



חומרים חדשים

**ART
PORT**
ארטפורט ארטיבורט

זוהר גוטסמן [6-7]
Zohar Gotesman [32-33]

גל וינשטיין [8-9]
Gal Weinstein [30-31]

חן כהן [10-11]
Chen Cohen [28-29]

ליהי תורג'מן [12-13]
Lihi Turjeman [26-27]

גילי אבישר [14-15]
Gili Avissar [24-25]

שחר יהלום [16-17]
Shahar Yahalom [22-23]

בן הגרי [18-19]
Ben Hagari [20-21]

חומרים חדשים

אוצרת: נעמה הנמן
Curator: Naama Haneman

צוות ארטפורט:

מנהלת ואוצרת ראשית **ורדית גרוס**

מנהלת תכנית הרזידנסי **יעל משה**

אוצרת ומפיקה **נעמה הנמן**

אחראית גלריה ומדיה חברתית **ניצן גאון**

אחראי תחזוקה **בראנט קרטנר**

עיצוב גרפי **סטודיו נעמי יגור**

יחסי ציבור **מירה אן בינרט יח"צ**, **עדה לחובר**

עריכת לשון ותרגום לאנגלית **דריה קסובסקי**

הקמה **ששי מזור**, **בראנט קרטנר**

הקמת מולטימדיה **PRO-AV**

האוצרת רוצה להודות **לאורי ערן**, **אנה ווילד**,

ורדית גרוס, **טליה קינן**, **יעל פרנק** ו**נيتאי חלופ**

ארטפורט, מיסודה של הקרן המשפחתית על־שם

תד אריסון, פועל ללא מטרות רווח לקידום ולטיפוח

האמנות העכשווית בישראל. באמצעות כנסים,

תערוכות, סדנאות מקצועיות לאמנים ותכנית הרזידנסי

הבולטת בישראל, ארטפורט פועל להשמעת קולם של

אמנים במרחב הציבורי ולקידום הקשרים בין אמנות

לחברה.

הקרן המשפחתית ע"ש תד אריסון: ג'ייסון אריסון (יו"ר),

רחלי כהן (מנכ"לית), יפעת שמואלביץ (סמנכ"לית

אסטרטגיה ושותפויות), קינן רבינו (סמנכ"ל פעילות

בינלאומית), רעות כהן פיוטרקובסקי (סמנכ"לית כספים)

ועדה מייעצת לארטפורט: דנה יהלומי, סאלי הפטל נוה,

מירה לפידות, דוד עדיקא

כל המידות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה

חומרים חדשים

נעמה הנמן

אל תפחד מן התנופה, הסוחפת אותך אל מעבר למציאות המיידית. לשיש ולברונזה יש סגולות משלהם, בנוסף לאלו הפיזיות. על האמן לשאוף תמיד להתקרב לנשמת החומר.

— קונסטנטין ברנקוזי¹

התערוכה **חומרים חדשים** מקבצת שבעה אמנים ישראלים, שבחרו לקיים מערכת יחסים ארוכת שנים עם חומר עבודה עיקרי, הנוכח ביצירתם כשותף פעיל ומוביל, שבו מצאו את נקודת החיבור בין שמים לארץ, בין רוחניות לגשמיות. באמצעות מפגש זה הם מבקשים להאיר ולהעיר את העבודה עם החומר, ומציבים מודל של שיח אינטימי מתמשך בין הגוף היוצר לבין המדיום שעיו הוא עובד. המצע הנבחר אינו משמש אותם בהכרח כצורת ביטוי, כאמצעי להעברת רעיון, או כגוף דומם, שבו הם מפיחים חיים וצורה כרצונם וכדמיונם, אלא כיש פעיל בעל מהות אינהרנטית, המהווה כוח מניע חיוני בתהליך העבודה. המנעד החומרי משתנה אצל כל אמן ואמנית בתערוכה, אך כולם אוחזים באותה ידיעה, שלחומר תכונות, רצונות וטבע משלו. הם חולקים חוויה דומה של זיקוק המהות, נגיעה ביש ובמרחב שמעבר לקיים. שורשיה של צורת עבודה זו נטועים כבר בראשית ימיה של האמנות: ממבטו של מיכלאנג'לו, שהאמין בהקשבה עמוקה לרצונות החומר וראה את תפקיד האמן בחשיפת הפסל הקיים מלכתחילה בגוש האבן, ועד ברנקוזי, שהביא רובד נוסף של קרבה אל מערכת היחסים, בכך שראה באמן אחראי לא רק לגילוי הדימוי מתוך האבן, אלא גם לחשיפת ההרמוניה והרוח הטמונות בחומר. באמצעות העבודה, סבר ברנקוזי, נוצרת התמזגות בין חומר ורוח: "מה שאתה קושר לאדמה, מתקשר לשמים"².

יש דומות וקרבה בתיאור המפגש של האמנים עם החומר בחיפוש אחר פוטנציאל גשמי ורוחני, הממתין להתממש. זוהי מערכת סימביוטית, הדורשת הן מן האמנים והן מן החומרים זמן למידה ומיומנות טכנית לצד יכולת שחרור והקשבה עמוקה לחוויה האישית שבבסיס תהליך יצירה, העולה מפני השטח; חוויה, שלא ניתן לתקשר או לחוש בה לולא התעקשות על מגע, היכרות

עמוקה רבת שנים והיכולת להרפות ולהישען. מתוך כל אלו – יעידו האמנים המשתתפים – נוצר דיאלוג פנימי עמוק, הנבחן ומתגלה בכל פעם מחדש. שם התערוכה, *חומרים חדשים*, מבקש לראות את החומר בעיניים רעננות; להצביע על חזרתיות נצחית, המתרחשת בעבודת האמנים עם המדיום הנבחר. מבט רחב על גלגולו של חומר ביקום מעיד כי זהו תהליך מעגלי, שמקורו בנקודת הזמן שבה התחולל המפץ הגדול. מאז נשמרות אנרגיה ומסה קבועות בעולם, הלובושות ופושטות מעטפת ומתגלמות בכל פעם בתצורה זמנית אחרת. גם על שולחן העבודה בסטודיו מתרחש תהליך דומה. מדי בוקר פוגשים האמנים שוב את החומר המוכר. מתוך העבודה הם חושפים את הניצוץ הראשוני, הטמון בחומר הגלם עוד מימי המפץ, ומגלים בו אינסוף צורות וזהויות.

בחיבוריו *מחשבת הלב ואנימה מונדי*: שיבת הנשמה לעולם מבקש הפסיכולוג, ג'יימס הילמן, להפנות את מבטנו בחזרה לחיבור האנושי עם העולם. לתפישתו, היכולת לגעת באני הפנימי עוברת דרך ההבנה, שכל פעולה שנחוות אצלנו היא הדהוד של מהות הפעולה, הקיימת כבר בעולם ומתגלמת דרך אלמנטים נוספים, כגון החי, הצומח וחומרי העולם. עיסוק במסה, האוצרת בחובה זיכרון חומרי, ואולי אף התבוננות, מחשבה ורגש כמו אלו שאנו חווים, מאפשר לנו לחבור אליה בחיבור עמוק אף יותר, וכך להבין את נשמת החומר, שעליה דיבר ברקונזי. הילמן מציע לקדם את מערכת היחסים שלנו עם החומר, כלומר עם העולם, ולראות בדיאלוג בינינו חיבור בין שווים, ולא דו־שיח בין מפעיל למופעל. באמצעות תובנה זו נוכל לפגוש את עצמנו ואת החומר מחדש ולהרגיש, כי נשמת העולם ונשמתנו אנו זהות הן.³ העבודות בתערוכה אינן מצמצמות את המציאות לכדי המדיום שממנו נוצרו, אלא מאפשרות לשכבות המופיעות בהן, הן הרעיוניות והן הפיזיות, להיות מוזנות מן ההיסטוריה, מזהותן הקודמת ומהתחדשות סך כל החומרים המרכיבים אותן. בדרך זו פוגש הצופה את העבודות מתוך חוויה שלמה: האובייקטים הקרמיים, הבוקעים מתוך קווי המתאר הדו־ממדיים של חזית בית סבתה של שחר יהלום, ממלאים את החלל בחיים חדשים. במשטחי העבודה גדולי הממדים של גל וינשטיין, העשויים צמר פלדה וצמר

גפן, מתגלים סימנים עדינים, תזכורת לרוח שחלפה, ועוד תשוב. החומרים הטקטיליים בעבודתו של גילי אבישר מכילים בתוכם זיכרון חומרי של עבודות קודמות, אך גם מתפקדים כישויות חדשות ועצמאיות. רצף הפיסול ההיסטורי בעבודתו של זוהר גוטסמן מבקש לייצר לינאריות ומבטא רצון אנושי להיטמע כחלק משרשרת. אצל ליהי תורג'מן, באמצעות פיזור הצבע והנחתו על הבד, צפים ומתגלים על פני השטח דימויים ארכיטיפיים, הקמים לתחייה. הרצון להבין את החומר מבפנים מביא את בן הגרי ואת החומר הקרמי לכדי התמזגות מוחלטת. מטרונם אנושי ופנימי, הפועל דרך גופה של חן כהן, מזכיר לה ולנו את המקצב המעגלי של פעימות הלב והעולם. ברגעים אלו, שבהם מתעצמת התחושה שפני השטח מתחת לרגלינו התערערו, מתחדדת ההבנה שיש לשוב ליסודות, לשורש הנשמתי של החומר, של ההווה. מתוך נכונות להקשבה כנה למקור החומר, ובאמצעות עבודה עם הגוף שאותו הוא נושא וקריאה שונה של המוכר, מאפשרים האמנים לעצמם, וגם לנו, נקודת מבט החורגת מהמגבלות הפיזיות המקרקעות אותנו במקום ובזמן הנוכחיים. דיאלוג עם חומר, הנושא בתוכו ציר זמן רחב ועשיר יותר מההיסטוריה האנושית, מאפשר להיזכר ביסוד הראשוני, המזוקק והנכון, וכך לשאוף להתרומם מעבר למציאות, להאמין שניתן לייצר הווה מדויק יותר.

1. טרטיי פלאולוג, *שיחות עם ברנקוזי*, תרגום: קני שולר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004), עמ' 43–44.

2. שם, עמ' 58.

3. ראו: ג'יימס הילמן, *מחשבת הלב ונשמת העולם*, תרגום: מור קדישזון (תל אביב: ידיעות ספרים ובבל, 2021).



זוהר גוטסמן
נ' 1979, כפר נטר

תו סתתים, 2025,
אבן, שיש קאררה
סטטואריו, 27x83x46

ללא כותרת, 2013,
הזרקת דיו ארכיונית,
שיש, 200x133

בחצר הסטודיו של זוהר גוטסמן מפוזרים חלקי פסלים עשויים שיש, אבן ועץ, שאותם פיסל במרוצת השנים, ביניהם פסל שיש גולמי, שיצר באמצעות פטיש ואיזמל כשהיה בן 16. דרך ארוכה עבר גוטסמן מהנער, שניסה ללמד את עצמו לסתת באבן, ועד שנסע להתמחות בפיסול מסורתי ועכשווי באיטליה ובצרפת, אך האהבה לאבן, לארכאולוגיה ולאמנות עתיקה נשמרה לאורך השנים. שיש, חומר העבודה הקדום ביותר המופיע בפסליו של גוטסמן, נוצר בתהליך גאולוגי איטי בן עשרות מיליוני שנים של התמרה מאבן גיר, הכרוך בתזוזה של לוחות טקטוניים. הסלע, נושא בתוכו עקבות של חומרים שונים, עידנים אחרים ותהליכים גאולוגיים עמוקים. גוטסמן ניגש אל השיש מתוך התפעמות נצחית ורצון להיטמע בחומר. תוך מבט לאחור אל שכבות החומר בטרם הפכו לגביש, מבצע גוטסמן את פעולת הגריעה מן השיש הקשה והגולמי, כשהוא מגלה הערכה וכבוד להיסטוריה של החומר לצד דיוק, הקשבה ודיאלוג עמו. בתמורה מספק השיש מנעד עשיר של צבעוניות, שקיפיות ומרקמים. העבודה עם חומר שביר, המציב מגבלות ומכתיב את הדימוי, מאפשרת לגוטסמן לבחון מחדש את הדימויים הנחקקים באבן ולאתגר את קצה גבול היכולת של החומר ושל גוֹם יחד.

שתי עבודות השיש של גוטסמן המוצגות בתערוכה – אחת בפורמט צילומי, והאחרת כפסל בחלל – משקפות את מערכת היחסים שבין האמן לחומר. דרך דיוקן עצמי, שבו הוא נראה ישן, חבוק עם דמות שיש, מבקש גוטסמן לייצר איחוד בין אורגניזם חי למינרל. באמצעות תיעוד צילומי ברגע של קרבה אינטימית הוא משמר את המתרחש בין הפסל לבין החומר ומנציח את רגע החיבור, לפני שתיווצר נפרדות. גוטסמן, הרואה את עצמו כחלק משושלת של פסלים, קושר את עצמו אליהם ואל החומר. דמות השיש של האיש הישנה היא מחווה לפסל רומי אנונימי מן המאה ה-2 לספירה, הרמפרודיטוס הישן, שבעצמו מהווה העתק של פסל הלניסטי שאבד. העבודה **תו סתתים** אוצרת בחובה את תולדות הפיסול ומאפשרת לאמן להיות היד המפסלת את המפסלים, ובכך לחבר את עצמו אליהם כחוליה נוספת בשרשרת. באמצעות מפגש עם תקופות שונות, מעידינים גאולוגיים קודמים ועד לתקופתנו, גוטסמן ממזג את עצמו בכל פעם מחדש אל מול החומר. בעבודה החדשה הוא נע על ציר הזמן ומחבר בין יוון העתיקה לפוטוריזם איטלקי; בין קרדומים ופטישים קדומים לבין רובוט, המסייע לו בפיסול; בין עבודה עם שיש קשה ומסיבי לבין האפשרות להגיע לטקסטורות ולרזולוציות עדינות. כל אלו מאפשרים לו להפיח חיים ישנים־חדשים בסלע העתיק. לאורך תהליך העבודה מניח גוטסמן תמיכות בין החלקים השבריריים של הפסל. רגע לפני סיום הוא מנתק את התמיכות ואת עצמו מן האבן ומשחרר את הפסל לעולם.

גל וינשטיין

נ' 1970, רמת גן

צמר פלדה, לבד תעשייתי, לוחות MDF מטופלים, קפה שחור, כדורי צמר גפן, דשא סינתטי ושטיחי לבד משרדיים הם רק חלק מן המנעד החומרי העשיר בעבודותיו של גל וינשטיין. כבר בעבודותיו הראשונות נמשך וינשטיין לעיבוד הזול וחסר החן של אותם חומרים. לסטודיו הוא בוחר להכניס חומרים, שעובדו לכדי מוצר תעשייתי משיירי עץ, כותנה ופלדה, ואיבדו חלק מחזות המצע המקורי ומתכונותיו הראשוניות. וינשטיין מזהה את הפוטנציאל הנוסף הקיים בתוכם ומצליח להעביר אותם גלגול נוסף. החומריות שממנה עשויות העבודות פורצת החוצה ומורגשת פיזית מבעד למשטחים הגדולים, אך העיניים מתקשות לזהות מהו החומר שאותו הן חשות. באמצעות טכניקות, שפיתח בעצמו בתנאי מעבדה ביתית, ועל ידי שחרור הפעולה המוכרת והחינוך האמנותי שקיבל, נמשך וינשטיין לגופו של החומר. הוא חושף את הספציפיות הקיימת בתוכו, וכך מקנה עומק לדו־ממדיות של פני השטח. דרך פירוק לחלקיקים הוא מצליח לייצר חוזק, לגלות צבעוניות נסתרת, הגלומה בחומר עצמו. בפעולות של דחיסה, ערבוב וחיתוך הוא מייצר התרחקות והזרה נוספת מן החומר, אך גם גילוי וקרבה חדשה.

יכולת ההתבוננות הדואלית, המופיעה בחומר, בפני השטח ובגוף המצוי בתוכו, נוכחת גם בדימויים, שבהם עוסק וינשטיין מראשית דרכו האמנותית. הוא מתבונן ממעוף הציפור בנופים מוכרים, בדימויי שטח איקוניים ובה בעת אישיים, ובוחן את המרכיבים ואת היחסים המתרחשים במפגשי הגופים. סדרת המפות, *סימני רוח*, ממשיכה את עיסוקו במיפוי ובחלוקה, אך היא שונה מעבודות קודמות, שטיפלו במפות גאוגרפיות, המשקפות באופן ריאליסטי את הטופוגרפיה המקומית, וממפות ימי־ביניים, ששורטטו באותה עת בצורה אידיאלית ומתוך הליכה פיזית במרחב. המפות החדשות לקוחות ממפות מטאורולוגיה, הממחישות את כיוון הרוח ואת מהירותה, ומסרתן ניתוח ותיעוד תנועות בלתי נראות של אוויר בתוך מרחב מוגדר ביחס לרגע נתון בזמן. המעבר בין סוגי המפות השונים משקף את מבטו המשתנה של וינשטיין. בין המפות הריאליסטיות העכשוויות למפות המטאפוריות הקדמוניות, הוא בוחר להסיט את המבט מן המציאות הקונקרטית, המשקפת מצב קיים, ולהתבונן בשטח כמצב גמיש ולא קבוע. המבט המוכר על מפה, המתרחש מלמעלה למטה, משתנה, והוא מביט מהארץ אל השמים. הגריד, שעליו מבוססות מפות, נחשף כעת על פני השטח; הגבולות הברורים מתערערים והופכים לנזילים. כשהחווייה הפנימית של וינשטיין פוגשת את המכ"מ החיצוני, הוא מבצע על גבי המפות שינויים משלו. הקווים המגדירים לחץ, גובה ומהירות מוזזים ונמחקים, עד שכל שנותר הם סימנים בלתי קריאים ומעוקרים. באין יכולת להיות בעבר או בעתיד הוא בוחר להיות נוכח בהווה ולנוע עם הרוח.

סימני רוח, 2025,
צמר גפן על דיקט,
228x194

תבנית נוף, 2025,
צמר פלדה על דיקט,
195x195



חן כהן

נ' 1983, קצרין

מראשית דרכה האמנותית משמשת חן כהן כחומר העבודה של עצמה. מבעד לעדשת המצלמה היא בוחנת את הגוף הפרטי שלה, מביטה על עצמה כעל דימוי, מפרקת אותו לאיברים ומתעדת. הגוף כחומר מתורגם לכדי תוצר דו-ממדי, המודפס לרוב באמצעות מדפסת זירוקס שחור-לבן. גופה, המשתנה לאורך השנים כתוצאה מדלקת מפרקים שפיתחה בנערותה, מציב בפניה גרף השתנות ניכר לעין. כהן ניגשת אליו בעיניים אמיצות ופקוחות לרווחה, ובה בעת מביטה בו מבעד לעין חיצונית, כמו לא היה חלק ממנה. החיבור אל הגוף כחומר מתגלם עבור כהן כפעולת רישום. היא אוספת ומקטלגת פעולות ושינויים המתחוללים בו ומפרקת אותם לכדי כתמים וקווים. הגוף נחוזה כחללים, כצלליות וכקווי מתאר, ועולה על הנייר כאובייקט נפרד מנוכחותו האמיתית בעולם. היא מפעילת החומר, אך היא גם החומר המופעל. הגוף האנושי כחומר פיזי בן-חלוף נטען באמצעות עבודותיה בשבריריות ובקליפתיות, אך גם בכוח מטאפיזי ורוחני.

פעולת התייעוד, הרווחת בפרקטיקת העבודה של כהן, עוטה גוון שונה בעבודתה החדשה, פעמן. במהלך השנה האחרונה החלה האמנית בלימודי מחול. הגוף הזקוף, הקפוא ורווי הטיפולים החל לזוז במרחב ולייצר תנועה. בפעולה כוריאוגרפית, הדורשת תכנון, חזרות ותזוזה, השילה כהן את מבט ההווה – הכאן והעכשיו – שאליו התרגלה, והעזה להביט קדימה ולתכנן לעתיד.

באמצעות וידיאו – תנועת מצלמה חיה – מייצרת כהן חלל, המורכב מתנועות ומשכבות. בסיס העבודה מופעל על ידי גופה בשיתוף פעולה עם הכוריאוגרפית, הילה נחשונב. שתיהן מהוות את הציר, שעליו נעה העבודה. בתנועות גופניות מתואמות וחזרתיות הן מייצרות מטרונום אנושי, המכתיב את הקצב העוטף את העבודה ומשמש כליבה שלה. הן פועלות כמראה זו של זו, המדגישה את התנועתיות, ובה בעת מהדהדת את השוני ביניהן. על גבי הדימוי שלהן, כמעין שכבות עור נוספות, מופיעים רקדנים, אשר מחזיקים בגופם תנועה בודדת המחקה פעולה משגרת יומה של כהן. בסיוע המכונה, שיוצרת כהן בעזרת הגוף שלה וגופים נוספים, היא מפשירה לראשונה את גופה מן הדימוי הסטטי ומאפשרת לו לנוע. מתוך מודעות לזמן ולקצב החיים היא מתבוננת בגוף בעיניים חדשות ורעננות, נשענת על קצב הלב, המסמן חיות, ומתמסרת להבנה החדשה, שהגוף פה על מנת להישאר.

פעמן, 2025,
וידיאו, 15 דקות
בשיתוף עם הכוריאוגרפית
הילה נחשונב

פרקים, 2025,
הדפס הזרקת דיו,
4 יחידות, 33X56 ס"מ
בשיתוף עם C5 מחול נכות



ליהי תורג'מן נ' 1985, פתח תקווה

ציוריה של ליהי תורג'מן נפרשים בקנה מידה מונומנטלי על קירות, רצפות ואף תקרות. עוד בטרם היא יודעת מה תצייר עליהם, מעבירה תורג'מן את הבדים הגולמיים תהליך של עיבוד. היא עובדת עם צבעים ועם תחמוצות מדוללות במים, ומספיגה את החומר אל תוך האריג באמצעות מגבים ומברשות. על גבי הבדים היבשים מתקבעים סימני קפלים, כתמי מים וצבעוניות חדשה, הטוענים אותם ברמזים צורניים. תורג'מן עובדת מתוך תנועה אינטואיטיבית, ומאפשרת להתפשטות הראשונית של החומרים לשמש כנקודת מוצא, שדרכה היא מגלה את הדימויים האצורים בתוכה.

גוף העבודות הראשון של תורג'מן, שבו קילפה ותלשה את שכבות הקיר בטכניקת סטֶרְפו (לתלוש, באיטלקית), שבתקופת הרנסנס שימשה לניוד פרסקאות, נוצר בתוך בניין, ששימש לה הן כסטודיו והן כבית. לאחר שנהרס המבנה, שימרו העבודות שנוצרו בחלל את הנוכחות שלה ושל קודמיה במקום. הם יצרו כמוסה של זיכרון חומרי וחוויתי, ומהות פעולתם המשיכה ללוות את העבודות שבאו אחריהן. יצירתה של תורג'מן נעה בין צירי זמן שונים, בין מסורות ותרבויות מגוונות. היא שואבת השראה מדימויים מיתולוגיים, ארכאולוגיים, מדעיים ועכשוויים, אך תמיד נשמר בה קשר ישיר אל המקום שבו נוצרה, אל הגוף המצייר ואל הנוף, שמולו היא פועלת.

העבודה *The Passion Façade* מוצגת עתה לראשונה, עשר שנים לאחר שנוצרה במהלך שהות אמנית בסיטה בפרזיז בשנת 2015. הציורים, שנעשו בהשראת אדריכלות אירופאית, מורכבים בבסיסם מארבע יריעות, המסמלות חזיתות של מבנים. הבדים, שנפרשו וכיסו כליל את קירות הסטודיו, נמרחו בחומר המחקה טקסטורה של אבן, אשר קיבע והבליט את הגריד של קיפול הבד המקורי. אל תוך הקירות והאבנים שנוצרו רשמה תורג'מן פרגמנטים, הנעים מנרטיבים תנכיים לסמלים אמנותיים. הדמויות החלקיות – ספק פסלים חצובים, ספק רוחות רפאים מרחפות – מופיעות לצד סמלים של ספר פתוח ושל מצבה, ונראה כי הן שרויות בהווה של יום הדין, אולי אף ברגע שלאחר המוות. הן נושאות על גופן עקבות טרגיים של אלימות, מצוקה, כאב וסבל, המנכיחים את חוסר האונים האישי והקולקטיבי שלהן.

כשנפרשו גלילי הבד לצורך חיפוש עבודה שתוצג בתערוכה, גילתה תורג'מן כי החומרים הספוגים בתוכם לא קפאו בזמן. גם לאחר שהושלמה העבודה, המשיכו השכבות והצבעים להגיב ולנוע. החומרים שנמרחו על הבד, ביניהם תחמוצות ברזל, השתנו, החלידו וטענו את הדימויים בגווני וברבדים נוספים. אף שנוצרה לפני כעשור מתבררת העבודה כישות חיה, המוסיפה לשקף את פני השטח והזמן שבהם היא מוצגת. הבדים תובעים מן הצופה לנוע מולם בחלל, להתרחק ולהתקרב, להביט פיזית והיסטורית בדימויים מן העבר המתגלים מחדש, עד כי נדמה שנלקחו מההווה.

The Passion Façade
2015, טכניקה מעורבת
על בד, 4 יחידות,
250x160 ס"מ



גילי אבישר נ' 1980, חיפה

הטקסטיל כחומר עבודה נכנס לחייו של גילי אבישר כבר בילדות, כשחלם להיות מעצב אופנה. לאורך השנים התקבע הבד כחלק בלתי נפרד מגופו; תכונותיו והתנהגותו כחומר אֶפשרו לאבישר לפתח את השפה שלו. מגע הבד בעור, הצבעוניות האינסופית, התנועה בין אלסטיות לקשיחות, יכולתו של הבד להתגמש ולהתאים את עצמו לגופו בכל מצב, האפשרות להתעטף ולהתכסות, ללבוש ולפשט זהות – כל אלה, לצד ההזדמנות לברוא בכל פעם מחדש עולם מתוך מרובע דו־ממדי שטוח, מהווים עבורו מקום של חירות, דמיון ושחרור. שתי פעולות מרכזיות מניעות את מערכת היחסים של אבישר עם החומר הטקסטילי: תפירה ופרימה. הוא נע על הציר שביניהן, מחבר ומפריד בהדרגה: תחילה מצורפת יחידת בד אחת לאחרת, אחר כך נוספים פריטים שלמים זה לצד זה, ולבסוף הם חוברים יחדיו לכדי מיצב אחד. פעולת ההפרדה מתנהלת באופן דומה, עד שלבסוף הוא פורם ומפרק את יחידות הבדים והחוטים, ונותר שוב עם החומר הגולמי. פעולה חזרתית זו מובילה להתפוררות הדימויים הקודמים, אך משמרת בתוכה את עקבות העבודה הקודמת וטוענת את החומר בזיכרון נוסף.

בעבודתו החדשה, *Remote*, בוחר אבישר לברוא את החלל מתוכו. בשנה וחצי האחרונות, זמן המלחמה, יצא מן הסטודיו ועבר לייצר בועות זמן בחללים שבהם מתקיימות תערוכותיו. זהו מיצב תלוי־מקום, שהפעולה בו מיוצרת בזמן אמת. אל כמוסת הזמן בגלריה הביא אבישר חלקי אובייקטים לבישים שתפר בחודשים האחרונים, לצד פריטים שיצר לפני שנים ופורקו ממיצגים אחרים. הקומפוזיציה בחלל נוצרה מתוך היכרות וידיעה אינטימית של חומר העבודה לצד שהייה והקשבה מחודשת לנוכחותו של אותו חומר במרחב. מפלי הבדים הנופלים, הווים האוחזים שרשראות והמסכות התלויות לידם – כולם נוצרו ונמדדו ביחס לגופו. באמצעות תלייתם בחלל מבקש אבישר לבחון כיצד יצליחו לתפקד כישויות נפרדות; האם ישמרו על הטונוס שלהם בלעדיו. בעזרת החומר הוא מנסה להבין, כיצד שומרים על יציבות, איך לא נשמטים לכדי גוש חסר צורה. המתח בין נחיצות נוכחותו הגופנית, המפיחה בהם חיים, לבין הרצון לאפשר לחומר לשאת את עצמו, בולט על רקע עבודת הווידאו המוקרנת בהם. דמותו החסרה של אבישר מרחפת בתוכם דרך החלל הנגטיבי, שהותירו איברי גופו.

2025, *One Sec*
ווידאו, 5:00 דקות

2025, *Remote*
בד ועץ, צבע מים על נייר, מידות משתנות



שחר יהלום נ' 1980, עין דור

מבט רטרוספקטיבי על עבודותיה של שחר יהלום מגלה מנעד רחב של עבודה עם חומר: מנייר, זכוכית, בטון, זפת ומתכות שונות ועד לעצמות דגים. מבט מקרוב בפסלים חושף את מערכת היחסים ההדוקה והאינטימית בין האמנית לבין החומר, את יכולתה לשמור על תכונותיו הבסיסיות של כל חומר, זאת לצד היפתחות החומר בפניה לכדי חשיפת מרקמים, צבעים והתנהגות, שמעולם לא ידענו שקיימים בתוכו.

בשנים האחרונות הפך החומר הקרמי למרכיב מוביל בעבודותיה של יהלום. אל הקרמיקה הגיעה מתוך רצון ליצור אובייקטים עמידים לתנאי מזג האוויר, שאינם זקוקים למְשָׁמֵר אנושי. הקרמיקה משמשת אותה ליצירת אבנים מעשה ידי אדם. בתהליך מואץ של חימום וקירור בוץ – חומר מינרלי – היא מייצרת פסלים מוצקים ויציבים, שאינם זקוקים לחיפוי ולהגנה. את הדימויים בעבודותיה היא מלקטת מן ההיסטוריה וממופעי השונים של החומר, החל בצלמית ובכד הקדומים ועד לסכיני הפורצלן היוקרתיים, האפוד הקרמי וגמדי הגינה הדקורטיביים.

אבן־עץ, 2025
קרמיקה, לבד,
גבס ונייר העתקה,
מידות משתנות



העבודה החדשה, אבן־עץ, היא עבודת רצפה עשויה קרמיקה, עץ, בד וגבס. בסיס העבודה נבנה על פי תצלום חזית הבית בכפר אלספלד שבגרמניה, שבו נולדה סבתה של יהלום בשנת 1924. יהלום משטיחה את החזית ובונה מעליה קומפוזיציה חדשה, סצנה המורכבת משאריות אובייקטים וממינים פולשים. באמצעות פעולות פיסוליות היא מתחקה אחר פעולות הבנייה המוכרות: משרטטת, מניחה את השלד, ממלאה ומחפה. יהלום בוחרת לחשוף את השכבות ואת החומרים ולהדגיש את הסדקים הנסתרים, הנוצרים בגלזורת הקרקל (crackle) העוטפת את האובייקטים הקרמיים. על ידי שיוף העבודות במנגן (פיגמנט שחור) היא מחדירה את הצבע לסדקים וחושפת אותם על פני השטח.

העבודה החדשה מכילה בתוכה את מבטה הכולל של יהלום על דימוי, על חומר ועל גוף. הבית היתום מתרוקן מן החיים שרחשו בו ומשמעותו כקורת גג בטוחה. הוא פושט את תפקידו ומותיר אחריו קליפה שטוחה. יהלום רואה בחלל שנותר פוטנציאל למרחב חדש לפסלים הדוממים. גופה הפועל משמש ככלי קיבול לזיכרון בין־דורי של בית, שבו לא גרה מעולם. באמצעות גופה היא מאפשרת לחומר להיחווה בגלגולו הנוסף בעולם, והוא מצידו משמש לה כמכל לחיפוש אחר משמעויות נסתרות.

בן הגרי נ' 1981, תל אביב

תנועה דו־כיוונית מתרחשת תדיר בעבודותיו של בן הגרי, המתחקות באמצעות וידיאו אחר גופי ידע חומריים שונים. בכל פעם מחדש נע מבטו בין התבוננות חיצונית וסקרנית בחומר לבין הרצון להיטמע ולחוש אותו מבפנים. מהלך זה, השב ומתרחש בעבודות הווידיאו שלו דרך חימר, עור, גרפיט, ירקות, צבעים ואור, מחלץ מן הדימויים הדו־ממדיים איכויות נפחיות וגופניות, עד שכמו ניתן לחוש את החומריות הפיזית, המוקרנת על המסך. דמותו של האמן, הנולדת מחדש – כחוד של עיפרון, כחלל ריק של כד, כדימוי נגטיבי – מצליחה בכל פעם לייצר הזדהות מוחלטת עם גוף חומרי אחר ולשמש לו ככלי, המוליך את המסה שלו בעולם. פעולה אישית זו, המאפשרת לו להיות בורא ונברא כאחת, מאחדת בין האמן לבין המדיום ומטשטשת את ההפרדה בין אובייקט לסובייקט.

מגיל צעיר הסתובב הגרי בין תפאורות בתיאטרון, שנבראו והשתנו מול עיניו. עתה הוא מייצר בעצמו עולמות שונים. המרחבים הזמניים שאותם הוא מקים מבוססים על מחקר מעמיק ועל מגע פיזי בחומר. על ידי שימוש במנגנונים מכניים מוכרים הוא מערער על הקיים ומציב את הדמויות ואת מדיום הווידיאו שבמסגרתו הוא פועל מול שאלות קיומיות על אמת, על מהות ועל זהות, מאתגר את הגלוי וחושף את הנסתר.

רצונו של קדר, 2015, וידיאו, 10 דקות, 2025, תצלום ממוסגר, 70x58

עבודת הווידיאו רצונו של קדר מפגישה בין מקור החומר למקור היוצר. היא עוסקת בבריאה ומנכיחה את התנועה המחזורית בעזרת הדימויים והפעולות השונות המתרחשות בה. הגרי משחזר על הסט סדנת פיסול, שהוא בונה על גבי במה מסתובבת בהשראת אולפן הקולנוע האמריקאי הראשון, מריה השחורה, שנבנה בניו ג'רזי על ציר מסתובב עם גג נפתח, והסתמך על מחזור תנועת השמש לצורך תאורה בסרטיו הראשונים של הממציא, תומס אלווה אדיסון. על הבמה בוחר הגרי להעמיד אמן קרמיקה ידוע ומנוסה, פול שלף, הנראה חג סביב גוש החומר הנותר סטטי במרכז האובניים, כשהוא מעגל אותו בתנועות ידיים חושניות לכדי כד. לבסוף צולל הגרי בגופו אל תוך הסיטואציה ומתבונן בחומר מתוכו. הוא עוטה את תפקיד האדם הקדמוני, נטול הזהות, ומייצר דיוקן עצמי שלו כחומר.

הגרי שואף להבין את הראשוני, את היווצרות הדימוי הקולנועי, את בריאת האדם והחומר. על ידי לופ אינסופי שבו מתנגנות עבודות וידיאו, הוא עוטף את החושים ללא מילים, ודרך מיתוסים קדמוניים ועכשוויים מייצר מעגליות של לידה ומוות. צילום הנחש, הכרוך על גופו של הגרי בעודו מגשש את דרכו בעיניים סומות, מוצב בכניסה לעבודה כקריאת כיוון לרצונו של האמן להיוולד מחדש בתור היצירה. באמצעות הבמה המסתובבת, שבמרכזה הכד היציב והקבוע, ודרך היטמעות בתוכי החומר, תוהה הגרי האם אנחנו הבסיס והעולם מסתובב סביבנו, או שמא אנחנו לכודים בתוכו.



Ben Hagari

b. 1981, Tel Aviv

A two-way movement frequently occurs in Ben Hagari's works, which trace various material bodies of knowledge through video. Each time, his gaze shifts between inquisitive external observation of the material and a desire to assimilate into it and sense it from within. This recurring dynamic, unfolding in his video works through clay, leather, graphite, vegetables, color, and light, draws out voluminous and corporeal qualities from the two-dimensional images, until one can almost feel the physical materiality projected on screen. The artist's figure, reborn—as a pencil point, the hollow interior of a vessel, or a negative image—achieves complete identification with a different material body each time, becoming the conduit of its mass in the world. This intimate gesture, which allows him to be both creator and created, merges artist and medium, dissolving the boundary between subject and object.

From a young age, Hagari wandered among theater sets, watching worlds come into being and shift before his eyes. Now, he crafts his own. The temporary spaces he constructs rely on in-depth research and tactile engagement with the material. Using familiar mechanical apparatuses, he questions the existing, confronting his figures and the video medium in which he works with existential quandaries about truth, essence, and identity. In doing so, he challenges the visible and exposes the hidden.

Potter's Will,

2015, video, 10 min

2025, framed

photograph, 70x58

The video *Potter's Will* unites the origin of the material with the origin of the maker. Engaged with an act of creation, it presents the cyclical movement through the various images and gestures that unfold within it. On set, Hagari reconstructs a sculpture studio mounted on a rotating platform, inspired by the Black Maria, the first American film production studio built in New Jersey on a turntable, with a retractable roof, to follow the sun and let in natural light for Thomas Alva Edison's early films. On this stage, Hagari chooses to position a renowned master ceramist, Paul Chaleff, circling a lump of clay which remains static at the center of the wheel. With sensual hand movements, he shapes it into a jug, surrounded by dozens of identical replicas of the same vessel. Finally, Hagari physically immerses himself in the scene, observing the material from within. He assumes the role of a prehistoric, identity-less figure, crafting his self-portrait as raw material.

Hagari seeks to grasp the primordial, the birth of the cinematic image, the creation of man and matter. Through an infinite video loop he envelops the senses wordlessly, weaving together ancient and contemporary myths to generate a continuous cycle of birth and death. A photograph of the serpent coiled around Hagari's body, as he gropes his way with eyes shut, is exhibited alongside the video—a visual cue signaling the artist's yearning to be reborn as the work itself. Through the rotating stage, with the fixed, stable vessel at its center, and through his descent into the heart of the material, Hagari inquires: are we the axis around which the world turns—or are we trapped within it?

Shahar Yahalom

b. 1980, Ein Dor

A retrospective look at Shahar Yahalom's works indicates a broad range of engagement with materials—from paper, glass, concrete, tar, and various metals to fish bones. A close examination of her sculptures reveals an intimate relationship between the artist and her materials: her ability to preserve each substance's essential properties, while also coaxing out unexpected textures, colors, and behaviors we never knew existed.

In recent years, clay has become a dominant material in Yahalom's work. She turned to clay out of a desire to create objects resilient to weather conditions, requiring no human care. Through ceramics, she creates manmade stones. In a rapid process of heating and cooling mud—a mineral substance—she produces solid, stable sculptures that need no preservation or coating. She culls her imagery from history and from clay's diverse incarnations, ranging from the ancient figurine and jug to the luxury porcelain knives, armored ceramic vest, and decorative garden gnomes.

Stone-Wood,

2025,

clay, felt, carbon
paper, and plaster,
dimensions variable

The new work, *Stone-Wood*, is a floor piece made of clay, wood, fabric, and plaster. Its base was constructed after a photograph of the façade of a house in the town of Alsfeld, Germany, where Yahalom's grandmother was born in 1924. Flattening the original façade, Yahalom builds a new composition atop it, a scene composed of object remnants and invasive species.

Through sculptural gestures, she retraces the familiar steps of construction: sketching, assembling the frame, filling, and coating. Yahalom chooses to expose the layers and materials, emphasizing the hidden cracks formed in the crackle glaze that envelops the ceramic objects. By sanding the works with manganese—a black pigment—she drives the paint into the cracks, bringing them to the surface.

This new work encapsulates Yahalom's overarching perspective on image, material, and body. The orphaned house is emptied of the life that once teemed within it, stripped of its meaning as a safe haven. It sheds its function, leaving behind a flattened shell. Yahalom regards the remaining space as a potential new ground for the still sculptures. Her working body becomes a receptacle for the intergenerational memory of a home she never inhabited. Through her body, the material is granted another incarnation in the world; the material, in turn, offers her a vessel for seeking hidden meanings.

Gili Avissar

b. 1980, Haifa

Textiles entered Gili Avissar's life as a working material in childhood, when he dreamed of becoming a fashion designer. Over time, fabric became an inseparable part of his body. Its properties and behavior as a material enabled him to develop a language uniquely his own. The feel of cloth on skin, its boundless color range, the oscillation between elasticity and rigidity, the fabric's ability to bend and conform to his body in any situation, its capacity to wrap and cover, to assume and shed identities—all of these, along with the opportunity to conjure up a new world from a flat, two-dimensional square, over and over again, provided Avissar with a realm of freedom, fantasy, and liberation.

Two primary actions define Avissar's relationship with textile: sewing and unstitching. He alternates between them, gradually connecting and separating, stitching and unraveling. He begins by stitching one unit of fabric to another, then adds whole components side by side, until they merge into a single, cohesive installation. The act of dismantling unfolds in a similar manner, until he finally unstitches and disassembles the fabric and thread units back into the raw material. This repetitive act leads to the disintegration of previous images, yet retains the traces of earlier work, charging the material with additional memory.

One Sec, 2025,

video, 9:17 min

Remote, 2025,

fabric and wood,
watercolor on paper,
dimensions variable

In his new work, *Remote*, Avissar chooses to generate the space from within. Over the past year and a half, during the war, he left his studio and started creating temporal bubbles in the venues where his exhibitions were staged. These are site-specific installations, in which the action unfolds in real time. Into the gallery's time capsule, Avissar brings parts of wearable objects, sewn in recent months, alongside pieces created years ago, removed from previous installations. The composition in the space arises from an intimate familiarity with his material coupled with lingering and a renewed attentiveness to its presence in the space.

The cascading fabrics, hooked chains, and masks suspended beside them were all measured and made in relation to his own body. By suspending these objects in the space, Avissar asks whether they can function as autonomous entities; whether they can maintain their own tonus in his absence. Through the material, he attempts to understand how one sustains stability, how one avoids collapsing into a shapeless mass. The tension between the necessity of his physical presence, which animates these forms, and the desire to let the material stand on its own, becomes particularly poignant against the backdrop of the video work projected within them. The artist's absent figure hovers within the forms, defined by the negative spaces left by his body parts.

Lihī Turjeman

b. 1985, Petach Tikva

Lihī Turjeman's paintings unfold across a monumental scale on walls, floors, even ceilings. Before ever knowing what she will paint, she subjects the raw canvases to a process of manipulation. Working with pigments and oxides diluted in water, she saturates the fabric with color using squeegees and brushes. Traces of folds, water stains, and new coloration become fixed on the dry canvases, imbuing them with formal cues. Turjeman paints through intuitive movement, allowing the initial spread of material to serve as a point of departure, from which the images concealed within it begin to surface.

Created in a building that doubled as both her home and studio, Turjeman's first body of work, in which she peeled and tore off layers of wall, relied on the *strappo* technique (Italian for "to tear off") used in the Renaissance to detach fresco paintings from walls. When the building was later demolished, the works produced within it preserved a palpable sense of her presence—and that of those who had inhabited the site before her. They formed a capsule of material and experiential memory, their essence continuing to echo in the pieces that followed. Turjeman's practice drifts through multiple timelines, traditions, and cultures. She finds inspiration in mythological, archaeological, scientific, and contemporary imagery, yet always maintains a direct connection to the site of making, the painting body, and the landscape before her.

The Passion

Façade, 2015,
mixed media on
canvas, 4 units,
250x160 each

The Passion Façade is being exhibited here for the first time, nearly a decade after its creation during an artist residency at the Parisian Cité Internationale des Arts in 2015. Inspired by European architecture, the piece is composed of four sheets, each evoking a building façade. Stretched to cover the studio walls, the canvases were coated with a substance mimicking the texture of stone, which fixed and highlighted the original grid of canvas folds. Into the resulting walls and stones, Turjeman drew fragmented images, ranging from biblical narratives to artistic symbols. Partial figures—resembling either carved statues or spectral presences—appear beside symbolic images such as an open book and a gravestone, ostensibly suspended in a realm of Doomsday, or perhaps its aftermath, their bodies bearing tragic marks of violence, distress, pain, and suffering, underscoring their personal and collective helplessness.

When the canvases were unrolled in preparation for this exhibition, Turjeman discovered that the materials absorbed into them had not frozen in time. Even after the work's completion, the layers and paints continued to shift and react. The materials applied to the canvas, including iron oxides, had changed, rusted, and charged the images with additional shades and layers. Although created nearly ten years ago, the work reveals itself as a living entity, still reflecting the surface and time of its showing. These canvases demand movement, compelling the viewer to draw closer and then step back, to observe physically and historically rediscovered images from the past, until they appear as though conjured from the present.

Chen Cohen

b. 1983, Katzrin

From the outset of her artistic journey, Chen Cohen has used herself as her primary work material. Through the camera lens, she examines herself, observing her body as an image, deconstructing it into its parts, and documenting them. The body as matter is translated into a two-dimensional product, typically reproduced in black-and-white on a Xerox printer. Continuously reshaped by rheumatoid arthritis she developed in her youth, her body offers a visible graph of transformation. Cohen approaches it with unflinching, courageous eyes, yet simultaneously regards it through a detached, external gaze, as if it were not her own.

For Cohen, the connection to the body as a material manifests as an act of drawing. She gathers and catalogues the actions and changes occurring in it, breaking them down into stains and lines. The body is experienced as spaces, silhouettes, and contours, rendered on paper as an object separate from its actual presence in the world. She activates the material, yet she is also the material being activated. The human body as a transient physical substance is charged in her works with fragility and a shell-like quality, as well as with metaphysical and spiritual resonance.

Pa'aman, 2025,

video, 15 min

In collaboration with
choreographer
Hila Nachshonov

Joints, 2025,

inkjet print, 4 units,
33x56 each

In collaboration with C5
Crip Dance

The act of documentation central to Cohen's practice takes on a new dimension in her recent work, *Pa'aman*. Over the past year, Cohen began taking dance classes. Her upright, frozen, treatment-bound body started generating motion in space. Through choreography requiring planning, rehearsal, and flow, Cohen cast aside the present gaze—the here-and-now perspective to which she had grown accustomed—daring to look forward and imagine a future.

Using video—a live, moving camera—Cohen constructs a space of gestures and layers. The work's foundation is activated by her body, in collaboration with choreographer Hila Nachshonov. Together, they form the axis around which the work revolves. Through synchronized, repetitive motions, their bodies become a human metronome, setting the rhythm that enfolds the work and serves as its beating heart. Acting as mirrors for one another, each highlights the other's movements while drawing attention to their differences. Dancers appear in the foreground, "superimposed" onto their shared image like extra layers of skin. Each dancer enacts a single gesture, repeating a mundane act drawn from Cohen's daily routine.

Through this movement machine, constructed from her own body and the bodies of others, Cohen unfreezes her body from the static image for the first time, and allows it to move. Attuned to time's rhythm and life's pulse, she observes herself with fresh eyes. Relying on the heartbeat as a sign of vitality, she succumbs to a new understanding that the body is here to stay.

Gal Weinstein
b. 1970, Ramat Gan

Steel wool, industrial felt, manipulated MDF boards, black coffee, cotton balls, synthetic turf, and felt office rugs—this is only a partial list of the rich range of materials comprising Gal Weinstein's works. From his earliest projects, he has been drawn to the cheap, graceless processing of these substances. Into his studio, he chooses to bring materials already transformed into industrial products from wood shavings, cotton fibers, and steel filaments, stripped of the original substance's appearance and initial properties. Weinstein identifies the latent potential still waiting to be awakened and grants them yet another incarnation. The materiality of his works bursts forth and is physically palpable through the large surfaces, even as the eyes struggle to identify what material they are sensing.

Using self-developed techniques, refined in a homegrown laboratory, and freeing himself from familiar actions and the artistic education he received, Weinstein is drawn to the body of the material. He exposes its embedded idiosyncrasy, thus granting depth to the two-dimensional surface. By breaking matter down into particles, he generates strength and unearths latent coloration in the material itself. Through compression, mixing, and cutting, he creates further defamiliarization and distancing from the material, alongside revelation and renewed intimacy.

Wind Signs, 2025,
cotton wool on
plywood, 228x194

Landscape Mould,
2025, steel wool on
plywood, 195x195

The dual observation capacity, anchored in the material, the surface, and the body within it, has been central to Weinstein's images since the beginning of his artistic career. He often adopts a bird's-eye view, observing iconic yet deeply personal landscapes, exploring their constituent elements and the interrelations forged in the intersection of bodies. In the map series, *Wind Signs*, Weinstein continues his exploration of mapping and division, but diverges from his earlier treatment of cartography. Previous maps referenced traditional geographic renderings that realistically reflect local topography, or medieval maps based on idealized memory and physical traversal. The maps in this new series are meteorological diagrams that chart wind speed and direction, intended to analyze and document the invisible movements of air within a defined space at a specific moment in time.

The transition between different types of maps reflects Weinstein's changing perspective. Departing from the contemporary realistic maps and the ancient metaphorical ones, he shifts focus from concrete reality, which reflects an existing situation, to observe the terrain as fluid and in flux. The familiar top-down gaze is inverted, and he now looks upward—from earth to sky. The underlying grid, which forms the foundation of all maps, is exposed on the surface. The clear boundaries dissolve and become fluid. When Weinstein's inner experience meets the external radar, he introduces his own changes to the maps. The lines marking pressure, altitude, and velocity are shifted and erased, leaving only illegible, neutralized traces. Unable to locate himself in the past or future, Weinstein opts to inhabit the present, to move with the wind.

Zohar Gotesman

b. 1979,

Kfar Netter, Israel

In the courtyard of Zohar Gotesman's studio lie scattered fragments of sculptures made of marble, stone, wood, concrete, and polymer, which he created over the years. Among them is a crude marble piece he carved with hammer and chisel at the age of sixteen. Gotesman has come a long way from the boy who tried to teach himself to carve in stone, to the young man who traveled to Italy and France to specialize in both traditional and contemporary sculpture, yet his love for stone, archaeology, and ancient art has remained intact throughout the years.

Marble, the oldest material in Gotesman's sculptures, is the result of a slow, millennia-long geological metamorphosis from limestone, involving the shifting of tectonic plates, heat and pressure. Rock, a fundamental substance of the planet, carries traces of other materials, distant epochs, and deep geological processes. Gotesman approaches marble with a sense of eternal awe, seeking to merge with the material so completely that their encounter becomes almost palpable in the finished work. Looking back through the layers of substance before their crystallization, Gotesman performs an act of subtraction on the hard, raw marble, guided by reverence for the material's history, as well as by precision, attunement, and dialogue. In return, the marble furnishes him with a rich array of colors, transparencies, and textures. Working with a fragile medium, one that imposes limitations and dictates the image, allows Gotesman to re-examine the images hewn in the stone and push the material's boundaries as well as his own.

Untitled,

2013,

archival inkjet print,
marble, 133x200

Mason's Mark,

2025, stone,

Statuario Carrara
marble, 27x83x46

Gotesman's two marble works featured in the exhibition—one, photographic, the other, a freestanding sculpture—reflect the interrelations between artist and matter. In a self-portrait of the artist sleeping, embracing a marble figure, Gotesman seeks to unite a living organism with a mineral. Through photographic documentation of a moment of intimacy, he preserves the interaction between sculptor and stone, perpetuating the union before separation, before their ways diverge and the sculpture leaves the studio. Seeing himself as part of a lineage of sculptors, Gotesman ties himself to them and to the material. The marble figure of the sleeping woman is a tribute to an anonymous 2nd century Roman sculpture, *Sleeping Hermaphroditus*, itself a replica of a lost Hellenistic original. The work *Mason's Mark* encapsulates the history of sculpture, allowing the artist to become the hand that sculpts the sculptors, positioning himself as one more link in an enduring chain.

Through the encounter with different periods—ranging from geological eras to the present—Gotesman repositions himself in relation to the material each time anew. In his new work, he traverses the timeline, linking ancient Greece to Italian Futurism; archaic axes and hammers to a robotic sculpting assistant; the work with hard, massive marble to the possibility of achieving delicate textures and fine resolutions. These juxtapositions allow him to breathe old-new life into ancient stone. Throughout the work process, Gotesman places supports between the work's fragile elements. Just before completion, he removes these props and himself from the stone, releasing the sculpture into the world.

There is a resonance, an affinity, in the artists' accounts of their encounters with their chosen materials, in their search for a dormant physical and spiritual potential waiting to be awakened. It is a symbiotic relationship that demands from both the artist and the material learning time and technical mastery, alongside the ability to release control and attune to the personal experience underlying a creative process that rises from the surface; an experience that cannot be conveyed or sensed without insistence on touch, years of familiarity, and the courage to surrender. From these, as the artists attest, emerges a profound inner dialogue, endlessly examined and rediscovered.

The exhibition's title, *New Materials*, seeks to perceive the material afresh; to point to the eternal return that occurs in the artists' work with their respective medium. A broader view of the material's metamorphosis in the universe reveals a circular process that began with the Big Bang. Since that moment, the universe's mass and energy have remained constant, shedding and assuming form, each time taking on a different, transient configuration. A similar process unfolds in the studio. Every morning the artist reencounters the same old material, unearthing the primordial spark embedded in it since the universe's dawn, and discovering infinite forms and identities within.

In his essays "The Thought of the Heart" and "Anima Mundi: The Return of the Soul to the World," psychologist James Hillman strives to redirect our gaze to man's interaction with the world. He suggests that the path to our inner selves passes through the understanding that every act we experience resonates with the essence of the act already present in the world, embodied in other elements, such as animals, plants, and material substances in the cosmos. Engaging with a mass that holds a material memory, perhaps even perception, thought, and feeling, as we experience, allows us to connect with it even more deeply, and thereby grasp the soul of matter of which Brâncuși spoke. Hillman proposes that we advance our relationship with matter—with the world—and perceive our dialogue with it as a connection of equals, rather than an exchange between operator and operated. Through this insight, we may meet ourselves and matter anew, and feel that our soul and the soul of the world are one.³

The works in the exhibition do not reduce reality to the medium from which they are made, but allow its conceptual and physical layers to draw on history, on past identities, and on the rebirth of the set of materials they comprise. The viewer thus encounters the works through a total experience: the ceramic objects emerging from the two-dimensional outline of Shahar Yahalom's grandmother's house façade fill the space with new life. Gal Weinstein's expansive surfaces of steel wool and cotton wool reveal subtle traces, reminders of a wind that once passed, and will return. The tactile materials in Gili Avisar's work carry a material memory of former works, while standing as new, autonomous presences. The historical sculptural sequence in Zohar Gotesman's work seeks to establish continuity, echoing a human yearning to become part of a larger chain. In Lihi Turjeman's canvases, the application and scattering of paint gives rise to archetypal images that surface into being. Ben Hagari's desire to understand the material from within leads to his fusion with the clay. Chen Cohen's internal metronome reminds her and us of the cyclical rhythm of heartbeats and the world's pulse.

In these times, when the ground beneath our feet feels increasingly unstable, the need to return to the elemental, to the spiritual core of matter and being, grows ever more acute. Through sincere willingness to listen to the material's source, physical work with the body it carries, and a new reading of the familiar, the artists furnish themselves—and us—with a perspective that transcends the physical limits anchoring us to the here and now. A dialogue with a material whose timeline is broader and more ancient than human history allows us to remember the primal, distilled, essential core, and to strive to rise beyond reality, to believe in the possibility of a more attuned present.

1. Tretie Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși* [*Conversations with Brancuși*] (Bucharest: Sport-Turism, 1976) [Romanian]; free translation from the Hebrew edition.

2. Ibid.

3. See James Hillman, *The Thought of the Heart and the Soul of the World* (Dallas, Texas: Spring, 1998).

New Materials

Gili Avissar
Chen Cohen
Zohar Gotesman
Lihi Turjeman
Ben Hagari
Gal Weinstein
Shahar Yahalom

Curator **Naama Haneman**

Artport team:
Director and Chief Curator **Vardit Gross**
Residency program manager **Yael Moshe**
Curator & producer **Naama Haneman**
Gallery assistant & social media **Nitzan Gaon**
Maintenance **Brent Cartner**

Graphic design **Studio Nomi Geiger**
PR **Mira Ann Beinart PR, Ada Lachover**
Language editing & English translation **Daria Kassovsky**
Construction **Sassi Mazor, Brent Cartner**
Multimedia **Pro-AV**

The curator wishes to thank **Uri Eran, Ana Wild, Vardit Gross, Talia Keinan, Yael Frank** and **Netai Halup**

Artport, founded by the Ted Arison Family Foundation, is a non-profit art organization fostering and promoting contemporary Israeli art. Through conferences, exhibitions, workshops, professional training, and Israel's leading visual arts residency, Artport advances artists and the connections between art and society.

The Ted Arison Family Foundation: Jason Arison (Chairman), Rachel Cohen (CEO), Yifat Shmuelewitz (VP Strategy and Partnerships), Kaynan Rabino (VP of International Operations), Reut Cohen Pieterkowsky (CFO) Advisory Board: David Adika, Sally Haftel Naveh, Mira Lapidot, Dana Yahalomi

Measurements are given in centimeters,
height x width x depth

3.7–6.9.2025 Artport, 8 Ha'amal St., Tel Aviv www.artport.art

New Materials

Naama Haneman

Do not fear the momentum that sweeps you beyond immediate reality. Marble and bronze possess their own distinctive virtues, beyond the physical. The sculptor's soul must harmonize with the soul of the material.

— Constantin Brâncuși¹

The exhibition *New Materials* brings together seven Israeli artists who have chosen to cultivate long-standing relationships with a primary material, present in their practice as an active, leading partner, one in which they have discovered the meeting point between heaven and earth, the spiritual and the corporeal. Through this encounter, they seek to illuminate and stir the work with the material, proposing a model of ongoing intimate dialogue between the artist's body and the medium employed. This chosen medium does not necessarily serve as a vehicle of expression, a conduit for ideas, or an inert mass into which they breathe life and form according to their will and imagination; it is an active entity, with intrinsic essence, a vital force in the creative process. While the material spectrum varies for each artist, they share an understanding that their material holds its own distinct temperament, desires, and properties. They share a similar experience of distilling its essence, touching on the existent and the space beyond.

This approach may be traced to the cradle of art: from Michelangelo, who believed in deep listening to the material's inclinations, viewing the sculptor as one who reveals what already lies within the stone; to Brâncuși, who brought a deeper intimacy to this relationship, proposing that the artist not only extracts the image from the stone, but also reveals the harmony and spirit latent in the material. In the work of art, Brâncuși believed, matter and spirit intertwine: "What you anchor to the earth binds itself to the sky."²

New Materials

**ART
PORT**
ארטפורט ארטיבורט