רות קסטנבאום בן־דב: ארץ ציור

روت كستنباوم بن دوڤ: بلاد الرسم

רות קסטנבאום בן־דב:
ארץ ציור

روت كستنباوم بن دوڤ:
بلاد الرسم

רות קסטנבאום בן־דב: ארץ ציור

עמותת אלסבאר
מוזיאון אום אל־פחם לאמנות
מנהל המוזיאון: סעיד אבו שקרה

תערוכה
אוצר: יניב שפירא
ארגון והפקה: נטעלי בראואר
תליית עבודות: אחמד מוחמד מחאג׳נה

קטלוג
עיצוב גרפי: מגן חלוץ, אדם חלוץ
עריכת טקסט עברית: עינת עדי – מעשה־מילים
תרגום לערבית: נוואף עתאמנה
תרגום לאנגלית: רות קסטנבאום בן־דב, SZ תרגומים
צילום: מאיה ליפשיץ, דרור מילר, יגאל פרדו, יונה שליי
גרפיקה: עלוה חלוץ

העבודה **לא תחמוד** (2021) נוצרה כחלק מהתערוכה "דברות ודברים",
בית אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות, 2022
(יוזמה ואוצרות: עידית לבבי גבאי)

כל המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

על העטיפה: פרט מתוך **פרידה**, 2024, שמן על בד, 100×100 ס"מ

© 2024, כל הזכויות שמורות לאמנית, לעמותת אלסבאר
ולמוזיאון אום אל־פחם לאמנות

روت كستنباوم بن دوڤ: بلاد الرسم

جمعيّة الصبار
متحف للفنون أم الفحم
مدير المتحف: سعيد أبو شقرة

المعرض
القيّم: ينيڤ شپيرا
تنظيم وإنتاج: نيطعلي براور
تعليق الأعمال: أحمد محمد محاجنة

الكتالوج
التصميم الجرافيكي: ميغان حلوتس، آدم حلوتس
تحرير النصوص العبرية: عينات عدي – معسي ميليم
الترجمة العربية: نواف عثامنة
الترجمة الإنجليزية: روت كستنباوم بن دوڤ، SZ للترجمة
تصوير: مايا ليپشتيتس، درور ميلر، يغال پردو، يونا شليي
جرافيكا: علڤا حلوتس

العمل **لا تشتهي** (2021) هو جزء من مشروع "وصايا وفرائض"
الذي عرض في بيت مجموعة كوبرفمان، كيبوتس لوحمي هغيتئوت، 2022
(المبادرة والقيّمة عيديت ليڤڤي چباي)

جميع المقاييس بالسنتمتر، العرض × الطول

الغلاف: جزء من **وداع**، 2024، زيت على قماش، 100×100 سم

© 2024، جميع الحقوق محفوظة للفنّانة، جمعيّة الصبار
ولمتحف للفنون أم الفحم

תוכן העניינים

6
פתח דבר
סעיד אבו שקרה

7
افتتاحية
سعيد أبو شقرة

8
על ציור ועל ארץ
רות קסטנבאום בן־דב

12
عن الرسم وعن البلاد
روت كستنباوم بن دوڤ

18
מדרש נוף
יניב שפירא

24
مدراش منظر طبيعي
ينيڤ شپيرا

30
דרכים לראות, דרכים להיות
דיאנה ליפטון

38
طرق لأرى، طرق لأكون
ديانا ليپتون

76
ציונים ביוגרפיים

78
معالم السيرة الذاتية

פתח דבר

איך אפשר להתבטא ולשוחח על תפקידה של האמנות בימים אלו, ימי מלחמה, כשהאופטימיות נסדקת, כשהרב-תרבותיות האוטופית הופכת לקלישאה ריקה מתוכן? האם להתייחס לפחד המחלחל בלבבות או אולי לזיק האור המבצבץ מתוך החשיכה?

בימים קשים אלו עולים בי ספקות באשר ליכולת להמשיך בדרך שהתוויתי במו ידיי, דרך המזמינה לשיח ודיאלוג רב-תרבותי. ואולם עליי להודות שזו דרכי, ואינני מכיר דרך אחרת לחיות את חיי. בימים של מלחמה המפוררת את הקוד המוסרי והאנושי של החברה, התלבטתי רבות אם לכתוב, ואם כן – מה. לבסוף החלטתי לבטא את פחדיי, אך גם את התשוקה לחזור לשגרה ולהמשיך לדבוק בחיים של שותפות והכרה הדדית.

כמו רבים אחרים, עינינו ראו הרבה, יותר מדי. איבדנו את היכולת לבכות ולהתאבל על אובדן הדרך. זה הזמן לצופף שורות וללכד כוחות, דווקא בימים של התנגשות חזיתית, שאין ולא יהיו בה מנצחים. אם לא נשכיל להבין את סכנותיה, לעולם לא נצליח לפרוץ את המעגלים הסוגרים עלינו וחוסמים את דרכנו.

האם אכן המוזות חייבות לשתוק כשהתותחים רועמים? במקבץ התערוכות הקרוב מציגים אמנים מצוינים, ערבים ויהודים, מהארץ ומחו"ל: נהונד ג'בארין וקרן טאב, חמודי גנאן, סובחייה חסן קייס, שי עבאדי ורות קסטנבאום בן-דב. כמו כן, מוצגת תערוכת קבע של אמנות פלסטינית עכשווית. תערוכות אלו יחד וכל אחת לחוד הן בגדר אמירה נחרצת, כי בצד השפעותיה הדורסניות של המלחמה אנו ממשיכים להיות מחויבים לערכי החיים ולזכור תמיד כי רב ערכם של האהבה והחיים מערכם של הכאוס והאובדן. עלינו לזכור תמיד שהמקום הזה מורכב מרבדים-רבדים של קהלים ותרבויות המייצגים, כל אחד בדרכו, נרטיבים אחרים זה מזה, ונושאים עימם זיכרונות שונים, לעיתים מנוגדים.

והנה דווקא בעיצומה של המלחמה הצלחנו להגשים חלום אשר התחיל להירקם לפני שלושה עשורים – לקבל הכרה כמוזיאון ערבי ראשון בישראל. שאיפה זו לא התממשה בימי רוגע ויציבות. ההחלטה המיוחלת התקבלה בימים שבהם רעמו התותחים, כאשר התלבטנו בשאלת כוחה של האמנות לחולל שינוי.

כאמנים וכמקום שבו יוצרים אמנות, חובה עלינו לנקוט עמדה לנוכח המתרחש. תחושת הייאוש האורבת לפתחנו היא בגדר בגידה ונטישה של הערכים הנעלים שלאורם גדלנו. היום אני מבין יותר מאי פעם כי חובה עלינו ללמד את הכאב בלי ללמד ולהנציח את השנאה. דווקא בימים אלו, עלינו להאמין ביכולתה של האמנות לספק קרקע להידברות ולעיבוד משותף של המציאות המדממת. במציאות הקשה שאנו חווים עולות שאלות על גורל ועל קיום משותף. אני מאמין שהמשך העיסוק באמנות יאפשר ליצור כאן מארג חיים משותף. על אף הקושי הרב, מפעפעת בי תחושה עמוקה כי מתוך האדמה החרוכה יכולה לנבוט דרך חיים אחרת, חדשה, שלא נראתה כמותה עד כה.

ניסיון העבר מלמד שבכוחו של הדיאלוג האמנותי להוביל לחקר ולהעמקה בנושאים הנוגעים לאנושיות ולבית, להגיע להסכמות וגם לקבל חילוקי דעות, ואולי להוביל לתחילתו של תהליך בנייה של נרטיב משותף בין כל יושבי הארץ. אני מאמין שהעיסוק המשותף באמנות עשוי להביא לעיבוד משותף של טראומות דרך דיאלוג אמיץ, אמפתי וכן. זה הזמן לדבוק בחיים ולייצר מרחבים מנטליים פנימיים שיאפשרו לנו ליצור קשר וחיבור רגשי בינינו.

סעיד אבו שקרה
מנהל

افتتاحية

كيف يمكننا التعبير والحديث عن دور الفن في هذه الأيام، أيام الحرب، حين يتلاشى التفاؤل وتتحول المدينة الفاضلة والتعددية الثقافية إلى مجرد كليشيهات فارغة من المضمون؟ هل نتحدث عن الخوف الذي يتغلغل في القلوب؟ أم نتحدث عن بصيص النور الذي ينبلج من قلب الظلام؟

في هذه الأوقات الصعبة، تساورني الشكوك حول القدرة على مواصلة الطريق الذي رسمته بيدي، الطريق الذي يدعو للحوار المتعدد الثقافات. مع ذلك، يجب أن أعترف أن هذا هو طريقي، ولا أعرف طريقًا آخر أعيش حياتي من خلاله.

في أيام الحرب التي تؤدي إلى انهيار القيم الأخلاقية والإنسانية للمجتمع، ترددت كثيرًا هل أكتب، وإذا كتبت، فما الذي يجب أن أكتبه؟ في النهاية، قررت أن أعبر عن مخاوفي، ولكن أيضًا عن شغفي بالعودة إلى الحياة الطبيعية والتمسك بالحياة المشتركة والاعتراف المتبادل.

مثل الكثيرين غيري، رأيت الكثير، بل أكثر مما ينبغي. فقدنا القدرة على البكاء والحزن على فقدان الطريق. لقد حان الوقت لتوحيد الصفوف والقوى، وخاصة في هذه الأيام من الصدامات المباشرة التي لا يوجد فيها ولن يكون فيها منتصرون. إذا لم نفهم مخاطرها، فلن نتمكن أبدًا من اختراق الدوائر التي تنغلق علينا وتعرقل طريقنا. هل ينبغي أن يصمت الالهام عندما تدوي المدافع؟.

في مجموعة المعارض المقبلة، يعرض فنّانون متميزون، عرب ويهود، من البلاد ومن الخارج: نهوند جبارين وكارون طاب، حمودي جنان، صبحية حسن قيس، شاي عبادي وروت كاستنباوم بن دوڤ. إضافة إلى المعرض الدائم للفن الفلسطيني المعاصر. هذه المعارض معًا، وكل واحد على حدة، تمثل تأكيدًا قاطعًا أنه بجانب الآثار المدمرة للحرب، ما زلنا ملتزمين بقيم الحياة ونتذكر دائمًا أن قيمة الحب والحياة أعلى من قيمة الفوضى والخسارة.

علينا أن نتذكر دائمًا أن هذا المكان يتألف من طبقات متعددة من الجماهير والثقافات المختلفة، وكل منها يمثل سردية مختلفة ويحمل ذكريات مختلفة، أحيانًا متناقضة.

وها نحن، وفي أوج الحرب بالذات، تمكنا من تحقيق حلم بدأ يتشكل قبل ثلاثة عقود – وهو السعي للحصول على الاعتراف بنا كأول متحف عربي في إسرائيل. لم تتحقق هذه الطموحات في أوقات الهدوء والاستقرار. بل جاء القرار المنشود في الأيام التي كانت المدافع تدوي فيها، عندما تساءلنا عن قوة الفن على إحداث التغيير.

كفنّانين ومكانًا يُنتج الفن، علينا أن نتخذ موقفًا إزاء ما يحدث في الواقع. الشعور باليأس الذي يتربص بنا هو بمثابة خيانة وتخليًا عن القيم السامية التي تربينا عليها. اليوم، أفهم أكثر من أي وقت مضى أنه من واجبنا أن نعلّم الألم لا أن نعلّم الكراهية ونكرسها.

في هذه الأيام بالذات، يجب أن نؤمن بقدرة الفن على توفير أرضية للحوار والمعالجة المشتركة لهذا الواقع الدموي. في هذا الواقع الصعب الذي نعيشه، تطرح أسئلة حول المصير والتعايش المشتركين. أنا أؤمن بأن الاستمرار في العمل الفنّيّ سيمكن من إنشاء نسيج حياة مشترك. على الرغم من الصعوبة الكبيرة، لدي شعورًا عميقًا، أنه من تحت الأرض المحروقة يمكن أن تنبت طريقة حياة أخرى، جديدة، لم نرَ مثلها من قبل.

تعلمنا تجارب الماضي أن الحوار الفنّيّ قادر على تعميق البحث في القضايا المتعلقة بالإنسانية والبيت، والوصول إلى تفاهمات، وتقبل الخلافات، وربما بداية عملية بناء سرد مشترك لجميع سكان البلاد. أؤمن بأن العمل المشترك في الفن قد يجلب معالجة مشتركة للصدمات من خلال الحوار الشجاع، المتماهي والصادق. لقد حان الوقت للتمسك بالحياة وخلق مساحات عقلية داخلية تتيح لنا بناء روابط عاطفية بيننا.

سعيد أبو شقرة
مدير متحف أم الفحم للفنون

על ציור ועל ארץ

רות קסטנבאום בן־דב

העבודות המוצגות בקטלוג זה מייצגות כשש שנות עבודה בסטודיו, וכן על מרפסות, גגות, ואף בשטח, על האדמה בחוץ. הן פרי שנים של מגורים בגליל, שבהן נשקף לעיניי נוף הררי במשך שעות היום והלילה ולאורך עונות השנה המתחלפות. שם התערוכה, כשם סדרה מרכזית המוצגת בה, "ארץ ציור", צמח מתוך הראייה שלי את הנוף הזה כאוסף סבוך של משיחות מכחול. אך נוספו לו משמעויות נוספות, משום שההתבוננות בטבע הסלעי ובאור המשתנה תדיר מלווה גם בהתבוננות ובמחשבה על החיים במקום הזה, על הנוכחות הגופנית שלי בתוכו ועל האנשים והמבנים שבו.

הפעולה הראשונית, הבסיסית שלי לנוכח נוף מורכב זה היא לרשום ולצייר אותו. בדים ולוחות קטנים משמשים מצע לניסויים בקליטת הרגע, על אינספור מרכיביו, ויוצרים סדרה שנייה של ציורים, "נופים קטנים". השעות האהובות עליי לניסויים אלה הן לפנות בוקר ולפנות ערב – ולא רק כדי להימנע מהחום, אלא מכיוון שבשעות אלה הכול מואר אחרת והפרטים מאבדים במקצת את זהותם הרגילה, הנפרדת. לפני שנים רבות רשמתי את הנוף מהגינה שלי, ובתי הקטנה הסתכלה על הרישום ואמרה שציירתי הר געש. הנוף הפסטורלי לכאורה נתפס כמערבולת מרהיבה של כתמים זוהרים – הם אינם פרי דמיוני (ואינם הר געש) אלא מייצגים אבנים, שיחים ובתים התופסים את האור המרצד. עוד זיכרון, מוקדם אף יותר, מלימודיי בבצלאל: יצאנו בפעם הראשונה לרשום בחוץ, והמרצה פנה אליי ואמר: "את אוהבת להגדיר דברים – את צריכה לצייר נוף כי אותו אי אפשר להגדיר". ציור הנוף, אם כן, מפתח אצלי תודעה רחבה, לא תחומה, נעדרת מרכז, אך בהירה וצלולה. ואכן, במקומות רבים בציורים (ובניגוד מסוים לדברי אותו המרצה) יופיע פרט מוגדר ומובחן, אך הוא אינו נשאר מנותק, אלא משתלב בבליל סימנים, המהווים את מרכיבי הנוף ובה בעת מנכיחים את הצבע הפיזי עצמו. הדיאלוג בין מרכיבים אלה, בין דימוי וחומר, בין פרט מדויק ומכלול כמעט מופשט, נוגע עבורי בלב השפה הציורית, ובד בבד מאפשר לי לראות את העולם מחדש; להיות מולו ובתוכו.

הנוכחות הבו־זמנית מול הנוף ובתוכו, ההתבוננות בו מבחוץ ומבפנים, עומדות בשורש סדרת הציורים הגדולים יותר, "ארץ ציור" (2018–2024). כמו העבודות הקטנות מהתבוננות, ציורים אלה עוסקים גם הם בנוף ובסביבה, אך בהם נקודת המבט שלי נוכחת, בדמות ציירת בבגדי עבודה מוכתמים בקצה הנוף ובקצה הציור. מחד גיסא גופי נתפס כשוכן בציור, משקיף על הנוף אך גם פועל בקרבו, ומאידך גיסא, דווקא משום שזו אני הצופה על הנוף, עיניי, פניי וראשי אינם נראים לרוב; הם נותרים מחוץ לגבולות התמונה (ותשומת הלב עוברת לידיים ולרגליים). כך נקודת מבטי מתאחדת עם זו של הצופה. אני מנסה לאיין את המרחק ביני ובין הנוף המצויר, אך במחיר קטיעת דמותי.

דמות הציירת מופיעה בציורים במהלך פעולות שונות: פוסעת על הקרקע או על חבל/רצועה מעל הנוף, מתנדנדת בנדנדה, עומדת בתפילה – וכמובן, מציירת. כך מרומזות הקבלות בין ציור ובין תפילה, בינו ובין הליכה על חבל ועוד. ומכיוון שלעיתים הפעולות מתרחשות על סף תהום או נפילה, עולה התהייה אם מעשה הציור, כמו גם החיים בנוף הישראלי, דורשים שניהם שיווי משקל חמקמק (וגם תפילה לא תזיק), וטומנים בחובם סיכון אך גם משחקיות והתרגשות, חרדה יחד עם אהבה. אהבתי למקום זה מתבטאת דרך מבט מורכב, קרוב ורחוק כאחד; תקריב על חול ואבנים לצד מבט־על על הארץ כולה, שניהם באותו בד ציור.

בכמה מהעבודות, הציירת לא פוסעת על החבל לבדה; רגל פוסעת מולה, בקצה השני של הציור. זה נראה כמשחק סכום אפס, שבו אחת משתי הדמויות

חייבת ליפול. כך שתי הדמויות מגלמות מצב מוכר למדי, במיוחד בימי מלחמה כמו היום, של "אני או את". מפתה לשלול כאן חשיבה בינארית מעין זו, אך למרבה האימה לפעמים היא נחוצה במובן הבסיסי ביותר, כדי להבטיח הישרדות וחיים. ובכל זאת, קול בתוכי מתקומם נגד מצב זה ומביא אותי לדמיין ריקוד לולייני בין שתי הדמויות על החבל, אולי חיבוק בין שמיים לארץ, שדרכו כל אחת צולחת את הדרך אל הקצה השני של החבל בשלום (והיא נושא לציור הבא). בציור **שביל** (2022, עמ' 55) מוצעת אלטרנטיבה פשוטה יותר: שתי דמויות הולכות זו לעבר זו על הקרקע. אך גם הליכה זו דורשת מאמץ, שכן השביל ארוך וצר, זרוע אבנים.

העיסוק בציור מאפשר לי לתהות בו־זמנית, בדימוי ובחומר, על מצבים מעין אלה, ולהכיל ריבוי ואף סתירה. ברמת הדימויים, יש לי חופש להמציא ולביים חבל המתמוסס ונעשה לשביל, או להטיל צל של ראשי על גבי שלי. ברמת החומר, צבע השמן מאפשר שכבות על גבי שכבות, וכן מפגש של סמיך עם דליל, או של גבול חד עם מעבר מטושטש, כמעט בלתי נראה. על כן בשנה האחרונה התחדדה עבורי חיוניות הציור: הוא משמש לי מפלט של נוכחות שקטה ויופי – וזה לא מעט – ואף שומר עליי מנפילה, ממש כמו המכחול המייצב בידי הדמות המצוירת, ההולכת מעל התהום. אולם מעבר לכך, הציור מאפשר חשיבה רב־קולית ומרובדת שבה שלל מצבים חזותיים ורעיוניים יכולים להיבחן ואף לדור יחדיו. האמנות יכולה להעצים ולהרחיב חשיבה מורכבת ודיאלוגית, כמשקל נגד חשוב וכוח מאזן ומרפא לחשיבה הבינארית.

בציור **מודים** (2021, עמ' 64–65) מופיעות ידיי המחזיקות סידור תפילה. הסידור פתוח בעמוד שבו תפילת הודיה לאלוהים, "עַל נִסֶּיךָ שֶׁבְּכָל יוֹם עִמָּנוּ וְעַל נִפְלְאוֹתֶיךָ וְטוֹבוֹתֶיךָ שֶׁבְּכָל עֵת עֶרֶב וָבֹקֶר וְצָהֳרָיִם...". הקמטים בידיים, הדפים הישנים המעופפים ברוח והסדקים בקרקע מהדהדים זה את זה. בקטע דף המתגלה ביד שמאל מבצבצת תפילת קדיש, הנאמרת בעת אבל. כך, המודעות לזמן החולף, וכן למוות ולסופיות, שהתחדדה אף היא בשנה האחרונה, רק מחזקת את הרצון להודות על מה שיש.

ההודיה בציור מובילה לתודות שלי לכל העוסקים ביצירת קטלוג זה. תודה לסעיד אבו שקרה, מנהל הגלריה לאמנות אום אל־פחם, שבזכות חזונו והתמדתו הייתה למוזיאון אום אל־פחם לאמנות על שם הצייר המנוח השייח' וליד אבו שקרה. זכיתי לחוות את ההתבוננות המעמיקה של דיאנה ליפטון ושל יניב שפירא ביצירתי, שהפכה למילות מאמריהם היפים בקטלוג. יניב שפירא גם אצר את התערוכה וניצח בחוכמה ובנועם על תהליך הלידה של הקטלוג. תודה לנטעלי בראואר על ההפקה; למגן חלוץ ואדם חלוץ על עיצוב הקטלוג; לנוואף עתאמנה על התרגום לערבית; ולעינת עדי על עריכת הטקסטים בעברית. אסיים בדברי תודה לשלושה אנשים שלהם מוקדש קטלוג זה: חמי, צבי בן־דב, שיזכה להמשך אריכות ימים בבריאות טובה. צבי היה מנהל בית ספר קלישר לאמנות, מורם של סעיד ופריד אבו שקרה ומורה, מחנך וחבר אישי של עאסם אבו שקרה ז"ל. והוריי, אריה ושרה קסטנבאום ז"ל, שרוחם היא השראה עבורי להתמיד ביצירה, בחקירה ובשיחה, בימים קשים ובימים הטובים שאנו מייחלים להם.

הליכה: אדמה, בשר, צבע, 2018, שמן על בד, 5 לוחות, 45×40 ס"מ כ"א
مشي: تربة، لحم، لون، 2018، زيت على قماش، خمسة ألواح، 45×40 سم كل واحد
Walking: Earth, flesh, paint, 2018, oil on canvas, 5 panels, 45×40 cm (18×16 in) each

عن الرسم وعن البلاد

روت كستنباوم بن دوڤ

تمثل الأعمال المعروضة في هذا الكتالوج حوالي ست سنوات من العمل في الاستوديو، وكذلك على الشرفات والأسطح وحتى في الميدان، على الأرض وفي الخارج. إنها ثمرة سنوات من العيش في الجليل، حيث كان المنظر الجبلي أمام عيني طوال ساعات النهار والليل وعلى مدار تغيرات الفصول. اسم المعرض، وهو اسم السلسلة الرئيسية المعروضة فيه نفسه، "بلاد الرسم"، نشأ من رؤيتي لتلك المنظر كمجموعة معقدة من ضربات الفرشاة. لكن أضيف له معانٍ أخرى، لأن التأمل في الطبيعة الصخرية والضوء المتغير باستمرار كان مصحوبًا أيضًا بالتأمل والتفكير في الحياة في هذا المكان، في وجودي الجسدي فيه، وفي الناس والمباني الموجودة فيه.

عملي الأول، الأساسي، أمام ذلك المنظر المعقد كان تخطيطه ورسمه. الأقمشة واللوحات الصغيرة كانت بمثابة ركيزة لتجارب في التقاط اللحظة، على كل مركباتها وتشكل سلسلة أخرى من اللوحات، "مناظر صغيرة". الساعات المفضلة لدي لهذه التجارب هي ساعات الفجر وما قبل المساء – ليس فقط لتجنب الحرارة، بل لأن في هذه الساعات يكون كل شيء مضاءً بطريقة مختلفة، والتفاصيل تفقد بعضًا من هويتها المعتادة، المنفصلة. قبل سنوات عديدة، قمت بتخطيط المنظر من حديقتي، وابنتي الصغيرة نظرت إلى الرسم وقالت إنني رسمت بركاناً. المنظر الرعوي الذي يبدو ظاهريًا كدوامة مذهلة من البقع الزاهية – ليست من وحي خيالي (وليست بركاناً) بل تمثل الحجارة، الشجيرات والمنازل التي تمتص الضوء المتلألئ. ذكرى أخرى، وهذه المرة من فترة دراستي في بتسالئيل:

خرجنا لأول مرة للرسم في الخارج، والتفت إليَّ المحاضر وقال: "أنت تحبين تعريف الأشياء – ينبغي عليك رسم منظر طبيعي لأنه لا يمكن تعريفه". لذا، فإن رسم المناظر الطبيعية يطور لدي وعيًا واسعًا، غير محدود، لا مركز له، لكنه واضح ونقي. بالفعل، في أماكن عديدة في اللوحات (وعلى بعض الخلاف مما قاله المحاضر) يظهر جزء محدد ومميز، لكنه لا يبقى منفصلًا، بل يندمج مع خليط من العلامات التي تشكل مكونات المنظر وفي الوقت نفسه تستحضر اللون الفعلي نفسه. الحوار بين هذه المكونات، بين الصورة والمادة، بين الجزء الدقيق والمجمل شبه المجرد، يلامس جوهر اللغة التصويرية، ويسمح لي شيئًا فشيئًا رؤية العالم من جديد؛ أن أكون أمامه وداخله.

الحضور المتزامن أمام المنظر الطبيعي وفي داخله، التأمل فيه من الخارج ومن الداخل، يقع في جذور. سلسلة اللوحات الكبيرة، **بلاد الرسم** (2018–2024). مثلما في الأعمال الصغيرة من التمعن، تتناول هذه اللوحات أيضًا المناظر الطبيعية والبيئة، ولكن في هذه السلسلة، وجهة نظري حاضرة في صورة رسّامة بملابس عمل ملطخة على طرف المنظر وعلى طرف اللوحة. من جهة، يُنظر إلى جسدي كجزء من اللوحة، يطل على المنظر ولكنه أيضًا يعمل في داخله، ومن جهة أخرى، نظرًا لأنني أنا من تشاهد المنظر، فعينيّ ووجهي ورأسي لا يظهرون في الغالب؛ بل يبقون خارج حدود الصورة (وينتقل التركيز بدلاً من ذلك إلى اليدين والقدمين). بذلك، تتوحد وجهة نظري مع وجهة نظر المشاهد. أحاول إلغاء المسافة بيني وبين المنظر المرسوم، ولكن بثمن بتر شخصيتي.

تظهر شخصية الفنّانة في اللوحات وهي تقوم بأفعال مختلفة: تمشي على الأرض أو على حبل/شريط فوق المناظر الطبيعية، تتأرجح على أرجوحة، تقف في صلاة – وبالطبع، ترسم. وهكذا يتم الإيحاء بوجود مقارنات بين الرسم والصلاة، المشي على الحبل وما إلى ذلك. وبما أن الأفعال تحدث أحيانًا على حافة هاوية أو خطر السقوط، يتبادر إلى الذهن تساؤل عما إذا كان فعل الرسم، مثل الحياة في المناظر الطبيعية الإسرائيلية، يتطلب توازنًا هشًا (والصلاة طبعًا لن تضر)، وتكتنف داخلها الخطر وكذلك اللعب والإثارة، القلق إلى جانب الحب. يتجلى حبي لهذا المكان من خلال نظرة معقدة، قريبة وبعيدة على حد سواء؛ صورة عن قرب للتراب والحجارة بجانب نظرة شاملة على الأرض كلها، كلاهما في اللوحة نفسها.

في بعض الأعمال لا تمشي الفنّانة وحدها على الحبل؛ قدم تمشي أمامها، في الطرف الآخر من اللوحة. يبدو الأمر كلعبة محصلتها صفر، حيث يجب أن تسقط واحدة من الشخصيتين. هكذا تجسد الشخصيتان حالة مألوفة جدًا، خاصة في أوقات الحرب مثل اليوم، وهي حالة "أنا أو أنت". من المغري رفض هذا

التفكير الثنائي، ولكن للأسف، في بعض الأحيان يكون ضروريًا بالمعنى الأساسي لضمان البقاء والحياة. ومع ذلك، صوت في داخلي يثور ضد هذه الحالة ويجعلني أتخيل رقصة بهلوانية بين الشخصيتين على الحبل، ربما عناق بين السماء والأرض، من خلاله كل واحدة منهما تتجاوز الطريق إلى الطرف الآخر من الحبل بسلام (وها هو موضوع اللوحة القادمة). في لوحة **مسار** 2022 (صفحة 55) يُقترح بديل أكثر بساطة: تسير شخصيتان نحو بعضهما البعض على الأرض. ولكن حتى هذا المشي يتطلب جهدًا، لأن الطريق طويل، ضيّق ومليء بالحجارة.

يسمح لي الانشغال بالرسم التساؤل في الوقت نفسه، عن الصورة والمادة، حالات مماثلة، واحتواء التعددية بل وحتى التناقض. على مستوى الصور، لدي حرية ابتكار وإخراج حبل يذوب ويصبح مسارًا، أو إلقاء ظل رأسي على ظهري. على مستوى المادة، تتيح لي الألوان الزيتية إنشاء طبقات فوق طبقات، وكذلك لقاء بين الكثيف والمخفف، أو حد حاد مع معبر ضبابي يكاد لا يُرى. لذلك، في العام الماضي، اتضحت لدي أهمية الرسم: فهو يشكل ملاذًا لي من الحضور الهادئ والجمال – وهذا ليس بالقليل – ويحفظني حتى من السقوط، تمامًا مثل تعمل الفرشاة في يد على تثبيت الشخصية المرسومة، التي تمشي فوق الهاوية. لكن علاوة على ذلك، يتيح لي الرسم تفكيرًا متعدد الأصوات ومتعدد الطبقات، حيث يمكن للعديد من المواقف البصرية والفكرية أن تُفحص وتعيش معًا. الفن يمكنه أن يعزز ويوسع التفكير المعقد والحوار، كثقل مضاد هام وقوة مُتوازنة ومُعالجة للتفكير الثنائي."

في اللوحة **ممتنون** 2021 (ص 64–65)، تظهر يديّ وهما تحملان كتاب الصلاة اليهودي "سيدور"، مفتوحًا على صفحة تحتوي على صلاة شكر لله، "على معجزاتك التي معنا في كل يوم وعلى عجائبك ومعروفك في كل أوقات المغرب والصباح والظهر...". التجاعيد في اليدين، الصفحات القديمة المتطايرة في الريح، الشقوق في الأرض تتردد أصداؤها فيما بينها. في جزء من الصفحة الذي يظهر في اليد اليسرى، تبرز صلاة "قاديش" التي تُقال في وقت الحداد. هكذا، فإن الوعي بمرور الوقت، وكذلك بالموت والفناء، الذي ازداد وضوحًا في السنة الماضية، يعزز الرغبة في الشكر على ما هو موجود.

الامتنان في اللوحة يقودني إلى شكر جميع المشاركين في إنشاء هذا الكتالوج. شكراً لسعيد أبو شقرة، مدير صالة العرض للفنون أم الفحم، الذي بفضل رؤيته ومثابرته أصبحت متحف أم الفحم للفنون على اسم الرسّام الراحل الشيخ وليد أبو شقرة. لقد حظيت بفرصة مشاهدة التأمل العميق لديانا ليبتون ويانيڤ شبيرا في أعمالي، والذي تحول إلى كلمات مقالبهما الجميلان في هذا الكتالوج. كما قام يانيڤ شبيرا بتنظيم المعرض وأشرف بحكمة وبرفق على عملية ولادة الكتالوج. شكرًا لنيطاعلي براور على الإنتاج؛ مچين حلوتس وآدم حلوتس على تصميم الكتالوج؛ لنواف عثامنة على الترجمة إلى العربية؛ ولعينات عادي على تحرير النصوص بالعبرية. وسأنهي بكلمات الشكر لثلاثة أشخاص يُهدى لهم هذا الكتالوج: حماي، تسڤي بن دوڤ، الذي نتمنى له طول العمر بالصحة الجيدة. كان تسڤي مدير مدرسة كاليشر للفنون، وهو معلم لسعيد وفريد أبو شقرة، ومعلم وصديق شخصي لعاصم أبو شقرة، رحمه الله. ووالداي، أريبه وسارة كاستنبوم، رحمهما الله، اللذان كانت روحهما إلهاماً لي للاستمرار في الإبداع، والاستكشاف، والحوار، في الأيام الصعبة والأيام الطيبة التي نصبو إليها.

עמ' 14–17 Pages 14–17 صفحات

שישה עשר מבטים על אותו המדרון, 2021, 2023, שמן על עץ ושמן על בד על עץ, 18×18 ס"מ כ"א

ست عشرة نظرات على المنحدر نفسه، 2021، 2023، زيت على خشب وزيت على قماش على خشب 18×18 سم كل واحدة

Sixteen Views of the Same Hillside, 2021, 2023, oil on wood and oil on canvas on wood, 18×18 cm (7×7 in) each

מדרש נוף

יניב שפירא

רות קסטנבאום בן־דב נולדה ב־1961 בוושינגטון די־סי בארצות־הברית. בבית ילדותה השתלבו מסורת יהודית, קשר חזק לישראל ומחויבות לערכים של שוויון, נתינה וקבלת האחר. ביתה גם שפע אהבה לתרבות ולאמנות, ובני המשפחה ביקרו תכופות במוזיאונים הרבים בעיר. היא אהבה במיוחד את חדרי האימפרסיוניסטים הצרפתים בגלריה הלאומית, וכן נחרטה בזיכרונה תערוכה של האמן היהודי־הבריטי ר"ב קיטאי, שנודע בציור הממזג שאלות של הגות, גלות וזהות יהודית. ב־1979 עלתה קסטנבאום בן־דב לארץ לבדה וב־1982 פנתה ללימודי אמנות בבצלאל. בתום לימודיה התלבטה לגבי המשך דרכה. בדיעבד ציינה את ציורה **התמונה האחרונה/ראשונה** (1990) כמתייחס לנקודת מפנה, שבה הכריעה להיות אמנית. בציור, שעיקרו נוף עירוני, שתלה קסטנבאום בן־דב דימוי המבוסס על התצלום האחרון של משפחתה הגרעינית לפני פטירת אמה – מהלך שהבהיר לה את משמעות הציור כפעולה בעולם: "אני יכולה להמשיך את העניין שלי בהתבוננות ובמצבי אור משתנים", כתבה, "אך גם לגעת עמוק במקומות אחרים, עמוקים ולעיתים כואבים. ואני יכולה גם לספר סיפור".[1] תובנה נוספת שהייתה לה בעקבות אותו ציור היא שביסוד המעשה הציורי יכולה להיות

התמונה האחרונה/ראשונה, 1990, שמן על בד, 102×132 ס"מ
الصورة الأخيرة/الأولى، 1990، زيت على قماش، 102×132 سم
The Last/First Picture, 1990, oil on canvas, 102×132 cm (40×52 in)

1 אלא אם צוין אחרת, כל ציטוטי האמנית במאמר זה הם מתוך האתר שלה, ruthkben-dov.com, וכן משיחות שקיימתי איתה בין מרץ ליוני 2024.

טמונה חוויית אובדן, ובאותה נשימה שמחה עילאית, מפאת יכולתו לתת ביטוי לעולם פנימי רחב של רגשות ותחושות, גם כשהללו מנוגדים לכאורה. היה זה רגע מכונן שבו הבינה שהיא ציירת. קסטנבאום בן־דב הקימה משפחה והתיישבה באשחר שבגליל התחתון, שם היא חיה ויוצרת עד היום.

ציור מהתבוננות

> **המחויבות שלי לעבודה מהתבוננות נובעת מכוחה להחיות בכל פעם מחדש מצב של נוכחות מלאה, פליאה וראייה מתחדשת של העולם. לצידה, אני שואפת לבטא רבדים נוספים בשפת הציור, לגעת דרכה בשאלות קיומיות ובמלוא מורכבות החיים.**[2]

דומה שנוף נכח תמיד בציור של קסטנבאום בן־דב. עיסוקה העקבי בו ומערכת ההקשרים הביוגרפיים, האמנותיים והתולדות־אמנותיים שהיא רוקמת לתוכו ניכרים כבר בסדרות מוקדמות שלה, בהן "אותו הנוף" (2000–2013, ובתוכה הסדרה "שבעה מבטים", עמ' 31), "שטיחי תפילה" (2003–2005, עמ' 25) ו"חלומות בסטודיו" (2015–2018, עמ' 102). בכל אחת מהן היא ביקשה לברר סוגיות של זהות עצמית, שייכות למקום ויחס לאחר. הסדרה "נופים קטנים" (2020–2024, עמ' 104–108) היא המשך לעיסוקה רב השנים בציור מהתבוננות בנוף, הדורש קשב מסוג אחר, בניסיון ללכוד רגע בזמן. החיות הרוטטת של הטבע והאור המשתנה מיתרגמים בציורי הסדרה לפליאה מנוף סלעי, מסבך של שיחים ועצים ומתנועה של עננים, כאוסף של כתמים, קווים ונקודות. נופים אלה נשקפים לרוב במבט ממרפסת הסטודיו שלה לכיוון צפון, כמו גם מנקודות תצפית נוספות; פיסת נוף קרובה אך גם פנורמות נופיות רחוקות. הם מצוירים בעיקר בזמן שבו האור רך יותר – בשעות הבוקר המוקדמות או לקראת שקיעה – אך גם בשעות אחרות של היממה. חלק גדול מהעבודות צוירו בפורמט אחיד והן כעין סדרה בתוך סדרה. נופים קטנים אלה, שנעשו במקביל לעבודתה בסטודיו, מאפשרים לקסטנבאום בן־דב למקד את מחשבתה גם בעבודות מסוג אחר, שבהן הנוף נעשה לחלק ממרכיב ציורי והגותי גדול ומורכב יותר.

הציור כמקור העולם

> **אנו מוקפים בדברים שאינם פרי יצירתנו ושיש להם חיים ומבנה משל עצמם, השונים משלנו: עצים, פרחים, עשבים, נהרות, גבעות, עננים. לאורך מאות שנים הם עוררו בנו סקרנות ויראה. הם היו מושאים של עונג. בראנו אותם מחדש בדמיוננו כדי שישקפו את הלך רוחנו. עם הזמן התרגלנו לחשוב עליהם כעל מרכיבים של רעיון שאותו כינינו ״טבע״. ציור הנוף מסמן את השלבים בהתפתחות תפיסת הטבע שלנו. עלייתו והתפתחותו מאז ימי הביניים הן חלק ממחזוריות שבמסגרתה ניסתה הרוח האנושית ליצור הרמוניה עם סביבתה.**[3]

במחזור העבודות "ארץ ציור", שאותו החלה קסטנבאום בן־דב ליצור ב־2018, נמשך עיסוקה בריבוי פניו של הנוף כאספקלריה לשאלות ציוריות ואמוניות, שיש בה

2 רות קסטנבאום בן־דב, "הצהרת אמנית: על התבוננות, נוף ורב־קוליות בציור", אפריל 2024.
3 Kenneth Clark, **Landscape into Art** (Boston: Beacon, 1961), p. 1.

גם מהקודש וגם מהחול. נקודת המוצא לציורים היא סביבת מגוריה הקרובה, או ככל שהעין רואה לאופק. משם הם נפתחים למבט באור יום ולאור הכוכבים, מקרוב ומרחוק, תוך כדי תנועה וממעוף הציפור. ניכרת בהם נוכחותה הפיזית של האמנית, היותה חלק מהנוף (כמעשה בריאה) כשם שהיא מתבוננת בו ומציירת אותו מהצד (כמעשה יצירה).

הציור **צל הרים/הורים** (2020, עמ' 45) משמש כהצהרה ארס־פואטית על מעשה הציור. הציירת נראית בו מאחור, פניה אל הנוף, לבושה חולצת עבודה כחולה מוכתמת בצבע ואוחזת בידה שפכטל ציירים. המראה שנגלה לפניה נחלק לשניים באמצעות קו אופקי. רק במבט נוסף אפשר להבחין שבחלק העליון מצויר הנוף שהיא רואה – צלע הר, חורש טבעי, מבנים של יישוב (התחלת הבנייה של השכונה החדשה של אשחר ובית מהיישוב הבדואי השכן, ערב אל־נעים) וצללית אדם – בעוד שהחלק התחתון הוא תיאור מצויר של אותו נוף, בבחינת "ציור בתוך ציור", אך הפעם ללא סימנים של נוכחות אנושית. קסטנבאום בן־דב ממשיכה את מדרש הנוף שלה בהטילה על גבה המצויר את צילם של הוריה. כשם שהיא מתבוננת בנוף, הם מתבוננים בה (מתבוננת בנוף). בכך היא מבקשת להצביע על נוכחותם הרוחנית של הוריה בעולמה, כתודעה שמלווה אותה ומאשררת את תפקידה בעולם. בדברה על עבודה זו ביום השנה החמישי להסתלקותו של אביה, אמרה:

אני לא לבד, יש צל על גבי. [...] כאן צל הראשים הוא של הוריי. הזיכרון של ההורים מלווה אותנו כל החיים, גם כנוכחות סמויה שמורכבת מהציפיות שלהם מאיתנו, כפי שאנחנו תופסים אותן: אם זה כיוון שיפוטי שעלול חלילה למנוע יצירה או התפתחות, או – הלוואי – רוח שנותנת השראה וכוח. במקום כל אלה נראה לי שהוריי היו מעדיפים שארגיש רק מבט אוהב ומקבל.

הציור **הברכה (והקללה) של המודעות** (2020, עמ' 47–46) מפנה גם הוא להלך רוח נפשי המלווה את קסטנבאום בן־דב, כבירור עצמי לגבי אמונה, ציור ודרך חיים. גם כאן היא מופיעה כמתבוננת בנוף, שפכטל הציירים מונח על מעקה מרפסת הסטודיו שלה, ואפשר לדמיין אותה מהרהרת, מתכננת או חולמת על מה שתצייר על הבד הלבן שלצידה. על גבה מוטלת צללית ראש, הפעם בדמותה, כנוכחות של צופה מדומיינת המלווה את תהליך היצירה. גם כאן הנוף שלפנינו מחולק לשניים, הפעם באמצעות גדר היישוב היהודי, שמצידה האחד גגות רעפים אדומים ומצידה האחר נטועים באופק בתיו של הכפר הערבי נחף.

נוכחות הגוף בציורים אלה מאפשרת את נקודת המבט הפנורמית. זהו מעין דיוקן עצמי הפוך, שבו איננו רואים את עיניה ופניה של הציירת, אך עדים לנקודת המבט שלה: מה שהיא רואה, מה שהיא חושבת, מה שהיא מציירת.

בכותרות של צמד העבודות **ציור נוף (יום)** ו**ציור נוף (לקראת לילה)** (2020, עמ' 49–48) יש משום הכרזה של האמנית על פעולת הציור של נוף כמהותית לא פחות מהנוף כמושא הציור. לפנינו **ציור של נוף** – לא נוף. היא נראית בו כשכפות רגליה היחפות נטועות באדמה וידה אוחזת במכחול, מבקשת ללכוד את מהותו החמקמקה של הנוף המשתנה לאורך היממה. נוכחות גופנית אחרת מופיעה בצמד העבודות, **נד נד 1** ו**נד נד 2** (2019, עמ' 53–52), שבהן דמות הציירת אוחזת בשלשלות נדנדה דמיונית, סוחפת איתה את הצופה בתנועת המטוטלת מעלה ומטה, פנימה והחוצה, אל הנוף. בבד העליון של **נד נד 1**, המורכב משני לוחות, כפות רגליה משוכות כלפי מעלה, על רקע שמיים כחולים; ואילו בבד התחתון ברכיה מקופלות ומופנות כלפי האדמה. ב**נד נד 2** כפות רגליה מוטות לפנים, כלפי נוף של שמיים וארץ, וניכר שהיא בתנועה ביניהם. שם העבודות מזכיר את שיר הילדים של ח"נ ביאליק,[4] המקנה לנו

4 "נַד, נֵד, נַד, נֵד / רֵד, עֲלֵה, עֲלֵה וָרֵד! / מַה לְמַעְלָה? / מַה לְמַטָּה? – / רַק אֲנִי, / אֲנִי וָאָתָּה; / שְׁנֵינוּ שְׁקוּלִים / בַּמֹּאזְנַיִם / בֵּין הָאָרֶץ / לַשָּׁמַיִם". ח"נ ביאליק, "נדנדה", **שירים ופזמונות לילדים** (תל־אביב: דביר, 1933). השיר נכתב בהגייה אשכנזית והולחן על ידי דניאל סמבורסקי.

במילים פשוטות מדרש על "מה למעלה, מה למטה?". ביאליק פונה בשירו אל התום והישירות הילדית ומוסיף את התשובה: "רַק אֲנִי, אֲנִי וָאָתָּה". ארי אלון מוסיף, בהתייחס למדרש ילדי זה:

חוק הנדנדה הוא חוק שיווי המשקל של המין האנושי [...] רק שניים שיודעים להתנדנד מסוגלים לשכון שקולים בין הארץ לשמיים. שניים שאינם יודעים – תמיד ימצא אחד מהם את עצמו למטה והאחר ימצא את עצמו למעלה. רק כאשר נלמד את טכניקת הנדנדה נגיע למצב שבו נהיה שקולים בין הארץ לשמיים. לריחוף שבו מתלכדות העיניים לכדי "רק אני ואתה".

כיצד רוכשים את טכניקת הנדנדה? השלב הראשון הוא שלב החקירה והשאלה. נד נד נד, רד עלה, עלה ורד. לך לכל פינות העולם. אל תירא. שאל מה שתשאל. דרוש מה שתדרוש. מצאת? נכון שאין כלום למעלה ואין כלום למטה. אך ורק אני ואתה.[5]

אינטרוספקציה ודיאלוג עם האחר מצויים גם בשלוש העבודות **לא/תחמוד** (2021), **שביל** (2022) ו**ארץ חמדה** (2023), המהוות יחד טריפטיכון בשם **חבל או שביל?** (עמ' 55). בכל אחת מהן מתוארות שתי דמויות מנקודת מבטה של הציירת, כפות רגליהן יחפות והן צועדות זו מול זו – לקראת התאחדות או מפגש שספק אם יתקיים. ב**לא/תחמוד** הן צועדות על גבי חבל דק המתוח מעל נוף הררי וצחיח. דמות אחת אוחזת בידיה פתק ובו מילות הדיבר העשירי, "לֹא תַחְמֹד" – ציווי התובע מאדם לא לרצות את מה ששייך לזולת. הדמות השנייה כמו מהדהדת את הראשונה, בידיה פתק זהה אך אגודלה מכסה את המילה "לא", וכך מתקבלת תביעה הפוכה: "תחמוד". המתח או הסתירה בין שתי האפשרויות מדגישים את הגבול הדק שבין דבר והיפוכו, את היצר האנושי החמקמק שכמוהו כהליכה על חבל דק. אותה דיאלקטיקה מקבלת פרשנות אחרת ב**ארץ חמדה**. גם שם ניצבות הדמויות על חבל מתוח, הפעם מעל חבל ארץ גלילי, שבו אפשר לזהות את היישובים השכנים אשחר וסח'נין. שם העבודה לקוח גם הוא מהמקורות, "וְאֶתֶּן לָךְ אֶרֶץ חֶמְדָּה" (ירמיהו, ג', י"ט), פסוק המבטא את יופייה וסגולותיה של ארץ ישראל כנחמדת ונחשקת. ב**שביל** ניצבות הדמויות משני עבריו של שביל זרוע אבנים. על רקע הריאליזם המובהק של הקרקע הטרשית, בולטים שולי הבד המצויר בצבע דליל ולכאורה לא גמור. קסטנבאום בן־דב משאירה בידינו את ההכרעה: האם היא מבקשת להצביע על חיבוטי נפש שמתקיימים בינה לבין עצמה, או שמא לפנינו מדרש על שכנות, שותפות וחיים משותפים בארץ?

שאלות מעין אלו מקבלות משמעות אחרת בשתי עבודות נוספות, **ארץ ציור** (2019, עמ' 57–56) ו**חבל ארץ** (2020, עמ' 59), שבהן האמנית נראית צועדת על חבל דק המתוח גבוה בשמיים. נקודת המבט ממעוף הציפור, ספק חלומית או דמיונית, חושפת נוף ראשוני ובתולי, ללא מחיצות וללא גבולות החוצצים בין עמים וארצות.

החירות האמנותית שנוטלת לעצמה קסטנבאום בן־דב מולידה נקודות מבט מפתיעות, קרובות ורחוקות, תוך כדי תנועה בתוך הנוף ומחוצה לו. אותם נופים קטנים שאליהם התוודענו בציור מהתבוננות שלה, בניסיונותיה ללכוד צל חולף של ענן, משב רוח בעלים או כתם צבע, מקבלים כאן פרשנות ציורית אחרת. "ארץ ציור" היא לא יותר מאשר ציור של ארץ, "חבל ארץ" הוא לא יותר מתיאור חזותי ליטרלי של "חבל" ושל "ארץ".

נקודות המבט והסוגיות המעסיקות את קסטנבאום בן־דב ניכרות גם בצמד העבודות **ציורי גגות** (2021, עמ' 61–60), הכולל את **אשחר־סח'נין (בוקר)** ו**סח'נין־אשחר (אחר הצוהריים)**, שאותן תפסה מלכתחילה

5 ארי אלון, "מה למעלה מה למטה? – רק אני, אני ואתה", **עלמא די** (**שדמות** קיג-קיד, 1990), עמ' מה-נ.

כמשלימות זו את זו. במבט ראשון הן זהות – אותה קומפוזיציה ואותם מרכיבים ציוריים – אך ההבדל מתגלה בפרטים הקטנים. הראשונה צוירה מגג בית משפחת לולקו שבאשחר – סמוך אליו מבצבצת גדר היישוב, מאחוריה חורש החולש על צלע הר ומעבר לרכס נפרש היישוב הערבי לאור הבוקר. בשנייה, המבט הוא מגג משפחת טרביה בסח'נין, למרגלותיו בתי העיר הצפופה באור אחר הצוהריים ובמעלה הרכס הרחוק מתפתל כביש אל עבר אשחר. בחזית שני הציורים נראות ידיה של האמנית מונחות על מעקה הגג (לרגע אפשר לדמות אותן לברכת כהנים). שתי נקודות המבט משלימות זו את זו, והיא נוכחת בשני המבטים. קסטנבאום בן־דב מספרת על הרקע לעבודות אלה:

תמיד משכה אותי נקודת המבט מהקצה השני של אשחר, שממנו נפרשת העיר סח'נין ממול. כשמצאתי גג מתאים לצייר ממנו, הבחנתי לראשונה בשכונות הבנויות על צלע ההר בחלקה הדרומי של סח'נין בקו אווירי. כשחיפשתי את נקודת המבט האחרת, באחד משיטוטיי שם, נקלעתי לחניה צרה המובילה לחצר של בית. אז ניגשה אליי בעלת הבית ושאלה למעשיי. "הגעתי לפה בטעות", אמרתי והוספתי במבוכה: "חיפשתי מקום לצייר את הנוף". היא מייד הזמינה: "את יכולה לצייר מהגג שלנו". תשובתה נשמעה לי כמו נס. כשעלינו לגג אמרתי לה: "בן אדם חולם על רעיון, וזה נראה כל כך מסובך, אבל פתאום זה פשוט". לילא ענתה לי: "זה לא מסובך בכלל".[6]

כשאנחנו חולמים על רעיון שנראה בלתי מושג, לעיתים המציאות מגלה לנו שכל מה שנדרש הוא אמונה בעצמנו ובשכנינו.

נוף ומקום

בעברית "מקום" הוא מילה עשירה. רגליה בארץ וראשה בשמיים. מקום הוא הצד הפיסי של החיים, מקום זו הקהילה, כשם שמקום הוא ההשגחה העליונה, ומקום [...] הוא גם ההשגחה הפרטית, לאמור, האחריות שנוטל אדם למקום ולהווייתו הנכונה. ולכן, בכל פעם שתשמעו "מקום" – שהוא בעיקרו טריטוריה מוגדרת ונקודה גיאומטרית במרחב – חישבו על המקום כבעל השפעה המרומז במילה העברית, ושאינו ניתן לתרגום.[7]

בתרבות הישראלית, עיסוק בנוף ובמקום כרוכים זה בזה ללא הפרד, כשם שעיסוקה העקבי של האמנות הישראלית בשאלות של זהות ושייכות כרוך בשאלת המקום ונופיו. ההגדרה המילונית של "נוף" היא "סביבה, פנורמה, מראה טבע המשתרע לעין המשקיפה ממקום גבוה או ממרחק",[8] ואילו במקרא מופיעה מילה זו פעם אחת בלבד, בפסוק "יְפֵה נוֹף מְשׂוֹשׂ כָּל־הָאָרֶץ" (תהילים מ"ח, ג'). מונח שגור יותר במקורות קדומים לתיאור של שטח או חבל ארץ הוא המילה "מקום", שמשמעותה בהקשרים מקראיים שטח פנוי שעליו עומד אדם או מוצב דבר כלשהו, וכן יישוב או מקום מגורים. "מקום הוא צורת גילויו הראשונה של היש", כותב אריאל הירשפלד, "וכשם שלא היה 'מקום' בלי מישהו האומר עליו 'פה', כך האדם לא היה חש את הימצאו, את עצם הווייתו, בלי משהו המכיל אותו ואומר לו 'אתה פה, ולכן אתה קיים'".[9] שימושים מוקדמים של מושג זה ידועים לנו כבר מזמנם של חסידים ראשונים, והוא נעשה שכיח מאוד במשנה, בתוספתא ובמדרשי הלכה. בכל המקורות התנאיים זהו הכינוי לאלוהים. רק לאחר מכן, במקורות האמוראיים, נעשה "הקב"ה" לכינוי מצוי ושכיח בתלמודים. אפרים אלימלך אורבך מפנה למתח הניגודי שבין הכינוי "מקום",

6 רות קסטנבאום בן־דב, "שני ציורים, שני יישובים", **מצפה: מרכז חינוכי חנתון**, מס' 5 (2022), עמ' 45–46.
7 יזהר סמילנסקי, "היהודי והמקום", **הדאר**, דו־שבועון עברי, ניו־יורק, 23.9.1987, עמ' 22.
8 אברהם אבן שושן, **מילון אבן שושן המרוכז** (ירושלים: רם הוצאה לאור, 2004), עמ' 622.
9 אריאל הירשפלד, **רשימות על מקום** (תל־אביב: עלמא ועם עובד, 2000), עמ' 7.

שנודעה לו "הוראה קונקרטית מגשימה", לבין הכינוי "שמיים" שמקורו מקראי. לדבריו, המושג "מקום" מכוון בעיקרו "לאלוהים המתגלה במקום אשר בחר בו, וכינוי זה מבטא את קרבת אלוהים".[10]

בקורות האמנות הישראלית נודע למונח "מקום" תפקיד מרכזי, במיוחד בהתייחס למגוון המשמעויות של ייצוגי הנוף. הוא מאפשר להרחיב את גבולות הדיון בנוף גם לתחומים מנטליים, מטפוריים וסימבוליים: "נוף לשוני", "נוף נפשי" או "נוף הדמיון". הקשרים אלו, המחברים בין המובן הרוחני למובן הקונקרטי, הם המקנים למילה "מקום" את חשיבותה בתרבות העברית, ובכלל זה גם בשיח האמנותי. סקירה תקצירית ומהירה של תיאורי נוף בציור המקומי תחל בסימבוליזם האוריינטלי־התנ"כי המוקדם של אמני בצלאל ותמשיך בסגנון הנאיבי והמתיילד של ציירי שנות ה־20 של המאה ה־20; בתיאורים שבהשפעת אסכולת פריז והציור הצרפתי, וכן האקספרסיוניזם הגרמני בשנות ה־30 וה־40; בגישה הכנענית שרווחה בשנות ה־40 וה־50; ובאמנות המושגית של שנות ה־70. התפיסה האוניברסלית שבה דגלו האמנים שהשתייכו לקבוצת "אופקים חדשים" בעשור הראשון לאחר קום המדינה אומנם הסיטה את הביטוי הציורי לעבר המופשט, אך הסתמכה במובהק על התבוננות בנוף. תגובות נגד מצד התארגנויות קבוצתיות אחרות, ובהן "העשרה", "אקלים" ו"לוויתן", הדגישו היאחזות בנופי הארץ לצורך "החזרה" של החזות הארצית והממשית כאחד לשיח האמנות, ואת היותם של הנופים חלק מגישה לאומית ואף פוליטית. בשנות ה־80 חלה נקודת מפנה נוספת, הפעם של אמנים בני דור המדינה, ששפת הציור שלהם התגבשה דווקא על רקע היעדר מסורת אמנותית מקומית. אמנים אלה – ובהם לארי אברמסון, ציבי גבע, גבי קלזמר, יצחק ליבנה ותמר גטר – הציעו נקודת מבט חדשה וביקורתית על הציור המודרניסטי, שאותו תפסו כארכאי, מאולץ ולא מייצג את המקום על מורכבויותיו. התמורות שחלו בשדה האמנות הישראלית מאז ניכרו במעבר לפרקטיקות חדשות ובהשפעה של גישות פוסט־מודרניסטיות, שהכתיבו סדר יום חדש והבליטו את מגמת החזרה לציור כמדיום לגיטימי, ובמיוחד את הז'אנר של ציור נוף. מגמות אחרות הושתתו על מסורות ציור אירופיות ובהן "ציור מהתבוננות", ברוח מסורת הציור "באוויר הפתוח" (en plein air) שהתגבשה בצרפת בשלהי המאה ה־19, והציעו חיבור בין מסורות אמנותיות לציור עכשווי, בין התרבות האירופית להווייה הישראלית היום־יומית.[11]

בתוך שלל הקולות, השפות האמנותיות וההתייחסויות לנוף בציור הישראלי אפשר להצביע על זה של קסטנבאום בן־דב כערוץ ייחודי שהוא חלק מתהליך נפשי ואישי. התנועה הציורית שלה נעה בין שני אופני התבוננות, פנימה והחוצה, בין הוויטליות של הטבע ושאלות שבנפש. זהו "ציור אמוני", שכדי להבינו לעומק יש לפנות למערכת של ערכים ואמונות; ציור המבטא נופי נפש לא פחות מאשר פרקטיקות ציוריות ואמנותיות. נקודת מבטה זו היא המקנה לציור שלה את אופיו המיוחד. זהו ציור שבו דבר נובע מדבר, מאוחר חובר למוקדם ולהפך, כמו מעגל החיים, כמו המחזוריות שבטבע.

10 א"א אורבך, "קרבה ומרחק – מקום ושמים", **חז"ל: פרקי אמונות ודעות** (ירושלים: מאגנס, תשכ"ט), עמ' 58–61.
11 ראו: יניב שפירא, "להתבונן ב'ציור מהתבוננות'", **הברביזון החדש: השיבה לחיים** (עין חרוד: משכן לאמנות, 2017).

مدراش منظر طبيعي

ينيڤ شيرا

روت كاستنباوم بن دوڤ وُلدت في عام 1961 في واشنطن العاصمة بالولايات المتحدة. نشأت في منزل تزاوجت فيه التقاليد اليهودية مع ارتباط قوي بإسرائيل والتزام بقيم المساواة، والعطاء وتقبّل الآخر. كما كان منزلها غنياً بالحب للثقافة والفن، حيث كانت الأسرة تزور المتاحف العديدة في المدينة بشكل متكرر. أحبت بشكل خاص غرف الانطباعيين الفرنسيين في الجاليري الوطني، ورسخ في ذاكرتها أيضًا معرض للفنّان اليهودي البريطاني ر.ب. كيتاي، الذي اشتهر برسم يمزج أسئلة تتعلق بالفكر والمنفى والهوية اليهودية.

في عام 1979، هاجرت كاستنباوم بن دوڤ إلى إسرائيل بمفردها، وفي عام 1982 بدأت دراسة الفن في أكاديمية بتسلئيل. بعد انتهاء دراستها، ترددت في تحديد مسارها المستقبلي. في وقت لاحق، أشارت إلى لوحتها **الصورة الأخيرة/الأولى** (1990) كنقطة تحول، حيث قررت أن تصبح فنّانة. في تلك اللوحة، التي كانت تركز على مشهد حضري، أضافت كاستنباوم بن دوڤ صورة مستندة إلى آخر صورة فوتوغرافية تم التقاطها لعائلتها قبل وفاة والدتها، مما أوضح لها معنى الرسم كفعل في العالم: "يمكنني الاستمرار في اهتمامي بالتأمل وتغيرات الضوء"، كتبت، "ولكن يمكنني أيضًا أن أقترب بعمق من أماكن أخرى، عميقة وأحياناً مؤلمة. ويمكنني أيضًا أن أروي قصة".[1] إضافة إلى ذلك، أدركت من خلال تلك اللوحة أن أساس العمل الفنّيّ قد يكون تجربة الفقدان، ومع ذلك وفي الوقت نفسه، الفرح العظيم بسبب قدرته على التعبير عن عالم داخلي واسع من المشاعر والأحاسيس، حتى عندما تكون متناقضة ظاهريًا. كان ذلك لحظة حاسمة أدركت فيها أنها رسامة. أسست كاستنباوم بن دوڤ أسرة واستقرت في أشحار في الجليل الأسفل، حيث تعيش وتعمل حتى اليوم.

لوحة من التأمل

> التزامي بالعمل من خلال التأمل نابع من قوته على إحياء حالة من الحضور الكامل، والدهشة، والرؤية المتجددة للعالم في كل مرة. إلى جانب ذلك، أسعى للتعبير عن طبقات إضافية بلغة الرسم، ومن خلالها ملامسة أسئلة وجودية وتعقيدات الحياة بكل تفاصيلها.[2]

يبدو أن المناظر الطبيعية كانت دائمًا حاضرة في أعمال كاستنباوم بن دوڤ. اهتمامها المثابر بها ومنظومة السياقات البيوغرافية، الفنّيّة وتاريخ الفن الذي تنسجه فيه، يظهر بوضوح في سلاسل أعمالها المبكرة وبضمنها "المنظر الطبيعي نفسه" (2000–2013، وبضمنها سلسلة "سبع نظرات" ص 31)، "سجادة صلاة" (2003–2005، ص 21)، "وأحلام في الاستوديو" (2015–2018، ص 102). في كل واحدة من هذه السلاسل سعت إلى استكشاف قضايا الهويّة الذاتية، الانتماء للمكان والعلاقة مع الآخر. سلسلة "مناظر صغيرة" (2020–2024، ص 104–108) هي استمرارًا لاهتمامها الطويل بالرسم من خلال التأمل في المناظر الطبيعية، وهو عمل يتطلب نوعًا آخر من الاصغاء، في محاولة لالتقاط لحظة في الزمن. الحيوية النابضة للطبيعة والضوء المتغير يترجمان في رسومات هذه السلسلة إلى دهشة من منظر صخري، أو من تشابك الشجيرات والأشجار، أو من حركة الغيوم، كمجموعة من بقع، خطوط ونقاط. غالبًا ما تُرى هذه المناظر من شرفة استوديو الفنّانة باتجاه الشمال، وكذلك من نقاط مراقبة أخرى؛ قطعة قريبة من المنظر الطبيعي ولكنها أيضًا بانوراما للمناظر الطبيعية البعيدة. تم رسمها في أوقات يكون فيها الضوء أكثر نعومة – في الصباح الباكر أو عند غروب الشمس – ولكن أيضًا في أوقات

1 جميع اقتباسات الفنّانة في هذا المقال من موقعها على الانترنت ومن محادثات أجريتها معها بين أذار وحزيران 2024، إلا إذا ذكر غير ذلك.

2 روت كاستنباوم بن دوڤ، "تصريح الفنّانة: عن التأمل، المنظر وتعددية الأصوات في اللو حة"، نيسان 2024.

שטיח תפילה 5, 2004, שמן על בד, 80×125 ס"מ
سجادة صلاة 5، 2004، زيت على قماش، 80×125 سم
Prayer Rug 5, 2004, oil on canvas, 125×80 cm (49×31.5 in)

مختلفة من اليوم. تم رسم جزء كبير من الأعمال بتنسيق موحد وهي بمثابة سلسلة داخل سلسلة. هذه المناظر الصغيرة، التي تم رسمها بالتوازي مع عملها في الاستوديو، تتيح لكستنباوم بن دوق التركيز على أعمال من نوع آخر، حيث يصبح المنظر الطبيعي جزءًا من مكون رسم وفكر أكبر وأكثر تعقيدًا.

اللوحة كمصدر العالم

> نحن محاطون بأشياء ليست من صنعنا ولها حياة وبينة خاصة بها، تختلف عنا: أشجار، أزهار، أعشاب، أنهار، تلال، غيوم، والتي أثارت فضولنا ودهشتنا على مر القرون. كانت موضع متعة لنا. أعدنا تشكيلها في خيالنا لتعكس مزاجنا. مع مرور الوقت اعتدنا التفكير بها كعناصر لفكرة أسميناها "الطبيعة". رسم المناظر الطبيعية يعكس مراحل تطور تصورنا للطبيعة. نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى، وهي جزء من دورة حاولت الروح البشرية في اطارها خلق تناغم مع بيئتها.[3]

في سلسلة الأعمال "بلاد الرسم"، التي بدأتها كاستنباوم بن دوق عام 2018، واصلت انشغالها بتعددية وجوه المناظر الطبيعية كمرآة لمسائل فنّيّة وعقائدية، تجمع بين المقدس والدنيوي. نقطة انطلاق الرسومات هي البيئة القريبة من مسكنها، أو بقدر ما يمكن للعين رؤيته في الأفق. من هناك تتفتح على النظر في ضوء النهار وضوء النجوم، عن قرب وعن بعد، أثناء الحركة ومن منظور الطائر. يبرز فيها حضور الفنّانة المادي، كونها جزءًا من المناظر الطبيعية (كفعل خلق) كأنها تتأمل فيه وترسمه من الجانب (كفعل إبداع).

الرسم **ظل جبال/والدين** (2020، ص 45) يستخدم كبيان آرس بويتيكا حول فعل الرسم. تظهر الرسّامة فيه من الخلف، وجهها نحو المناظر الطبيعية، ترتدي قميص عمل أزرق ملطخ بالطلاء وتمسك في يدها سكين الرسّامين. المنظر الذي يظهر أمامها مقسم إلى نصفين بخط أفقي. فقط عند النظر عن كثب يمكن ملاحظة أن المنظر الطبيعي الذي تراها مرسوم في الجزء العلوي – جانب جبل، حرش طبيعي، منازل البلدة (بداية بناء حي جديد في أشحار، وبيت من القرية البدوية المجاورة، عرب النعيم) وظل إنسان – بينما الجزء السفلي هو تصوير مرسوم للمنظر نفسه، بماثبة "رسم داخل رسم"، ولكن هذه المرة بدون إشارات لوجود بشري. كاستنباوم بن دوق تواصل مدراش المنظر الطبيعي من خلال القاء ظل والديها على ظهرها. كما تتأمل هي المناظر الطبيعية، فهما يتأملانها (وهي تتأمل المناظر الطبيعية). وبهذا تريد الإشارة إلى الحضور الروحي لوالديها في عالمها، كوعي يرافقها ويؤكد دورها في العالم. في حديثها عن هذا العمل في الذكرى الخامسة لوفاة والدها، وقالت:

> لست وحدي، هناك ظل على ظهري. [...] هنا ظل الرؤوس هو لوالديّ. ذكرى الوالدين ترافقنا طوال الحياة، كوجود خفي يتكون من توقعاتهما منا، كما نتصورها: سواء كحكم قد يمنع الإبداع لا سمح الله أو التطور، أو (با ليت) روح تمنح الإلهام والقوة. بدلاً من كل ذلك، يبدو لي أن والديّ كانا يفضلان أن أشعر فقط بنظرة محبة ومتقبلة.

لوحة **بركة (ولعنة) الوعي** (2020، ص 46–47) تشير أيضًا إلى حالة نفسية ترافق كاستنباوم بن دوق، كاستكشاف ذاتي حول الإيمان، الرسم ونمط الحياة. هنا أيضًا تظهر كمتأملة في المناظر الطبيعية، سكين الرسم موضوع على حافة شرفة الاستوديو، ويمكن تخيلها وهي تفكر، تخطط أو تحلم بما سترسمه على القماش الأبيض بجانبها. على ظهرها ظل رأس، هذه المرة بصورتها، كوجود لمشاهدة متخيلة ترافق عملية الإبداع. هنا أيضًا، المناظر الطبيعية التي أمامنا مقسمة إلى نصفين، هذه المرة بواسطة سياج البلدة اليهودية، على طرف واحد أسطح بلاط سقف حمراء وعلى الطرف الآخر تظهر في الأفق منازل القرية العربية نحف.

حضور الجسد في تلك اللوحات يتيح منظورًا بانوراميًا. إنه بمثابة بورتريه ذاتي مقلوب، حيث لا نرى عيني ووجه الفنّانة، ولكننا نشهد وجهة نظرها: ما تراه، ما تفكر فيه، وما ترسمه.

في عناوين زوج اللوحات **لوحة منظر (نهار)** و**لوحة منظر (على وشك الليل)** (2020، ص 48–49)، هناك إعلان للفنّانة

3 Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Boston: Beacon, 1961), p. 1

عن فعل الرسم كأمر جوهري لا يقل أهمية عن موضوع الرسم. أمامنا **رسم لمنظر طبيعي**، وليس منظرًا طبيعيًا. تُرى الفنانة فيه وقدماها الحافيتان مغروستان في الأرض ويدها تمسك بالفرشاة، محاولةً اصطياد الجوهر المتملص للمنظر الطبيعي المتغير على مدار اليوم. يظهر وجود جسدي آخر في زوج الأعمال، **هز هزة 1** و**هز هزة 2** (2019، ص 53–55)، حيث تظهر شخصية الفنّانة ممسكة بسلاسل أرجوحة خيالية، تجذب معها المشاهد في حركة بندولية صعودًا وهبوطًا، إلى الداخل والخارج، نحو المنظر الطبيعي. في القسم العلوي من **هز هزة 1**، المكونة من لوحتين، قدماها مرفوعتان لأعلى على خلفية سماء زرقاء؛ بينما في القسم السفلي، ركبتاها مثنيتان وموجهتان نحو الأرض. في **هز هزة 2** تميل قدماها للأمام نحو منظر طبيعي يجمع بين السماء والأرض، ويبدو أنها في حركة بينهما. اسم الأعمال يذكرنا بأغنية الأطفال لحاييم نحمان بياليك،[4] التي تقدم لنا بألفاظ بسيطة تأملاً في "ما هو فوق، ما هو تحت؟". يتوجه بياليك في أغنيته إلى البراءة والصدق الطفولي ويضيف الجواب: "فقط أنا، أنا وأنت". يضيف آري ألوني في تطرقه لهذا المدراش الطفولي:

> قانون الأرجوحة هو قانون توازن الجنس البشري [...] فقط اثنان يعرفان كيف يتأرجحان يستطيعان أن يجدا توازنًا بين الأرض والسماء. اثنان لا يعرفان – سيجد أحدهما نفسه دائمًا في الأسفل والآخر في الأعلى. فقط عندما نتعلم تقنية الأرجوحة سنصل إلى حالة التوازن بين الأرض والسماء. إلى التحليق حيث تتماسك الأعين لتصبح "فقط أنا وأنت". كيف يتم اكتساب تقنية الأرجوحة؟ الخطوة الأولى هي مرحلة التحقيق وطرح الأسئلة. هِز هِز هِز، انزل وارتفع، ارتفع وانزل. اذهب إلى جميع زوايا العالم. لا تخف. اسأل ما تريد. ابحث عما تريد. هل وجدت؟ صحيح أنه لا يوجد شيء في الأعلى ولا شيء في الأسفل. فقط أنا وأنت.[5]

التأمل الداخلي والحوار مع الآخر موجودان أيضًا في ثلاثة أعمال **لا/تشتهِ** (2021)، **مسار** (2022)، **وبلاد شهوة** (2023)، التي تشكل معًا لوحة ثلاثية بعنوان **حبل أم مسار؟** (ص 55) في كل منها، يتم تصوير شخصيتين من منظور الفنّانة. أقدامهما حافية وهما تسيران نحو بعضهما البعض – في طريق نحو اتحاد أو لقاء قد لا يتحقق. في **لا/تشتهِ** تسير الشخصيتان على حبل رفيع مشدود فوق منظر طبيعي جبلي قاحل. إحدى الشخصيات تحمل في يدها ورقة وعليها كلمات الوصية العاشرة: "لا تشته" – وصية تطالب الإنسان بعدم رغبة ما يخص الآخرين. الشخصية الثانية وكأنها تردد أصداء الأولى، في يدها ورقة مشابهة ولكن إبهامها يغطي كلمة "لا"، مما يؤدي إلى مطالبة معاكسة: "اشتهِ". التوتر أو التناقض بين الإمكانيتين يبرز الحدود الرفيعة بين الشيء وعكسه، بين الغريزة البشرية المتملصة التي تشبه المشي على حبل رفيع.

يحصل هذه الديالكتيك على تفسير آخر في العمل **بلاد شهوة**، هناك أيضًا تقف الشخصيات على حبل مشدود، هذه المرة فوق قطعة أرض جليلية يمكن التعرف فيها على البلدات المجاورة أشحار وسخنين. اسم العمل مأخوذ من المصادر الدينية، "وأعطيك أرضًا شهية" (إرميا، 3:19)، آية تعبر عن جمال وخصائص أرض إسرائيل كمحبوبة ومطلوبة. في العمل **مسار** تقف الشخصيات على جانبي مسار مرصوف بالحجارة. على خلفية الواقعية الواضحة للأرض الوعرة، تبرز حواف قماش اللوحة المرسومة بلون خفيف وكأنها غير مكتملة. تترك كستنباوم بن دوق الحسم لنا: هل تسعى للإشارة إلى التخبطات النفسية التي تجري بينها وبين نفسها، أم أنها تقدم لنا موعظة عن الجوار، الشراكة والحياة المشتركة في هذه البلاد؟

هذه الأسئلة تأخذ مفهومًا مختلفًا في عملين آخرين، **بلاد الرسم** (2019، ص 56–57) و**حبل أرض** (2020، ص 59)، حيث تظهر الفنانة تسير على حبل رفيع مشدود في السماء. منظور تحليق الطائر، ربما أحلام وربما أوهام، يكشف عن منظر طبيعي بدائي ونقي، بدون حواجز أو حدود تفصل بين الشعوب والبلدان.

الحرية الفنّيّة التي تمنحها كاستنبوم بن دوق لنفسها تفتح أمامها وجهات نظر مفاجئة، قريبة وبعيدة، من خلال التحرك داخل المنظر الطبيعي وخارجه. تلك المناظر الصغيرة التي تعرّفنا عليها في الرسم من خلال تأملاتها، ومحاولاتها للامساك بظل عابر

4 "هِز، هِز، هِز / انزل، أطلع، أطلع وانزل! / ماذا فوق؟ / ماذا تحت؟ / فقط أنا، / أنا وأنت. / كلانا موزانان / على الميزان / بين الأرض، والسماء". حايم نحمان بياليك، قصائد وأغاني للأطفال (تل ابيب: دفير، 1933) كتبت هذه الأغنية باللهجة الاشكنازية من تلحين دانيئيل سمبورسكي.

5 اري ألون، "ماذا فوق وماذا تحت؟ فقط أنا، / أنا وأنت"، علما دي (شدمون كيد، 1990)، صفحات 45–50.

لسحابة أو نسمة هواء بين الأوراق أو بقعة من اللون، تحصل هنا على تفسير تصويري مختلف. "بلاد الرسم" ليست سوى رسم للأرض، و"حبل أرض" ليس إلا وصفًا بصريًا حرفيًا لـ"حبل" و"أرض".

وجهات النظر والقضايا التي تشغل كاستنبوم بن دوڤف تظهر أيضًا في زوج من الأعمال بعنوان **لوحات الأسطح** (2021، ص 60–61)، والتي تتضمن **أشحار سخنين (صباحًا) وسخنين أشحار (العصر)**، والتي كانت تراهما في البداية مكملين لبعضهما البعض. في النظرة الأولى، يبدو أنهما متطابقان –التكوين نفسه والعناصر التصويرية نفسها – ولكن الفرق يتجلى في التفاصيل الدقيقة. العمل الأول رُسم من سطح منزل عائلة لولكو في أشحار – بالقرب منه يظهر سور البلدة، وخلفه غابة تمتد على جانب الجبل، وفوق التلال البعيدة تنتشر البلدة العربية تحت نور الصباح. في العمل الثاني، المنظور من سطح منزل عائلة طربية في سخنين، حيث تظهر بيوت المدينة المكتظة في ضوء العصر، وعلى قمة التل البعيد، يتعرج طريق نحو أشحار. في مقدمة اللوحتين، تظهر يدا الفنّانة موضوعتين على درابزين السطح (يمكن للحظة أن تشبّههما ببركة الكهنة). كلا المنظورين يكملان بعضهما البعض، وهي حاضرة في كلا النظرتين. كاستنبوم بن دوڤ تحكي عن خلفية هذه الأعمال:

> دائمًا ما جذبني المنظور من الطرف الآخر من أشحار، حيث تمتد أمامك مدينة سخنين. عندما وجدت سطحًا مناسبًا للرسم منه، لاحظت لأول مرة الأحياء المبنية على جانب الجبل في الجزء الجنوبي من سخنين من منظور جوي. وعندما كنت أبحث عن المنظر الآخر، في إحدى جولات الاستكشاف هناك، وجدت نفسي في موقف ضيق للسيارة يؤدي إلى فناء منزل. عندها تقدمت نحوي صاحبة المنزل وسألتني عما أفعله. قلت لها: "وصلت إلى هنا عن طريق الخطأ"، وأضفت بخجل: "كنت أبحث عن مكان لرسم المنظر". على الفور، دعتني: "يمكنك الرسم من سطحنا". بدت لي إجاباتها كمعجزة. وعندما صعدنا إلى السطح، قلت لها: "الإنسان يحلم بفكرة، وتبدو معقدة جدًا، لكن فجأة تصبح بسيطة". ردت ليلى علي: "الأمر ليس معقدًا على الإطلاق".[6]

عندما نحلم بفكرة تبدو غير قابلة للتحقيق، أحيانًا تكشف لنا الحقيقة أن كل ما نحتاجه هو الإيمان بأنفسنا وبجيراننا.

رسم من التأمل

> في اللغة العبرية، كلمة "مكان" هي كلمة غنية. أقدامها على الأرض ورأسها في السماء. المكان هو الجانب المادي من الحياة، وهو أيضًا المجتمع، كما أن المكان هو العناية الإلهية، والمكان [...] هو أيضًا العناية الخاصة، بمعنى المسؤولية التي يتحملها الإنسان تجاه المكان ولكينونته الصحيحة. لذلك، في كل مرة تسمعون فيها كلمة "مكان" – التي هي في جوهرها منطقة محددة ونقطة هندسية في الفضاء – فكروا في المكان كتأثير مضمن في الكلمة العبرية، والذي لا يمكن ترجمته.[7]

يرتبط التعامل مع المناظر الطبيعية والمكان في الثقافة الإسرائيلية، ببعضهما البعض بشكل لا ينفصل، كما أن تعامل الفن الإسرائيلي الدائم مع مسائل الهوية والانتماء يرتبط بسؤال المكان ومناظره. التعريف القاموسي لـ"المنظر" هو "البيئة، بانوراما، منظر طبيعي يمتد أمام عين المراقب من مكان مرتفع أو عن بعد[8]". بينما تظهر هذه الكلمة في الكتاب المقدس مرة واحدة فقط، في الآية "جميل الارتفاع فرح كل الأرض" (مزمور 48: 2). الكلمة الأكثر شيوعًا في النصوص القديمة لوصف مساحة أو منطقة جغرافية هي كلمة "مكان"، والتي تعني في السياقات التوراتية مكانًا فارغًا يقف عليه الإنسان أو شيء ما، وكذلك بلدة أو مكان سكن. "المكان هو الطريقة الأولى للكشف عن الوجود"، يكتب أريئيل هيرشفلد، "وكما لم يكن هناك 'مكان' دون شخص يقول 'هنا'، كذلك لم يكن الإنسان ليشعر بوجوده، بكينونته، دون شيء يحتويه ويقول له 'أنت هنا، لذلك أنت موجود'".[9]

الاستخدامات المبكرة لهذا المفهوم معروفة لنا منذ زمن الحسيديم الأوائل، وأصبح شائعًا جدًا في الميشناه ومدراش الهلاخاه. في جميع المصادر التلمودية، هذا هو الاسم المستعار لله. فقط بعد ذلك، في المصادر الأمورية، أصبح "القدوس،

6 روت كستنباوم بن دوڤ، "الوحتان، بلدتان"، نقطة مراقبة: المركز التربوي حننتون، رقم 5 (2022)، ص 45–46.
7 يزهار سميلانسكي، "اليهود والمكان"، هدتر دورة أسبوعية عبرية، نيو يورك، 23.9.1987، ص 22.
8 ابراهام ابن شوشان، قاموس ابن شوشان المركّز (القدس: رام للنشر، 2004)، ص 622.
9 اريئيل هيرشفلد، **مقالات عن المكان** (تل أبيب: علما وعام عوفيد، 2000)، ص 7.

المبارك هو" اسمًا شائعًا في التلمودين. يشير إفرايم إليميلخ أورباخ الضوء إلى التوتر التناقضي بين الاسم "مكان"، والمعروف أن له "دلالة ملموسة تجسيدية"، وبين الاسم "سماء"، الذي أصله من الكتاب المقدس. وبرأيه، يشير مصطلح "مكان" بشكل أساسي إلى "الله الذي يظهر في المكان الذي اختاره، ويعبر هذا الاسم عن قرب الله".[10]

في نقد الفن الإسرائيلي ثمّة دور مركزي لمفهوم "المكان"، وخاصة فيما يتعلق بالتنوع في معاني تمثيلات المناظر الطبيعية. فهو يتيح توسيع حدود النقاش حول المناظر الطبيعية ليشمل أيضًا مجالات ذهنية، مجازية ورمزية: "مناظر لغوية"، "مناظر نفسية" أو "مناظر الخيال". هذه السياقات التي تجمع بين المفهوم الروحي والمفهوم المادي هما ما يمنح كلمة "مكان" أهميتها في الثقافة العبرية، بما في ذلك في الخطاب الفنّي. استعراض سريع وموجز لوصف المناظر الطبيعية في الرسم المحلي بدءاً بالرمزية الشامية التوراتية المبكرة لفناني بتسالئيل، مرورًا بالأسلوب الساذج والمتولد لدى رسامي عشرينيات القرن العشرين؛ في الوصف المتأثر بمدرسة باريس والرسم الفرنسي، وكذلك التعبيرية الألمانية في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين؛ في النهج الكنعاني الذي كان شائعًا في الأربعينيات والخمسينيات؛ وفي الفن المفاهيمي في سبعينيات القرن العشرين. لتصور العالمي، الذي أيده الفنّانون المنتمون إلى مجموعة "آفاق جديدة" في العقد الأول بعد قيام الدولة، حول التعبير التصويري نحو التجريد، ولكنهم اعتمدوا بشكل واضح على التأمل في المناظر الطبيعية. ردود الفعل المضادة من قبل تن تنظيمات جماعية أخرى، بما في ذلك "إثراء"، "المناخ" و"الحوت"، أكدت على التمسك بمناظر البلاد لأجل "إعادة" المظهر الدنيوي والحقيقي على حد سواء إلى الخطاب الفنّي، وكون هذه المناظر جزءًا من نهج وطني وحتى سياسي. في الثمانينيات حدثت نقطة تحول أخرى، هذه المرة من قبل فنّانين من جيل الدولة، الذين تطورت لغتهم التصويرية على خلفية غياب تقليد فنّي محلي. هؤلاء الفنّانون – ومن بينهم لاري أبرامسون، تسيبي جيڤاع، جابي كليزمار، يتسحاق ليڤني وتمار غيتر – قدموا وجهة نظر جديدة ونقدية للرسم الحداثي، الذي اعتبروه قديمًا، قسريًا ولا يمثل المكان بتعقيداته. التحولات التي حدثت في حقا الفن الإسرائيلي منذ ذلك الحين كانت واضحة في الانتقال إلى ممارسات جديدة وتأثرها بالنهج ما بعد الحداثي، الذي فرض جدول أعمال جديدًا وأبرز نزعة العودة إلى الرسم كوسيط شرعي، وخاصة جنس رسم المناظر الطبيعية. اتجاهات أخرى استندت إلى تقاليد الرسم الأوروبية، بما في ذلك "الرسم من التأمل"، بروح تقليد الرسم "في الهواء الطلق" (**en plein air**) الذي تطور في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، واقترحت الربط بين التقاليد الفنّية والرسم المعاصر، وبين الثقافة الأوروبية والحياة اليومية الإسرائيلية.[11]

ضمن هذه التشكيلة من الأصوات، اللغات الفنيّة والارتباطات بالمناظر الطبيعية في الرسم الإسرائيلي، يمكن الإشارة إلى عمل كاستنباوم بن دوڤ كقناة فريدة هي جزء من عملية نفسية وشخصية. حركتها التصويرية تتراوح بين نمطين من التأمل، إلى الداخل وإلى الخارج، بين حيوية الطبيعة والأسئلة المتعلقة بالنفس. هذا هو "الرسم الإيماني"، ومن أجل فهمه بعمق يجب اللجوء إلى نظام من القيم والمعتقدات؛ رسم يعبر عن مناظر نفسية بقدر ما يعبر عن ممارسات فنيّة وتصويرية. هذه النظرة هي التي تمنح اللوحة طابعها المميز. إنه رسم ينبع فيه الشيء من الشيء، ويرتبط اللاحق بالسابق والعكس صحيح، مثل دورة الحياة، مثل الدورية في الطبيعة.

10 أ.أ أورباخ، "القرب والبعد – مكان وسماء"، **حزال: أقسام المعتقدات والآراء** (القدس: ماغنيس، 1969)، ص 58–61.
11 انظروا، ينيڤ شپيرا، "تأمل الرسم من التأمل"، **هيربيزون الجديد: العودة إلى الحياة** (بيت الفن، عين حرود، 2017).

דרכים לראות, דרכים להיות

דיאנה ליפטון

מבעד לעיניים אחרות

הדבר האחרון שאני רואה לפני שאני עוצמת את עיניי בלילה, והדבר הראשון שאני רואה כשאני פוקחת אותן בבוקר, הוא הנוף מהסטודיו הגלילי של רות קסטנבאום בן־דב. ליתר דיוק, אני רואה שלוש גרסאות שונות של אותו נוף גלילי (עמ' 31). מול מיטתי – בירושלים – תלויה שלישייה אופקית של נופיה השקטים והסוחפים של האמנית, שקניתי ב־2013 בארטספייס, הגלריה הירושלמית של לינדה זיסקויט.[1] שלושת הבדים תלויים זה מעל זה, כל אחד מהם תחום במסגרת עץ לבנה – את המסגרות בחרתי כי הן מזכירות לי חלונות – ושלושתם יחד תחומים בתקרת חדר השינה, כוננית, קיר וחלון שתריסיו מוגפים תמיד. מתוך החלל הזה, האינטימי ביותר בדירה שלנו, הציורים של קסטנבאום בן־דב הם החלון שלי. דרכו אני רואה את רכס הגבעות הטרשיות המקשרות את כרמיאל לצפת, רחוק מביתי בירושלים, אבל לא רחוק מאוד מאום אל־פחם, שם מוצגת התערוכה הנוכחית.

אם עומדים קרוב מאוד לציורים "שלי", הם נראים מופשטים, כמעט קליגרפיים (היבט שמשך אותי ליצירתה של קסטנבאום בן־דב כשפגשתי בה לראשונה). ממרחק קצר – מדלת חדר השינה שלנו, למשל – הם נראים כמעט כתצלומים. כשאני שוכבת במיטה, אני צריכה לעבוד כדי לתפוס את הפרטים. אני חוזרת על התרגיל הזה לעיתים קרובות, כפי שהייתי עושה אילו החלון היה אמיתי, אילו נוף אמיתי, משתנה תדיר, היה משתרע מול עיניי. מדרון צץ ונעלם כשהערפל עולה ויורד בין בד למשנהו. אני מזהה צורה מוצלת כשיח בבד אחד, מכיוון שהוא מופיע בבירור בשני. סלע מובלט על ידי אור חד בציור אחד, ואילו באחר הוא רק נרמז, או בלתי נראה כלל. טכניקת הציור של קסטנבאום בן־דב הופכת אותי לצופה פעילה ביצירתה. בתחילה אני רואה דרך עיניה, אבל במהרה לא נותרת לי ברירה אלא להשתמש בעיניי שלי. השותפות הנבנית עם צופיה היא מאפיין ייחודי של אמנותה של קסטנבאום בן־דב. היא לא רק מראה לצופים את מה שהיא רואה, אלא גם עוזרת להם להשתמש בעיניהם כדי לראות בעצמם.

כישרונה של קסטנבאום בן־דב להפוך את הצופים ביצירתה לשותפים ניכרת במיוחד בזוג ציורים שהיא מכנה **ציורי גגות** (2021, עמ' 60–61). באחד מהם מופיע נוף סח'נין, העיר הקרובה לאשחר, מקום מגוריה של האמנית, כפי שהיא נשקפת מגג שכנתה, והשני מראה את אשחר מנקודת תצפית של גג בסח'נין. אמנית המתגוררת במנהטן, למשל, לא תתקשה במיוחד להפנים את מראה השכונה שלה באפר ווסט סייד מחלון דירת חברתה באפר איסט סייד. אולם קסטנבאום בן־דב חיה בצפון מדינת ישראל; סח'נין היא עיר ערבית ואשחר יישוב יהודי, ולכל קהילה יש זיקה עמוקה משלה לאדמה, ואופני מבט וייצוג הייחודיים לה. אופנים אלה עשויים להתבטא בסירוב לראות, בסירוב להכיר בקיומם של יריבים באהבה למקום, ובהכחשת קיומן של עיניים אחרות המתבוננות בארץ האהובה. במהלך העבודה על ציורים אלה, קסטנבאום בן־דב התיידדה עם בעלת הבית שמגגו ציירה בסח'נין. ברוח שעימה ודאי יצאה האמנית לדרך בפרויקט הגגות (מה הם רואים? האם אוכל לראות את מה שהם רואים? האוכל להראות להם

1 ברשותי שלוש מתוך שבע עבודות הסדרה "שבעה מבטים", 2013–2018.

מבטים, 2013, שמן על בד, מתוך הסדרה "שבעה מבטים", 3 מתוך 7, 32×160 ס"מ כ"א, אוסף דיאנה ליפטון, ירושלים
نظرات، 2013، زيت على قماش، 3 لوحات من سلسلة **سبعة نظرات**، 160×32 سم كل واحد، مجموعة ديانا ليبتون، القدس
Views, 2013, oil on canvas, from the series "Seven Views," 3 of 7, 32×160 cm (12.5×63 in) each, collection of Diana Lipton, Jerusalem

את מה שאני רואה?), נעשו בני אדם – אנשים אחרים – לחלק ממנו.[2]

הציור **לא/תחמוד** (2021, עמ' 55), הראשון בטריפטיכון של ציורים אנכיים, עוסק לדעתי בנושא דומה. נראות בו שתי דמויות שכל אחת מהן מיוצגת באמצעות רגל ושתי ידיים, והן עומדות זו מול זו משני קצותיו של חבל קצר. מתחת לקצה אחד שלו מתגלים סלעים חדים, ומתחת לשני קרקע חולית. החבל נראה בו בזמן כתלוי קרוב לאדמה וגם גבוה מעליה; עקבות של עננים מעידות על גובה רב, אך מעט מעל מרכז הציור מופיע תקריב של אדמה, ומקבץ צמחייה קטן מתואר לפרטי פרטים. טביעת כף רגל ולידה רגל חסרת גוף (ר' פרט, עמ' 42) מרמזים שדמות אחת ירדה לא מכבר מהחבל. כל זוג ידיים מחזיק פתק, פיסת קלף שעליה כתובות, באותיות סת"ם (הנהוגות בספרי תורה), המילים "לא תחמֹד". בפתק אחד נראות שתי המילים, ובשני המילה "לא" מכוסה כמעט לגמרי באגודל של הדמות האוחזת בפתק. אינטואיטיבית, ומכיוון שאנחנו כבר מכירים את צורת בהונות רגליה מציורים אחרים שבהם היא מזוהה בקלות, אנחנו יודעים שהדמות היא קסטנבאום בן־דב.

הציור **לא/תחמוד** מאזכר בבירור את עשרת הדברות: "לֹא תַחְמֹד בֵּית רֵעֶךָ לֹא תַחְמֹד אֵשֶׁת רֵעֶךָ וְעַבְדּוֹ וַאֲמָתוֹ וְשׁוֹרוֹ וַחֲמֹרוֹ וְכֹל אֲשֶׁר לְרֵעֶךָ" (שמות כ', י"ז; וראו נוסח דומה בדברים ה', כ"א). לצד יצירתה החזותית קסטנבאום בן־דב גם כותבת, ועל ציוריה היא כותבת יפה במיוחד. קראתי את מה שכתבה על **לא/תחמוד** ואני יודעת שמה שהעסיק אותה בזמן שציירה אותו היה מצבה הנפשי.[3] היא התמודדה עם התחושה שהיא "חומדת" הצלחה מקצועית – רגש העשוי, בתנאים מסוימים, לעודד שאפתנות חיובית, אך כרוך גם ברגשות פחות קונסטרוקטיביים של חשש מדחייה. שתי הדמויות שבשני קצות החבל הן קסטנבאום בן־דב, ושלה גם הרגל שבמרכזו.

אך כמו כל צופה, גם לי אסוציאציות ופרשנויות משלי. הן נובעות מהרקע המקצועי שלי במקרא, ובמיוחד מהמחקר שערכתי בחמש־עשרה השנים האחרונות בתחום המתפתח של לימודי ההתקבלות המקראית – איך המקרא מתבטא במוזיקה, בספרות, בתרבות פופולרית ובמיוחד באמנות חזותית.[4] השורש העברי ח־מ־ד מופיע רק ארבע פעמים בתורה, מהן אחת בהקשר של כסף וזהב (דברים ז', כ"ה) ושלוש ביחס לסוגים אחרים של רכוש (שמות כ', י"ז; ל"ד, כ"ד; דברים ה', כ"ה). מהשלוש, שתי הגרסאות של עשרת הדברות (שמות כ'; דברים ה') עוסקות בתשוקה קנאית העלולה להוביל לגניבת רכוש – אישה, בית, עבד או בהמה – של **שכן**. הגרסה השלישית (שמות ל"ד) עוסקת בסיכון **שאויב** יתפוס אדמה שבעליה הותיר אותה זמנית ללא הגנה, למשל במקרה שבו כל הגברים ראשי משקי הבית בקהילה עלו לירושלים כדי לחגוג את אחד משלושת הרגלים. במקרה כזה מבטיחה התורה שאויבים לא יחמדו את האדמה בזמן שעולי הרגל נעדרים.

מארבעת הטקסטים הללו אנו למדים כי יש שני סוגים ייחודיים של חמדנות, אחד הקשור לשכנים ואחד לאויבים, "אחרים". על כולנו, יהודים ופלסטינים החיים בארץ הזו, ללמוד לחיות עם שניהם. כל הקהילות, יהודיות ופלסטיניות, כוללות בהכרח יחידים החושקים ברכוש הפרטי של שכניהם (כולל בני משפחתם) ואולי אף ינסו לקחת אותו מהם באמצעות גניבה או סחיטה. עם זאת, הן בקהילות היהודיות הן בפלסטיניות מקנן במידה מסוימת רצון קולקטיבי – שלא כל חבריהן בהכרח מרגישים כל הזמן – לבעלות בלעדית על מה שהם רואים כמולדת הלגיטימית שלהם. לפי הפרשנות שלי, הדמויות משני קצות החבל בציור של קסטנבאום בן־דב מייצגות מאבק פנימי בלתי נמנע בארץ הזו, המאוכלסת בשני

2 סדרת הציורים "הכנסת אורחים", ובה דיוקנאות של תושבי אזור מגוריה מרקעים מגוונים, היא דוגמה נוספת למחויבותה של קסטנבאום בן־דב לראות את האחר. שניים מהם – של חסנה (מהכפר שעב) ושל סיגל (תושבת אשחר דאז) – נתרמו ב־2016 לאוסף הקבוע של המוזיאון לאמנות אום אל־פחם. עוד דוגמה היא הסדרה "שטיחי תפילה" (5-2003), ובה ציורים המשלבים מוטיבים יהודיים ומוסלמיים (למשל, עמ' 25).

3 רות קסטנבאום בן־דב, "לא תחמוד", אתר האמנית, **ruthkben-dov.com**.

4 Diana Lipton and Paul M. Joyce, *Lamentations through the Centuries* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013).

עמים, שחלק מחבריהם נחושים להכיר בזיקתו העמוקה של האחר אך גם חשים את זיקתם העמוקה שלהם עצמם. ואכן, בציור אחר בטריפטיכון, **ארץ חמדה** (2023, עמ' 55), החבל תלוי בין אשחר לסח'נין.

בדיון זה על **לא/תחמוד**, התמקדתי בטקסט המקראי הכתוב על גבי פיסות הקלף המצוירות, ולא בהולכת (או ההולכות) על החבל, המחזיקה בפיסות אלה. אולם הדמות הפוסעת על חבל היא נושא רב עוצמה ביצירתה של קסטנבאום בן־דב, הראוי להתייחסות משל עצמו, יחד עם המוטיב הקשור אליו – של דמות המתנדנדת על נדנדה (עמ' 52–53). על פי חוקי הפיזיקה, אנשים ההולכים על חבל או מתנדנדים בנדנדה נעים, ואילו האדמה מתחתיהם נייחת ולא זזה. אבל כשמתנדנדים בנדנדה וגם, אני מניחה (אף פעם לא ניסיתי), כשהולכים על חבל, הרושם הפוך: את עצמך הנקודה הדוממת ונדמה שהקרקע מתחתייך בתנועה. זה עלול לעורר סחרחורת, הרגשה של ניתוק מהאדמה ותחושת נפילה.

אני מזהה סחרחורת ופחד מנפילה בכל הציורים של קסטנבאום בן־דב שבהם מופיעה הדמות ההולכת על חבל. הם נוכחים בעוצמה רבה בעבודה שהיא מכנה **כמעט נפילה** (2024, עמ' 74). הדמות הולכת על חבל בלילה, ועולה תחושה של מערבולת חשוכה וגפיים מתנופפות. את יודעת שהאדמה נמצאת שם למטה, אך כפי שמעידים האורות הזעירים המנצנצים של עיירה רחוקה, את נמצאת גבוה מעליה. הנפילה המאיימת ארוכה. תחושות דומות עולות מציורים שיש בהם חבל והארץ נראית במבט על, כפי שהיא מופיעה ב־Google Earth או על גלובוס מהסוג הישן (עמ' 56–57, 59). חלקי הפאזל המשתלבים של אוקיינוס כחול בוהק ויבשה חומה בהירה מוכרים לנו היטב ממפות ומתצלומי אוויר, אך זרים לחוויה היום־יומית שלנו במקומות שבהם אנחנו חיים.

במונחים היסטוריים, ציור נוף היה לעיתים אינסטרומנטלי, אמצעי חיזוק ללאומיות ולאימפריאליזם, וכן לבעלות פרטית על קרקע. דמויות מתוארות בהם לעיתים קרובות בתנוחת עמידה רכושנית על רקע האדמה שהיא המקור, או לפחות סימן ההיכר, של עושרם ומעמדם.[5] מכיוון שקסטנבאום בן־דב מייצגת את עצמה – שכן היא, כמובן, הדמות על החבל ועל הנדנדה – בריחוף מסוכן מעל הנוף, היא יוצרת את הרושם ההפוך. אין בין דמותה ובין בעלת קרקע הסוקרת ברכושנות את נחלתה דבר, מפני שאותה נחלה נראית בלתי מושגת, הרחק מתחת לכפות רגליה. אכן, מבחינות מסוימות עצם הקשר שלה לארץ אינו בטוח. היא עלולה ליפול בכל רגע.

חוסר ביטחון זה ביחס לאדמה הוא פרדוקסלי. קסטנבאום בן־דב היא יהודייה שומרת מצוות, שהחליטה בצעירותה לעזוב את ארץ הולדתה ולבנות את חייה בישראל. היא משתייכת לקהילה דתית שישראל היא עבורה גם ארץ קודש וגם מולדת לאומית. ציוריה מדגישים לא פעם את הקשר העמוק בין יהודים וארץ ישראל – בין קסטנבאום בן־דב עצמה ובין ארץ ישראל – למשל בעבודה שבה סידור תפילה מצויר בחזית, והטקסט העברי הקריא שלו כמו מוטבע בנוף (עמ' 64–65, 67, 71). הסידור בידה של קסטנבאום בן־דב, והיא מחזיקה בו כדי להתפלל. בתפילות שבחרה לכלול בציורים אין קשר מיוחד לארץ. אך בהקשר הנתון, דפי המילים העבריות הללו – לא מקראיות, אבל שופעות רמיזות לטקסטים מקראיים – עשויים להיחשב כשטרי קניין, המאששים את הטענה היהודית העתיקה לחזקה על המולדת המקראית.

כיצד משתלבים ציורי הסידורים עם החבלים והנדנדות? בעיניי, לפחות, הם מייצגים שני סוגים מנוגדים של קשר עם ארץ ישראל. הראשון עתיק, מושרש, ובטוח פחות או יותר (אפילו במקרא, אפשרות הגלות נוכחת תמיד). השני ארעי, חרד ופגיע – קרוב יותר לכותבי סידור התפילה הרבניים שכמהו לארץ אך, בכותבם תחת שלטון זר או בגלות, לא יכלו לכנותה מולדת לאומית. יהודים רבים חווים את שתי מערכות היחסים, אפילו בו זמנית. קסטנבאום בן־דב מצליחה לייצג חזותית את שתיהן יחד, בעוצמה ובכנות, על מלוא מורכבותן.

5 הציור של תומאס גיינסבורו, **מר וגברת אנדרוז** (1750 לערך, הגלריה הלאומית, לונדון) הוא דוגמה מושלמת לתופעה זו (ר' עמ' 91).

זמן וזמניות

מכיוון ששלושת הציורים בביתי מתארים אותו נוף בדיוק, ואולי גם מכיוון שאני מקשרת אותם עם השכמה ועם שכיבה לישון, חוויית הזמן בולטת באופן שבו אני רואה את האמנות של קסטנבאום בן־דב. רבים מנופיה מעוררים תחושת זמן ושינוי, הן כיצירות בודדות הן כסדרות. יש תחושה שמשהו עומד להתרחש: העננים עומדים לעלות, השמש עומדת לשקוע, הערב עומד לרדת, עומק הלילה קרב. ציירי נוף מעבירים לעיתים קרובות תחושת זמן ושינוי, ובמיוחד שינוי קרב, דרך השמיים. ויליאם טרנר מציף את השמיים בוורוד ובזהב כדי לסמן שקיעה (עמ' 91), או בעננים שחורים משתברים כדי לציין סופה באופק. בכמה מיצירותיו הידועות ביותר של ג'ון קונסטבל (עמ' 41), העננים הלבנים הרכים מוצקים ומרגיעים, ממש כמו הכבשים המאכלסות את הנופים הפסטורליים שהוא מצייר; לא יירד גשם היום. גם טרנר וגם קונסטבל מקדישים לרוב יותר ממחצית בד הציור לשמיים, ושניהם ציירו נופי שמיים שאין בהם כמעט זכר לארץ.

המייחד את עבודותיה של קסטנבאום בן־דב בהקשר זה הוא התפקיד הפעוט שהשמיים משחקים בהן; גם כשהם מופיעים, למשל בכמה מהנופים הקטנים, הם לא פועלים כסוכני זמניות. האמנית חושפת את הזמן והשינוי על פני האדמה עצמה. היא עושה זאת, בין היתר, באמצעות צבע. מהטריפטיכון שלי עולה תחושה כללית של ירוק, אך במבט קרוב יותר אפשר לראות חומים, אפורים, לבנים, גווני קרם ובז', צהובים וגוונים רבים ושונים של ירוק. יש ירוק של ליים טרי, ושל מרק האפונה האהוב עליי – בוקר אביב רענן בצפון הארץ; יש ירוק שהוא כמעט חום – אולי אחר צוהריים חמים בשלהי הקיץ; ויש ירוק כל כך כהה שהוא כמעט שחור – בין ערביים ביום חורף סוער.

דרך נוספת שבה קסטנבאום בן־דב מבטאת זמן ושינוי באמצעות תיאורי אדמה, ולא שמיים, היא להראות כיצד השעה ביום ועונת השנה, יחד עם האור ותנאי מזג האוויר, קובעים את מה שנראה. נקודות זעירות של אור – כמעט מרצדות – חושפות את קווי המתאר של עיירה שכנה. האם היא תיעלם לתוך החשיכה כשתושביה יפרשו לשנת הלילה? מורד הגבעה מתגלה לרגע לעינינו, לאחר שהגבעות שמאחוריו נמוגו בערפל; גוני הירוק האביביים יפנו את מקומם לחום ולזהב של הקיץ. כשהזמן החולף מוצג על האדמה עצמה, הוא מעורר תחושת נזילות וארעיות. לטוב ולרע, הנוף איננו כה קבוע ומוצק כפי שנדמה לנו. הוא השתנה בעבר ועוד ישתנה בעתיד. הוא ממשיך להשתנות, לנגד עינינו ממש.

גופי נשים בנוף

אומנם ברור שקסטנבאום בן־דב שייכת למסורת של ציירות המציירות את עצמן, אך קשה למקם אותה בדיוק. היא לא חושפת את גופה, כמו שנטל ג'ופה למשל, המציירת את עצמה עירומה במיטה או במצבי עירום חלקי. קסטנבאום בן־דב מציירת את עצמה בלבוש מלא וצנוע, או רק את ידיה ורגליה. היא לא חושפת את עצמה נפשית, כמו סיליה פול למשל, שהתקריבים המטלטלים של פניה ספוגים כאב. מלבד הופעה מזדמנת של מכחול או של בגד מוכתם בצבע, המעידים שהיא אמנית, ציוריה של קסטנבאום בן־דב אינם מסגירים את זהותה. אין בציוריה מקבילה לשלמות המקסיקניות המסורתיות בציוריה של פרידה קאלו, או לאביזרים השבטיים בציוריה של לואיס מיילו ג'ונס האפרו־אמריקאית. כאשר קסטנבאום בן־דב מציירת סידור תפילה, שעשוי בהחלט לסמן את זהותה כיהודייה דתייה, היא ממעטת לצייר את עצמה, מעבר לידיה. הסידור הוא מוקד היצירה, לא אביזר נלווה. ציורה החידתי של מארי קאסאט, **בתוך התא** (1878, המוזיאון לאמנויות יפות, בוסטון), הוא דיוקן עצמי החולק מאפיינים רבים עם יצירתה של קסטנבאום בן־דב. קאסאט מציירת את עצמה כמי שאחר מתבונן בה – גבר עם משקפת אופרה, ברקע – כפי שהוצגו נשים באמנות מאז ומתמיד. אולם היא מתארת את עצמה, בחזית התמונה, גם כמי שמתבוננת, במשקפת משלה, על משהו שאנו מניחים שנמצא שם (מופע אופרה) אך היא בחרה שלא להראות אותו.

נושא הציור של קאסאט הוא האמנית המתבוננת. לעיתים קרובות אנו רואים כך גם את קסטנבאום בן־דב בציוריה, מתבוננת. אני חושבת במיוחד על הציור **הברכה (והקללה) של המודעות** (2020, עמ' 46–47).

אפילו בעבודות שבהן מופיע סידור תפילה, שם היא מיוצגת רק דרך ידיה, אנחנו יודעים שהיא נמצאת ממש מעבר לבד הציור, וחשים אותה מתבוננת בנוף. בציורים אלה, אנחנו לא רק רואים את הנוף דרך עיניה, אלא גם רואים את האמנית רואה את עצמה רואה את הנוף. שלא כמו אצל קאסאט, היא מגלה למתבוננת את מושא מבטה, אך במובן עמוק יותר – וחידתי, כמו בציור **בתוך התא** – איננו יודעים בדיוק מה היא רואה. החמקמקות הזאת – מה בדיוק מיוצג ומאיזו נקודת מבט? – פותחת פתח באמנותה של קסטנבאום בן־דב, חלון שדרכו אחרים מוזמנים להביט.

אך בה בעת, הנוכחות התמידית של הארץ בדיוקנאות העצמיים של קסטנבאום בן־דב היא מפתח לזהותה. קאסאט הייתה אישה פריזאית (ילידת ארצות־הברית) שהרגישה בבית באופרה. קסטנבאום בן־דב היא אישה ישראלית המרגישה בבית בנוף הכפרי הגלילי. בזמן כתיבת מאמר זה, מתקיימת במוזיאון ישראל, ירושלים תערוכה בשם "מעצבים בערבית", בהשתתפות חמישה אמנים ערבים צעירים. לפני כמה חודשים השתתפתי בסיור בתערוכה בהנחיית האוצר, רמי טריף. מאחר שלא הייתה תמימות דעים בין האמנים איך לתאר את הלאום שלהם בביוגרפיות הקצרות הנלוות ליצירותיהם, הוסכם שכל אחד יזוהה על ידי עיר או כפר מוצאו. קסטנבאום בן־דב היא ישראלית ילידת ארצות־הברית על פי הלאום, אך יותר מרוב האמנים העולים בדעתי, כתובתה בגליל התחתון, אשחר, מספרת לנו מי היא. היישוב והנוף סביבו הם נושאי ציוריה, ובהם היא מציירת את עצמה.

אדמה וטקסט

כפי שציינתי, טקסטים ממלאים תפקיד חשוב בציורי הנוף של קסטנבאום בן־דב. לנופיה מראה קליגרפי, היבט המובלט במיוחד כשנופים וכתבי יד משולבים בעבודה אחת, כמו **בנוף עם כתב יד** (2009, עמ' 37). בציורים אחרים שנידונו כאן, דפי סידור התפילה נראים מוטבעים בנוף, או ממוסגרים בו. ולפעמים מופיע פסוק מקראי, כמו **בלא/תחמוד**. אני רוצה לסיים חיבור זה בדיון קצר בציור שאומנם לא מציג טקסט מקראי, אבל ספוג בו: **כי תצא** (2015, עמ' 88), המגיב לפרשה בשם זה מספר דברים.

מארי קאסאט, **בתוך התא**, 1878, שמן על בד,
81×66 ס"מ, המוזיאון לאמנויות יפות, בוסטון
ماري كاسات، **في المقصورة**، 1878، زيت على قماش،
81×66 سم، متحف بوسطن للفنون الجميلة
Mary Cassat, **In the Loge**, 1878, oil on canvas,
81×66 cm (32×26 in), Museum of Fine Arts, Boston

קסטנבאום בן־דב כתבה מאמר קצר על ציור זה בכתב העת של האגודה למדעי היהדות,[6] ובו היא דנה במערך הסמלים שבו. גרעין היצירה הוא אחת המצוות המסקרנות בתורה: "כי ייקרא קן ציפור לפניך בדרך [...] והאם רובצת על האפרוחים או על הביצים, לא תיקח האם על הבנים" (דברים כ"ב, ו'–ז') – כלומר, יש לגרש את הציפור האם, ורק אחר כך לקחת את הביצים או את האפרוחים מהקן. קסטנבאום בן־דב מסבירה שהיא ציירה את **כי תצא** לאחר שהשתתפה ברצף טקסי השבעה צבאיים של שלושה מארבעת ילדיה, אולם בזמן כתיבת מאמרה, אחד מבניה שירת בגבול עזה (זה היה ב־2021. בזמן כתיבת שורות אלה מתחוללת מלחמה בין ישראל וחמאס בעזה). בציור, האמנית נראית ישנה. הדימויים הצפים שהיא מציירת קשורים זה לזה בפרשה, גם אם באופן אסוציאטיבי, אך גם מקושרים זה לזה כבחלום. במאמרה, קסטנבאום בן־דב מסבירה את משמעות צלחת העוף הנא. זמן קצר לאחר טקס ההשבעה השלישי, היא הכינה עוף לסעודת שבת. בשר העוף המת על הצלחת הזכיר לה את המציאות המדממת של המלחמה, החבויה מאחורי הטקס. בציור היא מזהה את עצמה עם הציפור הלבנה המתעופפת מהקן – מגורשת בידי יד נעלמה כדי שביציה יילקחו. אני רואה בה גם את האם שנותרה בין כותלי הבית, בהיפוך לציווי המקראי, ממתינה לשובם של צאצאיה.

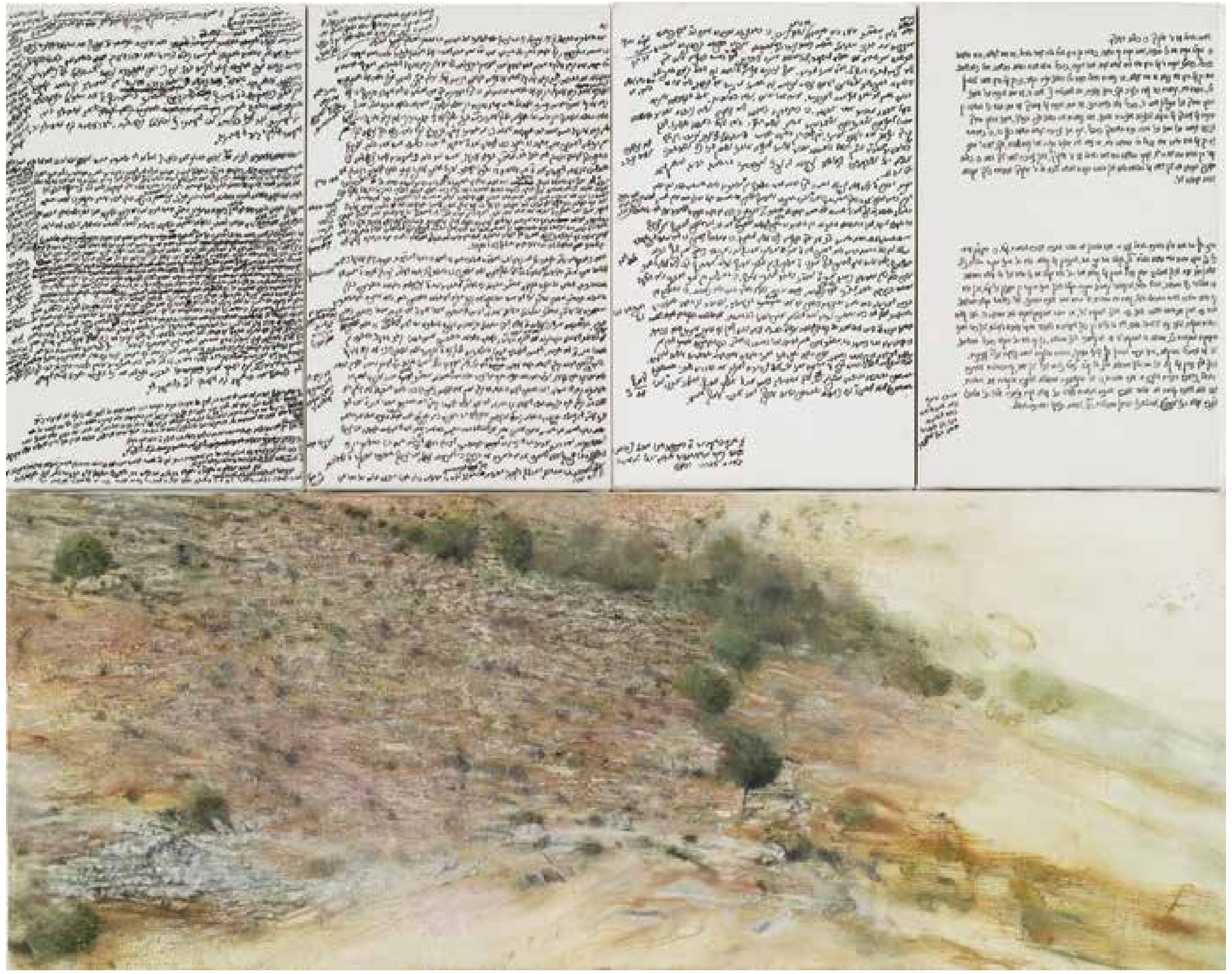
בזמנו התכתבתי בקצרה עם קסטנבאום בן־דב על **כי תצא**. סיפרתי לה אז שהציור העלה בי אסוציאציה פוסט־מקראית לקן הציפור. על פי ספר הזוהר (ב', ח'–ט'), המשיח יחכה בתוך קן ציפור בגן עדן עד שיבוא לגאול את העולם באחרית הימים. בטקסט המיסטי הזה, קן הציפור הוא מקום המְתנה. בציורה, קסטנבאום בן־דב ישֵׁנה בזמן שהיא מחכה שילדיה יחזרו מהצבא, כמו שיונה הנביא ישן בירכתי האונייה כשהמתין לשוך הסערה (יונה א', ד'–ו'), וכמו שחוני המעגל נם לאורך כל שבעים שנות גלות בבל (תלמוד בבלי, תענית י"ד א'; כ"ג א'). במבט שלי על ציור זה, קסטנבאום בן־דב מזכירה את יעקב שחלם חלום בבית אל (בראשית כ"ח, י"ב–כ"ב). היא ישֵׁנה בישיבה, ככל הנראה בחום היום, ראשה מונח על קיר ביתה, ואילו יעקב שוכב לעת שקיעה, ראשו מונח על האבן שתהפוך למצבת זיכרון למקום. נדמה שהוא ורות חולמים גרסאות שונות של אותו חלום; חלום חרדה על צאצאיהם, ועל הסיפור שלא נגמר על מסעותינו הלוך ושוב, אל הארץ הזו וממנה.

אם הכול יתנהל כמתוכנן (כן, אני יודעת, "האדם מתכנן ואלוהים צוחק"), בסתיו 2024 – כשנה לאחר היום הנורא שמאורעותיו ותוצאותיו פגעו קשות ביחסים השבריריים ממילא בין אזרחי המדינה היהודים והערבים – תיפתח תערוכתה של קסטנבאום בן־דב במוזיאון אום אל־פחם לאמנות.[7] אף שאום אל־פחם שוכנת בגבולות הקו הירוק, יש לעיר אופי אסלאמי מסורתי חזק, והיסטוריה של מתח פוליטי עם רשויות המדינה. זהו מיקום לא צפוי עבור גלריה לאמנות עכשווית שהייתה למוזיאון, ועיתוי מפתיע להציג שם תערוכת יחיד לאמנית ישראלית יהודייה דתייה, שיצירתה אף מתמקדת בטקסטים עבריים מקודשים, בגופה ובנוף הכה מסוכסך שלנו. כל מי שמכיר את המקום יודע שהמפתח לכך הוא סעיד אבו שקרה, מקימו ומנהלו בעל החזון.[8] כולי תקווה שבמאמר זה הצלחתי לבטא את הדרכים שבהן מוזיאון זה ישמש, למשך חודשי התערוכה, בית ליצירותיה של רות קסטנבאום בן־דב.

6 Ruth Kestenbaum Ben-Dov, “War, Torah, and Painting,” *AJS Perpectives* (Fall 2021), available at associationforjewishstudies.org/artists-on-their-art-ruth-kestenbaum-ben-dov.

7 המקום פעל מ־1996 תחת השם גלריה לאמנות אום אל־פחם. ביולי 2024 הוכרה הגלריה על ידי משרד התרבות והספורט כמוזיאון, ובכך הייתה למוזיאון הראשון לאמנות עכשווית בחברה הערבית בישראל.

8 על סעיד אבו־שקרה והגלריה ראו Toby Perl Freilich, “Crossing Borders in Palestinian Contemporary Art,” *Forward*, August 5, 2015, available at forward.com/culture/art/318155/crossing-borders-in-palestinian-contemporary-art/.



נוף עם כתב יד, 2009, שמן על בד וטקסט מודפס על בד, 5 לוחות: 4 לוחות, 29.5×18.5 ס"מ כ"א; לוח אחד, 29.5×74 ס"מ
منظر مع خط يد، 2009، زيت ونص مطبوع على قماش، 5 ألواح، 4 ألواح بحجم 29.5×18.5 سم كل واحد ، ولوح واحد بحجم 29.5×74 سم
Landscape with Manuscript, 2009, oil on canvas and printed text on canvas,
5 panels: 4 sized 29.5×18.5 cm (11.5×7.5 in) and 1 sized 29.5x74 (11.5x29 in)

طرق لأرى، طرق لأكون

ديانا ليبتون

من خلف عيون أخرى

آخر شيء أراه قبل أن أغمض عيني في الليل، وأول شيء أراه عندما أفتحهما في الصباح، هو المنظر من استوديو روت كاستنباوم بن دوڤ الجليلي. وللدقة، أرى ثلاث نسخ مختلفة من المنظر الجليلي (ص 31) نفسه. مقابل سريري – في القدس – معلقة ثلاثية لوحات أفقية هادئة للفنّانة، التي اشتريتها في عام 2013 من آرتسبيس، جاليري ليندا زيسكويت المقدسي.[1] اللوحات القماشية الثلاث مُعلقة واحدة فوق الأخرى، كل منها مؤطر بإطار خشبي أبيض – اخترت الإطارات لأنها تذكرني بالنوافذ – وكلها معاً محاطة بسقف غرفة النوم، مكتبة، حائط ونافذة ستائرها مغلقة دائمًا. من هذا الفضاء، الأكثر حميمية في شقتنا، لوحات كاستنباوم بن دوڤ هي نافذتي. من خلالها أرى سلسلة التلال الصخرية التي تربط بين كرميئيل وصفد، بعيدة عن بيتي في القدس، ولكنها ليست بعيدة جدًا عن أم الفحم، حيث تُعرض المعرض الحالي.

لو وقفنا قريبًا جدًا من "لوحاتي"، فهي تبدو مجردة، كأنها فن الخط (الجانب الذي جذبني إلى أعمال كاستنباوم بن دوڤ عندما التقيت بها لأول مرة). من مسافة قصيرة – من باب غرفة نومنا، على سبيل المثال – تبدو كصور فوتوغرافية. عندما أستلقي في السرير، أحتاج إلى العمل لكي ألتقط التفاصيل. أكرر هذا التمرين كثيرًا، كما كنت سأفعل لو كانت النافذة حقيقية، ولو كان منظرًا حقيقيًا، يتغير باستمرار، ممتدًا أمام عيني. يظهر المنحدر ويختفي عندما يرتفع الضباب وينخفض بين اللوحة والأخرى. أتعرف على شكل مظلل كشجيرة في لوحة واحدة، لأنه يظهر بوضوح في الثانية. الضوء الحاد في اللوحة الأولى يُبرز صخرة، بينما في الثانية هو مجرد تلميح، أو تغير مرئي تمامًا. تقنية الرسم الخاصة بكاستنباوم بن دوڤ تجعلني مراقبة نشطة لأعمالها. في البداية أرى من خلال عينيها، ولكن سرعان ما لا يتبقى لدي خيار سوى استخدام عينيّ. الشراكة التي تبنيها مع مشاهديها هي سمة فريدة من سمات فنّها. إنها لا تُظهر للمشاهدين فقط ما تراه، بل تساعدهم أيضًا على استخدام عيونهم لرؤية الأشياء بأنفسهم.

مهارة كاستنباوم بن دوڤ في تحويل المشاهدين إلى شركاء في عملها تظهر بشكل خاص في زوج من اللوحات التي تسميها **لوحات الأسطح** (2021، ص 60–61). في واحدة منها يظهر منظر سخنين، المدينة القريبة من أشحار، حيث تسكن الفنّانة، كما يُرى من سطح جارتها، وفي الثانية تظهر أشحار من نقطة مراقبة من سطح في سخنين. فنّانة تعيش في مانهاتن، على سبيل المثال، لن تجد صعوبة كبيرة في استيعاب منظر حيها في أبر ويست سايد من نافذة شقة صديقتها في أبر إيست سايد. ولكن كاستنباوم بن دوڤ تعيش في شمال دولة إسرائيل؛ سخنين مدينة عربية وأشحار بلدة يهودية، ولكل مجتمع ارتباط عميق بالأرض وطرق نظر وتمثيل خاصة به. قد تتجلى هذه الطرق في رفض الرؤية، ورفض الاعتراف بوجود منافسين في حب المكان، وإنكار وجود عيون أخرى تنظر إلى الأرض المحبوبة. خلال العمل على هذه اللوحات، تكونت صداقة بين كاستنباوم بن دوڤ وصاحبة المنزل الذي رسمت من سطحه في سخنين. في الروح التي خرجت بها الفنّانة بالتأكيد في مشروع الأسطح (ماذا يرون؟ هل أستطيع رؤية ما يرونه؟ هل أستطيع أن أريهم ما أراه؟)، أصبح البشر – أشخاص آخرون – جزءًا منه.[2]

لوحة **لا/تشتهِ** (2021، ص 55)، الأولى في ثلاثية من اللوحات العمودية، تتناول برأيي موضوعًا مشابهًا. تُرى فيها شخصيتان كل منهما ممثلة بقدم ويدين، تقفان متقابلتين من طرفي حبل قصير. تحت طرف واحد منه تظهر صخور حادة، وتحت الطرف الآخر أرض رملية. يبدو الحبل في الوقت نفسه معلقًا بالقرب من الأرض وأيضًا عاليًا فوقها؛ آثار السحاب تشير إلى ارتفاع كبير، لكن قليلاً فوق وسط اللوحة يظهر قريباً من الأرض، ومجموعة نباتات صغيرة موصوفة بالتفصيل. طبعة قدم بجانب قدم بلا جسد (انظر جزء، ص 44) تشير إلى أن شخصية واحدة نزلت مؤخرًا من الحبل. كل زوج من الأيدي يحمل ورقة، قطعة من الرق مكتوب عليها، بحروف عبرية تقليدية (المستخدمة في كتب التوراة)، كلمات "لا تشتهِ". في ورقة واحدة تظهر الكلمتان، وفي الأخرى الكلمة "لا" مغطاة تقريبًا تمامًا بإبهام الشخصية التي تحمل الورقة. بشكل حدسي، وبما أننا نعرف بالفعل شكل أصابع قدميها من لوحات أخرى تُعرف بسهولة، نعلم أن الشخصية هي كاستنباوم بن دوڤ.

اللوحة **لا/تشتهِ** تشير بوضوح إلى الوصايا العشر: "لَا تَشْتَهِ بَيْتَ قَرِيبِكَ لَا تَشْتَهِ امْرَأَةَ قَرِيبِكَ وَلَا عَبْدَهُ وَلَا أَمَتَهُ وَلَا ثَوْرَهُ وَلَا حِمَارَهُ وَلَا كُلَّ مَا لِقَرِيبِكَ" (الخروج 20:17؛ وانظر نصًا مشابهًا في التثنية 5:21). بالإضافة إلى عملها البصري، تكتب كاستنباوم بن دوڤ أيضًا، وتكتب بشكل جميل خصوصًا عن لوحاتها. قرأت ما كتبته على **لا/ تشتهِ** وأعلم أن ما شغلها أثناء رسمها هو حالتها النفسية.[3] لقد كانت تواجه الشعور بأنها "تشتهِ" النجاح المهني – وهو شعور قد يشجع الطموح الإيجابي في ظروف معينة، لكنه يرتبط أيضًا بمشاعر أقل بناءة من الرفض. الشخصيتان في طرفي الحبل هما كاستنباوم بن دوڤ، والقدم في وسطه لها أيضًا.

ولكن، مثل أي مشاهد، لدي أيضًا تداعيات وتفسيرات خاصة بي. إنها تنبع من خلفيتي المهنية في الكتاب المقدس، وخاصة من البحث الذي أجريته في السنوات الخمس عشرة الماضية في المجال المتنامي لدراسات تقبل الكتاب المقدس – كيف يظهر الكتاب المقدس في الموسيقى والأدب والثقافة الشعبية وخاصة في الفن البصري.[4] يظهر الجذر العبري ח-מ-ד (ح-م-د) أربع مرات فقط في التوراة، منها واحدة في سياق المال والذهب (التثنية 7:25) وثلاث مرات فيما يتعلق بأنواع أخرى من الممتلكات (الخروج 20:17؛ 34:24؛ التثنية 5:25). من الثلاثة، نسختان من الوصايا العشر (الخروج 20؛ التثنية 5) تتعلقان بالشهوة الغيورة التي قد تؤدي إلى سرقة الممتلكات – امرأة أو منزل أو عبد أو بهيمة – لجار. النسخة الثالثة (الخروج 34) تتعلق بخطر أن يستولي العدو على الأرض التي تركها أصحابها مؤقتًا دون حماية، مثل حالة كل الرجال رؤساء الأسر في المجتمع الذين صعدوا إلى القدس للاحتفال بأحد الأعياد الثلاثة. في هذه الحالة، تعد التوراة بأن الأعداء لن يشتهوا الأرض بينما يكون الحجاج غائبين.

من هذه النصوص الأربعة، نتعلم أن هناك نوعين فريدين من الطمع: أحدهما مرتبط بالجيران والآخر بالأعداء، "الآخرين". يجب على جميعنا، اليهود والفلسطينيين الذين يعيشون في هذه الأرض، أن نتعلم التعايش مع كلاهما. تتضمن جميع المجتمعات، سواء كانت يهودية أو فلسطينية، أفرادًا يشتهون ممتلكات جيرانهم (بما في ذلك أفراد أسرهم) وربما يحاولون أخذها منهم عن طريق السرقة أو الابتزاز. ومع ذلك، فإن كلا المجتمعين، اليهودي والفلسطيني، لديهما رغبة جماعية بدرجة معينة – ليست بالضرورة شعورًا يشعر به جميع أعضاء المجتمع طوال الوقت – للملكية الحصرية لما يرونه وطناً شرعياً لهم. وفقاً لتفسيري، فإن الشخصيات في طرفي الحبل في لوحة كاستنبوم بن دوڤ تمثل صراعاً داخلياً لا مفر منه على هذه الأرض التي يسكنها شعبان، بعض أفرادهما مصممون على الاعتراف بالعلاقة العميقة للآخر، ولكنهم يشعرون أيضاً بعلاقتهم العميقة بأنفسهم. وفي الحقيقة، في لوحة أخرى من الثلاثية، **بلاد شهوة** (2023، ص 55)، الحبل معلق بين أشحار وسخنين.

1 لدي ثلاثة من سبعة أعمال من سلسلة "سبع نظرات"، 2013–2018.

2 سلسلة الأعمال "الضيافة"، وبضمنها بورتريهات سكان منطقة سكنها من خلفيات متنوعة، هي نموذجًا آخر لإلتزام كستنباوم بن دوڤ برؤية الآخر. اثنان منهما – حسنة من قرية شعب وسيغال من أشحار سباقًا – تم التبرع بهما عام 2016 لمجموعة متحف أم الفحم. مثال آخر هو سلسلة "سجادة صلاة" (5–2003)، وبضمنها لوحات تتضمن موتيڤات يهودية واسلامية (مثلا، ص 25).

3 موقع الفنّانة، ruthkben-dov.com.

4 انظروا، Diana Lipton and Paul M. Joyce, *Lamentations through the Centuries* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013).

في هذا النقاش حول **لا تشته**، ركزت على نص الكتاب المقدس المكتوب على قطع الرق المرسومة، وليس على التي تمشي (يمشين) على الحبل، وتحمل تلك القطع. ومع ذلك، فإن الشخصية التي تمشي على الحبل هي موضوع قوي في عمل كاستنبوم بن دوڤ، ويستحق اهتمامًا منفصلًا، إلى جانب الدافع المرتبط به – شخصية تتأرجح على أرجوحة. وفقًا لقوانين الفيزياء، الأشخاص الذين يمشون على حبل أو يتأرجحون على أرجوحة (ص 52–53) يتحركون، بينما الأرض تحتهم ثابتة ولا تتحرك. ولكن عندما تتأرجح على أرجوحة، وأفترض (لم أجرب أبداً) عندما تمشي على حبل أيضًا، يبدو الأمر عكس ذلك: تشعر كأنك النقطة الثابتة وتبدو الأرض تحتك وكأنها تتحرك. هذا قد يسبب الدوار، والشعور بالانفصال عن الأرض والشعور بالسقوط.

أرى الدوار والخوف من السقوط في جميع لوحات كاستنبوم بن دوڤ التي تظهر فيها الشخصية التي تمشي على الحبل. هي حاضرة بقوة في عملها الذي تسميه **تقريباً سقوط** (2024، ص 74). الشخصية تمشي على الحبل ليلاً، ويبرز الشعور باضطراب مظلم وأطراف متأرجحة. تعرفين أن الأرض هناك في الأسفل، ولكن كما تشهد الأضواء الصغيرة المتلألئة لبلدة بعيدة، أنت مرتفعة فوقها. الطريق إلى تهديد السقوط طويل. مشاعر مماثلة تنبعث من اللوحات التي تحتوي على حبل والأرض تظهر من فوق، كما تبدو في Google Earth أو على كرة أرضية من النوع القديم (ص 56–57، 59). قطع الألغاز المتشابكة من محيط أزرق ساطع وأرض بنية فاتحة مألوفة لدينا من الخرائط والصور الجوية، ولكنها غريبة عن تجربتنا اليومية في الأماكن التي نعيش فيها.

وفق المصطلحات التاريخية، لوحات المناظر الطبيعية كانت أحياناً أداة لتعزيز الوطنية والإمبريالية، وكذلك الملكية الخاصة للأراضي. غالبًا ما تُصور الشخصيات فيها بوضعية الوقوف التملكي على خلفية الأرض التي هي المصدر، أو على الأقل علامة بارزة، لثروتهم ومكانتهم.[5] بما أن كاستنباوم بن دوڤ تُمثل نفسها – فهي بالطبع الشخصية على الحبل وعلى الأرجوحة – وهي تحلق بشكل خطير فوق المنظر الطبيعي، فإنها تخلق انطباعًا معاكسًا. لا توجد علاقة بين شخصيتها وبين مالك الأرض الذي ينظر بتملك إلى ممتلكاته، لأن تلك الممتلكات تبدو غير قابلة للوصول، بعيدًا تحت قدميها. في الواقع، ومن بعض النواحي، ارتباطها بالأرض ليس مؤكدًا. قد تسقط في أي لحظة.

هذا الشعور بعدم الأمان بالنسبة للأرض هو مفارقة. كاستنباوم بن دوڤ هي يهودية تؤدي الفرائض الدينية، قررت في شبابها مغادرة وطنها وبناء حياتها في إسرائيل. وهي تنتمي إلى مجتمع ديني يعتبر إسرائيل بالنسبة له أرض مقدسة ووطن قومي. غالبًا ما تؤكد لوحاتها على العلاقة العميقة بين اليهود وأرض إسرائيل – بين كاستنباوم بن دوڤ نفسها وأرض إسرائيل – على سبيل المثال، في عمل يظهر فيه كتاب صلاة في المقدمة، والنص العبري المقروء كأنه مدمج في المنظر الطبيعي (ص 64–65، 67، 71). الكتاب في يد كاستنباوم بن دوڤ، وهي تحمله للصلاة. الصلوات التي اختارت تضمينها في اللوحات لا تربطها علاقة خاصة بالأرض. ولكن في السياق المعطى، يمكن اعتبار صفحات الكلمات العبرية تلك – لا توراتية، ولكنها مليئة بالإشارات إلى نصوص الكتاب المقدس – يمكن اعتبارها وثائق تثبت الادعاء اليهودي القديم بملكية الوطن التوراتي.

كيف تندمج لوحات كتب الصلاة مع الحبال والأراجيح؟ في رأيي، على الأقل، هي تمثل نوعين متناقضين من العلاقة مع أرض إسرائيل. الأولى قديمة، متجذرة، وآمنة إلى حد ما (حتى في الكتاب المقدس، فإن إمكانية المنفى حاضرة دائمًا). الثانية عابرة، قلقة وهشة – أقرب إلى كتّاب كتب الصلاة الربانيين الذين اشتاقوا للأرض ولكنهم، في كتابتهم تحت حكم أجنبي أو في المنفى، لم يتمكنوا من تسميتها وطنًا قوميًا. العديد من اليهود يعيشون بين هذين النوعين من العلاقات، حتى في الوقت نفسه. كاستنباوم بن دوڤ تنجح في تمثيل كليهما بصريًا، بقوة وصدق، وبكل تعقيداتهما.

الزمن والزمنيّ

نظرًا لأن اللوحات الثلاث في منزلي تصف نفس المنظر تمامًا، وربما أيضًا لأنني أربط ها مع الاستيقاظ والنوم، فإن تجربة الزمن تبرز في الطريقة التي أرى بها فن كستنباوم بن دوڤ. العديد من مناظرها الطبيعية تثير شعورًا بالزمن والتغيير، سواء كأعمال فردية أو كسلسلة. ثمّة شعور بأن شيئًا ما على وشك الحدوث: الغيوم على وشك الارتفاع، الشمس على وشك الغروب، المساء على وشك النزول، وعمق الليل يقترب. غالبًا ما ينقل رسامو المناظر الطبيعية الشعور بالزمن والتغيير، وخاصة التغيير القريب، من خلال السماء. يملأ ويليام تيرنر السماء باللون الوردي والذهبي للإشارة إلى الغروب (ص 91)،

5 لوحة توماس غينزبرة، السيد والسيدة اندروز (1750 تقريبا، الجاليري الوطنية، لندن) هي نموذجًا مثاليًا لتلك الظاهرة (انظروا ص 91).

أو بالغيوم السوداء المتكسرة للإشارة إلى العاصفة في الأفق. في بعض من أشهر أعمال جون كونستابل (ص 41)، الغيوم البيضاء الناعمة صلبة ومهدئة، تمامًا مثل الأغنام التي تسكن المناظر الطبيعية الريفية التي يرسمها؛ لن تمطر اليوم. كلا من تيرنر وكونستابل يخصصان غالبًا أكثر من نصف قماش الرسم للسماء، وكلاهما رسم مناظر سماء لا تكاد تحتوي على أثر للأرض.

ما يميز أعمال كستنباوم بن دوڤ في هذا السياق هو الدور الصغير الذي تلعبه السماء فيها؛ حتى عندما تظهر السماء، مثلًا في بعض المناظر الصغيرة، فإنها لا تعمل كعوامل زمنية. تكشف الفنّانة عن الزمن والتغير على سطح الأرض نفسها. وهي تقوم بذلك، من بين أمور أخرى، من خلال اللون. من اللوحة الثلاثية في غرفتي، ينبعث شعور عام بالأخضر، ولكن عند النظر عن كثب يمكن رؤية البني، الرمادي، الأبيض، تدرجات ألوان الكريم والبيج، الأصفر، والعديد من تدرجات اللون الأخضر المختلفة. هناك الأخضر الفاتح كاللّيْم الطازج، حساء البازلاء المفضل لدي – صباح ربيعي منعش في شمال البلاد؛ وهناك الأخضر الذي يكاد يكون بنيًا – ربما بعد ظهر حار في أواخر الصيف؛ وهناك الأخضر الداكن جدًا الذي يكاد يكون أسود – عند الغروب في يوم شتاء عاصف.

طريقة أخرى تعبر بها كستنباوم بن دوڤ عن الزمن والتغير من خلال وصف الأرض، وليس السماء، هي إظهار كيف أن الساعة في اليوم وفصول السنة، مع الضوء وظروف الطقس، تحدد ما نراه. نقاط صغيرة من الضوء – تكاد تكون متلألئة – تكشف ملامح بلدة مجاورة. هل ستختفي في الظلام عندما يخلد سكانها للنوم؟ المنحدر ينكشف للحظة أمام أعيننا، بعد أن تلاشت التلال خلفه في الضباب؛ تدرجات الأخضر الربيعية ستفسح المجال للبني والذهبي الصيفي. عندما يتم عرض الزمن المتغير على الأرض نفسها، فإنه يثير شعورًا بالسيولة والزمنيّ. للأفضل أو للأسوأ، المنظر ليس ثابتًا وصلبًا كما نعتقد. لقد تغير في الماضي وسيستمر في التغير في المستقبل. إنه يستمر في التغير، أمام أعيننا مباشرة.

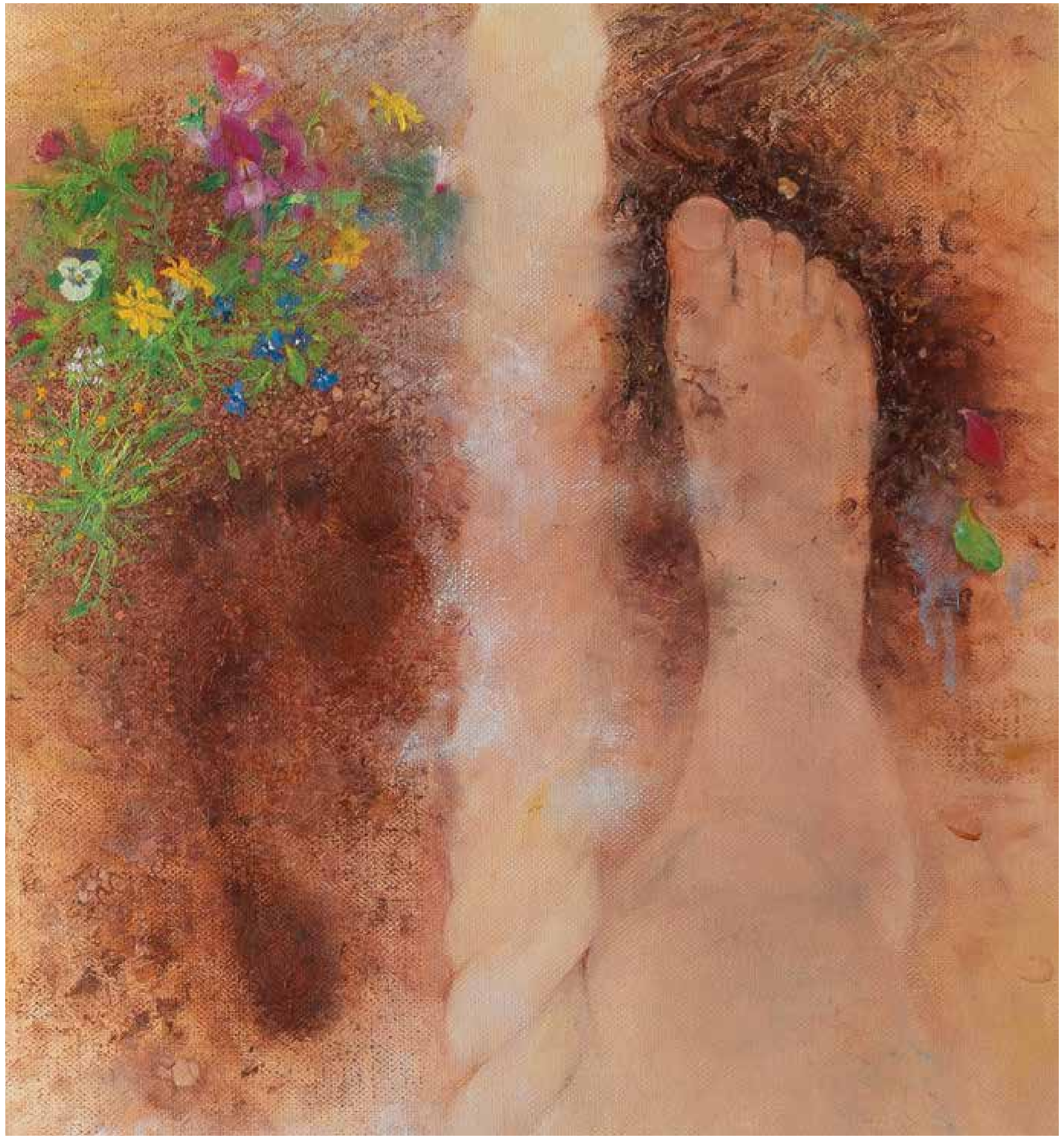
أجساد نسائية في المنظر الطبيعي

من الواضح أن كستنباوم بن دوڤ تنتمي إلى تقاليد الرسّامات اللواتي يرسمن أنفسهن، ولكن من الصعب تحديد موقعها بدقة. فهي لا تكشف جسدها كما تفعل نتال جوبا، التي ترسم نفسها عارية في السرير أو في وضعيات عري جزئي. بدلاً من ذلك، ترسم كستنباوم بن دوڤ نفسها بملابس كاملة ومتواضعة، أو تكتفي برسم يديها وقدميها. كما أنها لا تكشف نفسها نفسياً مثل سيليا پول، التي تتسم لوحاتها المقربة لوجهها بألم شديد. بخلاف ظهور

جون كونستابل، **حقل القمح**، 1816، زيت على قماش، 54.5×78 سم، معهد كلارك للفنون، ماساتشوستس
ג'ון קונסטבל, **שדה החיטה**, 1816, שמן על בד, 54.5×78 ס"מ, מכון קלארק לאמנות, מסצ'וסטס
John Constable, **The Wheat Field**, 1816, oil on canvas, 54.5×78 cm (21.5×30.5 in), The Clark Art Institute, Massachusetts

عرضي لفرشاة أو ملابس ملوثة بالطلاء تشهد إلى أنها فنّانة، لا تكشف لوحات كستنباوم بن دوڤ عن هويتها. لا يوجد في لوحاتها ما يعادل الفساتين التقليدية المكسيكية في لوحات فريدا كالو أو الإكسسوارات القبلية في لوحات لويس ميلو جونز الأفريقية الأمريكية. عندما ترسم كستنباوم بن دوڤ كتاب صلاة، والذي قد يشير إلى هويتها كيهودية متدينة، فإنها نادراً ما ترسم نفسها، باستثناء يديها. يعتبر كتاب الصلاة هو محور العمل، وليس مجرد ملحق. لوحة ماري كاسات الغامضة **داخل المقصورة** (1878، متحف بوسطن) هي بورتريه ذاتي يشارك في خصائص عديدة مع عمل كستنباوم بن دوڤ. ترسم كاسات نفسها كما وأن شخص آخر ينظر إليها – رجل يحمل منظار أوبرا في الخلفية – كما تم عرض النساء في الفن عبر التاريخ. ولكنها تصور نفسها أيضاً في مقدمة الصورة كأنها تنظر بنظارها إلى شيء ما نفترض أنه هناك (عرض أوبرا) لكنها اختارت ألا تظهره.

موضوع لوحة كاسات هو الفنّانة المتأملة. غالباً ما نرى كستنباوم بن دوڤ في لوحاتها وهي تتأمل. وخاصة في لوحة **بركة (ولعنة) الوعي** (2022، ص 46–47). حتى في الأعمال التي يظهر فيها كتاب الصلاة، حيث متمثلة فقط من خلال يديها، نعلم أنها موجودة تماماً خلف قماش اللوحة، ونشعر بها وهي تتأمل المنظر الطبيعي. في تلك اللوحات، لا نرى فقط المنظر الطبيعي من خلال عينيها، بل نرى أيضاً الفنّانة ترى



פרט מתוך **לא/תחמוד**, 2021, שמן על בד, 40×170 ס"מ (ר' עמ' 55)
جزء من **لا/تشتهِ**، 2021، زيت على قماش، 40×170 سم (صفحة 55)
Detail from **Do/Not Covet**, 2021, oil on canvas, 170×40 cm (67×15.5 in) (see p. 55)

نفسها ترى المنظر. على عكس كاسات، تكشف كستنباوم بن دوق للمشاهد موضوع نظرتها، لكن بمعنى أعمق – وأكثر غموضاً، كما في لوحة **داخل المقصورة** – لا نعرف بالضبط ما الذي تراه. هذا الغموض – ما الذي يتم تمثيله بالضبط ومن أي منظور؟ – يفتح نافذة في فن كستنباوم بن دوق، نافذة تستدعى الآخرون النظر من خلالها.

ولكن في الوقت نفسه، فإن الحضور الدائم للأرض في بورتريهات كستنباوم بن دوق الذاتية هو مفتاح هويتها. كاسات كانت امرأة باريسية (مولودة في الولايات المتحدة) تشعر أنها في الأوبرا. كستنباوم بن دوق هي امرأة إسرائيلية تشعر أنها في المناظر الطبيعية الريفية في الجليل. أثناء كتابة هذا المقال، يقام في متحف إسرائيل في القدس معرضًا بعنوان "مصممون بالعربية" بمشاركة خمسة فنّانين عرب شباب. قبل بضعة أشهر، شاركت في جولة في المعرض بإرشاد القيّم رامي طريف. نظرًا لعدم وجود اتفاق بين الفنّانين حول كيفية وصف قوميّتهم في السير الذاتية القصيرة المصاحبة لأعمالهم، تم الاتفاق على أن يتم تعريف كل منهم بواسطة المدينة أو القرية التي ينتمي إليها. كستنباوم بن دوق هي إسرائيلية من مواليد الولايات المتحدة من حيث القوميّة، لكنها أكثر من معظم الفنّانين الذين يتبادرون إلى ذهني، فإن عنوانها في الجليل الأسفل، أشحار، يخبرنا من هي. القرية والمناظر الطبيعية المحيطة بها هي موضوعات لوحاتها، وفيها ترسم نفسها.

أرض ونص

كما ذكرت، تلعب النصوص دورًا مهمًا في لوحات المناظر الطبيعية للفنانة كستنباوم بن دوق. تبدو مناظرها ذات طابع من فن الخط، وهو جانب يتجلى بشكل خاص عندما يتم دمج المناظر الطبيعية، مثلما في العمل **منظر مع خط يد** (2009، ص 37). في لوحات أخرى تمت مناقشتها هنا، تظهر صفحات من كتاب الصلاة مطبوعة في المشهد، أو مؤطرة فيه. وأحيانًا تظهر آية من الكتاب المقدس، كما في "لا/تشتهٍ". أود أن أنهي هذا المقال بمناقشة قصيرة للوحة لا تعرض نصًا مقدسًا، لكنها مشبعة به: **إذا خرجت** (2015، ص 88)، التي تتجاوب مع قصة تحمل الاسم نفسه من سفر التثنية.

كتبت كستنباوم بن دوق مقالًا قصيرًا عن هذه اللوحة في مجلة الجمعية للدراسات اليهودية،[6] وفيه تناقش مجموعة الرموز الموجودة فيها. جوهر العمل هو واحدة من الوصايا المثيرة للفضول في التوراة: "إذا اتفق قدامك عش طائر في الطريق [...] والأم حاضنة الفراخ أو البيض، فلا تأخذ الأم مع الصغار" (التثنية 22: 6–7) – أي يجب طرد الأم أولاً، وبعد ذلك يمكنك أخذ البيض أو الفراخ من العش. تشرح كستنباوم بن دوق أنها رسمت **إذا خرجت** بعد مشاركتها في سلسلة من مراسم التجنيد العسكري لثلاثة من أطفالها الأربعة، ولكن في وقت كتابة مقالها، كان أحد أبنائها يخدم على حدود غزة (كان ذلك في عام 2021. وفي وقت كتابة هذه السطور، تدور حرب بين إسرائيل وحماس في غزة). في اللوحة، تظهر الفنّانة نائمة. الصور العائمة التي ترسمها ترتبط ببعضها البعض في القصة، حتى لو بشكل تداعيات، لكنها أيضًا مترابطة كما في الحلم. تشرح كستنباوم بن دوق في مقالها معنى طبق الدجاج النيء. بعد وقت قصير من مراسم التجنيد الثالث، أعدت دجاجًا لعشاء السبت. لحم الدجاج الميت على الطبق ذكرها بواقع الحرب الدامي المخفي وراء الطقوس. في اللوحة تعرف نفسها بالطائر الأبيض الذي يطير بعيدًا عن العش – مطرودة بيد خفية ليتم أخذ بيضها. أراها أيضًا كالأم التي بقيت بين جدران المنزل، على عكس الوصية المقدسة، تنتظر عودة أطفالها.

في حينه تراسلت بشكل مختصر مع كستنباوم بن دوق حول **إذا خرجت**. أخبرتها حينها أن اللوحة أثارت لدي ايحاءات ما بعد التوراة لعش الطائر. وفقًا لكتاب الزوهار (2: 9-8)، سيظل المسيح ينتظر داخل عش طائر في الجنة حتى يأتي ليخلص العالم في نهاية الأيام. في هذا النص الصوفي، عش الطائر هو مكان الانتظار. في لوحتها، كستنباوم بن دوق نائمة بينما تنتظر عودة أطفالها من الجيش، مثلما نام النبي يونس في مؤخرة السفينة وهو ينتظر توقف العاصفة (يونس 1: 6-4)، وكما نام حوني هامعچال طوال السبعين سنة خلال منفى بابل (التلمود البابلي، تَعَنيت 14 أ؛ 23 أ). في نظري لهذه اللوحة، تذكرني كستنباوم بن دوق بيعقوب الذي حلم في بيت إيل (التكوين 28: 12–22). هي نائمة وهي جالسة، ربما في حر النهار، رأسها مستند على جدار منزلها، ويعقوب مستلقٍ عند الغروب، رأسه مستند على الحجر الذي سيصبح نصبًا تذكاريًا

6 Ruth Kestenbaum Ben-Dov, “War, Torah, and Painting,” *AJS Perpectives* (Fall 2021), available at associationforjewishstudies.org/artists-on-their-art-ruth-kestenbaum-ben-dov.

للمكان. يبدو أنه وروت يحلمان بنسخ مختلفة من الحلم نفسه؛ حلم القلق على ذريتهم، وعلى القصة التي لا تنتهي عن رحلاتنا ذهابًا وإيابًا، إلى هذه الأرض ومنها.

إذا سارت الأمور كما هو مخطط لها (نعم، أنا أعلم، "الإنسان يخطط والله يسخر")، ففي خريف 2024 – أي بعد حوالي عام من اليوم الرهيب الذي أثرت أحداثه ونتائجه بشكل كبير على العلاقات الهشة أصلاً بين المواطنين اليهود والعرب في الدولة – ستُفتتح كستنباوم بن دوڤ معرضها في متحف أم الفحم للفنون.[7] على الرغم من أن أم الفحم تقع ضمن حدود الخط الأخضر، إلا أن للمدينة طابع إسلامي تقليدي قوي، وتاريخًا من التوتر السياسي مع سلطات الدولة. هذا موقع غير متوقع لمعرض فنّي معاصر أصبح متحفًا، وتوقيت مفاجئ لتقديم معرضًا فرديًا لفنّانة إسرائيلية يهودية متدينة، تركز أعمالها أيضًا على النصوص العبرية المقدسة، وجسدها، والمناظر الطبيعية المتنازع عليها بشدة لدينا. كل من يعرف المكان يعلم أن المفتاح لذلك هو سعيد أبو شقرة، مؤسس ومدير المتحف وصاحب الرؤية. آمل بصدق أنني في هذا المقال قد نجحت في التعبير عن الطرق التي سيشكل بها هذا المتحف، خلال أشهر المعرض، منزلًا لأعمال روت كستنباوم ب دوڤ.

7 يعمل المكان منذ العام 1996 باسم صالة العرض للفنون أم الفحم. وفي شهر حزيران 2024 اعترفت وزارة الثقافة والرياضة بصالة العرض كمتحف، لتصبح أول متحف فنون معاصر في المجتمع العربي في إسرائيل.

צל הרים/הורים, 2020, שמן על בד, 70×70 ס"מ

ظل جبال/والدين، 2020، زيت على قماش، 70×70 سم

Shadows of Parents and Mountains, 2020, oil on canvas, 70×70 cm (27.5×27.5 in)

הברכה (והקללה) של המודעות, 2020,
שמן על בד, 140×110 ס"מ
بركة (ولعنة) الوعي، 2020،
زيت على قماش، 140×110 سم
The Blessing (and Curse) of Consciousness, 2020, oil on canvas, 110×140 cm (44×55 in)

ציור נוף (יום), 2020,
שמן על בד, 140×70 ס"מ
لوحة منظر (نهار)، 2020،
زيت على قماش، 140×70 سم
Painting Landscape (Day),
2020, oil on canvas,
140×70 cm (55×27.5 in)

ציור נוף (לקראת לילה), 2020,
שמן על בד, 140×70 ס"מ
لوحة منظر (على وشك الليل)، 2020،
زيت على قماش، 140×70 سم
Painting Landscape (Dusk),
2020, oil on canvas,
140×70 cm (55×27.5 in)

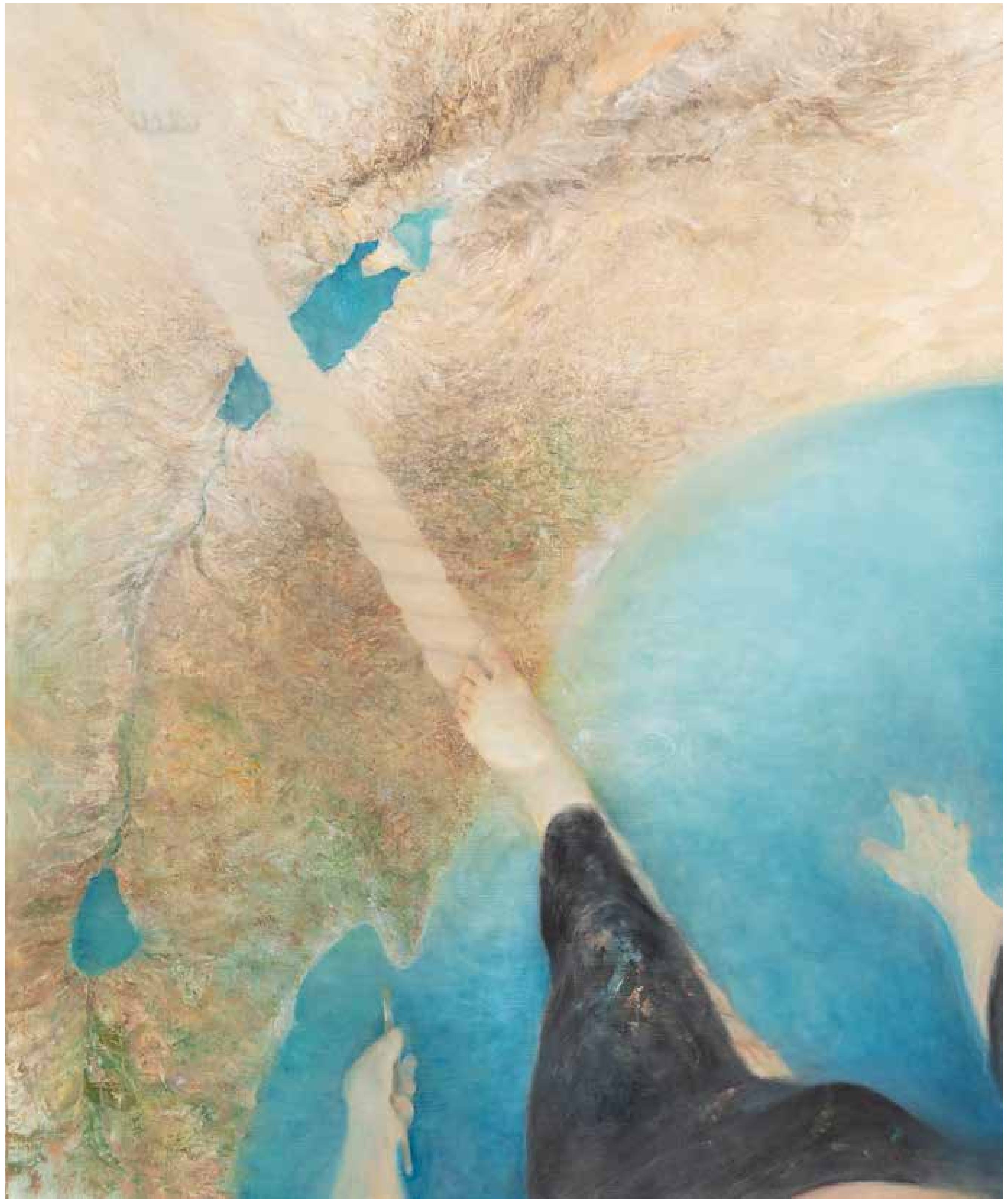
ספר סקיצות מול הנוף, 2021, שמן על בד, 42×42 ס"מ
كتاب تخطيط أمام منظر، 2021، زيت على قماش، 42×42 سم
Sketchbook with Landscape, 2021, oil on canvas, 42×42 cm (16.5×16.5 in)

נַד נֵד 1, 2019, שמן על בד,
2 לוחות, 70×60 ס"מ כ"א
هز هزة 1، 2019، زيت على قماش،
لوحين، 70×60 سم كل واحد
Swing 1, 2019, oil on canvas,
2 panels, 70×60 cm
(27.5×23.6 in) each

נַד נֵד 2, 2019,
שמן על בד, 140×60 ס"מ
هز هزة 2، 2019،
زيت على قماش، 140×60 سم
Swing 2, 2019, oil on canvas,
140×60 cm (55×23.6 in)

חבל או שביל?, טריפטיכון
לא/תחמוד, 2021, שמן על בד, 170×40 ס"מ
ארץ חמדה, 2023, שמן על בד, 175×45 ס"מ
שביל, 2022, שמן על בד, 180×50 ס"מ
حبل أم مسار؟ لوحة ثلاثية
لا/تشتهِ، 2021، زيت على قماش، 170×40 سم
بلاد شهوة، 2023، زيت على قماش، 175×45 سم
مسار، 2022، زيت على قماش، 180×50 سم
Rope or Path?, triptych
Do/Not Covet, 2021, oil on canvas, 170×40 cm (67×15.5 in)
Eretz Hemda (A desirable land), 2023, oil on canvas, 175×45 cm (69×17.5 in)
Path, 2022, oil on canvas, 180×50 cm (71×19.5 in)

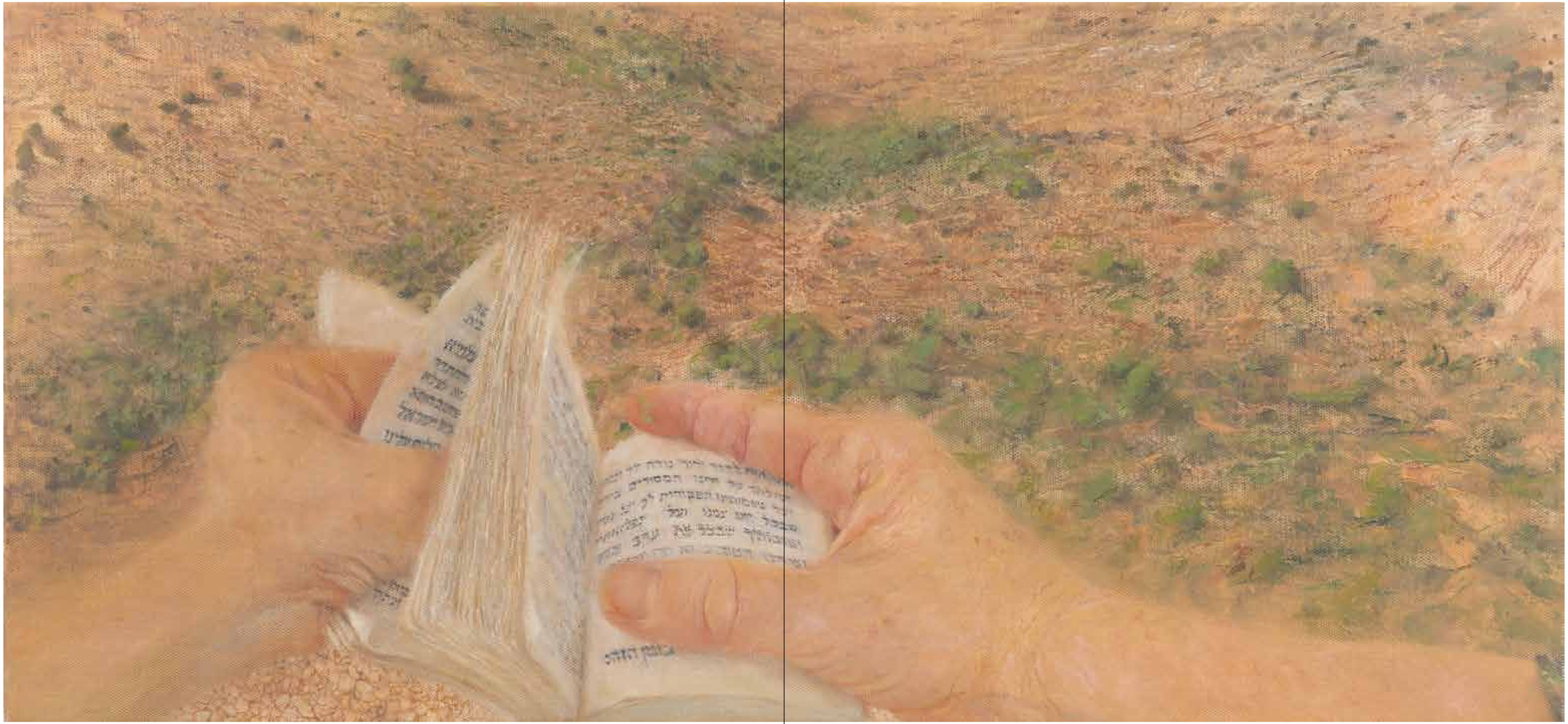
ארץ ציור, 2019,
שמן על בד, 105×170 ס"מ
بلاد الرسم، 2019،
زيت على قماش، 105×170 سم
Land of Painting, 2019,
oil on canvas, 105×170 cm (41×67 in)



חבל ארץ, 2020, שמן על בד, 120×100 ס"מ
حبل أرض، 2020، زيت على قماش، 120×100 سم
Strip of Land, 2020, oil on canvas, 120×100 cm (47×39 in)

ציורי גגות, דיפטיכון
אשחר־סח'נין (בוקר), 2021, שמן על בד, 73×95 ס"מ
סח'נין־אשחר (אחר הצוהריים), 2021, שמן על בד, 73×95 ס"מ
لوحات الأسطح، لوحة مزدوجة:
اشحار سخنين (صباحا)، 2021، زيت على قماش، 73×95 سم
سخنين اشحار (العصر)، 2021، زيت على قماش، 73×95 سم
Rooftop Paintings, diptych
Eshchar-Sachnin (Morning), 2021, oil on canvas, 73×95 cm (28.5 ×37.5 in)
Sachnin-Eshchar (Afternoon), 2021, oil on canvas, 73×95 cm (28.5 ×37.5 in)

נוף עם כדור, 2022, שמן על בד על עץ, 35×24 ס"מ
منظر مع رصاصة، 2022، زيت على خشب، 35×24 سم
Landscape with Bullet, 2022, oil on canvas on wood, 24×35 cm (9.5×14 in)



מודים, 2021, שמן על בד, 33×71 ס"מ
ممتنون، 2021، زيت على قماش، 33×71 سم
Modim (We give thanks), 2021, oil on canvas, 33×71 cm (13×28 in)

שומר ישראל, 2020, שמן על בד, 120×100 ס"מ
حارس إسرائيل، 2020، زيت على قماش، 120×100 سم
Shomer Yisrael (Guardian of Israel), 2020, oil on canvas, 120×100 cm (47×39 in)

פתקים, טריפטיכון
איגרת אוויר, 2023, שמן על בד, 38×96 ס"מ
הפתק ריק, 2023, שמן על בד, 38×96 ס"מ
לא יודעת, 2023, שמן על בד, 38×96 ס"מ
ملاحظات، لوحة ثلاثية
رسالة جوية، 2023، زيت على قماش، 38×96 سم
الورقة فارغة، 2023، زيت على قماش، 38×96 سم
لا أعرف، 2023، زيت على قماش، 38×96 سم
Notes, triptych
Air Letter, 2023, oil on canvas, 38×96 cm (15×38 in)
The Blank Note, 2023, oil on canvas, 38×96 cm (15×38 in)
I Don't Know, 2023, oil on canvas, 38×96 cm (15×38 in)

השכיבנו, 2021, שמן על בד, 140×70 ס"מ (פרט בעמ' 72–73)
ارقدنا، 2021، زيت على قماش، 140×70 سم (جزء في صفحات 72–73)
Hashkiveinu (Lay us down in peace), 2021, oil on canvas, 140×70 cm (55×27.5 in) (detail on pp. 72–73)

כמעט נפילה, 2024, שמן על בד, 100×100 ס"מ
تقريبًا سقوط، 2024، زيت على قماش، 100×100 سم
Almost Falling, 2024, oil on canvas, 100×100 cm (39×39 in)

פרידה, 2024, שמן על בד, 100×100 ס"מ
وداع، 2024، زيت على قماش، 100×100 سم
Departure, 2024, oil on canvas, 100×100 cm (39×39 in)

ציונים ביוגרפיים

לימודים

1986 BFA, המחלקה לאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

1992 תעודת הוראה באמנות ומדעי הרוח, מכון כרם, ירושלים

2019 MA מחקרי בתולדות האמנות, אוניברסיטת חיפה

תערוכות יחיד נבחרות

1991 "אבידות ומציאות", הגלריה במחלקה לאמנות, בצלאל, ירושלים; אוצר: יצחק ליבנה

1998 "שמע", משכן לאמנות עין חרוד; אוצרת: דבורה ליס

"ציורים", גלריה ארטספייס, ירושלים; אוצרת: לינדה זיסקויט

1999 "בגוף הטקסט", מוזיאון ינקו־דאדא, עין הוד; אוצר: חיים מאור

2003 "הכנסת אורחים", הגלריה במכללת אורט בראודה כרמיאל; אוצר: שלומי שוורצברג

"הכנסת אורחים", גלריה ארטספייס, ירושלים; אוצרת: לינדה זיסקויט

2006 "שטיחי תפילה", בית האמנים ע"ש זריצקי, תל־אביב; גלריית קריית האמנים, טבעון; אוצרת: יפעת בן־נתן

2007 "זכר", הגלריה האחרת, תל־אביב; אוצר: אבנר בר־חמא

"מארג", גלריה הקצה, נהריה; אוצרים: יצחק דה לנגה ולי רמון

2011 "הציירת והחסיד", גלריית קריית האמנים, טבעון; אוצרת: יפעת בן־נתן

"הציירת והחסיד", גלריה ארטספייס, ירושלים; אוצרת: לינדה זיסקויט

2012 "פָּנִים אֶל פְּנִים: עבודות 1992–2011", אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; אוצר: חיים מאור

2013 "שוב ושוב אותו הנוף: ציורים 2001–2013", גלריה הקצה, נהריה; אוצרת: לי רמון

2014 "אותו הנוף", גלריה ארטספייס, ירושלים, במסגרת פסטיבל "מנופים"; אוצרת: לינדה זיסקויט

2016 "גלוי ונעלם", מכון שכטר, ירושלים; אוצרת: שירה פרידמן

2018 "חלומות בסטודיו", מרכז אמנויות וגלריה ע"ש אפטר־ברר, מעלות־תרשיחא; אוצרת: נוגה מגדל

2019 "רות קסטנבאום בן־דב: מבחר עבודות 1998–2019", גלריה ארטספייס, ירושלים; אוצרת: לינדה זיסקויט

2022 "הלוליינית", טרקלין האמנות בעלמא – בית לתרבות עברית, תל־אביב; אוצר: רון ברטוש

תערוכות קבוצתיות נבחרות

1993 "זוכי פרס לאמן צעיר", בית האמנים ע"ש זריצקי, תל־אביב; אוצרת: רחל שביט

1994 "על גבול הראייה", במסגרת "ארטפוקוס", בית הקונפדרציה הציונית, ירושלים; אוצרת: ציפי ויצמן

1997 "הִרְכבות: חזון ציורי של אמנות מישראל", תערוכה נודדת בספרד ובאמריקה הלטינית מטעם משרד החוץ; אוצר: דניאל פרלטה

1998 "קול הכבוד", מוזיאון ינקו־דאדא, עין־הוד; מוזיאון בת ים; מוזיאון אשדוד לאמנות; מוזיאון ערד; אוצר: חיים מאור

1999 "אמנות אמונה", מרכז ז'ראר בכר, ירושלים; גלריה פופוליס, תל־אביב; אוצר: אמיתי מנדלסון

2000 "ציור־ציור", מרכז אמנות ירושלים; אוצרת: אורנה מילוא

"קריאה אחרת", הגלריה לאמנות, מרכז ההנצחה טבעון; אוצרת: אסתי רשף

2001 "שתי וערב: מחוות אמנים למשה קופפרמן", גלריה ארטספייס, ירושלים; אוצרת: לינדה זיסקויט

2002 "אדם באמונתו", מוזיאון בר־דוד, קיבוץ ברעם; אוצרות: רבקה זיו וחדוה דהן

"מצע נשי", אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; אוצרים: חיים מאור וסטודנטים לאוצרות

2003 "כן תעשה לך", זמן לאמנות, תל־אביב; אוצר: גדעון עפרת

2004 "מבנה חדש אופק חדש", הגלריה לאמנות אום אל־פחם; אוצר: סעיד אבו שקרה

2005 "נוגע, נעלם", גלריית קריית האמנים, טבעון; אוצרת: יפעת בן־נתן

"מקצב", הגלריה העירונית טמרה; אוצר: אחמד כנעאן

"מיסטי־כאן", אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; אוצרים: חיים מאור וסטודנטים לאוצרות

2007 "יחיד ויחד", קרן עדי, בית האמנים, ירושלים; אוצרת: תמנע זליגמן

2009 "מחנה ציור", סדנאות האמנים, רמלה; סדנאות האמנים, אופקים; אוצר: דוד וקשטיין

2010 "מתעסקות עם אלוהים", הגלריה לאמנות, מרכז ההנצחה טבעון; אוצרת: אפרת פלד שדה

"שבר ותיקון", בית האמנים ירושלים; אוצרות: אמילי בילסקי ואביבה קט־מנור

2011 "עקבות של סימנים יהודיים", Kultur Banhof Eller, דיסלדורף, גרמניה; אוצר: אברהם אילת

2012 "מטרוניתא", משכן לאמנות עין־חרוד; אוצרים: דבורה ליס ודוד שפרבר

2015 במסגרת הביאנלה של ירושלים: "הקו הדק", מתחם האחים חסיד; אוצרת: סוזן נשמן פריימן; "אמת מידה", גלריה המקלט; אוצרים: נעה לאה כהן ואבנר בר־חמא; "נשות הספר", גלריה התחנה; אוצרות: שושנה גוגנהיים, יהודית מרגוליס ושלומית שטיינברג

2017 "שיעור באמנות", הגלריה לאמנות ישראלית, מרכז הנצחה טבעון; אוצרת: מיכל שכנאי

"צאינה וראינה", אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע; משכן לאמנות עין־חרוד; אוצרים: חיים מאור, דבורה ליס וסטודנטים לאוצרות

2018 "1948", מוזיאון העיר חיפה; אוצרים: ד"ר מאג'ד ח'מרה ועינבר דרור לקס

2019 "ירח משתקף באספלט בית הגפן", חיפה; אוצרות: יעל מסר והדס גלזר

"ז'קלין כהנוב: הלבנט כמשל", מוזיאון ארץ ישראל, תל־אביב; אוצרת: שרה טוראל

2020 "סלון הקובייה", גלריה הקובייה, ירושלים; אוצרים: אלה ונסובר ודן אורימיאן

"שדה ראייה", אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות; אוצרת: דליה לוין

2021 "חדא כנישתא", משכן לאמנות עין־חרוד; אוצרת: דבורה ליס

במסגרת הביאנלה של ירושלים: "השקט הנשמע", המרכז העולמי למורשת יהדות צפון אפריקה; אוצרת: ונסה דה לויה שטאובר; "סיפורה של ארטספייס", גלריה ארטספייס; אוצרת: לינדה זיסקויט; "ארבע אמות של אור", גלריה אורייתא, הושעיה; אוצרת: ליאורה לוי

2022 "פעימה", גלריה מירווח, קיבוץ הרדוף; אוצרת: הדר רבין

"דברות ודברים", אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות; אוצרת: עידית לבבי־גבאי

2023 "דרך ארץ", גלריה הסדנה לאמנות יבנה וגלריה אורייתא, הושעיה; אוצרים: רוני ראובן וליאורה לוי

2024 במסגרת הביאנלה של ירושלים: "דרך ארץ בין יבנה, ציפורי וירושלים", תיאטרון ירושלים; אוצרים: רוני ראובן וליאורה לוי

"שטיחים: גלגולו של קסם המזרח", יד ל.א. מאיר, המוזיאון לאמנות האסלאם, ירושלים; אוצרות: עידית שרוני ונעמה ברוש

معالم السيرة الذاتية

دراسة أكاديمية

1986 **BFA**، قسم الفنون، بتسالئيل أكاديمية الفن والتصميم، القدس
1992 شهادة تدريس الفن والعلوم الإنسانية، معهد كيرم، القدس
2019 **MA** بحثي في تاريخ الفن، جامعة حيفا

معارض فردية مختارة

1991 "مفقودات ومتروكات"، جاليري قسم الفنون، بتسالئيل، القدس؛ القيّم: اسحاق ليڤني
1998 "اسمع"، بيت الفن عين حرود؛ القيّمة: دڤورا ليس
" رسومات", جاليري آرت سپيس، القدس؛ القيّمة: ليندا زيسكويت
1999 "في متن النص"، متحف يانكو دادا، عين هود؛ القيّم: حايم مئور
2003 "ضيافة"، جاليري أورط بروادة كرميئيل؛ القيّم: شلومي شڤارتسبرغ
"ضيافة"، جاليري آرت سپيس، القدس؛ القيّمة: ليندا زيسكويت
2006 "سجادة صلاة"، بين الفنّانين على اسم زريتسكي، تل أبيب؛ جاليري كريات الفنّانين، طبعون؛ القيّمة: يفعات بن نتان
2007 "ذكرى"، الجاليري الآخر، تل أبيب؛ القيّم: اڤنير بار حما
"نسيج"، جاليري هكتسي، نهريا؛ القيّمون: إسحاق دي لانغا ولي ريمون
2011 "الرسّامة والحسيد"، جاليري كريات الفنّانين، طبعون؛ القيّمة: يفعات بن نتان
"الرسّامة والحسيد"، جاليري آرت سپيس، القدس؛ القيّمة: ليندا زيسكويت
2012 "وجهًا لوجه: أعمال 1992–2011"، جامعة بن غوريون في النقب، بئر السبع؛ القيّم: حايم مئور
2013 "مرة تلو المرة المنظر نفسه؛ رسومات2001–2013"، جاليري هكتسي، نهريا؛ القيّم: لي ريمون
2014 "المنظر نفسه"، جاليري آرت سپيس، القدس، في اطار مهرجان "منوفيم"؛ القيّمة: ليندا زيسكويت
2016 "مكشوف ومخفي"، معهد شختر، القدس؛ القيّمة: شيرا فريدمان
2018 "أحلام في الاستوديو"، مركز الفنون والجاليري على اسم أپتير بيرر، معلوت ترشيحا؛ القيّمة: نوچا ميچدال
2019 "روت كتسنباوم بن دوڤ: أعمال مختارة 1998–2019"، جاليري آرت سپيس، القدس؛ القيّمة: ليندا زيسكويت
2022 "البهلوانة"، صالة الفن في علما – بيت للثقافة العبرية، تل أبيب؛ القيّم: رون برتوش

معارض جماعية مختارة

1993 "الفائزون بجائزة الفنّان الشاب"، بيت الفنّانين على اسم زريتسكي، تل أبيب؛ القيّمة: راحيل شڤيط
1994 "على حافة الرؤية"، آرتفوكس، بيت الكنفيدرالية الصهيونة، القدس؛ القيّمة: تسيپي ڤايتسمان
1997 "الطعوم: رؤى بصرية للفن من إسرائيل"، معرض متجول في اسبانيا وأمريكا اللاتينية من قبل وزارة الخارجية؛ القيّم: دانيئيل پيرالتا
1998 "كل الاحترام"، متحف يانكو دادا، عين هود؛ متحف بات يام؛ متحف أشدود للفن؛ القيّم: حايم مئور
1999 "فن وعقيدة"، مركز جيرار بيخر، القدس وجاليري پوپوليس، تل ابيب؛ القيّم: أميتاي مندلسون
2000 "رسم-رسم"، مركز الفن القدس؛ القيّمة أورنا ميلو
"قراءة مختلفة"، جاليري الفن، مركز التخليد طبعون؛ القيّمة: إستي ريشف
2001 "السدى واللحمة: تكريما للفنّان موشي كوپفرمان"، جاليري آرت سپيس، القدس؛ القيّمة: ليندا زيسكويت
2002 "الإنسان وإيمانه"، متحف بار داڤيد، كيبوتس بار عم؛ القيّمات: رفقا زيڤ وحدڤا دهان
"نساء يرسمن"، جامعة بن غوريون في النقب، بئر السبع؛ القيّمون: حايم مئور وطلاب خزانة المعارض
2003 "هكذا تعمل لك"، زمن للفن، تل أبيب؛ القيّم: جدعون عوفرات
2004 "مبنى جديد أفق جديد"، صالة العرض للفنون أم الفحم؛ القيّم: سعيد أبو شقرة
2005 "يلامس، يختفي"، جاليري كريات الفنّانين؛ القيّمة: يفعات بن نتان
"إيقاع"، الجاليري البلدي طمرة؛ القيّم: أحمد كنعان
""صوفي – هنا"، جامعة بن غوريون في النقب، بئر السبع؛ القيّمون: حايم مئور وطلاب خزانة المعارض
2007 "وحيد ومعًا"، مؤسسة عدي، بيت الفنّانين، القدس؛ القيّمة: تمناع زليغمان

2009 "معسكر رسم"، ورشة الفنّانين، الرملة؛ ورشة الفنّانين، أوفكيم؛ القيّم: دافيد ڤيكشتاين
2010 "يتعاملن مع الله"، جاليري الفنون، مركز التخليد طبعون؛ القيّمة: إفرات پيلد سدي
"كسر وإصلاح"، بين الفنّانين القدس؛ القيّمة: إميلي بيلسكي وأڤيڤة كات منور
2011 "آثار علامات يهودية"، **Kultur Banhof Eller**، دوسلدروف، ألمانيا؛ القيّم: أڤرهام إيلات
2012 "مترونيتا"، بيت الفن عين حرود؛ القيّمون: دفورا ليس ودافيد سيپرر
2015 في اطار بينالي القدس: "خط رفيع"، مجمع الأخوان حسيد؛ القيّمة: سوزان نشمان فريمان؛ "وحدة قياس"، جاليري الملجأ؛ القيّمون: نوعا لئة كوهن وأڤنير بار حما؛ "نساء الكتاب"، جاليري المحطة؛ القيّمات: شوشانا غوغنهايم، يهوديت مرغوليس وشلوميت شتاينبرغ
2017 "درس في الفن"، جاليري الفن الإسرائيلي، مركز التخليد طبعون؛ القيّمة: ميخال شكنائي
"أخرجن وشاهدن"، جامعة بن غوريون في النقب وبين الفن عين حرود؛ القيّمون: حايم مئور، دڤورا ليس وطلاب خزانة المعارض
2018 "1948"، متحف مدينة حيفا؛ القيّمون: د. ماجد خمرة وعنبار درور لاكس
2019 "قمر ينعكس على أسفلت بيت الكرمة"، حيفا؛ القيّمة: ياعيل ميسر وهداس غليزر
"جاكلين كهانوڤ: المشرق مثلًا"، متحف أرض إسرائيل، تل أبيب؛ القيّمة: سارة تورئل
2020 ""صالون الرسم"، جاليري هكوبيا، القدس؛ القيّمون: إيلا ڤنسوبر ودان أوريميان
"مجال الرؤية"، مجموعة كوبفرمان، كيبوتس لوحمي هغيتئوت؛ القيّمة: داليا ليڤين
2021 "حدا كنيشتا"، بيت الفن عين حرود؛ القيّمة: دڤورا ليس
في اطار بينالي القديس: "الصمت المسموع"، المركز العالمي لتراث يهود شمال أفريقيا؛ القيّمة: ڤينسيا دي لويا شتاوبر؛ "قصة آرت سپيس"، جاليري آرت سپيس؛ القيّمة: ليندا زيسكويت؛ "أربعة أذرع للنور"، جاليري أوريپتا، هوشعيا؛ القيّمة: ليئورا ليڤي
2022 "نبضة"، جاليري ميرفاح، كيبوتس هاردوف؛ القيّمة: هدار رابين
"وصايا وتعقيبات"، مجموعة كوبڤرمان، كيبوتس لوحمي هغيتئوت؛ القيّمة: عيديت ليڤڤي غباي
2023 "سلوك حميد"، جاليري ورشة الفن يفني وجاليري أوريپتا، هوشعيا؛ القيّمون: روني رئوڤين وليئورا ليڤي
2024 في اطار بينالي القديس: "سلوك حميد بين يڤي، وطيور القدس"، مسرح القدس؛ القيّمون: روني رئوڤين وليئورا ليڤي
"سجاد القدس: تقلبات سحر الشرق"، يد ل.أ مائير، متحف الفن الإسلامي، القدس؛ القيّمات: عيديت شروني ونعمة بروش

Biographical Notes

Studies

1986 BFA, the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
2019 MA in art history, research track, University of Haifa

Selected Solo Exhibitions

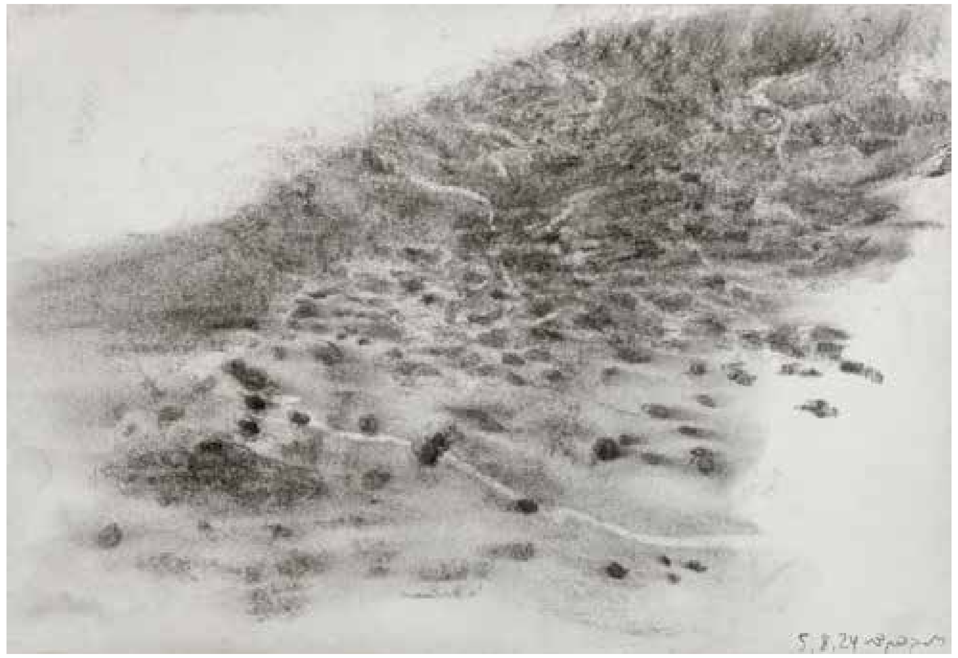
1998 “Shema,” Mishkan Museum of Art, Ein Harod; curator: Dvora Liss
1999 “In the Body of the Text,” Janco-Dada Museum, Ein Hod; curator: Haim Maor
2003 “Welcoming Guests,” Ort Braude College Art Gallery, Karmiel; curator: Shlomi Schwartzberg
2006 “Prayer Rugs,” the New Artists’ Studio Gallery, Tivon; Tel Aviv Artists’ House; curator: Yifat Ben-Natan
2007 “Remembrance,” the Other Gallery, Tel Aviv; curator: Avner Bar-Hama
“Weave,” The Edge Art Gallery, Nahariya; curator: Lee Rimon
2011 “The Painter and the Hassid,” The New Artists’ Studio Gallery, Kiryat Tivon; curator: Yifat Ben-Natan
2012 “Facing Inwards: Works 1992-2011,” Ben-Gurion University, Beer Sheva; curator: Haim Maor
2013 “The Same Landscape, Again and Again,” The Edge Gallery, Nahariya; curator: Lee Rimon
2014 “The Same Landscape,” Artspace Gallery, Jerusalem; curator: Linda Zisquit
2016 “Revealed and Concealed,” Schechter Institute of Jewish Studies, Jerusalem; curator: Shira Friedman
2018 “Studio Dreams,” Apter Barrer Arts Center, Maalot-Tarshiha; curator: Noga Migdal
2019 “Ruth Kestenbaum Ben-Dov: Selected Works 1998-2019,” Artspace Gallery, Jerusalem; curator: Linda Zisquit
2022 “The Acrobat,” The Art Lounge at Alma - Home for Hebrew Culture, Tel Aviv; curator: Ron Bartos

Selected Group Exhibitions

1993 “Winners of the Young Artist Prize,” Tel Aviv Artists’ House; curator: Rachel Shavit
1994 “On the Edge of Seeing,” Artfocus, Zionist Confederation House, Jerusalem; curator: Tzippy Weitzman
1997 “Grafts: Israeli Art Today,” Israel Ministry of Foreign Affairs traveling exhibition in Spain and Latin America; curator: Daniel Peralta
1998 “The Voice of Honor,” Janco-Dada Museum, Ein Hod; Bat Yam Museum; Ashdod Art Museum; Arad Museum; curator: Haim Maor
1999 “Art and Faith,” the Gerard Behar Center, Jerusalem, Popolis Gallery, Tel-Aviv; curator: Amitai Mendelsohn
“A Different Reading,” Memorial Center Art Gallery, Kiryat Tivon; curator: Esti Reshef
2001 “A Common Thread- Artists Pay Tribute to Moshe Kupferman, “Artspace Gallery, Jerusalem; curator: Linda Zisquit
2002 “Man and His Belief,” Bar-David Museum, Kibbutz Baram; curators: Rivka Ziv and Hedva Dahan

“Women Who Paint – Contemporary Israeli Realism,” Ben-Gurion University of the Negev, Beer Sheva; curators: Haim Maor and curating course students
2003 “Thou Shalt Make,” Time for Art Israeli Art Center, Tel Aviv; curator: Gideon Ofrat
2004 “A New Building a New Horizon,” Umm el-Fahem Art Gallery; curator: Said Abu Shakra
2005 “Mystics Here and Now,” Ben-Gurion University, Beer Sheva; curators: Haim Maor and curating course students
2007 “One and All,” Adi Foundation, Jerusalem Artists’ House; curator: Timna Seligman
2009 “Painting Camp,” Art Workshops, Ramle; Art Workshops, Ofakim; curator: David Wakstein
2010 “Rupture and Repair,” Adi Foundation, Jerusalem Artists’ House; curators: Emily Bilsky and Aviva Kat-Manor
2011 “Traces of Jewish Signs,” Kultur-Banhof Eller, Düsseldorf, Germany; curator: Avraham Eilat
2012 “Matronita: Jewish Feminist Art,” Mishkan Museum of Art, Ein Harod; curators: Dvora Liss and David Sperber
2015 The Jerusalem Biennale: “A Fine Line,” Ahim Hassid Complex; curator: Susam Nashman Fraiman; “Stand Art,” the Art Shelter Gallery; curator: Noa Lea Cohen; “Women of the Book,” the First Station Gallery; curators: Shoshana Guggenheim, Shlomit Steinberg and Judith Margolis
2017 “Art History Study,” The Gallery for Israeli Art, Kiryat Tivon; curator: Michal Shachnai
“Tzeno Ureno,” Ben-Gurion University, Beer Sheva, and Mishkan Museum of Art, Ein Harod; curators: Haim Maor, Dvora Liss and curating course students
2018 “1948,” Haifa City Museum; curators: Dr. Majd Hamra and Inbar Dror Lax
2019 “The Moon’s Reflection in the Asphalt,” Beit Hagefen, Haifa; curators: Hadas Glazer and Yael Messer
“Jacqueline Kahanoff: The Levant as a Parable,” Eretz Israel Museum, Tel Aviv; curator: Sara Turel
2020 “Field of Vision,” Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei Hagetaot; curator: Dalia Levin
“Chada Knishta,” Mishkan Museum of Art, Ein Harod; curator: Dvora Liss
2021 “Pulse,” Mirvach Gallery, Harduf; curator: Tamar Rabin
“Commandments and Commitments,” Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei Hagetaot; curators: Idit Levavi-Gabbai and Tamar Hurvitz Livne
2023 “Derech Eretz,” The Art Workshop Gallery, Yavne and Orryta Gallery, Hoshaya; curators: Liora Levi and Roni Reuven
2024 “Weaving Magic: Carpets from the Orient,” L. A. Mayer Museum for Islamic Art; curators: Idit Sharoni and Naama Brosh

Pages 82–85 עמ' صفحات
From **Drawing Diary**, April-September 2024, charcoal on paper, 15×21.5 cm (6×8.5 in) each
מתוך **יומן רישומים**, אפריל-ספטמבר 2024, פחם על נייר, 15×21.5 ס"מ כ"א
من **يوميات رسم**، نيسان-أيلول 2024، فحم على ورق، 15×21.5 سم كل واحدة


5.8.24

24.7.24

4.8.24

28.7.24

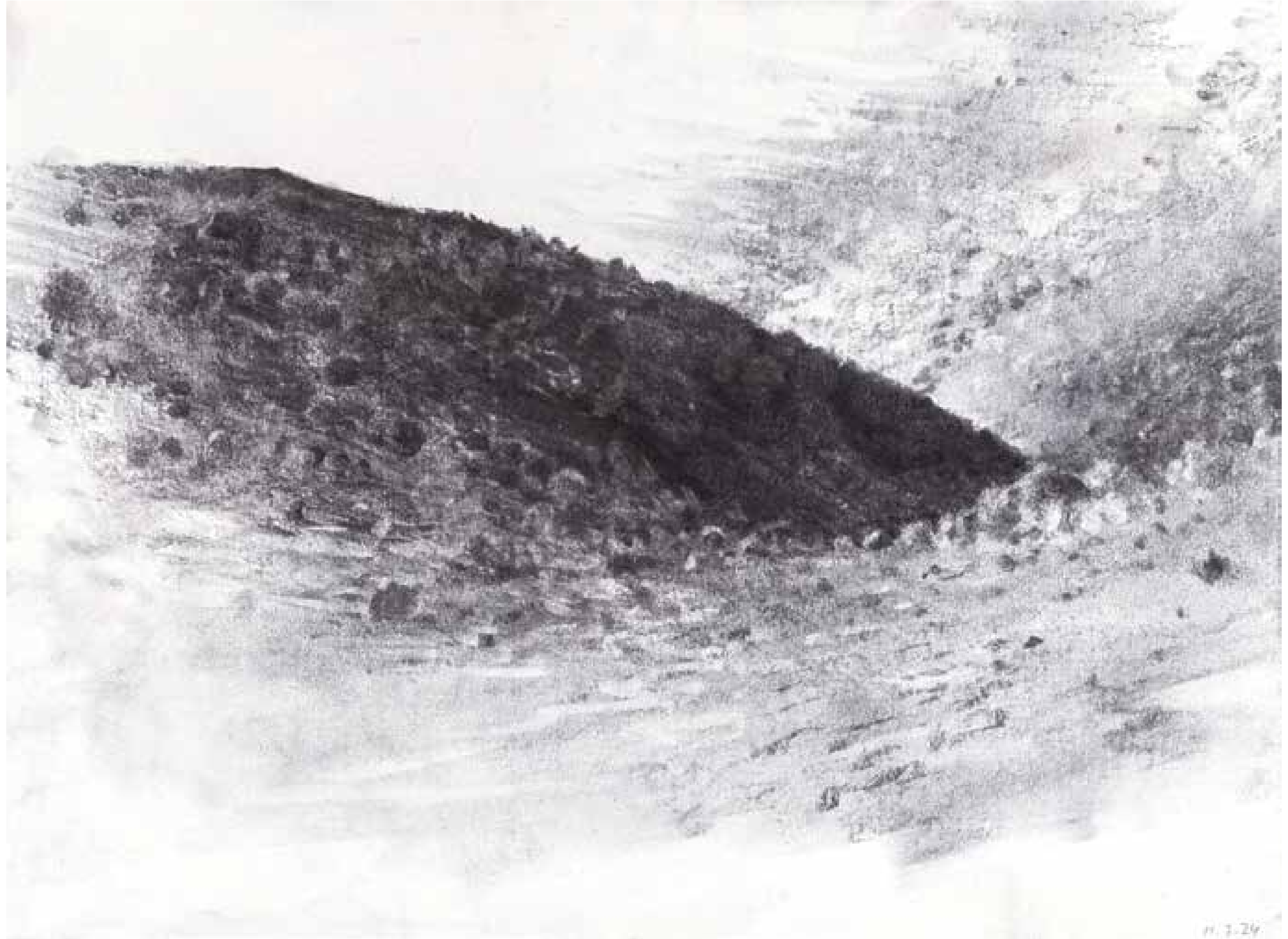
hand so that her eggs can be taken. I see her also as the mother who, in a reversal of the biblical injunction, stays at home, waiting near the walls of the house for her young to return.

Kestenbaum Ben-Dov and I corresponded briefly about her *Ki Tetzeh* painting at the time. I told her then that for me it evoked a post-biblical association with birds' nests. According to the medieval mystical text, the *Zohar* (2.8a–9a), the Messiah will wait in a bird's nest in the Garden of Eden until the time comes for him to redeem the world at the end of days. Here in this mystical text, the bird's nest is a place to wait. In Kestenbaum Ben-Dov's painting, she's sleeping while waiting for her children to come home from the army, just as Jonah the prophet slept in the bow of the boat as he waited for the storm to pass (Jonah 1:4–6), and Honi the Circle Drawer slept through the entire seventy years of the Babylonian Exile (Babylonian Talmud, Taanit 19a, 23a). In this painting as I see it, Kestenbaum Ben-Dov evokes Jacob at the time of his dream at Bethel (Gen 28:12–22). She is sleeping while sitting up, apparently in the heat of the day, her head resting on the wall of her house. Jacob lies down at sunset, his head resting on the stone that would become a pillar, memorializing the place. Both he and Ruth, it seems to me, are dreaming versions of the same dream, an anxiety dream about their descendants and the never-ending story of our comings and goings in this land.

If all goes according to plan (yes, I know, "man plans, God laughs"), in the fall of 2024, about a year after the fatal day whose events and aftermath severely undermined the already fragile relations between Jewish and Arab citizens of Israel, an exhibition of the work of Kestenbaum Ben-Dov will open at the Umm el-Fahem Museum of Art.[7] Though within Israel's Green Line, the city of Umm el-Fahem has a strong traditional Islamic character and a history of political tension with Israeli authorities. It's an unexpected location for a contemporary art gallery turned museum, and this is a surprising time for the new museum to plan a solo exhibition of the work of a religious Jewish female Israeli artist, whose art moreover focuses on sacred Hebrew texts, her own body, and our deeply contested landscape. Anyone familiar with the venue will know that the *sine qua non* here is Said Abu Shakra, its visionary founder and director.[8] In this essay, I hope I have conveyed some of the ways in which the work of Ruth Kestenbaum Ben-Dov will be, for the duration of the exhibition, very much at home there.

7 Founded in 1996 as the Umm el-Fahem Art Gallery, it was recognized as a museum in July 2024 by the Ministry of Culture and Sport, and thus became the first Israeli museum for contemporary art in the Arab community.

8 On Said Abu-Shakra and the museum, see Toby Perl Freilich, "Crossing Borders in Palestinian Contemporary Art," *Forward*, August 5, 2015, available at forward.com/culture/art/318155/crossing-borders-in-palestinian-contemporary-art/.



Untitled, 2024, charcoal on paper, 21×28 cm (8×11 in), private collection, Jerusalem
ללא כותרת, 2024, פחם על נייר, 21×28 ס"מ, אוסף פרטי, ירושלים
بدون عنوان، 2024، فحم على ورق، 21×28 سم، مجموعة خاصة، القدس

whose perspective? – represents an opening in Kestenbaum Ben-Dov's art, the window through which others are invited to gaze.

Yet at the same time, the omnipresence, and prominence, of the land in Ruth's self-portraits is a key to her identity. Cassatt was the kind of (American-born) Parisian woman who is at home at the opera. Kestenbaum Ben-Dov is the kind of Israeli woman who is at home in Israel's rural northern landscape. As I write this essay, there's an exhibition at the Israel Museum in Jerusalem called "Design in Arabic," curated by Rami Tareef, featuring the work of five young Arab artists. A few months ago, I participated in a guided tour led by the curator. Since there was no consensus among the artists about how to identify their nationalities in the short biographies that accompanied their works, it was agreed that each should be identified by their city, town, or village of origin. Kestenbaum Ben-Dov is an American-born Israeli by nationality, but more than most artists I can think of, her address, Eshchar in the Galilee, tells us who she is. The village and the landscape around are what she paints and where she paints herself.

Land and Text

As I've mentioned, texts are prominent in Kestenbaum Ben-Dov's landscapes. Her landscapes have the appearance of calligraphy, a feature that's especially evident when landscapes and manuscripts are juxtaposed in one work, as in *Landscape with Manuscript* (2009, p. 37). In the paintings discussed above, pages of the siddur, the Jewish prayer book, appear embedded in, or framed by, the landscape. And there's a very occasional biblical verse, as with *Do/Not Covet*. I want to conclude this essay by speaking briefly about a painting that, although it does not include a biblical text, evokes one. *Ki Tetzeh (When you go out to war)*, from 2015, is a response to the parasha, the section of the Torah, identified by that name and recited annually in the synagogue according to the Jewish calendar.

Kestenbaum Ben-Dov wrote a short essay about this painting in the Association of Jewish Studies magazine, *AJS Perspectives*, in which she speaks about its symbolism.[6] At its core is one of the Torah's most intriguing commandments. If you find a bird's nest with eggs or fledglings, drive away the mother bird and only then take the eggs or fledglings from the nest (Deut 22:6). Kestenbaum Ben-Dov explains that she painted *Ki Tetzeh* after having attended military conscription ceremonies for three of her four children in short succession, but that at the time of writing her essay, one of her sons was guarding the Gaza border. (That was in 2021. As I write this, Israel and Hamas are at war in Gaza.) The painting shows her sleeping. The floating images she depicts are connected, albeit associatively, in the parasha, but also as in a dream. In her essay, she explains the significance of the plate of raw chicken. Soon after attending the third conscription ceremony, she was preparing chicken for Shabbat dinner. The dead bird on the plate brought to mind the raw, bloody reality of war hidden behind the ceremony. In the painting, she identifies herself with the white bird flying away from the nest – driven off by an unseen

6 Ruth Kestenbaum Ben-Dov, "War, Torah, and Painting," *AJS Perspectives* (Fall 2021), available at associationforjewishstudies.org/artists-on-their-art-ruth-kestenbaum-ben-dov.

Ki Tetzeh (When you go out to war), 2015, oil on canvas, 100×145 cm (39×57 in)
כי תצא, 2015, שמן על בד, 100×145 ס"מ
إذا خرجت، 2015، زيت على قماش، 100×145 سم

not in a position to call it a national homeland. Many Jews experience both relationships, even simultaneously. Kestenbaum Ben-Dov is able to visualize them both at once, strongly and truthfully, in all their complexity.

Time and Temporality

Because the three paintings I own are of exactly the same view, and perhaps also because I associate them with waking up and lying down, temporality is prominent in my experience of Kestenbaum Ben-Dov's art. But time and change are evoked by so many of her landscapes, whether viewed singly or in groups. There's a sense that something is about to happen. The clouds are about to lift. The sun is about to set. Dusk is about to fall. The dead of night is imminent. Landscape artists often communicate time and change, especially imminence, in the sky. In J.M.W. Turner's canvases, the skies are flooded with pink and gold to signal sunset, or with roiling black clouds to indicate that a storm is on the horizon. In some of John Constable's best-known works, the fluffy white clouds are as solid and reassuring as the sheep that populate the pastoral landscapes he paints (p. 41); it won't rain today. Both Turner and Constable routinely devote more than half of any given canvas to the sky, and both painted skyscapes where the land barely makes an appearance.

What's so distinctive about Kestenbaum Ben-Dov's work in this respect is that the sky plays a minimal role and, even when it does appear, as in some of the small landscapes, is not a vehicle for temporality. The artist makes time and change visible on the land itself. One way she achieves this, I think, is through color. My triptych gives an overall impression of greenness, but on closer

Thomas Gainsborough, **Mr and Mrs Andrews**, ca. 1750,
oil on canvas, 70×119.5 cm (27.5×47 in), National Gallery, London
תומאס גיינסבורו, **מר וגברת אנדרוז**, 1750 לערך,
שמן על בד, 70×119.5 ס"מ, הגלריה הלאומית, לונדון
توماس غينسبورو، **السيد والسيدة أندروز**، 1750 تقريبًا،
زيت على قماش، 70×119.5 سم، جاليري الفنون، لندن

J. M. W. Turner, **The Fighting Temeraire**, 1838,
oil on canvas, 90.5×121.5 cm (35.5×48 in),
National Gallery, London
ויליאם טרנר, **ספינת הקרב טמרייר**, 1838,
שמן על בד, 90.5×121.5 ס"מ, הגלריה הלאומית, לונדון
وليام ترنر، **السفينة الحربية تمريير**، 1838، زيت على قماش،
90.5×121.5 سم، جاليري الفنون، لندن

inspection, you see browns, greys, whites, creams, beiges and yellows, and many different shades of green. There are the greens of fresh limes and my favorite pea soup – a crisp spring morning in northern Israel. There are greens that are almost brown – a hot, late summer afternoon, perhaps. And there's a green so dark it could be black. Dusk on a stormy winter day.

Another way that Kestenbaum Ben-Dov manifests time and change on the land as opposed to the sky, is by showing how the time of day and the time of year, along with the light and the weather conditions associated with them, determine what you see. Tiny points of light – they almost flicker – reveal the outline of a neighboring town. Will it soon vanish into the darkness as its residents settle down for the night? The hillside remains momentarily visible after the hills behind it have disappeared in the mist; the greens of spring will give way to the browns and golds of summer. Displayed on the land itself, the passage of time evokes a sense of transience and impermanence. For better and worse, the landscape is not as fixed and solid as we think it is. It has changed in the past and will change in the future. It is changing before our very eyes.

Women's Bodies in the Landscape

While it's clear that Kestenbaum Ben-Dov belongs to a tradition of women painters who paint themselves, it's hard to know exactly where to situate her. She does not expose herself physically, like Chantal Joffe for example, who depicts herself naked in bed and in states of half-undress. Ruth paints herself fully and modestly clothed, or just her hands and feet. She does not reveal herself psychologically, in the manner, say, of Celia Paul, whose unnerving close-ups of her own face are wracked with pain. And other than the occasional appearance of a paint brush and a paint splattered garment, signifying that she's an artist, Ruth's work does not reveal her identity. There's no equivalent in her paintings of Frida Kahlo's traditional Mexican dresses or African American Loïs Mailou Jones's tribal artifacts. When Ruth paints a prayer book, which could certainly function as an identity marker of a religiously observant Jew, she rarely depicts herself, beyond her hands. The book is the focus of the work, not a prop. The self-portrait by a female artist that seems to me to have most in common with Ruth's work is Mary Cassatt's enigmatic *In the Loge* (1878, Museum of Fine Arts, Boston, p. 35). Cassatt depicts herself being looked at – by the man with the opera glasses in the background – as women in art always have been. But in the foreground, she shows herself looking, with her own pair of opera glasses, at something we assume is there (a performance of an opera), but that she has decided not to show us.

The subject of *In the Loge* is Cassatt, the artist, observing. So often in Kestenbaum Ben-Dov's paintings we see her observing. I'm thinking especially of *The Blessing (and Curse) of Consciousness* (2020, pp. 46–47). Even in her siddur paintings for example, where she's represented only by her hands, we know that she's just off canvas, and sense her looking out at the landscape. In these paintings, we're not merely seeing the landscape through her eyes, but seeing the artist see herself seeing the landscape. Unlike Cassatt, she shows what she's looking at, but in a deeper sense – similar to the enigmatic aspect of *In the Loge* – we don't know exactly what she sees. This tentativeness – what precisely is being represented and from

I know that uppermost in her mind when she painted it was her own psychological state.[3] She was grappling with coveting professional success, an emotion that can in some circumstances promote positive ambition, while at the same time coping with less constructive feelings of rejection. The two figures at either end of the rope are both Kestenbaum Ben-Dov, and the foot in the middle is also hers.

Like all viewers, however, I have my own associations and interpretations. In my case, they are shaped by my professional background in Hebrew Bible, and particularly by research I've undertaken for the past fifteen years in the fast-growing academic field of biblical reception studies – how the Bible functions in music, literature, popular culture, and, especially, visual arts.[4] The Hebrew root ח-מ-ד appears only four times in the Torah, the first five books of the Hebrew Bible, of which one addresses silver and gold (Deut 7:25) and three address other types of property (Exod 20:17, 34:24, Deut 5:25). Of these three, the two versions of the Ten Commandments (Exod 20, Deut 5) concern jealous desire that might lead to the theft of a *neighbor's* property, whether a wife, a house, a servant, or an animal. The third (Exod 34) deals with the risk that an *enemy* might seize land that's been left temporarily unprotected by its multiple individual owners, as for example when all the male heads of households in a community travel to Jerusalem for one of the three annual pilgrimage festivals. In this case, the Torah promises, there will be no risk of enemies coveting land while the pilgrims are away.

From these four texts we learn that there are two distinctive types of coveting, one involving neighbors and one involving enemies, "others." All of us, Jews and Palestinians who live in this land, must learn to live with both. All communities, Jewish and Palestinian, inevitably include individuals who covet their neighbor's (including family member's) private property and might even try to take it from them by theft or extortion. At the same time, both Jewish and Palestinian communities harbor at some level a collective desire – not necessarily experienced all the time by all their members – for exclusive ownership of what they see as their legitimate homeland. According to my interpretation of Ruth's painting, the figures at either end of the tightrope represent an internal struggle that's hard to avoid in this land inhabited by two peoples, some of whom are determined to acknowledge the deep attachment of the other, but also feel their own deep attachment. Indeed, in another painting from the triptych, *Eretz Hemda* (*A desirable land*) (2023, p. 55), the tightrope is suspended between Eshchar and Sachnin.

In this discussion of *Do/Not Covet*, I've focused on the biblical text that appears on the scraps of parchment, rather than on the tightrope walker(s) holding them. But the tightrope walker is a potent motif in Kestenbaum Ben-Dov's work, and along with the related figure on the swing (pp. 52–53), the figure is well worth addressing in its own right. From the laws of physics, we know that tightrope walkers and people on swings move, while the land or ground beneath them is fixed and still. But when you're on a

3 See Ruth Kestenbaum Ben-Dov, "Do/Not Covet", on the artist's website, ruthkben-dov.com.
4 See Diana Lipton and Paul M. Joyce, *Lamentations Through the Centuries* (Wiley-Blackwell, 2013).

swing or, I imagine (I've never tried), walking a tightrope, you have the opposite impression. You are the fixed point and it's the ground or the land beneath you that seems to move. This can sometimes induce a kind of vertigo, when you no longer feel connected to the ground or the land and experience the sensation of falling.

I see vertigo and the fear of falling in all of Kestenbaum Ben-Dov's tightrope paintings, but they are intensely present in the work she calls *Almost Falling* (2024, p. 74). The tightrope walker is walking at night, and there's an impression of swirling darkness and flailing limbs. You know that the land is there below, but as indicated by the sprinkling of tiny lights of a distant town, you're high above it. You'd have far to fall. Similar feelings are evoked by the tightrope paintings that show the land as it might appear on Google Earth before you zoom in, or on an old-fashioned globe of the world (pp. 56–57, 59). The interlocking puzzle pieces of bright blue ocean and pale brown land mass are so familiar from maps and aerial photographs, yet so alien to our day-to-day experience of the places where we live.

In historical terms, landscape painting has often been instrumental, re-enforcing nationalism and imperialism, as well as individual land ownership. Figures are portrayed standing proprietorially against the backdrop of the property that is the source, or at least a sign, of their wealth and status.[5] By depicting herself – because the figure on the tightrope and the swing is, of course, Kestenbaum Ben-Dov – hovering precariously above the landscape, the artist creates the opposite impression. She looks nothing like a landowner proprietorially surveying her property, which appears remote and inaccessible, far beneath her feet. In some respects, indeed, her very connection to the land is insecure. At any moment, she could fall.

This apparent insecurity over the land is paradoxical. Kestenbaum Ben-Dov is an observant Jew who decided as a young woman to take herself from the country of her birth and build a life in Israel. She belongs to a religious community for whom Israel is both holy and a national homeland. Her paintings often emphasize the deep connection between Jews and the Land of Israel – between herself and the Land of Israel – for example by foregrounding a siddur, a Jewish prayer book, its completely legible Hebrew text almost embedded in the landscape (pp. 64–65, 67, 71). The book is in Kestenbaum Ben-Dov's hand, and she's using it to pray. The prayers she's chosen to depict have no particular connection to the land. But in this context, these pages of Hebrew text – not biblical, but full of allusions to biblical texts – might be taken for property deeds, validating the ancient Jewish claim on the biblical homeland.

How do the siddur paintings fit in with the tightrope and swing paintings? In my mind, at least, they represent two contrasting types of relationship with the Land of Israel. The first is ancient, embedded, and *more or less* secure (even in the Bible, the possibility of exile was ever-present). The other is tentative, anxious, and vulnerable – closer to the perspective of the rabbinic authors of the siddur who longed for the land but, writing in exile or under occupation, were

5 Thomas Gainsborough's *Mr and Mrs Andrews* (c. 1750, National Gallery, London) is a perfect example of this phenomenon (see p. 91).

Ways of Seeing, Ways of Being

Diana Lipton

Through Other Eyes

The last thing I see before I close my eyes at night and the first thing I see when I open them in the morning is the view from Ruth Kestenbaum Ben-Dov's Galilee studio. More accurately, I see three different versions of the same Galilee view (p. 31). Hanging opposite my bed – in Jerusalem – is a horizontal triptych of Ruth's quiet, immersive landscapes that I bought in 2013 from Linda Zisquit's Jerusalem gallery, Artspace.[1] The canvases hang one above the other, set off individually by the white wooden frames I chose because they remind me of windows, and collectively by our bedroom ceiling, a bookcase, a wall, and a window whose blinds we keep permanently closed. From this most intimate space in our apartment, Kestenbaum Ben-Dov's paintings are my window. Through it, I see the range of rugged hills that link Karmiel to Safed, far from my home in Jerusalem, but not so far from Umm el-Fahem, where this exhibition is taking place.

If you stand right next to "my" paintings, they look abstract, almost calligraphic (a feature that pulled me to Kestenbaum Ben-Dov's work when I first saw it). Viewed from a short distance – from our bedroom door, for example – they look almost photographic. As I lie in bed, I need to work to make out the details. I repeat this exercise often, as I would if this window was real, and a real, ever-shifting landscape was stretched out before my eyes. A hillside slips in and out of view as the mist rises and falls between one canvas and the next. I identify a shadowy form as a bush on one canvas because it appears clearly on another. Sharp light picks out a rock in one painting that, in another, is a mere suggestion or not visible at all. Kestenbaum Ben-Dov's painterly techniques make me an active viewer of her work. I start out looking through her eyes, but soon I have no choice but to use my own. The partnership she creates with her viewers is, I think, a distinctive feature of her art. She does not merely show her viewers what she sees but helps them use their own eyes to see for themselves.

Kestenbaum Ben-Dov's practice of making partners of her viewers is especially evident in a pair of canvases she calls "Rooftop Paintings" (2021, pp. 60–61). One depicts the view of the nearby town of Sachnin as seen from a neighbor's roof in Eshchar, where the artist lives, and one depicts Eshchar as seen from a roof in Sachnin. For an artist living in Manhattan, say, there

1 I own three out of seven paintings in the "Seven Views" series (2013–2018).

would be little challenge in internalizing how her Upper West Side neighborhood looks from a friend's apartment on the Upper East Side. But Kestenbaum Ben-Dov lives in northern Israel. Sachnin is an Arab town and Eshchar Jewish, and each community has its own deep attachment to the land, and its own ways of seeing and representing it. This can involve refusing to see, to acknowledge the existence of rivals in love, and to denying that they too have eyes to gaze upon the beloved land. During the process of working on these paintings, Kestenbaum Ben-Dov became friends with the owner of the roof from which she painted in Sachnin. True to the spirit in which she surely embarked on the roofs project (What do they see? Can I see what they see? Can I show them what I see?), people – *other* people – became part of it.[2]

A painting that, as I interpret it, addresses a similar theme is *Do/Not Covet* (2021, p. 55), the first of a vertical triptych in which two figures, each represented by a foot and two hands, face each other at opposite ends of a short tightrope. The rope gives the impression of being suspended at once close to and high above the land. At one end of the rope are rocky boulders and at the other, sandy terrain. Traces of cloud indicate a high altitude. But just above the center of the painting is a close-up of soil, and a small group of plants on the ground is visible in detail. A footprint and a disembodied leg suggest that one of the figures has recently stepped down (see close-up, p. 42). Each pair of hands holds out a fragment of parchment upon which, in traditional Hebrew scribal calligraphy of the kind used for Torah scrolls, are written the words "Do not covet." On one fragment, both words are visible. On the other, the לא, "Do not," is almost completely covered by the thumb of the person holding it. Intuitively, and because we recognize her toes from paintings where she's more readily identifiable, we know that this person is Kestenbaum Ben-Dov.

Do/Not Covet is an unmistakable reference to the Ten Commandments: "Do not covet your neighbor's house. Do not covet your neighbor's wife, or his male or female servant, his ox or donkey, or anything that belongs to your neighbor" (Exodus 20:17, and see the similar version in Deuteronomy 5:21). Alongside her visual art, Kestenbaum Ben-Dov is a writer who writes – beautifully – about her own work. I've read what she wrote about *Do/Not Covet*, and

2 "Welcoming Guests," the series of portraits Kestenbaum Ben-Dov depicting residents of her region from diverse backgrounds, is another example of Kestenbaum Ben-Dov's commitment to seeing the other. Two of the portraits – Hasna (from the village of Sha'ab) and Sigal (then a resident of Eshchar) – are in the permanent collection of the Umm el-Fahem Museum, donated in 2016. Yet another example is the "Prayer Rugs" series (2003–5), which combine Islamic and Jewish motifs (see p. 25).

Landscape and Place

> In Hebrew the word *makom*, place, is a rich one. Its feet are on the ground and its head is in the heavens. *Makom* is the physical aspect of life, it is community, just as it is also divine providence […] It also refers to personal providence, meaning the responsibility a person takes for a place and its proper way of being. Therefore, whenever you hear the word "place" – which is essentially a defined territory and a geometric point in space - think of place as having an effect that is implied in the Hebrew word *makom*, and which is untranslatable.[7]

In Israeli culture, the exploration of landscape and place is inextricably intertwined, just as the ongoing engagement of Israeli art with questions of identity and belonging is deeply connected to the question of place and its vistas. The dictionary defines "landscape" as "an environment, panorama, a view of nature that is seen from a high vantage point or from afar."[8] While the Hebrew word for landscape, *nof*, appears only once in the Bible (Psalms 48:2), the more common term in ancient texts for describing a region or area is place, *makom*. In biblical contexts, "place" refers to an open space where a person stands or something is placed, as well as a settlement or dwelling place. "Place is the primal form of existence," writes Ariel Hirschfeld, "and just as there was no 'place' without someone calling it 'here,' so too, a person can't feel his or her existence, or very being, without being enveloped by something that says 'you are here, and therefore you exist'."[9] In early sources from the time of the Mishna, *makom* serves as a name for God. Only later, in Talmudic sources, did "The Holy One, Blessed Be He" replace it as a common and frequent designation. Ephraim Urbach points to the contrasting tension between the term "place," which has a "concrete and realized meaning," and the term "heaven," which has a biblical origin. According to him, the concept of "*makom*" primarily refers to "God who reveals Himself in whatever place He wishes; this epithet thus expresses God's nearness."[10]

"Place" has played a central role in the history of Israeli art, particularly in relation to the various meanings of landscape representations. It allows for the expansion of the discussion of landscape to include mental, metaphorical, and symbolic dimensions: "linguistic landscape," "psychological landscape," or "landscape of the imagination." These connections, which link the spiritual and the concrete, are what give the word "place" its importance in Hebrew culture, including in artistic discourse. A brief overview of landscape depiction in Israeli art should begin with the early Oriental-Biblical symbolism of the Bezalel School artists, and continue with the naïve and childlike style of 1920s painters; with the influence of the School of Paris and French painting, as well as German Expressionism in the 1930s and 40s;

7 Yizhar Smilansky, "היהודי והמקום" [The Jew and the Place], *Hadoar*, Hebrew periodical (New York, September 9, 1987), p. 22.

8 Avraham Even-Shoshan, **מילון אבן שושן המרוכז** [The Concise Even-Shoshan Dictionary] (Jerusalem: Ram Publishing, 2004), p. 622.

9 Ariel Hirschfeld, **רשימות על מקום** [Notes on Place], (Tel Aviv: Almah and Am Oved, 2000), p. 7.

10 Ephraim E. Urbach, "Nearness and Distance – Omnipresent and Heaven," *The Sages: Concepts and Beliefs*, trans. Israel Abrams (Cambridge: Harvard University Press, 1975), p. 72.

with the Canaanite approach prevalent in the 1940s and 1950s, and on to conceptual art of the 1970s. Although the universalist ideology of the "New Horizons" group of artists during the first decade of Israel's independence moved painterly expression into an abstract direction, it was nonetheless clearly based on observation of the landscape. A counter-reaction to this by other artists' groups such as "The Ten," "*Aklim* [Climate]" and "Leviathan," emphasized the attachment to the Israeli landscape, with the intention to bring grounded, material visuality back into artistic discourse, as part of a national and even political approach. Another turning point occurred in the 1980s, this time with the first generation of artists born after the establishment of the State of Israel. Their painterly language was formed precisely against the background of the lack of a local artistic tradition. These artists – including Larry Abramson, Tsibi Geva, Gabi Klazmer, Yitzhak Livne, and Tamar Getter – offered a new and critical perspective on modernist painting, which they perceived as archaic, forced, and not representative of the place in all its complexities. The changes that have taken place in the Israeli art scene since then have been evident in the transition to new practices, as well as in the influence of postmodernist approaches, which dictated a new agenda and highlighted the trend back to painting as a legitimate medium, in particular to the genre of landscape painting. Other trends were based on European painting traditions, including "painting from observation," in the spirit of the "en plein air" painting tradition that developed in France at the end of the 19th century, creating links between artistic traditions and contemporary painting, and between European culture and everyday Israeli life.[11]

Amid the myriad of voices, artistic languages and references to landscape in Israeli painting, Kestenbaum Ben-Dov's work marks a unique pathway, rooted in a personal and psychological journey. Her painterly movement oscillates between two modes of observation - inward and outward, between nature's vitality and inner questions. This is "faith-based painting," that may only be understood deeply by looking at values and belief systems; painting that expresses landscapes of the soul no less than artistic and painterly practices. Her point of view grants her painting its distinctive quality. This is painting in which one thing stems from another, past meets present and vice versa, like in the cycle of life, like the cyclical quality of nature itself.

11 See: Yaniv Shapira, "Looking at 'Painting from Observation'," *The New Barbizon: Back to Life* (Ein Harod: Mishkan Museum of Art, 2017).

> With you, child, I can swing on the paradise swing in which you and I are weighed in a balance under heaven and over hell. The Law of the Seesaw is the human race's law of balance [...] Only two who know how…are able to live balanced between heaven and earth. If the two do not know how, one will always be underneath and the other above.
>
> […] The first step is investigation and inquiry. Back and forth, above, below, down and up, up and down. Go to the ends of the universe. Do not be afraid. Ask whatever you want. Investigate what you want. Ask, "What is above, what is below, what came before, what comes after, one, two, three, go and seek! Have you found it? Is it true that there is nothing below and nothing on high excepting only you and I?"[5]

Introspection and dialogue with the other are found in the three works *Do/Not Covet* (2021), *Path* (2022), and *Eretz Hemda (A Desirable Land)* (2023), which form a triptych entitled *Rope or Path?* (p. 55). In each of them two figures are depicted from the painter's perspective, their feet bare as they approach one another – on the way to a meeting that may or may not take place. In *Do/Not Covet* they tread on a tightrope hanging over a dry and mountainous landscape. One figure is holding a note with the words of the Ten Commandments "Do Not Covet" – which commands one not to desire that which belongs to another. The second figure seems to mirror the first, with an identical note in her hands, but with her thumb covering the Hebrew word לא, "Do not," leaving the opposite command, "Covet." The tension or even contradiction between both possibilities highlights the thin line between opposites, the elusive quality of human nature that resembles treading a tightrope. The same dialectic is treated to a different interpretation in *Eretz Hemda (A Desirable Land)*. The figures again appear on a tightrope, this time over the Galilee terrain, in which the neighboring Jewish and Arab communities of Eshchar and Sachnin may be seen. The title of the painting is also drawn from a Biblical source, "And I give you a desirable land" (Jeremiah 3:19), a verse expressing the beauty and uniqueness of the Land of Israel as sweet and appealing. In *Path*, the figures are placed at opposite ends of a rocky trail. In contrast to the realistic depiction of the stony terrain, the edges of the painted fabric stand out, thin and seemingly unfinished. Kestenbaum Ben-Dov leaves the decision up to us: is she expressing her inner turmoil, or is this a commentary on neighborhood, partnership, and shared existence on this land?

Questions of this sort take on a different meaning in two additional works, *Land of Painting* (2019, pp. 56–57) and *Strip of Land* (2020, p. 59), in which the artist is depicted walking a

4 H.N. Bialik, *Nadneda* (seesaw or swing), which is a popular children's song to this day, reads: See Saw, See Saw/ High and low, low and high / What's below? What's on high? / Only I, You and I / Two of us balanced / On the scales / In between the earth / And sky. H.N. Bialik, **שירים ופזמונים לילדים** [Poems and Songs for Children] (Tel Aviv: Dvir, 1933). Here and where not attributed otherwise, translated by Ruth Kestenbaum Ben-Dov.

5 Ari Elon, *From Jerusalem to the Edge of Heaven* (Melrose Park: Jewish Publication Society, 1996), trans. Tikva Frymer-Kensky, p. 46.

tightrope stretched high in the sky. The bird's-eye view, seemingly dreamlike or imaginary, reveals a pristine, virgin landscape, without the divisions and boundaries that separate peoples and countries.

The artistic license that Kestenbaum Ben-Dov exercises gives rise to surprising perspectives, both near and far, in the midst of movement within the landscape and outside it. Those small landscapes that we became acquainted with in her observational painting work – her attempts to capture a fleeting shadow of a cloud, wind in the leaves, or a splash of color – receive a different pictorial interpretation here. "Land of Painting" is no more than a painting of a land; a "Strip of Land" is nothing more than a literal visual description of a strip – or a rope – and of the land.

Points of view and issues that concern Kestenbaum Ben-Dov are evident in the pair of *Rooftop Paintings* (2021, pp. 60–61), which include *Eshchar-Sachnin (morning)* and *Sachnin-Eshchar (afternoon)*, which were conceived from the start as complementing one another. At first glance, they appear identical – the same composition and the same pictorial elements – but the difference is revealed in the small details. The first was painted from the roof of the Lulko family home in Eshchar – next to it, a glimpse of the surrounding security fence; behind that, woods on a hillside, and beyond the hillside, the Arab town unfolds in the morning light. In the second canvas, the view is from the roof of the Tarabieh family home in Sachnin. Below it we see the houses of the dense city in the afternoon light, and on the distant ridge, a road winds its way up towards Eshchar. In the foreground of both paintings, the artist's hands are seen resting on the roof bannister (for a moment, one can imagine the hands in a priestly blessing). The two perspectives complement each other, and the artist is present in both views. Kestenbaum Ben-Dov describes the background to these works:

> For years I have been curious about the view from the other side of Eshchar, which faces the Arab town of Sachnin. After finding a rooftop to paint from, I noticed for the first time the neighborhoods on the southern hilltops of Sachnin, directly across from me, in a beeline from my perch. While looking for the opposite perspective, I drove around there, and found myself in a narrow parking area leading to a home and yard. While I cautiously tried to turn around and exit, a woman approached to see what I was doing there. I said "I got here by mistake," and for some reason added "I was looking for a place to paint the landscape." Her immediate response, "You can paint on our roof," felt like a miracle. After we ascended to the roof, I said, "a person thinks of an idea and it seems so complicated, and then suddenly it becomes simple." "It's not at all complicated," Laila responded.[6]

When we dream of something that seems unattainable, at times reality reveals to us that all we need is faith in ourselves and in our neighbors.

6 Ruth Kestenbaum Ben-Dov, "Two Paintings, Two Communities,", *Mitzpe: Hannaton Educational Center*, 5 (2022), pp. 45–46 (Hebrew version). The English version is available at.mitzpehannaton.org/english-articles/issue-no-5/two-paintings-two-communities/.

as “The Same Landscape” (2000–2013, which includes the series "Seven Views," p. 31), “Prayer Rugs” (2003–2005, p. 25), and “Studio Dreams” (2015–2018, p. 102). In each of these series she attempted to elucidate issues of personal identity, connection to place, and relation to others. The “Small Landscapes” series (pp. 104–108) continues her longtime practice of painting from direct observation, which demands a special kind of attention in order to capture a moment in time. The pulsating vitality of nature and its changing light are transformed in this series into a sense of wonder at the rocky terrain, the tangle of bushes and trees, the movement of clouds, all viewed as an array of spots, lines and points. These landscapes are most often viewed from her studio balcony, which faces north, as well as from additional vantage points; with close-up snippets of landscape or wider, faraway panoramas. They were painted mostly when the light is softer – early morning or just before sunset – but also at other times of day. A number of works have a uniform size and thus form a kind of series within a series. These small landscapes, created parallel to her studio work, allow Kestenbaum Ben-Dov to focus her thoughts on other kinds of paintings, in which the landscape forms part of a larger, more complex and contemplative endeavor.

Painting as the Source of the World

> We are surrounded with things which we have not made and which have a life and structure different from our own: trees, flowers, grasses, rivers, hills, clouds. For centuries they have inspired us with curiosity and awe. They have been objects of delight. We have recreated them in our imaginations to reflect our moods. And we have come to think of them as contributing to an idea which we have called nature. Landscape painting marks the stages in our conception of nature. Its rise and development since the Middle Ages is part of a cycle in which the human spirit attempted once more to create a harmony with its environment.[3]

In the series “Land of Painting,” which Kestenbaum Ben-Dov began in 2018, her investigation of the landscape’s multifaceted nature continues as a mirror to both pictorial and spiritual questions, encompassing both the sacred and the everyday. The starting point for the paintings is her immediate surroundings, or as far as the eye can see. From there, they open to a view of daylight and starlight, from near and far, in motion and from a bird’s-eye view. Her physical presence is evident in them, as she is both part of the landscape (an Act of Creation) and as she observes and paints it (a creative act).

Serving as a reflection on the act of painting, *Shadows of Parents and Mountains* (2020, p. 45) depicts the artist with her back towards us, facing the landscape. She is wearing a paint-stained blue work shirt and holding a palette knife. A horizontal line divides the view in front of her. Only upon closer inspection does one discern that the upper part depicts the landscape she sees – a mountainside, thicket, buildings (construction site of the new Eshchar neighborhood and a house from the neighboring Bedouin village, Arab el-Naim) and a human silhouette in the distance –

3 Kenneth Clark, *Landscape into Art*, (Boston: Beacon, 1961), p. 1.

while the lower part is a painted depiction of the same landscape, in a sense, a “painting within a painting,” yet without any traces of human presence. Kestenbaum Ben-Dov continues her midrashic interpretation of the landscape, casting her parents’ shadow on the painted image of her back. Just as she gazes at the landscape, they gaze at her (gazing at the landscape). Thus she seeks to reveal her parents’ spiritual presence in her world, as a consciousness that accompanies her, affirming her role in the world. Speaking about this work on the fifth anniversary of her father’s passing, she said:

> I am not alone, there is a shadow on my back. […] The head-shaped shadows belong to my parents. The memory of our parents accompanies us throughout our lives, a subtle presence shaped by our perceptions of their expectations. These might manifest as judgment, potentially stifling creativity, or, more hopefully, as an inspiring and empowering force. Yet, instead of these alternatives, I believe my parents would have simply wished me to feel their loving, accepting gaze.

The painting *The Blessing (and Curse) of Consciousness* (2020, pp. 46–47) also reflects a recurring state of mind in Kestenbaum Ben-Dov’s work, as a form of self-inquiry into faith, painting, and way of life. Here too, she appears as an observer of the landscape, with a painter’s palette resting on the railing of her studio balcony. We can imagine her contemplating, planning, or dreaming about what she will paint on the blank canvas beside her. A silhouette of a head, this time in her own likeness, rests on her back, as a presence of an imagined viewer accompanying the creative process. Once again, the landscape before us is divided in two, this time by the fence of the Jewish village, with red-tiled roofs on one side and the houses of the Arab village of Nahf planted on the horizon on the other.

The presence of the body in these paintings enables the panoramic viewpoint. It is a kind of inverted self-portrait, in which we do not see the painter’s eyes or face, but witness her point of view: what she sees, what she thinks, what she paints.

In the titles of the pair of works *Painting Landscape (Day)* and *Painting Landscape (Dusk)* (2020, pp. 48–49), there is a declaration on the part of the artist that the act of painting landscape is no less important than the landscape as subject matter. This is a *painting of landscape*, not a landscape. She appears in it with bare feet planted in the ground, and with her hand grasping the paintbrush, as she attempts to capture the changing essence of the view over the course of a day. A different bodily presence appears in another pair of works, *Swing 1* and *Swing 2* (2019, pp. 52–53), in which the figure of the painter is holding onto the chains of an imaginary swing, whirling her and the viewer in a pendulum-like motion: up and down, in and out, towards the landscape. In the upper canvas of *Swing 1*, which is made of up two panels, her feet are pulled up high, with the blue sky in the background, while in the lower canvas her knees are bent, pointing to the ground. In *Swing 2* her feet are pointing forward, toward the view of sky and earth, and it is clear that she is moving between them. The paintings’ titles remind us of H.N. Bialik’s children’s poem, which provides, in simple words, a midrash on “what is above, what is below.”[4] Bialik’s poem adopts childlike directness and innocence, while providing us with the answer: “Only I, you and I.” Ari Elon adds to this childlike interpretation, alternating from swing to seesaw (which share the same Hebrew word):

A Midrash on the Landscape

Yaniv Shapira

Ruth Kestenbaum Ben-Dov was born in 1961 in Washington, D.C. Her childhood home brought together Jewish tradition, a strong connection to Israel, and a commitment to the values of equality, giving, and acceptance of others. Her home was also filled with a love of culture and art, with the family frequenting the city's many museums. She was particularly fond of the French Impressionist rooms at the National Gallery; and she also vividly remembers an exhibition by the British-Jewish artist R.B. Kitaj, known for his paintings that merged philosophical questions with themes of Jewish identity and exile. In 1979, Kestenbaum Ben-Dov immigrated to Israel on her own, and in 1982 began fine art studies at the Bezalel Academy of Arts and Design. After graduating, she found herself uncertain about her future. In retrospect, she recalls her painting *The Last/First Picture* (1990, p. 18) as a turning point on her path to becoming an artist. In this painting, which is primarily an urban landscape, Kestenbaum Ben-Dov inserted an image based on the last photograph of her immediate family before her mother's death – a move that shed light on the meaning of painting as a form of action in the world: "I can continue pursuing my interest in perceptual painting and exploring changing light effects," she wrote, "while also delving deeply in other places, deep and sometimes painful ones. And I can tell a story."[1] Another insight she gained from this painting was that the act of painting often bears within it, at its core, an experience of loss, while simultaneously evoking pure joy, due to its ability to give expression to a wide inner world of emotions, even seemingly contradictory ones. It was a defining moment, a realization that she was a painter. Kestenbaum Ben-Dov started a family and settled in Eshchar in the Lower Galilee, where she lives and works to this day.

Painting from Observation

> My commitment to observational painting stems from its capacity to continually revive a state of complete presence, awe, and a renewed vision of the world. At the same time, I aim to express additional dimensions in the language of painting, exploring through it the full complexity of life and its profound questions.[2]

Landscape seems to have always permeated the work of Kestenbaum Ben-Dov. Her continued investigation of it, and of the biographical, artistic, and art historical contexts that she weaves into it, may be seen in earlier series of paintings such

1 Unless stated otherwise, quotes from the artist in this article are taken from her website, ruthkben-dov.com, as well as from conversations I had with her between March and June 2024.
2 Ruth Kestenbaum Ben-Dov, "Artist's Statement: On Observation, Landscape and Multiple Perspectives in Painting," April 2024

Studio Dreams, 2015, oil on canvas, 82×140 cm (32×55 in)
חלומות בסטודיו, 2015, שמן על בד, 82×140 ס"מ
أحلام في الاستوديو، 2015، زيت على قماش، 82×140 سم

from falling, just like the stabilizing brush in the hand of the painted figure, poised above an abyss. Beyond this, painting allows for multiple voices and layers, in which a myriad of images and ideas may be examined, and can even coexist. Art has the potential to strengthen and expand complex and dialogic thought, as a counterbalance and a healing force to binary thinking.

In the painting *Modim* (2021, pp. 64–65) my hands appear holding a prayer book. It is open on the page with a prayer of thanks to God "for your miracles that are with us every day, and for your wonders and good deeds that are with us at all times: evening, morning, and noon…" The wrinkles on the hands, the timeworn pages fluttering in the breeze, and the cracks in the ground all echo one another. A fragment of a page peeking out from the left hand reveals the *kaddish* prayer, recited in times of mourning. So the awareness of the passage of time, and of finality and death, which has also sharpened in this year, only reinforces the wish to be grateful for what is.

The gratitude expressed in the painting leads to my thanks to all the people who contributed to the creation of this catalogue. To Said Abu Shakra, longtime director of the Umm el-Fahem gallery, which through his vision and persistence has become the Umm el-Fahem Museum of Art in Memory of the Artist Walid Abu Shakra. I feel blessed with the deep contemplation of my work on the part of Diana Lipton and Yaniv Shapira, which was transformed into the beautiful words of their essays in this catalogue. Yaniv Shapira also curated the exhibition and wisely and graciously oversaw the birth of the catalogue. Thank you to Netali Breuer who supervised its production, and to Magen Halutz and Adam Halutz for its design; to Nawaf Atamna for the Arabic translation, and to Einat Adi for the Hebrew editing. I conclude with words of thanks to three people to whom I dedicate this catalogue: my father-in-law, Zvi Ben-Dov, to whom I wish continued long life in good health. Zvi was the director of the Kalischer School of Art, where he taught Said and Farid Abu Shakra, and was an instructor, mentor and friend to the late Asim Abu Shakra. And to my parents, Lionel and Sara Kestenbaum, of blessed memory, whose spirit inspires me to persist in creativity, inquiry and conversation, during difficult times and in the better days that we hope will come.

From the **Small Landscapes** series, 2021, oil on canvas on wood,
20×24 cm (8×9 in), private collection, Tel Aviv
מתוך הסדרה **נופים קטנים**, 2021, שמן על בד על עץ, 20×24 ס"מ, אוסף פרטי, תל אביב
من سلسلة **مناظر طبيعية صغيرة**، 2021 زيت على قماش على خشب، 20×24 سم، مجموعة خاصة، تل أبيب

Pages 104–107 עמ' صفحات
From the **Small Landscapes** series, 2021–2024, oil on wood, oil on laminate, oil on canvas on wood,
varying dimensions, 7×20 to 18×37 cm (3×8 to 7×14.5 in)
מתוך הסדרה **נופים קטנים**, 2021–2024, שמן על עץ, שמן על פורמייקה, שמן על בד על עץ
מידות משתנות, 7×20 עד 18×37 ס"מ
من سلسلة **مناظر طبيعية صغيرة**، 2021–2024، زيت على خشب، زيت على فورميكا، زيت على قماش على خشب
مقاييس متغيرة من 7×20 إلى 18×37 سم

On Painting and on Land

Ruth Kestenbaum Ben-Dov

The paintings in this catalogue represent some six years of work in my studio, on balconies, roofs, and outside, on the ground. They are the fruits of years of living in the Galilee, with a mountainous landscape view before my eyes throughout the day and night, and across the changing seasons. The title of the exhibition, and of the central series exhibited in it, “Land of Painting,” arose from my perception of this landscape as an intricate collection of brushstrokes. Yet this title acquired additional meaning, as observation of the natural rocky surroundings and the ever-changing light is also accompanied by observation and thoughts about life in this place, about my physical presence within it, and about the people and structures that inhabit it.

For me, the first, most basic act in the face of this complex landscape is to draw and paint it. Small canvases and panels are the platform for experimentation with capturing the moment, in its endless details, resulting in the second series in the exhibition, "Small Landscapes." My favorite times of day for these experiments are early in the morning and just before sunset – and not only in order to avoid the heat, but because in these hours the drama of light and shadow transforms everything, with details losing some of their usual, discrete identities. Many years ago I was drawing the landscape from our garden, and my young daughter looked at the sketch and said that I had drawn a volcano. The seemingly pastoral landscape looked like a spectacular whirlwind of luminous spots – they are not figments of my imagination (and not a volcano), but represent stones, bushes, and houses, all of which capture the pulsating light. Another memory, even earlier, from my art study years at Bezalel: The first time we went outside to draw, the instructor looked at me and said, “You like to define things – you need to paint landscape, because it cannot be defined.” In that vein, landscape painting indeed engenders within me a consciousness that is wide, limitless and centerless, yet also bright and lucid. In some places in the paintings (and somewhat in contrast to that instructor’s words) there does appear a clearly defined element – yet it does not remain isolated, but rather is integrated into a jumble of signs that constitute components of the landscape while embodying physical paint itself. The dialogue between all these players, between image and material, between precise detail and an almost abstract totality, touches on the heart of the language of painting, while enabling me to see the world anew; to be simultaneously across from it and inside it.

This dual presence, both opposite the landscape and within it, seeing it from outside and from inside it, lies at the core of the aforementioned series of larger paintings, “Land of Painting” (2018–2024). Like the small works from observation, these paintings also relate to the landscape, yet my point of view becomes present in them, through the image of a painter in paint-stained work clothes, situated at the edge of the

landscape and at the edge of the canvas. On the one hand, my body is perceived as inhabiting the canvas, looking out at the landscape while also acting within it. Yet on the other hand, because I am the one viewing the landscape, my eyes, face and head are often not visible. They remain outside the picture’s boundaries (and in their place attention is drawn to my hands and feet). Thus my point of view merges with that of the viewer. I attempt to erase the distance between the (painted) landscape and myself, but this is achieved at the price of truncating my image.

The figure of the painter is captured in the midst of various activities: walking on the ground, on a tightrope or slackline above the landscape, swinging on a swing, standing in prayer, and of course painting. Thus a hinted analogy emerges between painting and praying, painting and walking a tightrope, and more. Many of these activities are depicted occuring on the edge of an abyss, with a risk of falling, leading us to consider that the act of painting, as well as life in the Israeli landscape, are both delicate balancing acts (and could probably use a prayer), combining danger but also playfulness and excitement, arousing trepidation and love. My love for this place is expressed through a complex gaze, both near and distant; a close-up of sand and rocks alongside a bird’s-eye view of the entire land, all on the same canvas.

In some of the works, the painter does not walk the tightrope alone; another foot appears, walking towards her from the other end of the rope. It appears to be a zero-sum game, in which one of the two figures must fall. Thus both figures embody a familiar scenario, especially in times of war like we now experience: “either you or I.” It is tempting to dismiss this sort of binary thinking, but to our horror, it is sometimes necessary in the most basic sense, to ensure survival and life. Nevertheless, a voice within me rebels against this, inspiring me to imagine a kind of acrobatic dance between the two figures on the tightrope, perhaps an embrace suspended between sky and earth, in which both of them succeed in reaching the other end of the rope safely (and now I have a subject for the next painting). In the painting *Path* (2022, p. 55) a simpler alternative is portrayed: two figures walking toward one another on the ground; but this too requires effort, since the path is long and narrow, strewn with stones.

Painting allows me to simultaneously ponder, in image and in material, these disparate states, and to contain multiplicity and even contradiction. In the sphere of imagery, I have freedom to invent and stage a tightrope dissolving into a path, or to cast a shadow of my head on my own back. In the realm of materials, oil paint allows the creation of layer upon layer, the meeting of thin and thick textures, sharp edges with blurred, almost invisible transitions. Over the past year, these qualities and more have sharpened the vitality of painting for me: It serves as a refuge of quiet presence and beauty – no small thing – and even protects me

Foreword

How can we express ourselves and discuss the role of art in times like these, times of war, when optimism fades, when the utopia of multiculturalism has become an empty cliché? Should we address the fear that pervades our hearts? Or perhaps the flicker of light that glimmers from the darkness?

In these difficult times, I have doubts about my ability to continue on the path that I set out with my own hands, a path that invites multicultural discussion and dialogue. But I must give thanks that this path is mine, and I do not know any other path by which to live. In this period of war and the disintegration of society's moral and humane code it has wrought, I had many doubts about whether to write, and if so – what to write. In the end I decided to express my fears, but also my desire to return to normal and to continue pursuing a life of mutual partnership and recognition.

Like many others, my eyes have seen a lot, even too much. We have lost our ability to cry and mourn the loss of our way. This is the time to combine our strength and resources, especially in these days of direct conflict, in which there are not and will never be any winners. If we do not grow wise to the dangers, we will never succeed in breaking free of the cycles that close in on us and block our way.

Must the muses be silent when the cannons roar? The upcoming collection of exhibitions showcases the work of a group of exceptional artists, Arab and Jewish, from Israel and abroad: Nahawand Jbaren and Caron Tabb, Shy Abady, Hamody Gannam, Sobhiya Hasan Qais and Ruth Kestenbaum Ben-Dov. Also on display is the museum's permanent exhibition of contemporary Palestinian art. These exhibitions, taken together and individually, are a clear affirmation that the destructive impact of the war cannot overcome our commitment to the values of life. We must not lose sight of the fact that the value of love and life is greater than the value of chaos and loss. We must always remember that this place is made up of layers and layers of different communities and cultures representing different narratives, and bearing different and often contradictory memories.

And here, at the height of the war, we succeeded in realizing a dream that we first dreamed three decades ago – the aspiration to be recognized as the first Arab museum in Israel. This aspiration was not fulfilled in times of calm and stability. The yearned-for decision came at a time when the cannons roared, when we were uncertain about the the power of art to effect change.

As artists and as a place in which art is made, it is our duty to take a stand in the face of what is happening in the real world beyond our walls. The sense of despair lurking at our doorstep is tantamount to a betrayal and abandonment of the lofty values in whose light we were raised. Today I understand more than ever before our duty to teach the pain, without teaching and perpetuating the hatred.

Now more than ever, we must believe in the power of art to provide a solid ground for dialogue and for collaboratively processing our bloody reality. In our difficult present circumstances, questions arise about shared fate and coexistence. I believe that continuing to make art will allow us to create a shared fabric of life here. Despite the great difficulty, I have a profound feeling, especially in the era of the first Arab museum in Israel, that out of the scorched earth can sprout a different, new way of life, the likes of which has never been seen before.

Past experience has taught us the power of artistic dialogue to lead exploration of topics of humanity and home, to reach agreement and accept disagreement, and perhaps to start a process of building a shared narrative among all the country's inhabitants. I believe that collaborative engagement with art can lead to collaborative processing of trauma through courageous, empathetic and honest dialogue. This is the time to cling to life and create internal mental spaces that will allow us to create an emotional connection between us all.

Said Abu Shakra
Director

Ruth Kestenbaum Ben-Dov: Land of Painting

Al-Sabr Association
Umm el-Fahem Museum of Art
in Memory of the artist Walid Abu Shakra
Museum director: Said Abu Shakra

Exhibition
Curator: Yaniv Shapira
Production and coordination: Netali Breuer
Hanging of works: Ahmad Muhammad Mahajne

Catalogue
Graphic design: Magen Halutz, Adam Halutz
Hebrew copyediting: Einat Adi—Acts of Writing
Arabic translation: Nawaf Athamnah
English translation: Ruth Kestenbaum Ben-Dov, SZ Translation
Photography: Yona Schley, Dror Miler, Maya Lifshitz, Yigal Pardo
Graphics: Alva Halutz

The painting *Do/Not Covet* was created as part of the project/exhibition Commandments and Commitments (initiated and curated by Idit Levavi Gabbai), exhibited in 2022 at the Kupferman Collection House, Kibbutz Lohamei Hagetaot.

Dimensions are given in centimeters, height preceding width.

On the cover: Detail from *Departure*, 2024, oil on canvas, 100×100 cm (39×39 in)

© 2024, all rights reserved, the artist, the Al-Sabr Association, and the Umm el-Fahem Museum of Art

Contents

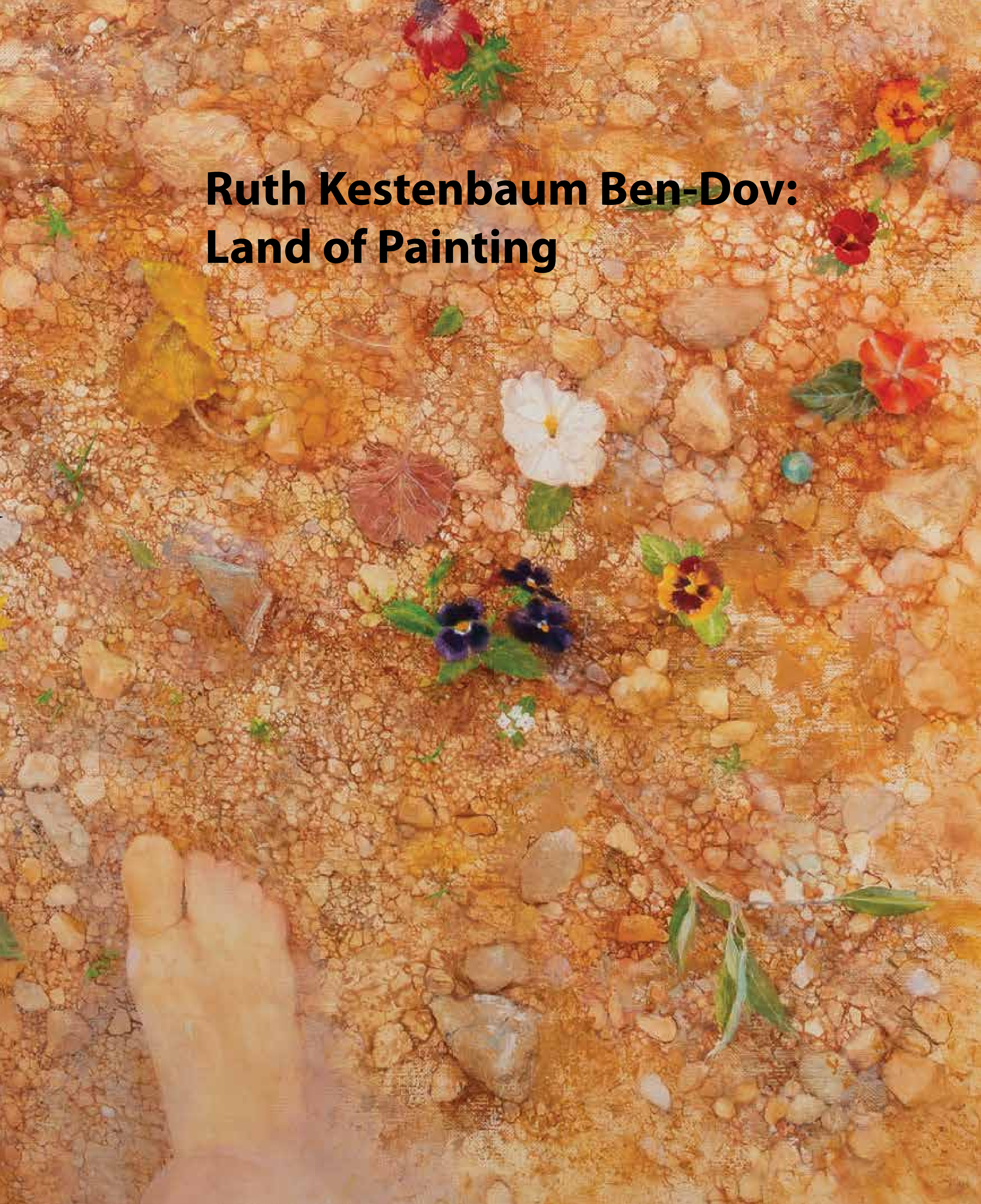
113
Foreword
Said Abu Shakra

111
On Painting and on Land
Ruth Kestenbaum Ben-Dov

103
A Midrash on the Landscape
Yaniv Shapira

95
Ways of Seeing, Ways of Being
Diana Lipton

81
Biographical Notes

Ruth Kestenbaum Ben-Dov:
Land of Painting

Ruth Kestenbaum Ben-Dov: Land of Painting