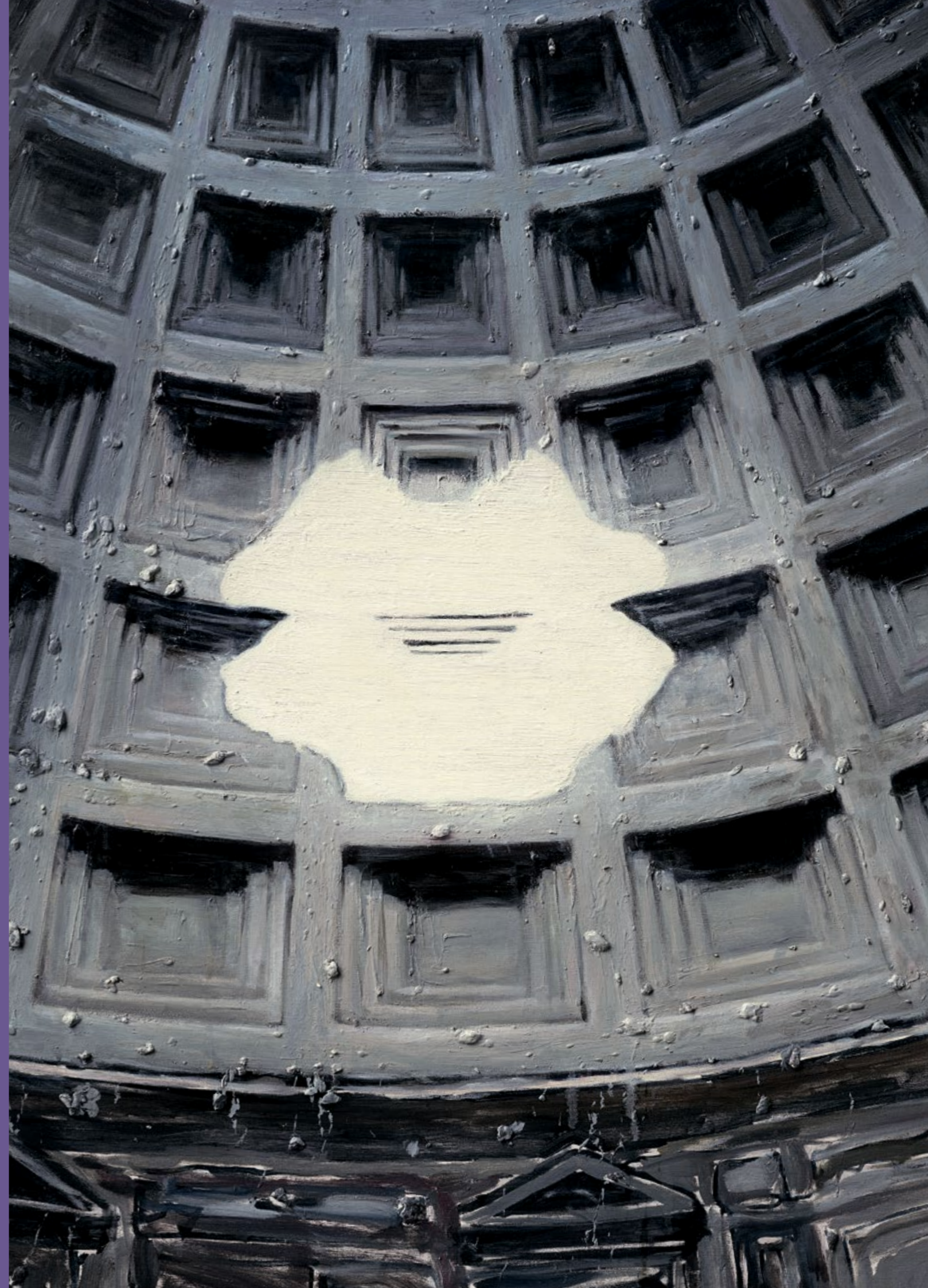


**אבירות
ומציאות**
אלי פטל
תערוכת יחיד
מתוך אוסף "הארץ"

**LOST AND
FOUND**

ELI PETEL
SOLO SHOW
FROM THE HAARETZ COLLECTION

אבירות ומציאות / אלי פטל תערוכת יחיד מתוך אוסף "הארץ" / LOST AND FOUND / ELI PETEL - SOLO SHOW FROM THE HAARETZ COLLECTION





LOST AND FOUND

Eli Petel, solo show
From the Haaretz collection

January 2019

Curator: Efrat Livny

Catalogue

Editor: Efrat Livny
Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Photography: Plates 3 - Yaki Azoulay; 4, 7, 10, 17 - Oded LoebI; 13-15 - Rafram Chaddad;
18-20 - Eitan Hillel; 33, 37 Avraham Hay; 35, 39 - Zéev Ben Horin
Image processing: Anna Gelshtein
Printing: Graphoprint

Logo Design: Eran Wolkowski

Acknowledgements:

Rami Guez
Maayan Elyakim
Ido Gordon
Ronen Aharon
Igal Elkayam and the Haaretz maintenance team
Yaniv Nitzan, Ronen Cohen, Orly Daniel-Peer

© 2019, MINUS 1
18 Schocken St. Tel Aviv
Tel: 03-5121732
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the cover:
Compass (Voice), detail, 2012, archival pigment print, 128X158 cm



אבידות ומציאות

אלי פטל - תערוכת יחיד
מתוך אוסף "הארץ"

ינואר 2019

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג

עריכה: אפרת לבני
עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום לאנגלית: ראלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק
צילום: תמונות 3 - יקי אזולאי; 4, 7, 10, 17 - עודד לבל; 13-15 - פרם חדד;
18-20 - איתן הלל; 33, 37 - אברהם חי; 35, 39 - זאב בן־חורין
עיבוד תמונות: אנה גלשטיין
הדפסה: דפוס גרפופרינט

עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודות:

רמי גז
מעיין אליקים
עידו גורדון
רונן אהרון
יגאל אלקיים וצוות מחלקת אחזקה של "הארץ"
יניב ניצן, רונן כהן, אורלי דניאל־פאר

© 2019, מינוס 1
רח' שוקן 18, תל אביב
טלפון 03-5121732
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

כריכה אחורית:
מצפן (קול), פרט, 2012, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 128X158 ס"מ

אבירות ומציאות

אלי פטל
תערוכת יחיד
מתוך אוסף "הארץ"

הסאונד של אלי

יש תערוכות שלא שוכחים. אני זוכר את תערוכת היחיד הראשונה של אלי פטל, שהוצגה ב-2001 בסדנאות האמנים בתל אביב, שנה אחרי שסיים את לימודיו בבצלאל, וקראו לה פשוט "אלי פטל". היא היתה מפתיעה, מצחיקה ומסקרנת, כזו שלא עוזבת אותך. רכשנו ממנה לאוסף "הארץ" שתי עבודות, שבדיעבד מסמלות את שני קצוות היצירה של אלי: הציור של "דודו טופז", עבודה מנצנצת שנהפכה עד מהרה לאיקונית, אולי העבודה הכי מוכרת שלו, וה"מזגן", יצירה שאף אחד לא ידע שהיא שם כי היא פשוט היתה חיקוי מושלם של מזגן. רכישת זו התחילה שנים של מעקב אחר יצירתו של אלי ומדי פעם רכישות נוספות. אבל עד היום בשבילי הסאונד של העבודות שלו הוא סאונד טריקת דלתות של מכונית פיאט אונו לבנה, שגם היא הוצגה באותה תערוכה.

עמוס שוקן

9

אבידות ומציאות / אלברט סויסה

17

חולשה היא נקודת מוצא אופטימית
שיחה עם אלי פטל / אפרת לבני

31

עבודות

72

רשימת עבודות

89

English Section

אבידות ומציאות

אלברט סויסה

ברית מילה ומילת הברית

לפני 18 שנים הציג אלי פטל סרטון ביתי, משפחתי, של טקס ברית המילה העליו שלו באולם "ארמון" בירושלים כשברקע נשמע שיר של אריס סאן. הסרטון הוקרן מטל־וויוזה ביתית שעמדה על שולחן בית ספר בחדר המורים של המחלקה לאמנות של בצלאל, במסגרת תערוכת הגמר של בוגרי המחלקה לשנת 2000. מעל הטלוויזיה הוצבה זיקית מפורצלן, ומתחתיה - זוג נעלי "פומה" תוצרת רר מניה באותה מידה ובאותו סוג, אלא שאחת מהן ישנה ומשומשת והשנייה חדשה לגמרי. בצד אלה הועמדה ספת עור אמיתית שמומינה לשבת עליה, ועל הקיר נתלתה תמונת זורנל של ננסי רייגן מתוך "ואניטי פייר" ("יריד ההבלים"), כשברקע המספר 3000 מעוצב בתלת ממד וב־ספרות ענקיות וחגיגיות, בסגנון "יום הולדת", המוצמדות כמו כתובת אל קיר (המזרח?) (תמונות 1, 2).

כבר בפסקה תיאורית ולכאורה תמימה זו הגיחוך המ־שועשע והידוע של פטל אורב לי: המתח בין תיאור פורמלי (דסקריפציה) לסיפור (נרטיב), ולמעשה למלאכת הפר־שנות, הוא כבר מלכודת דבש שהיא מלאכת מחשבת של צייד צעיר; אחרי הכל, בבצלאל לא לומדים רק להיות אמן. בלב המתח הזה עומדת בעיקרה השאלה של מידת הרזר לוציה התיאורית והסימבולית שהמתבונן מסוגל לה מב־חינה פסיכולוגית ורגשית. בעבודות של פטל היצירה כבר יודעת את עצמה ועתה היא ניגשת לבחון את המתבונן בה. האובייקטים והחומרים, אבל גם המילים - "ברית מילה", "זיקית", "פורצלן", "פומה", "ספת עור", "יריד ההבלים", "ננסי רייגן" ואחרות - נעות בראשי, תחילה כמערכולת תמימה אבל עד מהרה, ככל שהתעמקתי בה, היא נהפכה לסופה של ממש. אציג כאן רק מעט מועיר ממנה.

המיצב **2000-3000** מרתק בפשטותו הנוקבת, מעין פרישה והיערכות של פטל לקראת הבאות, אקט יומרני ייעודי שמסמן את המקום המובהק של האמנות: שולחן בית ספר בתוך חדר המורים של בצלאל, שאליו הוא ישוב לאחר זמן לא רב כאמן צעיר ומוערך, כמורה וכראש המ־חלקה לאמנות. בדיעבד נראה כאן כמלכתחילה ולהיפך,



קשה לדעת; הדרך האינטואיטיבי או האינסטינקט האמנר תי הבסיסי ביצירה של פטל, שנהפך לידיעה קוראת תיגר בהעמדה, הוא המרכיב מאחז העיניים בכל יצירתו, והוא מעורר השתאות כבר במיצב המוקדם הזה. כי כמעט הכל כבר נמצא כאן: השתלטות על - או פלישה אל - החלל הקונקרטי, נוכחות עצמית, רדי-מייד, פופ-ארט, פורמליום ערמומי ומתחכם, סימון, קיפול, דחיסה והרחבה של הזמן הליניארי והערכי, יהדות קדושה ומיסטיקה, פנייה למזרח ולמזרחיות דרך הרוכד החברתי, דיאלקטיקה של מקומי ואוניברסלי, הדימוי כטקסט בלתי נדלה, וכן אתיקה. רק הציור, אהבתו הגדולה של פטל וערש לידתו כאמן עוד בטרם נכנס לבצלאל, נעדר מהמיצב ואומר דרשני.

אחת התופעות המסקרנות ביחס לעבודתו המצטברת של פטל היא ריבוי הנרטיבים הפרשניים של יצירתו, וב־עיקר ריבוי סוגי השיח, הטונים, נושאי המפתח וההדגשים שלהם, החל באלה הפורמליסטים המרחיקים מהמוזיאון, עבור בסוקרים הנייטרלים והאמביוולנטים שבתווך, ועד

^[1]

לפרשנים הרדיקלים מחוץ למוזיאון, המגלים ביצירתו כיוון ערכי, חברתי או מיסטי במובהק. יש לי הרבה מה לומר על תופעה זו, שבצלאל ופטל עצמו תרמו לה לא מעט, אך עתה אסתפק בכך שגם אני אטמון ידי בצלחת, כי ממילא בא־מנות, כמו באמנות, השלם תמיד גדול יותר מסכום חלקיו. אני רוצה להציע לראות בפטל סוג של אמן-פנומנולוג ומבקר המציג את תגליותיו באמצעות האמנות והחפץ האמנותי, ובאמצעות עצם אופן ההצגה או ההעמדה של היצירות תוך הקפדה על התנאים שיאפשרו את - ויגנו על - התגלות התופעות הייחודיות שהוא מזהה. וזאת, על מנת לחשוף את ההתכוונות הבלתי אמצעית, הבלתי תלויה ובעיקר הלא בהכרח לעומתית של האמנות התופעתית שלו. ואולם, על אף האינטואיציות החזקות והכנות שלו ביצירה עצמה, פטל המציגן אינו אמן תמים כלל ועיקר, אלא הוא גם דעתן ופסיכולוג שמשתמש בדיסציפלינה של הצגת האמנות בפיקחות ובעצמאות רבה. לדעתי, פטל מסתיר את הקלפים שלו ומתחת לפני השטח הוא



2

עוסק בשאלה שטרם מצא לה תשובה. להלן אנסה להת־חקות אחר השאלה שלו דרך כמה מהמאפיינים הייחור דיים של יצירתו ותוך התייחסות לרכיבים שהוצגו במיצב **3000-2000** שתיארתי לעיל כמטרימים את גוף היצירה שלו.

יהדות, מסורת, מיסטיקה, מזרחיות

סרטון ברית המילה במיצב אינו אקראי, אבל בכל זאת הוא ״רדי-מייד״ משונה, שבו תינוק, שהוא פטל אבל ״לשע־בר״, עומד-עמד להיות מסומן בגופו באות הברית שלו, לא במכחול מלטף אלא בסכין המוהלים, בעוד בני משפחתו צוהלים ושמחים. זו תהיה/היתה הקות הצבע הראשונה שלו, והצבע הזה הוא אדום, והצבע הזה הוא דם, טקס חמור של כתיבה בדם באווירה עליוזה למדי שנחנך עתה כיצירת אמינות בתערוכה/טקס (הקבלה חשובה לטקס הברית, שהרי האמנות אף היא סוג של פולחן בעצמה) בוגרים כשהוא רחוק מלהיות חמור סבר.

הכל טוב ויפה, אבל אני מתעקש על הרגע שבו פטל מתבונן בעצמו ביחידות בסרט וממלמל לעצמו ״אוכוֹה־טרובה!״, על רגע ההתענגות התמוה והחמלה העצמית שקדמו להחלטה העקרונית לחנוך אותו, את עצמו, את בריתו, כמעשה אמנות. זו התענגות בגלל אופן ההצבה המאשרת, שהזיקית וספת העור תומכות בה, בנושא שהוא טאבו מובהק ביותר שבאופן מתמיה, האמנות הישרא־לית החילונית מיעטה מאוד לעסוק בו. פטל אינו טי־פוס דרידיאני, הוא לא בא חשבון דרך הפירוק התובעני והתהומי, מתאימה לו יותר האמביוולנטיות האמפתית, המעורבת, לכן בדבריי איני מכוון לפטל המנטלי אלא ל״פטל״ הסטואיקן. אני מדמיין את פטל הנימול, שזה עתה נהפך ל״בוגר״ ול״פרח״ אמנות, עדיין לא העץ הצ־עיר שכבר שלח את ענפיו המפתים, מסתובב קליל ועליו כדרכו ב״קודש״, בעוד מתחת לפני השטח האדמה כבר החלה לרעוד.

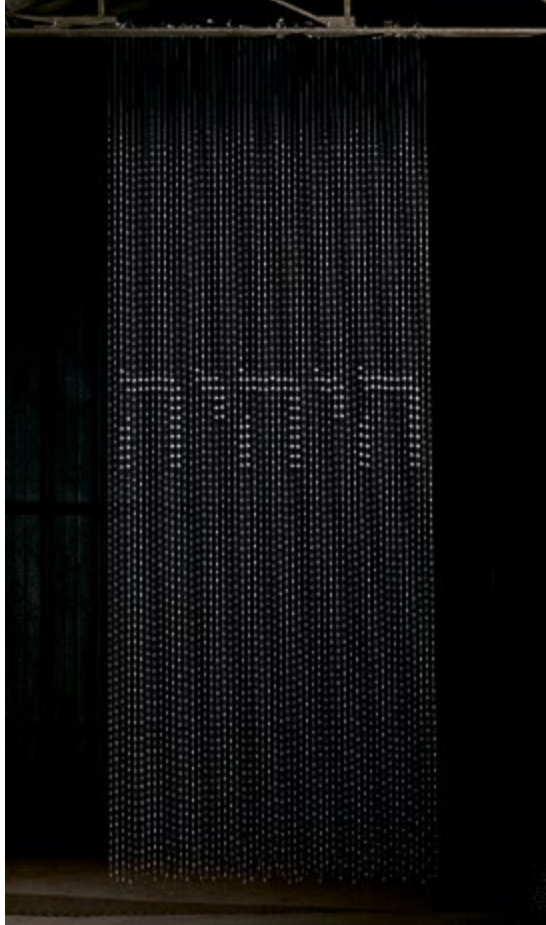
3000 של ציון וירושלים העברית-מקומית היתה הערה מדינית-פוליטית ״ענקית״ כבר אז, גם מבחינה פלסטית במיצב עצמו, לשנת **2000** ולמילניום ה־אוניברסליים״, הערה שאינה חזלה להתעצם עד היום הזה בכלל וביצירתו של פטל בפרט. אבל אז, באמנות לפחות, טרם הבחנו

ממש באנשים היושבים בציון על ספת העור. מתאים גם ש״ציון״, מתחת לפני השטח הלאומי-פוליטי, מסמלת במאבק המזרחי את המזרח והמזרחיות, ושהשיח המזרחי הגדול אחז כבר אז בדגל ״ציון״ של יהודה וירושלים - ולא בדגל הציונות של ממלכת ישראל החדשה. ספת העור, אנחנו כבר יודעים של מי, מחרה-מחזיקה אחרי **3000**, כי היא מזמינה יותר לפצח גרעינים ולראות סרטים מסור־תיים-ביתיים של שמחות או משחק של בית־ר ירושלים, שכן מעולם לא ראינו כמותה מול יצירות אמנות בגלריות ובמוזיאונים.

עוד לפני מיצב הסיום, בזמן הלימודים, פטל יוצא מהארון המזרחי שלו עם אולם שמחות חצי מינימליסטי וחצי מזרחי, שהציב בגלריה מבלי שמישהו יבחין בזה ממש, אבל את החצי השני הוא עוד ילך וישלים טיפין טיפין לאחר מיצב הסיום, עם ציוניוני הדרך העקביים; מ־״ורסאִי״ (2001, תמונה 29), **דיוקן שלילי** (2002, תמונה 37) וּפְלִטָה (2003, תמונה 35), דרך התערוכות ״סגר־לה״ (2005, תמונה 20), ״הטבע המקורי״ (2006, תמונה 7), ״סוף היום״ (2007, תמונות 15-13) ו־״תשע באפילה״ (2009, תמונה 23), ועד לשיבתו האחרונה לאחר היעדרות ממושכת כראש המחלקה לאמנות בבצלאל עם ״בארות שבורים״ (2018, תמונה 6) - בכל העבודות והתערוכות הללו הוא עוסק בשאלה הקשה מכולן: מה תהיה אמנות מזרחית או ״אחרת״, עצמאית ובלתי תלויה, מעבר לנושא של המאבק המזרחי?

הזמן הנמצא

אחת מהנחות העבודה האינטואיטיביות של פטל היא הטיפול ב״זמן״ - הזמן כקשר עין, כהזדהות, כנאמנות וכן כרצף שמחייב אתיקה. המיצב **2000-3000** אפוף בסימוני זמן שונים ומשונים. בהתאמה, לפי התיאור שלעיל, סרטון כניסתו של פטל כבריתו של אברהם אבינו מציין לבדו ארבעה זמנים שונים - האחד מיתולוגי, קדום, שניים הם תאריכי חניכה ממשיים, והרכיעי הוא זמן עתידי, ייער־די, נפרש, בלתי ידוע. זה האחרון נטען כבר בתורו בזמן המשולש של הנעליים, זה הדחוס של הנעל שהלכה כבר במרחבי תרבות הפופ והפופ-ארט על מותגים מזויפים, ונוע תנוע תמיד בצמוד ובתוך הזמן ההולך ונצבר של הנעל



3

השנייה, שזה עתה יוצאת לדרך, זו שעוד תלך ותישא עמה תמיד את הזמן השלישי, זמן המחאה, זה של הפנתר הירר־שלמי השחור (**דיוקן שלילי**, 2002), זה היקר מאוד ללבו של פטל. מעל כל אלה מרחף הזמן ההיסטורי של ״ציון״, הדתי-אסכטולוגי, ובתווך עומד הזמן הפוליטי-תרבותי של ננסי רייגן, זמן המלחמה על הירוושה, על זכות אבות, שבתורו מתחבר לזמן הקדום.

לקראת המיצב האוטוביוגרפי ״סגולה״ חוזר פטל ומר־שך את הזמן הקדום, הגנוז במזרח, אל תוך יצירתו בא־מצעות נסיעה ברוורס ממכל הגניזה שבפתח בית הכנסת הפונה לציון, דרך רחובות שכונת נווה אליעזר שבדרום־מזרח תל אביב, ועד לפתח הגלריה שבמתנ״ס המקומי שבה מוצג המיצב (רוורס, 2005, תמונה 28) . זוהי פר־פראזה פרפורמטיבית של הזמן-מרחב הכלוא בתוך ״לבי במזרח ואנוכי בסוף מערב״ של רבי יהודה הלוי, פרפראזה מחוותית וממשית שמתנסחת שוב במיצב עצמו בצורת עבודת וידיאו המתעדת את הנסיעה ברוורס, אחורה עם ״קדימה״ אל המערב.

התערוכות ״הטבע המקורי״ ו־״סוף היום״ במוזיאון תל אביב, מעבר לשמותיהן המציינים כבר זמן, בפועל הן מכי־לות בתוכן כמה נתיכים בליסטיים אל זמנים ומרחבים אחרים בתוך ציוני הזמן שסומנו כציוני זמן בתערוכות עבר (הספה הממשית משנת 2000 נהפכת לציור בתע־רוכה ״סוף היום״ כעבור שבע שנים, תמונה 4), וכך הנעל

החדשה שהתיישנה בתל אביב חוורת להיות יותר ויותר דומה ומסונכרנת לאותה נעל ירושלמית ישנה. בכך פטל עובר מהתנדעה הטרגית-נוסטלגית של יהודה הלוי לאפ־שרות של גאולה מיסטית-פרוסטיאנית, מהזמן האבוד אל הזמן הנמצא, בדרך של אמנות קדימה אל המזרח לעומת האחורה של ״חזרה בתשובה״.

כך, **בתשע באפילה** (תמונה 23) הפיסול מנקר העי־ניים באותיות מעוקמות ותכשיטיות עדיין מציג ״בארות שבורים״, אבל הקמעות המציגים מטונימיה ויוואלית של משחק שחמט (תמונות 24-25) מעידים שהמשחק והמא־בק הרוחני נמצאים בעיצומם אף שחלק גדול מהכלים כבר שבורים. **היחיה?** שואל הפלינדרום הנשגב של פטל מ-2007 (כשאלת הכפירה של שליש המלך לאלישע הנביא), ומשיב בעצמו ״היחיה״ ואולי אף ״היה-יחיה״ (תמונה 3). האופק הוויוואלי של הקמעות הוא לדעתי התפילין; פטל מרגיש בכך ומרמז לכך, כל היצירה שלו אינה אלא קנאה בעוצמה הגדולה של הנחת תפילין, של היצירה שתאחו בצופה במוחו ובלבו ותביאו לידי התע־גות רוחנית.

רדי-מייד – תמיד מזוהם ולא טהור

כקנאת התפילין כן קנאת האובייקט המודחק של התשוקה אצל הסוריאליסטים. כמוהם, גם פטל מהופנט כולו משא־לת ה״חפץ הנמצא״ (objet trouvé), אביהו-מולידו של ה״רדי-מייד״ (ready-made), כעוד אבן דרך בדרך לפתרון השאלה הגדולה שלו. הרדי-מייד פתח והרחיב את האמנות לתחומים רבים - לרעיונות (קונצפטואליזם), פורמליזם, מיצב, מיצג, אתיקה ועוד. אבל רדי-מייד כאובייקט בעל שלילה אסתטית כפולה יכול להיתפש גם כשרירותיות

בורגנית. מנקודת מבט ביקורתית-חברתית, הרדי-מייד אולי אינו אלא הרחבת תחום האובייקטים של המוויאון שהגיע למיצוי והיה נתון במצוקה גדולה. אסתטיקה היא אחת מהסחות הדעת מהאתיקה, שכן רדי-מייד שכוה מייצג למעשה לפחות זמן גוול של פועל תעשייה שייצר אותו - מי קבע שהמבט העיקרי על האמנות הוא אסתטי ולא מוסרי? כבר לפי תפישת הזמן של פטל (בין בני אדם אין זמן אובייקטיבי, יש רק זמן מסומן או סובייקטיבי) נשללת האפשרות לרדי-מייד נייטרלי, אדיש, שכן כל אובייקט בעולם מזוהם באחד מאופני הזמן האנושי. זו בהחלט יכולה להיות שאלה מנקודת מבט מערערת של אמנות מזרחית. לכן הרדי-מייד של פטל שואב את הגנאלוגיה שלו דווקא מהביטוי ״אובוֹה טרובה״ במשמעותו המקורית בצ־רפתית, שמתפצל למובן הכפול ״אבד״ ו״נמצא״ - בניגוד לרדי-מייד של מרסל דושאן המוחק את שעבודו של כל אובייקט בעולם לאבידה של האחד ולמציאה של האחר, בחסות השאלה האסתטית. אבל פטל מגדיל לעשות ומט־עין את האובייקט הנמצא בציויי היהודי על ״השבת אבי־דה״, שאינו פונה עוד אל בעל האבידה כנרמז ב״אובוֹה טרובה״, אלא אל המוצא הישר, אל האחריות והמצפון שלו ביחס לחפץ האבוד של האחר. פטל מרחיב את הציווי היהודי שחל בין אדם לחברו לתחום הרוחני-תרבותי ול־תחום החברתי הכללי, ברוח הביקורת של ולטר בנימין על המטריאליזם ההיסטורי. האובייקט שנמצא כאן מתנה את כל סיפור אובדנו, ומציאתו מחדש מחייבת גם גאולה של הזמן האבוד ושל כל מה שהיה טעון בו.

כך, חיקוי מושקע מאוד ומופרך לכאורה של מזגן (2001, תמונה 30), שמוצב בתערוכה במקומו ה״טבעי״ באופן כזה שאיש אינו משגיח בו, מאיר את השכחה שהושקעה היטב ב״רדי-מייד״ המסורתי והופך אותו על פיו. במיצב **3000-2000**, הספה, הנעליים וסרט הברית מציגים שלוש דרגות של הרס הרדי-מייד כקונצפט אמ־נותי שאבד עליו כלח או של חתירה עקרונית תחתיו: ״מן המוכן״ של ספת העור נהפך ל״כבר נאמר?״ (רדי-סייד) אירוני-חברתי; נעלי ״פומה״, זו המשומשת וזו החדשה, מרמוזות על מאבק המעמדות והניצול התעשייתי הקפיט־ליסטי, שמוטבע בכל אובייקט ללא יוצא מן הכלל (למרכה האירוניה, ג'סי אוונס - הרץ האפרו-אמריקאי, הפנתר

השחור - הוא שהזניק את ״פומה״ אל היסטוריית המותגים לאחר שזכה בארבע מדליות באולימפיאדת ברלין ב-1936 כשלרגליו נעלי ״פומה״ האנונימיות); וסרט הברית מגדיל לעשות ומעתיק את מושג הרדי-מייד המוסב אל האובייקט אל ה״אולרדי-מייד״ הסרקסטי-פילוסופי והכפול ביחס לזהות בכלל ולזהות היהודית והמזרחית בפרט, שמועמדת כשאלה שלא התבררה כל צורכה.

לא מעט מעבודותיו של פטל מכבדות את עיקרון ה״לפתע פתאום״, את המקרי או את צירוף המקרים הבלתי צפויים של הרדי-מייד הסוריאליסטי, אך אין הוא מתנה מראש את בחירותיו מבחינה אסתטית כלל על פי עיקרון השלילה האסתטית הכפולה של דושאן, שלפיו חפץ אינו מושך את הלב בשום צורה, לא שלילית ולא חיובית, הוא לא יפה אבל גם לא מכוער. לדעתי של פטל, עיקרון זה מעמיד הגדרה שרירותית ומגבילה ל״חפץ הנמצא״, כמו במקרה של מציאת תמונה של תי־נקת מהגרים ברחוב (תינוקת **[אימפרסיוניזם, קוביזם, מינימליזם ותינוקת]**, 2002, שהוצגה בתערוכה ״נשמה חדשה״, גלריה דביר, 2003, תמונה 5) שמכבד את האס־פקט של ״אבידה שנמצאה״ אך טרם הושבה לבעליה. או אז הוא שוקד על התמונה האנונימית בעמל רב כדי להרוס בדרך של ציור מוקפד את התנאי החשוב ביותר לקיומו של רדי-מייד, את האדישות כלפיו או את האנונימיות שלו. פטל ממיזע עליו בחרדה עד שהוא מפריש את מלוא ייחודיותו החד-פעמית, כאילו היתה זו מלאכת קר־דש של השבת האבידה לבעליה.

כך, בהיפוך מהרעיון הבסיסי של הרדי-מייד, שלפיו נוצרת כביכול התרוממות או הנמכה מרוממת של הח־פץ היום-יומי לחפץ אמנותי, אצל פטל הפעולה אינה רק רעיונית ואסתטית אלא בעיקר אתית. לחפץ מושבת ההילה האבודה שהיתה לו ממילא מחוץ לאמנות, אבל הפנייה כאמנות היא למען בעל האבידה. בעבודתו של פטל המעשה הזה נושא אופי ערכי מובהק, כמעט דתי, שהשיח הפורמליסטי על יצירתו חומק ממנו. במובן זה, אפשר לומר שתערוכותיו של פטל מתפקדות כעין פתיחת מחלקות להשבת אבידות ומציאות במוזיאון או בגלריה. יותר מאשר פטל מוחה נגד מוסדות הייצוג, הוא מערים עליהם: צופי התערוכות שלו חושבים שהם באים לראות



אמנות ובמקום זאת הם רואים תביעה מפורשת להשיב את האבידה, לכן לא מעט מהם מובכים.

אמנות כדבר תורה

כדומה לפירוק שעושה פטל לזמן ולרדי-מייד, לדעתי אפשר להמשיך ולדון בפירוק החתרני שהוא עושה גם למושגים כגון פורמליזם, אסתטיקה, אוניברסליזם, אירוניה ועוד, וכן לדיון שהוא עורך בקשר הכמו-כפייטי שבין מזרחיות למסורת ולדת. שני המהלכים האחרונים חשובים מאוד לצורך העמדת תיאוריה חדשנית, עצמאית ובלתי תלויה של אמנות מזרחית. בכל אחת מתערוכותיו פטל חותר לשינוי כמעט שיטתי ורדיקלי של החלל ושל אופני ה״המצגה״.

מעבר להיבטים החתרניים והביקורתיים בעבודתו כלפי מה שכתוך הגלריה ומה שמחוץ לה, נראה לי שיש בחתירה שלו גם סוג של צער וקוצר רוח כלפי הפעולה הממשית, אולי המאגית, כמובן העממי, של הפעולה והתפקיד של האמנות בשטף הגדול של החיים עצמם. הגלריה והמוזיאון הם כרירות מחדל מלנכוליות ובלתי נמנעות כרגע, ואפילו אמנות רחוב היא כבר תיאטרלית וצרכנית-פוליטית מדי. פטל היה רוצה שפעולת האמנות והדיבור על האמנות יתבצעו באותה טבעיות שבה אנשים אומרים דבר תורה בחבורה ירושלמית מצויה. לכן ההיבט הדתי-מיסטי אצלו אינו רק שיבת המודחקים למיניהם, אלא אופציה למודל התרחשות רצוי לכאורה. הנה, עוד דיון בפני עצמו.



חולשה היא נקודת מוצא אופטימית

שיחה עם אלי פטל

אפרת לבני



אפרת לבני: כשפניתי אליך עם הרעיון לתערוכת יחיד של עבודותיך מתוך אוסף "הארץ" עברנו בשלב ראשון, כל אחד בנפרד, על העבודות שנמצאות באוסף לראות אם וכיצד אפשר לערוך מהן תערוכה קוהרנטית. קבוצת העבודות הזאת הרי לא נרכשה בפעם אחת, אלא בכמה פעמים במשך השנים, והיא מכילה יצירות מתקופות שונות. בשלב הבא, כשנפגשנו כדי לגבש את המחשבה על התערוכה, שירטטנו בעת השיחה חלוקה סכמטית של העבודות לשלוש חטיבות עיקריות: החטיבה ה"יהודית", החטיבה ה"מזרחית" והחטיבה של ה"חוקים". החלוקה

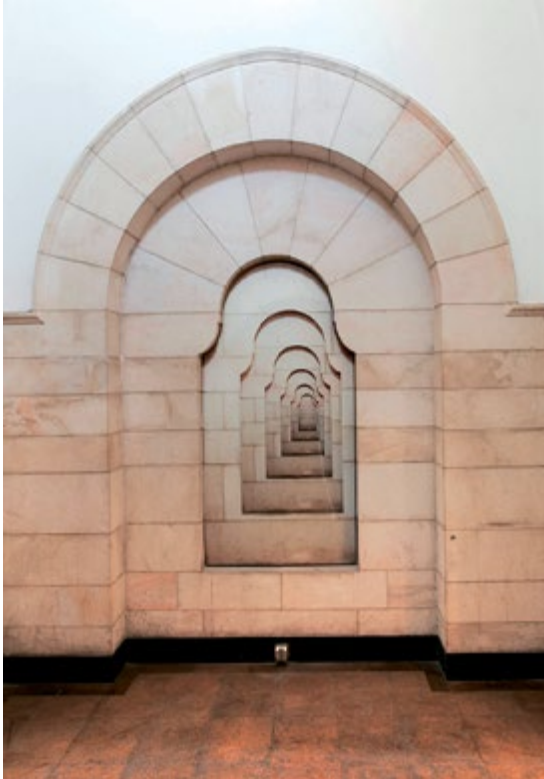
כמהלך אמנותי אינה דבר חיצוני ליצירה שלך. בתערוכת היחיד שלך "הטבע המקורי", שהתקיימה בביתן הלנה רובינשטיין במוזיאון תל אביב ב-2006, בחרת להציג את ציוריך כשהם תלויים בחלוקה לתאים-תאים שנבנו במיוחד לצורך התצוגה (תמונה 7). כל תא היה תחום בארבעה קירות שאינם מתחברים זה לזה, כלומר תאים חסרי פינות, שקירותיהם מגיעים-לא מגיעים זה לזה ומאפשרים מרווח מעבר פנימה-החוצה לצופה. שש שנים לאחר מכן, בעבודה **מצפן** מ-2012 (תמונה 40), חזרת לצורת התצוגה הזאת אלא שהפעם הפנמת אותה והיא נהפכה לחלק אינטגרלי מהיצירה עצמה. שלא כמו בתערוכה מ-2006, שבה הציורים היו עבודות עצמאיות ואופן התצוגה שלהם היה ספציפי וחד-פעמי לתערוכה, בעבודה זו ארבעת הציורים-הדפסים הוגדרו מראש כארבעה חלקים מתוך מיצב אחד שלם.

כצופה, זכורה לי היטב החוויה של הכניסה והיציאה מהתאים, גם בביתן הלנה רובינשטיין וגם כשראיתי לרא-

שונה את **מצפן** במוזיאון חיפה, ואת האופן המתעתע שבו הם תיפקדו מחד גיסא כפונקציה רוחנית, כמין תא וידוי או התייחדות, ומאידך גיסא, כבעלי פונקציה תועלתית-חומרית, כקירות זמניים של יריד מסחרי המתאמץ למקסם את מרחב התצוגה. המתח הכפול הזה נהפך במקרה של **מצפן** למשולש - כאשר הצופה בעצם נוכחותו הפיזית במרכז התא משמש חוגה למצפן, שכל אחד מארבעת הקירות הסובבים אותו מתייחס בהתאמה לאחת מארבע רוחות השמים.

האם תוכל להרחיב על משמעותה של החלוקה כפעולה או מהלך ביצירה שלך?

—
אלי פטל: בדרך כלל אני פונה לעשייה של עבודה חדשה מתוך סוג של תמימות, שאפשר לחלק ולאפיין אותה בשתי דרכים: ראשית, דברים שאני חושב עליהם ומצטב רים לצורה, לדיכוי של דימויים, רעיונות הקשורים לאופי הביצוע (ולרצון שלי להיות המבצע שלהם), לצירופים בין



8

צורות לתכנים, לבדיחות; ושנית, צורות פיזיות שמופיעות אצלי באקראי - ברישום, בהכתמה, בהנחה ובסידור של אובייקטים, בצילום, באירועים שאני רואה. מתוך אלה מתקיים תהליך של סינון הנסמך על הזיכרון שלי ומותיר לעשייה את מה ששורד, מה שחשוב לי או מפחיד אותי או מגרה אותי לעשות (או לברוח אליו).

השלב של החלוקה מאגי - כשאני מנסה להבין מה אני עושה, מה חוזר אלי מתוך העשייה, והידיעה שעוד משהו הולך לתפוס לי מקום, אולי אפילו להיות מוצג בפני אחרים. שם נוצרת החלוקה. החלוקה לחטיבות היא אוטומטית, באה מתוך הדיבור שלי על העבודה לעצמי ומייצגת חלוקה אפשרית שהיא אחת מבין רבות. בתוכן אני יכול לחלק לעוד הרבה מאפיינים והקשרים ומגלה לעתים יחסים חדשים. אני חושב שזה שילוב בין הזיכרון שלי - מה שאני עושה, ובין מצב הרוח והרצון שלי - שהוא כביכול חסר זיכרון, חסר היסטוריה, חסר חלוקות למעשה. כאשר אמרתי חטיבה "יהודית", התכוונתי לעיסוק בשאלות רליגיוזיות-דתיות (שמתייחסות למסורת תרבו תית), אמוניות ותיאולוגיות ובסופו של דבר בשאלות של גוף וההתמקמות שלו מול אפשרות רוחנית שעיקרה גבול, כניסה, השתלבות או איבוד דרך והכרה מול דבר חמקמק, מופשט, שאותו איני יודע לתמלל, לזמן, לרצות, להתחייב או להבין, אך אני יודע שהוא חלק ממני ואני חלק ממנו. כשאמרתי חטיבה "מזרחית" התכוונתי חברתית. מדר בר ביצירות שהכוח המניע שלהן הוא מבט על מציאות שאפשר להגדירה כחברתית, על ייצוגים שהיא מולידה - מדיה, טכנולוגיה, היסטוריה, צדק, אתניות וכל מיני דברים שאי אפשר לצאת מהם בחיים - ועל השינויים שחלים בהם. זה קשור לעובדה שאני לא אחת נתפש, מזוהה, מוזכר, נבחר ומודח כמזרחי. ייתכן שאלה דברים שאני רוצה להראות. זה כמו הפגנה או טוקבק אבל לא באופן ישיר, בלי יכולת מובהקת לייצר מסר ישיר אלא בעיקר כדי לערער על הקיים תוך חשיפת היבטים סמויים בו ומתוך תקווה לייצר סדר חדש.

כשאמרתי חטיבה של "חוקים" התכוונתי להיבטים פר רמליים, לפעולות שיש בהן אלמנט של משחק, מערכת כללים שמכוונת למשאלה להשיג צורה חדשה, שסיפור העשייה שלה הוא מטפורי ושהמטפורה רוצה להתקיים



9

מחוץ לדימוי ולזיהוי הישיר שלה בעולם. אם בקבוצה ה"יהודית" עולה שאלה ובקבוצה ה"מזרחית" מתעוררת תגובה, אזי בקבוצה של ה"חוקים" ישנה בעיקר התנגדות - התנגדות לדימוי והתנגדות לזיהוי שלו כדבר המסמל משהו. אני מנסה לעצב דבר שמבקש להתכחש לעצמו, לא באמצעות מחיקה או הנכחה של ניגוד/היפוך אלא באמצעות העלילה של העשייה עצמה שבאה לערער על העלילה של הדימוי.

א.7. זה לא מקרי שהחלוקות שלך לוקות בעירוב, הן בניות כך מראש. גם החלוקות הממשיות - מבוך התאים הפתוחים - וגם החלוקות המדיומליות והקטגוריאליזם ביצירה שלך הן אף פעם לא הרמטיות. למעשה, הן בדיוק ההיפך מהרמטיות; הן מאפשרות זליגה, מעבר, חציית גבול וניידות, וככאלה הן מייצרות שוב ושוב עירוב תחור מים ורצף. הרצף יהדות-מזרחיות-אמנות - שמקבל ביי טוי גיאוגרפי, קונקרטי ומשעשע בעבודת הווידיאו רוורס (2005, תמונה 28), המתעדת נסיעה ברוורס מבית הכנסת בשכונת נווה אליעזר בדרום-מזרח תל אביב, דרך רחובות השכונה ועד לפתח הגלריה שבמתנ"ס המקומי - נמצא בלב היצירה שלך והוא נשזר ונפרם בה בכל פעם מחדש. ה"שאלה", ה"תגובה" וה"התנגדות" שאתה מזכיר הן עמדות המוצא לפעולה האמנותית שלך אבל אני רוצה להתע- כב כאן דווקא על האסטרטגיה שלה, שהיא בעיני מפתח חשוב להבנתה. אולי אפשר לתאר אותה כ"ממזריות", כאילו אמרת: "אם אני (המזרחי, המסורתי, בן השכונות) הוא הממזר, הילד הלא חוקי של הלבנות הישראלית ושל כל המשתמע ממנה - האירופוצנטריות, הציונות הדתית, החילוניות הציונית, השפה, האקדמיה, התרבות ועולם האמנות - אז אנהג בממזריות. אם לא נותנים לי להיכנס בדלת, אכנס מהחלון וגם אשאיר עקבות בוץ על השטיח בסלון, שלא לומר אתמקם על הספה במרכז הסלון" (וכאן אני מתייחסת לציור שלך ספה מ-2005 (תמונה 4), עם היד המזמינה לשבת, כמו גם ל"התמקמות" שלך במשרת ראש המחלקה לאמנות בבצלאל).

הכניסה, השער, החלון והפתח, כמו גם החדירה, הפ- לישא וההצצה, הם מוטיבים חוזרים ביצירה שלך - למ- של, בעבודות שער מ-2005 (תמונה 10), שעון (13:00)

10



מ-2012 (תמונה 8) ו-Enter the Gate (תמונה 9), עבודה משותפת עם אבי פיטשון מ-2013, שבהן הם מופיעים באופן ישיר ומובהק. העבודה ורסאי מ-2001 (תמונה 29), הנמצאת באוסף "הארץ" ובה אתה קורע חלון הצצה (במין מבנה בבושקה של חלון-בתוך חלון-בתוך חלון) לעבר מראה פעולת ההצלה של האסון באולמי ורסאי בירושלים, מקיימת את העירוב והרצף הללו דרך שורה של הקשרים גלויים וסמויים: בין קודש לחול - טקס החתונה הדתי בלב מסיבה עממית-חילונית, שבאחת נהפכת לטרגדיה אנושית; בין מזרח למערב - אולם שמחות הנושא את שם הארמון הצרפתי המפורסם (שתפקידו המרכזי בהיסטוריה האירופית הפך אותו לאחד מסמליה החשובים) הממוקם באיזור התעשייה בשכונת תלפיות שכירושלים, שרצפתו קרסה בעת שהחוגגים רקדו לצלילי השיר "לב זהב" של שרית חדד; ובין דימוי לאיקונה - כאשר תצלום אקטואליה עיתונאי נהפך בסמוך לאירוע ליצירת אמנות עכשווית העשויה כמחווה גלויה לאיקונה-ציור-חלון רנסנסי, כשאת העבודה העמלנית של מכחול וצבע שמן על בד ויצירת אשליה מושלמת של חלל ועומק מחליפים ציור בעפרונות



צבע של ילדים וחיתוך גס של משטחי קרטון המוצמדים זה לזה וחוכרים יחדיו ליצירת פרספקטיבה דה לה שמאטה. אתה יכול להרחיב על הפעולה שלך כפעולה "ממזרית"?

א.פ. זו מילה טעונה מאוד - "ממזרית". בשפה המדוברת, החילונית בואי נאמר, זו כאילו מחמאה - לאמור אני מבין את הטריק שלך או אני מבין את השוני והאחרות שאתה מעלה אך בעודי קורא לך ממזר אני מכיל אותך ואת הפעולה שלך ומתענג. אני זוכר מרצה נערץ בבצלאל שמי שזכה אצלו לכינוי "ממזר" נהפך מיד לנסיך. כל ממזר מלך. אך המשמעות של המלה הזאת - למי שחשוד בה (ואני מעדיף להישאר במעמד של חשוד) - היא קשה: יציר של חטא, יציר של עבירה. ממזר זה מום זר - פגם או מחלה זרה או מעם זר - אחד שאין לו אבא, שהמקור שלו לא ברור ומכאן שהוא חסר הגנה. אני פונה לדברים שה־מעמד שלהם חשוד - לא רציני, לא מקצועי, לא משכיל, לא אחראי, לא יפה וכדומה, אם זה בחומרים הצורניים ואם באלה הפיזיים שאיתם אני עובד כמו החומרים הזור לים (נייר, פנדה, צבעי עיפרון, ספריי וכיוצא באלה) ואני נאבק בהם עד שהם נכנעים ונהפכים ליפים וחדשים. אני רוצה להפוך אותם לזהב. אני מעדיף את העמדה הזאת על פני זו ההפוכה - להיות עם זהב בכיס אך להתחפש לאביון; זה לא ממזרי בעיני, זו סתם שיטה של בעל בית שמשחק את עצמו הומלס. אני לא בעל בית של דברים גלויים או מוסכמים, אני יוצא ממקום של ספק, מחוסר נוחות ביחס לדברים שהם כאמור שלי באופן חלקי ואני מעורב ומעורבב בהם. הספק מפעיל את העבודה מלכת־חילה והמשאלה היא לא לתת לספק לשתק, אלא לפעול באמצעותו ולתת לעבודה להכיל את העירוב. בעבורי, זה סוג של גירוי שאני מקווה שעובר הלאה לעתים כהתג־

רות בצופה שאותו אני מעמיד כאחד המוטיבים בעבודה. הדברים ממוענים בעבורו/ה.

א.ל. אני מבינה למה אתה מתכוון, בעיקר ביחס לסכנת ההתענגות, זה אכן חבל דק. אבל אם נתייחס להגדרה של ממזר על פי ההלכה, הרי זה מי שנולד לאשה נשואה שלא מבעלה ובמובן הזה ממזר הוא פחות יציר של חטא כמו שהוא יציר של בגידה. הספק או החשד שאתה מדבר עליהם מתעוררים לרוב ביחס למתח שבין נאמנות לבגידה ושבין אמת לשקר. את העובדה שהספק הוא שמפעיל את העבודות שלך אפשר לראות כבר במישור החומר והמ־דיום, וגם במישור הצורה. העבודות חוזרות ומעוררות אי־נוחות ושאלה ביחס ל"האם זה הדבר האמיתי?", אי־נוחות שאתה מותח פעמים רבות עד לקצה כך שהצופה כלל אינו יודע מול מה הוא עומד: בתערוכת היחיד שלך בסדנאות האמנים ב־2001 הצבת מצד אחד מכונית "אמיתית" בתוך הגלריה (תמונה 11), ומצד אחר חיקוי מושלם של מזוגן הגלריה (שרבים פיספסו כי לא ידעו שזו יצירה, תמונה 30); בדיוקן שלילי מ־2002 (תמונה 37) לצופה לא ברור אם הוא ניצב מול הדפסה של פוויטיב או נגטיב; במכולת הילה מ־2009 (תמונה 38) ובמצפן (תמונה 41) הצופה בטוח שהוא רואה ציור בעוד למעשה אלה הדפסות של סריקה של ציור; ואילו במזרח ירושלים מ־2010 (תמונה 36) נדמה כי מדובר בתצלום פנורמי שחור־לבן במסורת הצילום הארץ־ישראלי של סוף המאה ה־19 בעוד של־מעשה זהו הדפס של המרה דיגיטלית מהציור ה"מקורי" והצבעוני (תמונה 12). בכל העבודות הללו שאלת המקור והנאמנות למקור או הבגידה בו חוזרת ועולה גם במישור של הדימויים, כשהקטגוריות "חם" ו"קר", "שחור" ו"לבן", "קודש" ו"חול" ו"מערב" ו"מזרח" מתערבבות ומותכות בהן זו בזו "באירוניה דקה של ייצוג־לא־ייצוג" (כפי שכתב חיים דעואל לוסקי באופן קולע ביותר¹). חלק מהדימויים נתפשים במבט ראשון כחידתיים, סתמיים או סתומים, ואחרים דווקא מוכרים וקשורים למסורת הקלאסית של תולדות האמנות (פורטרט, ציור נוף וכדומה), אבל בשני המקרים הם קורסים, הם לא מצליחים ל"ייצג נאמנה", הם אפילו מתנגדים לזה, נכון?

א.פ. שאלת המקור היא מניע מרכזי בעבורי, אם מתוך השאלה שמתעוררת תמיד לגבי מה ניתן לאחזור, איך עושים את זה, איזה פער נוצר בניסיון לעצב את זה, האם יש דבר כזה בכלל? ומצד שני, במידה שפעולה כזאת אפ־שרית, האם המקור נמצא בעבר ומה ההיפוך שלו? אם זו דיכוטומיה בין עבר לעתיד, מה ההבדל בניסיון לדמיין כל אחד מהם? אני תוהה אם מקור הוא לא יותר משלב בסולם מעמדי ומשם הוא כרוך ומעורב בסיטואציה אמונית. אולי המקור הוא בכלל אזור, תחום שקשור לתת־מודע והוא שמאפשר לדברים להופיע. אני מסתכל על דברים כאלה בשני אופנים, שאולי אפשר לחלק אותם לסיבה ולתוצאה. סיבה נקשרת לעולם פסיכולוגי: זיכרון, אוכור, העלאה באוב, הקדשה, קידוש - זה בתחום האישי. תוצאה מכילה את המבט התרבותי והחברתי יותר: הופעות ותופעות הנ־קשרות בדמיון, בתת־מודע, בכלכלה של האחר. זה מחזיר אותי לעניין הספק מול עניין האמונה ושניהם יושבים אצלי תמיד על אותו המדף. זה יפה בעיני שהשאלה הזאת עולה במבט של האחר על הדברים הפלסטיים שאני עושה. אני לא יודע אם אני יכול לזמן עשייה שכזאת בתור תמה. אני שואל את עצמי אם אני מעורר את החשד אצל הצופה (המקומי) בעקבות ההחלטות (המדיומליות/אסתטיות/פיגורטיביות שלי לעסוק בדברים מוכרים, גנריים כמעט, ולעקם אותם ביחס למה שנתפש בעיני כידע כללי) או שזה נעוץ במעשה היצירה עצמו.

א.ל. ההסתכלות שלך על מקור כתוצר של תהליך וכ־חוליה שוות ערך ולכן בת החלפה בשרשרת של שלבים הופכת את התנועה למרכיב מרכזי בעבודות - תנועה במובן של גלגול, חזרה והולדה מחדש. החלוקה לסיבה ותוצאה, כפי שאתה מתאר אותה, גם היא דיאלקטית ומניעה את הגלגול בין האישי לחברתי ובחזרה, וכך גם ההתייחסות לעבר ולעתיד כמיתולוגיים באותה מידה. למעשה, יותר משהתנועה הזאת היא מרכיב ביצירה שלך, היא התנאי שלה, וכמו שאתה אומר היא "מאפשרת לד־ברים להופיע" ולכן היא תמיד נמצאת שם, באופן סמוי או גלוי יותר. העבודה **מכולת הילה** (תמונה 38), לדוג־מה, היא תוצאה של תהליך רב־שלבי שתחילתו בדימוי משובש שנלקח ללא רשות מתוך מצלמה דיגיטלית שה־





תקלקלה. זה דימוי שאינו עונה לשום הגדרה - הוא לא מתאר באופן ריאליסטי מציאות חיצונית ברורה שנתפשה בעין המצלמה והוא לא תוצר של פעולה או אפקט חומרי כמו מריחה או נוילה, הוא דימוי שהופיע מעצמו. בשלב הבא ציירת העתק מושלם שלו בצבע על בד, סרקת את הציור והפקת ארבע הדפסות שונות. המידות של ההדפסות נקבעו בהתאמה לארבע מסגרות (ולא להיפך, כפי שנהוג) אקראיות ושונות שנאספו ברחוב ללא רשות. העבודה מורכבת, אם כן, מארבעת החלקים הללו (שניתן לתלות אותם בצורות שונות) ואילו הציור ה"מקורי" אינו אלא חומר גלם שאפשר לזרוק (תמונה 39). המטפורה שהשתמשת בה ביחס למקור כשלב בסולם נהפכת כאן לליטרלית כאשר כמו הרעיון של הפילוסוף לדוויג ויטג'נשטיין לגבי הפילוסופיה, אתה משליך את הסולם לאחר שטיפסת עליו (ובמקרה הזה, מדובר ב"סולם גנבים"). כותרת העבודה, **מכולת הילה**, היא היתוך של הסיפור האישי - השם של הבחורה (הילה) שמהמצלמה שלה נלקח הדימוי - ושל האמירה החברתית הנפוצה ש"עם אמנות אי אפשר ללכת למכולת". במונחים רבים, העבודה הזאת מציגה את מעשה היצירה כמעשה שתחילתו וסופו בגניבה, מהדימוי ועד המסגרת, מעשה של גלגול והתמרה, שכל כולו תלוי ונע בין ספק לאמונה וביכולת שלו לפרוץ אל עבר הממשי או המעשי ולהיות ל"עבודה אמיתית" או לפרנסה.

בעבודה על **מצפן** (תמונה 41) ביצעת מהלך דומה של השלכת ה"מקור" לאחר השימוש. ארבעת החלקים המרכיבים אותה הם תצלומים שנהפכו לציורים וחזרו להיות תצלומים (הדפסות). אתה יכול לספר על ארבעת הדימויים של **מצפן**, שלכל אחד מהם תת-כותרת נפרדת - קול (תמונה 43), קרחון (תמונה 42), מחסן (תמונה



13-15

44) **וספונג'ה** (תמונה 45) - ועל הבחירה שלך לכנס אותם למיצב ציורי אחד?

א.פ. מצפן היא עבודה שנוצרה מתוך שאלה של התמקמות. אם כפי שאת מוכירה ההתמקמות אצלי יכולה להיות ורטיקלית (סולמות, מדפים, בורות, מעמדות) או פרונטלית (שער, חלון, פנים וחזן, טקסט קריאה וכדומה) או בזמן (עבר, עתיד), **מצפן** שואל את השאלה כאילו ממעוף הציפור (או הרחפן שהוא ציפור ביונית של ההווה). זה הגיע, אני זוכר טוב, גם מול השאלות שלי בעניין צילום וההבנה שהמבט שלי על תצלומים והציורים שלי מתוכם עומד להשתנות, מתוקף המתקפה של מהפכת התקשורת שהיא חזונית בעיקרה ונסמכת על צילום. זו גם אחת העבודות הפיגורטיביות האחרונות שעשיתי ומאז עבר זמן רב. ההתמקמות שלי היתה ביחס לאוסף התצלומים שלי שעוד ניסיתי לייצר לחלקם יחס מועדף ולשאול מחדש איפה הם שמים אותי (וזה קשור בהכרח לאופי ההצבה) ולהשפעה שלהם עלי, השפעה שתכליתה מצבי המנטלי מולם והיכולת שלהם לפעול עלי בעוצמה הגדולה מיכר לתי לפעול עליהם ולהפעיל אותם. אני מתקשה לתאר ולחשוף את התחושה שלי מול כל אחד מהם כי זה אירוע רגשי, כמו לקרוא ביומן איפה עמדת מול דברים מסוימים בזמן מסוים, אז אתמקד בחוקים ובהחלטות. ארבעה קירות מרוחקים זה מזה עומדים לפי רוחות השמים ומזמינים את הצופה להיכנס ולצפות בחומרים המוצגים עליהם, ארבעה ציורים כביכול - הצפוני מראה קרחון וים תחתיו, המערבי קרן אור על קיר (הקרן של הפנתיאון ברומא שנהפכה עקב תצלום רעוע של מצלמה סלולרית מודל 2009 לצורת שפתיים), המזרחי בור תבואה חפור במבנה אבן ומדרגה שמוכילה אליו והדרומי שטף מים עכורים (בצבעי אקריליק) נוזלים על ציור שמן המתאר גרם מדרגות בדרום תל אביב. הדימויים המוצגים הם הדפסה על נייר צילום איכותי של סריקה באיכות גבוהה של הציורים. הצופה רואה ציורים גדושים, חומריים, גסים וכבדים אך מסתכל בעצם על הדפסות, על "תצלום". כדי לצאת מהחדר עליו לבחור באחד מארבעת הפתחים - צפון-מערב, צפון-מזרח, דרום-מערב או דרום-מזרח. השאלה של המקור, של ההזדהות, של האובייקט הציורי השריר והסחיר, אולי אפילו

של היכולת להסתכל על תצלום, מתבטלת מול החוקים הללו ומותירה אפשרויות של כניסה לחלל פרוץ ויציאה ממנו. **מצפן** זו עבודה שתכליתה פרידה. המצפן ממקם את המשתמש ומורה לו על הכיוון הרצוי, אבל הוא גם סוג של מסדרון שתכליתו להפיץ, להפריד.

א.ל. ניתן לומר שהשאלות "איך אני פוגש?" ו"איפה אני פוגש?" מעסיקות אותך לא פחות "ממה אני פוגש?" הסיטואציה של עצם המפגש הפיזי, המנטלי והחברתי עם דימוי חזונית, ובתוך כך עם אמנות פלסטית, נבחנת בעבודותיך לעומק ובכל פעם מחדש, מה שהופך את המ"קום ואת אופן התצוגה לחלק קריטי ביצירה. המהלך הוא כפול: במישור האינטואיטיבי, כפי שתיארת אותו, מתקיים המפגש עם הדימוי וההתמודדות שלך עם המרתו לאמנות פלסטית, ובמישור המודע יותר, אתה בורא בעבור הצופה את רגע המפגש שלו עם העבודה. מעשה הבריאה הזה יכול לבוא לידי ביטוי במחוות דרמטיות - כמו הכנסת מכונית לחלל הגלריה (התערוכה בסדנאות, ב-2001, תמונה 11), צביעת קירות הגלריה בצבע סגול עז (התערוכה "סגולה" בגלריה קו 16 בתל אביב ב-2005, תמונה 20) או בנייה של מבוך מחיצות (התערוכה "הטבע המקורי" בביתן הל-נה רובינשטיין ב-2006, תמונה 7); או במחוות מדודות יותר - כמו פרישת העבודות כסחורה וזלה בבסטת שוק מאולתרת על הרצפה (התערוכה "סוף היום" במוזיאון תל אביב ב-2007, תמונות 15-13) או לחלופין הצבתן המדוקדקת במערכת יחסים מתמטית המקנה להם מעמד של כלי פולחן וקמע (התערוכה "תשע באפילה" בגלריה דביר בתל אביב ב-2009, תמונה 23). אבל המפגש נבנה גם בצורה הרבה יותר סובטילית בעצם בחירת הדימויים, במיוחד כל עוד אנחנו מדברים על העבודות הפיגורטיביות. העובדה שהצופה מוצא את עצמו בתוך חדר-לא חדר, ניצב מול ציור-לא ציור של קרחון, קיר הפנתיאון, בור תבואה וגרם מדרגות, כמו הולכת נגד עצמה: מצד אחד, היא נור תנת לצופה רמזים להיתלות בהם - הקרחון ממוקם על הקיר הצפוני, הפנתיאון על המערבי, בור תבואה במזרחי, וגרם מדרגות מדרום תל אביב בדרומי - ומאפשרת לו ל"מקם" את עצמו ולהבין את ההקשרים, אך מצד שני, היא משאירה אותו בדיס-אוריינטציה מוחלטת.

אני רוצה להתייחס למקבץ הציורים הפיגורטיביים מתוך האוסף שבמרכום דמויות "מזרחיות" (או במקרה של דודו טופו, כאלה הקשורות לדיון הציבורי ב"מזרחיות") מהתרבות הפופולרית המקומית ה"נמוכה". במהלך מהפכני אתה מכניס את טופו, אלברט אילו, אבי טולדנו (תמונה 34), נומה ועראק (אוהדים מיתולוגיים של קבוצת הכדורגל בית"ר ירושלים, תמונות 31-32), מירי מסיקה ומאיה בוסקילה (תמונה 33) למרכזי האמנות האליטי סטיים, לגלריה ולמוזיאון, ודרכם לשדה האמנות ולפנתיאון של תולדות האמנות הישראלית. כשצופה האמנות הממוצע נתקל בהם שם לראשונה הוא נדרש בעל כורחו לשאלת המיקום. אלה עבודות מוקדמות שלכאורה אינן מטפלות או עוסקות בחלל, אבל האם יהיה נכון לומר שכבר שם עולה השאלה של "איפה ואיך פוגשים משהו?"

א.5. אני שואל את עצמי מה המעמד של המפגש הזה היום בדיוק כפי ששאלתי לגבי הצילום לפני כמה שנים. המפגש עם דימוי כל כך השתנה ואיתו ההתמקמות, המעמד והמיוצב הפוליטי. האם להכניס אנשים חומים לגלריה לבנה ב-2018 זה אותו הדבר כמו ב-2003, 2004 או 2005? אני בספק. וזה לא מתוך אופטימיות. היחסים בין חומים ללבנים לא השתנו הרבה אבל היחס לדימויים הוקהה וכך גם הסיכולת והמעמד של אמנות כנרטיב אוטונומי. הם פשוט שינו צורה. כמוני. אפשר לומר גם כמו הציורים שציירתי בלורדים (אירוע מותח בפני עצמו) ועכשיו



דוהים. אני חושב שהדהייה היתה המוטיב המרכזי של העבודות מהסוג הזה, כלומר - הומניות שלהן. השאלה של האפשרות להיות ישיר וההבנה שהשאלה עצמה היא כמו הטכנולוגיה והמדיום - אופנתית, תלויה בזמן ובאינטרס של כל המשתתפים. הנחתי את הנחת היסוד הזאת או (מי המזמין, מה ההקשר, איך זה יופיע והכל היה חום בתוך לבן) מול השאלה של ההופעה, והיום אחרי קילומטרים רבים של תגובות אני חושב שזה עניין של הכלה וזה עוכל. לחשוב איך זה עוכל ומי עוד מעכל - אלה כבר דברים שאני מדחיק.

א.7. אני חושבת שאופן השאלה הוא זה שתלוי בזמן ובמי השואל. המתח שאתה מדבר עליו לובש ופושט צורה בעבודות דרך שאלות על מעמד, כמו שאלת המקור (בין אם ביולוגי או אמנותי); שאלת הניידות (בין אם מדיומלית או חברתית); שאלת הצבע (בטווח שבין שחור, חום ולבן); ושאלת המזג (בטווח שבין קור לחום). אם בתערוכה "סגר לה" הצבת זה מול זה מזג ומפור חום (תמונה 19), בציורים הפיגורטיביים המתח, נוסף על עובדת הדהייה המאוחרת שלהם, נובע עוד קודם לכן מהקומפוזיציה וממערכת היחסים שבתוכם. באף אחד מהציורים לא מתוארת דמות יחידה, זו תמיד אינטראקציה בין שניים או שלוש דמויות שנוגעות-לא נוגעות, נשעות זו על זו או מתחבקות זו עם זו. במקרה של עראק ונומה (תמונות 31-32), השניים מרפיעים פעמיים במין הכפלה מתעתעת של משחק "מצא את ההבדלים" (הכפלה שחוזרת על עצמה במזרח ירושלים ובמכולת הילה), והעבודה בנות (מירי ומאיה) מ-2010 (תמונה 33) מהדהדת באופן אירוני את הציור המוקדם שלך, מאיה ואיה מ-2005 (תמונה 17). במובן הזה, המתח אמנותי-אירוני מול מבט ישיר הוא אולי הנפיץ ביותר בעבודות שלך והוא כמו אורב שם כל הזמן ומחפש תשובה. ואם דיברנו בהתחלה על הספק כמרכיב מרכזי בעבודותיך, אולי אפשר לדבר עכשיו על אמונה.

באוסף "הארץ" אין בעצם עבודות מהחטיבה ה"יהודית", כפי שכינית אותה, אולי למעט העבודה מזרח ירושלים (ומעניין לחשוב על כך ביחס להיותו של העיתון אחד מנושאי הדגל של החילוניות האשכנזית הישראלית). העבודה מזרח ירושלים (תמונה 36) היא תמונת שחור-לבן





אידיילית ומוכפלת של רחבת הכותל שמעליה ניצב מסגד אל-אקצא. רק במבט נוסף מתגלה כי מדובר בתצלום-של ציור-של תצלום מתוך ספר תיירות או אלבום תצלור מים היסטורי כלשהו, וכי הקומפוזיציה שנוצרת מתמונת המראָה של שני אתרי האמונה הללו מאפשרת לדמיין ולהאמין בפוטנציאל של המקום כמרחב אחד כפול. אתה יכול לספר עוד על העבודה הזאת?

א.נ. נשאתי לאחרונה הרצאה בבית הספר לאמנות USC בלוס אנג'לס על התערוכה הנוכחית שלי שמוצגת בעיר. אני מבין שיש הרבה דברים עצובים (קורא לזה פופ עצוב) אבל בהרצאה קלטתי כמה מהם יש, ושהציר שמח-עצוב (כי יש גם עבודות ש"מרימות") מייצר עוד שכבה. ה"עצוב" יושב על ייאוש, והשמח - אני עוד לא יודע. בקיצור, יש הרבה דברים שהמניע שלהם הוא ייאוש והמקום שאני מנִסה להוליך את הדברים אליו הוא השכבה האחרונה של הסימון או הייצוג. זה לא מינימליזם, זה עוני. אני חושב שמזרח ירושלים קשורה לאזור הזה דווקא, בדומה לדברים בתערוכת "סוף היום", למגורה (של המטאטאים, תמונה 16) מ-2004, לכמה חומרים ב"סגולה" (עפרה - תמונה 19, שלט - תמונה 18, גורר) ועוד.

הדימוי המוכפל של ירושלים וכל הסיפור עם הציור, סריקה, הדפסה והריסת הציור קשור גם לרידוד הערכים

של הפיזיות המדומיינת של אמנות (בעבר הרחוק עשיתי פעולה הפוכה בהאדרת הדימוי הצילומי באמצעות העבודה הציורית). הדימוי הזה המוכפל (גם הכפלה של הנוף וגם הכפלה של דימוי ההדפסה - אחת ממשיית ואחת של הספר עם כל הדפים כמונח באגרסיביות על מכונת צילום) קשור בהפחתה. ההכפלה של הנוף מייצגת בעיני דהייה, דימוי שפיצל את עצמו לשניים והנכיח את החולשה שלו. עם זאת, חולשה היא נקודת מוצא אופטימית.

א.ל. אתה משתמש במלה "עוני" ביחס לאמנות ואי אפשר שלא לחשוב על המלה הנרדפת דלות ועל "דלות החומר". אבל אם "דלות החומר" היא המסמן האולטימטיבי של ה"אסכולה התל-אביבית" החילונית, הממוצבת בנרטיב השחוק-משהו של תולדות האמנות הישראלית כניגוד ל"אסכולה הירושלמית", הרי שהאמנות שלך פוסחת על שתי הסעפים (וזה כמעט סימבולי לחשוב את זה ביחס לעבודה ששמה מזרח ירושלים). אי אפשר לראות בה ממשיכה של אף אחת מהאסכולות, אלא אולי יותר כמִעשה שעטנו בין שתיהן. אבל הזכרת ציר העצב/יאוש-שמחה בנשימה אחת עם חולשה ועוני שולחת אותי בכלל לתחום אחר, למחזור השירים "שמחת עניים" של נתן אלתרמן שנכתב ב-1941 על רקע מלחמת העולם השנייה ושבו אל מול הקטסטרופה הוא נאחז כל כולו בשפה, בשברי מלים ובדברי תורה. המיצב שלך, **תשע באפילה** (תמונות 27, 26, 23), עושה דבר דומה וכיצירה מתחום האמנות החזותית הוא הכי קרוב שאפשר לשיירה. בועז לוין מסכם את המאמר שלו שהוקדש למיצב הזה במלים: "פטל מכונן את סמכות יצירתו מתוך התחביר הקלוקל שהוא מייצר, מתוך שכרי המלים הוא יוצר שיר"².

באופן רשמי, **תשע באפילה** אינו שייך לאוסף "הארץ" אבל אחרי שהוא הוצג בתערוכה ב-2009 העבירה אותו אלינו ומאז הוא נשמר במחסן האוסף. במיצב הזה החלפת את הדף הלבן והריק (המופיע ב"סגולה") ב"דף" כחול, רצפת הגלריה כולה, שעל פניה צפים שכרי/שרידי המִלים והאותיות, כמו אחרי המבול - שהוא אולי המחיקה הגדולה מכולן. לצד זאת, תלית על הקיר שני קמעוֹת, **קמע שחור וקמע לבן** (תמונות 25-24). הכל נעשה בגודל ובחומר שאינם "טבעיים", במין שיבוש המעיד על חולשה

- האותיות גזורות ממשטח אלומיניום דק, מתקפלות, מתעוותות, נוטות ליפול, והקמעוֹת עשויים קרטון זול ומתכלה - אך בו בזמן מצליח ליצור חוויה רוחנית, שמא־נית, של הישרדות והצלה ושל פוטנציאל לתיקון והחל־מה. האם יהיה נכון לומר שהמיצב הזה, שביסודו עומדות הנצחיות והקדושה של האות והחפץ המאגי, מביא לשיא את העיסוק שלך במיסטיקה יהודית-מזרחית?

א.פ. אני לא יודע להגדיר שיאים, בטח לא של עצמי. אם זה השיא, אז אני פורש עכשיו. מה שלמדתי סביב השאלות של קדושה/מיסטיקה/יהדות הוא שלא ניתן לזמן רגעים מיסטיים, דתיים וכדומה, אלא רק להיות קשוב ולהיקלע לתוכם. מה שאני מנסה להגיד בקשר לחוסר היכולת לזמן זה שלא מדובר בנושא מבחינתי (כוה שרציתי, עיצבתי, דובבתי, הפצתי וקצרתי את פירותיו המובנים והמוח־שיים), אלא במעיין אוור (של מחשבות, חומרים, דימויים ופעולות) שהייתי נכון להיות בקשב אליו, להיות בסביבתו ולפעול בתוכו עם ידיעה/חצאי ורבעי ידיעה/חוסר ידיעה מוחלט, בעודי נתון למסגרות הרעיוניות שלו, ולאפשר לעצמי לעמת בין הדברים מתוך מספר רב של שיקולים ותובנות מאוד לא ברורות. הקריאה של מיסטיקה/מיס־טיקה יהודית עלתה לראשונה במאמרה של חברתי, שבא סלהוב, בעקבות התערוכה "סגולה" והיא למעשה פתחה בעבורי את נקודת המבט הזאת³. כדי שאוכל להמשיך ולפעול, עלי להישאר קשוב ולא יותר. משמע שלא אוכל לקבל מחויבות או אחריות למינוח מיסטיקה מאחר שאני מעורב בה כמייצג של החוויה הפרטית שלי בעיקר, ולא של חומרים שהוכשרו לעמוד תחת ההגדרה הזאת בא־מצעות התרבות. החוויה, גם באזורים הללו, היא חוויה שנגועה בקדושה, בהתרוממות רוח ובאינטימיות, כשם שהיא נוגעת בו זמנית בבדיחות פרטיות, בצירופי מק־רים, בהתענגות מחומרים מוכרים ובהתחשכנויות שלי עם השכן ממול. אולי זה המקום להוסיף שהיחס שלי למיסטי דומה ליחס לתרבות באופן כללי. אני מנסה להתמקם במקום שמודע לכך שכשם שאני יוצר אני גם תוצר, ומשם איני יכול לשער עד כמה ואם בכלל התוצרים תרבותיים. ישנה השתדלות להיות לפני ואחרי התרבות, ולא בתוכה.





א.ל. או אולי, כנהוג, "נסיים בבדיחה" או לפחות במִדַּחְשָׁבָה על בדיחה. הבדיחה והקדושה אינן כל כך רחוקות זו מזו, כמו שנדמה; שתיהן תוצרים של הנפש וקשורות בתת-מודע הפרטי והקולקטיבי. העבודה פְּלֶטָה מ-2003 (תמונה 35) היא דוגמה טובה לאופן שבו היצירה שלך מחברת בין בדיחה, שבמקרה הזה מבוססת על סטריאוטיפ הגבר המזרחי-עממי-יהודי מסורתי, ובין סוגיות "רציניות" כמו היררכיה בתרבות, היחס בין מרכיבים שונים של זהות והרהור על הקשר שבין אמונה לאמנות. האם אתה מחשיב את העבודה הזאת, שנעשתה כשנה אחרי דיוקן שליילי (תמונה 37), כדיוקן עצמי?

א.פ. מתברר לי שיש הרבה "דיוקנאות עצמיים" לאורך הדרך שעולים מסיבות שונות - אם זה מתוך רצון לנסות להשמיע קול כמו בעבודה האחרונה, מה למטה מה למִדַּחְשָׁבָה מ-2018 (תמונה 22), או בדיוקן שליילי מ-2002, שהתחיל ברצון לשחק עם נגטיב ופוזיטיב בצילום ונגמר בהחלטה להשתמש בפנים שלי, או בשלט המוקדמת מ-2005 (תמונה 18), שפתחה את סדרת השערים או בדיוקן בכיין מ-2012 (תמונה 21) שנקשרה לדימוי מזרחי. אני חושב שפְּלֶטָה קשורה לדיוקן עצמי שמקפל בתוכו שיוכים או הצהרה על שרשרת של שיוכים: פלִיטָה ת הציירים כסימן גנרי לאמנות (ממש אימוגי) וממנה בתוך עולם האמנות ספציפית לציור (הדימוי הזה שימש כהזמנה לתערוכת ציורים ריאליסטיים) וממנו למשל יד ולגאווה מקצועית. משם גם נבע העניין בשרשרת הקשורה לצוואר, שמחד גיסא מדברת על נראות, סגנון וסמן של גבריות מזרחית בישראל, ומאידך גיסא מספרת מבחינתי על ככלים והגבלה. אף שאני מעורב בכל מיני דרכים בעולם של אמנות והאמנות מארגנת ומפירה את אורח החיים שלי (התפקיד והיחסים עם היצירה, כמו גם ההוראה והניהול האקדמי בשנים האחרונות), עוד יש לי משום מה קושי להגיד שאני אמן כששואלים אותי במה אני עוסק. אני רואה בפְּלֶטָה סוג של פתרון במרחק הזמן (לפעמים טוב לענות פשוט: צייר), זו ההצהרה הכי מובהקת שעשיתי. כן, אני משער שזה דיוקן עצמי.

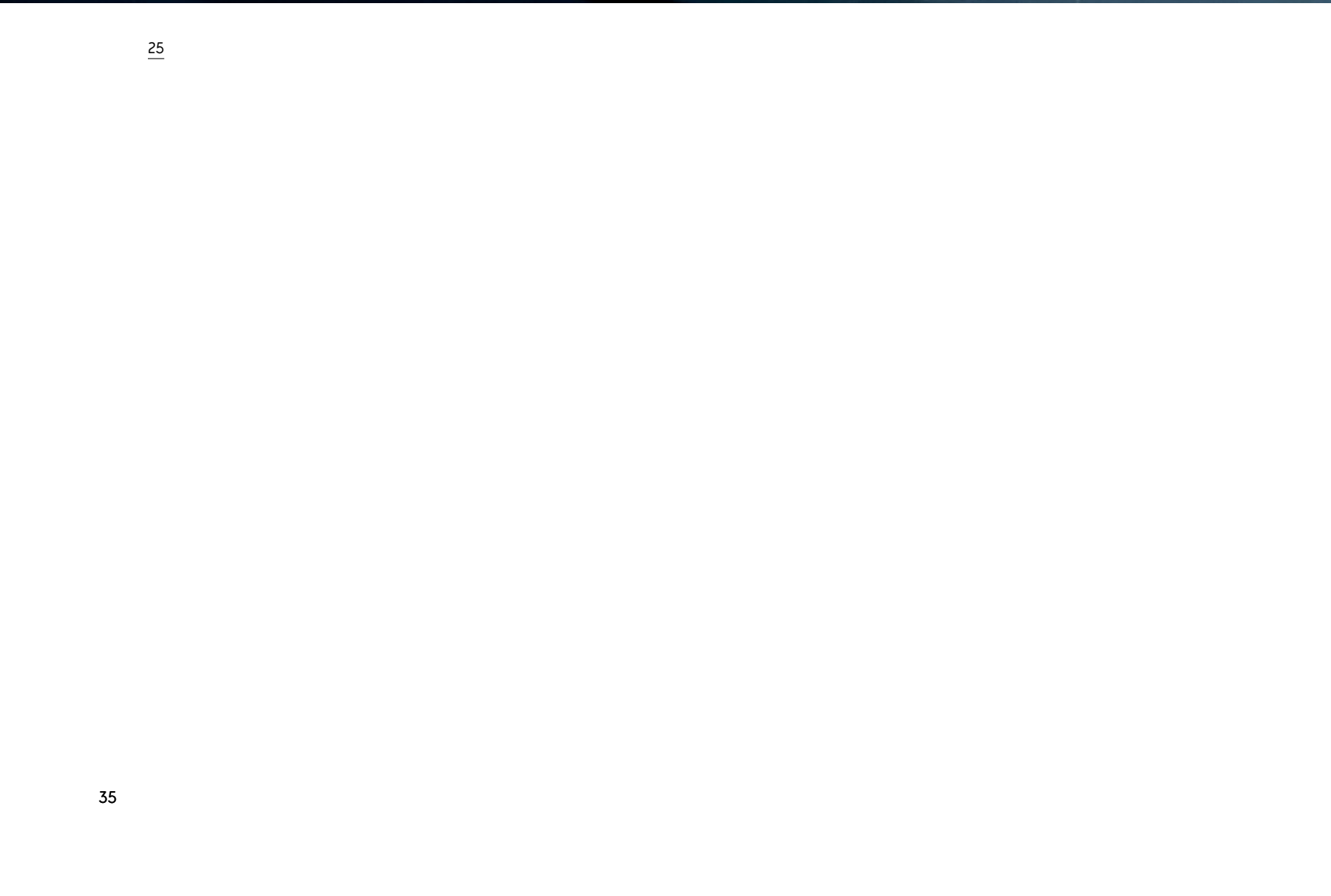
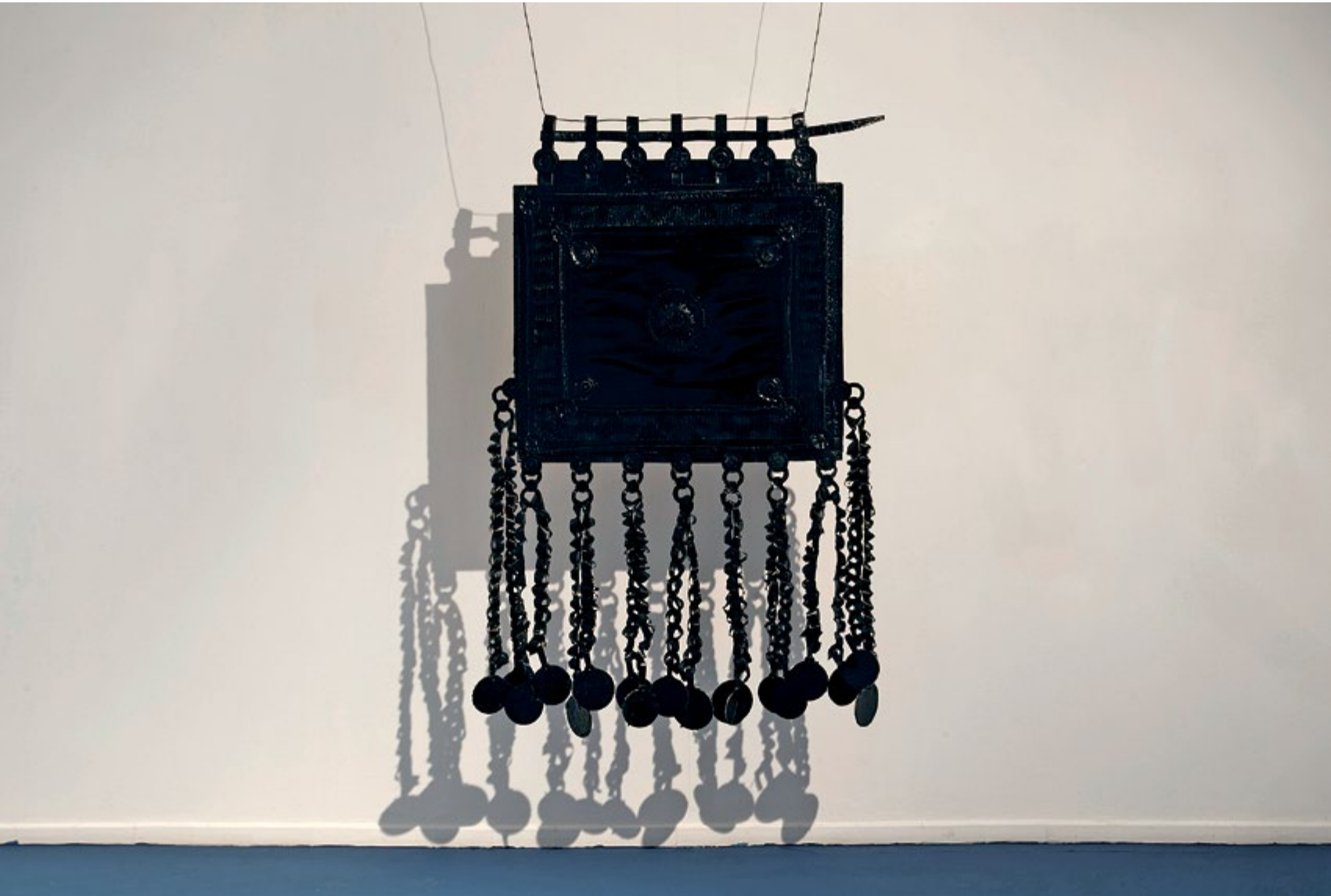
1 חיים דנואל לוסקי, "על האלימות האטומה של אלי פטל", סְטוּדִיּוֹ 167, נובמבר 2006, עמ' 35-38

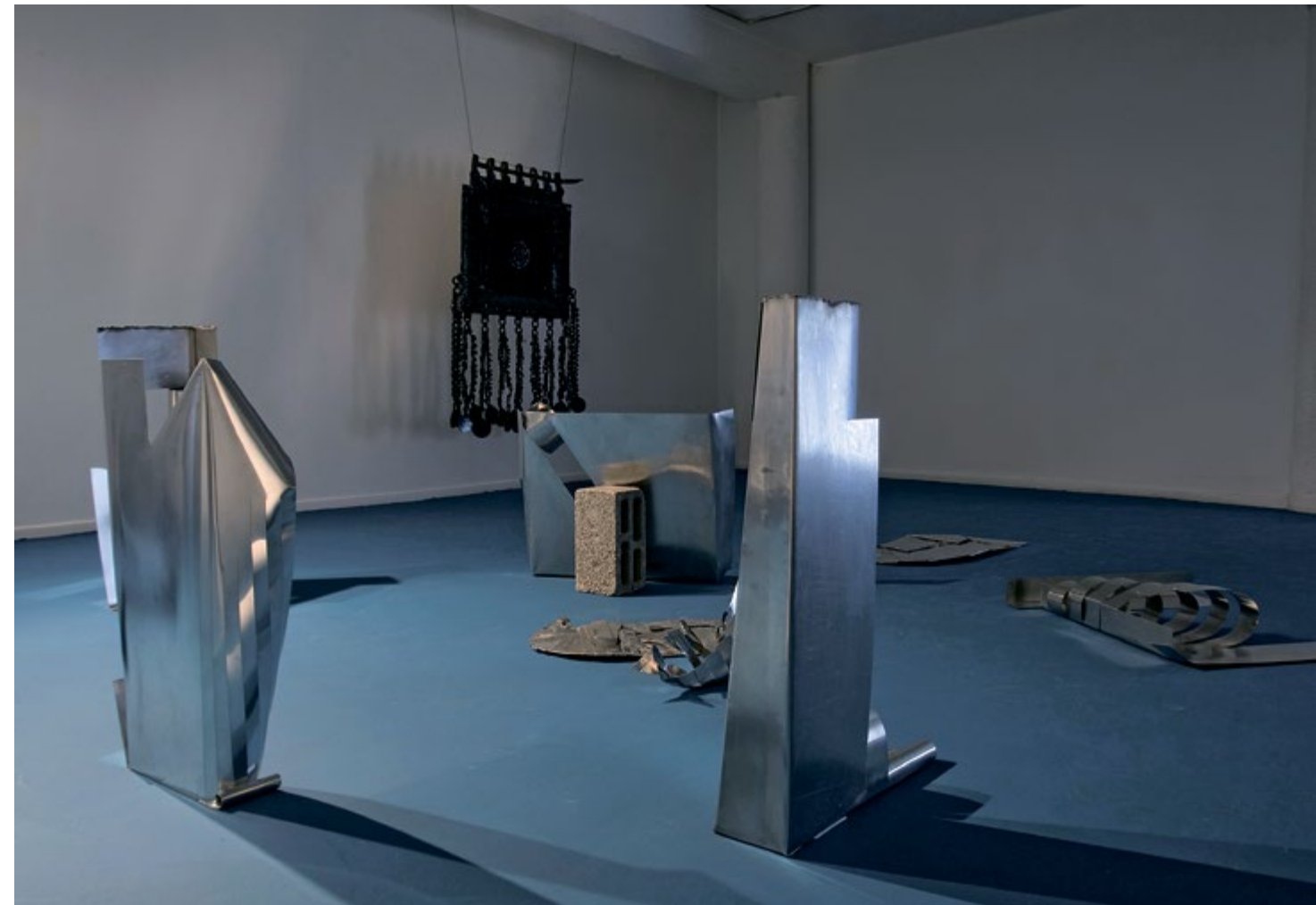
2 בועז לוי, "לחשופים וזעזועים: ביקורת ומבוכה ביצירתו של אלי פטל", מאָרָב מַגַּזִין אִינטֶרנֶטִי, פברואר 2009: <http://maarav.org.il/archive/?p=694>

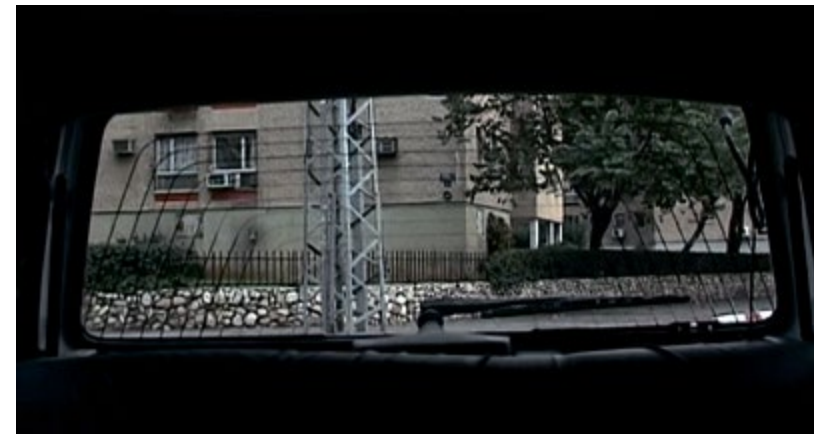
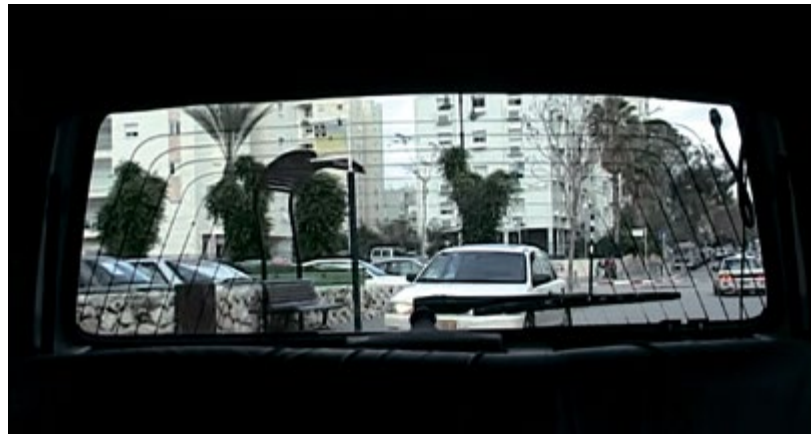
3 שבא סלהוב, "ממעקים גנוזים: מזרח", סוּפֵּ הַיּוֹם, קטלוג, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2007, עמ' 21-37

עבודות
Works

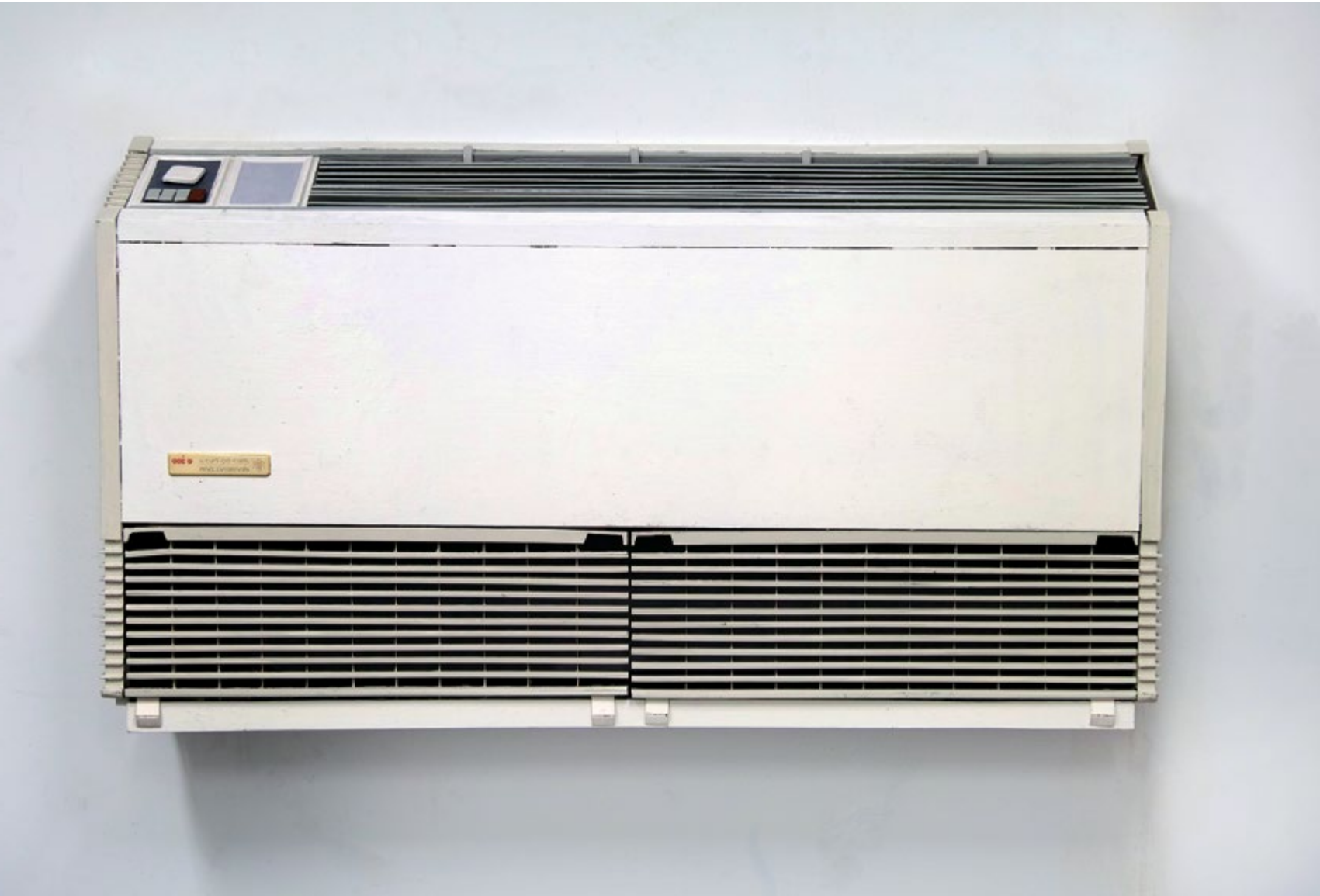














33 <

34 <<

31-32





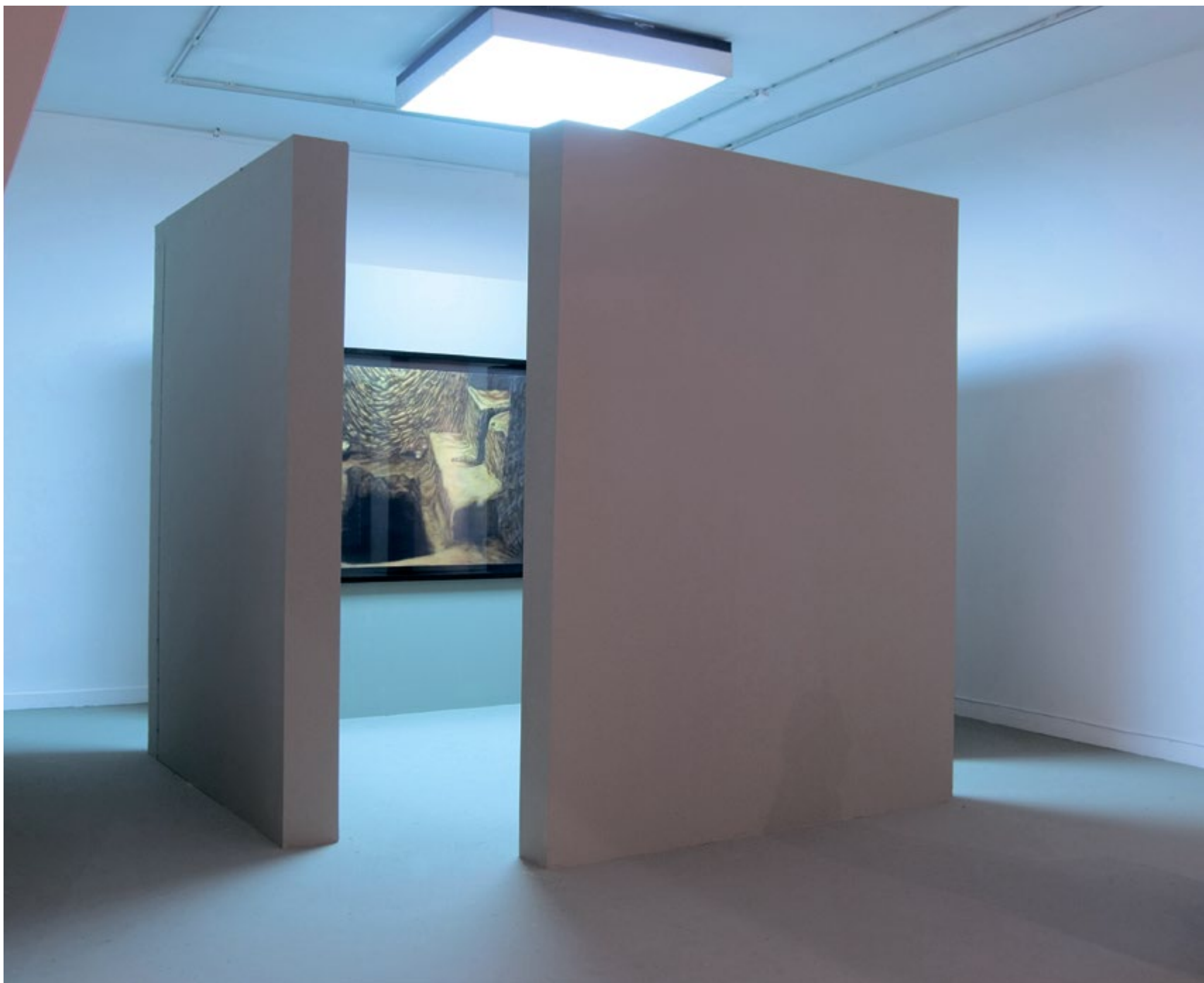






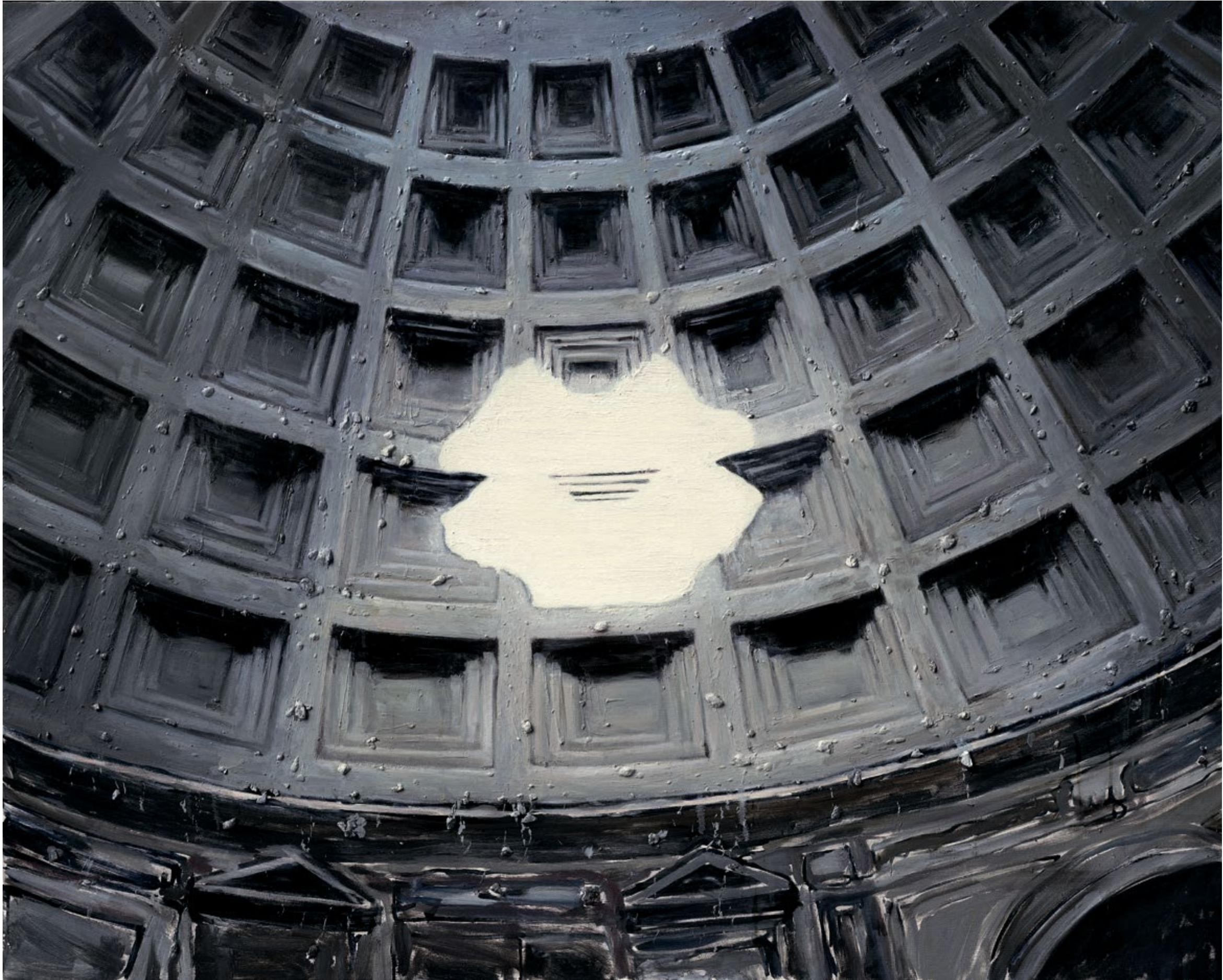
















רשימת
עבודות
List of
Works



1

מתוך המיצב **2000-3000**, תערוכת הסיום באקדמיה
לאמנות בצלאל ירושלים, 2000, אוסף האמן
From the installation **2000-3000**, Graduation
Exhibition, Bezalel Academy of Art and Design,
Jerusalem, 2000, collection of the artist



2

מתוך המיצב **2000-3000**, תערוכת הסיום באקדמיה
לאמנות בצלאל ירושלים, 2000, אוסף האמן
From the installation **2000-3000**, Graduation
Exhibition, Bezalel Academy of Art and Design,
Jerusalem, 2000, collection of the artist



3

היהיה, 2003, וילון חרוזים גרסה לבנה,
350X110 ס"מ, אוסף האמן
Hayihyeh (Might this thing be?), 2003,
bead curtain, the white version,
350X110 cm, collection of the artist



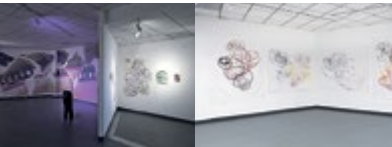
4

ספה, 2005, פנדה על בד,
161X208 ס"מ, אוסף האמן
Sofa, 2005, oil pastels on canvas,
161X208 cm, collection of the artist



5

תינוקת (אימפרסיוניזם, קוביזם, מינימליזם ותינוקת), 2002,
עפרונות צבעוניים על נייר, 105X150 ס"מ, אוסף פרטי
**Baby Girl (Impressionism, Cubism, Minimalism
and Baby Girl)**, 2002, colored pencils on paper,
105X150 cm, private collection



6

"בארות שבורים" – מראה הצבה, הגלריה של האוניברסיטה
היהודית-אמריקאית, לוס אנג'לס, 2018
"Broken Cisterns" - installation view, American
Jewish University Gallery, Los Angeles, 2018



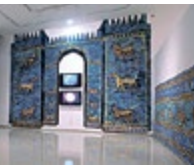
7

"הטבע המקורי" – מראה הצבה, ביתן הלנה רובינשטיין,
מוזיאון תל אביב לאמנות, 2006
"The Original Nature" – installation view,
Helena Rubinstein Pavilion,
Tel Aviv Museum of Art, 2006



8

שעון (13:00), 2012, הדפסת למדה,
מידות משתנות, אוסף האמן
Clock (13:00), 2012, lambda print,
dimensions variable, collection of the artist



9

Enter the Gate, 2013,
עבודה משותפת עם אבי פיטשון,
טכניקה מעורבת, מידות משתנות
Enter the Gate, 2013,
together with Avi Pitchon,
mixed media, dimensions variable



10

שער, 2005, מקלות שמן על נייר,
1,000X161 ס"מ, אוסף פרטי
Gate, 2005, oil sticks,
1,000X161 cm, private collection



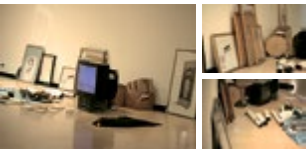
11

"אלי פטל-מיצב" – מראה הצבה (אווו),
סדנאות האמנים בתל אביב, 2001
"Eli Petel-installation" - installation view (uno),
Tel Aviv Artists' Studios Gallery, 2001



12

מזרח ירושלים (ציור), 2010,
שמן על בד, 103X173 ס"מ
East Jerusalem (painting), 2010,
oil on canvas, 103X173 cm



13-15

"סוף היום" – מראה הצבה,
מוזיאון תל אביב לאמנות, 2007
"A Day's Ending" - installation view,
Tel Aviv Museum of Art, 2007



16

מנורה, 2004, 15 מטאטאי קש,
קוטר 65 ס"מ, אוסף פרטי
Menorah, 2004, 15 straw brooms,
dia. 65 cm, private collection



17

מאיה ואיה, 2005, פנדה על בד מוצמד
לדיקט, 119X210 ס"מ, אוסף פרטי
Maya and Aya, 2005, oil pastels on
canvas mounted on plywood,
119X210 cm, private collection



18

שלט (2), 2005, כף תמר ונייר A4, מידות משתנות
Placard (2), 2005, palm frond and
A4 paper, dimensions variable

ורסאי, 2001, טושים על קרטון, 110X80 ס"מ
Versailles, 2001, felt-tip pens on cardboard, 110X80 cm



29

ללא כותרת (מזנו), 2001, טכניקה מעורבת,
66X118X26 ס"מ
Untitled (air conditioner), 2001, mixed media, 66X118X26 cm



30

נומה ועראק 1, 2, 2002, עפרונות צבע על נייר, 100X126 ס"מ כ"א
Numa and Arak 1, 2, 2002, color pencils on paper, 100X126 cm each



31-32

בנות (מירי ומאיה), 2010, טכניקה מעורבת על נייר, 100X130 ס"מ
Girls (Miri and Maya), 2010, mixed media on paper, 100X130 cm



33

דודו טופז, אבי טולדנו ואלברט אילוז, 2001, טושים על נייר, 105X150 ס"מ
Dudu Topaz, Avi Toledano and Albert Illouz, 2001, felt-tip pens on paper, 105X150 cm



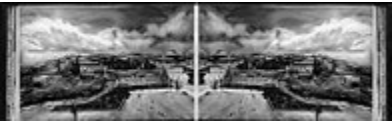
34

פלטטה, 2003, תצלום צבע, 50X40 ס"מ
Palette, 2003, color print, 50X40 cm



35

מזרח ירושלים, 2010, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 110X340 ס"מ
East Jerusalem, 2010, archival pigment print, 110X340 cm



36

דיוקן שלילי, 2002, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 180X110 ס"מ
Negative Portrait, 2002, archival pigment print, 180X110 cm



37

עפרה - מראה הצבה, 2005, טכניקה מעורבת, קוטר 75 ס"מ, עומק 25 ס"מ
Ophra – installation view, 2005, mixed media, dia. 75 cm, depth 25 cm



19

"סגולה" – מראה הצבה, גלריה קו 16, תל אביב, 2005
"Sgula" - installation view, Kav 16 Gallery, Tel Aviv, 2005



20

בכניין, 2012, פנדה על נייר, 50X30 ס"מ, אוסף האמן
Crybaby, 2012, oil pastels on paper, 50X30 cm, Collection of the artist



21

מתוך מיצב הווידאו מה למעלה מה למטה, 2018, 36 דק'
From the video installation
What is Above What is Down Below, 2018, 36 min



22

תשע באפילה, 2009, מראה הצבה, אלומיניום, קרטון וצבע תעשייתי, מידות משתנות
Nine in the Dark, 2009, installation view, aluminum, cardboard and mixed media, dimensions variable



23

קמע לבן (מתוך: תשע באפילה), 2009, קרטון, מידות
White Talisman (from: **Nine in the Dark**), 2009, cardboard, size



24

קמע שחור (מתוך: תשע באפילה), 2009, קרטון, מידות
Black Talisman (from: **Nine in the Dark**), 2009, cardboard, size



25

תשע באפילה, 2009, מראה הצבה, אלומיניום, קרטון וצבע תעשייתי, מידות משתנות
Nine in the Dark, 2009, installation view, aluminum, cardboard and mixed media, dimensions variable



26-27

מתוך הווידאו רוורס, 2005, 6 דק'
From the video **Reverse**, 2005, 6 min



28

מכולת הילה, 2009-2010, הדפסת למדה ומסגרות עץ, מימין למעלה ובכיוון השעון: 45X66 ס"מ, 70X80, 76X53, 53X76
Hilla Grocery, 2009-2010, lambda print and wood frames, from right upper corner and clockwise: 45X66, 70X80, 76X53, 53X76 cm



38

מכולת הילה (ציור), 2009, אקריליק על בד, 55X73 ס"מ
Hilla Grocery (painting), 2009, acrylic on canvas, 55X73 cm



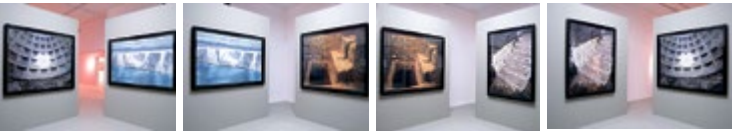
39

מצפן, 2012, מראה הצבה
Compass, 2012, installation view



40

מצפן, 2012, מראה הצבה
Compass, 2012, installation view



41

מצפן (קרחון), 2012, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 108X158 ס"מ
Compass (Iceberg), 2012, archival pigment print, 108X158 cm



42

מצפן (קול), 2012, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 128X158 ס"מ
Compass (Voice), 2012, archival pigment print, 128X158 cm



43

מצפן (מחסן), 2012, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 124X145 ס"מ
Compass (Warehouse), 2012, archival pigment print, 124X145 cm



44

מצפן (ספונג'ה), 2012, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 148X107 ס"מ
Compass (Floor-Washing), 2012, archival pigment print, 148X107 cm



45

LOST AND FOUND

**ELI PETEL - SOLO SHOW
FROM THE HAARETZ
COLLECTION**

The sound of Eli

There are exhibitions you don't forget. I remember Eli Petel's first solo show, in 2001, at the Tel Aviv Artists' Studios, a year after he completed his studies at Bezalel. It was titled, simply, "Eli Petel." It was surprising, funny and intriguing, the kind of exhibition that stays with you. We purchased two items from it for Haaretz Collection, which in retrospect symbolize the two extremities of Eli's work: the "Dudu Topaz" painting, a glittering work that quickly became iconic, perhaps his best-known work, and "Air Conditioner," a work that no one knew was there, because it was simply a perfect imitation of an air conditioner. That double acquisition launched years of following Eli's work and occasionally making more purchases. But to this day, for me the sound of his works is the sound of the slamming doors of a white Fiat Uno, which was also exhibited in that show.

Amos Schocken

9

89

Lost and Found / Albert Swissa

11

85

Weakness is an Optimistic Point of Departure

A Conversation with Eli Petel / Efrat Livny

31

Works

72

List of works

89

Hebrew section with images

Lost and Found

Albert Swissa

Brit mila and milat habrit (Covenant of circumcision, word of the covenant)

Eighteen years ago, Eli Petel screened a family home movie of his merry circumcision ceremony in Jerusalem’s Armon Hall, with an Aris San song playing in the background. The film was shown on a home television set that stood on a school desk in the teachers’ room of the Fine Arts Department of the Bezalel Academy of Arts and Design, in the graduates’ exhibition in 2000. A porcelain chameleon was placed on top of the television and below it, on the floor, a pair of Romanian-made Puma shoes of the same size and model – one old and used, the other brand-new. Alongside them was a genuine leather sofa, like an invitation to sit down. Hanging on the wall was a magazine photo of Nancy Reagan from Vanity Fair, and in the background, the number 3000 was fashioned in three dimensions in huge, festive digits, “Happy Birthday” style, attached like writing on the (eastern?) wall (plates 1, 2).

Already, in the descriptive and seemingly innocent paragraph above, Eli Petel’s well-known amused ridicule lies in ambush for me: The tension between formal description and narrative – interpretation, really – is an instant honey trap that is a masterwork by a young hunter. After all, in Bezalel you don’t learn only how to be an artist. Poised at the heart of this tension is essentially the question of what degree of descriptive and symbolic resolution the observer is capable of, psychologically and emotionally. In Petel’s oeuvre, the created work already knows itself and now goes about examining its beholder. The objects and the materials, but also the words – “brit mila” (“circumcision”), “chameleon,” “porcelain,” “Puma,” “leather sofa,” “Vanity Fair,” “Nancy Reagan” and others – swirl in my head, at first like an innocuous eddy. But very quickly, the deeper I go, it becomes a true maelstrom. Here I shall evoke only a small fraction of it.

The installation **2000-3000** is fascinating in its trenchant simplicity, somewhat of a disposition and deployment by Petel with a view to the future, an ambitious, purposeful act that signifies the salient place of art: a school desk in the teachers’ room at Bezalel, to which he will return not long afterward as a young, highly regarded artist, as a teacher and as head of the Fine Arts Department. In retrospect, it appears that in this installation, whether or not from the outset, the intuitive impulse or the basic artistic instinct in Petel’s work – which becomes defiant knowledge in the stage of positioning the installation – is the conjuring

element in all his work, and generates astonishment already in this early installation. For almost everything is already here: taking over – or encroaching on – the concrete space, self-presence, readymade, pop art, wily and canny formalism, the marking, folding, compressing and expansion of linear, moral time; sacred Judaism and mysticism, an engagement with the East (Mizrah) and with Mizrahiness through the social prism, a dialectic of local and universal, the image as inexhaustible text, and ethics, too. Only painting, Petel’s great love and the cradle of his birth as an artist even before he entered Bezalel, is missing, and this calls for further investigation.

One intriguing phenomenon in regard to Petel’s overall oeuvre is the multiplicity of interpretative narratives of his work, and particularly the plethora of types of discourse, tones, key themes and emphases that are implemented in his art. These critics range from the formalists and those who keep one out of the museum, to the neutral or ambivalent reviewers in between, and finally the radical commentators outside the museum, who find in his work a saliently moral, social or mystical thrust. I have plenty to say about this phenomenon, to which Bezalel and Petel himself contributed not a little, but for now I will say only that I too will have a go at it, because in any case, in art as in art: the whole is always greater than the sum of its parts.

I want to suggest that Petel should be seen as a type of phenomenological artist and critic who displays his discoveries through art and the artistic object, as well as through the actual presentation or positioning of the works, and is meticulous about the conditions that will allow – and protect – the revelation of the singular phenomena that he discerns. His purpose in this is to make manifest the unmediated, independent and, above all, not necessarily adversarial intentionality of his phenomenological art. However, notwithstanding his strong intuition and his honesty in the creative work itself, Petel as presenter is hardly a naive artist: He is opinionated and he is a psychologist who makes shrewd and extremely independent use of the discipline of exhibiting art. In my opinion, Petel plays his cards close to his chest, and below the surface, he is occupied with a question for which he hasn’t yet found an answer. In what follows, I will try to get at that question through some of the distinctive features of his work and with reference to the components that were exhibited in the **2000-3000** installation I described above as anticipating his oeuvre as a whole.

Judaism, tradition, mysticism, Mizrahiness

The circumcision video in the installation is not random, but is nevertheless an odd readymade, in which an infant, who is Petel, but “formerly,” is about to be marked on his body with his covenant sign – not with a caressing paintbrush but with the circumciser’s knife, even as his family joyfully exult. This would be/was his first color-letting, and that color is red, and that color is blood, a grim ritual of writing in blood in quite a merry atmosphere, now inaugurated as a work of art in a graduation exhibition/ceremony (an important parallel to the circumcision ceremony, for art is itself a type of ritual) that is far from being grim.

All well and good, but I insist on the moment when Petel looks at himself in the movie alone and mutters, “Objet trouvé!”, about the moment of odd pleasure and self-compassion that preceded the principled decision to inaugurate it, himself, his circumcision, as an act of art. Pleasure because of the confirmatory manner of placement, which the chameleon and the leather sofa support, of a blatantly taboo subject which, oddly, secular Israeli art has hardly addressed. Petel is not a Derrida type, he does not settle accounts through unfathomable, demanding deconstruction. Empathic, engaged ambivalence suits him more, so I’m talking here not about the mental “Petel” but the Stoic. I imagine the circumcised Petel, who has just become a “graduate” (a word that also means “adult” in Hebrew) and a “budding” artist – not yet the young tree that has already spread its seductive branches, wandering lightly and merrily as you please, while beneath the surface the earth has already begun to tremble.

Already then, 3000 years of Zion and local-Israeli Jerusalem was a “huge” political-policy comment – plastically, too, in the installation – on the coinciding “universal” 2000/millennium; a comment that continues to be amplified to this day in general, and in Petel’s work in particular. But then, in art at least, we had yet to actually notice the people dwelling in Zion on the leather sofa. It’s appropriate, too, that in the Mizrahi struggle, “Zion,” beneath the national-political surface, symbolizes the Orient (Mizrah) and Mizrahiness, and that even then, in 2000, the grand Mizrahi discourse hoisted the “Zion” flag of Judah and Jerusalem – and not the flag of Zionism of the new Kingdom of Israel. The leather sofa – we already know whose – follows the example of 3000, as it’s more of an invitation to crack sunflower seeds and watch

traditional home movies of happy family events or a game of the Beitar Jerusalem soccer team, for we’ve never seen anything like it juxtaposed to artworks in galleries and museums.

Even before the graduation installation, while he’s still a student, Petel comes out of his Mizrahi closet with a half-minimalist, half-Mizrahi banquet hall that he places in a gallery without anyone actually noticing it. But he would go on to complete the halves bit by bit after the graduation installation, with consistent landmarks; from **Versailles** (2001, plate 29), **Negative Portrait** (2002, plate 37), **Palette** (2003, plate 35), via the exhibitions “Sgula” (2005, plate 20), “The Original Nature” (2006, plate 7), “A Day’s Ending” (2007, plates 13-15), “Nine in the Dark” (2009, plate 23), down to his recent return, after a lengthy absence, as head of the Fine Arts Department at the Bezalel Academy, with “Broken Cisterns” (2018, plate 6). In all of these works and exhibitions he deals with the thorniest question of all: What will Mizrahi or “other” art, independent and self-sufficing, be – beyond the theme of the Mizrahi struggle?

Found time

One of Petel’s intuitive working assumptions is the treatment of “time” – time as eye contact, as identification, as loyalty and as a continuum that obliges ethics. The **2000-3000** installation is shrouded with a variety of time signifiers. Respectively, according to the description above, the short movie of Petel’s entry into the covenant of Abraham denotes four different times: one mythological, primeval; two are concrete dates of initiation; and the fourth is future time, purposeful, extending, unknown. The latter was charged in its turn with the triple time of the shoes, the compressed time of the old shoe that trod the expanses of pop culture and pop art in fake brands, and would move always adjacent to and within the increasingly accumulating time of the second, new shoe, which is just setting out and will proceed to carry always the third time, the time of protest, that of the black Jerusalem panther (**Negative Portrait**, 2002), the one that is very dear to Petel. Above all of these hovers the historical time of the religious-eschatological “Zion,” and between is the political-cultural time of Nancy Reagan, the time of the battle over the inheritance, ancestral merit, which connects, in turn, to the primeval time.

Ahead of the autobiographical installation “Sgula,” Petel again pulls primeval time, which is stored in the east, into his work by traveling in reverse (in

the video work titled **Reverse**, 2005, plate 28) from the “genizah” container at the entrance to the synagogue facing Zion, through the streets of the Neve Eliezer neighborhood in southeast Tel Aviv, to the entrance of the gallery in the local community center, where the installation is being exhibited. It’s a performative paraphrase of the time-space that’s immured in Rabbi Judah Halevi’s “My heart is in the East and I am at the edge of the West,” a concrete homage paraphrase which is rearticulated in the installation as a video work that documents the drive in reverse, backward with “kadima” – “forward,” “eastward” – to the west.

In practice, the exhibitions “The Original Nature” and “A Day’s Ending” at the Tel Aviv Museum of Art, in addition to denoting time in their titles, contain within them a number of metatemporal ballistic trails and other spaces within the time markers that were signified as such in past exhibitions (the real sofa of 2000 becomes a painting in “A Day’s Ending” seven years later, plate 4). Thereby the new shoe that became obsolescent in Tel Aviv goes back to being increasingly similar to and synchronized with that old Jerusalem shoe. As such, Petel moves from the tragic-nostalgic consciousness of Judah Halevi, to the possibility of Proustian-mystical redemption, from time lost to time found, by a route of art forward to the east as opposed to a rearward “back to religion.”

Thus, in **Nine in the Dark** (plates 26-27) the flamboyant sculpture in twisted, jewel-like letters still presents “broken cisterns,” but the talismans that represent the visual metonymy of a chess game (plates 24-25) attest that the game and the spiritual struggle are at their height, even though a large portion of the pieces are already broken. **Hayihyeh?** (plate 3) asks Petel’s sublime palindrome of 2007 (in Hebrew “Hayihyeh” is a palindrome that plays with the meaning “Might this thing be?” – the heretical question of the king’s vizier to the prophet Elisha) and replies himself, “Yihyeh” and perhaps even “Hayo-yihyeh” (“And it shall come to pass”). The visual horizon of the talismans is, I would say, the phylacteries; Petel feels this and hints at it, his whole work is nothing but envy of the immense power of putting on phylacteries, of the work that will seize the viewer’s mind and heart and bring him spiritual delight.

Readymade – Always polluted and impure

Envy of phylacteries is akin to the Surrealists’ envy of the repressed object of desire. Like them,

Petel is utterly entranced by the question of the objet trouvé, the father-progenitor of the ready-made, as another milestone on the road to solving his great question. The readymade opened up and expanded art into multiple realms: ideas (conceptualism), formalism, installation, performance, ethics and more. But the readymade as an object fraught with dual aesthetic negation can also be perceived as bourgeois arbitrariness. From a critical-social standpoint, the readymade is perhaps no more than an extension of the museum’s realm of objects, which had played itself out and was in a state of distress. Aesthetics is one of the distractions from ethics, for a readymade of this kind effectively represents at least the plundered time of an industrial worker who made it – who decided that the primary gaze at art is aesthetic, and not moral? According to Petel’s conception of time (between people there is no objective time, only signified or subjective time), the possibility of a neutral, indifferent readymade is ruled out, for every object in the world is polluted by one of the modes of human time. This could definitely be a question from a subverting perspective of Mizrahi art.

As such, Petel’s readymade derives its genealogy precisely from the term objet trouvé, in its original meaning in French, which splits into the double meaning “lost” and “found”; in contrast to Marcel Duchamp’s readymade, which erases the subjugation of every object in the world to the loss of the one and the finding of the other, under the auspices of the aesthetic question. But Petel goes further and charges the found object with the Jewish imperative of “restoration of lost property,” which no longer addresses the lost item’s owner as hinted in “objet trouvé,” but makes its appeal to the honest finder’s sense of responsibility and his conscience in regard to the other’s lost object. Petel extends the Jewish imperative that exists between one person and another to the spiritual-cultural realm and the general social realm, in the spirit of Walter Benjamin’s critique of historical materialism. The object that is found here conditions the whole story of its loss, and its re-finding obliges also redemption of the lost time and of everything that was fraught within it.

Thus, a very meticulous and seemingly untenable imitation of an air conditioner (2001, plate 30), positioned in an exhibition in its “natural” place in such a way that no one notices it, illuminates the forgetting that was well submerged in the traditional readymade and which upends it. In the installation **2000-3000** the sofa, the shoes and the circumcision video present three levels of the

destruction of the readymade as an artistic concept that has become obsolescent, or of its principled subversion. The “ready-made” of the leather sofa becomes an ironic-social “ready said?!”; the Puma shoes – the used one and the new one – allude to the class struggle and capitalist industrial exploitation, which is embedded in every object without exception (ironically, it was Jesse Owens, the African-American sprinter, the Black Panther – who catapulted Puma into brand history when he won four golds at the 1936 Olympic Games in Berlin wearing unknown Puma shoes). The circumcision video goes even further, by relocating the concept of the readymade that is displaced onto an object, to the philosophic-sarcastic “already-made,” with its duality of identity in general and Jewish and Mizrahi identity in particular, posited as a question that hasn’t been wholly clarified.

A good many of Petel’s works respect the “very suddenly” principle, the random or the unexpected coincidence of the Surrealist readymade; but he does not in the least precondition his aesthetic choices on the basis of Duchamp’s principle of dual aesthetic negation, according to which an object does not attract attention in any way, neither negatively nor positively, and is not beautiful, but also not ugly. In Petel’s perception, that principle places an arbitrary, limiting definition on the “found object,” as in the case of finding a photograph of a migrant infant on the street (**Baby Girl [Impressionism, Minimalism, Cubism, and Baby Girl]**, 2002, plate 5, which was exhibited in “Neo Soul,” Dvir Gallery, 2003), which respects the aspect of “lost property that has been found” but which hasn’t yet been restored to its owner. At which point he toils diligently on the anonymous picture in order to annihilate by means of scrupulous painting the most important condition for the existence of the readymade: indifference toward it or its anonymity. Petel truly sweats over it anxiously, until he discharges the fullness of its unique singularity, as though it was the holy work of restoring the lost property to its owner.

Thus, contrary to the basic idea of the ready-made, according to which elevation or a sublime lowering of the everyday object into an artistic object supposedly occurs, in Petel’s case the operation is not only conceptual and aesthetic, but primarily ethical. The lost aura which the object in any case possessed outside art is restored, but the thrust in art is toward the owner of the lost property. In Petel’s work this act bears a saliently moral, almost religious, character, which is evaded by the formalist discourse about his art. In this sense,

Petel’s shows can be said to function like lost-and-found departments in museums or galleries. Petel is not so much protesting against the institutions of representation as deceiving them: Viewers of his exhibitions think they are coming to see art, and instead see an explicit demand to restore the lost item, leaving many of them nonplussed.

Art as Torah talk

Like Petel’s deconstruction of time and of the readymade, in my view it is possible to go on to discuss his subversive deconstruction of concepts such as formalism, aesthetics, universalism, irony and others, and to consider his take on the quasi-obsessive connection between Mizrahiness and traditionalism and religion. The last two processes are of extreme importance for the purpose of positing an innovative, independent and objective theory of Mizrahi art. In each of his shows, Petel strives for an almost systematic and radical transformation of the space and of the modes of “dispositioning.”

Over and above the subversive and critical aspects of his work, concerning both what is in the gallery and what is outside it, this thrust is also rife, it seems to me, with a certain sorrow and restiveness toward the concrete, perhaps magical – in the popular sense – act of the operation and function of art amid the avid flow of life itself. Gallery and museum are melancholy and unavoidable defaults at the moment, and even street art is now theatrical and excessively consumerist-political. Petel would like the activity of art and the talk about art to proceed as naturally as people deliver a devar Torah – a Torah talk – in an ordinary Jerusalem religious community. Accordingly, the religious-mystical element in his work is not only the return of the various types of what is repressed, but an option for an ostensibly desirable model of activity. Here, then, is material for another discussion in its own right.

Weakness is an Optimistic Point of Departure

A Conversation with Eli Petel

Efrat Livny

Efrat Livny: In the first stage, when I proposed the idea of presenting a solo show of your works from the Haaretz Collection, each of us went over the works separately, to see if, and how, a coherent exhibition could be created. The works weren’t acquired in a single instance, but on a number of occasions over the years, and they are from different periods. When we met afterward to articulate our thoughts about the exhibition, we drew up a schematic division of the works into three primary units: “Jewish,” “Mizrahi” and “laws.” Division as an artistic element is not foreign to your creative work. In your solo show, “Original Nature,” held in the Helena Rubinstein Pavilion of the Tel Aviv Museum of Art in 2006, you chose to display the works by hanging them in separate compartments that were built especially for the exhibition (plate 7). Each compartment was bounded by four unconnected sides – so they had no corners – and the walls, which may or may not have touched one another, forged an internal-external transition space for the viewer. Six years later, in 2012, in your work **Compass** (plate 40), you returned to that form of display, but this time you internalized it, and it became an integral element of the work itself. Unlike the 2006 show, in which the paintings were autonomous works and their manner of display was exhibition-specific and singular, the four paintings-prints of **Compass** (plate 41) were defined in advance as four parts of one whole installation.

As a viewer, I remember vividly the experience of entering and leaving the compartments, both at the Helena Rubinstein Pavilion and when I first saw **Compass** at the Haifa Museum. In a tantalizing way, they performed a spiritual function, as a kind of confessional or meditative booth; and at the

same time a utilitarian-material function, like the temporary walls at a commercial fair that endeavor to maximize the exhibition space. In the case of **Compass**, that dual tension acquired a third level, when the viewer, by his sheer physical presence in the center of the compartment, served as a compass dial, with each of the four walls around him referring, respectively, to one of the four winds of the skies. Can you elaborate on the significance of division as an act or procedure in your work?

Eli Petel: Generally, I embark on a new work from a type of naivety, which can be divided and characterized in two ways. First, things I think about that gel into a form, into a designation of images, ideas related to the manner of execution (and my desire to be their executor), into fusions between forms and contents, into jokes; and second, physical forms that appear to me randomly – in drawing, in staining, in placing and arranging objects, in photography, in events that I see. From these a process of filtering takes place which relies on my memory and leaves – for the actual making – whatever survives, what’s important to me or what frightens me or what stimulates me to act (or to escape to).

The division stage is magical – when I try to understand what I’m doing, what reverts to me from the doing, and the knowledge that another thing is going to take up space, perhaps even be exhibited to others. That’s where the division is forged. The division into units is automatic; it comes from my talking about the work to myself and it represents one possible division of many. Content I can divide into many more characteristics and contexts, and sometimes discover new relations. I think it’s a combination of my memory – what I do – and my frame of mind and my desire, which ostensibly lacks memory, lacks history, effectively lacks divisions.

When I said a “Jewish” unit, I was referring to engagement with questions of religion and religiosity (which relate to cultural tradition), of faith and of theology, and ultimately with questions of the body and how it locates vis-à-vis a spiritual possibility comprised primarily of border, entry, integration or loss of way and awareness in the face of something elusive, abstract, which I don’t know how to verbalize, summon up, satisfy, commit to or understand, but which I do know is part of me and that I am part of it.

When I said a “Mizrahi” unit, I meant socially.

The works’ driving force is a gaze at a reality that can be categorized as social, with representations it engenders – media, technology, history, justice, ethnicity and all manner of those things that it’s impossible to emerge from alive – and the changes that occur in them. It has to do with the fact that I am often perceived, identified, mentioned, chosen and dismissed as a Mizrahi. These might be things I want to show. It’s like a demonstration or a web comment, but not directly, without a salient ability to generate a direct message, but mainly in order to call into question what’s there while exposing hidden aspects of it and in the hope of creating a new order.

When I said a unit of “laws,” I was referring to formal aspects, to actions containing an element of some kind of a game, a system of rules seeking to achieve a new form, whose narrative of creation is metaphorical, and where the metaphor wants to exist outside the image and its direct identification in the world. If in the “Jewish” group a question arises and in the “Mizrahi” group a response arises, then in the group of the “laws” there is mostly resistance – resistance to the image and resistance to its identification as symbolizing something. I try to fashion something that seeks to disavow itself, not by means of erasure or by imposing contrast/opposite, but through the narrative of the doing as such, which calls into question the narrative of the image.

E.L. It’s not by chance that your divisions are flawed by being composites – that is their inherent structure. Both the concrete divisions – the labyrinth of open compartments – and the divisions of mediums and categories in your work are never hermetic. In fact, they are the very opposite of hermetic: They allow spillover, transition, boundary-crossing and mobility, and as such they repeatedly create a mix of domains and continuity. The Judaism-Mizrahi-art continuum, which is given geographical, concrete, amusing expression in your 2005 video work **Reverse** (plate 28) – which documents in reverse a drive from the synagogue in the southeast Tel Aviv neighborhood of Neve Eliezer, through its streets to the gallery in the local community center – lies at the heart of your work and is interwoven and unraveled in it anew each time. The “question,” the “response” and the “resistance” you mention are the points of departure for your artistic activity, but here

I actually want to dwell on your strategy, which in my view is an important key to understanding that activity. Possibly it can be described as “bastardly,” as though you’d said, “If I (the traditionalist Mizrahi from the lower-class neighborhood) am the bastard, the illegitimate son of Israeli whiteness and all it implies – Eurocentrism, religious Zionism, Zionist secularity, language, academe, culture and the world of art – then I’ll behave like a bastard. If I’m not allowed in through the door, I’ll enter through the window and also leave muddy footprints on the living room carpet, not to mention ensconcing myself on the sofa there.” (Here I’m referring to your painting **Couch**, from 2006, plate 4, with the hand beckoning to sit, as well as your “ensconcement” as director of the Department of Fine Arts at Bezalel.)

The entrance, the gate, the window and the aperture, along with penetration, invasiveness and peeping, are recurrent motifs in your work, for example in **Gate** (2005, plate 10), **Clock (13:00)** (2012, plate 8) and **Enter the Gate** (plate 9), a joint 2013 work with Avi Pitchon, in which these elements appear directly and saliently. Your 2001 work **Versailles** (plate 29), which is in the Haaretz Collection, in which a large breach (created by a structure of a window within a window within a window, like a Matryoshka doll) allows us to glimpse the rescue operation in the Versailles Banquet Hall disaster in Jerusalem. It maintains the mix and the continuity in your oeuvre through a series of overt and covert contexts: first, between sacred and profane – a religious wedding ceremony at the heart of a folksy-secular party, which abruptly became a human tragedy; then, between East and West – a banquet hall bearing the name of the famed French palace (whose central role in European history has made it an important symbol) located in Jerusalem’s Talpiot industrial zone, where the floor collapsed as the revelers were dancing to “Heart of Gold,” sung by the Mizrahi singer Sarit Hadad; and finally, between image and icon – when, proximate to the event, a news photo is transformed into a contemporary work of art created as an overt homage to a Renaissance icon-painting-window. The laborious work of brush and oil paint on canvas, and the creation of a perfect illusion of space and depth are supplanted

by a children's color-pencil painting and by crudely cut cardboards attached to one another and joining together to create a poor man's perspective. Can you elaborate on your activity as "bastardly"?

E.P. That's a very loaded word – "bastardly." In the secular vernacular, let's say, it's a seeming compliment: like saying that I understand your trick, or I understand the difference and the otherness that you're giving rise to, but even as I call you "bastard" I accommodate you and your activity and I derive pleasure. I remember a venerated lecturer at Bezalel – anyone he labeled a "bastard" immediately acquired the status of a prince. "Every bastard a king," as the saying goes. But the implication of that word, for someone who's suspected of being that (and I prefer to retain suspect status), is severe: product of sin, product of transgression. Bastard is a foreign flaw (*mum zar*, a play on *mamzer*, Hebrew for "bastard") – a defect or a foreign illness or from a different people – one who has no father, whose origin is not clear; hence he's defenseless.

I engage with things whose status is suspect – not serious, not professional, not educated, not responsible, not pretty, and so forth – whether they are the configurative materials or the physical ones I work with, such as the cheap materials (paper, Panda crayons, colored pencils, spray and the like), and I struggle with them until they yield and become beautiful and new. I want to transform them into gold. I prefer that posture to the opposite one: to have gold in my pocket but to disguise myself as a pauper. I don't see that as bastardly, just the pose of a landlord who's playing at being homeless. I'm not a landlord of the overt or the conventional, I start from a place of doubt, from discomfort about things that, as I said, are in part mine and in which I'm involved and intermixed. Doubt impels the work from the first, and one's wish is not to let the doubt paralyze, but to act through its agency and let the work contain the mix. For me, it's a type of stimulation that I hope is sometimes passed on as a provocation to the viewer, whom I posit as one of the motifs in the work. It's to him/her that it's addressed.

E.L. I understand what you mean, particularly in regard to the danger of indulging in pleasure – that really is walking on thin ice. But if we take the halakhic definition of "bastard," it's one who is born to a married woman from someone other than her husband, and in that sense a bastard is less a product of

sin than a product of cheating, betrayal. The doubt or suspicion that you're talking about generally arises in relation to the tension between fidelity and betrayal, and between truth and lie.

That your work is driven by doubt is readily apparent at the level of material and medium, and of form, too. The works persistently generate unease and a question of "Is this the real thing?" – unease that you frequently stretch to the limit, so that the viewer has no idea what he's looking at. In your 2001 solo show, you placed, on the one hand, a "real" car in the gallery (plate 11), and on the other hand a perfect imitation of the gallery's air conditioner (which many visitors missed, not knowing it was an artwork, plate 30); in **Negative Portrait**, from 2002 (plate 37), it's not clear to the viewer whether he's looking at a positive or a negative; in **Hilla Grocery**, from 2009 (plate 38), and in **Compass** (plate 41), the viewer is certain that he's looking at a painting, whereas both works are actually prints of painting scans; and **East Jerusalem** (plate 36), from 2010, seems to be a black-and-white panoramic photograph in the tradition of late 19th century photography in Palestine, though it's actually the print of a digital conversion from the "original" color painting (plate 12).

In all these works, the question of the original and of faithfulness to the original, or its betrayal, repeatedly arises in connection with the images as well, as the categories "hot" and "cold," "black" and "white," "sacred" and "profane," and "West" and "East" are intermixed and dissolve into one another "with subtle irony of representation-nonrepresentation" (as Aim Duelle Luski noted so felicitously)¹. At first glance, some of the images are perceived as enigmatic, inconsequential or inscrutable, though others are actually familiar and associated with the classical tradition of the history of art (portrait, landscape painting and the like). But in both cases, they implode, they don't succeed in "representing faithfully," they even resist that, right?

E.P. The question of the original is a central driving force for me, if only beginning with the question that always arises about what is retrievable, how does the process work? What disparity is produced in attempting to reenact something and give it a shape? Is it possible at all? And on the other hand,

if such an action is possible, does the original lie in the past, and what is its reverse? If it's a dichotomy between past and future, what is the difference in the attempt to imagine each of them? I wonder whether original is no more than a rung on a class-based ladder, from which point it's bound up and involved in a situation of faith.

Perhaps the original is actually a region, a realm related to the subconscious, and which allows things to manifest. I look at these things in two ways, which perhaps can be divided into cause and effect. Cause is bound up with the psychological world: memory, recall, conjuring up, sanctifying, consecrating – it's in the personal realm. Effect contains the more cultural and social gaze: appearances and phenomena bound up with the imagination, the subconscious, with the economy of the other. That brings me back to the issue of doubt versus the issue of faith, both of which are always on the same shelf for me. I find it pleasing that this question should come up in the other's gaze at the tactile works I fashion. I don't know if I can invoke work like this as a theme. I ask myself whether I stir suspiciousness in the (local) viewer in the wake of my (medium-related/aesthetic/figurative) decisions to engage in familiar, almost generic items and to bend them in relation to what I perceive as general knowledge, or whether it's embedded in the act of creating itself.

E.L. Your take on original as a product of process and as an equal – hence replaceable – link in a chain of stages, makes movement a central element of the works – movement in the sense of revolving, return and rebirth. The division into cause and effect, as you describe it, is also dialectical and drives the movement between the personal and the social and back, and so too for referring to past and future as mythological in the same degree. In fact, this movement is more than an element in your work, it is the condition for it – and as you say, it "allows the things to appear" and accordingly is always there, whether covertly or more overtly.

Hilla Grocery (plate 38), for example, is the result of a multistage process originating in a flawed image that was taken without permission from a broken digital camera. It's an image that doesn't meet any definition: it doesn't realistically depict a clear external situation caught by the camera, and it's not the product of an action or a material effect such as smearing or leakage. It's an

autogenous image. In the next stage you painted a perfect color copy of it on canvas, scanned the painting and produced four different printouts. Their measurements were determined according to four random frames (and not vice versa, which is the usual way) each different from the others, which were collected on the street without permission. The work consists, then, of these four parts (which can be hung in different ways), whereas the "original" painting is no more than disposable raw material (plate 39). The metaphor you used about the original as a rung on a ladder here becomes literal, when, like the philosopher Ludwig Wittgenstein's idea about philosophy, you throw away the ladder after climbing it (and in this case, it's a "burglars' ladder"). The work's title, **Hilla Grocery**, welds the personal story – the name of the girl (Hilla) from whose camera the image was taken – with the oft-heard social statement that "Art won't buy you anything at the grocery store." In many senses, this work presents the creative act as one that begins and ends in burglary, from the image to the frame, an act of revolving and transfiguration, which is wholly dependent on and moving between doubt and faith, and on its ability to hurtle toward the concrete or the practical and be a "true work," or for livelihood. In working on **Compass** (plate 41) you executed a similar move of throwing away the "original" after its use. The work's four component parts are photographs that became paintings and returned to being photographs (prints). Can you talk about the four images of **Compass**, each of which has a different subtitle – **Voice** (plate 43), **Iceberg** (plate 42), **Warehouse** (plate 44) and **Floor-Washing** (plate 45) – and about your choice to subsume them all in one painting-installation?

E.P. **Compass** is a work that was created from a question of positioning. If, as you note, positioning for me can be vertical (ladders, shelves, pits, stands) or frontal (gate, window, inside and outside, text for reading and the like) or temporal (past, future), **Compass** asks the question as though from a bird's-eye view (or of a multirotor, the present-day bionic bird). It also came to be, I remember well, in connection with my questions about photography and the understanding that my view of photographs and the paintings I made from them was about to change, due to the offensive of the media

revolution, which is primarily visual and is reliant on photography. It's also one of my last figurative works, and much time has passed since then.

My positioning was in relation to my collection of photographs, for some of which I went on trying to create a preferential relationship and ask again about where they leave me (which is necessarily connected to the mode of the positioning) and about how they influence me – influence epitomized by my mental state in regard to them and their ability to act on me more powerfully than my ability to act on them and utilize them. I find it difficult to describe and divulge what I feel in the face of each of them, because it's an emotional event – like reading in your diary about how you stood vis-à-vis certain things at a certain time – so I will focus on laws and decisions.

Four walls distant from one another are standing according to the winds of the sky, inviting the viewer to enter and observe the materials presented on them, four ostensible paintings. The northern one shows an iceberg and a sea below it; the western one a ray of light on a wall (the wall of the Pantheon in Rome, which in the wake of a botched photo taken by a 2009-model cellular camera assumed its form here); the eastern one a grain pit dug into a stone structure and a step leading to it; and the southern one shows a torrent of turbid water (in acrylics) streaming across an oil painting of a staircase in south Tel Aviv. The images shown are printouts on quality photo paper of the high-quality scanning of the paintings. The viewer sees crowded, corporeal, crude, heavy paintings, but is actually looking at printouts, at a “photograph.” To leave the room, he has to choose one of the four openings: northwest, northeast, southwest or southeast. The question of the original, of identification, of the inertial and commercial painterly object, perhaps even of the ability to look at a photograph, is annulled in the face of these laws and leaves possibilities of entering a breached space and exiting from it. **Compass** is a work that epitomizes parting. The compass positions the user and shows him the desirable direction, but it is also a type of corridor whose purpose is to disseminate, to separate.

E.L. The questions “How do I encounter?” and “Where do I encounter?” can be said to occupy you no less than “What do I encounter?” The situation of the sheer physical, mental and social encounter with a visual image, and as such with tactile art, is constantly reexamined in depth in your works, rendering the place and manner of the exhibit a critical part of

the work. It's a dual process. At the intuitive level, as you described it, the encounter occurs with the image, and you cope with the challenge to convert it into a plastic art form, and at a more aware level you are creating for the viewer his moment of encounter with the work. That act of creation can take the form of dramatic gestures, such as placing an automobile in the gallery space (in the exhibition at Tel Aviv Artists' Studios Gallery, 2001, plate 11); or painting the gallery walls in bold purple (in the 2005 “Sgula” exhibition at Kav 16 Gallery in Tel Aviv, plate 20); or building a labyrinth of partitions (“The Original Nature” exhibition, Helena Rubinstein Pavilion, 2006, plate 7); or in more measured gestures: laying out the works like cheap merchandise on the floor in a makeshift market stall (in “A Day's Ending,” Tel Aviv Museum, 2007, plates 13-15) or, alternatively, positioning them precisely, in a mathematical relationship that imparts to them the status of ritual vessels and talismans (in “Nine in the Dark,” Dvir Gallery, Tel Aviv, 2009, plate 23). But the encounter is also constructed far more subtly by the very choice of the images, particularly in the case of the figurative works. The fact that the viewer finds himself within a non-room, confronting non-paintings of an iceberg, a wall of the Pantheon, a grain pit and a staircase, seems to act against itself. On the one hand, the viewer is offered hints to clutch at – the iceberg is located on the northern wall, the Pantheon on the western, the grain pit on the eastern, and the south Tel Aviv staircase on the southern wall – enabling him to “position” himself and grasp the contexts; but on the other hand, it leaves him in a state of total disorientation.

I want to talk about the figurative paintings in the collection that center on “Mizrahi” figures (or, in the case of Dudu Topaz, related to the public discussion about “Mizrahiness”) from the “low” local popular culture. In a revolutionary move, you insert the actor Albert Illouz and the singer Avi Toledano (plate 34), the legendary fans of the Beitar Jerusalem soccer club Numa and Arak (plates 31-32), and two female singers, Miri Mesika and Maya Buskila (plate 33) – all of them Mizrahim – into the gallery and the museum, centers of elitist art, and through them into the art field and the Pantheon of the history of Israeli art. The average art viewer, upon

first encountering them there, is willy-nilly forced to consider the question of location. These are early works, which ostensibly don't deal with and are not occupied with the space. But would it be right to say that already in them the question arises of “Where and how is something encountered?”?

E.P. I ask myself what status this encounter possesses today, exactly as I did about photography a few years ago. The encounter with image has changed so much, and with it positioning, status and political placement. Is introducing brown people into a white gallery in 2018 the same as it was in 2003, 2004 or 2005? I doubt it. And not because of optimism. Relations between browns and whites haven't changed much, but the attitude toward images has become dulled, and so too the tolerance for and status of art as an autonomous narrative. They have simply changed form. Like me. Like, it can be said, the paintings I did with felt pens (a suspenseful event in itself) which are now fading. I think that the fading was the central motif of works of this kind – that is, their provisionality. The question of the possibility of being direct, and the understanding that the question itself is like the technology and the medium: fashionable and dependent on time and on the vested interest of all the participants. That was my basic assumption at the time (who commissioned it, what the context was, how it would appear, and it was all brown within white) vis-à-vis the question of the appearance, and today, after we come a long way and many diverse reactions, I think it's being contained and it's been digested. To think how it was digested and who is still engaged in digesting – those are already things I repress.

E.L. I think it's the form of the question that's dependent on time and on who's doing the asking. The tension you talk about is constantly shifting form in your works through questions about status, such as the question of the original (whether biological or artistic); the question of mobility (whether medium-related or social); the question of the color (in the range between black, brown and white); and the question of the temperament (in the range between cold and heat). If in the “Sgula” exhibition you juxtaposed an air conditioner to a space heater (plate 19), in the figurative paintings the tension, in addition to the fact of their fading over time, arises even earlier from the composition and

from their interrelationships. None of the paintings shows a single figure; it's always an interaction between two or three figures that are touching and not touching, leaning on each other or locked in an embrace. In the case of **Numa and Arak** (plates 31-32), the two appear twice in a kind of deceptive multiplication of a game of “Find the Differences” (multiplication that repeats itself in **East Jerusalem** and in **Hilla Grocery**), and your 2010 work **Girls (Miri and Maya)** (plate 33) ironically echoes your early painting **Maya and Aya** (plate 17), from 2006. In this sense, artistic-ironic tension in opposition to a direct gaze is perhaps the most explosive in your works, and seems to be lurking there all the time and looking for an answer. And if we spoke at the beginning about doubt as a central element in your artworks, perhaps we can talk now about faith.

The Haaretz Collection doesn't actually have works from the “Jewish” section, as you termed it, with the possible exception of **East Jerusalem** (and it's interesting to think about this in relation to the fact that Haaretz is one of the exponents of Israeli Ashkenazic secularity). **East Jerusalem** (plate 36) is an idyllic, doubled black-and-white photograph of the Western Wall plaza above which is Al-Aqsa Mosque. Only a second look reveals that it's a photograph of a painting of a photograph from a tourism book or from an album of historic pictures, and that the composition that's created from the mirror image of these two sites of faith makes it possible to imagine and believe in the potential of the place as one dual space. Can you tell us more about this work?

E.P. I recently gave a talk at the USC art school in Los Angeles about my present exhibition, which is on display in the city. I understand that there are many sad things (which I call sad pop), but in the lecture I realized how many of them there are, and that the happy-sad axis (because there are also “uplifting” works) creates another layer. The “sad” perches on despair, and the happy – I don't know yet. In short, there are many things whose driving force is despair, and the place to which I try to lead things is the last layer of the signification or the representation. It's not minimalism, it's poverty. I think that **East Jerusalem** is connected precisely to that realm, like things in the “A Day's Ending” exhibition, to **Menorah** (of the sweepers, plate 16) from 2004, to some of the materials in “Sgula”

(Ofra - plate 19, Placard - plate 18, Guru) and more.

The dual image of Jerusalem and the whole story with the painting – scanning, printing, destruction of the painting – is related also to the shallowing of the values of art’s imagined physicality. (In the distant past I carried out a reverse action of glorifying the photographic image through the work of painting.) This doubled image (both the doubling of the landscape and of the print image – one concrete and one of the book with all the pages placed aggressively on the photocopying machine) is related to diminishment. To me, the doubling of the landscape represents fading, an image that split itself into two and made its weakness manifest. At the same time, weakness is an optimistic point of departure.

E.L. You use the word “poverty” in relation to art, and it’s impossible not to think about the synonym “want” and about “Want of Matter.” But if “Want of Matter” is the ultimate signifier of the secular “Tel Aviv school,” which is positioned, in the rather shopworn narrative of the history of Israeli art, in opposition to the “Jerusalem school,” your art is neither the one nor the other (and it is almost symbolic to think that in relation to a work that’s titled **East Jerusalem**). It can’t be seen as a continuation of either school, but perhaps more as an interweaving of the two. But the mention of the sadness/despair-joy axis in the same breath as weakness and poverty, actually sends me into another field, to Nathan Alterman’s poem cycle “The Joy of the Poor,” which was written in 1941 against the background of World War II and in which, in the face of the catastrophe, he clings with all his might to language, to fragments of words and to religious utterances. Your installation, **Nine in the Dark** (plates 23, 26, 27), does something similar, and as a work in the realm of visual art is as close as possible to poetry. Boaz Levin sums up his article about the installation by noting, “Petel forges the authority of his work from the defective grammar he creates – from the fragments of words he creates a poem.²”

Officially, **Nine in the Dark** doesn’t belong to the Haaretz Collection, but after it was exhibited you transferred it to us and it’s been kept in the collection’s storeroom ever since. In this installation you replaced the empty white page (which appears in “Sgula”) with a blue “page,” namely the entire gallery floor,

on which fragments/remnants of words and letters float, like after the Flood, which is perhaps the greatest erasure of all. Alongside that, you hung two amulets on the wall, a **Black Talisman** and a **White Talisman** (plates 24-25). It was all done on a large scale and with materials that aren’t “natural,” in a kind of disarray that attests to weakness – the letters, which are cut from a thin aluminum plate, are folded, distorted and listing, and the talismans are made of cheap, perishable cardboard. But it simultaneously succeeds in generating a spiritual, shamanic experience of survival and salvation and of a potential for healing and recuperation. Would it be correct to say that this installation, whose basis is the eternity and sanctity of the letter and the magical object, represents the peak of your occupation with Jewish-Mizrahi mysticism?

E.P. I’m not one for defining peaks, certainly not my own. If that’s the peak, then I’m retiring now. What I learned in regard to the questions about sanctity/mysticism/Judaism, is that it’s impossible to invoke mystical, religious moments and the like, but only to be attentive and be caught up in them. What I’m trying to say in connection with the inability to invoke, is that from my point of view this isn’t a subject (such as I wanted, fashioned, conjured up and whose self-evident and tangible fruits I reaped), but a kind of region (of thoughts, materials, images and actions), to which I was ready to be attentive and to be in its surroundings and operate within it with knowledge/semi- and quarter-knowledge/total lack of knowledge, amid being subject to its conceptual frameworks, and allow myself to pit one against the other based on a large number of considerations and very unclear insights.

The reading of mysticism/Jewish mysticism first arose in an article by my friend Shva Salhoov in the wake of the “Sgula” exhibition, and it was she who actually opened this point of view to me³. To be able to go on working, I need to remain attentive, and no more. Meaning that I will not be able to commit to or be responsible for a terminology of mysticism, because I am involved in it mainly as a representative of my private experience, and not of materials that have been made ready to come under this definition through culture.

Even in these regions, the experience is tinged with holiness, exaltation and intimacy, in the same way that it touches simultaneously on private jokes, coincidences, enjoyment of familiar materials and my settling accounts with the neighbor

across the hall. Perhaps this is the place to add that my attitude toward the mystical is like my attitude toward culture in general. I try to position myself in a place that is aware that, by the same token that I produce, I am also a product, and from there I can’t estimate to what degree, or if at all, the products are of a cultural character. There’s an effort to be before and after culture, not within it.

E.L. Perhaps, then, as is the custom, “we’ll finish with a joke,” or at least with a thought about a joke. Jokes and sanctity are not as mutually remote as they might seem; both are products of the psyche and bound up in the private and collective subconscious. Your 2003 work **Palette** (plate 35) is a good example of how your work connects a joke – which in this case is based on the stereotype of the traditionalist Jewish-folksy-Mizrahi male – with “serious” themes such as hierarchy in culture, the relationship between different components of identity, and reflection about the connection between faith and art. Do you consider this work, which was done about a year after **Negative Portrait** (plate 37), a self-portrait?

E.P. I’m finding that there are numerous “self-portraits” along the way that appear for various reasons. It might be from a wish to try to sound a voice, as in the latest work, **What Is Above, What Is Down Below**, from 2018 (plate 22), or in **Negative Portrait**, from 2002, which began as a desire to play with negative and positive in a photograph and ended with the decision to use my face, or in the early **Placard** (plate 18), from 2005, which opened the Gates series, or **Crybaby** (plate 21), from 2012, which was associated with a Mizrahi image.

I think that **Palette** is connected to a self-portrait that encases associations, or a declaration about a chain of associations: the painter’s palette as a generic signifier of art (a real emoji), and from it within the world of art specific to painting (that image served as an invitation for an exhibition of realistic paintings), and from that to an occupation and professional pride. That also spawned interest in a chain around the neck, which on the one hand betokens visibility, style and a signifier of Mizrahi masculinity in Israel, and on the other hand betokens shackles and limitation, from my point of view. Even though I am involved in all kinds of ways in a world of art, and art organizes and infringes on my way of life (the role and the relations with the work, as well as the teaching and

academic management of recent years), for some reason I still find it difficult to say that I am an artist when I’m asked what I do. I see **Palette** as a type of solution over the distance of time (sometimes it’s best to reply simply: painter); it’s the most salient declaration I’ve made. Yes, I suppose it’s a self-portrait.

- 1 Aim Duellé Luski, “Original Nature: On Eli Petel’s Opaque Violence,” Studio 167, November 2006, pp. 35-38 (Hebrew). <http://hollyfly.com/studio/pdf/friezeP1-82.pdf>
- 2 Boaz Levin, “Whispers and shocks: Critique and confusion in the work of Eli Petel,” Maarav online magazine, February 2009 (Hebrew): <http://maarav.org.il/archive/?p=694>.
- 3 Shva Salhoov, “Out of the Hidden Depths: Mizrah”, A Day’s Ending, Catalogue, Tel Aviv Museum of Art, 2007, pp. 106-84.