

Oren Eliav

Advent

Exposition / Exhibition

28 Nov. 2015 – 09 Jan. 2016

Exhibition catalogue

Conversation between Tami Katz-Freiman & Oren Eliav

Vernissage / Opening

Samedi 28 novembre 2015 de 18h à 21h

Saturday 28 November 2015 from 6 to 9 pm

Mar. – Sam. 11:00 - 19:00 & sur rdv

Tues. – Sat. 11 am - 7 pm & by app.

SUZANNE TARASIEVE PARIS

7, rue Pastourelle • F-75003 Paris

T : + 33 (0)1 42 71 70 54 • M : +33 (0)0 79 15 47 85

www.suzanne-tarasieva.com • info@suzanne-tarasieva.com

































Suzanne Tarasiève, Paris

Oren Eliav, Advent
20 €



ISBN : 978-2-9544764-9-0

Oren Eliav

Oren
Eliav

Oren Eliav

Oren Eliav Advent

Suzanne Tarasiève, Paris



Du miracle de la représentation

Un entretien de Tami Katz-Freiman avec Oren Eliav

Les peintures de l'artiste israélien Oren Eliav plongent leurs racines dans l'histoire de la culture occidentale et s'ancrent dans le répertoire religieux chrétien. Elles mettent en lumière les relations complexes entre l'ascétisme de la tradition juive et la luxuriance qui caractérise certains aspects de l'univers plastique chrétien. En décomposant et recomposant les modes historiques de la peinture, Oren Eliav réévalue le sens de ce moyen d'expression et replace les formules iconographiques consacrées dans une perspective contemporaine. Sa position singulière par rapport à la culture chrétienne occidentale, qu'il observe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, lui permet d'en tirer des enseignements profonds quant à la nature du dialogue mental, culturel et physique qui se noue entre le tableau et le spectateur, autrefois comme aujourd'hui.

Dans les œuvres d'Oren Eliav, c'est la peinture elle-même qui a le premier rôle. Qu'il s'agisse d'un carrelage en marbre, d'un plafond d'église ouvragé, d'un retable ou d'une cloche, la toile sert de support à un examen la fonction primordiale de transmission d'un récit ou d'une représentation qui est assignée à la peinture. L'axe essentiel de sa réflexion, par-delà le sujet du tableau, c'est l'act de voir la peinture. Il construit un territoire aux allures de mirage, où le savoir acquis et les sensations visuelles se font concurrence dans l'esprit du spectateur, englobant à la fois l'illusion et la désillusion.

L'exposition actuelle fait encore entrer en jeu la perception, le regard et le rapport vérité-illusion. Cette fois, l'accent est mis sur la tradition de peinture pieuse illustrée par les retables primitifs néerlandais de la Renaissance septentrionale. Les modifications de l'échelle et de la perspective, les reflets et démultiplications introduits dans l'image ainsi que divers effets de matière donnent le jour à une autre sorte de retable, où le recueillement reste présent, mais le doute s'installe aussi.

Dans l'entretien qui suit, Oren Eliav explique d'où vient son attirance pour les tableaux de dévotion et évoque les liens entre peinture et religion.

Tami Katz-Freiman : Vous semblez vous intéresser au rapport entre illusion et représentation, comme d'autres artistes contemporains tels qu'Adrian Ghenie, Albert Oehlen, Rudolf Stingel ou Victor Man. Chez vous, cette réflexion porte sur l'iconographie chrétienne. Pourquoi le christianisme ? Ces choix thématiques ont-ils un lien avec votre identité juive israélienne ?

Oren Eliav : En fait, je m'occupe surtout de la peinture en soi et de la façon dont nous la voyons. Mais il se trouve que l'histoire de la peinture, ou du moins de la peinture dite "occidentale", est inextricablement liée à l'évolution du christianisme, alors je me sens obligé d'en tenir compte, ça fait partie du lot si l'on peut dire. En plus, la religion chrétienne est très visuelle. Elle diffuse ses idées par l'image, et c'est quelque chose qui me touche

en tant que peintre. Je m'intéresse au fonctionnement de la peinture dans un contexte historique et, en ce moment, le contexte est l'iconographie chrétienne.

Si le fait que je suis un artiste juif israélien signifie quelque chose, c'est qu'il me donne une distance vis-à-vis de l'art chrétien. C'est une distance bien particulière, qui suppose une séparation nette tout en autorisant un sentiment d'appartenance ou de partage d'un passé commun.

Une donnée fondamentale pour la compréhension de votre travail a un rapport direct avec l'exposition. C'est la relation entre l'optique et le religieux. Pourriez-vous en parler ?

Je peux commencer par mon exposition de 2013 à la galerie Braverman de Tel Aviv, "Call and Response" ["antiphonie" ou "répons" en français]. J'étais parti d'un plan de cathédrale imaginaire, une cathédrale lambda. On entre, on regarde partout. En haut, il y a un plafond magnifique, sur les côtés, des vitraux et bien sûr beaucoup de peintures. Sous les pieds, on aura peut-être un sol orné d'un motif recherché. Cet édifice est fait pour inspirer une émotion religieuse et l'intensifier par des moyens visuels. J'ai voulu casser ce schéma, ouvrir ce système fermé, le rendre moins définitif. J'ai donc peint des tableaux qui présentent ces différentes parties – plafond, sol, vitraux et peintures – en laissant une part d'incertitude. Chaque fois, j'ai manipulé l'image initiale en la bousculant et la détournant. La voûte à caissons, basculée sur le côté, devient une espèce de tunnel (fig. 1). Le vitrail, qui ressemble à du verre vu de loin, n'est qu'un assemblage de taches et touches de peinture à l'huile vu de près (fig. 2). Et la toile où j'ai peint le sol mesure trois mètres de haut (fig. 3) Elle force le spectateur à lever les yeux au lieu de les baisser, ce qui provoque une légère désorientation.

Et les Descentes de Croix ?

Pour ces œuvres (fig. 4), je suis parti de la notion de croix comme système d'orientation du tableau, n'importe quel tableau : le haut, le bas et les côtés. La composition doit forcément se situer par rapport à cette croix. Si on laisse de côté l'aspect théologique, on a

une structure intéressante du point de vue de la forme. L'histoire de Jésus enlevé de la croix sert à raconter comment une image centrale se coupe de ses repères. L'image fondatrice, Jésus, sort de l'axe auquel elle s'appuyait auparavant. Pour revenir un instant à l'aspect théologique, cette scène marque la fin de la courte période pendant laquelle le divin s'est fait chair et sang avant de redevenir invisible. C'est pourquoi j'ai pensé que les tableaux de la Descente de Croix devaient conclure l'exposition.

Dans cette exposition, vous avez commencé à vous concentrer sur les retables. Qu'est-ce qui vous a attiré vers eux ?

Après les Descentes de Croix, il fallait remonter à la naissance, j'imagine. J'ai regardé du côté des scènes retraçant l'arrivée de l'Enfant-Jésus.

Au cours d'un voyage en Allemagne, à Munich, Leipzig, Berlin, Dresde, etc., j'ai vu des retables des primitifs néerlandais désignés sous le nom de Renaissance septentrionale. Je crois que c'est à Cologne, au Wallraf-Richartz Museum, que j'en ai découvert beaucoup en même temps, placés tout près les uns des autres, pas du tout comme dans les églises. Il y avait là de nombreuses merveilles. C'était un enchantement de voir ces œuvres splendides et fascinantes. Elles semblaient posséder la faculté de nous faire pénétrer en elles. Plus on les regardait, et plus elles révélaient leurs détails.

Les retables peuvent entrer dans la catégorie des arts appliqués dans la mesure où ils remplissent une fonction. Ils sont conçus pour transmettre un récit bien déterminé par le biais d'un objet. L'iconographie et le symbolisme religieux ont-ils un sens pour vous ou restez-vous sur le plan purement plastique ?

Ce qui me plaît, c'est la valeur d'objets sacrés attribuée à ces tableaux. Les retables à volets, sous forme de triptyques, restaient le plus souvent fermés dans les églises. On ne les ouvrait que pour les fêtes religieuses. Le fait même de les regarder constituait un moment privilégié dans le cadre d'un rituel. Ils requièrent une forme d'attention particulière.

Je sais que ces images avaient une valeur narrative et symbolique très forte pour les spectateurs de l'époque. Mais je m'aperçois que leur sens m'échappe un peu. Après coup, je lis des descriptions, je me renseigne sur l'iconographie, etc. Mais, franchement, quand je regarde ces tableaux, ce n'est pas la cause de mon ravissement. Je crois que cela tient à leur construction, à leurs composants plastiques élémentaires : composition, ligne, forme et couleur.

Puisque l'iconographie reste assez obscure, vous vous tournez vers les éléments plastiques. Pouvez-vous préciser quels aspects du retable vous captivent en particulier ?

Il y a tout un ensemble de manipulations destinées à maintenir l'intérêt et à focaliser l'attention sur l'action principale ou sur le sujet proprement dit. On peut trouver des effets complexes de modulations chromatiques, de contrastes et de dégradés très séduisants. Il y a aussi toute une série de procédés géométriques. Par exemple, la perspective des architectures s'ajuste sur les bords du tableau lui-même, ce qui brouille un peu la frontière entre réalité picturale et réalité extérieure, en induisant un agencement spatial bizarre. De manière générale, la perspective est très accusée et les fuyantes convergent rapidement. Je suppose que c'est fait pour entraîner le regard des fidèles vers l'action principale du tableau, telle que l'arrivée de l'Enfant-Jésus ou la Crucifixion, notamment, afin de les aider à la contempler.

En somme, vous vous intéressez à la forme et à la fonction, à la capacité du tableau à servir de vecteur du sentiment religieux, en plus de l'émotion esthétique.

Oui, c'est vrai. J'aime l'idée que le fait de regarder un tableau soit une façon de prier. Les retables remplissaient une fonction liturgique évidente. Le regard porté sur eux était censé participer de l'acte de foi. Ces objets existaient avant ce que l'on appelle l'Art avec un grand A et sa valorisation. Le rapport entre le spectateur et l'œuvre était complètement différent de celui que nous connaissons aujourd'hui.

Ce qui nous ramène à votre première question, sur la relation entre l'optique et le religieux. Le retable avait la capacité d'établir un lien étroit entre les modalités du regard et les marques de dévotion, autrement dit entre voir et croire.

On dirait que pendant l'examen visuel du tableau original, vous vous livrez à une espèce de déconstruction : la désintégration de la composition, les reflets et les perspectives multiples sur un même objet. Dans vos œuvres récentes, en particulier celles que vous exposez ici, on sent encore cet effet de décomposition, de réverbération et de fragmentation.

Ces dislocations et fragmentations sont pour moi une manière de casser le dispositif fermé du retable, de le rendre si possible plus flou et moins définitif.

Vous semblez compter sur la mémoire visuelle du spectateur pour recoller les morceaux, pour résoudre le rébus et reconstruire mentalement le tableau original.

Exactement. Je pense que tous les tableaux du monde existent par rapport tous les autres. Pour faire vivre mes œuvres, je dois compter sur la mémoire du spectateur, sur ses expériences antérieures ou ses attentes. Mes tableaux s'insèrent dans l'intervalle entre les attentes du public et ce qu'il perçoit réellement.

Pouvez-vous donner un exemple concret, dans l'exposition actuelle ?

Dans cette exposition, plusieurs œuvres s'inspirent de triptyques évoquant l'Adoration des Mages, ces sages venus d'Orient pour se prosterner devant l'Enfant nouveau-né. Ils ont fait une longue route parce qu'on leur a dit qu'ils allaient assister à un grand prodige. Ils sont venus voir à quoi ressemble Dieu, ou du moins son fils. Je trouve cette scène très intéressante parce qu'elle est centrée sur l'acte de regarder. Elle parle de la possibilité de contempler ce qui est impossible à voir.

J'ai composé mes tableaux en gardant présente à l'esprit la position centrale de l'Enfant-Jésus dans les versions originales.

Il fournit une sorte de point de fuite où convergent toutes les lignes de visée. Les personnages à l'intérieur du tableau regardent le nouveau-né et nous invitent à en faire en autant. C'est sur cette ébauche du retable que je commence à travailler. J'ai voulu créer un état intermédiaire, où l'ébauche est toujours là, mais pas concrétisée. La promesse de l'arrivée de l'Enfant-Jésus ne s'est pas accomplie. Les cassures, les démultiplications et les reflets sont les lieux où l'expectative de voir l'Enfant est maintenue ou déviée.

Comme vous l'avez dit, le regard soutenu du spectateur joue un rôle déterminant pour le fonctionnement des tableaux. J'espère vraiment parvenir à une sorte de regard en suspens, où les choses sont constamment sur le point d'être déchiffrées. Par rapport au retable original, je veux que mes tableaux suscitent une adhésion durable, un recueillement accompagné d'un fort sentiment de doute et d'incertitude.

Il ne s'agit manifestement pas d'une pure stratégie historiciste ou nostalgique. Quand même, comme définissez-vous votre rapport aux tableaux du passé compte tenu des pratiques postmodernes de la citation, du renvoi et du détournement ?

Je comprends pourquoi vous me posez cette question. Les stratégies dont vous parlez étaient couramment employées à l'époque de mes études. On les trouvait normales. Je peux dire sans hésitation que ma formation d'artiste m'a inculqué ces réflexes. Mais je crois que ce qui passait dans les années 1970 et 1980 pour une révolution conceptuelle, débouchant sur un art passionnant et stimulant, est devenu à présent un cliché rebattu, une forme de recyclage.

Je ne nie pas la place occupée par l'histoire de l'art dans mon travail, mais ce n'est pas mon sujet. J'admets simplement que mes peintures ne viennent pas de nulle part, mais qu'elles existent parmi beaucoup d'autres, de différentes époques et périodes. Une fois cela admis, je peux continuer. Si j'ai affaire à une œuvre du XV^e siècle, j'essaie de l'examiner attentivement et de l'avoir en tête pendant mon travail. Peut-être qu'au fond je peins des tableaux sur l'acte de regarder des tableaux.

Dans l'exposition actuelle, il y a des portraits à côté des tableaux inspirés des retables. Vous semblez travailler depuis des années sur deux thématiques parallèles que vous présentez ensemble ici, où elles paraissent plus étroitement liées. J'ai noté une différence de facture. Je trouve les portraits plus achevés et plus directement accessibles. Comment expliquez-vous cette double orientation de votre travail ? Qui sont les personnages des portraits et que représentent-ils ?

En travaillant d'après les triptyques, j'ai constaté que les personnages disparaissaient presque. Ils avaient du mal à supporter les pressions exercées sur la composition originale. À un certain moment, j'ai donc commencé à extraire certains visages et à les peindre séparément. Dans les œuvres originales, ce peut être le donateur, un des Rois Mages, Joseph ou Marie. Tous ces personnages regardent l'Enfant-Jésus, qui n'est pas dans le tableau. Nous les regardons en train de regarder quelque chose que nous ne voyons pas.

Pour ce qui est des différences de facture, vous avez raison. Les portraits sont à part. Quand on peint un visage, on doit se régler sur un autre mode. Je pense que c'est lié à notre habitude de voir des visages. À force d'en regarder constamment depuis notre naissance, on acquiert une formidable capacité à en tirer des informations et des émotions. Quand je peins un portrait isolé, je ne travaille pas de la même façon que si je dois peindre une composition multiple. Il y a plus de risque d'erreur. C'est un mode affectif différent pour moi, et aussi pour le spectateur, je pense.

Et puis, je crois que les portraits constituent une catégorie distincte parce qu'une fois achevés, ce sont des objets qui ont des yeux. L'échange de regards entre le spectateur et le tableau peut devenir plus personnel, voire intime.

Je me demande si ces portraits se rattachent à d'autres que vous avez peints, et que j'ai qualifiés de grotesques dans l'exposition au Haifa Museum of Art en 2009 [“Wild Exaggeration: The

Grotesque Body in Contemporary Art”]. Ils étaient plus ambigus et contradictoires, deux caractéristiques notables du grotesque. Alors que les portraits récents semblent plus achevés et plus contemplatifs. Sans être précisément déterminés, ils ont une dimension historique. Les visages expriment une espèce de vénération. On voit bien que ce sont des personnes pieuses, pas des personnages au hasard.

Je pense qu'en même temps, j'ai introduit partout des déformations, y compris dans les portraits. Je me suis rendu compte peu à peu que ces déformations ne produisaient pas les mêmes effets dans les portraits que dans les images d'objets ou d'espaces. Un portrait déformé se lit comme une expression du visage poussée à l'extrême, qui peut être d'horreur, de perplexité, de surprise, de dégoût ou autre, d'où le côté grotesque. J'ai fini par abandonner pour m'en tenir au visage lui-même, le prendre tel qu'il est avec toutes les résonances psychologiques et affectifs qu'il peut éveiller. Moi aussi, j'ai remarqué que les portraits, même pratiquement dénués de tout détail historique, produisent une impression de piété et d'appartenance à l'histoire. À l'origine, ces personnages contemplaient quelque chose de très sacré à leurs yeux. Peut-être qu'il en est resté quelque chose.

En général, ce sont des têtes ou des portraits en buste, de trois quarts ou de profil, évoquant une contemplation profonde. Vous avez choisi le titre d'Écouteurs. Qu'écoutent-ils ? Pourquoi cette référence au sens de l'audition ?

Il est très difficile de représenter en peinture des actions qui ne sont pas perceptibles visuellement. C'est plus facile de peindre quelqu'un qui court, qui se bat, qui mange, etc., qu'une personne qui réfléchit, écoute, se remémore quelque chose, etc. Les actions mentales se situent à la limite de la figurabilité, en faisant largement appel au contexte, à l'imagination du spectateur et à une part d'autosuggestion.

Quand je décide d'intituler les portraits Les Écouteurs, je repousse un peu ce qui est donné à voir pour faire de la place à ce qui

ne l'est pas. Il m'a fallu un certain temps pour m'apercevoir que de toute évidence ces écouteurs sont presque toujours des prêtres ou des dévots. Ils n'écoutent pas n'importe quels “sons”, mais sans doute des confessions ou des prières, ce qui pourrait suggérer une relation différente entre le spectateur et le tableau, une relation religieuse.

Quand vous parlez d'écouter des choses qui n'apparaissent pas dans le tableau, je pense à ce que vous disiez sur les peintures porteuses de doute et d'interrogation, à la différence des retables qui présentent une vision du monde claire et nette. Croyez-vous que la peinture, ou l'art en général, puisse se substituer à la religion de nos jours ?

Je crois que l'art et la religion sont des domaines de l'activité humaine si vastes et variés qu'ils seraient très difficiles à comparer sans aboutir à des généralisations grossières.

En hébreu, comme vous le savez, les mots qui désignent l'art (omanout) et la foi (emouna) ont la même racine. J'ai donc tendance à penser que le tableau est par essence un objet religieux, indépendamment de son contenu, de son style et de l'époque de sa création. Puisqu'on ne peut pas prouver l'existence d'autre chose que sa réalité matérielle, il exige toujours un acte de foi. Si on montre une peinture à un chien ou un chat, il ne verra pas la différence avec le mur environnant. Alors que pour nous, un retable ou une toile contemporaine est un objet rectangulaire plat où nous percevons d'emblée une réalité parallèle à la fois tangible et imaginaire, à la fois ici et ailleurs. C'est le miracle de la représentation et nous sommes apparemment les seuls capables de le voir.

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort



Fig. 1 – Ceiling, 2011
Huile sur toile / Oil on canvas
140 x 220 cm



Fig. 2 – Stained Glass, 2012
Huile sur toile / Oil on canvas
270 x 200 cm



Fig. 3 – Floor, 2012
Huile sur toile / Oil on canvas
300 x 200 cm



Fig. 4 – Descent, 2012
Huile sur toile / Oil on canvas
164 x 164 cm

On the Miracle of Representation

Tami Katz-Freiman in conversation with Oren Eliav

Oren Eliav's paintings are rooted in the history of western culture and are embedded with Christian religious imagery. As an Israeli painter, his work brings to light the complex relations between the asceticism of the Jewish heritage and the rich and lush culture that characterizes parts of Christian visual culture. By dismantling and re-arranging historical modes of painting, he reevaluates the meaning of painting as a medium and provides a contemporary perspective to traditional iconographic formulas. His unique position in relation to Western-Christian culture, one that is both outside and inside, enables him to extract profound insights on the nature of the mental, cultural and physical relations between painting and its viewer, both in the past and in the present.

The main character of his paintings is painting itself. Whether it is a marble checkered floor, an ornate church ceiling, an altarpiece or a bell—the works serve as a platform for a study of painting's essential role as a mediator of narratives and representations. Behind the subject matter of his work lies the core component of his investigation—the act of looking at paintings. His works present themselves as a mirage-like territory where cultural knowledge and the physical act of seeing compete for a place in the viewer's mind and, as such, they can encompass both illusion and disillusionment.

In the current exhibition, perception, gaze and the relations between truth

and illusion are still at play. This time, the focus is devotional painting, as it is found in Northern Renaissance and early Netherlandish altarpieces. By altering scale and perspective, applying reflections and multiplications within the image and introducing a wide range of diverse painterly actions, a different kind of altarpiece emerges, one that retains the memory of prayer but also presents the appearance of doubt.

In the following conversation we try to understand the motivations of Eliav's attraction to devotional painting and discuss what bonds painting and religion together.

Tami Katz-Freiman: Similar to other contemporary painters such as Adrian Ghenie, Albert Ohelen, Rudolf Stengel and Victor Man it seems that you too are concerned with the relations between illusion and representation. In your case, this investigation involves Christian imagery. What is your interest in Christianity? Are these thematic choices related to your being an Israeli Jewish artist?

Oren Eliav: Indeed, my first commitment is to the medium of painting and the ways we see it. But it so happens that the history of painting (at least in the general term, "Western painting") is intertwined with the development of Christianity, so it's something I feel I must deal with, a part of the package, so to speak. Also, Christianity is a very visual religion; it announces its ideas through images, and this is not something I can resist as a painter. I am

interested in how painting functions in a historic context and, at the moment, this context is Christian imagery.

If the fact that I am an Israeli Jewish artist has any meaning at all, it is that it allows me a certain distance from Christian art. It is a specific distance, I would say, one that assumes a clear separation but also carries some sense of belonging or a shared background.

An essential key to understanding your work and one that is especially relevant to the exhibition presented here is the relation between the optical and the religious. Could you elaborate on that?

Well, I can start with “Call and Response,” my exhibition from 2013 at Braverman Gallery, Tel Aviv. The point of departure was the visual plan of a cathedral or a church, a general, imaginary cathedral. When a person walks into such a cathedral, he looks around. Above, there’s a gorgeous ceiling, to the sides, stained glass windows and of course many paintings. Under his feet, one might find an elaborately patterned floor. This structure aims to induce a religious experience and enhance it by visual means. I wanted to open up this structure, this closed program, and make it less conclusive. So I made paintings which describe these elements—a ceiling, a floor, stained glass windows and other paintings—but with a measure of uncertainty about them. In each case I manipulated the original image, diverting and disrupting it. For example, the convex decorated ceiling was tilted on its side, so it became some sort of a tunnel (fig. 1). Or the painting of the stained glass window, that appeared from far away as if it were actually made of glass but when you came closer you found out it’s just smears and daubs of oil paint (fig. 2). The floor painting, for example, because it is three meters high, made you look up instead of down, causing slight disorientation (fig. 3).

What about the Descent from the Cross paintings?

In these works (fig. 4) my starting point was that the cross is a basic coordinate of a painting, any painting: up, down and to the sides. Any composition must take place in relation to it.

If you disregard the theological aspect you are left with an interesting layout, in terms of form. The story of Jesus descending from the cross becomes the description of how a central image gets disconnected from the coordinates of the painting, i.e. the establishing image, Jesus, is removed from the axis that previously supported him. If we do return for a moment to the theological aspect, this scene marks the end of the short period during which divinity appeared as flesh and blood, going back to invisibility. This is why I felt that the Descent from the Cross paintings were the end point of the exhibition.

And in the current exhibition, you began to focus on altarpieces. What attracted you to them?

After the Descents from the Cross, I guess I had no choice but to go back to the moment of birth. I gravitated towards scenes that describe the birth or the appearance of Jesus as a baby.

I was travelling around Germany in Munich, Leipzig, Berlin, Dresden, etc. Looking at what is sometimes called Northern Renaissance or Early Netherlandish altarpiece paintings. I think it was in Cologne, at the Walraff Richartz Museum, that I encountered many of those altarpieces at once and close to each other, not the way they were normally displayed in a church. There were many gems there and I was entranced by them; they were so beautiful and hypnotic. They seemed to have an ability to pull you in, unfolding more and more details the more you looked at them.

Altarpieces can be considered applied art because they have a function; they are made to convey a specific narrative in the form of an object. Do the iconography and religious symbolism mean anything to you or is it a mere formalistic interest?

I like the fact that these types of paintings were considered to be some sort of sacred objects. The winged altarpiece painting, in the form of a triptych, was generally kept closed inside the church. It was only opened for display on sacred days and festivals, so the act of looking at a painting was a special event, a part of a religious ritual, actually. It invites a very special kind of attention.

Also, I know that these kinds of images carried a strong symbolic and narrative meaning to their original viewers. But I realize that these meanings are not really accessible to me. Of course, I later go and read interpretations and check the iconography and so on, but frankly, while looking at the painting, this is not what activates me. So yes, I think it must be something in the way the paintings are constructed, their basic formal qualities: composition, line, shape and color.

Since the iconography is not readily available you turn to study the form. Can you be more specific on the formal aspects of the altarpieces that captivate your attention?

Well, there’s a whole set of manipulations that keeps you intrigued and focused on the main event or the formal subject. You can find intricate color modulations, contrasts and gradations that are very seductive. Also, there are many geometrical contraptions at work. For example, the perspective of the buildings in the painting corresponds with the actual frame of the painting, so the line between the inner reality of the painting and the outside reality gets a bit blurred, establishing a peculiar position in space. In general, the perspective in these paintings is quite sharp and things quickly recede to the focal point. I assume this served to pull the worshipper’s gaze to the main event in the painting, such as the appearance of the Infant, the Crucifixion, etc. and help him or her contemplate it.

So in other words, it’s not just form, but also function that interests you, the ability of a painting to be a vehicle for religious feelings, not just an aesthetic experience.

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

This brings me back to your first question, on the relation between the optical and the

religious. The altarpiece had an ability to establish a close connection between the procedures of looking and the act of devotion, or in other words, between seeing and believing.

It seems that during the optical examination of the original painting you engage in some form of deconstruction: the breaking of the composition, reflections, mirror images and multiple perspectives on the same object. In recent works, especially those shown here, this effect of disintegration, echoing and fragmentation is even more apparent.

These disruptions and fragmentations are my way of opening up the original altarpiece’s visual array, making it, I hope, more open-ended and less conclusive.

It seems as if you were counting on the viewer’s cultural memory to put it all together again, re-assembling the original painting in his or her mind in order to solve the visual riddle, to bring back the original painting.

Definitely. I think every painting in the world lives in relation to other paintings, so for my work to take place I have to count on the viewer’s memory, previous experience or set of expectations. My painting operates in the gap between these expectations and what is actually perceived.

Can you give a more concrete example, from the current exhibition?

Many of the works in this exhibition are based on triptychs describing the Adoration of the Magi—three wise men arriving from the east in order to witness the miraculous birth of infant Jesus. They have come a long way because they were told they would witness something spectacular. They have come to see how God looks, or at least his son. I found this scene very interesting because at its core is the act of looking; it is about the possibility of witnessing what is impossible to see.

So I composed my paintings keeping in mind the location of the infant in the original painting, which is generally at the center. It acts as some sort of vanishing point gathering

all the lines of sight. The people inside the painting are looking at the infant and are practically inviting you to do the same. This is the altarpiece's blueprint and I start to operate within it. I wanted to create a suspended state, where the blueprint still exists somehow but is not fully realized. The promise of the singular apparition of the Infant is not fulfilled. The breaks, multiplications and reflections are the places where the viewer's expectation of seeing the Infant is sustained or deviated.

As you mentioned before, the active and prolonged gaze of the viewer plays a major role in the way the paintings operate. I really hope that eventually there is a pending experience of looking in which things are constantly on the verge of being deciphered. In relation to the original altarpiece, I want my work to generate a state of sustained belief, a prayer that includes a strong sense of doubt and uncertainty.

Obviously, what you are doing is not a simple strategy of historicism or nostalgia. But still, how do you define your relationship to paintings of the past in light of post-modern practices such as citation, gesture or appropriation?

I understand why you are asking me about these strategies. During my student years these were common tools and were almost taken for granted. I can definitely say I was raised as an artist with these options in mind. But I think that what was considered a conceptual breakthrough in the seventies and eighties, producing exciting and thought-provoking art, has become today a rather mainstream cliché, a form of recycling.

I am not denying the role of art history in my work, but it is not my subject matter. I simply rely on the fact that my paintings did not come out of nothing but exist among many others, from different times and periods. Acknowledging that allows me to go on. So when I approach a 15th century painting, for example, I try to look at it closely and then paint with it in mind. Maybe I am just making paintings about looking at paintings.

In the current exhibition there are portraits alongside the paintings based on altarpieces. It seems that for many years you have been working on two

parallel thematic trajectories and here they are shown together, appearing to be more closely connected. I noticed the different treatment you give the portrait paintings; I find them more complete and easy to figure out. How do you account for these two strains in your work? Who are these people and what do they represent?

When I was working on the triptych-based paintings, I noticed that the figures had almost disappeared. It was hard for them to endure the pressures exerted on the original composition. So at a certain point I started to extract some of the faces and paint them separately. In the original painting they can be donors, one of the Magi or even Joseph or Mary. They are all looking at the Infant, who is not shown. So in a way we are looking at them looking at something we do not see.

Regarding the different treatment, you are right. Portraits are a different story. When painting a face, one has to be tuned differently. I think it has to do with the fact that faces are a very basic setting for us. Because we have been looking at faces constantly since birth, we have developed a tremendous ability to instantly extract feelings and information from them. So when I paint a single portrait, I have to apply myself differently from when painting a scene with various objects. Things can easily go wrong with them. It's a different emotional mode for me and I think also for the viewer.

Lastly, I think that portraits are a separate category of painting because when finished they become an object with eyes, so the relationship of gazes between viewer and painting can become more charged, even more personal.

I was really wondering if these portraits belong to other portraits in your work, those I referred to as "grotesque" (in the exhibition "Wild Exaggeration: the Grotesque Body in Contemporary Art," Haifa Museum of Art, 2009). The early portraits were more ambiguous and self-contradicting, which are prominent characteristics of the grotesque spirit. The recent portraits, however, appear more complete and contemplative.

Although they are not specifically defined, they have something historical about them. Also, their faces express some sort of reverence and it's clear that these are devout people and not random figures.

I think that at that time I applied distortions to everything, including images of faces. I suppose I gradually realized that these distortions, when applied to an image of a face, have other implications than when applied to an image of an object or a space. A distorted image of a face is simply read as an extreme facial expression, often of horror, bemusement, surprise, disgust, etc., hence the grotesque element. Eventually I grew out of it and tended to stick to the face itself and what it can offer, dealing with it as it comes with all the psychological and emotional resonance it might bring.

I too have noticed that the portraits, although almost devoid of any historical attributes, do carry a historic sense and appear to be pious. After all, originally, they were looking at something very holy to them, so maybe it got carried across.

Generally these are head and torso portraits, in three quarters or profile, looking absorbed or contemplating. I understand you chose to title them "Listeners". What are they listening to? Why are you referring to the sense of hearing?

Painting has great difficulty in depicting actions that do not have a visual manifestation. It is easier to describe someone running, fighting, eating etc. than someone thinking, listening, reminiscing and so on. Mental actions are at the very margins of depictability, relying heavily on context, the viewer's imagination and autosuggestion.

I guess that by titling the portraits "Listeners", I pushed back what is seen to give some room to what isn't. Only later did it dawn on me how obvious the fact is that the people depicted as listeners were mostly priests or devout figures, and they were not listening to some arbitrary "sounds" but maybe to confessions or prayers. This might suggest a different encounter between viewer and painting, a religious encounter.

When you talk about listening to things that cannot be seen in painting, I think about your thoughts on painting as something that raises doubts and questions, as opposed to the altarpieces that present a clear and decisive world view. Do you think of painting or art in general as an alternative to religion in our days?

I think that both art and religion are such vast and varied fields of human activity, that it would be very difficult to compare and contrast them without ending up with broad generalizations.

But as you know, in Hebrew, the words art (*omanut*) and faith (*emuna*) come from the same root, so I am inclined to think that painting is in essence a religious object, regardless of its content, style or the time it was made. To make a painting happen for you, you need to believe it's not just an object. Since it cannot be proved that there is indeed something beyond its materiality, painting always asks you for a leap of faith. If we show a painting to a dog or a cat, they will not think there's any difference between it and the surrounding wall. But for us, whether it is an old altarpiece or a contemporary painting, both are basically a flat rectangular object that we are able to perceive immediately as a parallel reality which is both concrete and imaginary, both here and there. This is the miracle of representation and it seems we are the only ones capable of witnessing it.

Infant, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
270 x 200 cm

20



21



Conversion, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
160 x 300 cm



Infant, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
150 x 300 cm



Conversion, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
160 x 300 cm



Untitled, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
125 x 250 cm



Rest on the Flight to Egypt, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
200 x 150 cm

Flight into Egypt, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
200 x 120 cm





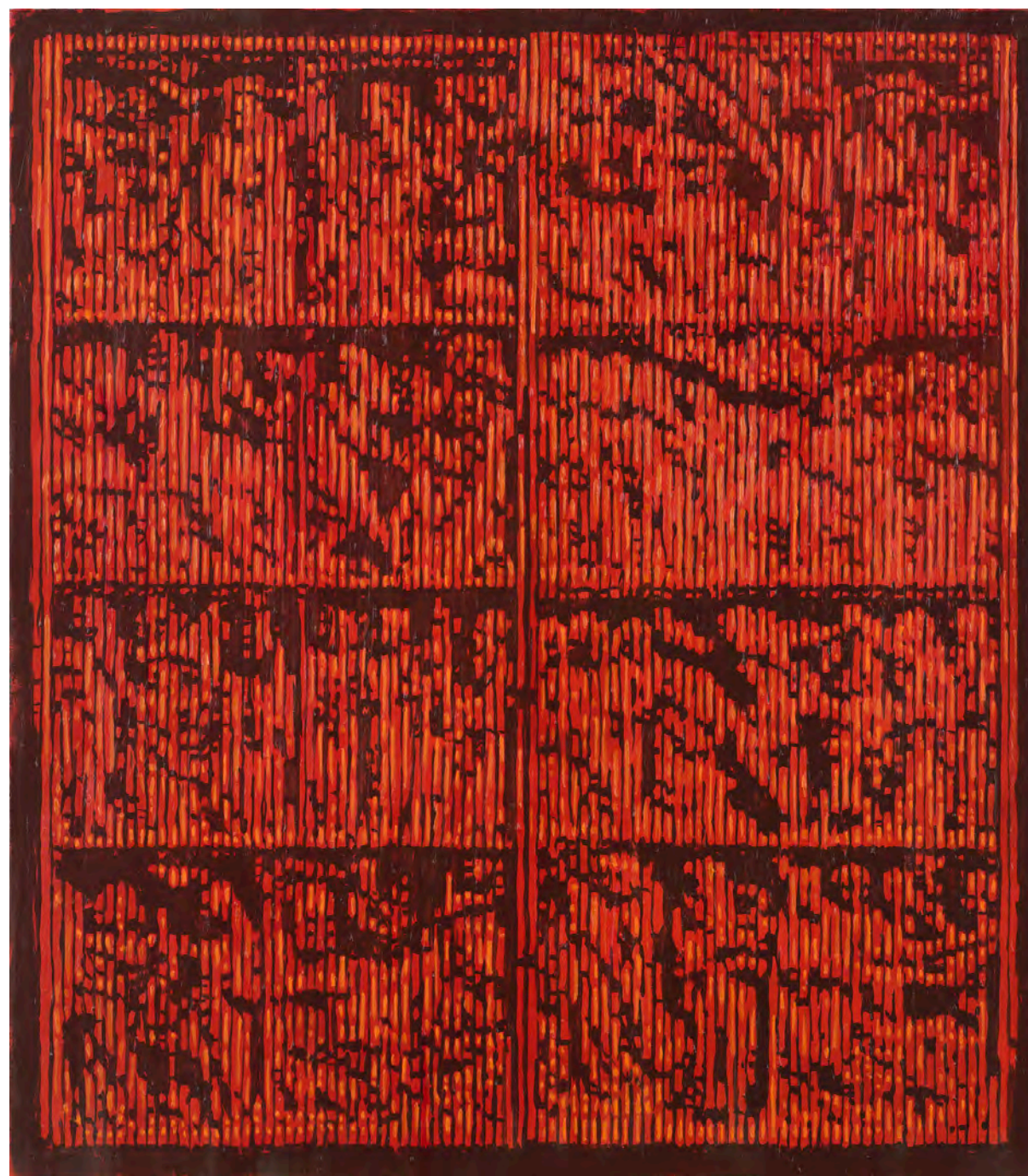
Infant, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
100 x 110 cm



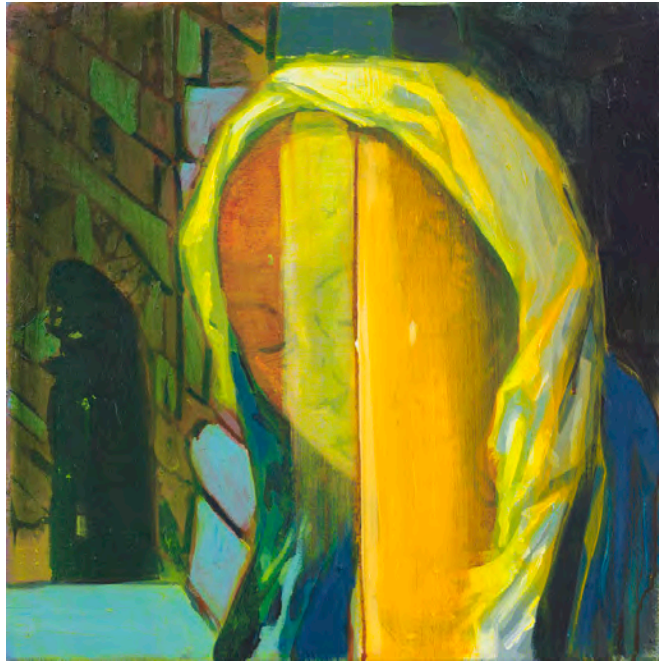
Procession, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
200 x 200 cm



Untitled, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
125 x 250 cm



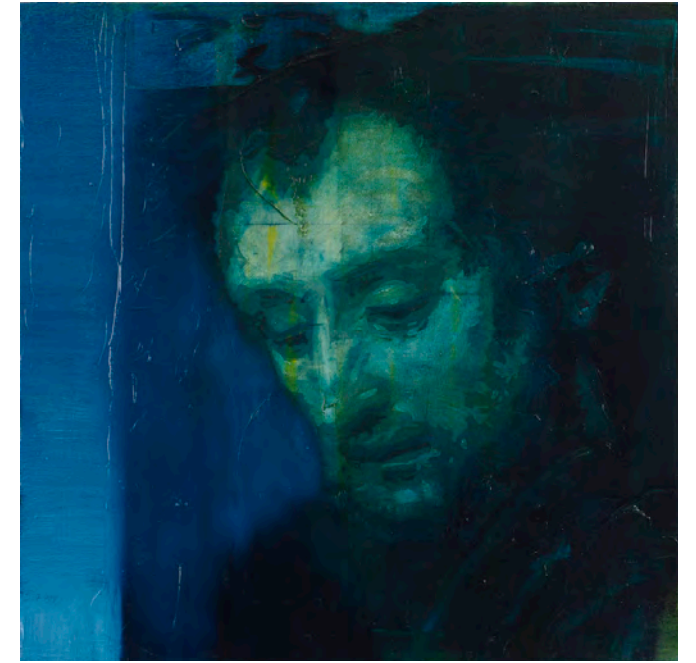
Procession, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
135 x 120 cm



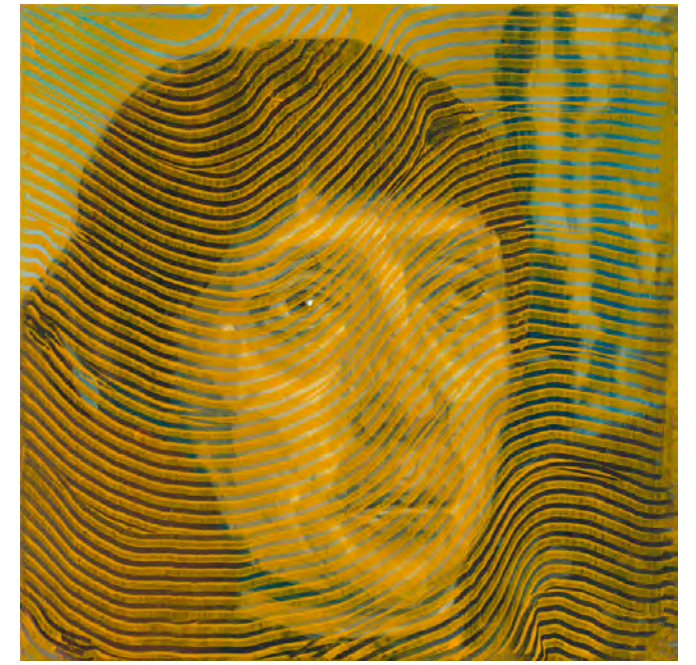
Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm



Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm



Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm



Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm

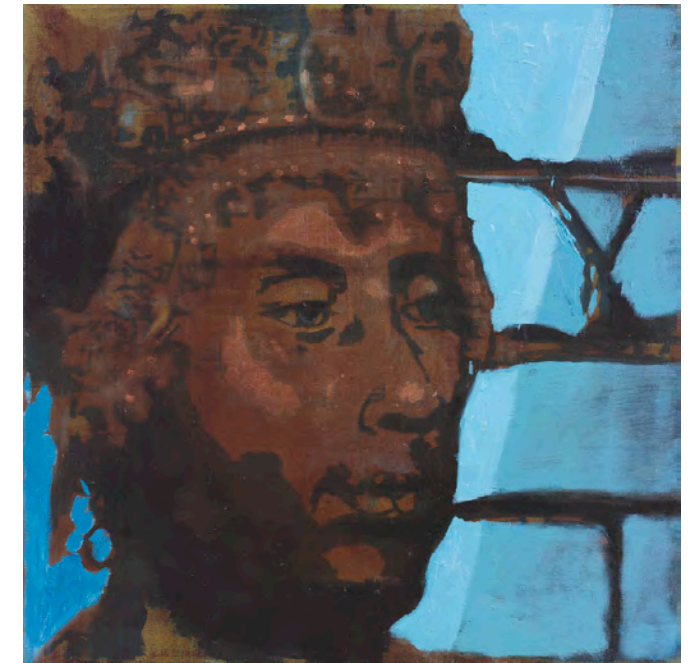
Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm

Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm

Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm



Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
30 x 30 cm



Listener, 2015
Huile sur toile / Oil on canvas
50 x 50 cm

Oren Eliav

1975

Né à / Born in Tel Aviv

Vit et travaille à /
Lives and works in
Tel Aviv

Ce catalogue a été publié
à l'occasion de l'exposition /
This catalog was published
on the occasion of the exhibition

Oren Eliav
Advent

28 novembre – 9 janvier 2016
28 November – 9 January 2016

Galerie Suzanne Tarasiève
7, rue Pastourelle F-75003 Paris
T: +33 (0)1 42 71 76 54
www.suzanne-tarasieve.com
info@suzanne-tarasieve.com

Entretien / Conversation
Tami Katz-Freiman

Traduction anglais-français /
English-French translation
Anne Bouniort

Design graphique / Graphic design
Jérôme Saint-Loubert Bié,
avec / with Marie Levi

Crédits photos / Photo credits
Elad Sarig,
sauf portrait de l'artiste p.4 /
except for the artist's portrait p.4,
Hillel Roman

Imprimé et relié en Italie par /
Printed and bound in Italy by
Società Editoriale Grafiche AZ

© 2015

ISBN : 978-2-9544764-9-0

Remerciements / Acknowledgements
Anne Maniglier
Veovansy Veopraset
Alice Vaganay