ویدئوهای چندکاناله و ویدئو مراقبت

مونس بسکابادی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر
دکتر امیرحسن ندایی
استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس
دکتر اصغر کفشچیان مقدم
استادیار دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران

چکیده

از دهۀ ۱۹۶۰ میلادی به بعد، ویدئو وارد قلمروی هنرهای تجسمی شده و در امتداد هنرهایی چون نقاشی و مجسمه‌سازی قرار گرفت. ویدئو رسانه‌ای است با قابلیت‌های چندگانه که با کاربست تصویر، صدا، نور، بازیگر، محیط و... خود را به عنوان ابزاری اثرگذار در بیان ایده‌های مختلف و متفاوت نیمۀ دوم قرن به اثبات رسانده است. ویدئو به علت امکانات خاص خود، مورد کاربست هنرمندان با گرایشهای مختلف هنری قرار گرفت. در این میان برخی هنرمندان که مجذوب قابلیت‌های منحصربه‌فرد این رسانه شده بودند با بیانی خلاقانه‌تر، با انتخاب ویدئوهای چندگانه فضایی گسترده‌تر را برای ارائه اثر و بیان منظور هنری خود فراهم آوردند؛ همچنین قابلیت خاص ویدئو در ضبط و پخش هم زمان تصاویر، برخی هنرمندان را بر آن داشت تا مخاطب خود را در وضعیت متفاوتی تحت عنوان "ویدئو مراقبت" قرار دهند. این گفتار به بررسی آثار تنی چند از این هنرمندان و به‌کارگیری خلاقانۀ آن‌ها از قابلیت‌های رسانۀ ویدئو می‌پردازد.

مقدمه

جان بالد ساری[1] با تأکید بر امکانات و قابلیت‌های رسانۀ ویدئو، آن را در دست هنرمندان تجسمی، همچون قلمی برای نویسندگان می‌داند. چنین قیاسی بیان‌کنندۀ آزادی عملی است که این رسانه در اختیار هنرمندان قرار می‌دهد. ثبت تصویر، احاطه کردن زمان و مکان، کوتاه‌تر کردن و طولانیتر کردن زمان، امکان برگرداندن تصاویر، پردازش رنگ، تدوین، افزودن عنصر صدا به عناصر تصویری و قابلیت روایت‌گری بصری از جمله قابلیت‌های منحصربه‌فرد این رسانه می‌باشد که انقلابی در هنرهای تجسمی به پا کرده است(Rush,2007:125).

اگر چه یک ویدئوی تک کاناله خود به تنهایی این قابلیت‌ها را داراست، اما آنچه در اینجا مورد بررسی قرار میگیرد، چیدمان‌های ویدئویی است «که از چندین اثر ویدئویی تشکیل می‌شود و می‌تواند با هنر مجسمه‌سازی و چیدمان‌های مجسمه‌وار، هنر محیطی، هنر صدا، نقاشی و ادبیات نیز ترکیب شده و قابلیت‌هایی فراتر از یک ویدئوی تک کاناله، به ارمغان آورد» (Gianelli,2005:15).

میشل راش با تأکید بر امکانات و قابلیت‌های بیشماری که از چیدمان‌های ویدئویی حاصل می‌شود، آن را در قیاس با نقاشی‌های دیواری چند لت درون کلیساهای رنسانس نسبت به تابلوهای نقاشی، قرار داده است. مخاطب در مواجهه با آثار نقاشی دیواری، درون محیطی قرار می‌گیرد که از چند جهت احاطه شده است. او با دیدن این آثار و ارتباطی که بین تصاویر و روایات هر جزء دیوارها با یکدیگر ایجاد می‌کند، به بازخوانی تصاویر می‌پردازد. برای این منظور گاه لازم است در محیط راه برود و یا به جهات مختلف بچرخد؛ چراکه در این دسته از آثار، محیط ارائه اثر نیز بخشی از

1- John Baldessari

خود اثر می‌شود، و هنرمندان با خلق عینی محیط و ایجاد هماهنگی با کل اثر در تلاش هستند تا به طور کامل بر محیط (متن ارائه اثر) تسلط یابند تا فضایی را ایجاد کنند که بیننده را حقیقتاً با اثر خود درگیر نمایند(Rush,1999:116). ایجاد چنین فضایی، در چیدمان‌های ویدئویی با استفاده از امکانات چند رسانه‌ای به شکل گسترده‌تری ظاهر می‌شود، چنانکه برایان دوهرتی[۲] منتقد هنری در کتاب خود تحت عنوان درون مکعب سفید: ایدئولوژی فضای گالری[۳] (۱۹۷۰) می‌نویسد: هر چه بیشتر از ظهور مدرنیسم می‌گذرد، محیط هنری خود، به محتوای آن بدل می‌شود، که البته ضوابط و کلیت خود را از همان شیء هنری دریافت کرده است(Rush,1999:116).

اندکی پس از ظهور ویدئو، خلق آثار چیدمان‌های ویدئویی و چند صفحه‌ای اوج می‌گیرد. همزمان با این دوران، کامپیوتر نیز جایگاهی ویژه در هنرهای تجسمی پیدا می‌کند؛ به همین دلیل تمایل هنرمندان ویدئو به استفاده از جلوه‌های دیجیتالی ابزارهای نو در آثارشان گسترش یافت. استفاده از نوارهای متعدد ویدئو و صفحات و پرده‌های متعدد پخش و دستیابی به یک فضای چند رسانه‌ای با قابلیت‌های ویژه، هنرمندان را بر آن داشت تا برای بیان منظور خود این شیوهٔ هنری را برگزینند. از این‌رو هنرمندان با گرایش‌های مختلف سیاسی، مذهبی، ملی‌گرایانه، هویت‌جویانه، شاعرانه و فمینیستی به خلق آثار چیدمان ویدئویی پرداختند. استفاده هنرمندان از رسانهٔ ویدئو به دو روش کلی قابل بررسی است. ۱-ویدئوهای چندکاناله. ۲-تکنیک ویدئو مراقبت.

ویدئوهای چندکاناله

هنرمندان با آگاهی بر امکاناتی که رسانهٔ ویدئو در اختیار آن‌ها قرار می‌داد (امکاناتی چون دستکاری تصاویر و احاطه بر زمان) دریافتند که اگر ویدئوهای تک کاناله تا پیش از این قابلیت شکستن زمان را داشته‌اند، پس آثار چندکاناله قاعدتاً باید بتوانند این قابلیت را گسترش دهند(Rush,1999:117).

چیدمان رسانه‌ای -نامی که گری هیل[۴] در توضیح محیط‌های طراحی شدهٔ نوین که تماشاگر را وامی‌داشت تا به درون اثر قدم بگذارد، ابداع کرده بود- با احاطهٔ تماشاگر، فرآیند دیدن در اثر هنری را از نو تعریف می‌کرد. چراکه این دسته از آثار عادات بازدیدکنندگان موزه‌ها و گالری‌ها را نسبت به تماشای اثر هنری تغییر می‌دهد. زمانی‌که مخاطبان وارد یک موزه یا گالری می‌شوند با همان پیش زمینهٔ قبلی در مورد عنصر "زمان" در مواجهه با آثار هنری قرار می‌گیرند. تا پیش از این مخاطبان در مواجهه با اثر هنری (آثار هنری سنتی)، عادت نداشتند که برای دریافت کامل آن اثر، زمانی را صرف کنند. حال آنکه مخاطب یک اثر ویدئویی شاید لازم باشد ۱۵ دقیقه در یک محیط تاریک بایستد و به تماشای اثر ویدئویی بپردازد تا کل اثر به او ارائه شود(Gianelli,2005: 16).

در این آثار عمل تماشاگر، عمل هنرمند، محیط و دستکاری‌های نوار ویدئویی، تئاتری چندگانه و سیال می‌آفرینند که البته بسیار ملهم از رویدادها و اجراهای گروه‌هایی چون فلاکسوس و نیز نقد روانکاوانهٔ فرویدی و لاکانی دههٔ ۷۰ میلادی است. از این‌رو حتی هنرمندان بسیاری که تا پیش از این در هنرهای نمایشی مشغول بودند، اکنون امکانات جدید دیجیتالی را به خدمت گرفتند.

رابطهٔ نزدیک هنر چیدمان با مجسمه‌سازی نیز نقش به‌سزایی در تسریع پذیرش این‌گونهٔ هنری از سوی موزه‌ها و همچنین در میان منتقدین داشت. منتقد امریکایی سینتیا کریس[۵] خاطر نشان می‌کند که: "شاید چیدمان ویدئویی، به علت وابستگی این هنر با هنر مجسمه‌سازی و دیگر گونه‌های هنری شناخته شده بود که به این آسانی وارد فرهنگ لغات نقد هنرهای تجسمی شد". از دیدگاه گری هیل[۶] که دیدگاهی مشابه به کریس دارد، چیدمان رسانه‌ای -همچون دیگر گونه‌های هنر چیدمان که فرآیند تولید را از استودیو فراتر برده و وارد فضای عمومی می‌کنند- درواقع، به رسمیت شناختن فضای اطراف مانیتور است.

وولف وستل[۷] هنرمند آلمانی با استفاده از ویدئوهای چندگانه، دو مفهوم متریال هنری و عادات فرهنگی در مورد نفوذ تلویزیون به همهٔ وجوه زندگی روزمره، را به چالش کشید. او در توضیح آثاری از این قبیل یادآوری می‌کند:

"مارسل دوشان[۸] اشیای حاضر و آماده را هنر قلمداد کرد، فوتوریست‌ها عنصر سر و صدا را هنر نامیدند؛ اما ویژگی آثار من و آن دسته از همقطارانم که به هنر به عنوان پدیده‌ای جامع و در بر دارندهٔ سر و صدا، شیء، حرکت، رنگ، روانشناسی و ترکیبی از همه چیز می‌نگرند، این زندگی انسان (یا خود انسان) است که به عنوان اثر هنری قلمداد می‌شود."

درواقع وستل همان نظریهٔ منتقد امریکایی لوسی لیپارد[۹] را مبنی‌بر از اعتبار انداختن شیء هنری بیان کرده بود که: «اثری که در آن ایده و اندیشهٔ هنرمند بر فرم هنری ارجحیت دارد». ویدئوهای چندکاناله همانند بسیاری از آثار گروه فلاکسوس که ریشه در رویکرد هنر مفهومی دارد و هنرهای اجرا، هنر بدن و هنر صدا را در هم می‌آمیزد، در جستجوی وارد کردن اشیاء و ایده‌های گوناگون به قلمروی هنر و همچنین به چالش کشیدن رسانه‌های اصلی و از همه مهم‌تر تلویزیون و ملازم همیشگی‌اش، آگهی‌های بازرگانی بود. این پدیدهٔ جامع که وستل از آن نام می‌برد و نشان‌دهندهٔ تأثیر هنر اجرا در هنر ویدئو است، بیانگر این نکته است که اثر هنری در یک متن معنا پیدا می‌کند و همچنان که تأثیرات فضای مجسمه‌وار وارد نمایش ویدئویی می‌شد، متن به سرعت به محتوا بدل می‌گشت.

نام جون پایک[۱۰]، هنرمند پیشرو در بسیاری از تحولات هنری جدید از جمله چیدمان رسانه‌ای می‌باشد. او از همان ابتدا در آثار

2- Brian Doherty(1968)

3- Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space

4- Gary Hill

5- Cynthia Chris

6- Gary Hill

7- Wolf Wostell

8- Marcel Duchamp

9- Lucy Lippard

10- Nam June Paik

تصویر شمارهٔ ۱ :نام جون پایک، بزرگراه الکترونیکی:بیل کلینتون ایدهٔ مرادزدید (۱۹۹۳).منبع:(Rush,۱۹۹۹)

خود رویکردهای فضای مجسمه‌وار را در محتوایی شورانگیز مورد استفاده قرار داد. نمایشگاه وپرتال[۱۱] پایک در سال ۱۹۶۳ در گالری پارناس، از تعدادی دستگاه تلویزیون تشکیل شده بود که کف زمین گالری قرار گرفته بودند و هنرمند با تصاویر کج و معوجی که در آن‌ها ایجاد کرده بود، سعی در مختل کردن خوشایندی بینندگان در جلوی دستگاه تلویزیون داشت. شیوهٔ کار او در حقیقت دستکاری تصاویر تلویزیون از طریق مدارهای الکتریکی دستگاه‌ها بود و اولین دستکاری در آثار ویدئویی محسوب می‌شود. بر سر در نمایشگاه نیز، سر تازه بریده شدهٔ یک گاو نصب شده بود که آشکارا با آثار الکترونیکی درون نمایشگاه به چالش بر می‌خواست. پایک این جمله را نقل قول می‌کرد که: «تلویزیون به همهٔ وجوه زندگی ما یورش برده است، اکنون ما می‌توانیم به آن یورش ببریم». تمایل پایک به استفاده از تصاویر تلویزیونی در بسیاری از ویدئو مجسمه‌هایش از جمله جنگل ویدئو[۱۲] (۱۹۷۷) مشهود است؛ در این اثر، او تعدادی دستگاه تلویزیون چندگانه را در میان جنگل فلورا، چیدمان کرد. اثر دیگری با عنوان بزرگراه الکترونیکی: بیل کلینتون ایدهٔ مرا دزدید[۱۳] (تصویرشمارهٔ۱) در بینال ونیز در سال ۱۹۹۳ نشانگر حضور سنگین پایک در این بینال بود که در آن در غرفهٔ آلمان، تعداد زیادی مانیتور از زمین تا سقف در کنار یکدیگر و انباشته بر روی هم نصب شده بودند و در آن‌ها

11- Wuppertal

12- Video Jungle

13- Electronic Superhighway : Bill Clinton stole My Idea

تصاویری که بیشتر به یک بانک اطلاعات جهانی شبیه بود، پخش می‌شد: این تصاویر از مسائل عادی روزمره، موضوعات سیاسی و از صحنه‌های طبیعی گرفته تا تصاویر انفجار هسته‌ای را به نمایش می‌گذاشت(Rush,1999:118).

همزمان با نمایشگاه مرور بر آثار در گالری رنه بلوک[۱۴]، پایک در اثری، چند مانیتور بزرگ را با عنوان "ماهی در آسمان پرواز می‌کند" (تصویرشمارهٔ۲) در گالری بانینو نصب کرد. بیست دستگاه تلویزیون رنگی به شکلی بی‌نظم به سقف گالری آویخته بود. برای امکان دادن به بیننده برای تماشای راحت صفحه‌های آسمانی، زیراندازهای نرمی روی کف اتاق و زیر تلویزیون‌ها قرار گرفته بود. پایک به این اثر با عنوان قطع‌های "ضد جاذبه" اشاره می‌کند. به‌طورکلی دو شبکه اخبار ویدئو همزمان روی صفحه‌ها پخش می‌شود، نیمی از صفحه‌ها ماهی‌های رنگارنگ مناطق حاره را در حال شنا نشان می‌دهد؛ نیمی دیگر جت‌های نظامی نیروی هوایی را جیغ زنان بر فراز سر نمایان می‌کند. همنشینی زیبای آرام ماهی‌ها و قدرت هولناک هواپیماها کوبنده است. بدین ترتیب همه زمینه تماشای تلویزیون تغییر میکند. پایک تصور تماشای جهان طبیعی را به جهان مصنوعی تماشای تلویزیون گسترش می‌دهد. در ماهی در آسمان پرواز می‌کند، هنرمند ما را با حادثه‌ای فرا واقعی و چند بعدی آشنا می‌سازد، نه با یک نمایش تلویزیونی ضبط شده روی نوار(اسماگولا،۱۳۸۱:۳۶۳).

14- René Block

تصویر شمارهٔ ۲: نام جون پایک، اثر: "ماهی در آسمان پرواز میکند" (۱۹۸۵). بازدیدکنندگان بر روی زیراندازهای نرمی که در زیر تلویزیونها قرار دارند، مشغول تماشای تصاویر تلویزیونی هستند. پایک در این اثر با ترکیب تصاویر ماهیها با جنبه‌های نظامی، حادثه‌های فراواقعی و چند بعدی را به تصویر میکشد.

بیل ویولا از مشهورترین هنرمندان در زمینهٔ ویدئوهای چندگانه است که رویکردی شاعرانه و عرفانی در آثار خود دارد. او از طریق تدوین و نمایش‌های چیدمانی، جنبه‌های ادراکی را مورد بررسی قرار می‌دهد. ویولا تصاویر ویدئوئی را در دیوارهای گالری‌ها تعبیه می‌کند و به خلق فضایی یکپارچه می‌پردازد که بازدیدکنندگان را در برمی‌گیرد. او همراه با امر نو، امر کهنه را نیز در کار خود وارد می‌کند. ویولا که شیفتگی دیرپایی نسبت به عرفان دارد به اطراف و اکناف جهان سفر کرده و سنت‌های مذهبی گوناگونی را مطالعه کرده است. نتیجهٔ کار، نمایشگاه‌های استثنایی و جذابی با استفاده از چیدمان‌های ویدئویی بوده است (فریلند، ۱۳۸۳:۱۷۲). در یکی از آثار مهمش تحت عنوان گذرگاه[۱۵] (۱۹۹۶) (تصویرشمارهٔ ۳)، او با استفاده از عرفان شرقی، عناصر اصلی طبیعت را مورد استفاده قرار داده است. برای ارائه این اثر، یک صفحهٔ پروجکشن دوگانهٔ بزرگ در وسط اتاق قرار گرفته بود. و دو ویدئو پروژکتور در روبه‌روی هم و در انتهای اتاق کار گذاشته شده بودند. در دو جهت پشت و روی صفحه به طور همزمان، تصاویری از فیگور یک انسان در حال پخش بود که در یک موقعیت پیچیده در تقابل با دو نیروی طبیعی آب و آتش، مورد هجوم قرار می‌گرفت. در یک سمت از این چیدمان بر روی صفحهٔ پروجکشن، شخصی به آرامی از فاصلهٔ دور و از دل یک فضای تاریک، نزدیک می‌شود. هر چه جلوتر می‌آید وضوح تصویر بیشتر شده و فیگور بزرگ‌تر می‌شود. وقتی بدنش تقریباً کادر صفحهٔ ویدئو را پر می‌کند، به ناگاه از حرکت باز ایستاده و متوقف می‌شود؛ درحالی‌که سکوت کاملی برقرار است، مستقیماً به بیننده خیره می‌شود. شعله‌ای کوچک در جلوی پایش ظاهر می‌گردد، ناگهان شعلهٔ آتشین رنگ اوج گرفته و به سرعت همه جای زمین را فرا می‌گیرد؛ تصویر مرد در میان شعله‌های آتش گم می‌شود؛ زمانی‌که کل تصویر به طور کامل در شعله‌های آتش خشمگین فرو رفت، صدای غرش بلندی فضا را پر می‌کند. آتش سریعاً فرو می‌نشیند و

15-The Crossing

تنها شعله‌های لرزان کوچکی بر روی زمین سوخته باقی می‌ماند. تصویر مرد ناپدید می‌شود و صفحه دوباره سیاه شده و چرخه از اول تکرار می‌شود. در طرف دیگر ما دوباره تصویر تاریک یک انسان را از نزدیک می‌بینیم. او به آرامی از آن سوی سایه‌ها به سمت ما حرکت می‌کند، درست شبیه به تصویر مقابل خود. در نهایت او هم می‌ایستد و خیره می‌شود، ساکت و بدون حرکت؛ ناگهان سیلی از آب نقره‌ای رنگ بر سرش پاشیده می‌شود. سیل آب آرام‌آرام تبدیل به یک طوفان شدید شده و به شکل تودهٔ انبوه آب، از بالای سرش سرازیر می‌شود. چیزی نمی‌گذرد که فوران جریان آب کاهش یافته و قطع می‌شود و تنها مقدار کمی از قطرات آب بر روی زمین مرطوب باقی می‌ماند. تصویر مرد ناپدید می‌شود و صفحه دوباره سیاه شده و چرخه از اول تکرار می‌شود.

و رویش دوباره‌شان، آشکار می‌گردد چرا که در این اثر، خود ویرانگری آن‌ها ابزاری مناسب برای تعالی و آزادی آن‌ها می‌شود(Viola, 1999:126-7).

اثر دیگر او تحت عنوان ایستگاه‌ها[16](۱۹۹۴)(تصویرشمارۀ4)، چیدمانی برای پنج کانال پروجکشن ویدئو و صدا ترتیب داده شد. در این ویدئوها، تصاویری از بدن مردی که در آب فرو رفته است، نمایش داده می‌شود. پنج صفحهٔ پارچه‌ای از سقف یک فضای تاریک و بزرگ آویزان است. زیر هر یک از صفحات، یک تخته سنگ گرانیت سیاه و صیقل خورده به شکل مسطح و بر روی زمین قرار دارد. تخته‌های گرانیت با ابعادی مشابه به صفحات پارچه‌ای هستند. فیگورها با نوری شدید و روشن، در تضاد با فضای تهی و تاریک پس زمینه، نورپردازی شده و در فضا معلق‌اند. شکل بدن‌ها در آب سست و آویزان و حرکت‌شان کند و آهسته است. تصویر بدن‌ها

تصویر شمارۀ ۳: بیل ویولا، اثر: گذرگاه(۱۹۹۶). استفاده از صفحات ویدئوی چندگانه در اثر. در این اثر، هنرمند با به تصویر درآوردن عناصر اصلی طبیعت (آب و آتش) جنبه‌های دگرگون‌سازی و جان بخشی این عناصر را مورد توجه قرار میدهد.

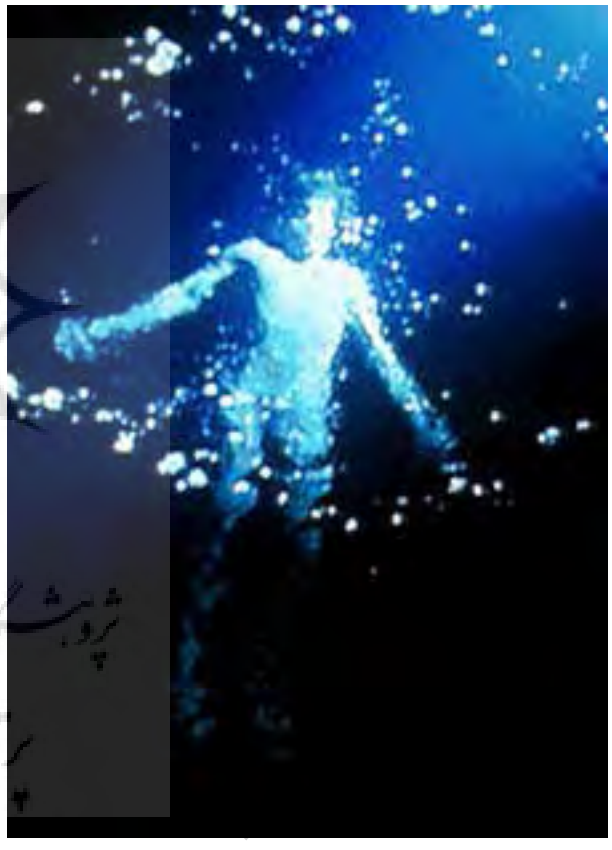
دو عمل مکمل همزمان بر روی دو جهت صفحه ظاهر می‌شوند و بیننده برای دیدن هر دو تصویر باید در این محیط به اطراف بچرخد. ترتیب تصاویر برای نمایش با هماهنگی کامل، تنظیم شده‌اند. با نزدیک شدن و اوج گرفتن به لحظهٔ آتش سوزی و سیل مهیب، که به طور همزمان رخ می‌دهد و در آن دم که تصاویر به تدریج پرشور و پر تنش می‌شوند، صدای مهیبی فضا را پر می‌کند. دو عنصر اصلی طبیعت یعنی آب و آتش که در تصاویر ظاهر می‌شوند در اینجا نه به منظور جنبه‌های مخربشان بلکه روان پالایشی‌شان، پاک‌کنندگی‌شان، دگرگونسازی‌شان و همچنین قابلیت جان بخشی

در صفحه وارونه است ولی انعکاس صحیح آن‌ها به طور همزمان در صفحات سنگی صیقلی دیده می‌شود و در محل نزدیک به هر صفحه، صدای تلاطم آب به گوش می‌رسد. تصاویر مدام به نمایش در می‌آیند و بدن‌ها به طور آهسته و در فاصله‌های نامنظم در حال حرکت هستند. در نهایت اتاق در تاریکی و سکوت فرو می‌رود، فیگورها در آب به طور ناگهانی، در انفجاری از نور و تنش غوطه‌ور می‌شوند؛ اضطراب کاهش می‌یابد، فضا آرام می‌شود و چرخه دوباره خود را تکرار می‌کند. در این اثر زاویه دید محدود نیست و مخاطبان می‌توانند وارد شوند و در فضا حرکت کنند. جنبه‌های اسرارآمیزی

16- Stations

و آرامش زیبای این اثر، فراتر از جنبه‌های اضطراب، خشونت و اغتشاش آن است و بدن‌های آزاد، شناور، جدا از هم و معلق، حالتی سرمدی را بین رویا و مرگ برمی‌انگیزاند. این فضای اسرارآمیز و رؤیاگونه در بسیاری از آثار ویولا، حاکم است.

تصویر شمارهٔ ۴: بیل ویولا، اثر: ایستگاه‌ها(۱۹۹۴). استفاده از صفحات پروجکشن به همراه سنگ گرانیت صیقلی. در این اثر، تصویر بدن‌های شناور و معلق، حالتی سرمدی بین رؤیا و مرگ‌برمی‌انگیزاند.



تصویر شمارهٔ ۵: بیل ویولا، اثر: پیامبر (۱۹۹۶). این اثر یک چیدمان صدا و ویدئو است که در اصل برای دیوار یک کلیسا ساخته شده بود؛ مکان ارائه این اثر خود دال بر مضمون مذهبی آن است. منبع تصویر: (1999,Rush).

پیامبر[۱۷] (۱۹۹۶) (تصویرشمارهٔ۵)، عنوان اثر دیگر اوست که در اصل برای کلیسای جامع انگلستان شمالی ساخته شده بود. در این اثر، بر صفحه‌ای که بر درِ بزرگ غربی کلیسا نصب شده بود تصویری در حال پخش بود. فضای خالی زمینه به رنگ آبی تیره و عمیق بود که در آن یک شیء نورانی و کوچک که تضاد شدیدی با زمینه داشت، به شکلی انتزاعی ظاهر شده و با حرکاتی مواج، آغاز به سو سو زدن می‌کند. شیء نورانی به تدریج بزرگ‌تر شده و از حالت کج و معوجی خارج شده و وضوح بیشتری می‌یابد به طوری که تصویر مردی که از اعماق آب‌ها به سمت بالا می‌آید قابل تشخیص می‌شود. آب آرام‌تر و شفاف‌تر شده و تصویر مرد نیز هم‌چنان‌که به سمت بالا در حرکت است واضح‌تر می‌گردد. هیکل مرد عریان و به رنگ آبی کم نور است. پس از مدتی او نمای تصویر را می‌شکند و در یک حرکت تکان‌دهنده و ناگهانی، به شکلی رها و مأیوس نمایان می‌شود. هیکل رنگ پریده‌اش کم‌کم با نوری روشن و نارنجی رنگ روشن می‌شود، آب روی بدنش می‌درخشد، چشمانش ناگهان باز می‌شود و نفسی بلند از اعماق وجودش می‌کشد که سکوت تصویر را در هم می‌شکند. صدای بلندی از تنفس ناگهان در فضا طنین‌انداز می‌شود. بعد از مدت کمی او عمیقاً استنشاق می‌کند و چشمانش روی هم می‌رود و دهانش بسته می‌شود و دوباره در اعماق فضای تهی آبی تیره غرق می‌شود و به مبدأ خود به شکل همان نقطهٔ نورانی و درخشنده در حال حرکت، باز می‌گردد. ترتیب تصاویر مدام تکرار می‌شود و با بالا آمدن و فرو رفتن دائمی مرد، چرخش دائمی تولد و مرگ تداعی می‌شود و عملی شبیه به گردشی وسیع از تنفس در فضا، ترسیم می‌گردد.

ویدئو مراقبت (دوربین‌های مراقبت)[۱۸]

دیگر نمونه‌های آثار اولیهٔ چیدمان ویدئویی که مستلزم دخالت بیننده، به طور آگاهانه و یا نا آگاهانه بود، آثاری با استفاده از دوربین‌های مراقبت است. اولین چیدمان لس لوین[۱۹]، (تصویرشمارهٔ۶) با عنوان اسلیپ کاور[۲۰] از نمونه آثار ویدئو مراقبت است. این اثر در سال(۱۹۶۶) در گالری هنری تورنتو به اجرا گذاشته شد و در آن، تصاویری که بینندگان از خود ثبت کرده بودند، درون یک سری مانیتور به نمایش در می‌آمد؛ فضای گالری به گونه‌ای ترتیب داده شده بود که بازدیدکنندگان در آن احساس راحتی کرده و با شوخ طبعی به نمایش حرکات خود در جلوی مانیتورها پرداختند. چنین تجربهٔ مهیج و خوفناکی تا پیش از این صورت نگرفته بود.

بروس نیومان که یکی از اولین هنرمندان ویدئوی تک کاناله است، اثر سالن ویدئویی[۲۱] (تصویرشمارهٔ۷) را در سال ۱۹۶۸ به اجرا درآورد. این محوطهٔ تنگ و باریک که در دو طبقه و تا سقف ادامه داشت، شامل دیوارهای موازی به شکل تونل بود؛ در انتهای این فضا دو مانیتور که یکی بر روی دیگری قرار داشت، نصب شده بود. بینندگان درون سالن قدم می‌زدند و در انتها ویدئوهایی که در آن تصاویری از نظارت ناآگاهانهٔ آن‌ها نمایان بود را مشاهده می‌کردند. مارگارت مورس[۲۲] منتقد هنری در مواجهه با اثر سالن ویدئویی، (اولین چیدمان ویدئویی که او دیده بود) می‌نویسد: «برای من، انگار که بدنم از تصویرم عصبانی شده بود، انگار که جسم بیگانهٔ من در فضا از کنترلم خارج شده بود».

نیومان تکنیک ویدئو مراقبت را در طی اوایل دههٔ ۱۹۷۰ در آثار دیگرش

17- The Messenger

18- Surveillance Cameras

19- Les Levine

20- Slipcover

21- Video Corridor

22- Margaret Morse

تصویر شمارهٔ ۶: لس لوین، اثر: اسلیپ کاور (۱۹۶۶). در این اثر هنرمند چیدمانی از بالشهای بزرگ را در فضای گالری ترتیب داد، این چیدمان سه اتاق از فضای گالری را اشغال کرده بود و از زمین تا سقف ادامه داشت. بازدیدکنندگان در این فضا احساس راحتی کرده و به طور آگاهانه تصاویری از خود ثبت کردند.

ادامه داد. در اثر چیدمان سالن ۱۹۷۰[۲۳] با استفاده از دیوارهایی، مجموعهٔ گالری‌های نیکلاس وایلدر را در لوس آنجلس، به شش قسمت که فقط سه قسمت آن قابل عبور بود تقسیم کرد. تصویر بازدیدکنندگان درحالی‌که سعی می‌کردند از این سالن پیچ در پیچ عبور کنند، از پشت سر آن‌ها و به‌وسیلهٔ دوربین‌هایی که بر روی دیوارها نصب شده بود، ضبط شده و در قسمت‌های مجزای این سالن پخش می‌شد.

پیتر کمپیوس[۲۴] (متولد ۱۹۳۷) که خود همراه نیومان و اکونچی، یکی از اولین هنرمندان ویدئویی تأثیر گذار بود، در آثار خود در جستجوی جنبه‌های فیزیولوژیکی دریافت در چیدمان‌های تعاملی بود؛ در اثرش با عنوان برخورد منفی[۲۵] (۱۹۷۴) (تصویرشمارهٔ۸)، مخاطبان در آن حرکاتی اجرایی را به‌طور آگاهانه در جلوی مانیتورهایی که بر روی ده صفحه بزرگ نصب شده بودند، اجرا می‌کردند(Rush,1999:122).

نتیجه گیری

استفاده هنرمندان از ابزار تکنولوژیک و مدرن نشان‌دهندهٔ اهمیت محتوا و مفهوم در آثار هنری معاصر است. به این منظور هنرمند معاصر، برای بیان منظور خود تلاش در قالب‌شکنی و گسترش ابزار هنری داشته است. ویدئو با توجه به قابلیت‌های منحصربه‌فرد خود در ضبط و پخش تصاویر، امکانات ویژه‌ای را در اختیار هنرمندان قرار می‌دهد. در بسیاری آثار شاهد این نکته هستیم که هنرمند به امکانات و قابلیت‌های یک رسانه اکتفا نکرده و با استفادهٔ خلاقانه از رسانه تلاش در وسعت بخشیدن به بیان هنری خود داشته است؛ ویدئو چندکاناله نمونه‌ای از این تلاش هنرمندان ویدئویی می‌باشد.

همچنین نمونه‌های متعدد آثار "ویدئو مراقبت" نیز نشانگر علاقهٔ هنرمندان به فعال‌تر کردن نقش مخاطب در ارائه اثر و بهره‌گیری هنرمندان از همهٔ امکاناتی که تکنولوژی و پیشرفت‌های جهان صنعتی در اختیار آن‌ها قرار داده است، می‌باشد.■

23- Corridor Installation

24- Peter Campus

25- Negative Crossing

تصویر شمارهٔ ۷: بروس نیومن، اثر: سالن ویدئویی (۱۹۶۸). منبع تصویر: (1999,Rush)

تصویر شمارهٔ ۸: پیتر کمپیوس، اثر: برخورد منفی (۱۹۴۷). این اثر یک اثر تعاملی محسوب می‌شود که در آن مخاطبان به طور آگاهانه، حرکاتی اجرایی را در جلوی مانیتور بازی می‌کنند. منبع تصویر: (1999,Rush)

منابع

۱-اتحاد، علی، (۱۳۸۶)، اینترنت آرت، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۷۲، صص ۲۷۰-۲۹۶.

۲-اسماگولا، هوارد جی، (۱۳۸۱)، گرایشهای معاصر در هنرهای بصری، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

۳-فریلند، سینتیا، (۱۳۸۳)، اما آیا این هنر است (مقدمهای بر نظریهٔ هنر)، ترجمهٔ کامران سپهران، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

4- Gianelli, Ida& Beccaria, Marcella, (2005), Video Art (the Castello Di Rivoli collection, Italy, Milano: Skira

5- Rush, Michael, (1999), New media in the late 20th century, London: Thames & Hudson

6- Rush, Michael, (2007), Video Art, London: Thames & Hudson

7- Viola, Bill, (1999), Viola's exhibition in whitney museum of American Art, New York: whitney

8- http:// asuartmuseum.asu.edu/1996/viola

9- http:// www.designboom/eng/interviow/Viola.htm

10- http:// www.metapedia.com/wiki/index.php?title=pmb45

11- http:// www.minusspace.com

12- http:// www.berkshirefinearts.com

13- http://www.museum-kunstpalast

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla

Born Pennsylvania , 1974 , Havana , Cuba, 1971

Allora received a BA from the University of Richmond in Virginia (1996) and an MS from the Massachusetts Institute of Technology ;(2003) Calzadilla received a BFA from Escuela de Artes Plásticas, San Juan , Puerto Rico (1996) and an MFA from Bard College .(2001) Collaborating since , 1995 Allora and Calzadilla approach visual art as a set of experiments that test whether ideas such as authorship , nationality, borders , and democracy adequately describe today's increasingly global and consumerist society .Their hybrid works-often a unique mix of sculpture , photography , performance , sound , and video-explore the physical and conceptual act of mark-making and its survival through traces.

جنیفر آلورا و گیلرمو کالزادیلا

ترجمه: محمدنصیر تیغ ساززاده

متولد پن سیلوانیا، ۱۹۷۴ ، هاوانا کوبا، ۱۹۷۱

آلورا مدرک لیسانس خود را از دانشگاه ریچموند ویرجینیا در سال ۱۹۹۶ دریافت کرد و فوق لیسانس خود را در سال ۲۰۰۳ از دانشگاه ماساچوست اخذ نمود. کالزادیلا مدرک هنر خود را از مدرسه هنرهای تجسمی پورتوریکو (۱۹۹۶) و مدرک کارشناسی ارشد خود را از "دانشکده هنر بارد" دریافت کرد (۲۰۰۱). همکاری آلورا و کالزادیلا با یکدیگر تا سال ۱۹۹۵ باعث ایجاد یک مجموعه برای بررسی اینکه آیا ایده‌هایی نظیر نویسندگی، ملیت، مرز، و دموکراسی به اندازه کافی در توصیف جامعه مورد استفاده هستند، شد. آلورا و کالزادیلا به دنبال کشف رابطه پیچیده میان اشیا و معنای آن‌ها بوده‌اند.

آثار ترکیبی آن‌ها که معمولاً ترکیبی از مجسمه‌سازی، عکاسی، هنر اجرا، صدا، و ویدئو است برای کشف قانون‌های فیزیکی و مفهومی از علامت‌ها است.