

CONTEMPORARY

BY GOLCONDA

Roni Taharlev
**Virgins and
Goldfinches**

Curator:
Dr. Ronald Fuhrer



רוני טהרלב
**בתולות
וחוחיות**

אוצר:
ד"ר רונלד פורר

Opening 11.02.2016 פתיחה

117 Herzl Street, Tel-Aviv, 66555 | Tel. 972.3.6822777 | Fax. 972.3.6826555
www.contemporary.co.il | info@contemporary.co.il

The Old Masters' Visit – on Roni Taharlev's Portrait Paintings

Dr. Ariel Hirschfeld

The portrait is the most clichéd genre in Western painting. Its documentary usage (prior to the invention of the camera) and its class connotations made it ubiquitous, self-evident and banal. The great masterpieces of the genre, from the Italian Renaissance to this day, have been the exceptions to this rule. But they do not tip the scales. Portraits are closer to being a decorative or ceremonial accessory than a work of art that expresses artistic vision or articulates some insight about human life. Most of the portraits hanging in museums bore us, burdening us with their plea for attention. Standing in front of a painted human face seems to force the viewer into well-trodden, long-accepted ways of seeing and apprehending, erasing his or her new uniqueness.

Only an acute awareness of these facts can save portrait painting from this fate. Only a painter who remembers this genre's illustrious past can transcend the habitual yoke of "the-immortalizing-gaze" and paint a person from a new angle, offering a new perspective on the portrait.

Some of the greatest modernists (first and foremost among them Picasso) did exactly that. Viewing Picasso's portraits, one sees the layers of memory embedded in the painting: the gestures of Velasquez, the angles of Titian, the "classic" composition of Ingres – all of these reverberate in the painting like an incessant sound box. Picasso's modernism revealed that the modernist tension consists not only of breaking with a long tradition but also, and perhaps mainly, of its rethinking.

Three generations later, in the Israeli light and context, Roni Taharlev continues this rethinking from a different position – a post post-modernist one; a more personal, intimate, less declamatory, and also more intellectual position than that of modernism. Simply – because modernism for her is also a "classical" past. Roni Taharlev looks at the person sitting in front of her from a complex and surprising position. Thus, in order to generate a gaze that incorporates a great awareness of the history of the painted portrait, she must refuse some of the contemporary world's dominant norms regarding "the human figure".

ביקור הקדמונים – על ציורי הדיוקן של רוני טהרלב

ד"ר אריאל הירשפלד

הדיוקן הוא הז'אנר החבוב ביותר באמנות הציור המערבית. שימושו התייעודיים (טרם המצאת המצלמה) ומשמעותו המעמדית עשו אותו נפוץ, מובן מאליו ובנאלי. יצירות המופת הגדולות שנוצרו בז'אנר הזה, מאז הרנסאנס האיטלקי ועד היום, הן היוצאות מן הכלל הזה. אבל הן אינן מכריעות את הכף. הדיוקנים קרובים להיות אביזר קישוטי או טקסי יותר מאשר יצירה המבטאה מעוף או מביעה תובנה כלשהי על חיי האדם. רוב הדיוקנים התלויים במוזאונים משעממים אותנו. מעיקים בתחינתם לתשומת לב. העמידה נוכח פני אדם מצוירים כמו נוטעת את המתבונן בעל-כורחו בערוצי המבט והתפיסה הכבושים, המקובלים זה מאות בשנים, ומבטלת את חד-פעמיותו החדשה.

רק מודעות חריפה לעובדות הללו יכולה לגאול את ציור הדיוקן מן הגורל הזה. רק צייר הזוכר את עברו הכביר של הז'אנר הזה יכול להתרומם מעל ההרגל הרוותם אותו בעל-כורחו באפסר "המבט-המנציח-אדם" ולצייר אדם מתוך זווית חדשה שתחולל מבט חדש על הדיוקן.

כמה מגדולי המודרניסטים (ובראשם פיקסו) פעלו בדיוק בדרך זו. הצופה בציורי הדיוקן של פיקסו רואה את שכבות הזיכרון המובלעות בציור: מחוות של ולאסקז, זוויות של טיציאן, העמדה "קלאסית" של אנגר – כל אלה גלומות בציור כתיבת-תהודה שאינה שותקת לרגע. המודרניזם של פיקסו גילה שהמתח המודרניסטי אינו רק שבירה של מסורת ארוכה אלא גם, ואולי בעיקר, מחשבה מחודשת על אודותיה.

רוני טהרלב, שלושה דורות מאוחר יותר, באור ובהקשר הישראלי, ממשיכה מחשבה כזאת מתוך עמדה אחרת – פוסט פוסט-מודרניסטי; עמדה אישית יותר, אינטימית, פחות דקלמטורית, וגם – אינטלקטואלית יותר מזו של המודרניזם. פשוט – משום שהמודרניזם לגביה גם הוא כבר בגדר עבר "קלאסי".

רוני טהרלב מתבוננת באדם היושב מולה מתוך עמדה מורכבת ומפתיעה: ראשית: כדי להפעיל את המבט המכיל את המודעות הגדולה לתולדות הדיוקן המצוייר - עליה לסרב לכמה מן הנורמות השליטות בעולם העכשווי בזיקה למושגי "דמות האדם". ראשית – היא מסרבת לפסיכולוגיה. היא מסרבת להביט מבעד למבט העסוק ב"הבנת הנפש" בעולם העכשווי. דיוקניה המצוירים מסתירים כליל כל ממד של עבר נפשי ומצבי נפש עפ"י הטיפולוגיה הנהוגה בעולם היום. שנית – היא מסרבת לחלוקות המעמדיות-אתניות

Firstly – she refuses psychology. She refuses to look through a gaze that engages in “understanding the psyche” in our contemporary world. Her painted portraits eschew any reference to a psychic past or to psychic states in line with current typology. Secondly – she refuses the class and ethnic divisions prevalent today, especially after the emergence of a post-colonial sensibility. She abstracts her figures from any such classifying context. The gender context becomes similarly blurred in her paintings. It is clear, of course, what is a woman and what is a man in her paintings; but she purposefully blunts her portraits’ erotic presence. The refusal of gender classification is especially fascinating, because here Taharlev refuses not only the diktats of the present generation, but also the traditional masculine gaze that Titian, Velasquez and Ingres cast on their feminine models. Taharlev is seeking a different gaze, born from a complete respite from those shouting voices around her that lay out the imperatives of artistic representation.

Beginning with these refusals, which serve her painting as a kind of necessary ground, Roni Taharlev has developed her own special gaze; a gaze that alternates between retreating to the past and returning to the present. Her gaze seems to turn again and again to the old masters, as if asking their advice, learning from their practice, momentarily adopting their ancient gaze. Roni Taharlev has developed a wonderfully poetic way of conversing with some of her old masters – Titian, Giorgione, Dürer, Cranach, Velasquez, coffin painters from Roman Egypt, Cézanne and many others. It sometimes seems as if they are sitting next to her and making useful comments.

The portrait of Reut sitting, for example, was made in an intensive dialogue with Cézanne. It is not at all a pastiche of Cézanne, however, but rather an intriguing and loving study of the connection between gaze and paint application in Cézanne. In general, Taharlev’s connection with Cézanne is especially profound and seems almost unconscious, a kind of base layer underlying all her art. This wonderful portrait is also a useful opening for sensing the attitude, or the mood that pervades Taharlev’s internal symposium with her old masters. It is neither iconographic allusion nor boastful affinity with the greats, but rather a kind of friendship that grows from intimate study. It is something humorous, playful, displaying great virtuosity, but at the same time very

הנהוגות היום, בעיקר לאחר פיתוח הרגישות הפוסט-קולוניאלית. היא מפשיטה את דמויותיה (מלשון הפשטה) מכל הקשר ממיין שכה. גם ההקשר המגדרי מיטשטש מאד בציוריה. ברור, כמובן, מהי אשה ומהו גבר בציוריה, אבל היא מקהה מאד את הנוכחות הארוטית של דיוקניה. הסירוב למיין המגדרי הוא מרתק במיוחד, משום שכאן מסרבת טהרלב לא רק לצייווי הדור הזה, אלא גם למבט הגברי המסורתי שנשלח מעיניהם של טיציאן, וולסקז ואנגר אל עבר המודלים הנשיים שלהם. טהרלב מחפשת מבט אחר, שראשיתו היא מנוחה גמורה מן הקולות הנצעקים סביבה על חובות הייצוג האמנותי.

על רקע הסירובים הללו, שהיו נחוצים כמעין גרונד לציור, פיתחה רוני טהרלב את מבטה המיוחד; המבט הנסוג אל העבר וחוזר להווה חליפות. מבטה כמו פונה שוב ושוב אל ציירים קדמונים, כמו שואל לעצתם, לומד ממעשיהם, מסגל לרגעים מבט עתיק. רוני טהרלב פיתחה דרך פיוטית להפליא של שיחות עם כמה ממוריה הקדמונים – טיציאן, ג'ורג'ונה, דירר, קראנך, וולסקז, ציירי ארונות הקבורה ממצרים הרומית, סזאן ועוד ועוד. נדמה לפעמים שהם יושבים לצידה ומעירים הערות מועילות.

הדיוקן של רעות היושבת, למשל, נוצר מתוך דיאלוג אינטנסיבי עם סזאן. אין זה פאסטיש של סזאן חלילה אלא לימוד, מלא עניין ואהבה, על אודות הקשר בין מבט להנחת הצבע אצל סזאן. בכלל, הקשר של טהרלב עם סזאן הוא עמוק במיוחד וכמו לא-מודע כמעט, כמן שכבת יסוד בכל אמנותה. הדיוקן הנהדר הזה הוא גם פתח יעיל להרגשת היחס, או המצב-רוח האופף את הסימפוזיון הפנימי של טהרלב עם מוריה הקדמונים. אין זו דרך האלוזיה (הרמיזה) האיקונוגרפית ואין בה אף שמץ של התהדרות בזיקה אל הגדולים, אלא זו מעין ידידות שבלמוד אינטימי. משהו משועשע, משחקי, וירטואוזי מאד, ועם זאת – רציני מאד, מקצועי-מעשי-טכני. משהו הכרוך בהתעסקות. עבודה. עשייה. הנאה וגאוה של עבודה, וגם – ענווה, לימוד מתמיד, ביקורת עצמית של עבודה ממשית. אווירה שאינה אופיינית כלל לחרושת האמנות העכשווית.

סדרת "הבתולות והחוחיות" היא פרק אחר בסימפוזיון הפנימי: מניפסט של אהבת הקדמונים מתוך סירוב לעולמם. אלא שהסירוב הזה שונה בתכלית מן הסירוב הפוסט-מודרני המתנשא על הקדמונים כאילו היו נחותים בהשקפותיהם. סירובה של רוני טהרלב לצייר "בתולות" בסגנון השלם של צייר כמו לוקס קראנך מתרחש דווקא בתוך ווריאציות מרתקות של דמויות הנשים העירומות שלו. היא אינה מוותרת על המחוות, על העירום ועל תחושת הבתולים. ההפך הגמור. הבתוליות הנשית מופיעה כאן באורח מפתיע לא רק בכותרת אלא בכל נוכחותה הנשית של הנערה המצוירת. אלא שהבתולים כאן אינם יכולים להיות אובייקט הנתון לצריכתו המצינית של הצופה. טהרלב

serious, professional/practical/technical. Something that requires work. Application. Getting one's hands dirty. Enjoyment and pride in one's work, as well as the humility, constant learning and self-criticism of real labor. An atmosphere that is in no way typical of the industry of contemporary art.

The "Virgins and Goldfinches" series is a different chapter in this internal symposium: a manifesto expressing love for the old masters while refusing their world. This refusal, however, is completely different from the post-modern refusal that looks down on the old masters as if their views were inferior. Roni Taharlev's refusal to paint "Virgins" in the full style of a painter like Lucas Cranach takes shape precisely within fascinating variations on his nude women figures. She doesn't renounce the gestures, the nudity and the sense of virginity; quite the contrary. Surprisingly, feminine virginity appears here not only in the title but in the whole feminine presence of the painted girl. This virginity, however, cannot become an object submitted to the viewer's voyeuristic consumption. Taharlev changes completely the meaning of nudity. Or in Kenneth Clark's words – this is not Nude, but Nakedness. Here the virgins are present as girls who are steeped in utter loneliness and who are completely unaware of the gaze that is directed at them. They are locked in their vulnerability, far from sexuality; sad, staring, childlike. They don't know what the world, and painting included, wants from them.

The portrait of a woman "After Titian" is created from a different position: the composition is a conscious, deliberately theatrical imitation of the *mise-en-scène* in a portrait by Titian. Taharlev, however, is not interested in Titian's painterly whole or in his technique for creating light and textures. She wishes to see a woman behind the stylized placement of a 16th-century lady seen through Titian's aristocratic gaze; a gaze that is the perfect embodiment of Castiglione's "Courtier" (Il Cortegiano). And here lies the crux of the matter: the citation, which is a gesture of homage, is situated within the very present context of paint dubbings and within the very personal painterly practice of Roni Taharlev. The ancient gesture is surprisingly invited into a contemporary psychic context. This psychic context is Roni Taharlev's colors and the way she applies the paint: the dry,

משנה כליל את משמעותו של העירום. או בלשונו של קנת קלארק – אין זה Nude, אלא Nakedness. הבתולות נוכחות כאן כנערות השרויות בבדידות גמורה ואינן יודעות דבר על המבט הנשלח בהן. הן סגורות בפגיעותן, רחוקות ממיניות, עצובות, בוהות, ילדיות. הן אינן יודעות מה העולם, והציור בכלל זה, רוצה מהן.

דיוקן האשה "בעקבות טיציאן" נעשה מתוך עמדה אחרת: ההעמדה היא חיקוי מודע, תיאטרלי כוונה, של ההעמדה בדיוקן של טיציאן. אלא שטהרלב אינה מעוניינת במכלול הציורי של טיציאן וגם לא בטכניקת ההפקה של האור והמרקמים שלו. היא מבקשת לראות כאן אשה מבעד להעמדה המסוגגנת של גבירה במאה ה-16 מתוך מבטו האצילי של טיציאן; מבט שהוא גילום מושלם של "איש החצר" של קסטיליונה (Il Cortegiano). וכאן נכנס עיקר הדברים: הציטטה, שהיא מחווה, ממוקמת בתוך הקשר עכשווי מאד של כתמי-צבע ובתוך התרחשות ציורית אישית מאד של רוני טהרלב. יש כאן הזמנה מפתיעה של מחווה עתיקה אל תוך הקשר נפשי עכשווי. ההקשר הנפשי הוא הצבעים והנחת הצבעים של רוני טהרלב: בצבעים היבשים, המאובקים. הצבעים המלוכלכים. הצבעים הללו, הנמוכים מאד בקולם, קשורים בקול האקספרסיבי השפוף על הציורים כולם: קולה של רוני טהרלב. כמו מחזור הסונטים "אהבתה של תרזה די מון" של לאה גולדברג: אשה אצילה מן המאה ה-16 בתוך אבק ההוויה של העכשיו.

הצבע המלוכלך הזה, האפור הטעון, המכיל חומים וכחולים וסגולים הסותרים זה את זה, מופיע בשיא עוצמתו, לא במקרה, בשני הדיוקנים העצמיים של טהרלב. דיוקנים חזקים. אלו הציורים היחידים בתערוכה הזאת שהודגשה בהם הבעה נפשית עזה. הבעה קודרת, מוצפת צער. בדיוקן שמ-2012, הצבעוני יותר, האפור כמו מאיים להציף את הפנים מכיוון השיער והפינה השמאלית, אבל ברור שמקורו הוא ההבעה שבעיניים. בדיוקן שמ-2014 הציור כולו מוצף בקדרות עזה. מאה גוונים של אפור. אלא שגווני האפור יוצרים כאן עולם מגוון להפליא. הגיוון אינו מפר את שלטון הצער השפוף על הכל, אבל הוא מגלה את החיוניות השוצפת בו.

הדיוקן הזה, המסורתי כל-כך מצד ההעמדה שבו, על המחווה המסורתית של הצייר/ציירת האוחז/אוחזת במכחול נוכח כן הציור, פינה את הזירה כולה לביטוייה האישי של הציירת כנוכחות נפשית, בעלת עבר כבד וצער הקרובים לשתק את מעשיה.

דיוקנו של גל, למשל, המזכיר דיוקנים מן הצפון האירופי של המאות ה-15 וה-16, מכיל עימות גלוי בין הצבעים (תכול השמיים וסומק העור) לבין הרצון לטשטשם וכאילו להספיגם כליל בבד הציור. הציירת עושה דבר והיפוכו: היא

dusty, dirty colors. These soft-spoken colors are linked to the expressive voice that infuses all her paintings: Roni Taharlev's voice. Like Leah Goldberg's sonnet cycle "Ahavatah shel Teresa de Moun" [The Love of Theresa de Moun]: a noble woman from the 16th century in the dusty experience of the now.

It is no coincidence that this dirty color, the charged gray that contains mutually-contradictory browns and blues and violets, achieves its fullest force in Taharlev's two self-portraits. These are powerful portraits. They are the only paintings in this exhibition that highlight a strong psychic expression. A somber, sorrowful expression. In the more colorful 2012 portrait, the gray seemingly threatens to flood the face from the direction of the hair and the left hand corner, but its origin is clearly the expression in the eyes. In the 2014 portrait, the entire painting is submerged in intense gloominess. One hundred shades of gray. These shades of gray, however, create a wonderfully variegated world. While not undercutting the sorrow that infuses everything, this variety reveals the vitality that surges through it.

This portrait, so traditional in terms of its composition, with the traditional gesture of the painter holding the paintbrush in front of the easel, has left the entire stage for the painter's personal expression as a psychic presence, weighed down by a heavy past and a grief that nearly paralyzes her.

Gal's portrait, for example, which recalls portraits from Northern European of the 15th and 16th centuries, contains an overt conflict between the colors on the one hand (the azure of the sky and the rouge of the skin), and the desire to blur them on the other hand, as if to absorb them completely into the canvas. The painter does two opposite things: she creates a strong portrait of a "rough" person in the style of the northern Renaissance, and at the same time attempts to dull and erase it until it becomes a kind of archeological relic of an ancient portrait that had become almost too faint to be recognized. The portrait is so absorbed into the canvas that it looks as if it is submerged in the fabric itself, like a legendary Veil of Veronica. In this portrait the viewer feels with especial force the conflict between Taharlev's contemporary presence and the past voices she invokes. Without this

יוצרת דיוקן חזק של אדם "מחוספס" בנוסח הרנסנס הצפוני, ובו-בזמן היא עסוקה בעמעומו ובמחיקתו עד כי הוא הופך למעין עדות ארכיאולוגית לדיוקן עתיק שטושטש כמעט כליל. הדיוקן כה ספוג בלבד עד כי הוא נראה כאילו הוא שרוי בלבד עצמו, כמן מטפחת-וורוניקה אגדית. בדיוקן הזה הצופה חש באורח עז במיוחד את הקונפליקט שבין נוכחותה העכשווית של טהרלב לבין קולות העבר הגלומים בה. קונפליקט שבלעדיו היו מעשיה ציטטות בדויות בלבד.

הצבע ודרך הנחתו המעניינת, האינטנסיבית והעדינה כל-כך (הצבע המונח על הבד הוא דק ויבש, חולי כמעט), הם, בוודאי, נציגיה הדרמטיים ביותר של נוכחותה העזה של רוני טהרלב בסימפוזיון העשיר הנוכח בכל ציוריה. דומה שדווקא בו מתרחשת זהותה של טהרלב השרויה בהווה, המבדילה עצמה מן הקדמונים הגדולים. הצבע, לגביה, אינו בא-כוחו של האור ולא-פחות חשוב – הוא אינו בא-כוחו של החומר, החפץ או גוף האדם. הוא, בדרכו של סזאן, ביטויה של היד המציירת ושל המעשה הבא ממנה. הוא הדבר. לא המושא המצויר שהוא כמעין קיר לחבטת הכדור.



conflict her works would have been mere fictional citations.

Paint, and the interesting, intensive and extremely delicate way it is applied (the paint is fine and dry, almost sandy) are surely the most dramatic signs of Roni Taharlev's powerful presence in the rich symposium that is played out in all her paintings. It is precisely in it, it seems, that Taharlev's identity, steeped in the present and setting itself apart from the old masters, takes place. Paint, for her, is not the agent of light; nor is it, just as importantly, the agent of matter, object or the human body. As in Cézanne, it is the expression of the painting hand and of the act that emanates from it. It is the thing. Not the painted object, which is like a wall against which to hit the ball.



Exhibition views

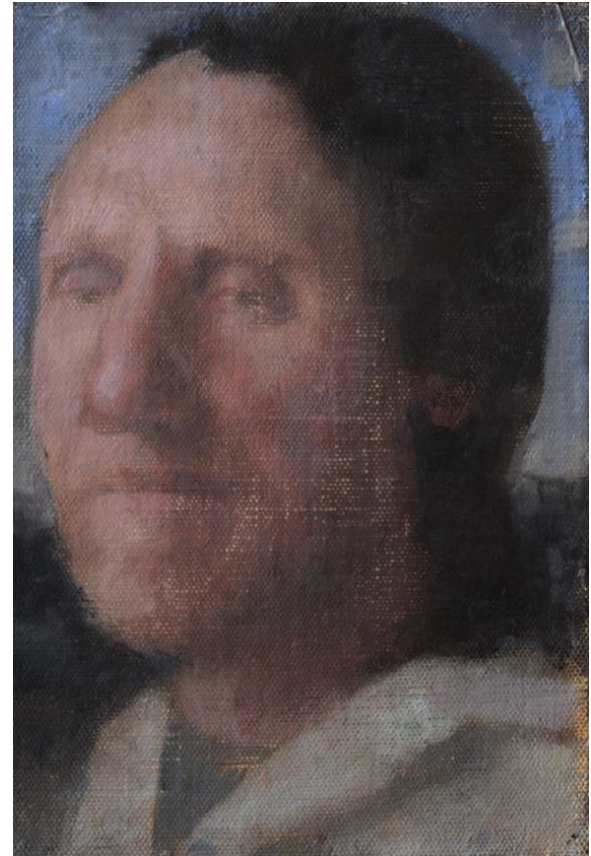






Uriah, 2014
Oil on canvas stretched over wood
30 X 20 cm

SOLD



Gal, 2014
Oil on canvas stretched over wood
30 X 20 cm

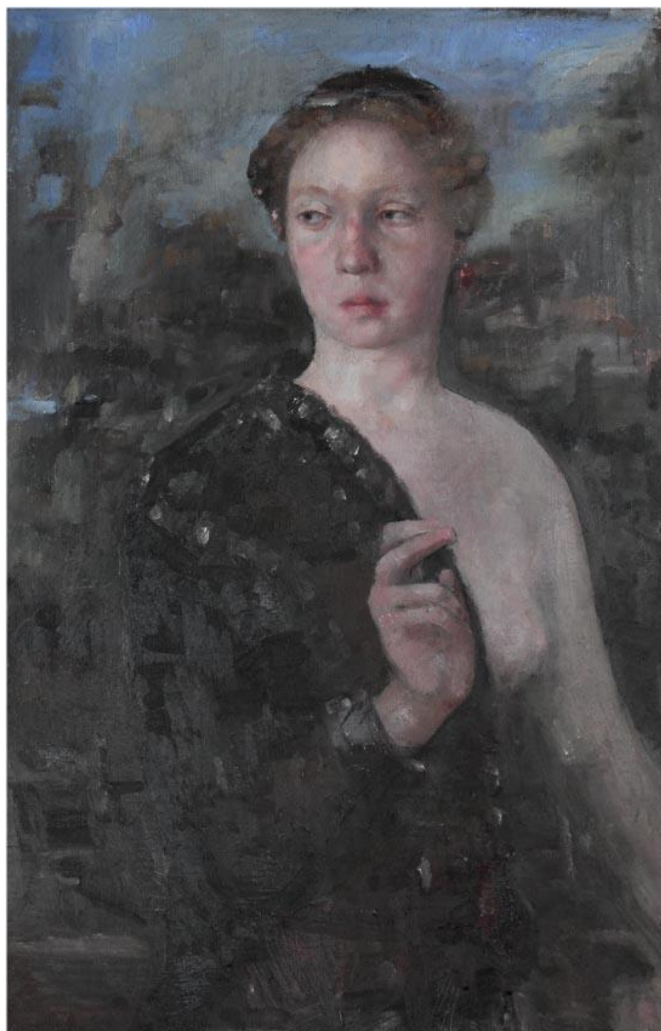
SOLD



Aya, 2015
Oil on canvas stretched over wood
120 X 100 cm



Aya, 2015
Oil on canvas stretched over wood
140 X 100 cm

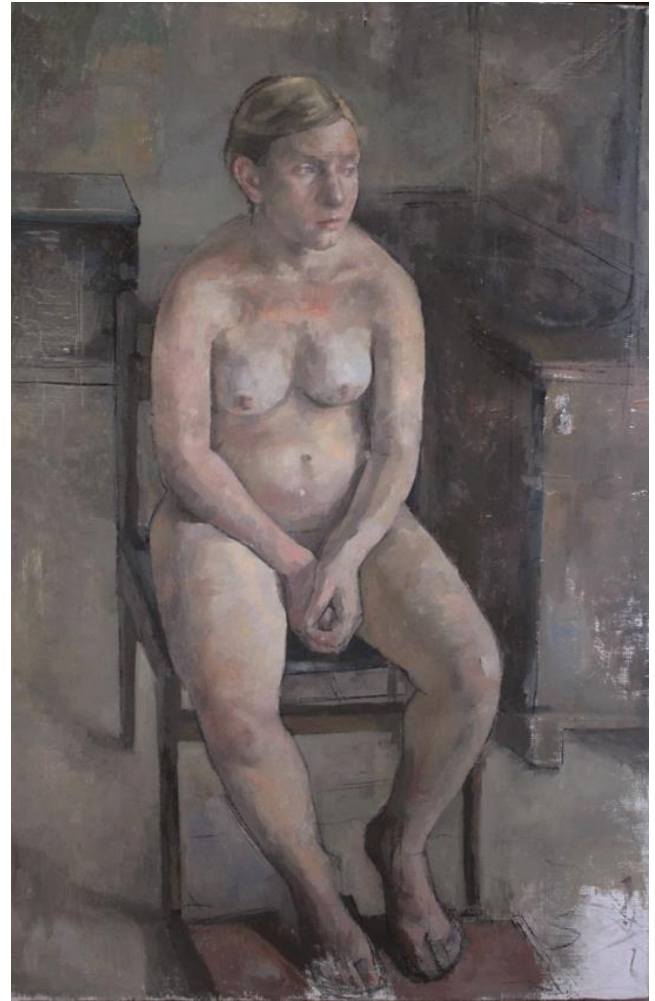


After Titian, 2013
Oil on canvas stretched over wood
140 X 100 cm

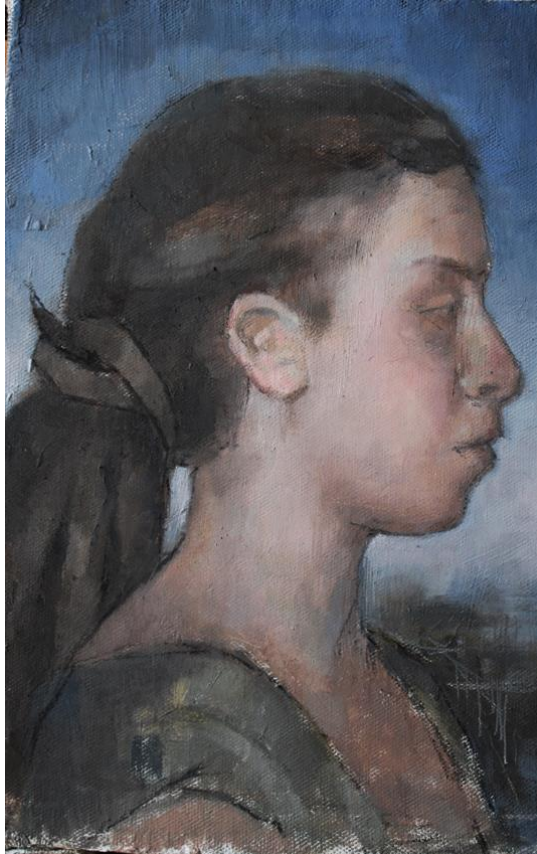
SOLD



The Yiddish Student, 2015
Oil on canvas stretched over wood
120 X 90 cm

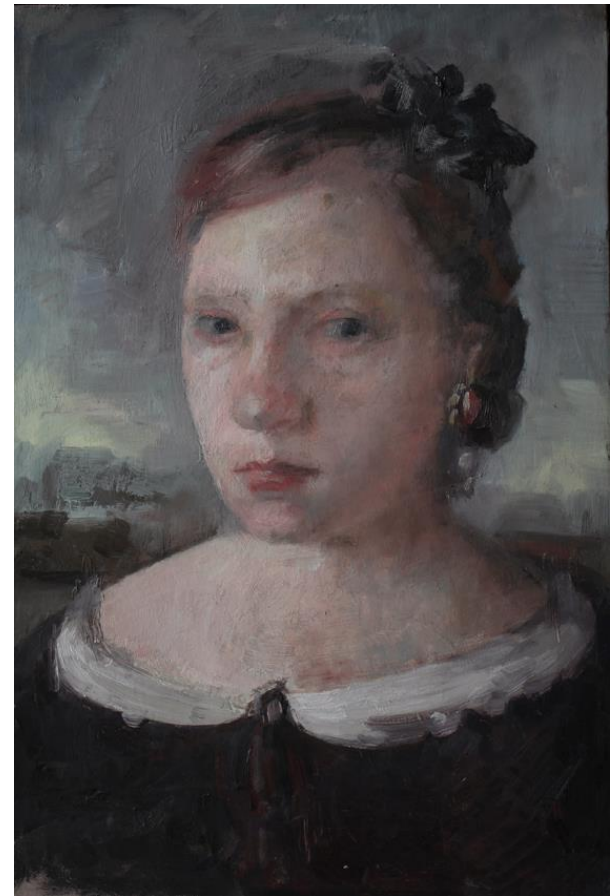


Reut Sitting, 2015
Oil on canvas stretched over wood
140 X 100 cm



Tal, 2015
Sketch, oil on canvas stretched over wood
30 X 20 cm

SOLD



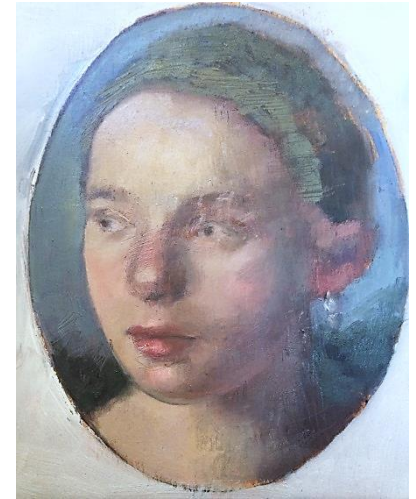
Lily, 2015
Oil on canvas stretched over wood
29 X 45 cm



Reut, 2015
Oil on wood
21 X 22 cm



Carmit, 2015
Oil on wood
22 X 22 cm



Yaara, 2015
Oil on wood
24 X 22 cm



Maya, 2015
Oil on wood
22 x 21 cm



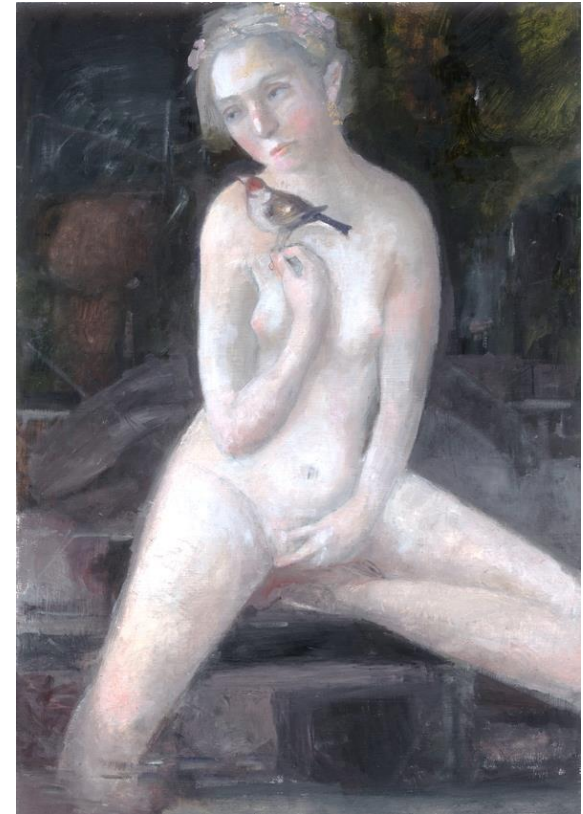
Maya, 2015
Oil on wood
22 X 21 cm



Reut, 2015
Oil on wood
22 X 21 cm



Untitled ,From the Series 'Virgins and Goldfinches', 2015
Oil on canvas stretched over wood
120 X 90 cm



Virgin and a Goldfinch, From the Series 'Virgins and Goldfinches', 2014
Oil on canvas stretched over wood
100 X 70 cm

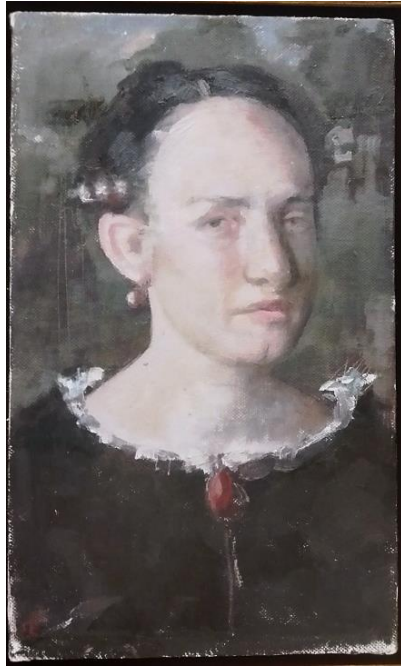
SOLD



Holding, 2014
Oil on linen on wood
100 X 70 cm



From the Series 'Virgins and Goldfinches', 2014
Oil on canvas stretched over wood
90 X 63 cm



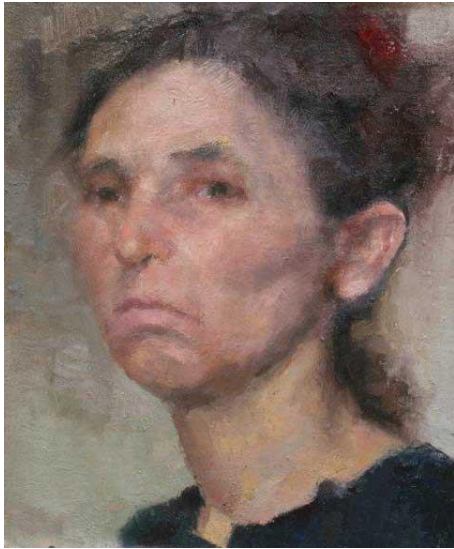
Woman in Black, 2016
Oil on canvas
40 X 25 cm



Sivan, 2013
Oil on wood
50 X 27 cm

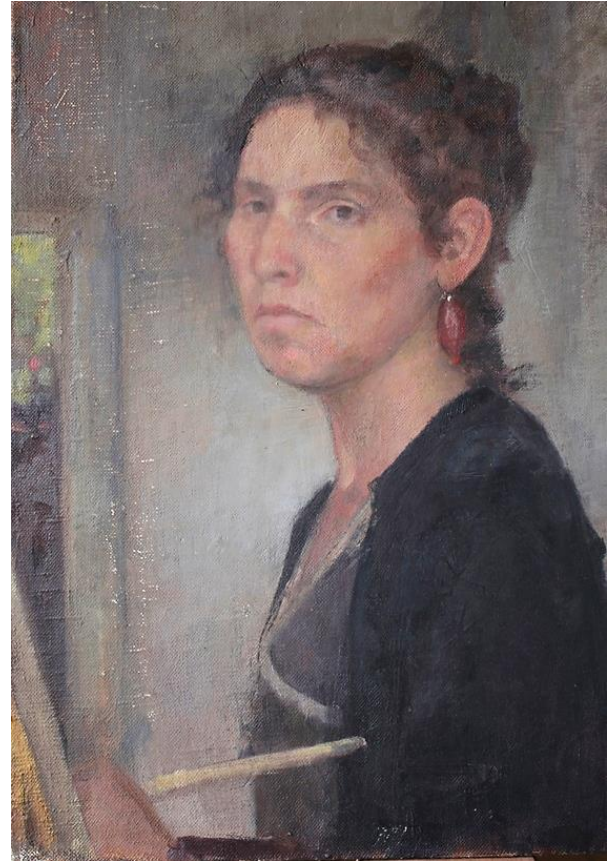


Spanish Lady, 2013
Oil on wood
30 X 20 cm



Self Portrait , 2012
Oil on canvas stretched over wood
35 X 35 cm

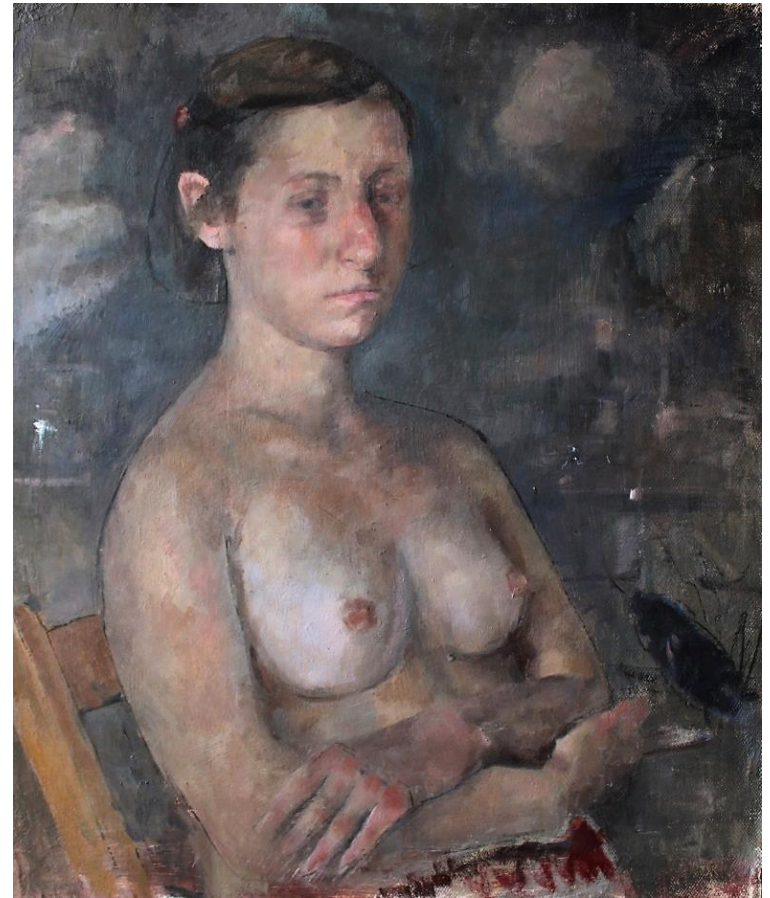
SOLD



Self Portrait , 2014
Oil on canvas stretched over wood
60 X 44 cm



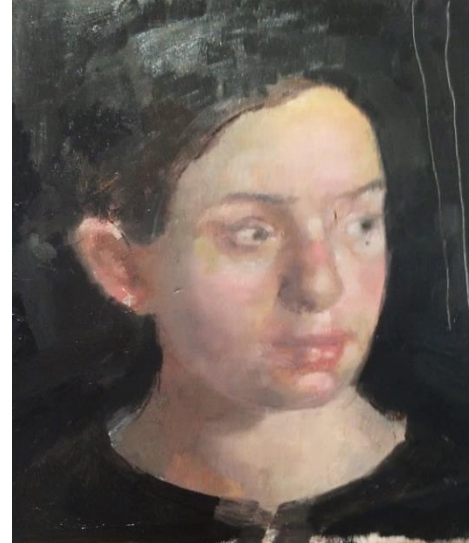
Reut, 2015
Oil on canvas stretched over wood
49 X 39 cm



Girl With a Black Bird, 2015
Oil on linen on wood
60 X 50 cm



Pustema with Gold Leaf Background, 2013
Oil and gold leaf on wood
33 X 23 cm



Black Yaara , 2015
Oil on wood
24 X 22 cm

SOLD



The Naked Aya, 2015-2016
Oil on canvas stretched on wood
120 X 190 cm