# BELIEVE إرتياء להאמין

פסטיבל מנופים לאמנות עכשווית בירושלים

MANOFIM JERUSALEM CONTEMPORARY ART FESTIVAL

مَنوفيم، موسم الفنون المعاصرة في القدس

התערוכה להאמין תוכננה להיפתח במקור ב-24 באוקטובר 2023 ולהתקיים במתכונת אחרת. עם פרוץ המלחמה והאסון שהתרחש בשביעי באוקטובר התערוכה נדחתה למועד הנוכחי ועודכנה בהתאם למתאפשר בזמן מלחמה. אנו חיים בתקופה שנושאת בתוכה עצב עמוק. אל מול הזוועות והכאב המצטברים מכל עבר נדמה כי השאלות בהן עסקה התערוכה במקור הפכו לרלוונטיות יותר ויותר. מה עלינו לעשות כעת אל מול כל כך הרבה שנאה, כאב וזעם? איך אפשר להמשיך לחיות על האדמה הזו, כשכל כך הרבה אמונות ותרבויות מנוגדות דורשות בה את מקומן? אנו תקווה כי תערוכה זו תייצר הזדמנות להרהר על כך.

لقد كان من المقرر في الأصل افتتاح معرض "المؤمن" في 24 تشرين الأول أكتوبر 2023 بمبنى خاص ومختلف. ولكن مع اندلاع الحرب والكارثة التي حدثت في السابع من تشرين الأول أكتوبر، تمـ تأجيل المعرض إلى الوقت الحاضر وتحديثه حسب ما هو ممكن في زمن الحرب. نحن نعيش في زمن يحمل الحزن العميق. وفي مواجهة الأهوال والألمـ المتراكمـ من كل جانب، يبدو أن الأسئلة التي تناولها المعرض في الأصل أصبحت أكثر أهمية. ماذا يجب أن نفعل الآن بعد تراكمـ الكثير من الكراهية والألمـ والغضب؟ فكيف يمكن للمرء أن يستمر في العيش على هذه الأرض التي تحتوي على العديد من الثقافات والمعتقدات المتعارضة وكل واحدة منها تطالب بمكانها؟ كلنا نأمل أن يخلق هذا المعرض فرصة للتأمل في هذا الأمر.

The exhibition “Believe” was originally scheduled to open on October 24, 2023 and take place in a different format. With the disaster that occurred on October 7 and with the beginning of the war, the exhibition was postponed to the current date and updated according to what is possible during wartime. We live in a time that carries profound sadness within it. In the face of the horrors and pain that are piling up from all sides, it seems that the questions which the exhibition originally dealt with, have become increasingly more relevant. What should we do now that so much hatred, pain and rage has been accumulated? How can we continue to live on this land that contains many opposing cultures and beliefs, when each demands its place? We hope that this exhibition will create an opportunity to reflect on this.

קטלוג זה מכיל טקסטים שכתובים מנקודות מבט שונות ומעמדות מגוונות. מתוך רצון לשלב בתוכו כמה שיותר קולות – כאלו שלא תמיד נשמעים, לא תמיד נוחים או כאלו שלא תמיד מסתדרים האחד עם השני. כל טקסט חתום על ידי כותבו והוא מייצג את השקפתו או השקפתה בלבד. הטקסטים על יצירות האמנות נכתבו על ידי האוצרים במטרה להעביר את רעיונותיהם של האמנים.

يحتوي هذا الكتالوج على نصوص مكتوبة ن وجهات نظر مختلفة ومواقف متنوعة. لقد حاولنا دمج أكبر عدد ممكن من الأصوات فيه -تلك التي لا تُسمع دائمًا، أو ليست مريحة دائمًا، أو تلك التي لا تتوافق دائمًا مع بعضها البعض. يتمـ توقيع كل نص من قبل مؤلفه ويمثل وجهة نظره فقط. تمت كتابة النصوص الخاصة بالأعمال الفنية من قبل القيمين الفنيين من أجل نقل أفكار الفنانين.

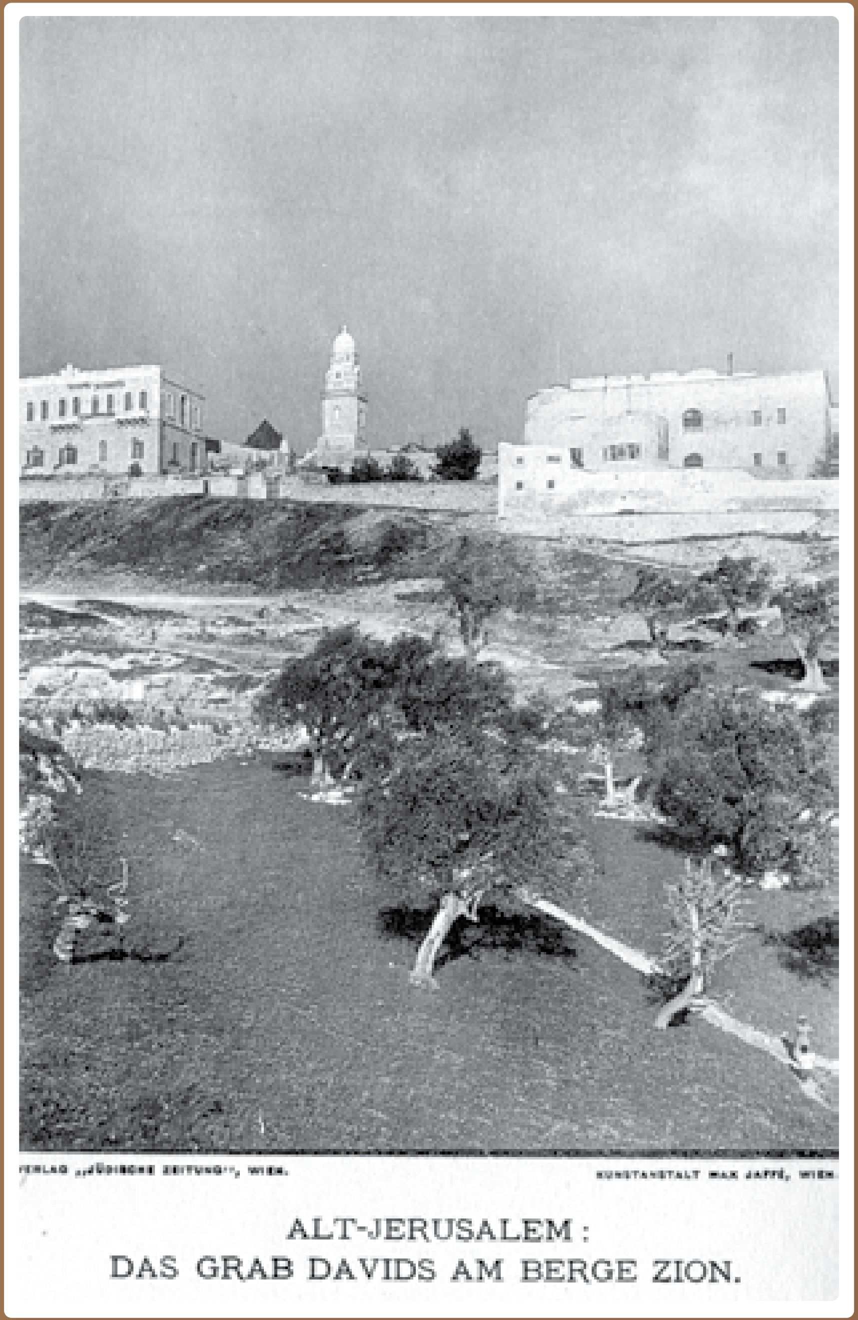
This catalog contains texts written from different perspectives and diverse positions, out of a desire to integrate as many voices as possible – those that are not always heard, those that are not always comfortable to hear, or those that do not always get along with each other. Each text is signed by its author and represents only their own viewpoint. Texts about the artworks were written by the curators to convey the artist’s concepts.

➜

הדימוי בכריכה: **מתחם "קבר דוד" ובית הקברות סביבו, הר ציון, ירושלים, ינואר 1900 — דצמבר 1910**, אוסף נופי ארץ־ישראל במצלמתו של פליקס בונפיס (Félix Bonfils), ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

## TABLE OF CONTENTS / جدول المحتويات / תוכן עניינים


| | | | |
|---|---|---|---|
| **Chances for a Future** | **آفاق المستقبل** | **סיכויים לעתיד** | [ 6 ] |
| Rinat Edelstein | رينات إدلْشْتايْن | רינת אדלשטיין | |
| **Segments: Mount Zion** | **شرائِح: جبل صهيون** | **מקטעים: הר ציון** | [ 32 ] |
| Yara Kassem Mahajena | يارا قاسمـ محاجنة | יארא קאסם מחאג'נה | |
| **Mount Zion: A Pulsing Heart** | **جبل صهيون: القلب النابض** | **הר ציון: לב פועם** | [ 40 ] |
| Basilius Schiel | باسيليوس شيل | בזיליוס שיל | |
| **Map — Mount Zion** | **خريطة — جبل صهيون** | **מפה — הר ציון** | [ 44 ] |
| **Opening Performance** | **عرض الافتتاح** | **מופע פתיחה** | [ 47 ] |
| The Great Gehenna Choir | جوقة "وادي الرّبابَة" | מקהלת גיא בן־הינום | [ 48 ] |
| **Dormition Abbey** | **كنيسة رقاد السيدة** | **הדורמיציון** | [ 52 ] |
| Raafat Hattab | رَأْفَت حَطَّاب | ראפת חטאב | [ 58 ] |
| Hanita Ilan | حانيتا إيلان | חניתה אילן | [ 62 ] |
| Uri Zamir | ي أوري زَمير | אורי זמיר | [ 68 ] |
| Joshua (Shuky) Borkovsky | هوشواع (شوقي) بوركوفسكي | שוקי בורקובסקי | [ 72 ] |
| Niv Gafni | نيف جفني | ניב גפני | [ 76 ] |
| Ester Schneider | إستر شنايْدِر | אסתר שניידר | [ 80 ] |
| Relli De Vries | ريلي دو فريس | רלי דה פריס | [ 86 ] |
| Nira Pereg | نيرا بيريج | נירה פרג | [ 90 ] |
| **The JICC** | **مركز ما بين الثقافات** | **המרכז הבין־תרבותי** | [ 96 ] |
| Faten Abu Ali | فاتن ابو علي | פאתן אבו עלי | [ 102 ] |
| Ella Littwitz | إيلا ليتفيتش | אלה ליטביץ | [ 106 ] |
| Roy Cohen | روعي كوهين | רועי כהן | [ 110 ] |
| Dalleh Tarabeh | دلّة طربيه | דלה טרביה | [ 114 ] |
| Laila Abd Elrazaq | ليلى عبد الرزاق | לילא עבד אלרזאק | [ 118 ] |
| Daniel Kiczales & Naomi Yoeli | نوعمي يوئيلي ودانيال كيتشلاس | נעמי יואלי ודניאל קיצ'לס | [ 122 ] |
| Saher Miari | ساهر ميعاري | סאהר מיעארי | [ 126 ] |
| Public Movement | حركة عامة | תנועה ציבורית | [ 130 ] |
| **Sources & Credits** | **مصادر للتثمينات** | **מקורות וקרדיטים** | [ 136 ] |




**מערב הר ציון, ירושלים, 1912 (מימין: בית הספר גובאט, במרכז: כנסית הדורמיציון (הגרמנית קתולית), משמאל: הסמינר היווני אורתודוכסי לפרחי כמורה),** גלויה בהוצאת מקס יפה Zeitung Judische, Wien, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

**כנסיית דורמיציון, הר ציון, ירושלים, 1920–1900**, אוסף יואל אמיר, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

**בית הקברות, הר ציון, ירושלים, 1920–1910**, גלויות היסטוריות מאוסף שרה הבר לבית שמאע, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

# סיכויים לעתיד
# CHANCES FOR A FUTURE
# آفاق المستقبل

השטח שקרוי כיום הר ציון אינו מוכר לרוב הציבור. הוא נמצא בסמוך למקומות ידועים בעיר כמו גיא בן־הינום, סינמטק ירושלים ובריכת הסולטן, אך מעטים ביקרו בו או מודעים לקיומו. הוא שוכן בפאתי העיר העתיקה, סמוך לשער ציון, ומתפקד כמעין "חצר אחורית", שמרבית התיירים חולפים על פניה בדרכם אל המקומות הקדושים הגדולים. למרות היותו בשוליים, ייחודו רב. במרחב המצומצם שלו שוכנים יחדיו מבנים קדושים ליהודים, לנוצרים ולמוסלמים, ומצויים בו מוסדות לימוד ודת, בתי קברות המגוללים את ההיסטוריה של ירושלים, בתי אמנים ומוסדות חברתיים. לאורך מאות שנים תהילתו נקנתה לו בעיקר בזכות בניין מיוחד שנמצא בליבו, והוא היווה גם את נקודת הפתיחה לתערוכה: מתחם קבר דוד / נבי דאוד / חדר הסעודה האחרונה.[1]

מתחם זה הוא אחד היחידים בארץ שבהם שוכנות יחד אמונותיהן של שלוש הדתות המונותאיסטיות תחת קורת גג אחת. בשלוש הדתות המקום מזוהה עם קברו של דוד המלך (ובקוראן: נבי דאוד). בקומה הראשונה ניצב על פי המסורת היהודית קבר דוד המלך, וכיום פועל בו מקום תפילה. לפי המסורת המוסלמית, נבי דאוד קבור במקום זה מתחת למצבת אבן גדולה. באמצע המאה ה־16 המבנה נהפך למסגד, ושרידים ממנו נמצאים עד היום ברחבי הבניין. בקומה השנייה נמצא חדר הסעודה האחרונה (Coenaculum, ובעברית סנקולום), ובתוכו שרידי כנסיות. ייתכן שהסיבה לקיום רב־דתי זה היא העובדה שבמקום לא נמצאה מעולם עדות ארכיאולוגית המוכיחה את אחד האירועים הקדומים שנקשרו בו. יחד עם זאת, בכל הדתות, דבר אחד מתקיים בו בוודאות — האמונה.

## היסטוריה רחוקה של אמונה

המתחם נזכר לראשונה במאה העשירית, אצל ההיסטוריון והגיאוגרף הערבי אל-מקדסי, בשנת 985.[2] מאז נקשרו בו עוד מסורות רבות. סקירת ההיסטוריה של המתחם שתובא כאן בקצרה חושפת שבכל תקופה דת מסוימת שולטת במקום ומטילה בה את סימניה ואת מרותה. מידע ארכיאולוגי שנאסף במתחם מראה כי השרידים הקדומים ביותר שזוהו בו הם ככל הנראה מן התקופה הרומית,[3] שבה ייתכן שהיה שם בית כנסת. על פי המקורות ההיסטוריים, במהלך התקופה הביזנטית נבנו בשטח האתר שתי כנסיות מרכזיות, כנסיית 'השליחים' וכנסיית 'ציון הקדושה' (Hagia Sion), ושרידים מעטים מהן נחשפו בחפירות ארכיאולוגיות הסמוכות לקבר דוד.[4] לימים נבנתה במקום הכנסייה הצלבנית 'מרים הקדושה של הר ציון' ושילבה בתוכה את השרידים הקדומים שנותרו מהכנסיות האלה ואת חדר הסנקולום.[5] כנסייה זו נחרבה בשנת 1219 בפקודת סולטן דמשק אל-מלך אל-מועזם, ושוד שיטתי נעשה באבני קירותיה ובעמודיה. בשנת 1335 רכשו הפרנציסקנים את מתחם קבר דוד, שיפצו את הסנקולום וקבעו את מושבם מדרום למתחם, במנזר קטן שבמרכזו קלויסטר — חצר פתוחה שסביבה מִקְמָרוֹת (ארקדות) ומסדרונות מקורים. בשנת 1551 גירש השלטון העות'מאני את הנזירים הפרנציסקנים מהר ציון, לאחר סכסוך ממושך על הבעלות על קבר דוד בין בני הדתות השונות, ונכסיהם בהר ציון הוחרמו בהדרגה ונמסרו בסופו של דבר לשיח' אחמד

1 כדי להכיל את קדושתו הבו-זמנית לשלוש הדתות הוא ייקרא מעתה בטקסט זה "המתחם".

2 מחמד בן-אחמד שמס א-דין אל-מקדסי, **אחסן א-תקאסים פי מערפת אלאקאלים**, ליידן: בריל, 1906.

3 בשנת 2011 נערכה חפירה ארכיאולוגית מצומצמת במתחם קבר דוד, ובעקבותיה פרסם עמית ראם סקירה היסטורית, והיא מצוטטת בחלקה בפסקה זו. מתוך: ע' ראם, "ירושלים, הר ציון", **חדשות ארכיאולוגיות**, גיליון 124, 2012.

4 י' צפריר, "ציון – הגבעה הדרום-מערבית ומקומה בהתפתחות העיר ירושלים בתקופה הביזנטית". חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשל"ה: עמ' 89–275.

5 Pringle D. 2007. The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. Cambridge: 261–287





אל-דג'אני וצאצאיו.[6] מאז נקרא זרם זה של המשפחה דג'אני אל-דאודי. באותו זמן החליט הסולטן העות'מאני כי הר ציון כולו הוא הקדש מוסלמי (וקף). מתחם הקבר הופקע, ונבנה עליו מסגד. בתקופה הזו השתרש הקשר המוסלמי למקום. כנהוג באותה עת, נוצרים הורשו להיכנס לחדר הסעודה האחרונה אך לא להתפלל בו, ויהודים יכלו להתפלל במקום רק פעם בשנה, בחג השבועות, וגם זאת רק כשהמצב הפוליטי אפשר זאת.[7]

במשך כ־400 שנה שמרה המשפחה על הקבר ועל סביבתו. במאה ה־19 בעיקר בנו בני המשפחה סביב המתחם את השכונה שנקראה על שמם, "א-דג'אנייה", ובה בתי מגורים ובית קברות. משפחת דג'אני נמנית עם המשפחות המכובדות והוותיקות בירושלים. רבים מבני המשפחה החזיקו במשרות פוליטיות וכלכליות במנגנון השלטון העות'מאני.[8]

בתקופת המנדט הבריטי הובטחו זכויותיהם של כל בני הדתות לביקור ופולחן במקומותיהם הקדושים, והיהודים והנוצרים שבו לעלות למקום. בנוסף, עם שיפור יחסם של השלטונות העות'מאניים לתושבי העיר הלא מוסלמים ועם החלת חוקי הקפיטולציה, שבו הנוצרים להר ציון ובנו בו מבני דת רבים, בהם בית הספר על שם גובאט, כנסיית הדורמיציון ומנזר אד־סנקולום הפרנציסקני. סמוך להר ציון שוכן גם הרובע הארמני, שהתבסס ככל הנראה עוד בימי הביניים, וחלק ממבניו נמצאים גם הם בשטח ההר. מאז ועד היום שוכנות במקביל על הר ציון, על אותה חלקת אדמה, קהילות רבות ומגוונות.

האמונה שבמקום שוכן קברו של דוד המלך, שכאמור מעולם לא הוכחה באופן מדעי, התגלגלה במרוצת השנים מאדם לאישה, מדת לדת, והתייצבה כמסורת חזקה. על כן המתחם הוא *"דוגמה מובהקת לכך שמסורת דתית בתמיכת הממסד הפוליטי חזקה מן המחקר ההיסטורי-ארכיאולוגי בקביעת נרטיב וזהות למקום".*[9] באופן דיאלקטי, דווקא ההסכמה הבין-דתית הרחבה, שאמורה הייתה להשכין שלום ואחווה סביב המתחם, היא שהפכה אותו מאז ועד היום לסלע מחלוקת בין המאמינים השונים. דבריה של אורה לימור על העיר ירושלים בכלל נכונים גם למקום זה: *"ההיסטוריה של ירושלים היא סיפור של קונברסיות — המרות דת — חוזרות ונשנות, של ניכוס המרחב בידי כובשים חדשים והעברתו על דתו, שוב ושוב. העיר היהודית נעשתה לעיר פגנית, אחר כך לעיר נוצרית, ואחר כך נעשתה העיר הנוצרית לעיר מוסלמית. אך מעשי כיבוש ושינויים שלטוניים לא מחקו את הקדושה הקודמת, אלא הוסיפו עליה נדבכים חדשים, שינו דגשים וסיבכו עוד יותר את התמונה, המסובכת בלאו הכי [...]".*[10]

## היסטוריה קרובה של אמונה

בשנת 1948 כבש את הר ציון הגדוד הרביעי של הפלמ"ח, ומשנת 1949 הוא נמצא בגבולות הקו הירוק. משנה זו ועד 1967 שלטה מדינת ישראל בירושלים המערבית, כולל בהר ציון, ואילו בירושלים המזרחית, ובה המקומות הקדושים, שלטה ממלכת ירדן. משפחת דג'אני, שאדמות הר ציון היו בבעלותה עד 1948, נעקרה מבתיה ומרכושה. כאשר הר ציון עבר לידיו של השלטון הישראלי, הוא נהפך לאחד מאתרי הפולחן היהודי החשובים והמרכזיים ביותר בכל תחומי המדינה. אמנם היה ברור לכול כי המתחם אשר קבר דוד בתוכו אינו משתווה בחשיבותו לכותל המערבי ולאתרים קדושים אחרים, אך העובדה שהיה זה האתר היחיד בתחומי המדינה שאליו ייחסה המסורת קשר ישיר אל ההיסטוריה הדתית הקדומה של עם ישראל, הביאה למרכזיותו ולפיתוחו, ללא כל יחס לשאלת מעמדו כמקום קדוש בעבר. למשרד

6 י' פראוור, "מנזר הפראנציסקאנים ב'הר ציון' ויהודי ירושלים במאה הט"ו", **ידיעות החברה העברית לחקירת א"י ועתיקותיה** יד (תש"ח-תש"ט), עמ' 15–24; א' כהן, "'לא ירשת ולא גירשת' – יהודי ירושלים וגירוש הפראנציסקאנים מהר ציון", קתדרה 22 (תשמ"ב), עמ' 61–74.

7 ד' בר, "תמורות במציאות הדתית-פולחנית בירושלים לאחר שנת 1921: המקרה של הר ציון, קבר דוד וחדר הסעודה האחרונה", **אופקים בגאוגרפיה** 52 (2000), עמ' 5-18.

8 עארף פאשה אל-דג'אני היה נציג ירושלים בפרלמנט הטורקי, וראש עיריית ירושלים בשלהי השלטון העות'מאני. בתחילת שלטון המנדט הבריטי הוא שימש כנשיא 'האגודה המוסלמית נוצרית' בעיר, וכסגנו של מוסא כאזם אל-חוסייני ב'וועד הלאומי הערבי'. סובחי טאהר אל-דג'אני היה הערבי הראשון שהתקבל לאוניברסיטה האמריקאית בביירות, ותרגם את הקוראן לשפת ברייל. ד"ר מחמוד אל-דג'אני ייסד בשנת 1947, יחד עם ד"ר כנאען, את ארגון הסהר האדום הפלסטיני.

9 ראה "קבר דוד על הר ציון", אתר עמותת עמק שווה, אפריל 2014.

10 א' לימור, שיתוף ותחרות: "מקומות קדושים ועלייה לרגל במבט רב-דתי", בתוך: **עלייה לרגל: יהודים, נוצרים, מוסלמים; אסופת מאמרים**, עורכים: אורה לימור, אלחנן ריינר (האוניברסיטה הפתוחה, 2005), עמ' 254.

הדתות, ובעיקר למנהלו אז ש"ז כהנא (שז"ב), שהיה להוט להבנות מחדש את המקום ולייהד אותו, היה חלק נכבד בפיתוח חזון דתי-רוחני זה סביב הר ציון.

ביוזמת שז"כ החלו להיווצר בהדרגה במרוצת השנים מסורות של עלייה לרגל אל הר ציון. רובן לא התקיימו לפני שנת 1948, ורק מעטות מהן היו קשורות לדוד המלך. אירועים רבים הופיעו ומבנים הוקמו כדי לייסד מסורות דתיות ולאומיות מגוונות, לדוגמה: הדלקת משואות על ההר ביום העצמאות; שימור זיכרון השואה דרך הקמת "מרתף השואה" — מוזיאון שבו נטמן אפר קורבנות השואה ונאספו בו תשמישי קדושה וספרי תורה למטרת הנצחה; קביעת "חדר הנשיא" על גג המתחם, כדי לקשר בין ממסד הנשיאות לקדושת המקום ולדוד המלך. את הרצאתו לפני הוועדה הבין-משרדית שהוקמה לצורך פיתוח הר ציון, שז"כ פותח כך:

*"במרכז ירושלים — על יד הגבול הצבאי עומד ההר, ההולך ונהפך מרכז חשוב לחיי הרוח והדת של תקופתנו. לא קלה היא העליה להר. הדרך אינה סלולה ומדרגות אין. יש צורך, כמו בימי קדם, להאחז באבני ההר, להטפס ולעלות מאבן לאבן עד שמגיעים למרום הנכסף ולהסתכל מול הכותל המערבי, ים המלח, הירדן, הרי יהודה ומואב. פלאי ההר, מלא קסם ורז. ביכולתו להפוך לאגדה לדורות את המציאות הפלאית של חיינו".*[11]

שז"כ פועל מתוך אמונה חזקה לגבי תפקידו של ההר עבור מדינת ישראל המוקמת והיהודים החיים בה. הוא זוכה לביקורת רבה על מהלכיו להבניית הר ציון כמקום קדוש מצד מוסדות ממלכתיים כמו משרד התיירות ורשות העתיקות. לדוגמה, הארכיאולוג המוערך פרופ' מיכאל אבי יונה כותב: *"יצירת המקומות הקדושים החדשים כגון 'קבר דוד' 'סלע הגבור' או 'סלע החורבן' כי היא מעשה זוועה מדעי; הדברים המעוררים צחוק בעולם הנאור, וחבל מאוד כי ישנם במדינה מוסדות רשמיים אשר מטעמים מובנים נותנים את ידם לכך. אם מחלקת העתיקות תצליח לעמוד בפרץ, יישר כוחה!"* (ראה עמודים 14–15). למרות זאת שז"כ ממשיך בשלו בנחרצות ומאמין באמונה שלמה במשימתו להפוך את הר ציון למרכז דתי, רוחני וקדוש. על ההבניה התרבותית המודעת הוא כותב בישירות:

*"בהקמת מרכז רוחני חדש, יכולים אנו תיכף מלכתחילה להכניס בו מונומנטים חדשים כאלה המתאימים בין למטרה ובין לטעם החדש של תקופתנו. השטח עודנו חלק ואפשר לעבד אותו כפי ראות עינינו ולתכנן את המפעל בצורה שישמש את המטרה. מבחינה זאת מעדיף כל דור ליצור לו מרכזי-רמה חדשים ואינו נזקק למקומות המקובלים שבהם המטרה כבר קבועה ועומדת".*[12]

מבחינתו של שז"כ הר ציון "עודנו חָלָק". אמנם הקשרים האמוניים וההיסטוריים של הדתות השונות למקום, היו ידועים לו, אך הם כמו נעלמו מעיניו אל מול משימתו הלאומית-דתית. וכך הר ציון הולך ומשנה את פניו. מיקומו של ההר סמוך לגבול הירדני מציב אותו כאזור מלחמה, עד לכיבוש ירושלים המזרחית ב-1967. כחלק מתוכניתו, שז"כ מחלק את נכסיה של משפחת דג'אני, שנחשבים נכסי נפקדים ומצויים כעת בבעלות המדינה, לעיתים רק באישורו, לעיתים בתמיכת משרד התיירות. ההר הולך ומתאכלס בתושבים חדשים. יש מקרים שבהם האכלוס נעשה גם באישורם של בעלי קרקעות מכנסיות שונות. נפתחים בהר בין השאר בתי אמנים ומוסדות תרבות, דוגמת סניף של בצלאל, שבו הורו בין השאר פיסול (דוד פלומבו), ליתוגרפיה (דוד בן שאול), תחריט (אברהם אופק) והדפס (אריק קילמניק). הקמת הסניף נעשתה באישורו של הקולונל קלארק, שהיה ממונה על הרכוש האנגלי בירושלים, והוא נפתח ככל הנראה בשנות ה-50. הסניף נסגר בשנת 1965, להבנתנו, בשל המצב הביטחוני המסוכן. האמן דוד פלומבו קבע על הר ציון את ביתו, ולימים הוא ייהפך גם למוזיאון ביתי המציג את יצירותיו.[13] האמן פרלי פלציג הקים בו את הסטודיו שלו. שני הבתים קיימים עד היום. בשנת 1987 יוסדה בהר תוכנית שהות לאמנים מחו"ל (JCVA) בניהול האוצר יונה פישר, ששכנה שם עד להעברתה למשכנות שאננים בשנת 2004. הבית שבו הופעלה התוכנית שימש קודם לכן כביתם של פאולין ואלברט רוז, זוג יהודים משיחיים מדרום אפריקה שעברו לבית בשנת 1963. פאולין כתבה בעקבות מגוריה במבנה את הספר *Window on Mount Zion*, המספר על אמונתה התנ"כית, שהביאה אותה אל ההר ליצור בו גן מטופח באזור מלחמה. מאז שנת 2007 משמש המבנה כביתו של המרכז הבין־תרבותי לירושלים.

[11] תיק ארכיון המדינה, מזהה פיזי ג-6 / 9000 תאריך הדפסה 27/01/2019.

[12] שם, שם.

[13] להקמת המוזיאון ותחזוקו הייתה אחראית אשתו ושותפתו ליצירה, יונה פלומבו.





במרבית המבנים שהיו שייכים למשפחת דג'אני ומקיפים את ההר שוכנים כיום מוסדותיה השונים של ישיבת התפוצות (המכונה לעיתים גם ישיבת הר ציון), ונוכחותה היא הבולטת בהר. את הישיבה הקים בשנות השישים הרב מרדכי גולדשטיין, ביוזמתו של שז"כ. הישיבה יועדה במקור לחוזרים בתשובה מרחבי העולם. גם כיום לומדים בישיבה תלמידים יהודים מכל העולם ומזרמים שונים ביהדות. לישיבה מוסדות רבים ובהם ישיבת תורת ישראל, ישיבת תורה מציון, ישיבת השיבנו וישיבת נפש החיים. הישיבה מנהלת גם את מוזיאון מרתף השואה, הנמצא סמוך אליה באותו מבנה.

כמו בשנים עברו, גם כיום המאבק הבין-דתי על המתחם בפרט ועל הר ציון בכלל נמשך ביתר שאת. מתחילת שנות האלפיים ניכרת עלייה במתח הבין-דתי בהר ומתרבים מעשי האיבה. יהודים המתגוררים בהר ציון ומבקרים בו מתנכלים לנוצרים ולמוסלמים בהר ולסמלי הדתות שלהם. אחד המקרים הידועים התרחש בשנת 2013: אריחי קרמיקה עות'מאניים-מוסלמיים — שרידים לעיטור ייחודי מהמאה ה־17 — נותצו ונהרסו באופן שיטתי. בשנה האחרונה נותצו גם חלונות מתקופה זו בחדר הסעודה האחרונה. מעשים אלו מצטרפים לאירועים קודמים, כמו ניתוץ קברים בבית הקברות הפרוטסטנטי שעל ההר, השחתה של קברים בבית הקברות של משפחת דג'אני וכן תופעה הולכת ומתגברת של יריקות על אנשי דת נוצרים והפרעה לתהלוכות דת נוצריות. האלימות נעשית תמיד בידי ונדליסטים יהודים, הם פוגעים במונומנטים הללו לאות מחאה על מה שנתפס בעיניהם כניסיון השתלטות נוצרי או מוסלמי על אתרים בירושלים. לאורך השנים ניכרת אוזלת ידם של מוסדות המדינה בטיפול בנושא זה, הן מבחינת חינוך הן מבחינת אכיפה.

לצד אירועי הוונדליזם והאלימות שמתרחשים אחת לזמן-מה, ביום-יום ההר מהווה מוקד משיכה לבני ובנות כל שלוש הדתות, ונשמר במקום מעין סטטוס קוו עדין.

## להאמין

הר ציון יכול להיות מקרה מבחן לאפשרות של אמונות שונות לחיות במקביל על אותו שטח. עצם קיומם של מבנים רבים על ההר, המשויכים לשלוש הדתות ולזרמים המגוונים המצויים בהן, מבנים שלא יזוזו לשום מקום, יכול להוות מודל לקיום בו זמני של אורחות חיים מרובים, על אדמה אחת, כל אחד בשטחו ועל פי מנהגיו. בימים אלו של הקצנה דתית, נדמה כי מחשבה זו היא בגדר פנטזיה או לכל הפחות תמימה מאוד. יחד עם זאת, תערוכה זו מבקשת להעלות על נס את האפשרות הזו, לכבד את אמונתם של האחרים והאחרות, בין שהיא דתית ובין שהיא אזרחית, להוקיר את הסיפור ואת הזיכרון שלהם. להאמין שאפשר אחרת.

הבחירה לקיים את התערוכה **להאמין** על הר ציון הייתה לא קלה מכמה סיבות. ראשית, רבים ורבות נרתעים מהגעה אל אזורי סכסוך, אל מקומות שנושאים מטענים היסטוריים ודתיים. האופציה הנוחה יותר היא להתרחק מאזורי האש, או במקרה הטוב — להתבונן עליהם מרחוק בתוך "קובייה לבנה". עם זאת נדמה כי בתקופה שבה אנו חיים כעת במדינה, חיבור של אמנות למקום פיזי, ממשי, קיים, שלא מיועד בהכרח לתצוגת אמנות סטנדרטית, הוא הכרחי. הכרחי כעת לחוות מקום שמקפל בתוכו את הגנום של האדמה שעליה אנו חיים ולהבין לעומק את השכבות הטמונות בו. דרך הצפייה ביצירות האמנות ויחד עם חווית השיטוט עשויות להתעורר מחשבות, אפילו תביעה חזרה, של דרך החיים שאנו מאמינים ומאמינות בה.

עניין זה הוא הסיבה השנייה לקושי בקיום התערוכה על ההר. כיוון שברור מאליו שאין דרך חיים אחת, השאלה כיצד ניתן להביא לידי ביטוי אמונות שונות גם בתוך התערוכה עצמה ליוותה את תהליך האוצרות מתחילתו. סוגיית האמונה על ההר וסביבתו, לצד שאלת "למי שייך המתחם" שניצב בליבו, הובילה לתובנה כי אין לכך תשובה אחת, אלא שהתשובה בנויה מאין-סוף נרטיבים מקבילים, בדומה למושג הריזום (Rhizome) שהגו הפילוסופים דלז וגואטרי (Deleuze and Guattari): זוהי סוגיה שאין לה בהכרח מרכז או שורש ברור אלא כזו שמתפתחת מכיוונים שונים וממישורים שונים של משמעות. אמונה שאיננה נשענת על עקרונות יסוד ומסקנות הניתנות לאורם, אלא על כמה צמתים של רעיונות המקיימים קשרי גומלין אלה עם אלה ומזינים זה את זה.

לאורך כל העבודה על התערוכה נעשה ניסיון רב לשלב בתוכה כמה שיותר קולות ונרטיבים, אם דרך מקומות התצוגה עצמם ואם דרך האמנים והאמניות המציגים. הניסיונות לא תמיד צלחו, הרבה רעיונות שהחלו להתפתח לא התממשו. גם הסיבות לכך מרובות: החרמה של תערוכות הנעשות בירושלים, חשדנות, חוסר רצון להיות חלק מאירוע לא מוכר ולא מובן, סיבות אישיות ועוד. אני חושפת בפניכם ובפניכן את העובדה הזו משום שגם תערוכה זו מלווה ברגעי משבר גדולים ובתקווה גדולה שהיא תצליח בסופו של דבר, אפילו בזמן כתיבת שורות אלו. לכן, אם הגעתן והגעתם עד לכאן, זו אולי ההוכחה שיש סיכוי לעתיד, ושכדאי — להאמין.

העתק

ב/ירושלים/הר ציון 3193

תל-אביב, 36 שינקין
18 ביולי 1950

ייבין יקירי,

בדקתי את עניין המסורת הנוצרית בקשר לקבר דוד; המקורות מרוכזים אצל Baldi וכן בכרך ב' של Vincent-Abel, Jerus.nouvelle ע"מ 457 ואילך.

עלינו להבדיל בין ארמונו של דוד וקברו. המסורת ב"הר ציון" הכיל כמובן את שרידי ארמונו של דוד היא קדומה מאוד ונזכרת כבר ע"י הנוסע מבורדו (333), הנוסע מפלצנטיה (570). אולם רוב הנוסעים לפני המאה הי' ועד המאה הי' "מוצאים" את קבר דוד בבית-לחם (הירונימוס, אונומסטיקון 43, נוסע מבורדו, הנוסע מפלצנטיה, ארקולפוס וכו'). המסורת נמשכת אצל הסופרים הערבים עד לאבן ח'לדון, במאה הי"ד.

המסורת על קברו של דוד בהר ציון מבוססת על פסוק מנאומו של פטרוס בחג השבועות הראשון אחרי מות ישו בשעת האספה הנוצרים הגדולה (מעשי השליחים ב', כ"ט):

"המלך דוד, אשר גם מת וגם נקבר, וקברו הנה אתנו עד היום הזה". הפרשנים של ימי הביניים הבינו כי בשעה נאום זה, אשר לפי המסורת נשא אותו פטרוס במקום הסעודה האחרונה של ישו ( Coenaculum ), היה קברו של דוד ממש פה, היינו באותו הבניין. כך הבינו זה מחברי ה(Baldi No.748) Synaxis "-"ת" שחבר במאה הי" Kalendarium Ecclesiae Hierosol.
memoria תפילה in Sion, memoria David
היא תרגום ה , ואפשר לפרשהם "זכר" וגם "קבר" (כמו "נפש" בעברית), אולם הנוצרים קבלו את הפירוש השני. בפירוש נזכר "קבר דוד" ב"חיי הלנה הקדושה הקונסטנטינוס הקדוש" ממאות הי' - הי"א. (שם, מס' 756). בין הצלבנים, הראשון שמזכיר את קבר דוד בכנסית ציון הוא Raymond d'Aguilers רוב הנוסעים הנוצרים עדיין ממשיכים אותו עד בבית-לחם, יתכן כי גלוי איזה קבר במקום שימש יסוד אגדתי (כפי שמסופר אצל בנימין מטודלה) ונתן את הדחיפה לקביעה זו, המתאימה בדרך כלל יותר לסיפור במקרא של קבר דוד בציון. על זיהוי זה מתוררים כמה נוסעים במאות הי"ד-הט"ו, והוא הפרש לאט לאט בקרב היהודים והמוסלמים.

ב-415 "גילו" את עצמות סטפנוס הקדוש ( ביחד עם אלה של רבן גמליאל ובניו) בכפר גמלא. לפי המקור ( Lagrange,St.Etienne,p.52 ) הובאו העצמות "בכנסיה הקדושה של הר ציון, שם הוא שימש ארכידיאקונוס". לפי שחזור כנסיה זו ב" Jerus.nouvelle XL IX לוח" יוצא כי מקום הדיאקוניקון של כנסיה זו - שם הניחו כנראה את עצמות סטפנוס - הוא בציון במקום "קבר דוד" הנוכחי. מקום זה שימש כנראה בדרך כלל לאכסניה ארעית של עצמות קדושים, כי אחרי שעצמות סטפנוס עברו לכנסייתו ליד שער שכם, ונמצאו עצמות יעקב הקדוש, אחי ישו, הונחו גם אלה בו במקום. Vincent-Abel, Jerus. n.p.455. אני מחזיר לך ר"ב את רשימת פיוולס.

./.



יצירת המקומות הקדושים החדשים כגון "קבר דוד" "סלע הגבור" או "סלע החורבן" כי היא מקשה ורועה מפיין הדברים המתוררים בארץ בעולם הנאור, ואבל מאוד כי ישנם במדינה מוסדות רשמיים אשר מסקים מגבנים נותנים את ידם לכך. אם מחלקת העתיקות תצליח לעצור בפרץ, יישר כוחה!

בברכה נאמנה,
שלך

(חתום) מ. אבי-יונה.

**תיק ארכיון המדינה (1950–1951)**, מזהה פיזי ג-6 / 9000, תאריך הדפסה 27/01/2019

קטלוג זה נועד לשמש מעין מדריך כיס עבור השיטוט ברחבי התערוכה. הוא מורכב ממספר שערים; כל שער מתאר מבנה אחר וכולל תיאור קצר על אודותיו מיום הקמתו ועד ימינו, ואחריו פירוט עבודות האמנות המוצגות בו.

**במרכז הבין־תרבותי לירושלים** מוצגת עבודתה של **אלה ליטביץ**, המורכבת מקידוחי קרקע שנחפרו בהר ציון. השימוש באלמנט זה משקף מצד אחד את החומריות שממנו עשוי ההר ומצד שני מציפה אל פני השטח את ההיסטוריה העמוקה והמרובדת שהוא נושא.

עבודתו של **רועי כהן** היא מפה תפורה על יוטה סינתטית שמבוססת על מפת הר ציון שנמצאה בתיק ארכיוני משנת 1949. המפה שורטטה חודשים מעטים לאחר כיבוש ההר בידי הפלמ"ח. באמצעות טכניקת התפירה, המפה של כהן מנכיחה את הכאב הרב הטמון במקום: את השכבות, את התסבוכת, את המבנים שנבנו לייעוד מסוים ואחר שינו את תכליתם, את הסיפורים ואת המעשים שהתחוללו בו המתגלים ומתכסים כל העת.

**דלה טרביה** מציגה סרטון שעוקב אחר סנאא, בת למשפחת דג'אני, בעודה משרטטת מפה קוגניטיבית של שכונת דג'אני בהר ציון. למרות שהיא מעולם לא התגוררה במקום, זיכרון השכונה, המעצבת מדי יום את הווייתה ועתידה, נחקק בעברה.

**פאתן אבו עלי** מציגה מרתוק (התקן הקבוע בדלת ומשמש להקשה), שארית סימבולית וזכר למגוריהן של משפחות פלסטיניות רבות שנעקרו מבתיהן שעל ההר ב־1948, ביניהן משפחת דג'אני. המרתוק, באשר הוא אמצעי לבקשת רשות כניסה, מסמן בעבודתה של אבו עלי את הסירוב לבקשה, ולמעשה, את היעדרה.

בעבודת הווידאו של **נעמי יואלי ודניאל קיצ'לס**, חומר הגלם ששימש את האמנים ליצירתם הוא סרט אילם מן הארכיון משנת 1935, שמתעד טקס הבאת ביכורים של ילדים וילדות שנערך באיצטדיון המכביה בתל־אביב, כשבמרכזו תפאורה מפוארת של בית מקדש. העריכה המחודשת של הסרט והפסקול החדש שנלווה אליו מבקשים לזקק את הפעולה הטקסית באופן שמאפשר לנו להשתהות על רגעי ההבניה של הפעולות הריטואליות, על הדמויות שנושאות אותן ועל התפקיד שהן משרתות. היא מאפשרת התבוננות במחוות טקסיות, ילדיות ותמימות לכאורה, ומעוררת מחשבה על התגלגלותן ועל השלכותיהן בהווה.

עבודתו של **סאהר מיעארי**, קובייה עשויה מבטון שמפגישה בתוכה בין חומרי בנייה מסורתיים לחומרי בנייה עכשוויים. דרך הקובייה מיעארי מבקש לעסוק בהליכים שבהם ההיסטוריה הבלתי רצויה נמחקת במכוון ובפעולות של בנייה מחדש, לעתים קרובות על גבי שרידים נשכחים של עידן שחלף.

**לילא עבד אלרזאק** מציגה שתי עבודות וידאו העוסקות בשאלה כיצד ניתן להשתמש בטכנולוגיה ככלי לשליטה זדונית. באחת היא מעודדת את הצופים לעצב את פרשנותם לפטריוטיות. השנייה היא הדרכה ישירה וסרקסטית המלמדת כיצד למשוך את תשומת הלב של הממשלה ולזמן צנזורה בפלטפורמות המדיה החברתית. היא חושפת כיצד הטכנולוגיה שמתקדמת בקצב מסחרר עלולה לפגוע בזכות האדם לחופש הביטוי.

**בכנסיית דורמיציון** מציגה **חניתה אילן** גלילי ציורים של ים סוער. הים, מצולותיו והאלמנטים הנישאים עליו או מצויים בתוכו הם דימויים מרכזיים בסיפור יונה המקראי, במסורת הנוצרית ובאופן שבו מזכירות כנסיות רבות ספינה בצורתן. דימוייה מתמקדים במעשי הבליעה המתוארים בתנ"ך ובברית החדשה, בהיות גוף חי בתוך גוף אחר, במסע האסטראלי שעוברת הדמות בתוך מרחב זה ובשאיפה האנושית והאמנותית לכבוש את המרחב כמעשה מוחלט של ציור ואמונה.

בקומה העליונה של הכנסייה, **שוקי (יהושע) בורקובסקי** מציג את סדרת ציורי "הבשורה" וכן אוסף אבני נוף. שני האלמנטים המוצגים עוסקים בשאלת "הדימוי האמיתי". בנצרות מושג זה מציין נוכחות אמת של ישו בדימויים שלא נעשו בידי אדם. בורקובסקי עוסק בהופעתו של דימוי בעולם ללא מגע יד אדם ומצד אחר בדימויים שנעשו ביד אנושית אך נראים כאילו לא היא יצרה אותם. בכך הוא מעלה שאלות על אמונה ועל הדימוי, על חמקמקותו והיתכנותו.

עבודתו של **ראפת חטאב** היא יצירה גדולת ממדים שנעשתה כולה בידי האמן באמצעות מסרגה אחת. הקדושה אליזבת' מופיעה בה שוכבת במיטתה, אין זה ברור אם היא על ערש דווי, שמא כבר מתה או שהיא רק ישנה. פסלה של מריה הרדומה המצוי בקריפטה של הכנסייה מהדהד דימוי זה. דרך רצונו להתחבר אל מלאכת היד (craft) ולהפגיש אותה עם מקומות נשגבים, חטאב מדגיש את אמונתו ביכולתו של המעשה האמנותי לחבר בין החומר לרוח ומשם להגיע לתודעת הצופה.





עבודתה של **נירה פרג** נעשתה בעקבות מפגשים שערכה עם אב המנזר. היא גילתה כי מעבר למשימותיהם המרכזיות של הנזירים בעבודת הקודש, הם פועלים גם למען מבקשי מקלט ומהגרי עבודה. פרג תיעדה את הקהילה הזו במחווה פואטית דרך שני אלמנטים סמליים העוברים כחוט השני בין סיפורה של כנסיית דורמיציון לבין שגרת עבודתן וחייהן: המיטה והשינה. נשות הקהילה מצולמות ישנות בדירתן המשותפת והצפופה ומוצגות לצד פסל מריה הרדומה. בכך, פרג חושפת בפנינו הקשרים הנותרים לרוב סמויים מעין המבקרים בכנסייה.

יצירתה של **אסתר שניידר** נובעת מרגע יום־יומי פשוט: מסעה באופניים מביתה בקריית שלום אל הסטודיו שלה ביפו. בעודה רוכבת ברחוב היא פוגשת צמחי מעזבות הגדלים בחריצי מדרכות וגדרות המזדקרים בגאון כלפי מעלה. עבור שניידר, הופעתם של צמחים אלו מתוך הקרקע הבנויה והקשה והתבלטותם לנגד עיניה הם כמעשה המנורה הפלאי. בעקבות המיתוס הנוצרי, שלפיו כשחזרו השליחים לקבר מרים לא מצאו בו דבר מלבד צמחים עזובים, שניידר חוזרת ומציבה את ציורי צמחי המעזבה סביב פסלה של מריה הרדומה.

**רלי דה פריס** מציגה משטח עם הטופוגרפיה של הר ציון, שעליו מוצבת יציקת אריה עדין ורך. היא מזמנת לנו מחשבה על משמעות הפעולה האמנותית באתרים טעונים שאירעו בהם דחיקה, גירוש והזרה. בהציבה את האריה בלב הר ציון, בלב ירושלים, היא מבקשת מאיתנו הצופים להתוודות: להביט בעיניו התמימות, לנסות לשחרר אותו מהמטען שהוא נושא כדימוי, ולתהות אם ישנה אפשרות לעצור את הסחף הכאוטי שכולנו שקועים בו כמאמינים, כמנכסים, כמשתמשים כרוניים בדימויים. האם ישנה אפשרות לפרום את ההיסטוריה ולאפשר להווה להתוות אותה מחדש?

בגלריה העליונה של הבזיליקה, הפונה כלפי חוץ, מוצגת עבודת הסאונד של **ניב גפני** שמזמינה אותנו להרפתקה קולית מלאת מסתורין על הר ציון. אנו מאזינים ל"קולנוע לאוזניים" שבו מנוגן סיפור פנטסטי על קדושה, על יופי, על שיגעון ועל כאב. ביצירתו גפני מבקש להתחבר לסיפורים אמוניים עכשוויים שנספגו בהר ולחבר בין אתרים תת־קרקעיים לבין ספירות רוחניות עליונות.

בעבודתו של **אורי זמיר** צריחים ענקיים מעשה ידיו נגדעים מסביבתם הטבעית בחומות העיר העתיקה ומוצבים בחלל התצוגה כשאליהם מחובר איבר — אף גדול. דרך הזליגה מן המציאות אל תוך עולמות פנטסטיים, מסתוריים ומוזרים אנו מסתכלים אחרת על הצריחים. ההזרה שזמיר מבצע מובילה למעשה לקִרבה, כשהטריטוריות המרוחקות והמסוגרות בתוך עצמן נהפכות לפתע לנגישות ולפתוחות יותר.

בערב הפתיחה תופיע **מקהלת גיא בן־הינום** בכנסיית הדורמיציון. **תנועה ציבורית** תציג את "תדרוך", מפגש אחד־על־אחד עם סוכן תנועה ציבורית, העוסק במערכת היחסים הפרפורמטיבית בין המדינה למוסדות התרבות שלה וחוקר תפיסות של זיכרון מוסדי.

The area now called Mount Zion is unknown to most people. It is situated near well-known places in the city such as the Valley of Hinnom, the Jerusalem Cinematheque and the Sultan's Pool, but few have visited it or are aware of its existence. It is located on the outskirts of the old city, near the Zion Gate, and functions as a kind of "back yard", which most tourists pass by on their way to the major sacred sites. Despite being on the margins, it is rather unique. In its limited space, holy buildings for Jews, Christians and Muslims sit side by side, as well as educational and religious institutions, cemeteries that tell the history of Jerusalem, artists' houses and social institutions. Over the centuries, Mount Zion has acquired its fame mainly thanks to a special building, located in the heart of it, which was also the starting point for the exhibition: the compound of David's Tomb / Nabi Daoud / the Cenacle (Room of the Last Supper).[1]

This compound is one of the few in the country where the beliefs of the three monotheistic religions reside together under one roof. In all three religions the place is identified with the tomb of King David (and in the Qur'an: Nabi Daoud). According to Jewish tradition, King David's Tomb is located on the first floor, and today it is a place of prayer. According to Muslim tradition, Nabi Daoud is buried there, under a large stone cenotaph. In the mid-16th century the compound was turned into a mosque, the remnants of which can still be found throughout the building to this day. On the second floor is the Cenacle (Coenaculum), which contains remnants of churches from various centuries. It is possible that the reason for this multi-religious existence is the fact that no archaeological evidence that proves any of the ancient events associated with the place has ever been found in it. Nevertheless, all religions share a thing of certainty – faith.

## A DISTANT HISTORY OF FAITH

The compound was first mentioned in the tenth century, by Arab historian and geographer al-Maqdisi, in 985.[2] Since then, many other traditions have been associated with it. A brief review of the history of the compound reveals that in every period a particular religion rules the place and imposes its signs and authority on it. Archaeological information collected in the compound[3] shows that the earliest remains identified there are probably from the Roman period, when there may have been a synagogue there. According to historical sources, during the Byzantine period, two main churches were built on the site, the Church of the Apostles and the Church of Holy Zion (Hagia Sion), and few remnants of them were exposed in archaeological excavations near David's Tomb.[4] Later, the crusader church 'Holy Mary of Mount Zion' was built on the site and incorporated the ancient remains of these churches and the Coenaculum room.[5] This church was destroyed in

[1] In order to contain its simultaneous holiness for the three religions, it will henceforth be referred to in this text as "the compound".

[2] Muhammad ibn Ahmad Shams al-Din al-Maqdisi, **Ahsan al-taqāsīm fī ma'rifat al-aqālīm**, Leiden: Brill, 1906.

[3] In 2011, a limited archaeological excavation was conducted at the Tomb of David compound, following which Amit Re'em published a historical review, which is quoted in part in this paragraph. From: A. Re'em, "Jerusalem, Mount Zion", **Archaeological News**, No. 124, 2012.

[4] Y. Tsafrir, "Zion – The Southwestern Hill and Its Place in the Development of the City of Jerusalem in the Byzantine Period." PhD thesis, Hebrew University of Jerusalem, 1975: pp. 89-275.

[5] Pringle D. 2007. The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. Cambridge: 261–287





1219 by order of the Sultan of Damascus al-Malek al-Mu'azm, and a systematic robbery of its wall stones and columns was carried out. In 1335, Franciscan monks purchased the compound of David's Tomb, renovated the Coenaculum and established their seat south of the compound, in a small monastery with a cloister in the center – an open courtyard surrounded by vaults (arcades) and covered corridors. In 1551, the Ottoman authorities expelled the Franciscans from Mount Zion, after a long dispute over the ownership of David's Tomb between members of the different religions, and their property on Mount Zion was gradually confiscated and eventually handed over to Sheikh Ahmed al-Dajani and his descendants[6]. Since then, this branch of the family has been called Dajani al-Daoudi. At that time, the Ottoman Sultan decided that the entirety of Mount Zion was a Muslim endowment (waqf). The tomb compound was expropriated, and a mosque was built on it. During this period, the Muslim connection to the place took root. As was customary at the time, Christians were allowed to enter the Cenacle but not pray there, and Jews could pray there only once a year, on Shavuot, and even then only when the political situation allowed it.[7]

For about 400 years, the family guarded the tomb and its surroundings. In the 19th century the family members built the neighborhood named after them, "A-Dajaniyeh", mainly around the compound which includes residences and a cemetery. The Dajani family is one of the oldest and most respected families in Jerusalem. Many members of the family have held political and economic positions in the Ottoman government apparatus.[8]

During the British Mandate rule, members of all religions were guaranteed the right to visit and worship at their holy places, and Jews and Christians returned to the site. Additionally, with the improvement of the Ottoman authorities' treatment of the non-Muslim inhabitants of the city and the application of the Capitulation Laws, Christians returned to Mount Zion and built many religious buildings there, including the Gobat School, the Dormition Abbey and the Franciscan Ad Coenaculum Monastery. Also located near Mount Zion is the Armenian Quarter, which was apparently established in the Middle Ages, and some of the buildings of which are located on the mountain's territory as well. Since then, many diverse communities have been living simultaneously on Mount Zion, on the same piece of land.

The belief that King David's tomb is located there, which, as mentioned, has never been scientifically proven, has been passed down over the years from man to woman, from religion to religion, and has established

[6] Y. Prawer, "The Franciscan Monastery on 'Mount Zion' and the Jews of Jerusalem in the 15th Century", **News of the Hebrew Society for the Investigation of the Land of Israel and its Antiquities** 14 (1947-1949), pp. 15-24; A. Cohen, "'Neither Inherited Nor Cast Out' – the Jews of Jerusalem and the Expulsion of the Franciscans from Mount Zion", **Kathedra** 22 (1981-1982), pp. 61-74.

[7] D. Bar, "Changes in the Religious-Ritual Reality in Jerusalem After 1921: the Case of Mount Zion, David's Tomb and the Last Supper", **Horizons in Geography** 52 (2000), pp. 5-18.

[8] Aref Basha al-Dajani was the representative of Jerusalem in the Turkish Parliament, and the mayor of Jerusalem at the end of the Ottoman rule. At the beginning of the British Mandate rule, he served as the president of the 'Christian Muslim Association' in the city, and as the deputy of Musa Kazem al-Husseini in the 'Arab National Committee'. Subhi Taher al-Dajani was the first Arab to be admitted to the American University in Beirut, and he translated the Qur'an into Braille. Dr. Mahmoud Al-Dajani founded the Palestinian Red Crescent in 1947, together with Dr. Kan'an.

itself as a strong tradition. Therefore, the compound is "a clear example that religious tradition with the support of the political establishment is stronger than historical-archaeological research in determining the narrative and identity of a place".[9] Dialectically, it is precisely the broad interreligious agreement, which was supposed to establish peace and partnership around the compound, that has since turned it into a bone of contention among the various believers. Ora Limor's words about the city of Jerusalem in general are also true for this place: *"The history of Jerusalem is a story of conversions – religious conversions – repeated over and over again, of the appropriation of the space by new conquerors and its transfer to their religion, again and again. The Jewish city became a pagan city, then a Christian city, and then the Christian city became a Muslim city. Yet acts of conquest and governmental changes did not erase the previous sanctity, but rather added new layers to it, changed emphases and further complicated the already complicated picture [...]".*[10]

## A RECENT HISTORY OF FAITH

In 1948, the 4th Battalion of the Palmach captured Mount Zion, and since 1949 it has been within the borders of the Green Line. From that year until 1967, the State of Israel controlled Western Jerusalem, including Mount Zion, while East Jerusalem, including the holy sites, was controlled by the Kingdom of Jordan. The Dajani family, who owned the lands of Mount Zion until 1948, were uprooted from their homes and possessions. When Mount Zion passed into the hands of the Israeli government, it became one of the most important and central sites of Jewish worship throughout the country. Although it was clear to all that the compound which contained David's Tomb was not equal in importance to the Western Wall and other holy sites, the fact that it was the only site within the state to which tradition attributed a direct connection to the ancient religious history of the people of Israel led to its centrality and development, without any regard to the question of its status as a holy place in the past. The Ministry of Religious Affairs, and especially its director at the time, S.Z. Kahana (SZK), who was eager to rebuild and Judaize the site, played a significant role in developing this religious-spiritual vision around Mount Zion.

At SZK's initiative, traditions of pilgrimage to Mount Zion gradually began to form over the years. Most of them did not exist before 1948, and only a few were related to King David. Many events were held and buildings were erected in order to establish diverse religious and national traditions, for example: lighting torches on the Mountain on Independence Day; Preserving the memory of the Holocaust through the establishment of the "Chamber of the Holocaust" – a museum where the ashes of Holocaust victims are buried and Jewish ritual articles and Torah scrolls were collected for commemorative purposes; Setting up the "President's Room" on the roof of the compound, in order to link the presidential establishment to the sanctity of the place and to King David. SZK opened his lecture before the inter-ministerial committee, which was established for the purpose of developing Mount Zion, with these words:

[9] See "David's Tomb on Mount Zion", website of the Emek Shave organization, April 2014.

[10] O. Limor, Sharing and Competition: "Holy Places and Pilgrimage from a Multi-Religious Perspective", in: **Pilgrimage: Jews, Christians, Muslims - Collected Essays**, eds. Ora Limor, Elchanan Reiner (Open University Press, 2005), pp. 254.



CHANCES FOR A FUTURE — RINAT EDELSTEIN

> *"In the center of Jerusalem, near the military border stands the Mountain, which is becoming an important center for the spiritual and religious life of our time. Not easy is the ascent to the mountain. The road is unpaved and there are no stairs. It is necessary, as in ancient times, to hold on to the stones of the mountain, to climb and ascend from stone to stone until you reach the desired peak, and look on to the Western Wall, the Dead Sea, the Jordan, the mountains of Judea and Moab. Wonderous is the mountain, full of magic and mystery. It can turn the miraculous reality of our lives into a legend for generations to come."*[11]

SZK operated out of a strong belief regarding the role of the mountain for the established State of Israel and the Jews living in it. He received a lot of criticism for his moves to frame Mount Zion as a holy place, from state institutions such as the Ministry of Tourism and the Antiquities Authority. For example, the esteemed archaeologist Prof. Michael Avi Yona writes: "The creation of the new holy places such as 'David's Tomb', 'Rock of the Hero' or 'Rock of Destruction' is a scientific atrocity; These things are a laughing matter in the enlightened world, and it's a shame that there are official institutions in the country that for obvious reasons lend their hand to this. If the antiquities department manages to withstand the burst, may God bless it!" (See pages 14-15). Despite this, SZK continued his work resolutely and believed with complete faith in his mission to turn Mount Zion into a religious, spiritual and holy center. He writes directly about his conscious cultural framing:

> *"In establishing a new spiritual center, we can immediately introduce in it new monuments that are suitable for both the purpose and the new temperament of our time. The area is still unspoiled and can be cultivated as we see fit and the undertaking can be planned in a way that will serve the purpose. In this respect, each generation prefers to create new centers of significance and does not need the accepted places where the goal is already fixed and standing."*[12]

As far as SZK was concerned, Mount Zion was "still unspoiled." Even though the religious and historical ties of the various religions to the place were known to him, they seemed to go unnoticed in the face of his national-religious mission. And so Mount Zion was changing its face. The mountain's location near the Jordanian border positioned it in a war zone until the occupation of East Jerusalem in 1967. As part of his plan, SZK distributed the Dajani family's assets – which were considered absentee properties and were now owned by the state – sometimes only with his own approval, sometimes with the support of the Ministry of Tourism. The mountain became populated by new residents. There were cases where the settlement was done with the permission of landowners from different churches. Artists' houses and cultural institutions were being opened, among other things, such as a branch of Bezalel, where sculpture (David Palombo), lithography (David Ben Shaul), engraving (Avraham Ofek) and printmaking (Arik Kilemnik), among others, were taught. The establishment of the branch was done with the approval of Colonel Clark, who was in charge of the English properties in Jerusalem, and it apparently opened in the 1950s. The branch was closed in 1965, to our understanding, due to the

[11] Israel State Archives file, physical ID C-6/9000 Print date 27/01/2019, translated from Hebrew.

[12] Ibid.

dangerous political situation. The artist David Palombo made his home on Mount Zion, which will later also become a home museum displaying his works.[13] The artist Perli Pelzig established his studio there. Both houses still exist today. In 1987, a residency program for artists from abroad (JCVA) was established at the mountain, managed by the curator Yona Fischer, and was located there until its transfer to Mishkenot Sha'ananim in 2004. The house where the program was implemented had previously served as the home of Pauline and Albert Rose, a Messianic Jewish couple from South Africa who moved into the house in 1963. Following her residence in the building, Pauline wrote the book "Window on Mount Zion", which tells about her biblical faith, that led her to the mountain to create a well-kept garden inside a war zone. Since 2007, the building has been home to the Jerusalem Intercultural Center.

Most of the buildings that belonged to the Dajani family and surround the mountain, now house the various institutions of the Diaspora Yeshiva (sometimes also called the Mount Zion Yeshiva), and its presence is the most prominent on the Mountain. The yeshiva was established in the 1960s by Rabbi Mordechai Goldstein, at the initiative of SZK. The yeshiva was originally intended for converts from around the world. Even today, Jewish students from all over the world and from different schools of Judaism study at the yeshiva. The yeshiva has many institutions, including the Torat Yisrael yeshiva, the Torah MiZion yeshiva, the Hashivenu yeshiva and the Nefesh Hayim yeshiva – a seminary for Kabbalah studies in the compound of King David's Tomb. The yeshiva also manages the Chamber of the Holocaust Museum, which is located adjacent to it in the same building.

As in previous years, the interreligious struggle over the compound in particular and Mount Zion in general continues today with greater intensity. Since the beginning of the 2000s, there has been an increase in interreligious tension on the mountain and hostilities have increased. Jews who live on Mount Zion and visit it harass Christians and Muslims on the mountain and harm symbols of their religions. One of the most well-known cases occurred in 2013: Ottoman-Muslim ceramic tiles – remnants of a unique decoration from the 17th century – were systematically smashed and destroyed. In the past year, windows from this period in the Cenacle were also smashed. These acts join previous incidents, such as the smashing of graves in the Protestant cemetery on the mountain, the desecration of graves in the Dajani family cemetery, and the increasing phenomenon of spitting on Christian clerics and disrupting Christian religious processions. Such violence is always perpetrated by Jewish vandals, who damage these monuments in protest of what they perceive as a Christian or Muslim attempt to take over sites in Jerusalem. Over the years, the incompetence of state institutions in dealing with this issue has been evident, both in terms of education and in terms of enforcement.

Aside from the incidents of vandalism and violence that occur every once in a while, the mountain is a center of attraction for people of all three religions on a daily basis, and a kind of delicate status quo is maintained in the place.

[13] His wife and creative partner, Yona Palombo, was responsible for the establishment and maintenance of the museum.





## BELIEVE

Mount Zion can be a case study for the possibility of different beliefs existing side by side on the same land. The very existence of many buildings on the mountain, belonging to the three religions and the diverse schools found within them, buildings that will not move anywhere, can serve as a model for the simultaneous existence of multiple ways of life, on one land, each in its own territory and according to its own customs. In these days of religious extremism, it seems that this thought is a fantasy or at least very naïve. At the same time, this exhibition seeks to celebrate this possibility, to honor the beliefs of others, whether religious or civil, to cherish their story and memory. To believe another way is possible.

The choice to hold the exhibition "Believe" on Mount Zion was not easy for several reasons. First, many people are reluctant to go to conflict zones, places which are historically and religiously charged. The more convenient option is to move away from the fire zones, or at best – observe them from a distance in a "white cube" However, it seems that in this time we are living in, in this country, connecting art to a real, physical, existing place, which is not necessarily intended for a standard art display, is necessary. There is a need now to experience a place that encapsulates the genome of the soil on which we live and to deeply understand its layers. Through viewing the artworks, along with the experience of wandering, thoughts may arise, and perhaps even a wish to claim back the way of life we believe in.

This is the second reason for the difficulty of holding an exhibition on Mount Zion. Since it is obvious that there is no single way of life, the question of how different beliefs can be expressed within the exhibition itself accompanied the curatorial process from the beginning. The issue of faith on the mountain and its surroundings, along with the question of "who owns the compound" that stands at its heart, led to the realization that there is no single answer to this, but that the answer is built from endless parallel narratives, similar to the Rhizome conceived by philosophers Deleuze and Guattari: it is an issue that does not necessarily have a clear center or root, but one that develops from different directions and planes of meaning. A belief that does not rest on basic principles and conclusions given in light of them, but on several intersections of ideas that interact with each other and nourish each other.

Throughout the work on the exhibition, a great deal of effort was made to incorporate as many voices and narratives as possible, whether through the exhibition spaces themselves or through the exhibiting artists. The attempts were not always successful, many ideas began to develop and did not materialize. There are also many reasons for this: boycotting of exhibitions held in Jerusalem, suspicion, reluctance to be part of an unfamiliar and incomprehensible event, personal reasons and more. I share this with you because this exhibition is also accompanied by great moments of crisis along with great hope that it will succeed eventually, even at the time of writing these lines. Therefore, if you have come and made it this far, perhaps it is proof that there is a chance for the future, and that you should – believe.

This catalogue is intended to serve as a sort of pocket guide for wandering around the exhibition. It consists of several sections; Each section describes a different building and includes a brief description of it from the day it was built to the present day, followed by a description of the artworks displayed there.

The **Jerusalem Intercultural Center** presents **Ella Littwitz**'s work, which consists of soil drillings excavated on Mount Zion. The use of this element reflects on the one hand the materiality from which the mountain is made, and on the other hand brings to the surface the deep and layered history it carries.

**Roy Cohen**'s work is a map sewn on synthetic jute, based on a map of Mount Zion found in an archival file from 1949. The map was drawn a few months after the conquest of the mountain by the Palmach. Using the technique of sewing, Cohen's map reveals the great pain inherent in the place: the layers, the entanglement, the buildings which were built for a certain purpose and later changed their purpose, the stories and events that took place there and are constantly revealed and covered.

**Dalleh Tarabeh** presents a video that follows Sanaa, a member of the Dajani family, as she draws a cognitive map of the Dajani neighborhood on Mount Zion. Although she never lived there, the memory of the neighborhood, which shapes her present existence and her future daily, is etched in her past.

**Faten Abu Ali** presents a door knocker, a symbolic remnant and reminder of the homes of many Palestinian families on Mount Zion, from which they were displaced in 1948, including the Dajani family. The door knocker, as it is a means of requesting permission to enter, signifies in Abu Ali's work the refusal of the request and, in fact, its absence.

In the video work by **Naomi Yoeli** and **Daniel Kiczales**, the raw material used by the artists is a silent archival film from 1935, documenting the ceremony of boys and girls bringing Bikkurim, which was held at the Maccabiah Stadium in Tel Aviv, with a magnificent Temple setting at its center. The re-editing of the film and the accompanying new soundtrack seek to distill the ritual action in a way that allows us to dwell on the moments of construction of the ceremonial actions, the characters who carry them and the role they serve. It allows observation of ritual, childlike and seemingly innocent gestures, and provokes thoughts about their unfolding and implications in the present.

**Saher Miari**'s work is a cube made of concrete that brings together traditional and contemporary building materials. Through the Cube, Miari seeks to engage with processes in which unwanted history is deliberately erased with acts of rebuilding, often done atop forgotten relics of a bygone era.

**Laila Abd Elrazaq** presents two video works on how technology can be used as a tool for toxic control. In the first, she encourages viewers to shape their interpretation of patriotism. The second is a direct and sarcastic guide on how to get the government's attention and incite censorship on social media platforms. It reveals how technology advancing at a dizzying pace may violate the human right to freedom of expression.

In the **Dormition Church**, **Hanita Ilan** displays rolled paintings of stormy seas. The sea, its depths and the elements carried on it or found within it are central



CHANCES FOR A FUTURE — RINAT EDELSTEIN

images in the biblical story of Jonah, in Christian tradition and in the way in which many churches resemble a ship in their shape. Her images focus on the acts of swallowing described in the Old and New Testaments, on the living body which is inside another body, the astral journey that the figure undergoes within this space, and the human and artistic aspiration to conquer physical space as an absolute act of painting and faith.

On the top floor of the church, **Shuki (Joshua) Borkovsky** presents the "Annunciation" series of paintings as well as a collection of landscape stones. The two elements presented deal with the question of the "real image". In Christianity this concept denotes the true presence of Christ in images not made by human hands. Borkovsky deals with the appearance of an image in the world without human intervention, and on the other hand with images made by human hands but appearing as if they were not man made. In doing so, he raises questions about faith and the image, its elusiveness and feasibility.

**Raafat Hattab**'s work is a large-scale work made entirely by the artist using a single crochet hook. In it, Saint Elizabeth is lying on her bed, and it is unclear whether she is asleep, on her deathbed, or already dead. The statue of the sleeping Mary which is placed in the crypt, echoes this image. Through his desire to connect with the craft and introduce it to sublime realms, Hattab emphasizes his belief that the art object is capable of connecting matter and spirit, and from there to reach the viewer's consciousness.

**Nira Pereg's** work was done following meetings she had with the abbot. She discovered that beyond the monks' liturgical responsibilities, they also work with asylum seekers and migrant workers. Pereg documented this community in poetic tribute through two symbolic elements that make the common thread linking the story of the Dormition Abbey to their lives and work routine: bed and sleep. The women of the community are photographed sleeping in their shared and cramped apartment and are displayed next to the statue of the sleeping Mary. In doing so, Pereg reveals to us the connections that often remain hidden from church visitors.

**Ester Schneider's** work stems from a simple everyday moment: her bicycle journey from her home in Kiryat Shalom to her studio in Jaffa. As she rode down the street, she encountered ruderal plants growing in the cracks of sidewalks and fences, proudly jutting upwards. For Schneider, the emergence of these plants from the hard built ground and their protrusion before her eyes are miraculous. Following the Christian myth that when the apostles returned to Mary's tomb they found nothing but wild plants, Schneider places her wondrous ruderal plant paintings around the statue of the sleeping Mary.

**Relli de Vries** presents a kind of confession chamber, built from a surface with the topography of Mount Zion, on top of which is placed the casting of a delicate and soft lion. It invites us to think about the meaning of artistic action at charged sites in which repression, expulsion and alienation have occurred. In placing the lion in the heart of Mount Zion, in the heart of Jerusalem, she asks us viewers to confess: to look into its innocent eyes, to try to free it from the baggage it carries as an image, and to wonder if it is possible to stop the chaotic drift in which we are all immersed as believers, as appropriators, as chronic users of images. Is it possible to unravel history and allow the present to redraw it?

A sound work by **Niv Gafni** is presented on the upper outside gallery of the basilica. His work invites us to a mysterious audio adventure on Mount Zion. We listen to a "cinema for the ears" in which a fantastic story about holiness, beauty, madness and pain is played. In his work, Gafni seeks to connect with contemporary stories of faith absorbed in the mountain and to connect underground sites with higher spiritual domains.

In **Uri Zamir**'s work, huge turrets of his making are cut off from their natural environment on the walls of the Old City and placed in the exhibition space with an added organ attached to them – a large nose. By spilling over from reality into fantastic, mysterious and strange worlds, we look at the turrets differently. Zamir's alienation actually leads to intimacy, as the remote, enclosed territories suddenly become more accessible and open.

On the opening night, **The Great Gehenna Choir** will perform at the Dormition Church. **Public Movement** will present "Debriefing Session," a one-on-one meeting with a Public Movement agent that deals with the performative relationship between the state and its cultural institutions and explores perceptions of institutional memory.

إن المنطقة التي تسمى الآن جبل النبي داود (جبل صهيون) غير معروفة لمعظم الجمهور. يقع هذا الجبل بالقرب من الأماكن المعروفة في المدينة مثل وادي الربابة وسينماتِك القدس وبركة السلطان، لكن قليلين هم من زاروه أو علموا بوجوده. يقع الجبل على مشارف البلدة القديمة، بالقرب من باب النبي داود (باب صهيون)، الذي يشكل "الفناء الخلفي" الذي يمر به معظم السياح في طريقهم إلى الأماكن المقدسة العظيمة. ورغم وجوده في الأطراف، إلا أن تفرده عظيم. تتجمع، في مساحتها المحدودة، المباني المقدسة لليهود والمسيحيين والمسلمين معًا، وهناك مؤسسات تعليمية ودينية، ومقابر تكشف تاريخ القدس، وبيوت فنانين ومؤسسات اجتماعية. على مر القرون، اكتسبت شهرته له بشكل رئيسي بسبب مبنى خاص يقع في قلبه، وكان أيضًا نقطة الانطلاق للمعرض: مجمع قبر داود / النبي داود / غرفة العشاء الأخير.[1]

يعد هذا المجمع هو الوحيد في البلاد الذي تجتمع فيه معتقدات الديانات السماوية الثلاث تحت سقف واحد. في الديانات الثلاث، تم تحديد المكان بقبر الملك داود (في القرآن: النبي داود). بحسب التقليد اليهودي، يوجد في الطابق الأول قبر الملك داود، ويوجد اليوم مكان للصلاة هناك. ووفقًا للتقاليد الإسلامية، دُفن النبي داود في هذا المكان تحت شاهد قبر حجري كبير. وفي منتصف القرن السادس عشر، تحول المبنى إلى مسجد، ولا تزال بقاياه موجودة في جميع أنحاء المبنى. وفي الطابق الثاني غرفة العشاء الأخير (Coenaculum، وبالعبرية "سنكولوم" (סנקולום)، وفي داخلها بقايا لكنائس. ومن الممكن أن يكون سبب هذا الوجود المتعدد الأديان هو عدم العثور على أي دليل أثري في المكان يثبت أحد الأحداث القديمة المرتبطة به. في الوقت نفسه، في جميع الأديان، هناك شيء واحد مؤكد، وهو الاعتقاد والإيمان.

## تاريخ الإيمان البعيد

تم ذكر المجمع لأول مرة في القرن العاشر، على يد المؤرخ والجغرافي العربي المقدسي، عام 985 للميلاد.[2] ومنذ ذلك الحين، ارتبطت به العديد من التقاليد الأخرى. إن استعراض تاريخ المجمع الذي سيتم عرضه هنا بإيجاز يكشف أنه في كل فترة يهيمن دين معين على المكان فهو يترك بصمته أو بصماته عليه. تُظهر المعلومات الأثرية التي تم جمعها في المجمع[3] أن أقدم اللُقى التي تم تحديدها هناك ربما تعود إلى العصر الروماني، عندما كان من المحتمل أن يكون هناك كنيس يهودي. وبحسب المصادر التاريخية، فقد تم خلال الفترة البيزنطية بناء كنيستين مركزيتين في الموقع، هما كنيسة "الرسل" وكنيسة "صهيون المقدسة" (Hagia Sion)، وتم الكشف عن لُقى قليلة منهما في الحفريات الأثرية بالقرب من قبر داود.[4] وفي وقت لاحق، تم بناء كنيسة "مريم المقدسة لجبل صهيون" الصليبية في الموقع وتضمنت لقى هذه الكنائس القديمة وغرفة العشاء الأخير.[5] دمرت هذه الكنيسة عام 1219 بأمر من سلطان دمشق الملك المعظم، وتمت عملية سطو ممنهجة على جدرانها وأعمدتها. في عام 1335، اشترى الفرنسيسكان مجمع قبر داود، وقاموا بتجديد الحرم وأقاموا مقرهم جنوب المجمع، في دير صغير يتمركز حول الدير – فناء مفتوح محاط بأقبية (أروقة) وممرات مغطاة. في عام 1551، طردت الحكومة العثمانية الرهبان الفرنسيسكان من جبل صهيون، بعد نزاع طويل حول ملكية قبر داود بين أفراد من الديانات المختلفة، وتمت مصادرة ممتلكاتهم في جبل صهيون تدريجياً وتم تسليمها في النهاية إلى الشيخ أحمد الدجاني وذريته،[6] ومنذ ذلك الحين أصبح هذا الجناح من العائلة يسمى الدجاني الداودي. في ذلك الوقت، قرر السلطان العثماني أن يكون جبل صهيون بأكمله وقفًا إسلاميًا. تمت مصادرة مجمع المقابر وبناء مسجد عليه. وخلال هذه الفترة، ترسخت علاقة المسلمين بالمكان. وكما جرت العادة في ذلك الوقت، سُمح للمسيحيين بدخول غرفة العشاء الأخير ولكن لم يُسمح لهم

1 وحين نتحدث عن قداسة المكان بشكل متزامن ومتوازي، سوف يُسمّى في هذا النص "المجمَع".

2 محمد بن أحمد شمس الدين المقدسي، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، لايدن: بريل، 1906.

3 في عام 2011، تم إجراء تنقيب أثري محدود في مجمع قبر داود، وبعد ذلك نشر أميت رام مراجعة تاريخية، مقتبسة جزئيًا في هذه الفقرة. من: ع..رام، "القدس جبل صهيون"، الأخبار الأثرية، العدد 124، 2012.2012.

4 ي. صفرير، "صهيون – التل الجنوبي الغربي ومكانته في تطور مدينة القدس في العصر البيزنطي". مقالة للحصول على درجة الدكتوراه، الجامعة العبرية في القدس، 2015: ص 275-89.

5 Pringle D. 2007. The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. Cambridge: 261–287

6 ي. براور، "دير الفرنسيسكان على جبل صهيون ويهود القدس في القرن الخامس عشر"، **يديعوت الجمعية العبرية أرض إسرائيل للتقصي على آثارها**، 1958-1989، ص 24-15؛ كوهين، ""لا يرثون ولا يُطردون" – يهود القدس وطرد الفرنسيسكان من جبل صهيون"، كاتيدرا 22 (5742)، ص 74-61.





بالصلاة هناك، ولم يكن بإمكان اليهود الصلاة هناك إلا مرة واحدة في السنة، في عيد البواكير، وحتى ذلك الحين فقط عندما يسمح الوضع السياسي بذلك.[7]

قامت العائلة ولمدة 400 عام تقريبًا بحراسة القبر والمناطق المحيطة به. في القرن التاسع عشر، بنى أفراد العائلة بشكل رئيسي الحي المحيط بالمجمع الذي سمي باسمهم، "الدجانية"، والذي يضم مساكن ومقبرة. تُعتبر عائلة الدجاني من أعرق العائلات في القدس. شغل العديد من أفراد العائلة مناصب سياسية ومالية في الحكومة العثمانية.[8]

أما في عهد الانتداب البريطاني، كانت حقوق جميع الأديان في الزيارة والعبادة في أماكنهم المقدسة مضمونة، وسمح لليهود والمسيحيين بالذهاب إلى هناك. وفي الوقت نفسه ومع تحسن موقف السلطات العثمانية تجاه سكان المدينة غير المسلمين ومع تطبيق قوانين الاستسلام، حيث ذهب المسيحيون إلى جبل النبي داود وبنوا هناك العديد من المباني الدينية بما في ذلك المدرسة التي تحمل اسم جوبات والكلية الامريكية ودير الفرنسيسكان "أد سانكولوم". وبالقرب من جبل النبي داود يوجد أيضًا الحي الأرمني الذي ربما يكون قد تم إنشاؤه في العصور الوسطى، كما تقع بعض مبانيه على أراضي الجبل. ومنذ ذلك الوقت وحتى اليوم، عاشت مجتمعات عديدة ومتنوعة في وقت واحد على جبل النبي داود، على نفس قطعة الأرض.

إن الاعتقاد بأن المكان الذي يقع فيه قبر الملك داود، والذي كما ذكرنا لم يثبت علميا أبدًا، تطور عبر السنين من رجل إلى امرأة، ومن دين إلى دين، ورسخ نفسه كتقليد قوي. لذلك، فإن المجمع هو "مثال واضح على أن التقليد الديني بدعم من المؤسسة السياسية أقوى من البحث التاريخي الأثري في تحديد سرد وهوية للمكان".[9] ومن الناحية الجدلية، فهو على وجه التحديد الإجماع الواسع بين الأديان، الذي كان من المفترض أن يُرسيَ السلام والأخوة حول المجمع، الأمر الذي جعله منذ ذلك الحين وحتى اليوم موضع خلاف بين مختلف المؤمنين. إن ما قالته أورا ليمور عن مدينة القدس بشكل عام ينطبق أيضًا على هذا المكان: "إن تاريخ القدس هي قصة تحولات – تحولات دينية – تتكرر مرارًا وتكرارًا، حول الاستيلاء على المساحة من قبل الغزاة الجدد ونقلها إلى دينه، مرارًا وتكرارًا. وأصبحت المدينة اليهودية مدينة وثنية، ثم مدينة مسيحية، وبعدها أصبحت المدينة المسيحية مدينة إسلامية. لكن أعمال الغزو والتغييرات الحكومية لم تمح القداسة السابقة، بل أضافت إليها طبقات جديدة، وغيرت التركيز وزادت من تعقيد الصورة، وهي في غاية التعقيد [...]".[10]

## تاريخ الإيمان القريب

استولت الكتيبة الرابعة من البلماح في عام 1948 على جبل النبي داود، وأصبح داخل حدود الخط الأخضر منذ عام 1949. ومنذ ذلك العام وحتى عام 1967، سيطرت دولة إسرائيل على القدس الغربية، بما في ذلك جبل النبي داود. أما الأماكن المقدسة، كانت تحت سيطرة المملكة الأردنية الهاشمية، وتم تجريد عائلة الدجاني التي كانت تمتلك أراضي جبل النبي داود حتى عام 1948، من منازلها وممتلكاتها. وعندما انتقل جبل النبي داود إلى أيدي الحكومة الإسرائيلية، أصبح أحد الأماكن المقدسة أهم مواقع العبادة اليهودية في جميع مناطق البلاد. ورغم أنه كان واضحًا للجميع أن المجمع الذي يقع فيه قبر داود لا يمكن مقارنته في الأهمية بالحائط الغربي وغيره من الأماكن المقدسة، إلا أن الحقيقة أن هذا كان الموقع الوحيد داخل حدود الدولة الذي نسب إليه التقليد ارتباطًا مباشرًا بالتاريخ الديني القديم لشعب إسرائيل، مما أدى إلى مركزيته وتطوره، دون أي علاقة بمسألة مكانته كمكان مقدس في الماضي. ففي وزارة الأديان، ومديرها العام (شَازاخ)، والذي كان حريصًا على إعادة بناء المكان وتهويده، فقد كان له دور كبير في تطوير هذه الرؤية الدينية الروحية حول جبل النبي داود.

وبمبادرة من "شازاخ"، بدأت تقاليد الحج إلى جبل النبي داود في الظهور تدريجياً على مر السنين، ولم يكن معظمها موجوداً قبل عام 1948، وكان القليل منها فقط مرتبطاً

7 د. بار، "التغيرات في الواقع الديني الشعائري في القدس بعد 1921: حالة جبل صهيون وقبر داود والعشاء الأخير"، **آفاق في الجغرافيا** 52 (2000)، ص 18-5.

8 عارف باشا الدجاني كان ممثل القدس في البرلمان العثماني، ورئيس بلدية القدس في أواخر الحكم العثماني. وفي بداية حكم الانتداب البريطاني شغل منصب رئيس "الرابطة المسيحية الإسلامية" في المدينة، ونائباً لموسى كاظم الحسيني في "اللجنة الوطنية العربية". وكان صبحي طاهر الدجاني أول عربي يتم قبوله في الجامعة الأمريكية في بيروت، وهو الذي ترجم القرآن الكريم إلى طريقة برايل. أسس الدكتور محمود الدجاني عام 1947 مع الدكتور توفيق كنعان منظمة الهلال الأحمر الفلسطيني.

9 انظر "قبر داود على جبل النبي داود"، الموقع الإلكتروني لجمعية عيمك شفيه، نيسان 2014.

10 أ. ليمور والمشاركة والمنافسة: "الأماكن المقدسة والحج من منظور متعدد الأديان"، في: **الحج: اليهود والمسيحيون والمسلمون؛ مجموعة مقالات**، المحررون: أورا ليمور، الحنان راينر (الجامعة المفتوحة، 2005)، ص 254.

بالملك داود، وظهرت العديد من الأحداث وأقيمت المباني عليه إقامة تقاليد دينية ووطنية متنوعة، على سبيل المثال: إضاءة منارات على الجبل في يوم الاستقلال، والحفاظ على ذكرى المحرقة من خلال إنشاء "قبو المحرقة" -وهو متحف تم فيه دفن رماد ضحايا المحرقة وأكفانهم. وتم كذلك جمع الأواني المقدسة ولفائف التوراة لغرض إحياء الذكرى؛ إنشاء "غرفة الرئيس" على سطح المجمع، لربط مؤسسة الرئاسة بقدسية المكان والملك داود. إن كلمة "شازاخ" أمام اللجنة الوزارية التي تم تشكيلها لغرض تطوير جبل النبي داود والتي تم افتتاحها على النحو التالي:

*"في مركز القدس — عند الحدود العسكرية يقف الجبل، الذي أصبح مركزا هاما للحياة الروحية والدينية في عصرنا. ليس من السهل تسلق الجبل. الطريق غير معبد ولا توجد درجات ومن الضروري كما في العصور القديمة التمسك بحجارة الجبل، والتسلق من حجر إلى حجر حتى تصل إلى الارتفاع المطلوب والنظر أمام الحائط الغربي والبحر الميت ونهر الأردن. "جبال يهودا ومواب. عجائب الجبل المليئة بالسحر والجمال. لديه القدرة على تحويل الواقع الإعجازي لحياتنا إلى أسطورة لأجيال".*[11]

يعمل "شازاخ" من منطلق إيمان قوي بدور الجبل بالنسبة لدولة إسرائيل القائمة واليهود الذين يعيشون فيها، وهو يتلقى الكثير من الانتقادات بسبب تحركه لبناء جبل النبي داود كمكان مقدس من مؤسسات الدولة المختلفة كما هيئة السياحة والآثار، فمثلاً كتب عالم الآثار القدير البروفيسور ميخائيل آفي يونا: "إنشاء الأماكن المقدسة الجديدة مثل "قبر داود" أو "صخرة البطل" أو "صخرة الدمار" لأنها فظاعة علمية. الأمور التي تثير الضحك في العالم المستنير، ومن المؤسف أن هناك مؤسسات رسمية في البلاد تمد يدها إلى ذلك لأسباب مفهومة. إذا تمكنت دائرة الآثار من الصمود في وجه الانفجار، فليباركها الله!" (انظر الرسالة الثلاثين). وعلى الرغم من ذلك، يواصل "شازاخ" عمله بحزم ويؤمن بإيمان كامل بمهمته لتحويل جبل صهيون إلى جبل ديني وروحي ومقدس. وها هو يكتب مباشرة عن البناء الثقافي الواعي:

*"من خلال إنشاء مركز روحي جديد، يمكننا منذ البداية تقديم مثل هذه الآثار الجديدة التي تناسب الغرض والذوق الجديد لعصرنا. لا تزال المنطقة جزءًا كاملًا منا ومن الممكن العمل عليه كما نراه مناسب وتخطيطه، وبطريقة تخدم الغرض. ومن هذا المنطلق، يفضل كل جيل إنشاء مراكز له -مستوى جديد ولا يحتاج إلى الأماكن المقبولة التي يكون فيها الهدف ثابتًا وواقفًا بالفعل".*[12]

ومن وجهة نظر "شازاخ" فإن جبل النبي داود "لا يزال جزءا منا"، ورغم أن الروابط الدينية والتاريخية لمختلف الديانات بالمكان كانت معروفة لديه، إلا أنها تبدو وكأنها اختفت عن نظره في مواجهة مهمته القومية الدينية، وهكذا فإن جبل النبي داود يغير وجهه، موقع الجبل بالقرب من الحدود الأردنية كمنطقة حرب، حتى احتلال القدس الشرقية عام 1967. وكجزء من خطته، يقسم "شازاخ" ممتلكات عائلة الدجاني، والتي تعتبر أملاك غائبين، وهي الآن مملوكة للدولة، أحياناً بموافقته فقط، وأحياناً بدعم من وزارة السياحة. أصبح الجبل مأهولًا بسكان جدد. هناك حالات تتم فيها التسوية أيضًا بموافقة أصحاب الأراضي من الكنائس المختلفة. ومن بين أمور أخرى، يتم افتتاح بيوت الفنانين والمؤسسات الثقافية على الجبل، مثل فرع بتسلئيل، حيث تم تدريس النحت (دافيد بالومبو)، والطباعة الحجرية (دافيد بن شاؤول)، والنقش (أبراهام أوفيك) والطباعة (إريك كيلمانيك). وتم إنشاء الفرع بموافقة العقيد كلارك الذي كان مسؤولاً عن الممتلكات الإنجليزية في القدس، ومن المحتمل أن يكون قد تم افتتاحه في الخمسينيات. وقد تم إغلاق الفرع عام 1965، حسب ما علمنا، بسبب خطورة الوضع الأمني. أنشأ الفنان دافيد بالومبو منزله على جبل صهيون، وسيصبح لاحقاً أيضاً متحفاً منزلياً يعرض أعماله. أنشأ الفنان بيرلي بيلزيج الاستوديو الخاص به هناك. كلا المنزلين لا يزالان موجودين حتى اليوم. في عام 1987، تم تأسيس برنامج إقامة للفنانين من الخارج (JCVA) في الجبل تحت إدارة القيّمة يونا فيشر، وكان موجودًا هناك حتى تم نقله إلى "مشكانوت شنانيم" في عام 2004. وكان المنزل الذي تم تشغيل البرنامج فيه سابقًا تم استخدامه كمنزل لبولين وألبرت روز، وهما زوجان من اليهود المسيحانيين من جنوب إفريقيا انتقلا إلى المنزل في عام 1963. بعد إقامتها في المبنى، كتبت بولين كتاب "نافذة على جبل صهيون"، الذي يحكي عن إيمانها الكتابي مما دفعها إلى الجبل لإنشاء حديقة مُعتنى بها جيدًا في منطقة حرب. منذ عام 2007، أصبح المبنى بمثابة مقر لمركز ما بين الثقافات في القدس.

تقع في معظم المباني التي كانت تابعة لعائلة الدجاني والمحيطة بالجبل مؤسسات "مدرسة الشتات" المختلفة (المعروفة أحيانًا أيضًا باسم مدرسة جبل صهيون الدينية)، ووجودها بارز على الجبل. تأسست المدرسة الدينية في الستينيات على يد الحاخام مردخاي جولدشتاين، بمبادرة من "شازاخ". وكانت المدرسة الدينية في الأصل مخصصة للتائبين دينيًا من جميع أنحاء العالم. وحتى اليوم، يدرس

---

11 ملف أرشيف الدولة، المعرف المادي C-6/9000، تاريخ الطباعة 27/01/2019.

12 نفس المصدر





الطلاب اليهود من جميع أنحاء العالم ومن مختلف المدارس اليهودية في المدرسة الدينية "نيفيش هَحَيِيم" – بيت مدراش لدراسات الكابالا في مجمع قبر الملك داود، كما تدير المدرسة الدينية متحف قبو الهولوكوست الذي يقع بجانبها في نفس المبنى.

وكما هو الحال في السنوات الفائتة، فإن الصراع بين الأديان حول المجمع بشكل خاص وجبل النبي داود بشكل عام مستمر حتى اليوم بشكل أكثر شراسة. منذ بداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، كانت زيادة التوتر بين الأديان في الجبل واضحة وتزايدت الأعمال العدائية. إن اليهود الذين يعيشون ويزورون جبل النبي داود يضايقون المسيحيين والمسلمين على الجبل ورموز دياناتهم. إحدى الحالات المعروفة حدثت في عام 2013: تم تكسير وتدمير بلاط السيراميك العثماني الإسلامي -بقايا زخرفة فريدة من القرن السابع عشر -بشكل منهجي. في العام الماضي، تم تفجير النوافذ من هذه الفترة أيضًا في غرفة العشاء الأخير. وتنضم هذه الأفعال إلى أحداث سابقة، مثل تكسير القبور في المقبرة البروتستانتية في الجبل، وتدنيس القبور في مقبرة عائلة الدجاني، فضلا عن تزايد ظاهرة البصق على رجال الدين المسيحيين والتدخل في المواكب الدينية المسيحية. يتم تنفيذ أعمال العنف دائمًا من قبل مخربين يهود، حيث يقومون بإتلاف هذه الآثار كدليل على الاحتجاج على ما يعتبرونه محاولة للاستيلاء على المواقع المسيحية أو الإسلامية في القدس. ومع مرور السنين، يبدو واضحاً أن مؤسسات الدولة تفشل بمعالجة هذه القضية، سواء على مستوى التربية أو على مستوى إنفاذ القانون.

إلى جانب حوادث التخريب والعنف التي تحدث من حين لآخر، يعد الجبل بشكل يومي مركز جذب لأبناء وبنات الديانات الثلاث، ويتم الحفاظ على نوع من الوضع الراهن الدقيق في المكان.

## ارتياء

جبل النبي داود يمكن أن يكون بمثابة اختبار لإمكانية تعايش معتقدات مختلفة على نفس المنطقة. إن مجرد وجود العديد من المباني على الجبل، المرتبطة بالديانات الثلاث والتيارات المتنوعة الموجودة فيها، المباني التي لن تتحرك في أي مكان، يمكن أن يكون نموذجًا للوجود المتزامن لأشكال الحياة المتعددة، على أرض واحدة، كل منها في مكان واحد. وفي أيام التطرف الديني اليهودي هذه في إسرائيل عموماً وفي جبل النبي داود خصوصاً، يبدو أن هذا الفكر خيال أو على الأقل ساذج جداً. وفي الوقت نفسه، يسعى هذا المعرض إلى رفع هذا الاحتمال إلى معجزة، واحترام عقيدة الآخرين، سواء كانت دينية أو مدنية، والاعتزاز بقصتهم وذكراهم. نريد أن نؤمن أنه من الممكن خلاف ذلك.

لم يكن اختيار إقامة معرض "ارتيا" على جبل النبي داود سهلاً لعدة أسباب. أولاً، يتردد الكثيرون في الذهاب إلى مناطق النزاع، إلى الأماكن التي تحمل شواحن تاريخية ودينية. إن الخيار الأكثر ملاءمة هو الابتعاد عن مناطق الحرائق، أو في أحسن الأحوال -مراقبتها من مسافة بعيدة داخل "المكعب الأبيض" أو "المكعب الأسود" المكيفين. ومع ذلك، يبدو أنه في الفترة التي نعيش فيها الآن في البلاد، من الضروري ربط الفن بمكان مادي فعلي وموجود، والذي ليس بالضرورة مخصصًا لعرض فني قياسي. ومن الضروري الآن تجربة مكان يحتوي على جينوم الأرض التي نعيش عليها وأن نفهم بعمق الطبقات التي تكمن بداخله، وذلك من خلال مشاهدة الأعمال الفنية وتجربة التجوال، قد تنشأ أفكار، أو حتى مطالبة، بأسلوب الحياة الذي نؤمن به.

إن هذه القضية هي السبب الثاني لصعوبة إقامة المعرض على الجبل. وبما أنه من الواضح أنه لا يوجد أسلوب حياة واحد، فإن مسألة كيفية التعبير عن المعتقدات المختلفة حتى داخل المعرض نفسه رافقت عملية التنظيم منذ البداية. إن مسألة الإيمان بالجبل وما حوله، إلى جانب سؤال "لمن ينتمي المجمع" الذي يقف في قلبه، قادت إلى التبصر بأنه لا توجد إجابة واحدة على ذلك، بل إن الإجابة مبنية على عدد لا نهائي من الروايات المتوازية، على غرار مفهوم الجذمور (Rhizome) الذي تصوره الفيلسوفان دولوز وغواتاري (Deleuze and Guattari): هذه قضية ليس لها بالضرورة مركز أو جذر واضح ولكنها تتطور من اتجاهات مختلفة ومستويات مختلفة من المعنى. الإيمان الذي لا يرتكز على المبادئ والاستنتاجات الأساسية الممنوحة لهم، بل على عدة عقد من الأفكار التي تحافظ على العلاقات المتبادلة مع بعضها البعض وتغذي بعضها البعض.

تم بذل قدر كبير من الجهد طوال العمل في المعرض لدمج أكبر عدد ممكن من الأصوات والسرديات، سواء من خلال مساحات العرض نفسها أو من خلال الفنانين العارضين. لم تكن المحاولات ناجحة دائمًا، فالعديد من الأفكار التي بدأت في التطور لم تتحقق. هناك أيضًا أسباب عديدة لذلك: مقاطعة المعارض التي أقيمت في القدس، الشك، عدم الرغبة في المشاركة في حدث غير مألوف وغير مفهوم، أسباب شخصية وغيرها. أكشف لكنّ ولكم هذه الحقيقة لأن هذا المعرض تصاحبه أيضًا لحظات أزمة كبيرة ومع أمل كبير في نجاحه في النهاية، حتى في وقت كتابة هذه السطور. لذلك، إذا وصلت إلى هذا الحد، فربما يكون هذا دليلاً على أن هناك فرصة للمستقبل، ويجب عليك الإيمان بها.

يهدف هذا الكتالوج إلى أن يكون بمثابة دليل جيب للتجوال في المعارض المختلفة. ويتكون من عدة بوابات؛ وتصف كل بوابة مبنى مختلفًا وتتضمن وصفًا مختصرًا له منذ يوم إنشائه إلى يومنا هذا، يليه وصف للأعمال الفنية المعروضة فيه.

يعرض **مركز ما بين الثقافات في القدس** أعمال **إيلا ليتفيتس**، والتي تتكون من حفر التربة المحفورة في جبل صهيون. إن استخدام هذا العنصر يعكس من ناحية المادية التي يتكون منها الجبل ومن ناحية أخرى فإنه يغمر السطح بالتاريخ العميق والمتعدد الطبقات الذي يحمله.

إن عمل **روعي كوهين** عبارة عن خريطة مُخاطة على الخيش الاصطناعي، وهي مستوحاة من خريطة جبل صهيون التي تم العثور عليها في ملف أرشيفي من عام 1949. تم رسم الخريطة بعد أشهر قليلة من غزو قوات البلماح للجبل. ومن خلال تقنية الخياطة، تُبرز خريطة كوهين وتوضح الألم الكبير الكامن في المكان: الطبقات، التعقيد، المباني التي تم بناؤها لغرض معين ثم تغير غرضها، القصص والأحداث التي حدثت فيه والتي تتكشف وتتستر طوال الوقت.

تعرض **دلة طربيه** فيديو قصير تتعقب فيه سناء، ابنة عائلة الدجاني، وهي ترسم خريطة معرفية لحي الدجاني على جبل صهيون. على الرغم من أنها لم تعش هناك أبدًا، إلا أن ذكرى الحي، الذي يشكل كيانها ومستقبلها كل يوم، محفورة في ماضيها.

تقدم **فاتن أبو علي** "السَقّاطة (الجهاز المثبت على الباب ويستخدم للطرق)، وهو بقايا رمزية وتذكير بمساكن العديد من العائلات الفلسطينية التي نزحت من منازلها على الجبل عام 1948، ومن بينها عائلة الدجاني. فالسَقّاطة، كوسيلة لطلب الإذن بالدخول، يشير في عمل أبو علي إلى رفض إذن الدخول للمنزل، وفي الواقع غيابه.

يُظهر عمل الفيديو **لنعمي يوئيلي ودانييل كيتشلاس** الأرض في "الخندق"، وهو موقع أثري يقع في أعماق المجمع. إن المادة الخام التي استخدمها الفنانان في إبداعهما هي فيلم صامت من أرشيف عام 1935، يوثق حفل عيد ميلاد الأولاد والبنات الأول الذي أقيم في إستاد المكابيا في تل أبيب، مع مشهد رائع للهيكل في وسطه. يسعى العمل إلى إعادة مونتاج الفيلم والموسيقى التصويرية الجديدة المصاحبة له إلى استخلاص الفعل الطقسي بطريقة تتيح لنا الخوض في لحظات بناء الأفعال الطقسية، وعلى الشخصيات التي تحملها والدور الذي تخدمه. فهو يتيح ملاحظة الإيماءات الاحتفالية والطفولية التي تبدو بريئة، ويثير التفكير في تطورها وعواقبها في الوقت الحاضر.

يتم تقديم عمل **ساهر ميعاري** المُكَعَّب، المصنوع من الخرسانة ويجمع بين مواد البناء التقليدية والمعاصرة. يسعى ميعاري من خلال "المكعب" إلى الانخراط في الإجراءات التي يتم فيها محو التاريخ غير المرغوب فيه عمدًا وفي أعمال إعادة البناء، غالبًا على رأس البقايا المنسية من حقبة ماضية.

تقدم **ليلى عبد الرزاق** عَمَلَيّ فيديو يتناولان مسألة كيفية استخدام التكنولوجيا كأداة للتحكم الخبيث. في إحداهما، تشجع المتفرجين على تشكيل تفسيرهم الخاص للوطنية. والثاني عبارة عن برنامج تعليمي مباشر وساخر يعلم كيفية جذب انتباه الحكومة والتسبب في فرض الرقابة على منصات التواصل الاجتماعي. وتكشف عبد الرزاق لنا كيف يمكن للتكنولوجيا التي تتقدم بوتيرة مذهلة أن تضر بحق الإنسان في حرية التعبير.

تعرض **حانيتا إيلان** لوحات لبحر عاصف في **كنيسة رقاد السيدة العذراء**. إن البحر وأمواجه والعناصر المحمولة عليه أو الموجودة فيه هي صور مركزية في قصة النبي يونس الكتابية، وفي التقليد المسيحي وفي الطريقة التي تذكرنا بها العديد من الكنائس بالسفينة في الشكل. تركز صورتها على أفعال البلع الموصوفة في الكتاب المقدس والعهد الجديد، وكونها جسدًا حيًا داخل جسد آخر، والرحلة النجمية التي تمر بها الشخصية داخل هذا الفضاء، والطموح الإنساني والفني لغزو الفضاء كفعل مطلق للرغبة بالرسم والإيمان.

يعرض في الطابق العلوي من الكنيسة **شوكي (يهوشواع) بوركوفسكي** سلسلة لوحات "الإنجيل" بالإضافة إلى مجموعة من مناظر طبيعية أخرى. يتناول العنصران المعروضان مسألة "الصورة الحقيقية". يشير هذا المفهوم في المسيحية إلى الحضور الحقيقي للمسيح في صور لم تصنعها أيدي البشر. يتعامل بوركوفسكي مع ظهور صورة في عالم خالٍ من اللمسة البشرية ومن ناحية أخرى مع الصور التي صنعتها الأيدي البشرية ولكنها تبدو كما لو أنها لم تخلقها. وهو بذلك يطرح أسئلة حول الإيمان والصورة، حول مراوغتها وجدواها.

يُعد عمل **رأفت حطاب** عملاً فنيًا واسع النطاق تم تنفيذه بالكامل بأيدي الفنان باستخدام خطاف كروشيه واحد. تظهر فيها القديسة إليصابات مستلقية على سريرها، وليس





من الواضح ما إذا كانت على فراش الموت أم أنها ماتت بالفعل أم أنها نائمة فقط. ويعكس تمثال مريم النائمة في سرداب الكنيسة هذه الصورة. ومن خلال رغبته في الارتباط بالحرفة وضمها إلى الأماكن السامية، يؤكد حطاب إيمانه بقدرة الفعل الفني على ربط المادة بالروح ومن ثم الوصول إلى وعي المتفرج.

أُنشأ العمل الفني الخاص **بنيرا بيريج** بعد اللقاءات التي عقدتها مع رئيس الدير. واكتشفت أنه بالإضافة إلى المهام المركزية للرهبان في الخدمة المقدسة، فإنهم يعملون أيضًا من أجل طالبي اللجوء والعمال المهاجرين. وثّقت بيريج هذا المجتمع في لغة شعرية من خلال عنصرين رمزيين يمران كالخيط الثاني بين قصة كنيسة رقاد السيدة وروتين عملهم وحياتهم: السرير والنوم. تم تصوير نساء المجتمع نائمات في شقتهن المشتركة والمزدحمة ويظهرن بجانب تمثال مريم النائمة. بهذه الطريقة تكشف لنا بيريج الروابط المتبقية التي غالبًا ما تكون مخفية عن أعين زائري وحجاج الكنيسة.

ينبع عمل **إستير شنايدر** من لحظة يومية بسيطة: رحلتها بالدراجة من منزلها في كريات شالوم إلى الاستوديو الخاص بها في يافا. أثناء ركوبها في الشارع، تلتقي بالنباتات البرية التي تنمو في أخاديد الأرصفة والأسوار التي ترتفع بشكل مهيب إلى الأعلى. بالنسبة لشنايدر، فإن ظهور هذه النباتات من التربة الصلبة المبنية ووقوفها أمام عينيها هو عمل معجزة. واتباعًا للأسطورة المسيحية التي تقول إن الرسل عندما عادوا إلى قبر مريم لم يجدوا سوى نباتات مهجورة، تعود شنايدر وتضع لوحاتها المعجزة للنباتات المهجورة حول تمثال مريم النائمة.

تقدم **ريلي دو فريس** نوعًا من الاعتراف، المبني على قطعة خشبية مع تضاريس جبل صهيون، حيث يتم وضع صب أسد ناعم ورقيق وزوج من القفازات البيضاء. ويدعونا إلى التفكير في معنى العمل الفني في المواقع المشحونة التي حدث فيها الرفض والترحيل والاغتراب. من خلال وضع الأسد في قلب جبل صهيون، في قلب القدس، تطلب منا نحن المتفرجين الاعتراف: أن ننظر إلى عينيه البريئتين، وأن نحاول تحريره من العبء الذي يحمله كصورة، وأن نتساءل عما إذا كان هناك إمكانية لوقف الانجراف الفوضوي الذي نحن جميعا منغمسون فيه كمؤمنين، كمتملكين، كمستخدمين مزمنين للصور. هل هناك إمكانية لكشف التاريخ والسماح للحاضر بإعادة تعريفه من جديد؟

يتم عرض العمل الصوتي **لنيف جفني** في البازيليكا التي تطل على الخارج، "قيثارة داود". نستمع إلى "سينما للآذان" حيث تُعرض قصة رائعة عن القداسة والجمال والجنون والألم. يسعى جفني في عمله إلى التواصل مع القصص الدينية المعاصرة المستغرقة في الجبل وربط المواقع تحت الأرض بالمجالات الروحية العليا.

في عمل **أورا زمير**، تم بتر ثلاثة أبراج ضخمة صنعها من محيطها الطبيعي في أسوار البلدة القديمة ووضعها في مساحة العرض مع عضو متصل بها -أنف كبير. ومن خلال الانتقال من الواقع إلى عوالم رائعة وغامضة وغريبة، فإننا ننظر إلى الأبراج بشكل مختلف. إن الاغتراب الذي تحدثه زمير يؤدي في الواقع إلى التقارب، عندما تصبح المناطق البعيدة والمغلقة فجأة أكثر سهولة وانفتاحًا.

سوف تطل علينا في أمسية الافتتاح "**جوقة جاي بن هموم**" في كنيسة رقاد السيدة العذراء. ستقدم **حركة عامة** "إحاطة وتوجيهات"، وهو لقاء فردي مع وكيل حركة عامة، والذي يتناول العلاقة الأدائية بين الدولة ومؤسساتها الثقافية ويستكشف تصورات الذاكرة المؤسسية.

**קבר דוד, הר ציון, ירושלים, 1920–1930**
אוסף תמונות מארץ ישראל באוסף עמנואל יפה, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

# מקטעים: הר ציון
# SEGMENTS: MOUNT ZION
# شرائِح: جبل صهيون

טקסט אוצרותי זה מציע כמה מקטעים העוסקים בהר ציון מהיבטים שונים. הוא עושה זאת ללא נקיטת עמדה, ללא כל הטיה או הבעת דעותיה האישיות של האוצרת.

## מקטע #1

הר ציון, جبل صهيون (הוגים: ג'בל סהיון), הממוקם בירושלים, מכיל תערובת ייחודית של מורכבויות היסטוריות וגיאופוליטיות התורמות לאווירה המתוחה שבו. בערבית, "ציון" (صهيون, סהיון), נגזרת מהמילה "סהוה", המסמנת את הנקודה הגבוהה ביותר בהר. בדומה למילה عليون (עליון), הנגזרת מהמילה اعلى (אעלה).

ניואנס לשוני דומה קיים בשפה העברית.

המילה "סהא" בערבית "صها ارتفع" מדגישה את הגובה.

באזורים דוברי ערבית אחרים, כמו תימן, הופיעו הרים אשר קיבלו את השם הר ציון, ובכך סימנו את המאפיינים הטופוגרפיים של נופים אלה.

מעניין לציין שיש הסבורים כי ההר המקושר ליהדות נמצא בתימן.

## מקטע #2

סנאא דג'אני מספרת את הסיפור על משפחתה: "*הוריי שרדו את הנכבה, ואני חייתי בזמן הנכסה*". סנאא מהרהרת בקשר שלה לקברי משפחת דג'אני הנמצאים בהר ציון. למרות ניסיונות חוזרים ונשנים לחילול קברים אלו, סנאא ומשפחתה הקרובה והרחוקה משקמים אותם בחריצות, גם כאשר הר ציון נושא את כובד משקלם של רבדים שונים של כיבוש.

בני המשפחה עומדים איתן בשימור מורשתם בהר ציון, גם אל מול התנגדות חוקית או בלתי חוקית מצד אלה הטוענים לבעלות עליו. דבר זה ממקם את סנאא כדמות בעלת חוסן הדואגת לחיים ולמתים גם יחד.

## מקטע #3

כשתעלו על קו 1 מהתחנה המרכזית בירושלים להר ציון, עשוי לתפוס את תשומת ליבכם המעבר ליד האתר הנערץ של הכותל המערבי/קיר אל-בוראק. בעוד עבודות השחזור מתרחבות במקום מקודש זה, מתהווה סצנה בעלת נרטיב מובהק. אם תתבוננו מקרוב, תוכלו להבחין בנוכחותם של פועלי בניין, המזוהים לא רק דרך עבודתם אלא גם דרך קצב המבטא הפלסטיני שלהם.

מקרים דומים התרחשו במקומות שונים כמו בתי משפחת דג'אני, המיושבים כיום בישראלים.

## מקטע #4

במהלך סיור אמנים שאורגן על ידי צוות פסטיבל מנופים, במטרה להציג הקשרים היסטוריים למשתתפי התערוכה, התרחש רגע מעניין. במהלך סיור אצל דייר ישראלי, על גג ביתו שהיה בעבר בבעלות משפחת דג'אני, אמנית חדת הבחנה, שבחרה שלא להשתתף בתערוכה, שמה לב לפרט ייחודי. את היקף הגג תחמו שברי זכוכית — שיטה ששימשה בעבר פלסטינים להגנה מפני פריצה לבתים וגניבות.

מתוך סקרנות שאלה האמנית את בעל הבית על מטרתם של שברי הזכוכית. בתגובה ענה שהזכוכית מילאה תפקיד דקורטיבי.





## מקטע #5

מקטע זה מצונזר.

## מקטע #6

בתוך אחד מבתי משפחת דג'אני לשעבר, הדייר הנוכחי עסוק במאמצי חפירה תת-קרקעית זה זמן ממושך. במקביל הוא יוצר פריטי חרס מעודנים הדומים לחתיכות כלי חרס שהתגלו ברחבי הארץ.

## מקטע #7

במאמרו "תרבות ה-Culture-Washing" מנסה המחבר אוליבייה פורטייה להסביר את המושג Culture-Washing. הוא כותב: "ארגונים מואשמים ב-Culture-Washing כאשר הם מעמידים פנים שיש להם תרבות חזקה ותוססת, בעוד התרבות המשגשגת בפועל בין כותליהם שונה לחלוטין מזו המוצגת."

## מקטע #8

במקטע האחרון אשאיר אתכם עם כמה שאלות ללא מענה:

- האם ההזדמנות שמציעים הישראלים לפלסטינים עולה בקנה אחד עם שאיפותיהם של הפלסטינים עצמם?
- היכן מתמקם אמן פלסטיני בתוך מוסדות ישראליים?
- האם המשמעויות של יצירות אמנות שנוצרו בידי פלסטינים שונות כאשר הן מוצגות לראווה בתוך מוסדות ישראליים לעומת כאשר הן מוצגות מחוצה להם?
- מה מבדיל אמן פלסטיני מפועל בניין או מכל פועל פלסטיני אחר?
- מה מסמן מעשה הדאגה למתים?
- במה שונה המציאות מיצירת אמנות או מלאכה המנסה לשכפל/לחקות אותה?
- בסופו של דבר, כיצד אנו מעצבים את תהליך היצירה, ומה מניע את הדחף שלנו ליצור?

This curatorial text offers various segments exploring Mount Zion from different aspects. It does so impartially, without any bias or expression of the curator's personal opinions.

## SEGMENT #1

Mount Zion (جبل صهيون, pronounced: Jabel Sahyoun), located in Jerusalem, holds a unique blend of historical and geopolitical complexities that contribute to its tense atmosphere. In Arabic, "Zion'' (صهيون, Sahyoun), is derived from “Sahw”, describing the highest point on a mountain ("صهوة الجبل هي أعلاها,"). Similar to the word “Ilion” “عليون” which originates from the word “A’ala” "اعلى”.

A similar linguistic nuance exists in the Hebrew language.

The word "Saha" in Arabic "صها ارتفع" accentuates the elevation.

In other Arabic-speaking regions such as Yemen, mountains named Mount Zion emerged, marking the topographical features of these landscapes.

Interestingly, some believe that the mountain associated with Judaism is in Yemen.

---

## SEGMENT #2

Sanaa Dajani tells the story about her family: “My parents survived Al-Nakba, and I lived through Al-Naksa”. Sanaa reflects on her connection to the Dajani family graves located on Mount Zion. Despite repeated attempts to desecrate these graves, Sanaa and her direct and distant family diligently restore them, even as Mount Zion bears the weight of various layers of occupation.

They all remain steadfast in preserving their heritage at Mount Zion, even in the face of legal or illegal opposition from those who claim ownership over it. This leaves Sanaa being a resilient character that cares for the living and the dead.

---

## SEGMENT #3

When embarking on line number 1 from the central bus station in Jerusalem to Mount Zion, your journey offers an eye-catching passage by the revered Western Wall/Buraq Wall. As restoration works expand at this cherished location, the scene unfolds with a distinct narrative. Should you observe closely, you'll discern the presence of construction workers, distinguished not just by their tasks but also by the cadence of their Palestinian accents.

Similarities occurred at different locations such as the Dajani family’s houses that are now inhabited by Israelis.



SEGMENTS: MOUNT ZION — YARA KASSEM MAHAJENA

## SEGMENT #4

During an artists tour organized by the Manofim staff, aimed at introducing historical contexts to exhibition participants, an interesting moment unfolded. Amidst the tour of an Israeli resident's rooftop of a house formerly owned by the Dajani family, a perceptive artist, who had chosen not to participate in the exhibition, noticed a distinctive detail. Encircling the roof were shards of broken glass — a method once employed by Palestinians for protection from house-breaking and theft.

Curious, the artist inquired about the purpose of the glass from the house's owner. His response was that the glass served a decorative role.

---

## SEGMENT #5

This segment is censored.

---

## SEGMENT #6

Within one of the former Dajani family residences, the present occupant has been engaged in underground excavation efforts for a period of time. Simultaneously, they have been crafting exquisite pottery items that are similar to discovered pottery jar pieces found throughout the country.

## SEGMENT #7

In his article titled 'The Culture of Culture-Washing,' author Olivier Fortier endeavors to explain the concept of culture-washing. He writes: ”Organizations are accused of culture-washing when they pretend having a strong and vibrant culture, while the culture that actually thrives within their walls is completely different from the one that is put forward.”

---

## SEGMENT #8

For the last segment I'll leave you with several unanswered questions:

- Does the opportunity offered by Israelis to Palestinians align with the aspirations of the Palestinians themselves?
- Where does a Palestinian artist position themselves within Israeli institutions?
- Do the meanings of artworks created by Palestinians differ when they are showcased within Israeli institutes compared to when showcased outside of them?
- What sets apart a Palestinian artist from a construction worker or any other Palestinian worker?
- What does the act of caring for the deceased signify?
- How is reality different from an artwork or craft that attempts to replicate/imitate it?
- Ultimately, how do we forge the creative process, and what drives our urge to create?

يقدم نص قيّمة المعرض هذا، شرائح عن جبل صهيون من جوانب مختلفة. دون أن يتخذ النّص أي موقف منحازٍ أو تعبيرٍ عن آراء القيّمة الشخصيّة

## شريحة #1

يحتوي جبل صهيون (أو جبل النبي داود)، الواقع في مدينة القدس بين ثناياه مزيجًا فريدًا من التعقيدات التاريخية والجيوسياسية التي تُسهم في خلق أجواء متوترة. تعني كلمة (صهيون) צִיּוֹן المكّان البارز المُشار إليه بالبنان في اللغة البروتو كنعانية. وتتشابه الكلمة مع الاشتقاق العربي "صهوة"، والتي تشير إلى قمة الجبل، أو رأس الجبل.

يوجد فارق لغوي مماثل في اللغة العبرية.

إن الفعل (صها) "סהא" في اللغة العربية يعني "ارتفع"، حيث نرى هنا مسألة التأكّد على العلو والارتفاع والبُروز.

ونجد في مناطق أخرى في الجزيرة العربية، كاليمن على سبيل المثال أسماء لجبال أطلق عليها اسم جبل صهيون، مما يدل على المعالم الطبوغرافية لهذه المناظر الطبيعية.

ومن المثير للاهتمام أن البعض يعتقد أن الجبل المرتبط باليهودية موجود في اليمن.

---

## شريحة #2

تروي سناء الدجاني قصة عائلتها: "والداي نجا من النكبة، وأنا عشت أثناء النكسة". تتأمل سناء ارتباطها بمقابر عائلة الدجاني الموجودة في جبل صهيون. وعلى الرغم من المحاولات المتكررة لتدنيس هذه القبور، إلا أن سناء وعائلتها القريبة والبعيدة تعمل بجد على ترميمها وتنظيفها، حتى عندما يتحمل جبل صهيون ثقل مستويات الاحتلال المختلفة.

ويقف أفراد العائلة بثبات في الحفاظ على إرثهم في جبل صهيون، حتى في مواجهة المعارضة القانونية أو غير القانونية من أولئك الذين يدعون ملكيتهم له. وهذا يضع سناء كشخصية حصنة تهتم بالأموات من أجدادها ولكن أيضًا بِالأحياء.

---

## شريحة #3

حين السفر على خط الحافلات رقم 1 من المحطة المركزية في القدس باتجاه جبل صهيون، يلفت الانتباه الجسر القريب من موقع حائط المبكى/ حائط البراق. ومع توسع أعمال الترميم في هذا المكان المقدس، يمكن للمسافر الانتباه لمفارقة غريبة كون مَن يعملون في الموقع هم عربًا، وتعرفهم من خلال إيقاع لهجتهم الفلسطينية الواضحة.

ويمكن للمرء أن يلحظ حالات مماثلة من تواجدٍ لعمال فلسطينيين في بقية منازل عائلة الدجاني، والتي يقطنها الآن إسرائيليون.

---

## شريحة #4

خلال جولة فنية نظمها طاقم مهرجان منوفيم، بهدف تقديم روابط تاريخية للمشاركين في المعرض، حدثت لحظة مثيرة للاهتمام. خلال الجولة في أحد منازل المستأجرين الإسرائيليين، وعلى سطح منزله الذي كان مملوكاً لعائلة الدجاني، لاحظت فنانة، اختارت عدم المشاركة في المعرض، أمرًا مميزًا. لقد كانت أطراف محيط السطح محاطّة بشظايا الزجاج؛ وهي طريقة استخدمها الفلسطينيون سابقًا للحماية من اقتحام المنازل والسرقة.

ومن باب الفضول والتمحيص سألت الفنانة قاطن المنزل عن الغرض من الزجاج المكسور. ردًا على ذلك أجاب أن الزجاج بنظره لعب دورا زخرفيا لا أكثر!

---

## شريحة #5

هذه الشريحة خاضعة للرقابة.

---

## شريحة #6

داخل أحد منازل عائلة الدجاني، كان المستأجر الحالي منهمكًا في التنقيب والحفر تحت الأرضية منذ فترة طويلة. وقد كان يقوم بذات الوقت بصنع عناصر فخارية مصقولة تشبه قطع الفخار التي تم اكتشافها في جميع أنحاء البلاد. ما فعله ويفعله، هو استمرار لخلق تاريخ جديد للمكان.

---

## شريحة #7

يحاول المؤلف "أوليفييه بورتييه" في مقالته "الغسيل الثقافي" شرح مفهوم المصطلح (-Culture Washing). فها هو يكتب: "تُتهم المؤسسات بالغسيل الثقافي عندما تتظاهر بامتلاك ثقافة قوية ونابضة بالحياة، في حين أن الثقافة المزدهرة فعليًا والمتواجدة داخل أسوارها تختلف تمامًا عن تلك التي تقدمهًا".

## شريحة #8

وفي الشريحة الأخيرة، سأتركم مع بعض الأسئلة التي لم تتم الإجابة عليها:

- فهل تتوافق الفرصة التي يقدمها الإسرائيليون للفلسطينيين مع تطلعات الفلسطينيين أنفسهم؟
- أين يضع الفنان الفلسطيني نفسه داخل المؤسسات الإسرائيلية؟
- هل تختلف معاني الأعمال الفنية التي أنتجها الفلسطينيون عندما تُعرض داخل المؤسسات الإسرائيلية مقارنة عندما تُعرض خارجها؟
- ما الذي يميز الفنان الفلسطيني عن عامل البناء أو أي عامل فلسطيني آخر؟
- وفي سياق رعاية المتوفى ماذا يعني هذا الفعل؟
- كيف يختلف الواقع عن العمل الفني أو الحرفة التي تحاول إعادة إنتاجه، أو تقليده أو السطو عليه؟
- في نهاية الأمر، كيف نشكل السيرورة الإبداعية، وما الذي يحرك رغبتنا في الخلق وإيجاد ما جديد؟



شرائح: جبل صهيون — يارا قاسم محاجنة

**קהל של אנשים עולים לרגל בחול המועד סוכות (מעמד קהל), הר ציון, ירושלים, אוקטובר 1952**
אוסף משפחת גודמן, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

# הר ציון: לב פועם
# MOUNT ZION: A PULSING HEART
# جبل صهيون: القلب النابض

לחיות כנזיר בנדיקטיני פירושו שמזמורי תהילים נותנים מבנה ליום שלי. חמש פעמים ביום אנו הנזירים, תלמידינו ואורחינו, נפגשים לקרוא תהילים בבזיליקת הדורמיציון. בדיבור או בשירה. תהילים הם מזמורי הודיה ותחנונים, קינות ותשבחות. אבל שוב ושוב מוזכר בהם "ציון", ההר שעליו בנויים המנזר שלנו והכנסייה שלנו. ההר שעליו, לצד הדורמיציון, ישנם מבנים דתיים וחילוניים רבים אחרים, ההר שעליו אנשים מכל שלוש הדתות האברהמיות חיים, מתפללים ועובדים. אליהם נוספים המבקרים הרבים המגיעים מדי יום, שנה אחר שנה.

הר ציון. יש הרבה מה לומר על "ציון" – מבחינה מקראית וארכיאולוגית, מבחינה פוליטית והיסטורית. הרבה מזה לא פשוט, לא יפה, לא קדוש, לא שָׁלֵו. אבל חלק גדול מזה מתאר במדויק את הכמיהה של בני כל הדתות לפשוט ולטוב, ליפה, לקדוש ולשלֵו.

ככל שאני מתפלל יותר עם ציון ועל ציון, ככל שאני מהרהר יותר בטקסט של התנ"ך ומקשר אותו להיסטוריה של הר ציון ולחיי היום-יום שלי, כך אני מזהה דינמיקה מסוימת וכוח שגם מעצב את חיי האמונה שלי, את חיי החיפוש שלי אחר אלוהים. אני חווה את ציון יותר ויותר בעוצמתו הצנטריפוגלית. זהו מקום של התכנסות, שבו דברים רבים נפגשים, שבו אנשים רבים מתאספים, מכל מקום. ויחד עם זאת, זה מקום שאיכשהו משגר אותך שוב, שאיכשהו (באופן פתטי) שולח אותך כחדש, שאיכשהו (באופן מטאפורי וברוטלי יותר) פולט אותך החוצה.

הדבר משתקף כבר בטקסטים של התנ"ך, שאנו הנוצרים מכנים "הברית הישנה": פעם אחר פעם ציון היא מקום הגעגועים ("...בכינו בזכרנו את ציוֹן", תהילים קל"ז, א) והשיבה הביתה ("ופדוּיֵי ה' ישׁוּבוּן, ובאו ציון בּרִנה, ושמחת עולם, על-ראשם...", ישעיהו ל"ה, י), פעם אחר פעם היא גם נקודת הייחוס ונקודת המוצא הקורנת לעולם טוב יותר בישועה ובשלום ("ונעלה אל הר ה' [...] כי מציון תצא תורה, ודבר ה' מירושלָם", ישעיהו ב, ג).

תנועות אלה לעבר "ציון", ההתכנסות, והתנועות מ"ציון" אל העולם, חוזרות על עצמן בצורה נפלאה בטקסטים של הברית החדשה ובמסורת של הקהילה הנוצרית הקדומה ממש כאן על הר ציון: ישוע אוסף את שליחיו לסעודה אחרונה בציון. בציעת הלחם, חלוקת היין, הם דימוי הממחיש את מסירותו, את הקשר הקרוב עם חבריו, את החיים החדשים בשמו. הוא רוחץ את רגלי השליחים באותו ערב: מחווה עדינה וצנועה של ידידות ומסירות – התרכזות, התמקדות, התבוננות – וישוע נותן את שתי אלו לנוצרים כשליחות, כאשר הוא שולח אותם מהר ציון אל העולם כולו: לחלוק; להיות שם אחד בשביל השני; לעזור אחד לשני; להפוך את החיים לאפשריים.

אך כמה שעות לאחר מכן ישוע מת, תלמידיו מפוחדים ומסתגרים, בסוג של התקהלות הנותנת להם הגנה וביטחון. ביום השלישי ישוע נכנס ושב לחברתם. הם חווים את ישוע כמי שקם לתחייה, כאדם של חיים חדשים. הוא נותן להם את רוחו – זה הדבר שאנו חוגגים בחג השבועות/פנטקוסט. ושוב הוא שולח אותם: *"שלום לכם. כשם שהאב שלח אותי, כן גם אני שולח אתכם."* (יוחנן 20: 21).

ואז, בפעם אחרת, כאשר מרים אימו של ישוע מתה. מסורות ירושלמיות עתיקות מספרות שביתה היה בהר ציון, בתוך הקהילה הנוצרית הקדומה. כשהתקרבו ימיה האחרונים, השליחים שהיו פזורים בכל רחבי העולם, חזרו הביתה כדי ללוות את מרים בדרכה האחרונה. לאחר מכן, שוב, הם שבו לקהילותיהם הנוצריות הקרובות והרחוקות.

הדבר דומה ללב פועם, מתכווץ ושואב, מתכווץ ושואב... זה נכון לא רק בנוגע לאנשים בעלי אמונה נוצרית: הר ציון כסמל לעיר הקודש ירושלים הוא עבור כל אנשי האמונה כמו לב, מתכווץ ושואב, מהרהר, שולח, אוסף ומשגר מחדש.

אני מעודד ומאחל את הכוח הזה לכל האנשים בעלי הרצון הטוב ולכל מי שעוזר לשפר את החיים המשותפים של כל האנשים בירושלים ובמיוחד בהר ציון. – לכן, אנו הנזירים שמחים ומודים מאוד על כך שבזיליקת הדורמיציון היא חלק מהתערוכה של מנופים השנה, המפגישה אנשים מאמינים, אנשים מחפשים, אנשים כמהים.





إن العيش كراهب بندكتيني يعني أن المزامير تعطي هيكلًا ليومي. نجتمع نحن الرهبان وتلاميذنا وضيوفنا خمس مرات في اليوم لصلاة المزامير في الكلية الامريكية. تعبر هذه الترانيم عن الشكر والدعاء والرثاء والتسبيح. ومع ذلك، يُذكر مرارًا وتكرارًا "صهيون"، الجبل الذي بني عليه ديرنا وكنيستنا. بالإضافة إلى دير رقاد السيدة العذراء، توجد العديد من المباني الدينية والدنيوية الأخرى، الجبل الذي يعيش عليه الناس من الديانات الإبراهيمية الثلاث ويصلون ويعملون عليه. بالإضافة إلى ذلك، فإن العديد من الزوار يأتون كل يوم، سنة بعد سنة.

جبل صهيون. هناك الكثير مما يمكن قوله عن "صهيون"؛ من وجهة نظر كتابية وأثرية، ومن منظور سياسي وتاريخي. الكثير من الأمور ليس بالشيء البسيط والهين، وليس جميلًا، وليس مقدسًا، وليس سلميًا. لكن الكثير منها يصف بدقة شوق الناس من جميع الأديان إلى البساطة والخير والجميل والمقدس والمسالم.

كلما صليت مع صهيون وعلى جبل صهيون، كلما تأملت في نص الكتاب المقدس وربطته بتاريخ جبل صهيون وحياتي اليومية، كلما أدركت ديناميكية معينة وقوة تشكل أيضًا حياتي. إن الإيمان هو حياتي في البحث عن الله. أختبر صهيون أكثر فأكثر في قوتها الطاردة المركزية. إنه مكان للتجمع، حيث تتلاقى أشياء كثيرة، حيث يجتمع الكثير من الناس من كل مكان. وفي الوقت نفسه، إنه المكان الذي يطلقك بطريقة ما مرة أخرى، ويرسلك بطريقة ما (بشكل مثير للشفقة) من جديد، وبطريقة ما (بشكل مجازي ووحشي) يطردك.

وينعكس هذا بالفعل في نصوص الكتاب المقدس العبري، الذي نسميه نحن المسيحيون "العهد القديم": مرارًا وتكرارًا، صهيون هي مكان الشوق ("... بكينا عندما تذكرنا صهيون"، راجع مزمور 137: 1) والعودة للوطن (”ومفديو الرب يرجعون ويأتون إلى صهيون بالترنم، ويكون الفرح الأبدي على رؤوسهم...“، راجع إشعياء 35، 10)، مرارا وتكرارا هو أيضا المرجع المشع ونقطة انطلاق لعالم أفضل في الخلاص والسلام ("هلم نصعد إلى جبل الرب... – لأنه من صهيون يخرج التعليم ومن أورشليم كلمة الرب."، راجع إشعياء 2: 3).

تتكرر هذه الحركات نحو "صهيون" والتجمع والحركات من "صهيون" إلى العالم، بطريقة رائعة في نصوص العهد الجديد وفي تقليد الجماعة المسيحية الأولى هنا على جبل صهيون: يسوع يجمع رسله في العشاء الأخير في صهيون. إن كسر الخبز وتقاسم الخمر هما صورة تكريسه، والارتباط الوثيق مع أصدقائه، والحياة الجديدة باسمه. لقد غسل أرجل الرسل في نفس المساء: في لفتة لطيفة ومتواضعة من الصداقة والتفاني. – التركيز ثم التركيز، ثم التأمل. – ويسوع يعطي المسيحيين كليهما كرسالة، يرسلهم من جبل صهيون إلى العالم أجمع: المشاركة؛ أن نكون هناك لبعضنا البعض. مساعدة بعضنا البعض؛ جعل الحياة ممكنة.

ولكن بعد ساعات قليلة مات يسوع، وخاف تلاميذه وانغلقوا على أنفسهم، وهو شكل من أشكال التجمع لمنحهم الحماية والأمان. وفي اليوم الثالث، دخل يسوع في وسطهم مرة أخرى. إنهم يختبرون يسوع باعتباره القائم من بين الأموات، كرجل حياة جديدة. لقد أعطاهم روحه – وهذا ما نحتفل به في عيد العنصرة. ومرة أخرى يرسلهم: "السلام عليكم. كما أرسلني الآب أرسلكم أنا" (يوحنا 20: 21).

وبعد ذلك، في وقت آخر، عندما ماتت مريم أم يسوع. تقول تقاليد القدس القديمة أن منزلها كان على جبل صهيون ضمن المجتمع المسيحي المبكر. ولما اقتربت أيامها الأخيرة، عاد الرسل المنتشرين في كل أنحاء العالم، إلى بيتهم ليرافقوا مريم في طريقها الأخير. بعد ذلك، ذهبوا مرة أخرى إلى مجتمعاتهم المسيحية القريبة والبعيدة.

يعتبر هذا الجبل قلبًا نابضًا، ينقبض ويضخ، ينقبض، ويضخ... هذا صحيح ليس فقط بالنسبة لأهل الإيمان المسيحي: فجبل صهيون كرمز لمدينة القدس المقدسة هو لكل أهل الإيمان مثل القلب، التعاقد والضخ، والتأمل، والإرسال، والجمع، وإعادة الإطلاق.

أتمنى القوة والتشجيع لجميع الأشخاص ذوي الإرادة الطيبة ولكل من يساعد على تحسين الحياة المشتركة لجميع الناس في القدس وخاصة في جبل صهيون. – لذلك، نحن الرهبان سعداء جدًا وممتنين لأن الكلية الامريكية هي جزء من معرض منوفيم لهذا العام الذي يجمع أهل الإيمان، والناس الباحثين عن الآخر، والناس المشتاقين.

MOUNT ZION: A PULSING HEART — PRIOR BASILIUS SCHIEL O.S.B., PRIOR OF DORMITION ABBEY

Living as a Benedictine monk means that the psalms give structure to my day. Five times a day, we monks, our students, and our guests meet to pray psalms in the Dormition Basilica. Spoken or sung. They are hymns of thanksgiving and supplication, lamentations, and praises. Again and again, however, “Zion” is mentioned, the mountain on which our monastery and our church are built. The mountain on which, in addition to the Dormition Abbey, we have many other religious and profane buildings, the mountain on which people of all three Abrahamic religions live, pray and work. Plus, the many visitors coming every day, year in and year out.

Mount Zion. There is much to be said for “Zion” – from a biblical and archaeological point of view, from a political and historical perspective. Much of it is not simple, not beautiful, not holy, not peaceful. But much of it precisely describes the longing of people of all religions for the simple and the good, the beautiful, the holy and the peaceful.

The more I pray with Zion and on Zion, the more I meditate on the text of the Bible and relate it to the history of Mount Zion and my everyday life, the more I recognise a certain dynamic and a power that also shapes my life of faith, my life of seeking God. I experience Zion more and more in its centrifugal power. It is a place of gathering, where many things converge, where many people come together, from everywhere. And at the same time, it is a place that somehow launches you again, that somehow (pathetically) sends you anew, that somehow (more metaphorically and brutally) spews you out.

This is already reflected in the texts of the Hebrew Bible, which we Christians call the “Old Testament”: Again and again, Zion is the place of longing (“...we wept when we remembered Zion”, cf. Psalm 137:1) and homecoming (“And the ransomed of the LORD shall return and come to Zion with singing; everlasting joy shall be upon their heads...”, cf. Isaiah 35:10), again and again it is also the radiant reference point and starting point for a better world in salvation and peace (“Hallelujah to the mountain of the LORD,... – For out of Zion shall go forth instruction and the word of the LORD from Jerusalem.”, cf. Isaiah 2:3).

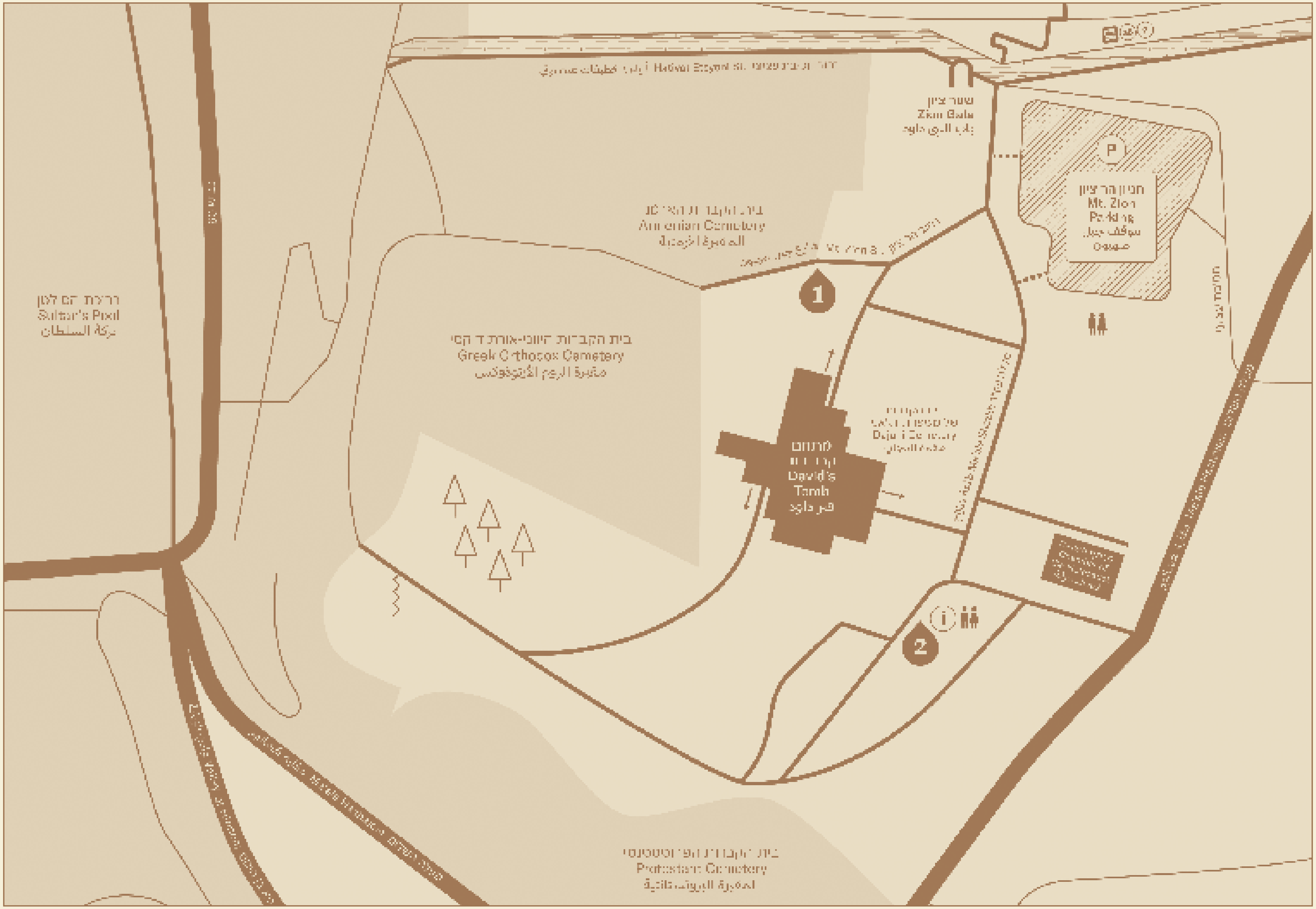
These movements towards “Zion”, the gathering, and the movements from “Zion” into the world, are then repeated in a wonderful way in the texts of the New Testament and in the tradition of the early Christian community right here on Mount Zion: Jesus gathers His apostles for a Last Supper on Zion. The breaking of the bread, the sharing of the wine, they are an image of His devotion, of the close bond with His friends, of the new life in His name. He washes the apostles' feet that same evening: a gentle and humble gesture of friendship and devotion. – Concentrating, focusing, contemplating. – And Jesus gives both to the Christians as a mission, sends them out from Mount Zion into the whole world: Sharing; being there for each other; helping one another; making life possible.

But a few hours later Jesus is dead, His disciples are frightened and shut themselves in, A form of gathering to give them protection and security. On the third day, Jesus enters their midst again. They experience Jesus as the Risen One, as a man of new life. HE gives them His Spirit – that is what we celebrate on Pentecost/ Shavuot. And once again HE sends them out: “Peace be with you. As the Father has sent me, so I send you” (John 20: 21).

And then, another time, when Mary, the mother of Jesus, dies. Old Jerusalem traditions have it that her house was on Mount Zion within the early Christian community. When her last days approached the apostles who were spread all over the world came back, came back home to accompany Mary on her last way. After that, again, they went to their Christian communities near and far.

It is like a pulsing heart, contracting and pumping, contracting, and pumping... This is true not only for people of Christian faith: Mount Zion as a symbol for the Holy City of Jerusalem is for all people of faith like a heart, contracting and pumping, contemplating, and sending, gathering, and re-launching.

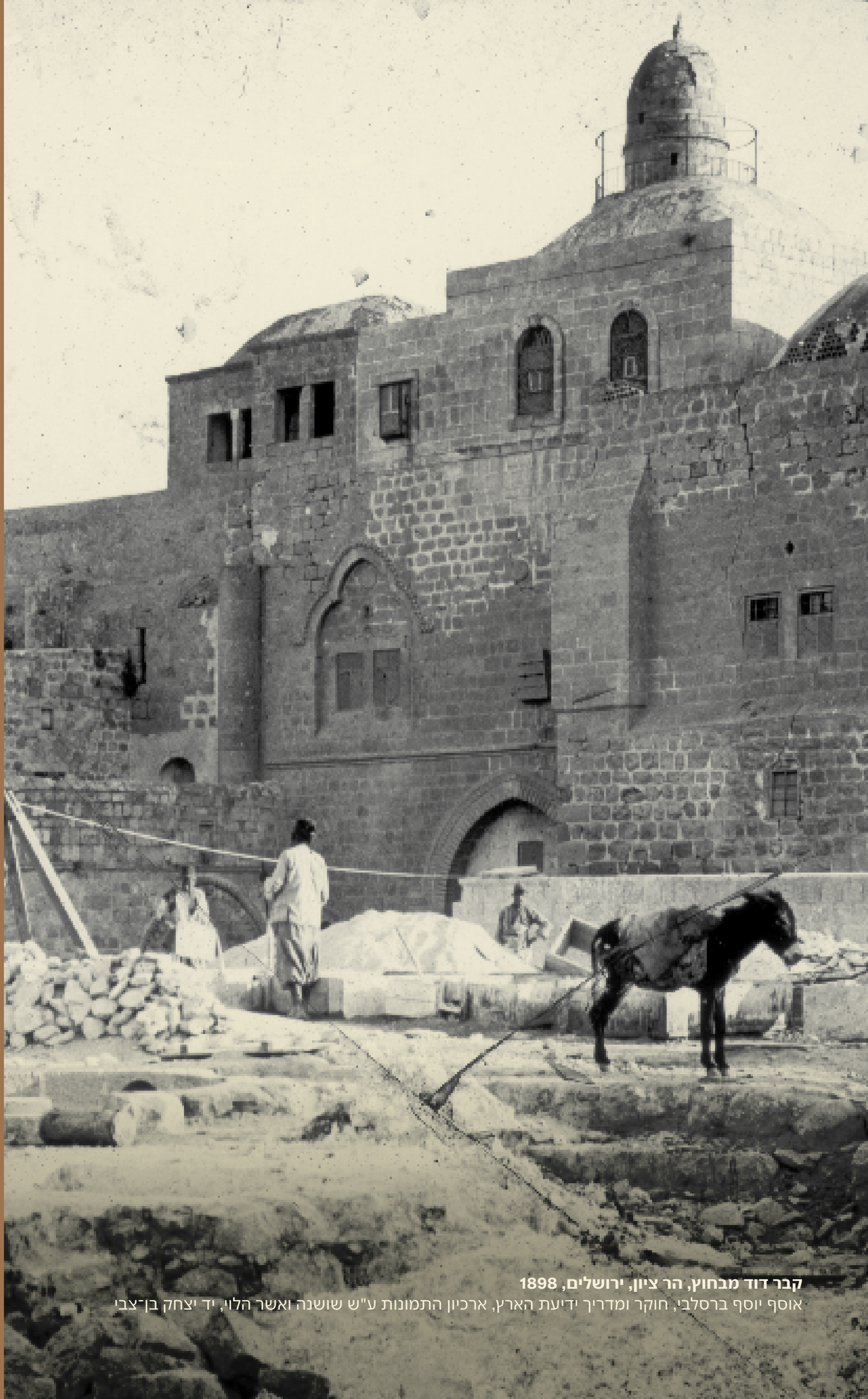
I wish this power and encouragement to all people of good will and for everybody who helps to improve the living-together of all people in Jerusalem and especially on Mount Zion. – Therefore, we monks are very happy and thankful that the Dormition Basilica is part of this year’s Manofim exhibition which brings together people of faith, seeking people, longing people.




1
הדורמיציון
DORMITION ABBEY
كنيسة رقاد السيدة

2
המרכז הבין־תרבותי לירושלים
THE JERUSALEM INTERCULTURAL CENTER
مركز ما بين الثقافات

# מופע פתיחה
# OPENING PERFORMANCE
# عرض حفل الافتتاح



**קבר דוד מבחוץ, הר ציון, ירושלים, 1898**
אוסף יוסף ברסלבי, חוקר ומדריך ידיעת הארץ, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

# מקהלת גיא בן־הינום
# THE GREAT GEHENNA CHOIR
# جوقة وادي الربابة

מקהלת גיא בן־הינום היא קולקטיב אמנותי שקם בירושלים בשנת 2015 כאלטרנטיבה לרעיון השגור של "מקהלה", וחברותיה וחבריה עובדים ויוצרים בשותפות מלאה.

המקהלה נוסדה ומתקיימת כפרויקט משותף עם המרכז לאמנות ומחקר "מעמותה".

חברי וחברות המקהלה מגיעים מרקעים מגוונים: זמרים קלאסיים, מלחינים, זמרים-יוצרים, נגנים ואמנים רב-תחומיים. יצירות המקהלה נרקמות בין מפגש למפגש מהדהוד חוזר בין האישי לקולקטיבי. את כל היצירות שהמקהלה מבצעת כתבו והלחינו חברי המקהלה במיוחד בשבילה.

אירועי המקהלה בנויים כמעין התכנסויות פתוחות. במהלך המופעים נוצרים רגעי שלהוב לצד רגעים קשובים, שבריריים וחשופים. הקהל באירועים מוזמן מפעם לפעם גם להשתתף בשירה. בעוד שחלק משירי המקהלה דורשים אימון רב ווירטואוזיות קולית, אחרים מבוססים על אלתור או משלבים תפקידים פשוטים המיועדים ללמידה מהירה.

מאז הקמתה הופיעה המקהלה ברחבי ישראל במגוון מקומות: מוזיאונים, תיאטראות, מעיינות, ואדיות ושווקים. כל מופע מותאם למרחב שבו הוא מבוצע.

**חברים במקהלה:**

נעם אחדות
לילה מזל יינישן
ענת הנדלסמן
ליה עמית
אבנר מרים עמית
תמרה נשרי
אילנה סניטמן
נתן סקופ
אריאל לייקין
תמיר פרידריך
עמית פישביין
ספיר רוזנבלט
אליה טלבר רזניק
מיכל תמרי
אלקסנדר פיש
רענן אמיר

---

**המקהלה תופיע בערב הפתיחה של התערוכה "להאמין"**

המופע יתקיים ביום שלישי, 9 ביולי 2024,
בשעה 20:00
בכנסיית הדורמיציון

The Great Gehenna Choir is an artistic collective, founded in Jerusalem in 2015 as an alternative to the common idea of a “choir”, and its members work and create in complete partnership.

The choir was founded and operates as a joint project with the “Mamuta” Art and Research Center.

Choir members come from varied backgrounds; some are classical singers, some composers, singer-songwriters, or interdisciplinary artists. The choir's works are developed from meeting to meeting and from repeated resonance between the personal and the collective. All the works performed by the choir were written and composed especially for it by its members.

Choir events are constructed as open gatherings. During the performances, moments of excitation are created alongside attentive, fragile and exposed moments. From time to time the audience at the events is also invited to participate in singing. While some of the choir’s songs require extensive practice and vocal virtuosity, others are based on improvisation or incorporate simple parts designed for quick learning.

Since its establishment, the choir has performed throughout Israel in a variety of places: museums, theaters, springs, wadis and markets. Each concert is adapted to the space in which it is performed.

**CHOIR MEMBERS:**

Noam Ahdut
Avner M Amit
Laila Mazal Yenishen
Lia Amit
Elia Telber Reznik
Anat Handelsman
Ariel Leykin
Tamir Friedrich
Tamara Nishri
Sapir Rosenblatt
Elana Snitman
Natan Skop
Amit Fishbein
Michal Tamari
Aleksander Fisz

**THE CHOIR WILL PERFORM ON THE OPENING NIGHT OF THE EXHIBITION "BELIEVE"**

TUESDAY, JULY 9, 2024
AT 20:00
AT THE DORMITION CHURCH





جوقة "وادي الربابة" هي مجموعة فنية نشأت في القدس عام 2015 كبديل لفكرة "الجوقة" الشائعة، ويعمل أعضاؤها ويبدعون بشراكة كاملة.

تأسست الجوقة وهي موجودة كمشروع مشترك مع مركز "معموتا" للفنون والأبحاث.

يأتي أعضاء الجوقة من خلفيات متنوعة: مطربين كلاسيكيين، وملحنين، ومغنيين وكتاب أغاني، وموسيقيين، وفنانين متعددي التخصصات. تتشابك أعمال الجوقة من لقاء إلى آخر، وتتناغم بين الشخصي والجماعي. جميع الأعمال التي تؤديها الجوقة كتبها ولحنها أعضاء الجوقة خصيصًا لها.

يتم تنظيم فعاليات الجوقة في إطار التجمعات المفتوحة. أثناء العروض، تتولد لحظات الإعجاب جنبًا إلى جنب مع لحظات الانتباه والهشاشة والمكشوفة. كما تتم دعوة الجمهور في المناسبات من وقت لآخر للمشاركة في الغناء. في حين أن بعض أغاني الجوقة تتطلب تدريبًا مكثفًا وبراعة صوتية، فإن البعض الآخر يعتمد على الارتجال أو يتضمن أدوارًا بسيطة مصممة للتعلم السريع.

قدمت الجوقة منذ تأسيسها عروضها في جميع أنحاء إسرائيل في أماكن مختلفة: المتاحف، والمسارح، والينابيع، والوديان، والأسواق. يتم تكييف كل عرض حسب المساحة التي يتم تقديمه فيها.

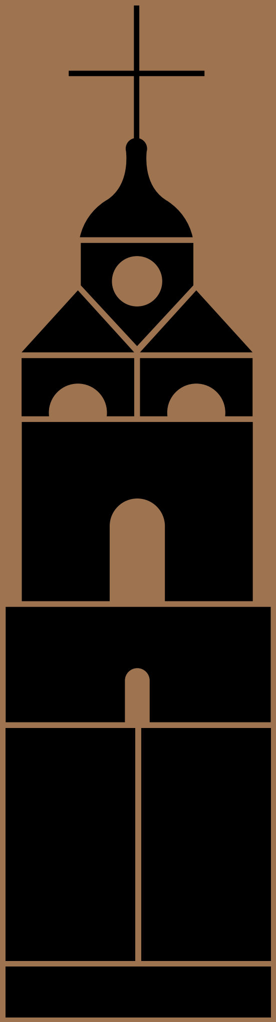
**أعضاء الجوقة:**

نوعام عَم أحدوت
ليلى مازال ينيشن
عنات هاندلسمان
ليه عاميت
أفنر مريم عاميت
تمارا نشري
إيلانا سنيتمان
ناتان سكوب
أرييل لايكين
تمير فريدريخ
عاميت فيشباين
سابير روزينبلات
إيليا تالبر رزنيك
ميخال تماري
ألكسندر فيش
رعنان أمير

**وفي أمسية افتتاح معرض "ارتياء"**
**ستؤدي الجوقة حفلاً في كنيسة رقاد السيدة.**

سوف يُقام العرض يوم الثلاثاء الموافق
ل 9 تموز 2024 في تمام الساعة الثامنة مساء
في كنيسة رقاد السيدة العذراء

# הדורמיציון
# DORMITION ABBEY
# كنيسة رقاد السيدة العذراء



31°46’20”N 35°13’44”E

# הדורמיציון
# DORMITION ABBEY
# كنيسة رقاد السيدة

31°46’20”N 35°13’44”E

כנסיית הדורמיציון והמנזר הבנדיקטיני שצמוד אליה נמצאים במקום שבו, על פי המסורת הנוצרית, מריה הקדושה אימו של ישוע נפטרה או נרדמה. השם "דורמיציון" מגיע מהמילה הלטינית dormition, בעברית – "תרדמה". לפי האמונה והמסורת הנוצרית, להר ציון יש תפקיד חשוב כמקום המפגש של שליחיו של ישוע, במה שמכונה "החדר העליון" או חדר הסעודה האחרונה, בקומה העליונה של מתחם נבי דאוד/קבר דוד. המסורות מספרות כי בחדר זה התקיימו אירועי הסעודה האחרונה והפנטקוסט המתוארים בברית החדשה. בברית החדשה לא מתואר מה עלה בגורלה של מריה, והאמונות הנוגעות למותה, בדבר תרדמתה של מריה או עלייתה השמיימה, התפתחו ממסורות בעל פה. לפי המסורת שמוסרים נזירי הדורמיציון, לאחר תחייתו של ישוע, המצוינת בחג הפנטקוסט, שליחיו של ישוע יצאו למשימתם המיסיונרית להפיץ את בשורתו, וכשמריה שכבה על ערש דווי, הם מצאו את דרכם בחזרה להר ציון וליוו אותה בזמן שעצמה את עיניה ועלתה השמיימה.

את מבנה הכנסייה והמנזר בנו גרמנים בתחילת המאה ה-20, באתר בעל היסטוריה ארוכה של פולחן נוצרי. בשנת 70 לספירה, כשחדר הסעודה האחרונה נהרס עם פלישתם של חיילים רומיים, נבנה בהר ציון בית כנסת יהודי-נוצרי, שנודע לימים כ"כנסיית השליחים". במאה הרביעית הורחב מבנה זה לכנסייה קטנה, ובתחילת המאה החמישית הוקמה במקומה כנסייה ביזנטית גדולה המכונה "ציון הקדושה" (Hagia Sion), אך היא נהרסה כבר בפלישה הפרסית בשנת 614. כמה מאות שנים לאחר מכן, במאה ה־12, הצלבנים בנו כנסייה חדשה וגדולה יותר מקודמותיה, שנקראה "מריה הקדושה בהר ציון" (Santa Maria in Monte Sion). כאשר כבשו המוסלמים את העיר מידי הצלבנים בשנת 1187, עקבות רבים מהתקופה הנוצרית הקצרה נמחקו. שרידי האבן של כנסיית "מריה הקדושה" נמצאים היום רק באזור חדר הסעודה האחרונה ובאדמה שמתחת לכנסייה ולמנזר הדורמיציון.

את האדמה שעליה הוקמו הכנסייה והמנזר רכש הקיסר וילהלם השני מידי הסולטן העות'מאני ב-1898 במהלך ביקורו בארץ. מכיוון שווילהלם השני רצה שהמקום יהיה בעל אופי גרמני, הוא בחר להעניק אותו לחסותם של הנזירים הבנדיקטים מגרמניה. רכישת האדמה פורסמה והוצגה ברחבי גרמניה כהישג מרשים למען גרמניה והעולם הנוצרי כולו. באותה עת, חלקת האדמה הייתה שטח הריסות, ומאחוריה מתחם נבי דאוד. השטח יועד מראש להקמת כנסייה לכבודה של מריה ולצידה מנזר גרמני. עבודות ההכנה והבנייה החלו מיד לאחר סיום ביקור הקיסר, ותכנון המבנה הופקד בידי האדריכל היינריך רנרד מקלן. רנרד לא התכוון לשחזר את אחת הכנסיות הקודמות שניצבו באתר, אלא לבנות כנסייה מרשימה חדשה ולצידה מנזר גדול, אך בלי שהמבנה יטיל צל על מבנה נבי דאוד. בניית הקריפטה והחלקים התת-קרקעיים הושלמה בשנת 1903. בניית המנזר והכנסייה נמשכה, ובמרץ 1906 הגיעו להר ציון הנזירים הבנדיקטינים הראשונים. הבנייה של הכנסייה והמנזר הושלמה ביולי 1909, וחנוכת הדורמיציון התקיימה באפריל 1910.

למנזר מגדל פעמונים וכיפה מכוסה עופרת, ופנים הכנסייה מעוטר בפסיפסים, ציורים ופסלים, ובהם הפסיפס הראשי באפסיס, המציג את מריה כמלכת השמיים, מוקפת במלאכים וקדושים; פסיפס הרצפה העגול של הכנסייה העליונה, שעיצב ויצר הנזיר מאוריציוס גיסלר בשנת 1932; הפסיפס שמעטר את האפסיס באזור המקהלה, שנוצר סביב תחילת מלחמת העולם השנייה בידי הנזיר והאמן ראדבוד קומאנדויר (Radbod Commandeur); פסל המציג את מריה בתרדמתה, השוכן בקריפטה והוא מקום פולחן לעולי רגל מכל העולם; ומעליו פסיפס המציג את ישוע, ידיו פתוחות לרווחה, מוקף בנשים מהברית הישנה.

קהילת מנזר הדורמיציון מורכבת מ-13 נזירים נוצרים קתולים דוברי גרמנית מכל העולם. הנזירים הם חלק מהמסדר הבנדיקטיני, שהוקם בשנת 529 ופועל לפי הרגולה (תקנון) של בנדיקטוס הקדוש מנורסיה. הדורמיציון הוא מנזר הבית של הקהילה. בו מתקיימת ההכשרה של הנזירים ובו מתגורר אב המנזר, שאחראי על כל הקהילה, שחלקה נמצא ב"כנסיית הלחם והדגים" שבטבח'ה (עין שבע) ובהילדסהיים שבגרמניה. המשימה המרכזית של הנזירים היא הליטורגיה והעבודה שכרוכה בקידוש אלוהים, אך הנזירים פעילים גם למען זכויות אדם של מבקשי מקלט ומעורבים בשיח בין-דתי שנועד לקדם פיוס ושלום בסביבתם. (ע.א.)

The Dormition Church and the adjacent Benedictine monastery are located where, according to Christian tradition, the Virgin Mary, mother of Jesus, died or fell asleep. The name "Dormition" comes from the Latin word for "dormancy". According to Christian belief and tradition, Mount Zion plays an important role as the meeting place of Jesus' apostles, in the Cenacle (Room of the Last Supper), on the top floor of the Nabi Daoud/Tomb of David compound. Traditions say that it was there that the events of the Last Supper and Pentecost, as described in the New Testament, took place. The New Testament does not describe Mary's fate, and the beliefs concerning her death, regarding her slumber or assumption, developed from oral traditions. According to the tradition of the Dormition monks, after Jesus' resurrection, marked on Pentecost, Jesus' apostles set out on their mission to spread his gospel, and when Mary lay on her deathbed, they returned to Mount Zion and accompanied her as she closed her eyes and was assumed into heaven.

The abbey was built by Germans at the beginning of the 20th century, on a site with a long history of Christian worship. In 70 AD, when the Cenacle was destroyed by a Roman invasion, a Jewish-Christian synagogue was built on Mount Zion, later known as the Church of the Apostles. In the fourth century this building was expanded into a small church, and in the early fifth century a large Byzantine church known as "Hagia Sion" was erected in its place, but it was readily destroyed in the Persian invasion of 614. A few centuries later, in the 12th century, the Crusaders built a new church larger than its predecessors, called Santa Maria in Monte Sion. When the Muslims conquered the city in 1187, many traces of the short Christian period were erased. The remains of the Church of St. Mary are found today only in the area of the Cenacle and in the ground beneath the Dormition Abbey.

The land on which the abbey was built was purchased from the Ottoman Sultan in 1898 by Kaiser Wilhelm II. Since Wilhelm II wanted the place to have a German character, he chose to give it to the patronage of the Benedictine monks from Germany. At the time, the plot of land was an area of ruins, with the Nabi Daoud compound behind it. The area was designated for the construction of a church in honor of Mary, with a German monastery next to it. The design of the building was entrusted to the architect Heinrich Renard from Cologne who planned the structure so it won't cast a shadow over the Nabi Daoud building. The construction of the church and monastery was completed in July 1909, and the consecration of the Dormition Abbey took place in April 1910.

The monastery has a bell tower and a lead-covered dome, and the interior of the church is decorated with mosaics, paintings and statues, including the circular floor mosaic of the upper church, designed and created by Mauritius Gisler in 1932, and a statue depicting Mary in her slumber, housed in the crypt, a place of worship for pilgrims from all over the world.

The Dormition Abbey's community consists of 13 German-speaking Catholic monks from all over the world. The monks are part of the Benedictine Order, established in 529 and following the regulation of Saint Benedict of Nursia. The Dormition Abbey is the home monastery of the community. It is where the monastic training takes place and where the abbot lives, who is responsible for the entire community, part of which is located in the "Church of the Multiplication of the Loaves and Fish" in Tabgha (Ein Sheva) and in Hildesheim, Germany. The monks' main mission is the liturgy and work involved in sanctification of God, but they are also active in the field of human rights of asylum seekers and are involved in interfaith dialogue designed to promote reconciliation and peace in their environment. (E.A.)





تقع كنيسة رقاد السيدة والدير البندكتيني المجاور لها، حيث ماتت أو نامت، بحسب التقليد المسيحي، القديسة مريم أم يسوع. إن ال "دورمتسيون" يأتي من الكلمة اللاتينية Dormition، في العربية -"النوم". بحسب المعتقد والتقاليد المسيحية، فإن لجبل صهيون دور مهم باعتباره ملتقى رسل يسوع، فيما يعرف بـ "الغرفة العليا" أو غرفة العشاء الأخير، في الطابق العلوي من مجمع قبر النبي داود. تقول التقاليد أن أحداث العشاء الأخير وعيد العنصرة الموصوفة في العهد الجديد جرت في هذه الغرفة. لا يصف العهد الجديد ما حدث لمريم، والمعتقدات المتعلقة بموتها، أو بخصوص نوم مريم أو صعودها، تطورت من التقاليد الشفهية. وفقًا للتقليد الذي سلمه رهبان الرقاد، بعد قيامة يسوع، التي تم الاحتفال بها في يوم الخمسين، انطلق رسل يسوع في مهمتهم التبشيرية لنشر إنجيله، وعندما استلقيت مريم على فراش الموت، وجدوا طريقهم للعودة إلى ورافقها جبل صهيون وهي مغمضة عينيها وصعدت إلى السماء.

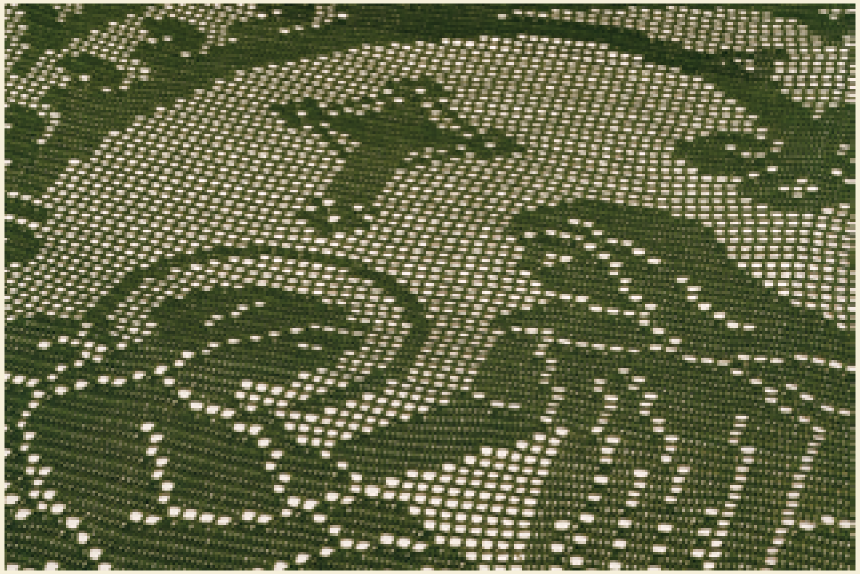
تم بناء مبنى الكنيسة والدير من قبل الألمان في بداية القرن العشرين، في موقع له تاريخ طويل من العبادة المسيحية. في عام 70 بعد الميلاد، عندما تم تدمير غرفة العشاء الأخير بسبب غزو الجنود الرومان، تم بناء كنيس يهودي مسيحي على جبل صهيون، عُرف فيما بعد باسم "كنيسة الرسل". وفي القرن الرابع، تم توسيع هذا المبنى إلى كنيسة صغيرة، وفي بداية القرن الخامس، بنيت مكانه كنيسة بيزنطية كبيرة تعرف باسم "صهيون المقدسة" (Hagia Sion)، لكنها كانت مدمرة بالفعل في عام الغزو الفارسي عام 614. وبعد بضع مئات من السنين، في القرن الثاني عشر، بنى الصليبيون كنيسة جديدة وأكبر من سابقاتها، أطلق عليها اسم "القديسة مريم في جبل صهيون" (Santa Maria in Monte Sion). وعندما استولى المسلمون على المدينة من الصليبيين عام 1187، مُحيت الكثير من آثار العصر المسيحي القصير. إن البقايا الحجرية لكنيسة "القديسة مريم" لا توجد اليوم إلا في منطقة غرفة العشاء الأخير وفي الأرض أسفل الكنيسة ودير الرقاد.

تم شراء الأرض التي بنيت عليها الكنيسة والدير من قبل الإمبراطور فيلهلم الثاني من السلطان العثماني عام 1898 أثناء زيارته للبلاد. وبما أن فيلهلم الثاني أراد أن يكون للمكان طابع ألماني، فقد اختار أن يمنحه تحت رعاية الرهبان البينديكتين من ألمانيا. تم الإعلان عن شراء الأرض وتقديمه في جميع أنحاء ألمانيا باعتباره إنجازًا مثيرًا للإعجاب لألمانيا والعالم المسيحي بأكمله. وكانت قطعة الأرض في ذلك الوقت عبارة عن منطقة خراب، وخلفها مجمع النبي داود. وقد خصصت المنطقة مسبقاً لإقامة كنيسة على شرف مريم وبجانبها دير ألماني. وبدأت أعمال الإعداد والبناء فور انتهاء زيارة الإمبراطور، وأسند تصميم المبنى إلى المهندس المعماري هاينريخ رينارد ماكليلان. ولم يكن رينارد ينوي ترميم إحدى الكنائس السابقة التي كانت قائمة في الموقع، بل كان ينوي بناء كنيسة جديدة مبهرة ودير كبير بجوارها، لكن دون أن يلقي المبنى بظلاله على مبنى النبي داود. تم الانتهاء من بناء القبو والأجزاء الموجودة تحت الأرض عام 1903. واستمر بناء الدير والكنيسة، وفي مارس 1906 وصل الرهبان البندكتيون الأوائل إلى جبل صهيون. تم الانتهاء من بناء الكنيسة والدير في تموز 1909، وتم تكريس رقاد السيدة العذراء في نيسان 1910.

يحتوي الدير على برج جرس وقبة مغطاة بالرصاص، وزخرف الجزء الداخلي للكنيسة بالفسيفساء واللوحات والتماثيل، بما في ذلك الفسيفساء الرئيسية في الحنية والتي تظهر مريم كملكة السماء محاطة بالملائكة والقديسين; الفسيفساء الأرضية الدائرية للكنيسة العليا، التي صممها وأنشأها الراهب موريس جيزلر عام 1932؛ الفسيفساء التي تزين الحنية في منطقة الجوقة، تم إنشاؤها في بداية الحرب العالمية الثانية على يد الراهب والفنان رادبود كوماندور؛ تمثال يظهر مريم في غيبوبتها، موجود في القبو ومكان عبادة للحجاج من جميع أنحاء العالم؛ وفوقها فسيفساء تظهر يسوع، يديه مفتوحتين، محاطًا بنساء من العهد القديم.

يتكون مجتمع دير الرقاد من 22 راهبًا مسيحيًا كاثوليكيًا يتحدثون الألمانية من جميع أنحاء العالم. إن الرهبان هم جزء من الرهبنة البندكتية التي تأسست عام 529 للميلاد وتعمل وفقًا لقاعدة (نظام) القديس بنديكتوس النورسي. إن رقاد السيدة العذراء هو الدير المنزلي للمجتمع. وهي المكان الذي يتم فيه تدريب الرهبان ويعيش فيه رئيس الدير المسؤول عن الجماعة بأكملها، والتي يوجد جزء منها في "كنيسة الخبز والسمك" في الطابغة (عين السبع) وفي هيلدسهايم في ألمانيا. إن المهمة الرئيسية للرهبان هي القداس والعمل الذي يتضمن تقديس الله، لكن الرهبان ينشطون أيضًا من أجل حقوق الإنسان لطالبي اللجوء ويشاركون في حوار بين الأديان يهدف إلى تعزيز المصالحة والسلام في بيئتهم. (ع.أ.)

# ראפת חטאב
# RAAFAT HATTAB
# رَأْفَت حَطَّاب







עבודתו של חטאב היא יצירה גדולת ממדים שנעשתה כולה בידי האמן באמצעות מסרגה אחת. במרכזה סצנה המתארת שלוש נשים. אחת מהן שוכבת במיטה וסביב ראשה הילה של קדושה, ולצידה שתי נשים מתפללות, כורעות ברך, מלוות אותה. את הדימוי הזה, תחת הכותרת "הקדושה אליזבת'", מצא חטאב בקטלוג המשמש כספר הדרכה למלאכות יד הנעשות באמצעות חוטים ומסרגות כגון סריגה, אריגה ושזירה. קטלוגים אלו, שיוצרו בעיקר מתחילת המאה העשרים, יועדו לאוכלוסיות המתגוררות באירופה, והדימויים המופיעים בהם מתייחסים לעיטורים אירופיים עתיקים מימי הביניים ומתקופת הרנסנס, וכן לסיפורים מהתנ"ך ומהברית החדשה. אלו אמורים בסופו של דבר לעטר אובייקטים פונקציונליים כמו מפות, כריות, מיטות וכן הלאה.

בעבודה זו, רצונו של חטאב הוא להתחבר אל מלאכת היד (craft) ולהפגיש אותה עם מקומות נשגבים. מבחינתו, חפץ האמנות נועד להביא להתפתחויות חדשות בתודעת הצופה ולעורר בו את הרוחני. הוא רואה את תפקידו של האמן כמי שמחבר בין החומר לרוח וביניהם אל הצופה. עבורו, ההפרדה בין אמנות נמוכה לאמנות גבוהה אינה טבעית. אמנות המערב, לעומת אמנות המזרח, ביקשה לפצל בין אובייקטים הראויים להצגה במוזיאונים ובגלריות לבין אובייקטים לשימוש יום-יומי. היא הפקיעה את הפונקציונליות מן האמנות והעבירה אותה לממד אחר, הגותי ומצומצם יותר. חטאב מבקש להחזיר את הכוח אל האובייקט האמנותי העכשווי. תצוגתו בכנסייה מאפשרת בחינה מחודשת של יחסים אלו.

הסצנה שבחר חטאב מתארת את הקדושה אליזבת', שהייתה על פי המסורת הנוצרית אימו של יוחנן המטביל (ג'ון), אשתו של זכריה ודודתה מצד האם של מרים, אימו של ישוע. היא עברה את גיל הפוריות הרגיל כשהיא הרתה וילדה את ג'ון. דמותה מופיעה גם באסלאם כאשתו של הנביא זכריא, אימו של הנביא יחיא. גם שם מסופר כי אלוהים מילא את רצונם של בני הזוג להרות ולהוליד בן בשל אמונתם ואהבתם לאל, והיא נחשבת לאחת הנשים המכובדות ביותר באסלאם.

מבחינת ניתוח חזותי, הסצנה שבחר חטאב היא מסתורית. לא ברור לגמרי: האם אליזבת' השוכבת היא על ערש דווי? או שמא היא ישנה? מקור בחירתו בדימוי זה הוא פסלה של מריה הרדומה המצוי בקריפטה של הדורמיציון. חטאב, בעקבות פרשנויות תיאולוגיות נפוצות, רואה את שנתה של מריה, מותה ועלייתה לשמיים כמצב של טרנספורמציה שבמהלכו מתרחשת לידה מחדש, מעבר מתודעה ארצית, נמוכה, של שינה אל עבר תודעה גבוהה יותר של קדושה וחיבור לאל. גם עבודתו בפועל של חטאב היא מעין יציאה למסע בין ממדים שונים, הפעם של יצירת האמנות עצמה. בתחילה היה הדימוי דו-ממדי, תמונה שהופיעה בעמוד של ספר, משם הוא תורגם למספרים, לספירת תבניות, למעין שפת קוד שנפרשה על עמודים שלמים כטקסט ומספרים במחברתו של חטאב, ולאחר מכן, בעבודה רפטטיבית הדורשת מצב תודעה מסוים וריכוז מלא על פני זמן רב, תורגם לדימוי תלת-ממדי. חטאב קושר ביצירתו בין העולמות הגשמיים לבין העולמות הרוחניים, שינויי צורה חומריים מקבילים לגלגולי התודעה של האדם. אלו יוכלו להתממש אם האמן ויצירתו האמנותית יצליחו להוות מתווך בין צופה לבין האובייקט, בין הגשמי לנשגב. בין האובייקט לאמנות. (ר.א.)

**העליונים משתקפים בתחתונים**
**2023**

סריגת קרושה ידנית
חוט סריגה 100% כותנה
320X360 ס"מ

Hattab's large-scale work is made using a single crochet hook. The scene at its center depicts three women. One of them is lying in bed with a saint's halo around her head, and next to her are two women praying, kneeling, accompanying her. Hattab found this image, entitled "Saint Elizabeth," in a catalogue that serves as a guidebook for handicrafts made using threads and hooks such as knitting, weaving and braiding. These catalogues, mainly from the beginning of the 20th century, were intended for people living in Europe, and the images appearing in them refer to ancient European decorations from the Middle Ages and Renaissance, as well as stories from the Old and New Testaments. These are intended to eventually decorate functional objects.

In this work, Hattab's desire is to connect with the craft and introduce it to sublime realms. For him, the art object is meant to bring about new developments in the viewer's consciousness and awaken the spiritual in them. He sees the role of the artist as one who connects matter and spirit, and both of these with the viewer. For him, the separation between low art and high art is unnatural. Western art, as opposed to Eastern art, sought to separate objects worthy of display in museums and galleries from objects for everyday use. It stripped art of its functionality and moved it to a more scholarly and limited dimension. Hattab seeks to return power to the contemporary artistic object. His presentation in the church allows for a reexamination of these relationships.

The scene chosen by Hattab depicts Saint Elizabeth, who according to Christian tradition was the mother of John the Baptist, wife of Zechariah and maternal aunt of Mary, mother of Jesus. She was past the normal childbearing age when she conceived and gave birth to John. Her image also appears in Islam as the wife of the Prophet Zakariya, mother of the Prophet Yahya. There, too, it is said that God fulfilled the couple's desire to conceive and have a son because of their faith and love for God, and she is considered one of the most respected women in Islam.

The scene Hattab chose is mysterious: Is Elizabeth on her deathbed? Or is she asleep? His choice of this image came from the statue of the sleeping Mary, which is located in the crypt of the Dormition church. Hattab, following common theological interpretations, sees Mary's sleep, death, and assumption as a state of transformation during which a rebirth takes place, a transition from a lower earthly consciousness of sleep to a higher consciousness of sanctity and connection with God. Hattab's actual work is also a sort of departure on a journey between different dimensions, this time of the artwork itself. At first the image was two-dimensional, from there it was translated into numbers, counting patterns, a kind of coded language that spanned entire pages in Hattab's notebook, and later, in a repetitive work that required a certain state of consciousness and full concentration over a long time, it was translated into a three-dimensional image. In his work, Hattab links the physical worlds with the spiritual worlds, material transformations parallel the reincarnations of man's consciousness. These can be realized if the artist and his work succeed in acting as an intermediary between the viewer and the object, between the material and the sublime. Between the object and faith. (R.E.)

↗

**AS ABOVE, SO BELOW**
**2023**

HAND CROCHET,
100% COTTON YARN,
320X360 CM





إن عمل حَطّاب عبارة عن عَملٍ إبداعيّ ضخم، تم إنشاءه بالكامل بواسطة يدي الفنان باستخدام آلة حياكة كروشيه واحدة. يوجد في الوسط مشهد يصور ثلاث نساء. إحداهن مستلقية على السرير وحول رأسها هالة من القداسة، وبجانبها امرأتان تصليان راكعتان ترافقانها. وجد حَطّاب هذه الصورة، تحت عنوان "القديسة إليصابات"، في كتالوج يعد بمثابة كتاب تعليمات للحرف اليدوية المصنوعة من الخيوط وإبر الحياكة مثل الحياكة والنسيج والتطريز. كانت هذه الكتالوجات، التي تم إنتاجها بشكل أساسي من بداية القرن العشرين، مخصصة للسكان الذين يعيشون في أوروبا، وتشير الصور التي تظهر فيها إلى الزخارف الأوروبية القديمة من العصور الوسطى وعصر النهضة، بالإضافة إلى قصص الكتاب المقدس والعهد الجديد. تُزيّن هذه الصور في نهاية المطاف الأشياء الوظيفية مثل الشراشف والوسائد والأسرة وما إلى ذلك.

إن رغبة حطاب في هذا العمل الإبداعي هي الارتباط بالحرفة (craft) وجمعها مع الأماكن السامية. بالنسبة له، فإن الهدف من الفن هو إحداث تطورات جديدة في وعي المتفرج وإيقاظ الروحانيات فيه. يرى حطاب أن دور الفنان هو الذي يربط المادة بالروح وبينهما بالمتفرج. فبالنسبة له، فإن الفصل بين الفن الهابط والفن الرفيع أمر غير طبيعي. سعى فن الغرب، على عكس فن الشرق، إلى الفصل بين الأشياء التي تستحق العرض في المتاحف وصالات العرض والأشياء المخصصة للاستخدام اليومي. لقد صادرت الوظيفة من الفن ونقلتها إلى بعد قوطي آخر ومحدود أكثر. يسعى حطاب إلى إعادة القوة إلى الكائن الفني المعاصر. يسمح عرض هذا العمل في الكنيسة فحصًا متجددًا لهذه العلاقات.

يصور المشهد الذي اختاره حطاب القديسة إليصابات، التي بحسب التقليد المسيحي هي والدة يوحنا المعمدان (جون)، وزوجة زكريا وخالة مريم أم يسوع. لقد تجاوزت سن الإنجاب الطبيعي عندما حملت وأنجبت يوحنا. كما تظهر شخصيتها في الإسلام كزوجة النبي زكريا، أم النبي يحيى. ويقال هناك أيضًا أن الله حقق رغبة الزوجين في الحمل وإنجاب ولد بسبب إيمانهما وحبهما لله، وتعتبر من أكثر النساء احترامًا في الإسلام.

أما من ناحية التحليل البصري، فإن المشهد الذي اختاره حطاب لهوَ غامض. ليس واضحًا تمامًا: هل ترقد إليصابات على فراش الموت؟ أم أنها نائمة؟ ومصدر اختياره لهذه الصورة هو تمثال مريم النائمة الموجود في قبو كنيسة رقاد السيدة العذراء. يرى حطاب، متبعًا التفسيرات اللاهوتية الشائعة، أن نوم مريم وموتها وصعودها إلى السماء هي حالة تحول يحدث خلالها ولادة جديدة، وانتقال من وعي النوم الأرضي المنخفض إلى وعي أعلى بالقداسة والاتصال بالله. إن العمل الفعلي لحطاب هو أيضًا نوع من الانطلاق في رحلة بين أبعاد مختلفة، هذه المرة للعمل الفني نفسه. في البداية كانت الصورة ثنائية الأبعاد، صورة ظهرت على صفحة كتاب، ومن هناك تمت ترجمتها إلى أرقام، إلى أنماط عدّ، إلى نوع من لغة كودية التي انتشرت على صفحات كاملة كنص وأرقام في كتاب حطاب. دفتر، ومن ثم، في عمل متكرر يتطلب حالة معينة من الوعي والتركيز الكامل على مدى فترة طويلة من الزمن، يترجم إلى صورة ثلاثية الأبعاد. ويربط حطاب في عمله بين العوالم المادية والعوالم الروحية، تغيرات مادية في الشكل توازي تناسخات الوعي الإنساني. يمكن تحقيق ذلك إذا نجح الفنان وعمله الفني في العمل كوسيط بين المتفرج والمعروض، بين المادي والجليل. بين المعروض والإيمان. (ر.أ.)

**على النحو الوارد أعلاه كما أدناه**
**2023**

حياكة كروش ٥
غزل القطن 100%
3.2X3.6 متر

# חניתה אילן
# HANITA ILAN
# حانيتا إيلان

הים, מצולותיו והאלמנטים הנישאים עליו או מצויים בתוכו הם דימויים מרכזיים בסיפור יונה המקראי ובמסורת הנוצרית. גלילי הציור של חניתה אילן מתארים נוף ימי אשר מתוכו צפים ועולים דימויים כרצף אסוציאציות מזדמן, המזכיר תחושת חלום, שאי אפשר למצוא בה היגיון מסודר. שם העבודה לקוח מסיפורו המקראי של יונה הנביא, אשר הוטל אל המצולות משום שברח מן התפקיד שהטיל עליו האל, נבלע בלוע דג גדול והוקא מקרבו לאחר שהתרצה ונגאל מייסורי סירובו. על פי המדרש היהודי, מנוסתו של יונה היא המחוללת סערה בים, ובעת שהייתו במעי הדג נחשפים לעיניו דברי הימים וסודות הבריאה ומולידים בו שינוי. ניתן לראות בדימוי של יונה בבטן הדג, כגוף חי בתוך גוף אחר, מעין עובר ברחם אימו. יונה כמו חוזר אל הרחם ומצוי במעין מרחב אסטרלי של חלימה, מתווכח עם דברי האל ומעבל אותם, ממוסס את התנגדותו ואז ממלא את ייעודו כשליח האל. דימויו של יונה בבטן הלוויתן הוא איקוני וחוזר בתולדות התרבות כאלגוריה לאדם הבורח מגורלו ועובר טרנספורמציה שעל דרך ההכלה.

בברית החדשה, ישוע מייסד הנצרות זוהה לא פעם עם ניסי דגים ובכלל היה לו ולשליחיו קשר הדוק אל הים. בכניסה לכנסיית הדורמיציון מוטמע ברצפה פסיפס המתאר ספינה שטה על גלים סוערים. ייתכן שהוא מתייחס אל הרגע המתואר בבשורה על פי מתי שהוא מעין גלגול של סיפור יונה המקראי, אלא שבמהלכו ישוע מפסיק את הסערה: *"וירד אל-האניה וירדו אִתו תלמידיו: והנה סַעַר גדול היה בים עד-אשר כֻּסו הגלים את-האניה והוא ישֵׁן: ויִגשו אליו תלמידיו ויעירו אותו לאמר הושיענו אדֹנינו אָבָדנו: ויאמר אליהם קטני אמונה מה חרדים אתם ויקם ויגער ברוחות ובים ותהי דממה רבה: ויִתְמְהו האנשים ויאמרו מי אפוא הוא אשר גם-הרוחות והים אליו ישמָעון"* (הבשורה על פי מתי, ח' 23-27). באדריכלות הגותית המסורתית מבנה האורך של הכנסייה נקרא גם "ספינה" (באנגלית: Nave). שם זה קיבל משמעות נוספת שכן הכנסיות עצמן משולות לספינות אשר יביאו את המאמין אל גן העדן העתידי.

במעמקים המצוירים של אילן גועשים על הנייר שדות צבע כחולים, נוזליים ורבי-שכבות. פעולת הציור נעשית במהירות, לפני ייבושן של שכבות הצבע, ולכן תובעת התמסרות ארוכה ושקיעה בתהליך הציורי כמו במצולות. התוצאה היא ציור סוער ומוצף המשקף את התהליך התובעני והטובעני שבו נוצר; מרחב ימי השוטף ומאחד את שברי הדימויים לזרם אחיד ויוצר התכה של האלמנטים המצויים בתודעה של הציירת. מתקן העץ הופך כך למבנה, שמנסה לאחוז מים, לשלוט ולנתב את תנועתם. שטף הדימויים הנמחקים ומצוירים, נסתרים ונגלים, נפרש על המתקן ומתפתל בתוכו כאלגוריה לחוסר האונים של הפרט אל מול מעמקי גורלו.[2] (ר.א.)

1 שם העבודה לקוח מהפואמה "מסעו של יונה" מאת סיון בסקין

2 תודה לאוצרת רוית הררי שהסתייעתי בטקסט האוצרותי שלה בכתיבתה של פסקה זו

**בגללי הים סוער** [1]
**2022**

שמן ואקריליק על גלילי נייר, עץ אגוז וחבלים
410X240X230 ס"מ
מידול וליווי מקצועי: דוד חקין; בניה: שביט ירון - גילדה

The sea, its depths and the elements carried on it or found within it are central images in the biblical story of Jonah, and in the Christian tradition. In the work of artist Hanita Ilan, Her rolled paintings depict a marine landscape from which images float and emerge as an occasional sequence of associations, in which no organized logic can be found. The name of the work was taken from the biblical story of the prophet Jonah, who was cast into the depths because he fled from the role assigned to him by God, was swallowed by a large fish and vomited after he relented and was redeemed from the agony of his refusal. According to the Jewish Midrash, it is Jonah's flight that causes a storm in the sea, and during his stay in the fish's stomach, the chronicles and secrets of creation are revealed to him and bring about a change in him. Jonah seems as returning to the womb and is in a kind of astral space of dreaming, arguing with and digesting God's words, dissolving his resistance and then fulfilling his mission as God's messenger. The iconic image of Jonah in the belly of the whale recurs in cultural history as an allegory for a man fleeing his destiny and undergoing a transformation through the path of containment.

In the New Testament, Jesus was often identified with fish miracles, and in general he and his apostles had a close connection to the sea. At the entrance to the Dormition Church, a mosaic depicting a ship sailing on stormy waves is embedded in the floor. It may be referring to the moment described in the Gospel of Matthew as a kind of reincarnation of the biblical story of Jonah, but during which Jesus stops the storm (Matthew 8: 23-27).

In traditional Gothic architecture, the longitudinal structure of the church is also called a "nave". This name has taken on additional significance since the churches themselves are compared to ships that will bring the believer to the future paradise.

In Ilan's painted depths, blue, liquid and multi-layered fields of color surge on paper. The act of painting is done quickly, before drying the layers of paint, and therefore requires a long devotion and immersion in the painting process as in the depths. The result is a turbulent and overflowing painting that reflects the demanding and swampy process in which it was created; A marine space that washes and unites the fragments of images into a uniform stream and creates a melting of the elements found in the consciousness of the painter. The wooden installation thus becomes a structure, which tries to hold water, control and direct its movement. The flood of images that are erased and painted, hidden and revealed, unfolds on the installation and twists within it as an allegory for the helplessness of the individual in the face of the depths of his destiny.[2] (R.E.)

1 The title of the work is taken from the poem "Jonah's Journey" by Sivan Baskin

2 Thanks to curator Ravit Harari, whose curatorial text helped me in writing this paragraph.

**"BECAUSE OF ME THE SEA IS WILD[1]"**
**2022**

OIL AND ACRYLIC ON ROLLED PAPER,
WALNUT WOOD AND ROPES
410X240X230 CM





إن البحر وأعماقه والعناصر المحمولة عليه أو الموجودة فيه هي صور مركزية في التقليد المسيحي وفي القصة التوراتية وفي أعمال الفنانة حنيتا إيلان. تصور لفائف رسوماتها منظرًا بحريًا تطفو منه الصور وتنبثق كتسلسل غير رسمي من الارتباطات، تذكرنا بشعور يشبه الحلم، حيث يوجد الواقع بدون منطق منظم. إن عنوان هذا العمل الفني مأخوذ من قصة النبي يونس التوراتية، وتشير بعض الصور إلى القصة الكتابية للنبي يونس الذي ألقي في أعماق البحر لأنه هرب من الدور الذي كلفه الله به، فابتلعه الحوت وتقيأ بعد أن ندم وافتدى من عذاب رفضه. وبحسب المدراش اليهودي فإن هروب يونس هو الذي أحدث عاصفة في البحر، وبينما هو في أحشاء الحوت انكشف لعينيه سجلات وأسرار الخلق وأحدث تغييرا فيه. ويمكنك أن ترى في صورة يونس في بطن الحوت، كجسد حي داخل جسد آخر، كنوع من الجنين في بطن أمه. يشبه ما جرى للنبي يونس العودة إلى الرحم، وهو في نوع من الفضاء النجمي للحلم، يتجادل مع كلام الله ويهضمه، ويحل معارضته ثم يحقق قدره كرسول الله. تركز صورتها على أفعال البلع الموصوفة في الكتاب المقدس والعهد الجديد، وكونها جسدًا حيًا داخل جسد آخر، والرحلة النجمية التي تمر بها الشخصية داخل هذا الفضاء، والطموح الإنساني والفني لغزو الفضاء كفعل مطلق للرغبة بالرسم والإيمان.

في العهد الجديد، غالبًا ما تم تعريف يسوع، مؤسس المسيحية، بمعجزات الأسماك، وبشكل عام كان هو ورسله على علاقة وثيقة بالبحر. عند مدخل الكلية الامريكية، توجد فسيفساء مثبتة في الأرضية تصور سفينة تبحر وسط أمواج عاصفة. ومن الممكن أنه يشير إلى اللحظة الموصوفة في إنجيل متى، والتي هي نوع من التجسد لقصة النبي يونس الكتابية، ولكن خلالها أوقف يسوع العاصفة: "ونزل إلى السفينة وتلاميذه نزل معه وإذا اضطراب عظيم في البحر قد حدث حتى غطت الأمواج السفينة فنام. فتقدم إليه تلاميذه وكانوا ينذرونه قائلين: خلّصنا يا سيدنا، فقد ضللنا." فقال لهم: "يا قليلي الإيمان، ما بالكم قلقين؟" فقام وانتهر الرياح والبحر، فحدث صمت عظيم، فتعجب الجمع وقالوا: "من هو هذا الذي قهر الرياح والبحر الذي ذهب إليه سمعان" (الإنجيل بحسب متى 8: 27-23). في العمارة القوطية التقليدية، يُطلق على الهيكل الطولي للكنيسة أيضًا اسم "السفينة" (بالإنجليزية: Nave). وقد أخذ هذا الاسم معنىً إضافيًا، حيث إن الكنائس نفسها تشبه السفن التي ستوصل المؤمن إلى فردوس المستقبل.

تتجمع في أعماق إيلان المرسومة حقول الألوان الزرقاء والسائلة ومتعددة الطبقات على الورق. تتم عملية الطلاء بسرعة، قبل أن تجف طبقات الطلاء، وبالتالي تتطلب تفانيًا وتركيزًا طويلًا في عملية الطلاء كما هو الحال في الميزولاس. والنتيجة هي لوحة عاصفة ومتدفقة تعكس العملية الصعبة والمتطلبة التي تم إنشاؤها فيها؛ مساحة بحرية تتدفق وتوحد أجزاء الصور في تيار موحد وتخلق ذوبان العناصر الموجودة في ذهن الفنان. تركز صورتها على أفعال البلع الموصوفة في الكتاب المقدس والعهد الجديد، وكونها جسدًا حيًا داخل جسد آخر، والرحلة النجمية التي تمر بها الشخصية داخل هذا الفضاء، والطموح الإنساني والفني لغزو الفضاء كفعل مطلق للرغبة بالرسم والإيمان.[2] (ر.أ.)

1 عنوان هذا العمل الفني مأخوذ من قصيدة لسيفان باسكين

2 شكرًا لأمينة المعرض رفيت هراري على أجزاء من نصها التنظيمي الذي ساعد في كتابة هذه الصفحة

**"بسببي أنا، البحر عاصف"[1]**
**2022**

زيت وإكلريك على لفافات ورق،
خشب الجوز وحبال،
230X240X410 سمـ

PETRUS
PAULUS
THADDAEUS
MATTHAEUS
BARTHOLOMAEUS
PHILIPPUS
IACOBUS
THOMAS
IONAS
ISAIAS
MICHAEAS
NAHUM
FONTES
AQUARUM

# אורי זמיר
# URI ZAMIR
# أوري زمير

הצריח הוא מבנה צר המזדקר מתוך מבנה גדול ממנו. הוא יכול לשמש כמגדל שמירה מבוצר, כתוספת גובה מתנשאת — למשל בכנסיות מהתקופה הגותית — או כמבנה שממנו המואזין קורא לתפילה במסגד. הקונוטציה שלו היא מלחמתית, של מה שנועד לבצר, אך גם כבזה שבראש ובראשונה מבקש להנכיח את הבניין שממנו הוא בולט, להצהיר על כוונתו. במילים אחרות, הצריח הוא סימון טריטוריאלי מובהק.

שנים רבות דימוי הצריח היה נעוץ במחשבתו של אורי זמיר. הוא רשם אותו והתפעל מצורתו הפיסולית הייחודית; הוא סימטרי ופשוט, זהו מבנה ששומר על מבנהו המעגלי מלמעלה ועד למטה, הקונסטרוקציה שלו חשופה מאוד, והתחושה היא שחלקו הפנימי וחלקו החיצוני בנויים באותו אופן. הניטרליות הארכיטקטונית שלו מזמנת את האפשרות לצקת פנימה כל תוכן.

בעבודתו זמיר גודע את הצריח המקומי מסביבתו הטבעית, מנתק אותו מחומות העיר העתיקה, מכפיל אותו ומציב את הצריחים בתוך חלל התצוגה. הוא "הופך אותם על ראשם", מכניס אותם מן החוץ אל הפנים ובכך יוצק בהם נראות אחרת. בהנחתם של הצריחים בסביבה החדשה, האובייקטים הופכים לחסרי פונקציה, הם נלקחו מן המבנה שהם מייצגים ונותרו חשופים, מוכנים להכיל את הסיפור החדש שאותו יספר האמן.

לכל אחד מהצריחים הוסיף זמיר איבר — אף גדול. הפעולה הפשוטה הזו הגחיכה את הדימוי העוצמתי והפכה את הצריח לאינפנטילי כמעט, ולא פחות מכך — לאנושי. בשונה מהאופן שבו צריחים נישאים מעלינו במציאות, גדולים ורבי-עוצמה, בתערוכה קנה המידה שלהם קטן, והמפגש שלנו איתם פנים אל מול פנים נהפך למאיים פחות. לכל אחד מהצריחים נוסף אף שונה, עם אופי אחר, וכאשר אנו מביטים בצריחים-אפים הללו אנו נקשרים אליהם.

לתוך רקע ריאליסטי ומפורט היטב חודר משהו מוזר מכדי להאמין לו. דרך הזליגה מן המציאות אל תוך עולמות פנטסטיים, מסתוריים ומוזרים אנו מסתכלים אחרת על הצריחים. ההזרה שזמיר עושה מובילה למעשה לקרבה, והטריטוריות המרוחקות והמסוגרות בתוך עצמן נהפכות לפתע לנגישות ולפתוחות יותר. (ר.א.)

→

**צריחים**
**2023**

גבס, פיגמנט, נייר וברזל
250X70X70 ס"מ

The turret is a narrow structure jutting out of a larger structure. It can be used as a fortified watchtower, as a lofty height addition – for example in churches from the Gothic period – or as a structure from which the muezzin calls for prayer at the mosque. Its connotation is warlike, of a thing intended to fortify, but also as one that first and foremost seeks to present the building from which it stands out, to declare its intention. In other words, the turret is a definite territorial marking.

The image of the turret has been rooted in Uri Zamir's thought for many years. He has sketched it and admired its unique sculptural form; It is symmetrical and simple, it is a building that maintains its circular structure from top to bottom, its construction is very exposed, and it feels as if its interior and exterior are built in the same way. Its architectural neutrality invites the possibility of pouring in any content.

In his work, Zamir severs the local turret from its natural environment, detaches it from the walls of the Old City, multiplies it and places the turrets inside the exhibition space. He "turns them on their heads", brings them from the outside to the inside and thus gives them a different appearance. By placing the turrets in the new environment, the objects become functionless, they are taken from the structure they represent and are left exposed, ready to contain the new story that the artist will tell. Zamir added an organ to each of the turrets – a large nose. This simple action ridicules the powerful image and makes the turret almost infantile, and no less than that – human. Unlike the way turrets tower over us in reality – large and powerful – in the exhibition their scale is small, and our face-to-face encounter with them becomes less threatening. Each of the turrets has a different nose, with a different character, and when we look at these turrets we are attached to them.

Into a realistic and well-detailed background penetrates something too strange to believe. By spilling over from reality into fantastic, mysterious and strange worlds, we look at the turrets differently. The alienation created by Zamir actually leads to intimacy, and the distant and enclosed territories suddenly become more accessible and open. (R.E.)

↗

**TURRETS**
**2023**

PLASTER, PIGMENT, PAPER AND IRON
250X70X70 CM





إن المئذنة عبارة عن هيكل ضيق يخرج من هيكل أكبر. ويمكن استخدامه كبرج مراقبة محصّن، أو كإضافة شاهقة الارتفاع – على سبيل المثال في كنائس العصر القوطي -أو كمبنى يؤذن منه المؤذن للصلاة في المسجد. إن دلالتها شبيهة بالحرب، لما هو مقصود للقلعة، ولكنها أيضًا تسعى أولاً وقبل كل شيء إلى إنشاء المبنى الذي يبرز منه، لإعلان نيتها. وبعبارة أخرى، المئذنة هي علامة إقليمية متميزة.

لسنوات عديدة ظلت صورة البرج راسخة في ذهن أوري زمير. قام بتسجيلها وأعجب بشكلها النحتي الفريد. إنه متماثل وبسيط، وهو هيكل يحافظ على بنيته الدائرية من الأعلى إلى الأسفل، وبنيته مكشوفة للغاية، والشعور بأن داخله وخارجه مبنيان بنفس الطريقة. إن حيادها المعماري يدعو إلى إمكانية تطبيق أي محتوى عليها.

يقوم زمير في عمله بقطع المئذنة المحلية عن بيئتها الطبيعية، وفصلها عن أسوار المدينة القديمة، ثم مضاعفة حجمها ثلاث مرات، ووضع المآذن الثلاثة داخل مساحة المعرض. إنه "يقلبها على رؤوسها"، ويخرجها من الخارج إلى الداخل، وبالتالي يمنحها مظهرًا مختلفًا. من خلال وضع المآذن في البيئة الجديدة، تصبح الأشياء عديمة الوظيفة، ويتم أخذها من البنية التي تمثلها وتبقى مكشوفة، جاهزة لاحتواء القصة الجديدة التي سيرويها الفنان. أضاف زمير عضوًا كبيرًا للأنف إلى كل برج. هذا الإجراء البسيط سخر من الصورة القوية وجعل البرج طفوليًا تقريبًا، وليس أقل من ذلك – إنسانيًا. على عكس الطريقة التي ترتفع بها الأبراج فوقنا في الواقع، كبيرة وقوية، فإن حجمها في المعرض صغير، ويصبح مواجهتنا معها وجهًا لوجه أقل تهديدًا. يحتوي كل من الأبراج على عضو أنف مختلف، ذو طابع مختلف، وعندما ننظر إلى هذه الأبراج الأنفية فإننا نرتبط بها.

يتطفل شيء غريب جدًا في خلفية واقعية ومفصلة جيدًا بحيث لا يمكن تصديقه. ومن خلال الانتقال من الواقع إلى عوالم رائعة وغامضة وغريبة، فإننا ننظر إلى الأبراج بشكل مختلف. إن الاغتراب الذي يحدثه زمير يؤدي في الواقع إلى التقارب، وتصبح المناطق البعيدة والمغلقة فجأة أكثر سهولة وانفتاحًا. (ر.أ.)

**مآذِن**
**2023**

جص وصبغ وورق وحديد
250X70X70 سم

# יהושע (שוקי) בורקובסקי
# JOSHUA (SHUKY) BORKOVSKY
# يهوشواع (شوقي) بوركوفسكي

הדימוי, חמקמקותו והיתכנותו הוא נושא מרכזי בעבודתו של יהושע בורקובסקי. כך גם במחזור הציורים הגדול שלו, ("Vera Icon", 2007–), העוסק בשאלת "הדימוי האמיתי". בנצרות מושג זה מציין נוכחות "אמת" של ישו בדימויים ש"לא נעשו בידי אדם". הידוע שבהם הוא דמות ישו שהסתמנה מעצמה על מטפחתה של ורוניקה: אישה שבראותה את ישו המתייסר בדרכו אל הצליבה ניגבה את פניו במטפחתה, ובדרך נס הוטבע דיוקן פניו במטפחת. זוהי גם הדגמה לטבעו הכפול של ישו כבשר ודם (מזיע) וכאלוהים (בשל נס הטבעת הפנים). היחסים הללו בין הופעתו של דימוי בעולם ללא מגע יד אדם ומצד אחר דימויים שנעשו בידי בן אנוש אך נראים כאילו יד אדם לא יצרה אותם – מהותיים להבנת מחזור הציורים ואוסף אבני הנוף המוצגים בתערוכה.

מתוך מחזור "Vera Icon" מוצגת בכנסיית הדורמיציון העבודה "הבשורה". העבודה מורכבת מחמישה ציורים על לוחות עץ ולצידם הדפס צילומי. חמשת הציורים עוסקים בסצנת הבשורה (Annunciation) המתוארת בבשורה על פי לוקאס, א: 38-26. מתואר שם המפגש הדרמטי בין המלאך גבריאל לבתולה מריה, ובו המלאך מבשר לה על הריונה הצפוי מרוח הקודש ועל לידת בנה, הוא ישו "בן האלוהים". האירוע הוא מהחשובים והמהותיים ביותר בנצרות, משום שהוא מתאר את הנס הגדול שעתיד להתרחש: התגשמות אלוהים בבשר בדמותו של ישו (האינקרנציה). רוברטו קאראצ'ולו מלצ'ה, מטיף פרנציסקני בן המאה ה־15, חילק את הדיאלוג בין המלאך למריה לחמישה שלבים מנטליים ורוחניים העוברים על מריה: אי-שקט (conturbatio), הרהור (cogitatio), חקירה (interrogatio), הכנעה (humiliatio) והתעלות (meritatio) – וכל אחד מהציורים המוצגים נקרא על שם אחד השלבים. לצד חמשת הציורים מוצג הדפס צילומי שחור-לבן שעוקב אחרי אחד התיאורים הידועים של הבשורה מאת טיציאן, אבל הוא כה מפורק עד שהדימוי המקורי כמעט מתפוגג. לעומת תיאוריה הרבים של הבשורה בתולדות האמנות, בורקובסקי מתאר את התפתחות הסצנה הדרמטית בלי הנפשות הפועלות ובאופן מופשט. בחירתו בסמל הצלב כדי לתאר את הבשורה מרמזת שבלידת ישו כבר היה טמון סופו הטרגי, אך במותו (ובתחייתו) הוא הבטיח למאמיניו את גאולתם. כך, בהשאלה, גם במחזור הציורים "Vera Icon" התנועה מחזורית: הסוף הוא ההתחלה ובהתחלה טמון הסוף. עבור בורקובסקי, חמשת השלבים המנטליים והרוחניים העוברים על מריה מסמלים גם את שלבי ההתפתחות של היצירה האמנותית.

באוסף אבני הנוף המוצג לצד הציורים אנו נחשפים במבטנו לדימויים מופלאים שנוצרו בהן באופן טבעי במשך מיליוני שנים; חלחול מים, תנועות טקטוניות וריאקציות כימיות של מינרלים (ברזל ומנגן) ותרכובות שונות יצרו בתוך הסלע צבעים, נופים וצורות מרהיבות. ההתבוננות באבן היא כמו הזמנה ליציאה למסע. כל "פרוסת" סלע מקפלת בתוכה עולם, דימוי נשגב ופשוט המהדהד את הטבע שממנו הוא הופיע: ימים סוערים, איים, נופי חורבות, הרים והרי געש, אגמים. הממשי הפך לדימוי הנטבע בתוך האבן, וזהו ה-Vera Icon הניסי והגשמי של היקום. (ר.א.)

↗

**אבני חלימה**
**מאוסף "אבני הנוף"**

**הבשורה**
**הקסאפטיך מן המחזור VERA ICON,**
**2016-2011**

דיסטמפר על ג'סו על עץ
50X150 ס"מ כל אחד
הדפס למבדה על אלומיניום
150X93 ס"מ

إن الصورة ومراوغتها وجدواها هي موضوع مركزي في أعمال يهوشواع بوركوفسكي. وهذا هو الحال أيضاً في دورته الكبيرة من لوحاته «أيقونة فيرا» (-2007) التي تتناول مسألة «الصورة الحقيقية». يشير هذا المفهوم في المسيحية إلى الوجود "الحقيقي" للمسيح في صور "لم تصنعها أيدي البشر". وأشهرها هي صورة المسيح التي طُبعت على منديل فيرونيكا: امرأة رأت يسوع وهو يتألم وهو في طريقه إلى الصلب مسحت وجهه بمنديلها، وبأعجوبة انطبعت صورة وجهه في المنديل. وهذا أيضًا دليل على طبيعة يسوع المزدوجة كلحم ودم (التعرق) وكإله (بسبب معجزة طبع الوجه). هذه العلاقات بين ظهور الصورة في العالم دون لمسة يد بشرية، ومن ناحية أخرى، الصور التي صنعها إنسان ولكنها تبدو كما لو أن يد الإنسان لم تخلقها – هي أساسية لفهم دورة الوجود. اللوحات ومجموعة أحجار المناظر الطبيعية المعروضة في المعرض.

يُعرَض من دورة "أيقونة فيرا" عمل "الإنجيل" في الكلية الامريكية. يتكون العمل من خمس لوحات على ألواح خشبية وطبعة فوتوغرافية بجانبها. تتناول اللوحات الخمس مشهد البشارة الموصوف في إنجيل لوقا 1: 38-26. ويوصف هناك اللقاء الدرامي بين الملاك جبرائيل والسيدة مريم العذراء، حيث يخبرها الملاك بحملها المنتظر من الروح القدس وولادة ابنها يسوع "ابن الله". ويعد هذا الحدث من أهم الأحداث الأساسية في المسيحية، لأنه يصف المعجزة الكبرى التي على وشك الحدوث: تجسد الله في الجسد في صورة يسوع (التجسد). قام روبرتو كاراتشولو ميلش، وهو واعظ فرنسيسكاني من القرن الخامس عشر، بتقسيم الحوار بين الملاك ومريم إلى خمس مراحل عقلية وروحية تمر بها مريم: القلق (conturbatio)، والتأمل (cogitatio))، والاستجواب (interrogatio))، والخضوع (humiliatio) الجدارة (meritatio) –)، ويتم تسمية كل لوحة من اللوحات المعروضة باسم إحدى المراحل. إلى جانب اللوحات الخمس توجد نسخة فوتوغرافية بالأبيض والأسود تتبع إحدى صور تيتسيان الشهيرة للبشارة، ولكنها مجزأة للغاية لدرجة أن الصورة الأصلية تختفي تقريبًا. بالمقارنة مع نظرية الأناجيل العديدة في تاريخ الفن، يصف بوركوفسكي تطور المشهد الدرامي دون الشخصيات التمثيلية وبطريقة مجردة. إن اختياره لرمز الصليب لوصف الإنجيل يعني أنه عند ولادة يسوع كانت نهايته المأساوية قد انتهت بالفعل، ولكن في موته (وقيامته) وعد مؤمنيه بالخلاص. وهكذا، على سبيل الإعارة، أيضًا في دورة لوحات "Vera Icon"، تكون الحركة دورية: النهاية هي البداية وفي البداية تكمن النهاية.

بالنسبة لبوركوفسكي، فإن المراحل العقلية والروحية الخمس التي تمر بها السيدة مريم ترمز أيضًا إلى مراحل تطور الإبداع الفني

في مجموعة حجارة المناظر الطبيعية المعروضة بجانب اللوحات، نتعرض لصور رائعة تم إنشاؤها بشكل طبيعي على مدى ملايين السنين؛ أدى تسرب المياه والحركات التكتونية والتفاعلات الكيميائية للمعادن (الحديد والمغنيزيوم) والمركبات المختلفة إلى خلق ألوان ومناظر طبيعية وأشكال مذهلة داخل الصخور. إن النظر إلى الحجر بمثابة دعوة للذهاب في رحلة. تطوي كل "شريحة" من الصخر في داخلها عالما، صورة سامية وبسيطة تحاكي الطبيعة التي ظهرت منها: بحار عاصفة، جزر، مناظر طبيعية مدمرة، جبال وبراكين، بحيرات. لقد أصبح الحقيقي الصورة المطبوعة في الحجر، هذه هي أيقونة فيرا Vera Icon الفيزيائية والمعجزة للكون. (ر.أ.)

**أفني حليمة**
**من مجموعة "حجارة المنظر" الخاصة بالفنان**

**البشارة**
**من الدورة أيقونة فيرا VERA ICON**
**2016-2011**

ديستمبر حول جوسو على الشجرة
50X150 سمـ
لكل واحد، طباعة لامدا على ألمنيومـ
150X93 سمـ





The image, its elusiveness and feasibility is a central theme in Joshua Borkovsky's work. This is also the case in his large cycle of paintings, Vera Icon (2007 –), which deals with the question of the "true image". In Christianity this term denotes a "true" presence of Christ in images "not made by human hand". The most famous of these is the face of Jesus on the veil of Veronica: the woman who, on seeing Jesus' suffering on his way to the crucifixion, wiped his face with her veil, and then found the image of his face miraculously impressed on it. This relationship between the appearance of an image in the world without the touch of a human hand, and contrarily man-made images which look as if a human hand did not create them – is essential to understanding Borkovsky's work.

From the cycle"Vera Icon" the work presented in the Dormition Church is "The Annunciation". The work consists of five paintings on wooden panels alongside a photographic print. The five panels in the cycle are devoted to the subject of the Annunciation (Luke 1: 26-38): The angel Gabriel's revelation to the Virgin Mary that, through the Holy Spirit, she would conceive a child who "shall be called the Son of God." As testimony to the miracle of God's incarnation in the human form of Jesus, this scene has profound importance for Christian dogma. In the 15th century, the Franciscan friar Roberto Caracciolo de Lecce broke down the dialogue between Mary and the angel into five spiritual and emotional stages, according to which Mary was troubled by Gabriel's words (conturbatio) and pondered them (cogitatio), questioned the angel (interrogatio), and then humbly submitted (humiliatio) and, in an elevated state, assumed her destiny (meritatio) – and each of the panels presented is named after one of the stages. Included with these Vera Icon paintings is a photographic print which follows one of the celebrated depictions of the Annunciation by Titian, but breaks it down so that the original image becomes almost unreadable. In Brokovsky's work, contrary to most depictions of the Annunciation in art history, the dramatic scene now unfolds in an abstract manner and is devoid of its dramatis personae. Borkovsky's treatment of the five stages of the Annunciation through the image of the cross suggests that the end of Jesus' life was already present at the moment of his conception, but in his death (and resurrection) he has promised his believers their redemption. Accordingly, the movement in the "Annunciation" panels is also cyclical: the end is the beginning and in the beginning lies the end.

For Borkovsky, the five mental and spiritual stages that Maria goes through also symbolize the stages of development of the artistic work.

In the collection of landscape stones presented alongside the paintings, our gaze exposes to us wonderful images that were created naturally in the stones over millions of years. Looking at the stone is like an invitation to embark on a journey. Each "slice" of rock encapsulates a world, a sublime and simple image that echoes the nature from which it appeared. The real has become the image embedded in the stone, it is the miraculous and physical Vera Icon of the universe. (R.E.)

↗

**DREAM STONES**
**"LANDSCAPE STONES" COLLECTION**

**ANNUNCIATION**
**HEXAPTYCH FROM THE VERA ICON CYCLE**
**2011-2016**

DISTEMPER ON GESSO ON WOOD
150X50 CM EACH,
LAMBDA PRINT ON ALUMINIUM
93X150 CM

# ניב גפני
# NIV GAFNI
# نيف جَفني

עבודתו של ניב גפני מזמינה אותנו להרפתקה קולית מלאת מסתורין על הר ציון. ההשראה ליצירה נבעה מרצונו של גפני לתת ביטוי לשאלה: כיצד ההר חווה את עצמו מבפנים אחרי כל מה שהתרחש בו? גפני מאמין כי לסאונד יש היכולת לבטא את הלא נראה, לתת מושג, נפח, נוכחות, למה שאינו גלוי לעין. בעבודותיו הוא מנסה ללכוד את המתרחש סביבנו, לבודד תחושות מן המרחב שלרוב מצויות מחוץ לנתפס, להשיב לתודעה את שאבד ממנה. לאמונתו, הסאונד הוא כוח שיש ביכולתו לחדור פנימה, להשתחל בין חלקיקי האובייקטים, לפרוט על נימי הגוף ולעורר יסודות עמוקים ועתיקים שטבועים בתוכנו ובעולם בכלל. ביצירה זו הוא מבקש לגעת בתוככי האדמה: לא מבחינה פיזית, אלא לנסות להאזין לקרקע עצמה, למרחב הרב-שכבתי שקיים בה אלפי שנים, שאין-סוף אנשים הטביעו בו את כפות רגליהם, לשטח שחווה תקופות היסטוריות שונות, שאימפריות שקעו בו, שקרבות וסכסוכים התחוללו עליו ובעיקר שסיפורים ואמונות נטמעו בו.

לצד הקלטות תת-קרקעיות שביצע בכמה מקומות על ההר, חקר גפני גם אזורים מיסטיים שנקשרו אליו ואת שאיפתם של אנשים להתחבר לעולמות רוחניים עליונים דרך האיחוד עם האדמה. כך למשל, בשנים האחרונות שימש הגן היווני, שטח פתוח על ההר, כר פורה לחזיונות רבים, בעיקר סביב החיפוש של כל מיני אנשים אחר מקום קבורתם האמיתי של מלכי בית דוד. אנשים רבים מתפללים בו, מאמינים כי שם הם קבורים ומסמנים בו מקומות שקדושים עבורם, עד עצם היום הזה.

ביצירתו גפני מבקש לחבר בין אתרים תת-קרקעיים לבין ספירות רוחניות עליונות. הוא מבקש לספר את סיפורו של הר ציון דרך האדמה, פעם אחת דרך הקצה הקיצוני, הניטרלי, שמשמיע את מה שחבוי בתוכה ללא תפאורה או עזרים סיפוריים, ופעם שנייה דרך הקצה הנגדי, הצד ששומע את האדמה מדברת אליו ומנחה אותו. גפני יצר תסכית המורכב מחלקים טקסטואליים וחלקים צליליים מופשטים. עבורו זהו "קולנוע לאוזניים". במהלך ההאזנה נגלֵה לפנינו סיפור פנטסטי על קדושה, על יופי, על שיגעון ועל כאב, המהווה פרספקטיבה נוספת על מרכיביו של הר ציון. (ר.א.)

➜

**קדחת המערות**
**2023**

עבודת סאונד
כ-15 דקות

Niv Gafni's work invites us to a mystery-filled sonic adventure on Mount Zion. The inspiration for the work stemmed from Gafni's desire to express the question: How does the mountain experience itself on the inside after everything that happened on it? Gafni believes that sound has the ability to express the invisible, to give an idea, volume, presence, to that which is not seen. In his works he tries to capture what is happening around us, to isolate from the space sensations that are usually found outside of the perceived, to bring back into consciousness what has been lost from it. In his belief, sound is a force that can penetrate inside, crawl between the particles of objects, resonate in the fibers of the body and awaken deep and ancient elements that are inherent in us and in the world. In this work he seeks to touch the inside of the earth: not physically, but rather try to listen to the land itself, to the multi-layered space that has existed in it for thousands of years, where endless people have stamped their feet, to an area that has experienced different historical periods, where empires have sunk, where battles and conflicts have taken place, and especially where stories and beliefs have been assimilated.

In addition to underground recordings he made in several places on the mountain, Gafni also explored mystical areas associated with it and the desire of people to connect with higher spiritual realms through union with the earth. For example, in recent years the Greek Garden, an open space on the mountain, has served as fertile ground for many visions, especially around the search by all kinds of people for the real burial place of the kings of the House of David. To this day, many people pray there, believe that this is where they are buried and mark places that are holy to them.

In his work, Gafni seeks to connect underground sites with higher spiritual domains. He seeks to tell the story of Mount Zion through the earth, firstly through the extreme, neutral end, which voices that which is hidden within it without any setting or narrative aids, and secondly through the opposite end, the side that hears the earth speaking to it and guiding it. Gafni created an audio play consisting of textual parts and abstract sound parts. For him, this is a "cinema for the ears". As we listen, we discover a fantastic story about holiness, beauty, madness and pain, which gives another perspective on the components of Mount Zion. (R.E.)

**CAVE FEVER**
**2023**

SOUND WORK
APPROX. 15 MINS





يدعونا عمل نيف جفني إلى مغامرة صوتية مليئة بالغموض على جبل صهيون. جاء إلهام العمل من رغبة جفني في التعبير عن السؤال: كيف يختبر الجبل نفسه من الداخل بعد كل ما حدث له؟ ويرى جفني أن الصوت يملك القدرة على التعبير عن الغيب، وإعطاء المفهوم والحجم والحضور لما لا يُرى بالعين. يحاول جفني في أعماله التقاط ما يحدث حولنا، وعزل المشاعر عن الفضاء الذي عادة ما يوجد خارج المدرك، وإعادة ما ضاع منه إلى الوعي. وبحسب اعتقاده فإن الصوت يملك قوة لها القدرة على التغلغل في الداخل، والتغلغل بين جزيئات الأشياء، والتدفق عبر الشعيرات الدموية في الجسم، وإيقاظ أسس عميقة وقديمة مغروسة في داخلنا وفي العالم عام. يسعى جفني في هذه القطعة إلى لمس أعماق الأرض: ليس جسديًا، ولكن محاولة الاستماع إلى الأرض نفسها، إلى الفضاء متعدد الطبقات الموجود فيها منذ آلاف السنين، والذي غرق فيه عدد لا يحصى من الناس قد مروا في هذه المنطقة بفترات تاريخية مختلفة، وغرقت فيها الإمبراطوريات، ووقعت فيها معارك وصراعات، وقبل كل شيء تم استيعاب القصص والمعتقدات فيه.

إلى جانب التسجيلات تحت الأرض التي قام بها في عدة أماكن على الجبل، استكشف جفني أيضًا المناطق الغامضة المرتبطة بها وطموح الناس للاتصال بالعوالم الروحية العليا من خلال الاتحاد مع الأرض. على سبيل المثال، في السنوات الأخيرة، كانت الحديقة اليونانية، وهي منطقة مفتوحة على الجبل، بمثابة أرض خصبة للعديد من الرؤى، خاصة حول بحث جميع أنواع الناس عن مكان الدفن الحقيقي لملوك بيت داود. يصلي كثير من الناس هناك، ويعتقدون أنهم دفنوا هناك ويضعون علامة على الأماكن المقدسة لديهم، حتى يومنا هذا.

يسعى جفني في عمله إلى ربط المواقع تحت الأرض في الأرض بالمجالات الروحية العليا. يسعى إلى سرد قصة جبل صهيون من خلال الأرض، مرة من خلال الطرف المتطرف المحايد، الذي يعبر عما هو مخفي في الداخل دون إعداد أو مساعدات سردية، ومرة أخرى من خلال الطرف المقابل، الجانب الذي يسمع الأرض تتحدث إليه وتوجهه. ابتكر جفني نسيجًا يتكون من أجزاء نصية وأجزاء صوتية مجردة. بالنسبة له هي "سينما للآذان". خلال الاستماع سنكتشف أمامنا قصة رائعة عن القداسة والجمال والجنون والألم، وهي منظور آخر لمكونات جبل صهيون. (ر.أ.)

**حمى الكهف**
**2023**

عمل صوتي
حوالي 15 دقيقة

# אסתר שניידר
# ESTER SCHNEIDER
# إستر شنايْدِر

↑

**קייצת מסולסלת (1)**
**2023**
דיו וצבעי מים על נייר, עץ אורן וחוט פשתן
160X50 ס"מ

**קייצת מסולסלת (2)**
**2023**
דיו וצבעי מים על נייר, עץ אורן וחוט פשתן
160X50 ס"מ

**בוצין מפורץ**
**2023**
דיו וצבעי מים על נייר,
עץ אורן, כפות תמרים וחוט פשתן
200X120X70 ס"מ





יצירתה של אסתר שניידר נובעת מרגע יום-יומי פשוט: מסעה באופניים מביתה בקריית שלום אל הסטודיו שלה ביפו. בעודה נוסעת ברחוב פגשה צמחי מעזבות שגדלים בחריצי מדרכות וגדרות והזדקרו בגאון כלפי מעלה. לרוב, צמחים אלה נחשבים "עשבים שוטים", לא רצויים, הגדלים פרא על קרקעות לא טובות או מפריעים לצמחי התרבות לגדול, על כן ישנה נטייה לעקור אותם. הסרתם נעשית על אף שידוע כי חלקם גם בעלי סגולה — בשורשיהם ובעליהם ניתן להשתמש לצורכי מרפא או כמזון.

עבור שניידר, הופעתם של צמחים אלו מתוך הקרקע הבנויה והקשה והתבלטותם מן המדרכה לנגד עיניה הם כמעשה פלאי. כיצד יכולים צמחי המעזבות לגדול בשטח מאתגר כל כך לצמיחה ולהופיע במלוא הדרם במקשה אחת יציבה וזקופה? המראה הניסי שנגלה אליה העלה בראשה שני דימויים: אנשים ומנורות. אחד מצמחי המעזבות נקרא בוצין מפורץ, ויש שטוענים כי לפי צורתו עוצבה מנורת המקדש בעלת שבעת הקנים. בסיפור המקראי, כשאלוהים מסביר למשה כיצד ליצור את המנורה, יש שמפרשים שהוא הראה לו צמחים על ההר כדוגמה: "וראֵה וַעשֵׂה בְּתַבניתָם אשר אתה מראֶה בהר" (שמות כ"ה מ). נהוג להאמין שבניגוד לשאר כלי המקדש, המנורה נוצרה מקשה אחת ללא תוספות: "ועשיתָ מנֹרַת זהב טהור, מִקשָׁה תֵּעָשֶׂה המנורה, יְרֵכָהּ וְקָנָהּ גביעֶיהָ כפתֹּריהָ ופרחיהָ ממנה יהיו" (שמות כ"ה ל"א). ניתן לפרש זאת גם כהגיון גדילתו של הצמח שיש לו את הדרך הטבעית להיווצר ולצמוח: "שלֹשָׁה גבִעים מְשֻׁקָּדִים בקנֶה האחד כפתֹּר וָפרח וּשלֹשה גבִעים מְשֻׁקָּדִים בקנה האחד כפתֹּר וָפָרח כן לששת הקָּנים היֹּצאים מן המנֹרָה" (שמות כ"ה ל"ג).

באותה נשימה הצמחים נראו לשניידר גם כבני אדם הניצבים זקופים לפניה. שני מראות אלו הובילו אותה למדרש נוסף הקושר בין המנורה לאדם: "מנורת הפנים", שכתב רבי שמעון בר יוחאי, מחבר ספר הזוהר. רשב"י משווה את ראש האדם למנורה שבמשכן. למנורה היו שבעה קנים של נרות שמן. השמן ששימש במנורה מקביל למוחין (כוחות השכל), בעוד ששבעת הנרות מייצגים את שבעת הפתחים של הראש — שתי העיניים, שתי האוזניים, שני הנחיריים והפה (תיקוני זוהר, הקדמה, דף י"ג, ב). מדרש זה מדגיש את פוטנציאל האור הטמון בכל אדם ואישה. שניידר קושרת קשר הדוק בין צמחי המעזבות, מנורת המקדש והאדם, עבורה — חד הם. את המראות הללו היא תרגמה אל הנייר הדק בעבודת מכחול עדינה בצבעי מים, שנראית כרקמה. היא בודדה והגדילה כל אחד מהצמחים, הדגישה וחשפה את יופיים הפרטני והנוקדני. עבורנו הם נראים כצומחים מקרקעית הנייר, כמו מהמדרכה ששם פגשה אותם לראשונה. כל אחד מציוריה הוא כיחידה פלאית אחת הניצבת בפנינו כדמות צמח, כדמות מנורה, כיֵשות.

עבודתה של שניידר מוצגת בקריפטה של הדורמיציון, סביב פסלה של מריה הרדומה המוצבת במרכזה. הברית החדשה לא מספרת מה עלה בגורלה של מרים אימו של ישוע, ובעקבות זאת התפתחו מסורות שונות. אחת מהן מציגה את הר ציון כמקום שבו היא הלכה לישון את שנתה האחרונה, שממנה לא התעוררה. הכנסייה ניצבת במקום שבו מאמינים כי היא נרדמה לשנת הנצח. עוד מסופר באמונה הנוצרית כי לאחר שקברו את מרים, חזרו השליחים אל קברה ולא מצאו בו דבר מלבד צמחים עזובים. שניידר חוזרת ומציבה את ציורי צמחי המעזבה הפלאיים שלה סביבה. (ר.א.)

**מרווה ארצישראלית**
**2023**
דיו וצבעי מים על נייר,
עץ אורן, כפות תמרים וחוט פשתן
200X120X70 ס"מ

**חסת המצפן**
**2023**
דיו וצבעי מים על נייר,
עץ אורן, כפות תמרים וחוט פשתן
200X120X70 ס"מ

THE BEGINNING OF THE AXIS — ESTER SCHNEIDER

Ester Schneider's work stems from a simple everyday moment: her bicycle journey from her home in Kiryat Shalom to her studio in Jaffa. As she rode down the street, she encountered ruderal plants growing in the cracks of sidewalks and fences and proudly jutting upwards. Usually, these plants are considered unwanted "weeds" that grow wild on bad soils or interfere with the growth of cultivated plants, and therefore there is a tendency to uproot them. Their removal is done even though it is known that some of them also have virtue – their roots and leaves can be used for medicinal purposes or as food.

For Schneider, the emergence of these plants from the hard built ground and their protrusion from the pavement before her eyes are like a wondrous act. How can ruderal plants grow in such challenging areas and appear in all their glory as one stable, upright piece? The miraculous sight that appeared to her brought to mind two images: people and lamps. One of these ruderal plants is called scallop-leaved mullein, and some claim that the seven-branched menorah of the Temple was designed according to its shape. In the biblical story, when God explains to Moses how to make the menorah, some interpret that He showed him plants on the mountain as an example: "See that you make them according to the pattern shown you on the mountain" (Exodus 25:40). It is customary to believe that, unlike the other vessels of the Temple, the menorah was made of one piece without additions: "Make a lampstand of pure gold. Hammer out its base and shaft, and make its flowerlike cups, buds and blossoms of one piece with them" (Exodus 25:31). This can also be interpreted as the logic of the growth of the plant that has a natural way of forming and growing: "Three cups shaped like almond flowers with buds and blossoms are to be on one branch, three on the next branch, and the same for all six branches extending from the lampstand" (Exodus 25:33).

At the same time, the plants also seemed to Schneider as humans standing tall in front of her. These two sights led her to another midrash linking the menorah to man: "The Menorah of the Face," written by Rabbi Shimon Bar Yochai, author of The Zohar. Bar Yochai compares the head of man to the menorah in the Tabernacle. The menorah had seven branches of oil candles. The oil used in the menorah corresponds to the brain (powers of the mind), while the seven candles represent the seven openings of the head – the two eyes, the two ears, the two nostrils and the mouth (Zohar corrections, Introduction, page 13, 2). This Midrash emphasizes the potential of Light inherent in each and every man and woman. Schneider draws a close connection between these ruderal plants, man and the Temple menorah, for her – they are one. She translated these images onto thin paper, with delicate watercolor brushwork that resembles embroidery. She isolated and enlarged each of the plants, emphasizing and revealing their individual and poignant beauty. To us, they seem to grow from the bottom of the paper, like from the sidewalk where she first met them. Each of her paintings is like one miraculous unit that stands before us as a plant figure, as a menorah, as an entity.

Schneider's work is displayed in the crypt of the Dormition church, around the statue of the sleeping Mary placed in its center. The New Testament does not tell what happened to Mary, the mother of Jesus, and various traditions have evolved as a result. One of them presents Mount Zion as the place where she went for her last sleep, from which she never woke up. The church stands where she is believed to have fallen asleep for eternity. It is also said in the Christian faith that after burying Mary, the apostles returned to her grave and found nothing but neglected plants. Schneider comes back and places her wonderful paintings of ruderal plants around her. (R.E.)

↗

| | |
|---|---|
| **HAIRY FLEABANE (1)**<br>**2023** | INK AND WATERCOLOR ON PAPER,<br>PINE WOOD AND LINEN THREAD<br>160X50 CM |
| **HAIRY FLEABANE (2)**<br>**2023** | INK AND WATERCOLOR ON PAPER,<br>PINE WOOD AND LINEN THREAD<br>160X50 CM |
| **SCALLOP-LEAVED MULLEIN**<br>**2023** | INK AND WATERCOLOR ON PAPER, PINE<br>WOOD, PALM LEAVES AND LINEN THREAD<br>200X120X70 CM |

| | |
|---|---|
| **SALVIA PALAESTINA**<br>**2023** | INK AND WATERCOLOR ON PAPER, PINE<br>WOOD, PALM LEAVES AND LINEN THREAD<br>200X120X70 CM |
| **PRICKLY LETTUCE**<br>**2023** | INK AND WATERCOLOR ON PAPER, PINE<br>WOOD, PALM LEAVES AND LINEN THREAD<br>200X120X70 CM |

↑

**عشبة شيخ الربيع (1)**
**2023**
حبر وألوان مائية على ورق،
خشب صنوبر وخيوط كتان
50X160 سم.

**عشبة شيخ الربيع (2)**
**2023**
حبر وألوان مائية على ورق وخشب صنوبر وخيط
كتان 200X120X70 سم.

**الخروج**
**2023**
حبر وألوان مائية على ورق، خشب صنوبر،
سعف النخيل وخيط كتان
200X120X70 سم.





ينبع عمل إستير شنايدر من لحظة يومية بسيطة: رحلتها بالدراجة من منزلها في كريات شالوم إلى الاستوديو الخاص بها في يافا. وبينما كانت تقود سيارتها في الشارع، صادفت نباتات برية تنمو في شقوق الأرصفة والأسوار وتصل إلى الأعلى بعبقرية. في معظمها، تعتبر هذه النباتات "حشائشًا" غير مرغوب فيها، تنمو بريًا في التربة السيئة أو تتداخل مع نمو النباتات المزروعة، لذلك هناك ميل لاقتلاعها. ويتم إزالتها مع أنه من المعلوم أن بعضها له فضيلة أيضاً، حيث يمكن استخدام جذورها وأوراقها للأغراض الطبية أو كغذاء.

بالنسبة لشنايدر، فإن ظهور هذه النباتات من التربة الصلبة المبنية وبرزها من الرصيف أمام عينيها هو بمثابة معجزة. فكيف يمكن للنباتات الصحراوية أن تنمو في مثل هذه المنطقة الصعبة للنمو وتظهر بكل مجدها كقطعة واحدة ثابتة ومستقيمة؟ وقد استحضر لها المنظر المعجزة صورتين في ذهنها: الناس والمصابيح. أحد نباتات الخروع حيث يزعم البعض أن مصباح المعبد بقصباته السبعة صمم حسب شكله. في القصة الكتابية، عندما يشرح الله لموسى كيفية صنع الشمعدان، يفسر البعض أنه أراه نباتات على الجبل كمثال: "وانظر واصنع على نماذجها التي تراها في الجبل" (سفر الخروج 25: 3). إضافة: "وتصنع المنارة من ذهب نقي، من قاعدة تصنع المنارة وتثنيها وتصنع كاساتها كبراعمها وتكون أزهارها منها" (سفر الخروج 25: 31). ويمكن تفسيره أيضًا على أنه منطق نمو النبات الذي له الطريقة الطبيعية للتشكل والنمو: في القصبة الواحدة زر وزهرة، وثلاثة تلال مزينة بالقصبة الواحدة زر وزهرة، كذلك "لأن القصبات الست الخارجة من المصباح" (سفر الخروج 25: 33).

وفي نفس الوقت ظهرت النباتات أيضًا لشنايدر ككائنات بشرية تقف منتصبة أمامها. قادتها هاذان المنظران إلى مدراش آخر يربط الشمعدان بشخص: "شمعدان الوجه" بقلم الحاخام شمعون بار يوحاي مؤلف كتاب زوهار. ويشبه الراشبي رأس الإنسان بالشمعدان الموجود في الهيكل، وكان الشمعدان يحتوي على سبع قصبات من شموع الزيت، والزيت المستخدم في الشمعدان يتوافق مع الدماغ (قوى العقل)، بينما تمثل الشموع السبع فتحات الرأس السبعة. -العينان، والأذنان، والمنخران، والفم (تصحيحات زوهار، المقدمة، صفحة 13، ب). يؤكد هذا المدراش على إمكانات الضوء الكامنة في كل رجل وامرأة. تربط شنايدر ارتباطًا وثيقًا بين نباتات الصحراء ومصباح الهيكل والإنسان، فبالنسبة لها هما شيء واحد. لقد ترجمت هذه المشاهد على الورق الرقيق باستخدام فرشاة مائية دقيقة تشبه التطريز. قامت بعزل وتضخيم كل نبات، مع التركيز على جمالها الفردي والدقيق والكشف عنه. بالنسبة لنا، يبدو أنها تنمو من أسفل الورقة، كما لو كانت من الرصيف حيث التقت بهم لأول مرة. تشبه كل لوحة من لوحاتها وحدة معجزة واحدة تقف أمامنا كجسم نباتي، كجسم مصباح، ككائن.

تُعرض أعمال شنايدر في سرداب كنيسة رقاد السيدة العذراء، حول تمثال مريم النائمة الموجود في المركز. لا يخبرنا العهد الجديد بما حدث لمريم، أم يسوع، ونتيجة لذلك تطورت تقاليد مختلفة. يعرض أحدهم جبل صهيون على أنه المكان الذي ذهبت إليه لتنام نومتها الأخيرة، والتي لم تستيقظ منه. تقف الكنيسة في المكان الذي يُعتقد أنها نامت فيه إلى الأبد. ويقال أيضًا في العقيدة المسيحية أن الرسل بعد دفن مريم عادوا إلى قبرها ولم يجدوا إلا نباتات مهجورة. تعود شنايدر وتضع حولها لوحاتها الرائعة للنباتات الصحراوية. (ر.أ.)

**مرمية فلسطينية**
**2023**
حبر وألوان مائية على ورق، خشب صنوبر،
سعف النخيل وخيط كتان
200X120X70 سم.

**خس البقر (اللبين)**
**2023**
حبر وألوان مائية على ورق وخشب صنوبر وسعف
النخيل وخيط كتان
200X120X70 سم.

# רלי דה פריס
# RELLI DE VRIES
# ريلي دو فريس

תהליך העבודה של רבים מהאמנים והאמניות שמשתתפים בתערוכה החל מסיור מקיף ואינטנסיבי שנערך על ההר. במהלכו התעוררו אצל רלי דה פריס מחשבות על משמעות הפעולה האמנותית עבורה באתרים טעונים אלה. מה המשמעות של הצגת עבודת אמנות אישית באחד מאתרי התערוכה? יתרה מזאת, מהו מקומה כאמנית ישראלית על הר ציון? המחשבה הזו התחברה עבורה לתהייה גדולה יותר הקשורה לנוכחות של אמנות באתרים טעונים שאירעו בהם דחיקה, גירוש והזרה. יצירתה של דה פריס מבקשת להנכיח דילמה זו.

היצירה היא מעין מתקן, תא וידוי כפול, והיא בנויה מכמה אלמנטים: משטח שעליו חרוטה מפה טופוגרפית; ויציקת אריה שיושבת עליו. זהו אינו אריה שואג, לא סמל ירושלים, לא אריה כוהני ולא מלך החיות. זהו אריה שנוטרל מהדימויים שהושלכו עליו, אריה יצוק מתבנית ייצור מוכרת של אריות כשומרי סף חינניים וקישוט נטול הקשר.

דה פריס בוחנת לאורך השנים תבניות של חיות וצמחים, אובייקטים שבני האדם הטעינו במשמעויות ו"ניצלו" אותם כמטאפורות ליצירת זהות, שייכות ובעלות. היא מבקשת לפרק את עול הייצוג הזה, לשחרר אותם ולהשיבם למצבם הראשוני. בכך היא שואלת שאלות על הכוח שהוטען בהם, ועל הצורך שהכוח הזה ממלא. ביצירתה 'מערת אריה' האריה עובד כמנגנון שקילה. בחזית המנגנון האריה מביט אלינו, עדין ורך, ומגבו נמשכות ונגררות משקולות. הוא סוחב את עול ההיסטוריה המרובדת תחתיו, את עול הדימויים שנטמעו בו.

האריה מונח על משטח חרוט המתאר בין השאר את הטופוגרפיה של הר ציון. הוא ניצב על אתרים שנבנו על סמך אמונות וסיפורים היסטוריים שלא נמצאו להם עדויות ארכיאולוגיות. גם הכיוונים שמסומנים על המפה מייצגים כוונה: תפילות יהודיות בכיוון מזרח ותפילות נוצריות בכיוון כנסיית הקבר. דה פריס רואה באות צ' שנוכחת במפה ייצוגים מקומיים רבים: צפון, צה"ל, ציון ועוד. אין דבר במפה שהוא נקי וחף ממשמעות.

בהציבה את האריה הרך והעדין בלב הר ציון, בלב ירושלים, היא מבקשת מאיתנו כצופים להתעוררות. להביט בעיניו התמימות, לנסות לשחרר אותו מהמטען שהוא נושא, ולתהות אם ישנה אפשרות לעצור את הסחף הכאוטי שבולנו שקועים בו כמאמינים, כמנכסים, כמשתמשים כרוניים בדימויים. האם ישנה אפשרות לפרום את ההיסטוריה ולאפשר להווה להתוות אותה מחדש? (ר.א.)

➜

**מערת אריה**
**2023**

עץ לבוד וחרוט, יציקת אבן, חוטים, משקולות אבן,
מידות משתנות –
אורך: 160 ס"מ, גובה: 160 ס"מ, רוחב: 60 ס"מ

The work process of many of the artists participating in the exhibition began with a comprehensive and intensive tour of Mount Zion. During it, thoughts arose for Relli de Vries about the significance of artistic action in these charged sites. What does it mean to display a personal work of art at one of the exhibition sites? Moreover, what is her place as an Israeli artist on Mount Zion? For her, this thought connected to a larger question related to the presence of art in charged sites where repression, expulsion and alienation have occurred. De Vries's work seeks to present this dilemma.

The work is a kind of installation, a double confession chamber, and is built of several elements: a surface engraved with a topographic map; A casting of a lion sitting on it. This is not a roaring lion, not the symbol of Jerusalem, not a powerful lion and not the king of animals. It is a lion neutralized from the images forced on it, a lion cast from a familiar production pattern, of lions as graceful gatekeepers and as decorations devoid of context.

Over the years, de Vries has been examining patterns of animals and plants, objects which humans have loaded with meanings and "exploited" as metaphors for creating identity, belonging, and ownership. She seeks to dismantle this burden of representation, release them and return them to their original state. In doing so, she raises questions about the power charged in them, and the need which that power fulfills. In her work Cave Lion the lion works as a weighing mechanism. At the front of the mechanism the lion looks at us, gentle and soft, and weights are pulled and dragged from its back. It carries the burden of the layered history beneath it, the burden of images that have been assimilated in it.

The lion rests on an engraved surface depicting, among other things, the topography of Mount Zion. It stands on sites built on historical beliefs and stories for which no archaeological evidence has been found. The directions marked on the map also represent intent: Jewish prayers in the direction of the east and Christian prayers in the direction of the Church of the Holy Sepulchre. De Vries sees the letter Tzaddik present on the map as a multitude of local representations: North (in Hebrew “tzafon”), IDF (in Hebrew “Tzahal”), Zion and more. Nothing on the map is free and clear of meaning.

By placing the tender and gentle lion in the heart of Mount Zion, in the heart of Jerusalem, she asks of us as spectators to confess. To look into its innocent eyes, to try and free it from the burden it carries, and to wonder if it is possible to stop the chaotic drift in which we are all immersed as believers, as appropriators, as chronic users of images. Is it possible to unravel history and allow the present to redraw it? (R.E.)

↗

**CAVE LION**
**2023**

ENGRAVED PLYWOOD, STONE CASTING,
THREADS, STONE WEIGHTS,
VARIABLE DIMENSIONS – LENGTH: 160 CM,
HEIGHT: 160 CM, WIDTH: 60 CM





بدأت مسيرة عمل العديد من الفنانين المشاركين في المعرض بجولة شاملة ومكثفة أقيمت في الجبل. وخلالها، طرأت أفكار لريلي دو فريس حول معنى العمل الفني بالنسبة لها في هذه المواقع المشحونة. ماذا يعني تقديم عمل فني شخصي في أحد مواقع المعارض؟ علاوة على ذلك، ما هو مكانها كفنانة إسرائيلية على جبل صهيون؟ بالنسبة لها، يرتبط هذا الفكر بتساؤل أكبر يتعلق بوجود الفن في المواقع المشحونة التي حدث فيها الرفض والطرد والاغتراب. يسعى عمل دي فريس إلى تقديم هذه المعضلة.

إن العمل الإبداعي هو مبني كمرفق، اعتراف مزدوج، ويتكون من عدة عناصر: سطح نقشت عليه خريطة طبوغرافية؛ صب أسد يجلس عليه. هذا ليس أسدًا زائرًا، وليس رمزًا للقدس، وليس أسدًا قويًا، وليس ملك الوحوش. إنه أسد تم تحييده من الصور الملقاة عليه، أسد مصبوب من نمط إنتاج مألوف للأسود كحراس بوابة رشيقين وزخرفة خالية من السياق.

تدرس دي فريس على مر السنين أنماط الحيوانات والنباتات، والأشياء التي حملها البشر بالمعاني و"استغلوها" كاستعارات لخلق الهوية والانتماء والملكية. وهي تسعى إلى تفكيك عبء هذا التمثيل، وتحريرهم وإعادتهم إلى حالتهم الأولية. ومن خلال القيام بذلك، فإنها تطرح أسئلة حول القوة المشحونة بهم، والحاجة التي تلبيها هذه القوة. وفي عملها "مغارة الأسد" يعمل الأسد كآلية وزن. في مقدمة الآلية ينظر إلينا الأسد بلطف ولين، ومن خلفه يسحب الأثقال. إنه يحمل تحته عبء طبقات التاريخ، وعبء الصور التي تم استيعابها فيه.

يرتكز الأسد على سطح مخروطي يصور، من بين أمور أخرى، تضاريس جبل صهيون. وهي تقف على مواقع بنيت على معتقدات وقصص تاريخية لم يتم العثور على أي دليل أثري لها. تمثل الاتجاهات المحددة على الخريطة أيضًا نية: صلاة يهودية في اتجاه الشرق وصلاة مسيحية في اتجاه كنيسة القيامة. وترى دو فريس في الحرف "صاد" العبري الموجود على الخريطة العديد من التمثيلات المحلية: (صَفون)الشمال، (صاهال) جيش الدفاع الإسرائيلي، صهيون وغيرها. لا يوجد على الخريطة شيء نظيف وخالٍ من المعنى.

من خلال وضع الأسد الناعم واللطيف في قلب جبل صهيون، في قلب القدس، تطلب دي فريس منا كمشاهدين أن نعترف. أن ننظر إلى عينيه البريئتين، ونحاول أن نحرره من العبء الذي يحمله، ونتساءل عما إذا كانت هناك إمكانية لوقف الانجراف الفوضوي الذي نحن منغمسون فيه جميعًا كمؤمنين، كمتملكين، كمستخدمين مزمنين للصور. هل هناك إمكانية لكشف التاريخ والسماح للحاضر بإعادة تعريفه؟ (ر.أ.)

**مغارة الأسد**
**2023**

خشب رقائقي ومخروط، صب حجر، أسلاك، أوزان
حجرية، أبعاد مختلفة – الطول: 160 سمـ، الارتفاع:
160 سمـ، العرض: 60 سمـ

# נירה פרג
# NIRA PEREG
# نيرا بيريج

נקודת המוצא בעבודתה של נירה פרג היא כנסיית דורמיציון והמפגש בין הסיפור המיתי שמסופר על אודות המקום לבין רובדי המציאות הגלומים בו. על פי המסורת, לאחר תחייתו של ישוע, שליחיו יצאו להפיץ את בשורתו, וכשמריה אימו שכבה על ערש דווי, הם מצאו את דרכם חזרה להר ציון וליוו אותה בזמן שעצמה את עיניה ועלתה השמיימה. פסל מריה הרדומה השוכבת במיטתה מוצב בקריפטה של הכנסייה לציון האירוע הקדוש.

במפגשים שערכה פרג עם אב המנזר, ד"ר ניקודמוס שנאבל (Nikodemus Schnabel), היא גילתה כי מעבר למשימתם המרכזית של הנזירים — הליטורגיה והעבודה הכרוכה בתחזוקת הכנסייה — הם פועלים גם למען מבקשי מקלט ומהגרי עבודה. בין תפקידיו של שנאבל לפני שמונה לאב המנזר היה לדאוג לקהילה נאמנה של מהגרות עבודה שמתגוררת בירושלים ומגיעה לכנסייה מדי יום ראשון. פרנסתן היומיומית של אותן נשים מוקדשת לטיפול מסור וטוטאלי באנשים שמסיבות בריאותיות אינם יכולים לתפקד באופן עצמאי. הן סועדות את החולים והחולות בנאמנות, וחייהן סובבים הלכה למעשה סביב מיטתם. מעגל החיים של הטיפול שהן מעניקות נע באופן מעגלי בין החיים למוות: הן מלוות את האדם לצד מיטתו בשנים או בחודשים שנותרו לו לחיות, הוא נעלם מחייהן, וחוזר חלילה — המיטה מתרוקנת ומתמלאת מחדש.

לרוב, מלאכת הקודש שהן מבצעות אינה נראית, לא מצד המשפחות המעסיקות אותן המגיעות לבקר את קרוביהן לעיתים רחוקות ולא מצד הממסד והחברה, שעבורם הן שקופות וזכויותיהן מוגבלות. ולא רק זאת, אלא שכשאנחנו חושבים על מהגרי עבודה, במקרה הטוב אנו יכולים לדמיין אותם עובדים, אך לרוב איננו יודעים כיצד נראים חייהם, כיצד הם מנצלים את שעות הפנאי המעטות שיש להם, כיצד הם עצמם ישנים.

פרג מבקשת להפנות את מצלמתה אל מה שלא ניתן לראות. היא מתעדת את הקהילה במחווה פואטית דרך שני אלמנטים סמליים העוברים כחוט השני בין סיפורה של כנסיית דורמיציון לבין שגרת עבודתן וחייהן: המיטה והשינה. נשות הקהילה מצולמות בדירתן המשותפת במצלמת הפולארויד שלה, בחדרן הצפוף המכיל מיטות בלבד שאליו הן מגיעות רק כדי לישון. בזכות פרג אנו מביטים בנדבך מעולמן הפרטי. התצלומים של הנשים הישנות מוצגים סביב פסלה של מריה הרדומה. הצבה זו מהדהדת משפט שאמר שנאבל לפרג כאשר סיפר לה על הקהילה: *"הן הקדושות האמיתיות"*. (ר.א.)

→

**מריות**
**2023**

תצלומי פולארויד ממוסגרים ב-6 קופסאות עץ אלון, 40X40 ס"מ כל אחת

The starting point of Nira Pereg's work is the Dormition Church and the encounter between the mythical story told about the place and the layers of reality embodied in it. According to tradition, after Jesus' resurrection, his apostles went out to spread his gospel, and when his mother Mary lay on her deathbed, they found their way back to Mount Zion and accompanied her as she closed her eyes and was assumed into heaven. The statue of the sleeping Mary lying in her bed is placed in the crypt of the church to mark the holy event.

In Pereg's meetings with the abbot, Dr. Nikodemus Schnabel, she discovered that beyond the monks' main task – the liturgy and the work involved in maintaining the church – they also work for the benefit of asylum seekers and migrant workers. Among Schnabel's duties before he was appointed abbot was to care for a loyal community of migrant women workers who live in Jerusalem and come to church every Sunday. The daily livelihood of these women is devoted to dedicated and total care for people who, for health reasons, cannot function independently. They faithfully feed the sick, and their lives revolve around their beds. The life cycle of the care they provide moves in a circular fashion between life and death: they accompany the person at his or her bedside in the years or months they have left to live, then that person disappears from these women's lives, and again – the bed is emptied and filled anew.

For the most part, their saintly work remains invisible, to both the families who employ them and rarely visit their relatives, and the establishment and society, for whom they are transparent and their rights are limited. Furthermore, when we think of migrant workers, we can, at best, imagine them working, but for the most part we don't know what their lives are like, how they use the few leisure hours they have, or how they themselves sleep.

Pereg wishes to point her camera at what we cannot see. She documents this community in poetic tribute through two symbolic elements that run through the story of the Dormition Church and the lives and work routine of these women: bed and sleep. The women are photographed with Pereg's Polaroid camera in their shared apartment, in the cramped room containing only beds where they come only to sleep. Thanks to Pereg, we get to look at a facet of their private world. The photographs of the sleeping women are displayed around the statue of the sleeping Mary. This installation echoes a phrase Schnabel said to Pereg when he told her about the community: *"They are the true saints"*. (R.E.)

↗

**MARYS**
**2023**

POLAROID PHOTOGRAPHS FRAMED
IN 6 OAK WOOD BOXES,
40X40 CM EACH





إن نقطة البداية في عمل نيرا بيريج هي الكلية الامريكية والالتقاء بين القصة الأسطورية التي تُروى عن المكان وطبقات الواقع المتجسدة فيه بحسب التقليد، فبعد قيامة يسوع خرج رسله لنشر إنجيله، ولما رقدت مريم أمه على فراش الموت، عادوا إلى جبل صهيون ورافقوها وهي مغمضة عينيها وصعودها إلى السماء. ويوضع تمثال مريم النائمة مستلقياً على سريرها في سرداب الكنيسة احتفالاً بالحدث المقدس.

في القاءات التي عقدتها بيريج مع رئيس الدير الدكتور نيكوديموس شنابل (Nikodemus Schnabel)، اكتشفت أنه بالإضافة إلى المهمة الرئيسية للرهبان -الليتورجيا والعمل المتعلق بصيانة الكنيسة -فإنهم يعملون أيضًا لصالح طالبي اللجوء والعمال المهاجرين. ومن بين واجبات شنابل قبل أن يصبح رئيس الدير المعين هو رعاية مجتمع مخلص من العاملات المهاجرات اللاتي يعشن في القدس ويأتين إلى الكنيسة كل يوم أحد. إن سبل العيش اليومية لهؤلاء النساء مكرسة للرعاية المتفانية والشاملة للأشخاص الذين لا يستطيعون العمل بشكل مستقل لأسباب صحية. إنهم بأمانة يطعمون المرضى، وتدور حياتهم عمليا حول أسرتهم، وتتحرك دورة حياة الرعاية التي يقدمونها بطريقة دائرية بين الحياة والموت: فهم يرافقون الشخص إلى جانب سريره في السنوات أو الأشهر التي بقي له ليعيشها، فهو يختفي من حياتهم والعياذ بالله يعود -السرير يفرغ ويمتلئ من جديد.

وفي أغلب الأحيان، فإن العمل المقدس الذي يقومون به غير ظاهر، لا من قبل العائلات التي توظفهن والتي نادراً ما تأتي لزيارة أقاربهن، ولا من قبل المؤسسة والمجتمع، حيث يكنّ شفافات وحقوقهن محدودة. وليس هذا فحسب، ولكن عندما نفكر في العاملات المهاجرات، يمكننا في أحسن الأحوال أن نتخيلهن يعملن، ولكن في معظم الأوقات لا نعرف كيف تبدو حياتهن، وكيف يستخدمن ساعات الفراغ القليلة المتاحة لهن، وكيف هن أنفسهن ينمن.

تطلب بيريج توجيه كاميرتها نحو ما لا يمكن رؤيته. وهي توثّق المجتمع بلفتة شعرية من خلال عنصرين رمزيين يمران كالخيط الثاني بين قصة الكلية الامريكية وروتين عملهن وحياتهن: السرير والنوم. تم تصوير نساء المجتمع في شقتهن المشتركة بكاميرا بولارويد الخاصة بها، في غرفتهن الضيقة التي تحتوي فقط على أسرّة حيث يأتين للنوم فقط. تفضل بيريج أن ننظر إلى طبقة من عالمهن الخاص. يتم عرض صور النساء النائمات حول تمثال مريم النائمة. يعكس هذا الموضع جملة قالها شنابل لبيريج عندما أخبرها عن المجتمع: "إنهم القديسات الحقيقيات". (ر.أ.)

**ماريز**
**2023**

صور بولارويد مؤطرة في صندوق من خشب البلوط
40X40 سمـ40X40 سمـ

המרכז הבין־תרבותי לירושלים
THE JERUSALEM
INTERCULTURAL CENTER
مركز ما بين الثقافات في القدس

31°46’16.15”N 35°13’46.2”E

# המרכז הבין־תרבותי לירושלים
# THE JERUSALEM INTERCULTURAL CENTER
# مركز ما بين الثقافات في القدس

31°46’16.15”N 35°13’46.2”E

את המבנה שבו שוכן היום המרכז הבין־תרבותי לירושלים בנתה משפחת דג׳אני, ככל הנראה בשלהי המאה ה־19, כחלק משכונת א-דג׳אניה הסובבת את מקאם נבי דאוד (קבר דוד). המבנה שימש כבית מגורים עבור בני המשפחה עד שנת 1948. בשנה זו, בשל המלחמה והקרבות באזור, עזבה המשפחה, והבניין הופקע מבעלותה ועמד נטוש במשך כמה שנים.

בשנת 1963 נכנסו לגור בבניין פאולין ואלברט רוז, זוג יהודים משיחיים מדרום אפריקה, ממוצא אנגלי. סיפור כניסתם לבניין מתועד בספרה של פאולין רוז "חלון להר ציון" ("Window on Mount Zion"). מטרתה של פאולין הייתה להחיות את המקום, שהיה שרוי בהריסות המלחמה, מתוך אמונה דתית שהר ציון הוא מקום המנוחה של אלוהים ועל כן יש לשקמו ולהופכו למקום מזמין, מטופח ויפה. פאולין שתלה גינה אנגלית במקום, ויחד עם בעלה אירחה אנשים מכל רחבי האזור – חרדים, חילונים, מוסלמים ונוצרים. פאולין נפטרה בשנת 1973, ובעלה אלברט המשיך להתגורר בבית עד סוף ימיו.

לאחר מותו של אלברט הועברו הזכויות על הבניין לקרן לירושלים, והיא הקימה והפעילה במקום סדרת מיזמים, ובהם המרכז לאמנות חזותית בירושלים (JCVA). את המרכז, שהקימה הקרן בשנת 1987, ניהל יונה פישר, ומטרתו הייתה ליצור קשרים בין הפעילות האמנותית בארץ לפעילות האמנותית בחו"ל, ובין אמנים מקומיים לאמנים בין-לאומיים. הפעילות העיקרית של המרכז הייתה תוכנית שהות לאמנים בין-לאומיים, שבה הוזמנו האמנים ליצור אמנות בירושלים ובהשראתה. המרכז גם אירח אוצרים בין-לאומיים והעניק מלגות ופרסים. בשנת 2002 החלה נירית נלסון לנהל אמנותית את התוכנית, ובשנת 2004 התוכנית סיימה את פעילותה בהר ציון ועברה לפעול במשכנות שאננים. בתוכנית השתתפו אמנים ואמניות מובילות, ובהם אבשלום, סופי קאל, יעל ברתנא, הירושי סוגימוטו, דניס קרפילד, סן ז'ן, דניס אדמס ודניאל קווינטרו. בשנת 2006 החל המרכז הבין־תרבותי לקיים את פעילותו במבנה.

המרכז הבין־תרבותי לירושלים פועל למען חברה אזרחית חזקה, תוססת ויעילה בירושלים, באמצעות בניית חוסן וכשירות תרבותית ברמת הפרט, הקהילה והממסד. את המרכז ייסדו בשנת 1999 הקרן לירושלים, הג'וינט והחברה למתנ"סים, בברכת עיריית ירושלים. המרכז אינו משויך לזרם פוליטי או מפלגתי וזוכה לאמון וללגיטימציה נדירים מקשת רחבה של תושבים יהודים מהקהילות החרדיות, הדתיות והחילוניות, וכן בקרב ערבים נוצרים ומוסלמים.

גישת המרכז הבין־תרבותי לירושלים היא פרגמטית, ומתמקדת בבמה סוגיות עירוניות יום-יומיות שבהן אפשר לחולל שינוי, באמצעות פיתוח מעורבות ומנהיגות אזרחית ובניית גשר בין הקהילות השונות בירושלים לבין מוסדות השלטון המקומי. (ע.א.)

The building that now houses the Jerusalem Intercultural Center was built by the Dajani family, apparently in the late 19th century, as part of the a-Dajaniyeh neighborhood surrounding Maqam Nabi Daoud (David's Tomb). The building served as a residence for the family until 1948. That year, due to the war and battles in the area, the family left, and the building was expropriated from its ownership and stood abandoned for several years.

In 1963, Pauline and Albert Rose, a Messianic Jewish couple of English descent, moved into the building. The story of their entry into the building is documented in Pauline Rose's book “Window on Mount Zion”. Pauline's goal was to revive the place, which was surrounded by ruins of war, out of the religious belief that Mount Zion is God's resting place and therefore must be restored and turned into an inviting, well-kept and beautiful place. Pauline planted an English garden there, and together with her husband entertained people from all over the region – Orthodox and secular Jews, Muslims and Christians. Pauline died in 1973, and her husband Albert continued to live in the house for the rest of his life.

After Albert's death, ownership of the building was transferred to the Jerusalem Foundation, which established and operated a series of projects there, including the Jerusalem Center for Visual Arts (JCVA). The center, established by the Foundation in 1987, was directed by Yona Fisher, and its purpose was to create connections between the Israeli art scene and the international art scene, and between local artists and international artists. The main activity of the center was a residency program for international artists, in which the artists were invited to create art both made in Jerusalem and inspired by it. The center has also hosted international curators and awarded scholarships and prizes. In 2002, Nirit Nelson became artistic director of the program, and in 2004 the program ended its activities on Mount Zion and moved to Mishkenot Sha'ananim. The program featured leading artists, including Absalon, Sophie Calle, Yael Bartana, Hiroshi Sugimoto, Dennis Creffield, Cen Zhen, Dennis Adams and Daniel Quintero. In 2006, the Intercultural Center began to hold its activities in the building.

The Jerusalem Intercultural Center (JICC) works toward a strong, vibrant and effective civil society in Jerusalem, by alleviating conditions of urban inequality, building resilience, and advancing cultural competency at the individual, community, and institutional levels. Founded in 1999 by the Jerusalem Foundation, JDC, the Israel Association of Community Centers and with the blessing of the Jerusalem Municipality, JICC is ideologically non-political and non-partisan. Over the years it has earned rare legitimacy and trust from a wide spectrum of residents from the Ultra-Orthodox, Modern Orthodox, and Secular Jewish communities, and by Christian and Muslim Arabs. The center's approach is pragmatic – focusing on actionable, everyday urban problems – and therefore it functions as a bridge between Jerusalem's various communities, service providers and institutions of local government. (E.A.)





تم بناء المبنى الذي يقع فيه مركز ما بين الثقافات في القدس اليوم من قبل عائلة الدجاني، على ما يبدو في أواخر القرن التاسع عشر، كجزء من حي الدجانية المحيط بمقام النبي داود (قبر داود). كان المبنى يستخدم لسكن أفراد العائلة حتى عام 1948. وفي ذلك العام، وبسبب الحرب والمعارك التي شهدتها المنطقة، رحلت العائلة، وتم مصادرة المبنى من ملكيته وبقي مهجوراً لعدة سنوات.

انتقل إلى المبنى بولين وألبرت روز في عام 1963، وهما زوجان يهوديان مسيحيان من جنوب أفريقيا، من أصل إنجليزي. وقصة دخولهما إلى المبنى موثقة في كتاب بولين روز "نافذة على جبل صهيون". كان هدف بولين هو إحياء المكان الذي غطى أنقاض الحرب إيماناً دينياً بأن جبل صهيون هو مثوى الله ولذلك يجب ترميمه وتحويله إلى مكان جذاب ومُحافظ عليه وجميل. زرعت بولين حديقة إنجليزية هناك، واستضافت مع زوجها أشخاصًا من جميع أنحاء المنطقة – من الأرثوذكس المتطرفين والعلمانيين والمسلمين والمسيحيين. توفيت بولين عام 1973، وواصل زوجها ألبرت العيش في المنزل حتى وفاته.

انتقلت الحقوق على المبنى بعد وفاة ألبرت إلى مؤسسة صندوق القدس، التي قامت بإنشاء وتشغيل سلسلة من المشاريع هناك، بما في ذلك مركز القدس للفنون البصرية (JCVA)، والمركز الذي أنشأته المؤسسة عام 1987، حيث كان يديره يونا فيشر، وكان هدفه خلق روابط بين النشاط الفني في إسرائيل والنشاط الفني في الخارج، وبين الفنانين المحليين والفنانين العالميين. وكان النشاط الرئيسي للمركز عبارة عن برنامج حواري لـ فنانين عالميين، حيث دُعي الفنانون إلى إنشاء إبداع في القدس واستلهموا منه، كما استضاف المركز قيمين دوليين وقدم منحًا وجوائز، وفي عام 2002 بدأت نيريت نيلسون بإدارة البرنامج فنيًا، وفي عام 2004 أنهى البرنامج دورته الفنية الأنشطة على جبل صهيون وانتقلت إلى مشكانوت شانيم. شارك كبار الفنانين في البرنامج، بما فيهم أفشالوم، صوفي كال، ياعيل بارتانا، هيروشي سوجيموتو، دينيس كريفيلد، سان جان، دينيس آدامز ودانيال كوينتير وآخرين.

يعمل مركز الحوار ما بين الثقافات في القدس من أجل مجتمع مدني قوي وحيوي وفعال في القدس، من خلال بناء المرونة والكفاءة الثقافية على مستوى الفرد والمجتمع والمؤسسة. تأسس المركز عام 1999 من قبل مؤسسة صندوق القدس والجوينت وجمعية المراكز الجماهيرية بمباركة بلدية القدس، ولا يرتبط المركز بتيار سياسي أو حزبي ويحظى بثقة وشرعية نادرة من طيف واسع، من السكان اليهود من الطوائف الأرثوذكسية المتطرفة والدينية والعلمانية، وكذلك بين العرب المسيحيين والمسلمين.

إن نهج مركز الحوار ما بين الثقافات في القدس هو نهج عملي، ويركز على بعض القضايا الحضرية اليومية حيث يمكن إحداث التغيير، من خلال تطوير المشاركة المدنية والقيادة وبناء جسر بين المجتمعات المختلفة في القدس ومؤسسات الحكم المحلية. (ع.أ.)

# פאתן אבו עלי
# FATEN ABU ALI
# فاتن ابو علي

מול המרכז הבין־תרבותי ניצב ביתו ההיסטורי של האמן הישראלי דוד פלומבו. בעבודתה תושבים, האמנית פאתן אבו עלי חוקרת את הסביבה של מבנה זה שהיה אחד מבתי שכונת "דג'אני" בהר ציון ושופכת אור על תולדות המבנה ועל תהליך הפיכתו מנכס אישי לפני 1948 למרחב לאמנות הפיסול הישראלית, ובמיוחד לזו של דוד פלומבו שהתגורר בנכס ה"נטוש" והקים בו סטודיו וחלל תצוגה.

צורתו של הפסל היא כשל מרתוק (מכשיר המותקן על דלת ומשמש להקשה עליה) אותו ראתה האמנית על דלת הברזל הניצבת בכניסה לביתו של פלומבו. דרך הפסל שיצרה, האמנית מבקשת להעלות שאלות על מעמדה האתי של האמנות שהופקה בבית מלאכה זה, שנלקח מאחת המשפחות האצילות והוותיקות ביותר בהר ועם הזמן הפך לחלק מסצנת האמנות הישראלית המודרנית. השימוש בברזל מתכתב עם עבודות הברזל שהיו נפוצות בעבודות האמנות של פלומבו ומציבה בפניהן אתגר.

מרתוק הברזל של אבו עלי, הגדול עשרות מונים ממרתוק רגיל, מזמין אותנו לדפוק על דלתן של השאלות ההיסטוריות הגדולות. זו הזמנה שטבולה באירוניה, המרתוק של אבו עלי הוא הזמנה מטפורית לדפוק על דלתות לפני הכניסה אליהן, מה שסותר את הנרטיב "האומנותי" של המקום: איך האמנות הגיעה אליו שלא באמצעות נקישה בדלת וללא רשות, כאשר היא שינתה את הנרטיב ההיסטורי של המקום. אולם, אבו עלי אינה מבקשת להתייחס רק לרכושה ולנכסיה של משפחת דג'אני, אלא לכל משפחה שנעקרה מביתה מאז שנת 1948, לכל משפחה שהחוק הישראלי התיר את הכניסה לביתה ללא דפיקה מקדימה בדלת. (פ.א.ע.)

➜

**תושבים**
**2023**

מַרְתּוֹק ברזל
קוטר 100 ס"מ

In front of the Intercultural Center stands the historic house of the artist David Palombo. In her work "Residents", artist Faten Abu Ali explores the environment of one of the buildings in the Dajani neighborhood on Mount Zion, and sheds light on the history of the building and the process of its transformation from a personal asset before 1948 into a space for Israeli sculptural art, especially that of David Palombo, who lived in the "abandoned" property and established in it a studio and an exhibition space.

The shape of the sculpture is that of a door knocker which the artist saw on the iron door placed at the entrance to Palombo's house. Through this device, the artist seeks to raise questions about the ethical status of the art produced in this workshop, which was taken from one of the noblest and oldest families on the mountain, and over time became part of the modern Israeli art scene. The use of iron corresponds with the ironworks which were prevalent in Palombo's oeuvre, and faces them with a challenge.

Abu Ali's iron door knocker, dozens of times larger than a regular one, invites us to knock on the door of great historical questions. Acting as an invitation steeped in irony, Abu Ali's door knocker is a metaphorical invitation to knock on doors before entering them, which contradicts the "artistic" narrative of the place: how art arrived in it without knocking on the door and without permission, when it changed the historical narrative of the place. However, Abu Ali does not seek to refer only to the property and assets of the Dajani family, but to every family displaced from its home since 1948, to every family whose home has been allowed entry by Israeli law without a prior knock on the door. (F.A.A.)

**RESIDENTS**
**2023**

IRON DOOR KNOCKER
DIAMETER 100 CM





أمام المركز ما بين الثقافات يقف البيت التاريخي للفنان الإسرائيلي دافيد بالومبو. في عملها "سُكّان، تبحث الفنانة فاتن أيو علي بيئة هذا المنزل والذي كان أحد منازل حي "الدجاني" في جبل صهيون، وتسلط الضوء على تاريخ المنزل وسيرورة تحويله من ملكية خاصة حتى 1948 إلى حيز لفنون النحت الإسرائيلي، وخاصة لعالم الفن الخاص بالفنان دافيد بالومبو الذي سكن هذا المنزل "المتروك" وأقام فيه الإستوديو الخاص به ومساحة العرض.

إن شكل التمثال ساحر (جهاز مثبت عليه الباب ويستخدم لجعله صعبا (الذي رآته الفنانة على الباب الحديدي الذي يقف عند مدخل منزل بالومبو.
إن طريقة النحت الذي صنعته، تريد الفنانة إثارة الأسئلة حوله الوضع الأخلاقي للفن المنتج في هذه الورشة،مأخوذة من واحدة من أقدم وأعرق العائلات وبمرور الوقت أصبح بيهار جزءًا من المشهد الفني الإسرائيلي الحديث. ويتوافق استخدام الحديد مع الأعمال الحديدية والتي كانت شائعة في الأعمال الفنية بالومبو وتطرح تحديًا عليه؟

من خلال مبالغتها في تشكيل وبناء " مقبض الباب الحديدي " ليكون مقبض ابو علي اكبر بعشرات المرات من الحجم الطبيعي تدعونا أبو علي لأن نطرق باب الأسئلة الكبيرة فيما يتعلق بتاريخ وهوية المكان،

فالمقبض دعوة مجازية للطرق على الأبواب قبل الولوج إليها، وهو ما يتعارض مع رواية المكان "الفنية"، فكيفية وصول الفن إلى هذا المكان لم تكن أبدا لا بالطرق ولا بالاستئذان، حين قامت بتغيير رواية وهوية المكان "الفلسطينية".

عمل أبو علي الإنشائي لا يتطرق إلى الأسئلة الكبيرة فيما يتعلق بعقار عائلة الدجاني فقط، أو بأملاكه في جبل صهيون، أو في القدس، بل هي إحالة إلى كل بيت تم تهجيره منذ عام ال٤٨، وكل بيت تم مصادرته والاستقرار فيه بدون استخدام المقبض أو طرق الباب. حيث تتركنا في مواجهة المقبض وحيدين إلا من التساؤل. عمن اعتاد الطرق، ومن سُمح له بالدخول إلى هذه الأبواب – بعد الاستئذان. (ف.أ.ع.)

**سكان**
**2023**

عمل إنشائي، مقبض حديد
القطر 100 سمـ

# אלה ליטביץ
# ELLA LITTWITZ
# إيلا ليتفيتش

אלה ליטביץ חוקרת בעבודותיה נופים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים. עבודתה הנוכחית נוצרה ממפגש בין שתי סוגיות; הראשונה שואלת על תפקידה של האמנות – כיצד ניתן להציג יצירה במקום טעון, רב-שכבתי ומורכב כל כך כמו הר ציון? ומה האמנות יכולה להוסיף למקום סואן וגדוש כל כך? הסוגיה השנייה עוסקת בשאלה חומרית פרקטית: ממה עשוי ההר? וכיצד ואם ניתן לבטא מקום, לא דרך האמונות שנקשרו בו והסיפורים הנלווים אליו, אלא דווקא דרך מה שלרוב פוסחים עליו, זה שלא זוכה להתייחסות – החומר שממנו הוא מורכב. מבחינתה של ליטביץ העיסוק בסוגיות הללו דרש טיהור, ניקיון, פעולה מדויקת ופשוטה שתשקף מצד אחד את המטריאליות של הר ציון ומצד שני תציף על פני השטח את ההיסטוריה הכבדה והמרובדת שהוא נושא. יצירתה היא למעשה פעולה של איזון, המחברת בו בזמן בין הקרקע כחומר לבין הרגשות שדבקו בה.

ב"מצב צבירה" מצטלבים שני עולמות: חומר ורוח, גשמיות ורגש, קידוחי קרקע שנעשו בהר ציון וצירוף מטאפורי של שתי מילים שמקיימות בינן לבין עצמן יחסים מיוחדים: SEDIMENT – SENTIMENT. המילים שבחרה ליטביץ נשמעות דומה ובנויות באותה צורה. הן גם מקיימות ביניהן יחסים סמנטיים: המילה SEDIMENT שפירושה "משקע" היא סוג של גלגול פואטי חומרי למילה SENTIMENT, שפירושה רגש או הרגשה פנימית עמוקה כלפי מקום או אובייקט מסוים.

קידוחי הקרקע ודיגומם נועדו לרוב לצורכי בנייה, כדי לקבל חתך לאפיון הקרקע. זוהי חפירה למעמקים במטרה להבין מהם היסודות הגיאולוגיים הבסיסיים שמהם עשויה הקרקע ומה היא יכולה לשאת על גבה. במקרה של הר ציון מדובר על פיסת אדמה שקדושה לרבים והיא טומנת בתוכה מטענים היסטוריים ותרבותיים עמוקים, בלתי נראים, בני אלפי שנים. היא מלאה בתחושות ובכמיהות, הפסדים וניצחונות, ולרבים יש רצון עז להיטמע בה – רגשית, טריטוריאלית וחומרית.

העומק שממנו הוצאו גלילי הקידוח מסומן על גביהם בקו באמצעות טוש. ליטביץ מסמנת את הגלילים במילים. ביצירתה הפואטית היא מנכיחה עד כמה עמוק הוא החיבור בין מה ששקע באופן חומרי בתוך הקרקע לבין האופן שבו הקרקע של הר ציון שקועה רגשית בלבבותיהם של מאמינים רבים. הצורה שבה מונחים הקידוחים זה לצד זה היא כמו שיר, ללא מילים, שכולו עשוי מחומרים תת-קרקעיים, פנימיים, מלאים בשכבות של אדמה, היסטוריה ורגש. (ר.א.)

➜

**מצב צבירה**
**2023**

קידוחים מהר ציון
100X160 ס"מ

Ella Littwitz explores political, social and cultural landscapes in her works. Her current work was created from the intersection of two issues; The first asks about the role of art – how can an artwork be presented in such a loaded, multi-layered and complicated place as Mount Zion? And what can art add to such a busy and restless place? The second issue deals with a practical material question: What is the mountain made of? And also can a place be expressed, and how, not through the beliefs associated with it and the stories that accompany it, but rather through what is usually overlooked, the one thing that is not addressed – the material from which it is composed. As far as Littwitz was concerned, dealing with these issues required purification, cleanliness, a precise and simple action that would reflect on the one hand the materiality of Mount Zion and on the other, would surface the heavy and layered history it carries. Her work is in fact an act of balance, simultaneously connecting the ground as a substance with the emotions that clung to it.

In "State of Matter" two worlds intersect: matter and spirit, corporeality and emotion, soil drillings carried out on Mount Zion, and a metaphorical combination of two words that maintain a special relationship among themselves: SEDIMENT – SENTIMENT. The words Littwitz chose sound similar and are structured in the same way. They also have a semantic relationship: the word SEDIMENT, meaning the matter that settles to the bottom of a liquid or a material deposited by water or wind, is a kind of material poetic reincarnation of the word SENTIMENT, which means a deep inner feeling or emotion towards a particular place or object.

Soil drillings and their sampling are usually intended for construction purposes, in order to obtain a cross-section for soil characterization. This is digging into the depths with the aim of understanding what the basic geological elements are of which the soil is made and what it can support. In the case of Mount Zion, this is a piece of land that is sacred to many and contains deep, invisible historical and cultural baggage that is thousands of years old. It is full of feelings and yearnings, losses and victories, and many have a strong desire to assimilate into it – emotionally, territorially and materially.

The depth from which the drilling cylinders were removed is marked with a marker by a line on their backs. Littwitz marks the cylinders with words. In her poetic work, she demonstrates how deep is the connection between what has materially sunk into the ground and the way in which the soil of Mount Zion has emotionally sunk in the hearts of many believers. The way the drillings are placed side by side is like a poem, without words, all made of underground, internal materials, filled with layers of earth, history and emotion. (R.E.)

**STATE OF MATTER**
**2023**

DRILLINGS FROM MOUNT ZION
100X160 CM





تستكشف إيلا ليتفيتش المناظر السياسية والاجتماعية والثقافية في أعمالها. وقد جاء عملها الحالي من لقاء بين مسألتين؛ تسأل الأولى عن دور الفن وكيف يمكن تقديم العمل في مكان مشحون ومتعدد الطبقات ومعقد مثل جبل صهيون؟ وما الذي يمكن أن يضيفه الفن إلى هذا المكان المزدحم والمكتظ؟ أما المسألة الثانية فتتناول سؤالاً مادياً عملياً: مما يتكون الجبل؟ وكيف وإذا كان من الممكن التعبير عن مكان ما، ليس من خلال المعتقدات المرتبطة به والقصص المصاحبة له، بل من خلال ما يتم التغاضي عنه عادة، والذي لا يحظى بالاهتمام – المادة التي يتكون منها. بالنسبة لليتفيتش، يتطلب التعامل مع هذه القضايا الكثير من الطهارة والنظافة والعمل الدقيق والبسيط الذي من شأنه أن يعكس من ناحية مادية جبل صهيون، ومن ناحية أخرى، يطفو على السطح التاريخ الثقيل والمتعدد الطبقات الذي يحمله. يتسم عملها الإبداعي في الواقع كعمل من أعمال التوازن، حيث يربط في نفس الوقت بين الأرض كمادة والمشاعر التي التصقت بها.

في "حالة تراكم" يتقاطع عالمان: المادة والروح، المادية والعاطفة، حفر التربة الذي يتم على جبل صهيون ومزيج مجازي من كلمتين لهما علاقة خاصة فيما بينهما: SENTIMENT – SEDIMENT الكلمتان اللتان اختارتهما ليتفيتش تبدوان متشابهتان ومبنيتان بنفس الطريقة. كما أن بينهما علاقة دلالية: فكلمة SEDIMENT والتي تعني "الرواسب" هي نوع من التجسيد الشعري المادي لكلمة SENTIMENT والتي تعني عاطفة أو شعور داخلي عميق تجاه مكان أو شيء معين.

عادةً ما تكون عمليات حفر التربة ونمذجتها مخصصة لأغراض البناء، للحصول على مقطع لتوصيف التربة. وهو الحفر إلى الأعماق من أجل فهم ما هي العناصر الجيولوجية الأساسية التي تتكون منها التربة وما يمكن أن تحمله على ظهرها. وفي حالة جبل صهيون، نحن نتحدث عن قطعة أرض مقدسة لدى الكثيرين، وفيها شحنات تاريخية وثقافية عميقة وغير مرئية عمرها آلاف السنين. إنها مليئة بالمشاعر والأشواق، والخسائر والانتصارات، ولدى الكثيرين رغبة قوية في الاندماج فيها؛ عاطفياً وإقليمياً ومادياً.

يتم تحديد العمق الذي تم إزالة لفات الحفر منه في الأعلى بخط باستخدام علامة. تقوم ليتفيتش بتمييز القوائم بالكلمات. وتظهر في عملها الشعري مدى عمق الارتباط بين ما غاص في الأرض ماديًا وطريقة غمر أرض جبل صهيون عاطفيًا في قلوب كثير من المؤمنين. الشكل الذي يتم فيه وضع التدريبات جنبًا إلى جنب يشبه القصيدة، بدون كلمات، وهي مصنوعة بالكامل من مواد داخلية تحت الأرض، مليئة بطبقات من التربة والتاريخ والعاطفة. (ر.أ.)

**حالة تراكم**
**2023**

حفر من جبل صهيون
100X160 سم

# רועי כהן
# ROY COHEN
# روعي كوهين

תחילתה של עבודה זו נעוצה במפת הר ציון משנת 1949 שמצא רועי כהן בתיק ארכיוני. המפה, שבאופן עקרוני אמורה הייתה להנכיח את העוצמה שאחרי קרבות ולהיות מפה רשמית של מנצחים, סומנה בטוש בעבודת יד, מלאה במבע אישי. באופן מובהק הובלט בה מתחם קבר דוד/נבי דאוד וסומנו בה חצים ונקודות המכוונים כולם לשם. כהן רואה בפעולת הסימון הזו עדות לנקודת מבט אישית. הוא מבקש בעבודתו לעקוב אחר המתח שבין מסמך רשמי לבין הפעולה הידנית, להתחקות אחרי הקו שצויר בידי אדם מסוים וליצור מפה חדשה שמבוססת על המפה המקורית ובו בזמן מנכיחה באמצעות חוט תפירה אלמנטים של הסתרה, חשיפה והדגשה בהר ציון.

בד היוטה הסינתטי משמש לעיטוף של גדרות ופיגומים ולהסתרה של מבנים חדשים שעתידים לקום על קרקע מסוימת. אולם, בשל הרכב החומר החשוף, הניילון והחוטים שמרכיבים את הבד נפרמים בקלות ונהרסים במהרה. לכן, בד היוטה מגלם דבר והיפוכו: את השאיפה להסתיר דבר־מה ואת גילויה של אי־האפשרות לעשות זאת.

התפירה של כהן מתבצעת על יריעת יוטה שלמה. הוא מחבר באמצעותה בין התעשייתיות לעבודת היד ובין הדו־ממדיות של המפה להבלטה הטיפוגרפית שנעשית באמצעות החוט. זו תפירה שלא נועדה לחבר בין שתי חתיכות, שכן פעולתה היא כשל רקמה, ומכאן שהיא מדגישה את מה שדורש תיקון, את הפצע שקיים בלב המפה האחת. המפה של כהן מנכיחה את הכאב הרב שטמון במקום: את השכבות, את התסבוכת, את המבנים שנבנו לייעוד אחד והפכו למשהו אחר,

➔

את הסיפורים ואת המעשים שהתחוללו בו המתגלים ומתכסים כל העת. האנתרופולוג והמשורר זלי גורביץ' הטיב לתאר זאת בספרו **'על המקום'**:

*"מקום פירושו לא רק התחלה אלא גם סיום; יש לסיים אותו, להופכו למסוים, בעל צורה מסוימת – זה מה שממקם מקום, שׂם נקודה, מתחיל פרספקטיבה, מושך קו אופק, יוצר עולם, בורא דמות, תולה תקווה, מקדם עלילה. באופן אחר, סיום משמעו שיבה, כמו בחזרה־על, ביצירה של שגרה, כמו גם בחזרה־אל, בשיבה, באפשרות לחזור, לסמן דרך חזרה. [...] בשני מובנים אלה, של התחלה וסיום, יציאה ושיבה, מקום הוא נתון ויצירה; אי אפשר בלעדיו ועדיין הוא תלוי הקמה, לא רק במובן הפיזי [...] אלא במובן התרבותי – יצירת והנחלת שפה, טקסט, מיתוס, היסטוריה, אתוס, גבול, חוק. המושג החברתי־תרבותי, שיח ושיחת המקום, הכרוך ביחסים ובקשר, גם אם יחסי איבה או קשר שלילי, הוא המגדיר פיסת קרקע, נקודה, נוף או מבנה כלשהו כמקום. מקום מוקם וממוקם בין אנשים, בתוך מושגים, ופותח את עצמו בכך לשונות ולהשתנות, ליחסיות תרבותית, ולהמצאה אנושית בלתי־נדלית."* [1] (ר.א.)

[1] זלי גורביץ', **על המקום**, רעננה: עם עובד, תשס"ז-2007, עמודים 10–11.

**גזרת יסוד**
**2023**

יוטה סינתטית, חוט ניילון, חוט כותנה
176X176 ס"מ

The beginning of this work lies in a map of Mount Zion from 1949 that Roy Cohen found in an archival file. The map, which was supposed to demonstrate the strength after the battles and be an official map of victors, was marked by hand with a marker, full of personal expression. The Nabi Daoud/David's Tomb compound was clearly highlighted, with arrows and dots all pointing there. Cohen sees this act of marking as evidence of a personal point of view. In his work, he seeks to trace the tension between an official document and manual action, to trace the line drawn by a particular person, and to create a new map which is based on the original map, but at the same time uses sewing thread to highlight elements of concealment, exposure and emphasis on Mount Zion.

Synthetic jute fabric is used for wrapping fences and scaffolds and concealing new structures that will be erected on a certain land. However, due to the composition of the exposed material, the nylon and threads that make up the fabric easily unravel and are quickly destroyed. Thus, jute fabric embodies a thing and its opposite: the desire to hide something and the discovery of the impossibility of doing so.

Cohen's stitching is done on an entire bolt of jute. Through it, he connects the industrial with handwork and the two-dimensionality of the map with the typographic relief made by means of thread. This is stitching that is not intended to connect two pieces, since its action is like that of embroidery, and hence it emphasizes that which needs to be repaired, the wound that exists in the heart of this one map. Cohen's map reveals the great pain inherent in the place: the layers, the entanglement, the buildings that were built for one purpose and turned into something else, the stories and events that took place in it which are constantly revealed and covered. The anthropologist and poet Zali Gurevitch described this well in his book **'On Israeli and Jewish Place'**:

> *"A place means not only a beginning but also an end; It must be finished, made specific, with a specific form – this is what places a place, marks a point, starts a perspective, draws a horizon, creates a world, makes a character, hangs hope, advances a plot. In a different manner, ending means a return, as in repetition, in the creation of a routine, as well as in coming back, in the possibility of returning, marking a way back. [...] In these two senses, of beginning and ending, departure and return, a place is a given and a creation; It is impossible to be without it, and yet it depends on establishment, not only in the physical sense [...] but in the cultural sense – the creation and transmission of language, text, myth, history, ethos, border, law. The socio-cultural concept, the discourse and the talk of the place, which involves relations and connection, even if hostile or negative relations, is what defines a piece of land, a point, a landscape or a structure as a place. A place is established and located among people, within concepts, thereby opening itself to diversity and change, to cultural relativism, and to inexhaustible human invention."*[1] (R.E.)

1 Zali Gurevitch, **On Israeli and Jewish Place**, Ra'anana: Am Oved, 2007, pp 10-11.

**BASE PATTERN**
**2023**

SYNTHETIC JUTE, NYLON THREAD
COTTON THREAD
176×176 CM





تكمن بداية هذا العمل في خريطة جبل صهيون من عام 1949 التي وجدها روعي كوهين في ملف أرشيفي. الخريطة، التي كان من المفترض من حيث المبدأ أن تظهر القوة بعد المعارك وأن تكون خريطة رسمية للفائزين، تم تمييزها بقلم تحديد مصنوع يدويًا، مليء بالتعبير الشخصي. وبطريقة مميزة، تم تسليط الضوء على مجمع قبر النبي داود وتم وضع علامة على الأسهم والنقاط عليه، وكلها تشير إلى هناك. يرى كوهين أن عملية وضع العلامات هذه دليل على وجهة نظر شخصية. ويسعى في عمله إلى متابعة التوتر بين الوثيقة الرسمية والعمل اليدوي، لتتبع الخط الذي رسمه شخص معين وإنشاء خريطة جديدة تعتمد على الخريطة الأصلية وفي نفس الوقت يستخدم خيط الخياطة لتقديمها كعناصر الإخفاء والكشف والتأكيد على جبل صهيون.

يستخدم كوهين قماش الخيش الصناعي في تغليف الأسوار والسقالات وإخفاء المباني الجديدة التي سيتم بناؤها على أرض معينة. ومع ذلك، نظرًا لتركيبة المادة المكشوفة، فإن النايلون والخيوط التي يتكون منها القماش تتفكك بسهولة ويتم تدميرها بسرعة. ولذلك فإن قماش الخيش يجسد الشيء ونقيضه: الرغبة في إخفاء الشيء واكتشاف استحالة ذلك.

تتم خياطة كوهين على قطعة كاملة من الخيش. يستخدمها لربط الصناعة بالعمل اليدوي وبين البعدين للخريطة والنقش المطبعي الذي يتم بالسلك. وهو التماس ليس المقصود منه أن يربط قطعتين، إذ أن عمله يشبه التطريز، ومن هنا فهو يؤكد على ما يحتاج إلى إصلاح، وهو الجرح الموجود في قلب الخريطة الواحدة. توضح خريطة كوهين الألم الكبير الذي يكمن في المكان: الطبقات، التشابك، المباني التي بنيت لغرض واحد وتحولت إلى شيء آخر، القصص والأحداث التي جرت هناك والتي تنكشف وتتستر طوال الوقت. وقد وصفها عالم الأنثروبولوجيا والشاعر زيلي جورفيتش بشكل جيد في كتابه **'عن المكان'**:

> "إن المكان لا يعني البداية فحسب، بل النهاية أيضًا؛ يجب أن يتم الانتهاء منه، وتحويله إلى شيء ما، وله شكل معين – هذا ما يضع مكانًا، ويضع نقطة، ويبدأ منظورًا، ويرسم خط أفق، ويخلق عالمًا، ويخلق شخصية، ويعطي الأمل، ويعزز الحبكة. وبطريقة أخرى، تعني النهاية العودة، كما في العودة إلى، في إنشاء روتين، وكذلك العودة إليه، في المقابل، إمكانية العودة، لتحديد طريق العودة. [...] في هذين المعنيين، البداية والنهاية، المغادرة والعودة، المكان هو عطاء وخلق؛ إنه مستحيل بدونه ولا يزال يعتمد على التأسيس، ليس فقط بالمعنى المادي [...] ولكن بالمعنى الثقافي – خلق وتمرير اللغة والنص والأسطورة والتاريخ والروح والحدود والقانون. إن المفهوم الاجتماعي الثقافي والخطّاب، وحَطّاب المكان، الذي ينطوي على علاقات وارتباط، حتى لو كانت علاقات عدائية أو ارتباط سلبي، هو ما يحدد قطعة أرض أو نقطة أو منظر طبيعي أو بنية ما كمكان. ينشأ مكان ويقع بين الناس، ضمن المفاهيم، وينفتح بذلك على الاختلاف والتغيير، وعلى النسبية الثقافية، وعلى الاختراع الإنساني الذي لا ينضب."[1] (ر.أ.)

1 زيلي جوربيتش، **عن المكان**، رعنانا: عامـ عوفيد، 2007، ص. 10–11

**النَّمَط الأَساسِيّ**
**2023**

خيش صناعي، خيط نايلون، خيط قطن
176×176 سمـ

# דלה טרביה
# DALLEH TARABEH
# دلة طربيه

## הר ציון: בעקבות סַנאא

*"סנאא הלכה ורמסה ברגליה את העשבים השוטים והמזיקים, קולם של העלים הנסדקים נשמע וריח רע פשט במקום. סנאא אמרה לי שהעשבים האלו זרים למקום; מפזרים עליהם מלח, הם נשברים ונעקרים, ואז הם חוזרים להתנחל שוב בבית הקברות. סנאא ממשיכה לפלס את דרכה בין השיחים הצפופים בעודי צופה בה, היא נלחמת בפלישה הירוקה הזאת, ואני מחפשת איתה כניסה לזיכרון המקום."*

— דלה טרביה

העבודה מתחילה בהרהורים אסתטיים והיסטוריים־פוליטיים הנוגעים להר ציון, חלקת אדמה זו שעליה שלטו תרבויות שונות. אלה הותירו מאחוריהן עדויות, נקודות ציון ומקומות קדושים, ביניהן קבר הנביא דוד. במאה ה־16 התגוררה משפחת דג'אני בהר לאחר שהסולטאן העות'מאני, סולימאן המפואר, הפקיד בידי המשפחה את גן ההיכל ואת ארגון ההקדש האסלאמי. מאחר שאנשי המשפחה התיישבו בהר, האזור קיבל את השם "שכונת דג'אני". בשנת 1948 נכבש חלקה המערבי של ירושלים, ובשל מיקום ההר בשטח ההפקר, תושביו נעקרו והמשפחה התפרקה. למרות העקירה, סנאא דג'אני, בת הדור השני לנכבה, נטלה על עצמה את תפקיד שומרת המקום ומסורותיו. היא עדיין מנסה להגן על חלקת המשפחה מפני הפרות שונות.

הסרטון עוקב אחר הזיכרון המשפחתי דרך קריינות, היזכרות ושוטטות בין תקופות שבת המשפחה, סנאא דג'אני, מתרגלת כשהיא מתחקה אחר התמורות במקום ומשרטטת מפה קוגניטיבית של שכונה שמעולם לא התגוררה בה, ולמרות זאת משפיעה על חייה בהווה ובעתיד. בסרטון, הסיפורים מן העבר ודמיונה שלה מצטלבים בניסיון לתאר ולממש את הדואליות של נוכחות והיעדר.

➜

**פלישה ירוקה**
**2023**

וידאו
10:00 דקות

## جبل صهيون: على خطى سناء

*"مشت سناء تدوس العشب الضّار، فعلا صوت تشقق الأوراق والعروق وفاحت رائحة كريهة غَزَتْ سكينة المكان. قالت لي سناء إنّ هذا العشب دخيل، يُرَشّ بالملح، يُكّسر ويُقلع ثمّ يعود ليستوطن المقبرة من جديد. تستمر سناء في شق طريقها بين الشجيرات الكثيفة أمّا أنا فأُرقبها وهي تحارب هذا الغَزْو الأخضر، وأبحث معها عن مدخل لذاكرة المكان."*

— دلة طربيه

ينطلق العمل من تأملات جماليّة وتاريخيّة-سياسية لجبل صهيون، لهذه البقعة الجغرافيّة التي تعاقبت عليها الحضارات وتركت وراءها في كلّ شبرٍ شواهدًا ومعالمًا ومقدسات ومنها مقام النبي داود. في القرن السادس عشر سكن الجبل آل دجاني بعد أن عهد السلطان العثماني، سليمان القانون، إلى العائلة بسدانة المقام وتنظيم الوقف الإسلامي، فاستقر أفرادها في الجبل وأصبح يشار للمنطقة باسم حارة الدجاني. في عام 1948 احتُلَّ شطر القدس الغربي ووقع الجبل ضمن منطقة الحرام، هُجّر أهله وتشرذمت العائلة. رغم التهجير إلّا أنّ سناء دجاني، ابنة الجيل الثاني من النكبة، بقيت على العهد وما تزال تحاول حماية معالم المكان من الانتهاكات.

يتتبع الفيديو الذاكرة العائليّة عبر فعل السّرد، التّذكر والتجوال الدّوري الذي تمارسه ابنة العائلة، سناء دجاني، في تقفيها لتحوّلات المكان، وترسيمها خريطة ادراكيّة لحي لم تسكنه أبدًا، لكنّه يشكّل حاضرها ومستقبلها. في الفيديو تداخل القصص المحكيّة والتخيل في محاولة تصوير وإدراك ثنائيّة الوجود والغياب.

**غزو أخضر**
**2023**

فيديو
10 دقائق





## MOUNT ZION: FOLLOWING SANAA

*"Sanaa went and trampled the harmful weeds with her feet, the sound of cracking leaves was heard and a foul smell pervaded the place. Sanaa told me that these weeds were not native to the place; They are sprinkled with salt, broken and uprooted, and then they return and invade the cemetery grounds again. Sanaa continues to make her way through the dense bushes as I watch her, she is fighting this green invasion, and I am looking with her for an entrance to the memory of the place."*

— Dalleh Tarabeh

The work begins with aesthetic and historical-political reflections concerning Mount Zion, this piece of land ruled by different cultures. These left behind them testimonies, landmarks and holy sites, including the tomb of Nabi Daoud. In the 16th century, the Dajani family came to live on the mountain after the Ottoman sultan, Suleiman the Magnificent, entrusted them with the temple garden and the Islamic waqf. Since the family settled on the mountain, the area was named the "Dajani neighborhood". In 1948, the western part of Jerusalem was conquered, and due to the mountain's location in no man's land, its residents were uprooted and the family dispersed. Despite the displacement, Sanaa Dajani, a member of the second generation to the Nakba, took upon herself the role of guardian of the place and its traditions. She is still trying to protect the family plot from various violations.

The video follows the memory of the family through narration, recollection and wandering between time periods, practiced by the family member, Sanaa Dajani, as she traces the changes in the place and draws a cognitive map of a neighborhood in which she has never lived, but which nevertheless influences her present life and her future. In the video, the stories from her past and her own imagination converge in an attempt to describe and realize the duality of presence and absence.

↗

**GREEN INVASION**
**2023**

VIDEO
10:00 min

# לילא עבד אלרזאק
# LAILA ABD ELRAZAQ
# ليلى عبد الرزاق

אל תתנו להומור השנון ולוויזואליה המחוכמת בעבודות הווידאו של לילא עבד אלרזאק להוליך אתכם שולל. מקור ההשראה העיקרי שלה הוא הפוטנציאל לשימוש בטכנולוגיה ככלי לדיכוי.

לילא מציגה שתי עבודות וידאו מרתקות העוסקות במאבקים היומיומיים של תושבי הר ציון, ובשאלה כיצד ניתן להשתמש בטכנולוגיה ככלי לשליטה זדונית. בעבודה "SLAPP", מאמצת לילה פורמט של פרסומת אינפורמטיבית המזכירה את ערוצי הקניות של שנות ה־80. למרות קוצרה, עבודה זו מנתחת באופן סאטירי את הרעיון של תביעות SLAPP (תביעות השתקה), ומעודדת את הצופים לעצב את פרשנותם לפטריוטיות. היא מציגה אובייקט שנועד להחליף את האלימות האנושית המושרשת בהבדלים פוליטיים, ובמקביל שופכת אור על הדינמיקה החברתית־פוליטית המורכבת סביב בעלות על רכוש והקונפליקטים הנובעים מכך. ההתמקדות כאן היא בחשיפת ההשלכות והסיכונים האפשריים של הבעת דעה בנושאים אלה.

בעבודת הווידאו השנייה שלה, "איך להיות מצונזרים?", מציעה לילא סרטון הדרכה ישיר, ובו היא מדגימה באופן סרקסטי כיצד ניתן למשוך את תשומת הלב של הממשלה ולזמן צנזורה בפלטפורמות המדיה החברתית. בה בעת, היא תוהה עד כמה הטכנולוגיה המודרנית עלולה לפגוע בזכות האדם הבסיסית לחופש הביטוי.

כשהטכנולוגיה מתקדמת במהירות, נראה לעתים קרובות שפרטיות, אינדיבידואליות והגדרה עצמית נפגעות, אם לא נכחדות לחלוטין. בעוד שוויכוח תמידי מתנהל בנוגע לאותנטיות של מידע מקוון, אלמנט הטבוע בעת עמוק בשגרת היומיום של אנשים, מה שלפעמים נעלם מעינינו הוא העובדה שהכלים הנגישים האלה יכולים גם להיות מופנים נגדנו, כשהם עוקבים מקרוב אחר הפעולות שלנו, ועלולות להיות להם השלכות איומות. (י.ק.מ.)

↗

**SLAPP**
**2022**

וידאו
00:45 דקות

→

**איך להיות מצונזרים?**
**2023**

וידאו
01:05 דקות

Don't be deceived by the witty humor and clever visuals in Laila Abd Elrazaq's videos. Her primary source of inspiration is the potential for technology to be wielded as a tool of oppression.

Laila presents two compelling videos that deal with the daily struggles of the people of Mount Zion and with how technology can be used as a tool of toxic control. In "SLAPP," Laila adopts the format of an infomercial reminiscent of 1980s shopping channels. Despite its brevity, this video satirically dissects the concept of SLAPP-suits, encouraging viewers to craft their own interpretations of patriotism. It introduces an object designed to supplant human violence rooted in political differences, all while shedding light on the intricate socio-political dynamics surrounding property ownership and the resulting conflicts. The focus here is on uncovering the potential risks and consequences of expressing one's opinions on these matters.
In her second video, "How to Get Censored?," Laila offers a direct tutorial, sarcastically demonstrating how one can attract the government's attention and incite censorship on social media platforms. Simultaneously, she questions the extent to which modern technology may infringe upon the fundamental human right of free speech.

Amidst the rapid advancement of technology, the very notions of privacy, individualism and self-determination often appear to be compromised, if not entirely extinguished. A perpetual debate rages, concerning the authenticity of online information, an element now deeply embedded in people's daily routines. What sometimes goes unnoticed is the fact that these easily accessible tools can also be turned against us, closely monitoring our actions and potentially having dire consequences. (Y.K.M)

↗

| | |
|---|---|
| **SLAPP**<br>**2022** | VIDEO<br>00:45 MIN |
| **HOW TO GET CENSORED?**<br>**2023** | VIDEO<br>01:05 MIN |





لا تدعوا الفكاهة الذكية والمرئيات المتطورة في فيديو ليلى عبد الرزاق تخدعكم. إن مصدر إلهامها الرئيسي هو إمكانية استخدام التكنولوجيا كأداة للقمع.

تقدم ليلى عَمَلَيّ فيديو رائعين يتناولان النضالات اليومية لسكان جبل صهيون، ويتناولان مسألة كيفية استخدام التكنولوجيا كأداة للسيطرة الخبيثة. في عملها الفني SLAPP""، تتبنى ليلى شكل إعلان إعلامي يذكرنا بقنوات التسوق في الثمانينات. يحلل هذا العمل على الرغم من إيجازه بشكل ساخر مفهوم الدعاوى القضائية لـ SLAPP (دعاوى إسكات)، ويشجع المشاهدين على تشكيل تفسيرهم الخاص للوطنية. إنه يقدم شيئًا مصممًا ليحل محل العنف البشري المتأصل في الاختلافات السياسية، بينما يسلط في الوقت نفسه الضوء على الديناميكيات الاجتماعية والسياسية المعقدة المحيطة بملكية الممتلكات والصراعات التي تنشأ عنها. وينصبّ التركيز هنا على الكشف عن العواقب والمخاطر المحتملة للتعبير عن الرأي حول هذه القضايا.

تقدم ليلى في عملها المصور الثاني، "كيف تخضع للرقابة؟"، فيديو تعليمي مباشر، تشرح فيه بسخرية كيفية جذب انتباه الحكومة والتسبب في الرقابة على منصات التواصل الاجتماعي. وفي الوقت نفسه، تتساءل إلى أي مدى قد تضر التكنولوجيا الحديثة بحق الإنسان الأساسي في حرية التعبير.

مع التقدم التكنولوجي السريع، يبدو في كثير من الأحيان أن الخصوصية والفردية وتقرير المصير معرضة للخطر، إن لم تكن تنطفئ بالكامل. في حين أن هناك جدلًا مستمرًا حول صحة المعلومات عبر الإنترنت، وهي عنصر أصبح الآن متجذرًا بعمق في الروتين اليومي للناس، فإن ما نغفل عنه أحيانًا هو حقيقة أن هذه الأدوات التي يمكن الوصول إليها يمكن أيضًا أن تنقلب ضدنا، حيث تراقب أفعالنا عن كثب، مع احتمالية عواقب وخيمة. (ي.ق.م.)

| | |
|---|---|
| **SLAPP**<br>**2022** | فيديو<br>00:45 دقيقة |
| **كيف تخضع الرقابة؟**<br>**2023** | فيديو<br>01:05 دقيقة |

# נעמי יואלי ודניאל קיצ'לס
# DANIEL KICZALES & NAOMI YOELI
# نعمي يوئيلي ودانيل كيتشلاس

חומר הגלם ששימש את האמנים ליצירתם הוא סרט אילם מן הארכיון, שנמשך דקה וארבעים שניות. הסרט מתעד טקס הבאת ביכורים שנערך בשנת 1935 באצטדיון המכביה בתל־אביב. במרכזו עומד "המקדש" — מבנה מונומנטלי שנוצר והוקם במיוחד לכבוד האירוע. מחוות טקסיות רבות מתנהלות סביב המבנה המפואר, העשוי מדיקטים: העלייה לרגל, נשיאת ארון הקודש, לוויים ולוויות תוקעים בחצוצרות, הבאת זרים ותהלוכת נשיאת הטנא. לצד אלו משולבים בסרט קטעי מעבר, ובהם מבט על אצטדיון המכביה, כשברקע פוסעת אורחת גמלים המובילה תפוזים אל נמל יפו; מורים מלווים את הילדים המופיעים; תיעוד קהל הצופים הגדול שיושב ביציעים; ותקריבים של קופות קרן קיימת לישראל.

הטקס כולו מורכב מריטואלים עבריים קדומים המנותקים מחיי היום-יום של המציגים אותם. על רקע תפאורה מפוארת של בית המקדש, ילדיה החילונים של העיר תל־אביב מחופשים לאנשי דת יהודים, מצוידים בגלימות ומלאי כוונה להציג את פרשנות מוריהם לעלייה לרגל לירושלים לקראת חג השבועות. לטקס כולו, או שמא להצגה כולה, מטרה אחת: להיות ייצוג היסטורי ומיתי של שיבת ציון בגרסתה הציונית ושל כיבושה מחדש של המולדת. הנרטיב הדתי של החג והליטורגיקה ("הללויה", "הללו אל בציון", "קומו ונעלה") מנוכסים לצרכים אידיאולוגיים, וכך מוצג טקס שבו הקדושה מוחלפת במשנה ציונית. במקור, הבאת הביכורים לבית המקדש והענקתם לכהנים היו מצווה מהתורה, אך בגלגולה הנוכחי פעולה זו מתיכה את האמונה באל עם החיבור הציוני לקרקע, את עובדי האדמה המודרניים עם העלייה לבית המקדש המדומיין, והיא הופכת עבור הילדים והילדות לטקס חניכה ציוני המקדש את אדמת המולדת.

העריכה המחודשת של הסרט מבקשת להתמקד בנערות ובנערים המשתתפים בטקס ולהתבונן בו במבט מרוחק. העריכה מנקה את רעשי הרקע בניסיון לזקק את הפעולה הטקסית מתוך סביבתה ומותחת 30 שניות מתועדות על פני כמה דקות. באופן זה הפעולות הסמליות הופכות למונומנטליות עוד יותר מאשר במקור. הן מאפשרות לנו להשתהות על רגעי ההבניה של הפעולות הללו, על הדמויות שנושאות אותן, על התפקיד שהן משרתות. העבודה מהדהדת גם את הגישה הממסדית שהנהיג בשנות החמישים והשישים על הר ציון ש"ז כהנא: עידוד של קיום אירועים מסוג זה בכל החגים, ובהם העלייה להר בחג השבועות כדי לחזק את הקשר של עם ישראל לאדמה ולקדושתה. הפסקול הוא עריכה מחודשת של היצירה "הללויה" של פוגצ'וב משנת 1934 שליוותה את הסרט בגרסתו המקורית כפי ששודרה ביומני "כרמל" בכתבה "חגיגת הביכורים" (תרצ"ה, 1935). האטת התנועה בעבודה משולבת בהאטת הפסקול, שרובו בנוי על דגימות סאונד וקול מתוך היצירה בדגש על המילה "הללויה".

הווידאו טוען את הפעולות הטקסיות במטען רוחני, אקסטטי, וברגש. התנועה המואטת מתעצבת כבזו המכוונת למעלה, כלפי שמיים, והיא נדמית כבעלת ממד משיחי. בימים אלה שבהם נעשים מעשים קיצוניים ואלימים בשם היהדות, הטקס המזוקק שיוצרים יואלי וקיצ'לס הוא קריאה מן העבר המשקפת את המתרחש במחוזותינו היום. קריאה זו היא בה בעת עקבות שנשארו מלפני 90 שנה וגם אספקלריה הניצבת מול שורשים אלו. היא מאפשרת התבוננות על מחוות טקסיות, ילדיות ותמימות לכאורה, ועל התגלגלותן והשלכותיהן בהווה. (ר.א.)

→

**הללויה**
**2023**

דיפטיך, וידאו דו־ערוצי
6:49 דקות
קובי ווגמן: עריכה ואפטר אפקטס

The material used by the artists for their piece is a silent archival film, which lasts one minute and forty seconds. The film documents the bringing of Bikkurim (first-fruits) ceremony held in 1935 at the Maccabiah Stadium in Tel Aviv. At its center stands the "Temple" – a monumental structure created especially for the occasion. Many ceremonial tributes take place around the magnificent plywood structure: the pilgrimage, the carrying of the Holy Ark, Levites blowing trumpets, the bringing of bouquets and the procession of carrying the baskets. Alongside these, there are interludes, including a view of the Maccabiah Stadium, with a caravan of camels walking in the background transporting oranges to the Jaffa port; teachers accompany the children who perform; documentation of the large crowd of spectators sitting in the stands; and close-ups of Jewish National Fund cash boxes.

The entire ceremony consists of ancient Hebrew rituals that are detached from the daily lives of those performing them. Against the backdrop of a magnificent setting of the Temple, the secular children of Tel Aviv are disguised as Jewish clerics, equipped with robes and full of intention to present their teachers' interpretation of the pilgrimage to Jerusalem ahead of Shavuot. The entire ceremony, or perhaps the entire show, has one goal: to be a historical and mythical representation of the return to Zion in its Zionist version and of the reconquest of the homeland. The religious narrative of the holiday and the liturgy ("Hallelujah", "Hallelujah El BeZion", "Rise, Let Us Go Up") are appropriated for ideological purposes, thus presenting a ceremony in which holiness is replaced by a Zionist doctrine. Originally, bringing the Bikkurim to the Temple and giving them to the priests was a commandment from the Torah, but in its current incarnation, this action fuses the faith in God with the Zionist connection to the land, the modern farmers with the pilgrimage to the imaginary Temple, and for the boys and girls it becomes a Zionist initiation ceremony that sanctifies the soil of the homeland.

The re-editing of the film seeks to focus on the girls and boys participating in the ceremony and to look at it from a distance. The edit clears the background noise in an attempt to distill the ritual action from its surroundings and stretches the recorded 30 seconds over several minutes. In this way, the symbolic actions become even more monumental than in the original. They allow us to dwell on the moments of structuring these actions, the characters who carry them, the role they serve. The work also echoes the institutional approach carried out in the 1950s and 1960s on Mount Zion by S.Z. Kahana: encouraging such events to be held on every holiday, including going up to the mountain on Shavuot in order to strengthen the connection of the Jewish people to the land and its holiness. The soundtrack is a remake of Pugaczow's 1934 composition "Hallelujah", which accompanied the film in its original version as broadcast in “Carmel Journals” in the article "Celebration of the Bikkurim" (1935). Slowing down the movement in the work is combined with slowing down the soundtrack, most of which is built on voice and sound samples from the piece, with an emphasis on the word "Hallelujah". (R.E.)

**HALLELUJAH**
**2023**

DIPTYCH, TWO-CHANNEL VIDEO
6:49 MIN
Kobi Vogman: Editing and after effects





إن المادة الخام التي استخدمها الفنانان في عملهما هي فيلم أرشيفي صامت من الأرشيف، يستمر لمدة دقيقة وأربعين ثانية. يوثق الفيلم حفل جلب البواكير الذي أقيم عام 1935 في ملعب المكابيا في تل أبيب. في وسطها يقف "الهيكل" -وهو هيكل ضخم تم إنشاؤه وتشييده خصيصًا لهذه المناسبة. تجري العديد من الإيماءات الاحتفالية حول الهيكل الرائع المصنوع من الخشب الرقائقي: الحج، وحمل تابوت العهد، والمعزون والمشيعون ينفخون في الأبواق، ويحضرون أكاليل الزهور، وموكب حمل التانا. بالإضافة إلى ذلك، يتضمن الفيلم مقاطع انتقالية، منها منظر لملعب المكابيا، وفي الخلفية جمل يحمل البرتقال إلى ميناء يافا، ومعلمون يرافقون الأطفال وهم يؤدون، وتوثيق الجمهور الكبير الجالس في المدرجات، ولقطات مقربة لخزائن الصندوق القومي لإسرائيل.

يتكون الحفل بأكمله من طقوس عبرية قديمة منفصلة عن الحياة اليومية لمن يقومون بها. على خلفية الزخرفة الرائعة للمعبد، يرتدي الأطفال العلمانيون في مدينة تل أبيب ملابس رجال الدين اليهود، مجهزين بأردية ومليئين بالنية لتقديم تفسير معلميهم للحج إلى القدس بمناسبة عيد البواكير. الحفل بأكمله، أو بالأحرى العرض بأكمله، له هدف واحد: أن يكون حدثًا تاريخيًا وأسطوريًا لعودة صهيون في نسختها الصهيونية ولاستعادة الوطن. إن السرد الديني للعيد والقداس ("هللويا"، "هللويا لصهيون"، "قوموا لنصعد") مخصص لاحتياجات أيديولوجية، وبالتالي يتم تقديم طقوس يتم فيها استبدال القداسة الدينية بالمشناه الصهيونية. في الأصل، كان إحضار البواكير إلى الهيكل وإعطائها للكهنة أحد طقوس التوراة، ولكن في تجسيده الحالي، يخفف هذا الإجراء من الإيمان بالله من خلال الارتباط بالأرض، وعمال الأرض من خلال الصعود إلى الهيكل الوهمي. ويتحول للأطفال والبنات إلى معبد صهيوني حفل تقديس أرض الوطن.

وتسعى إعادة مونتاج الفيلم إلى التركيز على الفتيات والفتيان المشاركين في الحفل ومراقبته عن بعد وبعيداً عن السياقات الأيديولوجية التي تكمن وراءه. يقوم التحرير بتنظيف ضوضاء الخلفية في محاولة لاستخلاص الحركة الطقسية من محيطها ويمتد لمدة 30 ثانية مسجلة على مدار عدة دقائق. بهذه الطريقة تصبح الأفعال الرمزية أكثر أهمية مما كانت عليه في الأصل. إنها تسمح لنا بالتوقف عند لحظات البناء، والشخصيات التي تحملها، والدور الذي تؤديه. يعكس العمل أيضًا النهج المؤسسي الذي قاده في الخمسينيات والستينيات على جبل صهيون، "شازاخ": تشجيع إقامة أحداث وفعاليات من هذا النوع في جميع الأعياد، بما في ذلك الصعود إلى الجبل في عيد البواكير من أجل تعزيز التواصل بين الناس. "إسرائيل إلى الأرض وقدسيتها. إن الموسيقى التصويرية هي إعادة تحرير لعمل "هللويا" لبوجاشوف من عام 1934 والذي رافق الفيلم بنسخته الأصلية كما تم بثه في صحف "الكرمل" في مقال "الاحتفال بالبواكير" (1935، 1935). يتم الجمع بين تباطؤ الحركة في العمل مع تباطؤ الموسيقى التصويرية، ومعظمها مبني بالكامل على عينات صوتية وأصوات من القطعة مع التركيز على عبارة "قوموا لنصعد".

في هذه الأيام التي تتسم بالتطرف الواضح في تعريف القومية اليهودية في إسرائيل، فإن الطقوس المصقولة التي ابتكراها يوئيلي وكيتشلاس هي قراءة من الماضي تعكس ما يحدث في أماكننا. وهي في نفس الوقت آثار باقية منذ 90 عاما وأيضا إسباليريا تقف أمام هذه الجذور وتكشفها ونتائجها في الحاضر. يشحن الفيديو الأفعال الطقسية بشحنة روحية ونشوة وعاطفية. تتشكل الحركة البطيئة كحركة موجهة للأعلى نحو السماء، ولها بعد مسيحاني منفصل عن حدث عطلة ملموس ولكنه مرتبط به أيضًا. (ر.أ.)

**هللويا الشكر لله**
**2023**

ديفتيخ، فيديو، فيديو ثنائي القناة
6:49
كوبي ووجْمان: التحرير وأفتِر إفِكْت

# סאהר מיעארי
# SAHER MIARI
# ساهر ميعاري

סאהר מיעארי מתעמק בתהליכי הרס ובנייה, ומעורר שאלות על הפוליטיזציה של הנוף המקומי. הרס ובנייה, כפעולות אנושיות, הם כלים רבי עוצמה לעיצוב השטח בהקשר פוליטי. תהליכים אלה מתבטאים בפעולות של מחיקה, שבהן ההיסטוריה הבלתי רצויה נמחקת במכוון, וכן בפעולות של בנייה מחדש, לעתים קרובות על גבי שרידים נשכחים של עידן שחלף.

בתוך נרטיב אמנותי זה, הבטון, חומר שהובא לפלסטין בתקופה המוקדמת של הכיבוש וההתנחלות הישראליים, תופס מקום מרכזי. בשנים 1958–1962 הובאה לכאן שיטת האדריכלות החדשה Béton brut על־ידי אדריכלים שלמדו או ביקרו באנגליה ובברזיל. שיטת זו מסמלת את ההתנגשות בין שינוי כפוי מבחוץ לבין המסורת הפלסטינית המקומית של שימוש באבן או בלבנים מחול מיובש כחומרי בנייה. הבטון ביצירותיו של מיעארי, אמן ופועל בניין לשעבר, הוא מדיום עתיר משמעות, ולא רק בשל האירוניה הטמונה בשליטה בחומר המשמש למחיקת זהותו.

היצירה המוצגת בחצר המרכז הבין־תרבותי בירושלים היא בצורת קובייה, והיא עשויה משני חומרים מנוגדים בהקשר של הנרטיב המקומי: אריחים פלסטיניים מסורתיים ובטון. האתגר ההדדי ששני חומרים אלה מציבים זה בפני זה מוליד, למרבה הפלא, לא יותר מקובייה מינימליסטית פשוטה. כך, הנרטיב הקולקטיבי וההיסטוריה האישית של האמן עצמו נשזרים זה בזה, כדי לחקור את ההשלכות המרובות של מצב פוליטי "רגיש". מיעארי חושף את הזיכרונות הנוקבים של גישור על התהום שבין העבר להווה, ומציג לראווה את מה שנותר כשרידים גלויים ואת מה שמוסתר בצללים. הוא יוצא לחקירה של שכבות – אלה החשופות ואלה שעודן חבויות – ומזמין את הצופה למרחב סגור שבו נחשפים סיפורים של מקומות, זיכרונות תרבותיים, עוולות, ועקבות של עולם נשכח. (י.ק.מ.)

→

**נוף נוכחי**
**2022**

פסל
בטון, אריחים, צבע
120X120X120 ס"מ

Saher Miari delves into the processes of destruction and construction, sparking inquiries into the politicization of the local landscape. Destruction and construction, as human actions, are wielded as potent tools for shaping the terrain in a political context. These actions unfold as acts of erasure, where unwanted history is deliberately obliterated, as well as acts of rebuilding, often atop the forgotten remnants of a bygone era.

Within this artistic narrative, concrete, a material introduced to Palestine during the early period of the Israeli settlement and occupation, assumes a central role. Between 1958-1962, Béton brut, a new architectural method, was brought here by architects who studied or visited in England and Brazil. Hence, this material symbolizes the clash between forced change and local tradition, in which the indigenous Palestinian culture used stone or sun-dried mudbricks as materials for construction. Concrete in Miari's (an artist and a former construction worker) artworks, serves as a powerful medium, and not only due to the irony signified in mastering the matter that has been used for erasing his identity.

The artwork exhibited at the Jerusalem Intercultural Center's garden courtyard is shaped as a cube, crafted from two opposing materials in the context of the local narrative — traditional Palestinian tiles and concrete. The mutual challenge these materials pose in front of one another generates, quite miraculously, a simple yet profoundly symbolic minimalist cube. Thus, the collective narrative as a form of place and the artist's personal history are woven together to explore the multifaceted implications of a "sensitive" political situation. Miari unearths the poignant memories of bridging the chasm between the past and the present, showcasing what endures as visible remnants and what is obscured in the shadows. He embarks on an exploration of layers — the exposed as well as the concealed ones — inviting the viewer into an enclosed realm where stories of places, cultural memories, injustices, and traces of a forgotten world are unveiled. (Y.K.M.)

↗

**CURRENT LANDSCAPE**
**2022**

SCULPTURE
CONCRETE, TILE, PAINT
120X120X120 CM





يغوص ساهر ميعاري في عمليات الهدم والبناء، ويطرح تساؤلات حول تسييس المنظر المحلي. يُستخدم التدمير والبناء، كأفعال بشرية، كأدوات قوية لتشكيل الأرض في سياق سياسي. وتتجلى هذه العمليات في أعمال المحو، حيث يتم محو التاريخ غير المرغوب فيه عمدًا، وكذلك في أعمال إعادة البناء، التي غالبًا ما تكون على رأس بقايا منسية من حقبة ماضية.

فَضمن هذه الرواية الفنية، تحتل الخرسانة مكانًا مركزيًا، وهي المادة التي تم جلبها إلى فلسطين في الفترة المبكرة من الاحتلال والاستيطان الإسرائيلي. فبين عامي 1958 و1962، تم جلب أسلوب Béton brut (ترك الخرسانة كما هي بعد صبها) المعماري الجديد إلى هنا من قبل المهندسين المعماريين الذين درسوا أو زاروا إنجلترا والبرازيل. وبالتالي، ترمز هذه المادة إلى الصدام بين التغيير القسري والتقاليد المحلية، حيث استخدمت الثقافة الفلسطينية الأصلية الحجر أو الطوب المجفف بالرمال كمواد بناء.
يستخدم ميعاري، فنان وعامل بناء سابق، الخرسانة كوسيلة قوية في أعماله. مثل العديد من عمال البناء الفلسطينيين الآخرين، أصبح ميعاري ماهرًا في استخدامه أثناء عمله اليومي. ومن المثير للدهشة أنه يتحكم في المواد المستخدمة لمحاولة محو هويته.

يأخذ العمل المعروض في ساحة الكلية الجامعية في القدس شكل مكعب مصنوع من مادتين متناقضتين -البلاط الفلسطيني التقليدي والخرسانة. معًا، تتحدى هذه المواد بعضها البعض داخل القطعة نفسها في مكعب بسيط ولكنه رمزي بشكل لا يصدق.

تنسج هذه التجربة الفنية السردية كشكل من أشكال المكان والتاريخ الشخصي للفنان، وتستكشف الآثار المتعددة للوضع السياسي "الحساس". إنه يكشف عن الذكريات المؤثرة لسد الفجوة بين الماضي والحاضر، ويعرض ما بقي كبقايا مرئية وما هو مخفي في الظل. يشرع في التحقيق في الطبقات -تلك المكشوفة وتلك التي تظل مخفية -ويدعو المشاهد إلى مساحة مغلقة حيث تنكشف القصص والأماكن والتاريخ والذكريات والمظالم والثقافة وبقايا وآثار عالم منسي. (ي.ق.م.)

**المنظر الحالي**
**2022**

تمثال
خرسانة، بلاط، طلاء
120X120X120 سم

# תנועה ציבורית
# PUBLIC MOVEMENT
# حركة عامة

תדרוך הוא מפגש אחד-על-אחד עם סוכן תנועה ציבורית, העוסק במערכת היחסים הפרפורמטיבית בין המדינה למוסדות התרבות שלה וחוקר תפיסות של זיכרון מוסדי. במפגש פורש סוכן תנועה ציבורית בפני משתתף יחיד את סיפור המחקר שערכה הקבוצה על אמנות מודרנית שנוצרה בפלסטין לפני 1948, על היעדרותה מהנרטיב הישראלי ועל מעמדה בגלות הפלסטינית. תנועה ציבורית משתמשת בפורמט התדרוך במתודולוגיה להעברת מידע, שבאמצעותה המחקר הופך לפעולה. בשורשה עומדת האפשרות שעל מנת להשתמש באמנות ככלי פוליטי, סוכן הפועל בשטח יתפקד כסוכן כפול.

*"הפגישה הזו הייתה יכולה להיות סצנה בסרט ריגול או בבניין ממשלתי, בדיוק כפי שהתקיימה במוזיאון. ואכן, המידע שהועבר במהלכה הדגיש את הקשר הנזיל שבין "אמת" ל"מציאות" כמו את הקשר המוצק שבין מדינת הלאום למוזיאון. פרטים מן השיחה שהתקיימה התפוגגו מזיכרוני, אך בה בעת זה בדיוק העניין וגם לא העניין. "תדרוך" ניזון מן הפער שבין ארעיותו של מידע לבין קביעותם של אובייקטים."*

— ריסה פולאו / כתב העת Hyperallergic

מחקר ותדרוך: **ניר שאוליף**
תדרוך נוצר על ידי **דנה יהלומי** ו**אלינה קטסוף**

תדרוך עלה לראשונה במוזיאון תל־אביב לאמנות ב־2015, את המחקר להפעלה הראשונה ביצעה **הגר אופיר**

מנהלת סטודיו: יעל בן עמי

➜

**תדרוך: מנופים, ירושלים**
**משך: 30 דקות**

המופע תדרוך יתקיים בתאריכים:
11/7 • 13/7 • 19/7 • 20/7
במרכז הבין־תרבותי לירושלים

Debriefing Session is a one-on-one meeting with a Public Movement agent staged in a secret room. During this intimate encounter, the agent unfolds Public Movement’s research about modern art made in Palestine before 1948, and its absence from the Israeli narrative. While exploring notions of normalization, institutional memory, and national identity, the participant identifies art as a tool in the production of ideology, evoking questions about knowledge, appropriation, and responsibility. Debriefing Session imagines a civic voice, a whispering of history that turns the listener into an agent of information.

*”The episode felt like it could have taken place in an espionage film or a government building just as easily as a museum. Indeed, the information conveyed during the session reinforced the tenuous connection between “truth” and “reality” as well as the firm one between the nation-state and museum.”*

— Hyperallergic / Risa Puleo

Research and Debriefing Agent:
**Nir Shauloff**
Debriefing Session was created by **Dana Yahalomi** and **Alena Katsof**

Debriefing Session was first activated in Tel Aviv Museum of Art in 2015.
The research for the first activation was made by **Hagar Ophir**

Studio Manager: Yaelle Ben-Ami

↗

**DEBRIEFING SESSION**
**DURATION: 30 MIN**

The performance "DEBRIEFING SESSION” will be performed on: 11/7 • 13/7 • 19/7 • 20/7





إن "حركة عامة" هو عبارة عن لقاء فردي مع وكيل "حركة عامة"، الذي يتعامل مع العلاقة الأدائية بين الدولة ومؤسساتها الثقافية ويستكشف تصورات الذاكرة المؤسسية. وفي اللقاء، يشرح وكيل "الحركة العامة" لأحد المشاركين قصة بحث المجموعة حول الفن الحديث الذي تم إنشاؤه في فلسطين قبل عام 1948، لغيابه عن الرواية الإسرائيلية وموقعه في المنفى الفلسطيني. تستخدم "الحركة العامة" صيغة الإحاطة كمنهجية لنقل المعلومات، والتي من خلالها يتحول البحث إلى عمل. وفي جذوره هناك احتمال أنه من أجل استخدام الفن كأداة سياسية، فإن العميل الذي يعمل في الميدان سوف يعمل كعميل مزدوج.

”وكان من الممكن أن يكون هذا اللقاء مشهداً في فيلم تجسس أو في مبنى حكومي، تماماً كما حدث في المتحف. وفي الواقع، أكدت المعلومات التي تم نقلها خلاله على العلاقة المرنة بين ”الحقيقة” و”الواقع”، فضلاً عن العلاقة القوية بين الدولة القومية والمتحف. إن تفاصيل الحديث الذي دار تلاشت من ذاكرتي، لكن في نفس الوقت هذا هو المغزى بالضبط وليس المغزى. يتم تغذية ”الإحاطة” من خلال الفجوة بين عابرة المعلومات ودوام الأشياء والمعروضات.”

— ريسا بوليو / Hyperallergic

"توجيهات" من **تأليف دانا يهلومي وألينا كاتسوف**

وكيل التوجيهات: نير شاؤولوف
بحث 2013-2015: هاجر أوفير
دراسة وبحث 2015-2023: نير شاؤولوف ودانا سهلومي
مدير الستوديو: ياعيل بن عامي

**تَوْجيهات**

سيُقامـ عرض "إحاطات وتوجيهات" في التواريخ التالية: 11 تموز • 13 تموز • 19 تموز • 20 تموز

**הר ציון ושטח ההפקר למרגלות ההר, ירושלים, 1895 – 1970,**
אוסף גלויות מארץ ישראל וחו"ל, ארכיון התמונות ע"ש שושנה ואשר הלוי, יד יצחק בן־צבי

**פסטיבל מנופים לאמנות עכשווית בירושלים**
מנהלות הפסטיבל:
רינת אדלשטיין ולי היא שולוב

**להאמין**
יולי 2024

אוצרת ראשית: **רינת אדלשטיין**
אוצרת אמנות ערבית: **יארא קאסם מחאג'נה**
מפיקה ועו. אוצרות: **עינת ארנהיים**
הפקה בפועל: **קובי אבן-חיים**

תלייה והקמה: **שרון זרגרי**
אודיו וידאו: **עמית בוימל**
הובלות: **סעיד עליאן**

עיצוב הקטלוג: **סטודיו דר לאור — דר לאור ורותם סולטן**
עריכת לשון בעברית: **עירית לוריא, גיא דולב**
תרגום לאנגלית ועריכה: **אילן ברקני**
תרגום לערבית ועריכה: **אנואר בן בדיס**
ייעוץ משפטי: **משרד עורכי דין קמחי פלד כהן ושות', עו"ד דניאל פלד**

דפוס: **מאור ולך**
צילומי הצבה: **דניאל חנוך**
תמונות היסטוריות: **ארכיון יד יצחק בן־צבי**

**שמות הכותבות והכותבים:**
רינת אדלשטיין (ר.א.); יארא קאסם מחאג'נה (י.ק.מ.); עינת ארנהיים (ע.א.); דלה טרביה (ד.ט.), פאתן אבו עלי (פ.א.ע.), תנועה ציבורית, מקהלת גיא בן־הינום

התערוכה בתמיכתה הנדיבה של קרן החדשנות של הקרן לירושלים.

תודה גדולה לשי דורון, רות דיסקין, מירא מחפוז.

תודה מקרב לב לאנשים ולנשים שליוו אותנו, פתחו את ליבם אלינו ועזרו לנו לאורך כל הדרך:
דניאל חסון, תמי לביא, וכל צוות המרכז הבין־תרבותי לירושלים; אנואר בן בדיס, סנאא דג'אני; אב המנזר ניקודימוס שנאבל, האב בזיליוס שיל, אמג'ד עלמי וכל נזירי הדורמיציון; פאולה פלומבו ומשפחתה; חנה בנדקובסקי; בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים: תמיר בריברום מנהל לוגיסטי, שרית מזרחי מנהלת מרכז ההשאלות וצוות מחסן ציוד מרכזי, ליטל ספיבק וארכיון בצלאל.

עבודתה של חניתה אילן נוצרה בתמיכת הקרן ליוצרים עצמאיים של משרד התרבות והספורט והגלריה לאמנות עכשווית רמת השרון והופקה בזמן שהות האמנית בסדנאות האמנים בירושלים.

**מס' ISBN 9789657655375**





**דורמיציון — עמ' 55**

- אתר האינטרנט של הדורמיציון, dormitio.net
- חיים גורן, "מיסיון, חינוך, אירוח ומדע: מוסדות גרמניים קתוליים בירושלים עד מלחמת העולם הראשונה", **ארץ ישראל: מחקרים בידיעת הארץ ועתיקותיה**, כח (תשס"ח 2007): עמ' 366-354
- Doron Bar, “Jewish and Christian Sanctity under Israeli Sovereignty: Mount Zion, King David's Tomb and the Last Supper Room (1948–1967)”, **Middle Eastern Studies**, 55:6 (2019), pp. 1037-1048
- Stephen J. Shoemaker, **Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption**, New York: Oxford University Press, 2002

**המרכז הבין תרבותי לירושלים — עמ' 99**

- אתר האינטרנט חלון להר ציון, "המרכז הבין-תרבותי לירושלים". mountzion.org.il/jicc
- אתר האינטרנט של הקרן לירושלים, Rose House Jerusalem Center for Visual Arts, jerusalemfoundation.org/old-project/rose-house-jerusalem-center-for-visual-arts
- הקלטה של פאולין רוז מתוך אתר האינטרנט של הספרייה הלאומית, "חיי משפחת רוז בהר ציון", 1967, nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL990002437620205171/NLI

**Manofim Jerusalem Contemporary Art Festival**
Festival Directors:
Rinat Edelstein and Lee He Shulov

**Believe**
July 2024

Chief Curator: **Rinat Edelstein**
Curator of the Arab Segment:
**Yara Kassem Mahajena**
Producer and Curatorial Assistant: **Einat Arnheim**
Executive Producer: **Kobi Even-Haim**

Installation & Exhibition Display: **Sharon Zargary**
Audio Video: **Amit Bauml**
Freight: **Said Elyan**

Graphic Design: **Dar Laor Studio – Dar Laor & Rotem Sultan**
Hebrew Copy Editing: **Irit Luria, Guy Dolev**
English Translation and Editing: **Ilan Barkani**
Arabic Translation and Editing: **Anwar Ben Badis**

Print: **Maor Wallach**
Installation Photography: **Daniel Hanoch**
Historical Photos: **Yad Yitzhak Ben-Zvi Archive**

**Authors**
Rinat Edelstein (R.E.); Yara Kassem Mahajena (Y.K.M.); Einat Arnheim (E.A.); Dalleh Tarabeh (D.T.), Faten Abu Ali (F.A.A.), Public Movement, Great Gehenna Choir

The exhibition is generously supported by the Jerusalem Foundation's Innovation Fund.

Great thanks to:
Shai Doron, Ruth Diskin, Mira Mahfouz.

A heartfelt thank you to the people who accompanied us, opened their hearts to us and helped us all along the way: Daniel Hasson, Tami Lavie, and the entire staff of the Jerusalem Intercultural Center; Anwar Ben Badis, Sanaa Dajani; Abbot Nikodemus Schnabel, Prior Basilius Schiel, Amjad Alami and all the members of the Dormition monastery; Paula Palombo and her family; Hannah Bendkowsky; Bezalel Academy of Art and Design Jerusalem: logistics manager Tamir Bribrom, storage room associate Sarit Mizrahi and the central equipment warehouse staff, Lital Spivak and the Bezalel archive.

Hanita Ilan's work was created with the support of the Foundation for Independent Artists of the Ministry of Culture and Sports and the Ramat Hasharon Contemporary Art Gallery and was produced during the artist's residency at the Art Cube Artists' Studios in Jerusalem.
Modeling and professional consultant: David Chaki; Installation structure: Shavit Yaron – Gilda

**ISBN no. 9789657655375**



**Dormition Abbey — Pg. 55**


- The Dormition Abbey's website, dormitio.net
- Haim Goren, 'Mission, Education, Welfare, Hospitality and Science: German Catholic Institutions in Jerusalem Prior to the First World War', **Eretz Israel: Archaeological, Historical and Geographical Studies** (Teddy Kollek Volume), 28 (2007), pp. 354-366 [Heb.]
- Doron Bar, 'Jewish and Christian Sanctity under Israeli Sovereignty: Mount Zion, King David's Tomb and the Last Supper Room (1948–1967)', **Middle Eastern Studies**, 55:6 (2019), pp. 1037-1048
- Stephen J. Shoemaker, **Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption**, New York: Oxford University Press, 2002


**Jerusalem Intercultural Center — Pg. 99**


- The website of Window to Mount Zion, the Jerusalem Intercultural Center. mountzion.org.il/jicc
- Website of the Jerusalem Foundation, Rose House Jerusalem Center for Visual Arts jerusalemfoundation.org/old-project/rose-house-jerusalem-center-for-visual-arts
- A recording of Pauline Rose from the National Library website, 'Life of the Rose Family on Mount Zion' (1967). nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL990002437620205171/NLI

**مهرجان منوفيمـ للفن المعاصر القدس**
مُديرتا المَهرجان:
رينات إيدلشتاين ولي هي شولوف

**إرتياء**
تموز 2024

القَيِّمَة الرّئيسية: **رينات إيدلشتاين**
قَيِّمَةُ الفنون العربية: **يارا قاسمـ محاجنة**
منتجة ومساعدة القَيِّمَتَين: **عينات آرِنْهايمـ**
إنتاج: **كوبي إيبين حاييمـ**
تَعْليق وإنشاء: **شارون زرجاري**
صوت فيديو: **عاميت بويمل**
نقليات: **سعيد عليان**
الطاقمـ الفني، وسائل العرض والإنشاء:
**إيتمار مِفوراخ، عاميت بويمِل**

تصميمـ الكتالوج: **دار لاؤور, روتمـ سلطان**
التحرير اللغوي في اللغة العبرية: **عيريت لوْزيا، جاي دوليف**
الترجمة والتحرير اللغوي في الإنجليزية: **إيلان بركاني**
الترجمة والتحرير اللغوي في اللغة العربية: **أنْوَر بِن باديس**
الإستشارة القانونية: **مَكتب محاماة كِمْحي بيليد كوهين وشركاؤه، المحامي دانييل بيليد**

طباعة: **ماؤور فولخ**
صور: **دانييل حانوخ**
الصور التاريخية: **أرشيف مؤسسة "يَد بِن تْسفي"**
نقليات: **سعيد عليان**

**أسماء من كتبوا**
رينات أدلشتاين (ر.أ.): يارا قاسمـ محاجنة (ي.ق.مـ.):
عينات أرينهايمـ (ع.أ.): دلة طربيه (د.ط.): فاتن أبو علي
(ف.أ.ع.): حَركة عامة، جوقة جاي بن هنومـ

يحظى المعرض بدعمـ سخي من صندوق الابتكار التابع لمؤسسة صندوق القدس.

شكر كبير لشاي دورون وروت ديسكين وميرا محفوظ

نشكر من أعماق قلوبنا الأشخاص الذين رافقونا وفتحوا قلوبهمـ لنا وساعدونا طوال الطريق:

دانييل خَسون، تامي لافي، وكل طاقمـ مركز ما بين الثقافات في القدس؛ أنور بن باديس، سناء دجاني، مدير الدير نيكوديموس شنابِل، الأب باسيليوس شيل، أمجد العلمي، وكل رهبان الكلية الامريكية: د. أوليفر هيرسي، نيكول أوتافي، وكل طاقمـ المعهد الأمريكي لدراسة أرض الظبي؛ باولا بالومبو وأسرتها؛ أريك بيلتسيج؛ حَنَّه بينديكوفسكي، ليتال سبيفاك، وأرشيف بتسلئيل؛ موتي كوهين، كلية بتسلئيل للفنون والتصميمـ في القدس: تمير بريبرومـ المدير اللوجيستي، جيل مزراحي مدير مركز الإقراض، وطاقمـ مخزن المعدات المركزي، ليتال بيبفاك وأرشيف بتسلئيل.

تمـ هذا العمل بدعمـ سخي من مؤسسة صندوق المبدعين المستقلين في وزارة الثقافة والرياضة وكذلك بدعمـ من جاليري الفنون المعاصرة في رمات هَشارون، وأُنتِجَ أثناء إقامة الفنانة في ورش الفنانين في القدس. تثبيت نحتي: النمذجة والمرافقة المهنية: دافيد حقي؛ إنشاء: شابيط يارون جيلدا.

**رقمـ ال ISBN 9789657655375**





**Pg. 55 — الكلية الامريكية**

---

- تمـ إغلاق موقع دير الرقاد, dormitio.net
- حاييمـ جورين، "التبشير، والتعليمـ، والضيافة والعلومـ: المؤسسات الكاثوليكية الألمانية في القدس حتى الحرب العالمية الأولى"، أرض إسرائيل: دراسات في معرفة الأرض وآثارها، 2007: ص 354-366
- Doron Bar, “Jewish and Christian Sanctity under Israeli Sovereignty: Mount Zion, King David's Tomb and the Last Supper Room (1948–1967)”, Middle Eastern Studies, 55:6 (2019), pp. 1037-1048
- Stephen J. Shoemaker, Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption, New York: Oxford University Press, 2002

**Pg. 99 — مركز ما بين الثقافات في القدس**

---

- الموقع الإلكتروني لنافذة جبل صهيون، مركز ما بين الثقافات في القدس. mountzion.org.il/jicc
- الموقع الإلكتروني لمؤسسة صندوق القدس، Rose House Jerusalem Center for Visual Arts jerusalemfoundation.org/old-project/rose-house-jerusalem-center-for-visual-arts
- تسجيل لباولين روز من الموقع الإلكتروني للمكتبة الوطنية، "حياة أسرة روز في جبل صهيون" (1967). nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL990002437620205171/NLI

**מפת הר ציון, ירושלים** מתוך תיק ארכיון המדינה (1950–1951), מזהה פיזי ג-9000