שון סניידר:
המלחמה האמיתית

شون سنايدر:
الحرب الحقيقية

המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית
רחוב ירמיהו 16, חולון / 03-5568792
שעות פתיחה: ג', ד' 16:00-20:00
ה' 10:00-14:00 ו', ש' 10:00-15:00

المركز الإسرائيلي للفنون الديجتالية
شارع يرمياهو 16، حولون / 03-5568792
ساعات إستقبال الجمهور: الثلاثاء والأربعاء 16:00-20:00،
الخميس 10:00-14:00، الجمعة والسبت 10:00-15:00

*Casio,
Seiko,
Sheraton,
Toyota,
Mars
2004-05*

"החופש הוא החופש לבחור ערוץ"
(Schema, 2004–06)

גלית אילת

התערוכה "המלחמה האמיתית" עוסקת בקרב על ייצוג המציאות ועל פרשנותה. זוהי תערוכת היחיד הראשונה של האמן שון סניידר בישראל ומתערוכות היחיד הבודדות שהעלה עד כה המרכז לאמנות דיגיטלית. עבודותיו של סניידר מבוססות על ניתוח רב־שנים של דימויים שהופקו על ידי צלמי סטילס חובבנים ומקצוענים, צלמי עיתונות וטלוויזיה, צלמי וידיאו חובבים ומקצועיים; דימויים מרצדים וסטטיים, הלקוחים ממאגרי מידע ומדיה שונים. כאשר סוקרים את ארכיון החומרים של סניידר, נפרש עולם של דימויים ממקומות שונים בעולם, חלקם פתוחים למערב וחלקם סגורים בפניו או, ליתר דיוק, סגורים לביקור, כלומר למפגש פיזי עם המקום, אך משדרים דימויים ל"עולם". זהו עולם של דימויי מדיה, וסניידר הוא הארכיבר של עולם זה. הוא שומר, מגבה, מסדר, מקטלג ומתייג את הדימויים החולפים להרף עין על המסך ומשודרים שנית. לאורך שנים, הוא מנסה בקדחתנות לערוך את רצף הדימויים תוך בחינתם וארגונם מחדש ולמצוא בו היגיון.

שיטותיו של סניידר לתיוג הדימויים ולמיפויים שאובות מטקטיקות המדיה עצמה: הוא מקטלג את החומרים על פי תנועות המצלמה, זום–אין וזום–אאוט; סרטים שצולמו ב–Hi8, ב–VHS, ב–S–VHS; צילום דיגיטלי וצילום באמצעות טלפון סלולרי; צילום בשחור–לבן וצילום בצבע; חומרי תעמולה (תעמולה שחורה, תעמולה לבנה); תיעוד טלוויזיוני של מלחמות ממזרח וממערב; פרסומות מערביות, פרסומות ערביות, פרסומות מהמזרח (הקרוב והרחוק). תיוג החומרים ובחינתם באמצעות שיטות ופרמטרים שונים מעלים על הדעת לא רק את מלאכת הארכיבר, אלא גם את זו של הבלש המנסה לפענח מקרה רצח, או של המרגל המתחקה אחר כל פרט וכל שביב

”الحرية، هي حرية إختيار قناة“
(Schema, 2004–06)

جليت ايلات

يتناول معرض ”الحرب الحقيقية“ المعركة الدائرة حول تمثّيل الواقع وتفسيّره. إنه المعرض المنفرد الأول الذي يقوم به الفنان شون سنايدر في إسرائيل وهو إحدى المعارض المنفردة النادرة التي يقدمها المركز للفنون الديجتالية. أعمال سنايدر مبنيّة على تحليل إمتد لسنوات عدة لصورٍ أنتجها مصورون هواة وآخرون مهنييون، مصوري صحافة وتلفزة، مصوري فيديو هواة، صور فيها حركة سريعة وأخرى ساكنة مأخوذة من مصادر معلوماتية وإعلامية مختلفة. إذا ما ألقينا نظرة سريعة على أرشيف المواد الخاص بسنايدر، يظهر أمامنا عالم من الصور لأماكن مختلفة في العالم، جزء منها مفتوح للغرب وجزء آخر مغلق بوجهه، للدقة نقول، مغلقة أمام الزوّار، أي للقاء ماديّ مع المكان، ولكنها ما زالت تكوّن أرضا خصبة لإستعارات وصور حول ”العالم“. هذا هو عالم من صور إعلاميّة، وسنايدر هو أمين أرشيف هذا العالم. يحرس، ينظّم، يُحافظ على، يأرشف ويصنّف الصور التي تتلاشى بسرعة البرق عن الشاشة وتعود اليها. على مدى سنوات، يحاول بحماسة أن يقوم بتحرير المواد المصورة من خلال معاينتها وتنظيمها من جديد وإيجاد منطق ما من ورائها.

طُرق سنايدر في تصنيف الصور ومسحها مأخوذة من أساليب الإعلام نفسه: يجدّول المواد حسب حركة الكاميرا، التصوير عن قرب او عن بعد؛ أفلام تم تصويرها ب-Hi8، ب-VHS، ب-S-VHS؛ تصوير ديجيتالي وتصوير عن طريق الهاتف الخليوي؛ التصوير بالاسود والابيض والتصوير بالالوان؛ مواد دعائية (دعاية سوداء، دعاية بيضاء)؛ توثيق تلفزيوني للحرب من الشرق والغرب؛ دعايات غربية، دعايات عربية، دعايات من الشرق (القريب والبعيد). تصنيف المواد ومعاينتها بطرق وأساليب مختلفة يذكّر ليس فقط بعمل الأرشفة وإنما أيضا بعمل المحققّ الذي يحاول فكّ رموز حادثة قتل، او يضاهي الجاسوس الذي يتتبع كل تفصيل وكل بريق معلومة من الممكن أن يقود الى حلّ اللغز.

كما في فك شيفرة جريمة القتل، فإن سنايدر كذلك يجمع عيّنات متنوِّعة من هذه المواد. يقوم بتكبير

Index, 2009

מידע, העשוי להוביל לפתרון התעלומה. כמו בפענוח מקרה רצח, כך גם סניידר מלקט דגימות שונות מתוך החומרים. הוא מגדיל פריימים דיגיטליים עד לחשיפת הגריד הדיגיטלי (הפיקסל) או הגרעיניות האנלוגית; הוא מחלק את הדימוי ומתמקד בפרטים בודדים בפריים, מותח את גבולות הרזולוציה הדיגיטלית, ובד בבד משווה בין הרזולוציות השונות של האירועים, שאותם מציגה בפנינו המדיה.

בסרטו של רידלי סקוט, **בלייד ראנר** (1982), יושב ריק דקארד (הריסון פורד), בלש המתחקה אחר אנדרואידים, מול המסך בביתו, ובוחן תצלומים שנמצאו בזירת הפשע. הוא סורק תמונה, סוקר אותה, משוטט על פני השטח הדיגיטליים, נותן הוראות למחשב, דורש זום ועוד זום. עם כל מתיחה דיגיטלית אל תוככי התמונה נִגלים עוד ועוד פרטים. הוא משוטט בתוך דימוי מטושטש, עד שהוא מוצא את אשר חיפש ־ קשקש שקוף על פניה של האנדרואידית.

קשר נוסף לסרט הוא עולם המדיה עמוס הדימויים. **בלייד ראנר** נפתח בעולם כאוטי. עשרות מסכים ממלאים את העיר העתידית, משדרים אל תוך החלל האורבני פרסומות, חדשות וידיעות. זהו עולם של אמצעי תקשורת, של רובוטים ואנדרואידים, המאזכר, במידת מה, את האופן שבו בוחן סניידר את ייצוגי המדיה המגיעים מצפון קוריאה, למשל.

העבודות בתערוכה נחלקות לשני גופים עיקריים. גוף עבודות אחד הוא האינדקס (מפתח), שבו נכללים ארבעים תצלומים של חומרת האחסון כ USB stick, תיקיות

مقطع من الصورة الديجيتالية حتى الكشف عن الشبكة التي تركبها (البيكسل – أصغر عنصر للصورة) او العنصورة؛ يقوم بتقسيم المنظر بحيث يتم التركيز على بعض التفاصيل بالمقطع، يكبِّر حتى أقصى ما يمكن ديجتاليا، ومن خلال ذلك يقارن بين التفاصيل الدقيقة للأحداث التي يعرضها علينا الإعلام.

في فيلم ريدلي سكوت، بلييد رنر (1982)، يجلس ريك ديكارد (الممثل هريسون فورد)، محقق يقوم بملاحقة إنسان آلي، أمام الشاشة في بيته ويقوم بتفحص صور وجدت في موقع الجريمة. يقوم بمسح صورة ثم يقوم بإستعراضها من جديد، متجولا في المساحة الديجتالية، معطيا الاوامر للحاسوب، مطالبا بتكبير الصورة ثم تكبيرها اكثر. مع كل تكبير للصورة تظهر تفاصيل أكثر. يقوم المحقق بالتجول بين ظهراني صورة مشوشّة، حتى يجد ما بحث عنه – قشرة شفافة على وجه الإنسان الآلي.

ربط اضافي للفيلم هو عالم الإعلام المليئ بالصور. إفتتاحية الفيلم بلييد رنر تبدأ في عالم مُربِك وفوضويّ. العشرات من الشاشات تملأ المدينة المستقبلية، يبثون للحيز المديني دعايات، أخبار ومعلومات. إنه عالم وسائل الإتصالات، من أناس آليين وروبوتات، والذي يُذكِّر، الى حد ما، بالطريقة التي يعالج فيها سنايدر التمثيل الاعلامي في شمال كوريا، على سبيل المثال.

الأعمال في هذا المعرض تتقسم الى جسميّن أساسيّن. سلسلة الأعمال الاولى هي الإيندكس (الفهرس)، والتي تحتوي على أربعين صورة لأجهزة الذاكرة USB stick، حافظة أوراق مرقمة من كرتون، فيلم تصوير، شريط VHS، قرص DVD، أسطوانة CDR، وجميعهم يحملون أرقام وأحرف، بأئنة ومصنّفة. أعمال الفيديو التابعة لسلسة أعمال الإيندكس ليست روائية، أي انها لا تقصّ حكاية متواصلة. الرواية التي ترافق الأعمال هي بحث في تطور التصويّر الديجتالي. ومع هذا فإن الأعمال ليست تجريدية. وهي تحيل الى أحداثٍ تاريخية، من الممكن بواسطتها فهم نشوء تمثيل الأحداث التاريخية من جديد،

קרטון ממוספרות, סרטי צילום, קלטת VHS, דיסק DVD, תקליטור CDR, כולם נושאים מספרים ואותיות, מסומנים ומתויגים. עבודות הווידיאו השייכות לגוף עבודות האינדקס, אינן נרטיביות, קרי הן אינן מספרות סיפור מתמשך. הנרטיב המלווה אותן הוא חקר התפתחות הצילום הדיגיטלי. עם זאת, העבודות אינן מופשטות. הן מאזכרות אירועים היסטוריים, שבאמצעותם ניתן להבין את התפתחות הייצוג מחדש של אירועים היסטוריים, את התפתחות טכנולוגיית הראייה/צפייה ועד כמה היא קשורה לאידיאולוגיות פוליטיות. העבודות כגוף אחד עוקבות אחר חומר צילומי אנלוגי, שעבר המרה דיגיטלית ומצילום במצלמות דיגיטליות עד לתצלומים שצולמו באמצעות טלפונים סלולאריים.

כך, למשל, בעבודה (2007) Untitled (Index UKR 2797_Orange / RGB) המצלמה עוקבת אחר המון מפגין בזמן המהפכה הכתומה באוקראינה (2004–2005). המצלמה חולפת על פני המפגינים, אך ככל שהיא ממשיכה לסרוק את הקהל, כך הולך הדימוי ומיטשטש, עד שלבסוף אנו מקבלים על המסך תנועה בצבע כתום. הסרט עובר תהליך של דחיסה דיגיטלית, ובסופו של דבר הדימוי מתפורר לנגד עינינו הלכה למעשה. מי שאמון על הפגנות בימינו יודע, כי אחד המרכיבים העיקריים בכל הפגנה הוא תהליך התיעוד. תיעוד במהלך הפגנות נועד לצרכים שונים, מעבר לשידור האירוע לקהל הצופים הרחב. השלטונות מצלמים על מנת לזהות את המפגינים, ואילו המפגינים עצמם מצלמים על מנת להתגונן מפני השלטונות ומפני הכוח שאותו הם מפעילים כנגדם. דחיסת החומר הצילומי מאפשרת להציג את האירוע הפוליטי תוך הסתרת המשתתפים.

בעבודה Untitled (Index SU 3154_Novosti Press Agency / Blank Frames) (2007) מוצג תהליך דיגיטלי דומה. הפעם חומר המקור הוא רצועת חדשות שצולמה במצלמת 16 מ"מ ועברה דחיסה הדרגתית עד לרזולוציה של וידיאו מטלפון סלולרי. הדימוי היחיד הוא החומר הצילומי המשתנה עם תהליך הדחיסה, עד קבלת רצף של פיקסלים מוגדלים בגוני אפור.

העבודה Untitled (Index AS 2947_Al Qaida / As Sahab / Sony Camera Montage) (2007) עוקבת אחר מניפולציה של טשטוש והסתרה, שהונהגה על ידי רשתות השידור כאשר שידרו, באמצעות פיקסליזציה של אמצעי הצילום, חומרים שמקורם בארגון אל־קעידה. סניידר מנתח פריים אחר פריים בניסיון לזהות את מצלמת הווידיאו של Sony ששימשה את ארגון אל־קעידה לצורך הצילומים, לאור העובדה שהחומרים ששודרו בערוצי המדיה השונים עומדים בניגוד ליכולות מצלמת הווידיאו שבשימוש הארגון. מדוע משבשים ערוצי המדיה את יכולות הצילום של הארגון? האם כדי לייצר אשליה כי אל־קעידה נמצא במשבר או כי אין בידיו אמצעים דיגיטליים מתקדמים? איזה רושם מתקבל מצפייה בחומרים אלו שעברו מניפולציה?

فهم تطور تكنولوجية الرؤية – المشاهدة وكم هي مرتبطة بأيديولوجيات سياسية. الأعمال كمجموعة متكاملة تتعقب طريق تحول مادة مصورة غير رقمية (أنالوجية) الى مادة رقمية (ديجتالية): من تصوير بكاميرات ديجتالية وحتى صور تم إلتقاطها بواسطة هواتف خليوية.

هكذا على سبيل المثال، في العمل (Untitled (Index UKR 2797_Orange / RGB تتعقب الكاميرا حشد جماهير يتظاهر في زمن الثورة البرتقالية في أوكرانيا (2004–2005). تمر الكاميرا على المتظاهرين، وكلما استمرت في مسح الجمهور إزدادت الصورة ضبابيّة، حتى نحصل في النهاية على شاشة فيها حركة باللون البرتقالي. يمرّ الفيلم سيرورة ضغط ديجتالية، وفي نهاية الأمر تنهار الصورة أمام أعيننا. كل ذي خبرة في التظاهرات اليوم يعلم أن احدى المركبات الأساسية في كل مظاهرة هو عملية توثيقها. فالتوثيق يتم لأهداف عدة فيما عدا بثها للجمهور الواسع. تقوم السلطات بتصوير المظاهرات حتى تتعرف على المتظاهرين فيها، بينما يقوم المتظاهرون أنفسهم بالتصوير من أجل حماية أنفسهم من غطرسة السلطات والقوة التي يستعملونها ضدهم. تركيز المادة المصورة تمكّن من عرض الحدث السياسي وتورية المشاركين فيه.

في العمل Untitled (Index SU 3154_Novosti Press Agency / Blank Frames) (2007) يتم عرض عملية ديجيتالية مشابهة. هذه المرة فإن المواد الأصلية عبارة عن شريط إخباري تم تصويره بكاميرا 16 ملم ومرت عملية تركيز تدريجية حتى وصلت الى دقة شاشة توازي فيلما مصوراً في هاتف خليوي. الصورة الوحيدة المعروضة هي المادة المصورة المتغيرة بعملية الضغط، حتى الحصول على سلسلة من العنصورات (بكسلم) مكبرة رمادية اللون.

العمل Untitled (Index AS 2947_Al Qaida / As Sahab / Sony Camera Montage) (2007) يلاحق عملية معالجة من التغبيش والتعتيم، التي تم استعمالها على يد قنوات التلفزة عندما بثت، بواسطة التلاعب بدقة الصورة، مواد مصدرها تنظيم القاعدة. سنايدر يقوم بتحليل لقطة تلو الآخرى في محاولة منه للتعرف على كاميرا الفيديو من نوع Sony والتي إستعملها تنظيم القاعدة من أجل التصوير، على ضوء الحقيقة أن المواد التي تم بثها في قنوات التلفزة المختلفة تتناقض مع قدرة الكاميرا المستعملة على يد التنظيم. لماذا تشوِّش قنوات التلفزة قدرة التنظيم التصويرية؟ هل من أجل خلق وهم ان التنظيم موجود في ضائقة او أنه لا يملك وسائل ديجتالية متقدمة؟ أية إنطباع ينخرط في ذهننا عندما نشاهد هذه المواد التي مرت عملية تلاعب؟

في العمل Untitled (Index DPRK 3724_North Korean Central Television) (2009–10) يتم عرض صور من سنة 2009 مصدرها تلفزيون كوريا الشمالية. كوريا الشمالية هي إحدى الدول الأكثر عزلة في العالم. سكانها يعيشون في عالم مقطوع عن سماع أخبار باقي سكان الأرض، والمعلومات الوحيدة المتوفرة حول البشر خارج كوريا الشمالية تمرّ من مصفاة السلطات بحلة برنامج تلفزيوني يتم بثه بشكل غير متواصل خلال بث أخبار المساء، "أخبار العالم"، والتي تصف العالم كشيء مُهدِّد. يعرض البرنامج مواضيع "دائمة": حروبات، حوادث، كوارث طبيعية، تكنولوجيا متطفلة، مشاهد عالمية، فعاليات إنسانية شاقة وما شابه ذلك. هل من الممكن أن نتعلم شيء ما من صورة العالم المعروضة هناك، صورة لعالم غريب، شاذ وخارجيّ؟ هل بإستطاعة هذا البث أن يعلمنا شيئا عن

Blade Runner, Ridley Scott, 1982

בעבודה <u>Untitled (Index DPRK 3724_North Korean Central Television)</u> (2009-10) מוצגים דימויים משנת 2009 שמקורם בטלוויזיה הצפון־קוריאנית. צפון קוריאה היא מן המדינות המבודדות ביותר בעולם. תושביה חיים בעולם החסום למידע משמעותי משאר חלקי תבל, והמידע הנגיש היחיד שמגיע מן העולם שמחוץ לצפון קוריאה עובר דרך פילטר של הרשויות בדמות תכנית טלוויזיה, המוקרנת באופן בלתי רציף במהלך שידורי חדשות הערב, "חדשות מהעולם", המתארת את העולם כמאיים. התכנית מציגה נושאים "קבועים": מלחמות, תאונות, אסונות טבע, טכנולוגיה פולשנית, מחאה גלובלית, פעילות אנושית מאומצת וכדומה. האם ניתן ללמוד דבר־מה מתמונת העולם המוצגת שם, תמונה של עולם זר, מוזר וחוצני? האם יכולים שידורים אלו ללמד אותנו משהו על האופן שבו עולמנו מוצג או על העולם המתפקד עדיין כשריד אידיאולוגי של ההתנגדות לתהליך הגלובליזציה?

העבודה (2009) <u>Untitled (Index IR 3958_Iran / Election Protest)</u> נערכה מתוך סרטי וידיאו שצולמו באמצעות טלפונים סלולריים והועלו ל-YouTube על ידי מפגינים במהלך הבחירות באיראן בשנת 2009. הדימויים, שאותם ערך סניידר בעבודת וידיאו זו, מבודדים רגעים נבחרים, המציגים את השימוש במכשירים סלולריים ללכידת תמונות כנשק טקטי. בכל הדימויים נראה גבם של המצלמים בעלי הטלפונים הניידים, צילום שאף הוא נעשה באמצעות טלפונים סלולריים. הדימויים, המפוקסלים משהו, הם המקבילה החזותית לשידורים ברשת תקשורת חברתית, השותפה להפיכתם של אזרחים לעיתונאים, שהרי מתוך צילומים אלו ניתן היה ללמוד על ההפגנות ועל הנפגעים במהלכן, במקום שבו חל איסור על רשתות הטלוויזיה הבינלאומיות לצלם, ומקור המידע היחיד היה רשתות הטלוויזיה האיראניות המשרתות את השלטון, או אותם אזרחים-עיתונאיים, ששלחו חומרים עצמאיים על מנת שנלמד על המתרחש באיראן בזמן ההפגנות. באמצעות תהליך העיבוד הדיגיטלי שמבצע סניידר, ניתן להבחין כיצד טכנולוגיות שונות מתאימות את עצמן לתפקיד הצופה כיוצר, וכיצד הן פותחות ערוצי חקירה הנוגעים לתפקיד הקהל כיצרן בפני אירועי ההיסטוריה (תופעה דומה התקיימה כאן מעט לפני ההתקפה הישראלית על עזה ובמהלכה, כאשר בזמן ההפצצות על העיר אזרחים פלסטיניים שלחו חומרים לבלוגים).

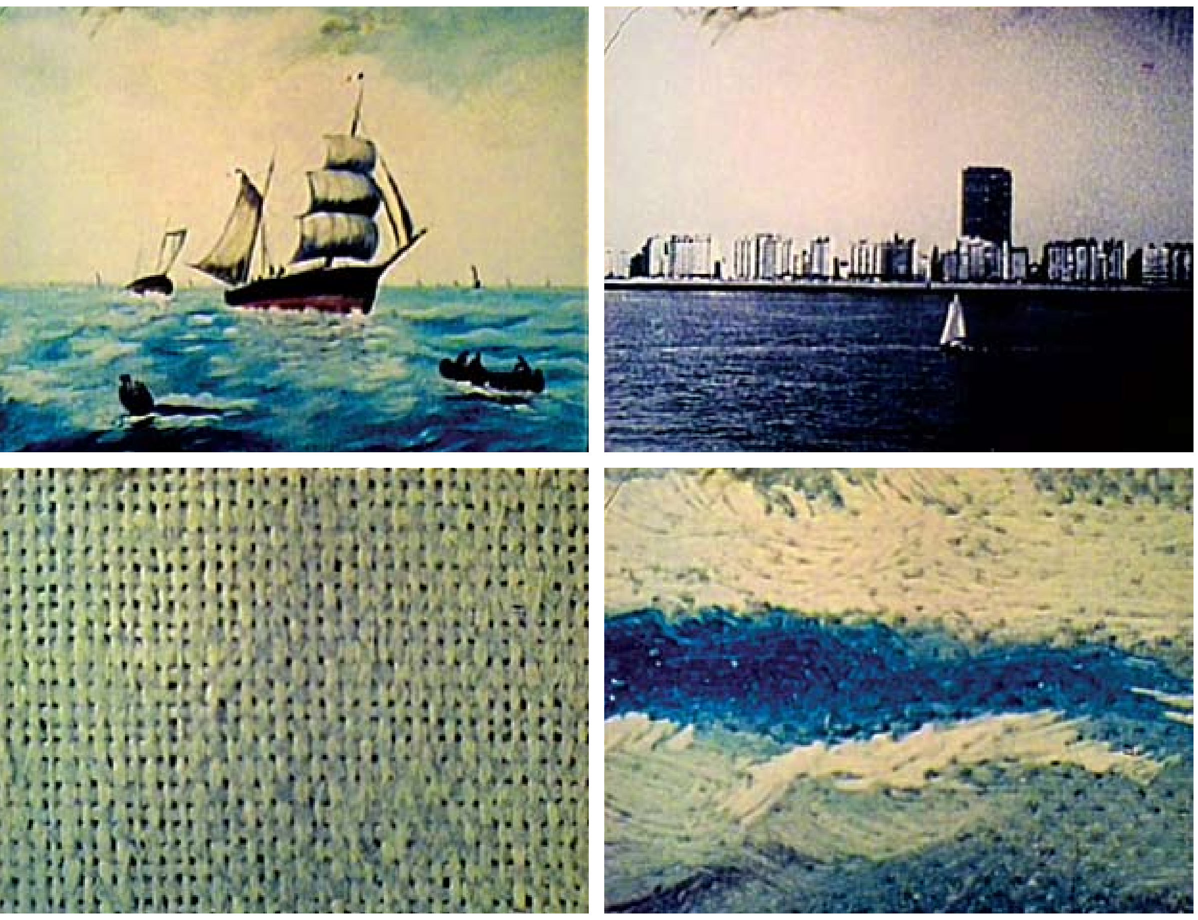
סניידר הוא מחשובי האמנים כיום היוצרים פרויקטים מונחי מחקר מעשי תוך דגש על בחינת דימויי מלחמה וייצוגם מחדש, החל במלחמה הקרה וכלה במלחמה באפגניסטן. מחקרו של סניידר אינו מכוון כתגובה לסוגיות גאו־פוליטיות, אלא לחקר ייצוגם מחדש של אירועים שתוּוכו על ידי אמצעי התקשורת. במובן מסוים זהו ניסיון לבחון את כלי התקשורת כמתווכי אינפורמציה ואת אפשרותם לייצג את המציאות שמעבר למסך הטלוויזיה ולנייר המודפס. מהלך זה מנסה להעלות לדיון שאלות עקרוניות בדבר ייצוג מחדש תוך שימוש בדוגמאות מתחום תקשורת ההמונים, הקולנוע הדוקומנטרי, מרחבים אורבניים ואדריכלות.

الطريقة التي يتم بها عرض عالمنا أو على العالم الذي يتصرف كنتاج أيديولوجي لعملية العولمة؟
العمل (2009) <u>Untitled (Index IR 3958_Iran / Election Protest)</u> تم أخذه عن فيلم فيديو تم تصويره بواسطة الهواتف الخليوية ووضعه على موقع YouTube على يد متظاهرين في انتخابات ايران عام 2009. الصور التي حررها سنايدر في عمل الفيديو هذا، تتوقف عند ثوانٍ مختارة، يُعرض فيها إستعمال الهواتف النقالة كمجاز لإستعمال الأسلحة التكتيكية. في كل الصور نرى الجزء الخلفي لجميع المتظاهرين، صورة هي ذاتها أُلتقطت بواسطة هاتف نقال. الصور، المشوّشة بعض الشيء، توازي بصريا البث في شبكات الإعلام الإجتماعي، الشريكة في تحويل المدنيين الى صحافيين، حيث أنه من خلال هذه الصور من الممكن أن نعرف عن المظاهرات والجرحى خلالها، في مكان تم فيه منع قنوات التلفزة العالمية من التصوير، ومصدر المعلومات كان إما محطات البث الإيرانية التي تخدم مصالح السلطات أو المدنيين-الصحافيين، والذين أرسلوا موادا خاصة من أجل أن نكون على إطلاع بما يجري هناك خلال المظاهرات. بواسطة عملية التحويّل الديجتالية التي يقوم بها سنايدر، من الممكن أن نلاحظ كيف بمقدور تكنولوجيا مختلفة أن تلائم نفسها لدورٍ محتمل للمشاهد كمنتج، وكيف تبني أفقا يجعل من الجمهور المتلقي أداة خلاقة في وجه أحداث تاريخية (ظاهرة مشابهة حصلت هنا في فترة قصيرة قبل الهجمة الاسرائلية على غزة وخلالها، حيث أرسل مواطنون فلسطينييون مواد للمدونات في وقت قصف المدينة).

سنايدر هو احد أهم الفنانين اليوم الذين يصنعون مشاريعا تعتمد على البحث العملي وتتركز في تصوير ورمزية الحرب وإعادة تمثيلها من جديد، بدءا من الحرب الباردة وصولا حتى الحرب في أفغانستان. بحثُ سنايدر لا يهدف لأن يكون ردة فعل لموضوعات جيو-سياسية، وإنما لبحث إعادة تمثيل أحداث لعبت فيها وسائل الاعلام دور الوسيط. في نقطة معينة إنها محاولة لمعاينة وسائل الاعلام كوسطاء معلومات وقدرتهم على تمثيل الواقع الذي يقع ما وراء شاشات التلفزة والأوراق المطبوعة. هذا المسار يحاول إثارة النقاش حول أسئلة جوهرية تتعلق بموضوع التمثيل من جديد بواسطة استعمال نماذج من مجال وسائل الاتصالات عموما، السينما التوثيقية، الفضاءات المدينية والفن المعماري.

سنايدر يسخِّر وسائل الاعلام العالمية ليستعملها كبنية تحتية لعمله. أعمال الفيديو، النصوص والصور تستعمل في بحث سنايدر المنهجي كإثبات على رحلته في قلب النظام المتأصل للصورة المنتجة والمصنوعة بشكل ديجيتالي، الى جانب المونتاج المُعلن وإستعمال التقنيات السائدة في نشر الدعايات، وهذا من أجل التحقيق في سهولة الوصول الى المعلومات وشفافيتها. بواسطة عينات اختبارية للفن المعماري، التخطيط المدني ووسائل الاعلام، يحاكي سنايدر تقلبات معان الحقائق في عملية ترجمتها من نظام ايديولوجي الى نظام آخر.

في سلسلة الأعمال التي سبقت "إندكس"، والتي تكوِّن مجموعة الأعمال الثانية في المعرض، يتركز سنايدر في الجوانب المرئية للتمثيل السياسي الجديد وفي تكنولوجيا صناعة صور ديجتالية. ولأن اسرائيل هي احدى الدول السبّاقة في إنتاج صور مرئية للحرب وبتطوير تكنولوجيا النظر، لذا فهناك إلحاح على معاينة هذه الصور التي تم انتاجها هنا، بواسطة المصفاة التي أنتجها سنايدر في عمله. هكذا، على سبيل المثال، وخلال الحرب الأخيرة على لبنان وصل الجمهور الاسرائيلي والعالمي معلومات عدة من خلال المدونات التي كتبها مواطنون لبنانيون، والذين تحولّوا بين يوم وليلة الى صحافيين ميدانيين – أو اذا ما

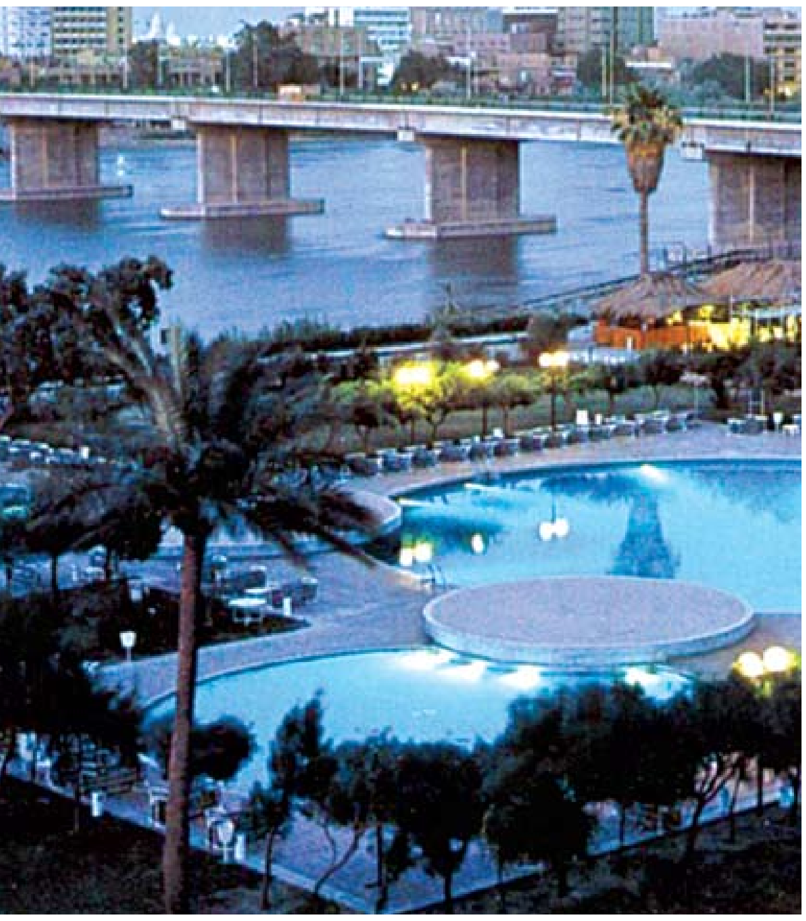


A Voyage on the North Sea
Marcel Broodthaers, 1973-74

סניידר רותם את כלי המדיה הגלובלית כתשתית לפעולתו. עבודות הווידיאו, הטקסטים והדימויים משמשים במחקרו השיטתי כהוכחות למסע אל תוככי הקוד האינהרנטי של הדימוי המופק ומעובד באופן דיגיטלי, לצד מונטאז' גלוי ולצד שימוש בטכניקות תעמולה, זאת על מנת לחקור את נגישותו של המידע ואת שקיפותו. באמצעות מקרי מבחן של תכנון אורבני, אדריכלות ואמצעי תקשורת, מתחקה סניידר אחר התנודות במשמעות המידע ועיבודו במהלך תרגומו משיטה אידיאולוגית אחת לאחרת.

בסדרת העבודות שקדמה ל"אינדקס", המכוננת את גוף העבודות השני בתערוכה, התמקד סניידר בהיבטים הוויזואליים של ייצוגים פוליטיים חדשים ובטכנולוגיה של ייצור דימויים דיגיטליים. כיוון שישראל היא אחת המדינות המובילות בהפקת דימויים חזותיים של "מלחמה" ובפיתוח טכנולוגיות ראייה, הרי קיימת דחיפות לבחינת ייצוגם מחדש של דימויים שהופקו כאן, באמצעות המסנן הביקורתי שמייצר סניידר בעבודתו. כך, לדוגמה, במלחמת לבנון השנייה הגיע לקהל הישראלי והבינלאומי מידע רב דרך בלוגים של תושבים לבנוניים, שהפכו בְן לילה לעיתונאי שטח או ־ אם להשתמש במונח הרווח כיום ־ "עיתונאים אזרחיים". כך גם קרה שבמהלך המתקפה על עזה, כאשר הצבא אסר על צלמים ישראליים ובינלאומיים להיכנס אל תוך השטח ולדווח ממנו, ופרט לתחנת שידור מקומית בעזה לא ניתן היה לקבל דיווח ישיר משדה הקרב (בעידן שבו דיווחים משדה הקרב הפכו לעניין שבשגרה בעקבות המהלך שיצר הצבא האמריקני עם הכניסה השנייה לעיראק), הפכו הטלפונים הסלולריים למקור ראשון לרשתות התקשורת בעולם. בנוסף לאלה ניתן היה למצוא גם אתרי אינטרנט ובלוגים, שהעלו קובצי וידיאו קצרים שבהם תועדו נזקי ההפצצות, בעוד הצבא הישראלי בחר להעלות ל-YouTube קטעי וידיאו של פצצות מונחות כתגובה לשימושם של עיתונאים אזרחיים ברשת.

העבודה Analepsis ('פלשבק', 2003-04) מציגה תיאור של מקומות שונים מתוך רשתות טלוויזיה לווייניות המשדרות חדשות. הדימויים סורקים מקומות, פני שטח ותשתיות מוכרות המשודרות ברצף במהלך משדר חדשות. אופן תצוגה זה מייצר אשליה של בהירות, של רצף ושל המשכיות כרונולוגית לידיעות ממקומות שונים, ומאפשר לצופים לקבל תמונת עולם, המתקיימת או אולי מיוצגת באופן זה על ידי עולם המדיה. בעבודה זו מנתק סניידר את הדימויים מן הסיפור החדשותי, ללא סאונד, כתוביות או לוגו של חברת שידור. רצף הדימויים נע בסדר הכרונולוגי של השידור, אך מחולק על פי תנועות מצלמה על מנת לחשוף את טכניקות הצילום של שידורי החדשות. מי שצופה בחדשות לעתים תכופות יכול להבחין בדימויים החוזרים על עצמם בכתבות שונות. כאשר לערוץ מסוים יש, למשל, מחסור בחומרי וידיאו עדכניים על מהומות בהר הבית, הוא ישדר, על רקע קריינות האירועים, תמונות סטילס או וידיאו קיימות של הר הבית, ללא כל קשר לאירועים העכשוויים. אם אנו צופים נאמנים של רשת מסוימת, נוכל להבחין בתצלומים קבועים הלקוחים ממאגרי מידע, המשמשים לחיזוק ידיעה זו או אחרת, שהרי ללא מראה עיניים הידיעה לא תשודר.



העבודה Schema (Television) (2004-06) תוהה על סמכות הטלוויזיה כמקור מידע אמין. העבודה בונה אינדקס עם חלוקה קטגורית של תכניות נושא מתוך טלוויזיה לוויינית, וכך אנו רואים מקטעים מתוך תכניות בישול ממקומות שונים בעולם, קדימוני חדשות, רצף של תחזיות מזג אוויר; לפרקים עולות חדשות מן המזרח התיכון או, ליתר דיוק, ממשבר במזרח התיכון, כמו הכתוביות המאזכרות את מלחמת לבנון השנייה. העבודה משתמשת באפשרות השלט הרחוק ככלי עריכה בלתי צפוי, ורצף הדימויים גדוש בהומור: למשל, האופן שבו מיוצגת המגמה להיגיינה ברשתות השידור השונות, המדגישה את חוסר האפשרות ליחס אמינות לדימוי הטלוויזיוני. בעבודה זו, כמו ב-Analepsis, יזהה הצופה הישראלי חלק גדול מן הדימויים עם רשתות השידור הישראליות או עם ידיעות ששודרו דרך רשתות זרות שונות.

התבוננות בארכיונים שמייצר סניידר ובאופן שבו הוא חוקר את החומרים שאותם הוא אוסף ובוחן, מתקשרת לעבודותיו המאוחרות של מרסל ברודהרס ־ סדרת הסרטים שיצר ברודהרס בין השנים 1957 ועד למותו בשנת 1976, ובהם ניתן לזהות את תחילתן של השאלות על מדיום הצילום, שאלות שהיום הן רלוונטיות יותר מתמיד לגבי מדיום הצילום ולגבי השידור הדיגיטלי גם יחד: שאלות הנוגעות למקור והעתק, לרזולוציה, לפרגמנטציה של הדימוי. דוגמה למחקר המשלב שני מדיומים שונים הוא הסרט Un Voyage en Mer du Nord ('מסע לים הצפוני', 1973-74) שצולם בפילם. העבודה נפתחת בשניות אחדות שבהן נראה סרט הצילום (הצלוליד) מוקרן דרך המקרנה ללא דימוי מצולם; אנו רואים אך ורק את סרט הצילום שעליו נרשמות חשיפות האור. לאחר מכן עובר ברודהרס בין שני מדיומים שונים: ציור חובבני משלהי המאה ה־19 של הספינה האירופית הטיפוסית ותצלום מן המאה ה־20 של הספינה שטה אל מול רקע אורבני מודרני. אנו נחשפים למידע זה מכורח העובדה שהמצלמה מתקרבת ומתרחקת מן הציור ומן התצלום. תחילה אנו רואים את הציור בשלמותו, ולאחר מכן מקטעים ממנו. כאשר העדשה מתקרבת אל הציור עוד ועוד, אנו רואים רק את משיכות המכחול על הבד, ללא הדימוי עצמו. באופן דומה מתקרבת המצלמה אל התצלום וחושפת את פני השטח של הגרעיניות הצילומית. העבודה נפרסת באמצעות 83 דפים המוצגים בזה אחר זה.

Untitled (Index IR 3958_Iran / Election Protest), 2009

ברודהרס, שגוף עבודתו העיקרי מוכר כמחקר וכביקורת על אופני הייצוג המוסדיים מוזיאליים, פנה בשנותיו האחרונות לביקורת על אופני הייצוג של המדיה. עבודה

أردنا ان نستعمل المصطلح السائد اليوم – "صحافيين مدنيين". وعلى ذات النمط، خلال الهجوم على غزة، وعندما منع الجيش المصورين الإسرائيليين والعالميين من الدخول الى الميدان لنقل التقارير الحيّة من هناك، وما عدا محطة غزاوية محلية واحدة، لم يكن بالإمكان الحصول على تقارير مباشرة من ساحة المعركة (في زمن أصبح فيه نقل التقارير من ساحات المعركة الى شيء نمطي كنتيجة للخطوة التي قام بها الجيش الأمريكي مع إحتلاله للعراق مؤخرا)، أصبحت الهواتف الخليوية المصدر الأول الذي تستعمله قنوات التلفزة في العالم. بالاضافة الى هذه الوسيلة كان بالامكان ايجاد مواقع على الشبكة ومدونات، تم فيها بث مقاطع مصورة لافلام فيديو يظهر فيها القصف، بينما إختار الجيش الاسرائيلي أن يرفع مقاطع مصورة ل - YouTube لعملية تفجير قنابل موجهة كردة فعل على استعمال الصحافيين المدنيين الشبكة العنكبوتية.

العمل Analepsis ('فلاش باك'، 04-2003) يعرض وصفا للقطات مختلفة من داخل قنوات تلفزيونية تبث عبر الاقمار الاصطناعية نشرات أخبار. اللقطات تصور أماكن، مناطق وبنى تحتية معروفة والتي تُبث بتعاقب ضمن نشرة الأخبار. طريقة العرض هذه تخلق وهما من الوضوح، التسلسل وإستمرارية زمنية لأنباء من أماكن مختلفة، والتي تمكِّن المشاهد من الحصول على صور من العالم، الموجودة، أو معروضة على هذه الطريقة على يد عالم الاتصالات. في هذه العملية يقوم سنايدر بفصل الصورة عن القصة الإخبارية، بدون صوت، عناوين فرعية او شعار شركة البث. سلسلة الصور تتعاقب بتراتب زمني للبث، ولكنها مقسّمة لحركات الكاميرا من أجل أَن تكشف تقنيات التصوير المستعملة في البث الإخباري. من يشاهد الأخبار كثيرا يستطيع أن يلاحظ الصور المكررة في التقارير المختلفة. على سبيل المثال، شح في لقطات حديثة لأعمال الشغب في الهيكل، ستؤدي بالتأكيد بقراءة أخبار المستجدات هناك على خلفية صور او مقاطع فيديو قديمة للهيكل لا تمت بأية صلة للأحداث الحالية. إذا ما كنا مشاهدين دائمين لمحطة معينة، بإمكاننا ان نلحظ وجود لقطات ثابتة مأخوذة من قواعد معلومات تستعمل عادة للتأكيد على هذا الخبر أو غيره، حيث أنه لا يتم بث أية خبر ما لم يرافقه منظر ما.

يتسائل العمل الذي يحمل عنوان (2004-06) Schema (Television) حول كون التلفاز مصدر معلومات أمين. هذا العمل ينظِّم فهرسا ويقسِّمُ لبرامج تتناول موضوعات معينة في قنوات التلفاز، وهكذا نرى مقاطع من برامج للطهو من أماكن مختلفة في العالم، مقدمات إخبارية، سلسلة نشرات جوية؛ وبين الفينة والأخرى تظهر أخبار من الشرق الاوسط، أو على الادق، من أزمة الشرق الاوسط، مثل العناوين التي تشير الى حرب لبنان الثانية. هذا العمل يستعمل أداة التحكم عن بعد كوسيلة غير متوقعة نقوم من خلالها بتحرير المواد المرئية، لتنتج سلسة مشاهد مليئة بالسخرية: على سبيل المثال، الطريقة التي يتم فيها عرض دعايات للفوط الصحية في القنوات المختلفة، والتي تؤكد على عدم إمكانية التعويل على التلفاز كمصدر موثوق به. في عمل كما - Analepsis، سيجد المشاهد الإسرائيلي نفسه وجها لوجه مع مشاهد من قنوات التلفزة الاسرائيلية او مع تقارير تم بثها في قنوات بث أجنبية مختلفة.

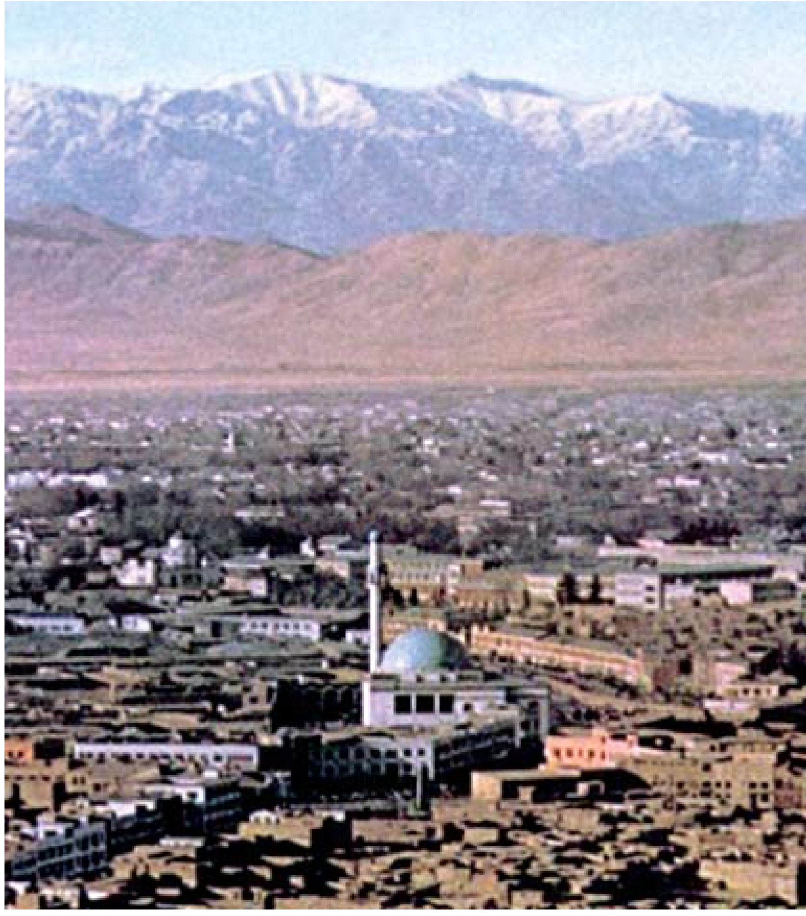
تأمُل الأراشيف التي يُنتجُها سنايدر وكيف يُقدم على تناول هذه المواد التي جمعها وطريقة معاينتها، تتكاتب مع الأعمال المؤخرة لمرسيل برودهرس – سلسلة الأفلام التي أنتجها برودهرس بين السنوات 1957 وحتى موته عام 1976، والتي فيها من الممكن أن نلحظ بداية أسئلة ذات صلة اليوم أكثر من ذي قبل حول أداة التصوير وحول البث الديجتالي أيضا: أسئلة تتعلق بالمصدر والتقليد، دقة الشاشة، وتشظي الصورة. مثال على بحث يدمج ما بين الأداتين المختلفتين هو فيلم Un Voyage en Mer du Nord ("رحلة الى البحر الشمالي"، 74-1973) والذي تم تصويره بواسطة فلم. هذا العمل يبدأ بثوان قليلة نرى خلالها شريط التصوير (تسلوليد) نفسه يتم بثه من خلال أداة تسليط الضوء دون أية شكل آخر؛ نحن نرى فقط شريط التصوير مطبوع عليه الإنكشاف للضوء. بعد هذا يمرّ برودهرس بين تصويرتين مختلفتين: رسم هواة من بداية القرن التاسع عشر لسفينة أوروبية تقليدية وصورة من القرن العشرين لسفينة تُبحر على خلفية معماريّة حديثة. نحن ننكشف لهذه المعلومات بحتمية ما بسبب إقتراب وإبتعاد الكاميرا من الصورة والرسمة. بداية نرى الرسمة كاملة، ومن ثم مقاطع منها. وعندما تقترب العدسة من الرسمة أكثر فأكثر، نرى فقط انثناءة الفرشاة على القماشة، دون الشكل نفسه. وبشكل مشابه تقترب الكاميرا من الصورة وتكشف على الملأ النواة التصويرية. العمل معروض بواسطة 83 صفحة تتالى الواحدة تلو الاخرى.

بوردهرس، والذي تركزت أعماله في البحث حول ونقض طريقة العرض في المتاحف، تحوّل في سنواته الأخيرة لنقد طريقة تمثيل الاعلام. عمل أخر والذي يرجع الى الرسمة من القرن التاسع عشر، Bateau Tableau 1973، مبنيٌّ على بث الرسمة بواسطة آلة العرض السينمائي المنزلقة (slide projector)، وفيها يمتحن الفنان حدود السينما. تركيب الصورة الساكنة بسلسلة من الصور تضفي على العمل هالة من السخرية.

يستعمل سنايدر تكتيك مشابه في عمله Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars (2004-05) والذي يدمج ما بين صور، مقاطع فيديو لهواة، صور من مصادر حكومية وتصوير صحفي يصاحبه تحليل الفنان نفسه. في المشاهدة الاولى يسود انطباع ان هذا فيلم وثائقي من العراق، ولكن كلما لاحقنا تطور الفيلم اكتشفنا أن الفيلم المصور يتتبع عملية السماح لسلع استهلاكية عالمية بالمرور، بالأساس أمريكية، على يد عناصر أيديولوجية مختلفة، ويتم الكشف عن تورط الشركات العالمية الكبرى في العراق وأفغانيستان. بالاساس يحلل هذا العمل أعراف وأخلاق التصوير الصحفي، والذي يحوِّل المُشاهِد إلى مُستهلك، والمصوِّر الصحفيّ الى سارق.

في المُركب الثاني القنوات Two Oblique Representations of a Given Place (Pyongyang) "تمثيلين غير مباشرين لمكان معطى" (بيونغ يانغ)'، (04-2001) يدرس سنايدر إحدى الأمكنة في العالم، والتي لا يوجد فيها منفذ للإعلام الغربي او أية وسيلة إعلام من العالم دون مراقبة او دون توجيه واضح للمسموح والممنوع تصويره. قناة فيديو واحدة تم انتاجها على يد تصوير غير مهني لمهندس أمريكي كان في زيارة لكوريا الشمالية عام 1995. تم تحويل المواد من من-Hi8-NTSC الى-VHS-NTSC الى - PAL mini-DV وتم تقطيعها ديجتاليا. مقاطع الفيديو هذه تعرض بيونغ يانغ من خلال عيون سائح يتجول ومرشده المرافق. الكاميرا تحاول التركيز على

Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars 2004-05



נוספת המתייחסת לאותו ציור מן המאה ה־19, 1973 Bateau Tableau, מבוססת על הקרנה של הציור באמצעות מקרן שקופיות, ובה נבחנים גבולות הקולנוע. הרכבת התמונה הדוממת מתוך רצף של דימויים בזמן מתבלת את העבודה במידה של הומור.

טכניקה דומה מפעיל סניידר גם בעבודתו Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars ('קאסיו, סייקו, שרתון, טויוטה, מרס', 2004–05) המשלבת תמונות סטילס, קטעי וידיאו חובבני, דימויים ממקורות ממשלתיים וצילום עיתונאי בלוויית פרשנותו של האמן עצמו. בצפייה ראשונה מתקבל הרושם כי לפנינו סרט תעודה על עיראק, אולם ככל שעוקבים אחר התפתחות הסרט מגלים כי עבודת הווידיאו בוחנת את התקבלותם של מוצרי צריכה בינלאומיים, בעיקר אמריקניים, על ידי הצדדים האידיאולוגיים השונים, ונחשפת מעורבותם (או מניעיהם) של תאגידי הענק השונים בעיראק ובאפגניסטן. בעיקר בוחנת העבודה את המוסכמות ואת האתיקה של הצילום העיתונאי, ההופך את הצופה לצרכן, ואת צלם העיתונות לבוזז.

במיצב הדו־ערוצי Two Oblique Representations of a Given Place (Pyongyang) ('שני ייצוגים עקיפים של מקום נתון (פיונגיאנג)', 2001–04) בוחן סניידר את אחד המקומות בעולם, שאליו אין גישה למדיה המערבית או לכל רשת תקשורת אחרת מהעולם ללא צנזורה או ללא הנחיה ברורה של מה מותר או אסור לצלם. ערוץ וידיאו אחד נערך מתוך צילום וידיאו חובבני שצילם מהנדס אמריקני בעת ביקור בצפון קוריאה בשנת 1995. החומרים הומרו מ־Hi8-NTSC ל־VHS-NTSC ל־mini-DV PAL ונדגמו דיגיטלית. קטעי הווידיאו מציגים את פיונגיאנג מבעד עיניו של תייר המלווה במדריך צמוד. המצלמה מתמקדת בפרטים ומנסה ללכוד ככל האפשר מעבר למה שמכתיב המדריך לצלם. ההתבוננות בחומרים מגלה סתירה בין הנראה לבין הנאמר (מפי המדריך), ומחדדת את ההבחנה בין מה שמותר לצלם לבין מה שמוסתר מן העין. הערוץ השני נערך מתוך הסרט התיעודי **פיונגיאנג בארבע העונות**, שיוצר במהלך שנת 1990 למטרות צפון קוריאניות פנימיות. בתמונות נראה תיעוד נופה העירוני של פיונגיאנג כנוף אידיאלי של מרחב עירוני סוציאליסטי.

עבודותיו של סניידר מציעות מסע אל נבכי עולם הדימויים שמייצרת המדיה, דימויים שמקורם במקומות שונים בעולם, ביניהם אזורי משבר ותרבויות שונות. עם זאת, עבודתו אינה עוסקת במחקר אנתרופולוגי, במובן המקובל של המילה, ואינה מבקשת לחקור את התרבויות השונות. רוב החומרים נדגמים מן המסך, והחוקר אינו נע בעולם בחיפוש אחר תרבויות חדשות. התרבות הנחקרת היא תרבות המדיה הגלובלית והמלחמה על ייצוג העולם בין מפיצי הדימויים הדיגיטליים. בעשייתו האמנותית פועל סניידר כאנתרופולוג של המדיה הבוחן את ייצוג העולם, עולם שבמאה ה־18, קודם להמצאת הצילום, יוצג באמצעות הציור הרישום והתחריט.

Room 1:
Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars, 2004–2005, Single channel DVD, sound, 13:09 min

Entrance:
Untitled, (archive Iraq), 2003–2005, Single channel DVD, no sound, 11:20 min

Room 3:
Index, 2009, LightJet prints, 40 images (image 28 x 35 cm each)

Room 4:
Schema (Television), 2004–2006, Single channel DVD, sound, 10 min

Room 5:
Untitled (Index UKR 2797_Orange / RGB), 2007, Single channel DVD, 1 min

Room 6:
Untitled (Index SU 3154_Novosti Press Agency / blank frames), 2007, Single channel DVD, 1:21 min

---

Untitled (Index AS 2947_Al Qaida / As Sahab / Sony camera montage), 2007, Single channel DVD, 3:25 min

Room 7:
Untitled (Index DPRK 3724_North Korean Central Television), 2009–2010, Single channel DVD, 16:29 min

Room 8:
Two Oblique Representations of a Given Place (Pyongyang), 2001–2004, 2 track non-synchronized video projection, 2 DVDs (video 1: 17:33 min, video 2: 5:44 min, silent) suspended projection screen

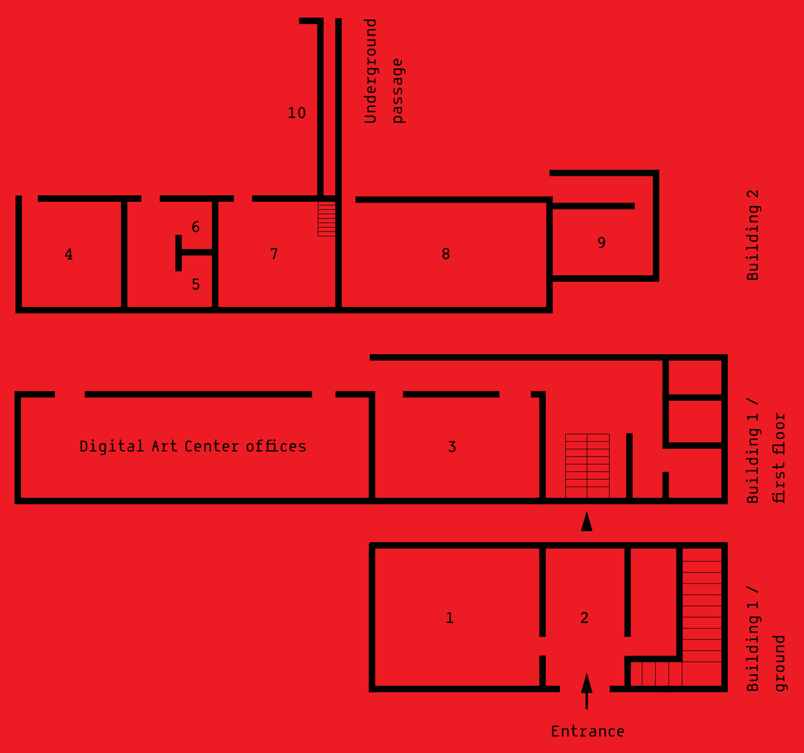
Room 9:
Analepsis, 2003–2004, Single Channel DVD, no sound, 4:53 min

Room 10:
Untitled (Index IR 3958_Iran / election protest), 2009, Anonymous producers Single channel DVD, no sound, 3:30 min

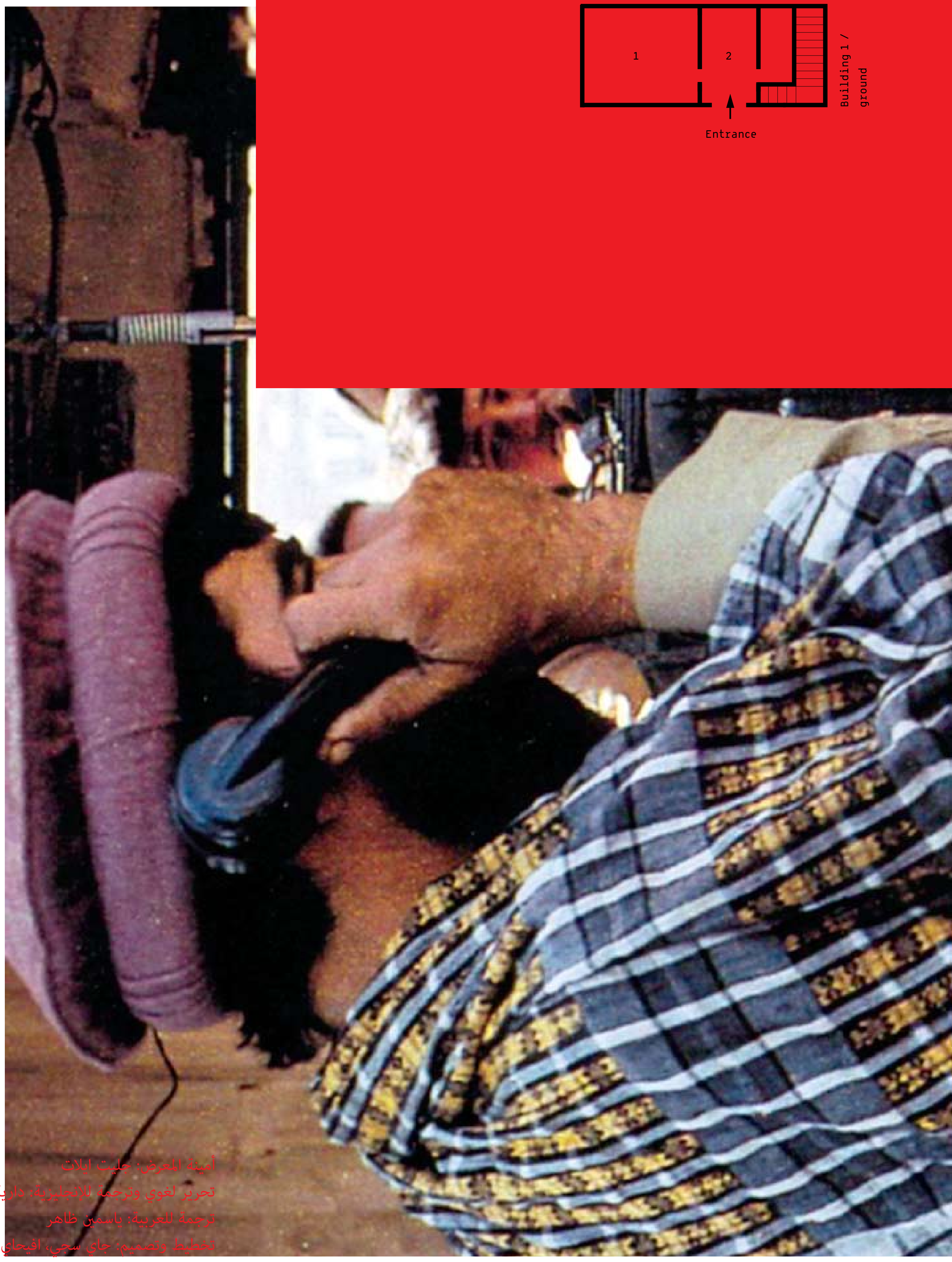
אוצרת: גליה אילת
עריכה לשונית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
תרגום לערבית: יסמין דאהר
הפקה גרפית ועיצוב: גיא שגיא, אביחי מזרחי – shual.com

التفاصيل وتحاول اصطياد لقطات لأماكن يمنع المرافق تصويرها. مشاهدة هذه المواد تكشف تناقضا بين الرؤية وبين المقولة (ما يقوله المرافق)، وتشحذ الحدود بين ما يمكن تصويره وما يجب أن يكون مخبأ عن العين. القناة الأخرى أيضا تم تحريرها بيونغ يانغ. هذه القناة تبث لقطات من الفيلم الوثائقي بيونغ يانغ في الفصول الأربعة والذي تم انتاجه خلال عام 1990 لأهداف داخلية. في الصورة نرى توثيق مناظر مدينية لبيونغ يانغ كمنظر مثالي لمساحة مدنية اشتراكية.

أعمال سنايدر تأخذنا في رحلة الى قلب عالم الصور الذي تنتجه وسائل الاعلام، صور مصدرها أماكن مختلفة في العالم، بينها مناطق صراع وثقافات مختلفة. ومع هذا، فإن اعماله لا تهتم بالبحث في الأنثرُبولوجيا (علم الإنسان)، ولا تريد أن تتعمق في الحضارات المختلفة. غالبية المواد مأخوذة من الشاشة، والباحث لا يتجول في العالم بحثا عن حضارات جديدة. الثقافة التي يتم امتحانها هي ثقافة الإعلام العالمي والحرب على تمثيل العالم بين موزعي الصور الديجتالية. في أعماله الفنية، يعمل سنايدر كأنثربولوج للإعلام يمتحن تمثيل العالم، العالم الذي كان في القرن الثامن عشر قبل اكتشاف التصوير، مُمَثّل بواسطة النحت والرسم وليس إلاّ.



Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars 2004-05



أمينة المعرض: جليت ايلات
تحرير لغوي وترجمة للإنجليزية: دارية كاسوبسكي
ترجمة للعربية: ياسمين ظاهر
تخطيط وتصميم: جاي سجي، افيحاي مزراحي - shual.com

Schema (Television),
2004-06

Perusal of Snyder's archives and the manner in which he explores the gathered and scrutinized materials calls to mind Marcel Broodthaers's later works — his series of films created between 1957 and the year of his death, 1976, where one may identify the beginnings of questions pertaining to the medium of photography, ever-relevant questions about the photographic medium as well as the digital media pertaining to original and copy, resolution, fragmentation of the image. An example of research combining two different mediums is Broodthaers's film A Voyage on the North Sea (1973–74). The work begins with several seconds in which celluloid is screened through the projector without any photographic images. All the viewer can see is the film bearing signs of light exposure. Subsequently Broodthaers shifts between two different mediums: an amateur painting from the late 19th century of an archetypical European ship and a 20th century photograph of a ship sailing against a modern urban backdrop. One is exposed to this information as the camera zooms in and out of the painting and the photograph. Initially we observe the entire painting followed by fragments of it. When the lens zooms further and further in on the painting, all we can see are the brushstrokes on the canvas without the actual image. The camera similarly zooms in on the photograph, exposing the surface of photographic granularity. The work unfolds via 83 "pages" presented in a sequence.

Broodthaers, who is known mainly for his investigations and critique of institutional-museum representation, has, in his last years, turned to criticism of media representation. Another work relating to the same 19th century painting, Bateau Tableau (1973), is based on a slide-projection of the painting, testing the limits of cinema. The work is spiced with humor as it composes a still image from a sequence of images in time.

Snyder employs a similar technique in Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars (2004–05) which combines still images and video footage from amateur, governmental, and photojournalist sources with the artist's essayist commentary. At first sight a film about Iraq, this video turns out to examine the acceptance of international (mainly American) consumer products on all sides of ideological divides, exposing foreign corporate involvement (or interests) in Iraq and Afghanistan. In particular, the video explores the conventions and ethics of photojournalism which transform the news viewer into a consumer, and the photographer into a looter.

In the two-track video installation Two Oblique Representations of a Given Place (Pyongyang) (2001–04) Snyder explores one of the most beautiful places in the world, inaccessible to Western media or any other world network without censorship or clear instructions as to what may and what may not be shot. One video channel was edited from amateur video footage taken by an American engineer on a visit to the DPRK in 1995. The material was transferred from Hi-8 NTSC, to VHS NTSC, to Mini-DV PAL, and further digitized. The footage shows Pyongyang through the eyes of a tourist escorted by a guide. The camera zooms in on details, trying to capture as much as possible beyond that which is dictated by the guide. Observation of the materials reveals a discrepancy between the audible and the visible, often conflicting with the guide's description, underscoring the distinction between what can and what cannot be filmed. The second channel was edited from the DPRK documentary film Pyongyang in Four Seasons produced in the mid-1990s for internal purposes. The images document the cityscape of Pyongyang as an idealized socialist urban landscape.

Snyder's works offer a voyage into the deep recesses of media imagery, images originating in different places throughout the world, including conflict areas and various civilizations. Nevertheless, his work does not engage in an anthropological study in the conventional sense of the word, nor does it set out to explore the different documented cultures. The materials are largely sampled from the screen, and the researcher does not travel the world in search of new cultures. The studied culture is the culture of global media and the battle of digital image distributors over the representation of the world. In his artistic practice Snyder operates as an anthropologist of the media, exploring the representation of the world, a world which in the 18th century, prior to the invention of photography, was represented by painting drawing and etching.

Curator: Galit Eilat
Hebrew Editing & English Translation: Daria Kassovsky
Arabic Translation: Yasmeen Daher
Graphic Design & Concept: Guy Saggee, Avihai Mizrahi – Shual.com

Snyder harnesses the tools of global media as infrastructure for his activity. The video works, texts, and images function in his systematic investigation as evidence of the journey into the inherent code of the digitally produced and processed image, alongside an overt montage and the use of propaganda techniques, in order to explore the accessibility and transparency of the information. Via test cases of urban planning, architecture and media, Snyder traces the fluctuations in the meaning of the data and its processing as it is translated from one ideological system to another.

In the group of works that preceded Index, which forms the second body of work in the exhibition, Snyder focused on the visual aspects of new political representations and the technology underlying the production of digital images. Since Israel is one of the leading countries in the production of visual images of "war" and in development of vision technologies, there is urgency in examining the representation of images produced here through Snyder's critical filter. Thus, for example, in the Second Lebanon War, the Israeli and international public received a great deal of information through blogs of Lebanese citizens who overnight transformed into field journalists, or to use a now prevalent term, "citizen journalists." It thus happened that during the attack on Gaza, when the IDF prohibited Israeli and international photojournalists from entering and reporting from the field, and apart from a local broadcasting station, no direct reports from the battlefield were available (in an era when battlefield reports have become a routine following the US army's 2003 invasion of Iraq), cellular phones became a primary source for the world media. These were supplemented by websites and blogs where short video excerpts were uploaded, documenting the damages of the bombings, while the Israeli army chose to post video excerpts of smart bombs on YouTube as a response to the use of the Internet by citizen journalists.

Untitled, (archive Iraq), 2003-2005

Analepsis (2003–04) presents a depiction of various locations from satellite television news broadcasts. The images scan locations, landscapes, and familiar infrastructures broadcast sequentially during a news report. This mode of presentation generates an illusion of coherence and chronological continuity in news from different parts of the world, offering the viewer a world view possibly natural, possibly media generated. In this work Snyder isolated the images from their news narrative, without sound, subtitles or news company logo. The sequence of images follows the chronological order of the broadcast, yet it is divided by camera movements to expose camera techniques in news coverage. Those who watch the news regularly may identify identical images repeated in different reports. When a given channel lacks up-to-date video footage about unrest on the Temple Mount, for example, it will broadcast existing stills or video footage of the Temple Mount, regardless of the current events, to accompany the narrated story. Loyal viewers of a given network are likely to discern stock photographs extracted from databases, used as support for a specific item, because a picture is worth a thousand words.

Schema (Television) (2004–06) questions television's authoritativeness as a reliable source of information. Working with categorical indexes of programming themes from satellite television, the work introduces excerpts of cookery shows from different parts of the world, news promos, a sequence of weather forecasts. These are occasionally interspersed with news from the Middle East or, more accurately — of a crisis in the Middle East, such as a caption referring to the Second Lebanon War. The video utilizes the potential of the remote control as a device of unpredictable montage, and the sequence of images is replete with humor: for example, the way in which the hygiene tendency is presented in different networks, emphasizing the impossibility of attributing truthfulness to the televisual image. In this work, as in Analepsis, the Israeli viewer is likely to identify many images with the Israeli networks or with foreign network news broadcast.

Untitled (Index SU 3154_Novosti Press Agency / Blank Frames) (2007) presents a similar digital process. This time the source material is a 16mm newsreel progressively compressed to mobile phone resolution. The only image is the photographic material which is transformed during the compression process to the point where a sequence of enlarged grayscale pixels is obtained.

Untitled (Index AS 2947_Al Qaida / As Sahab / Sony Camera Montage) (2007) follows the manipulation of blurring and concealment implemented by international networks, using pixelization of the photographic means to broadcast materials originating in the Al-Qaida organization. Snyder performs a frame-by-frame analysis in an attempt to identify the exact model Sony digital video camera used in an Al-Qaida release, conflicting with repeated media reports of the organization's use of bad quality videotape. Why do the media channels distort the organization's photographic capacities? Is it to promote the illusion that the organization is experiencing a crisis or lacks advanced digital means? What is the impression received from observation of such manipulated materials?

Untitled (Index DPRK 3724_North Korean Central Television) (2009-10) presents images from the North Korean media from 2009. The DPRK is one of the most isolated countries in the world. Its citizens live in an information void, and the only information accessible about the world outside Korea goes through the filter of the authorities in the form of a program appearing irregularly during the evening news broadcast "News of the World," which portrays the world as a threatening place. The program presents "fixed" themes: wars, accidents, natural disasters, alienating technology, global protest, extreme physical human activity, and so on. Can we learn something from the image of this alien outer world? Can these broadcasts teach us something about the way in which our world is presented or about the world that functions as an ideological supplement of the shrinking and self-destructive pockets of resistance to the process of globalization?

Untitled (Index IR 3958_Iran / Election Protest (2009) was edited from video footage taken with cellular phones and posted on YouTube by demonstrators during the 2009 Iranian elections. The images edited in this video piece isolate selected moments which present the use of cellular devices to capture images as tactical weapons. All the images feature the backs of the cell-phone users, likewise shot with cell phones. The somewhat pixelized images are the visual counterpart to social media networks underlying the transformational role of citizens as journalists, for it was through these images that the public was able to learn about the demonstrations and the casualties they entailed, in a place where the international television networks were prohibited to photograph, and the only source of information was the Iranian television networks serving the regime or those citizen-journalists who sent independent materials for us to learn about the events in Iran during the demonstrations. Through Snyder's digital processing one may discern how different technologies adapt themselves to the viewer's role as artist, and how they open channels of investigation up, touching upon the audience's role as a producer vis-à-vis historical events (a similar phenomenon occurred in Israel shortly before and during the Israeli attack on Gaza, when Palestinian citizens sent materials to blogs during the bombings).

Snyder is one of the most important artists performing research-based projects, emphasizing the exploration and re-presentation of war images, from the Cold War to the conflict in Afghanistan. Rather than a response to geo-political issues, Snyder's research is intended to study the re-presentation of media-mediated events. In some respects, it is an attempt to study the media as mediators of information and their ability to represent the reality transpiring beyond the television screen and the printed page. This process endeavors to shed light on fundamental questions about representation, while employing examples from the fields of mass media, documentary cinema, urban spaces, and architecture.

Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars 2004-05

enhancement. With every digital stretch into the heart of the image, more and more details are revealed. He scans a blurred image until he finally finds what he was after — a transparent scale on the android's face.

Another link to **Blade Runner** is the image-ridden media world. The film opens with a chaotic scene. Scores of screens fill the futuristic city, broadcasting commercials, news, and reports into the urban space. It is a media world, a universe of robots and androids, somewhat reminiscent of the way in which Snyder explores the media images arriving from North Korea, for example.

The works in the exhibition may be divided into two major bodies. One is Index, which includes forty photographs of the storage hardware USB flash drive, numbered cardboard dossiers, celluloid film, a VHS tape, a DVD, a CDR, all marked and labeled, bearing numbers and letters. The video works which belong to the body of Index works are non-narrative; in other words, they do not recount a continuous story. Their narrative is the study of the development of digital photography. At the same time, the works are not abstract. They refer to historical events which may account for the development of the re-presentation of historical events, the development of observation technology, and to what extent it is associated with political ideologies. As a single body, the works explore digitally transferred analog photographic material or photographs/video taken with digital cameras transferred to photographs taken with mobile phones.

Thus, for example, in Untitled (Index UKR 2797_Orange / RGB) (2007) the camera follows a crowd demonstrating during the Orange Revolution in Ukraine (2004-05). The camera passes over the demonstrators, but the more it scans the crowd, the more blurred the image becomes, until it is reduced to mere orange movement on screen. The imagery is placed through progressive digital compression levels until the image ultimately disintegrates before our very eyes. Those familiar with demonstrations know that documentation is one of the major elements in any demonstration nowadays. Documentation during demonstrations is intended for various purposes, beyond the event's broadcasting to the general public. The authorities perpetuate the event in order to identify the demonstrators, whereas the latter document it in order to protect themselves from the authorities and the power employed against them. Compression of the photographic material enables presentation of the political event without exposing the participants.

"Freedom is the freedom to choose a channel"

(Schema, 2004-06)

Galit Eilat

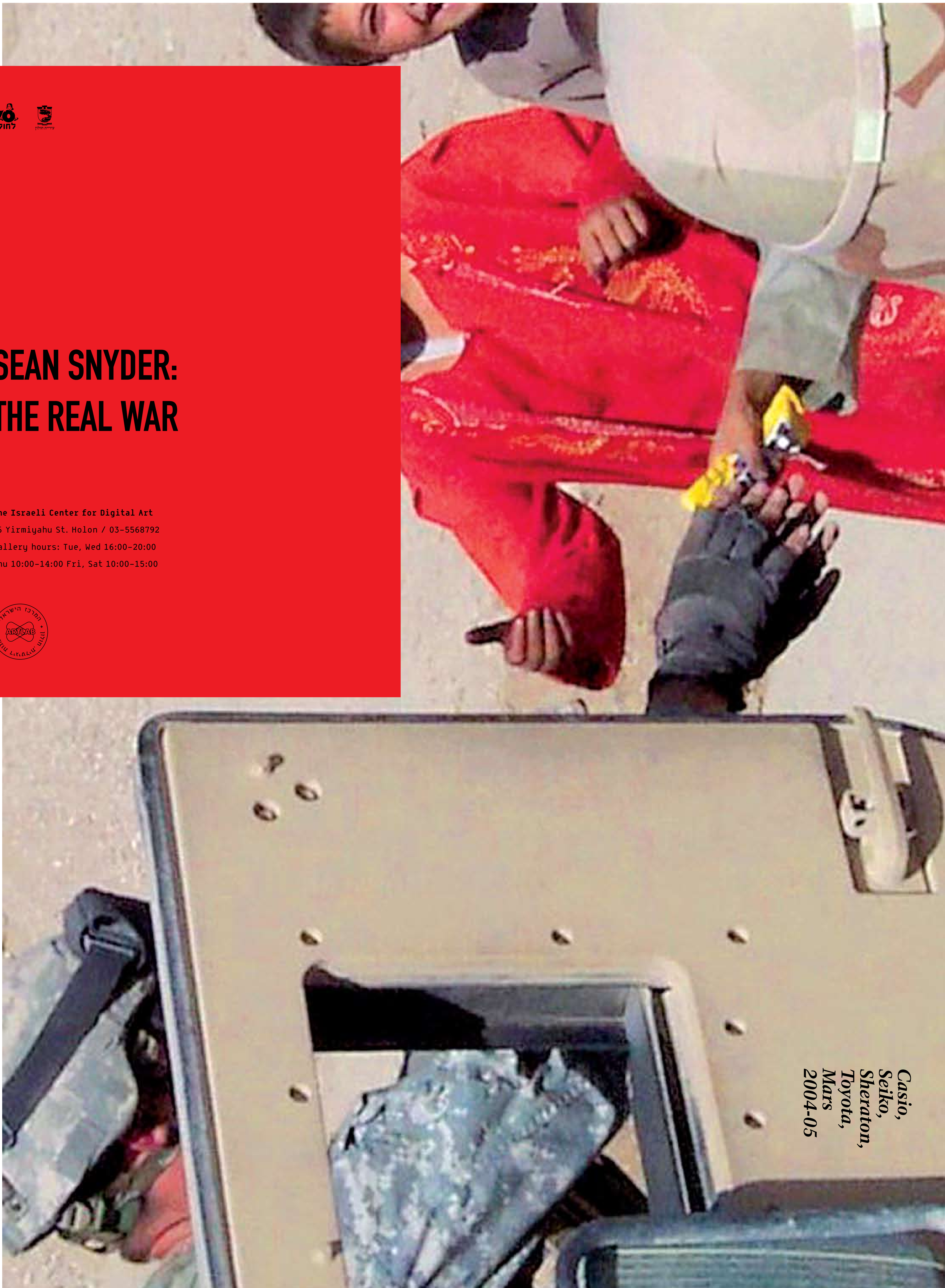
The exhibition "The Real War" addresses the battle over the representation and interpretation of reality. It is Sean Snyder's first solo exhibition in Israel, and one of the few one-person exhibitions staged heretofore at the Israeli Center for Digital Art. Snyder's works are based on long-term analysis of images produced by amateur and professional stills photographers, photojournalists, and amateur video photographers; flickering as well as static images extracted from diverse databases and media archives. Surveying Snyder's archive one encounters a world of images originating from different places around the globe, some of them open to the West, while others are closed to it or, rather, closed to a physical encounter, yet broadcast images "to the world." It is a world of media images, and Snyder is its archivist. He collects, saves, backups, arranges, categorizes, catalogs, and labels the images swiftly passing on screen, which are screened over and over again. For many years he has been feverishly attempting to edit this sequence of images, by examining and re-arranging them to introduce some logic.

Snyder's methods for the images' labeling and charting employ the media's own tactics: he catalogs the material based on camera movements (e.g. zoom in and zoom out); films taken on Hi8, VHS, S-VHS; digital photography and photographs taken on cell phones; black-and-white versus color photography; propaganda materials (black propaganda, white propaganda); televised documentation of wars from East and West; Western commercials, Arab commercials, commercials from the (Near and Far) East. The labeling and examination of these materials by various methods and parameters call to mind not only the archivist's work, but also that of the detective who attempts to solve a murder case, or that of an intelligence agent who traces every detail and piece of information pertaining to the mystery in question. As in the cracking of a murder case, Snyder gathers multiple specimens from his material. He blows up digital frames to the point where the digital grid (the pixelization) or the analog granularity is exposed; he divides the image and focuses on isolated details within a frame, expands the boundaries of digital resolution, while comparing the different resolutions of various media events.

In Ridley Scott's film **Blade Runner** (1982), Rick Deckard (Harrison Ford), a detective trying to track down replicants, sits in front of the screen at home, examining snapshots found at the scene of the crime. He scans a picture, reviews it thoroughly, glossing over its digital surface, instructing the computer, demanding exponential

SEAN SNYDER:
THE REAL WAR

The Israeli Center for Digital Art
16 Yirmiyahu St. Holon / 03-5568792
Gallery hours: Tue, Wed 16:00-20:00
Thu 10:00-14:00 Fri, Sat 10:00-15:00



*Casio,
Seiko,
Sheraton,
Toyota,
Mars
2004-05*