

In one of the last digital works (see p. 35), Mirit Cohen Caspi has returned to an elongated format of a “figure” or a *Column Casing*. Emerging out of an amorphous texture, at both its ends, feet and hands, with long, “spiritual” fingers have as-it-were taken up position. A figure – like an icon that has arisen from the depths of the past or, perhaps, a phantom of lost identity, essence or truth – unravels like knitting that has been pulled by a skein yet is still here, even if it hides the spirit of its face.

had treated in the past with conventional means. We will recall that she had shown drawings on synthetic gauzes hung one behind the other and reflecting one another, layers upon layers (The Artists' Studios, 1991). The digital work gave works such as these a new context and a new perspective. The work with the computer opened up fascinating channels on questions that Mirit Cohen Caspi had engaged with since the outset of her path and oriented her to concentration on her inner world. At the same time, experiences from life seeped into the art works – giving birth, motherhood, and increasing awareness of the feminine discourse, of its contexts in art and its avenues of action. Mirit Cohen Caspi developed a new language that incorporates digital printing into works of sculpture in soft materials, found objects and natural materials. If in the '80s she engaged in sculpture with an affinity to industrial work, to carpentry, to mechanical tools, such as a crane, ten years later what became relevant were materials and techniques identified with "feminine work" – weaving, knitting, hair, and assimilations of a long tradition of manual work into contemporary technology. From here on she turned to enigmatic, sensual, biomorphic sites, in which the masculine and the feminine seeped into one another.

In the first works in this series of computer works (1996-1997) the artist incorporated digital printing in fragments, like a texture of a man's navel area, inserted as an enigmatic focal point that simultaneously arouses both attraction and repulsion. Furthermore, the digital printing of texts shifted the sculptural work into a new and ambiguous context that is outside standard language. The spelling of "dear balak" in English letters shifted a curse or warning taken from the Arabic language to another layer of social culture, a gesture of respect or affection (dear).

The digital work has been absorbed into the depths of recent works such as *Laundry* (see p.p. 36-37), where the image, digital printing on a perforated surface, and the placement in the space, have become a single internal unit. A gray, "feminine" work,

the three-dimensional – drawing on layered synthetic gauzes, hung in layers, one behind the other, and sculpture that presents interior planes that are partly concealed from the eye (boxes). A large floor work, composed of, *inter alia*, a round painting and a glass surface, created a state of simultaneous viewing of the single object and of the unusual gallery space reflected in it. By means of the exhibition's structure, Mirit Cohen Caspi focused central questions touching on spatial issues, such as the affinity between details and the space, or the reflection of the "macro" in the "micro".

It may be said that this exhibition launched the development of the catalogue-box works, which involved a new kind of integration of the two-dimensional and the three-dimensional in the artist's work. The box (published and shown at an exhibition at the Tova Osman Gallery and in an installation in Rothschild boulevard in Tel Aviv, 1994) contained chapters from her life as an artist, which had been compiled eclectically and put together without any hierarchy – photographs, texts that had been written about her works, information, sayings, and also contexts that refer to magic and fate, such as cards or palmistry. Moreover, the work on the catalogue-box was a first attempt at using digital technology in an art work, a milestone in Mirit Cohen Caspi's thinking and in the overall course of her work.

If, at the outset of Mirit Cohen Caspi's path, work with the computer provided a cheap and accessible solution for printing images and textures, in the mid-'90s it became a conductor of a layered discussion on questions of structure and representation, interior and exterior, "feminine" and "masculine", nature and culture. In an early painting, from 1985, Mirit Cohen Caspi drew the web of skin lines on the palm of the hand (see p. 4). Similarly to this, her first computer work (a catalogue-box), on "cards", was a many-layered structure that as-it-were reflected an "archeology" of the body. The computer enabled Mirit Cohen Caspi to engage with additional dimensions to those she

did not give the works thematic titles, limiting herself to noting the basic information – materials, year, size. In the works of this series (1989-1991), which are among the most introverted and intimate that Mirit Cohen Caspi has created, the monumental, now reduced in size, became an item of furniture, a letterbox, a secret drawer or, perhaps, a trap. One was able to peep into the sculpture's inner space through a narrow slit from a close and personal point of view of discovery and concealment, a closeness that did not solve the enigma of the affinity between the interior and the exterior. As at a sorcerer's touch, the simple everyday materials – pine, plywood, planed but not painted, and the little glass ball – turned into conductors of magic, a minimalistic sculpture, and a space for intimate transformation.

The "figure" was relevant to the works of this series too. We can detect this in the sculpture *Column Casing* (1990, see p. 13), which is exceptional in its size among the "Box" works – 280 cm. Like *Wooden Blocks* from 1986, this sculpture too stood like a vertical that has been stripped of every depictive element, but the vertical structure and the scale led to the interpretation of a column that is also a standing "figure". The sculpture, simple and functional, was made like a box of white pine wood that serves as self-packaging for collapsible legs, which open to it like a stronghold. Like the "Crane" works, this sculpture can be spread out, adjusted and folded, but in this case it can also be closed. Its limbs fit into the box, it contains and is contained and, finally, is enclosed inside itself and kept in a horizontal position, like a figure that has itself turned into a sarcophagus.

The later works from "The Boxes" series were shown in 1991 at the Artists' Studios Gallery in Tel Aviv, in an exhibition that constituted a kind of summation of a protracted phase of work, and that gave Mirit Cohen Caspi an opportunity to grapple once again with installing her work in an indoor space (see p. 14). The work in the complex space of this gallery, with its two levels, engaged with the relations between the two-dimensional and

parts, with its limbs filling the space. A figure that is a *Crane* (1988, see p. 7) was planned in a work that looks somewhat engineered, with an affinity to the work of tradesmen such as carpenters or mechanics. The sculpture was no longer composed of a combination of found materials; it was made of modular wooden units that were joined together by means of threaded rods and rough nuts, and stabilized by means of aluminum pipes. *Crane* was made for a specific space, the Meimad Katan Gallery in Tel Aviv. The sculpture was built in such a way that it was possible to alter it and adapt it to the various dimensions of the gallery space. In the show at Meimad Katan, the sculpture's "neck" touched the gallery ceiling (height: 220 cm., length: 500 cm.), the large "hand" rested on the gallery floor, and its long "fingers" were spread out like a fan, to serve as a secondary base beside the base, the sculpture's foot. From here on the parts of the sculpture received a distinctive functionality, as a combination that enables movement, power, lifting ability, and flexibility to adapt itself to the required "task". The size of the sculpture was augmented by its placement in the small space, and it seemed that if the sculpture were extended to its full height it would burst beyond the framework of the room, like Alice who grew big all at once, her huge head bursting through the ceiling and the roof. The functional-industrial character of the wooden sculptures from the late '80s did not dim the fantastic and perhaps archaic character of the works. The futuristic element, of a kind of human machine, was permeated by a legendary element, or perhaps an ancient memory of primeval creatures that were dominant in the era before man, charged with humor, anxiety – technological, but crossing boundaries of eras.

The works in large dimensions – of the work itself and of the display space – later developed into small-scale sculpture. For example: a box that is a kind of miniature architectural organism, inside which glowed a "heart", a small glass ball gleaming in a green light (see p. 11). In this series too the artist

appeared in a work composed of various units simultaneously – fragments that look like “skin” or an imprint of a network of lines that is used for personal identification (in fingerprints or handprints), schematic drawing of figures taken from a photograph, projection of “sensitive” spatial, linear drawing over the surface of the painting. The structure was quite complex and included geometrical units, schematic units, units of squares (see reproduction on p. 4) in a mosaic of diverse art “languages”, techniques that represent various genres, a combination that includes cultural and historical contexts.

From painting and drawing, Cohen Caspi moved on, in the mid-'80s, to sculpture, to work that was focused, direct and distinctive, both in its inner image and in its character. The first sculptural works conducted a dialogue with Minimalist sculpture (like that of Donald Judd), but preserved a character and dynamics of ludic activity that incorporates elements of humor and absurdity. Mirit Cohen Caspi did not give thematic titles to her sculptural works, and did not present them explicitly as “figures”. The works’ titles remained laconic, concrete and technical. The sculpture *Wooden Blocks* (1986, see p. 5) is actually a tower the height of a relatively tall person (180 cm.), made of wooden blocks of different sizes that look as though they were collected from previous uses, not made originally for the purpose of the sculpture. The human figure is indicated in the whole and in the details, in the relatively broadened base (like the sole of a foot) or a narrow central link (like a “neck”). This kind of direct and basic sculpture distinctively evokes the connection between structure (questions of load, equilibrium, material, placing) and representation of a human figure standing erect on a horizontal plane, a floor that is a landscape.

In 1988, Mirit Cohen Caspi’s sculptures grew to gigantic sizes. They no longer stood up to their full height, but were bowed, folded and spread out in relation to the display space, to the height and area of the gallery, like a crane composed of

Layers of Identity

On the *Oeuvre* of Mirit Cohen Caspi

Galia Bar Or

Mirit Cohen Caspi, for 20 years now, has created works in so many diverse media that one might imagine that the different chapters of her *oeuvre* had been created by a number of artists, not just one. But a deeper contemplation of the entire *oeuvre* reveals the consistent backbone underlying the various fields that engage her, in drawing, painting, sculpture, incorporation of text, found material, and digital work. In all her works we find the human figure, explicit or concealed, and transformations of the figure by means of disassembling, assembling and hybridizing into organic, technological, and design components. In her engagement with the human figure, beginning with her painting and her sculpture in the early '80s, there reverberates the fundamental question upon which her total *oeuvre* is based. Its essential interest is **in the character of the affinity existing between structure and representation, between inner and outer essence, between physical sensation and image**. These are conceptual questions, and they have a reflexive aspect (discussing artistic practice itself) – wondering about the affinity between structure and representation is connected with the meaning of the relations between a source and its derivative in art, the elusive space between “art” and “nature” or “man”. The conceptual context is of the essence for an understanding of Mirit Cohen Caspi's works, and it is also central in the works that have the assiduous character of manual work.

Already in her first works, in the mid-'80s, the human figure

Mirit Cohen Caspi

Works 1985-2003



Museum of Art, Ein Harod



The Corine Maman Ashdod Museum