

אודלי מיברג תלוי בנוף

נפילה חופשית

קרן גולדברג

דמות מהלכת על חבל אדום, מנסה לאזן את עצמה; אחרת נופלת-קופצת ראש אל ים של ריק מונוכרומטי. גברים טובלים במים עד ברכיהם, שני נערי-מוגלי תלויים על חבלים ארוכים, מתנדנדים בג'ונגל מופשט. קבוצה מתגודדת לצד אוהל, דמות מתכופפת כדי להרים דבר מה מהאדמה, נכפלת בבבואתה המשתקפת במקווה המים שלרגליה. אלו מקצת הדמויות הנגלות לעינינו בבדים הגדולים והמשוחררים המרכיבים את המיצב הציורי "תלוי בנוף" של אורלי מיברג, והן ספק קיימות ספק לא-קיימות. מבליחות לרגע בין כתמי הצבע והנזילות ונטמעות שוב בחד, נספגות במערך הכתמים ומשיחות המכחול. דמויות תלושות, קטנות ממדים, מהדהדות חלקי גוף — תלויות בנוף.

דמויות אלה שונות עד מאוד מהדמויות שהופיעו בציוריה הקודמים של מיברג. ב"הצולחים" (2012) הדמויות, המצוירות בסגנון סזאני מעט, נעות בקבוצה אחידה, מותחות גפיים בוהקות, ומאכלסות בצפיפות את הקומפוזיציה. בתערוכה מאוחרת יותר, "דיו לבנה" (2015) החלה להסתמן הנביעה של הדמות מתוך החומר, מתוך המדיום עצמו — צבעי המים — אך היא נותרה תחומה ומופרדת בבירור מהמצע הלבן. על "הצולחים" כתבה נועם סגל כי "המבט של מיברג, תמיד מעורב, תמיד נטוע בסיטואציה הציורית, השתנה מהיטמעות מטרידה באינדיווידואליזם מוגבר, להימצאות דוחקת בתוך קבוצה [...] נראה לראשונה כי דמויותיה של מיברג החליטו לחבור להיות יחד, לזירה אחת, והן אינן איש איש במרכז הציור."¹ בסדרת העבודות הנוכחית, תחושת היחד הזו מתפרקת שוב. אך התפרקות זו אינה נובעת מהיות הדמויות מבודדות, אלא מהיטמעותן בנוף שבו הן מתקיימות — נוף מעורער, מעורפל, מתפשט ומופשט.

מצב זה של טשטוש גבולות הגוף, כמו גם הנוף, קשור בעבודות לתהליך הציורי. בהתייחסותה לציורי הים (2007), נעמי אביב ז"ל היטיבה לציין כי "העבודה של

1 נועם סגל, היבשה אינה תכלית, ערב רב, 2012, <https://www.erev-rav.com/archives/18450>

אורלי מיברג נטועה היטב בטבע של המעשה האמנותי [...] העשייה האמנותית שלה הולכת ומתבררת כעשייה ריטואליסטית, מעין טראנס מהופנט, פולחני, החותר אל האוניברסלי והעל זמני.² ואכן, גם כאן משתלטת אותה עשייה אמנותית ריטואליסטית הבאה לידי ביטוי בתהליך עבודה שעקבותיו גלויים לעין. בדים לא מעובדים, מקומטים, טבולים בצבעי דיו מהולים במים. ספיגתם הלא אחידה מכתובה את פני השטח — הרים וגבעות, נקיקים ומקווי מים, היוצרים קומפוזיציה טוטלית. הצבע מפלס את דרכו וסולל את הכיוון, קימוט הבד מתווה את המרחב, ועל פני הרקע הנתון מראש, כמין רדי-מייד, משלימה מיברג — מוסיפה וגורעת — בדיו, בפסטל, בעפרונות ובגירים את מה שכבר קיים ממילא — השתקפות של גוף, קו נוף, צילה של התרחשות.

אך לא רק קווי המתאר של הדמויות מיטשטשים בעבודות אלה. גם קו המתאר האולטימטיבי — קו האופק — נמחק. במובן מסוים, קו האופק הוא האלמנט הבסיסי המבחיין בין ציור נוף ריאליסטי לציור מופשט, היות שהוא מכתוב חלוקה ברורה בין קרוב לרחוק, בין מעלה למטה ובין קדמת התמונה לרקע. בציורים אלו, המתיכים בין אובייקט להקשר שבו הוא נתון, חלוקות אלה אינן מתקיימות. הטריטוריות צפות והרקע מוכפלת. שמים אדמה ומים מתלכדים לנוף אחד נעדר היררכיה וחסר גבולות, המאכלס דימויים מפורקים ומתפרקים. באותו אופן גם הפורמט עצמו משתחרר מהמסגרת הכובלת של הבד המתוח, והבדים האנכיים משתלשלים מהתקרה כמו מסכים.

במאמרה *In Free Fall: A Thought Experiment*, מציינת היטו שטיירל כי "אופק הוא אמצעי לבסס יציבות בסיטואציה לא יציבה", כמו בניווט ימי.³ על פי שטיירל, אנו חווים כיום את האובדן של קו האופק, דבר הבא לידי ביטוי בשימוש הגובר והולך בפרסקטיבות אנכיות הנוכח, בין השאר, בטכנולוגיה של מזל"טים ובמפות של גוגל. אמנם בציורים של מיברג נעלם קו האופק, ולעתים נקודת המבט היא ממעוף הציפור, אך הקומפוזיציה המרובדת, הרב-קומתית, יוצרת מרחב חדש — פתוח וחנוק בה בעת — שבו האופק נעלם לא דרך נקודת מבט טכנולוגית, אלא אנושית, חלומית אפילו.

2 נעמי אביב, הים, כבר לא נלך ביחד אל האופק, 2000.

3 Hito Steyerl, *In Free Fall: A Thought Experiment*, in: *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, Maria Hlavajova, Simon Sheikh & Jill Winder (eds.), BAK, Utrecht, 2011, p. 186 and 171, translated by the author.

במסגרת התערוכה בגלריה נגא, מוצגות עבודות אלו כמיצב ציורי המחדד את הרצף השלם והאחדותי שלהן. הן תלויות מהתקרה ויוצרות יחדיו מעין מערך פנימי מעגלי במרכז הגלריה — מבנה ארעי שהצופה מוזמן להיכנס אליו. שם, מוקף בבדים הגדולים, ימצא אולי את מבוקשו — שיווי משקל, נקודת אחיזה, איזון. איכויות מיצביות אלו מתקשרת למושג האופק הפנומנולוגי של אדמונד הוסרל, שהבחין בין "אופק פנימי" ל"אופק חיצוני".⁴ "האופק הפנימי" כולל את צדדיו הנראים לעין של האובייקט הנתון — במקרה הזה, הצד הפנימי של הבדים, נשאי הדימוי, ו"האופק החיצוני" מתייחס לחלקי האובייקט הנתון שאינם נראים לעין — צדם האחורי, החיצוני אם נרצה, של הבדים. בחוויה החזותית, אנו מתכווננים לאובייקט כשלם, על אף שלא כולו חשוף בפנינו. כלומר, באפשרותה של תפיסה מסוימת לכלול אופקים הקשורים לנקודות מבט אחרות — תפיסות אפשריות.⁵ (עבור הוסרל, האופק תמיד טומן בחובו כוונה, או ציפייה, שעוד נשוב אליה).

בהתאם לכך, הבדים תלויים זה לצד זה, אך גם משולבים זה בזה. לכן קשה להתכוונן אל כל אחד מהם כאל אובייקט נתון. הם מבנים סביבה אוטונומית, חוויה פנומנולוגית עוטפת, כך שנוצר, אם להשתמש במילותיו של הוסרל, "horizon of co-giveness"⁶ — לא רק עבור אובייקט נתון, אלא עבור מכלול הצבתי. הצירוף הציורי מציע קו אופק משותף: הר חובר לחבל חובר למקווה מים, תוך כדי יצירת תמונה פנורמית חדשה. מהלך זה מציג את המיצב כניסוי באופקיות: האופק אמנם חסר בעבודות עצמן, אך נוצר בציורן יחד. עבור הצופה, זהו אופק פרדוקסלי — אופק מעגלי, המקיף אותו מכל צדדיו, וגם לנושא זה עוד אשוב.

בדומה לציטוט הציור "רפסודת המדוזה" של תאודור ז'ריקו (1819) בסדרת "הצולחים", גם ב"תלוי בנוף" מצטטת מיברג יצירת מופת — "הנודד מעל ים הערפל", ציור של קספר דוד פרידריך שצויר כשנה בלבד לפני "רפסודת המדוזה". אנו פוגשים בדמותו המוכרת של המשוטט הנצחי, נשען על מקל

4 בתורת הפנומנולוגיה, האופק הוא מושג מפתח, ומופיע בין השאר גם בכתביהם של מרטין היידגר, מוריס מרלר-פונטי והאנס גאורג גדמר.

5 Edmund Husserl, *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, trans: Dorion Cairns, The Hague: Nijhoff, 1960 (1931), sec. 19.

6 Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, trans: F. Kersten, The Hague: Nijhoff, 1982 (1913), sec. 44.

ההליכה בעודו מפנה אל הצופה את גבו. אך המשוטט של מיברג מוצא מהקשרו הרומנטי, הוא אינו משקיף על נוף מצועף בערפילים סמיכים כמיטב מסורת הנשגב, אלא על נוף מחולן, תלוש, שמתוכו מבצבצות דמויות קטנות, לא מזוהות. הפחד המשתק מפני הנשגב מוחלף בציפייה דרוכה, המתכווננת אל פעילות אנושית. כמו אותה דמות נודדת, משוטט הצופה על פני הבדים־נופים, בעודו מחפש נקודות ציון שיכתיבו מרחק וכיוון.

מעניין לחשוב על סוגיית האופק במיצב "תלוי בנוף" דווקא ביחס ליצירת מופת רומנטית אחרת, ששטיירל מזכירה במאמרה — "ספינת העבדים (ספינת העבדים משליכה לים את המתים והגוססים, הטיפון בא)" של ויליאם טרנר (1840), המתאר מקרה אמיתי שבו הושלכו באכזריות עבדים לים. בקדמת הציור מבצבצות ידי העבדים מהמים, קוראות לעזרה, בעוד ספינת העבדים נראית ככתם מטושטש המתרחק ברקע. האופק מעורפל לגמרי וכמעט ולא ניתן להבחין בין הים לשמים. לפי שטיירל, טשטוש זה אינו נובע רק מהסגנון הטרנרי האקספרסיבי הידוע. היא מציינת כי "למראה התוצאות של קולוניאליזם ועבדות, הפרספקטיבה המרכזית — אותה עמדה של שליטה, אדנות וסובייקטיביות — נזנחת ומתחילה ליפול ולנטות. יחד איתה, נעלם הרעיון של חלל וזמן כקונסטרוקציות סיסטמטיות".⁷ כלומר, בציור זה מתחילה לצוף שאלת האופק, כסמן של רציונליות מודרניסטית.

גם בציוריה של מיברג מתגלה עולם צף, שלצד הארעיות של המבנה המיצבי עלול לזמן במבט ראשון מעין תחושה אפוקליפטית. אך התערערות הסדר הקיים מאפשרת כאן מצב חדש, שבו הרס ובנייה, או היכחדות והמשכיות, מתקיימים זה לצד זה. לעומת הפטאליות הבלתי־נמנעת בציור של טרנר, הבאה לידי ביטוי בתחושת המשיכה מטה, אל מעמקי הים, הציורים של מיברג מייצרים מעין תחושת שחרור המעניקה לגוף, בין אם הוא נע במה שנדמה כמים, כיבשה או כאוויר, איכויות של תלישות, אך גם של ריחוף. בניגוד לסדרת "הצולחים" הנזכרת לעיל, אשר בה צולחי הכינרת נהפכו למעין ניצולים המחפשים אחר יבשה יציבה — הארץ המובטחת — נדמה כי הדמויות שלפנינו מנהלות יחסים דו־ערכיים עם סביבתן הנזילה. כך למשל, אחת הדמויות הנפלת או הקופצת אל תוך כתמי צבע אקספרסיביים, מזכירה בתנועתה את התצלום המוכר "Leap into the Void" של איב קליין (1960). אך בזמן שקליין נטע את הקפיצה

⁷ Hito Steyerl, In Free Fall: A Thought Experiment, 2011, p. 177, translated by the author.

בסביבה ריאליסטית על מנת להעניק לתצלום אשליה אסתטית של תעופה, הדמות של מיברג מאתגרת אמנם את חוק הכבידה, אך נידונה לרחף בריק אינסופי.

"(...) האופק נוכח רק דרך ההיעדר, ההיעלמות שלו".⁸ בהיותו בלתי־מושג, שכן ככול שמתקרבים אליו הוא מתרחק, יש לו ממד טמפורלי. הוא בה בעת סמן צף של אפשרות ושל חוסר אפשרות, של קיימות ושל אי־קיימות, של כאן ושל מֵעַבְרָ. בהיעדר האופק, האם הדמויות של מיברג צפות או מצפות? נופלות או מרחפות? משוחררות או כלואות למעשה בעולם המייצר אשליה של אינסוף? שם התערוכה, "תלוי בנוף", טומן בחובו השהייה וציפייה — היתלות סיבתית אך גם תלייה פיזית. גם שטיירל מתארת במאמרה מצב סובייקטיבי שבין ציפה לנפילה חופשית, שהוא תוצאה של אובדן האופק העכשווי. אך היא מסיימת בהסתייגות מההשלכות השליליות של תופעה זו, המקפלת בתוכה גם איכויות אמנציפטוריות ו"חופש ייצוגי חדש": "נפילה חסרת הסתייגות לקראת האובייקטים, החובקת עולם של כוחות וחומר חסר כל יציבות פנימית ומציתה את ההלם מהפתוח; חופש מצמית, מערער טריטוריות, שהוא מראש לא־ידוע [...] נפילה היא שחיתות כמו גם שחרור, מצב שהופך אנשים לדברים ודברים לאנשים."⁹

חופש מצמית מחד גיסא ומשחרר מאידך גיסא הוא החופש שמיברג מתמודדת איתו בסדרת עבודות זו. היעדר האופק נועל את ההתרחשויות ובה בעת פותח אותן. כמו כן, הוא מאפשר גמישות ונזילות לא רק במושגים של צבע וחומר אלא גם כאפשרות של תנועה סובייקטיבית במרחב. באופן זה, גם הצופה, בדומה לדמויות, מוצא את עצמו תלוי בין שמים לארץ, בין כאן לשם, בין עבר לעתיד, מוקף בקו אופק מעגלי שאינו ניתן להשגה. אופק הפותח פתח לחשיבה לינארית מסדר אחד — זמן התלוי בנוף.

⁸ Simon Sheikh, Vectors of the Possible: Art between Spaces of Experience and Horizons of Expectation, in: *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, Maria Hlavajova, Simon Sheikh & Jill Winder (eds.), BAK, Utrecht, 2011, p. 156, translated by the author.

⁹ Hito Steyerl, In Free Fall: A Thought Experiment, 2011, p. 190, translated by the author.



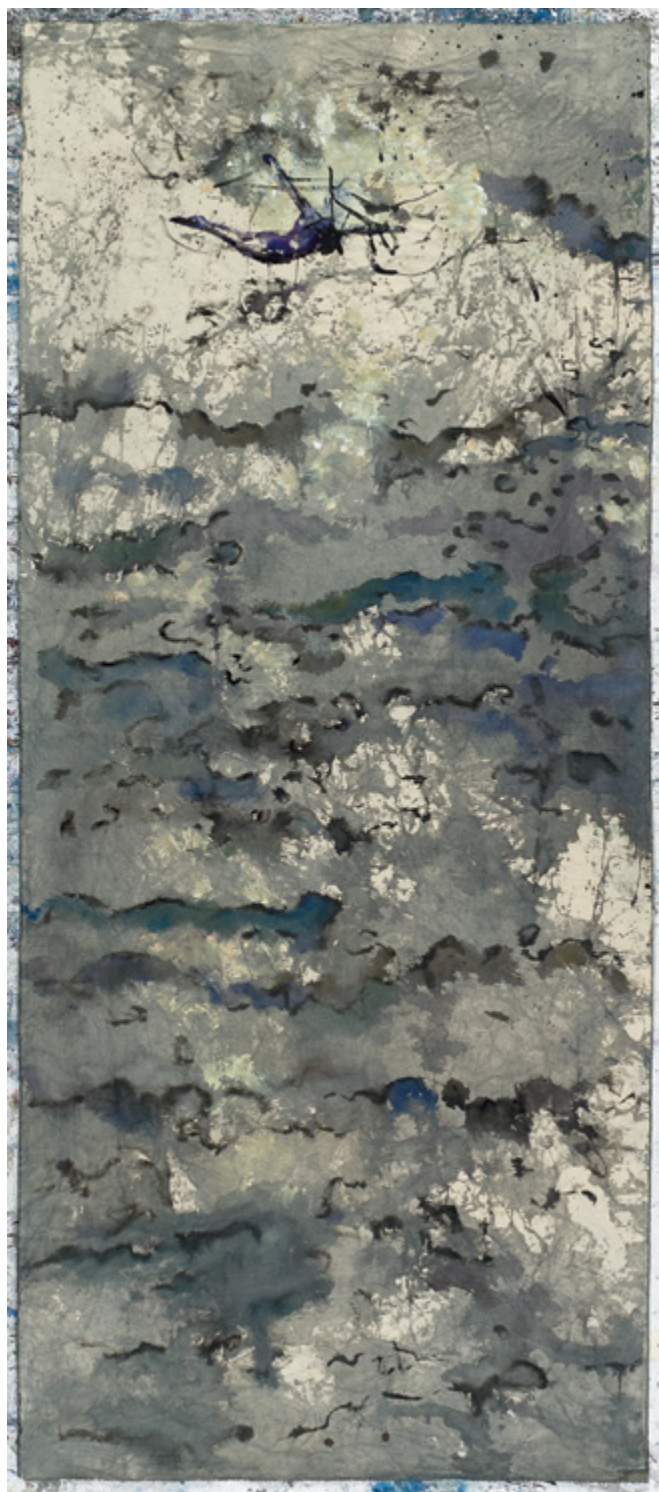
















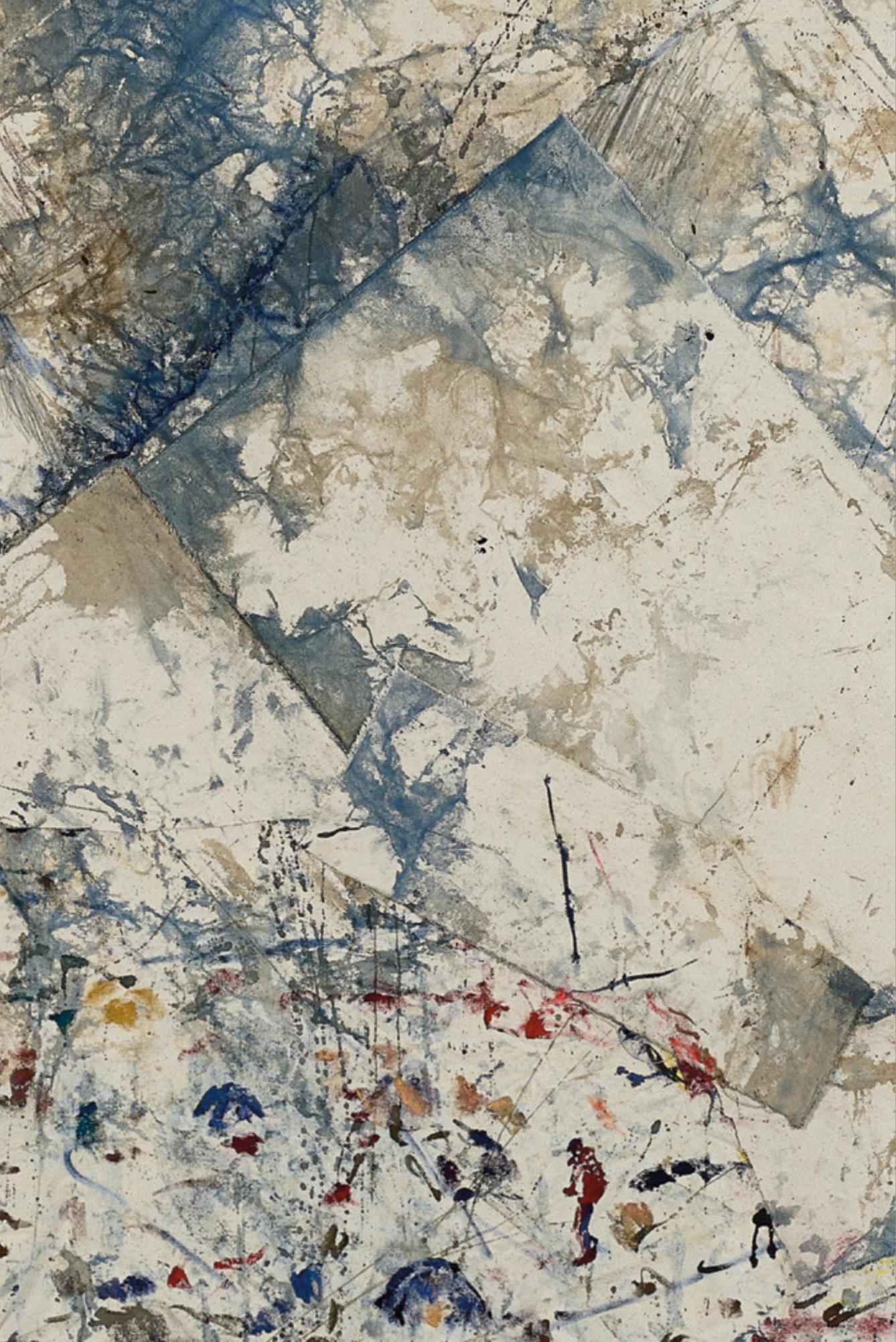






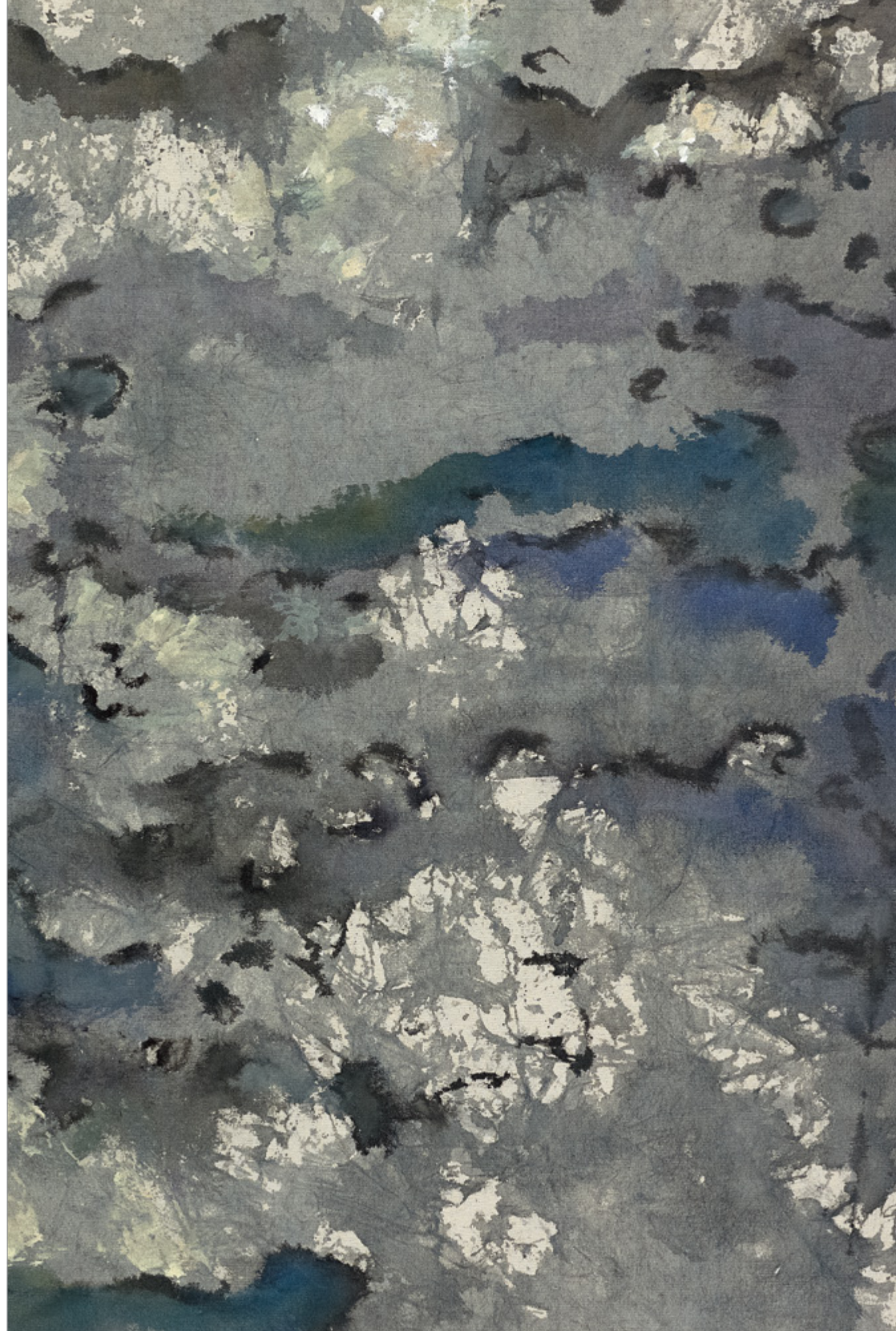




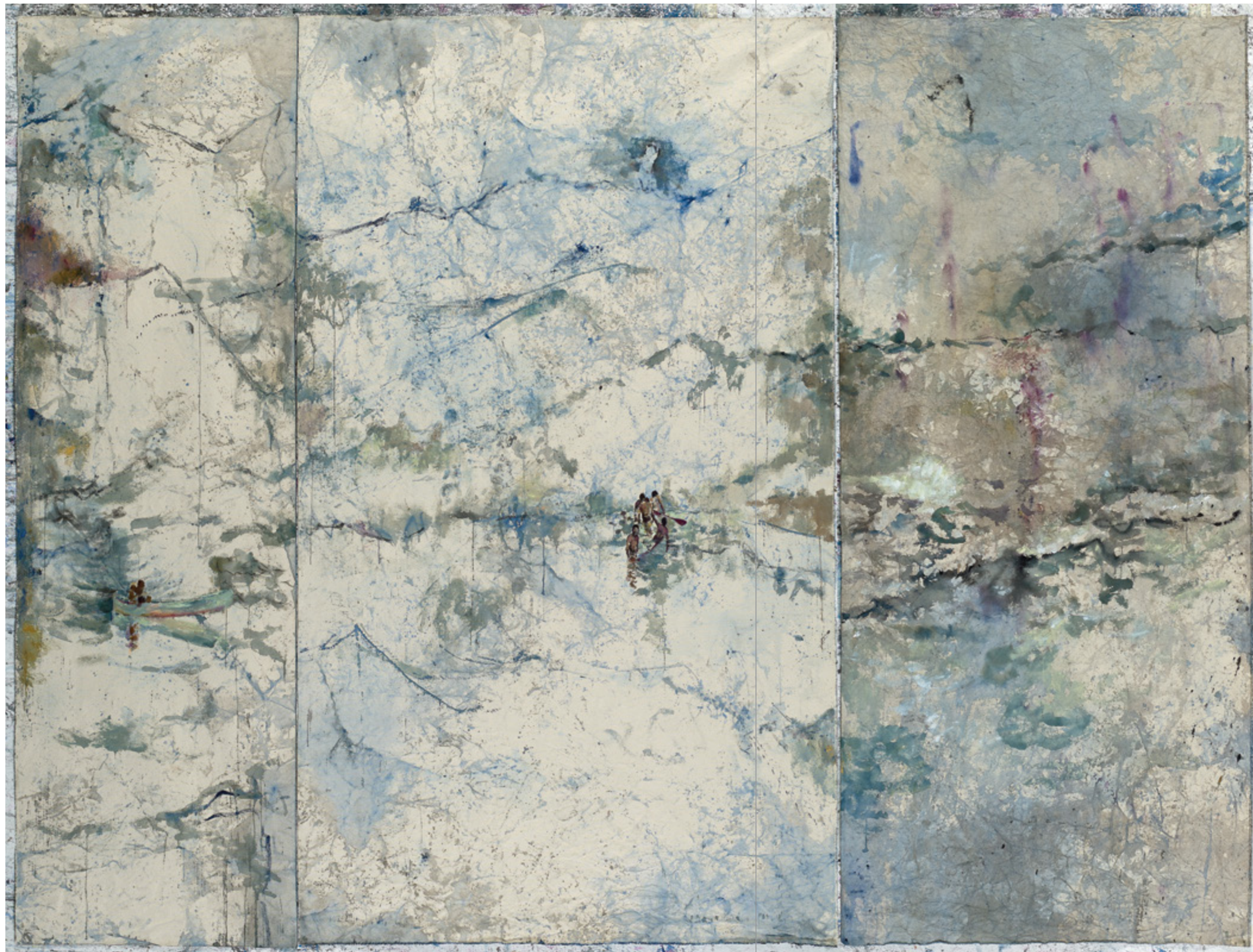




88×238





















This unreachability grants it a temporal meaning. It is a floating sign of both possibility and impossibility, of existence and inexistence, of here and beyond. With no horizon in sight, are Maiberg's figures flying or falling? Floating or suspended? Freed or forever trapped in an illusionary, infinite world? The exhibition's title, "Pending View", entails both suspension and expectation—a causal dependence but also a physical suspending. In her essay, Steyerl also describes a subjective state between floating and freefall, a result of the current loss of horizon. However, she ends with a reservation of the negative implications of this phenomenon, which may also hold emancipatory possibilities and a "new representational freedom": "A fall toward the objects with no reservation, embracing a world of forces and matter that lacks any original stability and sparks the sudden shock of the open: a freedom, which is terrifying, utterly deterritorializing, and always already unknown [...] Falling is corruption as well as liberation, a condition that turns people into things and the other way around."⁹

A freedom, which is both terrifying and liberating, is the one taken by Maiberg in this series. The horizon's absence affix the events, while opening them up. Moreover, it allows fluidity and flexibility not just in terms of color and matter, but as a possible subjective movement in space. In this manner, the viewer, like the figures, finds himself hanging between above and below, here and there, past and future. The unreachable circular horizon allows a new and different linear perspective—a time pending view.

9 Hito Steyerl, In Free Fall: A Thought Experiment, 2011, p. 190.

of co-givenness”⁶—relevant not just for a single object, but to the installation in its entirety. Through this installation, a shared horizon is formed: a mountain, a rope, and a body of water join together into a new panoramic landscape. Thus, the exhibition as a whole is an experiment in horizontality—the horizon might be missing in the works themselves, but is formed from their joint presentation. For the viewer, it is a paradoxical horizon—a round horizon, encircling him all around (and to this point I will return as well).

After quoting the painting “The Raft of the Medusa” by Théodore Géricault (1819) in the series “Sea of Galliee”, in “Pending View” Maiberg quotes another masterpiece—“Wanderer above the Sea of Fog”, painted by Caspar David Friedrich only a year prior to the “The Raft of the Medusa”. We meet the famous figure of the Eternal Wanderer, leaning against his walking stick while turning his back to the viewer. However, Maiberg’s Wanderer is taken out of his Romantic context. He is not watching over dense fogs, adhering to the trope of the sublime, but rather over a profane view, in which tiny, unrecognized figures appear. The paralyzing fear of the sublime is here replaced by a vigilant expectation of human activity. In a similar manner to the Wanderer, the viewer himself is also wandering across loose sights while seeking focal points to determine directions and distances.

However, it is interesting to think of the installation’s horizon through a different masterpiece, which Steyerl mentions in her essay—“The Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying—Typhoon Coming on)” by J.M.W. Turner (1840), which depicts a true situation in which slaves were cruelly thrown overboard. In the foreground, the slaves’ hands are seen in the water, hopelessly reaching for help, while the ship is a blurred stain, sailing away in the background. The horizon

6 Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, trans: F. Kersten, The Hague: Nijhoff, 1982 (1913), sec. 44.

is obscure, while sky and water are almost indistinguishable. According to Steyerl, this blurriness is not only an outcome of Turner’s well-known expressive style. She writes that, “At the sight of these effects of colonialism and slavery, the central perspective—that position of mastery, control, and subjecthood—is abandoned and starts tumbling and tilting. With it goes the idea of space and time as systematic constructions.”⁷ Meaning, in this painting the question of horizon, as an indicator of rationality, starts to float.

Maiberg’s paintings also reveal a floating world, which, alongside the ephemeral installation, might gain an apocalyptic air. However, through the destabilization of the existing order, a new state emerges, one in which construction and destruction, or extinction and continuity, exist side by side. As opposed to the unavoidable fatalism in Turner’s painting, present in the clear downward motion—toward the depth of the ocean, Maiberg’s paintings offer a kind of lightness, which grants the body, whether it is moving through what seems to be water, ground, or air—a detached essence, but also a floating quality. As opposed to the “Sea of Galilee” mentioned above, in which the swimmers become survivors looking for stable land—a safe haven—the figures of “Pending View” seem to possess a twofold relationship with their fluid environment. One of the figures falls, or jumps, into expressive stains, in a manner reminiscent of Yves Klein’s famous photograph “Leap into the Void” (1960). However, while Klein situated his jump in a realistic environment in order to achieve an illusion of flight, Maiberg’s character challenges the Law of Gravity, but is doomed to float in an endless vacuum.

“[...] The horizon is only present through its absence, its disappearance”⁸—the closer you move toward it the further it seems.

7 Hito Steyerl, *In Free Fall: A Thought Experiment*, 2011, p. 177.

8 Simon Sheikh, *Vectors of the Possible: Art between Spaces of Experience and Horizons of Expectation*, in: *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, Maria Hlavajova, Simon Sheikh & Jill Winder (eds.), BAK, Utrecht, 2011, p. 156.

This blurred being, of figures and of space, relates intensely to the painting process. While addressing the “Sea” paintings from 2007, Naomi Aviv did well to point out that, “Orly Maiberg’s work is well situated in the nature of the artistic act [...] Her work process is gradually revealed as ritualistic, a kind of hypnotized state of trance, reaching toward the universal and the timeless.”² Here, this ritualistic process is manifested through a specific working method whose traces are clearly visible. Rough, crumpled canvases are dipped in diluted ink. Their un-unified absorption dictates the surface—hills and mountains, streams and bodies of water, spread across a total composition. The paint clears its way and paves the direction; the creases of the canvas outline a space. Upon this almost ready-made backdrop, Maiberg completes, adds and subtracts—with ink, pastel, pencils and chalk—what already exists: a body’s reflection, a view’s outline, the slightest silhouette of an event.

Not only the figures’ outlines are blurred in these works. The ultimate outline—the horizon—is also absent. In a way, the horizon is the basic element distinguishing between a realist landscape painting and an abstract painting, since it dictates a clear division between near and far, up and down, and foreground and background. In these paintings, which melt together objects and context, such divisions are missing. Territories float, and ground is multiplied. Sky, land, and water merge into a single, borderless, and unclassed view, in which images are dissembled and dismantled. In a similar manner, the format itself breaks loose from its restricting frames, as the vertical canvases descend from the ceiling like screens.

In her essay *In Free Fall: A Thought Experiment*, Hito Steyerl states that, “A horizon is a device to suggest stability in an unstable situation”, such

2 Naomi Aviv, *The Sea*, in: *We will Not Walk together toward the Horizon*, 2000, translated by the author.

as historic maritime navigation.³ Steyerl describes a loss of horizon, that which happens in today’s dominant vertical perspectives, such as Google Maps and drones’ views. In Maiberg’s paintings, although the horizon is missing and the perspective is at times a bird’s-eye view, the layered composition creates a new space—one which is both open and enclosed. Thus, the horizon is lost not through a technological point of view, but from a human, almost dream-like perspective.

At Noga Gallery, the works are installed as a painting installation, which stresses their unified continuity. They hang from the ceiling, while creating an inner, circular structure in the middle of the gallery—a makeshift construction into which the viewer is welcomed to enter. There, surrounded by the large canvases, the viewer might find what he wished for—a balance, a focal point. This constellation is reminiscent of Edmund Husserl’s phenomenological definition of the horizon.⁴ Husserl distinguishes between an “internal horizon” and an “external horizon”. The first includes the visible aspects of a given object—in this case, the inner sides of the canvases—the carriers of the image. The latter refers to the invisible aspects of the object—the outer sides of the canvases. A given perception may include horizons that relate to other possible points of view—possible perceptions⁵ (for Husserl, the horizon always already entails an intention, or expectation, to which I will return).

The canvases are not merely hung next to one another, but also depend on one another. Thus, they cannot be perceived as individual objects. Together, they create an autonomous environment, an encompassing phenomenological experience, or, to use Husserl’s term—a “horizon

3 Hito Steyerl, *In Free Fall: A Thought Experiment*, in: *On Horizons: A Critical Reader in Contemporary Art*, Maria Hlavajova, Simon Sheikh & Jill Winder (eds.), BAK, Utrecht, 2011, p. 171.

4 In *Phenomenology*, horizon is a key term, dealt by, among rest: Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty and Hans-Georg Gadamer.

5 Edmund Husserl, *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, trans: Dorion Cairns, The Hague: Nijhoff, 1960 (1931), sec. 19.

צילום: אבי אמסלם
עיצוב גרפי והפקה: נדב שלו
טקסט: קרן גולדברג
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

כל העבודות דיו ואקריליק על בד גולמי
המידות בסנטימטרים, רוחב×גובה
© 2017 כל הזכויות שמורות, אורלי מיברג

Photography: Avi Amsalem
Text: Keren Goldberg
Design & Production: Nadav Shalev
Printing: A.R. Ltd., Tel Aviv

All works ink and acrylic on raw canvas
measurements are in cm., width×height
2017 © All rights reserved, Orly Maiberg

Noga Gallery of Contemporary Art

FREE FALL

Keren Goldberg

A tightrope walker struggles to keep his balance; a figure falls-dives into a sea of monochrome void; men walk knee-deep in water; two Mowgli-like figures hang from long ropes, swinging in an abstract jungle; a group gathers around a tent; a figure bends down to pick up something from the ground, as is reflected in the water at her feet. These are some of the figures visible in the large, loose, canvases composing “Pending View”, a painting installation by Orly Maiberg. Their present is uncertain, as they momentarily flicker between stains and drips and submerge back in the canvas, absorbed in the colors and brush strokes. They are small, detached, together and isolated, echoing body parts—“pending in the view”.

These figures differ greatly from the ones that appear in Maiberg’s previous works. In “Sea of Galilee” (2012) the Cezanne-style figures moved in a single group, stretching bright limbs, densely occupying the composition. In a later show, “White Ink” (2015), the figure began to spring out of its substance and medium, but remained clearly separated and delineated from its white surface. Writing about “Sea of Galilee”, Noam Segal states that “Maiberg’s gaze, always involved, always situated in the painterly situation, has changed from a disturbing assimilation into increased individualism, to a pressing presence within a group [...] It seems that for the first time, Maiberg’s figures decided to join together, instead of remaining separated in the center of the frame”.¹ In the current series, this togetherness is again deconstructed. However, in these paintings it is not the result of the figures’ isolation, but rather their assimilation into their landscape—a disturbed, abstract, spreading view.

¹ Noam Segal, The Land is not a Process, *ErevRav*, 2012, <https://www.erev-rav.com/archives/18450>, translated by the author.



ORLY MAIBERG
PENDING VIEW