

Eternal Afternoon Nap

שנת צהריים נצחית

\*

שי זילברמן

SHAY ZILBERMAN







“MY FAVOURITE THING IS TO GO  
WHERE I’VE NEVER BEEN.”

DIANE ARBUS

לדייוז.

עיצוב ועריכה: אביב ליכטר  
קדם־דפוס: יואב ביטוש  
תצלומי עבודות: שי בן-אפרים  
מסגור: עמיר אזולאי

שנת צהריים נצחית / נירית נלסון  
עריכת טקסט: ירון דוד  
תרגום לאנגלית: אפי בת-אילן

הפכתי להיות צייר נוף / אורית בולגרו  
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: חמדה רוזנבאום

הודפס בדפוס נחליאלי, תל-אביב 2014  
על נייר מונקן לינקס 90 גרם  
המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

תודה מיוחדת לנטע אשל ורויטל גל;  
גלה ויצמן ומיש רוזנוב

**עינגאייט**

בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות  
With the support of the  
Israeli Lottery Council for Culture and Arts



## שנת צהריים נצחית

נירית נלסון

הקולאזים של שי זילברמן הם שירה חזותית אינטימית ותמציתית. בתהליך היצירה הוא תחילה אוסף ספרים, מעלעל ומתבונן בהם ובוחר דימויים. אלה נגזרים בפעולה כירורגית חדה ומדויקת מהאגד שאליו השתייכו. הם מתחברים בהשלמה מלאה עם דימוי מאגד שהגיע ממקור אחר, מסיפור שונה, ונקשר אליהם ליצירת שלם חדש בעל אופי פואטי מרוכז.

ניתן להקביל את דפוס היצירה של זילברמן לתבנית שאליה יוצקים את מילותיו של שיר ההייקו, שהוא תוצר מינימליסטי ומזוקק. השורות בשיר מתארות תופעות טבע או מקרים יומיומיים, אך הייחוד והיופי בשירה זו נובע מהמפגש הנוצר מהצבת השורות יחד לכדי יצירה של דבר-מה חדש במבנה של תלות הדדית. בשירת ההייקו "ניצבות השורה הראשונה והשנייה כקיר רצף הגיוני אחד, והשורות השנייה והשלישית כקיר נוסף. הצבתם הפרדוקסלית יחד היא המאפשרת את הגחתו המפתיעה של מבנה תלת-ממדי של בית מתוך דו-ממדיות הקירות [...] במיזוג של חיים, מתוך שניים שאינם הוא".\*

עשבי הקיץ -

מה שנותר מחלום

הלוחמים\*\*

האופן שבו זילברמן מחבר פריטים מן הנמצא ממקורות שונים יוצר את אותה תחושה של נדבך תלת-ממדי. הוא כמו "גואל" מקטע מהדימוי של הצלם האנונימי ומפגיש אותו עם אחר. המילה שזירה (באנגלית: intertwine) מדויקת לעשייתו, כיוון שהחלקים אינם רק מונחים יחדיו אלא נטמעים זה בזה עד כי קשה להבחין בקו החתך, שהוא קונטור של פעולה שכמעט אינה מותירה סימן.

הרדי-מייד הצילומי של זילברמן מרפרר נרטיב, מסמן אווירה ונוגע בזמן ובמקום ספציפיים. הוא יוצר קרקע עם עקבות, כחלק אינטגרלי מן היצירה. לא מדובר בהצבעה על "טרה אינקוגניטה" – ארץ לא נודעת – אלא ברמזים של זיהוי וזהות שזילברמן משתמש בהם כבסיס נתון, כנקודת מוצא.

לא בכל המקרים זילברמן מסתפק במעשה החיבור. בהתבוננות מקרוב על חלק מיצירותיו מתגלה גם חזרה לציור, ליצירת סימן, במקרה זה כפעולה נוספת והפוכה – כמחיקה. לעתים קיימים פרטים – כגון דמות, בניין, עץ או כתם אור – שיוצרים עומס ומפרים את האיזון, ועל כן זילברמן מחליט להוריד את הווליום, להשקיש את הסצנה ולתת לה דגש אחר. הדבר נעשה בדרך כלל באמצעות התערבות עדינה וכמעט לא מורגשת, אך תרומתה משמעותית לחזות ולתפיסה של הדימוי הפואטי.

התחושה הנינוחה שמשרה המכלול השלם אינה מתקיימת בקולאזים לאורך זמן, כיוון שבמבט נוסף אותו שלם הוא דימוי טורד מנוחה – וזאת בשל ההכרה בחיבור שנעשה מעולמות שונים, בפרופורציות אחרות שאינן נקשרות לדימוי אפשרי במציאות. השזירה של החלקים הזרים זה לזה יוצרת בעבודות את המבנה התלת-ממדי הדמיוני, אשר הגחתו המפתיעה מערערת את השלווה הטמונה לכאורה בדימויים ומעבירה תחושה של דממה מטרידה.

הם לא אמרו מילה

האורח, המארח

והחרצית הלבנה\*\*\*

\* יורי סלע, "שירת הייקו: ביטוי תרבותי לאי-שניות בין טבע ותרבות", מתוך: רבעון פסיכולוגיה ממזרח וממערב, יולי 2012

\*\* באשו, בתוך: הדרך הצרה לאוקו - מאצואו באשו, תרגום: יעקב רו, הוצאת חרגול, 2006, עמ' 56

\*\*\* ריוטה, בתוך: הדרך הצרה לאוקו - מאצואו באשו, תרגום: יעקב רו, הוצאת חרגול, 2006, עמ' 136

## “הפכתי להיות צייר נוף”\*

אורית בולגר

“אני כותב: אני גר בגיליון הנייר שלי, אני מכתר אותו, אני משוטט בו. אני מחולל חללים, רווחים (קפיצות במשמעות: קטיעות, מעברים, גישורים).”

אני

כותב

בשוליים...” (ז'ורז' פרק, הפרק, הדף)

“העיר מתפרקת לגביו לקטביה הדיאלקטים. היא נפתחת לפניו כנוף, היא סוגרת עליו כחדר.” (ולטר בנימין, שובו של המשוטט)

בין שלל הנופים שבעבודותיו החדשות של שי זילברמן מתבלטת עבודת דיוקן אחת ובה דמות גבר במסגור קלאסי, פניו בחצי-פרופיל. האיש לבוש בגד כהה בעל צווארון משתפל המזכיר גלימת נזיר, ברקע שמאחוריו מרחבי נוף, ופניו מסתוריות. הן מכוסות במעין מסיכה של פרח הבגוניה, הצמודה אליהם כאילו הייתה עור שני. לכאורה, תפוח המסכה נפרשת לעינינו ממש, אך מבטו של האיש נותר חסום בפנינו, ממוסך תחת מעטה הפרח. זהו מבט שאפשר רק לדמיין. זילברמן מסווה אמנם את עיני הדמויות שבדיוקנאותיו, אם באלמנטים אורגניים, אם באמצעות שיער גולש, ואם על ידי עצימת עיני הדמות. אולם כאן, על רקע שאר הנופים שבתערוכה, נדמה שלמבט החסום נועד תפקיד אחר.

יש משהו על-זמני בדיוקן הזה, שאינו מתפענח במבט ראשון. הנויר המתבודד נראה כשייך לתקופה ולמקום אחרים, שקשה לעמוד עליהם בכירור. על אף העמימות שבמבט הנעדר, לבושו של האיש, כמו מרחבי הנוף הריקים שברקע, מעלים על הדעת צליין שיצא למסע, והוא משוקע כל-כולו במשימת העליה לרגל שלפניו. המיקוד בפנים החסרות משליך על הוויית החיפוש שבה הוא מצוי, בדרך אל גילוי או התגלות. ואולם, גם בהינתן החוויה הדתית המניעה את המסע – והמפנה את המבט פנימה – עולה השאלה: כיצד יכולה להתרחש התגלות ללא מבט?

אם היה עלינו לדמיין את מבטו של הצליין – להעלותו בעיני רוחנו – הרי שזה היה משקיף בוודאי על הנופים ועל הערים המדומיינות שסביבו, דימויים קולאזיים מתעת-עים כמוהו. הצליין, מְבַשְׂרוֹ של התייר המודרני, שולח מבט שיש בו מן הסנטימנטליות והנוסטלגיה אל נופי המסע שלו – נופים תפורים ומתעתעים, שעם זאת טמונה בהם איזו עוצמה והבטחה. ואולם, משנחצה סף המודרניות, ישנה בנופים האלה גם בנאליות הולכת וגדלה. אל דרכו המתפתלת, הארכאית והמשתהה של הצליין מתגנב המבט התיירותי, הטומן בחובו פנטזיה ברת-מימוש של התגלות מסוג אחר, של חיזיון אופטי מידי.

שכן התנועה הזו במרחב, הן של הצליין והן של התייר, לעולם איננה מסע פיזי בלבד. בשביל הסוציולוג והתאורטיקן דין מקקאנל (Maccannell), התיירות מאפשרת לגלות “בהתנהגותו של התייר, וכן בדברים שהוא מחפש לראות, רמזים לסטרוקטורות ולמשמעויות חבויות של החיים בסוף העידן המודרני.”\*\* במובן זה, התיירות היא מצב קיומי ממהותו שאינו תלוי רק במושא המבט והחוויה התיירותית, ושמציע מבט חיצוני ורפלקסיבי. במבטו ובפעולותיו חושף התייר מבני-עומק חברתיים ומדווח עליהם; הוא נוסע ממקום למקום, קולט רשמים ומצלם במקומות שהוא מגיע אליהם – פרקטיקה חובבנית של תיעוד שרושמת לא רק את מושאי המבט, אלא מעידה גם על השתייכותו החברתית. התיירות מקבלת, אפוא, גם מובן מטאפורי.

עבודות הקולאז' של זילברמן הן כעין רדי-מייד מצולם. בגוף העבודות הנוכחי, ייצוגי הנוף מורכבים מדימויים שמקורם באלבומי צילום מיושנים, תמונות של נופים ציוריים ואתרי תיירות. בניגוד לצילום החובבני של התייר המזדמן המתבונן בנוף, אלה תצלומים חדים ומקצועיים, תוצר של צילום טכני מהוקצע; בה-בשעה שהם נפעמים מן

הנוף, הם מסמנים את המסע הראוי בו. צילום כזה מחפצן את העולם, מנכס אותו וטוען עליו לבעלות; מקומות, אירועים והתנסויות נעשים לחפצים מוכנים לצריכה. פורמט האלבום מקבץ את התצלומים יחד באופן שמנגיש לצופה מנעד שלם של חוויות ומקומות, כמין תערוכה רבגונית אצורה המוצעת לעין. ואולם, הנוף שנוכס ונעשה לחפץ מרחיק את המימד הפרטיקולרי והחד-פעמי של ההתנסות בו, שנדחק כך לשוליים.

גודלן של העבודות מסגיר את הספרים שהדימויים לקוחים מהם. אך בניגוד לדימוי התיירותי הקולקטיבי שבאלבומים, תוצר של מוסכמות ייצוג הנוף באמנות ובמדיה, כאן שב ונמצא המבט הסובייקטיבי שאבד; זוהי התבוננות פרטית על דימוי קיים, משומש, החובר לנרטיבים התיירותיים המוכרים. הדימוי המטופל חוזר לסירקולציה האינסופית של הדימויים החזותיים ונשזר בשרשרות החברתיות-תרבותיות, אך הפעם עם חותם אינדיבידואלי. תהליך העבודה על הקולאז'ים כולל גזירה והדבקה של חלקי הדימויים, ולפעמים גם ציור ורישום על גבי הדימוי המודבק. במובן מסוים, הדימוי החדש משחזר את המבט הקולקטיבי על הנוף, אך מן הצד האחר הוא מציג את האפשרות לחוות אותו באופן סובייקטיבי, אינטימי וסוריאליסטי.

מעשה הקולאז' כורך יחדיו את הפרטי והכללי; מעצם טיבו, הוא מחולל גם עירוב של זמנים ומקומות. ההתבוננות המחודשת בנופים שבעבודות מציגה אפוא חיזיון-שווא של תנועה מדומיינת, רומנטית ומעגלית בין עבר להווה, בין נופי טבע, כפר ועיר, וחוזר חלילה. הקולאז' אורג כמוסות מגודרות של טבע מבויית עם מרחבי טבע פראיים, ואת אלה עם סביבות בנויות ועירוניות. זילברמן מחבר בין סלעים ומבנים, בין גרם מדרגות מאבן הנראה כלקוח מאתר ארכיאולוגי ובין מדרגות בטון בכניסת מבנה שסביב לו גינה מטופחת, צמחייה מבויית לצד טבע הצומח פרא. התנועה הזו מעוררת מחשבה על מערכת היחסים הכוחנית שבין האדם לטבע, על חוסר האפשרות למפגש עם טבע בראשיתי בלתי-מתווך שאינו נשלט על ידי האדם.

יותר מכול, הרושם המצטבר שעולה מסך הנופים מטשטש את ההבדלים הפיזיים והתודעתיים שבין אתר תיירותי אחד למשנהו – כפי שקורה במקביל גם בכל דימוי בנפרד, באריגה הקולאז'יסטית שבין גבולות המרחב והזמן. זוהי אסטרטגיה אמנותית המשחזרת את אופני הייצוג התיירותי במדיה הפופולרית: זו אורות את האתרים השונים לכדי תודעה תיירותית כוללת, שתעשיית התיירות מבנה כקטלוג של העולם, של צורות מרוחקות שהותקו ממקומן. הרצף הזמני והמרחבי שבין מקומות לבין הנרטיבים ההיסטוריים והלוקאליים המוטבעים בהם מופר, באופן שמאפשר לזילברמן, התייר-הקולאז'יסט, להבנות מורשת תרבותית וזהות גלובלית פיקטיבית. במובן זה, פרקטיקת הקולאז' הזו, שמדביקה מרחבים גאוגרפיים מובחנים זה לצד זה, מבנה גם מעין 'גאוגרפיה המדומיינת', הד למרחב הפיזי שהיא מתייחסת עליה – מרחב תודעתי מקביל שמשקף את התרבות, הפוליטיקה, ההיסטוריה והחברה המתנהלת בו.\*\*\*



עמ' 37



עמ' 44

מחולק שדות-שדות. בדומה לזה, בללא כותרת (עמ' 34), שגם בה מבנה ארכיטקטוני, נראית צמחייה אקזוטיקת אימתנית המסוככת על בניין המגורים הסטנדרטי שבמרכזו, מערערת על הלכידות השגורה של קנה-המידה ושל הסדר הפרספקטיבי. ברבות מעבודותיו של זילברמן, שילוב הרכיבים מבנה תמונת נוף הנראית בו-זמנית בתקריב ובמבט רחוק, תוך ויתור על נקודת המבט המוכרת ממסורת הציור לטובת הדגשת הבדיון שבקולאז'.



עמ' 46

לצד המימד האוניברסלי של הקטלוג התיירותי, העבודות מנכיחות גם את הלוקאלי, בהביאן סמנים ואתרים מוכרים מן הנוף המקומי – מארכיטקטורה מודרניסטית ומצודת זאב שבתל אביב ועד צמחייה מקומית כמו קקטוסים ונופי מדבר. בללא כותרת (הבטחה) (עמ' 37), הגבעות הצחיחות נראות כנוף בתולי-בראשיתי המגלם בתוכו הבטחה. אך הדימוי אינו מעיד על התנסות ראשונית, בלתי-אמצעית ואותנטית בנוף; זהו מפגש מתווך שמעיד על עצמו ככזה – רדי-מייד קולאז'יסטי שמעורר תחושה מוכרת, מבט פרטני המעיד על בריאתו כייצוג חדש. גם התפרים שאורגים את הדימוי הסופי מבלבלים את העין: קווי הגובה של ההרים מתמוזגים עם החיתוכים השונים של הנופים המדבריים שבקולאז' ובוראים אותו כמרחב פלימפסטי חדש, ששרידי הקודמים ניכרים בו עדיין.



עמ' 34

גם בנופים האורבניים יותר נארג הנוף בדחיסות. העבודות מסמנות לכאורה נוף עירוני קונקרטי המקיף מבנים וצמחייה, אך יותר מכך הן מציינות מצב מנטלי ומבט סובייקטיבי על נוף מיוצג, על דימוי שאוכסן זה מכבר בתודעה הקולקטיבית. התפאורה הנבנית בקולאז' מנציחה את המעבר מתייעוד מצולם של נוף תיירותי אל נוף תודעתי רפלקסיבי, אל גאוגרפיה מדומיינת; מחוות הזיכרון מן העבר נמתחים לעבר הווה הולך ומתמשך. הדימויים העירוניים נשענים על ארכיטקטורה מערבית ברוטליסטית, מעין שעטנו מודרניסטי של מבנים גיאומטריים בעלי מראה תעשייתי ומונומנטלי מבטון חשוף – טיפוס בנייה המוכר לעין המקומית.

אין אלה תמונות של הנוף בלבד, ואין הן מבקשות להציג לצופה נוף פרוש לרווחה; דווקא תואי הדרך הוא שמודגש בהן. בכמה מן העבודות מותווה המסלול בשחזור של המחסומים והחלוקות המרחביות שהיו נטועות בנוף כבר בדימוי המקורי; כך נראים מדרגות, גשרים, צמחייה, צללים ופיגומים החוצים את הנוף, חורצים בו סימנים וכיוונים. המחסומים מקשים על הגישה מצד אחד, כחוסמים את המבט, אך מן הצד האחר הם קוראים להיענות לאתגר שמציב הדימוי, לשוטט בו בעין. העבודות מזמינות את הצופה לנדוד בנוף הפיזי, ובעיקר בזה המנטלי, להצטרף לשרשרת המבטים התיירותיים ולשחזר אותם. הן מזמינות מבט פרטי לעבר חוץ שהוא פנים – כמו גם לפנים שהוא חוץ – מבט שנועד, אולי, להשלים את מבטו החתום של הנזיר הצליין.

\*

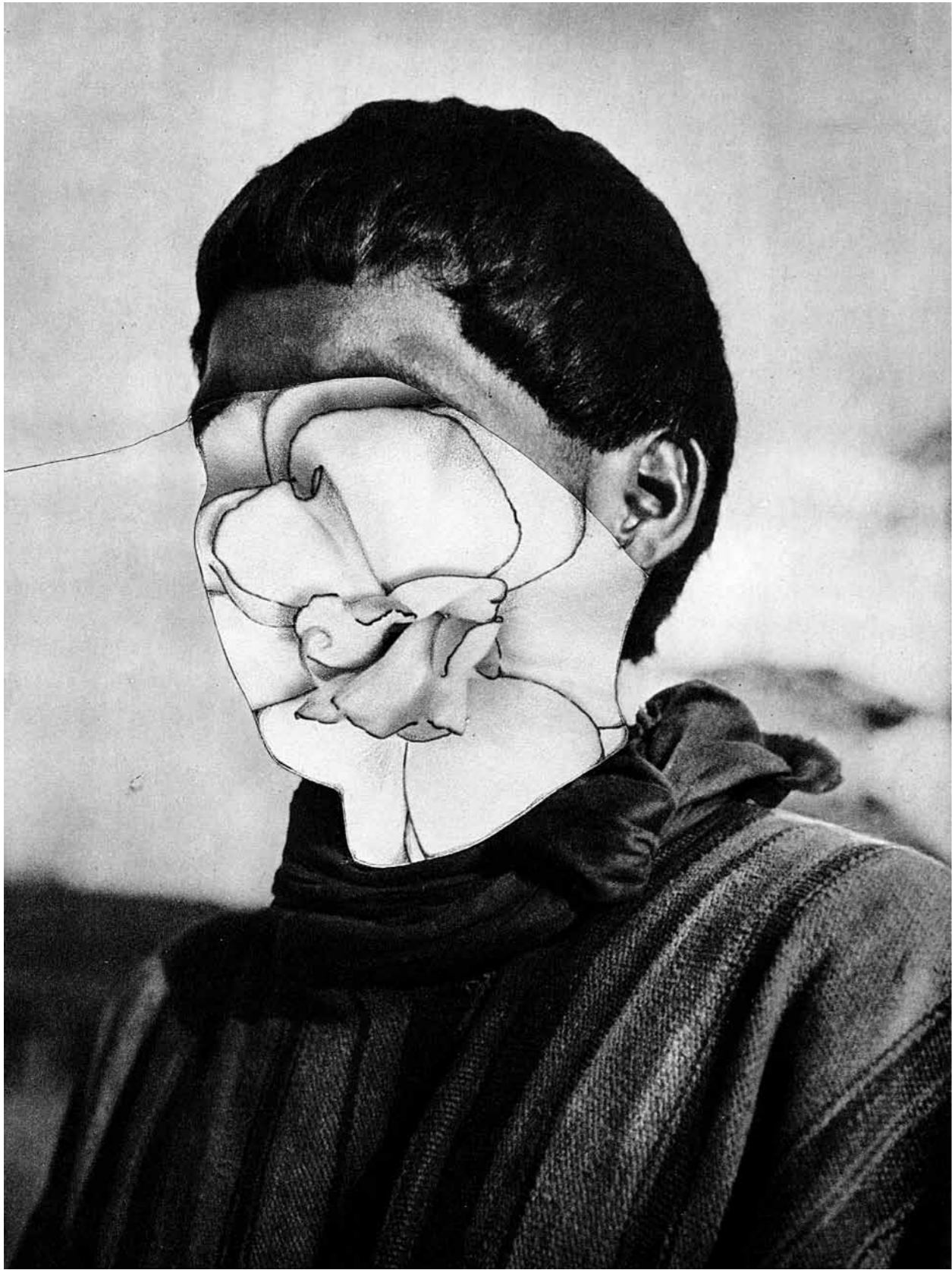
\* מתוך שיחה עם האמן, מרס 2014

\*\* Lucy Lippard, *Forward*, in Dean Maccannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*

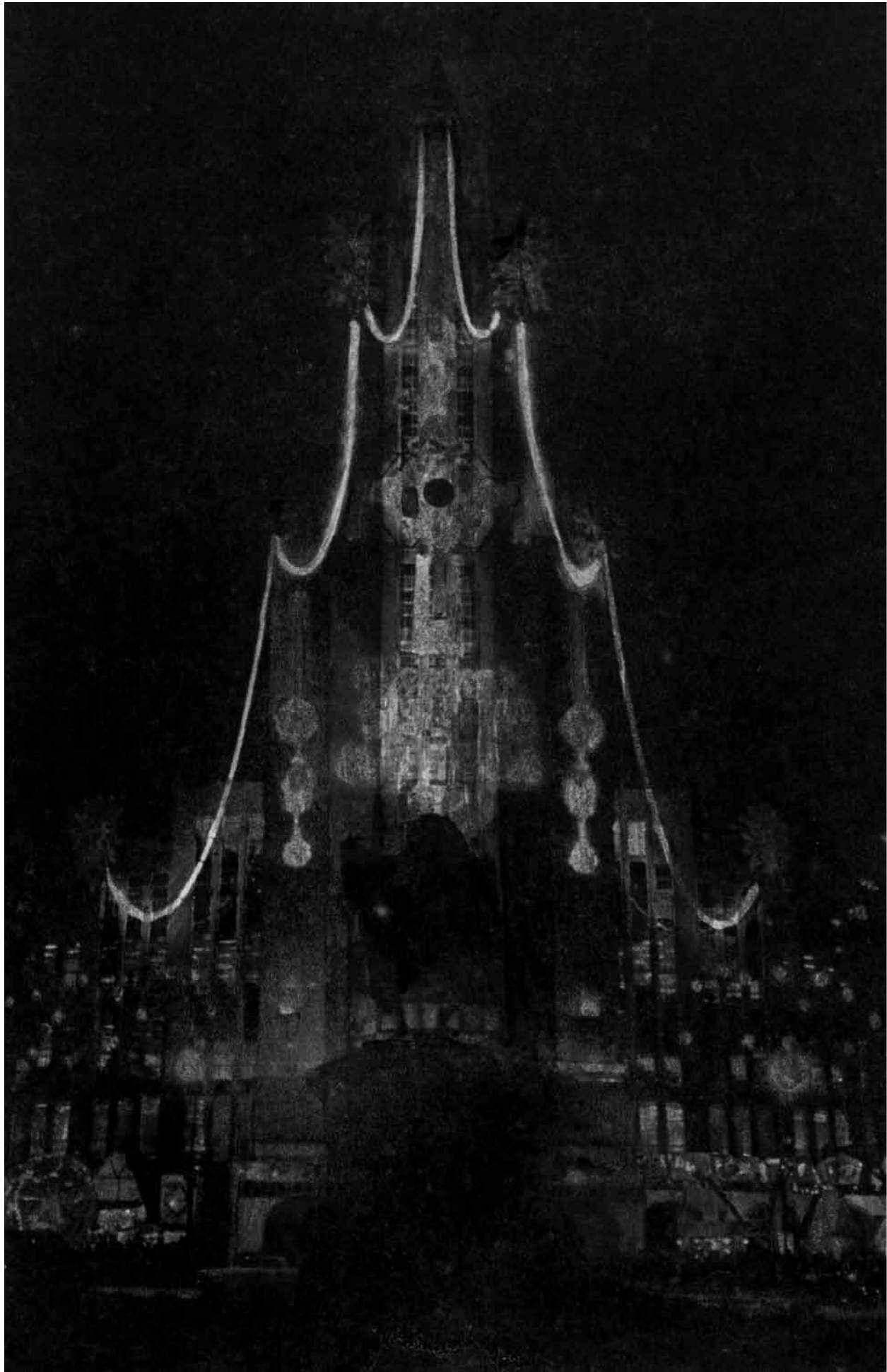
(Berkeley: University of California Press, 1999), p. xi.

\*\*\* David Harvey, *Social Justice and the City* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973).





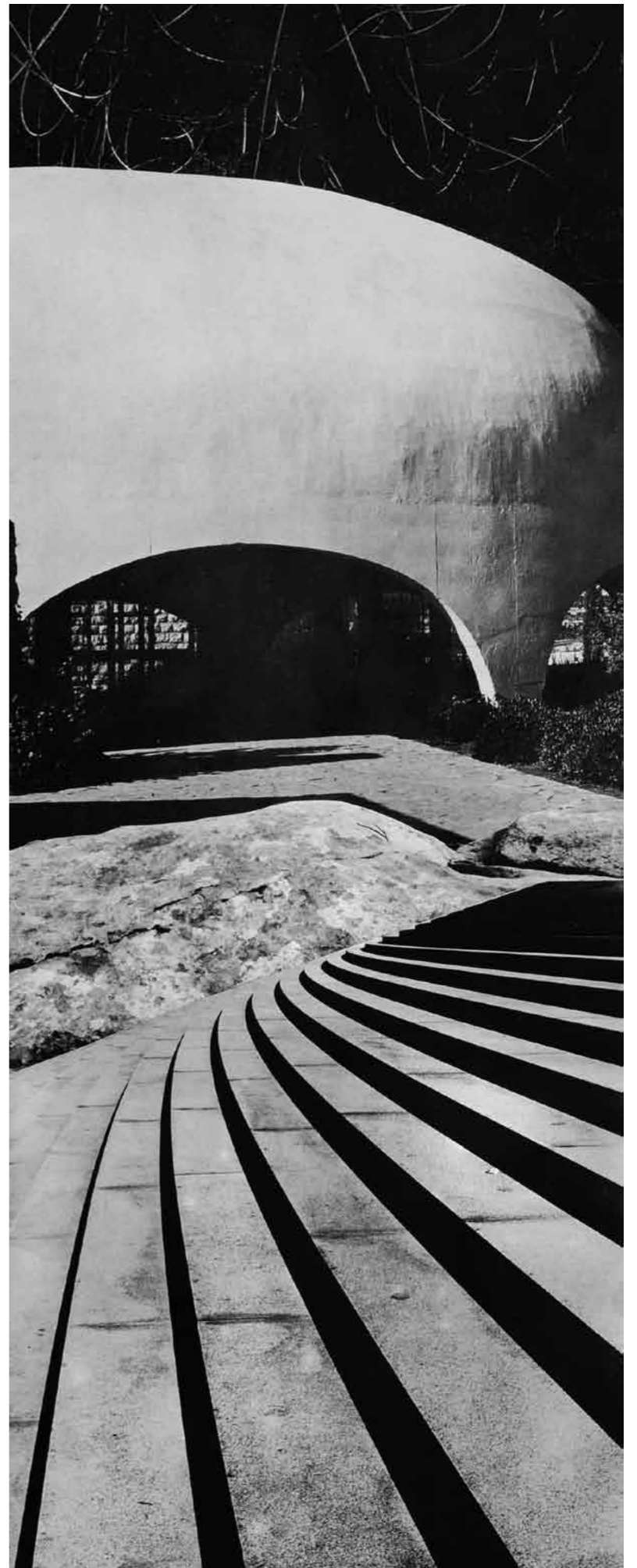






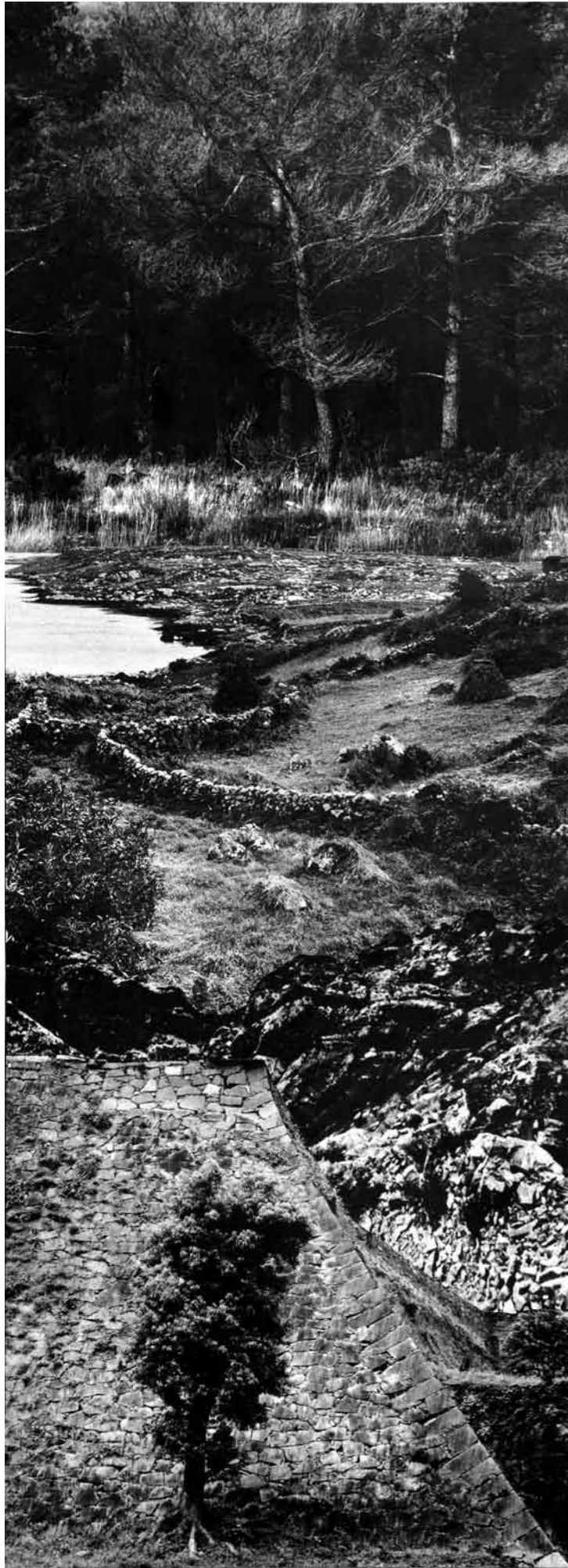






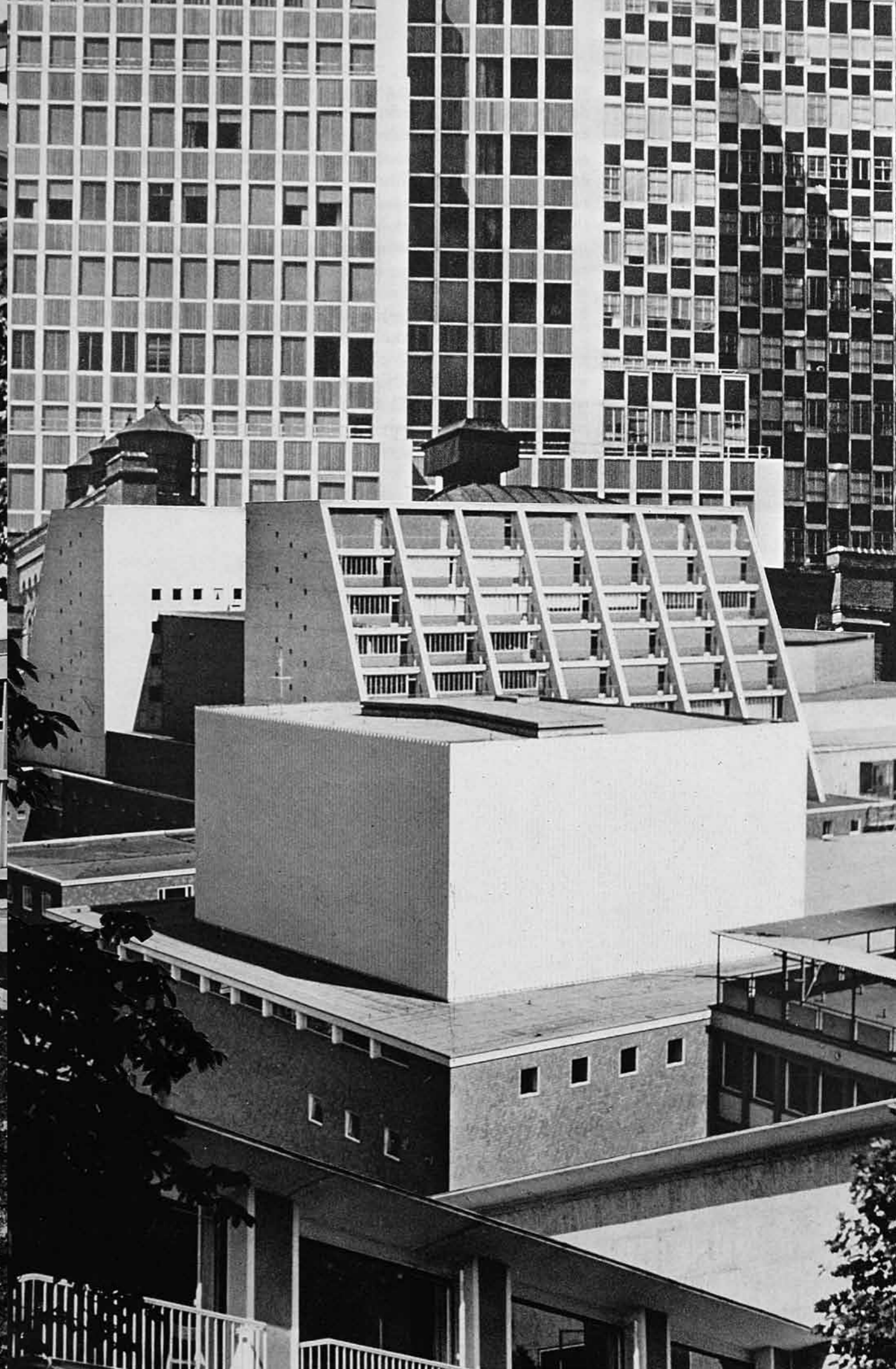


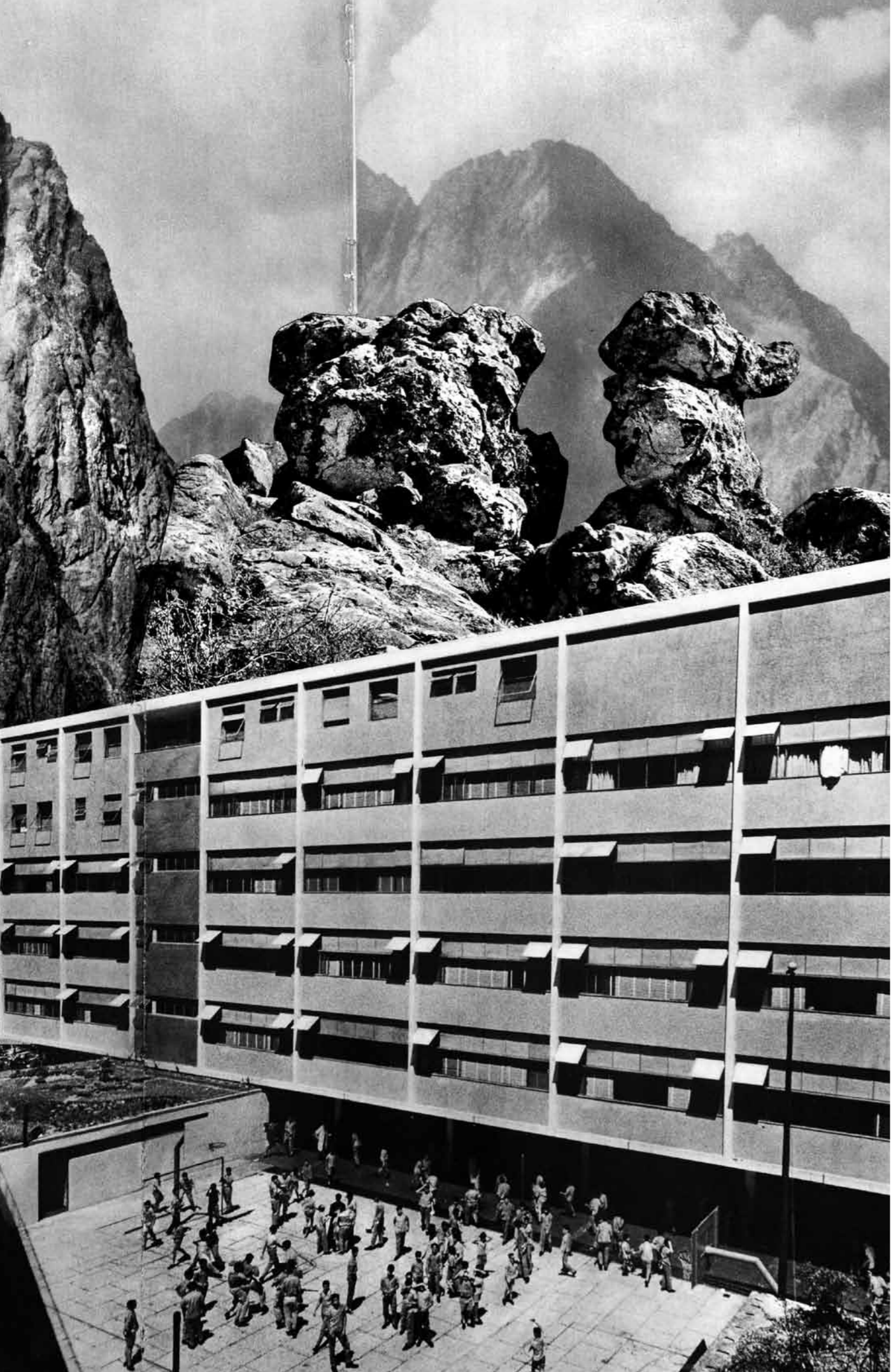




















\*

\*

ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז' ודיו על נייר 35x21.5 ס"מ	29	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage and Ink on Paper 35x21.5 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 53x19.5 ס"מ	30	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 53x19.5 cm
ללא כותרת, 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 46.5x17 ס"מ	33	<i>Untitled</i> , 2014 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 46.5x17 cm
ללא כותרת, (פרט), 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 40x16 ס"מ	34	<i>Untitled</i> , (detail), 2014 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 40x16 cm
ללא כותרת, 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 30x19 ס"מ	35	<i>Untitled</i> , 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 30x19 cm
ללא כותרת (הבטחה), (פרט), 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 100.5x54.5 ס"מ	37	<i>Untitled (Promise)</i> , (detail), 2014 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 100.5x54.5 cm
ללא כותרת, 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 46.5x19 ס"מ	38, 39	<i>Untitled</i> , 2014 Paper Collage Ink and Graphite on Paper 46.5x19 cm
ללא כותרת, (פרט), 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 42.5x16 ס"מ	40	<i>Untitled</i> , (detail), 2014 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 42.5x16 cm
ללא כותרת, 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 38x25 ס"מ	41	<i>Untitled</i> , 2014 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 38x25 cm
ללא כותרת, (פרט), 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 48x21 ס"מ	42	<i>Untitled</i> , (detail), 2014 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 48x21 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 44x15 ס"מ	44	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 44x15 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 47.5x19.5 ס"מ	45	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 47.5x19.5 cm
ללא כותרת, 2014 קולאז' ודיו על נייר 28.5x34.5 ס"מ	46	<i>Untitled</i> , 2014 Paper Collage and Ink on Paper 28.5x34.5 cm
ללא כותרת, (פרט), 2014 קולאז' ודיו על נייר 30x42 ס"מ	58	<i>Untitled</i> , (detail), 2014 Paper Collage and Ink on Paper 30x42 cm

עבודות

PLATES

ללא כותרת (הבטחה), (פרט), 2014 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 100.5x54.5 ס"מ	2	<i>Untitled (Promise)</i> , (detail), 2014 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 100.5x54.5 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 53x19.5 ס"מ	4	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 53x19.5 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 49.5x34.5 ס"מ	6	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 49.5x34.5 cm
ללא כותרת, 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 22x16.5 ס"מ	17	<i>Untitled</i> , 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 22x16.5 cm
ללא כותרת, 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 32.5x42 ס"מ	18	<i>Untitled</i> , 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 32.5x42 cm
ללא כותרת (מבצר), 2013 נייר מן-המוכן ודיו 22x16.5 ס"מ	21	<i>Untitled (Citadel)</i> , 2013 Ready Made Paper and Ink 22x16.5 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז' ודיו על נייר 45x22.5 ס"מ	22	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage and Ink on Paper 45x22.5 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 40x16 ס"מ	23	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 40x16 cm
ללא כותרת, (פרט), 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 42x22.5 ס"מ	24	<i>Untitled</i> , (detail), 2013 Paper Collage, Ink and Graphite on Paper 42x22.5 cm
ללא כותרת, 2013 קולאז' ודיו על נייר 43.5x20 ס"מ	25	<i>Untitled</i> , 2013 Paper Collage and Ink on Paper 43.5x20 cm
ללא כותרת, 2013 קולאז' ודיו על נייר 20x19.5 ס"מ	26	<i>Untitled</i> , 2013 Paper Collage and Ink on Paper 20x19.5 cm
ללא כותרת, 2013 קולאז', דיו וגרפיט על נייר 49.5x34.5 ס"מ	27	<i>Untitled</i> , 2013 Paper Collage Ink and Graphite on Paper 49.5x34.5 cm
ללא כותרת, 2013 קולאז' ודיו על נייר 48.5x16 ס"מ	28	<i>Untitled</i> , 2013 Paper Collage and Ink on Paper 48.5x16 cm

different sites are packaged into an all-encompassing touristic conception—a catalogue of the world upheld by the tourism industry, made of distant, dislocated spots on the map. The spatial and temporal continuity between the places and their corresponding historical, localized narratives is disturbed—a phenomenon which Zilberman, the tourist-collagist, follows through, reconstructing a fictive cultural heritage and a novel global identity. The technique of collage, by pasting together distinct geographical territories side by side, outlines an ‘imagined geography,’ an echo of the physical territory to which it refers—a mental image reflective of the culture, politics, history and society that inhabit it.\*\*\*

Zilberman’s work process brings to mind the construction of a model stage set of intimate proportions. This theatrical set corresponds to a realistic landscape, yet the artist infuses it with private fantasies of his own, manifesting the movement between the private and universal aspects of contemplating the view. The commodifying gaze cast on a sight of touristic interest, which congeals in the photographic collage into a dead souvenir, receives here a new life. The work of pastiche and reconstruction afflicts a wound in the collective gaze, opening in it a strange domain of ambiguity governed by rules of its own. In *Untitled (Promise)* (fig. 37), the ambiguity arises from the uncommon relation between foreground and background, planes that are traditionally differentiated. A similar effect can be observed in *Untitled* (fig. 44), where the textured surface of the background seems like an oversized sample of the apartment building in the foreground. Moreover, an ant with its cast shadow are clearly discernable on the background plane, giving



Fig. 37

a surreal effect that not only distorts scale, but also the presumed immateriality the field of vision. In *Untitled* (fig. 46), the mountainous landscape of a desert stretching to the horizon morphs into a the view of a lush valley, its cultivated parcels seen in aerial view. And in another work, *Untitled* (fig. 34), also featuring an architectural erection, a gigantic exotic plant overshadows the standard apartment building seen in the center, compromising the normal coherence of scale in aerial perspective. In many of Zilberman’s collages, both of nature and cityscapes, the combination of distinct elements creates the perplexity of a view simultaneously seen from near and far, thereby renouncing the point of view of traditional painting in favor of the augmented fiction proper of collage.

Along with the universal aspect inherent in the touristic catalogue, the works bring sights and attributes typical of the local Israeli landscape, from Metzudat Ze’ev in Tel Aviv (a 1960’s high-rise in brutalist style) and modernist architecture in general to cactuses and desert views. In *Untitled (Promise)*, the arid, sandy hills evoke a primeval land of genesis, still untainted and full of promise. Yet the image itself cannot attest to an authentic, unmediated encounter with the primeval landscape it depicts, but rather to a stylized rendering aware of its own mediation and manifesting itself as such—a collagistic ready-made generating the feeling of déjà vu, a particular gaze attesting to its own regeneration as representation. The marks of the collagistic cutting and pasting are exposed



Fig. 44

through stitches that hold this composite image together, confounding the eye: The upper contours of mountaintops fuse with pieced-up desert views, which recreates the image as a reinvented palimpsestic space, with the marks of former interventions still visible.



Fig. 46



Fig. 34

exposed concrete—a style of building familiar to the local Israeli eye.

These are not merely pictures of views, nor do they offer the open expanses for the eye to see. It is the road, most of all, which is highlighted in them. In some of the collages, a trajectory is traced through the spatial barriers and divisions already present in the original source materials. Staircases, bridges, vegetation, shadows and scaffolding cross the view from side to side, etching it with signals and vectors for the eye to follow. While these appear to block the view, denying access as it were, they also invite us to respond to the challenged offered by the recomposed image, calling on the viewer to tour it with the eye. It is an invitation to wonder through a physical, but especially a mental space, where we join the chain of touristic gazes with new ones of our own. They summon forth a private gaze on an exterior view of the world, which is just as much an interior—a gaze intended, perhaps, to complement the sealed gaze of the monk.

\* The artist in conversation

\*\* Lucy Lippard, *Forward*, in Dean Maccannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (Berkeley: University of California Press, 1999), p. xi.

\*\*\* David Harvey, *Social Justice and the City* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973).

“I BECAME A LANDSCAPE PAINTER”\*

*Orit Bulgaro*

“I write: I inhabit my sheet of paper, I invest it, I travel across it.  
I inscribe blanks, spaces (jumps in the meaning: discontinuities,  
transitions, changes of key).  
I write in the margin.”  
(Goerges Perec, *The Page*)

“...the city splits into its dialectical poles. It becomes a landscape that  
opens up to him and a parlor that encloses him.”  
(Walter Benjamin, “*The Return of the Flâneur*”)



Fig. 17

In the new series of works by Shay Zilberman a single portrait stands out among the various landscapes scenes, its subject posed in classic shoulder-length framing and half-profile. The man depicted wears a dark garment with a wide sloping collar, as that of a monk's, and behind him is an open landscape. His face, however, remains obscure, mysteriously concealed behind begonia petals in full bloom. Opening as it were before our very eyes, the flower seals the face, tightly masking it like a second-skin. The man's gaze thus remains shuttered; veiled under a mask of flora, we can only imagine it. Although Zilberman conceals the eyes of all subjects in his

portraits—whether with organic and floral motifs, lush hair additions, or by artificially shutting their eyes—it seems that here, against the various views that surround him in the adjacent pictures, the shuttered gaze is designated a different role.

There is something timeless about this portrait, which does not lend itself easily to reading. The solitary monk seems to belong in a different time a place, an indefinite domain faraway. Despite the ambiguity of his missing look, the dress suggests a pilgrim set out on his journey, as does the open landscape stretching behind him. He is, then, a man fully immersed in the task of pilgrimage before him. The missing face would then conjure his presumed state of mind—that of a man in pursuit of spiritual revelation, of epiphany. And still, despite the religious calling that ought to have motivated his journey, and which befits retrospection, one still wonders how a revelation might manifest itself to someone in the absence of a look, of eyes.

If we were to imagine the pilgrim's gaze—to see it in our mind's eye—we would likely have him looking at the imagined views and cities that surround him, collaged images as vague and elusive as he is. The pilgrim, this predecessor of the modern tourist, casts a gaze of nostalgia and sentimentality on the views he encounters on his way, landscapes that, however stitched and patched-up, still hold a certain promise, an impact. Yet as one traverse the threshold of modernity, these landscapes are pervaded by an ever-growing air of banality. As the monk pursues his slow, archaic and winding road, a touristic gaze gradually sneaks in, announcing promises and revelations of different kind, more real and material—visions of optical immediacy.

For this movement across space, both that of the pilgrim's and later of the tourist's, is never only a physical one. To sociologist and theorist Dean Maccannell, “the behavior of sightseers and the things they go to see [provides] clues about the hidden structures and meanings of life at the end of the modern epoch.”\*\* In this sense, tourism may be viewed as an essential existential state independent of whichever site one visits and experiences, offering an exterior, reflexive gaze on things. In his vision and behavior, the tourist testifies to deeper social structures. As he travels from place to place, taking-in the sights and impressions encountered on his way, snapping them, he produces an amateur's documentation that not only captures things, but also registers his own culture and background. Hence the concept of tourism comes to hold a metaphorical value.

Zilberman's collages are made of photographic ready-mades. In his current body of work, the representations of views are composed of fragments taken from old illustrated books, photographic albums containing picturesque views and touristic vistas. As opposed to the amateurish photographic practice of the occasional tourist, these are professional shots, executed with neat technicality and precision. And while they cast a fascinated gaze on the view, such renderings also signal the worthy, appropriate route one should follow. Such photographs objectify the visible world and claim ownership; attractions, places of interest, occurrences and experiences are commodified, designated for consumption and appropriation. The picture book format groups different sites together, laying out a whole range of views and experiences to be had, like a multifaceted curated exhibition. But as soon as they are commodified, any trace of a singular gaze is banished from the views. The individual experience inherent in contemplation is cast aside, forfeited.

The intimate size of the collages betrays the picture books from which they came. Yet unlike the collective touristic gaze contained in the albums, as derived from the modes of representation in art and the media, here in the collages the lost subjective gaze reappears. The collaged images generate a private take on existing imagery, as second-hand fragments that reconnect with the well-trodden touristic narratives. The treated image is reincorporated into an endless circulation of images, re-inscribing itself in the social-cultural nexus, but this time with an individual stamp. The new image reconstructs a collective gaze while offering the renewed possibility of an intimate and subjective contemplation of the view, also evoking the surreal.

The collage technique not only intertwines the private with the generic, but also produces an amalgamation of times and places. In Zilberman's works, the reappraisal of the landscape offers then the mirage of feigned travel, of a romantic, circular journeying between past and present, cityscapes and country views, wilderness, civilization, and back again. Self-contained capsules of domesticated nature are weaved into open expanses, then into built environments. Zilberman connects rocky landscapes and buildings, or an archeological stone staircase with that of a modern building in concrete around which is a cultivated garden, a patch of subdued vegetation growing next to a wilderness shrubbery. This movement raises thoughts on the power relations between man and nature, on the impossibility of a direct encounter with nature, still unsoiled, unmediated and ungoverned by man.

Most of all, the general impression arising from this series of views obscures the mental and physical differentiation between one touristic site and the next—as is also the case in each isolated collage, in the interweaving of the limits of times and places. This artistic strategy reproduces the touristic modes of representation prevalent in popular media, where the

## ETERNAL AFTERNOON NAP

*Nirith Nelson*

Shay Zilberman's collages are works of intimate visual poetry. Zilberman begins by collecting books, leafing through them and choosing images. These are then surgically removed from the collation they came from, and seamlessly spliced together with an image from a different source and a different story into a concentrated and poetic new whole.

Zilberman's work process can be viewed in relation to the pre-set form of the haiku, into which a small number of words is decanted. The outcome is minimal, distilled. The poems describe natural phenomena or everyday events; their singularity and beauty results from the juxtapositions that create something new, structured via an unexpected interdependency. "In haiku poetry the first and second lines stand to form a unified continuum of habitual formations, the second and third lines constituting another. It is only their paradoxical concurrence that elicits the unexpected emergence of a three-dimensional habitat from the bi-dimensionality of two disparate formations."\*

*Ab! Summer grasses*

*All that remains*

*Of the warriors' dreams\*\**

The manner with which Zilberman adjoins discrete items found in disparate sources creates the self-same sense of a three-dimensional form. His work "redeems" a section of some anonymous photographer's image by creating an encounter with another such image. The appropriate term here is intertwining: the segments are not simply placed in proximity, but so thoroughly merged it is nearly impossible to distinguish the seam line between them, the contour of an action that leaves almost no trace.

Zilberman's photographic ready-mades suggest narratives and atmosphere, and address specific places and moments. An integral element of his work is the creation of pathways already marked with footprints. This is not art suggestive of some "terra incognita," but rather work that hints at markings and identities which Zilberman uses as givens and starting points.

In some cases, Zilberman is not content with the effects of amalgamation. Close observation reveals a return to drawing, to the creation of a mark, in this case as an additional and opposite act—that of erasure. Sometimes an item such as a figure, a structure, a tree or a spot of light create an overload and disturb the effect; in these cases, Zilberman has chosen to lower the volume, quiet the scene and offer a different emphasis. This is usually achieved via a delicate, almost unfelt intervention whose effect on the outcome and the apprehension of the poetic image is significant.

The initially serene feeling one has upon viewing the images does not last long, as a second glance discloses disturbing associations between divergent universes and impossible proportions. The intertwining of alien segments creates the imaginary three-dimensionality of the works. The sudden eruption of this three-dimensional quality disturbs the seeming quietude of the images, and evokes an unsettling silence.

*They spoke no word,*

*The host, the guest,*

*And the white chrysanthemum.\*\*\**

---

\* Yorai Sela, "Haiku Poetry: An Expression of Non-duality between Cultural Constraint and Natural Emergence," *Journal of East-West Psychology in Israel*, July 2012

\*\* Basho, in Blyth, R. H., tran. *Haiku*, vol. 3, Tokyo: Hokuseidō press, 1949-52, p. 309.

\*\*\* Oshima Ryota, Blyth, R. H. transl. *Haiku*, Volume 4: Autumn-Winter, Tokyo. The Hokuseido Press. 1982, p. 1120.



*To Daisy.*

Graphic design *Aviv Lichter*  
Pre-press *Yoav Bitush*  
Photography *Shay Ben-Efraim*  
Framing *Amir Azoulai*

*Eternal Afternoon Nap / Nirith Nelson*  
Text editing *Yaron David*  
English translation *Eppie Bat-Ilan*

*I Became a Landscape Painter / Orit Bulgaro*  
Text editing and English translation *Hemda Rosenbaum*

Measurements are given in centimeters, height×width  
The Catalogue is paginated from right to left,  
in accordance with the Hebrew reading direction

Printed at *Nablieli Print*, Tel Aviv 2014  
on Munken Lynx Paper 90gsm

Special thanks to *Netta Esbel, Revital Gal,  
Gala Waitzman, Mysz Rozanov*

Eternal Afternoon Nap

שנת צהריים נצחית

\*

שי זילברמן

SHAY ZILBERMAN