









אורן אליאב: היעלמותה של לוקרציה

איה מירון

התערוכה בנדיבות תורמי קרן התערוכות של מוזיאון ישראל לשנת 2018.
קלאודיה דוידוף, קיימברידג', מסצ'וסטס, לזכר רות ולאון דוידוף
הנו ד' מוט, ניו-יורק
קרן משפחת נאש, ניו-יורק

הקטלוג בנדיבות קרן הקטלוגים
לאמנות ישראלית ע"ש רחל ודב גוטסמן

מוזיאון ישראל, ירושלים

אורן אליאב: היעלמותה של לוקרציה

אביב-סתיו תשע"ח (מרס-אוקטובר 2018)
הביתן לאמנות ישראלית ע"ש אילה זקס אברמוב

האוצרת: איה מירון
עוזרת לאוצרת: תמרה אברמוביץ'
עיצוב התערוכה והדמיות: אלירן משאל
אסיסטנטית לאמן: נועה פרידלנד

עיצוב הקטלוג: יעל במברגר
עריכה: תמי מיכאלי
צילום: © אלעד שריג (עמ' 27-56); מוזיאון ישראל,
ירושלים / עופרית רונברג (עמ' 16, 67); RMN-Grand
Palais / René-Gabriel Ojéda (עמ' 19, 64)
הכנת צילומים לדפוס, ארטסקאן, תל אביב
הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

קטלוג מס' 661
מסת"ב 7 479 278 965 978
© מוזיאון ישראל, ירושלים, 2018
כל הזכויות שמורות

כל העבודות באדיבות האמן וגלריה ברורמן,
תל-אביב, אלא אם צוין אחרת

בעמודים הקודמים: הדמיות של התערוכה
עמ' 11: פרט מתוך "היעלמות" (עמ' 29)



בתח־דבר

במסגרת מחויבותנו לאמנות הישראלית העכשווית, אנו גאים להציג את תערוכת-היחיד של אורן אליאב "היעלמותה של לוקרציה". אמן זה שנולד והתחנך בארץ קשור בעבותות לתולדות האמנות המערבית ויחסו אליה מורכב. בעין חדה הוא מתבונן ביצירות מן העבר וביד מיומנת מוסיף עליהן פרק עכשווי משלו. בתוך כך הוא מעורר דיון עקבי ומעמיק במהלכי הציור, בסוגי המבט ובקשר שבין ראייה לאמונה.

נקודת המוצא של תערוכתו היא ציור מאמצע המאה ה-15, "לוקרציה שולחת יד בנפשה", שהוצג באולם לאמנות אירופה במוזיאון ישראל. הציור מתאר את לוקרציה בת רומא המספרת לגברים בני ביתה שבן המלך הרודן אנס אותה, ולפני שהיא מתאבדת משביעה אותם לנקום את מותה. בעקבות הדברים האלה הגיע הקץ למלוכה ונולדה הרפובליקה.

הציור הקטן הוליד עשרים עבודות גדולות בנוסחי ציור מגוונים מאת אליאב, ואיתן גם את ההזדמנות להביט על מקרה אחד מפרספקטיבות שונות. זאת ועוד, הביקור בחלל התערוכה המורכב מציע גם הוא ריבוי נקודות מבט ופרשנויות ומאתגר את החשיבה - לא עניין של מה בכך בימינו, הן ברמה האישית הן ברמה הפוליטית-ציבורית.

אנו אסירי תודה למיטיבינו, תורמי קרן התערוכות של מוזיאון ישראל לשנת 2018: קלאודיה דוידוף, קיימברידג', מסצ'וסטס, לזכר רות ולאון דוידוף; הנו ד' מוט, ניו-יורק; וקרן משפחת נאש, ניו-יורק; לקרן הקטלוגים לאמנות ישראלית ע"ש רחל ודב גוטסמן על תמיכתה הנדיבה בקטלוג; ולגלריה ברוורמן, תל-אביב, על שיתוף הפעולה הפורה.

תודה רבה לאורן אליאב על יצירתו מעוררת ההשראה ועל מעורבותו בכל היבטי התערוכה והקטלוג. ברכות לכל העוסקים במלאכה מצוות המוזיאון ומחוצה לו, שהשקיעו בפרויקט משותף זה ממיטב כשרונם וחוכמתם. תודה לאוצרת הראשית לאמנויות מירה לפידות על הליווי המעמיק של כל היבטי התערוכה; לשלומית שטיינברג,

אוצרת בכירה לאמנות אירופה, על המעורבות מאירת העיניים; לאמיתי מנדלסון, אוצר בכיר וראש המחלקה לאמנות ישראלית, על השיח והשותפות; ולאליירן משאל על עיצוב חלל התערוכה בתבונה ובהקפדה. תודות ליעל במברגר על העיצוב הנפלא של הקטלוג; לעורכת הטקסט תמי מיכאלי ולמתרגמת אנה בארבר על ההתעמקות והרגישות; וכן לאלעד שריג על התצלומים המרהיבים. לבסוף, ברכות חמות לאוצרת התערוכה, איה מירון, אוצרת לאמנות ישראלית במחלקה ע"ש דוד אורגלר, ועימה תמרה אברמוביץ' העוזרת לאוצרת, על הניסוח הרעיוני רב-התובנות ועל מימושו בתערוכה ובקטלוג.

עידו ברונו

מנכ"ל ע"ש אן וג'רום פישר

אורן אליאב: קורות־חיים

נולד בישראל ב־1975, פועל בתל־אביב

השכלה

2000-1998	החוג למדעי המדינה והתכנית הרב־תחומית לאמנויות, אוניברסיטת תל־אביב
2004-2000	בוגר המחלקה לאמנות, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
2003	בית־הספר לאמנות קופר יוניון, ניו־יורק (חילופי סטודנטים)
2009-2007	תואר שני באמנויות, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, תל־אביב

תערוכות־יחיד

2004	"שלושה בוגרי בצלאל", גלריה גבעון, תל־אביב
2006	"מבקרים", גלריה גבעון, תל־אביב
2010	"הם לא יעירו אותנו בזמן", גלריה ברוורמן, תל־אביב; "אוקף", מוזיאון אשדוד לאמנות
2011	"אלפיים ואחת־עשרה: פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר", מוזיאון תל אביב לאמנות
2012	"Call and Response", גלריה ברוורמן, תל־אביב
2015	"Advent", גלריה סוון טרסייב, פריז

תערוכות קבוצתיות נבחרות

2007	"נופים דיגיטליים", הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב
2008	"שדים", מובי; מוזיאוני בת ים; "נשגב עכשיו", חנינא מקום לאמנות עכשווית, תל־אביב
2009	"הגומה פראית", מוזיאון חיפה לאמנות; "דממה עכשיו", גלריה 39, תל־אביב; "4A", בית־הספר לאמנות של גלזגו (GSA), סקוטלנד; "דחף מאולף", גלריה ברוורמן, תל־אביב; "תערוכת הזוכים בפרס

2010	"The Human Stain", הביאנלה של ליברפול
2014	"תוכנית האמנות הבינלאומית", לייפציג
2015	"Map of the New Art", פונדציונה ג'ורג'יו צ'יני, ונציה; "Re: Start", גלריה ברוורמן, תל־אביב; "שאלה של מבט", מוזיאון חיפה לאמנות
2016	"ציור, למשל", מוזיאון פתח תקוה לאמנות; "The Art of Humanity Imago Mundi", מכון פראט, ניו־יורק; "מקלות ואבנים", גלריה ברוורמן, תל־אביב
2017	"יותר שעות אהבה משנוכל אי פעם לפרוע (חלק א')", גלריה רו ארט, תל־אביב; "מנגד", מנופים - פסטיבל אמנות עכשווית בירושלים; "אסיף", מוזיאון תל אביב לאמנות

פרסים ומלגות

2004	פרס קרן תרבות אמריקה-ישראל
2008	פרס האמן הצעיר, משרד התרבות והספורט; פרס עידוד היצירה, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב
2010	פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר, מוזיאון תל אביב לאמנות
2013	שהות־אמן, Cité internationale des arts, פריז; שהות־אמן, Schir – Art Concepts, ברלין
2015	תוכנית האמנות הבינלאומית של לייפציג (LIA)
2017	פרס שרת התרבות והספורט



מיוחס לג'ובאני דיי-פאולו, איטלקי, 1403-1481, **לוקרציה שולחת יד בנפשה**, המאה ה-15 (?), צבעי-שמן על לוח עץ, 30 x 44.5 ס"מ מוזיאון ישראל, ירושלים; שאילה ארוכת-טווח מעיזבון אדוארד ד' מיטשל, לוס אנג'לס

על ציור על ציור

"פעם פרספקטיבה היתה דרך להתבוננות, עכשיו היא מטפורה לבעיה."

הנס בלטינג¹

בלב תערוכת הציורים של אורן אליאב "היעלמותה של לוקרציה" מוצג ציור קטן עשוי צבעי-שמן על לוח עץ, "לוקרעציה שולחת יד בנפשה". ציור זה מיוחס לג'ובאני דיי-פאולו, איש סיינה בן המאה ה-15, והוא נקודת המוצא של כל הציורים בתערוכה. מאות שנים אחרי ניסוח הפרספקטיבה המדעית - אולי ההמצאה הגורפת ביותר בתולדות הציור, שהציעה תיאור אשלייתי של חלל תלת-ממדי בדו-ממד, ובאמצעות נקודת מבט אחת הכתיבה את מבטו של המתבונן² - בוחר אליאב להתבונן בציור שתפיסת החלל שלו משובשת. עמודים, צריחים, מדרגות ופרטים ארכיטקטוניים נוספים מתוארים בו מכיוונים שונים ומנקודות מבט שאינן מתלכדות לנקודת מגוון אחת. במרכזו, כמו איור שלם ונפרד, מתוארת תמונה מתוך סיפור דרמטי מכונן בתולדות רומא העתיקה: הרגע שבו לוקרציה מספרת לבעלה האציל, לאביה ולשני חבריהם, שנאנסה על ידי טאראקין, בנו של המלך הרודן, דורשת מהם לנקום את נקמתה ומתאבדת. בסיפור, ספק אמיתי ספק מיתי, שהעלה על הכתב ההיסטוריון טיטוס ליוויס בספרו תולדות רומא³ ושהיה הבסיס

¹ Hans Belting, *Looking through Duchamp's Door: Art and Perspective in the Work of Duchamp*,

Sugimoto, Jeff Wall, trans. Steven Lindberg (Köln, 2010), p. 8.

² הפרספקטיבה המדעית הומצאה ברבע הראשון של המאה ה-15 על ידי האדריכל פיליפו ברונלסקי, ונוסחה במסה "Della Pitture" על ידי לאון בטיסטה אלברטי ב-1436. בספרו *Perspective as Symbolic Form* טוען ארווין פאנובסקי, שהפרספקטיבה המדעית אינה מייצגת במדויק את אופן הראייה האנושית. אשליית החלל שהיא יוצרת בעזרת מערכת קואורדינטות המגדירה את כל הפרטים המתוארים, אינה אלא הפשטה אידיאלית, הומוגנית, גאומטרית ולא ממשית שמתבססת על נפח המורכב ממשטחים ישרים, לעומת הראייה האנושית המתבססת על נפח כדורי, על העין הכדורית ועל הדימוי המתקבל על הרשתית שאינה משטח ישר. זאת ועוד, שתי העיניים נעות כל הזמן ואילו הפרספקטיבה המדעית מושתתת על נקודת מבט קבועה שאינה מביאה בחשבון את תנועתן.

³ Titus Livius, *The History of Rome* (completed ca. 9 BCE), Volume I, sections 64-60.

לרבים מציורי לוקרציה, מסופר כיצד חילול גופה של אשת האציל, עדותה והתאבדותה, הביאו את הגברים שבסביבתה לחולל מהפכה שלטונית, להגלות את המלך האחרון ולייסד את הרפובליקה הראשונה ברומא.

הציור מתאר סצנה לא שגרתית של מסירת עדות על סף מוות, הממוזגת בתוכה את כל הצדדים והשלבים של "ההליך המשפטי", ממתן העדות לפני "חבר המושבעים" (הגברים), דרך השיפוט ועד גזר-הדין וראשית הוצאתו לפועל. לוקרציה היא הקורבן, העדה המדווחת והשופטת גם יחד. גזר-הדין שהיא גוזרת על עצמה הוא מוות מפאת אובדן כבודה כאשת איש (או אולי מתוקף הכורח המיתי-ההיסטורי להעלות קורבן [רצוי אישה] לפני כל מהלך היסטורי חשוב),⁴ ובאמצעות התאבדותה היא משביעה את "המושבעים" לנקום את מותה. הגברים המאזינים לעדותה הם בה-בעת חבר המושבעים והנוקמים המענישים את משפחת המלוכה ומביאים לסילוקה מן השלטון.

לפי הסוציולוגית וחוקרת הפוליטיקה של המיניות ורוניק מוטייה, האונס באתונה העתיקה נחשב "קודם כול לפשע נגד הבעל, האב או האפטרופוס ממין זכר של האישה, ולא נגד האישה, ולאיום על הסדר הציבורי, בשל החשש מפני נקמה של הנפגעים (שהורשו על פי חוק להרוג את מי שהואשם בניאוף - בין בהסכמה בין באונס - אם נתפס בשעת מעשה)".⁵ לפיכך - ובימינו קשה לעכל זאת - הנפגע העיקרי מהאונס של לוקרציה אינו היא, גופה ונפשה, אלא הגברים בני משפחתה, ובראש ובראשונה בעלה ואביה.

לפני שאליאב גילה את הציור קטן-הממדים בתצוגת הקבע של אמנות אירופה במוזיאון, היה הציור הזה חלק מקישוט של תיבת נדוניה לכלה אמידה (cassone) באיטליה, שנתנו לה הוריה קודם שעברה לבית בעלה. בתיבות כגון זו הוצג סיפור של לוקרציה בכמה תמונות עוקבות על מנת להזכיר לכלה את חשיבותה של מידת הנאמנות למשפחה החדשה - משפחת הבעל.⁶ לימים, הוסר הציור מן התיבה והוצג בזכות עצמו.

4 כנון: איפינגיה, בת יפתח, פוליקסנה בתו של פריאם מלך טרויה ומקאריקה בתו של הרקולס.

5 ורוניק מוטייה, *מינינות: מבוא קצר מאחד (מאנגלית: אדרה חתומי)*, ירושלים 2014, עמ' 22. בנוסף כותבת מוטייה: "פיתוי של אישה אתונאית חופשייה נחשב לפשע חמור יותר מאונס בדרך כלל, מכיוון שפירושו של קשר סודי היה שהגבר לא היה יכול להיות בטוח בשושלת היוחסין של ילדיו, בשעה שבאונס הייתה אפשרות לזהות את הצאצא ולהורגו".

6 על הפופולריות של הנושא בתיבות נישואין מסוף המאה ה-14 וראשית המאה ה-15 בטוסקנה, ועל ההקשרים המשפחתיים, התרבותיים והמדיניים של הנושא, ראו: Jerzy Miziolek, "Florentine Marriage Chests Depicting the Story of Lucretia and the War with Gianglaeazzo Visconti," in: Francis Ames-Lewis and Piotr Paszkiewicz (eds.), *Lucretia and the War with Art and Politics: The Proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historians* (Warsaw, 1999), pp. 31-43.



אמן אלמוני, איש סיינה, *לוקרציה וקולטינוס*, אמצע המאה ה-15, צבעי-שמן על לוח, 44 x 31 ס"מ, Musée du Petit Palais, אוויניון

כך, כתמונה עם מסגרת ועליה תווית עם שם הצייר, הוא הגיע למוזיאון.⁷ במהלך העבודה על התערוכה התברר שציור אחר בשם "לוקרציה וקולטינוס", שהוא תאום כמעט זהה של הציור מאוסף המוזיאון, שמור ב-Musée du Petit Palais שבאוויניון. משהתקבל התצלום האיכותי שלו, הוסיף אותו אליאב למערך הדימויים שמהם יצא לתערוכה.

כמו חוקר שאוסף ראיות בזירת הפשע הוא צילם תחילה את הציור המקורי במוזיאון ולאחר מכן חתך את תצלומיו, מתח אותם, הפך (ימין שמאל), הכפיל, הסיר מהם חלקים או שינה את צבעיהם, כאילו היו חומר גלם. הדימויים שהוא חילץ מן הציור המקורי נבעו מסדרה של מבטים והתבוננויות באמצעים משתנים: התבוננות בציור עצמו, דרך

7 יש להניח ששם הצייר צורף על ידי מי שהניח את הציור בתוך המסגרת אחרי שהוסר מתיבת הנישואין, ועל כן זהות הצייר ג'ובאני דיי פאלו אינה ודאית. בציור "ג'ובאני" מאת אורן אליאב (עמ' 31) מתוארים חלקו התחתון של הציור המקורי לרבות המסגרת וכיתובית שמו של ג'ובאני דיי פאלו. בעריח שמעל המסגרת נראים שלושה פתחים: אחד סגור, שני פתוח ושלישי פתוח למחצה. אליאב רואה בהם את שלושת המצבים האפשריים בציור: אחד הוא ה"כאן" של פני השטח הסגורים והאטומים, שני הוא אשליות ה"שם" שיוצר הדימוי ובשלישי מתקיימים שני המצבים גם יחד.

מצלמה, במסך מחשב, בהדפסות וכדומה. כך נוצרה תשתית התוכן, שעל בסיסה הוא התחיל לצייר. "אחרי שנוצר מתווה של הדימוי על הברד, אני חייב להפעיל את פני-השטח. ציור הוא דימוי עם פני-שטח. מכיוון שהמקור לדימוי הוא ציור, אני בעצם מחליף את פני-שטח א' בפני-שטח ב'", אומר אליאב.

רוב ציוריו מתחילים מהתבוננות ביצירות אמנות מערבית מן העבר ועוסקים בסוגים שונים של מבט וביחסים בין ראייה לפרשנות. שתי תחנות קודמות שבהן הוא עסק בסוגים שונים של מבט הן תערוכתו "מבקרים" שבה הצביע על המבט התיירותי והתערוכות Call and Response ו-Advent, שהתמקדו ביחס שבין ראייה לאמונה.⁸ ב"מבקרים" הוא הציג ציורים בעקבות תצלומים שצילם כשביקר במפלי הניאגרה. "הצילומים מספקים עדות שאינה ניתנת לערעור לכך שהמסע נערך, שהתכנית הוצאה לפועל, שהיה נעים", כותבת סוזן סונטאג על הצילום התיירותי:⁹ כלומר, הם מוסרים מידע על מראהו של אתר מסוים, אבל תפקידם המהותי הוא סימון נוכחותו של התייר במקום. בציוריו של אליאב בעקבות התצלומים מתוארים מפלי הניאגרה כמקום שבו יחידים מפנים מבט חסר-אונים לעבר נוף שקשה לזהות. דרך עינם של התיירים, הוא משבש את ההיקסמות מאתר התיירות ובמידה רבה מחליף אותה בבעתה. אתר התיירות המרהיב הופך בהם למקום של אסון מזרה אימה.

לעיסוקו במבט התיירותי נוסף כאמור העיסוק ביחס שבין ראייה לאמונה, שבא לידי ביטוי בסדרת ציורים בעקבות תצלומים של ציורי מזבח, של תבליטים, של פסלי רנסנס ובארק ושל פרטים אדריכליים מכנסיות. הכנסיות שאליאב צילם בהן משמשות בימינו בתפקיד כפול, כאתר תפילה וכאתר תיירות. חפציהן היו ברבות השנים לחלק מ"תולדות האמנות", ויותר מכך - לנקודות-ציון בסיור תיירותי. כשמאמין מתבונן בחפץ דתי, ראייתו נקשרת בקשר הדוק, רגשי וחזק, עם אמונתו הדתית, ושתייהן נכרכות זו בזו. קרבתו לתמונה או לפסל המקודשים מחברת אותו אל האלוהי. האמונה הפנימית משליכה על הנראה, והנראה, בתמורה למבטו של המאמין, מחזק את אמונתו. החפצים הדתיים בציוריו של אליאב משוכפלים, משתברים ו"מסרבים" לנקודת מבט אחת. הם מעלים את השאלה מה בעצם רואים בציור, והתשובה עליה נגזרת כמובן מהמתבונן:

8 "מבקרים" הוצגה ב-2006 בגלריה גבעון, תל-אביב, "Call and Response" ב-2012 בגלריה ברורמן, תל-אביב ו-"Advent" ב-2015 בגלריה סוזן טרסייב, פריז.

9 סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה (מאנגלית: יורם בורונובסקי), תל-אביב 1998, עמ' 13-14.

הצופה המאמין, איש תולדות האמנות, התייר החולף על פני החפץ הדתי או הצייר - כל אחד מהם רואה את החפץ בצורה אחרת.¹⁰ ציוריו של אליאב, מתוקף היותם חלק מהציור העכשווי הרפלקסיווי, הם בבחינת זירת התגוששות המכליאה את מבטיהם של כל המתבוננים האלה יחד.

בתערוכתו הנוכחית, בעקבות ציורה של לוקרציה המתאר סיפור פשע, מפעיל אליאב סוג נוסף של מבט, הדומה לזה של חוקר בזירת פשע. בשונה ממבטו של התייר או של המאמין בכנסייה שמנוע ממגע עם החפץ או מהתערבות בדימויו, מבטו של החוקר בזירת פשע גורר פעולות שמשנות את הופעתן ואיכויותיהן החומריות של הראיות על מנת לגלות בהן מידע שאינו מסגיר את עצמו לעין בלתי מזוינת. מבטו, בהשוואה למבט התיירותי ולמבטו של המאמין, הוא הפעיל שבמבטים, שכן בכוחו להפוך את פני הדברים ולשנות את התמונה כולה. זאת ועוד, להבדיל מעדות ראייה שמקפלת בתוכה את נקודת המבט היחידה של העד, ולהבדיל מהפרספקטיבה המדעית שמייצגת את האירוע בשלמותו מנקודת מבט אחת, הראיות שאוסף החוקר תמיד חלקיות, כי הן מה שנשאר אחרי האירוע ולא האירוע עצמו, כל אחת מהן נבחנת בנפרד - בריבוי נקודות מבט ובריבוי אמצעי התבוננות - ואין נקודת מבט אחת שמגדירה אותן בשלמותן. מצד אחר, בראיות יש לעיתים קרובות גם עודף מידע, מפני שבזמן איסופן החוקר אינו יכול להיות בטוח, מי מהן עשויה לתרום לפענוח האירוע שהוא חוקר. ציורי אליאב מתייחסים לציור המקורי כאל זירת פשע או כאל גופה - ראייה חומרית לנתיחה. כל אחד מהם הופך בתהליך הנתיחה של גופת הציור, אשר נאספה באמצעות צילום ונותרה על ידי חיתוך וקטוע, שינוי צבעים, היפוך, שכפול ומתיחה על בדי הציור שלו.

לעדוה של לוקרציה על האונס ולהתאבדותה היו עדים הגברים שבמשפחתה וחבריהם. המקרה הועלה כאמור על הכתב וראה אור בכתבי ההיסטוריון ליוויס מאות שנים אחרי שאירע. טיציאן ואחרים ציירו את האונס; ציירים רבים ובהם ורונה, לוקאס קראנך, דירר, רפאל, ורמברנדט תיארו את לוקרציה במעמד הדרמטי שלאחר האונס ונתנו לו פרשנויות משלהם. בציוריהם היא מתוארת לבדה אוחות פגיון המופנה לחזה. אף-על-פי ש"הרגע המכריע" בסיפור כולו הוא הרגע שבו העדים שומעים את סיפורה,

10 על רעיון המימוש של יצירת האמנות על ידי הצופה על פי רומן אינגרדן ראו: מנחם ברניקר, "פנומנולוגיה וספרות: רומאן אינגרדן והגישה האסתטית ההולמית" ליצירת הספרות האמנותית, עין, רבעון פילוסופי, כרך ל"ג, בין עיון למעשה (טבת-ניסן תשמ"ד), עמ' 137-155.

הרגע שבו חווייתה הפרטית מומרת באמצעות העדות לאירוע בעל השלכות פוליטיות והיסטוריות מרחיקות לכת - רק מעטים, תיארו אותה עם הגברים העדים להתאבדותה. אליאב הוא אחד מהם.

ארבעה גברים מופיעים בציור המקורי. אחד נסתר מאחור ושלשה, שלימים ינהיגו את המהפכה השלטונית ברומא, מתוארים עם שמותיהם: קולטינוס בעלה של לוקרציה, לוקרציוס אביה וברוטוס חברו של קולטינוס.¹¹ לכל אחד מהם אליאב מקדיש דיוקן. קולטינוס הבעל (עמ' 54), שהוא על פי הנורמה הרומית הקורבן הראשי וגם העד הקרוב ביותר למעשה הקיצוני של אשתו, זוכה לדיוקן אישי דומה לדיוקנה של לוקרציה (עמ' 55) הן מבחינת הממדים הן מבחינת הנחת הצבע והטיפול בפני-השטח. דיוקנאות בני הזוג ממוקמים משני צידי התערוכה, וביניהם - בין לוקרציה שהיא הקורבן, העדה והשופטת ובין קולטינוס שהוא בבחינת קורבן, שומע העדות והמוציא לפועל של צוואתה - מתקיים המרחב של התערוכה. הדרמה האנושית והמשפחתית, בעלת ההשלכות ההיסטוריות הציבוריות, מוצגת על ידי פירוק הסצנה ופיצול דיוקנאות בני הזוג, שברך-כלל נתלו זה לצד זה. ידו של קולטינוס המופיעה בשני הדיוקנאות גם יחד מרמזת שהם לא רק מייצגים את דמויות עצמם, אלא לוכדים את הצופים בעיצומה של התרחשות שמתקיימת במרחב שביניהם.

שני העדים האחרים מופיעים בדיוקנאות קטנים יותר (עמ' 52-53) ומוצגים במרכז התערוכה - רמז לכך שמרחב התערוכה הוא מרחב של מסירת עדות. השינוי התודעתי שמתחולל בתוכם מתרחש בזמן שהם מאזינים (לסיפורה של לוקרציה) וצופים (במעשה ההתאבדות שלה). אליאב מעצב את דיוקנאותיהם במריחת הצבע רגע לפני שייבש על הבה, כאילו ביקש להעביר לצבע עצמו את השתנותם או לאפיין רגע של עמעום חושים ובלבול בעת קבלת הבשורה המרה.

הדרמה של לוקרציה, של העדים שלה ושל רומא כולה הופכת תחת ידיו של אליאב לדרמה של הציור: למאבק הבלתי מוכרע בין הדימוי לבין פעולת הציור, בין התוכן ובין הסגנון, בין ה"מה" ובין ה"איך", וגם בין השלם ובין פירוקו לגורמים. את הדרמה הזאת, שמושגת על השאלה מה יוצר את מה, הדימוי את הציור או הציור את הדימוי, הוא

11 ציון השמות הוא פתרון ברוח ימי הביניים שבאמצעותו זיהה הצייר את הדמויות השונות בלי לאפיין את תווי הפנים שלהן.

יוצר על ידי נוסחי ציור שונים המופיעים יחד, הד לפרשנויות סותרות או למצב שפתרונו אינו אחד, כפי שקורה כמעט בכל דרמה. "המתווה שמופיע על הברד בסטודיו הוא בחזקת אינפורמציה, והציור הוא ההופעה שלה בפועל, בחומר, בעולם הממשי", אומר אליאב. "מרגע שהדימוי המצולם והמעובד מופיע על הברד מתחיל תהליך של היכרות עם האינפורמציה הזו. כמו מישהו שאתה מכיר מתמונה ובפעם הראשונה פוגש אותו פנים אל פנים". התוכן או הסיפור מכאן ומימושו כציור מכאן פועלים כשני רצפים מקבילים, שלפי אליאב אינם יכולים לחיות בתואם: "כשאני רואה ציור אני לא קשוב לסיפור, וכשאני קשוב לסיפור אני לא רואה את הציור". לא רק אליאב, אלא גם המתבונן חווה מתח מתמיד בין מה שהוא מבין למה שהוא רואה ומיטלטל בין המבט מרחוק שמזהה את התוכן ובין המבט מקרוב שרואה את ה"איך", את מה שמתרחש על בד הציור עצמו. תפקידו של חוקר בזירת פשע הוא גם לגבש פרשנות שתעלה בקנה אחד עם כל הממצאים, ולדווח מנקודת מבט שתלכד את כל הראיות. שאיפתו היא לשבץ את הממצאים בחזרה לנרטיב אחד קוהרנטי ורציף, ובהשאלה - לאשליית החלל האידיאלי והמושלם שמציעה הפרספקטיבה המדעית. ואולם, ציוריו של אליאב אינם בעלי שפה הומוגנית, ומסלול הצפייה בהם אינו אחד. המתבונן בהם כמו רואה את שולחנו של החוקר בעיצומה של החקירה, טרם גיבוש המסקנות. כל אחד מעשרים הציורים שבתערוכה מתאר חלק אחר ובלתי מספק מבחינה נרטיבית של התמונה השלמה (תרתי משמע), מפרק ומנתח את הציור המקורי, משבש אותו בדרכו, ומותיר את הצופה בתחושות של מסתורין וציפייה לא ממומשת לבאות. רובם מתמקדים בחלקי פרטים אדריכליים, מיעוטם מתארים את הדמויות בתוך המערך הארכיטקטוני, ומעטים אף יותר מתמקדים בידיים, בדיוקן מסוים או בפרטים אחרים. אף אחד מהציורים אינו מתאר בצורה ברורה את התאבדותה של לוקרציה. אליאב מדווח על ההתרחשות לפי סדר משלו וגם מציע כמה נראטיבים אפשריים הנובעים מעיבוד הראיות ומאופן מסירתן לצופים.

הצבת הציורים בתערוכה מציעה למבקרים להלך בשבילים מתפצלים נוכח תיאורי מציאות שונים וסותרים ובלתי נקודת מבט מומלצת ומאחדת. במערך הפוליפוני הסבוך הזה, שקולות שונים ועצמאיים מושמעים בו בו-זמנית, אין נקודת התחלה מובהקת או רצף ליניארי שמכתיב כיוון או קצב התבוננות. המבקר עובר ברווח שבין שני קירות, מסתובב, מתקרב ומתרחק מן הציורים, ואגב כך יוצר רצף משלו. לעיתים הוא חווה ציור מסוים בשלמותו ולעיתים חלקים של ציורים מציעים מבין שני קירות ומהווים רקע לציור

שלפניהם. המבטים השונים שהתערוכה מזמנת למבקר לפי מסלול התקדמותו יוצרים קיטועים ותחושה של השתנות מתמדת. נקודת המבט המשתנה שלו לא רק מייצרת קומפוזיציות אלא גם מחוללת פרספקטיבה בשני מובניה: כתפיסת חלל וכןקודת מבט על המציאות.

מנעד האפשרויות הרחב כמו מסכם את תוצאות ה"התנגשות" של אליאב עם הציור של קודמו. "הציור המקורי פוגש אותי כמו שכדור לבן פוגע במשולש כדורי הביליארד", הוא אומר, ובכך ממחיש את המבט בדיעבד (אחרי ידיעת הפרספקטיבה המדעית) של הצייר העכשווי על הציור בן המאה ה-15. אם הפרספקטיבה המדעית מלכדת קווים אל נקודה אחת, הרי שמטרת המכה הראשונה במשחק הביליארד היא לפזר את הכדורים (הנקודות) מן המרכז לכל עבר. זה בדיוק מה שאליאב רואה בציור המקורי: פירוק של החלל הפרספקטיבי המושלם. ברוח זאת, ציוריו מטילים ספק בפיתויי הרוח האשלייתית של הפרספקטיבה המדעית ובהשלכותיה הפרשניות והאידיאולוגיות ומערערים על אשליית החלל האחידות המניחה נקודת מבט אידיאלית אחת שמגדירה את פרטי החלל לפי היגיון מתמטי נוקשה.

הצבע הבולט בתערוכה הוא אפור על גווניו השונים. כמו אדם שאיבד את הידיעה העצבית של הצבע, הפך אליאב את הדימוי הצבעוני של הציור המקורי לדימוי שמורכב מגווונים רבים של אפור. הנוירולוג אוליבר סאקס תיאר את מקרהו של י', צייר מצליח שבעקבות תאונת דרכים הפך לעיוור צבעים וראה רק גווניו של אפור. אחרי זמן-מה שכח י' את אפיוני הצבעים כליל, אבל החל להבחין במרקמים עדינים ובצורות שרוב בני-האדם אינם מצליחים לראות. כדי שאחרים יבינו את תחושתו החדשה, הוא צבע את הסטודיו שלו באפור אך היות שלא היה יכול לצבוע גם את המבקרים בסטודיו, הרגיש שפתרונו נכשל.¹² הפתרון הלא-מספק של י' מדגים את הפער הבלתי ניתן לגישור בין חוויית הראייה של הצייר ובין חווייתם של הצופים. כמי שעוסק במבט ובמגבלותיו, אליאב גם יודע שבמעבר לאפורים מתגלים פרטים שהעין מחמיצה כשהיא מסתכלת על דימוי צבעוני, וייתכן שבחירתו בהם נועדה להבחין טוב יותר בשלד של הציור המקורי ולהשתמש בו כמין פיגום או תשתית צורנית שהוא מבקש להחיות בציוריו.

12 אוליבר סאקס, "פרשת הצייר עיוור הצבעים", אנתרופולוג על המאדים: שבעה סיפורים פרדוקסליים, תל-אביב 1996, עמ' 21-54.

בציורים אחדים הוסיף אליאב צבעים אחרים על מנעד האפורים המוגבל. כך למשל, בשני הציורים "הגעה" (עמ' 32-33) מופיעה רצועה מופשטת בצבע ירוק, שכמו אינה מקבלת במלואו את מתווה הציור המקורי ומציעה את הצבע כנושא בפני עצמו. כך, לרגעים, חורג אליאב מתוכנו של הציור המקורי אל עבר ציור מסדר אחר לגמרי: ציור מופשט שתובע את עצמאותו במסגרת דימוי מוזהה, ובתוך כך חוזר אחורה לזמן קרוב יותר, זמנו של הציור המודרניסטי המופשט מן המאה ה-20. הכותרת "הגעה" מייצגת הן את הגעת הגברים לחדר שבו נמסרה להם העדות ששינתה את תודעתם, הן את הגעתה זה מקרוב של הרצועה הירוקה אל הציור מן המאה ה-15 - רצועה, שכמו מגשרת בין אשליית העומק ובין פני-השטח האטומים שבונים אותו.

שני ציורים מובחנים בממדיהם, באורך כשבעה מטרים כל אחד, מסמנים את גבולות הגזרה הרעיוניים של התערוכה: "היעלמותה של לוקרציה" (עמ' 37-39) משבש את פרטי הציור המקורי עד שאי אפשר לזהותם, מפרק את החלל האשלייתי למקטעים שנקראים בסריקה אופקית מצד לצד, ובגוניו האדומים והחזקים מתרגם את התוכן הדרמטי לרצף חושי ותפיסתי. "תהום" (עמ' 41-43) מתמקד בקטע סתום בציורו השמאלי של הציור המקורי, הופך ומותח אותו עד מאוד, ויוצר כך תהום שחורה ומבעיתה שמאיימת לשאוב את הצופה לתוכה. האחד כמו מגלם את ה"כאן" - את המרחב הממשי של בד הציור ושל הצופה, ואילו השני מגלם את ה"שם" - את המרחב האשלייתי הנוסף שנוגד מן הפרספקטיבה של הציור. שניהם יחד מבטאים שתי התייחסות אל המוות: עם התאבדותה של לוקרציה מתפוררים קווי-המתאר שלה, היא נעלמת מן התמונה, פורשת מן העולם הנראה ומתמוזגת עם האדמה, ובה-בעת מזנקת מן הממשי אל המדומה ואל אותו "שם" שאשליית הציור מבטיחה.

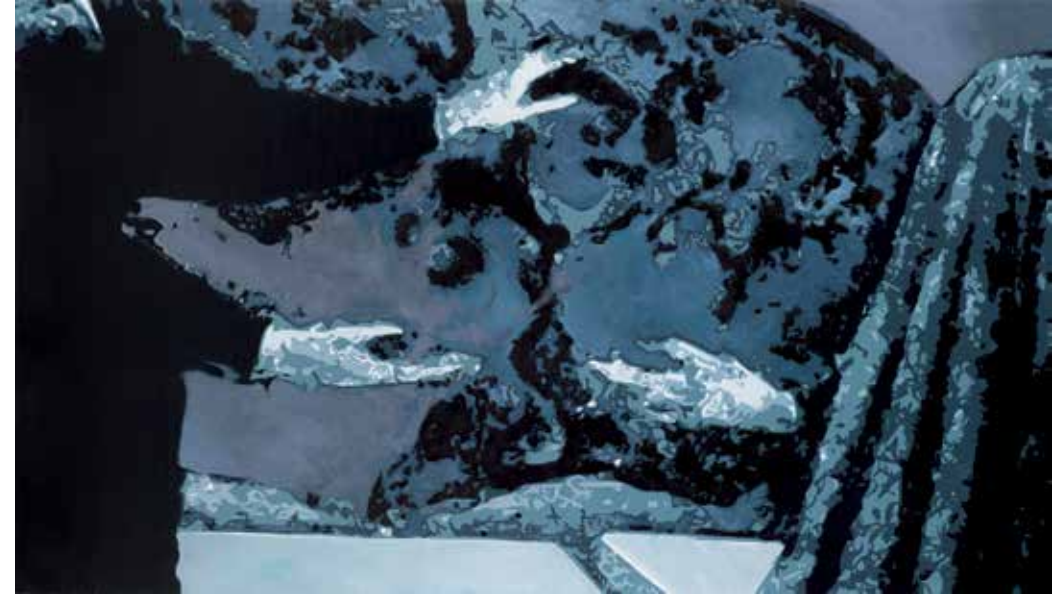
בציור "חדר", שנגזר מתיאור חדרה של לוקרציה בציור המקורי, אין זכר לדמויות (עמ' 27). בצורתו זאת הוא מתאר את זירת האירוע לפני הופעתה או אחרי היעלמותה של לוקרציה. אפשר לראות בו מקום שהאירועים נמחקו ממנו, וייתכן שהעלמת הגיבורים מבטאת את ההחלפה של פני-שטח א' (המקור לדימוי) עם פני-שטח ב' (הציור עצמו), כדברי אליאב. עוד ייתכן שאליאב משאיר אותנו עם חדר בלי דמויות כדי למקד את המבט במשהו שלא הבחנו בו קודם לכן: בין חפציו הדוממים של החדר, על מיטתה המסודרת של לוקרציה נראה דבר לא ברור, כרית דמוית גוף, גולם או אולי עובר שלא התפתח - חידה.



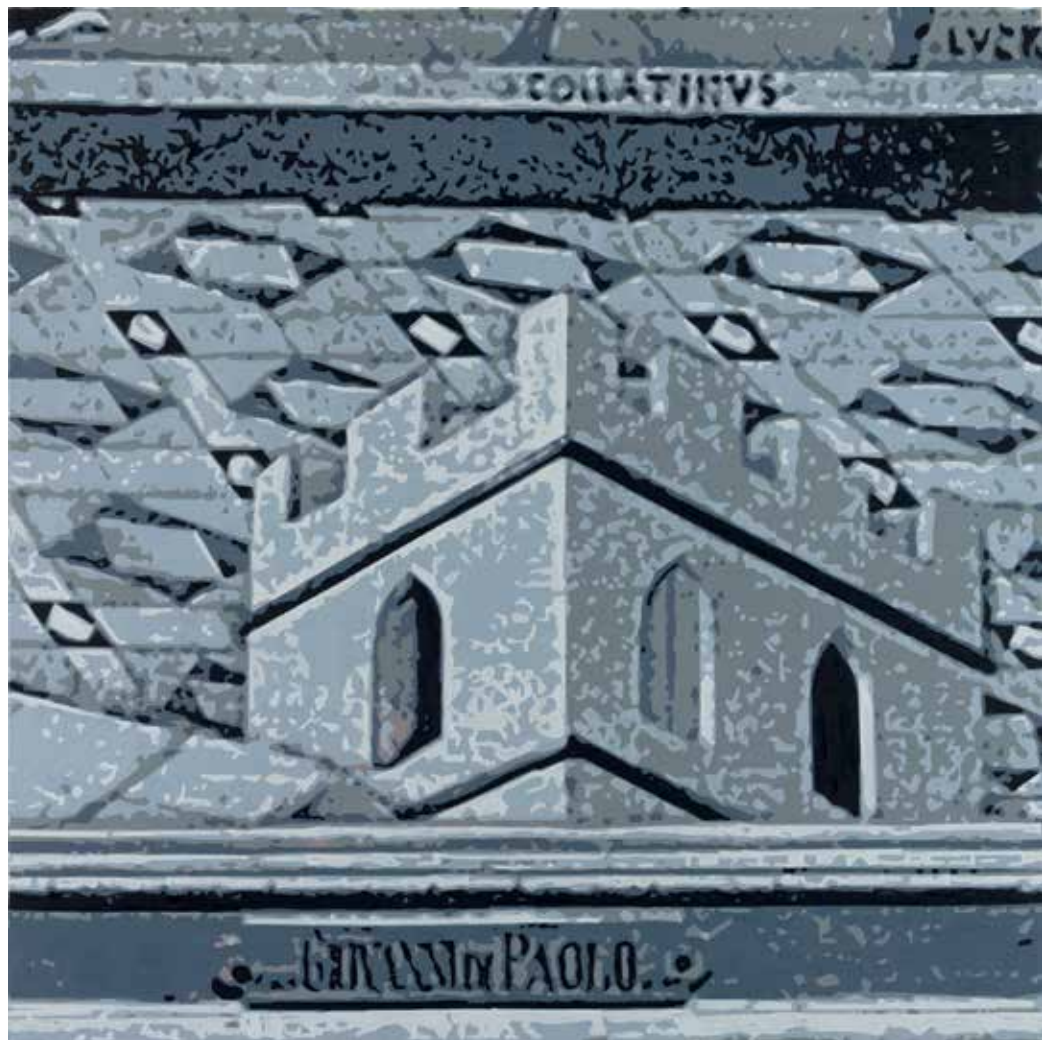
חדר, 2017, צבעי־שמן על בד, 160 x 160 ס"מ
Room, 2017. Oil on canvas, 160 x 160 cm



היעלמות, 2017, צבעי־שמן על בד, 150 x 260 ס"מ
Disappearance, 2017. Oil on canvas, 150 x 260 cm



מסירה, 2017, צבעי־שמן על בד, 150 x 260 ס"מ
Delivery, 2017. Oil on canvas, 150 x 260 cm



ג'ובאני, 2017, צבעי־שמן על בד, 200 x 200 ס"מ
Giovanni, 2017. Oil on canvas, 200 x 200 cm



הגיעה, 2017, צבעי־שמן על בד, 230 x 200 ס"מ
Arrival, 2017. Oil on canvas, 200 x 230 cm



הגיעה, 2017, צבעי־שמן על בד, 230 x 200 ס"מ
Arrival, 2017. Oil on canvas, 200 x 230 cm



עזיבה, 2017, צבעי־שמן על בד, 230 x 200 ס"מ
Departure, 2017. Oil on canvas, 200 x 230 cm

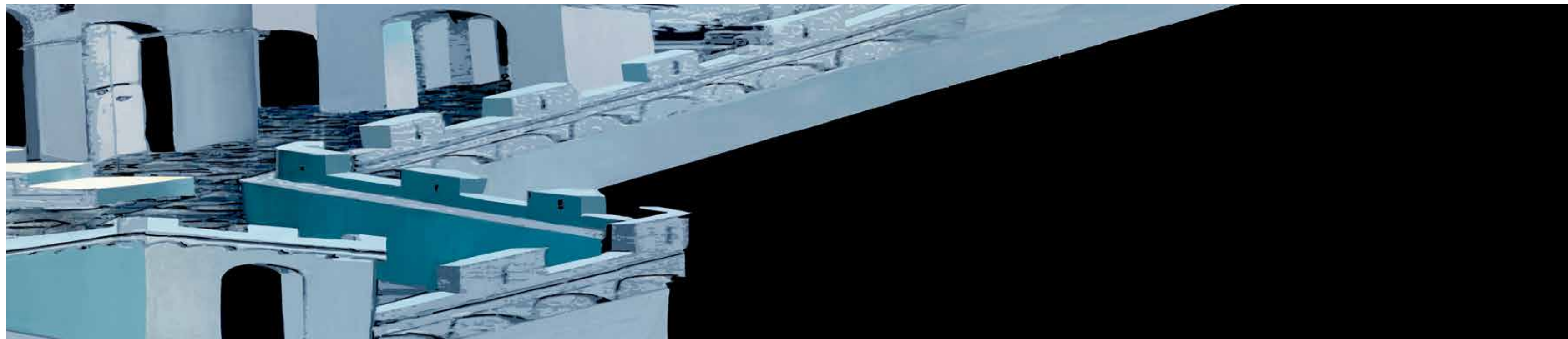


עזיבה, 2017, צבעי־שמן על בד, 230 x 200 ס"מ
Departure, 2017. Oil on canvas, 200 x 230 cm

< היעלמותה של לוקרציה, 2017, צבעי־שמן על בד, 150 x 750 ס"מ
How to Disappear Completely, 2017. Oil on canvas, 150 x 750 cm



< תהום, 2017, צבעי-שמן ואקריליק על בד, 150 x 700 ס"מ
Abyss, 2017. Oil and acrylic on canvas, 150 x 700 cm





רצפה, 2017, צבעי־שמן על בד, 200 x 200 ס"מ
Floor, 2017. Oil on canvas, 200 x 200 cm



פינה, 2017, צבעי־שמן על בד, 100 x 200 ס"מ
Corner, 2017. Oil on canvas, 100 x 200 cm



עלייה, 2017, צבעי־שמן על בד, 230 x 200 ס"מ
Ascent, 2017. Oil on canvas, 200 x 230 cm



ירידה, 2017, צבעי־שמן על בד, 230 x 200 ס"מ
Descent, 2017. Oil on canvas, 200 x 230 cm



פנינה, 2017, צבעי־שמן על בד, 230 x 200 ס"מ
Turn, 2017. Oil on canvas, 200 x 230 cm



מאזין (לוקרציוס), 2017, צבעי־שמן על בד, 50 x 50 ס"מ
Listener (Lucretius), 2017. Oil on canvas, 50 x 50 cm



מאזין (ברוטוס), 2017, צבעי־שמן על בד, 50 x 50 ס"מ
Listener (Brutus), 2017. Oil on canvas, 50 x 50 cm



לוקרציה, 2017, צבעי־שמן על בד, 300 x 200 ס"מ
Lucretia, 2017. Oil on canvas, 200 x 300 cm



קולטינוס, 2017, צבעי־שמן על בד, 300 x 200 ס"מ
Collatinus, 2017. Oil on canvas, 200 x 300 cm



חסר שם, 2017, צבעי-שמן על בד, 110 x 100 ס"מ
Nameless, 2017. Oil on canvas, 110 x 100 cm







The Israel Museum, Jerusalem

Oren Eliav: How to Disappear Completely

March–October 2018

Ayala Zacks Abramov Pavilion for Israeli Art

Curator: Aya Miron

Assistant curator: Tamara Abramovitch

Exhibition design and visualizations: Eliran Mishal

Assistant to the artist: Noa Friedland

Catalogue design: Yael Bamberger

English translation and editing: Anna Barber

Photographs © Elad Sarig (pp. 27–56); The Israel

Museum, Jerusalem, by Ofrit Rosenberg (pp. 16, 67);

RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda (pp. 19, 64)

Prepress: Art Scan, Ramat Gan

Printed by A. R. Printing, Tel Aviv

Catalogue no. 661

ISBN 978 965 278 479 7

© The Israel Museum, Jerusalem, 2018

All rights reserved

Unless otherwise indicated, all works are by courtesy
of the artist and Braverman Gallery, Tel Aviv

Preceding pages: Visualizations of the exhibition

Frontispiece: Detail from *Delivery* (see p. 28)

The exhibition was made possible by the donors

to the Israel Museum's 2018 Exhibition Fund:

Claudia Davidoff, Cambridge, Massachusetts,

in memory of Ruth and Leon Davidoff

Hanno D. Mott, New York

The Nash Family Foundation, New York

The catalogue was made possible by the

Rachel and Dov Gottesman Israeli Art

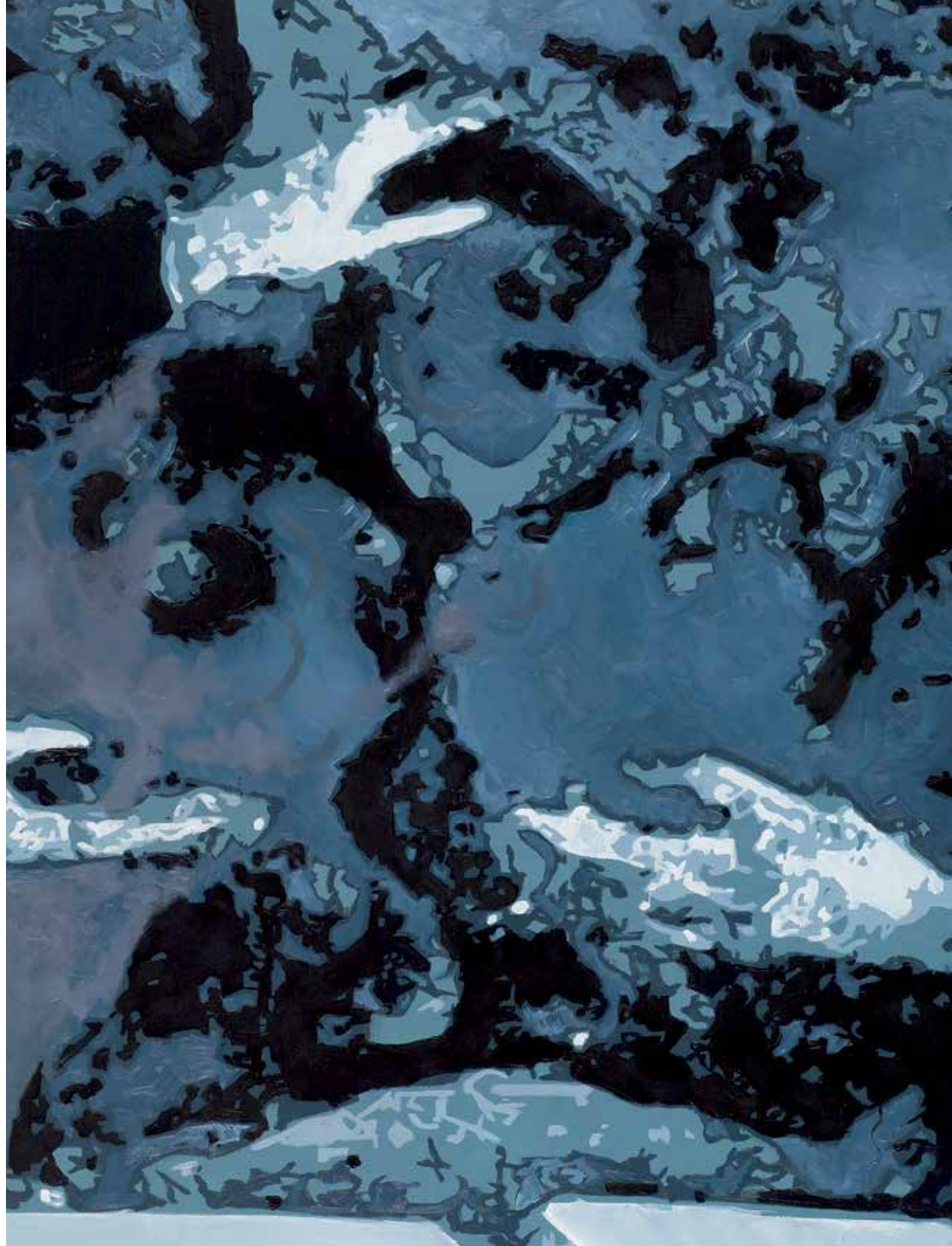
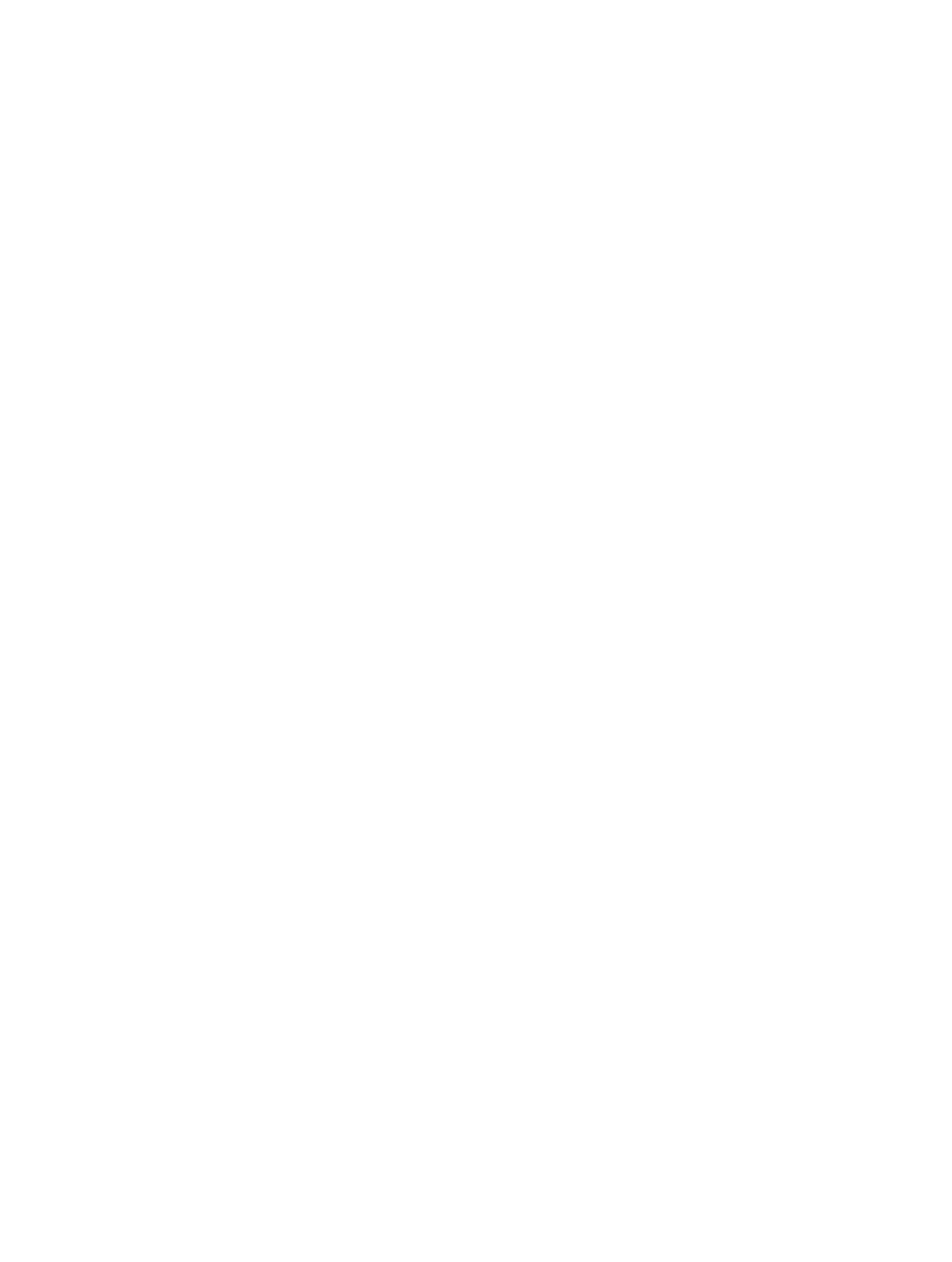
Publication Fund

Oren Eliav: How to Disappear Completely

Aya Miron



The Israel Museum, Jerusalem



Foreword

The painter Oren Eliav, born and educated in Israel, engages in a constant, complex way with the legacy of Western art history. With sensitivity and virtuosity, he offers a distinctive contemporary perception of European art that stimulates thought about the gaze and the process of painting. We are proud to present this first solo exhibition of his work at the Israel Museum, as part of our own ongoing engagement with developments in Israeli art, within the larger context of world culture.

The starting point for *How to Disappear Completely* is a mid-fifteenth-century painting displayed in the Museum's European Art gallery: *The Death of Lucretia*. The scene depicted – part of a story of rape, testimony, suicide, and vengeance – laid the foundation for the birth of the Roman republic, a revolutionary change in the ancient world. Oren Eliav took this small painting as the basis for twenty large-scale, at times monumental, canvases that propose a wide array of perspectives on the story of Lucretia. Their installation enables visitors to consider the scene from many points of view, freeing perception from a single vision and interpretation – a matter of no small consequence today, whether on a personal or a social-political level.

For the opportunity to present this important installation, we offer our profound thanks to the donors to the Museum's 2018 Exhibition Fund: Claudia Davidoff, Cambridge, Massachusetts, in memory of Ruth and Leon Davidoff; Hanno D. Mott, New York; and the Nash Family Foundation, New York. For generous support of the catalogue, we are most grateful to the

Rachel and Dov Gottesman Israeli Art Publication Fund. Our appreciation also goes to the Braverman Gallery, Tel Aviv, for a successful collaborative venture.

Very warm thanks to Oren Eliav – for his inspiring art and for his involvement in every aspect of the exhibition and publication. We take this opportunity to recognize the many members of Israel Museum staff who contributed their talents to the success of this enterprise. In particular, we express our appreciation to Mira Lapidot, Chief Curator of Fine Arts, for her thoughtful shepherding of the project; Shlomit Steinberg, Senior Curator of European Art, for her enlightening input; Amitai Mendelsohn, Senior Curator of Israeli Art, for a fruitful dialogue; Eliran Mishal of the Exhibition Design Department, for his meticulous, perceptive design of the space; Yael Bamberger, Head of Publications, for her wonderful design of the catalogue; and Hebrew editor Tami Michaeli and English translator Anna Barber for their sensitivity and thoroughness; we also extend thanks to Elad Sarig for his beautiful photographs. Finally, we salute the exhibition's curator, Aya Miron, Curator of Israeli Art, as well as assistant curator Tamara Abramovitch, for an original, insightful conception and realization of this project in the present exhibition and catalogue.

Ido Bruno

Anne and Jerome Fisher Director

Oren Eliav

Born in Israel in 1975; lives and works in Tel Aviv

Education

- 1998–2000** Tel Aviv University, Political Science and Multidisciplinary Program in the Arts
- 2000–4** B.F.A., Bezalel Academy of Arts and Design, Fine Arts Department, Jerusalem
- 2003** The Cooper Union School of Art, New York (exchange studies)
- 2007–9** M.F.A., Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv

Solo Exhibitions

- 2004** *Three Bezalel Graduates*, Givon Gallery, Tel Aviv
- 2006** *Visitors*, Givon Gallery, Tel Aviv
- 2010** *They'll Never Wake Us in Time*, Braverman Gallery, Tel Aviv
- Saddle*, Ashdod Art Museum
- 2011** *Two-Thousand and Eleven: The 2010 Rappaport Prize for a Young Israeli Painter*, Tel Aviv Museum of Art
- 2012** *Call and Response*, Braverman Gallery, Tel Aviv
- 2015** *Advent*, Suzanne Tarasieve gallery, Paris

Selected Group Exhibitions

- 2007** *Digital Landscapes*, The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv
- 2008** *Demons*, MoBY – Museums of Bat Yam, Israel
- Sublime Now*, Hanina Center for Contemporary Art, Jaffa, Israel
- 2009** *Wild Exaggeration*, Haifa Museum of Art
- Now Silence*, Gallery 39, Tel Aviv
- A4*, Glasgow School of Art
- Trained Impulse*, Braverman Gallery, Tel Aviv
- Winners of the Ministry of Culture and Sport Awards*, Mishkan Museum of Art, Ein Harod
- Bezalel M.F.A. Graduate Show*, Tel Aviv

- 2010** *The Human Stain*, Liverpool Biennial
- 2014** *LIA – Leipzig International Art Programme*
- 2015** *Map of the New Art*, Fondazione Giorgio Cini, Venice
- Re: Start*, Braverman Gallery, Tel Aviv
- A Matter of Perception*, Haifa Museum of Art
- 2016** *Take Painting*, Petach Tikva Museum of Art
- Imago Mundi | The Art of Humanity*, Pratt Institute, Brooklyn
- Sticks & Stones*, Braverman Gallery, Tel Aviv
- 2017** *More Love Hours than Can Ever Be Repaid (Ch. 1)*, RawArt Gallery, Tel Aviv
- Across From*, Manofim, Jerusalem Contemporary Art Festival
- Ingathering*, Tel Aviv Museum of Art

Awards and Prizes

- 2004** America-Israel Cultural Foundation grant
- 2008** Ministry of Culture and Sport Award for a Young Artist
- Award for the Encouragement of Creativity, Bezalel Academy of Arts and Design
- 2010** The 2010 Rappaport Prize for a Young Israeli Painter, Tel Aviv Museum of Art
- 2013** Cité internationale des arts residency, Paris
- Residency@Berlin, Schir – Art Concepts, Berlin
- 2015** Scholarship for Leipzig International Art Programme (LIA), Leipzig
- 2017** Minister of Culture and Sport Prize



Attributed to Giovanni di Paolo, Italian, 1403–1483
The Death of Lucretia, mid-15th century(?). Oil on wood panel, 30 x 44.5 cm
 Extended loan from the bequest of Edward D. Mitchell, Los Angeles. L-B85.0007

On Painting about a Painting

Once perspective was a way of looking, but now it has become a metaphor for a problem.

– Hans Belting¹

A small canvas housed in the Israel Museum hangs at the core of Oren Eliav's exhibition entitled "How to Disappear Completely." Attributed to the fifteenth-century Sieneese artist Giovanni di Paolo, this is *The Death of Lucretia*, the starting point for all of the paintings that surround it.

Centuries after the momentous introduction of scientific perspective into painting, which enabled the illusion of three dimensions on a flat surface while restricting the viewer to a single vantage point,² Eliav has chosen to focus on a work with a markedly disorderly approach to spatial perception. *The Death of Lucretia* is filled with arches, towers, staircases, and other architectural structures portrayed from all sorts of angles without any clear perspective or a single vanishing point. At the center of all this is an almost independent artwork: a dramatic scene in which Lucretia summons her husband, her father, and two of their friends and tells them that she has been raped by

¹ Hans Belting, *Looking through Duchamp's Door: Art and Perspective in the Work of Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall*, trans. Steven Lindberg (Köln, 2010), p. 8.

² A technique for linear perspective was devised by the architect Filippo Brunelleschi during the first quarter of the 15th century and set down as a formula by Leon Battista Alberti in his treatise *Della Pittura* (1436). However, in a 1924 essay entitled *Die Perspektive als symbolische Form*, Erwin Panofsky argued that the scientific formulae for perspective do not accurately render visual perception.

Sextus Tarquinius, the son of Rome's tyrannical ruler. She calls upon them to avenge her and then takes her own life. Whether historical or mythological, this story – set down most notably in Livy's *History of Rome*³ – is one of the cornerstones in the narrative describing the establishment of the first Roman republic. The defilement of a nobleman's wife, her suicide, and the subsequent overthrow of the king and abolition of the monarchy inspired a wealth of visual and literary portrayals.

The Death of Lucretia depicts an unusual scene of testimony, in which Lucretia is simultaneously victim, witness, and judge. It merges the various components of a courtroom trial: the witness testifies in the presence of a jury (the men), the verdict is handed down, and the process of implementing the sentence is set in motion. Lucretia decides that since she has lost her virtue, she has to die. In mythical terms, this is a fulfillment of the imperative to offer up a sacrifice (preferably a woman) on the threshold of a decisive historical moment.⁴ Her rape and suicide commits the men who have heard her testimony and witnessed her death to an act of vengeance, and so they are transformed from jurors to executors who then must carry out justice by deposing the royal family. Moreover, in keeping with the worldview and norms of antiquity, these men were bound to act because they were regarded as the principal victims of the crime, even though the one to suffer most was Lucretia.⁵

Long before Oren Eliav discovered this small painting in the permanent display of the Israel Museum's European Art galleries, it adorned a chest

3 Titus Livius, *The History of Rome* (completed ca. 9 BCE), Volume I, sections 64–60.

4 As in the case of Iphigenia, daughter of Agamemnon; Polyxena, daughter of Priam; and Macaria, daughter of Heracles, as well as the biblical story of Jephthah's daughter.

5 The sociologist and political scientist Véronique Mottier writes that in ancient Athens, rape was "primarily seen as a crime against the husband, father, or male guardian of the woman rather than against herself, and as a threat to public order due to the risk of revenge from the aggrieved male party (who was legally allowed to put the perpetrator of any adultery – whether consensual or the result of rape – to death if caught in the act)"; Mottier, *Sexuality: A Very Short Introduction* (Oxford, 2008), p. 13.



Anonymous artist from Siena
Lucretia and Collatinus,
mid-15th century
Oil on poplar wood, 31 x 44 cm
Campana Collection, Musée du
Petit Palais, Avignon

(*cassone*) containing the trousseau of a well-to-do Italian bride, bestowed on her by her parents and taken with her to her new husband's home. Choosing this subject for a marriage chest was meant to remind the wife of the importance of being loyal to her husband's family.⁶ The painting was eventually removed from the chest, framed, and labeled with the name of the painter, and as such it reached the Israel Museum.⁷ As Eliav prepared the exhibition, it was discovered that an almost identical version of the picture is housed in the Musée du Petit Palais, Avignon, under the title *Lucretia and Collatinus*. He received a high-quality photograph of this painting and added it to the images he worked with.

6 On the subject's popularity for marriage chests in late 14th–early 15th-century Tuscany, and its social, cultural, and political implications, see Jerzy Miziołek, "Florentine Marriage Chests Depicting the Story of Lucretia and the War with Giangiulio Visconti," in: Francis Ames-Lewis and Piotr Paszkiewicz (eds.), *Art and Politics: The Proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historians* (Warsaw, 1999), pp. 31–43.

7 Presumably it was the person who framed the painting who included the little plaque on the front with the name *Giovanni di Paolo*, so that the identity of the artist is not certain. One of Eliav's works, entitled *Giovanni* (p. 31), shows the lower part of the painting, including the frame and plaque. Right above this part of the frame is a tower with three windows – one blocked, one open, and a third half-open. Eliav sees them as signaling three possible states of painting: the "here" of the closed, opaque surface; the illusionary "there" proposed by the open window; and a third state that encompasses the other two.

Like a crime scene investigator, Eliav began by photographing the painting at the Museum. Using digital technology, he then cut apart the photographs and treated the pieces as raw material: he stretched, reversed, and duplicated them; he deleted parts of the picture or changed the palette. The new images he extracted from the original painting derived from a multifaceted process of observation by various means – via the naked eye, the camera lens, the computer screen, photographic prints, and so on. All of this provided a basis for the act of painting: “After the sketch is transferred to the canvas, I have to activate the surface by painting. A painting is an image with a surface, and because in this case the source of the image is itself a painting, in essence I am just replacing Surface A with Surface B.”

Most of Eliav’s paintings emerge from existing Western artworks, are informed by various categories of looking, and are concerned with the relationship between seeing and interpretation. In his exhibition *Visitors* he examined the tourist gaze, and in *Call and Response* and *Advent*, he focused on the connection between perception and religious faith.⁸ The paintings in *Visitors* were based on pictures he took at Niagara Falls. “Photographs will offer indisputable evidence that the trip was made, that the program was carried out, that fun was had,” Susan Sontag wrote of the holiday snapshot. In other words, even though it conveys visual information about a particular location, a more essential purpose is to “certify experience” by recording the tourist’s presence.⁹ In Eliav’s paintings, the people at Niagara Falls stare helplessly at an indistinct landscape. Seen through these tourists’ horrified eyes, what should be a place of wonder turns into some sort of disaster site.

The religious gaze was addressed in a series of paintings derived from photographs of altar paintings, reliefs, Renaissance and Baroque sculptures,

⁸ *Visitors*, Givon Gallery, Tel Aviv, 2006; *Call and Response*, Braverman Gallery, Tel Aviv, 2012; *Advent*, Suzanne Tarasieve gallery, Paris, 2015.

⁹ Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Modern Classics (London, 2014; originally published New York, 1977), p. 9.

and ecclesiastical architectural details. The churches that Eliav photographed serve a dual purpose today: they are tourist attractions as well as places of worship. Over the years, their treasures have not only become part of art history, they have also become must-see items for tourists. But when believers look at a religious object, deep-seated religious feelings and associations are aroused. Being near a sanctified painting or sculpture connects them to the divine; they project their inner faith onto what they see, and what they see in turn reinforces that faith. In Eliav’s paintings, the religious objects are multiplied, fragmented, and reiterated so that one gaze, one point of view, is no longer possible. This raises the question of what in fact is seen in the painting, as well as the immediate answer: that depends upon who is seeing it. The believer, the art historian, the tourist, the painter – each one will have a different perception.¹⁰ Eliav’s contemporary, self-reflexive works are a space where all of these different gazes contend and combine.

In the present exhibition, he adds another gaze: that of the criminal investigator. Unlike the tourists or worshipers who are not permitted to touch what they see, investigators combine the gaze with action. Observation gives way to actually handling and treating the physical evidence in order to reveal what cannot be seen by the naked eye, to glean information that is not accessible without specialized intervention. The investigator has an active gaze that can bring about change and even transformation. Moreover, unlike the perception of a single witness and also in contrast to linear perspective, the investigative gaze is not limited to one point of view, just as the investigator gathers a variety of evidence and testimony. In that sense, the investigator’s gaze does not encompass one scene in its totality as scientific perspective does: its findings are not only multiple and

¹⁰ See Menahem Brinker, “Phenomenology and Literature. Roman Ingarden and the ‘Appropriate Aesthetic Attitude’ to the Literary Work of Art,” *Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly* 33 (1984), nos. 1/2: 137–55 (Hebrew).

diverse, but also partial and *post factum*. They rely on what remains after the event itself and on what the witnesses impart. And although not all of the information is necessary, the investigator must assemble all that can be found because in the beginning one cannot know what will prove relevant in the end. Oren Eliav approaches the original picture as something to investigate, dissect, and analyze. Every painting he creates results from his gathering of photographic evidence and his “postmortem” analytic process involving cropping, stretching, reversing, recoloring, and replicating.

In written accounts, the men in Lucretia’s family are witnesses to her testimony of the rape and to her suicide. And yet, among the many visual renditions of this subject in art history, very few well-known paintings include witnesses. Titian was among those who depicted the earliest part of the story – the rape itself – and many others, including Lucas Cranach the Elder, Dürer, Raphael, Veronese, and Rembrandt, portrayed the tragic results of the rape. They chose to depict Lucretia on her own, pointing a dagger at her chest. Even though it was Lucretia’s telling of her story – a moment when a private event becomes public – that triggered far-reaching historical consequences, very few artists portrayed the men witnessing her suicide. Eliav’s work is a rare exception.

Four men appear in the source painting. One is partly hidden, but three are clearly visible and identified in writing as men who would later overthrow the Roman monarchy: the father, Lucretius; the husband, Collatinus; and Collatinus’s friend Brutus.¹¹ Eliav devotes a portrait to each of them. The depiction of Collatinus – the principal victim from the Roman point of view and the most closely involved witness to his wife’s suicide – is handled in a comparable way to Lucretia (see pp. 54–55). These two large-scale portraits are positioned on either side of the exhibition, which unfolds

¹¹ Inscribing the names was a medieval method of identifying a painting’s subjects without rendering their features in any distinguishable way.

between Lucretia – victim, witness, and judge – and Collatinus, the recognized victim who hears the witness’s testimony and executes her will. Portraits of a couple usually hang side by side, but in this case they are separated by images of a deconstructed drama with personal, familial, and historical dimensions. The hand of Collatinus appears in both portraits, suggesting that the viewers positioned between them find themselves in the very midst of what is transpiring.

Smaller portraits of the two other witnesses (pp. 52–53) are displayed in the center, a reminder that the exhibition is a place of testimony. When these men listen (to Lucretia’s story) and watch (her suicide), they undergo a gradual realization which Eliav expresses by blurring the paint before it dries. Perhaps this blurring is intended to convey something of the men’s agitation as they struggle to take in what they are hearing and seeing.

In Oren Eliav’s hands, the drama of the story becomes the drama of painting: the constant struggle between the image and the act of painting, content and style, “what” and “how,” the whole and its fragments. Underlying these tensions is the question of whether the image leads to painting, or painting results in the image. Eliav creates the drama by employing diverse modes of painting simultaneously, thereby echoing the ambiguity, contradictory interpretations, and open-endedness that characterize most dramas. “The image that appears on the canvas is like a blueprint retaining information. Through painting, this information can be manifested in the real, material world,” he says. “It’s like coming face to face for the first time with someone who has only been known to you from a picture.” He sees the story and its realization in painting as two distinct parallel tracks: “When I look at a painting, I can’t follow the story, and when I do focus on the story, I can’t really see the painting.” And indeed, when viewing his paintings, one is in perpetual oscillation between looking and understanding, between seeing a clear image from afar and a closer examination that reveals how it came into being, on the surface of the canvas itself.

A criminal investigator must adopt a perspective that embraces every piece of evidence. The goal is to fit the pieces together in a coherent narrative – or by analogy here, within the ideal space offered by the illusion of scientific perspective. Eliav’s paintings, however, are not homogeneous and the viewer does not see them in one specific sequence. The viewers’ experience resembles, rather, an encounter with the investigator’s work mid-process, before any conclusion has been reached. Each of the twenty paintings in the exhibition depicts a different part of the picture, dismantling, analyzing, and disrupting it, creating suspense and leaving the viewer in sustained expectation. Most of the canvases are devoted to architectural details; a few portray the human figures within this architectural constellation; and even fewer focus on human details such as hands or faces. Not one clearly depicts Lucretia’s suicide. Eliav relates the events in his own way and proposes a number of possible narratives depending on the processing of the evidence and the way in which these narratives are conveyed to viewers.

Without advocating one particular direction or viewpoint, the installation offers visitors a variety of routes. In this polyphonic array, there is no clear beginning, linear progression, or predetermined pace. Moving back and forth among the paintings, choosing how close to get and how long to look, the visitor sees the works from different angles, juxtaposed in a variety of ways. Sometimes a complete view of a painting is possible; sometimes it is partially hidden by walls and other paintings. These constantly changing vantage points, producing diverse compositions, engender a feeling of fragmentation and mutability. Every turn reveals a new perspective, in both senses of the word: a spatial construct and an understanding of the world.

This range of possibilities may be seen as the outcome of Eliav’s “collision” with the Italian painter’s work, of which he said: “The original painting hit me the way the cue ball hits the triangle of balls at the start of a game of pool.” His analogy illustrates how a contemporary gaze, already acquainted with perspective, encounters this fifteenth-century painting. If scientific

perspective finds a way to direct every line to a single vanishing point, the goal of breaking the rack in pool is to scatter the points (the balls) in every direction. This is what he saw in the picture: the scattering of a space that perspective could have put in perfect order. His paintings call into question not only perspective’s tempting illusion, but also the hermeneutical and ideological implications of a rigid system that posits one ideal viewpoint from which order can be imposed to create a uniform space.

A variety of grays dominate the exhibition, replacing the many colors of the original painting with a monochrome palette that calls to mind someone who has lost the sensory ability to distinguish color. The neurologist Oliver Sacks wrote of Jonathan I., a successful painter who became colorblind following a car accident and was only able to see different grays. Eventually, after losing his memory of color altogether, Mr. I. began to discern subtle textures and forms that were imperceptible to most people. Seeking to share what he was experiencing with others, he painted everything in his studio environment gray – but since he was unable to turn those who visited him gray as well, the attempt was doomed to failure.¹² Mr. I’s unsuccessful tactic exemplifies the unbridgeable gap between the visual experience of the painter and that of the viewer. As someone who deals intensively with vision and its limitations, Eliav knows that a gray palette may reveal details that are missed when one looks at a color image. It might be that his choice of gray aims at distilling the essential lines of the original painting, using them as a sort of scaffolding or skeleton that his own paintings may bring to life.

In a few cases, Eliav adds other colors to his narrow spectrum of grays. In the two paintings entitled *Arrival* (pp. 32–33), a green band is introduced, as though proposing the addition of a totally new aspect to the original picture. At rare times such as these, Eliav deviates from his source and enters a

¹² Oliver Sacks, *An Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales* (New York, 1995), pp. 3–41.

different realm from the more recent past, that of modernist abstraction. The word “arrival” indicates not only the alarmed men entering the room, but also the contemporary arrival of a twentieth-century color band in a fifteenth-century painting, a strip of paint binding the illusion of depth with the opaque surface planes that create the illusion.

Two monumental canvases, each one some seven meters long, demarcate the conceptual edges of the exhibition. In *How to Disappear Completely* (pp. 37–39), the original details get distorted and the spatial illusion is flattened into horizontal segments rendered in intense shades of red, translating the story’s dramatic content into a sensory experience. *Abyss* (pp. 41–43) focuses on a nondescript section from the left side of the source painting, flipping and stretching it to create a chasm that threatens to pull the viewer into its black depths. The first work seems to embody “here” – the actual, real place occupied by the painting and the viewer – whereas the second represents “there” – the additional imaginary space generated by pictorial perspective. Together they seem to approach death in two ways. With her suicide, Lucretia’s contours dissolve and she disappears from the picture, leaving the visible world to become one with the earth. But at the same time, Lucretia makes a leap from the reality of “here” into the imaginary realm promised by the illusion of painting.

In the painting *Room* (p. 27), based on Lucretia’s chamber in the source painting, no trace of the human figure remains. Thus *Room* depicts the setting of the drama before Lucretia’s entrance, or after her disappearance. Perhaps it presents a place from which events and actors have been erased; perhaps their absence expresses the replacement of Surface A (the source painting) by Surface B (the new painting), to use the artist’s words. Oren Eliav may also be leaving us with a room without figures in order to focus our gaze on something we did not discern before: among the mute objects of the room, upon Lucretia’s tidy bed, lies something strange, a body-shaped pillow, a cocoon, or perhaps a fetus – a mystery.