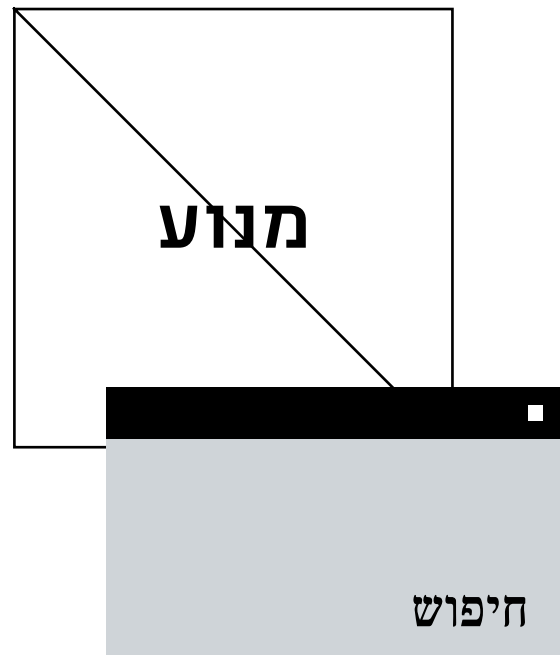


ENGINE





סרג'יו אדלשטיין והילה כהן-שניידרמן

האמנים המציגים במנוע חיפוש מבליים מול המחשב שעות ארוכות בחיפושים אחר דימויים באינטרנט. לחיפושים הללו יש אופי שיטותי ומנוע פנימי – אתר מוביל לאתר, קישור מוביל לקישור. ההיפר-לינק הוא יחידת היסוד המאפשרת קפיצות ותנועה בין אתרים, ולמעשה – שיטות שאינן לינארי אלא רישתי, שיטות שאינן מתרחש במרחב הציבורי הפיזי אלא בזה הווירטואלי. הגם שהמשורר שארל בודלר² והפילוסוף ואלטר בנימין³ הם שהניחו את המושג "שיטות" על "שולחן העבודה" התרבותי, הרי שבהקשרה של התרבות העכשווית, ראוי אולי לפנות לכתביו של

במאמרו "Avant-garde as Software" (האוונגרד כתוכנה), מציין התיאורטיקן ומבקר התרבות לב מאנוביץ' (Lev Manovich) כי מאחר שחברתנו רוויה בדימויים חזותיים, הרי שמאז שנות ה-80 של המאה שעברה אין התרבות מנסה ליצור דימויים חדשים, אלא רק ממחזרת ומצטטת תכנים קיימים. "התרבות", הוא כותב, "עסוקה עכשיו בעיבוד, סריקה וניתוח מחדש של חומרי המדיה שכבר הצטברו".¹ לאבחנה זו נודעת חשיבות בכל הנוגע לשאלה כיצד מושפעים הצילום והצילור העכשווי ממהפכת המידע האינטרנטית ומדימויים און-ליין הנגישים לכול.

¹ לב מאנוביץ', "האוונגרד כתוכנה", בתוך: תרבות דיגיטלית: וירטואליות, חברה ומידע, בעריכת יעל אילת ון-יאסן, תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 195.

² בודלר הרבה לעסוק בדמות ההלך המשוטט (le flâneur), הן בשיריו והן במסותיו. ראו: שארל בודלר, צייר החיים המודרניים: מבחר כתבים אסתטיים, בני ברק: ספרית הפועלים, 2002.

³ בכרך א' של מבחר כתביו שכתרתו "המשוטט", מרחיב בנימין את הדיבור על סוגיית השיטות, בין היתר, בחיבורים "מרסיי" ו"שובו של המשוטט", ראו: ולטר בנימין, מבחר כתבים: המשוטט וכרך א', תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001 (1996), במיוחד עמ' 95-99; 100-104.

באינטרנט, חרף הקלות הגדולה שבה אפשר לפברק או לזייף דימויים כאלה.

גרג ואן אלסטיין, מחלוצי הפרשנות הסיטואציונית של דפוסי השימוש במרחב הציבורי הווירטואלי, קובע במאמרו "Cyberspace and the Lonely Crowd" (מרחב קיברנטי וההמון הבודד) כי עצם "העלאת" אובייקט לרשת מובילה לאובדן מידע על אודותיו ולעתים גם לאובדן ההקשר שבו הוא נוצר או תועד.⁸ נראה שחוסר יכולתנו (או אולי ענייננו), כצרכני רשת, להבחין בין "טוב לרע", בין "אמיתי למזויף", נובע מן הניכור ואובדן ההתמצאות המגולמים בחווית הגלישה. ובניסוחו של ואן אלסטיין: "כשאנו גולשים מחשבתנו נפרדת מגופנו; אנו נפרדים, בהדרגה, זה מזה ומן העולם הלא-טכנולוגי".⁹

בניגוד לגולש התמים, אמנים השואבים דימויים מן הרשת (ולמעשה מכל מקור אחר, ברוח המסורת המודרנית של הרדי־מייד ואמנות הפופ) משוחררים מן הצורך להוכיח הקשר ריאליסטי של הדימוי – ההפך הוא הנכון; בעצם טיפולם האינטנסיבי בדימויים המקודשים על ידי המשתמש התמים ברשת, מעלים האמנים שאלות של אותנטיות, מניפולציות, דעות קדומות ותפיסות תרבותיות המושרשות בחברה המאמינה ש"המודרנה" שלה נעוצה בעצם השימוש הלא מבוקר ברשת האינטרנט.

במובנים רבים נדמה שהאמנים במנוע חיפוש עוסקים באובדן החומר וההקשר ומתאמצים למלא את החסר. לא סיפורו ההיסטורי של האובייקט הוא שמעניין אותם בהכרח, אלא עצם עובדת היותו בעל סיפור. יש כאן איזה רצון להשיב דבר־מה לדימוי – אולי את הילתו ואת ייחודו, אולי את חומריותו ואולי את הקשרו ההיסטורי – אך באותה נשימה אנו מוצאים את ביטולו, את עקירת שורשיו ואת מחיקת משמעויותיו. איש לא יכול היה לנסח מורכבות רגשית ותרבותית זו טוב יותר מסלובי ז'יז'ק כשכתב:

הבעיה ב"תשוקה אל הממשי" של המאה ה־20 אינה נובעת מעצם היותה תשוקה אל הממשי, אלא מכך שהיא הייתה תשוקה כוזבת הרודפת באכזריות אחר הממשי שמאחורי מראית העין, היא הייתה התחבולה האולטימטיבית להימנע מעימות עם הממשי.¹⁰

גי דבור (Guy Debord), מי שייסד בשנות ה־60 את התנועה הסיטואציוניסטית. דבור טבע את המושג "*dérive*" (סחף) המתייחס לשיטוט מודע כאמצעי להבנת הפסיכוגיאוגרפיה של הכרך המודרני.⁴ ניתן להחיל בקלות את התיאוריות של דבור על דפוסי השימוש החברתיים שלנו באינטרנט ועל "התיירות הווירטואלית" שמאפיינת אותם. "תיירות וירטואלית" מקיימת דפוס פעולה בשל־טרחון – הסובייקט לא יוצא אל העולם הממשי, הפיזי, אלא משוטט ברחבי הרשת, בבחינת נוכח־נפקד. זאת ועוד, שיטוט ברחבי הרשת מבהיר שהאינטרנט אינו רק מאגר של ידע ודימויים, אלא הפך זה מכבר לנוף בעצמו, או כפי שניסח זאת יצחק ליבנה בשיחה על נושא התערוכה: "בימינו, גוגל הוא לא רק תחליף נוף, אלא תחליף יקום".

האמנים המוצגים כאן נבדלים בסגנונותיהם ובתחומי עניינם, אך דבר אחד משותף להם – כולם שאבו את הדימויים שעמם עבדו מחיפושים מכוונים ואינטנסיביים ברשת האינטרנט וניכסו אותם לעצמם באופנים שונים. הניכוס אינו נוגע רק לשינוי הבעלות על הדימוי, אלא לשינוי מבנהו החומרי של הדימוי – מווירטואלי לפיזי, כלומר בעל קיום ממשי. הפיכתו של הדימוי הווירטואלי לחומרי מלווה אצל אמנים אלה בסדרת פעולות עמלניות החורגות לעתים מן המקובל או, לפחות, מן הנחוץ.⁵ עמלנות זו מתבטאת לכאורה בטכניקות פשוטות כמו רישום או ציור, אך מאחורי פעולות אלה מסתתרות פעולות נוספות: סריקות, הדפסות, גזירות וכן הלאה – ולא משנה האם התוצר הסופי מודפס על נייר צילום או על קנוסוס, והאם הגזירה, ההדבקה והתפירה נעשו בפוטושופ או בחוט ובמספריים. נוצר הרושם כי תהליך היצירה העכשווית הכרוכה ביציאה אל מחוץ לתחום הווירטואלי מושתת על דפוס פעולה עמלני אשר עומד בסתירה לשיערתו הטכני־המכני, שעליו דיבר ולטר בנימין.⁶

האופן שבו הדימויים מאומצים ומעובדים חושף את הקלות הבלתי־נסבלת שבה אנחנו, כגולשים, מקבלים כמובנים מאליהם את עצם "קיומו" של הדימוי הווירטואלי ואת אמינותו; או, כפי שכותב דבור בספרו חברת הראווה, הנחת היסוד של החברה המודרנית היא ש"מה שנראה הוא טוב, ומה שטוב – נראה" (התיזה ה־12).⁷ בהקשר של הרשת, תיזה זו שופכת אור על האמון העיוור שאנו רוחשים לכל ייצוג ויזואלי המופיע

⁴ ראו: גי דבור, "תיאוריית הסחף", מצרפתית: שרון רוטברד, http://readingmachine.co.il/home/articles/article_538 במקור נקרא המאמר La théorie de la dérive וראה אור בגיליון 2 (דצמבר 1958) של כתב העת של התנועה הסיטואציוניסטית *Internationale Situationniste*.

⁵ התערוכה הנוכחית מוסיפה למחקר הענף על נושא העמלנות הידנית באמנות הישראלית העכשווית גם את ההקשרים הדיגיטליים והווירטואליים. לדוגמה, התערוכות אוברקפס ומלאכה בנים, שאצרה תמי כץ־פרימן, העמידו במוקדן את סוגיית העמלנות הידנית. האחרונה משקפת, לדברי כץ־פרימן, את ההפתחות במחשבה הביקורתית של אמנים בעקבות המהפכה הפמיניסטית והשתרשותן של תיאוריות מגדריות ופוסט־קולוניאליסטיות. עוד מביאה כץ־פרימן התייחסויות לתערוכות שעסקו בנושא זה ברחבי העולם. ראו: תמי כץ־פרימן, "בעלי המלאכה בבית החרושת של הדימויים", בתוך: מלאכה בנים, מוזיאון חיפה לאמנות, 2007, עמ' 19-9.

⁶ ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", בתוך: מבחר כתבים: הרחוקים (וכרך ב'), תל־אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001 (1996), עמ' 176-156.

⁷ גי דבור, חברת הראווה, תל־אביב: הוצאת ככל, 2001.

⁸ ראו: Greg Van Alstyne, "Cyberspace and the Lonely Crowd," 1996, in: <http://library.nothingness.org/articles/all/all/display/77>

⁹ שם.

¹⁰ סלובי ז'יז'ק, ברוכים הבאים למדבר של הממשי: חמש מסות על ה־11 בספטמבר ואירועים סמוכים, תל־אביב: הוצאת רסלינג, 2008, עמ' 44-45.

GILAD BARAM

גלעד ברעם



home/homeJ.html/134.29.162.41, 2012, הורקת דיו על נייר בטול חומצה, 120X340 ס"מ
home/homeJ.html/134.29.162.41, 2012, Inkjet print on acid free paper, 120X340 cm

גלעד ברעם מציג צילום מנורמה של מעבדה בארצות הברית. באופן מפתיע הצילום לא נעשה במצלמת סטילס ואף לא במצלמה אינטרנטית אלא במצלמת אבטחה. מתברר כי מצלמות אבטחה חשופות באינטרנט לעין וכי כל אחד יכול לשלוט בהן דרך מחשבו האישי: "מצלמות אבטחה הן לא אובייקט תמים", אומר ברעם, "יש עין משתכלת עלינו וכולנו משתפים עם זה פעולה. זה שיתוף פעולה בורגני כי הוא מעניק לנו ביטחון, אבל למעשה הוא מערער את הביטחון שלנו ומנוצל נגדנו באופן פוטנציאלי". ברעם השתלט על אחת ממצלמות האבטחה וצילם, פריים אחר פריים, את חלל המעבדה שבפיתוח היא ממוקמת. תפירת הפריימים זה לזה (במספר 4000) בפוטושופ העניקה לצילום רזולוציה גבוהה המאפשרת לראות את החלל לפרטי פרטיו. עם זאת, במקום לייצר דימוי הומוגני שמעלים את אמצעי הרכבתו, בחר ברעם לא להשתמש באמצעי המיזוג האוטומטיים ולשמר את מאפייניהם הייחודיים של כל צילום וצילום. הוא החליט לחקות את תנועתה של מצלמת האבטחה, שעליה השתלט, שעה שהיא סורקת את החלל שבו היא ממוקמת, ולהנחיק את פעולת הסריקה באופן הרכבת הדימוי ויצירתו.

ברעם חוקר את מדיום הצילום בעידן שבו הצלם אינו מוכרח "להיות שם", אלא פועל ומפעיל בשלטר-חוק. זהו שימוש שמאריך את עינו של הצלם ובוֹבֵזֶמן מגביל אותה – "אני יוצא לכבוש את העולם במבט שלי, זה אני והעיניים שלי והעולם, ובאקט הזה אני מוגבל כל הזמן, כי אני תלוי בתנועות של אנשים אחרים, תלוי באיכות הסטרימינג, ובמה שעדשת המצלמה מסוגלת להראות לי; ואני מוגבל כיוון שכשאני נמצא שם בעולם, אז אני רואה גם את מה שלא בפריים, וכשאני נמצא מול המסך אני רואה רק את מה שבפריים". הפרייקט הנוכחי נולד מתוך מחשבה זו ומתוך הניסיון להתגבר על מגבלות הצילום בשלטר-חוק. אך מעל לכל, נדמה שפרייקט זה מחדד את ההבט המציני של הצילום ואת האפשרויות העכשוויות לחדור לפרטיותם של אנשים ותאגידים.

Gilad Baram presents a panoramic photograph of an American lab. Surprisingly, the photo was not taken with either still camera or with web cam, but with surveillance camera. As it turns out, online surveillance camera systems are virtually exposed to all eyes and can be manipulated directly through any given PC: "Surveillance cameras are not benign objects," says Baram. "An eye is watching all of us; and we collaborate with it. It is a bourgeois collaboration as it reinforces our sense of security, but actually it undermines our security and can potentially be used against us." Baram took control of a certain surveillance camera and shot, frame by frame, the lab in the corner of which it was installed. Using Photoshop to stitch together the (4000 odd) frames resulted in one high-resolution photo that allows us a detailed inspection of the space. However, instead of producing a homogeneous image and conceal the techniques used in assembling it, Baram opted to forego automatic means of fusion and to preserve the specific traits of each and every photograph. Baram has decided to simulate the movement of the surveillance camera he took control of as it surveys the space in which it is installed. Thus the presence of the act of surveying is evident also in the process of assembling and producing the image.

Baram examines the photographic medium in an age in which the photographer doesn't have "to be out there," but rather acts and operates by remote control. This practice both "extends" the photographer's eye and limits it: "I set out to conquer the world with my gaze, it's me and my eyes and the world, and I'm limited all the time in this activity, as I'm depended on the movements of other persons, on the streaming quality, and on what the camera lens can show me; and I'm limited because when I'm out there in the world, I can also see what is out-of-frame, and when I'm in front of my computer monitor, I can only see what is in the frame." These concerns about the limitations of remote control photography as well as Baram's attempts to overcome them have led him to the current project. But, above all, it seems that this project highlights the voyeuristic aspect of photography and the current possibilities for invading the privacy of people and corporations.

כחלק מפרויקט רחב יותר העוסק בכרוניקה של היחס המשתנה לצילום, נדרש אלי פטל לחוויית הצפייה במהדורות החדשות באינטרנט. כאשר, כתוצאה מאיכות השידור הירודה (streaming), התרחש ערבוב של ארבעה אירועים. פטל השתמש בפקודה print screen, הקפיא את הפריימים וצילם את המסך במצלמת סטילס. הוא תיעד ארבעה פריימים: האחד ממשפט קצב; השני מביקור האפיפיור יוחנן פאולוס השני; השלישי שידור ספורט, שהתערבב עם משפט קצב; והרביעי דימוי של בנימין נתניהו, שהתמזג עם דימוי של הספרייה הלאומית. למעשה הבעיה בשידור יצרה חיבור היברדי בלתי מכוון או מודע בין אירועים, אנשים ומקומות. ההיררכיות שהטלוויזיה בכלל והחדשות בפרט נאבקים לשמר נפרמו והתמזגו כתוצאה מטכנולוגיה פגומה. באופן מפתיע הצורניות המפוקסלת של הדימויים המשובשים מעלה על הדעת ציור גריד המתערבב בציור מופשט.

פטל צייר את הדימויים הללו בפורמט גדול, רווי צבע ומשיכות מכחול. לאחר השלמת הציור, הוא צילם והדפיס את הדימוי והשמיד את המקור המצויר. צפייה בעבודה יוצרת תעתוע – רק כשמתקרבים לעבודה מתגלה שמדובר בצילום של ציור. הגילוי הזה מביא עמו אכזבה מסוימת – מעורר תחושה שהמקור נמנע מאיתנו וחשדנות כלפי מהות הקשר בין האובייקט האמנותי לדימוי שמשתקף בו. לדברי פטל, הפרויקט נוגע לניסיון ליצור תשוקה לציור דרך העדרו.

Within the framework of a larger project that chronicles the changing attitude towards photography, Eli Petel is looking into the experience of watching news on the Internet. When, due to the low quality of streaming, four events intermingled, Petel used the command "print screen" to freeze the frames and then photographed the screen with his still camera. He documented four frames: from the trial of former Israeli President Moshe Katsav; from the visit of Pope John Paul II to Israel; social gathering that intermingled with Katsav's trial; and an image of Binyamin Netanyahu that merged with an image of Israel's National Library. The disrupted transmission resulted in unintentional or unconscious hybridization of events, people and places. The hierarchies that are so religiously guarded by television in general and news broadcasts in particular were confused and merged as a result of faulty technology. Unexpectedly, the pixilated configuration of the distorted images brings to mind a fusion of grid- and abstract painting.

Petel transformed these images into large-format paintings inundated with color and brushstrokes. Upon completing the painting, he photographed and printed the image and destroyed the painted original. Watching the work from a distance produces a trompe l'oeil effect – only on closer inspection the piece reveals itself as photographed painting. This revelation may cause a certain disappointment – a feeling that we were denied the opportunity to see the original and a suspicion regarding the nature of the connection between the artistic object and the image reflected therein. According to Petel, the project has to do with an attempt to manufacture craving for the painting by means of its absence and denial.



ללא כותרת, 2009-2012, הרפסת הורקת דיו, 140X180 ס"מ
 Untitled, 2009-2012, inkjet print, 140X180 cm

בסדרה הנוכחית, מבקש אריאל קן לצאת אל מחוץ לגבולות ישראל ולעיסוק במקומי באמצעות מחווה לזוג חלוצי הצילום המודרני ברנד והילה בכר (Bernd and Hilla Becher). הבכרים שיתפו פעולה ונועדו בעיקר בזכות גישתם הטיפולוגית, הסריאלית. מפעלם הצילומי הוקדש להנצחת מבני תעשייה ההולכים והנעלמים ולקטלוגם על פי צורה ויעוד. מסעם של הבכרים היה פיזי – הם ביקרו בכל יעד, הקיפו אותו, מיפו אותו. הם צילמו בכל פעם באותם תנאי אור – מוקדם בבוקר, בסתיו ובאביב, רק בימים מעוננים.

קן התייחס לפרויקט המיתולוגי של הבכרים כאל נקודת מוצא של מסעו אל מחוץ לישראל. הוא בחר כמה אתרי תעשייה שצולמו בידי הבכרים ואיתר אותם באמצעות מצלמות הלווין של Google Earth. יותר מסתם "תיירות וירטואלית", זוהי עליה לרגל של צלם צעיר אל האתרים הקנוניים של הצילום העכשווי המתבצעת דרך מסך המחשב. לאחר שאיתר את המבנה ואישר שאכן מדובר במבנה שתועד בידי הבכרים, הוא בחר להכניס לפריים שטח גדול ככל האפשר, שכלל את המפעל וסביבתו, מבלי לפגוע ביכולת לראות בבירור את הפרטים הקטנים של הצילום. על־מנת ליצור צילום איכותי המוכן להדפסה ובעל רזולוציה גבוהה היה עליו לפרק את הפריים הנבחר לכלל גריד המכיל מאות פריימים קטנים, שאותם הוא תפר באמצעות תוכנת הפוטושופ. בהומאז' שלו לבכרים, שפך קן אור על התנועה שחלה במבט עצמו – ממבט אופקי ומקטלג המנסה להסדיר ידע קיים, למבט על חובק־כל המשקף את הרחבת גבולותיו של הידע ואף יוצר חוויה של הצפת מידע.



המוזיאון הארכאולוגי של פלסטינה, 2011, פחם על נייר, 50X70 ס"מ
The Archeological Museum of Palestine, 2011, charcoal on paper, 50X70 cm

הלל רומן עובד זה כמה שנים עם דימויים מהאינטרנט. בתחילת דרכו, הוא עבד עם בנק דימויים – פרויקט שאפתני שקדם לו בבחינת ניסיון לסדר את כל הדימויים שבעולם לפי קטגוריה, וריאציה ומשיכה. היום רומן כבר לא בהכרח מחפש, אלא מוצא. אל בניין הפרלמנט האיראני למשל, הוא הגיע בעקבות קריאת כתבת online ב"הארץ" שדברנה אותו לחפש תמונות של הבניין באינטרנט. תהליך החיפוש של רומן נשען על ההיפירלינק, על קפיצות בין אתרים, בדומה לניווט בוויקיפדיה המאפשר לך לעבור מערך אחד לאחר ולחצות עולמות ידע בדרך: "בסוף היום אתה לא ממש זוכר מה קראת, אבל עשית טיול שהוא חשוב. טיול שהוא אנטי־מדעי. כי מדען צריך לזכור בסופו של דבר את טיולי הידע שהוא עשה, ולכן הוא לא יכול לעשות טיולים גדולים מדי". ואולי זה סוד כוחה של אמונת שעומדת בדיאלוג עם המדע – היא אינה מחויבת לאגור ידע, ויכולה להישאר שרלטנית, אנטי־מדעית.

סדרת הרישומים הנוכחית נעשתה בפחם על נייר. לדברי רומן, העבודה עם פחם מאפשרת לו לצייר ולמחוק את הדימוי עשרות פעמים עד שמתקבע משהו שמשביע את רצונו. זהו תהליך עבודה מעניין שכן הדימוי מצויר למעשה באמצעות מחיקה. זהו ניסיון לגרום למשהו לצאת חשבו. חרף המחיקה המתמדת: "מן אבולוציה כזו, כשמה שנשאר זה הדבר החזק. ואולי המהות. למרות שאני לוקח משהו שהוא מאוד לא מהותי בטבע שלו, הרי הדימויים שיש באינטרנט הם שאריות, אין להם מעמד גבוה. זה לא איזה דימוי ברזולוציה גבוהה של הדימוי החתום. ומה אני מנסה ליצור דימוי שיש לו הילה של משהו. שמקבל איזה תוקף". רומן מצייר היישר מן המסך, וזאת גם הסיבה לתהליך החזרתי של הציור והמחיקה. הציור מהמחשב גורם לו להיכנס באופן מדויק לתוך הדימוי, להבין את המבנה שלו. תהליך המחיקה ותעתוע הראייה, שהוא התוצר הישיר שלו, מעניקים לדימוי איכות פיזית, כמעט תלת־ממדית, הדומה להדמיית מחשב.

In this series, Ariel Caine wishes to transcend the boundaries of Israel and the preoccupation with the local by paying homage to two pioneers of modern photography, Bernd and Hilla Becher. The Bechers worked in collaboration and were renowned especially for their typological, serial approach. Their photographic endeavor was dedicated to the commemoration of obsolete industrial buildings and to their formal and functional cataloging. The journey of the Bechers was a physical one – they visited each and every location, walked around it, mapped it. They always took their pictures under the same lighting conditions – early in slightly cloudy autumn or spring mornings.

Caine used the Bechers' mythological project as a point of departure for his journey out of Israel. He selected some of the industrial sites photographed by the Bechers and located them with the aid of Google Earth's satellite imagery. More than "virtual tourism," this was an online pilgrimage of a young photographer to the canonical sites of contemporary photography. After locating a building and confirming that it was actually documented by the Bechers, he elected to have the frame cover an area as big as possible that included the plant and its surroundings, without diminishing our ability to clearly see even the minutest details of the photograph. In order to produce a quality ready-to-print photo with high resolution, he had to deconstruct any given frame and create a grid made of hundreds of frames, which he then reassembled using Photoshop's stitching program. In his homage to the Bechers, Caine illuminated the movement that the look itself have undergone – from horizontal cataloging look striving to organize existing knowledge to an all embracing overlook that epitomizes the ever broadening boundaries of knowledge and also produces a sensation of information overflow.



בריל, הולנד, 2011, הדפס פיגמנט על נייר נטול חומצה, 178X108 ס"מ
Brielle, Netherlands, 2011, pigment print on acid free paper, 178X108 cm

הלל רומן

HILLEL ROMAN

Hillel Roman has been working in recent years with Internet images. At the beginning of his career, Roman worked on image-bank, an ambitious project he found appealing since it represented an attempt to organize all the images of this world according to their categories, variations and alluring factor. Nowadays, he does not necessarily search, but finds. For example, reading an article in "Haaretz" newspaper induced him to Web search images of the Iranian House of Parliament. Roman's Web searching process is based on hyperlinks, on hopping between Web sites, much like the navigation in Wikipedia that enables one to move from one entry to another and travel through different epistemological worlds: "At the end of the day, you don't really remember what you read, but your journey was an important one. It is an anti-scientific journey, because, ultimately, a scientist has to remember his epistemological expeditions and thus cannot set out on too prolonged journeys." And perhaps herein lies the secret power of an art that is engaged in a dialogue with science – it is not obliged to accumulate knowledge and can remain charlatanic, anti-scientific.

The drawings in the present series were executed in charcoal on paper. According to Roman, the work with charcoal allows him to continuously draw the image and rub it off until a satisfactory result is obtained. In this interesting process, the image is actually being drawn by means of erasure. It is an attempt to let something accumulate, despite the ceaseless rubbing off: "a sort of evolution, in which the powerful thing – perhaps the essence – eventually remains. This is so, even though what I take is very inessential by nature, since the images on the Web are mostly leftovers of low status. It isn't some high resolution or signed image. And I try to transform it into an auratic image of sorts. To validate it." Roman is drawing directly from the computer monitor, which explains the reiterative nature of the process of drawing and rubbing off. By this process, he penetrates metaphorically the image in order to understand its structure. The erasure and the optical illusion it creates endow the image with sculptural, almost three dimensional, quality, resembling of computerized imaging.

אלהם רוקני

ELHAM ROKNI



ויקוני רמזדאן, 2012, טוש ודיו על נייר, 60X42 ס"מ
Ramadan Fireworks, 2012, markers and ink on paper, 60X42 cm

אלהם רוקני מציגה בתערוכה זו שתי סדרות הקשורות למוצאה האיראני ולעניינה הגובר בתרבות שממנה התנתקה כילדה. האינטרנט בהקשר זה מאפשר לה לגשר על המרחק ולבקר באופן וירטואלי במחוזות ילדותה שהיום הם בלתי נגישים עבורה. ראשיתה של הסדרה עבאס בשנת 2008, כמחווה לבמאי עבאס קיארוסטמי, המרבה לעסוק בשאלות של אמת ובדיה במדיום הקולנועי. רוקני החלה לחפש תמונות של הבמאי בגוגל אימג'ס, ואט אט, נותרה רק עם הגרעין – מילת החיפוש "עבאס" – ואז ניכסה לסדרה צילומי דיוקן שונים שהעלה החיפוש. את הצילומים, היא הדפיסה וציירה את הפורטרטים בטושים בצורה חופשית, בלא מחויבות יתרה לדימוי המקורי.

רוקני מעידה שהיא "קובעת שאדם מסוים הוא עבאס בצורה קצת גזענית – לפעמים לפי המראה שלו, או אם הוא מוצא חן בעיני או לא". כלומר היא עוסקת כאן בסטריאוטיפים של "האדם המוסלמי", מפנימה אותם בבחירותיה ובירבזמן חותרת תחתיהם באמצעות חשיפתם. סדרת המסגדים התפתחה מתוך הסדרה עבאס, כאשר רוקני נתקלה במהלך חיפושיה באורנמנטיות איראניות. היא החלה משתמשת בטושים או במדבקות ליצירת דפוס קבוע, מרושל וילדותי, שמחולל אשליה של עומק וחלל, אשליה שמתפוגגת ככל שמתקרבים יותר אל הדימוי. התבוננות בדימויים של רוקני מעוררת תחושה של תעתוע, תעתוע ראייה, כאשר ההתרחשות היא למעשה השלמה של העין. לדברי רוקני אלו אינם דימויים שנולדו מתוך געגוע לאיראן, אלא מתוך סקרנות וחקירה. אך משום שהחקירה נעשית באמצעות האינטרנט היא מציפה בעיקר סטריאוטיפים תרבותיים ואסתטיים.

Elham Rokni presents in this exhibition two series that relate to her Iranian origin and to her growing interest in the culture from which she was uprooted as a child. In this context, the Internet allows her to bridge the distance and revisit virtually the regions of her childhood, which are no longer accessible to her. She started working on the Abbas series in 2008, as a tribute to film director Abbas Kiarostami, whose works thematize questions of truth and fiction in the cinematic medium. Rokni began Google image searching of the director, and gradually reduced the search to its formal essence – the keyword "Abbas." Then she appropriated to the series various portrait photos yielded by this Web search query. She printed the images and freely painted the portraits with felt pens without over-committing to the original.

As Rokni herself admits, her "determination whether a certain person is Abbas is somewhat racially biased – it is sometimes based on his outward appearance, and at other times on her liking or disliking him." In other words, she deals here with stereotypes of the "Moslem man," internalizes them through her choices and, simultaneously, exposes and undermines them. The mosques' series evolved from the Abbas series, when in the course of her searches Rokni came across Iranian ornaments. She started using felt pens or stickers to make loose, childish, fixed pattern creating an illusion of depth and space that vanishes the closer one gets to the image. The experience of viewing Rokni's images involves a sense of optical illusion, whereby the eye completes the occurrence. According to Rokni, these images were not born out of nostalgia for Iran, but rather out of inquisitiveness and research. However, since the research was conducted on the Internet it pushes to the surface mostly cultural and aesthetic stereotypes.



חליפת עבאס, 2009, סלוטייפ וטוש על נייר 60X42 ס"מ
Abbas Suit, 2009, tape and markers on paper, 60X42 cm

עפרה לפיד

OFRA LAPID

סדרת הצילומים של עפרה לפיד מתעדת מבנים בעלי ארכיטקטורה מודרניסטית בהתבסס על דימויים שמצאה בבלוג. המבנים שמשכו את עיניה הם מבנים שנוכחותם במרחב הממשי היא אלימה ובוטה, בעוד שבדימוי הצילומי הם נראים קטומים ומושכים. את הדימויים הללו, היא מדפיסה ויוצרת מהם דגמים המבליטים עוד יותר את נוכחות המבנים באמצעות הקצנת ניתוקם מסביבתם. העבודה המוגמרת היא צילום סטילס של הדגם. לפיד מפעילה תהליך דומה על דימויי תפנימים של אולמות קולנוע, שאת קלעיהם היא חותכת ומציגה על מסכים דימוי של בניין – מבנה רציונליסטי בעל תבנית (pattern) קבועה המשכפלת את עצמה בכמעין אקט אדריכלי נרקסיסטי, כתיאטרון המציג את מבנהו החיצוני. לפיד יוצרת כאן תעתוע ראייה המאפשר לחשוב שהיא צילמה מבנה ממשי, תלת־ממדי. היא מזייפת בניין בעודה מנסה להחליף את המקור: "הזיוף משקר ולשקר הזה יש נוכחות ואמת בפני עצמו. ותעתועי ראייה הם טריק של זייפנים", היא אומרת.

In her series of photographs, Ofra Lapid documents buildings of modernist architecture based on images she found in a blog. Her eyes are attracted to buildings, which, despite their violent and blatant presence in their actual environment, retain a certain magical allure in the photographic images. Having selected her images, she prints them and, based on the photographs, creates models that further enhance the overwhelming presence of the buildings by emphasizing their displacement. The finished piece is a still photograph of the model. Lapid subjects interiors of movie theaters to a similar process: she cuts their front curtains and displays on their screens an image of a building – a rationalist structure with fixed pattern that reproduces itself, in a sort of narcissist architectural gesture, as if the movie theater is presenting the structure of its exterior. Lapid creates here an optical illusion, which induces us to think that the structure she has photographed is an actual, three-dimensional one. She forges a building while attempting to replace the original: "The forgery deceives, and this deceit has its own presence and truth. Optical illusions are a trick of forgers," she says.



ללא כותרת, 2012, הדפסת צבע על נייר, 56X73 ס"מ
Untitled, 2012, color print on paper, 56X73 cm

NOGA INBAR נגה ענבר



#5 Cutting Extremes, 2012, הדפס על נייר 106X83 ס"מ
Cutting Extremes #5, 2012, print on paper, 106X83 cm

סדרת הרישומים של קטועי איברים וחלקי המפות של נגה ענבר, נוצרה מתוך מחשבה על אודות דימויים שמצליחים לעורר אותנו כשאנו נמצאים בתוך "זיהום של דימויים" (image pollution). שהאינטרנט הוא מייצגו העיקרי. ההשראה לפרויקט נולדה ביום שבו פרצו אזרחים סורים בגופם את הגבול עם ישראל והגיעו למגדל שאמס. ענבר נמשכה אל האקט שהפך את הגוף לנשק פוליטי חרף פגיעותו הרבה. בשיטותיה ברשת, היא מצאה רישומים של קטועי איברים ממלחמת העולם הראשונה. רישומים אלה נלקחו מספרי רפואה ישנים שהציגו הסברים מאוירים כיצד יש לקטוע איברים בשדה הקרב. ענבר רשמה את קטועי האיברים, וחטכה חתכים של ממש ברישום. במקומות שנחתכו, הדביקה ענבר קטעי מפות של המזרח התיכון ואנגליה – המדינה הקולוניאלית שבה היא בחרה לחיות. על המסלול הארוך שעברו הדימויים האלה, אומרת ענבר: "בתחילה נוצרו הרישומים, שעברו לדפוס, ולאחר שנים הספרים הללו נסרקו והדימויים הועלו לאינטרנט, שם מצאתי אותם. לקחתי את הג'יפגים (JPGs), והגדלתי אותם בפרוטושופ, ואז הדפסתי והחזרתי אותם שוב לנייר. הדימוי עבר מניפולציה כשעלה לרשת. וכעשיו אני מנסה אותו מחדש. מתוך העולם הווירטואלי, אני מחזירה את הדימוי למציאות". בהקשר הזה, נדמה שגם החתכים בגוף שאותם רשמה ענבר, לצד החתכים הממשיים בנייר, הם בגדר פעולות המנסות להשיב את האחיזה במציאות הממשית.¹

Motivated by the idea of images that manage to stir us up in the midst of the mainly cyberspace "image-pollution," Noga Inbar set out to create her series of drawings of amputees and fragments of maps. The inspiration for this project was born on the day in which Syrian civilians broke, with their own bodies, through the Israel-Syria border and marched into the Druze village of Majdal Shams. Inbar was enchanted by the action that transformed the human body into political weapon, despite its great vulnerability. Browsing the Net, she found drawings of WWI amputees. The drawings were taken from old surgery textbooks complete with illustrated instructions of how to perform battlefield amputations. Inbar drew the amputees and then made real incisions in the drawing. On the parts that were cut, she pasted fragments of maps of the Middle East and Britain – the colonial country in which she chose to live. Inbar says about the long trajectory traversed by these images: "First were made the drawings that went to print, and years afterwards the books were scanned and the images uploaded to the Web, where I found them. I took the JPGs and enlarged them in Photoshop, and then I printed them and thus turned them once again into paper images. The image was manipulated when it was uploaded to the Web. And now I re-appropriate it. I retrieve the image from the virtual world and bring it back to the real one." In this context, it seems that the incisions drawn by Inbar, alongside the real ones she made in the paper, also represent restoration of the grip on actual reality.¹

¹ לקשר בין חתכים בגוף לבין התשווקה לממשי נדרש התיאורטיקן סלבו ז'יז'ק שעה שכתב על תופעת ה-"cutters", ראו: סלבו ז'יז'ק, ברוכים הבאים למדבר של הממש: חמש מסות על ה־11 בספטמבר ואירועים סמוכים, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2008, עמ' 29-30.

¹ Slavoj Zizek refers to the connection between the body and the "passion for the Real" with regard to the phenomenon of "cutters." See: Slavoj Zizek, Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates, London: Verso Books, 2002, p. 20.

יצחק ליבנה

YITZHAK LIVNEH

עבור יצחק ליבנה האינטרנט הוא "מְגָה־כֶּרֶךְ", המקנה אנונימיות ואלמוניות ומאפשר לבדות סיפורים לדמויות מזדמנות. סיפורי אהבה ופרידה מעסיקים את ליבנה זה שנים. הקלדת מילות החיפוש "couples hugging" במנוע החיפוש של גוגל תמונות (Google Images) הניבה כמות עצומה של צילומים, ומהם הוא בחר והדפיס, חתך וצייר כמה דימויים בפורמטים גדולים. מי שנחתכים מהצילום באופן סדרתי הם הגברים, והעדויות היחידה לנוכחותם הקודמת הן ידיהם הנחות על הנשים או חובקות אותן. זהו דפוס פעולה פתולוגי המעלה על הדעת רוצח סדרתי ו/או סוטה מין. לדברי ליבנה "צילום הוא משהו שמזמין התערבות, גזירה והדבקה. דימוי אינטרנטי של אישה יפה עוד יותר מזמין את זה. אישה יפה, רצוי בלונדינית, שיש בה משהו קורבני ופגיע. מבשר רעות". חיתוך הגבר מן הצילום הוא פעולה של ניכוס, לא רק של הדימוי אלא גם של האישה עצמה. מדובר כאן, כביכול, באלימות פוטנציאלית כלפי האישה. ועם זאת, הפעולה האלימה הממומשת היא דווקא כלפי הגבר שנחתך מהדימוי. עבור ליבנה, הציור הוא אקט אלים ופרוורטי, אקט מימטי שבאמצעותו הוא מייתר את המקור, ועם זאת מאפשר לחוש בחסרונו.

For Yitzhak Livneh the Internet is a "megapolis" that provides one with anonymity and with the possibility to make up stories about random people. Livneh has been fascinated by love and break-up stories for quite some time now. Image-Googleing the keywords "couples hugging" has produced an enormous number of photographs, of which he chose and printed some images and later clipped and painted them in large formats. The men are systematically cut out of the pictures, and only their hugging hands remain to remind us of their previous presence in the image. This pathological pattern of action brings to mind serial killers and/or sex deviants. According to Livneh, "a photograph is something that invites intervention, cutting and pasting. Internet image of a pretty woman invites it all the more; a pretty woman, preferably a blond one, with ominously faint scent of a vulnerable victim." The cutting out of the man suggests an act of appropriation, not only of the image but also of the woman. It also implies, as it were, potential violence against the woman. However, the actual violent activity – the cutting out – is directed against the man. For Livneh, painting is a violent and perverse act, a mimetic act that makes the original redundant, but at the same time also emphasizes its absence.



סצנת מטבח, 2012, שמן על בד, 180X140 ס"מ
 Kitchen Scene, 2012, oil on canvas, 180X140 cm

Although the artists whose works are displayed here differ in their styles and fields of interest, one thing is common to all of them – they all search the Web, deliberately and intensely, draw from it the images they intend to work with and appropriate them in different ways. The appropriation relates not only to the changed ownership of the image, but also to the *material-structural* transformation it undergoes – from virtual image into physical, namely actually existing, image. In the works of these artists, this transformation is achieved through a series of sometimes excessive or, at least, unnecessary labor-intensive activities.⁵ This labor-intensive activities seem to rest on low-tech practices such as drawing and painting, but they also imply other procedures: scanning, printing, cutting etc. – regardless whether the finished product is printed on photographic paper or on canvas, and whether the cutting, pasting and stitching are Photoshopped or manually done with scissors, glue and thread. The labor-intensive pattern of action involved in overstepping the confines of the virtual space seems to contradict the process of technological-mechanical reproduction defined by Walter Benjamin.⁶

The way in which images are adopted and processed reveals the unbearable ease with which we, as Web surfers, accept the self-evidentiality of the “existence” and reliability of the virtual image; or, to quote Debord, modern society presupposes that “everything that appears is good; [and] whatever is good will appear.”⁷ Applied to the Web context, this thesis may illuminate the immense trust we have in any visual representation appearing on the Internet, despite the great easiness in which such images can be fabricated and falsified.

Greg Van Alstyne, one of the forefathers of the situationist interpretation of the virtual public space’s usage patterns, argues in his article “Cyberspace and the Lonely Crowd” (1996) that the very act of uploading an “object” to the Web leads to a loss of information about that

object and sometimes also to forfeiting the context in which it was made or documented.⁸ It seems that, as a result of the alienation and disorientation involved in the Web browsing experience, we, as web users, are incapable of (or maybe disinterested in) distinguishing between “good and bad,” between “true and false.” Or as Van Alstyne puts it: “Our minds are separated from our bodies; in turn we are separated from each other, and from the non-technological world.”⁹

In contrast to the typical Web surfer, artists who derive their images from the Web (and actually from any other source, in the spirit of the modernist tradition of readymade and pop-art) are exempt from the necessity to provide realistic context to their images. Instead, through their intensive treatment of images that were sanctified by average Web surfers, these artists raise questions of authenticity, manipulation, prejudices and cultural perceptions deeply-rooted in a society that believes that its “modernity” lies precisely in its uncritical use of the Web.

Indeed, it seems that the artists participating in the exhibition deal with this material and contextual loss and endeavor to fill the void in more than one sense. They are not necessarily interested in the historical story of the object in and of itself, but rather in the fact that it has a story. What we have here is a wish to restore something to the image – maybe its aura and specificity, or its materiality and historical context. However, in the same breath, we find here the elimination, uprooting and de-signification of the image. Nothing perhaps portrays better this emotive and cultural complexity than the following words of Slavoj Žižek:

The problem with the twentieth-century “passion for the real” was not that it was a passion for the Real, but that it was a fake passion whose ruthless pursuit of the Real behind appearances was the ultimate stratagem to avoid confronting the Real¹⁰

⁸ See: <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/77>.

⁹ Ibid.

⁵ The present exhibition broadens the scope of the extensive research on contemporary manually labor-intensive Israeli art by adding to it digital and virtual contexts. Thus, for example, the exhibitions *Overcraft: Obsession, Decoration and Biting Beauty* and *BoysCraft*, curated by Tami Katz Freiman, focused on the issue of manually labor-intensive art. The latter exhibition reflected, according to Katz Freiman, the evolution in the critical thinking of artists in the wake of the feminist revolution and the pervasion of gender and post-colonial theories.

⁶ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in: idem, *Illuminations*, ed. by H. Arendt, London: Fontana, 1992, pp. 211-244.

⁷ Guy Debord, “The Society of the Spectacle,” thesis 12, in: http://www.antiworld.se/project/references/texts/The_Society%20_Of%20_The%20_Spectacle.pdf.

¹⁰ Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, London: Verso Books, 2002, p. 24.

search

ENGINE

**SERGIO EDELSZTEIN
and
HILA COHEN-SCHNEIDERMAN**

In his essay “Avant-garde as Software,” cultural theorist and critic Lev Manovich contends that ever since the 1980s, our visually saturated society and culture no longer try to create new images but rather recycle and re-cite existing contents. “Culture,” he says, “is now busy re-working, recombining and analyzing the already accumulated media material.”¹ This diagnosis has bearing on the question of how the Internet information revolution and globally available online images impact contemporary photography and art.

The artists whose works are displayed in Search Engine spend long hours in front of their computer’s screen in search of online images. Vagrant by their nature, these searches are equipped with internal engine – any given Web site leads to another, and each link leads to another. Hyperlink is the basic unit that allows jumps and movement between Web sites and, actually – allows a non-linear, net-based wandering in the virtual public space rather than the physical one. It was poet Charles Baudelaire²

and later philosopher Walter Benjamin³ who introduced the concept of “wandering” into our cultural “desktop.” However, in the context of contemporary culture, it may be more beneficial to consult the writings of Guy Debord, who co-founded the Situationist Movement in the 1960s. The term “*dérive*” (drift), coined by Debord, refers to conscious wandering through urban landscapes as a means to understand the psychogeography of the modern city.⁴ Debord’s theories can easily be applied to our social patterns concerning the Internet and “virtual tourism.” “Virtual tourism” is a remotely controlled practice – the subject does not go out into the real, physical world, but rather wanders, as present-absentee, through the Web. Moreover, this wandering makes it clear that the Web is not merely a repository of knowledge and images, but has long since transformed into a landscape in its own right. Or, as Yitzhak Livneh has put it in a conversation about the exhibition’s subject matter: “Nowadays, Google is not only a substitute landscape, but substitute universe.”

³ Benjamin delved into the theme of “flânerie” in some of his essays, see, in particular, “Marseilles,” and “The Return of the Flâneur,” in: Walter Benjamin, Selected Writings, vol. 2, pt. 1, 1927-1930, Cambridge, Mas.: Harvard University Press, 2005, pp. 232-236; 262-267.

⁴ See Guy Debord, “The Theory of the *Dérive*,” <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>. “Théorie de la *dérive*” was originally published in the situationist journal Internationale Situationiste # 2 (Paris, December 1958).

¹ Lev Manovich, Avant-garde as Software, in: http://manovich.net/DOCS/avantgarde_as_software.doc

² Charles Baudelaire, The Painter of Modern Life and Other Essays, New York: Da Capo Paperback, 1986.



מנוע חיפוש
8 במרס - 5 במאי 2012

Search Engine
8, March – 5 May 2012

אוצרים: סרג'יו אדלשטיין
והילה כהן-שניידרמן

Curators: Sergio Edelsztein and
Hila Cohen-Schneiderman

המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב
הגלריה ע"ש רחל וישראל פולק

The Center for Contemporary Art
at the Rachel & Israel Pollak Gallery

קלישר 5, תל אביב
טל': 03-5106111
פקס: 03-5106112
דוא"ל: info@cca.org.il
www.cca.org.il

5 Kalisher St. Tel Aviv
P.O. Box 29818 Tel Aviv 61298
Tel: 972-(0)3-51061111
Fax: 972-(0)3-5106112
E-mail: info@cca.org.il
www.cca.org.il

שעות הפתיחה:
ימים שני - חמישי 19:00-14:00
שישי - שבת 14:00-10:00

Opening hours:
Monday–Thursday: 14:00 – 19:00
Friday, Saturday: 10:00 – 14:00

מנהל ואוצר ראשי: סרג'יו אדלשטיין
מנהלת הפקה: דיאנה שואף
אוצרת: מעין שלף
עוזרת הפקה: אילת בן דור
פיתוח תוכניות: ליאת ציגלר
מנהל ארכיון: אבי מילגרם
יחס"צ: הדס שפירא

Director and Chief Curator: Sergio Edelsztein
Production Manager: Diana Shoef
Curator: Maayan Sheleff
Production Assistant: Ayelet Ben Dor
Program Development: Liat Tzigler
Archive Manager: Avi Milgrom
Public Relations: Hadas Shapira

עיצוב ועריכה גראפית: נועה שורץ | קובי ברחד
תרגום לאנגלית ועריכה לשונית בעברית: איה ברויר
הפקת דפוס: נדב שלו
קדם דפוס והדפסה: דפוס ע.ר. בע"מ, תל אביב

Design: Noa Schwartz | Koby Barhad
Copy editing and translation: Aya Breuer
Press production: Nadav Shalev
Pre-press and Printing: A.R. Printing

המרכז לאמנות עכשווית נתמך בידי
משרד המדע והתרבות, מינהל התרבות -
המחלקה לאמנות פלטטית
עיריית תל-אביב-יפו -
אגף התרבות והאמנויות
קרן מוראל ופיליפ ברמן, ארה"ב
קרן משפחת אוסטרובסקי
עוזי צוקר ורביקה סקר
אלן פלאם, ארה"ב
המגבית המאוחדת - UIA
אגודת ידידי המרכז לאמנות עכשווית

The Center for Contemporary Art is supported by
The Ministry of Culture and Sport –
Visual Arts Department
Tel Aviv Municipality –
Culture and Arts Division
The Muriel & Philip Berman Foundation, USA
The Ostrovsky Family Fund
Uzi Zucker and Rivka Saker
Ellen Flamm, USA
UIA – The United Jewish Appeal
The Friends of the CCA

