

בשבח הצללים

דממת זמן האור

IN PRAISE OF SHADOWS



מוזיאון טיקוטין לאמנות יפנית
Tikotin Museum of Japanese Art

תוכן עניינים

03	דבר מנהל המוזיאון יותם יקיר Museum Director's Foreword Yotam Yakir
04	בשבח הצללים - דממת זמן האור שושי צ'כנובר In Praise of Shadows – Silence in the Time of Light Shoshi Tchekhanover
09	נובורו אפוג'י Noburo Ofuji
11	אור הלילה והולדת המבט המודרני Night Light and the Birth of the Modern Gaze
22	קוואסה האסוי ושירת הלילה היפני Kawase Hasui and Japanese Night Poetry
28	אובדן עולם הקסם The Loss of the Magic World
30	קאצושיקה הוקוסאי, "מאה סיפורי רוחות" Katsushika Hokusai "One Hundred Ghost Stories"
36	תיאטרון הנו Noh Theatre
45	יאמאמוטו קייסוקה – דממת זמן האור Yamamoto Keisuke – Light Time Silence m - E
65	מאדה מאסאו – גן האבנים במקדש ריואנג'י Maeda Masao – Stone Garden, Ryoanji Temple
73	אנאגמה Anagama
92	נוטאן Notan



דבר מנכ"ל מוזיאוני חיפה

מוזיאון טיקוטין לאמנות יפנית הוא מוסד ייחודי בנוף התרבות בישראל. מאז הקמתו, כבר עשרות שנים, משמש מוזיאון טיקוטין גשר בין התרבות היפנית לקהל הישראלי, זהו מוזיאון נדיר שמעטים כמוהו בעולם.

בשנים האחרונות משמש מוזיאון טיקוטין כמרכז תרבות מוביל כשלצד התערוכות הנהדרות, יש בו תדיר, אירועים, קונצרטים, מופעים, קולנוע ופעילויות חינוכיות מגוונות. גם בתערוכה הנוכחית נרבה באירועים מכל הסוגים שיעצימו את החוויה המוזיאלית.

התערוכה **בשבח הצללים** ממשיכה מסורת זו ומציעה מבט רחב על אחד הרעיונות המזוהים ביותר עם האסתטיקה היפנית - מקומם של הצל, העמימות והאור המרומז בחוויה האנושית. בהשראת ספרו המכונן של טניזקי ג'ונאיצ'ירו, התערוכה בוחנת כיצד תפיסת עולם זו באה לידי ביטוי באמנות היפנית לאורך תקופות שונות, וכיצד היא ממשיכה להדהד גם ביצירתם של אמנים בני זמננו, ביפן ובישראל.

באמצעות דיאלוג בין יצירות היסטוריות ועכשוויות, התערוכה מזמינה את המבקרים להתבוננות איטית וקשובה - כזו המפנה מקום לניואנסים, לחלוף הזמן ולמשמעויות הנולדות דווקא מתוך מה שאינו לגמרי גלוי. במהופך מרוח התקופה שבה התרבות החזותית נשענת לא פעם על בהירות, ישירות ומהירות.

אני מבקש להביע הערכתי לאוצרת התערוכה שושי צ'כנובר, אוצרת אורחת שלנו, שבתקופת מלחמה מאתגרת במיוחד הצליחה לאצור תערוכה מרשימה, הן ברוח והן במהות. מבקש להודות לכל העוסקים במלאכה ובמיוחד לנותני החסות לתערוכה, חברת טויוטה ישראל על האמון והסיוע.

שלכם,



יوتם יקיר
מנכ"ל מוזיאוני חיפה

בשבח הצללים

דממת זמן האור

אוצרת | שושי צ'נובר

ב-1933 כתב טניזקי ג'ונאיצ'ירו (Tanizaki Jun'ichirō) את המסה **בשבח הצללים** – טקסט שנולד מתוך תחושת אובדן עמוקה של העולם הישן והמסורתי. במידה מסוימת המסה היא קינה, אך יותר מכך היא שיר הלל – ניסיון לדבר בשבחן של תפישת עולם ודרך ראייה ההולכות ונעלמות. לא רק תפישה אסתטית עומדת כאן על הפרק, אלא חוויית עולם שלמה. טניזקי כתב את המסה ברגע של שינוי היסטורי עמוק ביפן. העשורים שלאחר פתיחתה למערב בתקופת מייג'י (1868-1912) הביאו עמם תיעוש מואץ, תאורה חשמלית, אדריכלות חדשה וטכנולוגיה מודרנית. בתוך זמן קצר השתנו לא רק הרחובות והבתים, אלא גם עצם תנאי ההתבוננות. האפלולית של בתי העץ, האור המרומז של פנסי הנייר והצללים שנבנו עבור צל, הלכו ונמוגו. במקום שבו התקיים פעם מעבר עדין בין חושך לאור, הופיעה בהירות מוחלטת, כמעט חסרת סוד.

המסה איננה רק דיון באסתטיקה, אלא אלגוריה על אובדן רגישות, עדינות ושינוי ריתמוס, על האופן שבו אור שוקע על עץ ישן, הדרך שבה זהב מבזיק מתוך אפלולית, הצל הרך הנספג בנייר והשקט שנוצר כאשר הדברים אינם נחשפים עד תוכם. בעיניו של טניזקי המודרניות המערבית איננה רק שינוי טכנולוגי, אלא שינוי בתנאי הראייה עצמם בעולם בו הכול גלוי מדי, מואר מדי, מידי ומהיר מדי.

אסכולת הרנסנס האירופי העמידה במרכז את הפרספקטיבה המדעית, את האשליה האופטית ואת היכולת להפוך משטח שטוח לחלון אל העולם. הצל שימש אמצעי ליצירת עומק – כלי טכני שנועד להעניק לגוף נפח, להבחין בין קדמה לרקע ולקרר את הציור ככל האפשר אל החוויה הריאליסטית.

במסורת האסתטית היפנית, ובייחוד בזו שהתפתחה בימי הביניים ובתקופת אדו (-1868/1603), התקיימה תפישה כמעט הפוכה. הציור וההדפס לא ביקשו לחקות את המציאות אלא לרמוז עליה, לא ללכוד את העולם אלא לאפשר לו להופיע מתוך ריקות, השהיה והיעדר. במקום אשליית עומק הציעה האסתטיקה היפנית משטח, במקום תאורה דרמטית – אפלולית מאופקת, ובמקום תיאור מלא – סימן חלקי המזמין את דמיונו של הצופה להשלים את החסר. במובן זה, כפי שמסביר טניזקי, הצל איננו ניגודו של האור אלא תנאי לקיומו של היופי. הוא מעניק לדברים את עומקם הרגשי, את המסתורין שלהם ואת האפשרות להופיע מבלי להתמסר לחלוטין למבט.

התערוכה **בשבח הצללים** נעה בתוך מרחב המבקש להתבונן בצל לא כהיעדר אור, אלא כמקום שבו מתקיימים זיכרון, מסתורין ודמיון – מקום בו הדברים אינם מתגלים במלואם. היא נפרשת כתנועה בין מסורת למודרניות, בין ההדפס היפני הקלאסי לבין עבודות הדפס וצילום ועבודות עכשוויות בנייר, דיו וחימר. אך יותר מכל, היא מבקשת להתחקות אחר איכות חמקמקה אחת – האופן שבו הצל מעניק לעולם עומק אסתטי, רגשי ורוחני.

התערוכה מבקשת להביא את רוח ה"יוגן", מן המושגים העמוקים והחמקמקים ביותר באסתטיקה היפנית – המתאר עומק נסתר שאינו ניתן לביטוי מלא, תחושה של מסתורין מרומז בלבד. זוהי חוויה שאינה מבוססת על גילוי מוחלט אלא על האפשרות לחוש בקיומו של דבר מה, מעבר לגלוי לעין. לצד היוגן נוכחת בתערוכה גם רוחו של המושג "מונו נו אווארה" – הרגישות לחלוף הדברים. זהו יופי הכרוך תמיד בידיעה שהוא עתיד להתכלות ולהיעלם. פריחת הדובדבן, פטינת הזמן על עץ ישן, דהייתו של נייר – כל אלה אינם פגמים אלא תנאים של יופי. הצל, במובן זה, הוא גם צלו של הזמן. תחושה זו מהדהדת במיוחד דרך מושגי "הוואבי סאבי". הוואבי מבטא פשטות שקטה, בלתי ראוותנית, והסאבי – את יופיים של סימני הזמן, הבלאי וההתיישנות. בשונה מתפישה אסתטית המבקשת להבריך, ללטש ולהאיר כל פינה, אסתטיקה זו מציעה יחס אחר אל החומר ואל הזמן – לא הסתרת הסדק אלא הכרה ביופיו, לא שלמות אלא פגיעות.

בעולם המבקש בהירות מלאה, התערוכה מציעה את ערכה של העמימות. בעולם המבקש חשיפה – את כוחה של הרמיזה, ובעולם הממהר להאיר הכול, היא מזכירה שלעיתים דווקא בתוך הצל מתגלה עומקם האמיתי של הדברים.

IN PRAISE OF SHADOWS

Silence in the Time of Light

Curator | Shoshi Ciechanover

In 1933, Tanizaki Jun'ichirō wrote the essay "**In Praise of Shadows**", a text born from a deep sense of loss of the old, traditional world. To some extent, the essay is a lament, but more than that, it is a hymn, an attempt to speak in praise of a worldview and way of seeing that are disappearing. It is not just an aesthetic perception that is at stake here, but an entire world experience. Tanizaki wrote the essay at a moment of profound historical change in Japan. The decades following its opening to the West during the Meiji period (1868–1912) brought with them accelerated industrialization, electric lighting, new architecture and modern technology. In a brief time, not only the streets and houses changed, but also the very conditions of observation. The gloomy interiors of the wooden houses, the diffused light of paper lanterns and the spaces built for shadows gradually faded. Where there had once been a subtle transition between darkness and light, a complete, almost overtly unconcealed clarity appeared. Tanizaki's essay is not just a discussion of aesthetics, but an allegory of the loss of sensitivity, delicacy, and change of rhythm, of the way light falls on old wood, the way gold flashes out of the gloom or soft shadow is absorbed by paper, and the silence created when things are not fully revealed. In Tanizaki's eyes, Western modernity is not just a technological change, but a change in the very conditions of vision itself in a world where everything is too visible, too bright, too immediate, and too fast.

The European Renaissance school centered on scientific perspective, optical illusion, and the ability to transform a flat surface into a window onto the world. Shadow served as a means of creating depth; a technical tool designed to give volume to the body, to distinguish foreground from background, and to bring a painting as close as possible to realistic experience.

In the Japanese aesthetic tradition, and especially that which developed in the Middle Ages and the Edo period (1603–1868), an almost opposite perception prevailed. Painting and printing did not seek to imitate reality but to allude to it, not to capture the world but to allow it to appear from emptiness, delay and absence. Instead of the illusion of depth, Japanese aesthetics offered a surface; instead of dramatic lighting, a subdued darkness; and instead of a full description, a partial sign inviting the viewer's imagination to complete what is missing. In this sense, as Tanizaki explains, shadow is not the opposite of light, but a condition for the existence of beauty. It gives things their emotional depth, their mystery, and the possibility of appearing without completely surrendering to the viewer's gaze.

The exhibition "In Praise of Shadows" seeks to observe shadow not as an absence of light, but as a place where memory, mystery, and imagination exist; a place where things are not fully revealed. It unfolds as a movement between tradition and modernity, between classical Japanese printmaking and printmaking and photography, and contemporary paper, ink, and ceramic works. But most of all, it seeks to trace one elusive quality – the way in which shadow gives the world aesthetic, emotional, and spiritual depth.

The exhibition seeks to bring the spirit of "yogen", one of the deepest and most elusive concepts in Japanese aesthetics, which describes a hidden depth that cannot be fully expressed, a sense of only implicit mystery. It is an experience that is not based on complete revelation, but on the possibility of sensing the existence of something beyond that which is visible to the eye. Alongside yogen, the spirit of the concept "mono no aware", the sensitivity to the transience of things, is also present in the exhibition. This is a beauty that is always associated with the knowledge that it will decay and disappear. Cherry blossoms, the patina of old wood, the fading of ink on paper; all of these are not flaws but conditions of beauty. Shadow, in this sense, is also the shadow of time. This feeling resonates particularly through the concepts of wabi sabi. Wabi expresses a quiet, unostentatious simplicity, and sabi the beauty of the signs of time, wear and tear, and obsolescence. Unlike an aesthetic concept that seeks to shine, burnish, and illuminate every corner, this aesthetic offers a different attitude towards matter and time – not hiding the crack but recognizing its beauty, not perfection but vulnerability. In a world that seeks complete clarity, the exhibition offers the value of ambiguity. In a world that seeks exposure, it offers the power of suggestion, and in a world that rushes to illuminate everything, it reminds us that sometimes it is precisely in the shadows that the true depth of things is revealed.

"היופי איננו מצוי בדבר עצמו, אלא בדגמי הצללים,
באור ובחשיכה, שנוצרים בין דבר לדבר."

(טניזקי ג'ונאיצ'ירו)

National Anthem Kimigayo

Noburo Ofuji
(1900–1961)

ההמנון הלאומי קימיגאיו

נובורו אופוג'י
(1961–1900)

נובורו אופוג'י פעל ברגע מכריע בתולדות הקולנוע היפני, בין מסורת חזותית עתיקה לבין הולדת האנימציה המודרנית. בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים, בזמן שהאנימציה המערבית ביקשה ליצור אשליה של תנועה רציפה וריאליסטית, פיתח אופוג'י שפה קולנועית איטית, טקסטית וחומרית. במקום להסתיר את המדיום, הוא מדגיש אותו: את מרקם הנייר, קווי הגזירה, השקיפות והצל. רבות מעבודותיו נוצרו באמצעות ניירות צ'יוגאמי, נייר יפני דקורטיבי מודפס המזוהה עם דוגמאות מסורתיות של פרחים, גלים ומוטיבים עונתיים. אופוג'י גזר והרכיב מתוכם דמויות וצורות כך שהחומר עצמו נותר גלוי בתוך הדימוי הקולנועי. האור חודר דרך שכבות הנייר באופן חלקי בלבד, והדימוי כולו נדמה מרחף בין הופעה להיעלמות. סרטיו נעים בין קולאז', תיאטרון, צלליות ומלאכת יד מסורתית.

בשני הסרטים המוצגים בתערוכה – The Golden Flower (1929) וסרט ההנפשה להמנון היפני Kimigayo (1931) – אופוג'י הופך אמצעים פשוטים לחוויה חזותית מהפנטת. עבודותיו מציעות קולנוע שבו התנועה אינה גוברת על החומר אלא צומחת מתוכו. הצל, האטיטיות ושקיפות הנייר אינם רק אמצעים חזותיים אלא יסודות פואטיים של התבוננות.

Noburo Ofuji worked at a crucial moment in the history of Japanese cinema, between an ancient visual tradition and the birth of modern animation. In the 1920s and 1930s, while Western animation sought to create the illusion of continuous, realistic movement, Ofuji developed a slow, ceremonial, and material-based cinematic language. Rather than concealing the medium, he emphasized it; the texture of the paper, the cutting lines, transparency, and shadow. Many of his works were created using chiyogami papers, a decorative printed Japanese paper associated with traditional patterns of flowers, waves, and seasonal motifs. Ofuji cut and assembled figures and shapes from them, so that the material itself remained visible within the cinematic image. The light penetrates through the layers of paper only partially, and the entire image seems to hover between appearance and disappearance. His films include collage, theater, silhouettes, and traditional crafts. In the two films featured in the exhibition, The Golden Flower (1929) and the animation of the Japanese anthem Kimigayo (1931), Ofuji transforms simple means into a mesmerizing visual experience. His works offer a cinema in which movement does not overpower the material but grows from it. Shadow, slowness, and the transparency of paper are not just visual devices, but poetic elements of observation.



Noburo Ofuji
(1900–1961)

National Anthem Kimigayo
Cutout animation (Silhouette)
1931
4:00 minutes

נובורו אופוג'י
(1961–1900)

ההמנון הלאומי קימיגאיו
אנימציות גזירים (צלליות)
1931
4:00 דקות

אור הלילה והולדת המבט המודרני

אוטואגאוה הירושיגה, מגדולי אמני האוקיו-א, עיצב מחדש, במאה התשע עשרה, את ציור הנוף היפני. הוא עשה זאת באמצעות זוויות מבט לא שגרתיות, רגישות לעונות השנה ותיאור פיוטי של חיי היומיום. בעבודות כמו *ערב קריר בריוגוקו* ובדימויי הדרך, מיאנוקושי, הנוף חדל מלהתקיים כתיאור גיאוגרפי בלבד והופך לחוויה אנושית של מסע, חילופי מזג אוויר וזמן חולף. הנהר, הגשר והדרך הם מרחבים של תנועה והתבוננות, והאדם המופיע בהם מוצג כחוליה אחת קטנה במחזור רחב יותר של טבע ועונות. הדפסיו השפיעו באופן ניכר על ציירים אירופאים, אימפרסיוניסטים ופוסט-אימפרסיוניסטים כמו קלוד מונה ווינסנט ואן גוך, ועל דורות מאוחרים של אמני הדפס יפניים.

במחצית השנייה של המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים עבר ההדפס היפני שינוי עמוק. פתיחתה של יפן למערב הביאה עימה תאורת גז וחשמל, טכנולוגיות ותפישות מערביות של פרספקטיבה, ריאליזם וצילום. בתוך מציאות חדשה זו ביקשו אמני ההדפס לשמר את מסורת האוקיו-א ובה-בעת לעצב שפה חזותית חדשה ליפן המודרנית. עבודותיהם של קובאיאשי קיוצ'יקה ושל קאוואסה האסוי מגלמות שני רגעים מרכזיים בתהליך זה: המעבר מאדו אל טוקיו המודרנית, ושמירה על ייצוג הנוף היפני המסורתי.

קובאיאשי קיוצ'יקה, שפעל בתקופת מייג'י, היה מן הראשונים שהפכו את האור עצמו לנושא מרכזי ביצירה. סדרת *קוסן-גה* (ציורי קרני אור), שיצר בשנות השבעים של המאה התשע עשרה, הושפעה מן הציור האירופי ומן הריאליזם המערבי אך שמרה על הרגישות היפנית לאווירה חולפת ולעונות השנה. *בחנויות ודוכנים באסקוזה בלילה*, הרחוב העירוני מופיע כזירת מעבר תרבותית: פנסים מלאכותיים בוקעים מתוך החשיכה, השתקפויות האור יוצרות עומק חדש והעיר משנה פניה – מרחב המשתנה לנגד עיני הצופה. הלילה אינו עוד זמן של חושך בלבד אלא המקום שבו נולדת המודרניות היפנית.

Night Light and the Birth of the Modern Gaze

Utagawa Hiroshige, one of the greatest ukiyo-e artists, reshaped Japanese landscape painting in the nineteenth century. He did so through unconventional perspectives, sensitivity to the seasons, and poetic depictions of everyday life. In works such as *Cool Evening in Ryogoku* and *Miyanokoshi*, the landscape ceases to exist as a mere geographical description and becomes a human experience of journey, changing weather, and the passing of time. The river, bridge, and road are spaces of movement and contemplation, and the people appearing in them are presented as one small link in a larger cycle of nature and the seasons. His prints had a significant influence on European painters, the Impressionists, and Post-Impressionists, such as Claude Monet and Vincent van Gogh, as well as on later generations of Japanese printmakers.

In the second half of the nineteenth century and the early twentieth century, Japanese printmaking underwent a profound transformation. Japan's opening to the West brought with it gas and electric lighting, Western technologies and concepts of perspective, realism, and photography. In this new reality, printmakers sought to preserve the ukiyo-e tradition while simultaneously crafting a new visual language for modern Japan. The works of Kobayashi Kiyochika and Kawase Hasui embody two key moments in this process - The transition from Edo to modern Tokyo and the preservation of the traditional Japanese landscape. Kobayashi Kiyochika, who worked during the Meiji period, was one of the first to make light itself a central theme in his work. His series *Kosen-ga* ("Pictures of sunbeams"), created in the 1870s, was influenced by European painting and Western realism, but retained the Japanese sensitivity to transient atmosphere and the seasons. In *Shops and Stalls in Asakusa at Night*, the urban street appears as a cultural transition scene: Artificial lanterns emerge from the darkness, the reflections of light create new depth, and the city changes its face; it is a space that changes before the eyes of the viewer. Night is no longer a time of darkness alone, but the place where Japanese modernity is born.



Kobayashi Kiyochika

(1847-1915)

Fireflies at Ochanomizu

Woodblock color print
circa 1880

Tikotin Museum collection

33 x 21 cm

קובאיאשי קיוצ'יקה

(1915-1847)

גחליליות באוצ'אנומיזו

הדפס עץ צבעוני
1880 בקירוב

אוסף מוזיאון טיקוטין



Kobayashi Kiyochika
(1847-1915)

Sumida River at Night
Woodblock color print
1881

Tikotin Museum collection

34 x 24 cm

קובאיאשי קיוצ'יקה
(1915-1847)

נהר סומידה בלילה
הדפס עץ צבעוני
1881

אוסף מוזיאון טיקוטין



Kobayashi Kiyochika
(1847–1915)

**Night Stalls
at Asakusa**
Woodblock color print
1881

Tikotin Museum collection

34 x 24 cm

קובאיאשי קיוצ'יקה
(1915–1847)

**חנויות ודוכנים
באסקוסה בלילה**
הדפס עץ צבעוני
1881

אוסף מוזיאון טיקוטין

**”גאונותם של אבותינו היא שכיוון שמנעו במכוון מהאור מלחדור
אל החלל הריק, העניקו לעולם הצללים שנוצר בו מגע של מסתורין.”**
(טניזקי ג'ונאיצ'ירו)



צללית של קורטיזנה מנגנת בסאמיסן
חתימה: יאסוהארו
נצקה, עץ טגאיאסאן, שיבואיצי
(סגסוגת נחושת וכסף), אלמוג אדום
אוסף מוזיאון טיקוטין

Silhouette of courtesan playing a samisen
Signature: Yasuharu
Netsuke, tagayasan wood, shibuichi
(copper and silver alloy), red coral
Tikotin Museum collection



Tsukioka Yoshitoshi
(1839-1892)

Man with a sword in his hand
Ink on paper

Tikotin Museum collection

12.5 x 13.5 cm

צוקיאוקה יושיטושי
(1892-1839)

גבר עם חרב בידו
דיו על נייר

אוסף מוזיאון טיקוטין



Utagawa Kuniyoshi
(1798-1861)

New Yoshiwara
From the series
"Famous Places in the
Eastern Capital"
Woodblock color print
ca. 1830-1835

Tikotin Museum collection

34 x 23.8 cm

אוטגאוואה קוניושי
(1861-1798)

ייושיווארה החדשה
מהסדרה "מקומות
מפורסמים מהבירה
המזרחית"
הדפס עץ צבעוני
1835-1830 בקירוב

אוסף מוזיאון טיקוטין



Utagawa Hiroshige

(1797-1858)

Miyanokoshi

From the series
"Sixty-nine Stations
of the Kisokaido"
Woodblock color print
late 1830's

Tikotin Museum collection

38 x 22.5 cm

אוטאגאוהה הירושיגה

(1858-1797)

מיאנוקושי

מתוך הסדרה
"ששים ותשע תחנות
בדרך קיסו"
הדפס עץ צבעוני
סוף שנות 30 של המאה ה-19

אוסף מוזיאון טיקוטין



Utagawa Hiroshige

(1797-1858)

Night View of Saruwaka Street

[no. 90; Autumn]

From the series

"One Hundred Famous Views of Edo"

Woodblock color print

1856

Tikotin Museum collection

22 x 34 cm

אוטאגאווה הירושיגה

(1858-1797)

מראה לילי של רחוב סארו-וואקה

[מס. 90; סתיו]

מהסדרה

"מאה מראות מפורסמים של אדו"

הדפס עץ צבעוני

1856

אוסף מוזיאון טיקוטין



Utagawa Hiroshige

(1797-1858)

Evening Cool at Ryogoku

From the series "12 Scenes of Edo"

Woodblock color print

ca. 1835

Tikotin Museum collection

15.8 x 10 cm

אוטאגאוהה הירושיגה

(1858-1797)

ערב קריר בריוגוקו

מהסדרה "12 מראות אדו"

הדפס עץ צבעוני

1835 בקירוב

אוסף מוזיאון טיקוטין

קאוואסה האסוי ושירת הלילה היפנית

בשנות העשרים של המאה העשרים פיתח קאוואסה האסוי את תנועת השין־האנגה ("הדפסים חדשים"), שביקשה להחיות את מסורת הדפס העץ באמצעות שילוב בין טכניקות מערביות של אור ופרספקטיבה לבין האסתטיקה היפנית המסורתית. בניגוד לקצב העירוני והמסחרי של תקופת מייג'י, עבודותיו מתאפיינות בשקט, בהשגה ובתחושת בדידות פיוטית.

ב"נהר סומידה בלילה" האור משתקף במים ומתפזר בערפל דק עד שהנוף כולו נדמה כזיכרון חולף. ב"נוף לילי בעיירה בנפת טאג'ימה", הלילה עוטף את המרחב הכפרי בדממה מדיטטיבית והאור מופיע כעדות אנושית זעירה בתוך הטבע. גם בעבודותיו העירוניות נמנע האסוי מתיאור של המולה ומעדיף הצגת רגעי מעבר – שחר, שקיעה, ערפל, גשם, – בהם העיר נדמית שקטה, כמעט ריקה מנוכחות אדם.

בעבודותיו של האסוי ניכרת זיקה למושג היפני הפואטי "קומורבי" – האור המסתנן מבעד לצמרות העצים ויוצר משחק עדין של תנועת הצל. גם אצל האסוי האור אינו רק אמצעי תיאור אלא רגע חולף ושברירי של התבוננות, המעניק לנוף תחושה של אוויר וזמן.

Kawase Hasui and Japanese Night Poetry

During the 1920s, Kawase Hasui developed the Shin hanga ("New Prints") movement, which sought to revive the woodblock print tradition by combining Western techniques of light and perspective with traditional Japanese aesthetics. In contrast to the urban and commercial rhythm of the Meiji period, his works are characterized by silence, pause, and a sense of poetic solitude.

In *The Sumida River at Night*, light is reflected on the water and diffused in a thin mist until the entire landscape seems like a fleeting memory. In *Night View of a Town in Tajima Prefecture*, night envelops the rural space in meditative silence, and light appears as a tiny human witness in nature. In his urban works, Hasui also avoids depicting hustle and bustle, preferring to present moments of transition—dawn, sunset, fog, and rain—in which the city seems quiet, almost empty of human presence.

Hasui's works show a connection to the poetic Japanese concept of "komorebi", the light that filters through the treetops and creates a delicate play of shadow movement. For Hasui, too, light is not just a means of description but a fleeting and fragile moment of observation, giving the landscape a sense of air and time.



Kawase Hasui

(1883-1957)

Morning in Dotonbori, Osaka

Woodblock color print

1921

Tikotin Museum collection

36 x 24.5 cm

קאוואסה האסוי

(1957-1883)

בוקר בדוטונבורי, אוסקה

הדפס עץ צבעוני

1921

אוסף מוזיאון טיקוטין



Kawase Hasui
(1883-1957)

**Sakurada Gate at the
Imperial Palace, Tokyo**
Woodblock color print
1928

Tikotin Museum collection

36.5 x 24 cm

קאוואסה האסוי
(1957-1883)

שער סאקוראדה
בארמון הקיסרי, טוקיו
הדפס עץ צבעוני
1928

אוסף מוזיאון טיקוטין

קאוואסה האסוי

(1883–1957)

אגם האצ'ירוגאטה,

מחוז אקיטה

הדפס עץ צבעוני

1927

אוסף מוזיאון טיקוטין

Kawase Hasui

(1883–1957)

Lake Hachirogata,

Akita Prefecture

Woodblock color print

1927

Tikotin Museum collection

24 x 36.5 cm



קאוואסה האסוי

(1883–1957)

טאקאצו באוסאקה

מתוך הסדרה

"מזכרות מסע ווו"

הדפס עץ צבעוני

1924

אוסף מוזיאון טיקוטין

Kawase Hasui

(1883–1957)

Takatsu in Osaka

From the series

"Souvenirs of Travel III"

Woodblock color print

1924

Tikotin Museum collection

24 x 36.5 cm





Kawase Hasui

(1883-1957)

**A Country Town in the
Province of Tajima at Night**

Woodblock color print

1924

Tikotin Museum collection

36.5 x 24 cm

קאוואסה האסוי

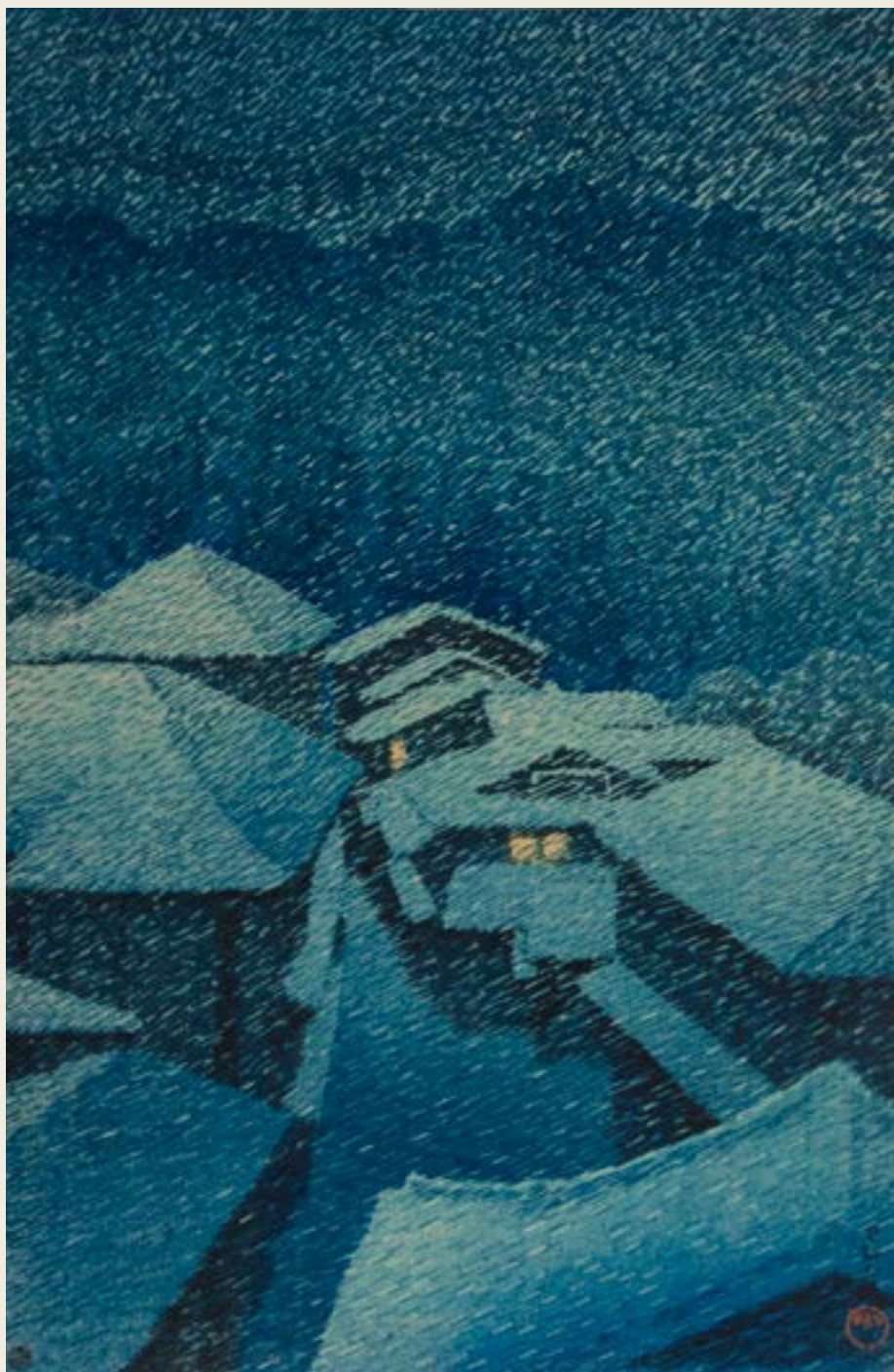
(1883-1957)

**נוף לילי בעיירה
בנפת טאג'ימה**

הדפס עץ צבעוני

1924

אוסף מוזיאון טיקוטין



Kawase Hasui
(1883–1957)

Hatakudari, Shiobara
Woodblock color print
1946

Tikotin Museum collection

26 x 39 cm

קאוואסה האסוי
(1883–1957)

האטאקודארי, שיאברה
הדפס עץ צבעוני
1946

אוסף מוזיאון טיקוטין

אובדן עולם הקסם

הסוציולוג הגרמני מקס ובר תיאר את המודרניות כתהליך של "הסרת הקסם מן העולם" – עולם שבו מסתורין, טקס ועמימות מכניסים את מקומם לרציונליות, פונקציונליות ושליטה טכנולוגית. טניזקי כתב מתוך אותה תחושה עצמה. לא במקרה הוא שב ומתעכב על המקומות שבהם הצל עדיין מאפשר לדברים לשמור על סודם.

The Loss of the Magic World

The German sociologist Max Weber described modernity as a process of "de-enchantment", a world in which mystery, ritual, and ambiguity give way to rationality, functionality, and technological control. Tanizaki wrote from the same feeling. It is no coincidence that he dwells on places where shadows still allow things to keep their secrets.

Rabbit pounding mochi on the moon

Anonymous artist

ארנב מכין מוצ'י בירח

אמן אנונימי



Surimono (New Years greeting card)
Woodblock color print

Tikotin Museum collection

13 x 9.5 cm

סורימונו (ברכה לשנה החדשה)
הדפס עץ צבעוני

אוסף מוזיאון טיקוטין

בפולקלור הסיני, הקוריאני והיפני, כתמי הירח מתפרשים כצלליתו של ארנב. בעוד שבמיתולוגיה הסינית ארנב הירח כותש תרופת פלא ומסמל בריאות והגנה מפני מגפות, במסורת היפנית הוא כותש אורז להכנת מוצ'י.

הקשר בין הירח למוצ'י מקבל חיזוק גם בשפה היפנית: הביטויים "כתישת אורז" ו"ירח מלא" נהגים ביפנית באופן דומה – מוצ'יזוקי (mochizuki).

In Chinese, Korean, and Japanese folklore, moon spots are interpreted as the silhouette of a rabbit. While in Chinese mythology, the moon rabbit crushes a miracle cure and symbolizes health and protection from epidemics, in the Japanese tradition, it pounds rice to make mochi.

The connection between the moon and mochi is also reinforced in the Japanese language: The words for "rice pounding" and "full moon" are pronounced similarly in Japanese as "mochizuki".

One Hundred Ghost Stories

Katsushika Hokusai
(1760-1849)

מאה סיפורי רוחות

קאצושיקה הוקוסאי
(1849-1760)

שני ההדפסים מבוססים על סיפורי רוחות מוקרים ואהובים בפולקלור היפני.

הוקוסאי יצר את הסדרה בשנת 1830 בקירוב, בתקופה בה עבד גם על שלושים ושש תצפיות על הר פוג'י. אף שלפי שמה תוכננה להיות סדרה בת מאה הדפסים, בפועל היא כוללת חמישה בלבד. לצד נופי טבע ובעלי חיים, התעניין הוקוסאי גם בסיפורי הרוחות של תקופת אדו (1603-1868), ויצר דימויי יוקאי (שדים ורוחות המבוססים על סיפורים פופולריים).

בית הצלחות, מסיפורי הרוחות הידועים ביותר ביפן, היא אגדה מן המאה השבע עשרה המספרת על משרתת בשם אוקיקו ששוברת סט יקר של צלחות. כמו להרבה סיפורי עם, גם לסיפור זה יש גרסאות שונות: אדונה משליך אותה לבאר; היא קופצת אליה מתוך ייאוש; לאחר מותה היא שבה כרוח רפאים וסופרת מדי לילה את הצלחות החסרות. בגרסה הפופולרית ביותר של הסיפור, שהתפשטה בסוף המאה השמונה עשרה, האמינו שתולעים שנמצאו בבארות ישנות ביפן הן גלגולי נשמתה של אוקיקו.

ההדפס השני, המבוסס על רוח הרפאים של קוהאדה קוהייג'י, אף הוא מסיפורי הרוחות המפורסמים ביותר ביפן. קוהייג'י, שחקן שנרצח בידי מאהבה של אשתו, שב מן המתים כדי לרדוף אחר האחראים למותו. רוחו של קוהייג'י מתקרבת אל כילת היתושים המכסה את מיטת אשתו, רוכנת מעליה, מתבוננת באלמנתו ובמאהבה, והלהבות היוצרות את גופו מסמלות את זעמו העמוק ואת תשוקתו לנקמה.

הוקוסאי אינו מתאר את רגעי האימה עצמם אלא את האופן שבו הם ממשיכים להדהד במרחב. קוהייג'י מופיע כהבזק חיוור המרחף בין נוכחות להיעדר, ואילו אוקיקו מוצגת כדמות כלאיים שגופה נרקם מן הצלחות שחרצו את גורלה. הדמויות נדמות כצומחות מתוך החשכה. הן מתהוות ונעלמות לנגד עיני הצופה. בדרך זו ההדפסים מעניקים צורה למה שאינו ניתן לאחיזה מלאה במציאות – זיכרון, אשמה, כמיהה ופחד. הוקוסאי מזמן עולם שבו הנראה והבלתי נראה מתקיימים זה לצד זה, והקסם אינו חורג מן המציאות אלא פועל כרובד סמוי בתוכה.

הסדרה מאה סיפורי רוחות מבוססת על המשחק *Hyakumonogatari Kaidankai*, משחק חברתי מסורתי ומבחן אומץ עתיק, שהפך למאוד פופולרי במהלך תקופת אדו. המשתתפים במשחק יושבים בחדר שדולקים בו מאה נרות, ומספרים בתורם סיפורי רוחות ושדים (קאידאן). לאחר כל סיפור מכבים נר אחד, מה שמעמיק את החשכה ומעודד הופעת תופעות על-טבעיות. המאזינים האמינו שכאשר נר כבה, נפתח מעבר דרכו יכולים רוחות וישויות על-טבעיות להיכנס לעולם החיים, וכי לאחר כיבו כל הנרות עשוי להתרחש אירוע על-טבעי.

Two prints by Hokusai are based on well-known and beloved ghost stories from Japanese folklore. Hokusai created the series One Hundred Ghost Stories around 1830, at the same time that he was also working on Thirty-six Views of Mount Fuji. Although its name suggests it was intended to be a series of one hundred prints, the series actually includes only five. Along with landscapes and animals, Hokusai was also interested in ghost stories from the Edo period (1603–1868) and created images of yokai, demons and spirits based on popular stories.

The House of Broken Plates is a 17th-century legend about a maid named Okiku, who broke an expensive set of dishes. Like many folktales, there are different versions of the story; either her master threw her into a well, or she jumped into it out of despair. After her death, she returned as a ghost and counted the missing plates every night. This is one of the best-known ghost stories in Japan, and in the most popular version from the late 18th century, worms found in old wells were considered the reincarnation of Okiku's soul.

The Ghost of Kohada Koheiji is the subject of the second print, based on another of the most famous ghost stories in Japan. Koheiji was an actor who was murdered by his wife's lover and returned from the dead to haunt those responsible for his death. Koheiji's ghost approaches the mosquito net covering his wife's bed, leans over the net, watching his widow and her lover, and the flames that form his body symbolize his deep rage and desire for revenge.

Hokusai does not describe the moments of horror themselves, but the way they continue to echo. Koheiji appears as a pale flash, floating between presence and absence, while Okiku is embodied as a hybrid figure whose body is formed by the plates that were her destiny. The figures seem to grow out of the darkness itself, as if they are forming before the eyes of the viewer and disappearing in equal measure. In this way, the prints give form to what cannot be fully grasped – memory, guilt, longing, and fear. Hokusai envisions a world in which the visible and the invisible coexist, and magic does not transcend reality but acts as a hidden layer within it.

The series One Hundred Ghost Stories is based on the game *Hyakumonogatari Kaidankai*. The game is a traditional social game and ancient test of courage, which became very popular during the Edo period. Participants sit in a room lit by 100 candles and take turns telling ghost stories (kaidan). After each story, one candle is extinguished, which deepens the darkness and encourages the appearance of supernatural phenomena. The belief was that when a candle was extinguished, a passage was opened through which spirits and supernatural beings could enter the world of the living, and that after all the candles were extinguished, a supernatural event might occur.



Katsushika Hokusai
(1760-1849)

The House of Plates
From the series
"One Hundred Ghost Stories"
Woodblock color print
1832

Tikotin Museum collection

17.5 x 24 cm

קאצושיקה הוקוסאי
(1849-1760)

בית הצלחות
מהסדרה
"מאה סיפורי רוחות"
הדפס עץ צבעוני
1832-1831 בקירוב

אוסף מוזיאון טיקוטין



Katsushika Hokusai
(1760-1849)

The Ghost of Kohada Koheiji
From the series
"One Hundred Ghost Stories"
Woodblock color print
c. 1831-1832

Tikotin Museum collection

18.4 x 24 cm

קאצושיקה הוקוסאי
(1849-1760)

רוח הרפאים של קוהאדה קוהייג'י
מהסדרה
"מאה סיפורי רוחות"
הדפס עץ צבעוני
1832

אוסף מוזיאון טיקוטין



Miriam Cabessa
(b. 1966)

**Black and White
Whispering Figures**
Oil on linen
2022

100 x 150 cm

מרים כבסה
(נולדה 1966)

**דמויות לוחשות
בשחור ולבן**
שמן על פשתן
2022



Noburo Ofuji

(1900–1961)

The Golden Flower

Chiyogami (decorative paper)

cutout animation

1929

17 minutes

נובורו אופוג'י

(1961–1900)

פרח הזהב

אנימציות גזרי צ'יוגמי

(נייר מעוטר)

1929

17 דקות

**"אכן, האפלה הזו העוטפת את הצגת הנן, והיופי הנולד ממנה,
שייכים לעולם יוצא דופן של צללים שהיום אי אפשר עוד לחזות
בו אלא על הבמה, אבל בעבר מן הסתם לא היה נפרד כל כך
מחיי היום-יום. אחרי הכל, האפלה השוררת על במת הנן היא
אותה אפלה של אדריכלות המגורים בעת ההיא..."**
(טניזקי ג'ונאיצ'ירו)

תיאטרון הנן היא אחת מצורות התיאטרון העתיקות והמשפיעות של יפן, אשר התגבשה במאה הארבע עשרה מתוך שילוב של מוזיקה, תנועה ודרמה. לצד **הנן** התפתח גם **הקיוגן** – קטעים קומיים קצרים שהוצגו בין המחזות והציעו רגע של קלילות בתוך הממד הטקסי של המופע.

בניגוד לתיאטרון המבקש להרשים באמצעות שפע חזותי או דרמטיות מיידית, תיאטרון **הנן** פועל מתוך צמצום, איטיות וריסון. התנועה מדודה, הקול מונוטוני כמעט והשפה הפיוטית נעה בין שירה ללחש. מסכות **הנן והקיוגן** אינן רק אביזרי במה אלא אובייקטים טעונים בנוכחות רוחנית ורגשית. הבעה זעירה של אור וצל על פני המסכה משנה את פניה ואת מצבה הנפשי, מבט קל מלמטה עשוי לעורר חיוך, בעוד הצללה עדינה הופכת אותה מסכה עצמה לעצובה או מהורהרת. כך הופכת המסכה למרחב ביניים בין אנושי לעל-אנושי, בין חי לנעדר, בין דמות ממשית להדהוד של זיכרון.

בַּמּוֹת **הנן** המסורתי נבנו במקור תחת כיפת השמיים, כחלק בלתי נפרד מן הטבע. הבמה הריבועית, גג העץ, הגשר הצר המוביל אליה ודימוי עץ האורן המצויר ברקע, יוצרים כולם מרחב טקסי מאופק שבו החומריות עצמה נותרת צנועה ומדויקת. גם כאשר **הנן** עבר אל חללי תיאטרון מודרניים, נשמרה בו תחושת הריקות והפשטות כמרחב המאפשר לאור, לצל, לקול ולשהות להפוך לחלק מן המופע עצמו.

"Indeed, this darkness that envelops Noh plays,
and the beauty born of it, belong to an extraordinary world
of shadows that today can no longer be witnessed, except
on stage, but in the past, it was probably not so separate
from everyday life. After all, the darkness that prevails
on the Noh stage is the same darkness as the residential
architecture of that time..."

(Tanizaki Jun'ichirō)

Noh is one of Japan's oldest and most influential theater forms. It took shape in the 14th century from a combination of music, movement, and drama. Alongside **Noh**, **Kyogen** theater also developed, as short comedic segments that were presented between **Noh** plays and offered a moment of human lightness within the ceremonial and contemplative dimension of the performance.

Unlike theater that seeks to impress through visual abundance or immediate drama, **Noh** theater operates from reduction, slowness, and restraint. The movement is measured, the voice is almost monotonous, and the literary language ranges between poetry and whispering. **Noh** and **Kyogen** masks are not just stage props, but objects charged with a spiritual and emotional presence. A tiny play of light and shadow on the mask's surface can appear to change the emotional state of the face and the character's state of mind. A slight glance from below may evoke a smile, while subtle shading makes the mask itself sad or pensive. Thus, the mask becomes an intermediate space between human and superhuman, between living and absent, between a real figure and the echo of a memory.

Traditional **Noh** stages were originally built outdoors as an inseparable part of nature. The square stage, the wooden roof, the narrow bridge leading to it, and the painted image of the pine tree in the background all create a restrained ceremonial space, where the materiality itself remains modest and precise. Even when **Noh** moved to modern indoor theater spaces, the sense of emptiness and simplicity was maintained as a space that allows light, shadow, sound, and time to become part of the performance itself.



3



2



1



5



4

Old man's face

Noh mask, Painted wood

Man's face

Noh mask, Painted wood

Manbi (perfect eyebrows)

Noh mask, Painted wood

Ugly man's face

Kyogen mask, Painted wood

Noborihige (climbing whiskers)

Kyogen mask, Unpainted wood

Tikotin Museum collection

פני אדם זקן

מסכת נו, עץ מעוט

פני אדם

מסכת נו, עץ מעוט

מאנבי (גבות מושלמות)

מסכת נו, עץ מעוט

פני אדם מכוער

מסכת קיוגן, עץ מעוט

נובוריהיגה (שפם מטפס)

מסכת קיוגן, עץ לא צבוע

אוסף מוזיאון טיקוטין



10



9



8



7



6

Noh mask of Okina (aged man)

Deme Uman (active mid 18th c.)

Netsuke, Wood

Mid. 18th c.

Noh mask of Okina (aged man)

Seal: Terazaki

Netsuke, Wood

Noh mask of Shojo (young man)

Netsuke, Red-painted wood

Noh mask Hannya Type

(jealous woman)

Signature: Yano keitsu

Netsuke, Wood colored in white & black

Noh mask of Hannya

(jealous woman)

signature: Deme Uman

Netsuke, Shitan wood

mid 18th c.

Tikotin Museum collection

מסכת נו של אוקינה (אדם מבוגר)

דמה אומאן (פעל באמצע המאה ה-18)

נצקה, עץ

אמצע המאה ה-18

מסכת נו של אוקינה (אדם מבוגר)

חתימה: טראזאקי

נצקה, עץ

מסכת נו של שוג'ו (עלם צעיר)

נצקה, עץ צבוע אדום

מסכת נו מסוג האנייה

(אישה קנאית)

חתימה: יאנו קייצו

נצקה, עץ צבוע בלבן ובשחור

מסכת נו של האנייה

(אישה קנאית)

חתימה: דמה אומאן

נצקה, עץ שיטן

אמצע המאה ה-18

אוסף מוזיאון טיקוטין



Iwaya Toru

(b. 1936)

Water (mizu)

From the series "Noh series 15"

Mezzotint

1990

Tikotin Museum collection

61.5 x 47 cm

איוואיה טורו

(נולד 1936)

מים (מיזו)

מתוך הסדרה "נו סדרה 15"

מזוטנטה

1990

אוסף מוזיאון טיקוטין



Iwaya Toru
(b. 1936)

Noh Series 12
Mezzotint
1987

Tikotin Museum collection

49 x 59.5 cm

איוואיה טורו
(נולד 1936)

סדרת נו 12
מזוטיןטה
1987

אוסף מוזיאון טיקוטין



Kinoshita Tomio

(1923–2014)

Mask No. 3

Woodblock color print

1957

Tikotin Museum collection

79 x 60 cm

קינשיטה טומיאו

(2014–1923)

מסכה מס' 3

הדפס עץ צבעוני

1957

אוסף מוזיאון טיקוטין

Her Glory, His Fame

Miriam Cabessa
(b. 1966)

תהילתה, תהילתו

מרים כבסה
(נולדה 1966)

ציוריה של מרים כבסה נולדים מתוך מגע ישיר בין גוף, חומר ומשטח. הצבע נמרח, נסחף, נאסף ומותיר אחריו עקבות של תנועה. במקום לתאר דימוי, הציור מתעד מפגש – בין שליטה לשחרור, בין מחווה רגעית לבין הצטברות של פעולות חוזרות.

בדיפטיך *Her Glory, His Fame* נפרש הצבע בתנועה מעגלית סביב מרכז חשוך. שכבות הצבע יוצרות בזמן תחושה של זרימה והתכנסות בעוד שהחלל הריק במרכז הופך לחלק פעיל בקומפוזיציה. ההיעדר אינו נתפס כחסר אלא ככוח מארגן ומעצב את הצורה סביבו.

עבודותיה של כבסה מציעות מבט על הצל לא כתופעה אופטית אלא כמרחב של עקבות וסימנים. הגוף אינו מופיע בציור כדימוי אך פעולתו ניכרת בכל שכבת צבע. התנועה שהולידה את העבודה נשארת נוכחת גם לאחר שזו הסתיימה ומזמינה את הצופה להמשיך ולעקוב אחריה במבט.

Miriam Cabessa's paintings are born from direct contact between body, material, and surface. The paint is spread, swept, and collected, and leaves behind traces of movement. Instead of depicting an image, the painting documents an encounter – between control and liberation, between a momentary gesture and the accumulation of repeated actions.

In the diptych *Her Glory, His Fame*, the paint unfolds in a circular motion around a dark center. The layers of paint simultaneously create a sense of flow and convergence, while the empty space in the center becomes an active part of the composition. Absence is not perceived as something missing but as an organizing force that gives the shapes around it their presence.

Cabessa's works offer a view of the shadow not as a mere optical phenomenon, but as a space of traces and signs. The body does not appear in the painting as an image, but its action is evident in each layer of paint. The movement that gave rise to the work remains present even after it has ended and invites the viewer to continue following it with their gaze.



Miriam Cabessa

(b. 1966)

Her Glory, His Fame

Diptych

Oil on linen

2020

Loan courtesy of
Tiferet and Alon Lifshitz

70 x 70 cm



מרים כבסה

(נולדה 1966)

תהילתה, תהילתו

דיפטיך

שמן על פשתן

2020

השאלה באדיבות
תפארת ואלון ליפשיץ

Light Time Silence m - E

Yamamoto Keisuke
(b. 1961)

דממת זמן האור m - E

יאמאמוטו קייסוקה
(נולד 1961)

דממת זמן האור, עבודה נוספת מתוך סדרת העבודות **אור, זמן, דממה**, ממשיך יאמאמוטו קייסוקה את מחקרו רב השנים בנושא היחסים בין אור, חלל וזמן. מאז 1992, השנה בה החל את הסדרה, מבקש קייסוקה ללכוד את זרימתו השקטה של הזמן. הוא עושה זאת באמצעות תיאור מדויק של שינויי תאורה, אותם מעברים כמעט בלתי נראים שבאמצעותם אנו חווים את היקום. עבורו האור אינו רק אמצעי לחשיפת המציאות אלא עצם החומר ממנו נוצרת החוויה החזותית. אם אנו אכן חווים את העולם דרך האור החוזר מחפצים המאכלסים אותו, הרי שתיאור הזמן הוא למעשה תיאור השינויים באור עצמו. מתוך תפישה זו מצמצמת העבודה כמעט לחלוטין נרטיב, מקום או מטען רגשי, ומותירה את הצופה מול מעבר עדין של אור וצל – רגע שבו הזמן כמו מאט את קצבו והחלל נטען בתחושה דוממת.

בשפה חזותית מינימליסטית ומאופקת יוצר קייסוקה מרחב של השתהות והתבוננות, משטחים שקטים, חללים ריקים ומעברי אור הדרגתיים ועדינים. האור מתגלה מתוך העמימות, והיופי נובע מן המתח העדין שבין נוכחות להיעלמות, בין גילוי להסתרה ובין רגע חולף לזמן מתמשך. כך נוצרת חוויה המזמינה קשב לתהליך מתון, מדורג, הנובע כמעט מתוך החשכה עצמה.

In **The Silence of Light Time**, another work from the series *Light, Time, Silence*, Yamamoto Keisuke continues his long-standing research on the relationship between light, space, and time. Since 1992, the year he began the series, Keisuke has sought to capture the silent flow of time. He does this through precise descriptions of changes in lighting, those almost invisible transitions through which we experience the universe. For him, light is not just a means of revealing reality but the very substance from which visual experience is created. If we do experience the world through the light that bounces off objects that inhabit it, then the description of time is, in fact, a description of the changes in light itself. From this perspective, the work almost completely reduces narrative, place, or emotional charge, leaving the viewer with a subtle transition of light and shadow – a moment in which time seems to slow down, and space is charged with a feeling of stillness.

With minimalist and restrained visual language, Keisuke creates a space of pause and contemplation, quiet surfaces, empty spaces, and gradual and subtle transitions of light. Light emerges from ambiguity, and beauty derives from the delicate tension between presence and disappearance, between revelation and concealment, and between a fleeting moment and continuous time. Thus, an experience is created that invites attention to a gentle, gradual process that arises almost from the darkness itself.



Yamamoto Keisuke

(b. 1961)

Light Time Silence m - E

Lithography

2017

Tikotin Museum collection

60 x 40 cm

יאמאמוטו קייסוקה

(נולד 1961)

דממת זמן האור m - E

ליתוגרפיה

2017

אוסף מוזיאון טיקוטין

Rooftop

Tanaka Ryohei
(1933-2019)

קצה גג

טאנאקה ריוהיי
(2019-1933)

קצה גג מציג פרט אדריכלי צנוע מתוך מבנה של עולם כפרי יפני שהלך ונעלם במהלך המאה העשרים ולאחריה. באמצעות תחרית מדויק ועשיר בטקסטורות, העץ, הקש והצל לובשים נוכחות כמעט מוחשית המזכירה לעיתים צילום מודרני. טאנאקה יצר מתוך רישומים שערך בשטח. עניינו אינו בתיעוד אדריכלי אלא בפני השטח עצמם, באופן שבו הזמן נרשם על גבי החומר – בשחיקה, בהתכהות ובמרקם המצטבר עקב שימוש ממושך. האור בעבודה אינו חד או דרמטי. להיפך, הוא מחליק על פני הגג, שוקע בין החריצים ומדגיש את המקומות בהם החומר ספג לתוכו זמן וזיכרון. מתוך ההתבוננות בפרט היומיומי מתגלה יופי שקט, הנובע מן העמידמות, מן הפטינה של השנים ומן המפגש העדין שבין אור לצל.

Rooftop presents a modest architectural detail of a structure from the Japanese rural world that gradually disappeared during the twentieth century and beyond. Through precise, textural etching, the wood, straw, and shadow take on an almost tangible presence that is sometimes reminiscent of modern photography. Tanaka created etchings from sketches he made in the field. His interest is not in architectural documentation, but in the surface itself, in the way time is recorded on the material; in wear, darkening, and the texture that accumulates through prolonged use. The light in the work is not sharp or dramatic. On the contrary, it glides across the surface of the roof, sinking between the cracks and emphasizing the places where the material has absorbed time and memory. Observing the everyday detail reveals a quiet beauty, stemming from ambiguity, the patina of the years, and the delicate encounter between light and shadow.



Tanaka Ryohei
(1933-2019)

Rooftop
Etching
1972

Tikotin Museum collection

32 x 40 cm

טאנאקה ריוהיי
(2019-1933)

קצה גג
תצריב
1972

אוסף מוזיאון טיקוטין



Tanaka Ryohei
(1933-2019)

Gateway
Etching
1972

Tikotin Museum collection

39 x 24 cm

טאנאקה ריוהיי
(2019-1933)

שער
תצריב
1972

אוסף מוזיאון טיקוטין



Nishimoto Akio

(b. 1956)

Flying Cranes

C-print on paper
2012

Tikotin Museum collection

40 x 60 cm

נישימוטו אקיו

(נולד 1956)

עגורים במעופם

הדפסה צבעונית על
נייר
2012

אוסף מוזיאון טיקוטין



Nishimoto Akio

(b. 1956)

Sun and Moon

C-print on paper

2012

Tikotin Museum collection

60 x 40 cm

נישימוטו אקיו

(נולד 1956)

שמש וירח

הדפסה צבעונית על נייר

2012

אוסף מוזיאון טיקוטין



Tomura Haruki
(b. 1947)

Rainbow
Monochrome mezzotint
1987

Tikotin Museum collection

34 x 46.3 cm

טומורה הרוקי
(נולד 1947)

קשת
מזוטינטה מונוכרום
1987

אוסף מוזיאון טיקוטין



Omori Mio
(b. 1942)

A Flower in Moonlight - 1
Monochrome etching
1987

Tikotin Museum collection

41 x 54 cm

אומורי מִיאוֹ
(נולד 1942)

פרח לאור ירח - 1
תחריט מונוכרום
1987

אוסף מוזיאון טיקוטין

Eight Night Flowers

Zadok Ben David

(b. 1949)

שמונה פרחי לילה

צדוק בן דוד

(נולד 1949)

צדוק בן-דוד מציב שמונה דימויים בוטניים עדינים בתוך קופסת תצוגה שקופה, מעין הרבריום פיסולי או אוסף מדעי. כל "פרח" עשוי מתכת אל-חלד צבועה, חתוכה בקווים דקיקים המזכירים רישום ידני או איור בוטני קלאסי אך מתורגמים לחומר תעשייתי קר ומדויק. ההצבה הליניארית – שורה שקטה של מופעים צמחיים – מייצרת תחושת סדר כמעט טקסית, כמו קטלוג או מדף מוזיאלי של טבע שנשמר מחוץ לזמן.

בן-דוד, העוסק לאורך עבודתו במתח שבין טבע לתיעוד מדעי ובין יופי רומנטי לבין שיטתיות אנליטית, מייצר מרחב שבו הפרח אינו "טבע חי" אלא דימוי מתווך, זיכרון של צמח ולא הצמח עצמו. הבחירה בשם "פרחי לילה" מצביעה על ראייה חלקית, על זמן בו הדימוי נמצא על סף היעלמות. בתוך הקופסה השקופה האובייקטים נראים כמרחפים בין נוכחות להיעדר, נתפשים ברשתית העין ואז כמעט נעלמים ממנה, כמו תצלום שזיכרונו דוהה.

השימוש בפלדה מצופה ובמארז שקוף מדגיש את המתח בין חומריות כבדה לבין אשליית קלילות כמעט גרפית. כך נוצר אובייקט שהוא בעת ובעונה אחת ציור, פסל ואיור מדעי מדומיין – מערכת סיווג של טבע שהפך לזיכרון אסתטי מדויק, שברירי וחולף, כמו ניסיון ללכוד נוכחות שכבר מתחילה להיעלם.

Tzadok Ben-David places eight delicate botanical images inside a transparent display box, a kind of sculptural herbarium or scientific collection. Each "flower" is made of painted stainless steel, cut with thin lines that recall a hand-drawn drawing or a classic botanical illustration but translated into a cold and precise industrial material. The linear placement – a quiet row of plant performances – creates a sense of almost ceremonial order, like a catalog or museum shelf of nature preserved outside of time.

Ben-David, who deals throughout his work with the tension between nature and scientific documentation, between romantic beauty and analytical systematicity, creates a space in which the flower is not "living nature" but an image that mediates the memory of a plant, and not the plant itself. The choice of the name "Eight Night Flowers" indicates a partial vision, a time when the image is on the verge of disappearance. Inside the transparent box, the objects seem to float between presence and absence, are caught in the retina, and then almost disappear from it like a photograph whose memory fades.

Using coated steel and a transparent case emphasizes the tension between heavy materiality and an illusion of almost graphic lightness. Thus, an object is created that is at once a painting, a sculpture, and an imagined scientific illustration – a system of classification of nature that has become a precise, fragile, and fleeting aesthetic memory, like an attempt to capture a presence that is already beginning to disappear.



Zadok Ben David

(b. 1949)

Eight Night Flowers

Painted stainless steel,
plexiglas box

Loan courtesy of the Angel
Collection of Contemporary Art

25 x 100 x 12

צדוק בן דוד

(נולד 1949)

שמונה פרחי לילה

פלדת אל-חלד צבועה
קופסת פרספקס

ההשאלה באדיבות אוסף
אנג'ל לאמנות עכשווית



פרט מתוך שמונה פרחי לילה
Detail from Eight Night Flowers



Maya Smira

(b. 1983)

Oh Well

Digital photo collage

animation video

2022

מאיה סמירה

(נולדה 1983)

הו וול

וידאו אנימציה של קולאז'

צילום דיגיטלי

2022



Noa Yafe
(b. 1978)

Light Source #2
Inkjet print on paper
2010

Loan courtesy
of RawArt Gallery

60 x 80 cm

נועה יפה
(נולדה 1978)

מקור אור #2
הדפסה צבעונית על נייר
2010

השאלה באדיבות
גלריה רו-ארט



Noa Yafe

(b. 1978)

Light Source #4

Inkjet print on paper
2011

Loan courtesy
of RawArt Gallery

60 x 80 cm

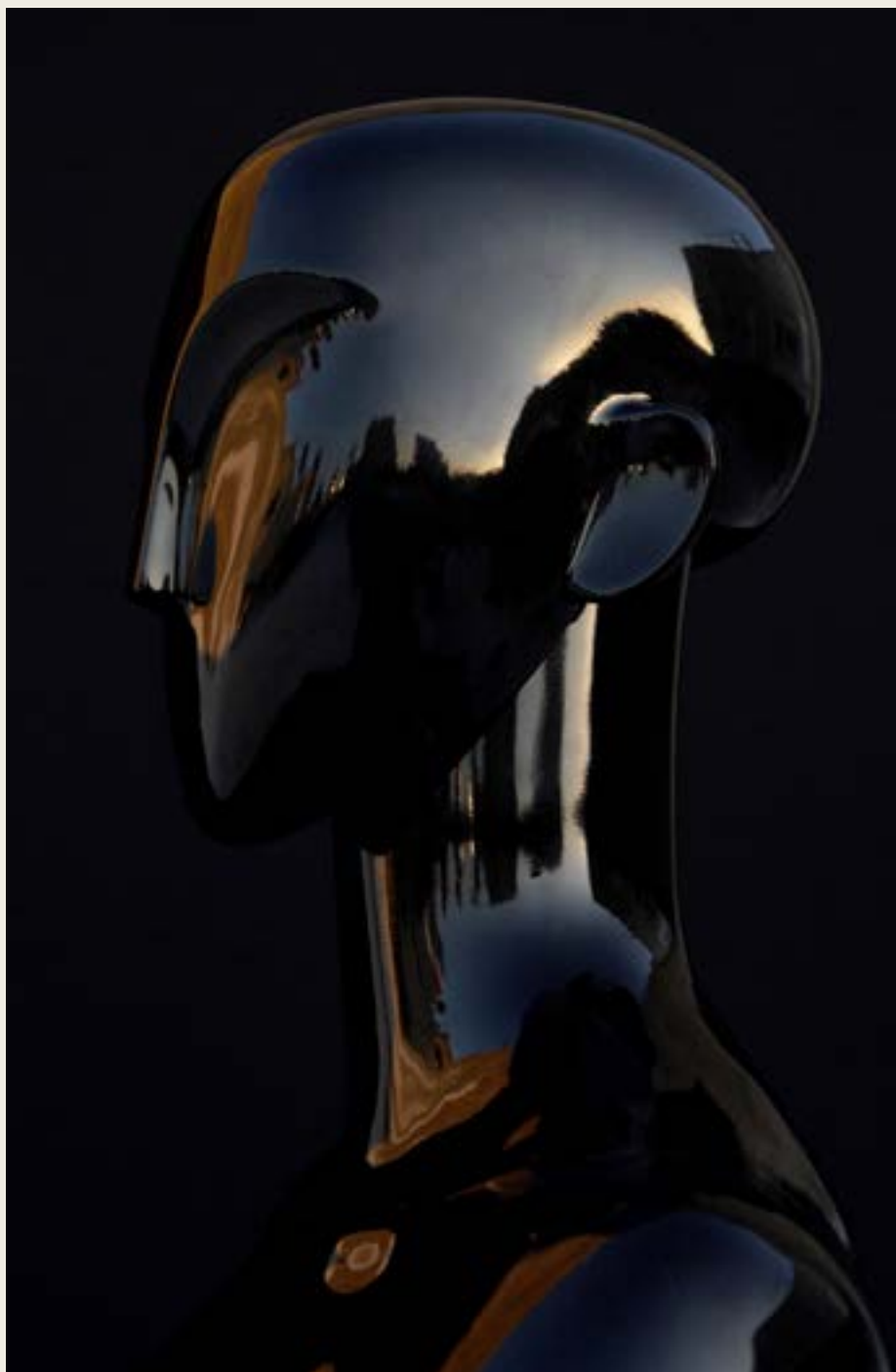
נועה יפה

(נולדה 1978)

מקור אור #4

הדפסה צבעונית על נייר
2011

השאלה באדיבות
גלריה רו-ארט



Noa Yafe
(b. 1978)

Shaman
Inkjet print on paper
2020

Loan courtesy
of RawArt Gallery

80 x 100 cm

נועה יפה
(נולדה 1978)

שאמנית
הזרקת דיו על נייר
2020

השאלה באדיבות
גלריה רו-ארט



Suly Bornstein Wolff
(b. 1957)

From the "Night" series
Oil on canvas
2010

130 x 130 cm

שולי בורנשטיין וולף
(נולדה 1957)

מסדרת ה"לילה"
שמן על קנווס
2010



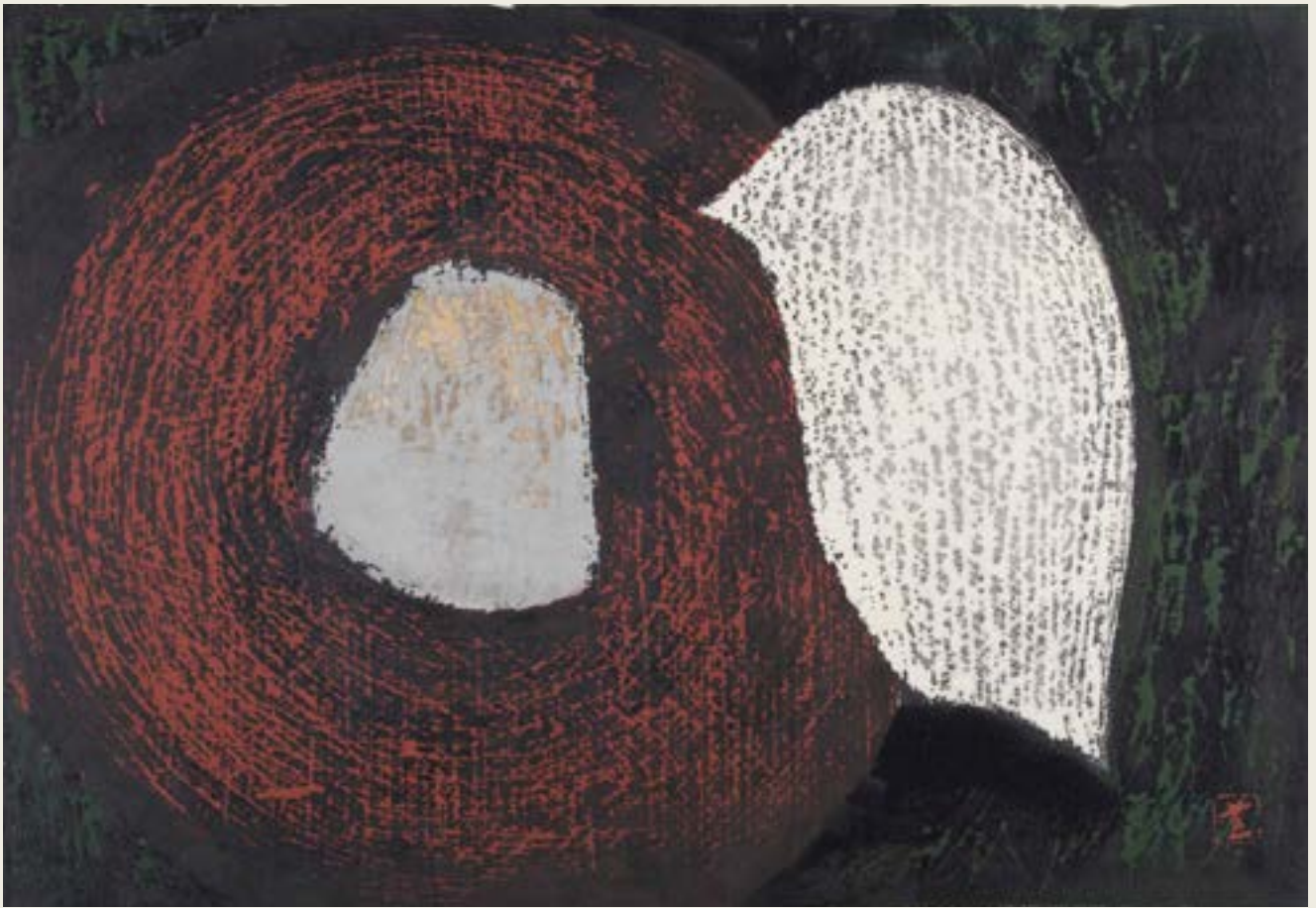
Miriam Cabessa
(b. 1966)

Long Way Home
Oil on aluminum
2022

75 x 150 cm

מרים כבסה
(נולדה 1966)

דרך ארוכה הביתה
שמן על אלומיניום
2022



Kawano Kaoru

(1916-1965)

Camellia D

Woodblock color print

1957

Tikotin Museum collection

60.3 x 45.5 cm

קאוואנו קאורו

(1965-1916)

קמיליה ד

הדפס עץ צבעוני

1957

אוסף מוזיאון טיקוטין



Ueno Makoto

(1909-1980)

Song of Fog

Woodblock color print

1962

Tikotin Museum collection

46.9 x 31.1 cm

אואנו מאקוטו

(1909-1980)

שירת הערפל

הדפס עץ צבעוני

1962

אוסף מוזיאון טיקוטין



Hagiwara Hideo

(1913–2007)

Fantasy Green I

Woodblock color print
1962

Tikotin Museum collection

62.8 x 88.4 cm

האגיווארה הידאו

(2007–1913)

פנטזיה ירוקה I

הדפס עץ צבעוני
1962

אוסף מוזיאון טיקוטין



Saito Kiyoshi

(1907-1997)

Saihoji Temple, Kyoto

Woodblock color print

1959

Tikotin Museum collection

46.9 x 31.1 cm

סאיטו קיושי

(1997-1907)

מקדש סאיהוג'י, קיוטו

הדפס עץ צבעוני

1959

אוסף מוזיאון טיקוטין



Saito Kiyoshi

(1907-1997)

Daikondera Kyoto

Woodblock color print

1966

Tikotin Museum collection

60 x 45 cm

סאיטו קיושי

(1997-1907)

דאיקון-דרה, קיוטו

הדפס עץ צבעוני

1966

אוסף מוזיאון טיקוטין

Stone Garden, Ryoanji Temple, A

Maeda Masao
(1904-1974)

גן האבנים במקדש ריואנג'י, A

מאדה מאסאו
(1974-1904)

ההדפס גן האבנים במקדש ריואנג'י A, מציג את אחד האתרים המזוהים ביותר עם אסתטיקת הזן היפנית - גן הסלעים של מקדש ריואנג'י בקיוטו. באמצעות שפה חזותית מאופקת ומדויקת מאסאו אינו מתאר רק מקום פיזי אלא מבקש להעביר מצב תודעתי של השתהות, שקט והתבוננות.

הגן של מקדש ריואנג'י, שנוצר ככל הנראה במאה החמש עשרה, מורכב ממערך פשוט לכאורה של חצץ לבן וחמישה עשר סלעים הפזורים בשטחו בקבוצות קטנות. אולם פשטות זו טומנת בחובה מורכבות תפישתית ורוחנית - מכל זווית ראייה לפחות אחד מן הסלעים נותר מוסתר מעיני הצופה. ההסתרה אינה מקרית. היא מבטאת תפישה אסתטית ופילוסופית הרואה ביופי דבר חלקי, חמקמק ולעולם לא שלם.

מאסאו מתרגם את עקרונות עיצוב גן האבנים אל מדיום ההדפס דרך ריסון צורני ועדינות חומרית. הקומפוזיציה המינימליסטית, היחסים בין ריק למסה והקצב המדוד של הסלעים והמרחב שסביבם, יוצרים תחושה של זמן מושהה ושל קשב איטי. בדומה לגן עצמו, גם ההדפס אינו מציע משמעות אחת מוחלטת. הוא מותיר מקום לפרשנות אישית ולחוויית פנימית של הצופה.

The print *The Rock Garden at Ryoanji Temple A* presents one of the sites most identified with Japanese Zen aesthetics - the Rock Garden of Ryoanji Temple in Kyoto. Using restrained and precise visual language, Mada Masao does not describe a physical place only, but seeks to convey a state of mind of pause, silence, and contemplation.

The garden of Ryoanji Temple, which was probably created in the fifteenth century, consists of an apparently simple arrangement of white gravel and fifteen rocks scattered throughout the garden area in small groups. However, this simplicity contains a perceptual and spiritual complexity. From every angle of view, at least one of the rocks remains hidden from the viewer. The concealment is not accidental. It expresses an aesthetic and philosophical perception that sees beauty as something partial, elusive, and never complete.

Masao translates the principles of rock garden design into the medium of print through formal restraint and material delicacy. The minimalist composition, the relationship between void and mass, and the measured rhythm of the rocks and the space around them create a sense of suspended time and slow attention. Like the garden itself, the print does not offer one absolute meaning. It leaves room for the viewer's personal interpretation and inner experience.



Maeda Masao
(1904-1974)

Stone Garden, Ryoanji Temple, A
1960
Woodblock color print

Tikotin Museum collection

61.9 x 46 cm

מאדה מאסאו
(1974-1904)

גן האבנים במקדש ריואנג'י, A
הדפס עץ צבעוני
1960

אוסף מוזיאון טיקוטין



Maeda Masao

(1904–1974)

Stone Garden, Ryoanji Temple, E

Woodblock color print

1962

Tikotin Museum collection

44.7 x 29.7 cm

מאדה מאסאו

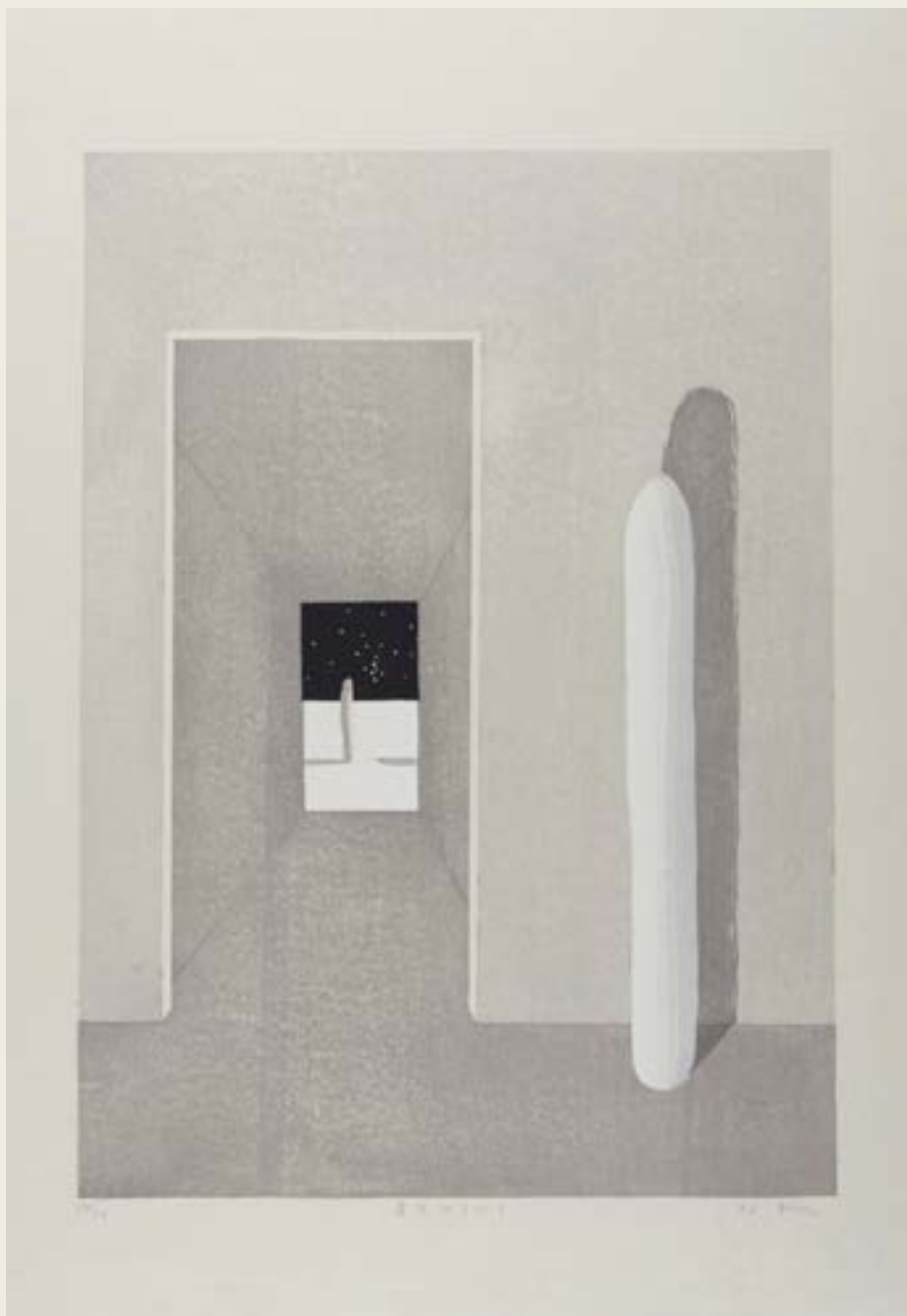
(1974–1904)

גן האבנים במקדש ריואנג'י, E

הדפס עץ צבעוני

1962

אוסף מוזיאון טיקוטין



Yamanaka Gen
(b. 1954)

Stargazer 1
Woodblock color print
1983

Tikotin Museum collection

56.5 x 76.3 cm

יאמאנאקה גן
(נולד 1954)

צופה בכוכבים 1
הדפס עץ צבעוני
1983

אוסף מוזיאון טיקוטין

אקיאמה איוואו
(2014-1921)

הירח זורח
הדפס עץ צבעוני
1980

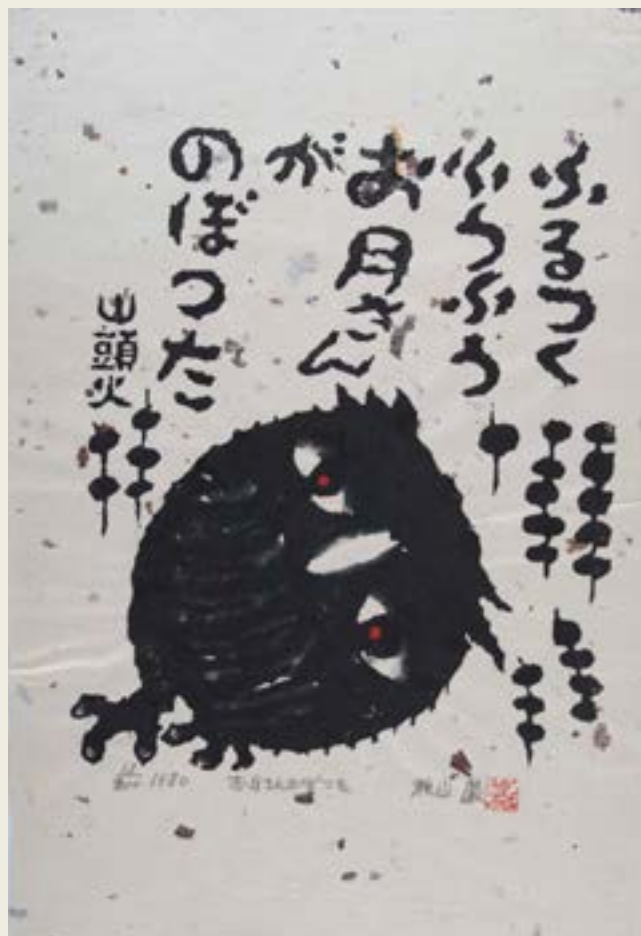
אוסף מוזיאון טיקוטין

Akiyama Iwao
(1921-2014)

The moon rises
Woodblock color print
1980

Tikotin Museum collection

45.5 x 29.5 cm



Tattered
and tired
hu hu
Mr. Moon
has risen

Haiku by
Taneda Santoka
(1882-1940)

עיף
ומרופט
הו הו
אדון ירח
זרח

הייקו מאת
טאנדה סאנטוקה
(1940-1882)

Anagama

Director: Shoshi Ciechanover
Cinematographer: Yonatan Horowitz
Editor: Mika Atiya
2026
5:00 minutes

אנאגמה

בימוי: שושי צ'חנובר
צילום: יונתן הורוביץ
עריכה: מיקה עטיה
2026
5:00 דקות

סרט הווידאו מתעד במשך מספר ימים ומספר לילות את תהליך השריפה בתנור אנאגמה – תנור עצים יפני מסורתי שבו האש אינה רק אמצעי ליצירת הכלי אלא שותפה פעילה בעיצובו. בתוך חלל התנור הדומה למערה אפלה, הלהבות, העשן והאפר פעילים לאורך ימים רצופים, משאירים את עקבותיהם על פני החומר ויוצרים זיגוג טבעי הנולד מתוך המפגש בין אש, אדמה ומשך זמן.

במהלך השריפה מגיע חום התנור לכ-1,300 מעלות, והאפר הנישא בזרם האש ניתן על פני הכלים והופך לחלק מגופם. מיקומו של כל כלי בתוך התנור קובע את מסלול המפגש שלו עם האש, כך שכל אחד מהכלים נושא עימו זיכרון ייחודי של תהליך הצריבה. במובן זה, הקדר אינו שולט לחלוטין בתוצאה אלא מקיים דיאלוג עם כוחות החומר והזמן ומאפשר לאקראיות לפעול כחלק בלתי נפרד מן היצירה.

הסרט חושף את האנאגמה לא רק כטכניקה מסורתית אלא כמרחב הנשלט על ידי נוכחות, התבוננות והמתנה. האש הבוערת ברציפות במשך ימים, חילופי המשמרות של שומרי האש סביב התנור וההקשבה המתמדת ל"נשימתו" הופכים למעשה את פעולת השריפה לטקס קהילתי. פני השטח של הכדים שנצרכו אינם מציגים שלמות חלקה אלא חושפים את מהלך היצירה: שכבות, כתמים ועקבות מקריות של אש, עשן ואפר. לעומתם, פנים הכדים שנצרכו באש נושאים בתוכם מרחב מוצל, חלל שנחרט על ידי חום, עשן ומשך זמן.

לאחר השריפה חלק מן הכלים עובר תהליך של קינצוגי (Kintsugi) – תיקון סדקים באמצעות לכה ואבקת זהב. הקינצוגי אינו מסתיר את הפגמים של הכלי אלא מדגיש אותם. הסדק הופך לזיכרון גלוי, ופני הכלי ממשיכים לשאת את סיפור חייו.

פסלי הקרמיקה והכלים המוצגים בתערוכה, כולם תוצר של השריפה המתועדת, יצירתו של הקדר מאיר מוהבן.

The video documents the firing process in an anagama kiln over several days and nights. The anagama is a traditional Japanese wood-fired kiln in which fire is not just a means of creating the vessel but an active partner in its design. Inside the kiln space, which resembles a dark cave, the flames, smoke, and ash are active for days on end, leaving their traces on the surface of the material and creating a natural glaze born from the encounter between fire, earth, and time.

During its operation, the temperature of the kiln reaches approximately 1300°C, and the ash carried by the fire melts onto the surface of the vessels, becoming part of their body. The position of each vessel within the kiln determines its encounter with the fire, so that each of the vessels carries with it a unique memory of the firing process. In this sense, the potter does not completely control the result but maintains a dialogue with the forces of material and time, allowing randomness to act as an integral part of the creation.

The film reveals the anagama not only as a traditional technique but as a space dominated by presence, observation, and waiting. The fire burning continuously for days, the changing of the shifts of people minding the kiln, and the constant listening to its "breath" effectively transform the act of burning into a communal ritual. The surface of the fired vessels does not present a seamless integrity but reveals the process of creation, with its layers, stains, and accidental traces of fire, smoke, and ash. In contrast, the interiors of the fired objects are a shadowy space etched by heat, smoke, and time.

After firing, some of the vessels undergo the process of kintsugi; repairing cracks using lacquer and powdered gold. Kintsugi does not hide the vessel's flaws but, rather, emphasizes them. The crack becomes a visible memory, and the surface of the vessel continues to carry its life story.

The ceramic sculptures and vessels on display in the exhibition, all the products of the firing documented here, the work of potter Meir Moheben.



Meir Moheban

(b. 1959)

Teapot and Cup

Ceramic, anagama firing
2026

מאיר מוהבן

(נולד 1959)

קומקום וכוס

קרמיקה, שריפת אנאגמה
2026



Meir Moheban
(b. 1959)

Inside I
Ceramic, anagama firing
2026

מאיר מוהבן
(נולד 1959)

בתוך I
קרמיקה, שריפת אנאגמה
2026



Meir Moheban
(b. 1959)

Untitled
Ceramic, anagama firing
2026

מאיר מוהבן
(נולד 1959)

ללא כותרת
קרמיקה, שריפת אנאגמה
2026



Meir Moheban
(b. 1959)

Samurai
Ceramic, anagama firing
2026

מאיר מוהבן
(נולד 1959)

סמוראי
קרמיקה, שריפת אנאגמה
2026

מאיר מוהבן
(נולד 1959)

ירח I
קרמיקה, שריפת אנאגמה
2026

Meir Moheban
(b. 1959)

Moon I
Ceramic, anagama firing
2026



מאיר מוהבן
(נולד 1959)

ירח II
קרמיקה, שריפת אנאגמה
2026

Meir Moheban
(b. 1959)

Moon II
Ceramic, anagama firing
2026





Meir Moheban
(b. 1959)

Black Monk
Ceramic, anagama firing
2026

מאיר מוהבן
(נולד 1959)

נזיר שחור
קרמיקה, שריפת אנאגמה
2026



Meir Moheban
(b. 1959)

Monks
Ceramic, anagama firing
Kintsugi repairs
2026

מאיר מוהבן
(נולד 1959)

נזירים
קרמיקה, שריפת אנאגמה,
תיקוני קינצוגי
2026







7 minutes in Nakanojo

Maya Smira
(b. 1983)

7 דקות בנאקאנוג'ו

מאיה סמירה
(נולדה 1983)

מפגש בין גוף לנוף שאינם חולקים אותו מרחב עומד במרכזה של עבודת הווידאו של מאיה סמירה. דימויים מוקרנים של שדות, נהרות, מקדשים וגשרים הופכים לסביבה זמנית שבתוכה פועל, משתהה ונעלם גוף האמנית. נוכחות נוכחותיו אינה נתונה מראש, היא נוצרת תוך חיכוך בין חומר לאור, בין המקום לבין ייצוגו.

האמנית המופיעה בעבודה אינה מתמקמת מול הנוף אלא נטמעת בו. קווי המתאר שלה מיטשטשים והיא נעה בין חשיפה להסתרה, בין הופעה להיעלמות. אין היא נוכחת בשלמותה. היא מתמזגת עם הנוף המוקרן, נבלעת בו ולעיתים כמעט נעלמת בתוכו. הגוף הופך לצל, והצל הופך לגוף. כך נוצר מרחב שבו הצל אינו תוצר לוואי של האור אלא בעל ישות וקיום משל עצמו, עדות למה שנמצא על סף הראייה.

מאיה סמירה בוחנת את האפשרות של קרבה דרך מרחק ואת האופן בו דימוי יכול לשאת בתוכו עקבות של מקום. ביצירתה הנוף חדל לשמש רק רקע בתוך המרחב המוקרן ומתגלה כשותף פעיל במערכת יחסים עדינה של נוכחות, זיכרון והיעדר.

A meeting between a body and a landscape that do not share the same space is at the center of Maya Smira's video work. Projected images of fields, rivers, temples, and bridges become a temporary environment within which the artist's body acts, lingers, and disappears. The presence of the body is not given in advance; it is created from the friction between matter and light, between place and its representation.

The artist who appears in the work does not position herself in front of the landscape but is assimilated into it. Her outlines blur and she moves between exposure and concealment, between appearance and disappearance. She is not present in her entirety. She merges with the projected landscape, is swallowed up in it, and at times almost disappears within it. The body becomes a shadow, and the shadow becomes the body. Thus, a space is created in which the shadow is not a byproduct of light, but has its own being and existence, evidence of what is on the verge of vision.

The artist explores the possibility of proximity through distance and the way in which an image can carry, within itself, traces of place. The landscape ceases to serve as a mere backdrop within the projected space and emerges as an active partner in a delicate relationship of presence, memory, and absence.



Maya Smira

(b. 1983)

7 minutes in Nakanojo

single channel video performance
2020

מאיה סמירה

(נולדה 1983)

7 דקות בנאקאנוג'ו

וידאו פרפורמנס בערוץ יחיד
2020

“אנו מתענגים עד בלי די על אותו זוהר עדין של קרני אור דועך
הנאחזות בצבע הדמדומים של פני הקיר למשך מעט החיים
שעוד נותרו בהן. עבורנו הזוהר והאפלולית הללו נעלים מכל
קישוט, ולעולם איננו מתעייפים מהם.”

(טניזקי ג'ונאיצ'ירו)

Hangaa

Timna Tsfati Neumann
(b. 1959)

תלוי

תמנה צפתי נוימן
(נולדה 1959)

צורות דקות, כמעט חד־ממדיות, התלויות מן התקרה ונעות בין חומר לאוויר פרושות בחלל. "גופי העצים" אינם מבקשים לייצג עץ ממשי אלא את מה שנותר ממנו – קליפה, סיב. הם מרחפים בחלל במצב של התרופפות מתמדת, תלויים בנקודת אחיזה.

חומר העבודה נוצר מקליפות עץ התות – משטח מלבני צפוף ההולך ונפרם בהדרגה למארג כמעט שקוף של סיבים. תהליך הפרימה חושף עדינות פנימית, מעבר מחומר צפוף ומוצק למבנה אוורירי ורוטט. קליפת העץ, המשמשת בטבע כצינור הזנה לצמיחה, הופכת כאן לדימוי של תלות הדדית, למערכת עדינה של קשרים, זרימה והשתנות.

הצללים הנוצרים על הקירות הם חלק בלתי נפרד מן היצירה. לעיתים נדמה כי דווקא הם נושאים את עיקר הנוכחות. הם מופיעים ונמוגים, מתארכים ומשתנים בהתאם לאור, למבט ולתנועת החלל. הצורה נוצרת יש מאין בין הגוף הפיזי לבין ההד האפלולי שלו. העבודה שווה באזור ביניים זה שבו הממשי והחולף מתקיימים יחדיו.

העבודה מהדהדת את הביטוי היפני Taru הנושא עמו משמעויות של רפיון ושחרור. המילה מתארת גם עור מתבגר המאבד ממתחויותו ונושא על פניו את סימני הזמן. הטקסטורה הסיבית של העבודה מזכירה עור דק או קליפה מתקלפת, מעטפת פגיעה ושברירית, אך גם כזו הנושאת בתוכה זיכרון של חיים וצמיחה.

The installation unfolds in space. Thin, almost one-dimensional shapes hang from the ceiling and move between material and air. The "tree" bodies do not seek to represent actual trees, but what remains of them – bark, fiber. They float in the space in a state of constant loosening, hanging from a point of attachment.

The working material is created from the bark of the mulberry tree. A dense rectangular surface gradually unravels into an almost transparent web of fibers. The priming process reveals an inner subtlety, a transition from a dense and solid material to an airy and vibrating structure. The bark of the tree, which in nature serves as a feeding tube for growth, becomes here an image of interdependence, a delicate system of connections, flow, and change.

The shadows created on the walls are an integral part of the work. Sometimes it seems that they carry the bulk of the presence, appearing and fading, and lengthening and changing according to the light, the gaze, and their movement within the space. The form is created out of nothing, between the physical body and its dim echo. The work resides in this intermediate zone, where the real and the transient coexist.

The Japanese term "Taru" carries with it meanings of relaxation and release. The word also alludes to skin that ages with time, losing its elasticity and bearing the signs of time on its surface. Indeed, the fibrous texture of the work is reminiscent of thin skin or a peeling shell, a vulnerable and fragile shell, but also one that carries within it the memory of life and growth.



Timna Tsfati Neumann

(b. 1959)

Hangaa

Site-dependent Installation

Peeled kozo bark (paper mulberry)

2026

תמנה צפתי נוימן

(נולדה 1959)

תלוי

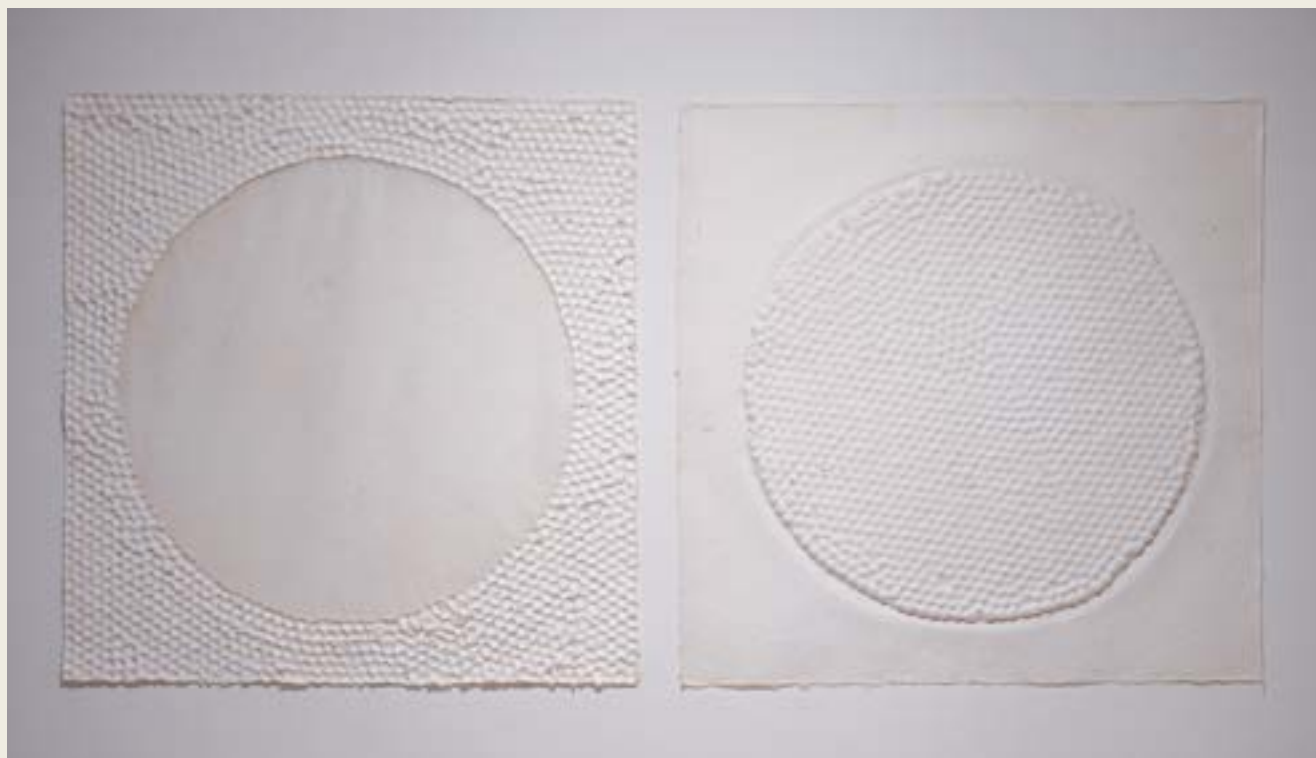
מיצב תלוי מקום

קליפות קוזו (תות נייר) מופרדות

2026



פרט מתוך המיצב תלוי
Detail from the installation Hangaa



**Timna Tsfati Neumann
and Ohad Tsfati**

Tama
Embossed kozo paper
(paper mulberry)
2026

**תמנה צפתי נוימן
ואהד צפתי**

תמה
תבליט נייר קוזו
(תות נייר)
2026

הסהר המחוויר הנמוג והשוקע מעלה על דעתי את הבלות העולם

נוטאן

נוטאן (Notan) הוא עיקרון יסודי באסתטיקה ובאמנות היפנית, המתאר את יחסי הגומלין בין אור וצל, כהה ובהיר. אין מדובר בניגוד חד בין שני קטבים, אלא באיזון ובדיאלוג ביניהם, שבו לכל אחד מהם תפקיד ביצירת הצורה, העומק והחלל.

בנוטאן, גם האזורים החשוכים וגם הבהירים הם בעלי נוכחות ומשמעות שווה, והם פועלים יחד ליצירת הרמוניה חזותית. עיקרון זה בא לידי ביטוי באמנות, בקליגרפיה, בהדפסים, באדריכלות ובגנים יפניים, והוא משקף תפיסה הרואה את המשמעות לא רק במה שנראה, אלא גם ביחסים שבין הנראה לנסתר.

Notan

Notan is a fundamental principle in Japanese aesthetics and art that describes the interplay between light and shadow, dark and light. It is not a matter of a sharp contrast between two opposing poles, but rather of balance and dialogue between them, with each playing an essential role in creating form, depth, and space.

In Notan, both the dark and the light areas possess equal presence and significance, working together to create visual harmony. This principle is expressed in art, calligraphy, woodblock prints, architecture, and Japanese gardens, reflecting a worldview that finds meaning not only in what is visible, but also in the relationship between the visible and the hidden.



Katsushika Hokusai

(1760 -1849)

Dragonfly

Ink on paper

Edo Period (1868-1603)

Tikotin Museum collection

28 x 23.2 cm

קאצושיקה הוקוסאי

(1849-1760)

שפירית

דיו על נייר

תקופת אדו (1868-1603)

אוסף מוזיאון טיקוטין



Kotozuka Eiichi
(1906-1979)

Bamboo in the Wind
Woodblock
c. 1950s

Loan courtesy of Erez Gitai

44.5 × 29.2 cm

קוטוזוקה אייאיצ'י
(1979-1906)

במבוק ברוח
הדפס עץ
1950 בקירוב

השאלה באדיבות ארז גיתאי

White Bamboo Forest

Suly Bornstein Wolff
(b. 1957)

יער במבוקים לבנים

שולי בורנשטיין וולף
(נולדה 1957)

המיצב תלוי מקום של בורנשטיין וולף מדמה יער במבוקים לבנים – מרחב המזמן התבוננות שקטה ומבקש למצוא יופי בארעי, בעמום ובמוסתר למחצה. העבודה אינה מתמקדת באובייקט עצמו אלא במה שמתרחש סביבו: במפגש שבין חומר, אור, צל וזמן.

בורנשטיין וולף עובדת עם חומר יומיומי וזניח – גלילי קרטון, ליבות של נייר טואלט, אובייקטים שנועדו לשימוש רגעי ולהיעלמות. הבחירה בחומר אינה מקרית. דווקא מה שנמצא בתחתית היררכיית החומרים נושא עבודה פוטנציאל של טרנספורמציה. באמצעות פעולות פשוטות של צביעה, חיבור והצבה, היא מעבירה את החומר ממעגל הצריכה המודרני אל מרחב של השהיה והתבוננות.

הלבנת חומר היסוד הוא פעולה מהותית במיצב. צבע לבן, המותיר חלקים מן הקרטון חשופים, פועל כמחיקה חלקית של זהותו המקורית של החומר וכטשטוש עקבות הפונקציונליות שלו. אין זה לובן סטרילי או מבריק, אלא לובן עמום וסופג, כזה המכיל שחיקה, קילוף וגוני אפור וצהבהב. זהו משטח קליטה, מרחב שבו האור יכול להתרחש והצל יכול להופיע, להשתנות ולהתפשט. דרך פעולת ההלבנה נוצרת שפה חזותית אחידה, כמעט חרישית, המכוונת את מבט הצופה אל המרקם, אל החזרתיות של הפרטים הקטנים והמקריים המקבלים בתוך השקט הזה נוכחות ומשמעות. היופי אינו מצוי כאן באובייקט בודד אלא ביחסים הנרקמים בין הגלוי למוסתר, בין נוכחות להיעדר, בין החומרי לבין מה שחומק ממנו.

הצללים שהבמבוקים מטילים על הקיר הם חלק בלתי נפרד מן המיצב. הם מרחיבים את גבולותיו מעבר לגופו החומרי ויוצרים מעין זיכרון של טבע – צללי עלים של צמרות שאינן קיימות. העלים עצמם נעדרים פיזית מן העבודה, נוכחותם מתקיימת רק כעקבה, כהדהוד, כדימוי חומרי של תופעת אור. כך נוצר צל שאין לו מקור פיזי ממשי, מהלך הנוגע בשאלות של תפישה ואמון במראה עיניים.

Bornstein Wolff's site-dependent installation simulates a white bamboo forest, a space that invites quiet contemplation and seeks to find beauty in the ephemeral, the dim, and the half-hidden. The work does not focus on the object itself, but on what happens around it, in the encounter between material, light, shadow, and time.

Bornstein Wolff works with quotidian, insignificant material such as cardboard rolls and toilet paper cores, objects intended for momentary use and then discarded. This choice is not accidental. It is precisely what is at the bottom of the material hierarchy that carries the potential for transformation for her. Through simple acts of painting, connecting, and placing, she moves the material from the modern cycle of consumption to a space of pause and contemplation.

Bleaching the basic material is an essential action in the work. White paint, which leaves parts of the cardboard exposed, acts to partially erase the original identity of the material and to blur the traces of its functionality. It is not a sterile or shiny white, but a dull and absorbent white, one that contains abrasion, peeling, and shades of gray and yellow. It is a receptive surface, a space where light can dwell and shadow can appear, change, and spread. Through the act of whitening, a uniform, almost silent visual language is created, directing the gaze to the texture, to the repetition, and to the tiny differences. Within this silence, the small and accidental details take on presence and meaning. Beauty here is not found in the individual object, but in the relationships woven between the visible and the hidden, between presence and absence, between the material and what eludes it.

The shadows that the "bamboo" casts on the wall are an integral part of the installation. They expand its boundaries beyond its material body and create a kind of memory of nature, of leaf shadows of non-existent treetops. The leaves themselves are physically absent. Their presence exists only as a trace, as an echo, as a material image of a light phenomenon. Thus, a shadow is created that has no actual physical source. It is a process that touches on questions of perception and our trust in appearances.



Suly Bornstein Wolff

(b. 1957)

White Bamboo Forest

Site-dependent Installation

Mixed media

2026

שולי בורנשטיין וולף

(נולדה 1957)

יער במבוקים לבנים

מיצב תלוי מקום

טכניקה מעורבת

2026



פרט מתוך יער במבוקים לבנים
Detail from White Bamboo Forest

Architecture Of Shadows

Yehudit Sasportas
(b. 1969)

ארכיטקטורה של צללים

יהודית סספורטס
(נולדה 1969)

סדרת ההדפסים ארכיטקטורה של צללים של יהודית סספורטס מתפקדת כקפסולת זמן של עבודות רישום המתורגמות להדפסים מקודדים. רישומי־יד המנתרים את המעבר והתנועה בין שדה הכרה מודע, מואר וגלוי לבין שדה תת־הכרתי נסתר.

הסדרה המכילה עשרה הדפסים מנסחת מבנה שבו הצל נוכח ומייצר שיחה המבחינה בין תפישה של דימוי לבין תגובה אינטואיטיבית לחומר בלתי נראה המתקשר על ידו. העבודות יוצרות מרחב שבו הידיעה מתגלה מתוך התבוננות מתמשכת במה שנמצא על הסף בין האור לצל, בין הגלוי לסמוי.

פעולת הרישום המתמשכת והקשובה מתרחשת באזור שולי שבו חומר מודחק, יצרי ולא מעובד, צף ומפר את הסדר הגלוי כהפרעה אילמת. לצידו מתקיים חומר מנוסח ומעודן יותר, הנשען על שורשים סמויים הפועלים בזמן אחר. המפגש ביניהם מייצר שיח בין דימוי לתחושה, בין הנראה לאשר מתקשר דרכו מבלי להיראות.

הדימויים מתפקדים כנייר לקמוס, קולטים ומייצגים מצבים בתודעה תרבותית וקולקטיבית. פעולת הקיפול והקידוד מדגישה כי הידע אינו פרוש במלואו אלא מתקיים כרצף של הסתרה וחשיפה. העבודה מציעה השהיה ותנועה דיאלקטית כתנאי להתהוות. מבט הצופה נדרש להתעכב, לאפשר לצל להפוך למשמעות.

The Architecture of Shadows print series by artist Yehudit Sasportas functions as a time capsule of drawings translated into coded prints. Hand-drawn sketches that evoke the transition and movement between an illuminated and visible conscious field of awareness and a hidden subconscious field.

The series, which contains ten prints, formulates a structure in which the shadow is present and creates a conversation that distinguishes between the perception of an image and an intuitive response to the invisible material communicated by it. The works create a space in which knowledge is revealed through continuous observation of what is on the verge between light and shadow, and between the visible and the hidden.

The act of drawing, continuous and attentive, takes place in a marginal area where material is repressed, unprocessed, instinctive, floating, and disrupting the visible order as a silent disturbance. Alongside this, there is a more formulated and refined material, based on hidden roots operating in another time. The encounter between them creates a discourse between the image and feeling, between the visible and what is communicated without being seen.

The images function as a litmus test, capturing and representing situations in cultural and collective consciousness. The act of folding and coding emphasizes that knowledge is not fully revealed but exists as a sequence of concealment and exposure. The work suggests a pause and dialectical movement as a condition for becoming. The gaze is required to linger, to allow the shadow to become meaningful.



1



2



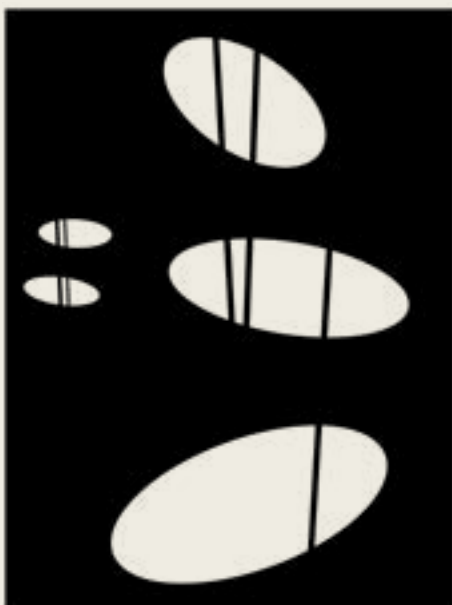
3



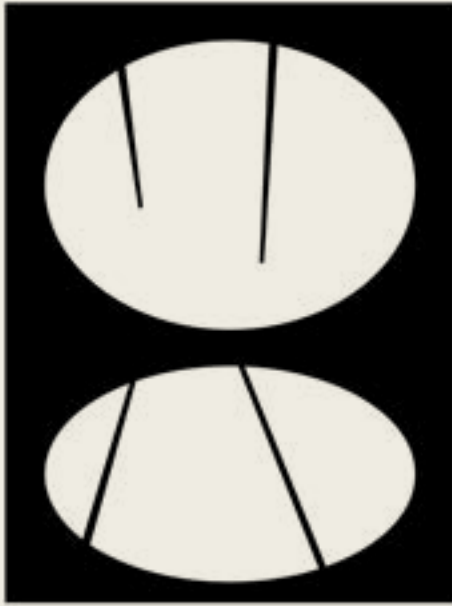
4



5



6



7



8



9



10



פרט מתוך ארכיטקטורה של צלים
Detail from *Architecture Of Shadows*



פרט מתוך ארכיטקטורה של צללים
Detail from Architecture Of Shadows



Takahashi Yo
(b. 1958)

Moon and Land
Woodblock print
2009

Tikotin Museum
collection

62.8 x 88.4 cm

טאקהאשי יו
(נולד 1958)

ירח וארץ
הדפס עץ
2009

אוסף מוזיאון
טיקוטין



Suezan Aikins

(b. 1952)

Moonfishing

Woodblock color print

1988

Tikotin Museum collection

73 x 34.8 cm

סוזאן אייקינס

(נולדה 1952)

דיג לאור ירח

הדפס עץ צבעוני

1988

אוסף מוזיאון טיקוטין



Suezan Aikins
(b. 1952)

סוזאן אייקינס
(נולדה 1952)

Huangshan (Mt. Huang)
Woodblock color print
1995

הואנגשאן (הר הואנג)
הדפס עץ צבעוני
1995

Tikotin Museum collection

אוסף מוזיאון טיקוטין

36 x 78.5 cm



Tali Benbassat

(b. 1959)

Untitled

Aquarelle
2006

Loan courtesy of the Angel
Collection of Contemporary Art

129 x 89 cm

טלי בן בסט

(נולדה 1959)

ללא כותרת

אקוורל
2006

השאלה באדיבות אוסף
אנג'ל לאמנות עכשווית



Kinoshita Tomio

(1923-2014)

Face (White)

Etching with embossing

1985

Tikotin Museum collection

24.2 x 30.3 cm

קינשיטה טומיו

(2014-1923)

פנים (לבן)

תצריב עם בלט

1985

אוסף מוזיאון טיקוטין

Rythmus

Noa Yafe

(b. 1978)

ריתמוס

נועה יפה

(נולדה 1978)

היצירה נפרשת על פני הקיר כמו הדים של תנועה שכבר חלפה לה. מעגלים קונצנטריים חוצים זה את זה, נפתחים ונבלעים, יוצרים שדה רישומי שנע בין סדר גיאומטרי לבין פעימה אורגנית. בתוך המפגש בין הצורות מתהווה מרחב של השהיה, אזור ביניים שאינו מלא ואינו ריק אלא מתקיים כמתח שקט בין הופעה להיעלמות.

תחושת הריק בעבודה אינה העדר אלא הזמנה – הזמנה להתבוננות איטית, למעבר אל מצב תודעתי קשוב יותר שבו העין נעה בעקבות הריתמוס החוזר ונשנה. העבודה מהדהדת את מסורת המנדלה ומפשטת אותה לכדי מבנה גיאומטרי מינימליסטי והרמוני. אפשר לראות בה אדוות מים, גלי קול המתפשטים בחלל, ואולי אף דימוי למצבים תת־אטומיים בלתי נראים.

הצמצום המונוכרומטי מעניק לריתמוס עוצמה. הקווים אינם מצוירים על הקיר אלא מוטבעים בו. ההטבעה יוצרת תחושה של עקבות, כמו סימן שנותר לאחר התרחשות, זיכרון חומרי של תנועה או הד של נוכחות שכבר אינה בנמצא. כך הופך הקיר עצמו למרחב נושא זמן, לפני שטח שבהם השקט והמרווח מקבלים ממשות פיזית.

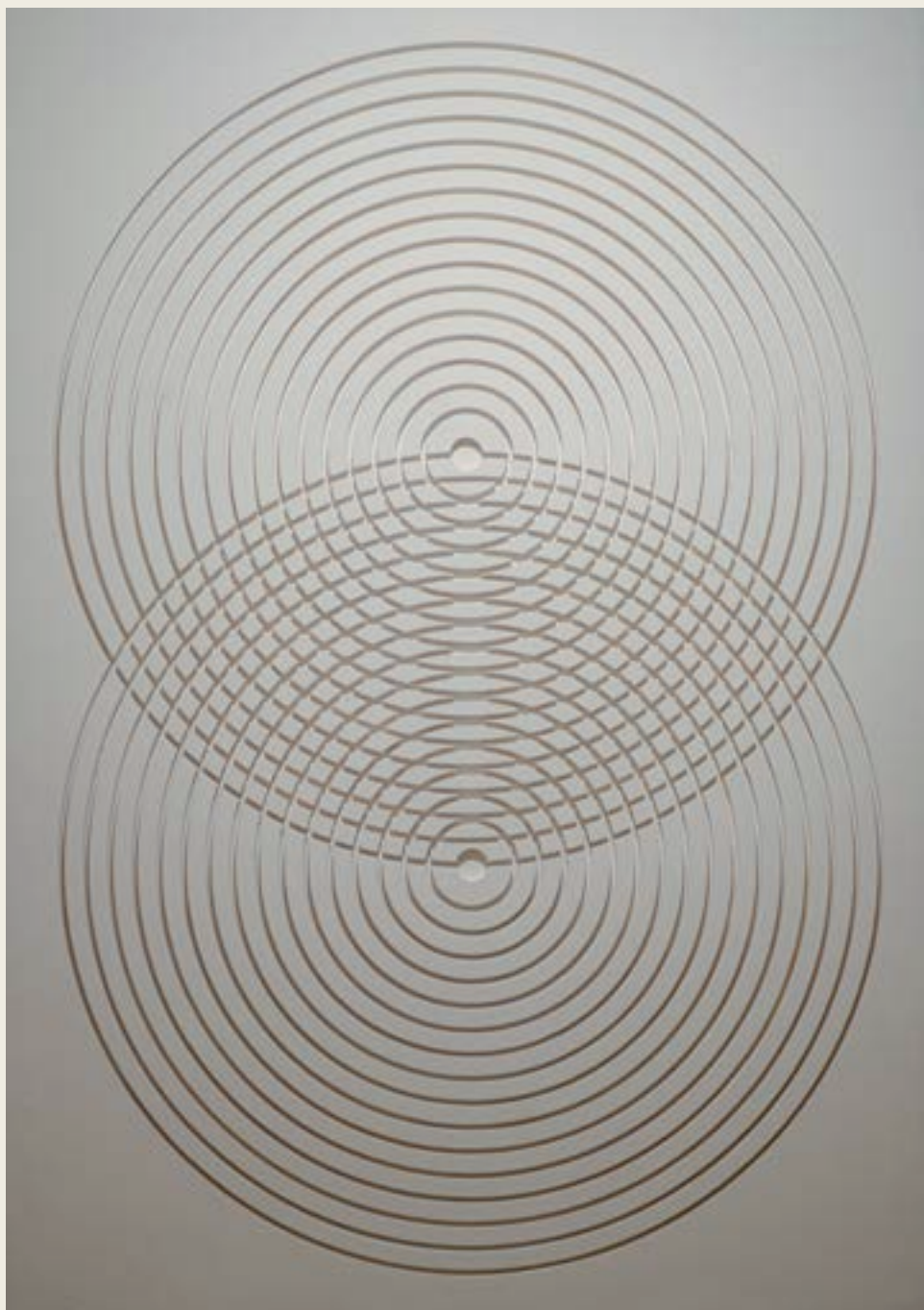
העבודה מזמינה שהות. לא קריאה מיידית אלא התמסרות הדרגתית למקצב הפנימי שלה, לתנועה המעגלית, לחזרתיות ולחלל הדומם הנפער בין הקווים.

The work unfolds on the wall like echoes of a movement that has already passed. Concentric circles intersect, open and are swallowed up, creating a sketchy field that moves between geometric order and organic pulsation. Within the meeting of the shapes, a space of pause emerges; an intermediate zone that is neither full nor empty but exists as a quiet tension between appearance and disappearance.

The work's feeling of emptiness does not convey absence but is an invitation. An invitation to slow observation, to move to a more attentive state of consciousness, in which the eye moves following the repeating rhythm. The work echoes the mandala tradition and simplifies it into a minimalist and harmonious geometric structure. It can be seen as water ripples, sound waves spreading through space, or perhaps even an image of invisible subatomic states.

Monochromatic reduction gives the work its power. The lines are not drawn on the wall but are imprinted on it. The imprint creates a sense of traces, like a mark left after an event, a material memory of movement, or an echo of a presence that is no longer there. Thus, the wall itself becomes a space that carries time, a surface where the silence, the space, and the in-between take on physical substance.

The work invites us to pause. We are not to make an immediate reading, but to gradually surrender to its inner rhythm, to the circular movement, to the repetition, and to the still space that opens between the lines.



Noa Yafe

(b. 1978)

Rythmus

Mixed media

2021

Loan courtesy
of RawArt Gallery

180 x 125 cm

נועה יפה

(נולדה 1978)

ריתמוס

טכניקה מעורבת

2021

השאלה באדיבות
גלריה רו-ארט

Kawa no seseragi

Timna Tsfati Neumann
and Ohad Tsfati

קול הנחלים

תמנה צפתי נוימן
ואהד צפתי

המיצב עשוי מנייר קוזו יפני – נייר מסורתי המופק מסיבי עץ התות שבתוכו נטבעו נימים דקים של קליפות עץ. הקוזו היפני הוא חומר חי, אורגני, הנושא בתוכו זיכרון של צמיחה, פירוק וזמן. מן החומר העדין והשבירי הזה נוצר מבנה הנדמה בו־זמן לעץ, למערכת שורשים, לזרם מים או לרישום הנפרש באוויר. זוהי צורה הנמצאת בתנועה מתמדת בין התהוות להתפוררות, בין גוף ממשי להופעה רגעית של אור וסיב.

המיצב מזמן חוויית התבוננות שקטה, כמעט מדיטטיבית. הנייר הדק, השקוף למחצה, מגיב לאור באופן שמטשטש את גבולות החומר – הסיבים הופכים לקווי רישום מרחפים והמבנה כולו נדמה כמרחב מופשט, מרחף, יותר מאשר כאובייקט מוצק. קול הנחלים אינה מבקשת לכפות נוכחות. הצגתה עדינה, כמו הדהוד או זיכרון של טבע. האור החודר דרך שכבות הקוזו יוצר רישום משתנה של צללים וקווי מתאר כך שהעבודה ממשיכה להתקיים גם מעבר לגופה החומרי. הצללים אינם רק תוצאה של נוכחות האובייקט אלא חלק מהותי ממנו. בדומה למשמעות המושג היפני **Kawa no seseragi** (קול הנחלים), גם במיצב זה מתקיימת אסתטיקה של עדינות והאטה, מצב של יופי מתמשך המתקיים מתוך ארעיות של החומר והיותו משתנה ובר־חלוף.

The installation is made of Japanese kozo paper, a traditional paper produced from mulberry tree fibers into which thin filaments of tree bark have been embedded. Japanese kozo is a living, organic material, carrying within it a memory of growth, decomposition, and time. From this delicate and fragile material, a structure is created that simultaneously resembles a tree, a root system, a stream of water, or a drawing unfolding in the air. It is a form that is in constant motion between formation and disintegration, between a real body and the momentary appearance of light and fiber.

The installation evokes a quiet, almost meditative experience of observation. The thin, semi-transparent paper responds to light in a way that blurs the boundaries of the material. The fibers become drifting, drawing lines, and the entire structure seems like an abstract space, floating more than a solid object. *The Sound of Streams* does not seek to impose a presence. Its presentation is subtle, like an echo or a memory of nature. The light penetrating through the layers of the kozo creates a changing register of shadows and contours so that the work continues to exist even beyond its material body. The shadows are not just a result of the object's presence, but an essential part of it. Similar to the meaning of the Japanese concept **Kawa no seseragi** (the sound of streams), this installation also has an aesthetic of subtlety and slowness, a state of continuous beauty that exists from the transience of the material and its changing and fleeting nature.



**Timna Tsfati Neumann
and Ohad Tsfati**

Kawa no seseragi
Kozo fibers (paper mulberry)
caught within woven
tree bark
2025

**תמנה צפתי נוימן
ואהד צפתי**

קול הנחלים
סיבי קוזו (תות נייר)
לכודים במארג
קליפות העץ
2025



פרט מתוך קול הנחלים
Detail from Kawa no seseragi



Inagaki Akemi
(b. 1933)

Recollection
Woodblock color print
1973

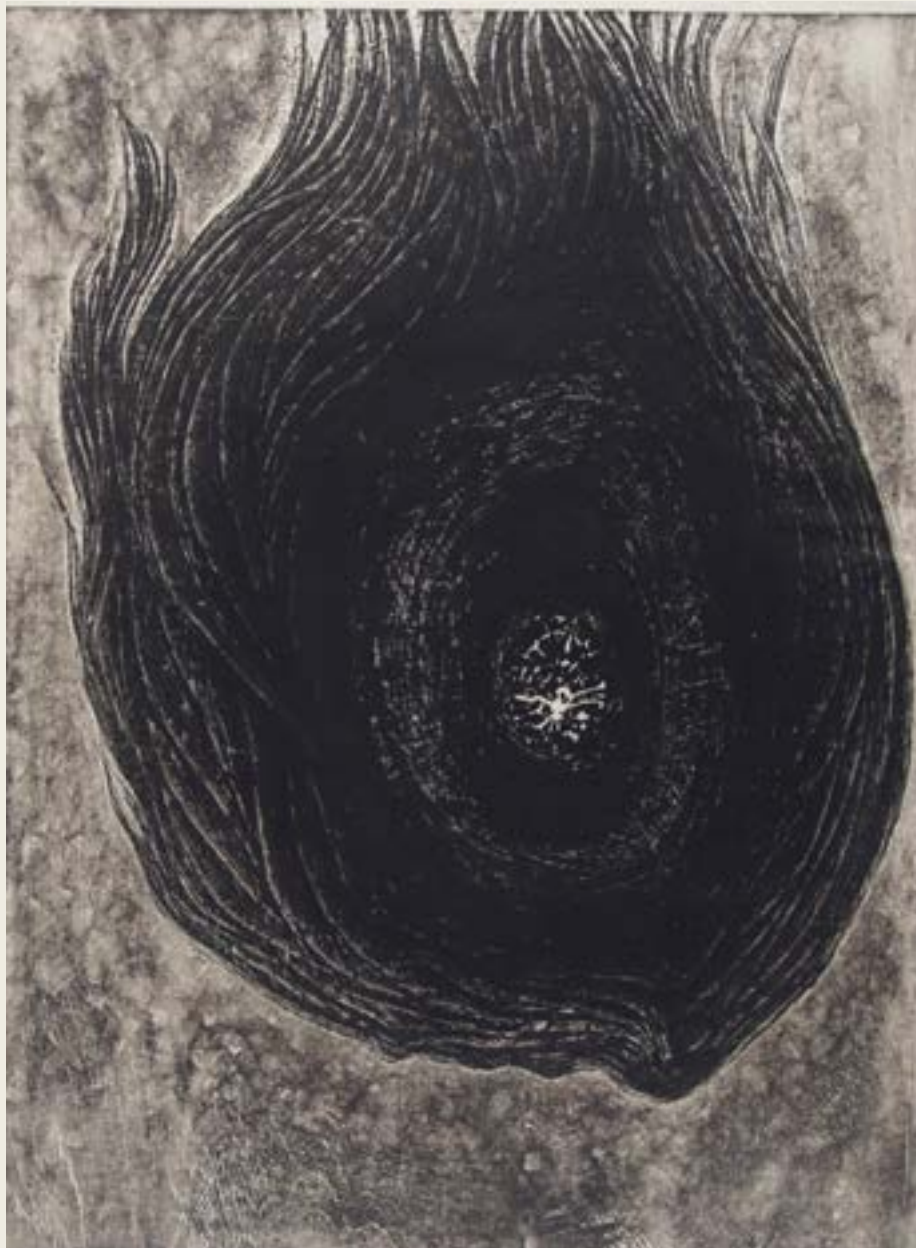
Tikotin Museum collection

49.5 x 63.5 cm

אינאגאקי אקמי
(נולדה 1933)

זכירה
הדפס עץ צבעוני
1973

אוסף מוזיאון טיקוטין



Ikeda Shuzo
(1922–2004)

Chaos
Woodblock color print
1963

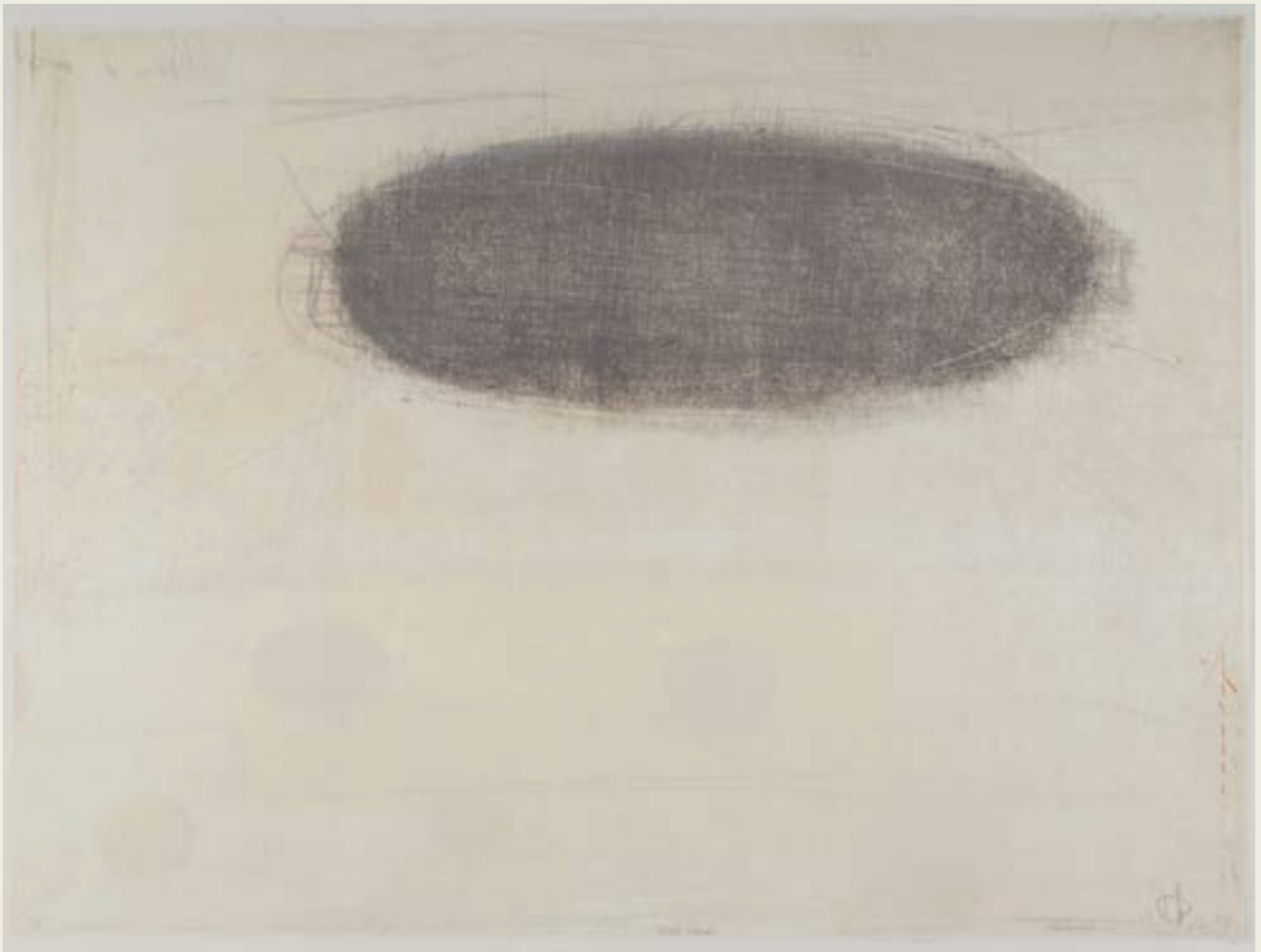
Tikotin Museum collection

47.9 x 65.5 cm

איקדה שוזו
(1922–2004)

כאוס
הדפס עץ צבעוני
1963

אוסף מוזיאון טיקוטין



Shimada Setsuko

(b. 1947)

NIWA - silent

Lithography

2010

Tikotin Museum collection

76.3 x 56.5 cm

שימאדה סצוקו

(נולדה 1947)

ניווה - שקט

הדפס אבן

2010

אוסף מוזיאון טיקוטין

Carameru

Ohad Tsfati
(b. 1960)

כרמל

אהד צפתי
(נולד 1960)

שרשרת האבנים העומדת בבסיס המיצב נוצרה מאבנים שנלקחו מהר הכרמל. השרשרת יורדת אל תוך כלי עגול בו נשמרת לחות באופן קבוע. השרשרת מתלפפת ומתעגלת בתנועה רכה כעין מחווה פיסולית פשוטה היוצרת קו מתמשך של מתח והרפיה, חיבור בין האבן, הלחות, העצים והאוויר.

שם העבודה כרמל, וביפנית karameru, מהדהד פונטית את הצליל היפני karameru, פועל שמשמעותו ללפף, לשזור, לקשור או להסתבך זה בזה. ואכן, העבודה כולה בנויה מתוך פעולת שזירה. האבנים נשזרות זו בזו בשרשרת תלויה, הכבל נכרך בין העצים, הטחב נאחז באבן ומתפשט עליה והזמן עצמו כמו מלפף את שכבותיו על פני החומר.

המיצב נוכח כתהליך מתמשך ולא כאובייקט קבוע. הכלי, הנמצא באזור מוצל בגן, שומר על לחות המאפשרת לטחב לצמוח באיטיות על האבנים ולהיספג בהן. פני השטח משתנים בהדרגה לאורך זמן – האבן סופגת מים, הטחב מתעבה, הצבעים מתעמקים. זהו פיסול חי הנע בין מצב טבעי למעשה אמנותי.

החיבור בין האבנים המקומיות לבין תנאי הסביבה – צל, רוח ולחות – מדגיש תלות הדדית ועדינה בין חומר לבין הזמן הפועל עליו. העבודה מהדהדת את רעיון הוואבי-סאבי, יופי הנוצר מתוך ארעיות, שחיקה והתמסרות לתהליך טבעי של שינוי המתרחש בחלוף הזמן, קיום מתמשך של התבלות, ספיגה וצמיחה.

השרשרת המתעגלת אל תוך המים נדמית לעיתים כמו ציור בחלל, ולעיתים כמו מחווה טקסית של שקיעה והשהיה. תחת האור המשתנה של הגן, העבודה יוצרת בין שני העצים מרחב שקט של התבוננות, מקום שבו הזמן אינו נמדד באירוע דרמטי אלא בהצטברות איטית של לחות, צל וזיכרון חומרי.

The stone chain that forms the basis of the work was created from rocks taken from Mount Carmel. The chain descends into a circular vessel where humidity is constantly maintained. The chain twists and turns in a soft movement; this simple sculptural gesture creates a continuous line of tension and relaxation, a connection between the stone, the dampness, the trees and the air.

The name of the work, Carmel ("karameru" in Japanese), phonetically echoes the Japanese sound karameru, a verb that means to wrap, weave, tie or entangle. Indeed, the entire work is built from an act of interweaving. The stones are interwoven in a suspended chain. The cable is wrapped between the trees, and the moss clings to the stone and spreads over it. Time itself seems to wrap its layers over the surface of the material.

Work exists as an ongoing process and not as a fixed object. The vessel, located in a shaded area in the garden, maintains the damp that allows the moss to grow slowly on the stones and be absorbed by them. The surface changes gradually over time; the stone absorbs water, the moss thickens, the colors deepen. It is a living sculpture that moves between a natural state and an artistic act.

The connection between the local stones and the environmental conditions of shade, wind, and humidity emphasizes the subtle interdependence between the material and time acting on it. The work echoes the idea of wabi-sabi; beauty created from impermanence, wear and tear, and surrender to the natural process of change that occurs with the passage of time. A continuous existence of wear and tear, absorption, and growth.

The chain winding into the water sometimes seems like a painting in space, and sometimes like a ritual gesture of deposition and pause. Between the two trees, under the changing light of the garden, the work creates a quiet space of observation; a place where time is not measured by a dramatic event but by the slow accumulation of moisture, shadow, and material memory.





פרט מתוך כרמל
Detail from Carameru



מוזיאוני חיפה | מוזיאון טיקוטין לאמנות יפנית
מנכ"ל מוזיאוני חיפה | יותם יקיר

בשבח הצללים
דממת זמן האור
יוני – נובמבר 2026

אוצרת | שושי צ'חנובר
עוזרת אוצרת | מיקה עטיה
רשם ראשי | רן הלל
רשם אוסף טיקוטין | ארז גיתאי
משמרת | שירן תמרי
רכזת חינוך | שחף פרדילילו
הדרכות דיגיטליות | יעל גרוסמן-ארזואן
עריכה עברית | גוני רדר-ויסמן, ד"ר שרה לוטן הסנר
תרגום לאנגלית | עדינה קליין
מנהל הפקה | שמשון רמרזקר
הפקה והקמה | אנדריי קגנסקי, אנדריי סבר, ארסני סקודייב, דב שפינר,
דניאל פטלוביץ, ולדד בראילובסקי, ולדימיר וולפין, יוסי שלום,
מריה בסקין, פטר גור, סרגי זקס, שמעון מלצר
עיצוב גרפי | מאי ארביב
צילום | ג'ני כצנר, לנה גומון

בתודה להוצאת אסיה על הרשות להשתמש בתרגום העברי
לספר בשבח הצללים, בתרגומו של דורון ב. כהן.

Haifa Museums | Tikotin Museum of Japanese Art
Haifa Museums Director General | Yotam Yakir

In Praise of Shadows
June – November 2026

Curator | Shoshi Ciechanover
Assistant Curators | Mika Atiya
Registrar | Ron Hillel
Registrar of the Tikotin Collection | Erez Gitai
Conservator | Shiran Tamary
Education Coordinator | Shahaf Predilailo
Digital Audio Guides | Yael Grossman-Arzuani
Hebrew Editing | Goni Rader-Weissman, Dr. Sara Lutan Hesner
English Translation | Adina Klein
Production Manager | Shimshon Ramrazker
Production and Construction | Andrei Kagansky, Andrei Sever, Arseny Skodaev, Dov
Shpinner, Daniel Fatelovich, Vlad Braylovsky, Vladimir Volfen, Yossi Shalom, Maria Baskin,
Petr Gur, Sergei Zacks, Shimon Meltzer
Graphic Design | My Arbib
Photography | Jeni Katzner, Lena Gomon

With thanks to Asia Publishers for granting permission
to use the Hebrew translation of In Praise of Shadows,
translated by Doron B. Cohen.