



אלפיים ואחת-עשרה

אורן אליאב





מוזיאון תל אביב לאמנות  
מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

**אורן אליאב: אלפיים ואחת־עשרה**  
זוכה פרס רפפורט לצייר ישראלי צעיר לשנת 2010

חבר השופטים: עיריית רפפורט, ענת מטלון, דורון סבג,  
אלן גינתון, פרופ' מרדכי עומר

הפתיחה: יום שני, ט"ו באדר ב תשע"א  
21 במרץ 2011  
אולם האפט עליון

#### תערוכה

אוצרת: ורדה שטיינלאוף  
תלייה: טיבי הירש  
תאורה: נאור אגיאן, אייל ויינבלום, ליאור גבאי

#### קטלוג

עריכה: אורן אליאב, ורדה שטיינלאוף  
עיצוב והפקה: גיא שגיא, אביחי מזרחי – סטודיו שועל  
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף  
נוסח אנגלי: טליה הלקין  
צילום: אלעד שריג  
דפוס וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה  
כל העבודות מאוסף האמן וגלריה ברורמן, אלא אם כן צוין אחרת

2011, מוזיאון תל אביב לאמנות, קט' 4/2011  
מסת"ב 978-965-539-028-5

ספר זה מוקדש לזכרה של יעל וקנין

עמ' 1: מאזין, 2011  
שמן על בד, 90x70  
אוסף פרטי, תל אביב  
P. 1: Listener, 2011  
Oil on canvas, 90x70  
Private collection, Tel Aviv

עמ' 2: ללא כותרת, 2011  
שמן על בד, 116x92  
P. 2: Untitled, 2011  
Oil on canvas, 116x92

#### תוכן עניינים

7

**פתח דבר**  
מרדכי עומר

8

**ציונים ביוגרפיים**

18-15

**חשכה מוארת: על עבודותיו של אורן אליאב**  
ורדה שטיינלאוף

30-25

**לאה אביר בשיחה עם אורן אליאב**

42-39

**כמה מחשבות על עבודותיו של אורן אליאב**  
לורנצו פוזי

אורן אליאב הוא זוכה פרס רפפורט לצייר ישראלי צעיר לשנת 2010. תערוכתו הוקמה בזכות קרן רפפורט, שנוסדה ע"י ברוך (ז"ל) ורות רפפורט בשנת 2006, לשם סיוע לציירים ישראלים בכירים וצעירים. פרס רפפורט מוענק מדי שנה בשנה לשני אמנים ישראלים המתגוררים בישראל – פרס לצייר בכיר ופרס לצייר צעיר. הזוכים לשנת 2010 הם שרון פוליאקין ואורן אליאב.

אנו אסירי תודה למשפחת רפפורט על תרומתם הנדיבה ועל מעורבותם בחיי המוזיאון ובחיי התרבות בישראל; לעיריית רפפורט על פעילותה למען המוזיאון; ולענת מטלון ודורון סבג, היושבים לצד נציגי המשפחה והמוזיאון בוועדת השיפוט של הפרס.

תודה לכותבי המאמרים לקטלוג – לורנצו פרוי, לאה אביר וורדה שטיינלאוף, אוצרת התערוכה, שהאירו באור חדש את עבודתו של אורן אליאב, כל אחד בדרכו ומזווית אחרת. תודה לגלריה ברוורמן המלווה את עבודתו של אורן אליאב. תודות לכל המשתתפים בהפקת הקטלוג: לגיא שגיא ואביחי מזרחי מסטודיו שועל על העיצוב היצירתי של הקטלוג; לאורנה יהודיוף על עריכת הטקסט בעברית ולטליה הלקין על התקנתו בנוסח האנגלי. תודה לצלם אלעד שריג על הצילום המקצועי של העבודות.

תודה למשאילים שנענו ברצון לבקשתנו והואילו להיפרד מהעבודות שברשותם לתקופת התערוכה. תודה למחלקות הרישום והשימור במוזיאון תל אביב לאמנות, לשרגא אדלסבורג, עליזה פדובאנו-פרידמן, שושי פרנקל ומאיה דרסנר. תודה לטיבי הירש על תליית העבודות ולנאור אגיאן, אייל ויינבלום וליאור גבאי על התאורה.

מרדכי עומר  
מנכ"ל ואוצר ראשי



Helmet, 2010  
Oil on canvas, 150x150  
C-Collection, Lichtenstein

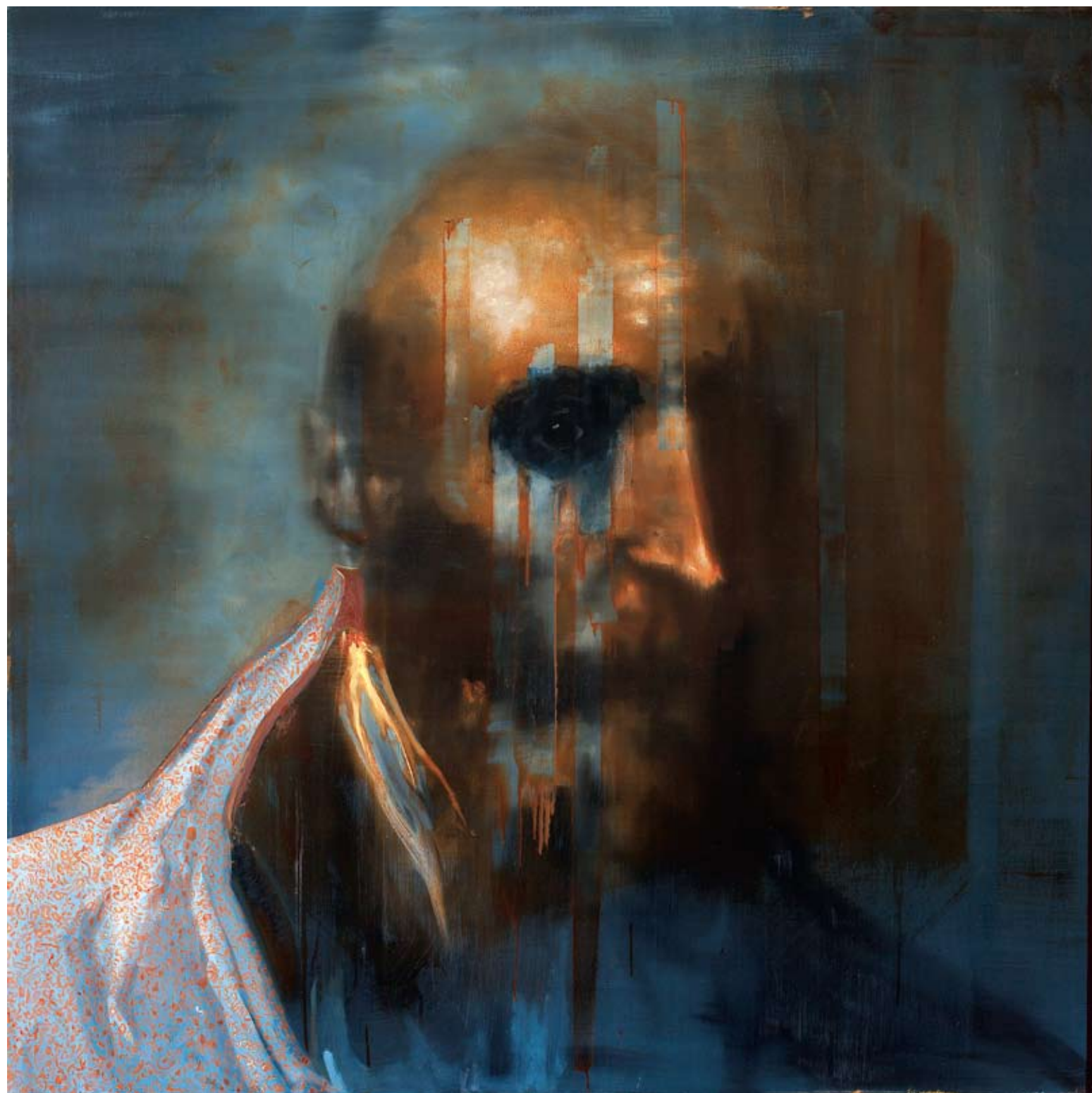
קסדה, 2010  
שמן על בד, 150x150  
ליכטנשטיין, C-Collection

נולד ב-1975, ישראל.  
לימודים: School of Art, Cooper Union, New York (2003) B.F.A בהצטיינות, המחלקה לאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (2004) M.F.A, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, תל אביב (2009). תערוכות יחיד: "אלפיים ואחת-עשרה", מוזיאון תל אביב לאמנות (2011); גלריה מייקל שולץ, ברלין (2011); "הם לא יעירו אותנו בזמן", גלריה ברורמן, תל אביב (2010); "אוכף", מוזיאון אשדוד לאמנות (2010); "מבקרים", גלריה גבעון, תל אביב (2006). מבחר תערוכות קבוצתיות: "The Human Stain", הבינאלה של ליברפול, בריטניה (2010); "הגזמה פראית", מוזיאון חיפה לאמנות (2009); "תערוכת הזוכים", פרס אמן צעיר, משרד החינוך והתרבות, המשכן לאמנות, עין חרוד (2009); "שדים", מוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית (2008); "נופים דיגיטליים", הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב (2007); "שלושה בוגרי בצלאל" גלריה גבעון, תל אביב (2004). פרסים: פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר, מוזיאון תל אביב לאמנות (2010); פרס אמן צעיר, משרד החינוך והתרבות (2008); פרס עידוד היצירה, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (2008); פרס קרן אמריקה-ישראל (2004). עבודותיו נמצאות באוספים ציבוריים ופרטיים בארץ ובעולם.



Cape, 2010  
Oil on canvas, 260x145  
Private collection, Tel Aviv

גלימה, 2010  
שמן על בד, 260x145  
אוסף פרטי, תל אביב



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

מאזין, 2011  
שמן על בד, 150x150  
אוסף אולי אלטר, תל אביב



Untitled, 2011  
Oil on canvas, 150x150

ללא כותרת, 2011  
שמן על בד, 150x150

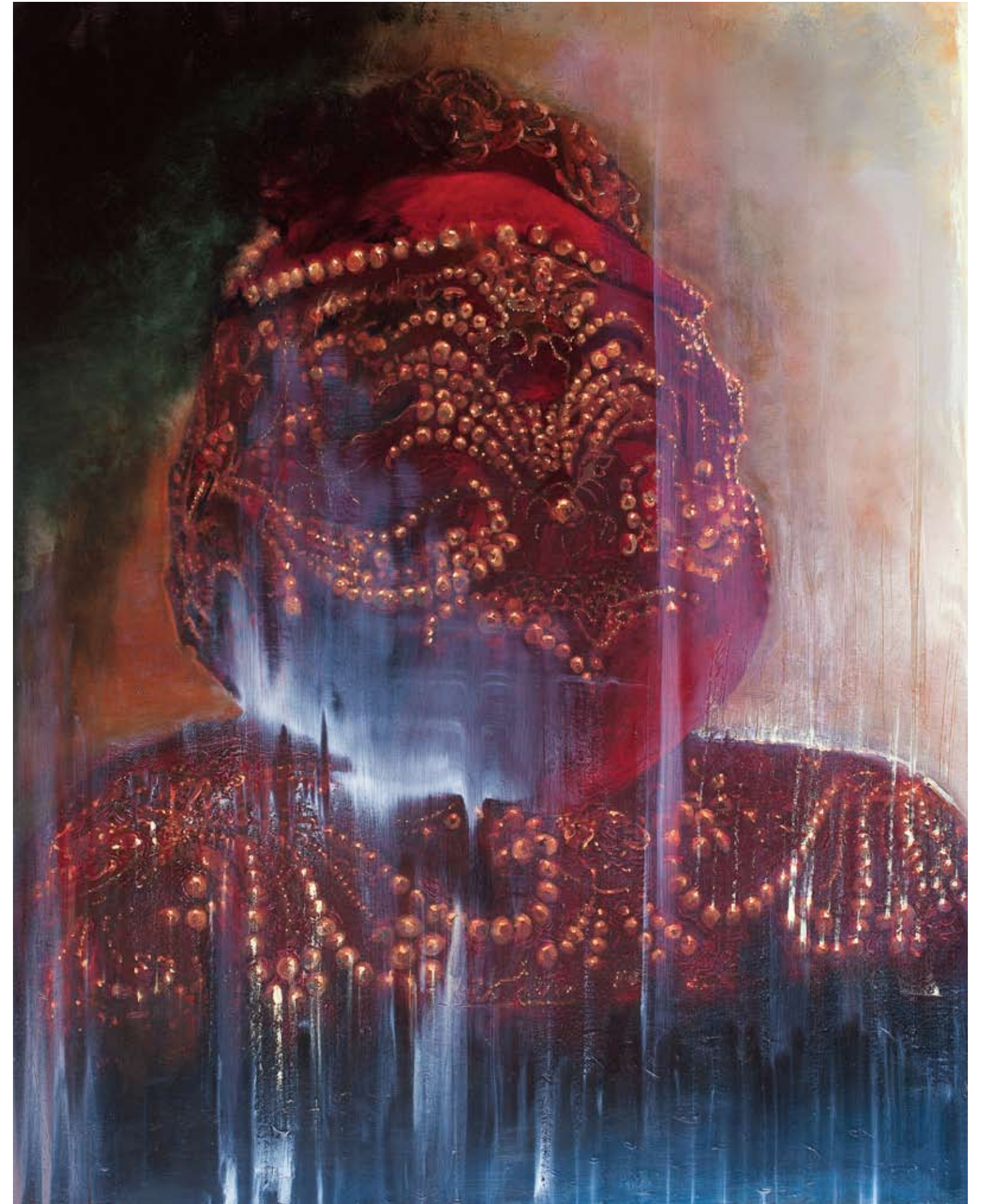
**חשכה מוארת:  
על עבודותיו של אורן אליאב**

ורדה שטיינלאוף

הציורים החדשים של אורן אליאב, זוכה פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר 2010, מקרינים יופי ומסתורין ומשדרים תחושה של הוד והדר. הציורים כוללים פרטים רבים, ביניהם: קערת מתכת, קולר, צווארון תחרה, רקמה, עיטורים ופיתוחים, דיוקן אישה, דיוקן גבר בצדודית, ולכמה מהם חזות אדריכלית. הציור של אליאב מושתת על חומרי גלם מגוונים – תצלומים, תחריטים, הדפסים, עיבודי מחשב – המיתרגמים בסופו של דבר ליצירה שאין בה ייצוג במובנו המקובל. ציוריו עוסקים, בין היתר, בשיבושי ראייה ובהסחת הראייה מתפקידיה המסורתיים. אליאב מעניק חשיבות רבה לתרגום הנראות; אבל תרגום כאמצעי של שיבוש ולא דווקא כאמצעי של תיאור.

בעבודותיו של אליאב יש תעוזה המאפיינת עבודות בפורמט גדול, אך גם איפוק ושליטה של תנועת המכחול על פני הבד. יש בהן תשוקה לציור. אליאב מוותר על התפיסה הקווית ונותן עדיפות לכתמיית, עד שזו משתלטת כמעט על הציור. לעיתים, רשת של כתמים נפרשת על פני הציור כמין תחרה, והצופה נדרש להתבונן בעבודות כמו מבעד רשת של הסוואה. אליאב מצייר את הדברים שאי אפשר לאחוז בהם, את אלה החסרים והלא נראים. עבודותיו נעות ברווח הקטן שבין הדברים עצמם, שם מצויה אמת חמקמקה ונעלמת, אמת סמויה מן העין.

הציור של אליאב הוא דינמי ונפרש במשיחות מכחול חופשיות. בהינף פנורמי ומבלי לרדת לפרטי פרטים, אליאב מצליח למסור מראה עשיר בעל עיטורים ופיתוחים, כשהוא מסתמך על הזיכרון התרבותי של המתבונן. בתערוכת היחיד "מבקרים" בגלריה גבעון בתל אביב ב-2006 הציג אליאב עבודות, שעסקו במצבו של התייר כמעין צליין החווה חוויה פולחנית דתית-למחצה. העבודות יצרו מופע תעתועים תיאטרלי, ששילב דימויים צילומיים ודיגיטליים, צבעוניים ופתייניים, עם ציור בצבעי שמן. כשנתיים לאחר מכן, ב-2008, הציג בתערוכה הקבוצתית "שרים" במוזיאון בת ים לאמנות עכשווית (אוצרות: נעמי אביב ולאה אביר). בין הדימויים שהופיעו אז בעבודותיו היו אורגן בקתדרלה וגלימה של חשמן. ציורים אחרים הציגו דמויות בלתי מושגות, שנמוגו אל תוך הרקע של הציור. לדברי אליאב: "מבחינתי, כל ציור הוא מעין לימבו מתמשך. מצב ביניים שבין הווה לעבר, שבו דברים מצליחים להבקיע בפעם האחרונה מבעד לחשכה".<sup>1</sup>







אקורדיון, 2004  
הדפסה דיגיטלית, 80x60  
אוסף בן גבעון, תל אביב  
-  
Accordion, 2004  
Digital print, 60x80  
Ben Givon Collection, Tel Aviv

אליאב כמו מצטט בעבודותיו פרטים הלקוחים מציורים של אמני עבר, אבל אלה מעובדים ומטופלים בציוריו לכדי נוכחות המתהווה לנגד עיניו של המתבונן. בציור תקרה (2010, ראו עמ' 82), למשל, נראה חלק מקימור של כיפה ובו הפתח העגול-האוקולי המשמש לתאורה בקתדרלה – פתח המסמל באיקונוגרפיה הנוצרית את האינסוף. כשאליאב מצייר קטע של הכיפה הוא יוצר מבט אמביוולנטי שיש בו בהיבט האדרה וביטולה, התמקדות והסתרה. ההתמקדות במקטע מבטאת את חוסר היכולת להכיל את הגודל העצום של הכיפה, ואילו התפצלות קרני האור מפתח הכיפה יוצרת נוכחות מעורפלת המכסה ומסתירה את העיטורים והפיתוחים שלה. במלכה (2010, ראו עמ' 77) מציירת אישה מושחרת פנים שצווארון בגדה לבן ומואר, עשיר בתחרה. פניה הם מעין פתח שחור חלול המודגש באמצעות העיטורים המוארים סביב פניה. אליאב מצייר בשכבות, כשמטרתו "להדגיש את האזורים הכהים מאוד והבהירים מאוד, כך שלאט לאט האמצע מתרוקן".

העיסוק של אליאב בפתחי אור-חושך ממשיך גם בציורי ה"מאזינים" (2011), שחלקם מוצגים בתערוכה. בציורים אלו ניכרת מגמה אסתטית הרווחת באמנות של השנים האחרונות, שעיקרה טשטוש גבולות ושיבוש צורות מקובלות, לצד הבלטת אלמנטים של זרות והכלאה. בציורי ה"מאזינים", הדמויות העמומות נמצאות במצב של הקשבה וריכוז. הן מציירות לרוב עד לכתפיים, חלקן מוצגות במבט של שלושה רבעים ואחרות בצדודית. עין אחת בפניהן בולטת במיוחד – מעין פתח הנדמה לחור שחור ההולך ומתרחק לעבר האינסוף. דמויות אלו נראות כמו כלי תהודה חלולים, כלי קיבול הממוקדים כל-כולם בדבר אחד: קול, צליל, שמע. נדמה שאליאב מבקש מהמתבונן בציור להתעלם מן הממד החזותי של האחר, מפניו של ה"מאזין", ולהתמקד בממד הלא-חזותי של נוכחותו, בצליל שהדמות "מאזינה" לו והמתבונן אינו מסוגל לשומעו, תוך הדגשת המתח בין קרוב לרחוק, בין נראה לבלתי-נראה. דרישה זו אינה מתיישבת עם ההרגלים הבסיסיים שלנו בתחום הנראה, עם האינטואיציות המושרשות שלנו לגבי היחס בין חזית לעומק, בין חזות למהות, בין מה שגלוי לעין לבין מה שסמוי.

בדומה לפתח העין העמוק והחלול של ה"מאזין", גם בציור פעמון (2010, ראו עמ' 24) קיימת תחושה של חלל הכלוא בתוך האובייקט. ממדיו של הפעמון מוגדלים והוא מנצנץ ובוהק כריקוע של תכשיט עדין. הפעמון, ככלי נגינה אידיופוני, הוא גם דימוי הנקשר לטקסים שונים, כמו טקסי תפילה. אליאב מצייר את הפעמון כמעטפת האוצרת בתוכה סוד. הוא מתאר את תנועת הפעמון מצד לצד באופן כה מוחשי, עד שהצופה יכול כמעט לחוות את רגע הצלצול עצמו, את משך הקול. בציור נברשת (2009, ראו עמ' 21) נברשת הבדולח מפיצה אור קסום ומנצנץ ומשמשת מעין אמצעי של תעתוע, כמו חיזיון "בארוקי" של אור. גם כאן, הפתח המואר נגלה כמעין שער אל פנים הציור. ההטיה של הנברשת הופכת אותה מחפץ של אור לאלמנט של שמיעה, כמו אופן גדולה הנוטה על צידה. באמצעות הטיית הנברשת, האמן מפנה את המבט אל עולמות אחרים, אל ראייה אחרת.

- 1 -

כל הציטוטים מתוך שיחות של מחברת המאמר עם האמן, 2011.

- 2 -

כלי נגינה המפיק צליל באמצעות הרעדת הכלי עצמו.

- 3 -

ראו: עמנואל לוינס, כוליות ואינסוף; מסה על החיצוניות (תרגום: רמה אילון), ירושלים: הוצאת הספרים ע"ש י"ל מאנגס, האוניברסיטה העברית, 2010.

- 4 -

ראו: חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות לוינס, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 53.

- 5 -

שם, עמ' 70-71.

החורים השחורים והבהירים המוליכים אל חלל פנימי אינסופי והדיאלקטיקה של חושך ואור בצירוריו של אליאב מעלים על הדעת את הדיון של עמנואל לוינס בסוגיית האינסוף. בספרו כוליות ואינסוף<sup>3</sup>, לוינס טוען כי השאיפה לכוליות היא הכמיהה להכלת אינסוף שאינו ניתן להכלה. ישנו מתח עקרוני בין מבנה הכמיהה לכוליות, המעצב את התפתחותה של המחשבה הפילוסופית, לבין הכוליות כממד של המציאות, הנותרת בבחינת אלמנט זר, חורג ובלתי ניתן להשגה. במחשבה הפילוסופית המסורתית הכמיהה להכלת האינסוף מצליחה לממש את עצמה באופן שקרי ולהפוך את האינסוף למושג.<sup>4</sup>

לוינס מבקש להצביע על אינסופיות שאינה מושג. הוא מחפש יחס שונה לאינסוף ומוצא זאת מתוך הקישור לפנים האנושיים. הפנים מבחינתו הם ביטוי לנוכחות החיה של ממד אינסופי. הם מתוארים על ידי לוינס דרך האנלוגיה ל"גוף שלישי" – לא "אני" ולא "אתה" אלא "הוא", תמיד רחוק יותר. "הפנים פונות אלי ויחד עם זאת הן נסתרות. הן נוכחות כנסתרות [...] זוהי נוכחות מיוחדת של מה שאף פעם לא ייפתח בפנינו; של מה שאף פעם לא נוכל למצוא בו את עצמנו".<sup>5</sup> לוינס דורש את אחריותו של המתבונן לראות ולהקשיב אחרת, בתקופה ובתרבות שיש בהן אינפלציה של דימויים וחוסר אופק ברור. מה שנשקף אלינו מבעד לחורי האור או החושך בצירוריו של אליאב הוא מעין "גוף שלישי" במונחיו של לוינס, המצביע על ממד שאינו שייך למרחב ההדדיות שבין ה"אני" לבין ה"אתה". זהו "דבר" או "משהו" שחוקי הפרספקטיבה לא חלים עליו. הוא לא חלק מהשדה הדינמי של נקודות מבט, שבו נטוע האני.

האובייקטים המתוארים/המוסותרים אצל אליאב נעדרים קווי מתאר ברורים, ואת מקומם תופסים הניגודים בין צבעי האובייקט לבין צבעי הרקע, הנוצרים באמצעות משחקי האור. אף שהגבולות בין האובייקטים נפרמים, כל ציור מצליח ליצור מערכת פנימית מגובשת. אליאב מטפל באובייקטים ברכות שנונה; הוא מרמז עליהם אך לא מגדיר אותם ממש, וכך הצורות לא נפרדות לגמרי מסביבתן. ציוריו של אליאב מורכבים משכבות רבות, שנחשפו לעוצמות שונות של אור בזמנים משתנים, והן מתקיימות סימולטנית זו לצד זו. שכבות הצבע הרבות מייצרות לדבריו "ממברנה רוטטת" בין הבד לבין המבט של הצופה.

בתנועת המטוטלת שלהן בין פנים הציור לבין החוץ שלו, עבודותיו של אורן אליאב עוסקות ברטט שבין מופע להיעלמות. העבודות המוצגות בתערוכה חושפות את הצופה לקריאה אחרת של השימוש בכלים של הפשטה. מצד אחד, אליאב אינו מבקש לייצר ציור המשמש חלון אל המציאות, ומצד אחר – עבודותיו אינן נוגעות באופן מובהק וטהור בקונקרטיות של הצבע כחומר אוטונומי. ציוריו מעוררים את מודעותו של הצופה אל ההתבוננות ואל המבט. הם מייצרים רגע, שבו נדמה לנו שדבר מסוים מופיע בעולם כדי לסמן דבר אחר (כלומר: לייצג); ובפועל – דבר זה מערער את קיומו של הדבר "המקורי", משבש אותו ואפילו מוחק אותו.



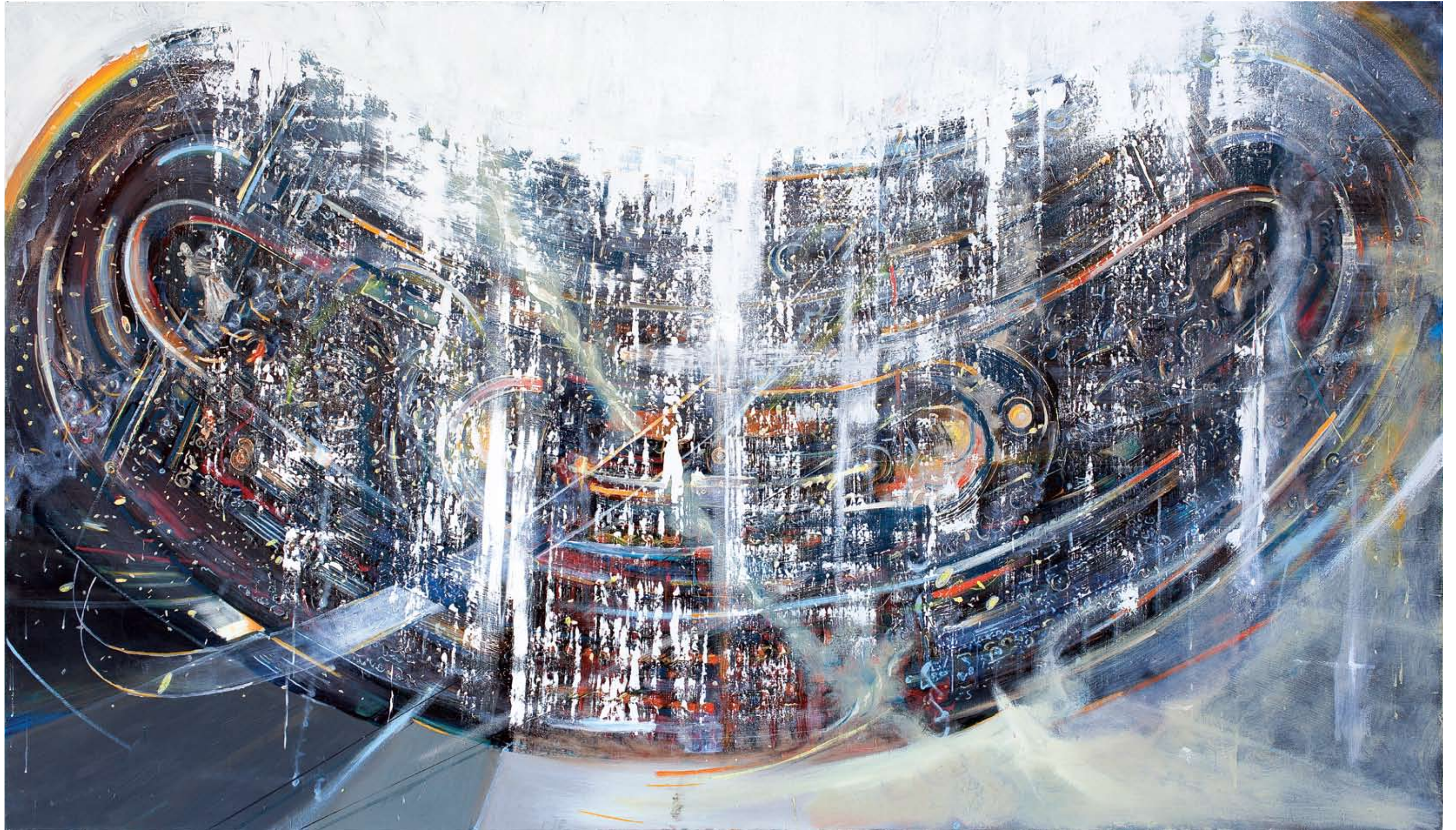
צווארון, 2010  
שמן על בד, 150x100  
סרג' תירוש ואוסף ST-ART, תל אביב

Collar, 2010  
Oil on canvas, 150x100  
Serge Tiroche and ST-ART Collection, Tel Aviv



Chandelier, 2009  
Oil on canvas, 220x145  
C-Collection, Lichtenstein

נברשת, 2009  
שמן על בד, 220x145  
C-Collection, ליכטנשטיין



Altar, 2010  
Oil on canvas, 145x260  
Yaffa Braverman Collection, Tel Aviv

מזבח, 2010  
שמן על בד, 145x260  
אוסף יפה ברורמן, תל אביב

לאה אביר בשיחה עם אורן אליאב

הציור היום והשיח על אודותיו הם רדופים ורודפים. דבר אינו מסתכם בכך שהוא מעיד על עצמו או מסביר את עצמו באופן יציב. השאלות של הציור הן שאלות מעגליות, שמסתובבות ומסתבכות סביב הדברים שהן שואלות עליהן, ובסופו של דבר סביב עצמן. מהם הדברים הרודפים ציור היום? כיצד הם מתבטאים בעבודות של אורן אליאב – בפעולה הציורית, בתהליך וביצורים עצמם? \*

ל.א. אחת הרוחות שרודפות את הציור היא העבר שלו, ההיסטוריה שלו – רוחות שיש להן נוכחות דורשת בהווה. בעבודות שלך יש התייחסויות שונות לציורי עבר, דרך הדימוי כמו גם דרך הטכניקה. ישנו בלבול פרשני שגור ביחס למהלך שלך, שקורא אותו כסוג של היסטוריוציזם, או מהלך פשוט של חזרה לאחור. בעיניי, היחס הוא מסובך יותר, התנועה לעבר היא ספציפית ומורכבת יותר. איך אתה מזהה את העבר ומטפל בו בתהליך המחשבה והעבודה על הציורים?

א.א. "העבר" בעבודה שלי הוא למראית עין. אני לא מתכחש לנוכחות של ההיסטוריה של הציור בעבודתי, אבל אני בהחלט לא היסטוריון של אמנות, ואני לא מנסה לייצר אמנות שמעירה הערה לגבי סגנון מסוים, ממשיכה אותו או מציעה לו גרסה משופרת. כל ניסיון לקרוא בשם "סגנון" הציור שלי יוביל להתפוררות ההגדרה. זה לא בארוק, זה לא רוקוקו, לא רומנטיקה ולא רנסנס. זה לא אף אחד מהדברים האלה. דווקא משום שהדברים נראים היסטוריים אך בעצם הם לא, נוצר מרחב ביניים, לימבו בין עולמות, שחוקים רגילים של היסטוריה לא חלים עליו.

ועם זאת, יש לציור היסטוריה מאוד ארוכה. עם השנים נבנו מסורות ציור, של מלאכת היצירה ושל הצפייה בציור. אנו מגיעים לציור ויודעים איך להתמודד איתו מתוך ניסיון מוקדם. הרי כל צייר, ברגע שהוא נוגע בצבע ובמכחול, הופך לחלק מהיסטוריית התקדימים הזו. וכך גם הצופה שניגש למלאכת ההתבוננות. מאות שנים של ציור יצרו מוסכמות של עשייה וצפייה. זה מאפשר לי להזמין את הצופה לסביבה שנראית בהתחלה מוכרת, ואז לנסות לשבש את הציפיות האלה



Bell, 2010  
Oil on canvas, 150x150  
Oli Alter Collection, Tel Aviv

פעמון, 2010  
שמן על בד, 150x150  
אוסף אולי אלטר, תל אביב

או לחתור תחתן ולדמיין עולם חדש, מדומיין ומוכר פחות. גם הדמיון הפרוע ביותר מבוסס על דברים שמוכרים לנו. במובן המעשי, המסורת היא מסלול המראה יעיל עבורי ואני מנסה לעשות בה שימוש.

בנוסף, אני מנסה לא לחשוב במושגים של ההיסטוריה של האמנות כפי שהיא נלמדת. הרי כשאני צועד במוזיאון, הציורים מכל קצות ההיסטוריה פרושים בפני בבת אחת במרחב. במקום לחשוב על תולדות האמנות כבניין גבוה, עם קומות, אחת קבורה מתחת לאחרת, או כעל רצף ליניארי של התקדמות דמוית מדרגות, אני מדמיין אולם ענקי או מערה או אפילו קתדרלה עצומה. זהו מרחב של אקוסטיקה, של הד – וזו המטפורה שאני עובד איתה ביחס להיסטוריה של הציור. אני מנחש לכל ציור צליל משלו באולם הגדול שנקרא "תולדות האמנות", שאוסף בתוכו את כל ההדים, העיוותים והחזרות.

אני מרגיש שהציורים שלי הם בסך הכול עוד בת קול, קריאה או הד בחלל העצום הזה, שמתנגשים בצלילים ובהדים אחרים. המחשבה הזו משחררת אותי לתנועה המדומינת בזמן ובמרחב, בדיוק כפי שצליל מתקדם. אני מדמיין את עצמי נע במרחב שכזה.

**הצורות והדברים בציורים של אורן אליאב נפרשים ונמתחים, מתקמרים מקצה אל קצה, מוכפלים, מותירים עקבות ומפזרים אדים לרוחבו ולאורכו של הבד. המלאכה הציורית מתמסרת לעודף ולפאתוס המאפיינים את טקסי ההופעה, ופני השטח המלאים והמגוונים של הציור מכסים ומגלים את ההגזמה והמופרכות הטמונות בדימויים. משיחות המכחול בציור מצטרפות זו לזו ומצטברות לכדי נוכחות מתהווה. תהליך הצפייה הסוגסטיבי, ההופך את הצבע לעשן, לאד או לתאורה, הוא גם תהליך ההערה (מלשון התעוררות), תהליך ההפעלה של הדימויים הללו בהווה מתמשך. אולם באותה עת, כל משיחת מכחול מאזכרת גם את העבר הקדום של הציור ושל מופעיו הקודמים. כך, בציור של אליאב, הדימויים והמלאכה הציורית משתתפים יחד בסימולטניות של המפואר והמופרך.**

ל.א. הייתי רוצה לשאול אותך לגבי היחסים בין הצורות לדברים בעבודות שלך. מבחינה היסטורית, נדמה לי שברגע שהציור נפטר מן הדברים, כלומר, ברגע שבו הציורה "השתחררה" מן הצורך לייצג או לתאר דבר מה קיים במציאות והפכה לערך עצמאי, הציור עצמו הפך להיות דבר. החפץ לא נעלם, אם כך, אלא חזר ביתר שאת, בדמות הציור עצמו. המתח הזה, בין הציורה לדבר, קיים גם באחד האלמנטים הבסיסיים המבנים את הציור, והוא הצבע. הצבע הוא בריבוי גוון (color)

וגם חומר (paint), גם צורה וגם דבר. בציורים שלך, אני רוצה להציע, היחסים הללו מסתבכים, בעיקר כשמדובר בציור של עיטור.

א.א. המחשבה על עיטור היא מעניינת. מטבעו, העיטור מתקיים על פני השטח של החפץ. מבחינה ציורית, הוא זה שמייצר את האשליה שיש שם חפץ בכלל. כדי לצייר את הפעמון, למשל, אני לא נדרש לצייר אותו ממש אלא רק את העיטור של פני השטח שלו. מצד שני, העיטור הוא גם הבוס של עצמו, הוא פשוט צבע שמתערבב ומתפתל וזו ממקום למקום ומתאר את עצמו בלבד. ציור של עיטור מבחינתי מאפשר לצייר בריבוי את החפץ ועל החפץ.

בנוסף, עיטור מבוסס על ציפיות של העין. ההתפתלות והחזרתיות של התבניות מכניסות את העין למהלך של מעקב. אני רואה בעיטור הזדמנות לקחת את העין לטיול מוכר, ואז לרדת מהשביל, לשבש את הציפיות, לא להגיע לאן שחשבנו שנגיע כשיצאנו לדרך. ולאן חשבנו שנגיע? זה לא מקרי שעיטור נמצא במקומות שבהם אנשים מקווים לחוויה דתית שתעביר אותם לממד אחר. העיטור הוא ניסיון לתת לעין להתבונן לאט בדבר מה, לייצר השהייה, המתנה, קונטמפלציה. המבט שהעיטור מייצר, כמו גם הסבלנות וההתכוונות שהוא דורש, טומנים בחובו הבטחה להתגלות כלשהי, לדבר מה מדומיין, נעלה, שייחשף כתוצאה מן הזמן הארוך של ההתבוננות. כשהעיטור קורס בציור שלי, הוא לוקח איתו גם את הנשגב.

**הציור של אליאב עוקב אחר הדימויים, ואחריכך הוא עוקב אחר עצמו. הוא פועל מקרוב, מבפנים, ממרחק שבו הראייה כמעט אינה יכולה להתבסס על ההיגיון. לכן, על אף שהוא מתאר דימויים רבי־פרטים, ההתקרבות אל הציור אינה מגלה את מרכיביו של הדימוי או מחדדת את המבט, אלא היא מתגלה כתנועה שמובילה להתפרקות – לקווים ולזילות, למשיחות מכחול מפוזרות ומפוזרות. ברגעים הללו, שבהם הציור עוקב אחר עיטור, הוא פושט מעליו את הדקורום ומגלה תחתיו את העובדות הפשוטות, המוחשיות, של העבודה הציורית. זהו גם המצב שבו הראייה קורסת כחוש מסדר ומארגן, או כמטפורה לסדר הדברים או לראיית עולם, וחוזרת ומתכוננת כחוש בסיסי, גופני, מוחשי, מתקרבת אל החושים האחרים, כמו השמיעה או המגע, ומתערבבת בהם.**

ל.א. הזכרת בדברייך את המושגים "קול", "הדהוד" ו"אקוסטיקה". ההדהוד הוא חזרה רפאית נוספת, והאקוסטיקה קשורה בעיני לנוכחות או לתנועה חסרת גוף שמחברת בין קול לחלל. איך אתה רואה את תפקידם של החושים בעבודות שלך?

א.א. הרבה פעמים, כשאני עובד במשך שעות ארוכות בסטודיו, משהו קורה לחוש הראייה. המאמץ הממושך מוביל לערפול, סנוור או טשטוש. אני כבר לא יכול לסמוך לגמרי על מה שאני רואה, ואז אני פונה לחושים אחרים. אז אני משתמש יותר בקצות האצבעות שלי. אבל בעיקר אני פונה למעין חוש שמיעה מדומיין. כאמור, הקול הוא מטפורת עבודה שמאפשרת לי חופש לנוע, לחשוב ולצייר. אני מנסה לחשוב לא איך הדבר נראה, אלא איך הוא עשוי להישמע – מתכת פוגשת מתכת, שריקה רחוקה, בום עמוק ועמום. הרבה פעמים גם החפצים המצוירים הם חפצים חלולים, כאלה שיש להם נפח ועשויים להפיק צליל ולהבקיע את החומה החזותית האילמת מטבעה. המחשבה על צליל פותחת עבורי מרחב נוסף, כאשר מרחב אחר קורס. זה עוד גבול שאפשר לחצות.

אנחנו רגילים לחשוב על חוש הראייה כערכאה עליונה. בואי נדמיין סיטואציה שבה אנחנו שומעים איזה רעש במרתף, איזה מין קרקוש מוזר. מה נעשה קודם כול? נרד במדרגות אל המרתף, כדי לראות, לברר במו עינינו, מה מקור הקרקוש. זאת אומרת שמבחינתנו, הראייה היא ערכאה שקרובה יותר לאמת מאשר השמיעה. מאחר וה'ג'וב דסקריפצ'ן' שלי מבוסס ברובו על חוש הראייה, אני מכיר גם את הפרצות, את האזורים של האשליה והתעתוע ואת העובדה שלא תמיד אפשר לסמוך על העיניים. אני חושב שהשימוש שלי במטפורה של הקול קשור בניסיון לחלץ מן הציור דברים שבאופן מהותי לא יכולים להתקיים בו. האפשרות של ציור יהיה מִשָּׁךְ, כמו למוזיקה, ושתהיה לו יכולת תנועה בחלל, היא בלתי אפשרית. אבל אפשר לדמיין.

ל.א. בהמשך למחזות הדמיוניים של הציור שאתה מתאר, הייתי רוצה להתייחס לאחד המושגים הנפוצים ביותר בשיח על ציור – זה של האשליה, הטעיית העין. כשאנחנו אומרים "אשליה ציורית", אנחנו מתכוונים בדרך כלל לאחיזת עיניים, מהסוג שקוסמים מייצרים. הייתי רוצה להציע מילה חלופית – בְּדִיָּה (fiction) – הקשורה גם היא לאשליה, אבל היא משמשת אותנו פחות כשאנחנו מדברים על ציור ויותר כשאנחנו מדברים על קולנוע. הרעיון של "בדיה", לעומת זה של "אשליה", מעניק למחבר היצירה רישיון לבנות עולם שאינו מחויב למציאות, כזה שיש לו קיום עצמאי וחוקים משלו. בסרטים של דייוויד לינץ', אחד הקולנוענים החביבים עליך, המתח הזה מתקיים באופן מובהק. יש עיסוק תמידי בשני התחומים הללו, של האשליה ושל הבדיה, במעברים ובמפגשים ביניהם. איך מתפקדים שני המושגים האלה בעבודות שלך? האם היית מעדיף אחד מהם על פני האחר?

א.א. האשליה, אני חושב, מתקיימת קודם כול ברמה הבסיסית ביותר של הציור – משטח דו־ממדי שמבקש מאתנו לחשוב או להניח אותו כתלת־ממדי. הציור פשוט מכיל ככה. בזכות הכיול הזה, אני יכול לייצר דבר מה נוסף, קטגוריה מסוימת של אשליה הנקראת תעתוע. כשיש לפנינו תעתוע, אנחנו מתמודדים עם יותר מדבר אחד בו־זמנית. זה קשור למה שדיברנו עליו קודם – הניסיון לערער על הראייה כסמכות מוחלטת ואחרונה ביחס למציאות. התעתוע מחזיר אותנו

כל הזמן לשאלת המוצא הבסיסית ביותר, והחשובה ביותר בציור לטעמי, והיא: "מה אני רואה".

לגבי המושג "בדיה". אני נתקל לא פעם בצורך של אנשים לברר את הקשר ביני, כאדם, לבין העבודה שלי. כלומר, ציפייה לתואם מסוים בין הביוגרפיה שלי לבין הציורים שלי. אני לא יודע למה הקולנוע חומק מהמלכודת הזאת בלי שום בעיה. אבל ככל שזה נוגע לציור, זו קללה שרובצת עליו. הציור נתפס כביוגרפי בדרך כלשהי, ישירה או רופפת. אפילו כשיש בציור ממד פנטסטי או סוריאליסטי, הפנטזיה עדיין נדרשת לאיזה קישור לחוויה הפרטית או לאישיות של האמן. אבל עבורי הציור הוא אכן בדיה באופן שאת מציגה אותה – ממד עצמאי בעל חוקים משלו. אצל לינץ' אין הרי תואם ברור בין האיש חובב המדיטציה והשלום העולמי לבין הקוסמוס הקולנועי שהוא ברא עם השנים. הדימויים הקולנועיים שלו מקבלים משמעות זה מתוך זה ולא מתוך משהו שלינץ' מנסה "להביע". הבדיה, במשמעות המסוימת הזו, מאפשרת לי חופש של התמסרות לעולם שבורא את עצמו, מציור לציור, מתוך חוקיות פנימית שלא דווקא קשורה אלי כאדם פרטי, ספציפי.

ל.א. אני חושבת שאחת התפיסות שרודפות את הציור היא ה"אקספרסיה". זו התפיסה שלפיה משיחת המכחול מבטאת מצב נפשי אישי של הצייר, כלומר מעניקה גישה ישירה או עקיפה להלך רוח פרטי. התפיסה הזו, בעיני, מצמצמת מאוד את אפשרויות הקריאה של ציור ושל הפעולה הציורית. היא ממקמת את הצורה והחומר של הציור בהקשר מאוד ספציפי ולא מאפשרת לבחון את הפעולה המורכבת שלהם מול הצופה. מלבד זאת, היא מייצרת דימוי מסוים מאוד של אמן – דימוי וידויי. מה אתה חושב על התפיסה הזו? מה פירוש הדבר "להביע משהו" דרך ציור? האם יש אספקט וידויי בעבודות שלך?

א.א. הצד השני של הווידוי הוא הצד המציצני: מעברו האחד של בד הציור יש מישהו מסכן ומיוסר, או מאוהב ומתפייט, או מתוסכל או כועס. מצדו האחר של הבד יש מישהו שמהנהן בהבנה. יש כאן צד משוגע, שהופך את הצד האחר לנורמלי. יש איזו נחת שרווחת על הצופה – "אני דווקא בסדר. אני הולך לקנות לי קפה בקפיטריה של המוזיאון".

אני חושב שאין משמעות לביוגרפיה שלי, לתשוקות או לרגשות האישיים שלי. כמובן שהם יכולים להשפיע על יום העבודה בסטודיו, על ההחלטות שאני מקבל, וברור לי שכל מה שקורה בציור הוא פונקציה ישירה של פעולותי ומחשבותיי. אבל הציור הוא בהחלט לא כלי קיבול לאישיות שלי. להפך, אני חושב שברגעים הטובים של העבודה שלי, אני דווקא לא נמצא. זאת אומרת, אחרי שעתיים-שלוש של ציור, כשאני מרוכז בדבר עצמו, קורה שזוהי קצת הצידה, ואני מתייחס לציור כדבר עצמאי שמתגלה או מופיע בפני. העמדה הזו מאפשרת לי להיות גם יוצר וגם צופה – הצופה הראשון בציור שלי. אני יכול לחוות את הציור בתור אחר, שעומד מולי ונגלה בפני: אורח (זה קורה בעיקר בדיוקנאות, אגב). בכל מקרה, אני לא אוהב להרגיש כמו נקודת התחלה, כ"מעין

נובע". לא אוהב את החשיבות המוגזמת שניתנת לזה. אני מעדיף לחשוב על עצמי כמו מישהו שמגיע, הולך, נעלם לכמה זמן, ואז חוזר עם משהו.

**הדימויים בציוריו של אורן אליאב מופיעים - מפגינים את עצמם אל מול קהל. בין אם אלה אלמנטים אדריכליים (מזבח מקושט, תקרה מעוטרת), חפצים ופרטי לבוש (פעמון, גלימה או קסדה), ובין אם אלה דמויות שהמופע הוא כל מהותן (זמרים, נגנים, נואמים או מלכות) - הם מציבים אל מול הצופה שפע מעורר השתאות. בציור של אליאב, הדימויים החלולים והמכילים הללו נוכחים באמצעות פני השטח - המעטפת המורכבת של עצמם.**

ל.א. שאלה חשובה שעולה מהשיחה שלנו עד עכשיו היא זו של הזמן בציור. לעומת תמונות אחרות, לבנייה של הציור יש משך, מה שמייצר תהליך צפייה מסוים מאוד, בעל משך משל עצמו. כשאנחנו מחברים משיחת מכחול אחת לאחרת, יש לנו תחושה של התהוות. מצד שני, ההווה המתמשך והפעיל של הציור בנוי תמיד מעקבות, מסימנים של משהו שקרה בעבר. לכן יש לנו עניין מיוחד בתהליך הציורי. איך אתה רואה את מושג הזמן ביחס לציור? אם נשתמש במונחים של אנרי ברגסון [Bergson], האם הזמן של הציור הוא ליניארי, שעוני, או דווקא זמן פנימי, נפשי?

א.א. דיברנו על ההיעלמות המיחלת הזו של העצמי בהתכוננות הנפשית בסטודיו. אני חושב שזו גם היעלמות בזמן. כשאתה נעלם, אתה לא יודע כמה זמן עבר. זה גם מחזיר אותנו לניסיון לדמיין צליל לציור, הנובע מן המחשבה שלציור יש משך, או מהניסיון להכניס משך וטמפורליות למדיום שהוא רק מרחבי.

ל.א. הזמן גם מאוד חשוב בכותרת של התערוכה: "הם לא יעירו אותנו בזמן".

א.א. כן, איפה אנחנו נמצאים בזמן? איזה זמן נוצר במהלך העבודה על הציור או כשאנחנו צופים בו. הכותרת של התערוכה מתייחסת לחוויה אישית, שאולי מוכרת לרבים. אתה הולך לתנומת צהריים קצרה, ופתאום מתעורר בשמונה בערב. זה נורא. אתה נמצא בנקודת התחלה מסוימת, שהיא גם סוף, התעוררות בסוף היום. ניסיתי להרחיב את התחושה המסוימת הזו לאופן שבו מתנהל זמן היסטורי, למשמעויות רחבות יותר של התחלה וסוף. השיבוש הבלתי פתיר של הזמן הליניארי הוא המקום שבו אני אוהב לעבוד. שם התערוכה מייחס איזו תקווה לציורים, שיעירו אותם. ההערה הזו היא המבט שאני מייחל לו בעבור הציורים - מבט ארוך וממושך, שלא רק מכיל את הדימוי אלא גם עובד בתוכו

לאה אביר היא כותבת ואוצרת; אצרה את תערוכתו של אורן אליאב "הם לא יעירו אותנו בזמן", גלריה ברוורמן, 2010.

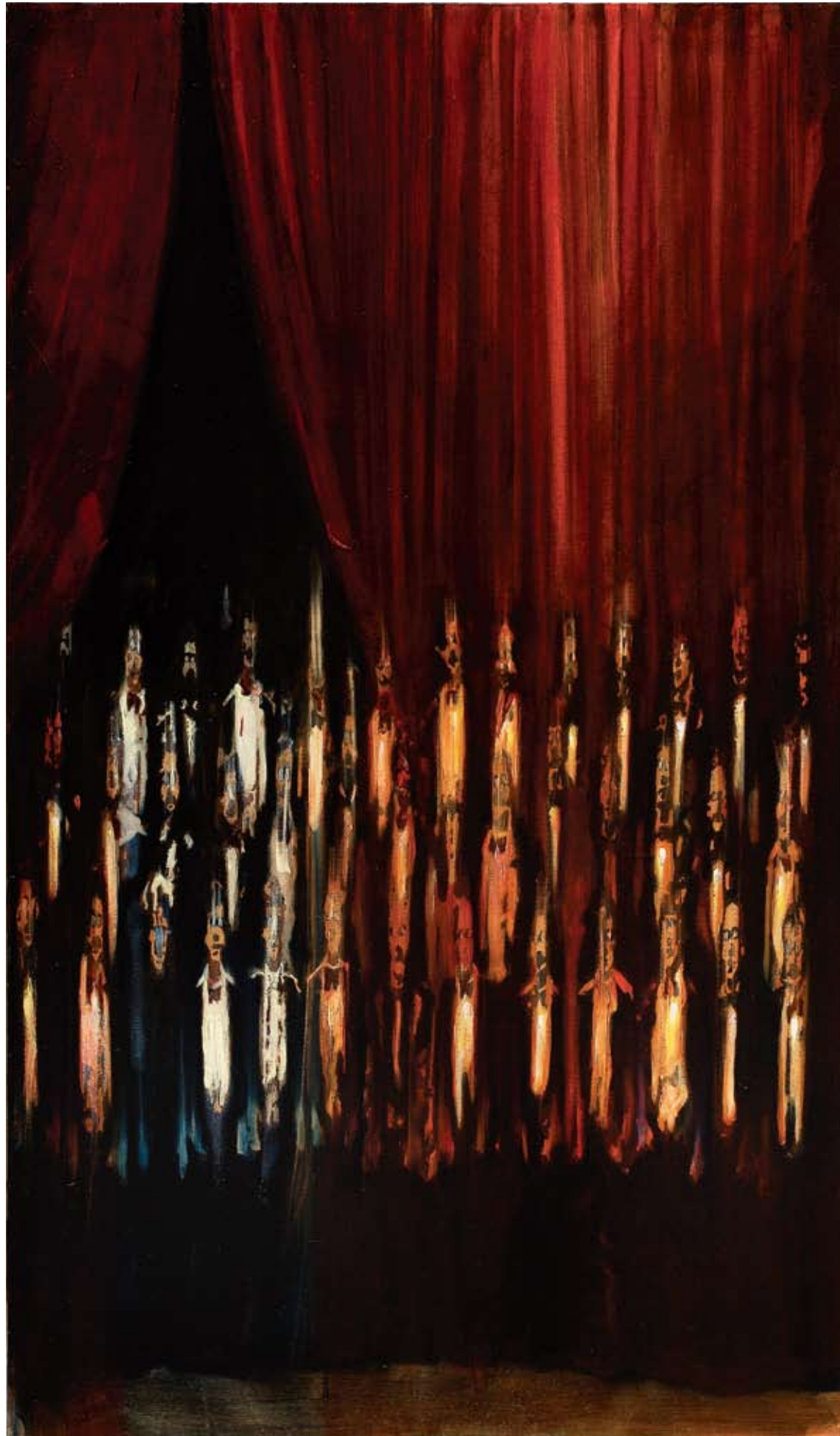
\* אורן אליאב ואני נדרשנו לנושא זה בשיח'אמן, שהתקיים בגלריה ברוורמן בתל אביב ב-9 ביולי 2010, במסגרת תערוכת היחיד שלו "הם לא יעירו אותנו בזמן". השאלות והתשובות המובאות כאן נלקחו מתוך תמלול השיחה שהתקיימה בינינו במועד זה, בשילוב תכתובות ושיחות שקדמו לה ובאו בעקבותיה. תודה לאורית בולגרו על העזרה בתמלול השיחה.



כובע, 2010  
 שמן על בד, 70x130  
 אוסף דובי שילוח, תל אביב

Hat, 2010  
 Oil on canvas, 70x130  
 Dubi Shiloah Collection, Tel Aviv





Following page: Choir, 2007  
Oil on canvas, 170x100  
Claude Samuel and Uri Bartal Collection, Tel Aviv



בעמוד הבא: מקהלה, 2007  
שמן על בד, 170x100  
אוסף קלוד סמואל ואורי ברטל, תל אביב

Untitled, 2007  
Oil on canvas, 60x70

ללא כותרת, 2007  
שמן על בד, 60x70

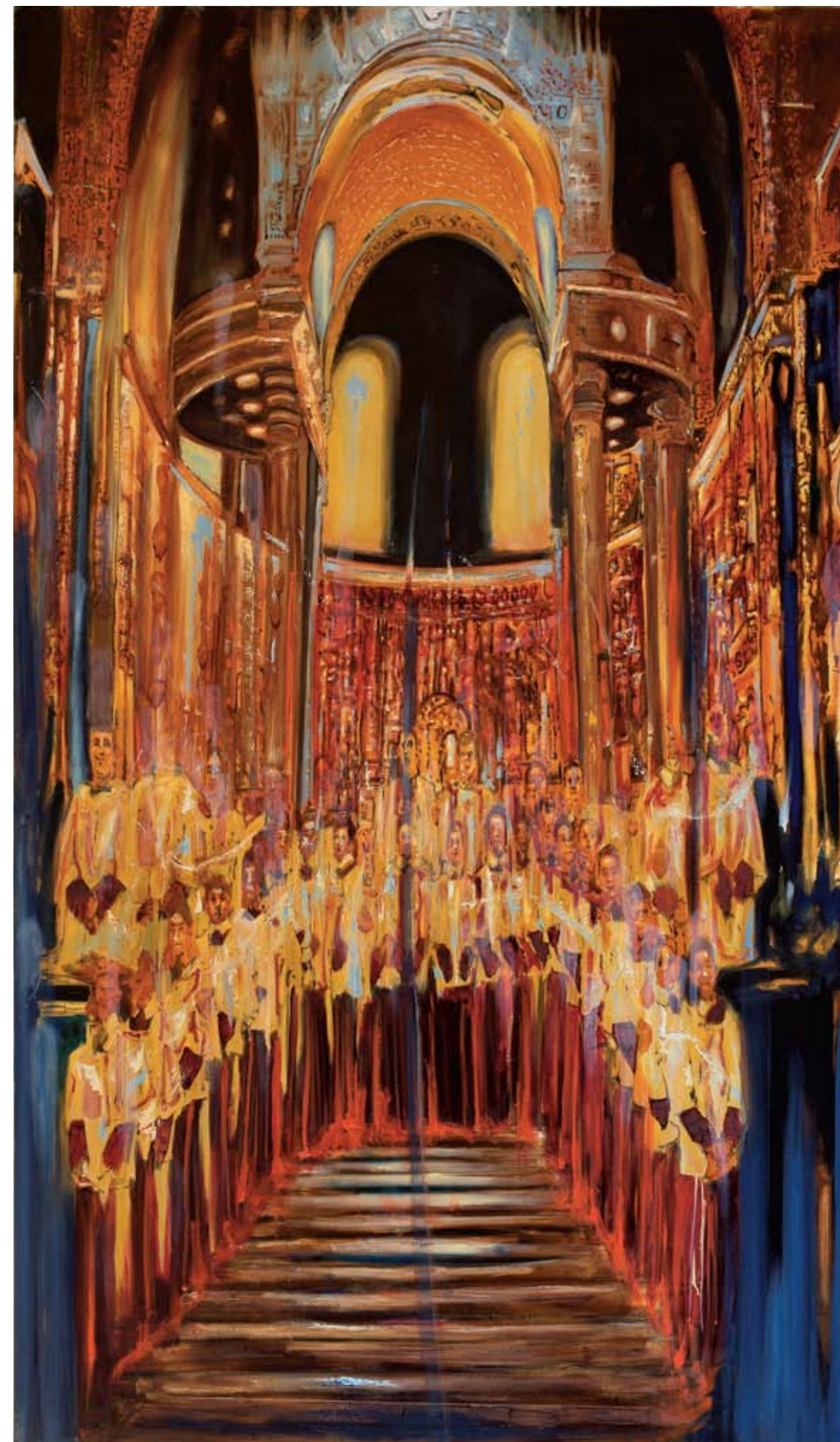


Choir, 2007  
Oil on canvas, 30x40  
Dubi Shiloah Collection, Tel Aviv

מקהלה, 2007  
שמן על בד, 30x40  
אוסף דובי שילוח, תל אביב

Previous page: Choir, 2009  
Oil on canvas, 250x145  
Nili Lipman and Sara Szold Collection, Chicago

בעמוד הקודם: מקהלה, 2009  
שמן על בד, 250x145  
אוסף נילי ליפמן ושרה סולד, שיקגו





Untitled, 2009  
Oil on canvas, 130x170  
Dubi Shiloah Collection, Tel Aviv

ללא כותרת, 2009  
שמן על בד, 130x170  
אוסף דובי שילוח, תל אביב

כמה מחשבות על עבודותיו  
של אורן אליאב'

לורנצו פוזי

כאשר זרם בלתי-פוסק של גירוויים ומידע מסיח את דעתנו, והתקשורת תובעת ללא הרף את תשומת ליבנו, קשה וכמעט בלתי אפשרי לעמוד לרגע אחד בשקט ולא להיכנע לפיתוי המתמיד להמשיך הלאה, אל עבר ההבטחה של משהו חדש וטוב יותר. המפגש עם עבודת האמנות מתקיים, בהקשר זה, לצד מגוון של הפרעות; רק לעיתים נדירות זהו רגע של ריכוז מוחלט באותה חוויה ייחודית שהאמנות יכולה לספק. מה, אם כן, גורם לנו להחליט שעבודת אמנות ראויה לכך שנעצור ונשהה זמן מה במחיצתה? ומהן אמות המידה העומדות ביסוד החלטה אינטואיטיבית שכזאת? תשובתי לשאלה זו אין בה משום ניתוח סוציולוגי או אפיסטמולוגי, אלא ניסיון להצביע על מהות העניין שמעוררות עבודותיו של אורן אליאב. זהו אמנם מהלך פתלתל מעט, שיש בו אלמנט בארוקי במקצת; אך אלמנט זה קיים, כמובן, גם בעבודות עצמן.

כשצופה נכנס לאולם תצוגה במוזיאון, הוא נמשך בדרך כלל אל מה שהוא כבר מכיר – תגובה ראשונית שאותה ניתן להגדיר כרגע "הזיהוי". כשאנחנו מזהים דימוי מוכר (אותה תחושה של ד'ה וו), חוויה זו יש בה משום תמריץ ניכר לעצור ולהפנות אל אותו דימוי את מלוא תשומת הלב. אבל בהתמסרות למשהו מוכר, אנחנו למעשה נותנים תוקף לבחירה של גורם חיצוני, שיש לו, כביכול, הסמכות לעשות בחירות מסוג זה במקומנו (כלומר: תולדות האמנות, חינוך, ספרות מקצועית); במילים אחרות, אנחנו מייפים את כוחה של סמכות זו להחליט עבורנו מה ראוי לתשומת ליבנו. משיכה הרת-גורל זו מצביעה על כך שאנחנו נוטים, שלא במודע, אל אותם דברים שכבר נבחרו למעננו, ושאותם אנחנו רואים אפוא כ"בטוחים" – תהליך הזדהות שיש לו ביטוי ברור ביותר בתחום הייצוג החזותי.

ציוריו של אורן אליאב עשויים שכבות עשירות של צבע ומעובדים בקפידה, כך שנדמה שהפיגמנטים מתמוססים אל תוך מצבור דחוס של משקעים. אלה ציורים חדורי איכות מהפנטת ומפתה, שניתן



להגדירה כ"מוכרות מטרידה". מערכת היחסים של אליאב עם תולדות האמנות ברורה: הוא בוחן את עבודתם ומורשתם של גדולי הציירים המערביים, וציוריו מבטאים היכרות מעמיקה עם עולם הציור הקלאסי. ואכן, כל פרט, דיוקן או התרחשות שמתאר אליאב מזכירים משהו מן העבר ומתייחסים במרומז למגוון רב של מאסטרים קלאסיים ומודרניים (קאראווג'ו [Caravaggio], ולאסקו [Velázquez], פרנסיס בייקון [Bacon] ורבים אחרים). המפגש עם כל קומפוזיציה שלו מעורר תחושה עמומה שכבר פגשנו בה בעבר; ועם זאת, יש בציורים אלו זרות טורדת מנוחה.

ואכן, מבט בוחן מגלה שרוב נקודות הדמיון בין ציורים אלו לבין יצירות מהעבר מתמוססות במהירות. אותם מרכיבים שאנחנו מזהים במבט ראשון כמוכרים, כמו גם אותה קלילות פתיינית המאפיינת את תנועות המכחול, מתגלים כאסטרטגיה מכוונת המזמינה את הצופה להשתתף במשחק תמים לכאורה, אך בהיבטם הם מאתגרים אותו וחותרים תחת ציפיותיו. אליאב עוסק אמנם באורנמנטיקה ובמוטיבים קישוטיים (שני מושגים שעצם הזכרתם הוא כמעט טאבו מוחלט באמנות העכשווית), אבל עבודתו מצביעה על משיכה לסוג אחר של יופי: מטריד, מערער, מדיח.

שפת הציור, ובמיוחד שפתו של הציור הפיגורטיבי, מושרשת עמוק ברוב התרבויות. ועם זאת היא זוכה לעיתים קרובות ליחס מזלזל מצד מבקרים עכשוויים, הרואים בה שפה פשוטה או "מובנת" מדי, שפה פופולרית מכדי שתהיה ראויה ליחס רציני. גישה זו בולטת במיוחד כאשר קיים קשר ברור בין ציור למסורת (שד שרוב תנועות האוונגרד ניסו להיפטר ממנו לצמיתות). מנקודת מבט זו, הציורים של אליאב, על אף חוסר השקט המטריד המאפיין אותם והמונע מהם להיות פופולריים באמת, עלולים להיראות, במבט ראשון, ריאקציונרים מדי לטעמה של האליטה האינטלקטואלית.

אך כפי שטוען מוריס מרלו-פונטי [Merleau-Ponty] בחיבורו "העין והרוח"<sup>2</sup>, אין לדרג את מסורות הציור שיצרו תרבויות שונות בהיררכיה ליניארית; אין כל טעם לדבר, בהקשר זה, על תהליך של התקדמות ושכלול. שכן הציור (מרגע הולדתו) כבר ממוקם מעבר לקץ של כל מה שעתיד עדיין לבוא, וכולל בתוכו בריבזמן עבר, הווה ועתיד. ויתר על כן, מרלו-פונטי טוען שהאמנות (ובמיוחד ציור) תובעת מעבר למרקם חדש – למחוז רגשי ואינטלקטואלי שבו "הגופים הקשורים בו" מתעוררים לחיים יחד עם גוף הסובייקט. זהו המחוז שבו "האחרים" – שאינם בהכרח בני מינו של הסובייקט, אבל הם שוכנים בעצמי והעצמי שוכן בהם – מצטרפים לכולל ישות אחת. ובעוד שריבוי האחרים הזה אינו נראה בדרך כלל לעין, האמנות מאפשרת למי שמתעמק בה להבחין בישויות הרבות המתקיימות בתוך העצמי.

ציוריו של אליאב, שאינם עוסקים ישירות בסוגיות פוליטיות וחברתיות עכשוויות, מאפשרים בדיקת סוג כזה של ראייה והבנה פסיכולוגית של האחר, שמובילה גם, פרדוקסלית, לתהליך של בחינה עצמית. משמעותם העמוקה טמונה ביכולת הגלומה בהם לקבץ יחד מגוון רב של ישויות



1



2



3



4

- 1 -  
ללא כותרת, 2007  
שמן על בד, 150x120
- Untitled, 2007  
Oil on canvas, 150x120
- 2 -  
ללא כותרת, 2010  
שמן על בד, 190x140  
אוסף פרטי, ניו יורק
- Untitled, 2010  
Oil on canvas, 190x140  
Private collection, New York
- 3 -  
ללא כותרת, 2007  
שמן על לוח עץ, 70x30  
אוסף פרטי, תל אביב
- Untitled, 2007  
Oil on panel, 70x30  
Private collection, Tel Aviv
- 4 -  
ללא כותרת, 2007  
שמן על בד, 100x100
- Untitled, 2007  
Oil on canvas, 100x100

- 1 -

מאמר זה מבוסס בחלקו על טקסט הדין בצירוף של אורן אליאב, שהתפרסם לרגל הצגתם בביינאלה של ליברפול ב-2010, ושמופיע באנגלית באתר הביינאלה <http://biennial.com/content/LiverpoolBiennial2008/International10Touched/TheHumanStain/OrenEliav1/Overview.aspx>, וכן על כתב-יד של מאמר נוסף.

- 2 -

מוריס מרלו-פונטי, העין והרוח (תרגום: עירן דורפמן), תל אביב: רסלינג, 2004. החיבור L'Œil et l'Esprit פורסם במקור בצרפתית ב-1964 בהוצאת גאלימר.

אילמות, שקיומן פורץ מעבר לגבולות של זמן או מקום, ולדובב אותן בסבלנות. אליאב טוען שהצירוף של אינם שלמים עד שאותן דמויות – או "מבקרים" – מתעוררים לחיים. ואכן, המתח והעוצמה המאפיינים את עבודותיו שייכים בברור לתחום של מה שלא נאמר: של מה שייאמר בעוד רגע, של מה שלא ניתן לשמוע (חרף כל מאמציו). כך, בזמן שאותו ממד של מוכרות בצירוף של אליאב לוכד את תשומת ליבנו ברגע הראשון, כוח המשיכה האמיתי שלהם מתברר רק לאחר רגעים ארוכים של תשומת לב ממוקדת. לא מעט זמן נדרש עד שכל דימוי צף ועולה מתוך העולם הדו-ממדי שעל פניו הבד: תהליך זה יבוא על סיומו רק כשכל אחת מישויות הרפאים הללו תמצא לבסוף קול משלה, ותספר את סיפורה.

לורנצו פוזי אצר ב-2010 את התערוכה הבינלאומית בביינאלה של ליברפול. בעבר כיהן גם כאוצר ראשי של המרכז לאמנות עכשווית SMS Contemporanea ושל פלאצו דלה פאפסה בסיינה, איטליה. פוזי אצר תערוכות רבות, בין היתר של האמנים כריסטיאן בולטונסקי, גורדון מטה קלארק ואנט מסאז'ה, ושיתף פעולה עם אמנים כמו אולפור אליאסון וג'ני הולצר.



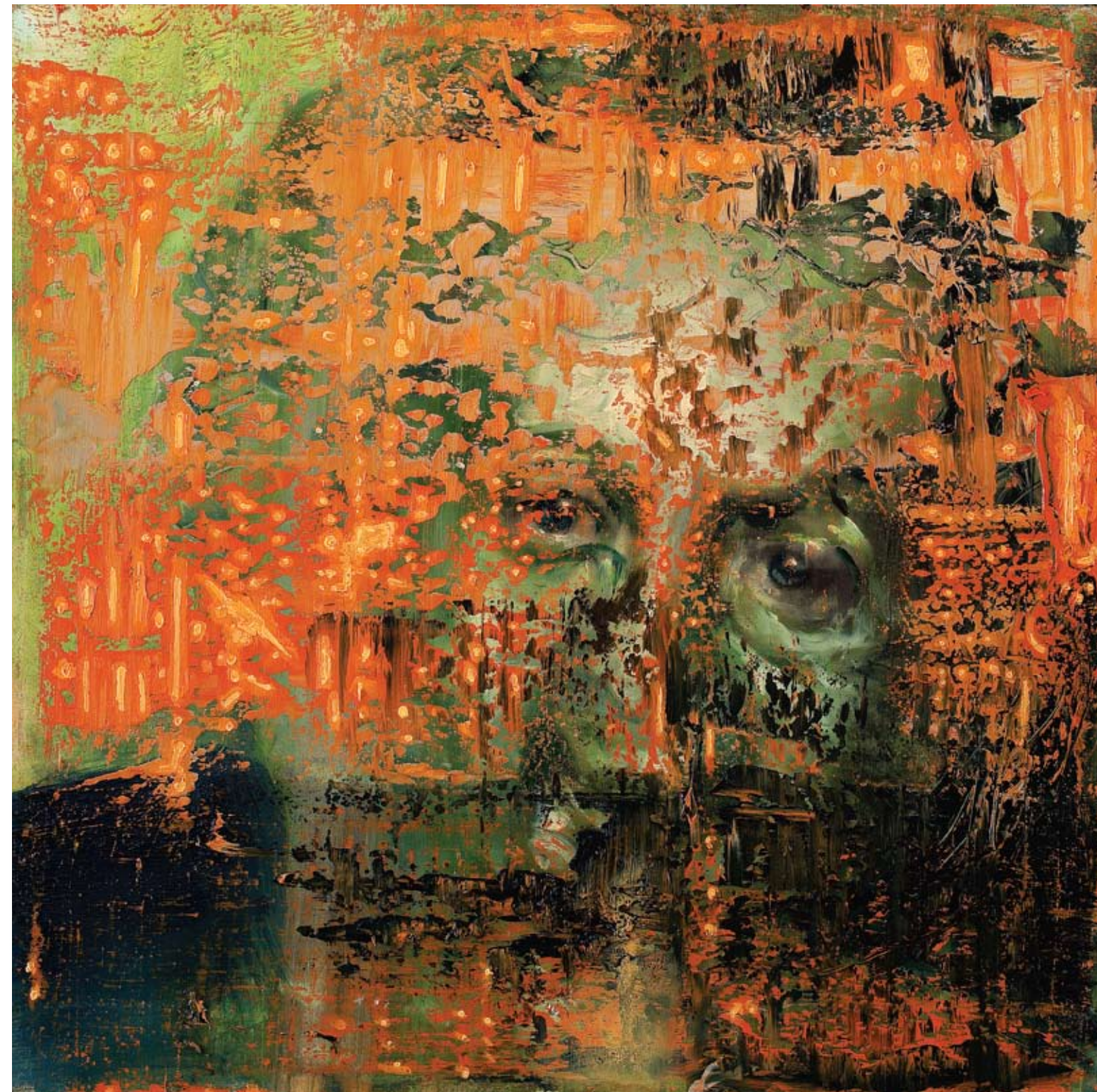
Untitled, 2004  
Oil on canvas, 40x30

ללא כותרת, 2004  
שמן על בד, 40x30



Listener, 2011  
Oil on canvas, 50x50  
Private collection, Tel Aviv

מאזין, 2011  
שמן על בד, 50x50  
אוסף פרטי, תל אביב



Listener, 2011  
Oil on canvas, 50x50  
Serge Tiroche and Art Vantage LTD

מאזין, 2011  
שמן על בד, 50x50  
סרג' תירוש ו-Art Vantage LTD



Listener, 2011  
Oil on canvas, 50x50

מאיזינה, 2011  
שמן על בד, 50x50





Censer, 2009  
Oil on canvas, 200x160

מחזה, 2009  
שמן על בד, 200x160





**Listener, 2011**  
Oil on canvas, 203x135  
Serge Tiroche and Art Vantage LTD

מאזין, 2011  
שמן על בד, 203x135  
סרג' תירוש ו-Art Vantage LTD

**Previous page: Sleeve, 2010**  
Oil on Panel, 60x90  
Shemer Family Collection, Herzliya

בעמוד הקודם: שרוול, 2010  
שמן על לוח עץ, 60x90  
אוסף משפחת שמר, הרצליה



Untitled, 2007  
Oil on canvas, 40x30

ללא כותרת, 2007  
שמן על בד, 40x30

# 57

- 1 -

This essay is based in part on an earlier text about Oren Eliav's paintings, which was published in conjunction with their presentation at the 2010 Liverpool Biennial.

The text is available on the Liverpool Biennial website at: <http://biennial.com/content/LiverpoolBiennial2008/International10Touched/TheHumanStain/OrenEliav1/Overview.aspx>

- 2 -

Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind," translated by Carleton Dallery, in James Edie (ed.), *The Primacy of Perception* Evanston: Northwestern University Press, 1964, pp. 159-190. Originally published in French as *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Éditions Gallimard, 1964).

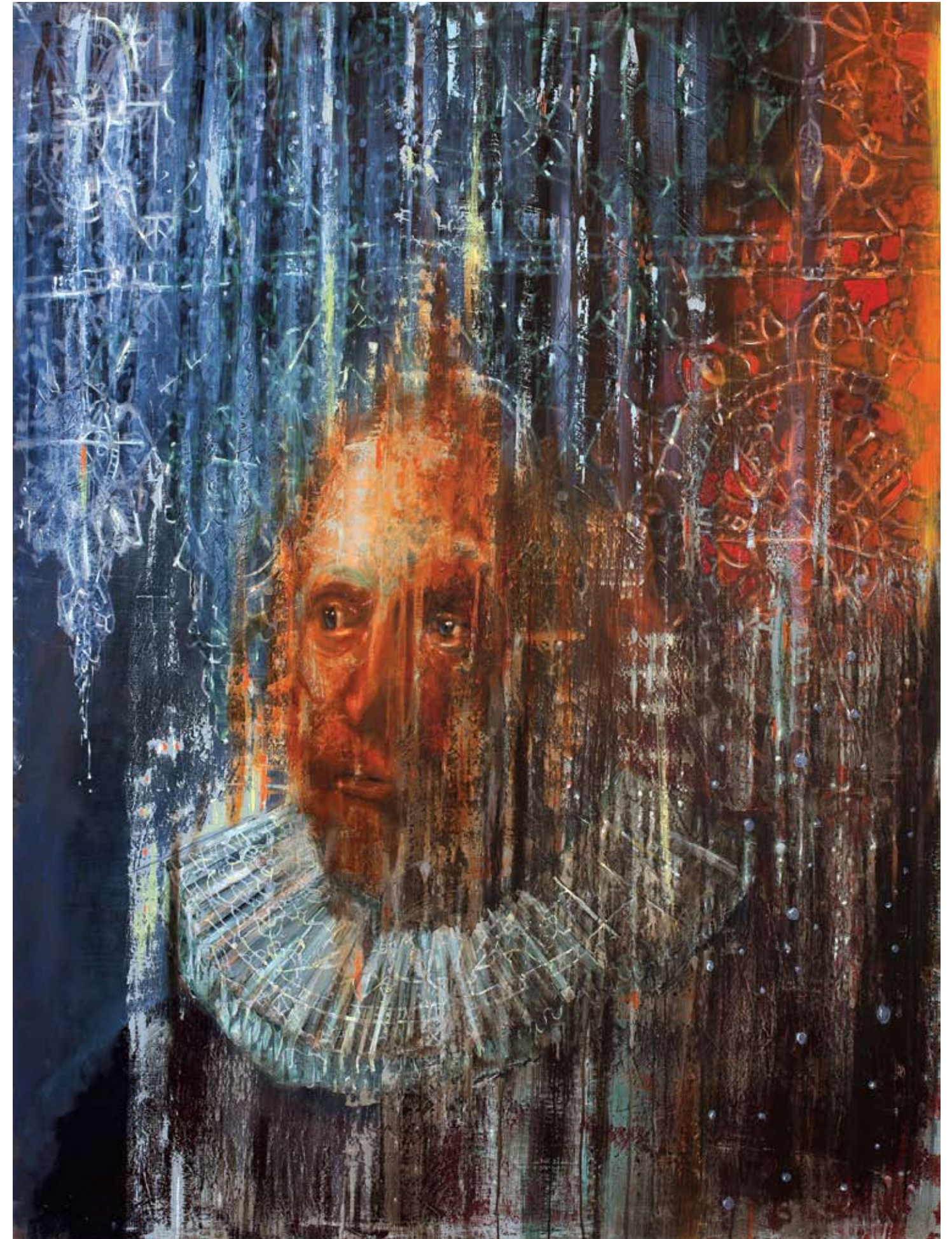
"associated bodies" awaken together with one's own body. It is there that the "others" who are not necessarily of one's own species, yet who inhabit the self and whose self one inhabits, all come together. And while this multitude of others is not generally visible to the naked eye, art enables the individual to perceive the plural presences that co-inhabit the self.

Eliav's paintings, which do not directly address current social or political concerns, facilitate precisely such a psychological survey of the other, which paradoxically leads to a process of self-analytical introspection. What truly counts is their intrinsic ability to bring together a plethora of mute entities whose existence transcends temporal and geographical boundaries, encouraging them to speak. Eliav maintains that his paintings remain incomplete until these characters – or rather, "visitors" – ultimately come to life. Indeed, the tension and power of his works solidly reside in the realm of the unspoken: in what is about to be said, in that which (regardless of all our efforts) remains inaudible. So that while the "familiarity" of Eliav's paintings is undoubtedly an initial eye-catching device, their ability to truly captivate us becomes clear only after a long period of sustained attention. Allowing each image to emerge from the two-dimensional realm of the canvas is a time-consuming process: one that will reach its conclusion only when these ghostly presences finally find a voice of their own, and tell their stories.

Lorenzo Fusi was the International Curator for the 2010 Liverpool Biennial. He is a former curator of SMS Contemporanea and of Palazzo delle Papesse in Siena, Italy. Fusi has curated numerous exhibitions worldwide, including exhibitions of works by Christian Boltanski, Gordon Matta-Clark and Annette Messager, and has collaborated with artists such as Olafur Eliasson and Jenny Holzer.

Listener, 2011  
Oil on canvas, 197x147

מאזין, 2011  
שמן על בד, 197x147



unconsciously driven towards what is pre-selected and therefore "safe" – a manner of identification that is most clearly evident in the realm of representation.

Oren Eliav's paintings are richly layered and insistently worked, so that the pigments seem to melt into a dense accumulation of sediments. These captivating canvases exude an allure that may well be defined as a disconcerting familiarity. Eliav's relation to art history is evident: his works bespeak an awareness of the work and legacy of celebrated Western painters, and are informed by the spirit of classical painting. Indeed, there is not a single detail, portrait or scene portrayed by Eliav that does not ring a bell. Alluding to the work of a wide range of both old and modern masters (Caravaggio, Velázquez and Francis Bacon, to name a few), his compositions appear instantly recognizable, and yet disturbingly strange. Upon closer inspection, moreover, most of these perceived similarities dissolve. The apparent familiarity of Eliav's imagery and the seductive ease of his gestures thus strategically engage the viewer in a seemingly harmless game, while challenging and undermining his expectations. And while Eliav is certainly interested in ornament and decoration (both almost taboo in contemporary art), his oeuvre bespeaks a fascination with a very different, unsettling form of beauty.

The representational language of painting, and especially of figurative painting, is deeply rooted in most cultures. Yet this language is often disregarded by contemporary critics as too facile or "comprehensible," too popular to be taken seriously. This attitude of disregard, moreover, is especially pronounced when the relationship between painting and tradition (a demon that most avant-garde movements have tried to eradicate) is indisputably evident. Examined from this perspective, Eliav's paintings, which are too disquieting to be broadly popular, may initially seem too reactionary to please the intellectual elite.

Yet as Maurice Merleau-Ponty maintains in his essay "Eye and Mind,"<sup>2</sup> in painting we cannot trace a linear hierarchy of civilizations; it is thus pointless to speak about progress, because painting (beginning with its earliest manifestations) already stands at the end of what is yet to come, encapsulating at once past, present and future. Most significantly, Merleau-Ponty argues that art (and especially painting) demands a shift to a new locus – to an emotional and intellectual dimension where all the



ללא כותרת, 2007  
שמן על בד, 120x90  
אוסף פרטי, פריז

–  
Untitled, 2007  
Oil on canvas, 120x90  
Private collection, Paris

**SPARSE ANNOTATIONS ON THE  
WORK OF OREN ELIAV <sup>1</sup>**

LORENZO FUSI



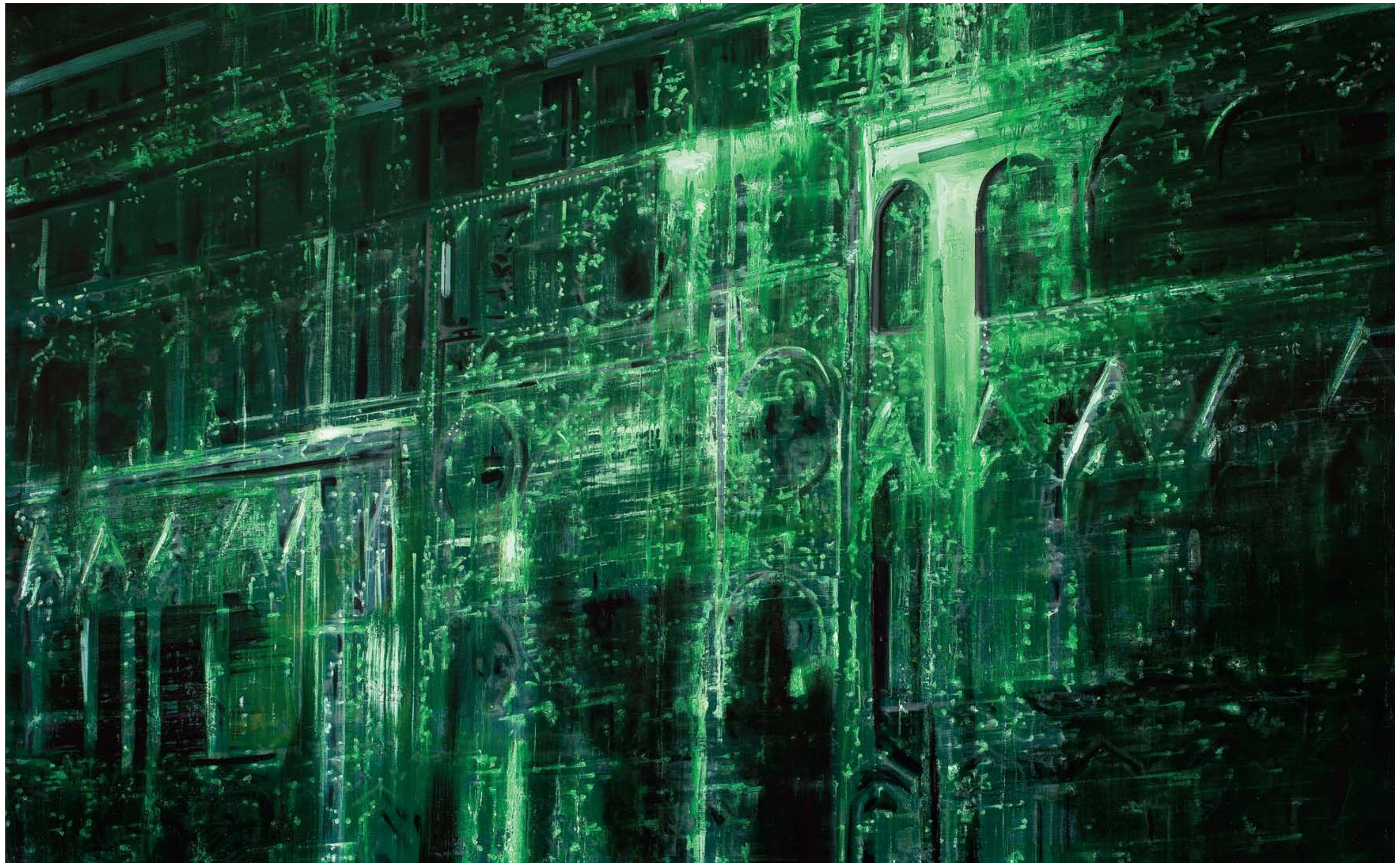
Torque, 2011  
Oil on canvas, diptych, 140x190 each  
Private collection, Tel Aviv

קולר, 2011  
שמן על בד, דיפטיכון, 140x190 ס"מ  
אוסף פרטי, תל אביב

Distracted by a variety of sensorial and multi-directional stimuli, oversaturated with information, persecuted by the mass media's claims for attention, it is almost impossible to stand still and resist the temptation to move on. With the seductive promise of something more and better constantly resounding in the air, the fruition of art generally happens alongside something else: it is seldom a moment of full concentration on the uniqueness of what art can provide. What, then, makes us judge an artwork worthy enough of spending some time in front of it? And what are the criteria we follow for intuitively taking such a decision?

In attempting to answer this question, I do not aim to provide a sociological or epistemological analysis; rather, I hope to point to what I find interesting about the work of Oren Eliav, albeit by means of a somewhat elliptical journey. A touch Baroque, I admit, but so is his work.

Upon entering a museum gallery, the viewer is generally attracted by what he or she are already familiar with – an initial phase or moment that may be defined as "recognition." The sense of familiarity produced by a recognizable image (this sense of *déjà vu*) is indeed a major catalyst for attention. Yet by recognizing something we already know, we basically validate a selection made by an external agency that supposedly has the authority to make such a choice on our behalf (i.e. art history, education, specialized literature); in other words, we delegate this agency the right to determine what is worth looking at. This fatal attraction suggests that we are







Untitled, 2011  
Oil on canvas, 150x150

ללא כותרת, 2011  
שמן על בד, 150x150



Untitled, 2011  
Oil on canvas, 140x190  
Private collection, Tel Aviv

ללא כותרת, 2011  
שמן על בד, 140x190  
אוסף פרטי, תל אביב

L. A. One important issue that arises from our conversation concerns the time of painting. In contrast to other types of pictures, the construction of a painting does have duration; this quality produces a very specific type of observation process, which itself evolves in time. When we connect one brushstroke to the next, we have a sense of something in the process of becoming. At the same time, the continuous and active present of the painting is always made of traces, of signs of something that happened in the past. That is why we have a special interest in the painterly process. How do you think of temporality in relation to painting? And, to use the terms employed by Henri Bergson, is the time of painting linear time or "clock time," or rather an "internal" or "subjective" time?

O. E. We spoke of the disappearance of the self that sometimes takes place in the studio, and this experience also has a temporal aspect. When you disappear, you have no idea how much time has elapsed. This also brings us back to the attempt to imagine a sound for every painting, which is related to the attempt to introduce duration and temporality into a medium that is purely spatial.

L. A. Time is obviously very relevant to this exhibition, as it was to your most recent solo exhibition, "They'll Never Wake Us in Time."

O. E. Yes. Where are we located in time? What process unfolds in the course of creating or observing a painting? The idea for this title was based on a personal experience, which is probably familiar to most people: You lie down to take a short afternoon nap, and wake up several hours later. It's really awful to have to wake up at the end of the day, a beginning that is also an end. I tried to expand on this particular sensation and to use it as a metaphor for historical time, and for "beginning" and "end" in the larger sense of these terms. The disruption of linear time is the vantage point from which I like to work. This exhibition title ties the paintings to a hoped-for process of awakening. And this process is dependent on a prolonged gaze that unfolds over time, a gaze that not only contains the image but also operates within it.

Leah Abir is a writer and curator; she curated Oren Eliav's 2010 exhibition "They'll Never Wake Us in Time" at Braverman Gallery, Tel Aviv.

\* Oren Eliav and I discussed this question in the course of a public talk at Braverman Gallery in Tel Aviv on July 9, 2010, in conjunction with Eliav's solo exhibition "They'll Never Wake Us in Time." The following series of questions and answers are based on a transcription of our conversation at the gallery, with the addition of remarks made in the course of previous and subsequent conversations and written correspondence. Special thanks to Orit Bulgaru for her assistance in transcribing this conversation.



Torque, 2011  
Oil on canvas, diptych, 140x190 each  
Private collection, Tel Aviv

קולר, 2011  
שמן על בד, דיפטיכון, 140x190 ס"מ  
אוסף פרטי, תל אביב

## 69

O.E. Painting is a two-dimensional surface that insists on being perceived as three-dimensional, and is thus illusory on the most basic level. It is simply wired that way. I can rely on this to produce something additional, a certain subcategory of illusion that is defined as "trompe l'oeil." When we are faced with an instance of trompe l'oeil, we are simultaneously confronted with more than one type of input. This may be related to what we were speaking about earlier – the attempt to undermine vision as the sole and final authority concerning reality. Optical illusion constantly brings us back to the most basic question concerning painting, which is also the most important one in my opinion: "What do I see?"

As for the term "fiction," I often notice that people have a need to probe the relationship between my work and my personal life. That is, they expect some kind of compatibility between my biography and my paintings. I don't really know why cinema doesn't fall into this trap. Painting, meanwhile, seems to be cursed by this insistent assumption that there is an implicit or explicit biographical connection between the artist and his work. Even when the artwork in question has a fantastic or surreal dimension, it is still required to have a relation to some personal experience or character trait of the artist. But for me painting is indeed fictional in the sense in which you defined this term, and exists as an independent realm with its own laws.

In Lynch's case, for instance, there is no clear connection between the man who practices transcendental meditation and promotes world peace and the cinematic cosmos he has created over time. The meaning of his cinematic images is produced through their relation to one another, rather than in relation to something that Lynch is trying to "express." Fiction, as defined in this context, enables me to give myself over to a world that is created and sustained from one painting to the next, based on an inner logic that is not necessarily related to me as an individual.

L.A. I think that one of the conceptions that haunt painting is related to the term "expression." According to this conception, a brushstroke expresses – that is, provides direct or indirect access – to the painter's mood or mental state. In my eyes, this conception greatly restricts any reading of painting or painterly action. It locates both the form and matter of painting in a very specific context, and does not enable us to examine their complex interaction with the viewer. In addition, it produces a very specific image of the artist – a confessional one. What do you think of this

## 68

conception? What does it mean to "express something" through painting? And is there a confessional aspect to your works?

O.E. The flipside of the confessional mode is the voyeuristic mode: on one side of the canvas is an individual who is suffering, is in love, or is frustrated or elated. On the other side of the canvas, meanwhile, is someone who is nodding with empathy. The crazy person on one side makes the person on the other side seem normal. The viewer gets a certain sense of satisfaction – "I'm actually fine. And now I'll go grab a coffee at the museum cafeteria."

I don't think my biography, or my personal desires and emotions, have any significance in the context of my work. They can, of course, impact my work at the studio and the decisions I make, and it is obvious to me that everything that happens in a given painting is a direct function of my actions and thoughts. But painting is clearly not reflective of my personality. On the contrary, I think that during my best moments of work, I am actually not there. I mean that after two or three hours of painting, when I am totally focused on what I am doing, I sort of move aside, and see the painting as an independent entity that just appears before me. This position enables me to simultaneously be both the creator and the first viewer of my painting. I can experience the painting as an autonomous presence that is revealed to me: a guest (this, by the way, happens most often with the portraits). In any event, I don't like to think of myself as the starting point, or "source." I don't like the exaggerated importance given to the artist. I prefer to think of myself as someone who arrives, leaves, disappears for a while, and then comes back with something.

**The images in Oren Eliav's paintings perform, manifesting themselves to an audience. Architectural elements (an ornate altarpiece, a decorated ceiling), objects and clothing (a cape, a helmet, a bell), or figures whose essential mode is one of performance (musicians, orators, or royalty) all present the viewer with startling abundance. Yet these images are hollow containers, whose presence is established through their own elaborated surface.**



Untitled, 2011  
Oil on canvas, 160x215  
Oli Alter Collection, Tel Aviv

ללא כותרת, 2011  
שמן על בד, 160x215  
אוסף אולי אלטר, תל אביב

fingertips. But above all, I fall back on a kind of imagined sense of hearing. As I said earlier, the metaphor of a voice, or sound, endows me with the freedom necessary to move, think and paint. I try to think not how things look, but rather how they might sound – metal hitting on metal, a faraway whistle, a low and muffled "boom," and so on. Often, the objects I paint are hollow and have volume, so that they can actually produce a sound and thus break through the silence of the visual wall. For me, the thought about sound opens up onto another dimension when one sensory dimension collapses. It's another border that can be crossed.

We are used to thinking of sight as the most reliable of the senses. Let's imagine, for instance, a situation in which we hear some kind of strange rattling sound coming from the basement. What is the first thing we would do? We would obviously go downstairs to determine, with our own eyes, what the source of this rattling is. For us, then, vision entertains a privileged relationship with some kind of objective truth. And since my "job description" is largely based on engaging the sense of sight, I also am familiar with the loopholes, the various forms of illusion and deception associated with vision, and with the fact that one cannot always trust one's eyes. I think my use of the metaphor of sound is related to my attempt to extricate from painting something that is incompatible with its very essence. It is impossible for painting to have duration like music, or to move through space; but this can be imagined.

L.A. In response to your description of the imaginary realms you associate with painting, I would like to turn to one of the most common terms in the discourse on painting – that of illusion, of trompe l'oeil. When we speak of a "painterly illusion," we are usually referring to a form of deception of the kind conjured up by magicians. I would like to offer an alternate term – "fiction" – which is also related to the term illusion, yet which is usually used in relation to cinema rather than painting. In contrast with the term "illusion," the term "fiction" endows the author of the work with the license to create a world that is not beholden to reality, one that has its own independent existence and laws. This tension is clearly present, for instance, in the films created by David Lynch – one of your favorite filmmakers. His work bespeaks a constant preoccupation with the realms of illusion and fiction, and with the points of encounter and passages between them. How do these two terms function in your works? And do you prefer one over the other?

religious experience capable of transporting them to another dimension. Ornament enables the eye to engage in a slower process of observation, and is thus capable of producing an experience of suspension, waiting, and contemplation. The encounter between eye and ornament, and the patience and degree of absorption it requires, embody the promise of some form of revelation, some experience of transcendence born of the sustained process of observation. When an ornament collapses in my painting, it takes the sublime down with it.

**Eliav's painting first follows the images, and then follows itself. It works from up close and from within – a proximity which no longer allows sight to rely on reason. So that although he creates highly detailed images, his paintings do not break down into individual components when they are examined up close, and we do not attain a sharper view of them. Rather, the movement of drawing closer to them gives rise to a process of decomposition into lines and drips of color, swirling brushstrokes and scattered smudges of paint. In these moments, in which painting traces the movement of ornament, decorum gives way to the simple, concrete quality of the craft of painting. This is also the point at which sight ceases to function as an organizing sense or as metaphor for the order of things or for a worldview, and is reinstated as a basic, corporeal, palpable sense; it approaches the senses of hearing and touch, and intermingles with them.**

L.A. You just mentioned the terms "sound," "echo," and "acoustics." An echo is another kind of spectral repetition, while acoustics is related, as I see it, to a bodiless presence or movement that links together sounds, or voices, with the surrounding space. How do you perceive the role of the senses in your work?

O.E. It often happens that when I spend long hours working in the studio, my sense of vision is somehow altered. As a result of the prolonged effort my sight gets foggy, and there's this blur or even some sort of blindness. I can no longer completely trust what I see, and so I turn to rely on other senses – for instance, by making more use of my



Queen, 2009  
Oil on canvas, 200x145  
C-collection, Lichtenstein

מלכה, 2009  
שמן על בד, 200x145  
ליכטנשטיין, C-Collection

At the same time, painting has a very long history. When we turn to painting, we know how to approach it based on prior experience. Every painter, from the moment he touches the canvas with the brush, becomes part of this history of precedents. The same can be said of the viewer observing the painting. Over the centuries, certain conventions of creating and observing paintings have been formed. This enables me to invite the viewer to an encounter with an environment that may initially seem familiar, and to then undermine his expectations or imagine a new and less familiar world. Even the wildest figments of the imagination are based on familiar things. In a practical sense, tradition is a convenient runway from which I can take off, and this is the reason I make use of it.

I try not to think in conventional art-historical terms. When I walk through a museum, I encounter paintings from a range of historical periods, which are all spread out before me simultaneously in space. 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, I imagine a vast hall or cave, or even an enormous cathedral – an acoustic space that is full of echoes and reverberations. In this metaphorical space, which I call "the history of art," I play with the idea that every painting has a sound that encompasses within itself a multitude of echoes, distortions and reverberations. The way I see it, my paintings are simply echoes, sounds or reverberations in this vast space, where they collide with other sounds and echoes. This acoustical metaphor catapults me into a state of imagined movement, which advances through time and space just like sound.

**Objects and forms in Oren Eliav's paintings expand and stretch out, arch over from one edge of the canvas to the other, multiply and leave traces and trails of vapor across the entire canvas. The painterly process gives itself over to the excess and pathos inherent to the performance of rituals. At the same time, the rich and variegated surface both conceals and reveals the exaggerated, senseless dimension of such practices. One brushstroke joins another as they accumulate in front of the viewer, forming a presence in the process of becoming. The suggestive viewing**

**process through which color is transformed into smoke, vapor, or light is also a process of awakening, which activates the images in a continuous present. Yet every brushstroke also alludes to the ancient past of the medium of painting and to its earlier manifestations. In this manner, the images in Eliav's paintings partake of a realm in which lavishness and extravagance coexist.**

L.A. I would like to ask you about the relations between the forms and things in your works. From a historical point of view, it seems to me that the moment painting did away with things – that is, the moment form was "liberated" from the need to represent or describe reality and became an independent value, painting itself became a thing. The object did not disappear, but rather returned even more emphatically as the painting itself. This tension between form and thing is evident in one of the most basic elements of painting – namely, color – which is simultaneously a chromatic presence and a material (paint on a support). In your paintings, I would like to suggest, these relations are more complex, especially when you paint ornamented objects.

O.E. Ornament is a very interesting case to consider. By definition, it exists on the surface of the object. From a painterly perspective, it is the element that produces the illusion that there is actually an object there. 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. At the same time, the ornament is "its own boss"; it is an autonomous, independent presence – just paint twisting and twirling across the canvas, and describing nothing but itself. A painting of an ornament, as I see it, enables you to simultaneously paint the object and paint on the object.

In addition, ornament plays on the expectations of the viewer's eye. The winding forms and repetitive patterns lure the gaze, inviting it to follow them along an anticipated course. But for me, ornament offers an opportunity to divert the eye off this path, and to turn unexpectedly in a different direction, disrupting its expectations. And where exactly, you might ask, did we think we were going? My answer to this is that it is no coincidence that ornament is often found in places where people expect some sort of

**LEAH ABIR IN CONVERSATION  
WITH OREN ELIAV**

---

At the present time, painting and the discourse on painting are both haunted and haunting. Nothing seems to simply attest to its own essence or to define itself in a stable manner. The questions that are currently being asked about painting, moreover, circle endlessly around the concerns they examine; they thus become increasingly entangled, coming finally to circle around themselves. Yet what, exactly, are the things that haunt painting today? And how are they given expression in Oren Eliav's painterly process, and in the paintings themselves? \*

L.A. Among the ghosts that haunt painting are its past and history – specters that have a demanding presence in the context of the present. Your works allude in various ways to paintings from the past, in terms of both your imagery and your technique. For this reason, there is a common interpretive confusion regarding your artistic strategy, which is often regarded as a form of historicism, or as a simple return to the past. In my eyes, your relationship to the past, and your movement towards it, are much more specific and complex. How would you describe your engagement with the past in relation to your thought process and work on the paintings?

O.E. The "past" in my works is only an appearance. I do not deny the presence of painting's history in my work, but I am certainly not an art historian, and I'm not attempting to produce art that comments on, builds on, or seeks to improve on a certain style. Any attempt to define the "style" of my paintings will result in the dissolution of whatever definition is offered, since my work can be identified neither with the Baroque, nor with Rococo, Romantic, or Renaissance art, and so on. The fact that the things in my paintings appear historical, yet are not actually historical, gives rise to an intermediate space, a limbo that exists between different worlds, and which is not subject to conventional historical rules.



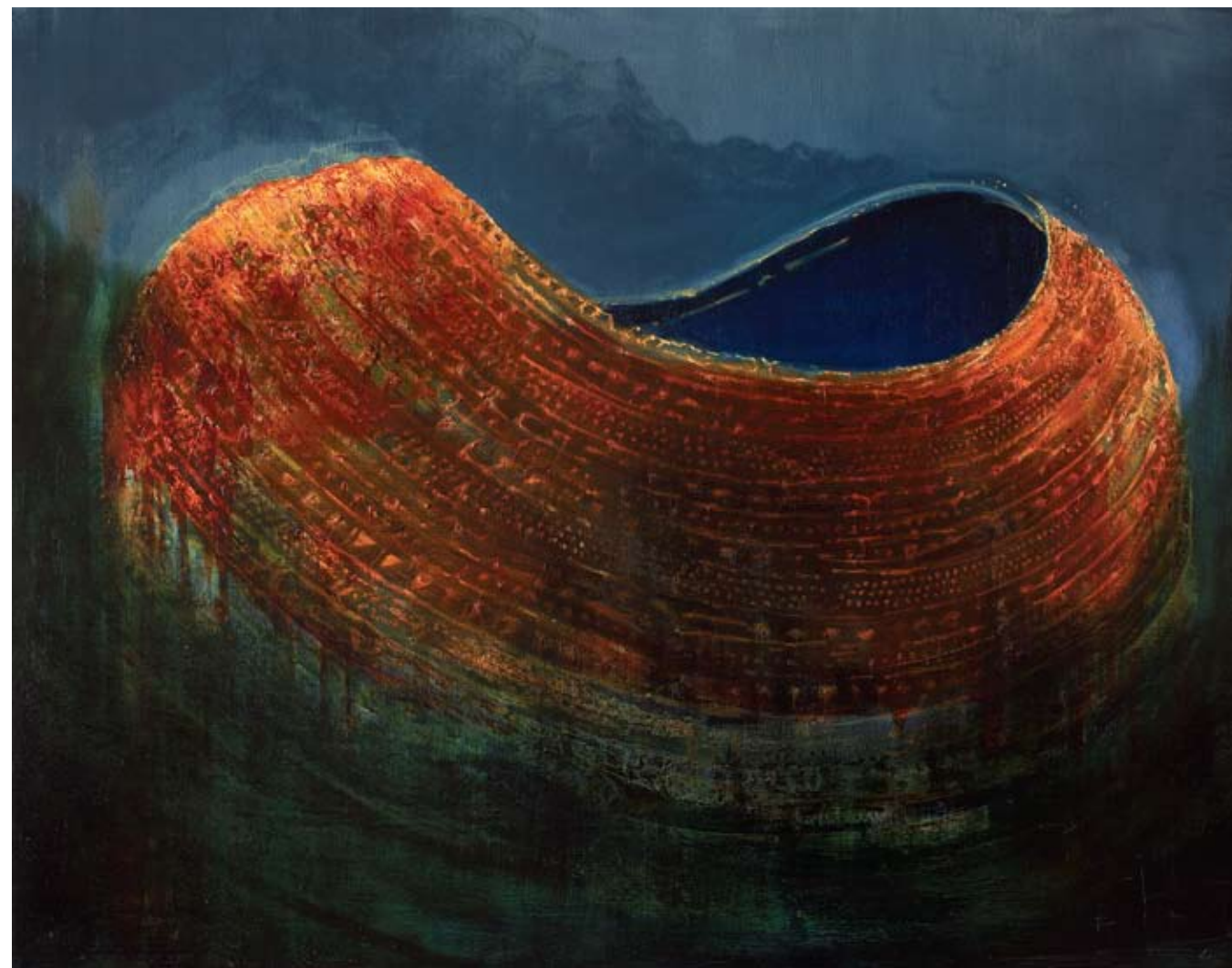
Queen, 2010  
Oil on canvas, 145x220  
Private collection, New York

מלכה, 2010  
שמן על בד, 145x220  
אוסף פרטי, ניו יורק



Arm, 2011  
Oil on canvas, 100x150

זרוע, 2011  
שמן על בד, 100x150



Untitled, 2011  
Oil on canvas, 98x125

ללא כותרת, 2011  
שמן על בד, 98x125





Organ, 2008  
Oil on canvas, 130x170  
Erica and Dori Segal Collection, Toronto

עוגב, 2008  
שמן על בד, 130x170  
אוסף אריקה ודורי סגל, טורונטו

- 1 -

All statements by Oren Eliav are quoted from conversations with the author of this essay in 2011.

- 2 -

A class of musical instruments in which a resonant solid material vibrates to produce sound.

- 3 -

Emmanuel Levinas. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, translated by Alphonso Lingis, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

- 4 -

Hagai Kenaan, *Emmanuel Levinas: Ethics as an Optics*, Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2008, p. 58, in Hebrew.

- 5 -

Ibid., pp. 70–71.

The pendulum movement shaping Eliav's works creates an oscillation between the painting's interior and exterior, between appearance and disappearance, while introducing the viewer to another way of reading the tools of abstraction. On the one hand, Eliav does not attempt to create a window onto reality; at the same time, his works are not entirely concerned with the concrete presence of color as autonomous matter. His paintings call the viewer's attention to the act of looking and to the gaze itself. They produce a moment in which it seems to us that a certain thing appears in the world in order to signify something else (that is, to represent); instead, however, this thing undermines the very existence of the "original," disrupting and even effacing it.



Ceiling, 2010  
Oil on canvas, 145x220  
Private collection, Tel Aviv

תקרה, 2010  
שמן על בד, 145x220  
אוסף פרטי, תל אביב

longing for totality is the longing to contain an infinity that cannot be contained.<sup>3</sup>

According to Levinas, there exists an underlying tension between the structure of the longing for totality, which has shaped the evolution of philosophy, and totality as an unattainable dimension of reality. In traditional philosophical thought, the yearning for the containment of infinity manages to realize itself only in the context of a false reality, where infinity is transformed into a mere concept.<sup>4</sup> Levinas, by contrast, describes a form of infinity that is no longer a concept. He seeks a different relationship to infinity, which he finds in the human face. The face, as he sees it, is a living presence that gives expression to infinity. He describes it as analogous to a “third person” who is neither “I” nor “you,” and who is always positioned at a certain removal. The face remains invisible even when it is turned towards us; indeed, it is present in its absence. This, according to Levinas, is the unique presence of what will never open up before us; of that in which we will never be able to identify ourselves.<sup>5</sup>

Levinas demands of the observer to take responsibility for seeing and listening differently in a period and culture characterized by an inflation of images and the absence of a clear horizon. Using Levinas’ terms, one can thus describe what may be glimpsed through the apertures of light or darkness in Eliav’s paintings, and especially in his portraits, as a kind of “third person,” pointing us towards a dimension that does not belong to the space of reciprocity between “I” and “you.” This “something” or “someone” is not beholden to the rules of perspective; that is, it is not part of the dynamic field in which the self is rooted, and which is shaped by a subjective point of view.

The objects in Eliav’s works have no clear outlines, their contours shaped instead by the play of light between figure and ground. Yet even though the boundaries of the objects are undone, every composition manages to maintain a carefully consolidated internal system. Eliav treats the objects in a wittily refined manner, alluding to them without actually circumscribing them. The forms are not entirely detached from their surroundings, while the multiple layers of color appear to each be illuminated by a different light source, forming what Eliav describes as a “flickering membrane” between the canvas and the viewer’s gaze.



Toll, 2004  
 הדפס דיגיטלי, 90x120  
 אוסף משפחת יגלום, תל אביב  
 –  
 Toll, 2004  
 Digital print, 90x120  
 Jaglom Family Collection,  
 Tel Aviv

Eliav's dynamic compositions are shaped by loose brushstrokes; they do not describe things in great detail, yet nevertheless lend them a rich and highly ornamented appearance – an illusion which relies on the viewer's cultural memory. This form of illusion first appeared in his 2006 solo exhibition "Visitors" (Givon Gallery, Tel Aviv), which centered on the experience of the tourist as a pilgrim undergoing a semi-religious, ritualistic experience. Eliav's seductive and colorful works, a combination of digital photography and oil painting, amounted to a series of mirage-like performances. Two years later, in 2008, he participated in the group exhibition "Demons" at the Bat Yam Museum of Contemporary Art (curators: Naomi Aviv and Leah Abir). Among the paintings included in this exhibition were ones of an elaborate pipe organ and of a cardinal's gown suspended in midair. Other paintings featured haunting and unattainable figures, which seemed to dissolve into the background. According to Eliav, "Every painting is a sort of limbo – an intermediate state between present and past, in which things manage to break through the darkness one last time."<sup>1</sup>

Eliav appears to be quoting various details culled from the works of various old and modern masters; yet these details are processed and manipulated in his paintings in an entirely new way, so that they seem to be coming into being before the viewer's eyes. The painting *Ceiling* (2010, see p. 82), for instance, captures just one small area of a cathedral dome and of the round oculus that serves to introduce light into the building's interior – an aperture which, in Christian iconography, is a symbol of infinity. By choosing to depict only a part of the dome, the artist structures an ambivalent gaze that simultaneously glorifies and undermines its majestic appearance. The cropping of the image underplays the splendor of dome, while hinting at the impossibility of taking in the vast structure in its entirety. The sunrays penetrating through the oculus simultaneously illuminate its decorative frame and surround it with a foggy haze. This interplay between concealment and revelation is similarly evident in the painting *Queen* (2010, see p. 77), where the woman's face is a dark hole framed by a brightly lit, intricately patterned lace collar. As Eliav himself notes, his layered images aim "To emphasize the darkest shadows and brightest highlights, so that the middle seems to gradually empty out."

These apertures of light or darkness continue to appear in the group "Listeners"

(2010), part of which is included in this exhibition. These paintings are shaped by a distinctly contemporary interest in the blurring of boundaries and the disruption of conventional forms, in otherness and in hybridity. The blurred figures in this series are captured in states of heightened attention and concentration. Most of them are busts portrayed in full or three-quarter profile, so that one eye appears especially prominent – while the other is yet another black hole opening up onto infinity. These figures resemble hollow echoing chambers, as if they were containers designed to amplify the resonance of a voice or sound. It seems that Eliav is requesting the viewer to actively ignore the visual dimension of the other – that is, the "listener's" face. Instead, he calls attention to the non-visual dimension of his presence and to the inaudible sound that the figure is "listening" to, while underscoring the tension between near and far, the seen and the unseen. This request is incompatible with our basic conventions of looking, as well as with our intuitive understanding of the relationship between foreground and background, appearance and essence, what is visible to the eye and what remains hidden from it.

Like the opening onto a hollow container that is the "listener's" eye, the painting *Bell* (2010, see p. 24) depicts an object that contains, or imprisons, an empty inner space. The painted bell seems to be an enlarged image of a smaller object, which shines and reflects light like a delicate jewel. This idiophonic<sup>2</sup> musical instrument is associated with various rituals, including prayer; in Eliav's painting, it comes to resemble an envelope containing a secret. Its swinging movement is depicted in such a palpable manner, that the viewer can almost hear its peal and experience the duration of the sound. In the painting *Chandelier* (2009, p.21), the crystal fixtures emit a bewitching, sparkling light that has an illusory quality, like a baroque vision of light. Here too, the illuminated aperture appears as a gateway of sorts, leading into the interior of the painting. The angle at which the chandelier is positioned transforms it from a light-emitting object into a hearing device of sorts, like a gigantic ear turned to one side. By tilting the chandelier, the artist seems to be turning his gaze to another world, to another form of seeing.

The dark or bright apertures leading into an infinite inner space, and the dialectic of light and darkness in Eliav's paintings, call to mind Emmanuel Levinas' discussion of the theme of infinity. In his book *Totality and Infinity*, Levinas argues that the

**ILLUMINATED DARKNESS:  
ON OREN ELIAV'S PAINTINGS**

VARDA STEINLAUF



Floor, 2010  
Oil on canvas, 140x190  
Private collection, Tel Aviv

רצפה, 2010  
שמן על בד, 140x190  
אוסף פרטי, תל אביב

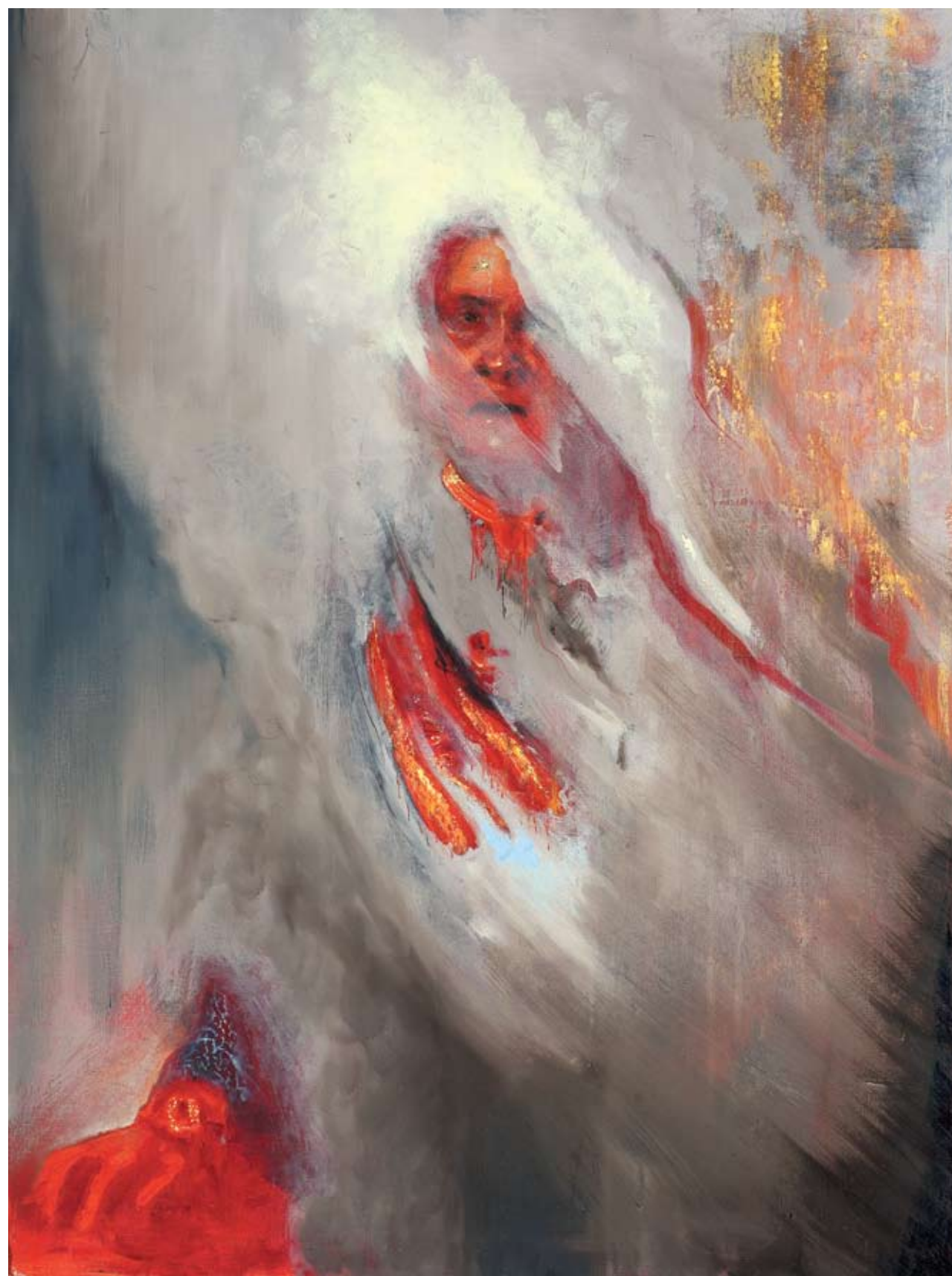
The recent paintings by Oren Eliav, recipient of the 2010 Rappaport Prize for a Young Israeli Painter, are suffused with beauty, mystery, and a sense of majesty. These works feature numerous details: a metal bowl, a torque, a lace collar, embroidery work and different forms of ornamentation, a portrait of a woman, a portrait of a man in profile, and allusions to various architectural structures. The sources for Eliav's paintings are various – including etchings, prints, photographs, and images in other mediums. Yet these paintings are not “representational” in the conventional sense of the term. Among other things, they are concerned with the disruption of vision, often divesting it of its traditional functions. Eliav ascribes great importance to the translation of the visible; this act of translation, however, becomes a means of disruption rather than a description of what is seen.

Eliav's works bespeak a passion for painting. They are characterized by a boldness that is typical of large-scale works, while the carefully calculated brushstrokes reveal a sense of restraint. Rather than using line to define form, the artist privileges color, which accumulates on the surface of the canvas in layered patches. At times, the composition seems to be almost overtaken by these independent areas of color, which spread out over the surface of the canvas like a lacework pattern – so that the viewer is required to observe the works as if looking through a camouflage net. The things depicted in his paintings cannot be fully grasped, always remaining partially concealed and invisible. His works evolve around the gap between the seen and the unseen – a space that is the locus of an elusive truth, which cannot be captured solely by the eye.



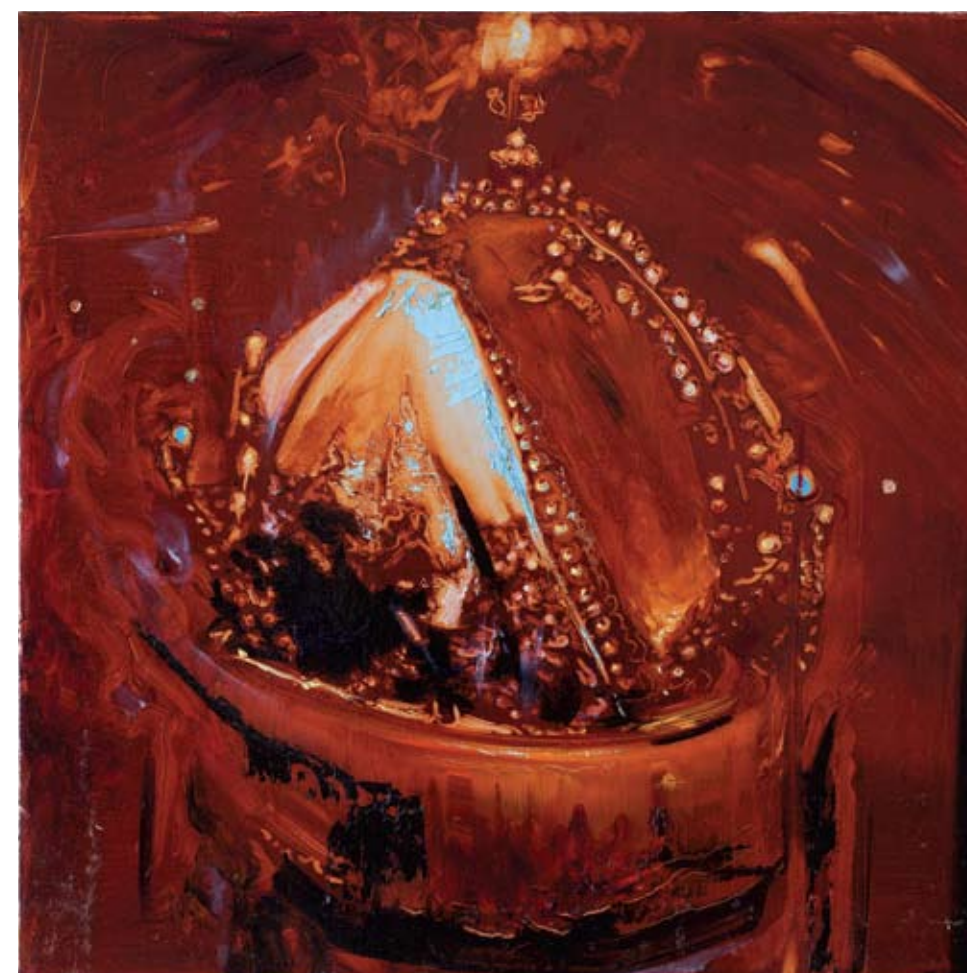
Moving Grave, 2010  
Oil on canvas, 145x200  
Oli Alter Collection, Tel aviv

קבר זז, 2010  
שמן על בד, 145x200  
אוסף אולי אלטר, תל אביב



Listener, 2011  
Oil on canvas, 80x60

מאזין, 2011  
שמן על בד, 80x60



Crown, 2010  
Oil on canvas, 50x50

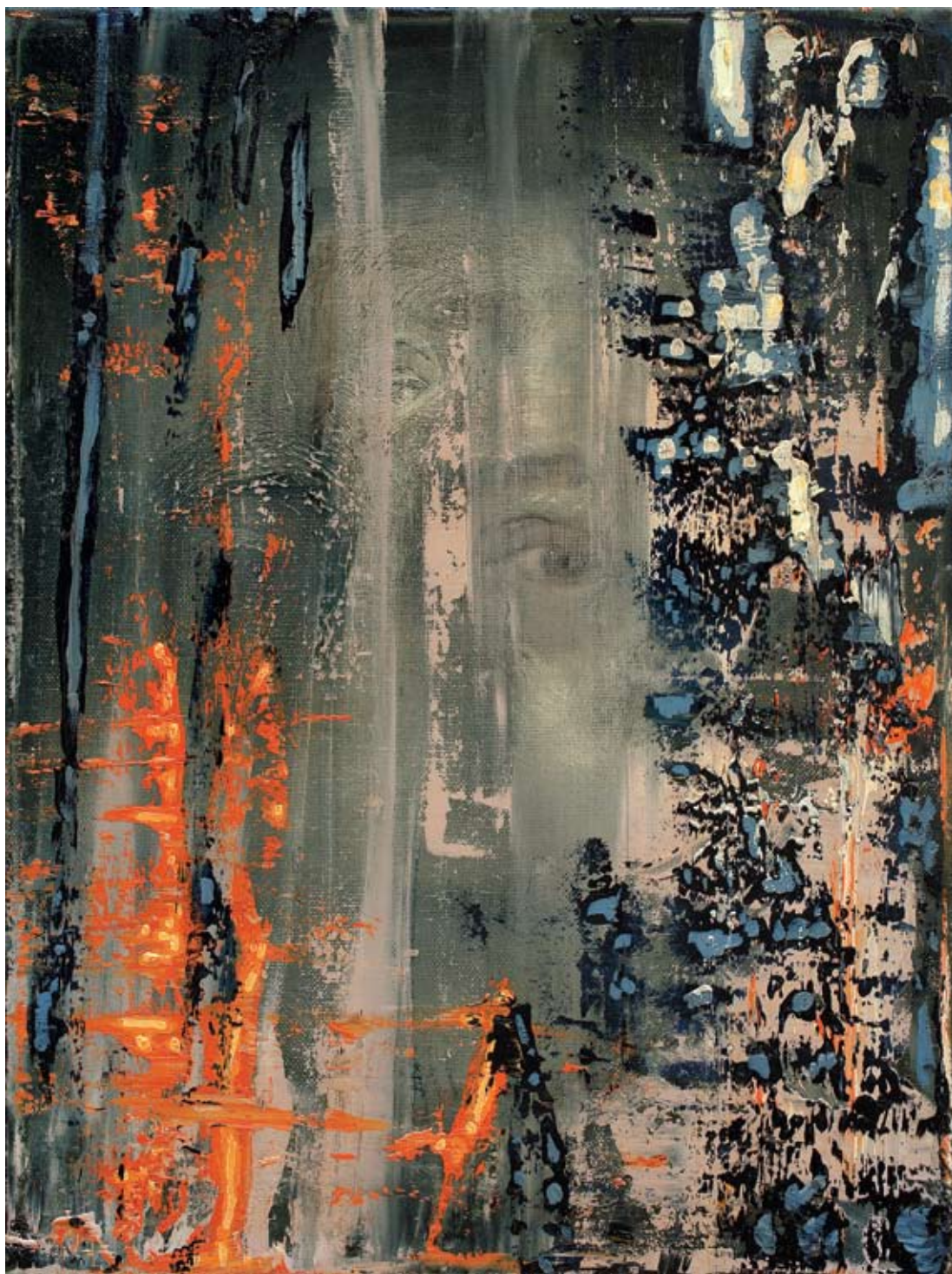
כתר, 2010  
שמן על בד, 50x50



Untitled, 2011  
Oil on canvas, 150x150  
Hagit and Ofer Shapira Collection

ללא כותרת, 2011  
שמן על בד, 150x150  
אוסף חגית ועופר שפירא





Listener, 2011  
Oil on canvas, 40x30  
Peggy Scott and David Teplitzky Collection

מאזין, 2011  
שמן על בד, 40x30  
אוסף פגי סקוט ודיוויד טפליצקי



Listener, 2011  
Oil on canvas, 30x30

מאזין, 2011  
שמן על בד, 30x30

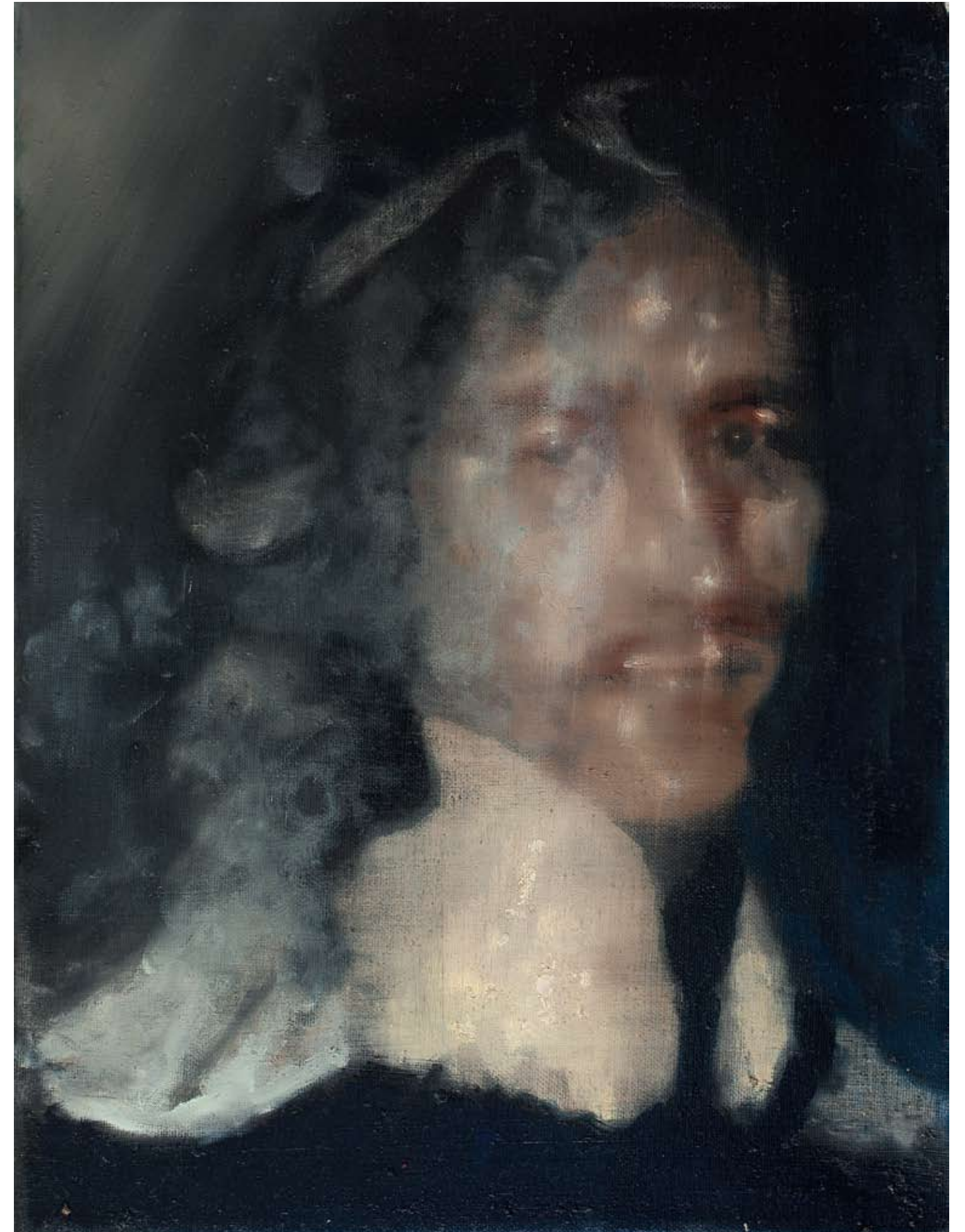


Listener, 2011  
Oil on canvas, 40x30

מאזין, 2011  
שמן על בד, 40x30

Listener, 2011  
Oil on canvas, 40x30  
Pereg Family Collection, Tel Aviv

מאזין, 2011  
שמן על בד, 40x30  
אוסף משפחת פרג, תל אביב



## OREN ELIAV - BIOGRAPHICAL NOTES

Oren Eliav (b. 1975, Israel) studied at the School of Art, Cooper Union, New York (2003); he was awarded a BFA with honors from the Department of Art, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem (2004), and an MFA from Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv (2009). Solo exhibitions include: "Two Thousand and Eleven," Tel Aviv Museum of Art (2011); "They'll Never Wake Us in Time," Braverman Gallery, Tel Aviv (2010); "Saddle," Ashdod Museum of Art (2010); and "Visitors," Givon Gallery, Tel Aviv (2006). Selected group exhibitions include: "The Human Stain," Liverpool Biennial (2010); "Wild Exaggeration," Haifa Museum of Art (2009); "Recipients of the Young Artist Prize, Ministry of Education and Culture," Museum of Art, Ein Harod (2009); "Demons," Bat Yam Museum of Art (2008); "Digital Landscapes," Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv (2007); "Three Bezalel Graduates," Givon Gallery, Tel Aviv (2004). Eliav is the recipient of the Rappaport Prize for a Young Israeli Artist (2010); The Young Artist Prize, Israeli Ministry of Education and Culture (2008); The Excellence Award, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem (2008); and the America-Israel Foundation Prize (2004). Oren Eliav's works are featured in public and private collections in Israel and abroad.



"two," 2010  
Oil on panel, 30x30  
Private Collection, Tel Aviv

שתיים," 2010  
שמן על לוח עץ, 30x30  
אוסף פרטי, תל אביב

**FOREWORD**

Oren Eliav is the recipient of the 2010 Rappaport Prize for a Young Israeli Painter. This exhibition of his works was made possible by the Rappaport Foundation, which was created in 2006 by the late Baruch and by Ruth Rappaport. The Rappaport Prize is awarded annually to two Israeli painters residing in Israel – an established painter and a young painter. The recipients of the 2010 prizes are Sharon Poliakine and Oren Eliav.

We are grateful to the Rappaport family for their generous contribution, and for their commitment to the Tel Aviv Museum and to Israeli culture more generally; to Irit Rappaport for her activity on behalf of the Museum; and to Anat Matalon and Doron Sebbag, who serve as members of the prize jury alongside representatives of the Rappaport family and of the Tel Aviv Museum.

I would like to extend my thanks to all those who contributed texts to this catalogue – Lorenzo Fusi, Leah Abir, and Varda Steinlauf, the exhibition curator – for offering a range of new perspectives on Oren Eliav's work. Thanks to Braverman Gallery, which represents Oren Eliav. Thanks also to all those who participated in the production of this catalogue: to Guy Saggee and Avihai Mizrahi from Shual Design Studio for their original catalogue design; to Orna Yehudaioff for editing the Hebrew texts, and to Talya Halkin for the English editing and translation; and to Elad Sarig for his highly professional photographs of the works.

Thanks to all those collectors who have generously lent works to the exhibition. Thanks to the Tel Aviv Museum of Art's Registrar and Conservation Department – to Shraga Edelsburg, Alisa Padovano-Fridman, Shoshi Frenkel and Maya Dresner. Thanks to Tibi Hirsch for hanging the works. Finally, thanks to lighting technicians Naor Agayan, Eyal Weinblum and Lior Gabai.

Mordechai Omer  
Director and Chief Curator



Tel Aviv Museum of Art  
Director and Chief Curator: Mordechai Omer

**OREN ELIAV: TWO THOUSAND AND ELEVEN**

Recipient of the Rappaport Prize for a Young Israeli Painter, 2010

Jury: Irit Rappaport, Anat Matalon, Doron Sebbag,  
Ellen Ginton, Prof. Mordechai Omer

Opening: Monday, March 21, 2011  
Haft Hall, upper level

**EXHIBITION**

Curator: Varda Steinlauf  
Hanging: Tibi Hirsch  
Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum

**CATALOGUE**

Editors: Oren Eliav, Varda Steinlauf  
Design and Production: Guy Saggee and Avihai Mizrahi – Studio Shual  
English Translation and Editing: Talya Halkin  
Hebrew Editing: Orna Yehudaioff  
Photographs: Elad Sarig  
Pre-press and Printing: A.R Printing Ltd.

Measurements are given in centimeters, height x width  
Unless otherwise indicated, all works are from the collection of the artist  
and Braverman Gallery

2011, Tel Aviv Museum of Art, cat. 4/2011  
ISBN: 978-965-539-028-5

This book is dedicated to the memory of Yael Vaknin

P. 110: *Listener*, 2011 עמ' 110: מאזין, 2011  
Oil on canvas, 50x50 שמן על בד, 50x50

P. 109: *Untitled*, 2011 עמ' 109: ללא כותרת, 2011  
Oil on canvas, 116x92 שמן על בד, 116x92

**TABLE OF CONTENTS**

*104*

**FOREWORD  
MORDECHAI OMER**

*103*

**BIOGRAPHICAL NOTES**

*88-83*

**ILLUMINATED DARKNESS: ON OREN ELIAV'S PAINTINGS  
VARDA STEINLAUF**

*76-67*

**LEAH ABIR IN CONVERSATION WITH OREN ELIAV**

*60-57*

**SPARSE ANNOTATIONS ON THE WORK OF OREN ELIAV  
LORENZO FUSI**



TWO THOUSAND AND ELEVEN

OREN ELIAV

