



**OREN ELIAV:
FIVE YEARS**

Text by Norman Saadi Nikro



OREN ELIAV: FIVE YEARS



**OREN ELIAV:
FIVE YEARS**

Design and Production: Kobi Franco Design
English Editing: Talya Halkin
Hebrew Translation and Editing: Einat Adi
Photography: Elad Sarig
Installation views from Galerie Suzanne Tarasieve, Paris:
Rebecca Fanuele
Printing and Cover: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Measurements are in centimeters, height precedes width

Endpaper: Installation views from the exhibition "Advent,"
Galerie Suzanne Tarasieve, Paris, 2015

Special thanks to Netta Segal for her generous
contribution to the publication of this book,
and to Yaffa Braverman, Adi Gura, and Amit Shemma

This book was published with the support of
Israel National Lottery Council for the Arts;
Beit Berl College;
Joshua Rabinowitz Foundation for the Arts, Tel Aviv;
Braverman Gallery, Tel Aviv

© 2016, all rights reserved to Oren Eliav
and Braverman Gallery, Tel Aviv
ISBN 978-965-91706-3-0

CONTENTS

6	Oren Eliav: Touching Surfaces by Norman Saadi Nikro
7	— Point of Departure
17	— Materiality of the Ideal
27	— Phenomenology and the Labor of Painting
37	— Vision and Touch
49	— Listening
61	— Foundlings of History
79	Biography



OREN ELIAV: TOUCHING SURFACES

NORMAN SAADI NIKRO

Norman Saadi Nikro specializes in critical cultural theory. He received his PhD from the University of New South Wales, Australia, and is a Research Fellow at the Zentrum Moderner Orient in Berlin. He is currently writing a book on the significance and resonance of auto/bio/graphy in the work of Edward Said.

POINT OF DEPARTURE

**Just paint twisting and twirling across
the canvas, describing nothing but itself.**

– Oren Eliav¹

Coming to stand before Oren Eliav's paintings for the first time, I was immediately struck by a certain tension reverberating across their surfaces, constraining my viewing of them. I had dropped into Eliav's temporary atelier in Berlin while he was here for a visiting residency. This was in March 2013, and I recall the dull winter light filtering through the windows, barely making an impression amidst the incandescent lights in the studio.

The two relatively large paintings hanging on adjacent walls were a work titled *Peter*^{P. 9} and one of his *Stained Glass* canvases,^{P. 10} both from 2012. The former exercises a series of red-yellow, parallel chords set in relief against a deep blue, while the latter is dominated by an emerald-green kaleidoscope of disjointed, overlapping bits and pieces, barely contained by the thin, superimposed, lattice-like frames. Both paintings had been included in Eliav's exhibition "Call and Response" at Braverman Gallery in Tel Aviv (2012).

As I moved around to dodge the stark lights bouncing off the canvases and find an appropriate point of view – perhaps lured by what one critic has described as "the deconstruction of the experience of looking"² –

¹ "Leah Abir in Conversation with Oren Eliav," in *Oren Eliav: Two Thousand and Eleven*, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2011), 74.

² Rotem Rozental, "Oren Eliav," *Artforum International Magazine* (January 2013): 1, available at artforum.com/index.php?pn=picks&id=38754&view=print.

I realized that any settled point of view would be difficult to find and sustain. This, I thought, had more to do with what can be called Eliav's paratactic rhythm of application – a rhythm attending to the surface of the canvas as a collage shaped by gaps, fissures, and spatial intervals.³ This unsettling rhythm constrains the viewer to work towards a coincidence between his own perspective and the compositional perspective. It may also have to do with the insistently fleshy, restless clash of pigment, shape, and color, which thwarts a semblance of form, balance, or composure. This physicality, lending itself to an ethereal, atmospheric play of color and light, underscores the limits of an aesthetic sensibility defined purely in symbolic or iconographic terms – foregrounding a desired, though impossible spirituality.

This skirmish between the material and the figurative, the sacred and the aesthetic, the primal and the spiritual, is central to Eliav's preoccupation with Christian imagery and its iconic inventory in Byzantine, Gothic, Renaissance, and Baroque architecture and visual arts. In an important respect, this skirmish underlies Eliav's deconstructive concern with art history's definition of *movements* (associated with the conventionally modern) and *periods* (associated with the conventionally classic). Such definitions tend to flatten history into a manageable dualism of "present" and "past," largely defined by recourse to a history of ideas. Conversely, Eliav's painterly engagement with art history strives to disrupt any neat temporal sequence. For Eliav, it seems, the present has always

³ I am building here on the use of the term "parataxis" to describe the placing of clauses or phrases one after another, without words to indicate coordination or subordination.

to work towards producing, and not merely assuming, a vantage point from which the past may come into view as past.

Eliav's *Ceiling* (2011)^{P. 14} and the excessively large *Floor* (2012, now at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin)^{P. 12} are two examples of works in which the traces of a temporal trajectory articulate the rhythm of the composition. Both these canvases employ the semblance of a vanishing point whose culmination is curtailed by the frame, which works to qualify the fervor of ideal associations. The temporal movement thrown across the surface transpires as a series of breaks and punctuations, intervals and fissures, construed through the paratactic reverberations. These temporal breaches or intervals woven into the surface of *Ceiling* are rendered all the more uncanny by the painting's cylindrical curve,⁴ which progressively becomes more acute as it moves from one side to the other. The temporal rhythm stammers across a series of plate-like segments or sections, whose breadth becomes more circular and narrower towards one side of the canvas. Despite the segmented series of plates, I couldn't help thinking of a time-tunnel, though one in which temporal succession moves in fits and starts, hardly suggesting a linear pattern or consonant rhythm.

Drenched in deep orange-red, the excessively mannerist panels seem almost as though they had been molded, highlighting their materiality and physicality. In its precarious balance between the trajectory narrowing towards a funnel-like aperture and the segmented blocks suggesting a paratactic

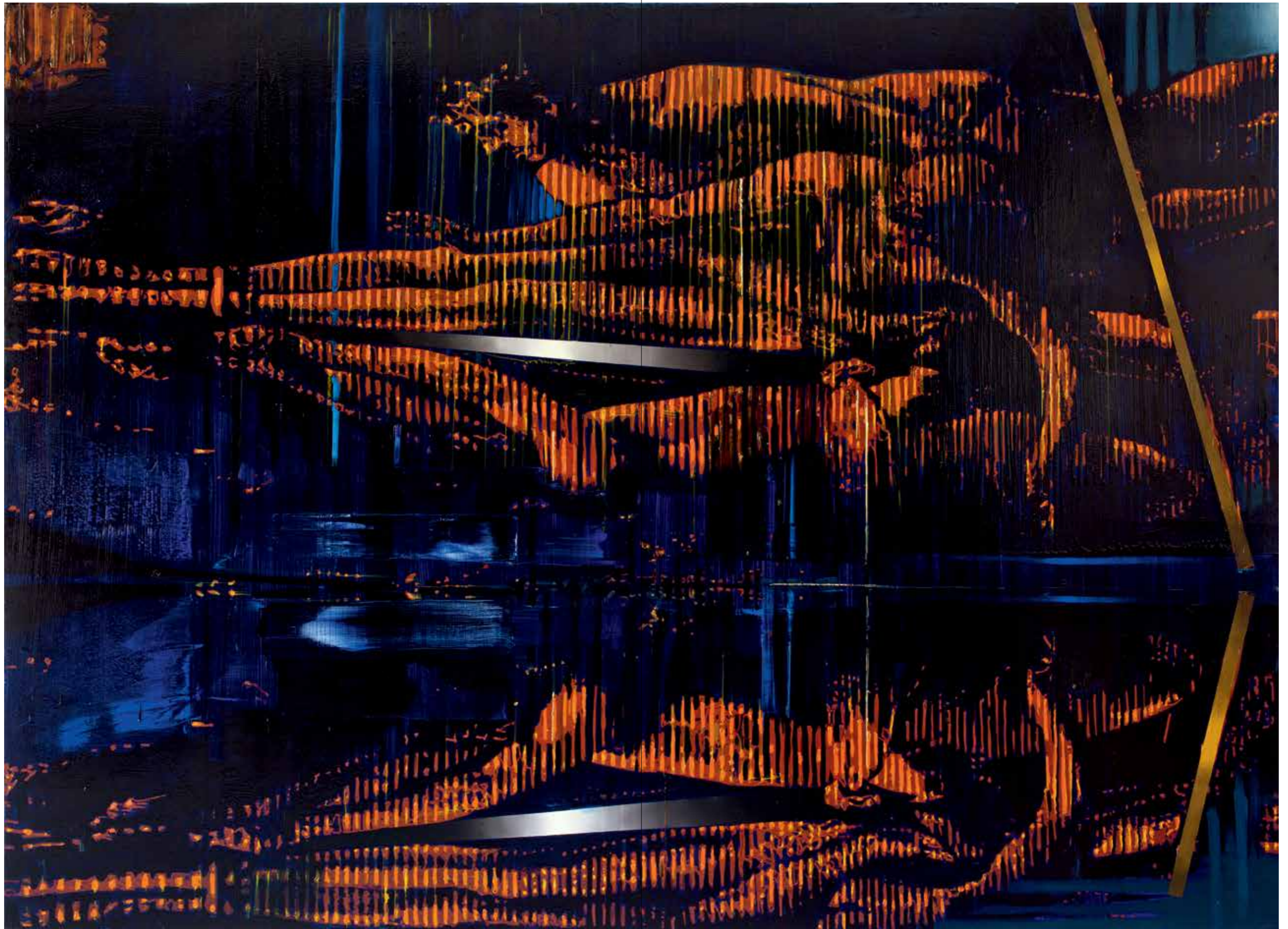
temporality of contiguous breaks and ruptures, *Ceiling* draws attention to movements and periods, space and time, as almost graphic, material artifacts – leftovers or haunting remnants of a historiographical practice that prefers to neatly fold both time and space into the epistemic fervor of ideal inventories.

⁴ Modeled after the Map Room of the Vatican, as Galia Yahav observed in "Oren Eliav Dismantles the Church," *Ha'aretz*, January 2, 2013, available at <http://www.haaretz.co.il/misc/article-print-page/1.1898960>



Stained Glass, 2012, oil on canvas, 270×200, Dubi Shiff Collection
אוסף דובי שיף, 270×200, שמן על בד, 2012, **Stained Glass**

Peter, 2012, oil on canvas, 182×250, Tony Podesta Collection, Washington, DC
פיטר, 2012, שמן על בד, 182×250, אוסף טוני פודסטה, וושינגטון די.סי.





Floor, 2012, oil on canvas, 300×200, collection of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
רצפה, 2012, שמן על בד, 300×200, אוסף קרן סנדרטו רה רבאודנגו, טורינו



Floor (Reflection), 2014, oil on canvas, 300×200, collection of The Israel Museum, Jerusalem, purchase, "Here & Now" Contemporary Israeli Art Acquisitions Committee, Israel
רצפה (השתקפות), 2014, שמן על בד, 300×200, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים, רכישה בנדיבות קבוצת "כאן עכשיו" לרכישת אמנות ישראלית, ישראל



Ceiling, 2011, oil on canvas, 140x220, private collection



Stained Glass, 2012, oil on canvas, 230×130, Oli Alter Collection, Tel Aviv

MATERIALITY OF THE IDEAL

By revoking the perspectivist illusion of the third dimension, painting was to regain the mastery of its own proper surface. In actual fact, however, this surface does not have any distinctive feature. A “surface” is not simply a geometric composition of lines. It is a certain distribution of the sensible.

– Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*⁵

In turning now to a consideration of materiality in Eliav’s work, I want to note James Elkins’ attempts to direct art history towards a discussion of “what painting is.” Not paintings, or a painting, but the practical exercise of the craft of painting. “Perhaps because they are uncomfortable with paint,” Elkins suggests, “art historians prefer meanings that are not intimately dependent on the ways the paintings were made.”⁶ In Eliav’s case, the process by which a painting is made oscillates between transitive and intransitive modes of application – directed *towards* and working *on* a vision, idea or concept, while having to negotiate the implacable material and physical limits of both pigment and the canvas.

To follow Elkins’ compelling insights, ideal or conceptual associations evoked by a painting have to occur “*in the paint*” (his emphasis), as a practice of material application. “To an artist,” he writes, “a picture is both a sum of ideas and a blurry memory of ‘pushing paint,’ breathing fumes, dripping oils and wiping

brushes, smearing, diluting and mixing.” The material itself enfolds memories of its physical manufacture and application. But as Elkins further notes,

such memories are not usually part of what is said about a picture, and that is a fault in interpretation because every painting captures a certain resistance of paint, a prodding gesture of the brush, a speed and insistence in the face of mindless matter: and it does so at the same moment, and in the same thought, as it captures the expression of a face.⁷

Note the inflections Elkins employs, as he writes “*in* interpretation,” “*in* the face,” and “*in* the same thought,” and not *of, for* or *about*. So that he can go on to ask: “What kinds of problems, and what kinds of meanings, happen in the paint? ... What is thinking *in* painting, as opposed to thinking *about* painting?” (emphases mine).

Approaching the physicality in which Eliav manages to sustain what we can call his attempt-to-paint (to adapt Derrida’s notion of an “attempt-to-write”), I want to speak about a painterly encounter as an implacable and insistent real. This real, I want to note, is just as enabling as it is limiting. It concerns the instant in which Eliav’s brush touches the surface of the canvas he is working with. As an analogy, I think of those moments when a writer sits down to articulate his ideas, only to experience an unexpected emergence of unforeseen, related themes. Marks on either a blank white page or a blank white canvas, similar to music notation, have always to work with bits and pieces of time and space.

⁵ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), 15.

⁶ James Elkins, *What Painting Is* (New York: Routledge, 1999), 2.

⁷ *Ibid.*, 2–3.

As I intimated above, the physicality of this insistent real confronts the artist with material limitations. Yet the surface, to borrow from Deleuze and Guattari, can rather be experienced as a “zone of proximity” or “threshold of intensity,”⁸ so that ideal figurations are always shaped by the application of material to the surface of the canvas. In other words, the surface of a canvas not only poses a limit to ideal associations, but is also an enabling physical condition of an artist’s work. By attending to the physicality of the surface, we can better appreciate how work in the artist’s studio (fumes, dripping paint, palettes, brushes), does not lead to either real or ideal, but *is* the real.

Rather than approach Eliav’s attempt-to-paint in reference to a deconstructive momentum attuned to a disassembly of ideal, figurative or conceptual associations, then, I want to focus more on how he engages the history of art in respect to what we can call material archaeologies. With Eliav, emblematic, iconographic elements such as drapes, curtains, sheets, robes, crosses, etc. cease to be instances of a truth restricted to a disembodied repertoire of discourse, becoming instead imaginative or material resources. Michel Foucault’s notion of “archaeology” is useful here. In contrast to a predominating history of ideas constituted by a fixation on periods and teleological assumptions – which he relates to an incapacity “to conceive of the Other in the time of our own thought” – archeology is a field within which truth emerges as a physical practice, whose tremors are not restricted to

discourse but rather reverberate through the folds and creases of materiality and style.⁹

The material embodiment of temporal disclosure, we could say, involves the layering or quilting of presents and pasts (not so much their Othering), so that the past comes to inhabit what is eventually stabilized in the present. As Eliav says, “I’m trying to construct a *haunted present*, to convey a sense of things that belong in the past and suddenly come to life or into movement in the present” (my emphasis).¹⁰ A common theme in commentaries on Eliav’s work, this haunting can be regarded as a splintering of both present and past into a range of contiguous temporalities and ghostly intimations – a hauntology.¹¹ Moreover, this hauntology strives to foreground the material practice in which both present and past emerge and become audible and visible. For Eliav, hauntology is much more physical than metaphoric – taking place as an encounter in which he gathers his materials, approaches the surface of the canvas, and works on an (in)capacity to adequately paint what he had set out to paint. This is due not only to the physical,

9 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972), 137. Foucault defines the history of ideas as “the discipline of beginnings and ends, the description of obscure continuities and returns, the reconstitution of developments in the linear form of history” (12). Conversely, archaeology concerns itself with practices in which the ideal is constrained to entertain its physical, graphic application, its corporeal embodiment, the contiguities of its spatial dispersion.

10 Julie Wolfson, “Oren Eliav,” *Cool Hunting*, August 8, 2011, <http://www.coolhunting.com/culture/oren-eliav.php>.

11 According to Derrida’s notion of time being “out of joint.” See Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 2006).

tactile encounter between his brush and the surface of the canvas, but also to the artist’s practice of his art as an engaged response to the ways in which others before him have applied themselves to a similar labor.

We can think of this enduring physical real by considering the “relational” emphasis Giorgio Agamben gives to his discussion of “potentiality”: “to be one’s own lack,” he writes, “*to be in relation to one’s own incapacity*” (emphasis in the original).¹² Standing before the canvas and reaching out to its surface, Eliav comes to experience painting not so much as a failure to produce what he had set out to accomplish, but rather as a realization of his potential. So that rather than a negative aspect of his labors, this failure is experienced as a productive momentum. As Maurice Blanchot eloquently puts it: “The work draws whoever devotes himself to it toward the point where it withstands its impossibility.”¹³ This “impossibility” or “failure” can also be regarded as a productive refusal to measure up to standard expectations of generic classification, as well as to the all too nominal sense of “the work of art” and “painting” woven into such assumptions.

The tension between material and figural, physical and aesthetic, or else historical and symbolic, resonates in Eliav’s attraction to Christian iconography. The material resonance of this attraction makes it tempting to describe his paintings as sites of transfiguration. This

12 Giorgio Agamben, “On Potentiality,” in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1999), 182.

13 Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Nebraska: University of Nebraska Press, 1982), 87.

can be seen, for instance, in his *Deposition* (2012),^{p. 21} which engages Giovanni Bellini’s canvases of the mid- and late-fifteenth century. Yet Eliav’s paintings do not so much thematize transfiguration as an appearance of spirituality, as figural associations wrested from their material constraints. Rather, his *Transfiguration* paintings^{pp. 70, 96, 108, 124} foreground the material surface from which any sublime association has necessarily to emerge. In this process, pigment, brush, knife, canvas, sponge, light, and touch cease to disappear behind iconic or ideal repertoires. They become expressive materials in their own right, physically giving shape to the contours of figurative associations.¹⁴ This striving to paint an emerging, inchoate appearance of transfiguration as a material rather than spiritual or conceptual presence explains, to some extent, the abundance of pigment applied to the canvas. It is as though Eliav uses pigment to mold a particular shape, rather than paint its outlines.

One of his *Deposition* paintings (2012)^{p. 25} makes obvious reference to Peter Paul Rubens’ *Descent from the Cross*,^{p. 20} from the second decade of the seventeenth century. By Ruben’s time, *Descent* and *Deposition* paintings had become a well-worn theme in both painting and sculpture, while departing

14 As Eliav himself noted in an e-mail correspondence with the author, “What the painter – and I believe any painter – wants, is to have his paint transfigured. Even the most mimetic painters who strive to make paint as implicit as possible, and abstract painters who use paint as an explicit tool, cannot suppress the hope for a miracle – the hope that their craft materials will come to exist as something else, something even a little bit different from just paint. Painters wouldn’t be painting otherwise.” Unless otherwise noted, all statements by Eliav quoted below are from conversations and written correspondence with the author, 2013–2016.



Peter Paul Rubens, *Descent from the Cross*, ca. 1617–1618, oil on canvas, 297×200, The State Hermitage Museum, St. Petersburg

from the ethereal semblance of earlier works, which by contrast were characterized by their light colors and smooth surfaces. And yet, they maintained one important and recurrent characteristic of the genre: flowing folds of drapery depicted through a semblance of light and shadow, or chiaroscuro, whose usage extends from Fra Angelico in the fifteenth century to the gritty, somber effect produced by Antonio Ciseri in the second half of the nineteenth century. In response to this inventory, Eliav's application of paint as a mode of resistance to spiritual and ideal associations renders it a material in which creases and folds come to appear as the surface of the canvas. In other words, he foregrounds the very repertoire incorporated into a Descent painting as a narrative, or else historical, inventory.

Eliav's appropriation of art history concentrates on a more genealogical sense of such repertoires and inventories. So much so that in the previously mentioned *Deposition* that engages with Bellini's composition, a close-up depicting the shadowed head, arm and upper torso of the Christ figure, the painting is dominated by the creased and bloodied folds of the white drape.^{PP. 21-23} These bloodied folds provide a glaring contrast to earlier works by other painters in which the sheet covering the Christ figure remains mostly unmarked, save for a few drops of red that appear as a polite reference.

In addition to foregrounding Eliav's preoccupation with the materiality of art-making, this concentration gestures towards the contiguity of foreground and background, appearance and disappearance. Moreover, as I noted above, it reveals how he uses pigment to mold, rather than paint, the contours of barely distinct figures and motifs. This application of pigment sometimes becomes acutely self-referential, as in his other *Descent* canvas (2012),^{P. 42} which mimics a relief of the theme. Moreover, by concentrating on the sheet that covers and potentially dis-covers the Christ figure, Eliav draws attention to the phenomenon of a shifting surface caught up in exchanges of visibility and invisibility.



Deposition, 2012, oil on canvas, 150×100, collection of Tiroche DeLeon and Art Vantage PCC Ltd.
 'Deposition', 2012, שמן על בד, 150×100, אוסף תירוש דילאון וקרן ארט ונטאג'

> Detail
 פרט





Deposition, 2012, oil on canvas, 130×80, Dobi Shiloah Collection
אוסף דובי שילוח, 2012, שמן על בד, 130×80, אוסף דובי שילוח



Untitled, 2011, oil on canvas, 150×150, Hagit and Ofer Shapira Collection
ללא כותרת, 2011, שמן על בד, 150×150, אוסף חגית ועופר שפירא

PHENOMENOLOGY AND THE LABOR OF PAINTING

What we call his work was, for him, only an attempt, an approach to painting ... he wanted to depict matter as it takes on form ... the outlines, angles, and curves are inscribed like lines of force; the spatial structure vibrates as it is formed.

– Maurice Merleau-Ponty, *Cézanne's Doubt*¹⁵

Another way of approaching the theme of touching surfaces in Eliav's work is to consider the phenomenological contours of T. J. Clark's reflections on his encounter with two paintings by the seventeenth-century artist Nicolas Poussin. For Clark, the phenomenological register in the paintings has to do with the circumstances of his viewing – his capacity to look at the paintings while they in turn look at him, questioning how he frames what he presumes to be present to his sight. What comes to transpire through this encounter is his emerging capacity to translate the temper of his thought into the labor of his writing practice. The force of Poussin's painting(s) – the tension between finished product and the physical application of materials to the canvas (in other words, between the nominal and verbal) – becomes an occasion for Clark to practice his attempt-to-write as a response to Poussin's attempt-to-paint.

Clark strives to “write a reaction to” his physical proximity to the two landscapes, “not a theory of them.” This is not to deny the value

and relevance of a theory of painting, but rather to emphasize how, as Clark says, “a theory of a painting comes into being – how a painting, as opposed to a proposition or a narrative or a geometric figure, instigates and directs an enquiry into what it is saying.”¹⁶ This “coming into being,” then, relates not merely to a theory of painting, but more emphatically to what Clark calls “Poussin's process of manufacture, as opposed to describing the main lines of his end product.”¹⁷ Clark is concerned with the way in which the differential (rather than the referential) aspects of a painting's parts gain material visibility, and in doing so work to put into relief other bits and pieces of the painting. The attempt-to-paint comes into view through the attempt-to-write, by way of “a quality or inflection of thought, not merely the expression of a thought already formed.”¹⁸ Through this encounter, the significance of the painting, for Clark, emerges from the relational comportment of its parts, and not from what could be conceived as a whole.

Building on this phenomenological sense of an encounter tuned into a relational comportment of parts, I want to continue exploring the relationship of touch to surface. In Eliav's work, the on-rushing play of light, shadow, color, and contour sets off a semblance of outlines so transient and ephemeral that what comes into view are not so much outlines but rather their emergence from a background that stubbornly refuses to

¹⁶ T. J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing* (New Haven: Yale University Press, 2006), 82–83.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, “Cézanne's Doubt,” in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting* (Illinois: Northwestern University Press, 1993), 65.

¹⁷ *Ibid.*, 42.

¹⁸ *Ibid.*, 54.

allow them any distinct, formal relief.¹⁹ A good example is *Floor (Reflection)* (2014, collection of The Israel Museum, Jerusalem),^{p. 13} whose intense yet abruptly curtailed vanishing point appears as a series of ellipses (in the double sense of an oval and an omission signified by a series of dots with intervals between them). As the concentric pattern recedes and the application of paint becomes increasingly smudged, the background smear works to give an illusion of a concise geometric outline in the foreground. Form and outline remain entwined with, or dependent on, the apparent formlessness of their painterly environment.

This uncertain relationship between a figure or shape and the lines that contain it renders the surface of *Floor* a site of resonating impulses. In the foreground, the six-pointed stars have an anamorphic effect, constantly transposing themselves into tripartite cubic figures. The predominating colors in *Floor* are a rather prosaic black and white, as well as careless dashes or streaks of light blue. The painting simulates words on a page or else musical notes, whose composition is shaped by the temper and tempo of their constitutive intervals. Merleau-Ponty, suggesting a similarity between the labor of writing and that of painting, asks: "But what if language expresses as much by what is between words as by the words themselves? By that which it does not 'say' as by what it 'says'?"²⁰

In music the graphic sequence of notes imposed on a white surface, as well as the aural register of their transmutation

¹⁹ In our email correspondence, Eliav has said that he "never uses outlines," and "works by layering shapes." December 9, 2013.

²⁰ Merleau-Ponty, "Indirect Language and the Voices of Silence," in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, 82.

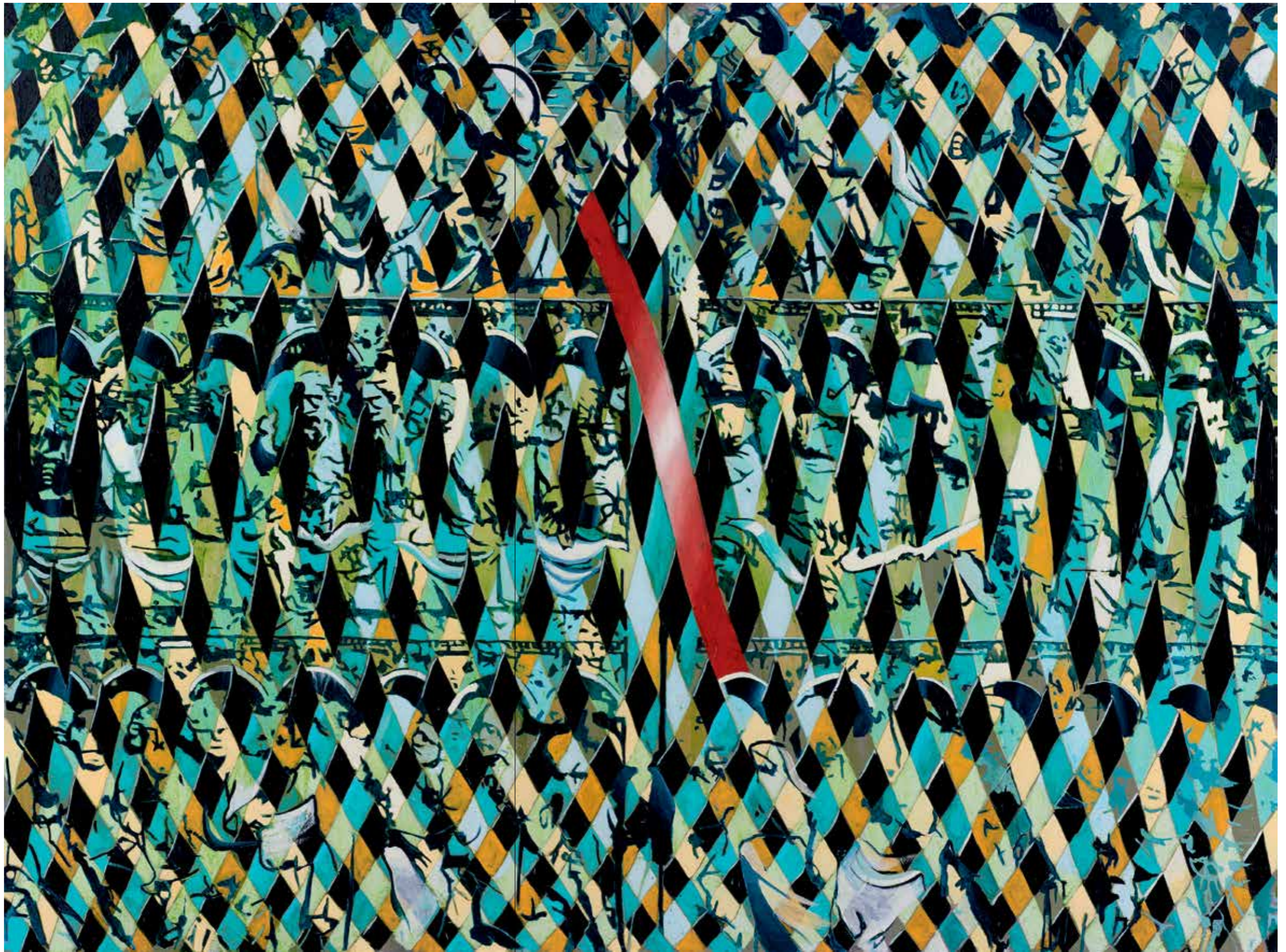
into sound, necessarily encompass a series of gaps and silences whose temporal and spatial composition are just as constitutive as the marks and sounds themselves – just as the written word and its verbal articulation requires gaps and punctuation to become sensible. This is to suggest a phenomenological register in which silence and absence work to put sound and graphic marks into relief. Yet it also suggests how the aural significance of a word or note emerges in a relational field inflected by polyphonic and dissonant intervals of space and time – absences, silences, or vacant spaces between shapes and sounds, which only come into appearance or acoustic intonation once they work within a relational field of contiguities.

And yet Eliav's attempt-to-paint strives to foreground the tension resounding and appearing between sound and silence, black and white, smudge and line, mark and gap, force and form, referential and performative. In this vein, Hila Cohen Schneiderman makes the compelling observation that Eliav's "work constantly challenges vision's authority and encourages us to engage all our senses in order to grasp that which is beyond conceptualization."²¹ I would only insist that vision remain included in the engagement of the senses, and in what comes to be grasped "beyond conceptualization." Accordingly, we can note two interrelated axes of contiguity: that concerning the tension between touch and sight, and that concerning the tension between the visual and aural, perhaps best represented by Eliav's earlier *Choir* paintings (2007), and by his seemingly puzzling designation of a group of paintings by the title *Listener* (beginning in 2011).

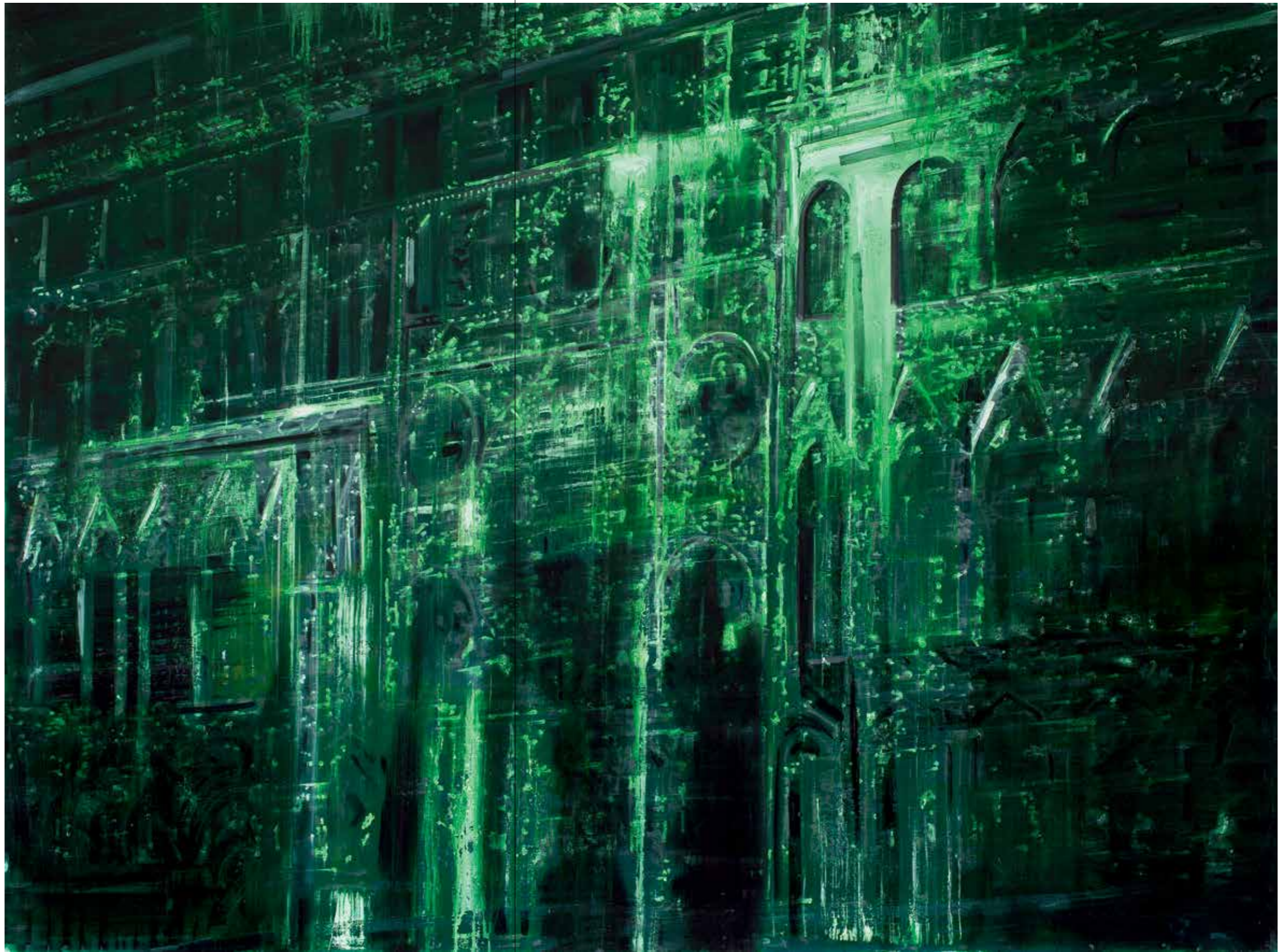
²¹ Hila Cohen Schneiderman, Oren Eliav's schir residency brochure, 2013, 3.



Listener, 2016, oil on canvas, 50×50, Tony Podesta Collection, Washington, DC
 מאזינה, 2016, שמן על בד, 50×50, אוסף טוני פודסטה, וושינגטון, די.סי.



Procession, 2014, oil on canvas, 200×270
200×270, שמן על בד, 2014, **Procession**



Untitled, 2011, oil on canvas, 140×190, Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv



Ceiling, 2012, oil on canvas, 200×270, collection of Braverman Gallery, Tel Aviv



Head, 2011, oil on canvas, 113×91, Art Partners Fund Collection
ראש, 2011, שמן על בד, 113×91, אוסף קרן ארט פארטנרס

VISION AND TOUCH

The abstract line cannot be defined as geometrical and rectilinear. What then should be termed abstract in modern art? A line of variable direction that describes no contour and delimits no form.

– Gilles Deleuze and Félix Guattari,
*A Thousand Plateaus*²²

Most painters have an acute sense that at some irreversible point they are going to have to surrender touch to vision. And yet this transformation does not occur once and for all, but is part and parcel of the labor involved in work at the canvas. We could thus say that Eliav's movement towards and away from the surface of the canvas is informed by the conflictual relationship between touch and sight, physical real and conceptual ideal. As I have suggested, Eliav does not paint the outline that makes a figure visible by separating its form from its surroundings. Rather, the figure comes into relief through the tonal and layered application of paint: "While painting, I tend to focus on 'blocks' or areas of paint rather than on lines. These can be small – even a single brushstroke can be defined as such a narrow 'block.'"

This concentrated layering relates to his incessant testing of the flat plane of the canvas, as evident in his previously mentioned painting of a relief of the *Descent* as well as in paintings such as *Helmet* (2010), *Head* (2011),^{p. 36} *Bell* (2010), and the diptych *Torque* (2011).^{p. 72} These somewhat Baroque paintings of the ornamental, in which the object and its figurative associations come into view through painterly

²² Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, 551.

excess and the defiance of any self-contained form – indeed, through a denial of objecthood itself – exercise a simultaneous denial and affirmation of the surface of the canvas.²³

As Eliav has it: "By definition, ornament exists on the surface of the object. From a painterly perspective, it is the element that produces the illusion that there actually is an object there."²⁴ He thus does not set out to paint a face or an object, but rather the layered surface(ing) pattern by which a face or object will come to appear. As he goes on to say: "In order to paint a bell, for instance, I don't really need to paint the object itself, but can simply paint the ornamental pattern on its surface."²⁵ The illusion of painting lies not so much in its imaginary, trompe l'oeil effect, but rather in underscoring the limits of the surface. In this way we can appreciate Eliav's puzzling notion, which I have placed as an epigraph to the first part of my essay: "Just paint twisting and twirling across the canvas and describing nothing but itself."

Technically, this is a remarkable feat, which involves a capacity to work on the canvas while simultaneously entertaining its optical coordinates as seen from a few meters away. But rather than oppose haptic and optic experiences, we could thus say that if Eliav's labors involve an arduous process of transposing vision into touch, then this is possible only by a simultaneous transposing of touch into vision. The thick application of

²³ In our conversations, Eliav has mentioned the sometimes highly complex nature of the moment when the brush touches the surface of the canvas.

²⁴ Eliav, in "Leah Abir in Conversation with Oren Eliav," 74.

²⁵ *Ibid.*

pigment implies the impossibility of separating vision from touch, so that they do not so much oppose one another, but are constrained to accommodate each other. As Eliav himself puts it: "A painting has a double presence. It can act as a window, so we look 'through' it and things are sort of 'in there.' But it also has a material presence, as an object hanging on the wall with its own surface qualities and physicality."²⁶

What is compelling about Eliav's work is that he learns about his painting by painting, in the exercise of painting itself, not through an idea or concept of what painting should be. However we may reference certain formulations of what painting is, for him its most pressing significance, or resonance, has to do with applying paint to the canvas and exposing the limits of the surface – limits that can be regarded as relational thresholds. I came to appreciate this when talking to him in Berlin, as we discussed the arduous process of transfiguring an idea into (and not through) the materiality or graphic sonority of its representation. Eliav related this to the many "hollows" appearing in his paintings – portals of sorts insinuating themselves on the surface.^{pp. 46, 48}

The paint eventually hits this boundary, or membrane, that is the canvas. You are bound to stay forever on this side of the membrane, whereas your ultimate desire is to cross to the other side, or at least to suggest there is another side to begin with. The hollows that appear in the work are not really hollows, because they are actually painted, so this might offer some sort of a solution for this clash between desire and impossibility.

26 Eliav in Wolfson.

The hollows are thus both a solution to the impossibility of going through to the other side – of giving up the materiality and physicality of his practice to the ethereal contours of association and imagination – and the very site where the canvas comes to obstinately insist on itself as a material surface, and not merely a window. The truth of his paintings comes about in the act of striving to both deny and affirm the flatness of the surface. To adapt some insights from Laura Marks' work on cinema and photography, it is the ability of Eliav's practice "to make contact with a thing's material presence that gives these works their unsettling power," through "objects that look inert but contaminate the discourse of truth surrounding them."²⁷

And yet the truth of Eliav's paintings lies neither in their correspondence to a referential or historical real, nor in their challenge to particular modes of seeing and conventional patterns of association. Like Rodin before him, his work makes sense only as the material he works *in* and *with* (not *on*) *responds* to the touch involved in its physical application. Both Eliav and the surface thus come to endure what we can call (following Lacan's *tuché*)²⁸ a traumatic encounter with a real – that instant in which the brush and pigment touch and confront the utter physical limits of the surface.

In his *The Truth in Painting*, Derrida adapts the framing term *passe-partout* to refer to both a key leading to an opening, and to

27 Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press, 2000), 104, 110.

28 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1998), 53.

a frame within the frame that performatively puts visibility into relief. Similar to Eliav's abruptly curtailed vanishing points, the *passe-partout* suspends any definitive distinction between outside and inside, or representation and expression. As Derrida has it: "One space remains to be breached in order to give place to the truth of painting. Neither inside nor outside, it spaces itself without letting itself be framed but it does not stand outside the frame. It works the frame, makes it work, lets it work, gives it work to do."²⁹ Inhabiting the very labor of Eliav's work – its pleats, folds, breaches and constitutive intervals – the truth of painting comes to be affirmed in terms of its practice rather than in terms of a coordinating structure.

29 Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 11–12.



Listener, 2016, oil on canvas, 50×50
מאזין, 2016, שמן על בד, 50×50



Descent, 2012, oil on canvas, 164×164, Sharon and Gil Brandes Collection
אוסף שרון וגיל ברנדס, 2012, שמן על בד, 164×164, **Descent**



Untitled, 2015, oil on canvas, 125×250, private collection



Untitled, 2016, oil on canvas, 160×215, Oli Alter Collection, Tel Aviv



Untitled, 2011, oil on canvas, 150×150, collection of Tel Aviv Museum of Art
ללא כותרת, 2011, שמן על בד, 150×150, אוסף מוזיאון תל-אביב לאמנות

LISTENING

**How I paint it I do not know myself.
 I sit down with a white board before
 the spot that strikes me, I look at what
 is before me, I say to myself that that
 white board must become something;
 I come back dissatisfied – I put it away,
 and when I have rested a little, I go to
 look at it with a kind of fear ... But after
 all I find in my work an echo of what
 struck me.**

– Vincent van Gogh, *Letter to Theo van Gogh*,
 September 1882³⁰

The echo that strikes van Gogh could be said to be the “white board” that “must become something.” The echo reverberates into a practical exercise of applying paint to the canvas, and resounds into the tenor of an after-vision that strives to accommodate a sense of finitude, perhaps also a sense of “failure.” I want to more directly approach this reverberating echo that hollows out, and hence reiterates, the surface by addressing Eliav’s ongoing *Listener* series, first initiated in 2011. This series includes variously-sized paintings of anonymous, singular faces, almost all male. A common aspect of these portrait-like paintings is that the faces are all unformed, or not quite formed, which has the effect of drawing them towards a sense of natality, or birth.

The face, like the surface, is composed by effacing any final form or substance. Nearly all the faces are rendered indistinct and barely visible, sometimes appearing behind a screen (alluding to a confessional),^{P. 54} or partially

smudged with streaks and dabs of paint.^{pp. 94, 106}

In one painting (2011), the facial features are simply absent, except for the eyes and nose,^{P. 55} while sometimes an eye is hollowed out (2011).^{P. 115} The faces themselves could be said to be echoes of their own images.³¹

Eliav says that he “plays with the idea that every painting has a sound that encompasses within itself a multitude of echoes, distortions and reverberations.”³² This comment has numerous connections, including his critical engagement with the history of art. Many of his paintings of faces reverberate through the work of other painters, although he responds more to their painterly rhythm, rather than to art-historical examples of particular periods and movements: “Rather than thinking of the history of art as a tall building whose many stories are stacked one atop the other, or as a linear progression that moves upwards like a staircase,” Eliav says, “I imagine a vast hall or cave, or even an enormous cathedral – an acoustic space that is full of echoes and reverberations.”³³

In the portraits, the obvious reference to the work of courtly European painters is given expression in terms of ornament, dress,

³¹ Eliav’s response to this last sentence is worth quoting, as he also refers to his work with photographs: “The images themselves are of other, already existing portrait paintings (Jacopo Bassano, van Dyck, Rubens and more) ... I take (or find) a picture of a portrait painting (gravitating towards Renaissance and Baroque works, where the lighting is strong and emanates from a single source). Then I use it as a template or structure to create my painting on top of it. So in a way I paint a ‘face’ over a ‘face,’ faces competing with, enhancing or canceling each other.”

³² “Leah Abir in Conversation with Oren Eliav,” 75.

³³ *Ibid.*

³⁰ Vincent van Gogh, *The Letters of Vincent Van Gogh*, ed. Mark Roskill (New York: Touchstone, 1997), 167.

and pose – the well-worn pattern of shoulders in semi-profile, often with the face turned towards the painter/viewer, or else with a solemn gaze drifting off to the side. Emerging through streaks, dabs, transparent shrouds and lattice-like applications of paint, the inchoate faces parallel Eliav’s sense of the canvas as an inchoate surface.³⁴ In this process, what comes into view always implies a field in which contiguous elements are constrained to withdraw into invisibility. Just as one engages an audible environment in which sounds come to stand out from other sounds, a field of vision always enfolds relationships to other sights withdrawing into the background. To say that a person or incident or event is phenomenal is precisely to say that it stands out within a field of vision. With Eliav, both face and surface come to appear as present only through their layered relationships to what surrounds and exposes them as an appearance of *unconcealment* (*aletheia*, truth), to borrow an important term from Heidegger’s early attempt to revive the pre-Socratic understanding of truth as appearance.³⁵

34 Again, I quote from Eliav’s response to this, including his emphasis: “the face *in* the painting is the face *of* the painting.”

35 Etymologically, “surface” carries at least two meanings, verbal and nominal. We say that something has surfaced, or has been brought to the surface, so that the surface signifies the outer limits of something. And yet the prefix “sur” carries a sense of over and beyond, of an addition signified by the related surfeit, an excess. The post-Baroque style of Eliav’s work suggests an extension of surface into surfeit, or else an employment of surfeit to direct attention to surface (if we consider how his painting of ornamental and mannerist excess corrupts a semblance of a smooth or flat, self-referential surface). Both face and ornament, we could say, emerge not as a denial of the layered surface, but rather as its affirmation.

These relationships are integral to Eliav’s efforts to paint sound, to bear witness to an overestimation of the visual through an underestimation of aurality. And yet this relationship between sound and sight can only make sense if we ourselves attempt some sort of leap towards appreciating how a phenomenological experience of sound can indeed be visualized and painted. As Jean-Luc Nancy remarks in his book *Listening*: “Sound has no hidden face; it is all in front, in back, and outside inside, inside-out in relation to the most general logic of presence as appearing, as phenomenality or as manifestation, and thus as a visible face of a presence subsisting in self.”³⁶

Such a phenomenology of sound is further explored by Daniel Barenboim’s notion of “the audibility of a score.”³⁷ In fact, I find Barenboim’s relational lens³⁸ congenial to considerations of how Eliav’s painterly style grapples with both aural and visual intimations. The very question of contiguous relationships between vision and sound in painting is difficult to pose, not least because of the conventional designation of “visual art” and the predominance of the visual in painting,³⁹ which has excluded the

36 Jean-Luc Nancy, *Listening*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007), 13.

37 Daniel Barenboim and Edward Said, *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society* (London: Bloomsbury, 2004), 33. The “score,” Barenboim insists, “is not the truth. The score is not the piece. The piece is when you actually bring it into sound.”

38 Much like the relationship between a theatrical play and its physical enactment on stage, whatever transpires as “the truth” of the score comes to take place in respect to the resonance of the sound, its capacity to render space and time a tactile material that can be stretched or contracted, depending on a note’s relational comportment.

possibility of considering painting in relation to sound.⁴⁰ This predominance implicates certain gendered, sexualized, or racialized socio-cultural fields in which vision does not so much render experience passive (as is often declared), but maintains its own existential and epistemological value as a source of knowledge and truth.⁴¹

Sonorous, acoustic streams or currents are usually taken for granted, filtering through what the eminent sonic phenomenologist Don Ihde calls “the field-shape of sound.”⁴² Ihde notes that this field involves currents of both “surroundability” and “directionality,” the focused attention of the latter (on a particular sound as either readily identifiable or readily unidentifiable) always immersed in the unfocused noise of the former.⁴³ We may thus

39 I have benefited from a critique of the visual in art criticism by W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), especially chapter 16.

40 By “visual,” I mean that something comes within view to the extent it conforms to and reproduces patterns and modalities of seeing. Yet such patterns also promote the value of sight while devaluing the other senses, such as listening to sound (which together blur any hard and fast distinction between passive and active registers).

41 We can say, as an example, that many (myself included) tend to see the carpet of snow, and remark on how lovely it *looks*, forgetting that the carpet of snow works to aurally cushion the octaves of surrounding sounds, affecting how one moves in and experiences an embodied sense of environment. This phenomenological sense of the significance of snow would have to be tempered by acknowledging that for social and material practices, intersections between sound and sight have varying significance and varying patterns.

42 Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (Albany: State University of New York Press, 2007), 76.

conceive of a relational pitch in which vision is rendered accessible in respect to the “field shape” of sound that Eliav attempts to paint – a “vast hall” or “enormous cathedral ... full of echoes and reverberations.”⁴⁴ We have thus yet to pay adequate attention to the way in which Eliav’s painterly style works to quilt together these two modes of sensibility – visuality and audibility. “The first movement implied with the Listener paintings,” Eliav wrote to me, “is from the obvious visible aspect of a portrait – a painting looking back at you – to a less expected realm of sound.”

In acknowledging how a painting looks back, viewers are constrained to consider how they look at the painting, and perhaps how what they see has some dependence on what they do not see – on the very frame that encompasses a field in which (in)visibility becomes possible. The canvas, according to Eliav, “acts as the ultimate barrier between two locations.” He is referring to his *Listener* painting of what appears to be a priest in a confessional,⁴⁵ whose face appears in the gaps of a latticed surface, listening to a confession that of course is audibly inaccessible to us. But this inaccessibility reveals how the painting resists a coincidence of perspectives, resists any singular or ideal interpretation. Eliav goes on to make this point: “So by acknowledging the title, as a viewer and painter, I know I am being deprived of something, that I am ‘not getting the full picture.’” In an attempt to work

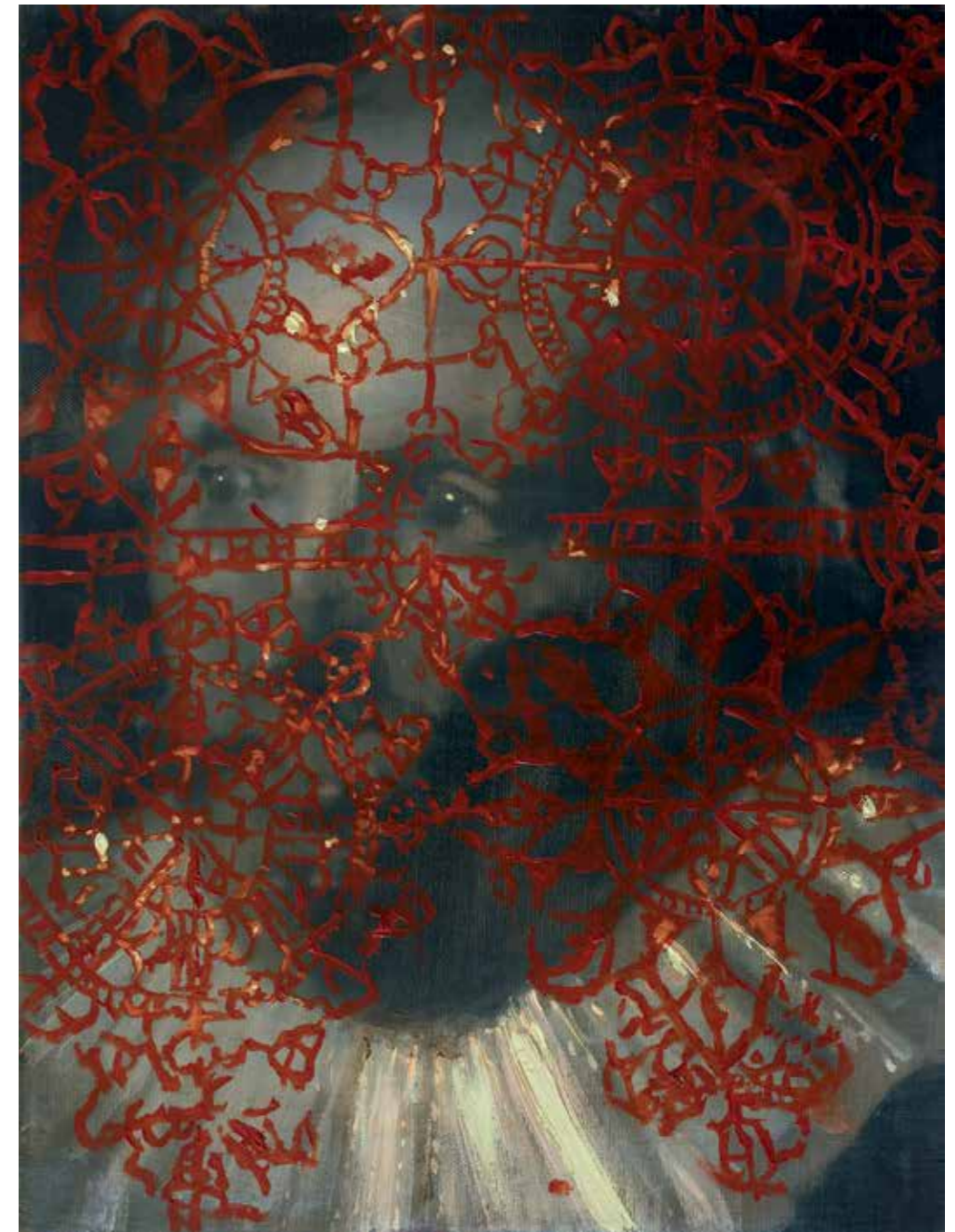
43 “I go to the auditorium, and, without apparent effort, I hear the speaker while I barely notice the scuffling of feet, the coughing, the scraping noises.” *Ibid.*, 75.

44 At the same time, I wonder if, for Eliav, sound can be regarded as a relief from the arduous encounter of the brush with the implacable resistance of the canvas’s surface.

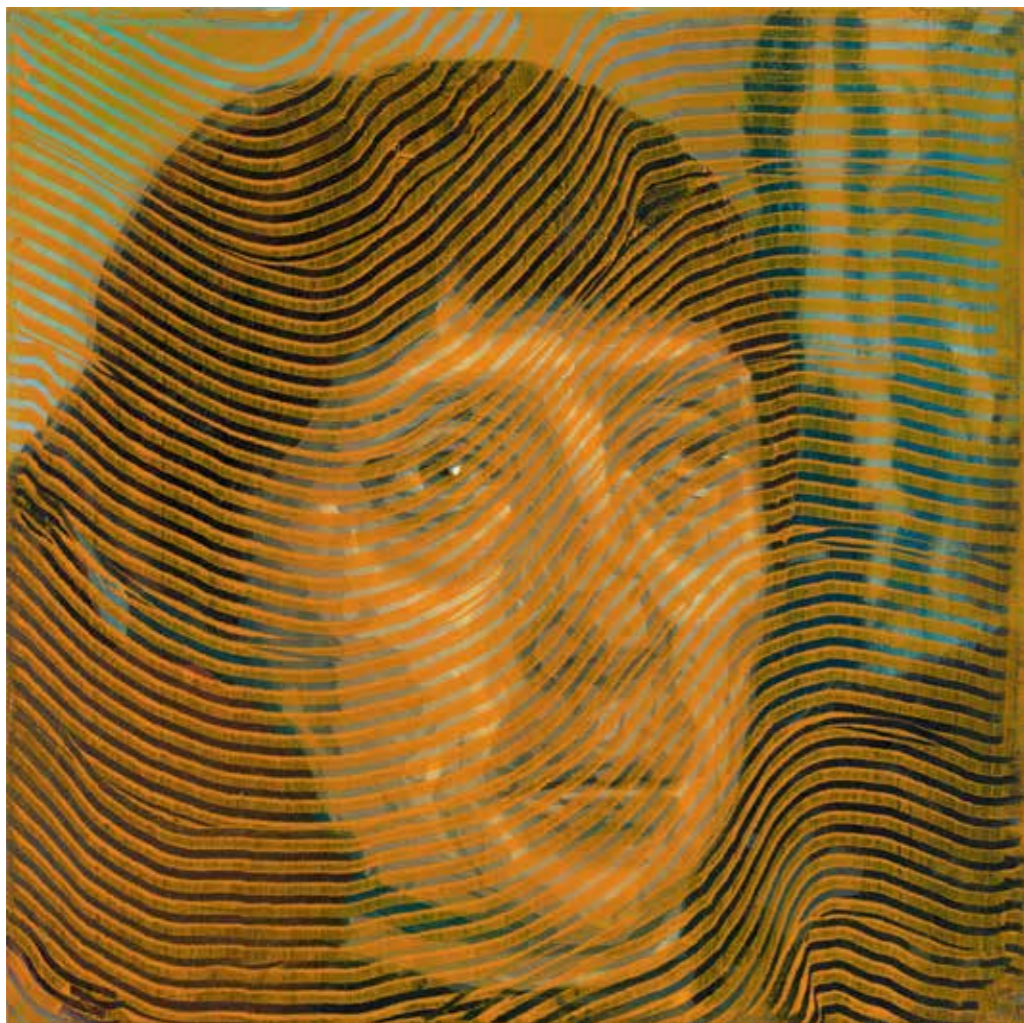
towards getting, perhaps, a “fuller picture,” we can observe that Eliav has painted the latticed barrier as a (sur)face by means of which voice and listening – or currents and waves of sound – resonate and become (in)accessible.

The title *Listener*, then, not only references the appearance of a priest in the act of listening, but also works as a provocation, reminding viewers that what is seen does not exhaust what can be seen, and that seeing has some dependence on the other senses. To be experienced meaningfully, one or another of the senses has always to be quilted with the others, informing capacities to see, hear, feel, smell, touch, or think with “directionality,” to again use Ihde’s term. In “pushing back what is seen to give some room to what is not” (Eliav), viewing may come to be appreciated in terms of what is constrained to withdraw into silence – indeed, may come to be experienced as a physical encounter, and not merely as a replication of an ideal expectation.

In his more recent paintings, the quilting of sound and sight dominates the surfaces of the canvases as an extension of his *Listener* series – both in portraits excerpted from larger canvases of northern Renaissance painters and in a series called *Procession*. One *Untitled* work (2014)^{P. 132} suggests a person’s torso and head emerging in an almost successive wave across the canvas. The figure appears through the vibration of sound, reminding me of those peculiar images produced by a pregnancy ultrasound scan, in which sound waves are emitted and bounce off the amphibious baby and its environment, returning as vibrations that are transposed into screened images. To my mind, this image is an almost perfect association for Eliav’s interweaving of these two sense modalities.



Listener, 2011, oil on canvas, 40×30, private collection
מאזין, 2011, שמן על בד, 40×30, אוסף פרטי



Listener, 2016, oil on canvas, 50x50
מאזין, 2016, שמן על בד, 50x50



Listener, 2011, oil on canvas, 50x50, collection of Elad Sarig, Tel Aviv
מאזין, 2011, שמן על בד, 50x50, אוסף אלעד שריג, תל-אביב



Untitled, 2015, oil on canvas, 125×250
ללא כותרת, 2015, שמן על בד, 125×250



Listener, 2015, oil on canvas, 50×50
מאזין, 2015, שמן על בד, 50×50



Arm, 2011, oil on canvas, 100×150, private collection

FOUNDLINGS OF HISTORY

I occasionally experience myself as a cluster of flowing currents. I prefer this to the idea of a solid self, the identity to which so many attach so much significance.

– Edward Said, *Out of Place: A Memoir*⁴⁵

In his 1989 memoir, Edward Said presents his personal history and Palestinian historiography as fractured narratives. It seems possible to draw a connection between the sense of self and history he delineates and the aesthetic and thematic impulses underlying Eliav's recent work. Similar to Said's critique of knowledge as stereotypical cultural repertoires, Eliav strives to foreground the effect of recycled inventories.

In his latest cycle of canvases, Eliav extends his preoccupation with Christian devotional painting, concentrating mostly on northern Renaissance and Netherlandish altarpieces from the second half of the fifteenth century. Included in this cycle are the series *Infant*, *Procession*, and *Conversion*, as well as recent works from the series *Listener* (all from 2015). Some of these paintings were included in "Advent," his exhibition at Galerie Suzanne Tarasieva in Paris (2015). Most of the paintings shown at this exhibition, especially from the *Infant* and *Conversion* series, engage northern Renaissance triptychs, which are made up of a central panel with two narrower panels attached by hinges, so that they can be closed over the center. Among the triptychs that Eliav engaged with are *Adoration of the Magi* paintings by Hugo van der Goes (ca. 1470)^{p. 65} and Rogier

van der Weyden (ca. 1455), which illustrate the biblical narrative of the three wise men visiting Mary upon the birth of Jesus. Other triptychs include Hans Memling's *The Donne Triptych* (1470–1478), Adriaen Isenbrant's *The Life of the Virgin* (ca. 1521), Joos van Cleve's *Holy Family Altar* (1530), and Dieric Bouts' *The Pearl of Brabant* (ca. 1467–1468).^{p. 62}

The Tarasieva Gallery itself is a rather peculiar exhibition space, more like a number of adjacent, open passageways marked by square and rectangular columns, and further bordered by a number of enclaves. This spatial eccentricity was complimented by the contrast between Eliav's oversized canvases, a couple of which seemed to occupy almost the whole surface of the wall, and his relatively small portraits. In some instances, to view his canvases I had to stand in another enclave, or else direct my view from around a corner, all the while trying not to let the columns obstruct my view. Somehow, it always seemed difficult to see the paintings as whole. Eliav, who had used a 3-D simulation of the gallery space to decide on the placement of his canvases, seemed to have relished the opportunity to further corrupt any possibility of a settled viewpoint. This fluctuating movement and errant perspective are similarly incorporated into the paintings, which convert temporal impulses and spatial configurations into painterly exercises of fracture, fragmentation, and dislocation.

In an interview with Tami Katz-Freiman for the catalogue of his Paris exhibition, Eliav recalls traveling around Germany in 2013 and coming across altarpiece paintings in various museums.⁴⁶ What seems to have fascinated

⁴⁵ Edward Said, *Out of Place: A Memoir* (New York: Vintage Books, 2000), 295.

⁴⁶ "On the Miracle of Representation: Tami Katz-Freiman in Conversation with Oren Eliav," in *Oren Eliav*, exh. cat. (Paris: Galerie Suzanne Tarasieva, 2015), 15–19.



Dieric Bouts, *The Pearl of Brabant*, ca. 1467–1468, oil on wood, 61x113, Alte Pinakothek, Munich © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen

him in the altarpieces he discovered during this trip was not so much the style of one painter or another, but rather how certain repertoires, iconic attributes, and patterns of application were repeated in different triptychs. Once again, Eliav directs his interest to the physicality and materiality of such attributes, reworking them into performative sites of discomposure.

Eliav's *Transfiguration* paintings (2014),⁴⁷ pp. 70, 96, 108, 124 which were not exhibited in Paris, express this discomposure, rendering any semblance of a frame radically aberrant, stripped almost entirely of its meaning. Whereas Raphael, for example, applies color to designate particular characters in a narrative, Eliav applies color, shadow and light to bring about a sense of resonance. And whereas Raphael paints a transfiguration of Christ, Eliav paints a transfiguration of the painting's frame into a site of multiplying frames that are seemingly at odds with each other, following different trajectories. The multiple frames of the triptychs thus awakened Eliav's interest in challenging the rigidity of frames within his own paintings.

Eliav's preoccupation with the citational style and form of European devotional paintings transposes the narrative and pictorial regimes governing them into sites of critical address and response. As Katz-Freiman remarks: "By dismantling and re-arranging historical modes of painting, he provides a contemporary perspective on traditional iconographic formulas."⁴⁷ Addressing these citational references, Eliav reminds us that the framed pictures regarded as works of art and discussed in terms of their style previously embodied very different impulses. Devotional icons contained specific hermeneutic attributes, although such impulses are often subsumed by linear, anachronistic assumptions informing histories of "art."

The setting of a museum, to be sure, constitutes a very different mode of resonance than that of a church in which the altarpieces were first exposed. Encountering them in a museum, Eliav is very much aware that he can

47 *Ibid.*, 15.

only view these devotional icons as works of art: "There were many gems there and I was entranced by them; they were so beautiful and hypnotic. They seemed to have an ability to pull you in, unfolding more and more details the more you looked at them."⁴⁸ Eliav's experience of being "captivated" (Katz-Freiman's term) by the paintings includes his sense of his incapacity to experience them as devotional icons or scriptural narratives.

Hans Belting is one contemporary scholar who recognizes that to refer to devotional paintings according to aesthetic, art-historical categories is problematic, given that they were not initially made and experienced according to such criteria. "Art history," he writes, "therefore simply declared everything to be art in order to bring everything in its domain, thereby effacing the very difference that might have thrown light on our subject."⁴⁹ Belting further discusses the impact of emerging pictorial practices that foregrounded the power of citational references, transposing icons into art. As he notes in his discussion of Joos van Cleve's early sixteenth-century *Madonna and Child*: "The Madonna, we now notice, in fact is an image of a Madonna, repeated in the new work as if the painting were quoting its own history."⁵⁰

Belting's insights can be adapted to highlight the way in which Eliav relates his labors to a historical juncture when art and religion emerged as coeval modes of

48 *Ibid.*, 17.

49 Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 9.

50 *Ibid.*, 475.

address. Belting refers to this juncture as "the dual tradition." By this he means that art (perspective, shape, aesthetic style, spatial arrangement, history, etc.) did not develop as a departure from devotional images, but that a split between art and religion was complemented by a split between religion and theology. In other words, where a standard linear history of art would say that art emerges from and departs from religion, a more paratactic notion of temporality would note how religion itself takes on certain, emerging modes of temperament and practice. Accordingly, Belting observes that "the dividing line was not between the religious and the secular image. It separated, rather, an old concept of image from a new one."⁵¹ He argues that people did not experience two kinds of images – a devotional icon and an aesthetic exemplar – but rather "images with a double face, depending on whether they were seen as receptacles of the holy or as expressions of art."⁵² In this fashion Belting transposes a developmental historiography of present and past into a constellation in which past and present exist in a layered relationship. In effect, his genealogy recognizes multiple temporalities strewn across the wastelands of historiography, revealing how the sacred and aesthetic, the allegorical and the historical, are differentially entwined as foundlings – orphans of a historiographical temperament that prefers distinct foundations construed through periods and movements.

Indeed, what interests Eliav is precisely how the altarpieces embody modes of both devotional faith and aesthetic faith. In response

51 *Ibid.*, 458.

52 *Ibid.*

to a question from Katz-Freiman concerning “the ability of a painting to be a vehicle for religious feelings,” Eliav says:

Yes, indeed. I like the idea that looking at a painting was a way of praying. These altarpieces had a clear liturgical function; the way you looked at them was supposed to be part of the act of faith itself. You see, these objects existed before what we call art and art appreciation. The relationship between the viewer and the work was completely different from what we have now.⁵³

Eliav is acutely aware that whether as devotional icon or art, the image has always to rely on a certain faith if it is to be encountered beyond its physical presence. “To make a painting happen for you,” he says in the same interview, “you need to believe it’s not just an object. Since it cannot be proved that there is indeed something beyond its materiality, painting always asks you for a leap of faith.”⁵⁴ This leap of faith resonates in the smaller canvases included in “Advent,” his exhibition in Paris – portraits of figures extrapolated from the triptychs. In these close-ups of their faces, Eliav has tried to depict the rapture directing their gaze to the central scene of mother and child.^{pp. 41, 59, 74, 75, 120} Although excised from their pictorial context, they maintain the directionality (in Ihde’s phenomenological sense of the term) of their gaze. They express looks of wonder, fascination, reverence and captivation, as they stare at the scene of the infant Jesus sitting on the lap of his mother.

⁵³ “On the Miracle of Representation: Tami Katz-Freiman in Conversation with Oren Eliav,” 17.

⁵⁴ *Ibid.*, 19.

In this fashion, Eliav not only foregrounds how directionality is both part of the scene and apart from it, but also suggests that while viewing a painting at an exhibition one can both refer to the painting and inhabit the environment in which a painting is viewed as art.

Eliav speaks of his work as a site of resistance to a “single understanding.” As he remarks, “The best way to see a painting is to imagine it in the process of being formed, as if through the eyes of a ghost painter who stands between one’s eyes and the surface of the work.” There is a certain current of energy that runs through this process, a current that could be described as an arduous altercation between application and expectation. And yet this current can also be found when standing before the paintings of others, with patience enough to consider what Eliav refers to as “a multilayered event that will eventually be a ‘painting’” – though an event, I want to add, that comes into being in the physical experience of moving in and through the time and place of viewing. “The visual regime we live in,” he adds, “makes this sustained act of looking without summarizing an almost exoteric activity.”

However we may develop certain formulations of what painting is, for Eliav its most pressing attribute has to do with the exercise of applying paint to the surface of a canvas. Painting thus transpires as a more practical exercise of standing before a canvas and applying touch to its surface, and in the process fashioning further surfaces that deny their being as mere surfaces. Somehow, he wants viewers of his work to experience and perhaps share the torment and joy, wonder and exhilaration, excitement and despondency,

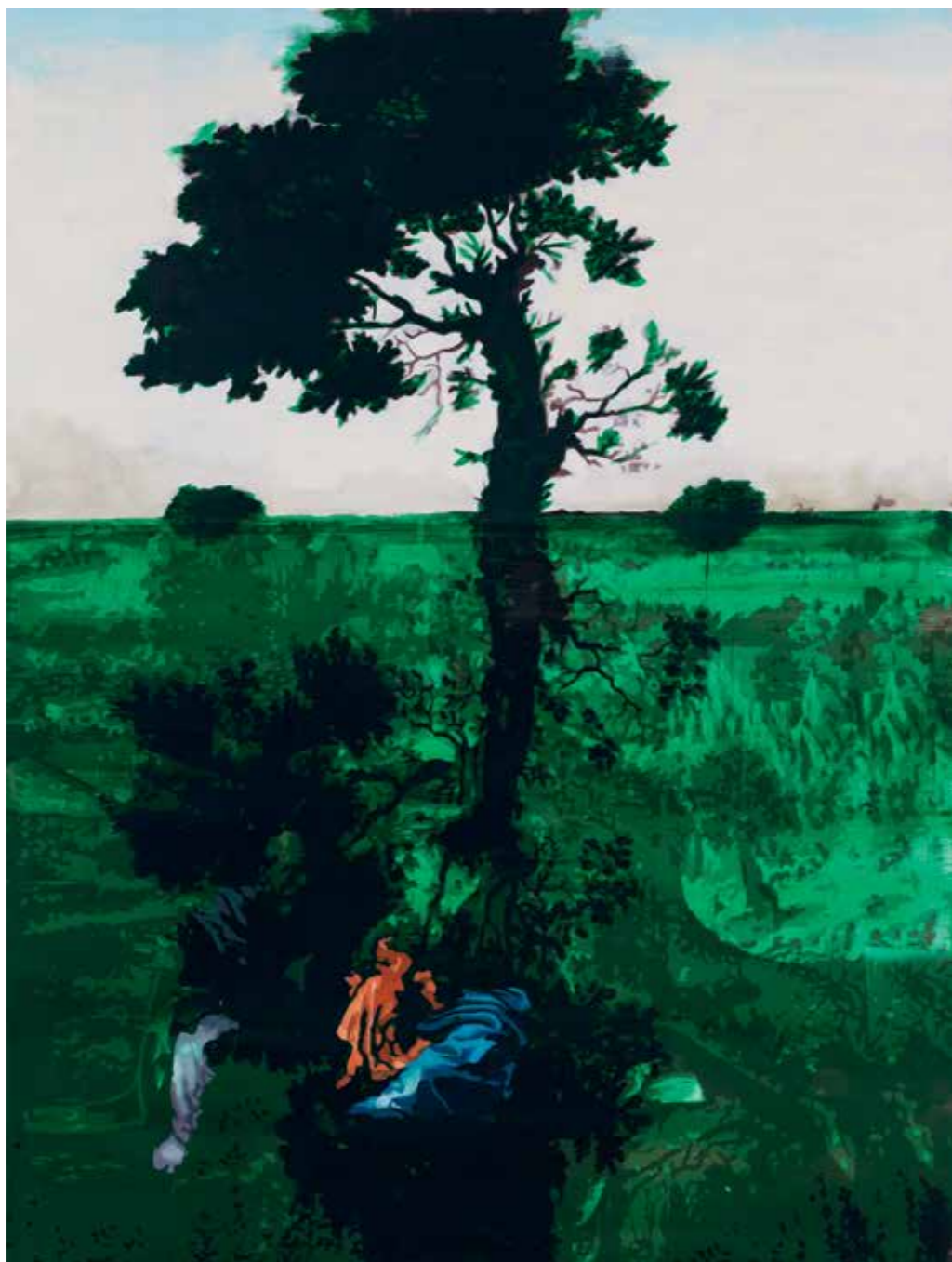


Hugo van der Goes, *The Adoration of the Magi*, ca. 1470, oil on wood, 147×242, Gemäldegalerie, Berlin
© bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen

with which he works on and exposes the limits of the surface.

In practicing his craft as a learned response to the work of other painters, Eliav orphans his works from histories of movements, periods, structured narratives, and related repertoires of ideal associations. The truth of his paintings thus cannot be founded through a semblance of lack or an economy of negativity, which tend to regard the value and significance of the work of art in terms of its recuperation of an ideal, of reconciliation and remembrance. Truth has rather to be engaged as a foundling, an anonymous, fatherless infant found floating in a cradle of bulrushes – a deserted remainder and haunting revenant set apart from a readily available heritage. The foundling is at once a casualty of history and an agent for the making and telling of history. Art itself, for Eliav, has always to be initiated as a foundling of history, an orphan of histories of art.





Rest on the Flight into Egypt (Reflection), 2016, oil on canvas, 200×150
מנוחה בעת הבריחה למצרים (השתקפות), 2016, שמן על בד, 200×150

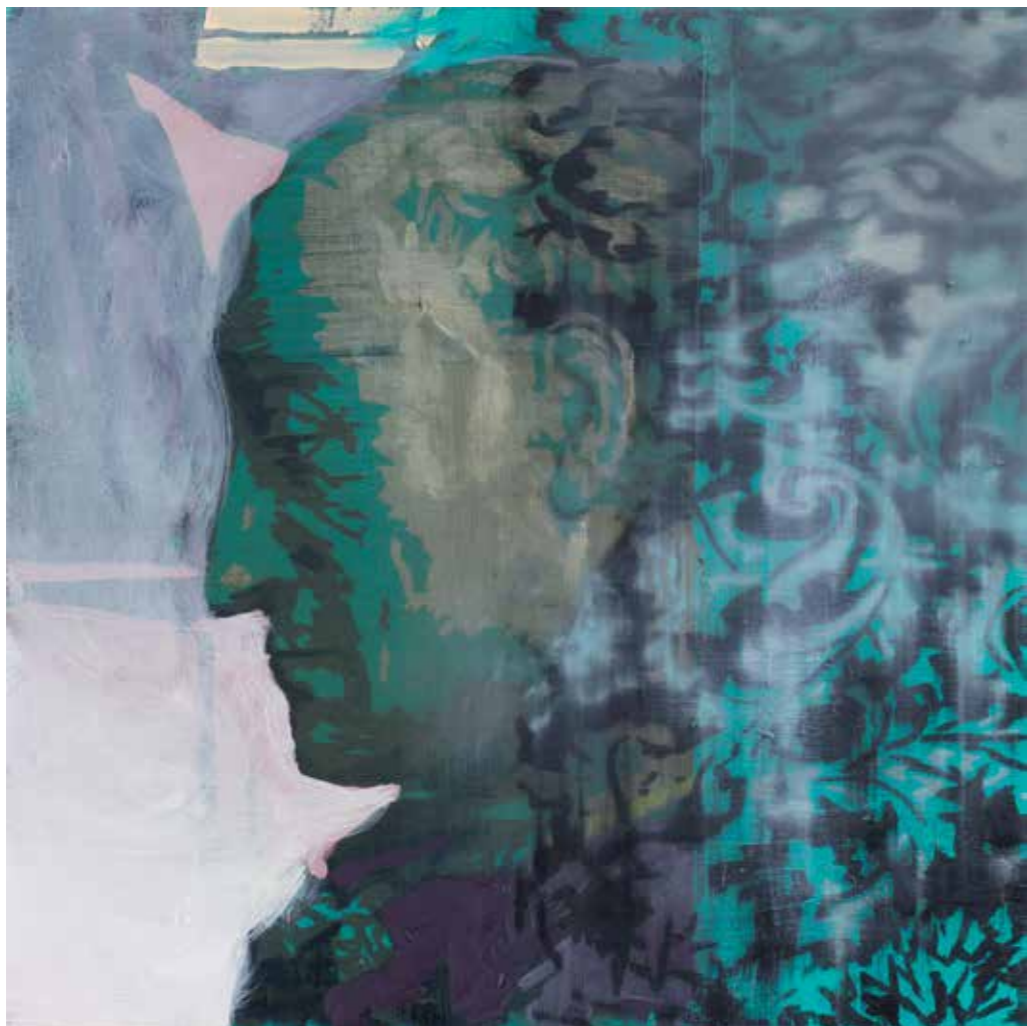


Rest on the Flight into Egypt, 2015, oil on canvas, 200×150, Tony Podesta Collection, Washington, DC
מנוחה בעת הבריחה למצרים, 2015, שמן על בד, 200×150, אוסף טוני פודסטה, וושינגטון די.סי.

Transfiguration, 2014, oil on canvas, 175×270
טרנספיגורציה, 2014, שמן על בד, 175×270



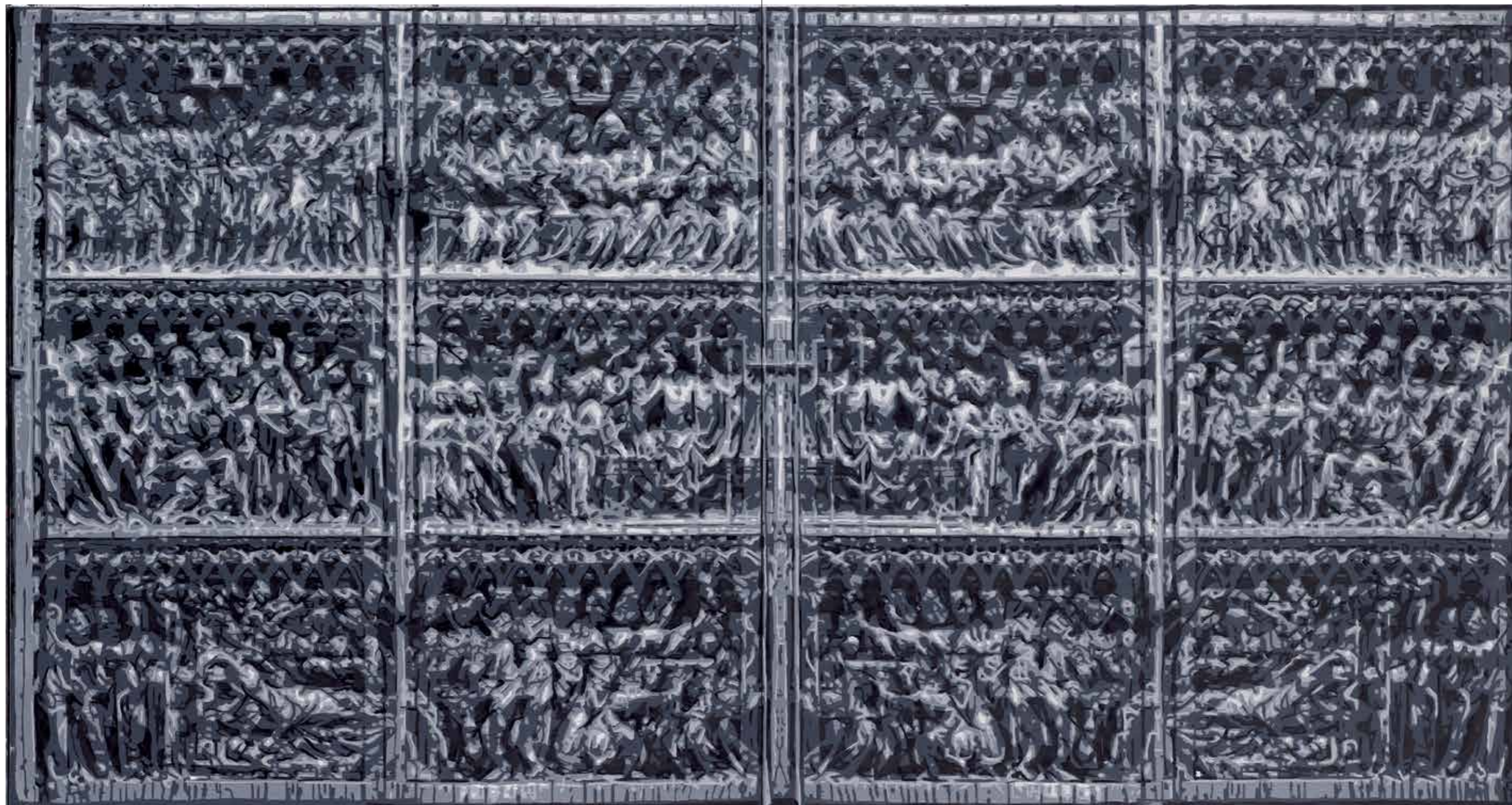




Listener, 2016, oil on canvas, 50×50
מאזין, 2016, שמן על בד, 50×50



Listener, 2016, oil on canvas, 50×50
מאזין, 2016, שמן על בד, 50×50



Procession, 2016, oil on canvas, 160×300, collection of Braverman Gallery, Tel Aviv



Untitled, 2011, oil on canvas, 150×150, private collection

ללא כותרת, 2011, שמן על בד, 150×150, אוסף פרטי

Pages 80–84: Installation views from the exhibition “Call and Response,” Braverman Gallery, Tel Aviv, 2012
 עמ' 80–84: מראות הצבה בתערוכה “Call and Response” בגלריה ברורמן, תל-אביב, 2012

BIOGRAPHY

Oren Eliav was born in Israel, 1975
 He lives and works in Tel Aviv

Education

- 2000 Political Science Department and Multidisciplinary Arts Program, Tel Aviv University
- 2003 The Cooper Union, New York
- 2004 BFA, Fine Arts Department, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, Cum Laude
- 2009 MFA, Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv

Solo Exhibitions

- 2004 “Three Bezalel Graduates,” Givon Gallery, Tel Aviv
- 2006 “Visitors,” Givon Gallery, Tel Aviv
- 2010 “They’ll Never Wake Us in Time,” Braverman Gallery, Tel Aviv
- “Saddle,” Ashdod Museum of Art
- 2011 “Two-Thousand and Eleven,” Tel Aviv Museum of Art
- 2012 “Call and Response,” Braverman Gallery, Tel Aviv
- 2015 “Advent,” Galerie Suzanne Tarasieve, Paris

Selected Group Exhibitions

- 2007 “Digital Landscapes,” Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University
- 2008 “Demons,” MoBY: Museums of Bat Yam
- “Sublime Now,” Hanina Center for Contemporary Art, Tel Aviv
- 2009 “Wild Exaggeration,” Haifa Museum of Art
- “Soundtrack,” Mishkan Leomanut, Holon
- “A4,” Glasgow School of Art, Scotland

- “Trained Impulse,” Braverman Gallery, Tel Aviv
- “Recipients of the Ministry of Education and Culture Prize for a Young Artist,” Museum of Art, Ein Harod
- “MFA Graduate Exhibition,” Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv
- 2010 “The Human Stain,” Liverpool Biennial
- 2015 “Map of the New Art,” Fondazione Giorgio Cini, Venice
- “Re:start,” Braverman Gallery, Tel Aviv
- “A Matter of Perception,” Haifa Museum of Art
- “Summertime,” Galerie Suzanne Tarasieve, Paris
- 2016 “Take Painting,” Petach Tikva Museum of Art
- “Imago Mundi,” Pratt Institute, New York
- “Sticks and Stones,” Braverman Gallery, Tel Aviv

Prizes and Awards

- 2004 America-Israel Cultural Foundation Prize
- 2008 Young Artist Prize, Ministry of Science, Culture and Sport
- Prize for the Encouragement of Artistic Creation, Bezalel Academy of Arts and Design
- 2010 Rappaport Prize for a Young Israeli Painter, Tel Aviv Museum of Art
- 2013 Artist’s Residency, Cité Internationale des Arts, Paris
- Artist’s Residency, schir – Art Concepts, Berlin
- 2015 Leipzig International Art Program (LIA)









דייריק באוסט, פנינת בראבאנט, 1467-1468 לערך, שמן על עץ, 61x113, אלטה פינאקוטק, מינכן © bpk | אוספי הציור של מדינת בוואריה

עניינו של אליאב באופן שבו ציוריים דתיים ציטו זה את זה, בסגנון ובצורה, כולל הנרטיבים והמשטרים הציוריים שאליהם היו כפופים, מאפשר לו להגיב אליהם כאתרים של פעולה ביקורתית. כפי שמציינת כץ-פרימן, "באמצעות פירוק וארגון מחדש של אופני ציור היסטוריים, הוא מציג נקודת מבט עכשווית על נוסחות איקונוגרפיות מסורתיות".⁴⁶ בהתייחסו לציטוט ציוריות אלה מזכיר לנו אליאב שהתמונות הממוסגרות, שכיום נהוג להתייחס אליהן כעבודות אמנות ולדון בהן כמונחי סגנון, גילמו בעבר דחפים אחרים לגמרי. איקונוגות דתיות גילמו אפיונים הרמנויטיים ספציפיים, גם אם אלה נבלעים לעתים קרובות בהנחות האנכרוניסטיות הליניאריות שמאפיינות את תולדות ה"אמנות".

אין ספק שמוזיאון הוא סביבה עם תהודה אחרת לגמרי מזאת של הכנסיות שבהן הוצגו במקור ציורי המזבח. אליאב מודע היטב לכך שאין ביכולתו לראות את האיקונוגות הדתיות הללו אלא כעבודות אמנות. "זה היה כמו מטמון; העבודות היו כל כך יפות ומהפנטות. נראה שיש להן יכולת למשוך פנימה ולמסור עוד ועוד פרטים ככל שמתבוננים בהן יותר".⁴⁷ תחושתו של אליאב, שהציורים "שובים" אותו (במונחי של כץ-פרימן), כללה גם את הכרתו בכך שאין באפשרותו לחוות אותם כאיקונוגות דתיות או כסיפורי קודש. היסטוריון האמנות האנס בלטינג מצביע על כך שהתייחסות לציורים דתיים בהתאם לקטגוריות אסתטיות של תולדות האמנות היא בעייתית, משום שמלכתחילה לא נוצרו ולא נחו בהתאם לאמות מידה אלה. לדבריו, "תולדות האמנות הכריזו אפוא על כל דבר כאמנות על מנת להכניס הכול לתחומן, וכך מחקו את עצם ההבדל שעשוי היה לשפוך אור על הנושא שבו אנו עוסקים".⁴⁸ בלטינג ממשיך ודן בהשפעתן של פרקטיקות ציור חדשות, שהדגישו את כוחם של ציטוטים רפרנציאליים אשר הפכו איקונוגות לאמנות. כפי שהוא מציין בדיונו בעבודתו של יוס וואן קליווה מראשית המאה השש-עשרה, מדונה וילד, "המדונה,

כפי שניתן להבחין כעת, היא למעשה דימוי של מדונה, החוזר בעבודה חדשה זו כאילו ציטט הציור את תולדותיו שלו עצמו".⁴⁹ ניתן לאמץ את הבחנותיו של בלטינג לשם הדגשת האופן שבו מייחס אליאב את עבודתו לאותו צומת היסטורי שבו הופיעו האמנות והדת כאמצעי ביטוי זה לצד זה. בלטינג מתייחס להצטלבות זו כ"מסורת הדואלית". בכך הוא אינו מתכוון לומר שהאמנות (פרספקטיבה, צורה, סגנון אסתטי, קומפוזיציה, היסטוריה וכדומה) מתפתחת מתוך דימויים דתיים, אלא שאת הפיצול שנוצר בין אמנות ודת משלים פיצול בין דת ותיאולוגיה. במילים אחרות, במקום שבו היסטוריה ליניארית של האמנות הייתה טוענת כי האמנות צמחה מתוך הדת ואז התרחקה ממנה, גישה פְּרִטְקִיטית יותר לזמן תדגיש כי המוג והפרקטיקות של הדת השתנו. בהתאם לכך, כותב בלטינג, "הקו המפריד לא היה בין הדימוי הדתי והחילוני, אלא בין תפיסה ישנה של הדימוי ותפיסה חדשה שלו".⁵⁰ הוא טוען כי רוב האנשים לא חוו שני סוגי דימוי – דימוי דתי ודימוי אסתטי – אלא חוו "דימויים כפולים פנים, שיכלו להיתפס כמכלים של קדושה או כביטויים אמנותיים".⁵¹ כך, הופך בלטינג היסטוריוגרפיה התפתחותית של הווה ועבר למערך שבו הזמנים הללו מתייחסים זה לזה באופן מרובד. למעשה, הגנאלוגיה שלו מכירה בסוגי זמן מרובים, המושלכים, כשהם כרוכים זה בזה, ברחבי שממות ההיסטוריוגרפיה. שם מוטלים הדתי והאסתטי, האלגורי וההיסטורי, מיותמים מההיסטוריוגרפיה ומהעדפתה ליסודות ברורים המורכבים מתקופות וזרמים.

אכן, מה שמעניין את אליאב הוא בדיוק האופן שבו ציורי המזבח מגלמים הן אמונה דתית והן אמונה אסתטית. בתגובה לשאלה של כץ-פרימן על "יכולתו של הציור לשאת רגשות דתיים", עונה אליאב:

כן, בדיוק. אני אוהב את הרעיון שהתבוננות בציור הייתה סוג של תפילה. לציורי המזבח הללו הייתה פונקציה ליטורגית ברורה; אופן ההתבוננות בהם היה אמור להיות חלק מהטקס הדתי עצמו. [...]

האובייקטים האלה התקיימו לפני מה שאנחנו

מכנים אמנות או צפייה באמנות. היחס בין הצופה והציור היה שונה לגמרי ממה שמוכר לנו כיום.⁵²

אליאב מודע לכך שבין שמדובר באיקונוגות דתיות ובין שבאמנות, הדימוי מוכרח תמיד להישען על אמונה כלשהי אם הוא מבקש שיתייחסו אליו כבעל קיום החורג מנוכחותו הפיזית. "כדי שציור יפעל עבורך", הוא אומר באותו ראיון, "אתה חייב להאמין שהוא לא רק אובייקט. אבל מאחר שלא ניתן להוכיח שאכן יש בציור משהו מעבר לחומריות שלו, הציור תמיד ישוב ויבקש ממך את נכונותך להאמין".⁵³ קפיצת אמונה זו משתקפת בציורים הקטנים יותר בתערוכתו "Advent" בפריז, המציגים דמויות שנשלפו מתוך הטריפטיכונים. בתקריבים אלה ביקש אליאב לתאר את הפליאה הרליגיוזית שגרמה לדמויות להפנות את מבטן לסצינת האם הקדושה ובנה.^{54, 59, 74} גם לאחר שנחתכו מתוך ההקשר התמונתי המקורי,^{75, 120} מבטן שומר על כיווניותו (במובן הפנומנולוגי של המושג, כפי שמשמש בו אידה). מבטי הדמויות – שבתמונות המקוריות התבוננו בישו התינוק היושב בחיק אמו – מביעים פליאה, היקסמות, יראה והיכבשות. כך, אליאב לא

⁵² "On the Miracle of Representation: Tami Katz-Freiman in Conversation with Oren Eliav," p. 17.

⁵³ שם, עמ' 19.

רק מדגיש עד כמה הכיווניות היא חלק מהותי מהסצינה בה במידה שהיא נפרדת ממנה, אלא גם מציע שכאשר אנחנו מתבוננים בציור בתערוכה אנחנו יכולים להתבונן בציור הבודד ובה בעת להיות חלק מהמערך הכולל שבתוכו מתבוננים בציור כאמנות.

אליאב מתייחס לעבודותיו כאתר של התנגדות ל"הבנה אחת". לדבריו, "הדרך הטובה יותר להתבונן בציור היא לדמיין אותו במהלך יצירתו, כביכול מבעד לעיניו של צייר רפאים שניצב בין עינינו לבין פנייהשטח של העבודה". תהליך התבוננות זה כמוהו כזרם אנרגיה הנובע מחיכוך מתמשך בין ציפייה לבין יישומה. גם מול ציוריהם של אחרים ניתן לזהות זרם מעין זה, כשמתבוננים בהם במידת הסבלנות הנדרשת על מנת להבחין במה שאליאב מכנה "אירוע רב-שכבתי שבסופו של דבר יהיה 'ציור'" (אך אוסיף ואומר כי אירוע זה מתממש בחוויה הפיזית של תנועה בתוך ומבעד לזמן ולמקום של הצפייה). עם זאת, לדבריו, "המשטר החזותי שתחתיו אנו פועלים הופך התבוננות ממושכת ונטולת שורה תחתונה לפעילות כמעט אוטורית". גם אם ניתן לנסח הגדרות שונות של מהו ציור, עבור אליאב האפיון המשמעותי ביותר של המדיום הוא הפעולה של הנחת הצבע על פנייהשטח של הבד. עבורו, הציור מתהווה בפעולה המעשית של עמידה מול הבד והנחת

46 שם, עמ' 15.

47 שם, עמ' 16.

49 שם, עמ' 475.

50 שם, עמ' 458.

51 שם, שם.

48 Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 9.

מיותמים מהיסטוריה

חלל התצוגה הייחודי של גלריה סוזן טאראסייב כולל מספר חללי מעבר פתוחים, המסומנים בעמודים ריבועיים ומלבניים ומוקפים במספר חללים נוספים. את תחושת המוזרות המרחבית העצים הניגוד בין הציורים הענקיים של אליאב, שחלקם כיסו כמעט קיר שלם, לבין הדיוקנאות הקטנים יחסית שלו. בחלק מהמקרים, על מנת לראות את הציורים בשלמותם היה עליי לעמוד בחלל אחר או להתבונן מעבר לפינה, בעודי משתדל לתפוס זווית ראייה שלא תיחסם על ידי עמוד. כך או כך, היה קושי מתמיד לראות את הציורים בשלמותם. נראה שאליאב, שהשתמש בהדמיה תלת־ממדית של החלל כדי להחליט היכן לתלות את הציורים, נהנה מההזדמנות להוסיף ולשבש כל אפשרות לאמץ נקודת מבט נייחת. תנועתיות משתנה זו ונקודת המבט המוטעית־תמיד מוטבעים בעבודותיו של אליאב, הממירות דחפים טמפורליים ותצורות מרחביות לעיסוק ציורי בשבירה, קיטוע והתקה.

בריאיון שערכה עמו תמי כץ־פרימן, הכלול בקטלוג התערוכה, נזכר אליאב כיצד ב־2013, בזמן שהסתובב ברחבי גרמניה, נתקל בציורי מזבח במספר מוזיאונים.⁴⁵ דומה שמה שריתק אותו בעבודות אלה לא היה סגנון מסוים של צייר זה או אחר, אלא האופן שבו רפרטוארים, אטריבוטים איקוניים ותבניות ציוריות חוזרים על עצמם בטריפטיכונים שונים. גם כאן, כבעבר, עניינו של אליאב הוא בפיוזיות החומרית של אפיונים אלה, אותם הוא מעבד והופך לאתרים פרפורמטיביים של אי נחת.

ציורי **טרנספיגורציה** (2014) עמ' 71, 97, 109, 125 של אליאב, שלא הוצגו בתערוכתו בפריז, נותנים ביטוי לאי נחת זו בעיוות חריף של כל מראית עין של מסגרת, עד שזו כמעט מאבדת ממשמעותה. בעוד שרפאל, למשל, משתמש בצבע על מנת לאפיין פרטים מסוימים בסיפור, אליאב משתמש בצבע, באור ובצל על מנת לאפיין סוג של תהודה; בעוד שרפאל מצייר טרנספיגורציה של ישו, אליאב מצייר טרנספיגורציה של מסגרת הציור, שמשתכללת למסגרות נוספות, אשר אינן חופפות אלא סותרות ופונות לכיוונים שונים. המסגרות המרובות של הטרפטיכונים משכו את אליאב להמשך ולאתגר את קשיחותה של המסגרת בתוך ציוריו שלו.

לעתים, אני חווה את עצמי כאגד של זרמים קולחים. אני מעדיף זאת על פני הרעיון של עצמי מוצק, אותה זהות שרבים כל כך מייחסים לה משמעות כה רבה.

– אדוארד סעיד, *לא במקום: זיכרונות*⁴⁴

בזיכרונותיו מ־1989 מציג אדוארד סעיד את תולדות חייו האישיים ואת ההיסטוריוגרפיה הפלסטינית כנרטיבים מקוטעים. נראה שניתן למתוח חוט מקשר בין תחושת העצמי וההיסטוריה שהוא משרטט לבין הדחפים האסתטיים והתימטיים המצויים בבסיס עבודותיו האחרונות של אליאב. בדומה לביקורת של סעיד על הידע כרפרטואר תרבותי סטריאוטיפי, גם אליאב חותר להדגשת השפעתם של אינוונטרים ממוחזרים.

בציוריו האחרונים ממשיך אליאב לעסוק בציור הדתי הנוצרי, ומתרכז בעיקר בציורי מזבח שנוצרו בתקופת הרנסנס, במחצית השנייה של המאה החמש־עשרה, בצפון אירופה ובהולנד. עבודותיו מ־2015 כוללות את הסדרות *Infant, Procession*, והמרה, כמו גם ציורי **מאזין** נוספים. חלק מהעבודות הללו נכללו בתערוכתו "Advent" בגלריה סוזן טאראסייב בפריז (2015). רוב הציורים בתערוכה, בעיקר הסדרות *Infant* והמרה, מתייחסים לטרפטיכונים של אמני רנסנס מצפון אירופה, הכוללים לוח מרכזי שמשני צידיו לוחות צרים יותר, המחוברים אליו בצירים וניתנים לסגירה על גביו. אליאב מטפל, בין השאר, בטריפטיכונים *Adoration of the Magi* (סגידת האמגושים) מאת הוחו ואן־דר־חוס (1470 לערך)⁸⁷ ומאת רוחייר ואן־דר־ויידן (1455 לערך) – ציורים שמתארים את הסיפור מהברית החדשה על שלושת חכמי המזרח שביקרו את מריה עם הולדת ישו. טריפטיכונים נוספים כוללים את טריפטיכון דון (1478-1470) מאת הנס ממלינג, *חיי הבתולה* (1521 לערך) מאת אדריאן איז'נברנדט, *מזבח המשפחה הקדושה* (1530) מאת יוס ואן קליווה, ופנינת בראבאנט מאת דייריק באוטס (1467-1468 לערך).⁸⁸ עמ' 88



Procession, 2015, oil on canvas, 200x200, Michelle Vincent Collection, Paris
Procession, 2015, שמן על בד, 200x200, אוסף מישל ונסן, פריז

⁴⁵ "On the Miracle of Representation: Tami Katz-Freiman in Conversation with Oren Eliav," in *Oren Eliav*, exh. cat. (Paris: Galerie Suzanne Tarasiève, 2015), pp. 15-19.

⁴⁴ Edward Said, *Out of Place: A Memoir* (New York: Vintage Books, 2000), p. 295.



Untitled, 2014, oil on canvas, 120x200, Tiroche DeLeon Collection and Art Vantage PCC Ltd.



Listener, 2016, oil on canvas, 50x50
מאזין, 2016, שמן על בד, 50x50



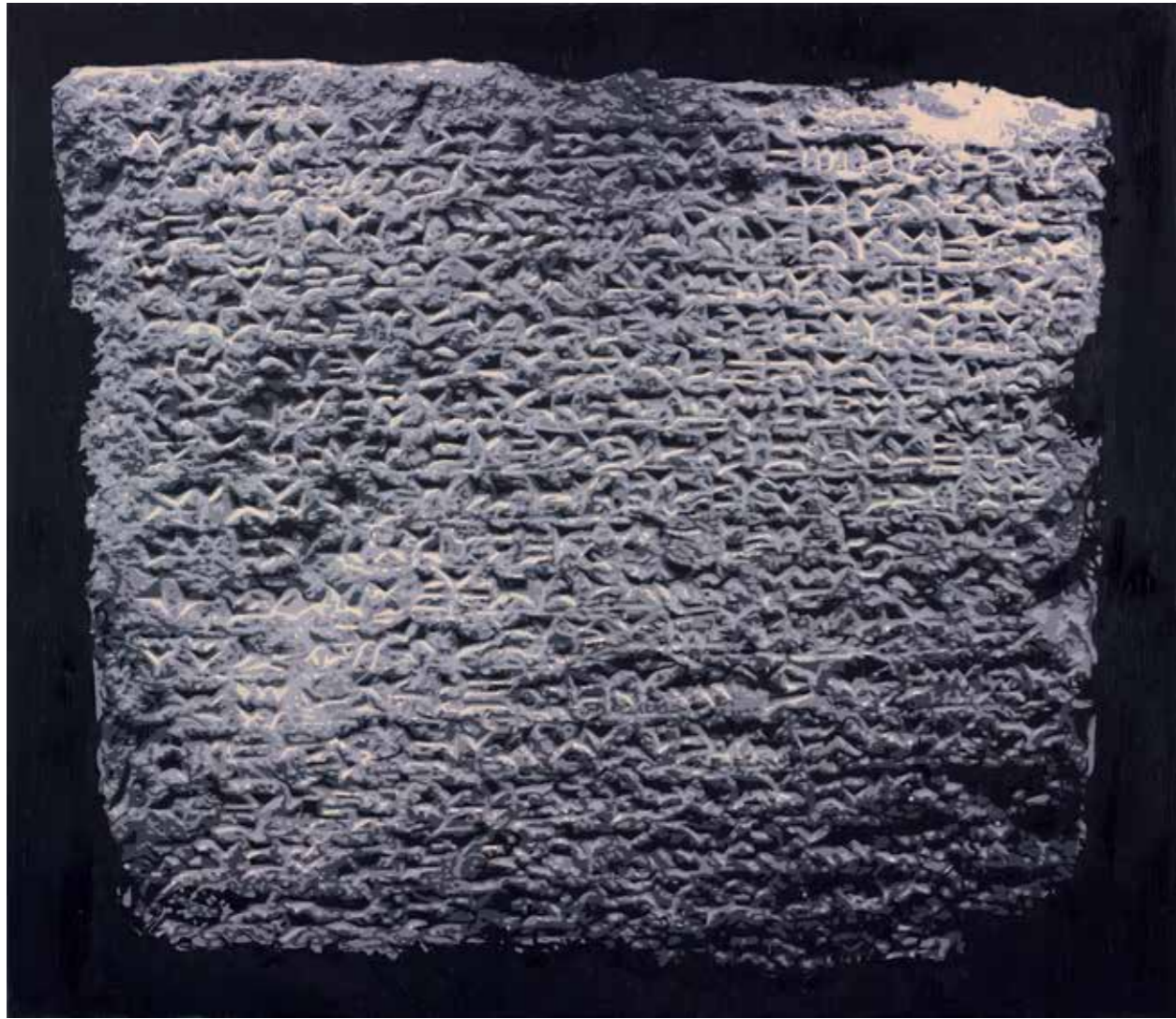
Infant, 2015, oil on canvas, 135x120, private collection

Infant, 2015, שמן על בד, 135x120 אוסף פרטי

Transfiguration, 2014, oil on canvas, 200x270, Tiroche DeLeon Collection and Art Vantage PCC Ltd.

טרנספיגורציה, 2014, שמן על בד, 200x270, אוסף תירוש דילאון וקרן ארט ונטאג'





Stone, 2016, oil on canvas, 200×230, collection of Judy and Muky Abramovitz

התפיסה הפרה-סוקרטית של האמת כהופעה.³⁴ היחס בין שמיעה וראייה מהותי לניסיונו של אליאב לצייר צליל, להעיד על כך שהחזותי מוערך יתר על המידה באמצעות הערכת-חסר של השמיעתי. עם זאת, זהו יחס בעל משמעות רק בהנחה שאנו עצמנו מבצעים אותה קפיצת אמונה שמאפשרת לחשוב כי אכן ניתן לדמיין חזותית ולצייר חווייה פנומנולוגית של צליל. כפי שמציין ז'אן-לוק ננסי בספרו *הקשבה*, "לצליל אין פנים נסתרות; הוא כולו בחזית, מאחור, ובחזית-בפנים, זאת בהיפוך להיגיון הרווח ביותר של נוכחות כהופעה, כפנומנוליות או כהתגשמות, וכך פננים הגלויים לעין של נוכחות בעלת קיום עצמי."³⁵ דניאל בארנבוים ממשיך וחקר פנומנולוגיה זו של הצליל בהתייחסו ל"שמיעות של הפרטיטורה".³⁶ למעשה, עדשת היחסיות שמפנה בארנבוים אל המוזיקה³⁷ נראית לי הולמת לבחינת האופנים שבהם מתמודד סגנון הציור של אליאב עם רמזים שמיעתיים וחזותיים גם יחד. לא קל להעמיד בציור את שאלת הסמיכות בין החזותי והשמיעתי, בין השאר בשל האופן המסורתי שבו אנו מבינים "אמנות חזותית" והדומיננטיות של החזותי בציור,³⁸ המוציאה מכלל אפשרות חשיבה על הציור ביחס לצליל.³⁹ מעליונות זו נובעים מספר

34 מבחינה אטימולוגית, למילה האנגלית ל"פני-שטח", surface, יש לפחות שתי משמעויות, מילולית ונומינלית. נהוג לומר כי משהו צף או עולה אל פני-השטח – כלומר, הם מצוינים את גבולותיו החיצוניים של דבר מה. ואולם, התחילית sur נושאת עמה מובן של חריגה מעבר, כגון במילה surfait, המציינת גודש או עודפות. הסגנון הפוסט-בארוקי של עבודותיו של אליאב מציע הרחבת פני-השטח לכלל עודפות, או לחלופין, שימוש בעודפות לשם הפניית תשומת לב לפני-השטח (אם נחשוב על האופן שבו משבשת העודפות העיטורית והמנייריסטית בציוריו את מראית העין של פני-שטח חלקים או שטוחים).

35 Jean-Luc Nancy, *Listening*, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2007), p. 13.

36 Daniel Barenboim and Edward Said, *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society* (London: Bloomsbury, 2004), p. 33. בארנבוים, "איננה האמת. היא איננה היצירה. היצירה מתקיימת כשאתה מממש אותה כצליל".

37 בדומה ליחס בין מחזה ומימושו הבימתי, מה שמתממש כ"אמת" של הפרטיטורה מתחולל ביחס לתהודה של הצליל וליכולתו להפוך את החלל והזמן לחומר מוחשי, הניתן למתיחה או לכיוון בהתאם ליחסים בין התווים.

שדות סוציו-תרבותיים ומגוודרים, שבהם הראייה לא דווקא תורמת לפאסיביות החווייה (כפי שנטען לעתים תכופות) אלא משמרת את ערכה הקיומי והאפיסטמולוגי כמקור של ידע ואמת.⁴⁰ זרמי צליל אקוסטיים, הנתפסים בדרך כלל כמובנים מאליהם, מסתגנים דרך מה שפנומנולוג הצליל הנודע דון איִדה מכנה "צורת-השדה של הצליל".⁴¹ אידה מציין ששדה זה כולל הן זרמים "היקפיים" והן זרמים "כיווניים", כשאלה האחרונים (שתמיד ממוקדים בצליל מסוים, שניתן או אינו ניתן לזיהוי מידי) תמיד משוקעים ברעש הבלתי ממוקד של הראשונים.⁴² ניתן לחשוב על גובה צליל יחסי שינכיה את הראייה בהקשר של "צורת-השדה" של הצליל שאותו מנסה אליאב לצייר – "אולם ענקי" או "קתדרלה עצומה. [...] מרחב של אקוסטיקה, של הד".⁴³ וכך, עלינו להפנות את תשומת הלב הראויה לאופן

38 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), especially chapter 16.

39 ב"חזותי" כוונתי לדבר-מה הנראה למבט משום שהוא מתיישב עם תבניות ראייה ומשכפל אותן. אולם תבניות אלה גם מקדמות את ערך הראייה בעודן יוצרות פחות ערך של החושים האחרים, כגון ההאזנה לצלילים (שמערפלים הבחנות חותכות בין אופנויות פסיביות ואקטיביות).

40 ניתן לומר, למשל, שרבים (וגם אני בהם) נוטים לראות שדה מושלג ולהעיר כמה יפה הוא נראה, בשוכחם כי הוא גם סופג את כלל הצלילים בסביבה וכך משפיע על האופן שבו אנו נעים וחווים את גילומה הפיזי. יש לסייג מובן פנומנולוגי זה של משמעות השלג בהכירנו בכך שלהצטלבויות בין צלילים ומראות יש משמעויות ותבניות מגוונות בפרקטיקות חברתיות וחומריות שונות.

41 Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (Albany: State University of New York Press, 2007), p. 76.

42 "אני הולך לאודיטוריום וללא כל מאמץ שומע את הנואם, בעוד שאני בקושי מבחין בדשדוש הרגליים, בשיעולים, בצלילי החיכוך". שם, שם.

43 בה במידה, אני תוהה האם בעיני אליאב ניתן להתייחס לצליל כמנוחה מן המפגש המאומץ בין המכחול לבין ההתנגדות העיקשת של פני-השטח של הבד.

שבו סגנון הציור של אליאב שזור יחדיו שני אופני חישה אלה – החזותי והשמיעתי. "התנועה הראשונה שמתקיימת בציורי המאזינים", כתב לי אליאב, "היא תנועה שמתחילה בהיבט החזותי, המובן מאליו, של דיוקן – ציור שמשיב לך מבט – ונמשכת לעבר מחזות הצליל, שהם פחות צפויים". בהכירם בכך שהציור משיב אליהם מבט, חייבים הצופים להתייחס גם לאופן שבו הם עצמם מתבוננים בציור, ואולי גם לכך שמה שהם רואים תלוי במידת מסוימת כמה שאינם רואים – כלומר, תלוי במסגרת המקיפה שדה, שבתוכו מתאפשרת (אי)נראות. לפי אליאב, הבד "מתפקד כחציצה האולטימטיבית בין שני מיקומים". הוא מתייחס לציורים מהסדרה **מאזין** המתארים מה שנראה ככומר בתא וידוי.⁴⁴ פני הכומר נראים מבעד לפני-שטח מסורגים, כשהוא מאזין לוידוי שכמובן אינו נגיש לאוזנינו. אולם אי נגישות זו מגלה את מידת התנגדותו של הציור לתואם בין נקודות מבט, את מיאונו לכל פרשנות יחידה או אידיאלית. אליאב ממשיך וכותב, "כשאני קורא את כותרת העבודה, כצופה וכצייר, אני מכיר בכך שנשלל ממני משהו, שאני לא מקבל את התמונה המלאה". בניסיון לקבל "תמונה מלאה יותר", ניתן לשים לב לכך שאליאב צייר כאן פני-שטח/פנים כמחסום מסורג המאפשר לקול ולהאזנה – או לזרמי וגלי קול – להדהד ולהיעשות (בלתי)נגישים.

אם כך, הכותרת **מאזין** לא רק מתייחסת להקשבה של הכומר אלא גם פועלת כהתגרות, בהזכירה לצופים שמה שהם רואים אינו ממצה את הנראה, ושהראייה נסמכת במידת מה על החושים האחרים. על מנת לחוות כל אחד מהחושים באופן משמעותי, יש לשזור אותו תמיד באחרים – וכך, אם להשתמש שוב בביטוי של אידה, להאציל "כיווניות" על יכולות הראייה, השמיעה, ההרחה, הנגיעה, ההרגשה והמחשבה שלנו. "ההסטה לאחור של הנראה על מנת לתת מקום למה שאינו נראה", כדברי אליאב, מאפשרת לחוות את ההתבוננות במונחים של מה שחייב לסגת לתוך דממה – למעשה, היא מאפשרת לחוות אותה כמפגש פיזי, לא רק כשכפול של ציפייה רעיונית. בציוריו החדשים יותר, שזירת השמיעתי והחזותי השולטת בפני-השטח של הציורים היא הרחבה של הסדרה **מאזין**. כך הדבר הן בדיוקנאות החדשים בסדרה זו, שנשלפו מתוך ציורים גדולים יותר של ציירי רנסנס מצפון אירופה, והן בסדרת העבודות **Procession**. בעבודה **ללא כותרת** (2014)⁴⁵ מרומזים פניו ופלג גופו העליון

של אדם, המופיעים על פני הציור כסדרת גלים רציפה כמעט. הרמות, הנראית כמופיעה באמצעות תנודות צליל, מעלה על דעתי את הדימויים המשווים שנוצרים בסריקות אולטרה-סאונד של הריון. בסריקות אלה משודרים גלי קול לעבר העובר וסביבתו בתוך הגוף. בפוגשם את הללו הם חוזרים לכיוון שממנו נשלחו, והתנודות של גלי הקול החוזרים נהפכות לדימוי מוקרן. נראה לי שדימוי זה הוא אסוציאציה מושלמת כמעט לשזירת שני אופני החישה הללו בעבודתו של אליאב.

האזנה

הפנים שלו מתייחסים לעבודות של אמנים אחרים, אם כי הוא מגיב יותר למקצב הציורי שלהם מאשר לתפיסתם כדוגמאות לתקופות או לסגנונות ספציפיים בתולדות האמנות. "במקום לחשוב על תולדות האמנות ככניין גבוה, עם קומות, אחת קבורה מתחת לאחרת, או כעל רצף ליניארי של התקדמות דמוית מדרגות", הוא אומר, "אני מדמיין אולם ענקי או מערה או אפילו קתדרלה עצומה. זהו מרחב של אקוסטיקה, של הד".³²

ההתייחסות הברורה של הדיוקנאות לציירים אירופיים קלאסיים ניכרת בעיטורים, בלבוש ובתנוחה – התבניות המוכרות של ראש וכתפיים בחצי פרופיל, ראש המופנה לעבר הצייר/הצופה, או מבט רציני המוסט הצידה. הפנים הראשוניים הללו, המגיחים מבעד למשיחות ולטפיחות המכחול, מבעד למסכים השקופים ודמויי הסורג שיוצרת הנחת הצבע, מקבילים לאופן שבו תופס אליאב את הכד כפני־שטח טרומיים.³³ בתהליך זה, מה שמקבל נראות מצביע על שדה שבו אלמנטים סמוכים זה לזה נאלצים לסגת לאי־נראות. ממש כשם שבהתייחסנו לסביבת שמע בולטים צלילים אחדים על רקע אחרים, כך בשדה החזותי נפרשים תמיד יחסים בין מראות מסוימים לבין אחרים הנבלעים ברקע. כשאנו אומרים שאדם או אירוע יוצאים מגדר הרגיל, אנו מתכוונים לומר שהם בולטים בשדה הראייה. בעבודתו של אליאב, הנוכחות של הפנים ושל פני־השטח גם יחד מקבלת נראות רק באמצעות היחסים המרובדים בינם לבין מה שמקיף אותם וחושף אותם כמופע של אי־הסתרה (כלומר, של חשיפה או אמת, aletheia), אם לשאול מונח חשוב מניסיונו המוקדם של היידגר להחיות את

כיצד אני מצייר, אני עצמי לא יודע. אני מתיישב עם לוח לבן מול המקום שתפס את תשומת לבי, אני מתבונן במה שנמצא בפניי, אני אומר לעצמי שעל הלוח הלבן להיהפך לדבר־מה; אני חוזר בלתי מסופק – אני מניח אותו בצד, ולאחר שנחתי קצת אני שב ומתבונן בו במידה של חשש... אבל בסופו של דבר אני מוצא בעבודתי הד למה שתפס את תשומת לבי.

– וינסנט ואן־גוך, מכתב לתיאו ואן־גוך, ספטמבר 1882²⁹

ניתן לומר שמה שתפס את תשומת לבו של ואן־גוך מקבל הדהוד ב"לוח הלבן" שחייב "להיהפך לדבר־מה". הוא מהדהד בפרקטיקה של הנחת הצבע על הבד, וממשיך ומצטלצל בראייה־לאחור המבקשת להקיף תחושה של סופיות, אולי אף של "כישלון". ברצוני להתייחס ישירות להדהוד זה, המרוקן ובתוך כך חוזר ומציג את פני־השטח, באמצעות התבוננות בסדרה הנמשכת של אליאב, מאזין, שהוא מצייר החל ב־2011. סדרה זו כוללת ציורים במידות שונות של פנים אנונימיים ייחודיים, כמעט כולם של גברים. היבט משותף של כל הציורים דמויי הדיוקן הללו הוא שהפנים אינם עשויים למשעי, אינם ממש גמורים, ולפיכך משדרים תחושה של היבראות או היווצרות. פנים אלה, כמו פני־השטח, מעוצבים באמצעות מחיקת כל צורה או תוכן סופיים. כמעט כל הפנים המצוירים הם בלתי ברורים ובקושי ניתן לראותם. לעתים הם מצויים מאחורי מסך (המרמז לתא הווידוי)⁵⁴ עמ' 56 או מוכתמים חלקית במשיחות או בנגיעות מכחול.⁵⁵ עמ' 94, 106 באחד הציורים נראים בבירור רק העיניים והאף (2011), עמ' 55 ולעתים העין נראית חלולה (2011). עמ' 115 על הפנים הללו ניתן לומר שהם הדים של הדימויים של עצמם.³⁰

לדברי אליאב, הוא משתעשע ברעיון ש"לכל ציור צליל משלו באולם הגדול שנקרא 'תולדות האמנות', שאוסף בתוכו את כל ההדים, העיוותים והחזרות".³¹ הדבר קשור להתייחסותו הביקורתית לתולדות האמנות. רבים מציורי



Flight into Egypt, 2015, oil on canvas, 200x120
הבריחה למצרים, 2015, שמן על בד, 200x120

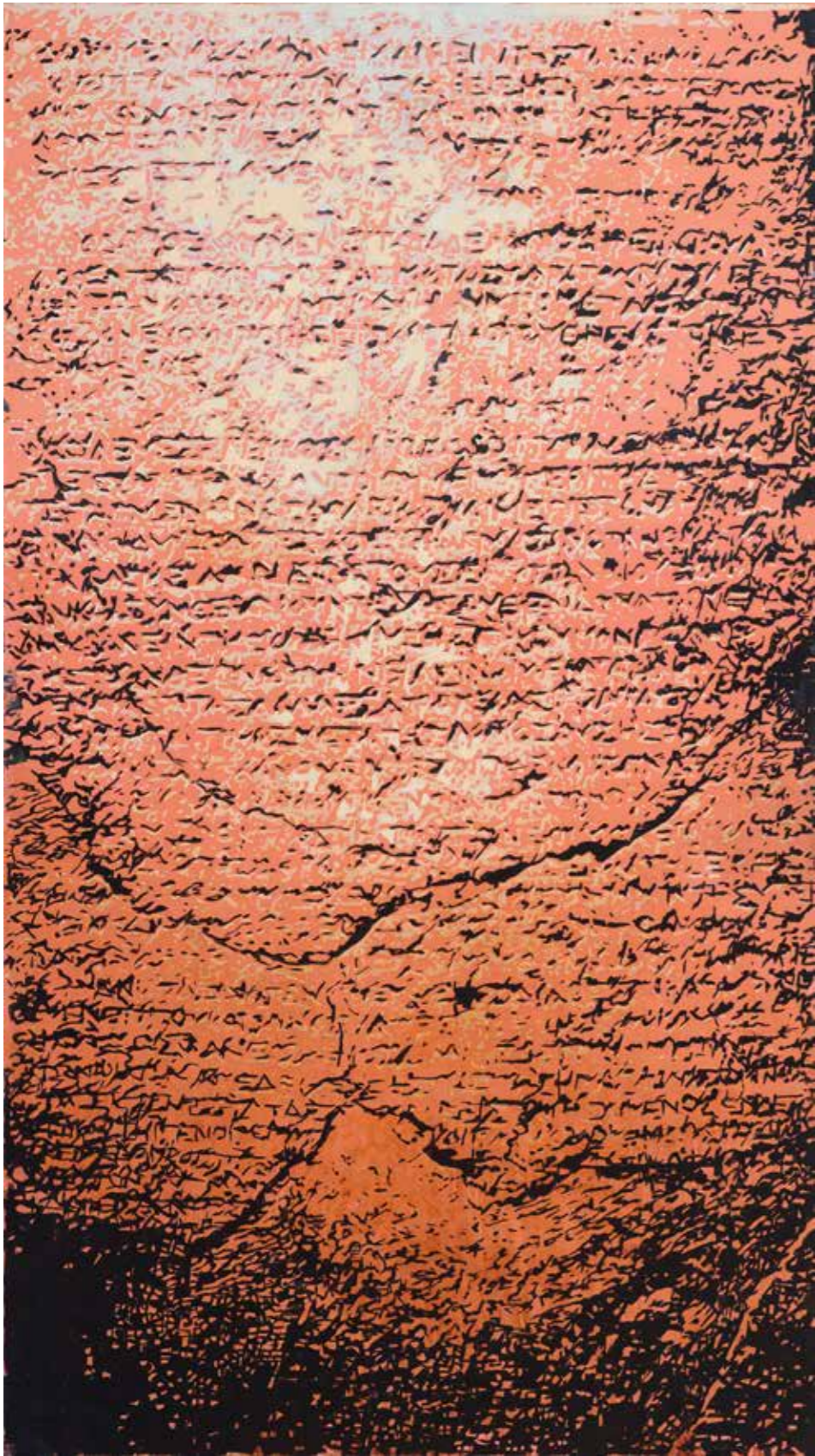
³⁰ מעניין לצטט את תגובתו של אליאב למשפט זה, המתייחס גם לאופן שבו הוא משתמש בתצלומים בעבודתו: "אני משתמש בדימויים של ציורי דיוקן שכבר קיימים (מאת ג'קופו בסאנו, ואן דייק, רובנס, ואחרים). [...] אני מצלם או מוצא רפרודוקציה של ציור דיוקן שכזה (אני נוטה לעבודות מהרנסנס או הברוק, שבהם התאורה חזקה ונובעת ממקור אחד), ומשתמש בדימוי הזה כתבנית או כפיגום, שעליו אני בונה את הציור שלי. וכן, במובן מסוים, אפשר לומר שאני מצייר פנים על גבי פנים, ואלה מתחרים, מעצימים, או מבטלים זה את זה".

³¹ אליאב, בתוך "לאה אביר בשיחה עם אורן אליאב", עמ' 26.

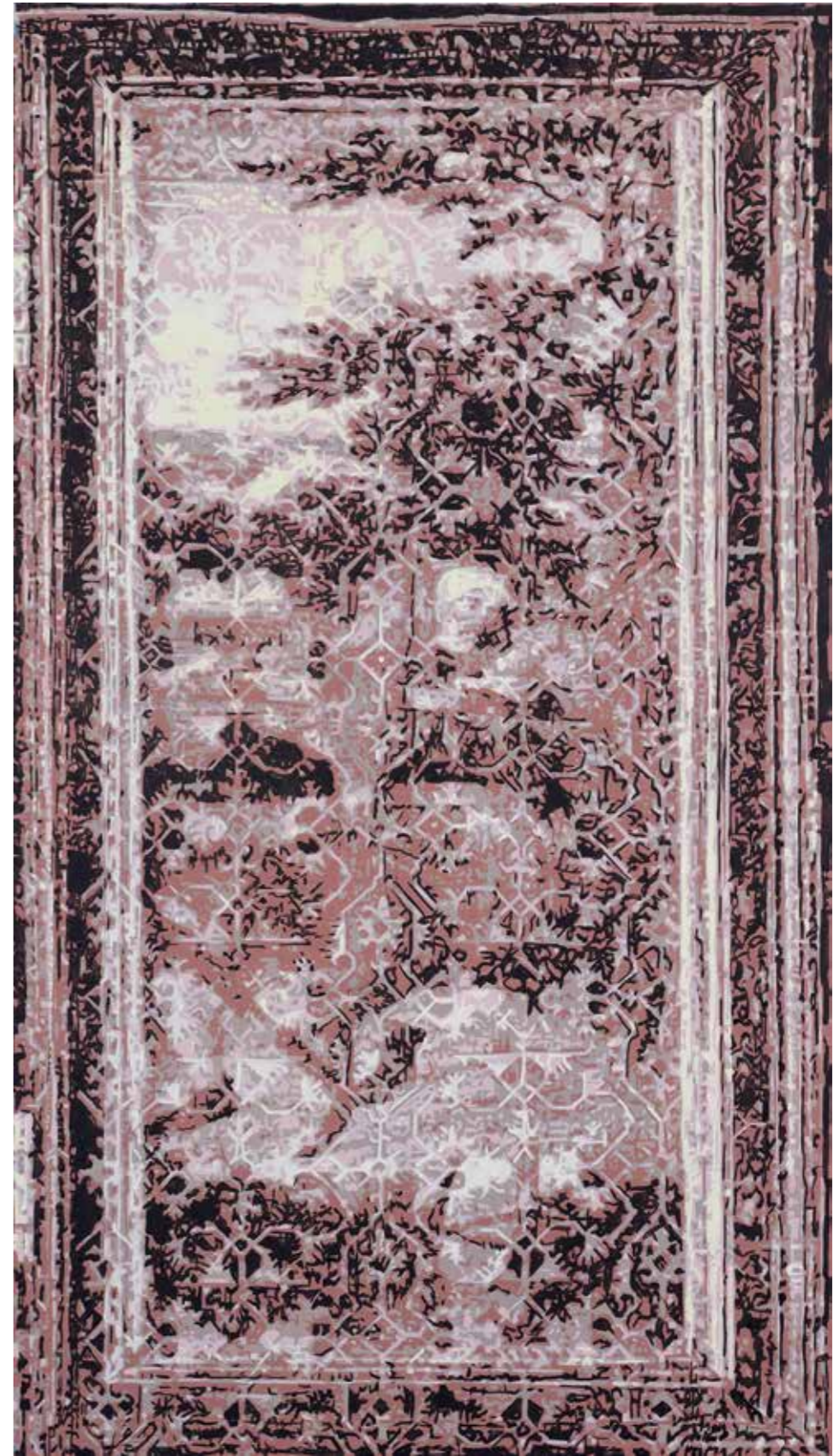
³² שם, שם.

³³ על כך הגיב אליאב בכתבו: "הפנים בציור הם הפנים של הציור".

²⁹ Vincent van Gogh, *The Letters of Vincent Van Gogh*, ed. Mark Roskill (New York: Touchstone, 1997), p. 167.



Stone, 2016, oil on canvas, 204x114
אבן, 2016, שמן על בד, 204x114



Flight into Egypt, 2016, oil on canvas, 228x119
הבריחה למצרים, 2016, שמן על בד, 228x119

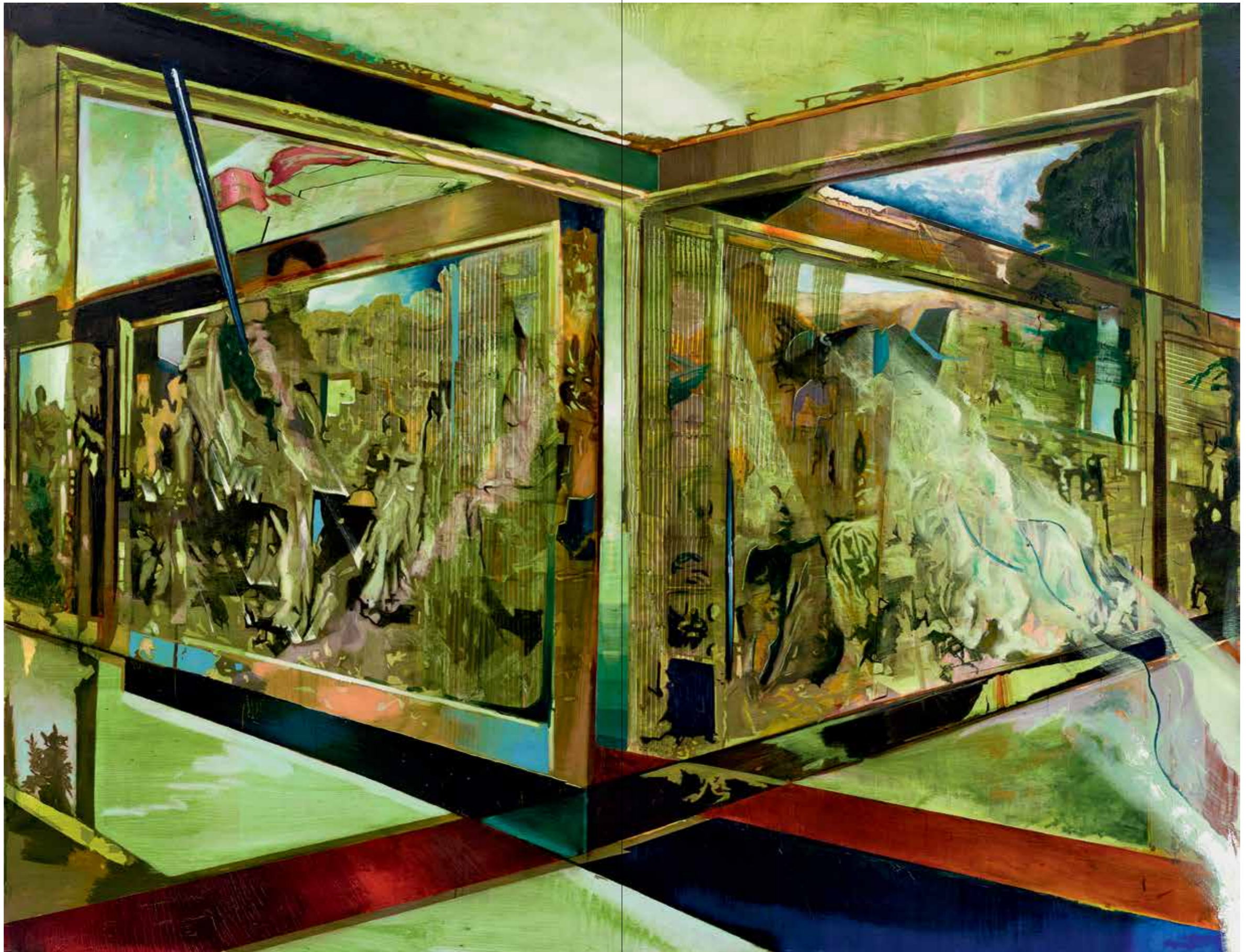


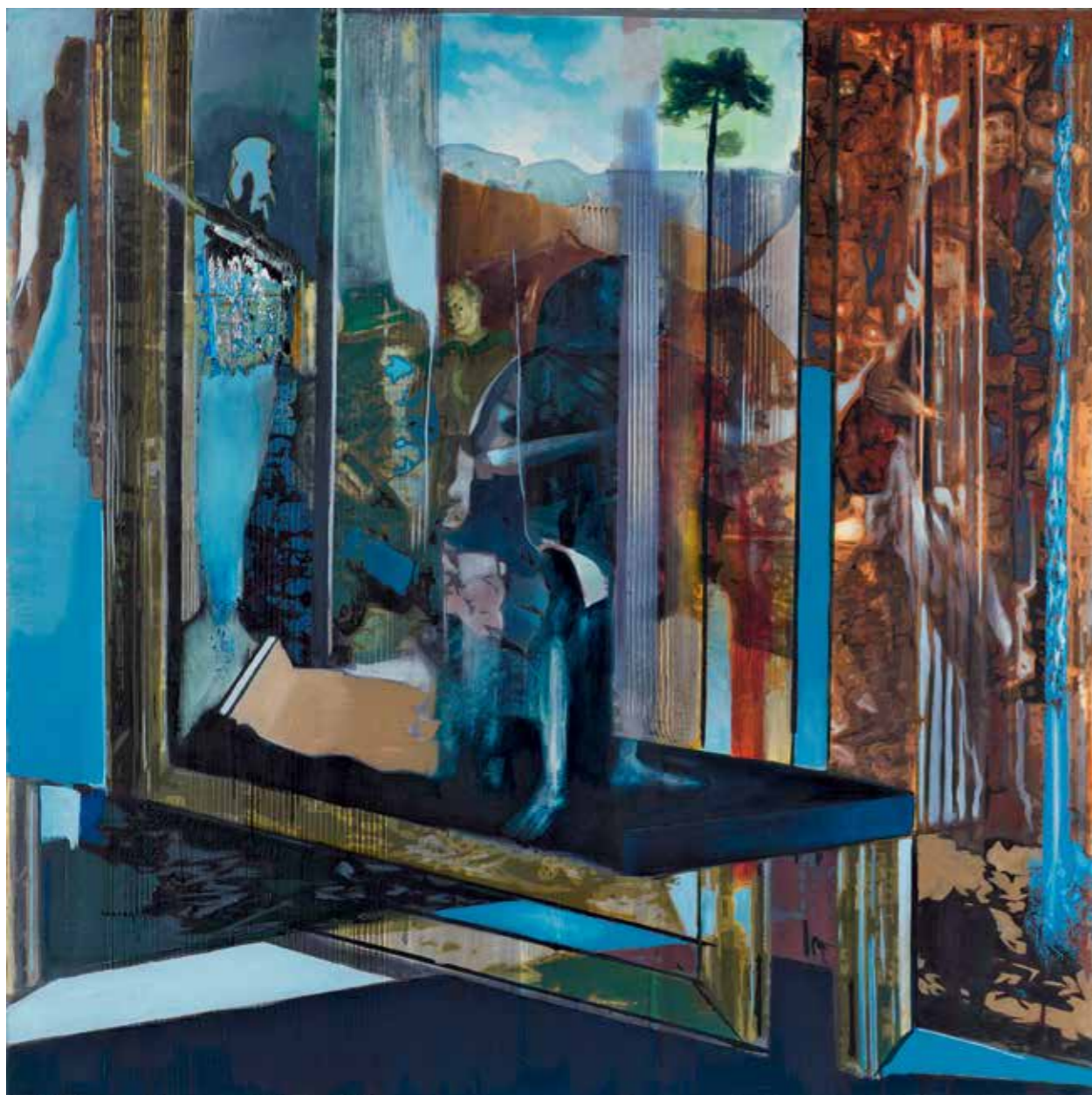
Listener, 2015, oil on canvas, 30×30
מאזין, 2015, שמן על בד, 30×30



Infant, 2016, oil on canvas, 200×180
200×180, שמן על בד, 2016, **Infant**

Transfiguration, 2014, oil on canvas, 200×260, Tony Podesta Collection, Washington, DC
> טרנספיגורציה, 2014, שמן על בד, 200×260, אוסף טוני פודסטה, וושינגטון די.סי.





Infant, 2016, oil on canvas, 200x200, private collection

דרידה, "נותר חלל אחד שיש לעסוק בו על מנת לתת מקום לאמת של הציור. לא פנים ולא חוץ, הוא ממקם את עצמו מבלי לאפשר לעצמו להיות ממוסגר אך מבלי להיות מחוץ למסגרת. הוא מעביר את המסגרת, גורם לה לעבוד, מאפשר לה לעבוד, נותן לה עבודה".²⁸ בציור של אליאב האמת מתקיימת בעצם מלאכת האמנות – בקפליה, בקפוליה, בשסעיה ובמרווחיה – ומקבלת אישור במונחי הפרקטיקה במוקם במונחיו של מבנה-על.

בצד הזה, אף שהתשוקה האולטימטיבית שלך היא לחצות לצד השני או לפחות לרמוז שבכלל קיים צד שני, שיש משהו מעבר. הפתחים האלה, שמופיעים בעבודה, הם לא באמת פתחים, כי הם רק מצוירים, ולכן הם עשויים לשמש כפתרון כלשהו להתנגשות הזאת בין התשוקה לחוסר-האפשרות לממש אותה.

כלומר, הפתחים הם פתרון לבעיה של חוסר היכולת לחצות לצד השני ולשכוח את החומריות לטובת הדמיון, ובה בעת הם גם המקום שבו הבד מעיד בעיקשות, ביתר שאת, על עובדת נוכחותו כפני שטח ולא רק כחלון. האמת של ציוריו של אליאב מתגלה כפעולה שמאשרת ושוללת בעת ובעונה אחת את שתיחותם של פני-השטח. ניתן לאמץ כאן את התובנה של לורה מרקס על הצילום והקולנוע, לפיה היכולת "לייצר מגע עם הנוכחות החומרית של הדבר היא שמעניקה לעבודות אלה את כוחן המערער", באמצעות "אובייקטים שנראים אדישים אבל מנגעים את שיח האמת המקיף אותם".²⁶

אך האמת של ציורי אליאב נתונה לא במידת התואם בינם לבין רפרנס או ממשות היסטורית, ואף לא באתגור אופני ראייה מסוימים ותבניות אסוציאטיביות קונוונציונליות. כמו אוגוסט רודן לפניו, עבודתו הגיונית רק משום שהחומר שבו ואתו הוא עובד – לא עליו – נענה למגע הכרוך בהנחתו הפיזית. בכך, גם אליאב וגם פני-השטח חווים מה שניתן לכנות (בעקבות המושג tuché של לאקאן)²⁷ מפגש טראומטי עם הממשי – אותו רגע שבו המכחול והצבע נוגעים במשטח ומתמודדים עם הגבולות הפיזיים המוחלטים של פני-השטח שלו.

בחיבורו האמת כציור מאמץ דרידה מונח מתחום מסגור התמונות, "פספרטו", כדי להתייחס הן למפתח המאפשר לפתוח פתח להבנה והן למסגרת-בתוך-מסגרת שמבליטה נראות באופן פרפורמטיבי. כמו נקודות המגזו הקטומות בחדות של אליאב, הפספרטו משהה כל הבחנה מוחלטת בין חוץ ופנים או בין ייצוג וביטוי. כפי שכותב

Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press, 2000), pp. 104, 110.

Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 11-12.

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1998), p. 53.

ראייה ומגע

לא ניתן להגדיר את הקו המופשט כגיאומטרי או כנע בכיוון אחד. כיצד אפוא יש להגדיר את המופשט באמנות המודרנית? קו בעל כיווניות משתנה, שאינו משרטט שום מתאר ואינו תוחם שום צורה.

– ז'יל דלז ופליקס גואטארי, אלף מישורים²¹

רוב הציירים חשים בעוצמה כי באיזושהי נקודה בלתי הפיכה עליהם להכניע את המגע לראייה. אך טרנספורמציה זו אינה מתרחשת אחת ולתמיד, אלא היא חלק אינטגרלי ממלאכת הציור. כך, ניתן לומר שתנועתו של אליאב אל בד הציור והלאה ממנו מאופיינת בקונפליקט בין מגע וראייה, בין הממשי הפיזי והרעיוני המושגי. כפי שתיארת לעיל, אליאב לא יוצר את קווי המתאר ההופכים צורה למובחנת באמצעות הפרדתה מסביבתה. במקום זאת, הצורה מובלטת באמצעות הגוונים והשכבות של הנחת הצבע. לדבריו, "כשאני מצייר, אני נוטה להתמקד לא בקווים אלא ב'בלוקים' או במשטחים של צבע. אלה יכולים להיות זעירים – אפילו משיחת מכחול בודדה ניתנת להגדרה כ'בלוק' צר שכזה".

ריבוד מרוכז זה קשור לחקירה מתמדת של שטחיותו של בד הציור, כפי שניכר בציור שתואר לעיל, *Descent*, המתאר תבליט של ההורדה מהצלב, כמו גם בציורים כגון *קסדה* (2010), *ראש* (2011), *עמ' 36* *פעמון* (2010), והדיפטיכון *קולר* (2011). *עמ' 75* ציורים בארוקיים למחצה אלה של עיטורים, שבהם מתגלים האובייקט והאסוציאציות הפיגורטיביות הנקשרות בו באמצעות עודפות ציורית והתרסה מול כל צורה העומדת בזכות עצמה – למעשה, באמצעות שלילת החפציות עצמה – מממשים, בעת ובעונה אחת, שלילה ואישור של פנייהשטח של הבד.²² לדברי אליאב, "מטבעו, העיטור מתקיים על פנייהשטח של החפץ. מבחינה ציורית, הוא זה שמייצר את האשליה שיש שם חפץ בכלל".²³ לכן, הוא אינו מבקש לצייר פנים או אובייקט, אלא את תבנית פנייהשטח המרובדת שבאמצעותה מתגלים

הפנים או האובייקט. הוא ממשיך ואומר, "כדי לצייר את הפעמון, למשל, אני לא נדרש לצייר אותו ממש אלא רק את העיטור של פנייהשטח שלו".²⁴ האשליה של הציור נובעת לאו דווקא מאפקט הטעיית העין אלא יותר מהדגשת גבולות פנייהשטח. כך ניתן להבין את דבריו של אליאב, שהצבתי כמוטו של הפרק הראשון בחיבור זה: "צבע שמתערבב ומתפתל וזו ממקום למקום ומתאר את עצמו בלבד".

טכנית, זהו הישג ראוי לציור, שכן על מנת להשיגו צריך האמן לעבוד על הבד בעודו לוקח בחשבון את הקואורדינאטות האופטיות שלו כפי שהן נראות ממרחק כמה מטרים. במקום להציב את החוויה ההאפטיטית (שקשורה לחוש המישוש) מול זו האופטית ניתן אפוא לומר, שאם מלאכתו של אליאב כוללת תהליך מאומץ של הפיכת הראייה למגע, הרי שהדבר מתאפשר רק באמצעות הפיכה סימולטנית של המגע לראייה. הנחת שכבה סמיכה של צבע משמעה שלא ניתן להפריד בין ראייה ומגע. וכך, הם אינם סותרים זה את זה, אלא מאולצים לאפשר זה את קיומו של זה. כפי שאומר אליאב, "לציור יש נוכחות כפולה. הוא יכול לפעול כחלון, כך שנתבונן 'בעדו' והדברים יהיו כביכול 'שם' או 'בתוכו'. אבל יש לו גם נוכחות חומרית 'כאן', כאובייקט התלוי על הקיר, עם איכויות פיזיות משלו, כגון גודל או פני שטח".²⁵

העבודות של אליאב משכנעות משום שהוא לומד על הציור באמצעות ציור, בפעולת הציור עצמה, לא מבעד לרעיון או מושג על מה שציור אמור להיות. עבורו, המשמעות המרכזית או ההדהוד של הציור נובעים מהנחת צבע על בד וחשיפת גבולות פנייהשטח, אליהם ניתן להתייחס כספי יחסיות. הבנתי זאת כששוחחתי עמו בברלין על התהליך המאומץ של הפיכת רעיון לחומריות או להדהוד הגרפי של ייצוג, להבדיל מהפיכת רעיון לייצוג. אליאב התייחס ל"חללים הריקים" או ל"פתחים" בחלק מציוריו מאותה עת, *עמ' 47*, *עמ' 48*. מעין שערים מרומזים המצויים על פני השטח. לדבריו,

בסוף הצבע פוגש את הגבול הזה – הקרום או הממברנה שהוא בד הציור. אתה נידון להישאר

23 אליאב, בתוך "לאה אביר בשיחה עם אורן אליאב", עמ' 27.

24 שם, שם.

25 אליאב בשיחה עם וולפסון, לעיל הערה 9.



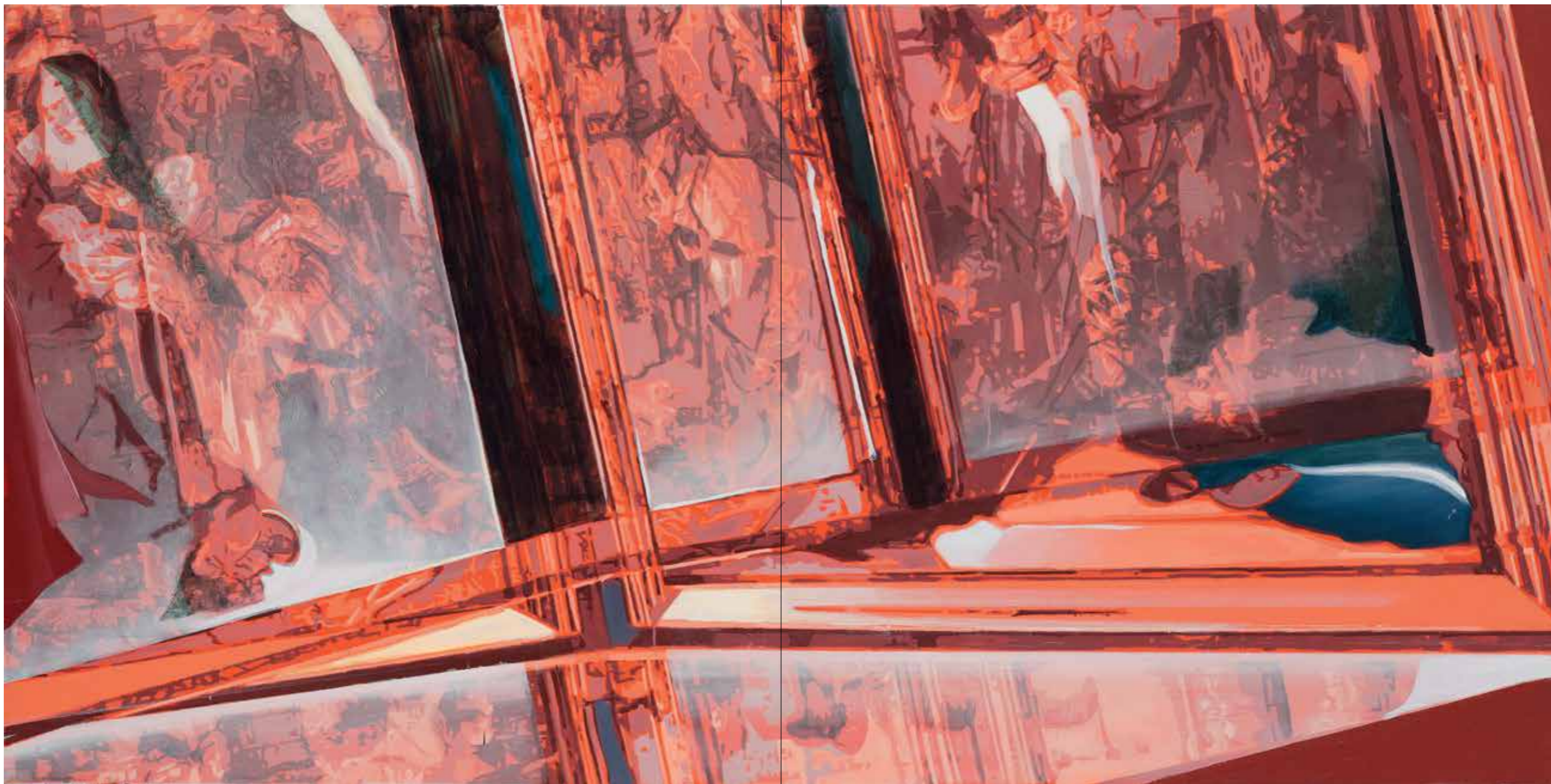
Listener, 2011, oil on canvas, 150x150, Tony Podesta Collection, Washington, DC
מאזין, 2011, שמן על בד, 150x150, אוסף טוני פודסטה, וושינגטון, די.סי.



Listener, 2011, oil on canvas, 50x50, private collection



Listener, 2011, oil on canvas, 150x150, Oli Alter Collection, Tel Aviv



Infant, 2016, oil on canvas, 125x250
125x250, שמן על בד, 2016, **Infant**



Infant, 2016, oil on canvas, triptych, 260×480 (side panels: 260×150 each; central panel: 260×180),
Tony Podesta Collection, Washington, DC

Infant, 2016, שמן על בד, טריפטיכון, 260×480 (לוחות צד: 260×150 כ"א; לוח מרכזי: 260×180),
אוסף טוני פודסטה, וושינגטון, די.סי.



Listener, 2015, oil on canvas, 50x50
מאזין, 2015, שמן על בד, 50x50

המילים בה במידה שהיא עושה זאת באמצעות המילים עצמן? באמצעות מה שאינה 'אומרת' באותה מידה כמו מה שהיא 'אומרת'?"¹⁹

במוזיקה, הרצף הגרפי של התווים על גבי רקע לבן, כמו גם המשלב השמיעתי של הפיכתם לצליל, מקיפים רצף משתנה של מרווחים ודממות שהקומפוזיציה שלהם בזמן ובמרחב מהותית בדיוק כמו הסימנים והצלילים עצמם, ממש כשם שהמילה הכתובה והגייתה דורשות מרווחים וסימני פיסוק על מנת להיות בעלות משמעות. כלומר, המחשבה המוצעת כאן היא לא רק שקיים משלב פנומנולוגי שבו דממה והיעדר פועלים להבלטת צליל וסימנים גרפיים, אלא גם שהמשמעות השמיעתית של מילה או תו עולה בשדה התייחסותי, המאופיין במרווחי חלל וזמן פוליפוניים ודיסוננטיים. אלה כוללים היעדרויות, שתיקות, ומרווחים ריקים בין צורות וצלילים, אשר מקבלים נראות או איכויות אקוסטיות רק מתוך פעולתם בשדה סמיכויות התייחסותי. הניסיון-לצייר של אליאב שואף להדגיש את המתח שמופיע ומהדהד בין צליל ודממה, שחור ולבן, כתם וקו, סימן ומרווח, כוח וצורה, רפרנציאלי ופרפורמטיבי. ברוח זו, מציעה הילה כהן שניידרמן את ההבחנה המשכנעת שעבודתו של אליאב "מאתגרת תמיד את ריבונות הראייה ומעוררת אותנו להשתמש בכל חושינו על מנת לתפוס את מה שמצוי מעבר ליכולת ההמשגה"²⁰. הייתי מוסיף ומדגיש כי על הראייה להיכלל בחושים המופעלים, כמו גם במה שבסופו של דבר נתפס כנמצא "מעבר ליכולת ההמשגה". בהתאם לכך, ניתן להבחין בשני צירים בעבודתו, הקשורים זה לזה: האחד נוגע למתח בין מגע וראייה, והאחר – למתח בין החזותי והשמיעתי. זה האחרון מיוצג באופן הברור ביותר בציורי **מקהלה** (2007) המוקדמים של אליאב, כמו גם בבחירתו להעניק לקבוצת עבודות את השם החידתי לכאורה, **מאזין** (החל ב-2011).

¹⁹ Merleau-Ponty, "Indirect Language and the Voices of Silence," in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, p. 82.

²⁰ Hila Cohen Schneiderman, Oren Eliav's schir residency brochure, 2013, p. 3.

פנומנולוגיה ומלאכת הציור

מה שאנו מכנים עבודתו היה עבורו רק ניסיון, גישה לציור. [...] הוא שאף לתאר את החומר בעודו לובש צורה [...] קווי המתאר, הזוויות והעיקולים רשומים כקווי כוח; המבנה המרחבי רוטט בעודו מקבל צורה.

– מוריס מרלו־פונטי, "הספק של סזן"¹⁴

דרך אחרת לגשת לתימת המפגשים בין משטחים בעבודתו של אליאב היא מבעד לאספקלריה הפנומנולוגית של חשיבתו של טי. גיי. קלארק על מפגשו עם שני ציורים מאת הצייר בן המאה ה-17 ניקולא פוסן. עבור קלארק, המשלב הפנומנולוגי בציורים אלה קשור לנסיבות צפייתו בהם – יכולתו להתבונן בציורים בזמן שהם בתורם מתבוננים בו ושואלים כיצד הוא ממסגר את מה שהוא מניח שנתון למבטו. מה שמתחולל באמצעות מפגש זה הוא התגלות יכולתו של קלארק לתרגם את הלך רוחו ומחשבתו למלאכת הכתיבה. הכוח של הציורים (של פוסן – המתח בין התוצר המוגמר לבין ההנחה הפיזית של חומר על בד (או בין הנומינלי והמילולי) – הופך, במקרה של קלארק, להודמנות להפעיל את פרקטיקת הניסיון-לכתוב בתגובה לניסיון-לצייר של פוסן.

קלארק שואף "לכתוב את תגובתו אל" קרבתו הפיזית לשני הנופים, "לא תיאוריה שלהם". אין בכך כדי לבטל את הערך והרלוונטיות של תיאוריה של הציור, אלא דווקא להדגיש "כיצד נוצרת תיאוריה של ציור – כיצד ציור, בניגוד לטענה או לנרטיב או לצורה גיאומטרית, מדרבן ומכוון חקירה של מה שהוא אומר."¹⁵ "היווצרות" זו מתייחסת אפוא לא רק לתיאוריה של הציור אלא גם, וביתר שאת, למה שקלארק מכנה "תהליך הייצור של פוסן, בניגוד לתיאור הקווים המרכזיים של התוצר הסופי שלו."¹⁶

14 Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt," in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting* (Illinois: Northwestern University Press, 1993), p. 65.

15 T. J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing* (New Haven: Yale University Press, 2006), pp. 82–83.

16 שם, עמ' 42.

קלארק עוסק באופן שבו היבטים דיפרנציאליים (להבדיל מרפרנציאליים) של חלקי הציור מקבלים נראות חומרית, ובתוך כך מהגישים פרטים וחלקים אחרים בציור. הניסיון-לצייר מקבל נראות מבעד לניסיון-לכתוב, באמצעות "האיכות או האופי של תהליך החשיבה, לא רק בהבעת מחשבה שכבר נוצרה".¹⁷ בעיני קלארק, משמעותו של הציור עולה במפגש זה מתוך היחס בין חלקיו, לא מתוך מה שניתן לתפוס כשלם.

ברצוני להסתמך על מובן פנומנולוגי זה של מפגש, שנהפך ליחס בין חלקיו, על מנת להמשיך ולחקור את היחס בין מגע ופני-שטח. בעבודתו של אליאב, שֶׁצֶף המשחקיות בין אור, צל, צבע וצורה מייצר מראית עין של קווי מתאר כה ארעיים ובני חלוף עד שמה שמקבל נראות אינו בדיוק קווי מתאר אלא יותר בקיעתן של צורות מתוך רקע, שמסרב בעיקשות לאפשר להן בולטות צורנית מובחנת.¹⁸ דוגמה טובה לכך ניתן לראות בעבודה **רצפה (השתקפות)** (2014, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים), עמ' 15 שבה יש התקדמות מהירה לעבר נקודת המגוון אך זו נקטמת בחדות. התקדמות זו מופיעה כסדרה של אליפסות, שהן גם אליפסות (פסיחה). ככל שהתבנית הקונצנרטית נסוגה לעומק התמונה כך נעשה הצבע מרוח יותר ויותר, והתוצאה היא אשליה שקווי המתאר הגיאומטריים בחזית התמונה חדים וברורים. באופן זה, הצורה וקווי המתאר שזוררים בעמימות הצורנית של סביבתם או נסמכים עליה.

אי הוודאות המאפיינת את היחס בין פיגורה או צורה לבין הקווים המכילים אותה הופכת את פני-השטח של **רצפה (השתקפות)** לאתר של דחפים המהדהדים זה את זה. לכוכבים בעלי ששת הקודקודים שבחזית התמונה יש אפקט אנמורפי, שכן הם נראים גם, בעת ובעונה אחת, כמקבץ של קוביות ששלוש מפאותיהן גליויות לעין. הצבעים הדומיננטיים בעבודה הם שחור ולבן פרוזאיים, לצד משיחות מכחול בתכלת. הציור מחקה מילים על דף או תווי מוזיקה, שהקומפוזיציה שלהם נקבעת באמצעות אופיים וקצבם של המרווחים המבנים אותם. מרלו־פונטי, בהצביעו על דמיון בין מלאכת הכתיבה ומלאכת הציור, שואל: "ואולם, הייתכן שהשפה מביעה באמצעות מה שבין

17 שם, עמ' 54.

18 בתכתובת אי-מייל עמי, מציין אליאב כי "אני אף פעם לא משתמש בקווי מתאר אלא מניח צורות".



Infant, 2015, oil on canvas, 100x110
Infant, 2015, שמן על בד, 100x110

Transfiguration, 2014, oil on canvas, 160x215, Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv
טרנספיגורציה, 2014, שמן על בד, 160x215, אוסף דורון סבג, או.א.א.ס בע"מ, תל-אביב





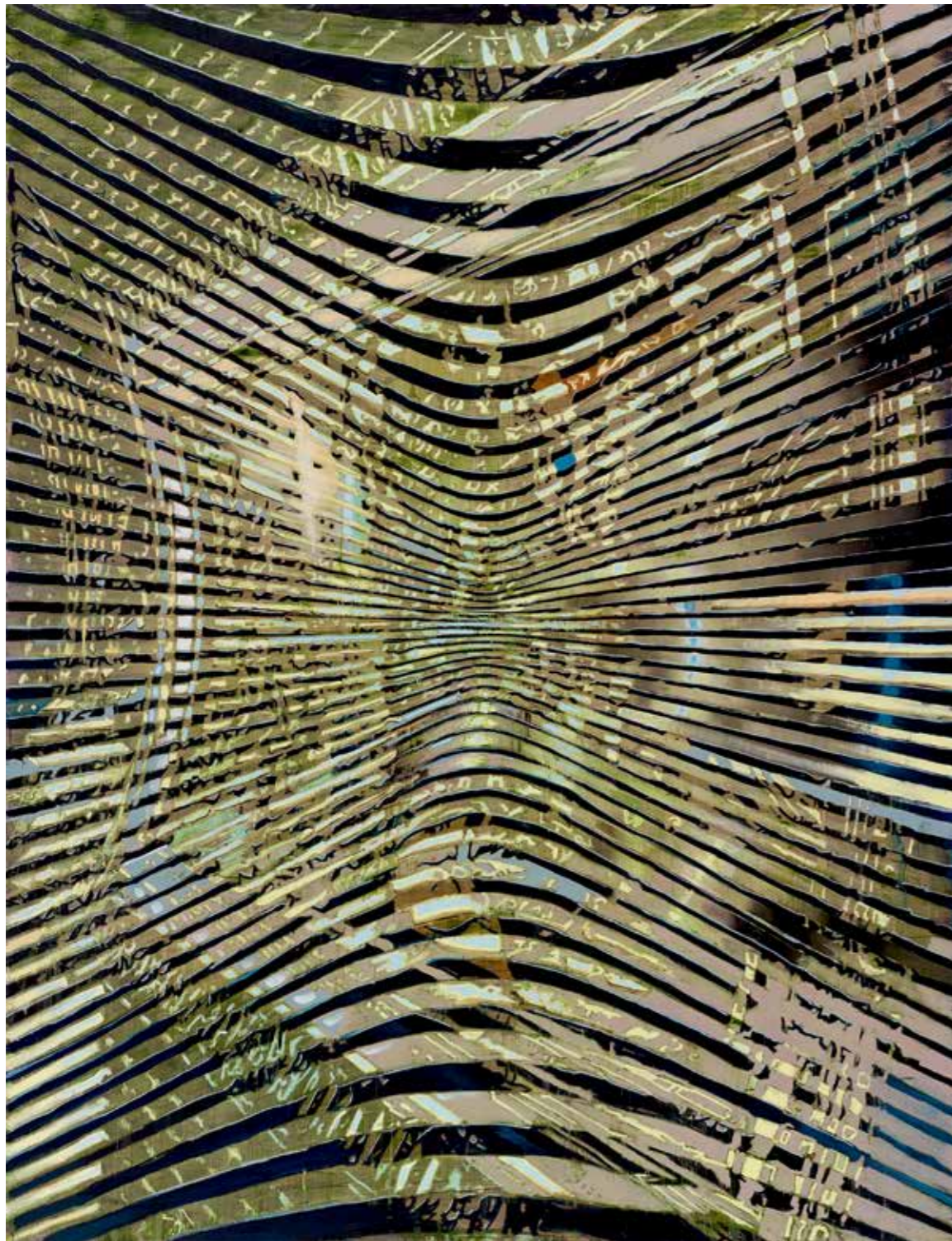
Conversion, 2014, oil on canvas, 160×300, collection of Nicole Julien-Mattei, Paris



Infant, 2016, oil on canvas, 160×300, Tony Podesta Collection, Washington, DC



I Was Told Your Eyes Would Shine, 2013, oil on canvas, 270×200, private collection
I Was Told Your Eyes Would Shine, 2013, שמן על בד, 270×200, אוסף פרטי



Untitled, 2013, oil on canvas, 270×200, private collection

ואיקונוגרפיים כגון וילונות, מסכים, יריעות, גלימות, צלבים וכדומה אינם רק אלמנטים ברפרטואר של אמיתות בשיח ערטילאי; הם משמשים אותו כחומרי גלם, בחומר או בדמיון. בהקשר זה, יועיל לנו המושג "ארכיאולוגיה" כפי שמנסח אותו מישל פוקו. בניגוד להיסטוריה של הרעיונות השולטים, שנוסחה באמצעות התמקדות בתקופות ובהנחות טלאולוגיות – אותן הוא מייחס לקושי "להגות את האחר בתוך הזמן של מחשבתנו" – הארכיאולוגיה היא שדה שבו האמת נוכחת כפרקטיקה חומרית, שמקרינה מעבר לגבולות השיח ומהדהדת דווקא מבעד לקפלים ולקמטים של החומריות והסגנון.⁸

ניתן לומר, שהגילום החומרי של חשיפת זמנים שונים כרוך בריבוד או ביצירת שמירת תלאים של הזוים ועברים מרובים (לאו דווקא בהפיכתם ל"אחרים"), כך שהעבר יאכלס את מה שבסופו של דבר יתייצב בהווה. כפי שאומר אליאב, "אני מנסה ליצור הווה רדוף, להעביר תחושה של דברים שנעים לפתע ממקומם בעבר" וחיים בהווה" (הדגשה שלי).⁹ אפשר לראות בתחושת רפאים זו, נושא החוזר בפרשנויות של כותבים שונים על עבודתו של אליאב, פיצול של ההווה והעבר גם יחד והפיכתם לטווח של זמנים סמוכים ואיתותי רפאים – לוגיקת רפאים או הָאוּנְטוֹלוֹגְיָה (hauntology),¹⁰ ניתן לומר.

יתרה מכך, הָאוּנְטוֹלוֹגְיָה זו חותרת להדגשת הפרקטיקה החומרית שבה מתגלים יחדיו העבר וההווה באופן המאפשר לשמוע ולראות אותם. עבור אליאב, לוגיקת הרפאים היא הרבה יותר פיזית מאשר מטפורית; היא מתקיימת במפגש, שבו הוא אוסף את חומריו, ניגש

8 מישל פוקו, *הארכיאולוגיה של הידע*, תרגום: אבנר להב (תל-אביב: רסלינג, 2005), עמ' 15. לדברי פוקו, "תולדות הרעיונות הן מקצוע ההתחלות והסופים, תיאור הרציפות האפלות והשיבות, שחזור ההתפתחויות בצורתה הקווית של ההיסטוריה" (עמ' 133). בניגוד לכך, הארכיאולוגיה עוסקת בפרקטיקות ובדפוסי שיח, ובחנות רעיונות בגילום הגשמי, תוך חקירת הסמיכותיות בתפוצתם המרחבית.

9 Julie Wolfson, "Oren Eliav," *Cool Hunting*, August 8, 2011, <http://www.coolhunting.com/culture/oren-eliav.php>.

10 כביטוי של דרידה, המתייחס לזמן ה"חורג ממסלולו". Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 2006).

לפני השטח של הבר, ופועל מתוך (האי) יכולת לצייר כראוי את אשר התכוון לצייר. זאת לא רק בשל המפגש הפיזי, הטקטילי, בין מכחול לבין פני השטח של הבר, אלא גם הודות לכך שאמנותו מתבצעת בתגובה לדרכים שבהן ביצעו אחרים לפניו מלאכה דומה.

ניתן לחשוב על ממשי פיזי מתמשך זה באמצעות הדגש על "יחסיות" בדיונו של ג'ורג'ו אגמבן ב"פוטנציאליות". "להיות החוסר של עצמך", הוא כותב, "להיות ביחס לחוסר היכולת שלך עצמך" (הדגשה במקור).¹¹ בעומדו מול הבר ובהושיטו את ידו אל פני השטח שלו, אליאב חווה את הציור לא ככישלון לבצע את מה שהתכוון ליצור, אלא כהגשמה של הפוטנציאל שלו. וכך, במקום להתייחס אל הכישלון בעבודתו כשלילי הוא חווה אותו כרגע פרודוקטיבי. כפי שניסח זאת ברהיטות מוריס בלאנשו, "העבודה מושכת את כל מי שמקדיש את עצמו אליה לעבר הנקודה שבה היא מתמודדת עם אי-אפשרותה".¹² את ה"אי-אפשרות" או ה"כישלון" ניתן לראות גם כסירוב פורה להיענות לציפיות סטנדרטיות של סיווג גנרי ולמוכנים הנומינליים של "עבודת אמנות" ו"ציור" השזורים בציפיות אלה.

המתח בין חומרי ופיגורטיבי, פיזי ואסתטי, היסטורי וסימבולי, מהדהד במשיכתו של אליאב לאיקונוגרפיה הנוצרית. בשל ההיבט החומרי של משיכה זו, מפתה לתאר את עבודתו כאתרי טרנספיגורציה. ניתן לראות זאת, למשל, בעבודה *Deposition* (2012), עמ' 21 המתייחסת לציורים של ג'ובאני בליני מאמצע עד סוף המאה ה-15. ואולם, ציוריו של אליאב לא עושים תימטיזציה של הטרנספיגורציה כמופע של רוחניות, של דמויות העוברות מן החומר אל הרוח. במקום זאת, ציורי הטרנספיגורציה של עמ' 71, 97, 109, 125 מדגישים את פני השטח החומריים שמהם חייבת לעלות כל אסוציאציה נשגבת. בתהליך זה חדלים הפיגמנט, המכחול, הסכין, הבר, הספוג, האור והמגע להתחבא מאחורי רפרטוארים איקוניים או אידיאיים. הם הופכים לחומרי מבע בזכות עצמם, המאצילים צורה פיזית

11 Giorgio Agamben, "On Potentiality," *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, trans. Daniel Heller-Roazen (Stanford: Stanford University Press, 1999), p. 182.

12 Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Nebraska: University of Nebraska Press, 1982), p. 87.

על קווי המתאר של אסוציאציות פיגורטיביות.¹³ השאיפה לצייר חזות ראשונית של טרנספיגורציה כנוכחות חומרית ולא כמופע רוחני או מושגי מסבירה, במידה מסוימת, את שפעת הצבע שאליאב מניח על הבר, עד שדומה שהצורות לא שורטטו על גביו אלא נוצקו לתוכו.

נקודת המוצא לאחד מציוריו הנושאים את הכותרת *Deposition* (2012) עמ' 25 היא בבירור ההורדה מהצלב של פטר פול רובנס, מהעשור השני למאה ה-17. בתקופתו של רובנס היו ההורדה מהצלב (*Descent from the Cross*) וקבורתו של ישו (*Deposition of Christ*) נושאי ציור ופיסול שגורים ביותר, וסגנון הציור שלהם כבר לא היה שטוף אור ושמימי כמו בתקופות קודמות. אולם ציוריו שימרו מאפיין מרכזי של הו'אנר: קפלי בדים "נשפכים" המתוארים באמצעות מראית עין של אור וצל, או קיארוסקורו, שהשימוש בהם נמשך מציוריו של פרה אנג'ליקו במאה ה-15 ועד לאפקט הקודר והמחוספס שיצר אנטוניו צ'יסרי במחצית השנייה של המאה ה-19. בתגובה לאינוונטר ציורי זה, הנחת הצבע של אליאב היא צורה של התנגדות לאסוציאציות רוחניות ואידיאיות, שכן הוא הופך את הצבע לחומר, ומממש את הקפלים והקמטים כפני השטח של הציור עצמו. במילים אחרות, הוא מדגיש את עצם הרפרטואר (אינוונטר נרטיבי או היסטורי) הנכלל בדימוי הורדה מן הצלב. ניכוס תולדות האמנות בציוריו של אליאב מתמקד במובן גנאלוגי יותר של רפרטוארים ורשימות מצאי מעין אלה. עד כדי כך, שב-*Deposition* שנוכר לעיל, המתייחס לציוריו של בליני – תקריב של הראש המוצלל, הזרוע ופלג הגוף העליון של ישו – הדימוי השולט הוא קפלי הגלימה המקומטים והספוגים בדם. עמ' 21-23 קפלים מרובכי דם אלה הם ניגוד מובהק לעבודותיהם של ציירים קודמים, שבהן הגלימה המכסה את גופו של ישו נותרת כמעט ללא פגע, לבד ממספר טיפות דם מנומסות.

13 כפי שהבחין אליאב עצמו בחליפת אי-מיילים עמי, "מה שהצייר – ואני מאמין שהדבר נכון **לכל** צייר – שואף אליו הוא טרנספיגורציה של הצבע. הן הציירים המימטיים ביותר, שמבקשים להבליע את חומריותו של הצבע ככל האפשר, והן ציירי המופשט, שמשמשים בצבע באופן מפורש, אינם יכולים להדחיק את התקווה לנס – התקווה שחומרי מלאכתם יתקיימו גם כמשהו אחר, שאינו רק צבע. אחרת, ציירים לא היו מציירים כלל." כל הציטוטים מדברי אליאב ללא מראי מקום הם מתוך אי-מיילים ושיחות בינו לבין המחבר, 2013-2016.

עניינו של אליאב בחומריות של מעשה האמנות מוביל אותו גם להתמקד ולהצביע על הסמיכות בין רקע וחזית, הופעה והיעלמות. יתרה מכך, כפי שצינתי למעלה, עיסוק זה מטעים את השימוש שהוא עושה בפיגמנט לשם פיסול, יותר מאשר ציור, של קווי המתאר של דמויות ומוטיבים שבקושי ניתן להבחין בהם. לעתים הנחת צבע זו מתייחסת לעצמה בחדות, כמו בציור *Descent* אחר שלו (2012), עמ' 43 המחקה תבליט. בנוסף, בהתמקדו באריג שמכסה – ומגלה בפוטנציה – את דמותו של ישו, אליאב מפנה את תשומת לבנו לתופעה של פני-שטח בתנועה, הממירים חליפות נראות ואי-נראות.



פטר פול רובנס, *ההורדה מהצלב*, 1617-1618 לערך, שמן על בד, 297x200, מוזיאון הארמיטאז', סנט פטרבורג

חומריותה של האידריאה

בשוללו את האשליה הפרספקטיבית של הממד השלישי, שב זכה הציור בשליטה על פני-השטח שלו עצמו. אולם למעשה, לפני-השטח הללו אין כל אפיון ייחודי. "פני-שטח" אינם רק קומפוזיציה גיאומטרית של קווים, אלא חלוקה מסוימת של החושי.

– ז'ק רנסייר, הפוליטיקה של האסתטיקה⁴

בפנותי קעת לבחינת החומריות בעבודתו של אליאב, אני מבקש להצביע על ניסיונותיו של ג'יימס אלקינס לכוון את תולדות האמנות לעבר דיון בשאלה "מהו ציור". לא מהם ציורים, לא מהו ציור מסוים, אלא מהו הביצוע בפועל של מלאכת הציור. "אולי משום שאינם חשים בנוח מול צבע (paint)", מציע אלקינס, "היסטוריונים של האמנות מעדיפים משמעויות שאינן נסמכות הדוקות על האופן שבו הציורים נעשו".⁵ במקרה של אליאב, האופן שבו נוצר הציור נע בין אופן פעולה טרנויטיבי ואינטרנזיטיבי. כלומר, בעוד שפעולת הציור נסובה על אודות רעיון או חזון, היא גם מתבצעת על גבי הבר ונדרשת לתאר את הגבול הפיזי שלה עצמה – הבר והפיגמנט המונח עליו. על פי התובנות המשכנעות של אלקינס, על האסוציאציות הקונצפטואליות או האידריאות העולות מן הציור להתחולל "בצבע" (הדגשה במקור), כפרקטיקה של ביצוע חומרי. "עבור האמן", הוא כותב, "תמונה היא הן סך של רעיונות והן זיכרון עמום של 'הזות צבע', שאיפת אדים, טפטוף שמן וניגוב מכחולים, מריחה, דילול וערבוב". החומר עצמו מקפל בתוכו את זכר ייצורו הפיזי והשימוש בו. אולם, כפי שאלקינס ממשיך וכותב, לרוב, זיכרונות מעין אלה אינם חלק ממה שנאמר על תמונה, וזוהי בעיה בפרשנות, משום שכל ציור מסגיר גם התנגדות מסוימת של צבע, דחיפה של המכחול, מהירות והתעקשות מול חומר חסר בינה; והציור עושה זאת ממש באותו רגע, ובאותו הרף מחשבה, שבו הוא מתאר הבעת פנים.⁶

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 4
trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), p. 15.

James Elikins, *What Painting Is* (New York:
Routledge, 1999), p. 2.

מעניין לשים לב לאופן ההתנסחות של אלקינס, הכותב "פרשנות", "באותו הרף מחשבה". וכך הוא יכול להמשיך ולשאול: "אילו סוגי בעיות, אילו סוגי משמעות, מתחוללים בצבע (paint)? [...] מהי חשיבה בציור, לעומת חשיבה על ציור?" (הדגשות שלי).

הפיזיות בציוריו של אליאב מצליחה לקיים מה שניתן לכנות "ניסיון-לצייר" (אם לאמץ את מחשבתו של דרידה על "ניסיון-לכתוב"). בהקשר זה, ברצוני לדבר על המפגש הציורי כממשי שהוא עיקש ובלתי מתפשר. אבקש להצביע על כך שממשי זה מאפשר בה במידה שהוא מגביל. עניינו הוא הרגע שבו המכחול של אליאב נוגע בפני-השטח של הבר שהוא עובד עליו. אני חושב עליו באנלוגיה לאותם רגעים שבהם מנסה סופר לנסח את רעיונותיו וחווה את הופעתם הבלתי צפויה של רעיונות משיקים. הסימנים על גבי הנייר הלבן או הבר הלבן, בדומה לכתבת תווים, חייבים תמיד לעבוד עם פיסות זמן וחלל; להתייחס לעצם הפיזיות שלהם.

כאמור, הפיזיות של הממשי העיקש הזה מעמתת את האמן עם מגבלות חומריות. אולם את פני-השטח, אם להשתמש במושגיהם של ז'יל דלז ופליקס גואטארי, ניתן לחוות דווקא כ"תחום של סמיכות" או כ"סף של עוצמה",⁷ כך שהאופן שבו רעיון מקבל צורה הוא תמיד באמצעות הנחת חומר על פני-השטח של הבר. במילים אחרות, פני-השטח הללו לא רק מציינים גבול לאסוציאציות רעיוניות, אלא גם מהווים את התנאי הפיזי המאפשר את עבודת האמן. ההתייחסות לפיזיות של פני-השטח מאפשרת לנו להבין טוב יותר כי העבודה בסטודיו האמן (אדים, טפטוף צבע, פלטות, מכחולים וכדומה) אינה מובילה לממשי או לרעיון, אלא היא עצמה הממשי.

במקום להתייחס לניסיון-לצייר של אליאב בהקשר של מומנטום דקונסטרוקטיבי המכוון לפירוק של אסוציאציות אידיאיות, פיגורטיביות, או קונצפטואליות, ברצוני להתמקד באופן שבו הוא מתפעל את תולדות האמנות בהקשר של מה שניתן לכנות ארכיאולוגיות חומריות. עבור אליאב, אלמנטים אמבלמטיים

6 שם, עמ' 2-3.

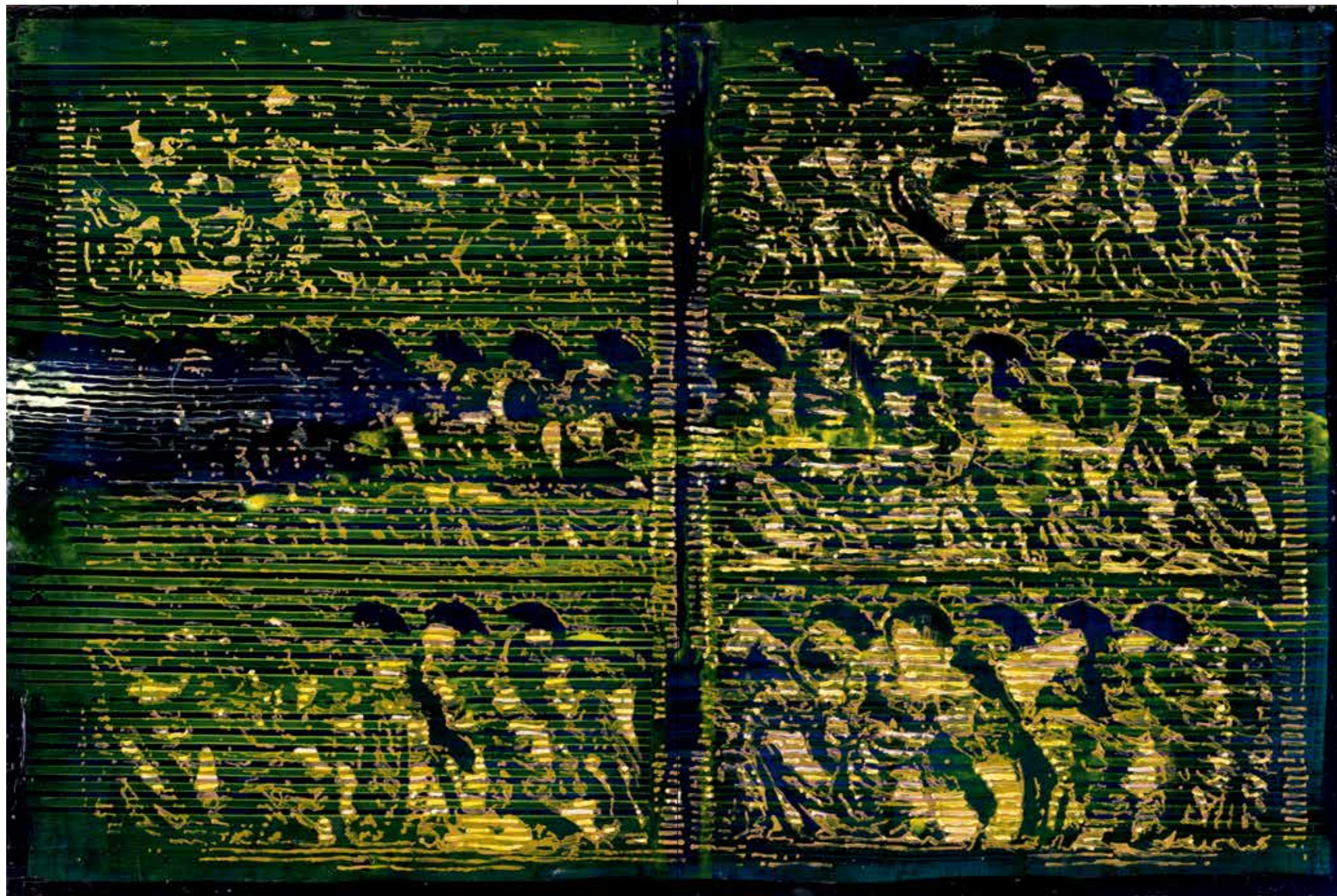
Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand
Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian
Massumi (London: Continuum, 2012), pp. 323 and 60.



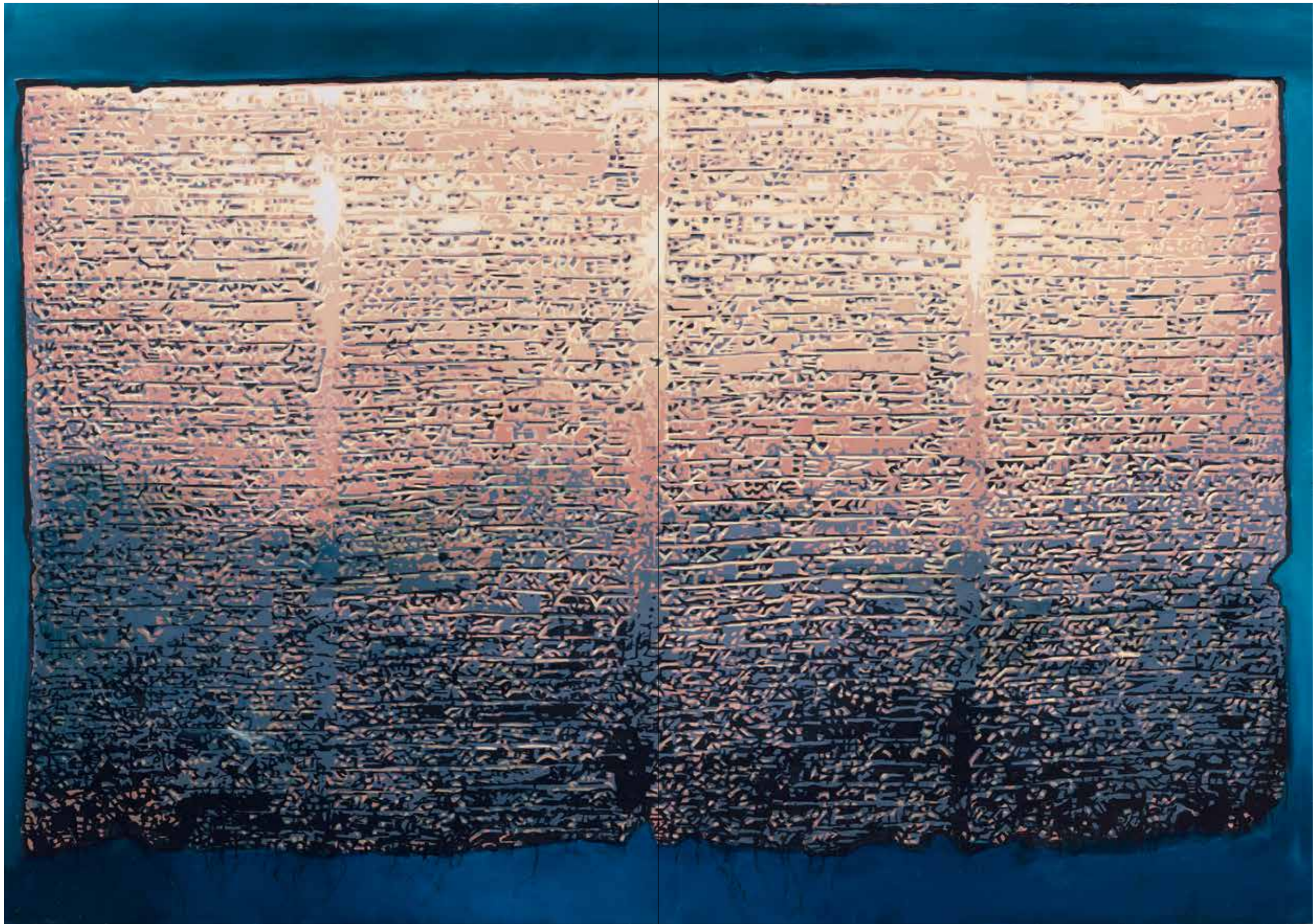
Procession, 2016, oil on canvas, 135x120, Tony Podesta Collection, Washington, DC
Procession, 2016, שמן על בד, 135x120, אוסף טוני פודסטה, וושינגטון, די.סי.

Detail
פרט





Procession, 2014, oil on wood panel, 60x80, Jacobs Family Collection, London



Stone, 2016, oil on canvas, 180x260, private collection



Infant, 2015, oil on canvas, 150x300, private collection



Conversion, 2015, oil on canvas, 160×300, private collection



Untitled, 2014, oil on canvas, 240×200, collection of Braverman Gallery, Tel Aviv

יכולתי להימנע מלחשוב על מנהרת זמן, אך כזו שבה הזמן אינו רציף אלא עוצר וממשיך חליפות, עד שהוא מזכיר רק בקושי תבנית ליניארית או מקצב הרמוני.

הלוחות, שצוירו באדום-כתום עמוק ובמנייריזם מוגזם, נראים כאילו נוצקו או פוסלו, וכך מודגשת החומריות והפיזיות שלהם. באיזון השברירי המתקיים בתקרה בין הצרה לקראת פתח דמוי משפך לבין חלוקה לגושים המתקיימת בזמן פְּרִטְקְסִי של סמיכויות, הפסקות ובקעים, הציור מעלה על הדעת זרמים ותקופות, חלל וזמן, כאלמנטים חומריים וכמעט גרפיים – שאריות או שרידי רפאים של פרקטיקה היסטוריוגרפית שלהוטה לקפל את הזמן והחלל אל תוך אינוונטרים רעיוניים.

אורן אליאב: נגיעה בפני-השטח

נורמן סעדי ניקרו

נקודת המוצא

צבע שמתערבב ומתפתל וזז ממקום למקום
ומתאר את עצמו בלבד.

– אורן אליאב¹

כשניצבתי לראשונה מול ציורים של אורן אליאב הלם בי מיד המתח שמהדהד על פני-השטח שלהם, שאילץ אותי להתבונן בהם באופן מסוים. היה זה במרץ 2013, בעת ביקור בסטודיו הזמני של אליאב בברלין, שהתגורר אז בעיר במסגרת שהות-אמן. שתי עבודות גדולות למדי היו תלויות על קירות סמוכים זה לזה. האחת בשם פִּיטֶר^{עמ' 10} והאחרת מתוך קבוצת עבודות בשם *Stained Glass*^{עמ' 9} (שתייהן מ-2012). העבודה הראשונה מפעילה מערכת של מיתרים מקבילים באדום ובצהוב, המובלטים על רקע כחול עמוק. בשנייה שולט קלידוסקופ של פיסות נפרדות או חופפות בירוק-אזמרגד, והמסגרות הדקות דמויות הסורג שמולבשות עליהן בקושי מצליחות להכילן. שני הציורים נכללו בתערוכתו של אליאב "Call and Response" בגלריה ברוורמן, תל-אביב (2012).

אני זוכר את אור החורף העמום שחדר מבעד לחלונות ובקושי הותיר רושם כלשהו בין כל האורות הבוהקים של הסטודיו. עוודי מסתובב בסטודיו בניסיון לחמוק מהאורות החשופים שהשתקפו בציורים ולמצוא נקודת מבט טובה, אולי תחת פיתויו של מה שאחת המבקרות כינתה "פירוק חוויית ההתבוננות"² הבנתי שביחס לעבודות אלה יהיה קשה לאתר ולשמר כל נקודת מבט יציבה. חשבתי לעצמי, שהדבר קשור לכך שבציוריו של אליאב הנחת הצבע נעשית כמה שניתן לכנות מקצב של פְּרִיטְסְקִיָה (הרכבת משפט מטענות או פסוקיות המוצבות בו אחר זו, ללא מילות קישור המצביעות על יחסי שעבוד או קשר ביניהן). מקצב מטריד זה, אשר מתייחס לפני-השטח של הבד כמרחב זרוע פערים וסדקים, מאלץ את הצופה לנסות וליישב בין נקודת מבטו האישי לבין

1 "לאה אביר בשיחה עם אורן אליאב", בתוך אורן אליאב: אלפיים ואחת-עשרה, קט' תערוכה (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2011), עמ' 27.

2 Rotem Rozental, "Oren Eliav," *Artforum International Magazine* (January 2013): 1, available at artforum.com/index.php?pn=picks&id=38754&view=print.

הקומפוזיציה והפרספקטיבה של הציור. יתכן שיש לכך גם קשר להתנגשות הבשרנית חסרת המנוח בין פיגמנט, צורה וצבע, המסכלת כל מראית עין של מבנה, איזון, או ניבחות. הפיזיות הזו, התומכת במשחק אוורירי בין צבע ואור, מדגישה את גבולות הרגישות האסתטית כשזו האחרונה מוגדרת במונחים סמליים או איקונוגרפיים בלבד; היא מטעימה שאיפה לרוחניות, גם אם השגתה בלתי אפשרית. ההתכתשות בין חומרי ופיגורטיבי, קדושה ואסתטיקה, גשמי ורוחני, מרכזית לעיסוקו של אליאב בדימויי הנצרות ובמאגר הדימויים האיקוני שלה באמנות ובאדריכלות מהתקופות הביזנטית, הגותית, הרנסנס והבארוק. במובן חשוב, התכתשות זו נתונה בבסיס עניינו של אליאב בפירוק ההגדרה התולדות-אמנותית של "זרמים" (המתקשרת למה שנחשב מודרני) ו"תקופות" (המתקשרת למה שנחשב קלאסי). הגדרות מעין אלה נוטות לשטח את ההיסטוריה לדואליות ניתנת-לניהול של "הווה" ו"עבר", המוגדרת בעיקר מבעד לדיסציפלינת ההיסטוריה של הרעיונות. בניגוד לכך, עיסוקו הציורי של אליאב בתולדות האמנות שואף לשבש כל רצף זמן מסודר. דומה שאצלו, ההווה חייב תמיד לפעול ולייצר, ולא רק לאמץ נקודת מבט המתבוננת בעבר כעבר.

הציורים של אליאב **תקרה** (2011)^{עמ' 15} ו**רצפה** עצום הממדים (2012), קרן סנדרטו רה רבאודנגו, טורינו),^{עמ' 12} הם דוגמאות לעבודות שאת הקומפוזיציה שלהן קוצבים עקבותיו של מהלך הזמן. בשתי העבודות נעשה שימוש במראית עין של נקודת מגזו, שנקודת השיא שלה נחתכת על ידי המסגרת באופן ששם סייג ללהט האסוציאציות האידיאיות. תנועת הזמן המוטלת על פני-השטח מתהווה כסדרה של הפרעות וסימני פיסוק, הפוגות ובקיעים, היוצרים הדוודים פְּרִיטְסְקִיָים. האפקט של הפרות או הפוגות אלה בזמן השזור בפני-השטח של **תקרה** מערער עוד יותר בשל צורתו הקעורה של הדימוי המצויר,³ קיעור שמודגש יותר ויותר עם השתנותו מצד אחד של הציור לצדו האחר. מקצב הזמן מגמגם בסדרת מקטעים דמויי לוחות, שנעשים מעוקלים וצרים יותר ככל שמתקרבים לצדו השמאלי של הבד. על אף הקיטועים בין הלוחות, לא

3 הדימוי מבוסס על "חדר המפות" בוותיקן, כפי שהבחינה גליה יהב במאמרה "אורן אליאב מפרק את הכנסייה", הארץ, 2.1.2013, <http://www.haaretz.co.il/misc/article-print-20130102.1898960>

תוכן העניינים

אורן אליאב: נגיעה בפני-השטח	151
מאת נורמן סעדי ניקרו	
נקודת המוצא	— 150
חומריתה של האידיאה	— 136
פנומנולוגיה ומלאכת הציור	— 122
ראייה ומגע	— 112
האזנה	— 102
מיותמים מהיסטוריה	— 90
קורות חיים	86

עיצוב והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט אנגלית: טליה הלקין
תרגום ועריכת טקסט עברית: עינת עדי
צילום: אלעד שריג
תצלומי הצבה בגלריה סוזן טאראסייב, פריז: רבקה פנואל
דפוס וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

נייר הג'טנה: מראות הצבה בתערוכה "Advent",
גלריה סוזן טאראסייב, פריז, 2015

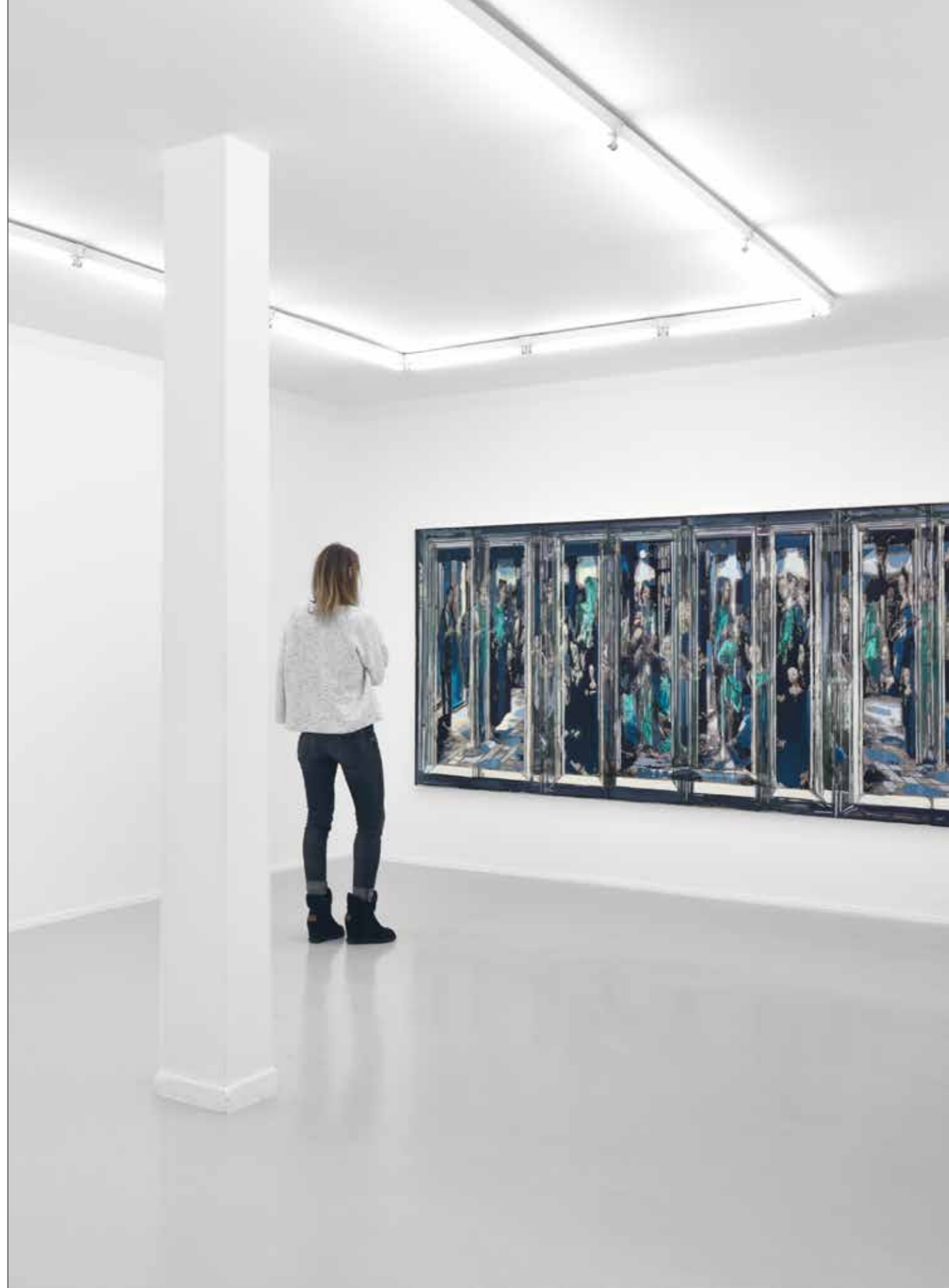
תודה מיוחדת לנטע סגל על תרומתה הנדיבה,
ליפה ברוורמן, עדי גורה ועמית שמאע

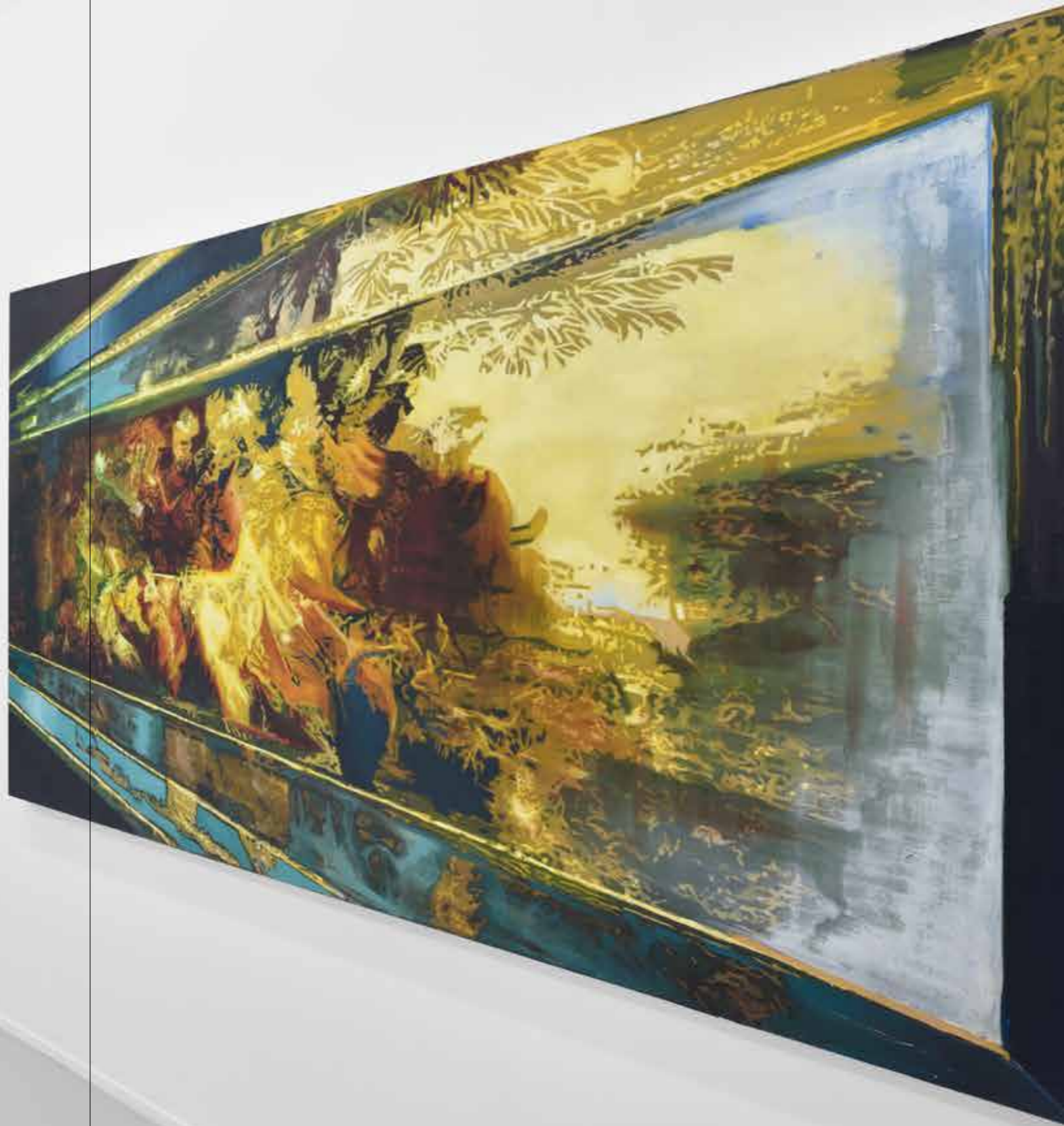
הספר רואה אור בתמיכת
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות;
המכללה האקדמית בית ברל;
קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל-אביב;
גלריה ברוורמן, תל-אביב

© 2016, כל הזכויות שמורות לאורן אליאב
ולגלריה ברוורמן, תל-אביב
מס"ב: 0-3-91706-965-978

אורן אליאב:
חמש שנים

אורן אליאב: חמש שנים







אורן אליאב:
חמש שנים

טקסט מאת נורמן סעדי ניקרו