



יעקב דורצ'ין גן אביים

מלון דן קיסריה, 2019

גן אביים לנשמת אביים יריב, 1972-2011

תודה מעומק הלב למשפחת פדרמן על שאפשרה את הקמת
הגן במדשאות המקיפות את מלון דן קיסריה

גן פסלים

יעקב דורצ'ין: 15 פסלים

עיצוב והקמה: אמון יריב, רוני פדרמן
עיצוב נוף: כפיר פישר

קטלוג

עיצוב והפקה: מגן חלוץ, אדם חלוץ
צילום: אבייתר הרשטיק
תרגום לאנגלית: דריה קטובסקי
הדפסה: דפוס כתר, הר טוב

על העטיפה: שביל הכניסה, מלון דן קיסריה

עמ' 7: **ים אנכי**, 2019, ברזל, גובה: 400 ס"מ
עמ' 8: **דיונה וירח מלא**, 2014, ברזל, גובה: 320 ס"מ
עמ' 11: **נוף ימי**, 2013, ברזל, גובה: 250 ס"מ

© 2019, גלריה גורדון

רח' הזרם 5, תל אביב 6816843

טל': 03-5290011, 03-5240323

נייד: 052-6322262

www.gordongallery.co.il

gordongl@netvision.net.il



יעקב דורצ'ין: גן הפסלים

שיחה עם הלית ישורון

הלית ישורון: מן הפסלים שלך, לאורך כל השנים, מבעד להפשטה ולחלודה, תמיד ניבטים פרצופים ומבעים וכל השמות הנרדפים שאפשר לייחס לאנושי.

יעקב דורצ'ין: הפסלים שניצבים בכניסה מתייחסים לדמות אדם, במקרה זה אני, והמידה, מעבר להיותה קונקרטית, היא גם מידה נפשית. אם נדבר על שני פסלים אלה, **ים אנכי**⁷ ו**מוצא אל הים**,²⁷ המידות אינן פרוטוטיפיות, מידה סופית של הפסל נקבעת מתוך הפסל עצמו. יחד עם זאת, נקודת המוצא של שניהם נקבעה מראש.

הגן הזה מהווה תגלית גם בשבילי; כמעט כולו פסלים אנכיים. אני רגיל לחללי פנים, שם אתה יכול להעריך את הפסלים רק ביחס לעצמך, אין מכונית או עץ או עצם כלשהו שמשבש לך קנה מידה. ההתקיימות שלהם בחלל קבוע, באור קבוע, היא תמיד יותר פילוסופית, בכלל, אני תופס את עצמי כצייר שעושה פסלים. בכולם מתקיים איזה עניין של דו-ממד שמתחפש לתלת-ממד. לפסל יש צדדים מנוגדים והם נידונים להיות צדדים שאינם מתחברים, החיבור הוא תמיד דרך החוויה של הצופה. דרך תנועה. תנועה היא דבר נכון למצבים של פיצול. פסל שעולה לגובה, אתה מקיים איתו מפגש בגובה העיניים ואז הוא מתרחק כלפי מעלה בצורה לינארית. כאילו השאיפה לעלות היא עצמאית.

ה.י.: אבל גם אין מה שעוצר. אין תקרה.

י.ד.: אתה מתנתק מהמגע הישיר עם החומר. אתה עושה איתו היכרות באמצעות מגע או בגובה העין, לאן שאתה מגיע עם היד, ואז הוא עולה. ההתקיימות של הפסלים בנופים פתוחים זה משהו חדש בשבילי, מרחבים מהסוג הזה יוצרים הקשרים דרמטיים. סוג של יחסים שלא תוכננו מראש, זה אולי הרציונל של גן של פסל אחד עם פסלים שנוצרו בתקופות שונות, שאתה יכול לראות אותם ביחד; השונות ביניהם איננה דרמטית כפי שחשבת, וכנראה שפחות חשוב לי היום לראות אותם מובדלים. זה מאפשר לי סוג של סיור שלא קיים כשהתצוגה היא תערוכה בגלריה. פה, כשאתה יודע שהפסלים קבועים, אתה מחפש גם יחסים קבועים.

ה.י.: ונוצרים יחסים בינם לבין הנוף.

י.ד.: נכון, נשמע קצת משוגע שזה מה שמפתיע פסל. שני הפסלים בכניסה, האחרונים שנעשו, נגזרו בברזל. ואולי הפסל שמתקשר אליהם ומתווך בינם לבין האחרים הוא **דיונה וירח מלא**,⁸ שצורתו הבסיסית היא מפרש גזור לדימויים שהקונטורים שלהם נראים כמו מיתרים.





ה.י.: לי הדיונה העומדת מזכירה דמות אשה, אם עומדת.

י.ד.: כן. זו פיגורה ואני בכוונה משתמש במושג "פיגורה", כי זו יכולה להיות אשה ויכול להיות מפרש או דיונה, וזה מכניס לשם איזו רכות שמתקשחת דרך הקונטורים. הפסל מעביר חוויה של כלי נגינה גדול בנוף. העניין הוא ששום דבר שם לא עצמאי וכל דימוי הוא נגזרת מן הדימוי השני. המוחשות של הדימויים היא פיסולית. כל דימוי מייצר את הדימוי הבא והם גזורים זה מתוך זה.

המרכיב האשלייתי בפיסול כמעט אפסי ביחס לציור. אם אני עושה הכללה, גם בציור הכי מופשט נמצא איזה זיכרון פיגורטיבי. ופה אתה בא מכיוון הפוך: אתה מקבע דימוי אשלייתי כתולדה של משהו קונקרטי ולא של התפתחות. זה מאוד מקוטע ומתקשר לי תמיד עם שירה. פרגמנטים מייצרים קצב. אני הרי לא חוצב פסלים דרך גריעה, אני בונה צורה מאיברים מזדמנים של גבבת ברזל, אם מתאים – טוב, אם לא – אני חותך. זה מתאים לאנשים שאין להם סבלנות.

ה.י.: הפסל נוף ימני, עמ' 11 הוא לא כזה.

י.ד.: נוספה עליו חתיכה רוחבית שקוטעת את ההתרוממות שלו. זו דיאלקטיקה שמאפשרת ניצול הזדמנויות.

חלון מזרחי, עמ' 55 שניצב בכניסה למלון, האלמנט המרכזי שבו הוא קיפולים. זה פסל רך שכולל חיתוכים, איזה מין זיכרון מהפסלים היותר ליריים של אנתוני קארו. חלק מהפרקטיקה שלי בעבודה היא במקום שאני נתקע, דבר ראשון אני חייב להוסיף משקל גם אם אחר כך אני צריך לחתוך. אבל פה, בגלל הקיפולים, לא יכולתי לעשות את זה. הפסל בנוי מחתיכה אחת, מסובבת, מגולגלת וחתוכה.

יש גם הפסל הגבוה שנמצא לאורך שביל הכניסה, עמ' 52 פסל שדומה לשובך, או לכוורת, ומזכיר כלי נגינה, אולי חליל, אבל גם תופעות שמוכרות לנו מהעולם הביולוגי, של משהו שהתרוקן. הייתי אומר שבכל הפסלים יש זיכרונות. משהו שכמו מאפשר שיוט בזמן, זיכרון של דברים שאבדו תוך כדי עבודה, וסולקו, עקבות מהחיים הקודמים של החומר. אני התרגלתי לחיות ככה שהזיכרון מאפשר לי להבין בלי לדעת. לא אכפת לי אם דברים לא מתפענחים עד הסוף בעבודות שלי. האניגמה הזאת מאפשרת פתרונות שמתרחקים מרומנטיקה. ובכלל, אני לא אוהב אמנות שיש בה מרכיב דידקטי. היא תמיד על חשבון הצופה.

ה.י.: לאיזה צופה אתה פונה?

י.ד.: צופה אנונימי. לפעמים אני משתעשע במחשבה על עצמי בקלסטר אחר. עדיף שישאר משהו לא מתפענח.

ה.י.: זה מאפשר את הישארות הנפש של הפסל?

י.ד.: **סולם עם ציפורים**,^{עמ' 23} יש בו מרכיב קצבי, הסולם העולה ויורד כולא ומשלים תנועה מעגלית. אני לוקח משהו שהוא תלת־ממד נועל אותו בדור־ממד דרך השלבים. הסולם הזה הוא כמו אקווילנטי לתווים, והמיקום של סכיני המחרשה (שאני קורא להם "ציפורים") על ציר אלכסוני מאוורר את הפסל. כל זה התעורר ממש לתחייה במרחבי הגן הזה. הפסל הכי מסיבי, **מלאך**,^{עמ' 39} הוא בעל שני צדדים באופן מובהק. שניהם מאוד שונים זה מזה. ההתפצלות של מסילת הרכבת היא דימוי של מלאך שחוזר הרבה מאוד בעבודה שלי. זה הפסל הכי קיצוני בהפרדה השרירותית לשני מרחבים מנוגדים.

ה.י.: לי הוא הזכיר עמוד יווני.

י.ד.: כן, אולי גם בגלל הארכיטיפיות של הצורות. אני אוהב לעבוד עם דימויים שהפכו לתבניות. תבנית היא דבר שצבר קילומטראז' תרבותי. היא לא סתמית. שעון קוקיה ואיקונה יושבים על אותה התבנית. גם **מלאך עם כנפיים שמוטות שתלוי אצלך בבית**. תבנית שמקבלת הסט, מייצרת סוג של טריות דווקא בגלל הסנקציה המובנית בה. זה מגרה, וזה מה שמזיז אותי לעבוד. יש שם פסל אחד, **מגדל**,^{עמ' 31} שמתייחס לעמוד האינסופי של ברנקוזי. העיגול שעולה למעלה. ויש שם אחד **מלאך**, פסל גבוה.^{עמ' 19} זה היה הראשון בקבוצה. הייתי אומר שיש פרקטיקה אימננטית לפיסול בברזל והיא קשורה לתכונות הפיזיקליות של החומר הזה, היא נוכחת בכל הפסלים ומעירה קשרים רדומים גם בתוכן וגם בדימויים. מעניין שהטיפול בדברים מאוד שונים מצריך פעולה דומה. בהגדרה רחבה יותר, אני חושב שמוניזם חומרי הוא עמדה קלסית. אתה עושה משהו שונה, אבל התנועה שאתה מייצר היא רק השתקפות של משהו מוכר. אלה דברים שקל לזהות דרך הצטברות של פסלים. פסל צעיר משוחרר מן הדברים האלה. אני יכול לראות פסל שעשיתי לפני שלושים שנה, כשעבדתי באופן יותר אינטואיטיבי, ואני מגלה שכבר אז שוטטתי על אותה ספירלה. הצורך הזה לא מזדקן.

ה.י.: והשימוש שלך בתבניות עונה על צורך פנימי שלך?

י.ד.: אין ספק. בפיסול יש משהו שמכריח אותך לפתרונות קונקרטיים. הם לא יכולים להישאר בגדר הפנטסטי. בפיסול יש משהו שכופה עליך צניעות גם אם אתה לא כזה. המגבלות של החומר הן סנקציות מוכנות.

ה.י.: והשמות הכל־כך רחוקים לכאורה מן הפסלים, נועדו לייצר מתח או לתת קריאת כיוון לצופה?

י.ד.: השמות מייצרים מרחב התחוללות. כשאתה אומר **נוף ימי** אתה מרחיק אותו מהיבשה. השמות הם מרכיב לא נוכח בפסל, אבל הם מייצרים מעטפת שמחדדת את הקלסתר שלו.

ה.י.: והחלודה?

י.ד.: החלודה היא חלק מתכונות החומר. כשאתה צובע אתה מאיין את החומר. הפסל עם הצהוב, הצבע שלו הוא שריד מחייו הקודמים.

ה.י.: בוא נדבר על **בית עם שביל**,^{עמ' 49} שהוא יוצא דופן בגן הזה.

י.ד.: השביל הזה הוא חבל הטבור. הזימון הזה, בית עקור עם שביל ביחד, קשור להלך רוח שמדבר על מצב קיומי.

ה.י.: אם תבנית, אז בית הוא ה־תבנית. אתה מתייחס לברנקוזי. תסביר?

י.ד.: אני מאוד אוהב את ברנקוזי, הוא תמיד מפציע אלי מהילדות המוקדמת שלי, אבן בהט ממורקת – "ציפור". הוא חלק מזיכרונות ילדות יקרים. משהו לגמרי סובייקטיבי. ועם כל מה שקרה מאז, הוא עדיין הכי קרוב לי.

ה.י.: יותר מקארו או מריצ'רד סרה?

י.ד.: זה כבר משהו אחר, זה כבר סנטימנט של הווייה מקצועית. ברנקוזי הוא ההתחלה מבחינתי. שייך למשהו שכבר איננו לתמיד.



מראות הצבה בתערוכה
"שישה פסלים, 2000-2018", גלריה גורדון, תל אביב

Installation views of the exhibition
"Six Sculptures, 2000-2018," Gordon Gallery, Tel Aviv



דיונה עם נוקי ימי, 2013

ברזל, גובה: 300 ס"מ

Seascape on a Dune, 2013

Iron, h: 300 cm

עמ' 18-19: מלאך, 2013

ברזל, גובה: 180 ס"מ

pp. 18-19: **Angel, 2013**

Iron, h: 180 cm



דיונה עם נוף ימי, 2013
ברזל, גובה: 300 ס"מ

—
Seascape on a Dune, 2013
Iron, h: 300 cm





עמ' 22-24: **סולם עם ציפורים**, 2013
ברזל, גובה: 530 ס"מ

pp. 22-24: **Ladder with Birds**, 2013
Iron, h: 530 cm

עמ' 26-28: **מוצא אל הים**, 2019
ברזל, גובה: 395 ס"מ

pp. 26-28: **Exit to the Sea**, 2019
Iron, h: 395 cm









מגדל, 2013
ברזל, גובה: 500 ס"מ
Tower, 2013
Iron, h: 500 cm

עמ' 32-37: **סולם ראשי קופים**, 2013
ברזל, גובה: 430 ס"מ
pp. 32-37: **Ladder with Monkey Heads**, 2013
Iron, h: 430 cm

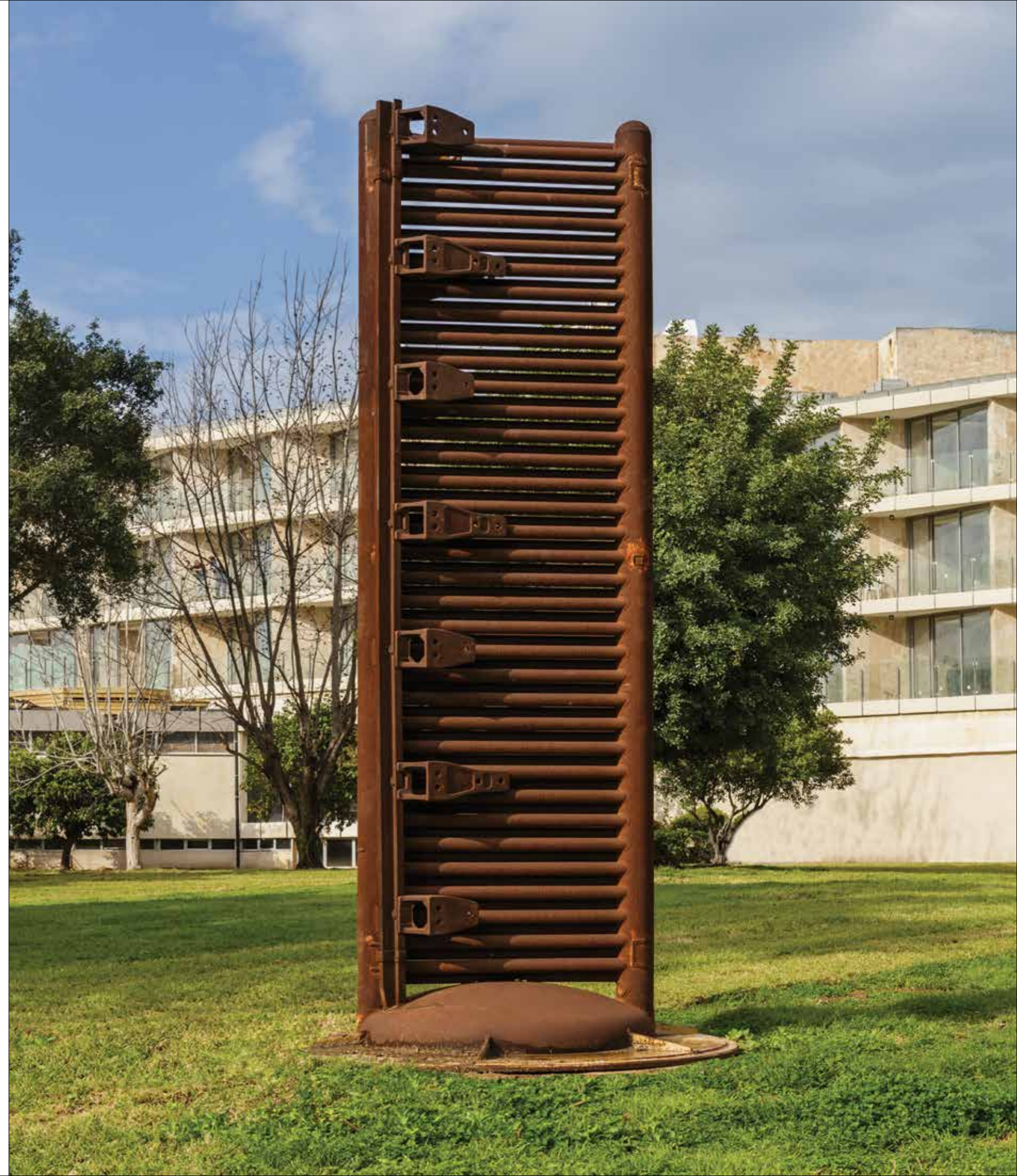




לְאַבְנֵים בְּגִיל שֵׁשׁ.
אֲתָה לֹא מִבְּעֵלֵי הַחַיִּים שֶׁיָּרְדוּ מִן הָעֵצִים
וְלֹא מִדְּבָקָה בְּסֵפֶר צִיּוּרִים.
אֲתָה צוֹמַח מִן הַחֲכֵמָה שֶׁאֲתָה חָכֵם בָּהּ.
עֵץ לֶךְ בַּפְּנִים
וְהוּא מִתְּבוּנָה בְּךָ וְסוּמְךָ בְּךָ וְאוֹמֵר בְּךָ
גְּדֹל אֲבָנִים וְקִירֵי, צֶמַח
וְיִהְיוּ לְךָ עֵלִים וְרָקִים.

אבות ישורון

11 באפריל 1978





מלאך, 2013
ברזל, גובה: 500 ס"מ
Angel, 2013
Iron, h: 500 cm

עמ' 40-43: **סולם עם ציפורים, 2013**
ברזל, גובה: 530 ס"מ
pp. 40-43: **Ladder with Birds, 2013**
Iron, h: 530 cm



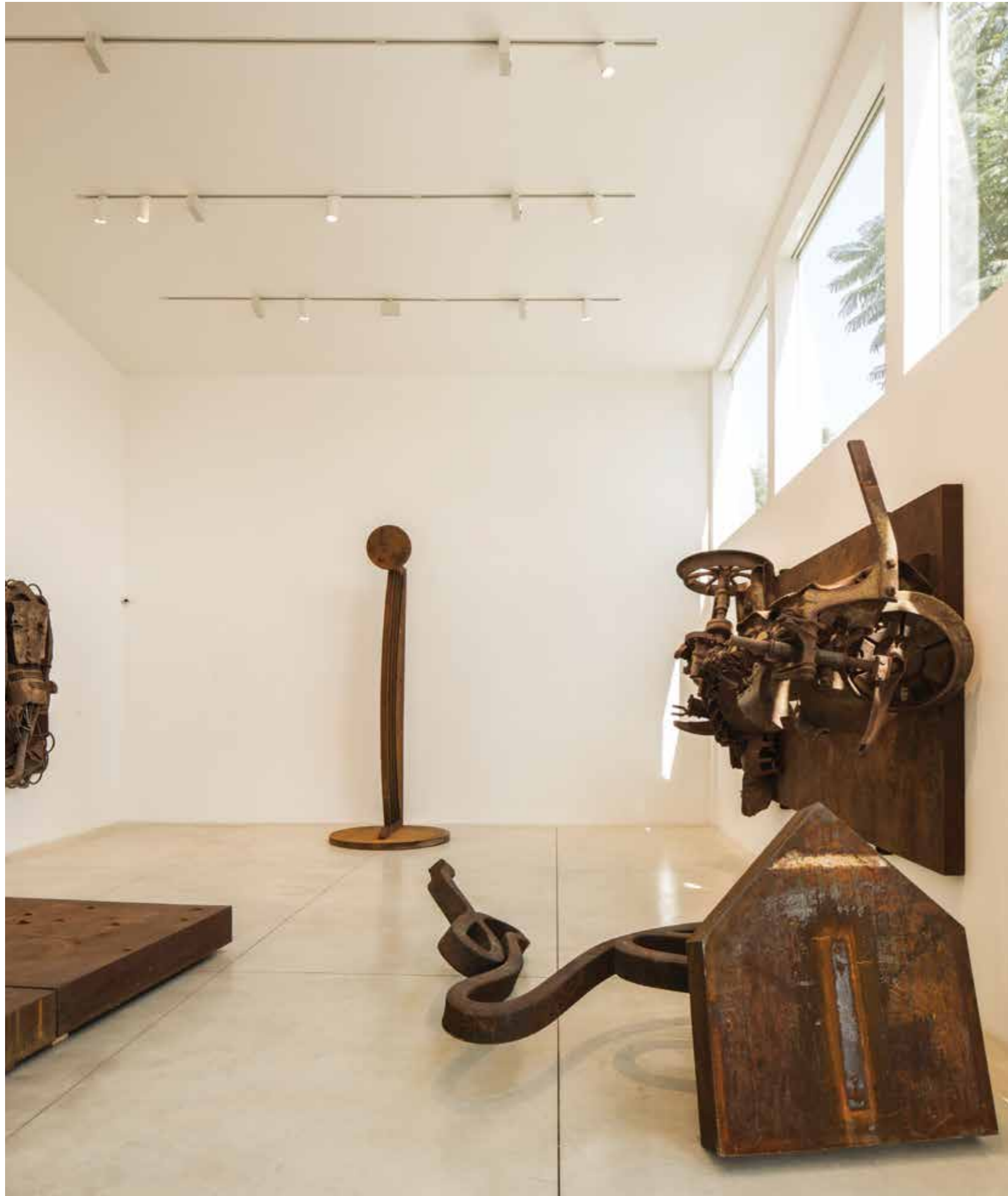


נוף ימי, 2013
ברזל, גובה: 250 ס"מ
Seascape, 2013
Iron, h: 250 cm

עמ' 46-47: מלאך, 2013
ברזל, גובה: 500 ס"מ
pp. 46-47: **Angel**, 2013
Iron, h: 500 cm







מראה הצבה בתערוכה
"שישה פסלים, 2018-2000", גלריה גורדון, תל אביב
Installation view of the exhibition
"Six Sculptures, 2000-2018," Gordon Gallery, Tel Aviv

עמ' 51-50: **דיונה וירח מלא**, 2014
ברזל, גובה: 320 ס"מ
pp. 50-51: **Dune with Full Moon**, 2014
Iron, h: 320 cm

עמ' 52: **שובך**, 2013
ברזל, גובה: 500 ס"מ
p. 52: **Dovecote**, 2013
Iron, h: 500 cm







חלון מזרחי, 2014
ברזל, גובה: 204 ס"מ

—
Eastern Window, 2014
Iron, h: 204 cm

is not bothered with such things. Looking at a sculpture that I created thirty years ago, when I worked in a more intuitive manner, I realize that I already traversed the same spiral then; the need doesn't age.

H.Y.: And your use of archetypes fulfills an inner need?

Y.D.: Certainly. Sculpture forces you to find concrete solutions. They cannot remain fantastical. There is something about sculpture that forces modesty, even if you are not so modest yourself. The limitations of the material are built-in sanctions.

H.Y.: And the titles, which are ostensibly far removed from the sculptures—were they intended to generate tension, or orient the viewer and give him some clue?

Y.D.: The titles create a space of occurrence. When you say *Seascape*, you forthwith distance it from the shore. The titles are an absent presence in the sculpture, but they form an envelope which brings its features into sharper focus.

H.Y.: And the rust?

Y.D.: The rust is an integral part of the characteristics of the material. When you paint, you nullify the material. The sculpture with the yellow—its color is a remnant from a former life.

H.Y.: Let's talk about *House and Pathway*,^{p.49} which stands out in this garden.

Y.D.: This path is the umbilical cord. This convocation, summoning an uprooted house together with a pathway, is associated with a state of mind attesting to an existential state.

H.Y.: Speaking about archetypes, a house is the ultimate archetype. You refer to Brancusi. Can you elaborate?

Y.D.: I really like Brancusi. He always emerges from my early childhood; a polished alabaster—a "bird." He belongs to precious childhood memories; something entirely subjective, and yet, despite everything that has happened since, he is still closest to my heart.

H.Y.: More than Caro or Richard Serra?

Y.D.: That's a different story; it is a professional sentiment. Brancusi to me is the beginning; he belongs to something that is now gone for good.



Installation view of the exhibition
"Six Sculptures, 2000–2018," Gordon Gallery, Tel Aviv

מראה הצבה בתערוכה
"שישה פסלים, 2000–2018," גלריה גורדון, תל אביב

- H.Y.: And relationships are indeed created between the sculptures and the landscape.
- Y.D.: Yes, although it sounds a bit crazy that this is something that surprises a sculptor. The two aforesaid sculptures at the entrance, my most recent, were cut in iron. The sculpture that may link to them and mediate between them is perhaps *Dune with Full Moon*.^{p. 8} Its basic form is a sail cut into images whose contours resemble strings of a musical instrument.
- H.Y.: I find the upright dune reminiscent of a woman, a mother standing upright.
- Y.D.: Yes, it is a figure, and I deliberately use the term "figure," because it may be a woman and it may be a sail as well as a dune, and it introduces some softness which firms up through the contours. The sculpture conveys the experience of a large musical instrument in the landscape. The thing is that nothing there is autonomous, and every image is derivative of another. The concreteness of the images is sculptural. Every image generates the next one, and they are cut from one another.
- In sculpture, in comparison to painting, the illusory element is virtually nil. If I may generalize, even in the most abstract painting there lurks some figurative memory. Here you come from the opposite direction: you establish an illusory image that derives from something concrete, rather than from development. It is very fragmentary, and always connects to poetry, in my mind. Fragments create rhythm. I don't hew sculptures by means of subtraction, I construct form from accidental parts in a heap of iron scraps; if it fits—great, if not—I cut. It is the suitable *modus operandi* for people who have no patience.
- H.Y.: The sculpture *Seascape*.^{p. 11} is not like that.
- Y.D.: It was supplemented by a lateral piece which interrupts its ascent. It is a dialectic that enables exploiting opportunities.
- In *Eastern Window*.^{p. 55} installed at the entrance to the hotel, the major element is pleats. It is a soft sculpture which includes cuts, a memory of Anthony Caro's more lyrical sculptures. In my work, whenever I get stuck, first of all I must add weight, even if later I have to cut it off. But here, because of the folds, I couldn't do it. The sculpture is made of one piece, rotated, rolled, and cut.
- There is also the tall sculpture along the entrance path.^{p. 52} which resembles a dovecote or a beehive, and is somewhat reminiscent of a musical instrument, perhaps a flute, but also of phenomena familiar from the world of biology, of something depleted. I'd say all the sculptures contain memories, something that enables cruising through time, as it were; the memory of things lost and removed in the work process, traces of the

material's former life. I have become used to living in such a way that memory enables me to understand without knowing. I don't care if things are deciphered completely in my works. The enigma allows for solutions that draw away from romanticism. On the whole, I don't like art with a didactic aspect about it. It always comes at the viewer's expense.

- H.Y.: What kind of viewer do you have in mind?
- Y.D.: An anonymous viewer. I sometimes entertain the thought of myself in a different physique. It's better if something remains undecipherable.
- H.Y.: Does it imbue the sculpture with an air of transcendence?
- Y.D.: *Ladder with Birds*.^{p. 41} has a rhythmic aspect. The ladder climbing up and down imprisons and completes a cyclical movement. I take something which is three dimensional and lock it in two-dimensionality through the rungs. In a way, this ladder is equivalent to musical notes, and the location of the plow's blades (which I call "birds") on a diagonal axis infuses the sculpture with airiness. It all came to life within this garden.
- The most massive sculpture, *Angel*.^{p. 39} has two distinctive facets which are very different from one another. The bifurcation of the railroad track is an image of an angel which recurs frequently in my work. It is the most radical sculpture in terms of the arbitrary division into two antithetical spaces.
- H.Y.: It reminded me of a Doric column.
- Y.D.: Yes, perhaps also because of the archetypal quality of the forms. I like working with images that have become archetypes. An archetype is something that has gained cultural experience. It is not fortuitous or trivial. A cuckoo clock and an icon are underlain by the same archetype. The same is true for the *Angel with Drooping Shoulders* hanging in your home. A shifted archetype produces a type of freshness precisely due to its built-in sanction. It is stimulating, and that's what motivates me to work. There is one sculpture there, *Tower*.^{p. 31} that alludes to Brancusi's *Endless Column*; the ascending circle. There is also an *Angel*, a tall sculpture.^{p. 19} It was the first in this cluster. I would say there is a practice immanent to sculpting in iron, and it has to do with the physical qualities of the material. It is discernible in all the sculptures, awakening dormant affinities in terms of both content and imagery. Interestingly, the treatment of very different things requires similar action. More broadly speaking, I think that material monism is a classical approach. You make something different, but the movement you create is a reflection of something familiar. These are things which are easily identified through the accumulation of sculptures. A young sculptor



Yaacov Dorchin: Sculpture Garden

A conversation with Helit Yeshurun

Helit Yeshurun: In your sculptures throughout the years, one can always see, through the abstraction and rust, faces and expressions and all those synonyms associated with being human.

Yaacov Dorchin: The sculptures installed at the entrance allude to a human figure, in this case me, and the size, the stature, other than its being concrete, is also psychological stature. If we refer to *Vertical Sea*^{p. 7} and *Exit to the Sea*^{p. 27}—their dimensions are not prototypical; the sculpture's final size is determined from within the sculpture itself. At the same time, the point of departure in both cases was predetermined.

This garden is a discovery for me, too. It is comprised almost entirely of vertical sculptures. I am used to interiors where you can appreciate the sculptures only in relation to yourself; there is no car or tree or some other object that interferes with your sense of scale. Their existence in a permanent space, under fixed lighting, is always more philosophical. In general, I perceive myself as a painter who creates sculptures. All of them contain a two-dimensional quality that masquerades as three-dimensional. The sculpture has conflicting aspects, and they are doomed to remain irreconcilable and never connect. The connection is always made through the viewer's experience, through movement; movement is usually the right thing for situations of splitting. With a sculpture that ascends to heights, you encounter it at eye level, and then it draws away upwards in a linear manner, as if it has an independent aspiration to rise.

H.Y.: But there is also nothing to stop it, there's no ceiling.

Y.D.: True. You are cut off from direct contact with the material. You make your acquaintance with it through touch or at eye level, wherever your hand reaches, and then it rises. The sculptures' installation in open landscapes is new to me; such spaces also generate dramatic affinities among the sculptures, relationships that were not premeditated. This may be the rationale behind a one sculptor sculpture garden, spanning works from different periods, which may be seen together. The differences between them are not as dramatic as I thought they would be, and I guess today it is not as important for me to see them differentiated. It allows a type of tour which is not possible in a gallery. Here, when you know that the sculptures are permanent, you also look for permanent relations.

Avyam Garden in memory of Avyam Yariv, 1972–2011

Heartfelt thanks to the Federmann family for allowing us to construct the garden on the lawns surrounding the Dan Caesarea Hotel

Sculpture Garden

Yaacov Dorchin: 15 Sculptures

Design and implementation: Amon Yariv, Roni Federmann

Landscaping: Kfir Fisher

Catalogue

Design and production: Magen Halutz, Adam Halutz

Photographs: Evyatar Hershtik

English translation: Daria Kassovsky

Printing: Keter Press, Har Tuv

On the cover: Entrance path, Dan Caesarea Hotel

p. 11: **Seascape**, 2013, iron, h: 250 cm

p. 8: **Dune with Full Moon**, 2014, iron, h: 320 cm

p. 7: **Vertical Sea**, 2019, iron, h: 400 cm

© 2019, Gordon Gallery

5 Hazerem St., Tel Aviv 6816843

Tel. +972-3-5290011, 972-3-5240323

Cell. 972-52-6322262

www.gordongallery.co.il

gordongl@netvision.net.il

Pagination follows the Hebrew reading order,
from right to left

Yaacov Dorchin Avyam Garden

Dan Caesarea Hotel, 2019



גלריה גורדון
Gordon Gallery



