



מתן בן כנען ציורים

מתן בן כנען – ציורים



מתן בן כנען – ציורים

זוכה הפרס ע"ש חיים שיף
לאמנות פיגורטיבית-ריאליסטית לשנת 2017

חבר השופטים:
דובי שיף, סוזן לנדאו, דורון סבג,
עו"ד גיל ברנדס, עמנואלה קלו

24 ביוני – 27 באוקטובר, 2018

גלריה לרישום והדפס
מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה
אוצרת: עמנואלה קלו
עיצוב גרפי: שלומית המרדב
ראש אגף שירותי אוצרות: רפאל רדובן
עוזרת לראש אגף שירותי אוצרות: איריס ירושלמי
רישום: עליזה פדובנוֹפרידמן, שושי פרנקל, הדר אורן-בצלאל, סיון בלוך-קימחי
שימור: אסף אורון, מאיה דרזנר, נגה שוסטרמן, שריתה מרקוס, קלרה איל-קרלובה
תלייה: דניאל לב
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, איתי דוברין

קטלוג
עורכת: עמנואלה קלו
עיצוב והפקה: שלומית המרדב
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף
גרסה אנגלית: טליה הלכין
צילום: אבי אמסלם וסטודיו שוקי קוק
ניהול זכויות יוצרים ומשאבים חזותיים: יפה גולדפינגר
הדפסה: אופסט א.ב. בע"מ, תל אביב

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה

על הכריכה: משיג גבול (פרט), 2017, שמן על בד פשתן,
באדיבות אוסף קארן ו' דוידסון, בלומפילד הילס, משיגן, ארה"ב

תוכן עניינים

פתח דבר סוזן לנדאו	5
ריאליזם מקומי ונוסטלגיה ביקורתית בציוריו של מתן בן כנען עמנואלה קלו	7
”בונה עולם”: ריאליזם מיסטי בהקשר מקומי יוסי יונה	19
ציונים ביוגרפיים	30
רשימה קטלוגית	31
ציורים	33



כרם נבות (פרט), 2016

Naboth's Vineyard (detail), 2016

פתח דבר

מתן בן כנען, זוכה הפרס ע"ש חיים שיף לאמנות פיגורטיבית-ריאליסטית לשנת 2017, נמנה עם הדור הצעיר של הציירים הריאליסטים הפועלים בישראל. עבודותיו משלבות בין מסורות ציור ריאליסטי לבין תכנים הנוגעים בלב ליבה של החברה הישראלית, ולכן מציעות תוקף עכשווי ורלוונטי לסוגת ציור זו. לעבודותיו של בן כנען הקשרים נרחבים וחוצי גבולות, ממיתולוגיות יווניות ועד סיפורי התנ"ך, ממטענים היסטוריים ועד חומרים אקטואליים, פוליטיים וחברתיים. כל אלה רוחשים מתחת לפני השטח של ציור מרהיב ביופיו, שנסוכה עליו רוח של מקומיות אך גם זרות גדולה. מהציור של בן כנען, הנולד מתוך עבודה איטית, מוקפדת וממושכת, עולה גם תחושה של דחיפות ורצון לומר דברים מהותיים על הכאן ועכשיו. לדבריו: "אני מוצא הכרח לשלב בין אסתטיקה לאתיקה, ולכן עיקר גוף העבודה שלי עוסק בסצנות המציגות דמויות בצמתים של הכרעות ובחירות גורליות, ברגשות שבאים לידי ביטוי באינטראקציה בין אנשים, תוך שמירה על ערכים אסתטיים, כפי שאני רואה אותם".

הריאליזם הייחודי של בן כנען נוטה לדקדקנות של פרטים בניסיון להביע את המורכבות האנושית באמצעות מגוון מחוות ודמויות. "אני מוצא קסם רב בציור שלא מתיימר להיות שום דבר אחר מלבד ציור. כך שבאמצעות כתמים וקווים הציור הולך ונרקם ועימו הסיפור נטול המילים שטמון בו", אומר בן כנען. הפרס ע"ש חיים שיף, אספן אמנות ישראלית, מוענק זה עשור בידי בנו, דובי שיף, שמנציח את זכרו של אביו על ידי הענקת הפרס השנתי לאמן בולט בתחום הפיגורטיבי. תודה לדובי שיף על חברותו בוועדת הפרס, ולחברים הנוספים בה – עו"ד גיל ברנדס ודורון סבג. תודה למתן בן כנען על שיתוף הפעולה המועיל והפורה. תודות לגלריה זימאק לאמנות עכשווית, תל אביב, ולכל משאילי העבודות לתערוכה. תודות לעמנואלה קלו, אוצרת התערוכה, ולדורון רבינא, האוצר הראשי. תודה לפרופ' יוסי יונה על מאמרו מאיר העיניים; למעצבת הגרפית שלומית המרדב; לצלם אבי אמסלם; לעורכות הלשוניות בעברית ובאנגלית, אורנה יהודיף וטליה הלקין; לרפאל רדובן, ראש אגף שירותי אוצרות ולעוזרתו איריס ירושלמי; למחלקת הרישום של המוזיאון, למחלקת השימור, לאירית הדר, אוצרת לרישום והדפס, ולעובדי מוזיאון תל אביב לאמנות, שהשתתפו בהקמת התערוכה, על סיועם החיוני.

סוזן לנדאו

מנכ"לית

ריאליזם מקומי ונוסטלגיה ביקורתית בצירוי של מתן בן כנען

עמנואלה קלו

מתן בן כנען (נ' 1980), הזוכה בפרס ע"ש חיים שיף לאמנות פיגורטיבית־ריאליסטית לשנת 2017, הוא בוגר מכללת אורנים ואוניברסיטת חיפה ותלמידו של אלי שמיר. ב־2015 היה לישראלי הראשון שזכה בפרס היוקרתי BP Portrait Award – הפרס הראשון בתחרות הדיוקנאות של הנשיונל פורטרט גלרי בלונדון על ציורו אנבל וגיא (2014). בצירוי בן כנען משלב בין שפת האמנות הפיגורטיבית לתפיסות קלאסיות לצד עכשוויות ורלוונטיות. לעבודותיו הקשרים נרחבים וחוצי גבולות, גם כשהוא עוסק בדמויות, בנוף ובאור המקומיים. מיתוסים מקראיים ואחרים משמשים לו גירוי ליצירת סיטואציות אנושיות מורכבות. הוא מביים סיטואציות אלה, מצלם ומצייר אותן. הבימוי, הצילום והאינטרפטציה האישית שלו יוצרים ריחוק מהמיתוס המקורי ומטעינים את הציורים באמירה אישית וביקורתית. בן כנען ממקם את המיתוסים במציאות בנאלית, מקומית, תוך שהוא מנשל אותם מייצוגיהם ההרואיים ומתחמק מן הנטייה הנוסטלגית לעבר מפואר.

הריאליזם הייחודי של עבודותיו של בן כנען טוען לזיקה בין הלוקאלי לבין האוניברסלי, וזאת בניגוד להצגתו של המופשט בדרך כלל כמייצג דווקא את האוניברסלי, תפיסה שנוחה לעיתים קרובות בשדה האמנות בישראל.¹ הריאליזם והאמנות הפיגורטיבית על שלל גרסותיהם (לצד תיאורים היסטוריים, תנ"כיים ומיתיים), שמקומו דורות רבים בראש ההיררכיה של סגנונות האמנות המערבית, איבדו את מעמדם במהלך רוב המאה ה־20, גם בשדה האמנות הישראלית. התשוקה של האמנות הישראלית לחבור למופשט הבינלאומי, כפי שבאה לידי ביטוי בקבוצת "אופקים חדשים", נותרה בעינה גם כשכבר הועם זוהרו של זרם מרכזי זה.² הממסד האמנותי בישראל דחק את הריאליזם לפריפריה תרבותית, העדיף ערכים "אוניברסליים", ולא איפשר ייצוג שוויוני של העשייה האמנותית המכונה "ריאליסטית" על מגוון פניה. האוניברסלי נתפס כקטגוריה הקשורה למושגים "מודרני", "מופשט", "בינלאומי" ו"רציונלי", ומנוגד לסגנונות מסורתיים, אתניים וריאליסטיים.³

נוסטלגיה ביקורתית

מגמות עכשוויות בשדה האמנות מגלות התעניינות בנושאים המבטאים נוסטלגיה לתקופות היסטוריות, לטכנולוגיות ישנות, לסרטים שנשכחו, ליצירות מן העבר, למיתוסים ולטקסים ישנים, ל"חזרה לטבע" ולפרקטיקות ולצורות קדם־מודרניות של יצרנות. מגמות אלה, המכונות "נוסטלגיה ביקורתית", מחברות בין נהייה "אנכרוניסטית", נוסטלגית, לעבר, לבין יצרנות שנחשבה אופיינית למרחבים התרבותיים הלוקאליים וה"פריפריאליים", ובין ביקורת

1. גדעון עפרת, "הטעם המר של הריאליזם באמנות הישראלית",

בהקשר מקומי, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 419–427.

2. רותי דירקטור, "האמנות

הישראלית", בתוך: אהרונ שרה ואהרונ מאיר (עורכים), אישים ומעשים בישראל: ספר היובל,

תל אביב: מקסם, 1998; יוסי יונה, "Locaveralism: הרהורים על

אמנות ורב-תרבותיות דינמית", חממה מוסררה: חברה, אמנות ופריפריה, 2001, עמ' 10–11.

3. יונה, עמ' 11; ראו גם: גדעון עפרת, "אופקים חדשים: על חטאי", בהקשר מקומי, עמ' 454.

האמנות. במאמר זה אבקש להציג את עבודותיו של מתן בן כנען לאור תפישות כאלה של נוסטלגיה ביקורתית.⁴

שורשיה של הביקורת על הנוסטלגיה, והאסוציאציה השלילית שליוותה אותה, בהיסטוריה של המושג, ששימש בעבר לתיאור פתולוגי של מצב רוח מלנכולי שמקורו ברצון לחזור לארץ המוצא. הדחף הנוסטלגי נתפס כביטוי לריאקציונריות הקשורה לשימור היררכיות ישנות, לקונסרבטיביות, ולעיתים גם לעיצוב של נרטיב היסטורי מעוות לצרכים סובייקטיביים. הנוסטלגיה המהולה לעיתים בדמיון ובפנטזיה היא ביטוי לתשוקה בלתי אפשרית – לרקונסטרוקציה מדויקת של העבר. הדחייה של הנוסטלגיה הגיעה לשיאה בשנות ה־70 וה־80 של המאה ה־20, במידה רבה בעקבות הביקורת של תיאודור אדורנו [Adorno] ומקס הורקהיימר [Horkheimer] על תעשיית המורשת,⁵ שהתפתחה בתרבות המערבית, והפופולריות של מוזיאונים, ארכיונים וסרטים תקופתיים. הנוסטלגיה הביקורתית, לעומת זאת, עושה שימוש בפרקטיקות ובצורות קדם־מודרניות ובחזרה לעבר מתוך עמדה שמאפשרת ומנכיחה את הביקורתיות. היא קוראת לשלילה, לטשטוש או להיפוך של פרקטיקות זיהוי וייצוג בשדה האמנות המקובעות להיררכיות הישנות.⁶

אחד האמצעים האמנותיים ליצירת ריחוק "ביקורתי" מן המקור "הנוסטלגי" (במקרה של בן כנען – מיתוסים תנ"כיים או אחרים) הוא הצילום, המשמש כמתווך בתהליך היצירה. בדרך כלל נוטים לראות בצילום גורם מהותי בדחיקת הציור הריאליסטי־האשלייתי לתחתית ההיררכיה האמנותית, ועקב כך כבעל תפקיד חשוב גם בעליית המופשט. חזרתו של הצילום לשדה האמנות בעשורים האחרונים כגורם בעל השפעה באה לידי ביטוי גם בשימוש בו ככלי שרת או כחומר גלם ביצירותיהם של אמנים רבים. השימוש החוזר בצילום באמנות מתקיים כחלק מההתעניינות המחודשת בייצוג היסטורי, בנוסטלגיה ובציטוט, שגם הם נדחו בעבר, וכיום הם שבים ומופיעים באמנות בגרסאות שונות ועדכניות אצל אמנים כמו בן כנען או, למשל, אצל יואכים קוסטר [Koester], שמרבה לתאר בסרטיו מיתוסים, טקסים ואוטופיות שכשלו.⁷ הנטייה של אמנים רבים לעסוק בעבר "הנוסטלגי" נתפסת לעיתים כאסקפיזם ריאקציונרי, ואולם יש לבחון אותה מחדש, גם בעבודתו של בן כנען, בהקשרים של הבנייה וקריאה מחודשת של ייצוגי מיתוסים, אוטופיות ונושאים היסטוריים, בתוך ומתוך המציאות העכשווית, ובגישה ביקורתית ולא סנטימנטלית, כלומר באמצעות הגישה המזוהה כ"נוסטלגיה ביקורתית".

בן כנען מייצר בעבודותיו תיאור של בנאליה מקומית מבויתת, ואיננו מתיימר לריאליזם המשחזר במדויק פיסת מציאות עכשווית. הוא גם לא מבקש להבנות מחדש את הטקסט המקראי באמצעות שימוש ב"טיפוסים" אקזוטיים, כמו שעשו בעבר אמנים כמו רמברנדט [Rembrandt], או כפי שעושים אמנים עכשוויים כמו עדי נס, המציג סיפורי שוליים עם קריצה לנרטיבים מסוימים. אצל בן כנען אין גלישה לתיאורים קלישאיים או לכפייה של אג'נדות ואינטרסים של קבוצות מובחנות בחברה, או לאידיאולוגיות התפורות לצרונות סובייקטיביים.

4. Paolo Magagnoli, "Critical Nostalgia in the Art of Joachim Koester," *Oxford Art Journal*, Vol. 34, No. 1 (2011), pp. 113-114 (<http://www.jstor.org/stable/41315365>).

5. תיאודור ו' אדורנו, מקס הורקהיימר, "תעשיית תרבות: נאורות כהונאת-המונים" (1947), בתוך: ת'ו אדורנו, ומ' הורקהיימר, מבחר אסכולת פרנקפורט (תרגום: דוד ארן), תל אביב: ספריית הפועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1993, עמ' 158-198; ראו גם אצל Magagnoli, עמ' 101 הערה 18.

6. Magagnoli, pp. 99-102.

7. Magagnoli, pp. 97-121.

בנוסף, בן כנען לא מספר את הסיפור המקראי מחדש באופן נשגב ולא מבנה את המדרש לסיפור המיתולוגי במונחי אינטרפרטציה עכשווית, כמו בריאליזם היסטורי של דרמות, סרטים ואופרות המשחזרים מיתולוגיות עתיקות בלבוש מקומי (איטלקי, צרפתי או אנגלי) של תקופת היוצר.

במובן זה של פירוק המיתוס, בן כנען לא מחפש לשרת את "חרושת התרבות", בניסוחם של אדורנו והורקהיימר, המייצרת סוג של הונאת המונים, וגם לא להפוך את העבר לסחורה, במונחיו של ולטר בנימין [Benjamin],⁸ כאשר המזכרת הופכת למוצר צריכה פטישיסטי, במידה רבה כמו המיתוס, ומופקעת מזרימה היסטורית. אצל בן כנען אין האדרה של ההיסטוריה והמיתולוגיה – האדרת אוטופיות שעבר זמנן – וגם לא היצמדות לתיאור מדויק שלהן. הוא פועל בזיקה לתנ"ך ולמיתוסים אחרים ובהשראתם, תוך בימוי ריאליסטי, מקומי ועכשווי, של סצנות שיש בהן הסטים שונים. הסיטואציות שהוא מתאר נדמות טריוויאליות, יומיומיות, אבל הן נעשות טעונות בשל השימוש הייחודי שלו במיתוס: הוא מפרק אותו ומרחיק את הסיטואציה ממנו באמצעות בימוי מחדש של הסיטואציה ומתן אינטרפרטציה אישית למיתוס.

ריאליזם עם הסטים

ביצירתו של מתן בן כנען, כמו ביצירות של אמנים עכשוויים אחרים, העבר מספק מודלים של התנגדות לסטטוס קוו ומצביע על אפשרויות אוטופיות הרלוונטיות עדיין כיום. כאמור, נוסטלגיה איננה בהכרח ריאקציונרית, היא יכולה להיות ביקורתית ופרוגרסיבית ולבטא מורכבות הטרוגנית תוך הצגת רפרטוארים של קבוצות תרבותיות שונות ותת־קבוצות בחברה. שימוש פרוגרסיבי בעבר, והצגה של "חורבות", שהן פרגמנטים ושיירים של מיתוסים, סיפורים ואירועים היסטוריים, מאפשרים לגלם־מחדש את העבר תוך הימנעות מסנטימנטליות, מנשגבות ומהניסיון לבניית האותנטיות המקורית של העבר. אחת הדוגמאות לכך, כפי שעולה גם מיצירתו של בן כנען, היא יצירת נוסטלגיה שתיאוריה נפתחים לדמיון אוטופי ולממדים לא שגורים (מיתיים, טרנסצנדנטיים, מיסטיים וכדומה).

החיקוי באמצעות קונטציות סגנוניות, כפי שטען פרדריק ג'יימסון, הוא אלמנט חשוב של הנוסטלגיה, השולט בז'אנר "סרטי הנוסטלגיה" שהיה פופולארי בשנות ה־70 וה־80 של המאה ה־20. בסרטי הנוסטלגיה, העבר היה מקור לאספקת ישויות אידיאליות, דמיוניות וסטריאוטיפיות תוך שימוש בתכונותיו הנוצצות של הדימוי ובסממני אופנה. לפי ג'יימסון, החיקוי בסרטי נוסטלגיה אלה יוצר פאסטיש, אסמבלאז' סטרילי של ציטוטים, המשמש רק כדי לשבח את העבר. הפרודיה, לעומת זאת, טוען ג'יימסון, משתמשת גם היא בעבר, אבל לא רק כדי לשבח אותו אלא כדי לבקרו.⁹

השימוש בצילום הוא אחת הטכניקות המאפשרות להפנות את תשומת הלב לאיכות המתווכת של הנוסטלגיה. כמו בטכניקה של מי־ז'אן־אביס [mise-en-abyme] של תצלומים, שיש בה תהליך רפלקסיבי של העתקות שונות של הדימוי (תצלומים

8. ולטר בנימין, "גן המרכז

(מבחר)", בתוך: מבחר כתבים,

כרך ב': הרהורים (תרגום:

דוד זינגר), תל אביב: הקיבוץ

המאוחד, 1996, עמ' 113-134; "על

מושג ההיסטוריה", בתוך: מבחר

כתבים, כרך ב': הרהורים, עמ'

309-318.

9. פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם

או ההיגיון התרבותי של

הקפיטליזם המאוחר (תרגום: עדי

גינצבורג-הירש), סדרת "ליבדו",

תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 33-36;

Magagnoli, עמ' 105.

של תצלומים), כך בהשאלה ציורים של תצלומים הם טכניקה המאפשרת יצירת ריחוק רפלקסיבי. בן כנען מחזיר לעצמו את "הילת" המקוריות באמצעות ציור מחדש של התצלום, שהופך למעין רפרודוקציה בצבע של התצלום, וגם באמצעות הבימוי של הסיטואציה. תהליך זה מביא להרחקת האותנטיות המיוחסת למיתוס ("המקורי") ולהפרדה ממנו, ומדגיש את חוסר היכולת לייצר שחזור אותנטי. הוא מבטא את ההתנגדות העקרונית לשיח הרואה במקורות כמייצגים אמת היסטורית או אחרת.

כשבן כנען חוזר בעבודותיו לנושאים תנ"כיים או מיתולוגיים, הנוסטלגיה עבורו היא תהליך של תיווך. היא משמשת לו אמצעי לייצוג של מציאות לא אותנטית. העבר מופיע בעבודותיו כרקונסטרוקציה, כפיקציה המבוססת על רפרזנטציות מתווכות של הדימוי (מיתוס, בימוי, צילום). תהליך זה מצביע על כך שלא מדובר בשימוש במיתוס ובעבר כביטוי לנוסטלגיה אסקפיסטית, כפנטזיה שמגלה מן ההווה ומקרבת אל עבר דמיוני. זוהי נוסטלגיה המודעת לאי היכולת של חזרה אותנטית לעבר ושל חיקוי אותנטי של העבר. ההכרה בחוסר האפשרות לחזור לעבר מבטלת אפוא אפשרויות של אסקפיזם נוסטלגי. השאלה הבסיסית שעולה מסוג כזה של עבודות היא לגבי המקור המתעתע: האם המקור הוא הסיטואציה שביים בן כנען, או המיתוס שאליו מתייחסת הסיטואציה המבוימת?

חורבות של אוטופיות שכשלו

יצירתו של בן כנען היא דוגמה לקריאת תיגר על הגישה הפסימיסטית הרווחת, הרואה באוטופיה ובנוסטלגיה מיתית גרסיביות הטעונה בתשוקה לחיזוק הסדר החברתי הקיים וההיררכיות הגלומות בו. ככזאת היא מבקשת לייצג אלטרנטיבה מדומיינת אנטי קונפורמיסטית ולקעקע את הסדר הקיים המובע באופן ההצגה הנורמטיבית והשכיחה של המיתוסים. הערצה לעבר – לאמנים, למיתוסים או לאירועים היסטוריים – וציטוט של העבר נתפסים בדרך כלל כביטוי לדחף נוסטלגי שמרני. אבל במקרה של בן כנען, האינטרפרטציה – הן של היצרן (האמן) והן של הצרכן (הצופה) – וההתייחסות לעבר ולמיתוסים קדומים מבקשת לומר דבר מה דווקא על ההווה והעתיד.

החידוש של פרקטיקות וצורות ידע אסתטיות קדם־מודרניות כמו מיתוסים, מיסטיקה ותורות נסתר ביצירותיהם של אמנים עכשוויים נובע לעיתים מן האיכויות הבלתי ניתנות לפיענוח שלהם. הדמויות השאובות ממקורות כאלה יכולות להיות מיתיות והיסטוריות בעת ובעונה אחת, או לנוע בין היסטוריה למיתוס. ב"חידוש" אין הכוונה להצגה דוקומנטרית וגם לא לפרשנות אנתרופולוגית, סוציולוגית, היסטורית או מוסרית ישירה. העבודה החדשה שמבוצעת בהווה אין בה ניסיון לשחזור של העבר, אלא גילוי מחדש והתייחסות עכשווית לפרקטיקות התרבותיות הללו. מכיוון שהמודרניות והאוטופיות לא תמיד נחלו הצלחה, יש בעבודות אלה ניסיון להשתמש ב"חורבות" של העבר – בדברים שלא צלחו, בחריגים, באנטי־קליימקס.

הציטוטים של בן כנען הם רגעי אנטי־קליימקס שכאלה, ביטוי של "הרגע שאחרי", של נפילת המתח. זה "הרגע הגדול" שהוא מבקש לתפוס ולבטא בעבודותיו מתוך גישה ביקורתית. הוא מפנה זרקור לרגעים פחות מוארים – לאכזבות, כישלונות ונפילות – ומבקש לבחון אותם, לחלץ מהם את האמת שאולי מתקיימת בהם. זוהי גישה אנטי אוטופית, שקוראת להתבונן ביום שאחרי, להעמיד בסימן שאלה את המובן מאליו, את ההצלחה, את השיא, את האוטופיה, את המיתוס, ואת היציבות של הסדר החברתי המסורתי שהם מבטאים.

*

יפתח ובתו – רגע של אנטי־קליימקס

בן כנען מצייר בשמן על בד מהתבוננות במתוות של סצנות שביים. הוא מצלם את הסצנות כגיבוי, אבל מעדיף לא להסתמך רק על התצלום, אלא לחזור לאתר הסצנה כדי לבחון את האור והנוף. עבודותיו מתארות סצנות ששואבות השראה מסיפורים תנ"כיים או מיתולוגיים, אבל לדבריו הוא לא מייצר אילוסטרציה לסיפורים אלה.

הציור אנבל וגיא מבוססת על סיפור יפתח ובתו (שופטים יא). בסיפור המקראי, יפתח השופט נודר שאם ינצח את בני עמון יעלה לעולה את הראשון שייצא לקראתו עם שובו משדה הקרב. הוא אינו מודע להשלכות הטרגיות של נדר זה, שמשמעותן הרג בתו היוצאת לקראתו בתופים ובמחולות. בן כנען בוחר להציג את יפתח ובתו דווקא ברגע שהוא נענה לבקשתה לדחות את קיום הנדר כדי שתוכל לחבור לחברותיה ולקונן על בתוליה. הסיפור על יפתח ובתו מהדהד בהיפוך את סיפור עקדת יצחק, ויש הרואים בו ייצוג של ההתנגדות המקראית להעלאת קורבנות אדם. שלא כמו בעקדת יצחק, שם האל מורה להרוג את יצחק, כאן יפתח הוא שמורה על הרג בתו ועל כך הוא נענש. בסיפור יפתח יש גם היפוך מגדרי של הקורבן מזכר לנקבה.

על אף הסצנה המסעירה והטרגית, דבר מסערת הרוחות של הדמויות לא ניכר בתיאור הסטטי והמאופק בעבודתו של בן כנען. האמן הפרה־רפאליסטי ג'ון אוורט מיליי [Millais] מתאר סצנה דומה בציור יפתח [Jephthah] (1867). ברוח המסורת האוריינטליסטית של התקופה, מיליי מאכלס את הציור במגוון פיקטורסקי של טיפוסים, ביניהם דמויות אקזוטיות מצפון אפריקה והמזרח התיכון, המייצגות פרטים מהסיפור, והוא מדגיש את הרגשות הכואבים הגלומים בסצנה, למשל, בתיאורו של יפתח השפוף בכאבו.¹⁰

אצל בן כנען אין לא אטריבוטים של גיבור שחזר משדה הקרב ולא ביטויים של כאב. האב נראה כמו טיפוס מקומי, שחזר אולי מקטעת רחוב, אבל לבטח איננו חייל או מצביא. הוא, בתו והכלב נמצאים לבדם בחצר ישראלית טיפוסית, דרוכים, שותקים ומביטים נכוחה, כמשלימים עם גורלם. הקשר ביניהם מינימלי ומתבטא בנגיעת היד הסמלית, הטקסית כמעט, של הבת בכתפו של האב.

Alison Smith, "The Grand Tradition, Jephthah (1867)," in Janson Rosenfeld and Alison Smith, *Millais*, London: Tate Publishing, 2007, p. 156.

בציורו של מיליי, הבת מנחמת ומחבקת את אביה השבור באוהל, מניחה את ראשו בחיקה, סוגרת אותו בין זרועותיה ומשלבת את ידיה בידי באקספרסיביות, ושניהם מייצרים מעין גוש אבל אחד. שילוב הידיים שלהם מזכיר דווקא את הידיים בציורו של בן כנען לוי אחד והפילגש (2007).



ג'ון אוורט מיליי, יפתח, 1867,
שמן על בד, 127x162.7, המוזיאון
הלאומי של ויילס, קרדיף
John Everett Millais,
Jephthah, 1867, oil on canvas,
127x162.7, National Museum
Wales, Cardiff
© National Museum Wales/
Bridgeman Images

בציור אנבל וגיא הבת מניחה את ידה על כתפו של אביה, ספק מנחמת אותו ספק נשענת עליו, והם מסתכלים החוצה, אל מעבר לציור. הריחוק ביניהם נשמר. הדרמה הברוקית האקספרסיבית הושתקה והיא אצורה בתוך הדמויות, ואפילו הכלב המתנשף עומד ומתבונן הצידה, כמו צופה בדריכות אחר דבר מה שלא נראה בציור. אצירת הרגשות מועצמת בשל הגוציות שמאפיינת את הדמויות המבויתות. אלה הן דמויות הלוקחות מחיי היומיום של האמן, שכנים או מכרים, מעין אנטי־תזה לטיפוסים האתניים בלבוש אקזוטי – משרתים, בנות לווייה, מצביאים או אנשי שררה אחרים לבושי מחלצות ובעלי מגנים וחרבות – הנטועים בסצנה של מיליי כמו בתפאורת במה, ברוח המסורת הפרה-רפאליסטית.



לוי אחד והפילגש (פרט), 2007
A Levite and His Concubine
(detail), 2007

הקשר לבתולין בסצנה התנ"כית וברגע הנבחר אצל שני הציירים, כמו גם החיבור ללוי והפילגש והאינטימיות הארוטית, מרמזים על פרשנות שקשורה למיניות ואולי גם לגילוי עריות. יש כאן גם רמז למשהו לא פתור, אל־ביתי [uncanny] – מוכר ומאיים בעת ובעונה אחת, זר, מוזר ומודחק. הרגע של האנטי-קליימקס בסצנה המתוארת בציור של בן כנען מייצר שיא חדש של הסיפור המקראי.

איוב ובנו והחיבור הטראנסצנדנטי

אנבל המנחמת את אביה מזכירה את הבן המנחם את אביו בציור איוב (2009). איוב של בן כנען הוא איש מבוגר, קשה יום, היושב כשרגליו טובלות במים בגיגית פלסטיק, חלק מגופו מואר ופניו מוצלות. הוא ממוקם במבנה ספק נטוש ספק הרוס, חורבה או מבנה בתהליך בנייה. האתר והדמויות נדמים כלקוחים ממבנה נטוש בפאתי נאפולי המשמש את ארגון הפשע בסדרה גומורה, המבוססת על הספר והסרט מאת רוברטו סביאנו [Saviano]. איוב עוצם את עיניו מתוך סבל או תפילה לאלוהים. הבן – טיפוס מחוספס, מקועקע, שנמצא בחלק הפחות מואר של הציור – מנסה לעסות את כתפו של האב, ולא ברור אם הוא מיטיב עימו או מכאיב לו.

בן כנען בחר, לדבריו, לצייר את איוב עם בנו, אף שבסיפור התנ"כי בניו של איוב מתים במהלך הניסיון שהאל מעמיד בו את איוב, ומי שבא לנחמו הם דווקא חבריו, שליחי השטן. קנאותם הדתית מובילה אותם להונאת עצמם ולהונאת אחרים, והם פונים בשחצנות לאיוב העלוב, הבודד, מוכה השחין, כדי להוכיח אותו. איוב המוכה מנסה להתנחם ברעיו ולחלוק עימם את מר גורלו, אך שומע מהם רק דברי לעג. לכן, אצל בן כנען, דמות הבן שהחליפה את רעי איוב ולא ברור אם היא באה לנחם את אביו או ללעוג לו, מגלמת גם ממדים "שטניים". הדילמה של ספר איוב – העמדתו בניסיון של הצדיק כדי לבחון אם דבקותו באל איננה רק תולדה של עושרו ואושרו – לא באה לידי ביטוי בעבודתו של בן כנען. הוא מציג את איוב כאיש פשוט, המנוחם בידי בנו, שבסיפור המקראי הוקרב במהלך הניסיון האלוהי שמתבצע לבקשת השטן. הרגע המתואר בציור נדמה כרגע הפנייה של איוב לאלוהים, כשהחיבור הטראנסצנדנטי לעולמות של מעלה נעשה בציור זה, כמו לעיתים קרובות במסורות עממיות, בתיווך מים. בסצנה דומה מתוך סרט הפעולה הבדיוני של פרנסיס לורנס [Lawrence] קונסטנטין (2005), המבוסס על הקומיקס הלבלייזר מאת ג'יימי דלאנו [Delano] וגארת אניס [Ennis], קיאנו ריבס [Reeves] המשחק דמות אפלה ומרירה בעלת כוחות על, מכניס את רגליו לגיגית עם מים כדי להתחבר לגיהנום במלחמתו בשדים ורוחות.

דמותו של חבר מרמת ישי שימשה את בן כנען לתיאור הדמות הגברית, השטנית, של החבר־הבן בעבודה איוב. דמות זו מופיעה גם בציורים אנבל וגיא וכרם נבות (2016). הדמויות בעבודות של בן כנען עוברות מסצנה לסצנה כמו פנינים המרכיבות מחרוזת אחת. הן מייצרות קשר בין העבודות השונות, מעין

וריאציות על אותו משפט. הכול מתחבר לסצנה מיתולוגית אחת, שענפים שונים מסתעפים ממנה. כל סצנה היא מילה במשפט ארוך ומפוצל, כמו בגן השבילים המתפצלים של חורחה לואיס בורחס [Borges]. או כפי שאומר פרסי ביש שלי [Shelly] בסיפור של בורחס "הפרח של קולרידג'": "[...] כל השירים של העבר, ההווה והעתיד הם אפיזודות או קטעים של שיר אחד אינסופי, שנכתב על-ידי כל המשוררים עלי אדמות".¹¹

פתחים וחסימות

בציור יוסף ושמעון (2010) שני גברים מתוארים על רקע חומת פסים ובה פתח עגול, שמזכיר לדברי בן כנען חור של תחנה למכר סמים בלוד. פתחים וחסימות מופיעים בכמה יצירות של בן כנען, ביניהן יעל וסיסרא (2007) וללא כותרת (2007). גם באיוב, הפתח שמאחורי הדמות היושבת כמעט חסום, ומבעדו חודר רק זרזיף של אור, של תקווה. הפתחים חסומים, כמו האנשים הנראים לעיתים מסוגרים ומכונסים בעולמם. הפתח/החלון מתקשר לסצנות הציור הרנסנסיות וליצירת האשליה, "אחיזת העיניים" [trompe-l'œil] הקלאסית של עולם – של מציאות וסדר, המוכרת למשל מציור תקרת חדר הנישואים (1474 בקירוב) המפורסמת של אנדראה מנטניה [Mantegna] בפאלאצו דוקאלה במנטובה.

אצל בן כנען, החסימה מרמזת מצד אחד על סיכול או טשטוש האשליה האולטימטיבית, ומצד אחר, הלבנים החשופות כמו גם הפסים בחומה מבטון מציגים אשליה מדויקת של חומר. אולי יש כאן טענה על כך שהעולם המסודר והאוטופי, כפי שתואר באמנות הקלאסית, לא קיים עוד, ולאו דווקא התיאור עצמו. כלומר, הטשטוש הוא של המציאות ולא של תיאור המציאות.

בנאליות מאימת

קיר הבטון החשוף בציור יוסף ושמעון הוא חומה של בריכה ברמת ישי, אבל הציור מאזכר את בית העץ המפוספט, הידוע בכינוי *Diabble House* (1881-1882) בציור המפורסם *גותיקה אמריקנית* (1930) של גרנט ווד [Wood]. שם מתואר זוג אחר, איכר ובתו (שמגלמים אחותו של האמן ורופא השיניים שלו), כשהאיכר מחזיק קלשון וברקע בית בסגנון ניאוגוטי (גותיקת הנגרים) אמריקני. השימוש של ווד בקרובים ובחברים לתיאור הדמויות בעבודותיו מזכיר את ההעמדות המבויתות של בן כנען, שהדמויות בהן לקוחות אף הן מסביבתו הקרובה של האמן. האיכר ובתו אצל ווד שימשו מודלים לדימוי החלוצים של המערב התיכון בארה"ב, והם לקוחים מהווי החיים של הפריפריה האמריקנית הכפרית השלווה והפוריטנית. ואולם הקלשון (כמו גם שם העבודה) מרמזים על משהו שטני הרוחש מאחורי החזות חמורת המזג והמנותקת של הזוג הייצוגי; שטניות שיוצרת הפרעה, הסט, ומכניסה לציור אווירה קמפית, מוזרה ומאימת בעת ובעונה אחת. אווירה כזאת מאפיינת גם עבודות אחרות של בן כנען, שמשהו משובש בהתנהלות הכפרית, היומיומית, המתוארת בהן, ועמימות זו מייצרת מתח

11. חורחה לואיס בורחס, "הפרח של קולרידג'", גן השבילים המתפצלים (תרגום: יורם ברונבסקי), תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1976, עמ' 152.



גרנט ווד, גותיקה אמריקנית,
1930, שמן על עץ, 74.3X62.4,
ידידי אוסף האמנות האמריקנית,
המכון לאמנות של שיקגו
Grant Wood, American Gothic,
1930, oil on wood, 74.3X62.4,
Friends of American Art
Collection, Art Institute of
Chicago

לא פתור. בכרם נבות, למשל, הדמות הנשית שופכת את היין המקולקל או המקולל בהתרסה, ומרמזת שמשוהו השתבש במפגש החברתי או האקראי בחצר. הדמות נראית קפואה, כאילו הודבקה לסצנה, כשם שהדמויות של ווד נראות "מודבקות" בקדמת הציור. הדמות הגברית אוחזת מרסנת כלב מאיים, שכמו בציור אנבל וגיא, אולי הבחין במשהו ועומד לזנק. ווד, כמו ציירים ממרכז מערב ארה"ב, ראו עצמם מחוברים לציבור ומחו נגד ההגמוניה של חוגי האמנות בחוף המזרחי. בכך הוא מזכיר במידה רבה את מיצובו של בן כנען בשדה האמנות הישראלי כחלק מן הריאליזם האמנותי, שמבקרים כמו יונה ועפרת רואים אותו כאנטי-הגמוני.¹²

האווירה שמשדרות עבודותיו של בן כנען מהדהדת גם את האווירה בעבודותיו של אמן אמריקני אחר, רוברט בכטל [Bechtle], שהרבה לצייר את הפרברים האמריקניים. בעבודה שושנים (1973), למשל, מתוארת סצנה של מפגש חברתי סתמי, לכאורה אחד מטקסי אחר הצהריים השגורים והנינוחים של מעמד הביניים האמריקני. האידיליה המתעתעת מוצגת לעיתים קרובות בסביבתה הטבעית, על רקע הבתים, המכוניות ושבילי הפרחים של תושבי הפרבר. בכטל מתאר את הסכנה האורבת בבנאליות הזו ואת הרוע הנסתר הטמון באווירה השלווה המשדרת מתח בעל סממנים פסיכו-סוציאליים ואנטי-הומניסטיים מאיימים. מתח כזה נוצר גם אצל בן כנען בסיטואציות בנאליות, שהופכות לסמל של ניכור עקב המפגש המתעתע עם המיתוס ופירוקו בעת ובעונה אחת.

עבודותיו של בן כנען משדרות גם משהו מהקיפאון האופייני לכמה מיצירותיו של ז'ורז' דה לה טור [de la Tour], שצייר נושאים וסיטואציות תנ"כיים ועממיים,

12. גדעון עפרת: "הריאליזם וסוגיית העולם", אמנות מינורית: אמנות בישראל בשחר שנות האלפיים, ירושלים: אמנות ישראל, 2010, עמ' 110; גדעון עפרת, "הטעם המר של הריאליזם באמנות הישראלית", בהקשר מקומי, עמ' 421.



כמו לדוגמה בציור הרמאי עם אס היהלומים [The Cheat with the Ace of Diamonds] (1635-1638). הקיפאון מייצר ביקורתיות והתרחקות ממושא הציור, והריחוק מייצר מודעות רפלקסיבית ופותח מרחבים נוספים למבט.¹³ הקיפאון מייצר גם ניגוד לפסטורליה הכפרית והפרעה שלה, כמו, למשל, בעבודותיו של בן כנען משיג גבול (2017), כרם נבות ואנבל וגיא, המזכירים את תיאורי ההווי הפרברי הנטועים בפסטורליה הטעונה של בכטל.

רוברט בכטל, שושנים, 1973, שמן על בד, 152.4x213.4, אוסף משפחת מורטון ג' נוימן, ניו יורק
Robert Bechtle, *Roses*, 1973, oil on canvas, 152.4x213.4, The Morton G. Neumann Family Collection, New York

פשע מאורגן – זוגות בסיטואציה טעונה

שמעון ויוסף בציורו של בן כנען, בני יעקב מלאה ורחל, קשורים זה בזה. שמעון נחשב למי שהשליך את יוסף לבור, ומאוחר יותר יוסף גומל לו על כך ומשאירו במצרים. שמעון גם ייענש על מעורבותו בטבח בני שכם בעקבות אונס דינה אחותם, שנישאת בסופו של דבר לפי הפרשנויות לאחד מהם. הסצנה בציור היא גם המשך לסיפור של יעקב והרועים, שמתוארת בציור משיג גבול, אז פוגש יעקב את רחל ומתאהב בה.

הזוגות עוברים כחוט השני ביצירתו של בן כנען – בשמעון ויוסף, אנבל וגיא, איוב ובנו, בת שבע ואוריה החיתי (2008), וגם שני הגברים בציור בבל (2009), שעוסק בעקבות המיתוס התנ"כי באי תקשורת, אי הבנה, בלבול ותוצריהם. הציור M³⁹ (2018) מפגיש ארבעה גברים על רקע מתקן כליאה, שבמקור היה מגדל מים ישן (השם לקוח מהכתובת שעליו). שתיים מהדמויות מדברות זו עם זו ליד מכונת שדלתותיה פתוחות בסיטואציה טעונה (כמו בשוהה בלתי חוקי מ-2007 או בשמעון ויוסף). השניים האחרים מחכים בסיטואציה שמשדרת נינוחות מטרידה. הג'ריקן מרמז אולי שהם בהפסקה, כמו הזוג של המנוחה (2008), ואולי הוא אלמנט שמצביע על האופן שבאמצעותו הופרה שתיקתם בסצנה שעשויה להיות לקוחה גם מחקירה ביטחונית או מחקירה של ארגון פשע. כך גם השוהה הבלתי חוקי, שעניו מכוסות, יכול להיות מחבל או שבוי. הדמויות הלקוחות מחיי היומיום הישראלי הופכות בבימויו של בן כנען לשחקנים בסרט צבאי או בדרמת פשע.

כרם נבות (פרט), 2016
Naboth's Vineyard (detail), 2016

13. לדברי ג'ון ברגר: "זה לה טור הוא תמיד מחוץ למצב שהוא מצייר – הוא מרוחק; ומידת הריחוק היא על פי רמת השימור העצמי שמנחה אותו. ובמרווח שנוצר, לגיטימי להעלות שאלות של מוסר".
ראו: ג'ון ברגר, "דורד' דה לה טור וההומניזם", בתוך: על ההתבוננות (תרגום: אסתר דותן), תל אביב: פיתום הוצאה לאור, 2012, עמ' 115.

לדברי בן כנען, הסט של הסדרה גומורה קוסם לו מאוד. הוא היה רוצה להיות נוכח בצילומים, להשתתף בקבלת החלטות הבימוי ובחירת אתרי ההתרחשות במפעלים ובמבני הבטון בשכונות נאפולי. הסצנות והתאורה מזכירים לו את ציוריו של דייגו ולאסקז [Velázquez].¹⁴ השם "גומורה" הוא משחק מילים המשלב בין "עמורה" (מסדום ועמורה) לבין Camorra – שמו של סינדיקט הפשע שנולד בסמטאות נאפולי במאה ה-18. עירוב זה מזכיר את האופן שבו עבודותיו של בן כנען יוצרות הבנייה של מציאות עכשווית בהקשר של סיטואציות תנ"כיות.

באופן זה, יצירתו של בן כנען מטפלת באופן נוסטלגי-ביקורתי בשרשרת של מיתוסים מן העבר, בעיקר תנ"כיים, וכאלה שנמצאים בתהליכי התהוות בחברה הישראלית. הוא מצייר מגוון סצנות המתארות טיפוסים ישראליים מוכרים וסיטואציות מורכבות המעובדים ומורחקים מן "המקור" הראשוני שלהם באמצעות בימוי, צילום וציור. השימוש בעבר כרקונסטרוקציה, כפיקציה המבוססת על רפרזנטציות מתווכות של הדימוי, עומד במרכז יצירתו.

14. על הקשר של בן כנען לוולאסקז ראו הרחבה במאמרו של יוסי יונה בקטלוג.



ז'ורז' דה לה טור, הרמאי עם אס היהלומים, 1635-1638, שמן על בד, 106x146, מוזיאון הלובר, פריז
Georges de la Tour, The Cheat with the Ace of Diamonds, 1635-1638, oil on canvas, 106x146, Musée du Louvre, Paris
Photo (C) RMN - Grand Palais (Musée du Louvre), © Adrien Didierjean

“בונה עולם”: ריאליזם מיסטי בהקשר מקומי

יוסי יונה

“באורח פרדוקסאלי, אחת ההשלכות של העניין הבינלאומי באמנות הישראלית היא דווקא ליבוי הדרישה ל’מקומיות’”, כך טוענת רותי דירקטור במאמרה המלווה את הספר אמנות ישראלית עכשיו. “במאה הקודמת”, ממשיכה דירקטור, “התגלמה המחויבות לעיסוק בענייני המקום והשעה בשפת האמנות הפיגורטיבית על פי רוב, בעוד שהאמנות עם הפנים החוצה, ואף אמנות שנטתה להתבוננות פנימה לתוך עצמה, זוהו עם הפשטה. מאז החזרה הגורפת לציור ולסיפור וממילא לאמנות פיגורטיבית בשנות ה־80, שיח האמנות אינו נדרש להכרעה אתית או שיפוטית בין הפשטה לפיגורציה. למרבה ההפתעה, דווקא פריצת הגבולות והשתלבות היחסית של אמנות ישראלית בזירת האמנות הבינלאומית, הן שמזינות את הציפייה לאמנות המספרת את סיפורה הייחודי ומגיבה למציאות הפוליטית־חברתית האינטנסיבית”¹.

אין כמו יחסי הגומלין המתוארים לעיל כדי להעיד על הצלחתו של מתן בן כנען לעורר עניין רב הן בשדה האמנות המקומי והן בשדה האמנות העולמי. היסוד המשותף לגוף יצירותיו מעלה על נס את “המקומיות” בשפתה של האמנות הפיגורטיבית; יצירות אלה מתכתבות במישרין, ועם זאת באופן מרומז ורב־משמעות עם סיפורה הייחודי של המציאות שהאמן חי ופועל בה. בן כנען מצטרף לדור של אמנים בעידן הפוסט־הגמוני בשדה האמנות הישראלית, שזה זמן רב אינו לוקה ברתיעה פרו־בינלאומית מהמקומי ומהפיגורטיבי ושאינו חולק תשוקה להתבשם מהניחוח האוניברסלי שעולה באופן בלעדי, לכאורה, מהאמנות המופשטת על מופעיה השונים².

עשייה אמנותית זאת, שמגלה חיוניות רבה וזוכה לאהדה הולכת וגוברת, היא מופע נוסף של יחסי גומלין דיאלקטיים ולעיתים אף צורמים במאה השנים האחרונות בשדה האמנות המקומית והבינלאומית בין האמנות הפיגורטיבית לבין אסכולות שונות שחרטו על דגלן את ערך ההפשטה. יש שעדיין תוהים במשיכת כתף ספקנית, מה כבר יכול להיות הערך המוסף של יוצרים ריאליסטים, שמתעקשים להמשיך להוציא מתחת ידם ייצוגים חזותיים של המציאות בעידן הצילום? והיו שבירכו על תחייתו של הציור הריאליסטי אבל הסתייגו מביטויי המופרזים. כך, לדוגמה, בתגובה לתחייתה של השפה הפיגורטיבית בעשייה האמנותית הניאו־ריאליסטית של אמנים אמריקנים באמצע שנות ה־60 של המאה ה־20, שבאה לעולם כתגובת נגד לאקספרסיוניזם המופשט, כתב האמן והמבקר ליאו סגדין: “בדומה לתחייתו של לזרוס, האמן שב לחבק את גופתו של הריאליזם. אבל אם מותו של הריאליזם גרם צער בקרב הציבור, לא נראה שתחייתו גרמה אושר לרבים”³.

1. רותי דירקטור, “קווים לדמותה

של אמנות בישראל עכשיו”,

בתוך: אמנות ישראלית עכשיו

(עורכות: איריס ריבקינד בן צור

ורויטל אלקלעי), בן שמן: מודן

הוצאה לאור, 2009, עמ' 10.

2. גדעון עפרת, “הריאליסטים

וסוגיית העולם”, אמנות מינורית:

אמנות בישראל בשחר שנות

האלפיים, ירושלים: אמנות

ישראל, 2010, עמ' 107–120.

3. Leo Segedin, “Realism and

Neo-Realism in Art,” 1964.

[http://www.leopoldsegedin.](http://www.leopoldsegedin.com/essay_detail_realism_)

[com/essay_detail_realism_](http://www.leopoldsegedin.com/essay_detail_realism_)

[neorealism_art.cfm](http://www.leopoldsegedin.com/essay_detail_realism_)

חוסר הנחת לנוכח הופעתו של הזרם הניאוריאליסטי בשנים אלו נבע בין היתר מכך שהוא לא ביקש להציע "ייצוג אשלייתי" גרידא של המציאות, אלא לבצע בה מניפולציות אמנותיות שונות, וזאת מבלי לפרוע או לבטל את המאפיינים הפיגורטיביים שלה. "מהלכים מניפולטיביים" מסוג זה ניכרים במובהק ביצירותיהם של האמנים מהזרם ההיפרריאליסטי או הפוטוריאליסטי (הווארד קנוביץ [Kanovitz], ריצ'ארד אסטס [Estes], ג'ון באדר [Bader], רון קלימאן [Kleemann] ורבים אחרים). אמנים אלה ביקשו לספק תיאורים רוויים, מפורטים ומדוקדקים של מושאי עבודתם, והתוצאה איננה מעוררת רק אפקט דומה לזה העולה מצפייה בתצלום; "היא יוצרת לעתים אווירה של ספק ולא של ודאות ומציבה שאלות משמעותיות, הקוראות תיגר על עצם טיבה של החוויה האמנותית", כפי שכתב היסטוריון האמנות סם האנטר על יצירותיו של קנוביץ.⁴ מהלך דומה אך שונה ניכר גם בעבודותיהם של אמנים כמו ג'ונס [Johns], רוברט ראושנברג [Rauschenberg], אנדי וורהול [Warhol] ואחרים. אמנים אלה אתגרו היררכיות מקובלות בשדה האמנות בין גבוה לנמוך ויצרו מעין שיקוף "פרזיטי" של איקונות מעולם הקולנוע, דימויים מעולם הפרסומות המסחריות, מוזיקת הפופ והקומיקס, והפכו אותם למושאייה של העשייה האמנותית ושל החוויה האסתטית.

דומה כי פרדוקס זה בקרב אמנים, שאפשר לכנסם יחד תחת הקטגוריה של אמנות ריאליסטית – שעבודותיהם גם "מצלמות" את המציאות כפי שהיא וגם "משבשות" אותה, או מוסיפות לה ממד – מאפיין את כלל גילוייה של אמנות זו הן על ציר המרחב והן על ציר הזמן. כלומר, אם מופיעה של האמנות הניאוריאליסטית בשנות ה־60 היו בבחינת קריאת תיגר על האקספרסיוניזם המופשט של מחצית המאה ה־20,⁵ במופעי המאוחרים יותר הצייר הריאליסטי מחפש דרכים אחרות לבטא את יחסו הדואלי למציאות הקונקרטית המיוצגת ביצירותיו. הוא רוצה גם לשקף אותה וגם לחרוג מעבר לה, גם לספק ייצוג שלה וגם להוסיף לה מבע אישי וייחודי.⁶

המוטיבים האמנותיים ביצירותיו של בן כנען, שבאמצעותם הוא מבקש להציג את הערך המוסף שלהן, שונים בתכלית מהמוטיבים האמנותיים המאפיינים סגנונות ציור ניאוריאליסטיים של שנות ה־60 של המאה ה־20. בן כנען איננו מספק ייצוג מופרז של המציאות ואף אינו שואף ל"שבש" אותה. כפי שהוא מעיד על עצמו, הוא אינו היפרריאליסט, "כי היפר זה להעצים את מה שהעין לא באמת רואה"; והוא גם אינו פוטוריאליסט, "ששואף להעתיק את הצילום כדי שהציור יראה כמו צילום",⁷ ובוודאי שסגנונו של בן כנען אינו שואב את השראתו מהפופ ארט. המפגש עם עבודותיו של בן כנען מעורר חוויה של התפעלות והשתאות. עבודותיו מסמאות את העין ביכולתו הווירטואוזית להציע ייצוג אשלייתי שופע ומדויק של הדמויות, העצמים והסצנות. במפגש הראשון עם היצירות הצופה תוהה: "האם זה צילום או ציור?". ואכן, בן כנען "מצלם" את מושאי יצירותיו כהוויתם, כמופעים מדויקים של המציאות, בין אם מדובר בתיאור של אובייקטים דוממים ובין אם בתיאור של דמויות אנושיות הנתונות

4. Sam Hunter, "Howard

Kanovitz's New Paintings," *Arts*

Magazine, April 1975, pp. 7-75.

<https://www.howardkanovitz.com/kanovitz-new-paintings>

5. Alex Katz, "Contemporary

Realism".

<http://www.theartstory.org/movement-contemporary-realism.htm>

6. Robin George Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1938,

chapter III.

7. דנה גילרמן, "במבחן

המציאות", *כלכליסט*, 18.7.2015.

בפעילות כלשהי ועל פניהן נסוכות הבעות פנים הניתנות לזיהוי: פחד, אימה, עליצות, חדווה, השלמה ועוד.

אין ביצירותיו של בן כנען מאמץ לייפות את המציאות או שאיפה להשתמש במאפיינים פיגורטיביים כדי לצייר מחוז חפץ מדומיין החורג מעבר לגבולות המציאות. הדמויות והעצמים ביצירותיו לובשים אופי קונקרטי ובנאלי וממוקמים במרחבים מובחנים, ארציים. הדמויות לבושות על פי רוב בבגדי חול ולעיתים אף בבגדי עבודה דהויים ומרופטים. הן אינן ממוקמות בדרך כלל בחללים או במרחבים מבויתים מבחינה אסתטית, אלא בחצרות בתים או באתרי בנייה נטולי חן. אם להשתמש בלשונו של היסטוריון האמנות מאיר שפיר, גישה זאת מעניקה מקום ל"אנושיות באמנות"⁸. היא איננה רואה בגיבורים מעולם המיתולוגיה והדת מושאיה המרכזיים של העשייה האמנותית, ונותנת ביטוי למציאות האנושית והפיזית בסצנות שנוכחים בהן אנשים מן השורה, נופים ועצמים דוממים.

כך, לדוגמה, ביצירותיו יעל וסיסרא (2007) ולוי אחד והפילגש (2007).

העלילות "המקראיות" מתרחשות במבנים עכשוויים, שקירותיהם הסדוקים עוטים בליל גוונים של שכבות צבע מתקלפות, ושחלוניתיהם אטומים בבלוקים, דבר המעיד בדרך כלל על בנייני דירות ישנים, רעועים ונטושים ואף מועדים להריסה. ביצירות ללא כותרת (2007) ושווה בלתי חוקי (2007) העלילות מתרחשות במעין מרתפים טחובים, שקירותיהם המרוחים בקוקטיל צבעים נעדר חן מחדדים את תחושת המועקה והאימה. הצפייה ביצירות אלה מעלה את התהייה, עד כמה הצבתן של הסצנות המתוארות בתוך חללים רעועים ומזרי אימה נועדה לבשר על חזון אפוקליפטי, על חוסר היציבות של המציאות הקונקרטית שאנו חיים ופועלים בתוכה ועל האיומים הקיומיים שהיא טומנת בחובה.

אך, כאמור, הייצוג הריאליסטי של המציאות הקונקרטית ביצירותיו של בן כנען משלב בתוכו מוטיבים אמנותיים המלמדים על רצונו לחרוג מחוצה לה. בן כנען מבקש לעשות זאת בדרכו הייחודית – לא ביצירת מתח או סתירה בין שני קטבים מנוגדים, אלא במהלך אמנותי המבקש ליצור מעין "אחדות ניגודים", לחבר בין הגשמי לטרנסצנדנטלי ולהתיך אותם לאחדות הוליסטית. זוהי גישה שיש לה ביטוי מחודד בכתביו של הפילוסוף והמשורר האמריקאי רלף וולדו אמרסון [Emerson], אבי התנועה הטרנסצנדנטלית, שאחד מעקרונות היסוד שלה הוא הניסיון לזהות את היפה והנשגב בפרוזאי ובשגרת. כך, לדוגמה, תיאורי המציאות בשיריו של אמרסון – כשהוא מתאר את פרח הרדורה, את פלג המים שלצידו הוא צומח, או את בעלי הכנף החגים מעליו – אינם חורגים מעבר לפרטים הבנאליים המאפיינים אותם ואת החלל שהם נתונים בו. במובן זה, שירתו של אמרסון נושאת אופי ריאליסטי.

בניגוד לשירה הרומנטית בת זמנו, בשירתו של אמרסון יש דיווח ענייני ו"יבש" על הטבע הפרוזאי כפי שהוא מתגלה לעינינו, אך עובדות בנליות אלו מעוררות אצלו תחושה עמוקה של השתאות ומובילות אותו לחוויה

8. Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries, Selected Papers*, New York: George Braziller, p. 227.

טרנסצנדנטית. הן נושאות את חותמו של הנשגב, של כוח שמימי. כפי שאמרסון כתב באחד מחיבוריו: "הטבע אינו אלא הסימבול של הרוח", ובמילים אחרות, "כל עובדה טבעית היא סימבול של עובדה רוחנית".⁹ לא בכדי נתפס אמרסון כמי שאוחז בגישה הנגועה בסתירה פנימית, מעין אוקסימורון – "ריאליזם מיסטי". והנה תיאור קולע ותמציתי של גישה זאת בדבריו של גיאורג ביכנר [Büchner], מחזאי וסופר גרמני בן המאה ה-19: "האמנות אינה מחקה את הטבע ככזה, החיקוי נועד לשמר תחושה של הבריאה",¹⁰ כפי שהיא משתקפת, לדברי ביכנר, בהווה היומיומית של בני אנוש ובגילוייה הפרוזאיים של המציאות הטבעית. מפתה להניח את קיומו של יסוד מיסטי ביצירותיהם של אמנים ריאליסטים בשדה האמנות בישראל, אבל אין להוכיח את קיומו של יסוד זה מעצם העובדה שביצירות אלו "מתחככת הפיגורטיביות בריאליזם ומשתחררת ממנו בה בעת".¹¹ אמנים כגון ארם גרשוני, סיגל צברי, עופר ללוש, יאן ראוכוורגר ועוד רבים אחרים מזמנים התחככות מעין זאת, אבל היסוד המיסטי אינו נוכח ביצירותיהם באופן מוצהר ונחוש. ברפלקסיה עצמית על עבודתו כתב ישראל הרשברג, מבכירי הסגנון הריאליסטי בשדה האמנות המקומית בעשורים האחרונים, כי ייצוגה האשלייתי של המציאות אינו מתמצה "במבט כוללני, מתמכר, שמתמסר לכל פרט ורודף כל אינפורמציה ויזואלית עד חורמה; המשימה האמתית היא מעבר להפגנת היכולת; היא קשורה להתבוננות המרוכזת בטבע ולטרנספורמציה אל מעבר לקונקרטי".¹² ועדיין, גם כאשר משימה זו היא שמדריכה את האמן בעבודתו, המסע אל מעבר לקונקרטי איננו מחייב את נוכחותו של יסוד מיסטי, שכן הגיחה אל מעבר לקונקרטי יכולה לשאת מופעים עשירים ומגוונים: היא יכולה להתכתב עם עולמו הפנימי של האמן, לשמש אלגוריה למציאות החברתית והפוליטית ועוד. והיא יכולה גם להצביע, כפי שכן כנען מבקש לעשות, על נוכחותה של ספירה רוחנית-טרנסצנדנטית ביצירות.

מבט מבפנים - האור שמחליף את ההילה

ביצירותיו של בן כנען, כאמן המתכתב עם הריאליזם המיסטי, ניכר המאמץ להתבוננות מרוכזת בטבע ולטרנספורמציה אל מעבר לקונקרטי. אחד המאפיינים האמנותיים שכן כנען עושה בהם שימוש תכוף וייחודי ביצירותיו הוא האור: האור הבהק שמבליח, מגיח, מפלח ומשתקף בסצנות השונות ביצירותיו. "הם נדהמו מהאור בציוור", מספר בן כנען על תגובתם של חברי ועדת הפרס של הנשיונל פורטרט גלרי בלונדון, שהעניקו לעבודתו אנבל וגיא (2014) את המקום הראשון בתחרות הדיוקנאות של המוזיאון. "הם לא ידעו שזה מישראל והיו בטוחים שזה מהמיד ווסט, מאיטליה, מספרד. הם אמרו לי: 'לא חשבנו על ישראל והרגשנו שיש שם משהו מאחורי הציוור, שקורה שם משהו, וזה תפס את כולנו'".¹³

ואמנם, לא ניתן להתעלם מהאור ומופעיו הדרמטיים, השמימיים ומלאי היפעה ביצירותיו של בן כנען. נוכחותו של האור, הנושא אופי מקומי, איננה תמיד על דרך הניגוד עם רקע כהה ואפלולי, למעט הצל שמטילים העצמים

9. Ralph Waldo Emerson, "Nature," in Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau, *Nature / Walking*, Boston, MA: Beacon Press, 1991, p. 23.

10. Quoted in Anna Guillemin, "Mimesis of Everyday Life in the Kunstgespräch of Büchner's Lenz: Realist Aesthetics between Anti-Ideal and Social Art," in *Commitment and Compassion, Essays on Georg Büchner*, Eds. Patrick Forthmann and Martha B. Helfer, New York: Rodopi, 2012, p. 14.

11. עפרת, עמ' 109.

12. טלי תמיר, "צייר למרחקים ארוכים", כל העיר, 1.12.1989, עמ' 60, 83. הדברים מובאים ברשימתו של גדעון עפרת, "הריאליסטים וסוגיית העולם", עמ' 113.

13. גילרמן, שם.



דייגו ולאסקז, המפחה של וולקן,
1630, שמן על בד, 223x290,
מוזיאון הפראדו, מדריד

Diego Velázquez, Volcan's Forge, 1630, oil on canvas,
223x290, Museo del Prado, Madrid

מפאת האור השוטף אותם. ועדיין, זהו אור בעל אופי מיוחד. בחלק מהיצירות אין מדובר באור שממלא את המרחב בימי קיץ חמים; הוא דומה יותר לאור של ימי חורף אפרוריים וגשומים, שמופיע בפרקי זמן קצרים, שבהם מבליחים קרני השמש מבעד לפרצה שנוצרת בחשורת עננים כהה. אז יצורות הקרניים קרחות אור מבהיקות על פני הקרקע ועל העצמים השונים הניצבים עליה, שאליהן מתלווה לעיתים קשת בענן. האור הבוהק והצלול של קרחות אלה מתעצם אל מול הגוון האפרורי התוחם אותן ועוטף אותן סביב־סביב.

אור זה מתגלה בכל הדרו, לחלופין, כשהשמש נוטה לשקוע ואז קרניה "מדליקים", אם להשתמש במילותיו של בן כנען, את העצמים. זוהרם של העצמים "הדולקים" מתעצם כשהוא ניצב בניגוד למשטחי הצל, שמטילים על הקרקע עצמים אחרים העומדים בדרכן של קרני השמש. הטבע מזמן לנו משחקי אור וצל, שמאפשרים לאור הזה להופיע במלוא עוצמתו. זהו האור שכן כנען מיטיב להנכיח ביצירותיו כרם נבות (2016), אנבל וגיא, משיג גבול (2017), יהודית (2018-2017), פנדורה (2017) ודוד ומיכל (2018-2017). וזהו האור שמרמז לקיומו של יסוד שמקורו מחוץ לגבולותיה של המציאות הקונקרטית, יסוד שמימי, אך עדיין כזה שנתפס כחלק טבעי שלה.

האור ביצירותיו של בן כנען והשימוש הווירטואוזי שלו בו שואבים את השראתם מרבי האמנים הקלאסיים: מיכלאנג'לו קאראווג'ו [Caravaggio] (1610-1571) ודייגו ולאסקז [Velázquez] (1660-1599). התבססותו של המוטיב הריאליסטי באמנותם משתקפת באופן שבו ההילה המלאכותית מפנה אט־אט את מקומה לאור הטבעי כמייצג את היסוד השמימי; האור הטבעי וההילה השמימית חד הם – הם שוכנים במציאות עצמה, משתלבים בה בטבעיות ומהווים חלק בלתי נפרד ממנה. יצירתו של קאראווג'ו ההמרה של פאולוס הקדוש (1601-1600) ממחישה את מופעו החדש של מוטיב האור בסצנות דתיות. האור מתמקד בדמותו של הקדוש ואופף אותו מכל עבר, כשברקע שולטת אווירה אפרורית וקודרת – "פְּתָאוּם נְגָה סְבִיבוֹ אור מִן הַשָּׁמַיִם", מסופר ב"מעשי השליחים" בברית החדשה

המתארים את מסעו של פאול הקדוש בדרכו לדמשק.¹⁴ הפרשים וסוסייהם, שניצבים סביב הקדוש באפלולית, מעצימים את דמותו האפופה בהילה זוהרת. האור מסמל את הטרנספיגורציה הרוחנית שעובר הקדוש. באמצעות גופו הזוהר מיתר למעשה קאראווג'ו את נוכחותו של האור השמימי כגורם חיצוני וזר, הנושא ממשות פיזית. הוא ממקם את היסוד העל-טבעי, הרוחני או השמימי, בטבע עצמו, במציאות היומיומית.

שלא כמו הדמויות ביצירותיו של קאראווג'ו, הנושאות לעיתים תווי פנים גנריים, חסרי אופי ותוכן ספציפיים, הדמויות ביצירותיו של ולאסקז נטות להיות עממיות וגשמיות יותר. גם כאשר האמן בוחר לייצג באמצעותן גיבורים בעלי שיעור קומה מיתי, הן נושאות "תו תקן" ריאליסטי-ארצי, בנאלי. וגם כאשר ולאסקז מעטר את דמויותיו באור שמימי ומציב מעל ראשיהן הילה מלאכותית, כיאה לאלים ולבני אלים, הוא איננו מכפיף אותן לאידיאל יופי מיתי ואיננו מאדיר את מופעיהן הפיזיים. ייצוג ריאליסטי-ארצי מסוג זה מקבל ביטוי עז ביצירתו המפחה של וולקן (1630). חלקי הגוף החשופים של אפולו ושל שאר הדמויות בסצנה המיתולוגית מלמדים על ארציות צרופה, אך עדיין עוטים אור יקרות שמקורו אינו ברור, שכן המפחה הבוערת ניצבת בירכתי הסצנה.

כמו הדמויות ביצירותיו של ולאסקז, דמויותיו של בן כנען שואבות את השארתן מחיי היומיום, נעדרות הדר ופאר וממוקמות במרחבים פרוזאיים. באשר ליסוד הרוחני-השמימי הנוכח ביצירותיו, בן כנען משלים את המפנה הריאליסטי עד תומו. יסוד זה מופיע בסצנות מציאותיות באמצעות האור המבהיק, זה שמערבב בין קודש לחול. במילותיו של האמן ג'יימס טורל [Turrell], ממייסדי "תנועת אור וחלל" באמנות, אפשר לומר כי האור איננו בבחינת זרקור שמגלה ומאיר את האובייקטים בעולם; "הוא ההתגלות עצמה".¹⁵ ועדיין, האור כהתגלות עצמאית ביצירותיו של בן כנען אינו מתמקד במושא מסוים הנושא אופי אחיד; הוא נוכח בגילוייה השונים של המציאות. כך, לדוגמה, בעבודה משיג גבול בן כנען "מדליק" את הקרקע שהדמויות ניצבות עליה, את סבך ענפי העצים ברקע ואת חלקי הגוף החשוף של הדמויות. האור, במופעו הבהיר יותר, נוכח על הקרקע ביצירות יוסף ושמעון (2010), ללא כותרת (2010), בבל (2009), כרם נבות, דוד ומיכל, אנבל וגיא, וכן בעלוות העצים בעבודה פנדורה.

מוטיב האור השמימי משולב בטבעיות ביצירותיו של בן כנען, גם כשהסצנות שהוא מתאר תחומות בחללים סגורים או סגורים חלקית. האור הטבעי, שמפלח את החלל וחודר דרך אשנבים או חרכים, מחליף את ההילה המלאכותית, והוא זה שנושא משמעות מיסטית-רוחנית. אפשר להבחין בהמרה מסוג זה ביצירות שוהה בלתי חוקי, יעל וסיסרא, ללא כותרת ולוי אחד והפילגש. האור ביצירות אלה יוצר ניגוד חריף, מתח דרמטי, בין האזורים המוארים לאזורים האפלוליים; הוא מפלח את האווירה הדחוסה והמעיקה המאפיינת את החללים הסגורים, שקירותיהם מרוחים בבלייל גוונים חומים/צהובים, ונושא עימו חותם מיסטי.

14. הברית החדשה, מעשי

השליחים ט.

15. James Turrell, "Mapping

Spaces, 1987," in Kristine

Stiles, Peter Selz, *Theories and*

Documents of Contemporary

Art, Berkeley, California:

University of California Press,

Second Edition, 2012, p. 649.

מבט מבחוץ – השלכת נרטיבים מקראיים

לא זאת בלבד שכן כנען איננו רואה בעבודותיו ניסיון גרידא לספק ייצוג נאמן של מושאי עבודותיו, הוא מבקש גם לעורר בצופה תחושות ורגשות המתווכים בפרשנות ספציפית, איקונוגרפית, שהוא משליך עליהם לעיתים קרובות. הוא מציע לצופים להתבונן בעבודותיו דרך נרטיבים מקראיים, שבהשראתם יצר את העבודות, ואלה מוסיפים ממד ייחודי למבע ולתגובה הרגשית שהעבודות מעוררות בצופים.



מיכלאנג'לו קאראווג'ו, ההמרה של פאולוס הקדוש, 1600-1601, 189x237, שמן על עץ ברוש, קפלה צ'רזי, סנטה מריה דל פופולו, רומא
Michelangelo Caravaggio, The Conversion of St. Paul, 1600-1601, 189x237, oil on cypress wood, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Rome

יש להדגיש שבעבודתו של בן כנען לא קיימת זיקה ברורה וחד־משמעית לסיפורים המקראיים. הפער בין הסצנות והנרטיבים המקראיים לבין הייצוג החזותי שלהם ביצירותיו הוא כה עמוק, שהוא איננו מאפשר זיקה מיידית ביניהם באמצעות קיומם של הקשר תרבותי נתון או של קהילת משמעות המאופיינת במסורות ובמוסכמות חברתיות ייחודיות. כפי שכן כנען מציין, יצירותיו אינן מבקשות לספק "אילוסטרציות" לסיפורי המקרא.¹⁶ היכולת להציע פרשנות איקונוגרפית של היצירות באמצעות הנרטיבים המקראיים לא עולה ישירות מהיצירות. "ניתוח איקונוגרפי", כפי שכותב ארווין פאנופסקי, "העוסק בדימויים, סיפורים ואלגוריות במקום במוטיבים, מניח מראש, כמובן, הרבה יותר מאשר היכרות עם אובייקטים ומאורעות שאותה אנו רוכשים מתוך ניסיונו המעשי. הוא מניח מראש את קיומה של היכרות עם תמות ספציפיות או מושגים ספציפיים, כפי שהועברו ממקורות ספרותיים – בין אם נרכשו באמצעות קריאה מכוונת או באמצעות מסורת בעל פה".¹⁷ היעדר זיקה מיידית בין עולם המוטיבים האמנותיים ביצירותיו של בן כנען לבין הנרטיבים המקראיים שהוא מטיל עליהן איננו מאפשר אפוא פרשנות

16. גילרמן, שם.

17. ארווין פאנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונוולוגיה: מבוא לחקר אמנות הרנסנס", המדרשה 12, 2009.

עמ' 77.

איקונוגרפית מובנת מאליה של היצירות. ולכן יש לראות בכותרות המצורפות לעבודות משום הזמנה, שידול, או הפצרה להתבונן בהן מבעד למנעד פרשנויות נרחב שאפשר להעניק להן בהשראתם של נרטיבים אלה. בן כנען מפציר בצופה להתבונן ביצירותיו מתוך הנרטיבים שבהשראתם באו לעולם. הוא רואה בנרטיבים אלה מאגר תרבותי שופע המכיל "ריכוז חזק מאוד של דילמות מוסריות ושאלות אחרות שמעסיקות בני אדם ביומיום שלהם [...] אבן יסוד בתרבות האנושית, מעבר לעניין שלנו כיהודים [...] זוהי יצירה ספרותית שאני מופתע ממנה ונעזר בה".¹⁸

בן כנען מתרגם לשדה הציור הריאליסטי את המהלך האמנותי של עדי נס בשדה הצילום בסדרת עבודותיו "סיפורי תנ"ך" (2007). "גיבורי הסדרה", כפי שציין נס בראיון, "הם אנשי הרחוב, הומלסים, אנשי המעמד הנמוך, אנשים שמצאו את מקומם בשולי החברה, אנשים שנשחקים ברחובות הריקים וחיים במציאות עלובה, חסרת תוחלת או עתיד".¹⁹ הבחירה של שני אמנים אלה להציג ביצירותיהם דמויות הלקוחות מהמציאות העכשווית והמקומית משרתת תכלית דומה. לו סיפקו היצירות אילוסטרציות לסיפורי התנ"ך, הן היו מקשות על הצופים להרהר ברלוונטיות של סיפורים אלה למציאות החברתית והפוליטית כאן ועכשיו; הן היו עלולות לדחוק את הסיפורים הללו לעבר רחוק, ואף להטעין אותם בנופך מיתולוגי, כפי שהדבר בא לביטוי באילוסטרציות "ריאליסטיות" שיצרו אמנים רבים במאה ה-19, כמו לדוגמה הצייר והתחריטאי גוסטב דורה [Doré]. כשבן כנען מזמן את הצופים להתבונן ביצירותיו השונות ובדמויות הנוכחות בהן, שעוטות על עצמן לבוש מקומי ומוכר ושמוקמות במרחב הניתן לזיהוי, הוא מבקש שסיפורי המקרא ישתקפו בדמויות פמיליאריות המאכלסות את המרחב שהצופים חיים ופועלים בו. שאיפה דומה מנחה את עדי נס: "ההרכבה של דמויות חסרות זהות על התשתית המיתית של סיפורי התנ"ך" מאפשרת "לעמת בין המציאות הישראלית העכשווית לבין ההיסטוריה של העם הנבחר".²⁰

ואמנם, כשאנו מתבוננים, לדוגמה, ביצירתו של בן כנען בבל, אנו תוהים מה המשמעויות החבויות בה למתחולל כאן ועכשיו? אנו מבחינים בתלולית עפר נטולת חן, שני גברים נעדרי ייחוד, מריצה ושני בלוקי בניין, סצנה שמתכתבת, כך נדמה, עם המוטיבים האמנותיים ביצירה מסתתני האבנים (1850-1849) של גוסטב קורבה [Courbet], מנציגיה הבכירים של האמנות הריאליסטית במאה ה-19. מכל מקום, ההקשר המקומי של בבל מעודד אותנו לצייר בעיני רוחנו לא רק קקופוניה לשונית, אלא גם מתחים חברתיים ולאומיים הניזונים ממציאות חיינו הפוליטיים העכשוויים. בבל מסמלת היעדר הרמוניה, היעדר דיאלוג, הרס וחורבן – חזון אפוקליפטי שהתממשותו האפשרית היא פועל יוצא של גבהות לב ואיוולת אנושית. כך גם כשאנו בוחנים את יצירתו כרם נבות, אפשר שיעלו בראשנו מחשבות טורדניות על חמדנותם חסרת השובע של שליטים מושחתים הפועלים בקרבנו אנו.

דמותה של האישה בעבודה יהודית, שאפשר לראות בה מחווה לקאראווג'ו וליצירתו יהודית כורתת את ראשו של הולופרנס (1602), מובילה אותנו להרהר

18. גילרמן, שם.

19. דפנה ידוביץ, "בתפקיד אלוהים: עדי נס", גלובס.

28.1.2007

20. שם.

בתושייתן ובאומץ ליבן של נשים החיות ופועלות בהקשרים מקומיים. אבל מיהי יהודית בת זמננו הכורתת את ראשו של הולופרנס ומניחה את ראשו בשק, כאילו היה זה עצם או חפץ כלשהו? מה מסמלת הסתרת ראש הולופרנס בשק? האם היא מרמזת לערך מוסרי האומר, בנפול אויבך אל תשמח ובכשלו אלייגל לברך? ואולי היא מסמלת לחלופין שוויון נפש לנוכח תיאור מעורר חלחלה זה, וזאת בניגוד לתיאור הדרמטי והמטלטל של כריתת ראשו של הולופרנס ביצירתו של קאראווג'ו? ומה האנלוגיה המקראית של אנבל וגיא? האם היא מרמזת לטרגדיה בעלת הממדים האפיים של סיפור יפתח ובתו על האב המקריב את בתו כדי לקיים נדר שנדר לאלוהיו? מהו תוכנו של הנדר בהקשר מקומי ועכשווי? למי ניתנה השבועה? מי האב ומי הקורבן? תהיות קיומיות מסוג זה עולות גם כשאנו מתבקשים לצפות ביצירותיו האחרות של בן כנען מבעד לנרטיבים המקראיים המוטלים עליהן.

יצירתו משיג גבול מציגה אתגר פרשני תובעני במיוחד. נדמה שזוהי דרכו של האמן להתמודד עם שאלות הניצבות במרכזן של מחלוקות אנושיות ארוכות שנים, מדממות ומדממות פחות, בין לאומים שונים ובין קבוצות חברתיות מובחנות. "הראשון שגידר לו חלקת אדמה", כתב אבי המהפכה הצרפתית ז'אן ז'אק רוסו [Rousseau] לפני יותר מ-250 שנה, "והעלה בדעתו לומר: זאת לי היא... היה מייסדה של החברה האזרחית. כמה רציחות, כמה אומללויות וכמה זוועות היה חוסך מן המין האנושי מי שהיה עוקר את יתדות הסימון..."²¹.

מהי, אם כן, הקרקע ומהם גבולותיה? ומי הם משיגי הגבול? בעוד שמשיגי הגבול מעוררים בצופה מחשבה על חלוצים פורצי גבולות, יהיה זה בלתי נמנע להרהר גם במסיגי גבול. האם ניתן לעמוד על ההבדל החמקמק בין משיגי גבול לבין מסיגי גבול? למי זכויות קניין על הקרקע המתיימרת להיות תחומה בגבולות ברורים? מיהם בעליה ומי הם מסיגי הגבול שנוכחים בה שלא בדיון? האם מבקש האמן מהצופה להרהר בסכסוך האלים הניטש על אודות הבעלות על הארץ הקונקרטי, שנופיה שטופי האור נוכחים ביצירותיו? האם הוא מבקש מהצופה להרהר בסכסוכי קרקעות הנמצאים בתוך הארץ? והאם היסוד המיסטי הנטוע בנופיה של הארץ נועד לבשר על קיומה של אפשרות לגשר על מחלוקות אלו בשלום וללא שפיכות דמים?

לבנות עולם: ריאליזם מיסטי בעידן תום ההגמוניה

גדעון עפרת מלין על האופי המינורי המאפיין את העשייה האמנותית בשחר שנות האלפיים, ורואה בה "אמנות של איבר מכווץ ומדולדל [...] חושניות ארוטית נמהלת [...] ברפיסות או באי-פיריון הגובלים במחלה ובמוות. בהכרח, אולי אף במוצהר: אמנות מינורית".²² אחד הביטויים לכך הוא היעדרו של העולם מעבודותיהם של "הריאליסטים" הפועלים בשדה האמנות הישראלית.²³ "אמנים איכותיים", כותב עפרת, "הם אמנים הבונים 'עולם', בין אם מקורו בנתוני מציאות חיצונית ובין אם בנתוני מציאות פנימית. היכולת לבנות 'עולם' היא

21. ז'אן ז'אק רוסו, "היסודות

לאי-שוויון בין בני-אדם", בתוך:

מאמרים, ירושלים: הוצאת מאגנס,

האוניברסיטה העברית, 1999

(1751), עמ' 161.

22. עפרת, עמ' 72-73.

23. שם, עמ' 107-120.

היכולת לאשר בסך יצירתם דיוקן עצמי נפשי ואידאי, שאינו זהה בהכרח לתוכן הישיר המתגלה ביצירות".²⁴ הדגש על יצירות, בלשון רבים, היא ממהות העניין, וזאת משום שדיוקן אישי זה, מוסיף עפרת, "מתגבש מיצירה ליצירה, מעמיק ומבשיל בתהליך התפתחותו האמנותית של האמן".²⁵

בן כנען מתמודד עם אתגר כבד משקל זה – בניית עולם אמנותי – באופן מרשים ומעורר התפעלות. כפי שביקשתי להראות, בניית העולם באה לביטוי מרכזי גם כאשר הוא עושה שימוש תכוף במוטיב האור כדי להחדיר יסוד מיסטי ביצירותיו הנושאות אופי ריאליסטי, וגם כשהוא מטיל, לפחות על חלק ניכר מיצירותיו, פרשנות נרטיבית השואבת את השראתה מסיפורי המקרא. הוא קורא לצופה להצטרף אליו למסע פרשני מאתגר, שנועד לדלות מיצירותיו משמעויות רלוונטיות לזמננו. שני הרבדים האלה – מוטיב האור הנוכח ביצירות והניתוח איקונוגרפי הייחודי שהוא מציע – הם שני נדבכים משלימים של העולם הרגשי והאידיאי שבן כנען בונה, של דיוקן עצמי ונפשי שהוא מגבש לעצמו בתהליך התפתחותו האמנותית מיצירה ליצירה.

בנייתו של עולם אמנותי זה מתכתבת כאמור עם מסורת ארוכה של הריאליזם המיסטי, שמוצאת את ביטוייה השונים בהגות פילוסופית, בכתיבה ספרותית או באמנות על מגוון גילוייה. בנייה זאת, הנושאת את טביעת אצבעותיו הייחודית של בן כנען, איננה נדרשת לקרוא תיגר על ז'אנר כזה או אחר באמנות בישראל, ולו משום שבדומה לאמנות העולמית, שדה זה אינו מאופיין עוד בקיומו של מרכז הגמוני. "ההווה של האמנות הישראלית על סף האלף השלישי", כפי שרותי דירקטור מיטיבה לאבחן, "מתאפיין ברב קוליות ובחיוניות רבה ומתמסר לתיאורים שונים מזוויות שונות ובדגשים שונים".²⁶ גדעון עפרת מבשר אף הוא, גם אם בהסתייגות מסוימת, "על תום עידן ההגמוניה האמנותית" ועל עלייתו של "פלורליזם אמנותי בעולם האמנות הישראלי".²⁷ החיבוק האוהד שזוכות לו יצירותיו של בן כנען בשדה האמנות בארץ ובעולם מספק סימן ועדות מהדהדים לתהליכים מבורכים אלה.

24. שם, עמ' 115.

25. שם, עמ' 118.

26. דירקטור, עמ' 9.

27. גדעון עפרת, "תום עידן

ההגמוניה", אמנות מינורית, עמ' 48.

ציונים ביוגרפיים

נולד ב-1980, רמת ישי;
חי בחיפה ועובד ברמת ישי.

לימודים

2003	תואר ראשון, חינוך ואמנות, אורנים, המכללה האקדמית לחינוך, קריית טבעון
2011	תואר שני, יצירה (MFA), אוניברסיטת חיפה

הוראה

2009-2007	אורנים, המכללה האקדמית לחינוך, קריית טבעון
2012	החוג לאמנות, אוניברסיטת חיפה

תערוכות יחיד

2008	"עבודות נבחרות", גלריה גורן, המכללה האקדמית, עמק יזרעאל
2013	"אופקים חדשים", גלריה התחנה, תל אביב
2018	"מתן בן כנען - ציורים", זוכה הפרס ע"ש חיים שיף לאמנות פיגורטיבית-ריאליסטית לשנת 2017, מוזיאון תל אביב לאמנות

תערוכות קבוצתיות

2007	"תערוכת גמר", אורנים, המכללה האקדמית לחינוך, קריית טבעון
2008	"גילוי שם", הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה
	"צבע טרי", יריד אמנות, תל אביב
2009	"בבואת נרקיס", P8 גלריה לאמנות עכשווית, תל אביב
	"לוליטה", גלריה משרד, תל אביב
2010	"חלון אל המציאות", מוזיאון חיפה לאמנות
2011	"אחת עשרה", תערוכת בוגרי התואר השני באמנות, הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה
	"שוורצע וילדע חייה", גלריה זימאק לאמנות עכשווית, תל אביב
2013	"ריאליטי-זום: מבחר עבודות מאוסף דובי שיף", גלריה גרנד-ארט, חיפה
2015	"BP Portrait Award", נשיונל פורטרט גלרי, לונדון

פרסים

2015	BP Portrait Award, נשיונל פורטרט גלרי, לונדון
2017	פרס ע"ש חיים שיף לאמנות פיגורטיבית-ריאליסטית, מוזיאון תל אביב לאמנות

רשימה קטלוגית

(לפי סדר ההופעה בקטלוג)

<u>פנדורה, 2017</u> שמן על בד פשתן, 145x230 באדיבות האמן, רמת ישי	<u>מתווה לנאג'די, 2008</u> שמן על בד, 30x40 באדיבות אוסף פרטי, תל אביב	<u>יעל וסיסרא, 2007</u> שמן על בד פשתן, 170x200 אוסף בנק לאומי, ישראל
<u>יהודית, 2018-2017</u> שמן על בד פשתן, 166x152 באדיבות אוסף תמר רוזן, תל אביב	<u>בת שבע ואוריה החיתי, 2008</u> שמן על בד פשתן, 90x130 באדיבות אוסף פרטי, הרצליה	<u>לוי אחד והפילגש, 2007</u> שמן על בד פשתן, 90x130 באדיבות אוסף פרטי, הרצליה
<u>M-39, 2018</u> שמן על בד פשתן, 112x170 מתנת האמן	<u>יוסף ושמעון, 2010</u> שמן על בד פשתן, 150x155 באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב	<u>מתווה לללא כותרת, 2007</u> שמן על בד, 40x40 באדיבות אוסף פרטי
<u>הסלע, 2018</u> שמן על בד פשתן, 150x200 באדיבות האמן, רמת ישי	<u>המנוחה, 2008</u> שמן על בד פשתן, 130x145 באדיבות אוסף ד"ר חיים שטנגר, עו"ד, תל אביב	<u>ללא כותרת, 2007</u> שמן על בד פשתן, 90.5x130 באדיבות אברהם מלמד, זיכרון יעקב
<u>שאריות, 2018</u> שמן על בד פשתן, 124.5x116 באדיבות אוסף אן וד"ר ארי רוזנבלט, ארה"ב	<u>בבל, 2009</u> שמן על בד פשתן, 160x155 באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב	<u>שוהה בלתי חוקי, 2007</u> שמן על בד פשתן, 145x160 באדיבות אוסף פרטי, הרצליה
<u>דיוקן עצמי, 2004</u> שמן על בד פשתן, 45x34 באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב	<u>הסדנה של אבא, 2014</u> שמן על עץ, 140x120 באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב	<u>איוב, 2009</u> שמן על בד פשתן, 65x50 באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב
<u>מתווה ליעל וסיסרא, 2007</u> שמן על בד, 30x40 באדיבות האמן, רמת ישי	<u>אנבל וגיא, 2014</u> שמן על עץ, 130x120 באדיבות אוסף דובי שיף, תל אביב	<u>נאג'די, 2008</u> שמן על בד פשתן, 21x29 באדיבות אוסף פרטי, הרצליה
<u>מתווה למשיג גבול, 2017</u> שמן על עץ, 60x75 באדיבות האמן, רמת ישי	<u>כרם נבות, 2016</u> שמן על בד פשתן, 138.5x200 באדיבות אוסף פרטי, תל אביב	<u>מתווה לבת שבע ואוריה החיתי, 2008</u> שמן על בד, 30x40 באדיבות אוסף פרטי, הרצליה
	<u>משיג גבול, 2017</u> שמן על בד פשתן, 168x270 באדיבות אוסף קארן ו' דוידסון, בלומפילד הילס, מישגן, ארה"ב	<u>נאג'די, 2008</u> שמן על בד פשתן, 145x160 באדיבות אוסף פרטי, הרצליה

ציורים



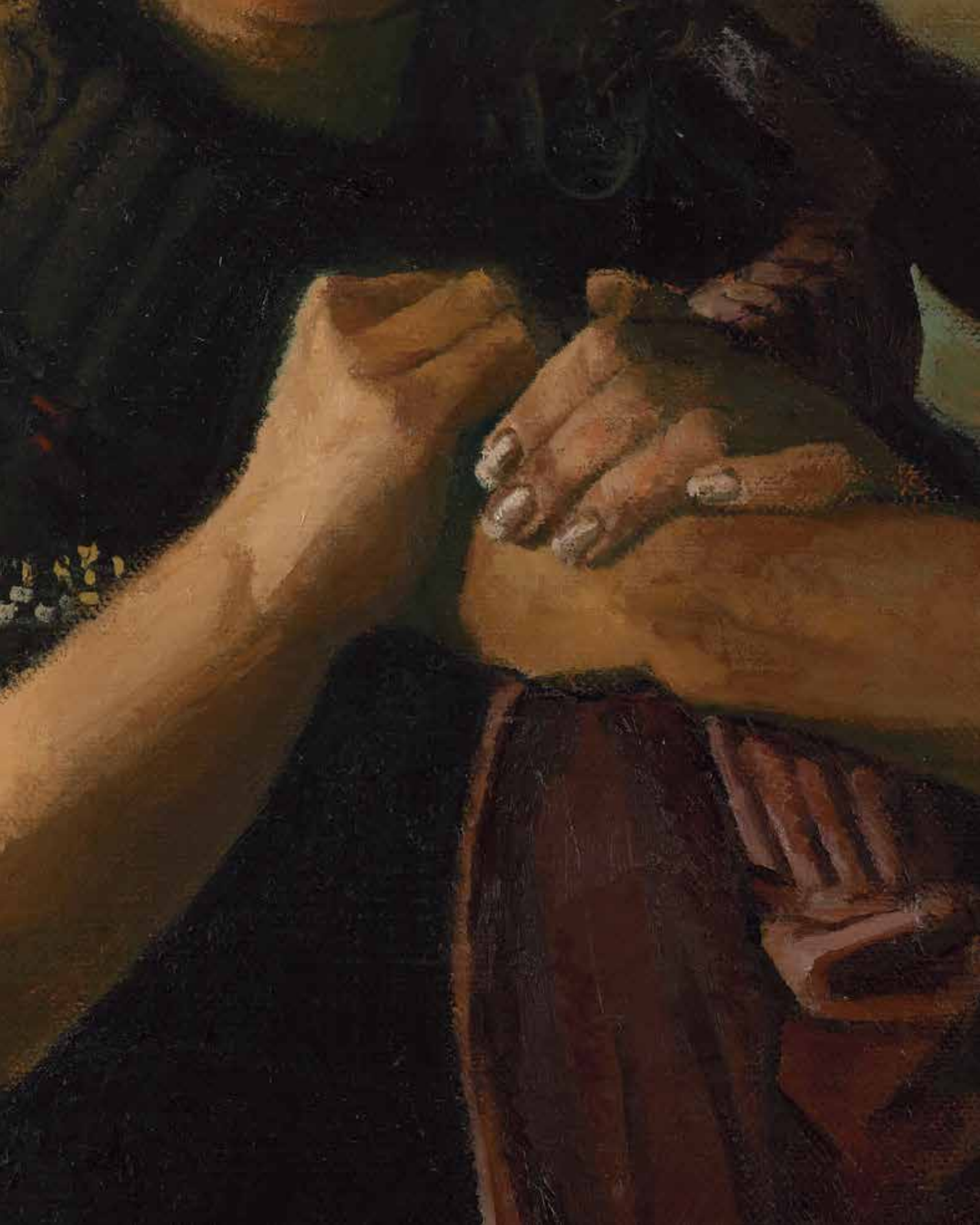


יעל וסיסרא, 2007

Yael and Sisera, 2007

יעל וסיסרא (פרט), 2007
Yael and Sisera (detail), 2007







לוי אחד והפילגוש, 2007

A Levite and His Concubine, 2007



מתווה לללא כותרת, 2007
Study for Untitled, 2007



ללא כותרת, 2007
Untitled, 2007



שוהה בלתי חוקי, 2007

Illegal Stayer, 2007







נאג'די, 2008

Najdi, 2008



מתווה לבת שבע ואוריה החיתי, 2008

Study for Bathsheba and Uriah the Hittite, 2008



נאג'די, 2008
Najdi, 2008



מתווה לנאג'די, 2008
Study for Najdi, 2008





בת שבע ואוריה החיתי, 2008
Bathsheba and Uriah the Hittite, 2008



יוסף ושמעון, 2010
Joseph and Simeon, 2010



המנוחה, 2008
El Descanso, 2008



בבל, 2009
Babylon, 2009



הסדנה של אבא, 2014
Father's Workshop, 2014



אנבל וגיא, 2014
Annabelle and Guy, 2014





כרם נביות, 2016

Naboth's Vineyard, 2016





משיג גבול, 2017

The Trespasser, 2017







פנדורה, 2017

Pandora, 2017

◀◀ פרטים (details)









יהודית, 2017-2018

Judith, 2017-2018





2018 ,M-39

M-39, 2018





הסלע, 2018
The Rock, 2018





שאירות, 2018
Remains, 2018

Paintings

Pandora, 2017

Oil on linen, 145x230

Courtesy of the artist, Ramat Yishai

Judith, 2017-2018

Oil on linen. 166x152

Courtesy collection of Tamar Rozen, Tel Aviv

M-39, 2018

Oil on linen, 112x170

Gift of the artist

The Rock, 2018

Oil on linen, 150x200

Courtesy of the artist, Ramat Yishai

Remains, 2018

Oil on linen, 124.5x116

Courtesy of the Ann and

Dr. Ari Rosenblatt Collection, USA

Self-Portrait, 2004

Oil on linen, 45x34

Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

Study for Yael and Sisera, 2007

Oil on canvas, 30x40

Courtesy of the artist, Ramat Yishai

Study for The Trespasser, 2017

Oil on wood, 60x75

Courtesy of the artist, Ramat Yishai

List of Paintings

(In order of appearance in the catalogue)

Yael and Sisera, 2007

Oil on linen, 170x200

Bank Leumi Collection, Israel

A Levite and His Concubine, 2007

Oil on linen, 90x130

Courtesy of private collection, Herzliya

Study for Untitled, 2007

Oil on canvas, 40x40

Courtesy of private collection

Untitled, 2007

Oil on linen, 90.5x130

Courtesy of Abraham Melamed,
Zichron Ya'akov

Illegal Stayer, 2007

Oil on linen, 145x160

Courtesy of private collection, Herzliya

Job, 2009

Oil on linen, 65x50

Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

Najdi, 2008

Oil on linen, 21x29

Courtesy of private collection, Herzliya

Study for Bathsheba and Uriah the Hittite, 2008

Oil on canvas, 30x40

Courtesy of private collection, Herzliya

Najdi, 2008

Oil on linen, 145x160

Courtesy of private collection, Herzliya

Study for Najdi, 2008

Oil on canvas, 30x40

Courtesy of private collection, Tel Aviv

Bathsheba and Uriah the Hittite, 2008

Oil on linen, 90x130

Courtesy of private collection, Herzliya

Joseph and Simeon, 2010

Oil on linen, 150x155

Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

El Descanso, 2008

Oil on linen, 130x145

Courtesy collection of
Adv. Dr. Chaim Stanger, Tel Aviv

Babylon, 2009

Oil on linen, 160x155

Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

Father's Workshop, 2014

Oil on wood, 140x120

Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

Annabelle and Guy, 2014

Oil on wood, 130x120

Courtesy of the Dubi Shiff Collection, Tel Aviv

Naboth's Vineyard, 2016

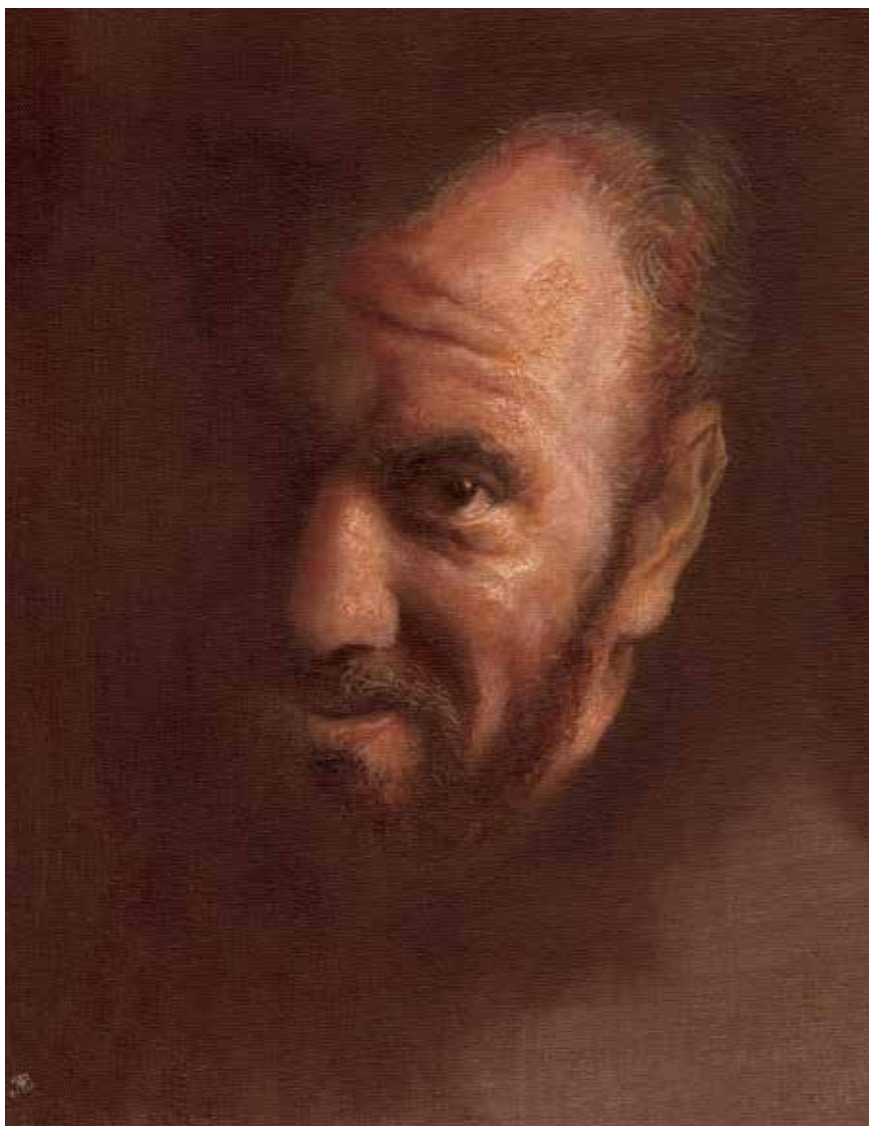
Oil on linen, 138.5x200

Courtesy of private collection, Tel Aviv

The Trespasser, 2017

Oil on linen, 168x270

Courtesy collection of Karen W. Davidson,
Bloomfield Hills, Michigan, USA



דיוקן עצמי, 2004
Self-Portrait, 2004

Biographical Notes

Born 1980, Ramat Yishai

Lives in Haifa and works in Ramat Yishai

Education

- 2003 BFA and BEd, Oranim Academic College of Education, Kiryat Tiv'on
- 2011 MFA, University of Haifa

Teaching

- 2007-2009 Oranim Academic College of Education, Kiryat Tiv'on
- 2012 Art Department, University of Haifa

Solo Exhibitions

- 2008 "Selected Works," Goren Gallery, Yezreel Valley College
- 2013 "New Horizons," Hatachana Gallery, Tel Aviv
- 2018 "Matan Ben Cnaan – Paintings," Tel Aviv Museum of Art

Group Exhibitions

- 2007 "Graduate Exhibition," Oranim Academic College of Education, Kiryat Tiv'on
- 2008 "Reflections of Narcissus," P8 Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv
"Lolita," Office in Tel Aviv Gallery
- 2010 "Window to Reality," Haifa Museum of Art
- 2011 "Eleven," MFA graduate exhibition, Art Gallery, University of Haifa
"Shvartze Vilde Haya," Zemack Contemporary Art Gallery, Tel Aviv
- 2012 "Haifa Constructions of Reality," Contemporary Gallery, Haifa
- 2013 "Reality-ism: Selected Works from the Dubi Shiff Collection,"
Grand Art Gallery, Haifa
- 2015 "BP Portrait Award," National Portrait Gallery, London

Prizes

- 2015 BP Portrait Award, National Portrait Gallery, London
- 2017 Haim Shiff Prize for Figurative-Realist Art, Tel Aviv Museum of Art

hermeneutic journey, whose aim is to detect in his works meanings that are relevant to the present time. These two layers – the motif of light present in the works and the unique iconographical interpretations he imposes on them – are two complementary pillars of the emotional and intellectual world constructed by Ben Cnaan, as well as of the mental and emotional self-portrait he consolidates for himself in the course of his artistic development, gradually leading him from one artwork to the next.

The construction of this artistic world corresponds, as noted, with the long tradition of mystical realism, assuming various forms and expressions in philosophy, literature, and visual art. This process of construction, which bears Ben Cnaan's unique imprint, does not compete with any specific genre of Israeli art – if only because both the local and the international art fields are no longer characterized by the existence of a hegemonic center. "Israeli art at the threshold of the 21st century," as Ruth Direktor has astutely noted, "is characterized by multiple voices and great vitality, and dedicates itself to various types of descriptions, as offered from different angles and with a range of emphases."²⁶ Gideon Ofrat similarly announces, albeit with some reservations, "the end of the age of artistic hegemony," and the rise of "artistic pluralism in the field of Israeli art."²⁷ The warm embrace enjoyed by Ben Cnaan both locally and internationally strikingly attests to these welcome developments.

26. Direktor, p. 9.

27. Ofrat, Minorism, pp. 107-112.

The painting Trespasser offers an especially demanding challenge to those seeking to interpret it, inviting queries concerning existential human concerns that have long separated nations and distinct social groups. "The person who, having fenced off a plot of ground, took it into his head to say this is mine and found people simple enough to believe him, was the true founder of civil society."²¹ What, then, is "the plot of ground" in dispute, and what are its borders? And who are the trespassers? The Hebrew title of this work offers a play on words that is lost in English, raising questions concerning the elusive difference between those who cross borders illegally and pioneers who break new ground. Is the distinction between them sustainable? Who owns the rights to "the plot" that presumes to have clear boundaries? Who are the alleged owners of the territory and who are the illegal trespassers roaming the land? Is the artist asking the viewer to reflect on the violent struggle for ownership over the concrete land, whose light-flooded landscapes are present in his works? And does the mystical dimension of the landscapes point to the possibility of overcoming this conflict peacefully, without bloodshed?

Constructing a World: Mystical Realism in a Post-Hegemonic Age

Gideon Ofrat decries the minor character of art-making in the early 21st century, seeing it as "the art of a shrunken, limp organ . . . erotic sensuality fused . . . with flaccidity or infertility bordering on illness and death. Inevitably, perhaps even declaratively: minor art."²² One of the expressions of this minor art, according to him, is the total absence of "the world" from the works of Israeli realist artists.²³ "Artists of quality," Ofrat writes, "are those who construct a 'world,' whether it is one based on an external reality or on inner reality. The ability of a given body of work to construct a 'world' is the ability to create a mental, intellectual self-portrait that is not necessarily identical to the direct content of the works."²⁴ The emphasis on works, in the plural, is essential, since this self-portrait, as Ofrat adds, "is consolidated from one work to the next, deepening and maturing parallel to the artist's artistic development."²⁵

Ben Cnaan meets this ambitious challenge – the construction of an artistic world – with impressive and admirable results. As I have sought to show, the construction of a world receives his conscious and deliberate attention, first through his frequent use of the motif of light that introduces a mystical element into his works, and second through the projection of interpretations inspired by biblical stories onto a significant number of paintings. He invites the viewer to join him on a challenging

21. Jean-Jacques Rousseau, "Discourse on the Origin of and Foundations of Inequality," in The First and Second Discourses, edited by Roger D. Masters, New York: St. Martin Press, 1964, p. 141.

22. Ofrat, pp. 72-73.

23. Ibid., pp. 107-120.

24. Ibid., p. 115.

25. Ibid., p. 118.

When Ben Cnaan invites viewers to observe the contemporary everyday scenes depicted in his works, he is thus seeking to entice them to provide interpretations of the biblical stories vis-à-vis the reality in which they are presently embedded. A similar aspiration guides Adi Nes: "The construction of figures lacking a specific identity, based on the mythical stories of the Bible," gives rise to "a confrontation between contemporary Israeli reality and the history of the Chosen People."²⁰

Indeed, when we observe, for instance, Ben Cnaan's work Babylon, we are urged to wonder how it relates to what is transpiring in the here and now. We notice a charmless mound of earth, two inconspicuous men, a wheelbarrow, and two building blocks – a scene that seems to correspond with the artistic motifs in the painting The Stone Breakers (1849–1850) by Gustave Courbet, one of the major representatives of 19th-century Realism. Yet the local context of Babylon encourages us to envision not only a linguistic cacophony, but also the social and national tensions nourished by the reality of our contemporary political life. Babylon symbolizes an absence of harmony and dialogue, destruction and desolation – an apocalyptic vision whose potential realization is the result of human arrogance and folly. Similarly, when we examine Naboth's Vineyard, we may find ourselves consumed by daunting thoughts about the insatiable greediness of corrupt leaders operating within our midst.

The female figure in Judith may be looked upon as a tribute to Caravaggio and his painting Judith Beheading Holofernes (1602), while leading us to reflect on the courage and bravery of women living and acting in local contexts. Yet who is the contemporary Judith beheading Holofernes and placing his severed head in a sack, as if it were a bone or some object? What does the concealment of his head in the sack symbolize? Does it allude to the moral dictum "Rejoice not when thine enemy falleth, and let not thine heart be glad when he stumbleth"? Or does it perhaps symbolize equanimity in the face of this harrowing image, in contrast to the dramatic and shaking depiction of the decapitation in Caravaggio's work?

And what is the biblical analogy of the painting Anabelle and Guy? Does it allude to the epic tragedy of Jephthah, who sacrificed his daughter in order to fulfill his vow to God? What is the meaning of this vow in the context of the present time? Who is the father? Who is to be sacrificed, and for what cause? Such existential reflections arise when we are urged to observe the works by Ben Cnaan through the biblical narratives that he projects onto them.

20. Ibid.

the biblical scenes and stories and their visual representation is so deep, that it does not allow for an immediate affinity between them based on the existence of a given cultural context – of a community of meaning characterized by unique traditions and social norms. As Ben Cnaan notes, his works do not seek to “illustrate” the biblical stories.¹⁶ An iconographic interpretation of the works by means of the biblical narratives is not readily available. As Irwin Panofsky writes, “Iconographical analysis, dealing with images, stories and allegories instead of with motifs, presupposes, of course, much more than that familiarity with objects and events which we acquire by practical experience. It presupposes a familiarity with specific themes or concepts as transmitted through literary sources, whether acquired by purposeful reading or by oral tradition.”¹⁷

The absence of an immediate affinity between the scenes depicted by Ben Cnaan and the biblical narratives he projects onto them thus precludes a self-evident iconographic interpretation of his works. The titles affixed to the paintings must thus be viewed as an invitation or imploration to view them through a prism that allows for a wide range of interpretations, which may be inspired by these narratives. Ben Cnaan calls upon the viewer to observe his works based on the biblical narratives that inspired their creation. He sees them as a rich cultural repository that contains “a highly powerful concentration of moral dilemmas and other questions that preoccupy human beings in their everyday life . . . a cornerstone of human culture, beyond our interest as Jews . . . it is a literary oeuvre that I am surprised and sustained by.”¹⁸

Ben Cnaan employs a similar artistic strategy to the one used by Adi Nes in his series of photographic works titled “Biblical Stories” (2007). “The protagonists of these stories,” as Nes noted in an interview, “are street people, homeless people, lower-class people who have ended up on the margins of society, worn-out people on empty streets who live in a deplorable reality with no hope or future.”¹⁹ The choice made by these two artists to capture figures inhabiting mundane reality serves a similar goal. Had these works simply aimed to provide illustrations of biblical stories, they would have made it difficult for viewers to reflect upon their relevance to our contemporary social and political reality. If this were the case, the viewers would have tended to locate the paintings in a distant past, possibly charging them with a mythological quality. This undesired effect is generated, for instance, in the “realist” illustrations created by numerous 19th-century artists, such as the French painter and etcher Gustave Doré.

16. Gillerman, *ibid.*

17. Erwin Panofsky, “Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art,” in Irwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth: Penguin, 1970, pp. 51-81.

18. Gillerman, *ibid.*

19. Dafna Yudowitz, “In the Role of God: Adi Nes,” *Globes*, January 28, 2007, in Hebrew.

Like Velázquez, Ben Cnaan preserves for such earthly figures a central role in his paintings; they are devoid of pomp and splendor, and are located in prosaic scenes. As for the spiritual and heavenly touch he inserts into his works, Ben Cnaan subjects it to a complete realist turn that is made evident by the gleaming light, which blurs the boundaries between the sacred and the profane. Borrowing the words of the artist James Turrell, one of the founders of the Light and Space art movement, one could state that the light in Ben Cnaan's works is not a spotlight that shines upon and exposes objects in the world; light "is the revelation."¹⁵ Yet light as a revelation existing onto itself is not exclusively restricted to a specific object, nor does it assume a uniform character; rather, it appears in various manifestations of reality. Thus, for instance, in the work Trespasser, Ben Cnaan "illuminates" the ground on which the figures stand, the tangled tree branches in the background, and the exposed body parts of the figures. Light in its brighter manifestation is clearly discernible on the ground in Joseph and Simeon (2010), Untitled (2010), Babylon (2009), Naboth's Vineyard, David and Michal, and Annabelle and Guy, as well as in the foliage in Pandora.

The motif of light, which carries a heavenly stamp, is naturally integrated into Ben Cnaan's works, even when the scenes he depicts are circumscribed within closed or semi-closed spaces. The natural light, which cuts through the spaces and penetrates through narrow apertures or cracks, replaces the artificial halo, yet is consumed by mystical intimations. This type of conversion can clearly be seen in the paintings Illegal Stayer, Yael and Sisera, Untitled, and A Levite and His Concubine. The light in these paintings creates a stark contrast, a dramatic tension, between the illuminated and dark areas; it cuts through the dense and oppressive atmosphere characteristic of the closed spaces, whose walls are smeared with a mixture of brown and yellow hues, imbuing them with a mystical quality.

A Gaze from Outside – The Projection of Biblical Narratives

As repeatedly stated, Ben Cnaan does not view his works as a mere attempt to faithfully depict reality; he also seeks to stir sensations and emotions mediated through the specific iconographic interpretations that he projects upon them. He invites his viewers to observe his works through the prism of the biblical narratives that inspired them, narratives that provoke a myriad of emotional responses in the viewers.

It should be emphasized that Ben Cnaan's oeuvre does not exhibit a clearcut affinity with biblical narratives. The discrepancy between

15. James Turrell, "Mapping Spaces, 1987," in Kristine Stiles, Peter Selz, Theorie and Documents of Contemporary Art, Berkeley, California: University of California Press, Second Edition, 2012, p. 649.

other objects that block the sunrays. Nature provides us with a play of light and shade that allows this light to appear in all of its power. This is the light that clearly appears in Naboth's Vineyard (2016), as well as in Annabelle and Guy, Trespasser (2017), Judith (2018), Pandora (2017–2018), and David and Michal (2017–2018) – alluding to the existence of a heavenly realm that goes beyond the limits of concrete reality, while nevertheless borrowing its characteristics from this very reality.

The motif of light, which is virtuosically employed by Ben Cnaan, is inspired by two Old Masters: Michelangelo Caravaggio (1571–1610) and Diego Velázquez (1599–1660). In the works of these artists, realism is expressed through the gradual dissolution of halos in favor of natural light as the representation of a heavenly presence; the natural light and the heavenly halo become one – residing in reality itself, naturally integrated into it, and constituting an inseparable part of it. Caravaggio's painting The Conversion of St. Paul (1600) [p. 25] exemplifies this new manifestation of the motif of light in religious scenes. The light shines on the figure of the saint, enveloping it against a gray and gloomy background. "Suddenly a light from heaven flashed around him," as Acts 9 describes St. Paul's journey to Damascus.¹⁴ The riders and their horses, who stand around the saint in the shadows, underscore his figure, which is surrounded by a shining halo. The light symbolizes the spiritual transfiguration experienced by the saint. By means of his radiant body, Caravaggio does away with the presence of heavenly light as a foreign, external element that has taken on a physical form. He locates this supernatural spiritual or heavenly element within nature itself, as a part of everyday reality.

Unlike the figures in Caravaggio's works, which sometimes have generic features lacking in specificity, the figures in Velázquez's paintings tend to be more tangible and intimate. Even when he chooses to represent mythical heroes, they assume temporal and particular qualities. And even when Velázquez surrounds his figures with heavenly light and positions an artificial halo over their heads, as befits divine figures, he does not subject them to mythical ideals or glorify their physical characteristics. Such representations, which assume temporal and realistic qualities, are powerfully manifested in Volcan's Forge (1630) [p. 23]. The exposed bodies of Apollo and the accompanying figures bespeak an entirely temporal existence, yet are enveloped in gleaming light whose source remains unclear, since the fiery forge is located in the back of the scene.

14. Acts 9, 3.

of visual information; the real task lies beyond the demonstration of skill; it is related to an attentive observation of nature and its transformation into what lies beyond the concrete realm.”¹² Nevertheless, even when this task is the one guiding the artist, the journey beyond the realm of the concrete does not necessarily require the presence of a mystical element; it can take on a rich range of manifestations, corresponding with the artist’s inner world, serving as an allegory for a social and political reality, and so forth. Yet in Ben Cnaan’s case, the works allude to a transcendental sphere that can be intuited in the paintings, even as they remain loyal to a strictly realistic depiction of reality.

A Gaze from Within – The Light that Replaces the Halo

Engaging with mystical realism, Ben Cnaan’s paintings attest to an obvious effort to depict reality in its entirety, while simultaneously transcending it. One of the artistic motifs he frequently uses to generate this effect is that of light: the blazing light that gleams, emerges, penetrates, and is reflected in the various scenes in his works. “They were astonished by the light in the painting,” he notes in discussing the response of the prize jury at the National Portrait Gallery in London, which awarded his work *Annabelle and Guy* (2014) First Prize in the museum’s portrait competition. “They didn’t know it was an Israeli artwork and were sure it came from the Midwest, Italy, or Spain. They said: ‘We didn’t think of Israel, and felt there was something behind the painting, that something was happening there, and it gripped us all.’”¹³

Indeed, one cannot ignore the light and its dramatic, heavenly, glorious appearance in Ben Cnaan’s works. The presence of the light, which acquires a local quality, is not always contrasted with a dark and dimly lit background, except for the shadows cast by the objects that it illuminates. This unique light manifests itself in various settings. In some cases, it is not the light of warm summer days, which fills the entire space; it more closely resembles the light of gray, rainy winter days, which appears briefly as rays of sunshine bursting through a crack in a dark mass of clouds. These rays create gleaming spots of light on the ground and on the various objects placed upon it, accompanied sometimes by a rainbow. These translucent spots are enhanced by the shades of gray that circumscribe and surround them.

This light is also revealed in its full glory when the sun is about to set, and its rays, to borrow Ben Cnaan’s own words, “light up” the objects. The gleam of the “lit-up” objects is enhanced by the shadows cast by

12. Tali Tamir, “A Long-Distance Painter,” *Kol Ha’ir*, December 1, 1989, pp. 60, 83, in Hebrew. Quoted in Ofrat, “Realism and the Question of the World,” p. 113.

13. Gillerman, *ibid.*

contrast between two opposing poles, but rather by means of an artistic strategy that seeks to create a “unity of opposites,” to forge a fusion between the physical and the transcendental and to mold them together into a holistic unity.

This approach is widely prevalent in the fields of literature, poetry, philosophy and theology. It receives full-fledged expression, for instance, in the writings of the American philosopher and poet Ralph Waldo Emerson, the founder of the transcendental movement whose underlying principles include the attempt to identify the beautiful and the sublime in everyday, prosaic reality. His depiction of reality in his poem *The Rhodora* succinctly expresses this approach: Neither the description of the flower itself nor that of its surroundings – the stream of water running beside it and the birds hovering above it – exceeds their natural and prosaic features. In this sense, Emerson’s poetry assumes realistic overtones.

In contrast to the Romantic poetry of his time, Emerson’s poetry supplies a factual and “dry” report concerning natural phenomena as they appear before our eyes, yet these banal facts provoke in him a deep sense of wonder and lead him to a transcendental experience. They carry the stamp of the sublime, of a heavenly power. As Emerson wrote in one of his essays, “[n]ature is the symbol of spirit.”⁹ Emerson’s poetry is rightfully perceived as one plagued by an internal contradiction, or oxymoron, captured by the term “mystical realism.” This approach is succinctly described by the 19th-century German playwright and writer Georg Büchner: “Art,” he wrote, “does not imitate nature as such. Rather, the imitation is to preserve a sense of creation.”¹⁰ This “sense of creation” is present, according to Büchner, in the daily experience of human beings and in the prosaic manifestations of natural reality.

It is tempting to detect the presence of mystical realism in the works of Israeli artists, yet acknowledging it requires more than the observation that, in these works, “figuration rubs against realism while simultaneously freeing itself from it.”¹¹ Artists such as Aram Gershuni, Sigal Tsabari, Ofer Lellouche, Jan Rauchwerger, and many others may allow this kind of friction to appear in their works, yet the mystical dimension is not present in them in a clear and decisive manner. Contemplating his own work, the artist Israel Hershberg, one of the prominent representatives of realist art in Israel in recent decades, noted that the illusory representation of reality cannot be reduced “to a generalized and addictive gaze that devotes itself to every detail and pursues every bit

9. Ralph Waldo Emerson, “Nature,” in Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau, *Nature / Walking*, Boston, MA: Beacon Press, 1991, p. 23.

10. Quoted in Anna Guillemin, “Mimesis of Everyday Life in the Kunstgespräch of Büchner’s Lenz: Realist Aesthetics between Anti-Ideal and Social Art,” in *Commitment and Compassion, Essays on Georg Büchner*, edited by Patrick Forthmann and Martha B. Helfer, New York: Rodopi, 2012, p. 140.

11. Ofrat, “Realism and the Question of the World,” p. 109.

will resemble a photograph.”⁷ Furthermore, his artistic style is clearly not inspired by pop art. Ben Cnaan’s works possess a different quality, and the encounter with them provokes an experience of astonishment and wonder; the paintings blind the eye, owing to his virtuosic ability to provide a detailed and precise representation of concrete reality in its manifold forms. When observing his paintings, the viewer’s initial response is one of bewilderment: “Is this a painting or a photograph?” Indeed, Ben Cnaan is seemingly “photographing” reality to fully capture its richness, including still-life elements, inanimate objects, natural scenes, and human beings caught in the course of mundane activities and in moments of fear, terror, sorrow, mirth, joy, and so forth.

Ben Cnaan’s works do not seek to beautify reality, nor do they aspire to depict imaginary, longed-for realms that exceed its limits. The figures and objects depicted in his paintings are located in identifiable, concrete spaces; they are tangible and assume trivial qualities; the figures are usually attired in everyday outfits, and sometimes wear worn-out work clothes. For the most part, they are not located in aesthetically pleasing spaces, but rather in back yards or charmless construction sites. Borrowing from the art historian Meyer Schapiro, this approach makes room for “humanity in art,” for “it does not view protagonists from the worlds of mythology and religion as the main subjects of art-making, giving expression instead to a physical and human reality in scenes featuring regular people, landscapes, and inert objects.”⁸

Thus, for instance, in his works Yael and Sisera (2007) and A Levite and His Concubine (2007), the “biblical” plots unfold within buildings whose cracked walls are covered with various shades of peeling paint, and whose windows are filled in with cement blocks – a sign of old, dilapidated, and abandoned buildings, perhaps even ones slated for destruction. In Untitled (2007) and Illegal Stayer (2007), the plots unfold in stuffy basements of sorts – one whose walls, smeared with a charmless cocktail of colors, enhance the sense of distress and angst. The observation of these works makes one wonder about the degree to which the portrayal of these scenes within dilapidated and anxiety-provoking spaces points to an apocalyptic vision, to the instability of the concrete reality surrounding us, and to the inherent existential threats it harbors.

As already noted, however, the realistic representation of a concrete lived sphere in Ben Cnaan’s works employs artistic motifs that attest to his interest in exceeding the limits of this reality. Ben Cnaan seeks to achieve this effect in a unique way – not by creating tension or a

7. Dana Gillerman, “The Test of Reality,” Calcalist, July 18, 2015.

8. Meyer Schapiro, Modern Art, 19th and 20th Centuries, Selected Papers, New York: George Braziller, 1982, p. 227.

Expressionism of the 1940s and 1950s, the artist and art critic Leo Segedi wrote that, “like Lazarus risen from the dead the corpse of Realism has returned again to be embraced by the artist, but if the death of Realism had grieved the public, its resurrection does not seem to make many people happy.”³

Discontent with the emergence of neo-realist art during those years stemmed, among other things, from the fact that it did not merely seek to offer an “illusory representation” of reality, but also subjected it to various artistic strategies pursued through figuration. “Manipulative strategies” clearly appear in the works of artists affiliated with hyper-realist or photo-realist strains of art-making (Howard Kanovitz, Richard Estes, John Bader, Ron Kleemann, and many others), who sought to provide rich, detailed, and highly precise descriptions of their subjects. Yet the ensuing effect is not the same as that produced by photography; as the art historian Sam Hunter wrote about Kanovitz’s works, they “produce an atmosphere of doubt rather than certitude, and pose questions of meaning which challenge the nature of artistic experience.”⁴ A similar yet distinct strategy is also evident in the works of artists such as Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, and others. These artists challenged accepted artistic hierarchies between high and low and created a sort of “parasitical” reflection of icons from the worlds of cinema, commercial advertising images, pop music, and comics, transforming them into the subjects of art-making and of aesthetic experience.

This paradox, which is evident in the oeuvre of artists whose works all fall under the category of realist art – since they both “photograph” reality and “disrupt” or exaggerate it – seems to characterize various manifestations of realism along the axes of both space and time. Whereas its manifestations in the 1960s challenged the Abstract Expressionism of the 1940s and 1950s,⁵ later manifestations of realist painting have sought different ways to express this paradox by both reflecting and exceeding reality, providing a representation of it while imbuing it with a personal stamp.⁶

Ben Cnaan joins this protracted dispute by adopting an artistic approach that is significantly different from those informing the neo-realist art prevalent in the 1960s. He does not provide an exaggerated representation of reality, nor does he seek to “disrupt” it. As he himself states, he is not a hyper-realist artist, “because hyper means enhancing what the eye does not truly see”; nor does his style owe its inspiration to photo-realism, “which aspires to copy the photograph so that the painting

3. Leo Segedin, “Realism and Neo-Realism in Art,” 1964. http://www.leopoldsegedin.com/essay_detail_realism_neorealism_art.cfm

4. Sam Hunter, “Howard Kanovitz’s New Paintings,” *Arts Magazine*, April 1975, pp. 7-75. <https://www.howardkanovitz.com/kanovitz-new-paintings>

5. Alex Katz, “Contemporary Realism.” <http://www.theartstory.org/movement-contemporary-realism.htm>

6. Robin George Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1938, Chapter III.

Constructing a World: Mystical Realism in a Local Context

Yossi Yonah

"Paradoxically speaking, one of the implications of the international interest in Israeli art is the growing demand for 'locality,'" as the art critic Ruth Direktor argues in her introductory article to the book Israeli Art Now. "In the previous century," Direktor continues, "the commitment to local concerns and current events was largely embodied in the language of figurative art; art that was outward looking, and even art that was inward looking, were identified with abstraction. Yet since the sweeping return to painting and narrative, and by extension to figurative art, in the 1980s, the art discourse no longer requires an ethical adjudication between abstraction and figuration, nor there is a need to be judgmental in any other sense in this regard. Surprisingly, the blurring of boundaries, and the relative integration of Israeli art into the international art arena, feed the expectation for art that tells its unique story, responding to an intensive political and social reality."¹

These developments in the field of art explain the interest garnered by Matan Ben Cnaan's works both locally and internationally. His paintings share a preoccupation with "locality" rendered through the language of figurative art; they correspond directly, yet in a subtle and multivalent manner, with the unique reality in which he is embedded. Ben Cnaan joins a generation of artists working in a post-hegemonic Israeli art world, which is no longer plagued by a provincial recoil from the local and the figurative, and no longer shares the desire to bask in the universal aura seemingly emanating from the myriad manifestations of abstract art.²

Realist painting, which has been acquiring a vital presence, points once again to the dialectic relationship between the supporters and detractors of figurative art that has persisted over the past century, and which has been charged on occasion with vitriolic overtones. Critics of figurative art continue to belittle its artistic value, and even to disparage it entirely. What is the use, they ask, of producing visual representations of reality in the age of photography? Other art pundits commend the revival of realist painting, while expressing reservations about its proclivity for exaggeration. Yet despite mounting disapproval and reservations, realist art prevails. Celebrating the revival of American neo-realist art in the mid-1960s, which emerged as a counter-response to the Abstract

1. Ruth Direktor, "Israeli Art Now," in Israeli Art Now (edited by Iris Rivkind Ben Zur and Revital Alcalay), Ben Shemen: Modan Publishing, 2009, p. 10, in Hebrew.
2. Gideon Ofrat, "The Realists and the Question of the World," in Minorism: Israeli Art at the Dawn of the 21st Century, Jerusalem: Omanut Yisrael, 2010, pp. 107-120, in Hebrew.



מתווה ליעל וסיסרה, 2007

Study for Yael and Sisera, 2007

Pairs of figures recur throughout Ben Cnaan's oeuvre – Simeon and Joseph, Annabelle and Guy, Job and his son, Bathsheba and Uriah the Hittite, and the two men in Babylon (2009), a painting concerned with the biblical myth's themes of failed communication, misunderstanding, confusion, and their repercussions. The painting M-39 (2018) brings together four men against the backdrop of a detention site that in reality once served as a water tower (the title is borrowed from the inscription on the old tower). The two figures, located on either side of an open car door, are engaged in a charged conversation (as in Illegal Stayer of 2007 or Simeon and Joseph). Two other figures wait on the side with an attitude of disturbing insouciance. The jerrycan seems to intimate that they are taking a break, like the pair of figures in El Descanso (2008), or may point to the manner in which their silence was broken, in a scene that could be taken from an interrogation held by security forces or by an organized crime group. The illegal stayer, whose eyes are covered, could thus also be a terrorist or a prisoner. These figures, which belong to everyday Israeli life, become, in Ben Cnaan's staged scenes, actors in a military film or a crime drama.

Ben Cnaan has spoken about his enchantment with the series Gomorra, whose scenes and lighting remind him of the paintings of Diego Velázquez.¹⁴ He imagines being present on the set, and participating in the director's decisions and in choosing the locations – factories and concrete buildings in Neapolitan neighborhoods. The title Gomorra is a play on words that refers not only to the sinful biblical city, but also to the Camorra – the crime organization born in the alleyways of Naples in the eighteenth century. This double allusion calls to mind the manner in which Ben Cnaan's works construct a contemporary reality, while referring to biblical scenes.

In this manner, Ben Cnaan's paintings cast a nostalgic-critical gaze at a chain of myths from the past, especially biblical ones, as well as ones being formed at present in Israeli society. He paints a range of scenes that portray familiar Israeli types and complex situations that are processed and distanced from the original "source" by means of staging, photography, and painting. The use of the past as a reconstruction, a fiction based on mediated representations of the image, is at the center of his work.

14. For a comprehensive discussion of the connection between Ben Cnaan and Velázquez, see Yossi Yonah's article in this catalogue.

dog, which, like the dog in Annabelle and Guy, has perhaps noticed something and is about to charge at it. Wood, like other Midwestern painters, saw himself as connected to the people, and protested against the hegemony of the East Coast's artistic circles. In this sense, his position resembles that of Ben Cnaan's position in the Israeli art field as a proponent of artistic realism, which critics such as Yonah and Ofrat view as anti-hegemonic.¹²

The atmosphere pervading Ben Cnaan's works also echoes that in the works of another American artist, Robert Bechtle, who frequently painted the American suburbs. His painting Roses (1973) [p. 16], for instance, captures a seemingly meaningless social encounter, one of the comfortable afternoon rituals of the American middle class. This deceptive idyll is portrayed against the backdrop of suburban houses, cars, and flower beds. Yet Bechtle captures the intimation of danger and evil implicit in this calm, banal scene, with its tense overtones of a psychosocial and anti-humanist threat. A similar kind of tension is created in Ben Cnaan's depictions of banal scenes, which become symbols of alienation due to the simultaneous encounter with, and deconstruction of, mythical themes.

Ben Cnaan's works also radiate something of the frozen quality typical of several paintings by Georges de la Tour, who painted biblical and folkloric subjects and scenes, such as The Cheat with the Ace of Diamonds (1635–1638) [p. 17]. This frozen quality creates a critical distance from the painting's subject, which in turn leads to a reflexive awareness and opens up additional expanses to the gaze.¹³ This frozen quality also forms a contrast to the rural pastoral, as is the case, for instance, in Ben Cnaan's paintings The Trespasser (2017), Naboth's Vineyard, and Annabelle and Guy, which call to mind Bechtle's charged depictions of a pastoral suburban life.

Organized Crime – Pairs in a Charged Situation

In the biblical narrative, Simeon and Joseph are the sons of Jacob and of two different mothers, Leah and Rachel. Simeon is considered to be the brother who sold Joseph, and Joseph subsequently retaliates by leaving him in Egypt. Simeon was later also punished for his involvement in the massacre committed by Jacob's sons against the men of Shechem following the rape of their sister, Dina. The depicted scene is therefore a sequel to the story of Jacob and the shepherdst that is portrayed in The Trespasser, in which Jacob meets Rachel and falls in love with her.

12. Gideon Ofrat, "Realism and the Question of the World," in Minorism, Israeli Art at the Dawn of the 21st Century, Jerusalem: Omanut Yisrael, 2010, p. 110, in Hebrew; Gideon Ofrat, "The Bitter Taste of Realism in Israeli Art," in Within a Local Context, p. 421.

13. According to John Berger, "La Tour is never in the situation he paints. He is distanced from it. The distance is the measure of his self-preservation. And within that space moral questions can legitimately arise." See John Berger, "La Tour and Humanism," in About Looking, New York: Vintage International, 1991, p. 114.

seated figure is almost entirely blocked, letting in only a thin stream of light and hope. The blocked apertures echo the figures that sometimes appear withdrawn and ensconced within their private worlds. The motif of an aperture or window is related to Renaissance paintings and to the classical engagement with the creation of trompe l'oeil images of the world, of reality and order, as is the case, for instance, in Andrea Mantegna's famous fresco in the Bridal Chamber (ca. 1474, Palazzo Ducale, Mantua).

In Ben Cnaan's work, the blocked apertures point to a sense of frustration or to the disruption of the ultimate illusion, while the exposed bricks, like the stripped concrete wall, present a precise illusion of a specific material. These details may imply that what does not truly exist is not the image, but rather the ordered utopian world depicted in classical art. The disruption, in this case, thus refers to reality itself, rather than to its depiction.

A Threatening Banality

The exposed concrete wall in Joseph and Simeon is the wall of a pool in Ramat Yishai, yet the painting calls to mind the wooden house known as Diabble House (1881–1882) in Grant Wood's famous painting American Gothic (1930) [p. 15]. Wood's painting portrays another couple, a farmer holding a pitchfork and his daughter (the artist's sister and his dentist), against the backdrop of an American neo-Gothic house. Wood's reliance on relatives and acquaintances as models for the figures in his paintings is reminiscent of the staged scenes created by Ben Cnaan, in which the figures are similarly ones from the artist's immediate environment. Wood's farmer and daughter represent rural, puritanical pioneers in the American Midwest, yet the pitchfork (like the painting's title) alludes to a Satanic quality underlying the stern and detached expression of the two figures – a disruption or distortion that imbues the painting with a strange, threatening, and campy atmosphere.

Such an atmosphere is also characteristic of additional works by Ben Cnaan, in which the rural, quotidian scenes are disrupted by an ambiguity that gives rise to an unresolved tension. In Naboth's Vineyard, for instance, the female figure demonstratively spills out the soured or cursed wine, hinting at the fact that something has gone awry in the course of the chance social encounter in the yard. The figure appears frozen, as if pasted onto the scene, just as Wood's figures appear to have been "pasted" in the foreground of his painting. The male figure holds back a threatening

story, those who came to comfort him were his friends, the envoys of Satan. Their religious zeal leads them to deceive both themselves and others, and they arrogantly admonish the plagued Job. He tries to find solace in his friends and share his suffering with them, yet all he receives in return are words of derision. In Ben Cnaan's painting, it remains unclear whether the son replacing Job's friends has come to comfort his father or to deride him, as he seems to be similarly imbued with "Satanic" qualities.

The dilemma presented in the Book of Job – the submission of a righteous man to a series of trials in order to test whether his faith in God is not merely due to his happiness and riches – is not given expression in Ben Cnaan's work. He presents Job as a simple man comforted by his son, who in the biblical narrative was sacrificed in the course of the divine experiment undertaken at Satan's urging. The moment portrayed in the painting is the moment of Job's appeal to God, and the transcendental connection to the divine world is forged, as is often the case in folk traditions, by means of water. In a similar scene from Francis Lawrence's action film Constantin (2005), based on Jamie Delano and Garth Ennis' comic book series Hellblazer, Keanu Reeves, who plays a dark and bitter character with supernatural powers, dips his legs into a water-filled basin in order to connect to hell in his battle with ghosts and demons.

The figure of a friend from Ramat Yishai served Ben Cnaan as a model for the Satanic male figure of the friend-son in the painting Job. The same figure also appears in the paintings Anabelle and Guy and Naboth's Vineyard (2016). The figures in Ben Cnaan's works move from scene to scene like pearls strung on a single necklace, forging a connection between different paintings like variations on the same sentence. Numerous elements come together to form a single mythological scene with various ramifications. Each scene is a word in a long and fragmented sentence, as in Jorge Luis Borges' The Garden of the Forking Paths. Or as Percy Shelley states in Borges' essay The Flower of Coleridge, "All the poems of the past, present and future were episodes or fragments of a single infinite poem, written by all the poets on earth."¹¹

11. Jorge Luis Borges, "The Flower of Coleridge," in Other Inquisitions, 1937-1952, translated by Ruth Simms, Austin: University of Texas, 1964, p. 10.

Apertures and Barriers

In Joseph and Simeon (2010), two men are portrayed against the backdrop of a striped wall containing a round aperture, which Ben Cnaan associates with the apertures used for drug deals in the peripheral Israeli city of Lod. Apertures and barriers appear in several works by Ben Cnaan, including Yael and Sisera (2007) and Untitled (2007). In Job, the aperture behind the

and is given expression solely through the daughter's symbolic, almost ritual gesture as she touches her father's shoulder with her hand. In Millais' painting, the daughter consoles her shaken father in his tent, laying his head in her lap as she embraces him. Their expressively intertwined arms call to mind those in another painting by Ben Cnaan, A Levite and His Concubine (2007).

In Annabelle and Guy, the daughter lays her hand on her father's shoulder, comforting him or perhaps leaning on him as they stare out beyond the limits of the painting. The distance between them is preserved. The expressive Baroque drama has been silenced and internalized by the figures, and even the panting dog glances sideways, as if attentively observing something beyond the frame. The emotional restraint of the staged figures is enhanced by their compressed stature. These are figures taken from the artist's everyday life, neighbors or acquaintances who serve as an antithesis of sorts to the exotically dressed, ethnic types – servants, companions, commanders, or other powerful figures clad in fine garb and yielding shields and swords – who populate Millais' pre-Raphaelite painting.

The allusion to virginity in the biblical scene, as well as in Millais and Ben Cnaan's paintings, together with the reference to a Levite and his concubine and to erotic intimacy, suggest an interpretation that is related to sexuality and perhaps even to incest: a hint a hint here of something unresolved and uncanny, at once familiar and strange; the anticlimactic moment depicted in Ben Cnaan's painting provides the biblical story with a new climax.

Job and His Son and the Transcendental Connection

Annabelle consoling her father calls to mind the son consoling his father in the painting Job (2009). Ben Cnaan's Job is an older, weary-looking figure seated with his legs bathing in a plastic tub, while his body is partially illuminated and his face is cast in shadow. He is depicted within a structure that appears either abandoned or destroyed, a ruin or a building under construction. The site and figures recall the Neapolitan figures and abandoned buildings captured in the television series Gomorra, which is based on the book and film by Roberto Saviano. Job closes his eyes in suffering or in prayer. His son – a coarse, tattooed type situated in the dimmer part of the painting – attempts to massage the father's shoulder, yet it is not clear, however, whether he is assuaging his pain or perhaps hurting him.

According to Ben Cnaan, he chose to paint Job and his son even though Job's sons all died as part of God's trial. According to the biblical

Jephthah and His Daughter – An Anticlimactic Moment

Ben Cnaan paints in oil on linen or canvas, based on sketches of the scenes he stages. He photographs the scenes as a backup, yet prefers not to rely exclusively on the photographs, returning instead to the site of the scene in order to study the light and landscape. His works capture biblical or mythological stories, yet he does not, as he states, attempt to illustrate these stories.

The painting Annabelle and Guy is based on the story of Jephthah and his daughter (Judges 11). In the biblical story, the judge Jephthah vows that if he triumphs over the Ammonites, he will sacrifice as an offering the first creature to greet him upon his return from the battlefield. He is unaware of the tragic implications of this vow, which will require him to kill his own daughter – the first person to greet him with tambourines and dancing. Ben Cnaan chooses to present Jephthah and his daughter precisely at the moment in which he acquiesces to her request to postpone the fulfillment of the vow, so that she and her female companions may depart for the mountains to mourn her virginity. The story of Jephthah and his daughter offers an inverted reflection of the story of the Sacrifice of Isaac, and some see it as expressing a biblical opposition to the sacrifice of human offerings. Yet in contrast to the Sacrifice of Isaac, which was planned following God's commandment, here Jephthah is the one who commanded his daughter's killing, and is thus punished for it. This story also involves a gendered inversion, as the male victim becomes a female victim.

Despite the emotionally intense and tragic nature of this scene, Ben Cnaan's static and restrained representation of it reflects nothing of the figures' turmoil. The pre-Raphaelite painter John Everett Millais depicted a similar scene in his painting Jephthah (1867) [p. 12]. In the Orientalist spirit of his time, Millais populated the composition with picturesque figures, including exotic North-African and Middle-Eastern types that represent details from the story. Millais also underscored the painful emotions experienced by the characters, and above all by Jephthah, who is hunched over in pain.¹⁰

Ben Cnaan's composition contains neither the attributes of a hero returning from the battlefield nor expressions of pain. The father appears as a local type returning, perhaps, from a street fight, but certainly not as a soldier or commander. He, his daughter and their dog are portrayed alone in a typical Israeli yard, tense and silent as they stare ahead as if coming to terms with their fate. The contact between them is minimal,

10. Alison Smith, "The Grand Tradition, Jephthah, 1867," in Janson Rosenfeld and Alison Smith, Millais, London: Tate Publishing, 2007, p. 156.

Is this origin the contemporary situation staged by Ben Cnaan, or the myth to which it alludes?

The Ruins of Failed Utopias

Ben Cnaan's oeuvre is one example of practices that undermine the prevalent pessimist view of mythical utopias and nostalgia as regressive attempts to bolster the existing social order and the hierarchies inherent to it. As such, it seeks to offer an imagined, anti-conformist alternative and to question the existing order, which is expressed through normative, prevalent representations of the myths. A glorification of the past – of artists, myths, or historical events – and its quotation are usually perceived as expressing a conservative nostalgic thrust. Yet in Ben Cnaan's case, the interpretations of both the producer (the artist) and the consumer (the viewer), and the treatment of the past and of ancient myths, seek to make a statement about the present and the future.

The revival of premodern aesthetic practices and forms of knowledge such as myths, mysticism, and arcane systems of knowledge in the works of contemporary artists stems at times from their indecipherable qualities. The figures culled from these sources can be simultaneously mythical and historical, or move between history and myth. The term "revival" in this context does not refer to a documentary presentation or to a direct anthropological, sociological, historical, or moral interpretation. The new work produced in the present does not attempt to reconstruct the past, but rather to rediscover certain cultural practices and to attend to them through a contemporary lens. Since modernism and its utopias were not always successful, these works attempt to use the "ruins" of the past – its failures, exceptions, and anticlimaxes.

Ben Cnaan's quotations constitute such anticlimactic instances, expressions of the "moment after," when the tension is released. This is the "key moment" which he seeks to critically capture and express in his works. By shedding light on darker moments – on disappointments and failures – he extricates from them the truth that is perhaps embodied in them. This anti-utopian attitude questions what is taken for granted – success, climatic moments, utopias, myths, and the stability of the traditional social order that they represent.

*

groups. A progressive use of the past and a presentation of “ruins” that are fragments and vestiges of myths, stories, and historical events, allows for a re-embodiment of the past that eschews notions of sentimentality, sublimity, and historical authenticity. One aspect of this approach, as revealed in Ben Cnaan’s work, is the creation of nostalgic depictions that open up onto a utopian imagination and unconventional (transcendental, mystical and other) spheres.

Imitation by means of stylistic connotations, as Frederic Jameson argued, is an important element of nostalgia, which dominated the genre of “nostalgia films” popular in the 1970s and 1980s. In these films, the past was a source for the representation of ideal, imaginary, and stereotypical figures, which exploited the glamorous aspects of imagery and of fashion. According to Jameson, imitation in such nostalgia films resulted in pastiche – a sterile assemblage of quotations that served merely to glorify the past. By contrast, as Jameson argues, parody makes use of the past in order to criticize it.⁹

Photography is one of the techniques that enables us to turn our attention to the mediating quality of nostalgia – as is evident, for instance, in the use of the *mise-en-abyme* technique, in which an image is reflexively replicated within the image. By extension, paintings of photographs similarly allow for the creation of reflexive distance. Ben Cnaan restores the “aura” of the original by repainting the photograph within the painting, which becomes a sort of color reproduction of the photograph, as well as by staging the scene. This process results in the distancing of the authenticity attributed to the myth (“the original”) and to a separation from it, and underscores the inability to create an authentic reconstruction. It expresses the principled resistance to a discourse that views various sources as representing one historical truth or another.

When Ben Cnaan returns in his works to biblical or mythological themes, nostalgia serves him as a means of representing a non-authentic reality. The past appears in his works as a reconstruction, a fiction based on mediated representations of the image (myth, staging, photography). This process reveals that what is at stake is not the exploitation of myths and of the past as an expression of escapist nostalgia – a fantasy that moves away from the present towards an imaginary past. Instead, this form of nostalgia is imbued by an awareness of the impossibility of an authentic return to the past, or of its authentic imitation. This awareness precludes the possibility of nostalgic escapism, so that the basic question arising in relation to such paintings becomes that of their deceptive origin:

9. See Frederic Jameson, Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, NC: Duke University Press, 1991, pp. 33-36; Magagnoli, p. 105.

artists to engage with the “nostalgic” past is sometimes perceived as a reactionary form of escapism. Yet this perception must be examined, in the works of Ben Cnaan and others, in relation to the reconstruction and re-reading of myths, utopias, and historical subjects in and within contemporary reality, and from a critical and non-nostalgic perspective – that is, by means of the approach identified as “critical nostalgia.”

Ben Cnaan’s paintings produce staged depictions of banal local scenes, whose realism does not presume to precisely reconstruct a fragment of contemporary reality. Nor does he attempt to reconstruct the biblical text by using exotic “types,” as is the case in the works of Old Masters such as Rembrandt or of contemporary artists such as Adi Nes, who presents specific marginalized narratives. Ben Cnaan’s paintings do not veer towards clichéd descriptions, nor do they impose the agendas and interests of distinct social groups, or ideologies beholden to subjective interests. Additionally, Ben Cnaan does not retell the biblical story in a sublime manner, and does not offer interpretations of mythological stories through a contemporary lens, as is the case in historically realistic dramas, films, and operas that reconstruct ancient mythologies in local (French, Italian, or English) dress from the artist’s own time.

Ben Cnaan’s deconstruction of myths thus does not seek to serve the “culture industry” as defined by Adorno and Horkheimer, which creates a form of mass deception, or to transform the past into a commodity, in Walter Benjamin’s terms⁸ – recasting souvenirs, like myths, as fetishized consumer items detached from the stream of history. His paintings do not glorify history and mythology as bygone utopias – nor do they adhere to their precise depiction. He creates in relation to the Bible and to various other myths and is inspired by them, while staging realistic, local and contemporary scenes that involve various twists. The scenes he depicts appear trivial and quotidian, yet are charged by means of his unique engagement with myth: he distances the situation from the original myth by restaging it and offering his personal interpretation of it.

7. *Ibid.*, pp. 97-121.

8. Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” in *Illuminations*, translated by Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1968, pp. 253-264.

Realism with a Twist

In the paintings of Matan Ben Cnaan, as in those of other contemporary artists, the past provides models of resistance to the status quo, while pointing to utopian possibilities that are still relevant today. As noted, nostalgia is not necessarily reactionary, and can be critical and progressive, expressing a heterogeneous complexity while presenting repertoires associated with various cultural and social groups and sub-

Critical Nostalgia

Contemporary artistic trends reveal an interest in themes that express a nostalgic longing for bygone historical periods, obsolete technologies, forgotten films, works from the past, old myths and ceremonies, a “return to nature,” and premodern practices and forms of production. These trends, which are referred to as “critical nostalgia,” forge a connection between a nostalgic, “anachronistic” yearning for the past, forms of production considered typical of local and “peripheral” cultural spheres, and art criticism. In this article, I will examine Matan Ben Cnaan’s works in light of these critical approaches to nostalgia.⁴

The criticism of nostalgia and its negative associations are rooted in the history of the term itself, which originally served to describe a pathological melancholic mood related to a longing to return to one’s country of origin. The nostalgic thrust was perceived as an expression of reactionary approaches pertaining to the preservation of traditional hierarchies and conservatism, and sometimes also involving the distortion of historical narratives for subjective needs. Nostalgia, sometimes mingled with imagination and fantasy, gives expression to an impossible desire centered on a precise reconstruction of the past. Its rejection reached its climax in the 1970s and 1980s, in large part following Theodor Adorno and Max Horkheimer’s critique of the “culture industry” and related critiques of the increasingly prominent heritage industry,⁵ which is reflected by the popularity of museums, archives, and period films. Critical nostalgia, by contrast, calls for a negation, blurring, or inversion of artistic practices and forms that perpetuate traditional hierarchies.⁶

One artistic tool for creating “critical” distance from the “nostalgic” source (in Ben Cnaan’s case – biblical or other myths) is photography, which serves as a mediator in the creative process. Photography is often seen as having played a crucial role in marginalizing realistic, illusionistic painting and relegating it to the bottom of the artistic hierarchy, and thus also as an important factor in the rise of abstraction. In recent decades, the return of photography as an influential medium has also been given expression in its use as a tool or implicit presence in the works of numerous artists. The resurgence of photography in art has occurred as part of a renewed interest in historical representation, nostalgia, and appropriation. These previously disdained concerns are now reappearing in a range of contemporary contexts, in the works of artists including Ben Cnaan as well as, for instance, Joachim Koester, whose films frequently attend to myths, rituals, and failed utopias.⁷ The tendency of numerous

4. Paolo Magagnoli, “Critical Nostalgia in the Art of Joachim Koester,” Oxford Art Journal, Vol. 34, No. 1 (2011), pp. 113–114 (<http://www.jstor.org/stable/41315365>).

5. Theodor Adorno and Max Horkheimer, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” (1944), in T. Adorno and M. Horkheimer, Dialectics of Enlightenment, translated by John Cumming, New York: Herder and Herder, 1972. See also Magagnoli, p. 101, f.n. 18.

6. Magagnoli, pp. 99–102.

Local Realism and Critical Nostalgia in Matan Ben Cnaan's Paintings

Emanuela Calò

Matan Ben Cnaan (b. 1980), the recipient of the 2017 Haim Shiff Prize for Figurative-Realist Art, is a graduate of Oranim Academic College and of the University of Haifa, and a student of the painter Eli Shamir. In 2015, he was the first Israeli to receive the prestigious BP Portrait Award – winning First Prize in the portrait painting competition of the National Portrait Gallery in London for his painting *Annabelle and Guy* (2014). Ben Cnaan's paintings combine the language of figurative art and classical approaches with a contemporary, highly pertinent gaze. His works touch upon a wide range of contexts that rupture various boundaries, while engaging with the local landscape and light and with local figures. Biblical and other myths serve Ben Cnaan as a trigger for the creation of complex human situations, which he stages, photographs, and then paints. His staging, photography, and personal interpretation locate the paintings at a removal from the original myths, while charging them with a personal and critical message. Ben Cnaan situates these myths in the context of a banal, local reality, stripping them of their heroic resonances and eluding the nostalgic thrust towards a glorious past.

The unique realism of Ben Cnaan's works argues for an affinity between the local and the universal, in contrast to the generally universal associations of abstraction, which were frequently embraced in the sphere of Israeli art.¹ The numerous versions of realism and figurative art (alongside historical, biblical, and mythical representations), which topped the hierarchy of Western art genres for many centuries, were stripped of their elevated status throughout most of the 20th century, both internationally and locally. The thrust of Israeli art, which sought to connect to international strains of abstraction, was given expression most notably by the group New Horizons, and remained prominent even following the decline of this prominent strain of Israeli art.² The Israeli art establishment relegated realism to the cultural margins, privileging "universal" values and precluding the egalitarian representation of various strains of art-making associated with "realism." Universalism was perceived as a category related to the concepts "modern," "abstract," and "rational," in contrast to traditional, ethnic, and realist styles.³

1. Gideon Ofrat, "The Bitter Taste of Realism in Israeli Art," *Within a Local Context*, Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2004, pp. 419-427. in Hebrew.

2. Ruth Direktor, "Israeli Art," in Sara and Aharoni Meir (eds.), *Figures and Deeds in Israel*, Tel Aviv: Miksam, 1998, in Hebrew; Yossi Yonah, "Locaversalism: Thoughts about Art and a Dynamic Multiculturalism," in *Musrara Greenhouse: Society, Art, and Periphery*, 2011, pp. 10-11, in Hebrew.

3. Yonah, p. 11; see also Gideon Ofrat, "New Horizons," in *Within a Local Context*, p. 454.



מתווה למשיג גבול, 2017

Study for The Trespasser, 2017

of curatorial services, and to his assistant Iris Yerushalmi. Thanks to the museum's registration and conservation departments; to Irith Hadar, the curator of prints and drawings; and to the staff members of the Tel Aviv Museum of Art who participated in organizing this exhibition for their vital support.

Suzanne Landau
Director

Foreword

Matan Ben Cnaan, the recipient of the 2017 Haim Shiff Prize for Figurative-Realist Art, belongs to the young generation of realist artists currently active in Israel. His works combine realist traditions and themes that touch upon the core of Israeli society, imbuing this genre of painting with a contemporary and highly relevant charge.

Ben Cnaan's paintings pertain to a wide range of contexts that shatter various boundaries, from Greek mythology and biblical narratives to historical resonances and current political and social themes. These concerns percolate beneath the surface of his stunningly beautiful paintings, which appear at once local and foreign. Ben Cnaan's paintings are born of a long, slow, and meticulous process, while giving rise to a sense of great urgency and bespeaking a desire to make significant statements about the here and now. As Ben Cnaan puts it, "I feel a need to combine aesthetics and ethics, and the majority of my works are thus concerned with scenes that portray figures at what I see as decisive moments involving fateful choices."

Ben Cnaan's unique realism is characterized by a painstaking attention to details, in an attempt to give expression to the complexity of human existence through a range of gestures and figures. "I am enchanted by paintings that presume to be nothing more than paintings," Ben Cnaan states. "Thus, by means of color and line, a composition is created, together with the wordless narrative embedded in it."

The Haim Shiff Prize for Figurative-Realist art has been annually awarded for the past decade to a prominent figurative artist by Dubi Shiff, in commemoration of his father, an avid collector of Israeli art. We are grateful to Dubi Shiff for his membership in the prize jury. Thanks to the additional members of the jury – Adv. Gil Brandes and Doron Sebbag. Thanks to Matan Ben Cnaan for a rich and productive collaboration. Thanks to Zemack Gallery, Tel Aviv, and to all those who lent works to the exhibition. Thanks to Emanuela Calò, the exhibition curator, and to Doron Rabina, the chief curator. Thanks to Prof. Yossi Yonah for his insightful article; to the graphic designer Shlomit Hammer-Dov; to the photographer Avi Amsalem; to the Hebrew editor, Orna Yehudaioff, and to the English translator and editor, Talya Halkin. Thanks to Raphael Radovan, the head



הסלע (פרט), 2018

The Rock (detail), 2018

Contents

103	Foreword Suzanne Landau
100	Local Realism and Critical Nostalgia in Matan Ben Cnaan's Paintings Emanuela Calò
88	Constructing a World: Mystical Realism in a Local Context Yossi Yonah
77	Biographical Notes
75	List of Paintings
73	Paintings



Tel Aviv Museum of Art

Director: Suzanne Landau

Chief Curator: Doron Rabina

Matan Ben Cnaan – Paintings

Recipient of the 2017 Haim Shiff Prize
for Figurative-Realist Art

Jury: Dubi Shiff, Suzanne Landau, Doron Sebbag,
Adv. Gil Brandes, Emanuela Calò

June 24 – October 27, 2018
Prints and Drawings Gallery
The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art
Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator: Emanuela Calò

Graphic Design: Shlomit Hammer-Dov

Head of Curatorial Services: Raphael Radovan

Assistant to Head of Curatorial Services: Iris Yerushalmi

Registration: Alisa Padovano-Friedman, Shoshi Frankel,

Hadar Oren-Bezalel, Sivan Bloch-Kimchi

Conservation: Asaf Oron, Maya Dresner, Noga Schusterman,

Sarita Markus, Klara Eyal-Karlova

Hanging: Daniel Lev

Lighting: Lior Gabai, Assaf Menachem, Itay Dobrin

Catalogue

Editor: Emanuela Calò

Design and Production: Shlomit Hammer-Dov

Text Editing: Orna Yehudaioff

English Translation and Editing: Talya Halkin

Photos: Avi Amsalem and Shuki Kook Studio

Visual Resources and Copyright Management: Yaffa Goldfinger

Printing: Offset A.B. Ltd., Tel Aviv

All measurements are in centimeters, height precedes width

On the cover: The Trespasser (detail), 2017, oil on linen,
courtesy collection of Karen W. Davidson, Bloomfield Hills, Michigan, USA

© Tel Aviv Museum of Art, cat. 6/2018

ISBN: 978-965-539-165-7

www.tamuseum.org

Matan Ben Cnaan – Paintings



Matan Ben Cnaan Paintings