ویدئو: زیبایی‌شناسیِ نارسیسیسم

_____ KRAUSS ROSALIND _____

مترجمان: فروغ خبیری

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

دکتر علی شیخ‌مهدی

استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه تربیت مدرس

در نقد دههٔ شصت میلادی این امری معمول بود که نقاش با استفادهٔ مطلق از تقارن، توجه مخاطب را به مرکز بوم جلب کند و در نتیجه به ساختار درونی موضوعِ تصویر توسل جوید. پس کاربرد "توجه به مرکز" یکی از موانعی است که در نقد دههٔ گذشته شکل گرفت و منجر به پیوند هنر و اخلاق به‌واسطهٔ "زیبایی‌شناسی ادراک" گردید. اما توجهی که به مرکز صفحهٔ تلویزیون می‌شود چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

در مسیری که قطعاً نظریات هنرمندان پاپ‌آرت بی‌تأثیر نبود، هنرمندان ویدئوآرت به‌طور گسترده‌ای درگیر نقیضهٔ[1] موجود در انتزاع[2] دوران انتقادی شدند. براین‌اساس، زمانی‌که ویتو اکونچی[3] ویدئوی خود را مرکزها[4] (۱۹۷۱) نامید، با فیلمبرداری از خودش درحالی‌که به مرکز صفحهٔ نمایش‌گر تلویزیون اشاره می‌کند، ایدهٔ توجه به مرکز را مورد نقد قرار داد (تصویرشمارهٔ۱). حرکتی که او آن را طی کل بیست دقیقه زمانِ اثرش حفظ کرد. ویژگی تناقض در رفتار اکونچی، با توجه به دِینِ او به نقیضه‌گوییِ مارسل دوشان، به وضوح قصد اخلال و ابطالِ کل سنت انتقادی را داشت. این به معنای انتقالِ بی‌معنایی موجود در سنت انتقادی با ویژگی‌های قراردادی یک اثر

1- parodying
2- abstraction
3- Vito Acconci
4- Centers

هنری است، یا درواقع، گونه‌ای اثر هنری همچون ویدئوآرت. این‌گونه حملات منتقدانه در «مرکزها»، رسماً ویژگی‌های قراردادی یک اثر هنری را دربرمی‌گیرد و در تلاش است تا منطقِ خاصِ یک رسانهٔ خاص را محک بزند. علاوه‌براین، مرکزها به‌واسطهٔ بسیاری از میزانسن‌هایش، ویژگی‌های ساختاری رسانهٔ ویدئو را مشخص می‌کند. در این ویدئو، اکونچی از نمایشگرِ ویدئو به عنوان آینه استفاده کرده است. ما به هنرمند نگاه می‌کنیم، درحالی‌که بازویِ نامتناسب و انگشتِ سبابه‌اش را به سمت مرکز صفحهٔ نمایش گرفته است. ما در حال تماشا هستیم و آنچه می‌بینیم یک حشوِ مداوم است: خط دیدی که از سطح تصویر اکونچی آغاز شده و در چشمان او پایان می‌یابد. در این تصویرِ خود-نگرنده[۵] یک خودشیفتگی بسیار خاص وجود دارد که من مایل به تعمیم آن، به عنوان شرطِ یک ژانر کلی هنر(ویدئوآرت) هستم. حال، گزارهٔ «ویدئو رسانهٔ نارسیسیم است؟» چه معنایی خواهد داشت.

این همان چیزی است که تفاوت میان ذاتِ ویدئو و سایر هنرهای بصری را مشخص می‌کند. چراکه این حکم، بیشتر یک حالت روان‌شناسانه را نسبت به شرایط جسمانی توصیف می‌کند، و از آنجا که ما به اندیشیدن دربارهٔ حالت‌های روان‌شناسانه به عنوان سوژهٔ احتمالیِ آثار هنری، عادت داریم، پس دربارهٔ روان‌شناسی به عنوان جایگزین رسانه‌ها فکر نمی‌کنیم. اغلب، رسانه‌هایی چون نقاشی، مجسمه یا فیلم سروکارشان بیشتر با عینیت و ویژگی‌های خاصِ مادهٔ تشکیل‌دهندهٔ یک فرم هنری است؛ ویژگی‌هایی همچون سطوح رنگدانه‌دار، مسألهٔ گسترش میان فضا و نور در میان نوارهای سلولوئیدی و مواردی اینچنین. این ایدهٔ رسانه‌ای است که مفهوم تعین ابژه را جدا از وجود خود هنرمند و خواست او در برمی‌گیرد.

تصویر شمارهٔ ۱: ویتو اکونچی، مرکزها (۱۹۷۱)

ویدئو- همچون هر چیز دیگری که به تجربه درمی‌آید- وابسته به یک سری سازوکارهای جسمانی است. بنابراین شاید راحتتر باشد که بگوییم که این دستگاه[۶]- در هر دورهٔ زمانی چه گذشته و آینده، با تلویزیون در ارتباط بوده است؛ یعنی یا آن را در برگرفته و یا از آن تأثیر گرفته است. تعریف مسألهٔ ویدئو در ساختار خودش دقیق نیست؛ تجربهٔ خود من از ویدئو شناخت آن را به سمت الگوی روان‌شناسانه سوق می‌دهد.

مکالمات هر روزهٔ ما، مثالی از استفاده از واژهٔ «رسانه» در مفاهیم روان‌شناسانه است و زمینه‌ای غیرمعمول برای کاربردِ معمول جهان فراروان‌شناسانه را نشان می‌دهد؛ واژگانی چون تله‌پاتی، ادراک فراحسی و ارتباط با جهان پس از مرگ. در هر صورت ما به واقعیت تجربهٔ رسانه‌ای[۷] اعتبار می‌دهیم و ارجاعاتی که به زبان توصیف‌گر آن می‌شود را درک می‌کنیم. برای مثال، ما می‌دانیم که شکل‌گیری مفاهیم فراروان‌شناسانه از واژه «رسانه» تصورِ یک دریافت‌کننده است که از یک منشأ نامرئی برآمده است. لذا، این اصطلاح نشان می‌دهد که راه‌های ارتباط انسان با یک پیام در ارتباطی خاص است که یکی از آن‌ها رضایت موقت است. چنین است که فروید در سخنرانی‌هایش دربارهٔ پدیدهٔ رویاهای تله‌پاتیک، به مخاطبانش می‌گوید که واقعیت بر گزارش‌هایی تکیه می‌کند که در زمانی یکسان با زمان اتفاقِ واقعی در رویاها به وقوع می‌پیوندد.

اکنون دو مشخصهٔ استفادهٔ روزانه از «رسانه» را که قابل پیشنهاد برای بحث ویدئو است، مطرح می‌کنیم؛ ۱-ادراک همزمان ۲-تجسم یک تصویر و استفاده از روان انسان به‌عنوان راه ارتباطی. اکثر آثار تولید شده در مدت زمانِ کوتاهِ ظهور ویدئوآرت، از بدن انسان به‌عنوان ابزار اصلی خود سود جسته‌اند. در این نمونه‌ها، بیشترین استفاده از بدن هنرمند یا اجراکننده است. در مورد ویدئو- چیدمان، این کاربری معمولاً بر روی بدن مخاطب وجود دارد. مهم نیست بدن چه‌کسی در این موقعیت انتخاب شده است، استفاده از بدن شرطی مضاعف است که همیشه وجود دارد. ویدئو، برخلاف سایر هنرهای بصری توان ثبت و تبدیل در زمانِ تولیدِ آنی واکنش را دارد. از این‌رو، بدن میان دو ماشین قرار گرفته که شبیه پرانتزهای باز و بسته هستند؛ اولین آن‌ها دوربین است و دومی صفحهٔ نمایشگری که تصویر اجراکننده را بی‌واسطهٔ آینه باز می‌تاباند.

اثراتِ توجه به مرکز چندجانبه است، این اثرات در هیچ‌جایی واضح‌تر از ویدئویِ ریچارد سِرا[۸] با همکاری نانسی هُلت[۹] نیست که در آن، هُلت خود را سوژه‌ای سخنور و حاضر قرار

5- self-regard

6- apparatus

7- mediumistic

8- Richard Serra

9- Nancy Holt

داده است. این ویدئو «بازگشت به اصل»[۱۰] (۱۹۷۴) نام دارد و در آن هُلت در موقعیتی است که گوشیِ تکنسین بر گوش گذاشته و کادری از نمای نزدیک از او گرفته شده است. هُلت در این ویدئو به مدت ده دقیقه موقعیت خود را توصیف می‌کند، زمانی که او شروع به سخن می‌کند، به پژواکِ واژگان خود از طریق هدفون گوش می‌دهد و از آنجاکه، این وسیله به یک ابزار ضبط متصل شده است، میان سخن واقعی و پژواکی که او مجبور به شنیدن آن است، تفاوت اندکی به وجود می‌آید.

او به گونه‌ای صحبت می‌کند که پژواک صدای او در روند معمول اختلال ایجاد می‌کند و این آشفتگی، عدم همزمانی میان آنچه گفته و شنیده می‌شود را موجب می‌شود. او می‌گوید، «من متوجه شدم که قادر به گفتن یک کلمه نیستم زیرا من بخشِ نخست کلمه را که در حال پژواک است، می‌شنوم و بخش دوم آن را فراموش می‌کنم و با شنیدنِ بخش نخستِ کلمهٔ دیگر، در جهت جدیدی قرار می‌گیرم.» زمانی که ما صدای هُلت را در حال صحبت کردن می‌شنویم و به صدای منعکس شدهٔ او که با تأخیر به گوشش می‌رسد، گوش می‌دهیم، شاهد یک تصویر استثنایی از عدمتمرکز[۱۱] هستیم. زیرا صدای تأخیری کلمات او را به صورت واقعی پژواک می‌کند. او هماهنگی سختی با خودش به‌عنوان سوژه دارد. موقعیتی که او توصیف می‌کند این است که «فاصله‌ای میان کلمات، تلفظ‌شان و فهمِ آن‌ها قرار داده شده است». موقعیتی که «شبیه بازتاب یک آینه است... بنابراین من به‌وسیلهٔ خودم محصور شده‌ام، مرا محصور کرده است.. و هیچ راه فراری نیست.»

زندانی که هُلت توصیف کرده و نمایش می‌دهد، چیزی است که راه فراری ندارد، می‌تواند زندان زمان حالِ ویران‌شده نام گیرد؛ زمانِ حالی که کاملاً از حس زمان گذشتهٔ خود جدا شده است. لحظه‌ای که هُلت در یک نقطه می‌گوید، «من چیزها را از جهان بیرون می‌اندازم و آن‌ها در حال بازگشت هستند..» ما احساسی شبیه فرو رفتن در زمان حال داریم. در میان طنینی آشفته از یک واژه یا بخشی از آن، تصویری از آن چیزی که شبیه قطعه‌ای از تاریخ است، وجود دارد.[۱۲]

بیشتر اجراکنندگان عادی ویدئو در مرحلهٔ نمایش یا تفسیر یک متن هستند، خواه آن یک رقص ماندنی، یک متن نوشته‌شده، یک تنظیم موسیقایی یا یک سری از یادداشت‌های ناقص اطراف ما باشد که به تحریر درآمده است. اجراکننده تلاش می‌کند به واسطهٔ واقعیت یک رابطه، خود را با واقعیت چیزی که قبلاً وجود داشته گره بزند. آنچه هُلت در ویدئوی «بازگشت به اصل» توصیف می‌کند، موقعیتی از عمل بازتاب آینه است که او را از حال و هوای متن جدا می‌کند؛ از نخستین واژگانی که او به زبان می‌آورد؛ از راه زبانی که او را به گذشته و جهان و ابژه‌هایش متصل می‌کند. آنچه او به وجود آورده، فضایی است که خودش راجع به آن می‌گوید: «من به‌وسیلهٔ خودم محاصره شده‌ام.»

این خود-ارجاعی[۱۳] بدن یا ذهن که در آن فرد به‌وسیلهٔ خود محاصره می‌شود، در بسیاری از ویدئوآرت‌ها یافته می‌شود. «مرکزها»ی اکونچی مثالی از آن است. ویدئوی دیگرِ اکونچی «فضا زمان»[۱۴](۱۹۷۳) است؛ در این اثر، هنرمند میان یک دوربین و یک آینهٔ بزرگ که صورت او را نشان می‌دهد، می‌نشیند(تصویرشمارهٔ۲). او، طی مدت سی و پنج دقیقه، بازتاب خودش در آینه را با مونولوگی صدا می‌کند و اصطلاحات «من» و «تو» -با این فرض که به خود او و معشوقِ غایبش بازمی‌گردد- تبادلی میان اکونچی و تصویرش ایجاد می‌کند. مرکزها و فضا زمان حالتی از محصورشدگی را ایجاد می‌کنند که موقعیت خود-انعکاسی[۱۵] را نشان می‌دهد. واکنش اجراکننده، تجدید تصویر او به‌صورت مکرر است. این تصویر تبدیل به متنِ غیرقابل تبدیلِ اجراکننده می‌شود. او، به انعکاس خود متصل شده و به متن آن تصویر متعهد است. بنابراین همراهی زمانی او در این موقعیت، مانند بازتاب اثر در «بازگشت به اصل»، حسی از زمان حالِ فروریخته است.

تصویر شمارهٔ ۲: ویتو اکونچی، فضا زمان (۱۹۷۳)

ویدئوهای بروس نومن[۱۶] نمونهٔ دیگری از تأثیر دوگانهٔ اجرا در برابر آینه است. در چرخ و فلک آویزان[۱۷](۱۹۶۸)، نومن از خودش با دوربینی که سرو ته شده است فیلمبرداری می‌کند؛ به‌طوری‌که سطحی که او بر آن ایستاده در بالای صفحهٔ نمایشگر قرار می‌گیرد. نومن

10- Boomerang

11- distraction

۱۲- منظور روزالیند کراوس در اینجا این است که تکرار یا پژواک آپاراتوس رسانه میان زمان گذشته و حال تداخل ایجاد می‌کند. البته در زمانی که به صورت نارسیستی به خود از طریق تجربه رسانه‌ای می‌نگریم.

۱۳- encapsulation-Self خودپوشینگی نیز میتوان گفت.

14- Air Time

15- self-reflection

16- Bruce Nauman

17- Revolving Upside Down

در شصت دقیقهٔ بسیار طولانی به آهستگی حرکت می‌کند ، روی یک پایش می‌چرخد ، از انتهای استودیو به سمت مانیتور می‌آید و دوباره باز می‌گردد ، و این کارها را تا تمام شدن فیلم تکرار می‌کند.

در ویدئوی «اکنون»[۱۸] اثر لیندا بنگلیس[۱۹] ، سطح مشابهی از اثرات زمانمند وجود دارد. در این ویدئو سرِ بنگلیس جلو صفحهٔ نمایش است ، در مانیتوری که پشت سر او قرار دارد ، فیلمی زودتر از اجرای خودش با انجام همان کارها در حال پخش است ، اما چپ و راست در آن برعکس میشود و این فیلم بازپخش می‌شود. این دو نمایش ، که یکی «زنده» و دیگری ضبط شده است ، در آینه‌ای به‌صورت همزمان با یکدیگر حرکت می‌کنند. همان‌طور که آینه‌ها عمل می‌کنند ، از طریق این تسلسل بی‌نهایت ، همزمان با اینکه چهره با طرح‌های دوتایی و سه‌تایی ظاهر می‌شود ، صدای بنگلیس در حال صدور فرمان «اکنون» یا در حالتی که او سؤال می‌کند: « اکنون زمانش است ؟» شنیده می‌شود. بنگلیس واژه «اکنون» را برای تأکید بر ابهام مرجع زمانی به‌کار می‌برد: ما متوجه نمی‌شویم صدای این کلمه از اجرای زنده می‌آید یا از نوار ضبط شده و اگر از دومی است از کدام سطح ضبط است. درواقع متوجه می‌شویم که در عملِ بازپخش تولیدات گذشته ، همهٔ لایه‌های ویدئوی «اکنون» به‌صورت برابر حاضر می‌شوند(تصویرشمارهٔ۳).

تصویرشمارهٔ۳:لیندابنگلیس،اکنون(۱۹۷۳)

در ویدئوی «اکنون» بیشتر از به ابتذال کشاندنِ تکنولوژی ، توجه به این سؤال مطرح است که «کدام «اکنون» مراد است ؟» سؤالی که ویدئو با آن ، زمان حال فروریخته را نمایش می‌دهد. این ویدئو تلاش دارد خودش را به ویدئوهای نومن و اکونچی که پیشتر توصیف شد و در نهایت به بازگشت به اصل ، مرتبط کند. در همهٔ این مثال‌ها طبیعتِ اجرایِ ویدئو به صورت یک فعالیت مشخص میشود که متن را تسخیر کرده و آن را با انعکاس آینه جایگزین می‌کند. نتیجهٔ این جایگزینی ، بازنمایی خودآگاهی بدون داشتن گذشته است در حالی‌که ارتباطی با هیچ ابژهٔ خارجی ندارد. بر رویِ تصویر دوگانه‌ای که روی صفحهٔ نمایشگر ظاهر می‌شود نمی‌توان نامِ ابژهٔ خارجی نهاد ، بلکه آن یک جابه‌جایی خود است که تأثیرش تبدیل موقعیت اجراکننده به دیگری ، آینه و ابژه است.

در این نقطه خواننده ممکن است بخواهد به گزاره‌ای که این بحث با آن آغاز شد بازگردد ، و ایراد خاصی را بیان کند ، حتی اگر این ایراد مورد توافق همه باشد. سؤال خواننده این است که رسانهٔ ویدئوآرت که وضعیت روانکاوانهٔ دوگانگی را به‌وسیلهٔ انعکاس آینه و بازخورد آن به‌وجود می‌آورد ، چگونه موجب جدایی ویدئو و هنرهای دیگر می‌شود ؟ آیا آن تنها یک ویدئو است که از تکنولوژی جدید برای دستیابی به مقاصد مدرنیستی استفاده می‌کند ؟ آیا انعکاس آینه ، گونهٔ انعکاسی مانند نقاشی ، مجسمه‌سازی معاصر و فیلم نیست که به‌صورت موفقیت‌آمیزی خودش را ثابت می‌کند ؟ منظور این سؤال بیشتر این است که آیا خودانعکاسی و مسأله خودشیفتگی می‌تواند نشانه‌ای مبنی‌بر جدایی دو فرم هنری گردد ؟[۲۰] در شکل ساده‌تر ، این سؤال مطرح می‌شود: گذشته از تکنولوژی متفاوت ، تفاوت در چیست ؛ درواقع ، تفاوت مرکزهای ویتو اکونچی به‌عنوان یک ویدئو و پرچم آمریکایی جاسپر جونز[۲۱] به‌عنوان یک نقاشی در چیست ؟

تفاوت مشخص است. انعکاس[۲۲]، زمانی‌که یک نمونهٔ آینه‌ای است ، حرکتی به سمت یک تقارن خارجی است ؛ درحالی‌که بازتاب[۲۳] یک راه‌حل برای دستیابی به یک تقارن ذاتی است.[۲۴] در توضیح بازتاب می‌توان گفت در پرچم آمریکایی ، جونز از هم‌معنایی میان یک تصویر (پرچم) و زمینهٔ آن (محدودیت‌های سطح عکس) برای ایجاد عدم تعادل در رابطه میان "تصویر" و "نقاشی" استفاده کرده است. جونز با وادار کردن ما به دیدن دیوار واقعی که روی آن بومی به عنوانِ پیش‌زمینه‌ای برای تصویر آویزان می‌شود ، می‌خواهد پل ارتباطی را میان شکل/زمینه[۲۵] ترسیم کند: یکی از آن‌ها داخل در تصویر است و دیگری بدون آن ، به تعریف ابژه به‌عنوان نقاشی عمل می‌کند. شکل/زمینهٔ سطحِ محدودِ دیوار که تابلو به آن آویخته شده به‌عنوان شرط اولیه در نقاشی تعریف شده است. نقاشی به مثابهٔ ابژه‌ای ثبت شده است که سوژه‌اش یک نقاشی (پرچم آمریکایی) مشخص است ؛ پرچم به‌گونه‌ای است که هم ابژه‌های تصویر ، و هم موضوع ابژهٔ کلیِ نقاشی که پرچم آمریکایی است را می‌تواند بازتاب دهد. بازتاب دقیقاً همین شکافتن به دو موجودیتِ مستقلِ متفاوت است که هر یک دیگری را تا حدی که جداییِ خود را حفظ کنند ، توضیح می‌دهند.

از طرف دیگر انعکاس[۲۶] آینه ، به غلبهٔ جدایی اشاره دارد. حرکت اصلی آن به سمت آمیختگی است. خود و تصویر انعکاسی به معنای واقعی کلمه از هم جدا شده‌اند ، اما عمل بازتاب ، یک حالت «از آنِ خودسازی»[۲۷] نیز هست و وهم‌گرایانه درصدد از میان بردن تفاوت میانِ ابژه و سوبژه است. روبرویی با آینه‌ها در

18- Now

19- Lynda Benglis

۲۰- به عنوان مثال ، این برابری کاملًا اشتباه به ماکس کوزلوف این اجازه را می‌دهد که بنویسد: خودشیفتگی «همبستگی عاطفی پایه‌های فکریِ هنر مدرنِ خودانعکاسی است».

21- Jasper John

22- reflection

23- reflexisness

۲۴- نویسنده از واژه Reflection برای ویدئو و از واژه Reflexivness برای سایر هنرها استفاده می‌کند. مترجم اولی را به انعکاس و دومی را به بازتاب برگردانده است.

25- figure/ground

26- reflection

27- appropriation

دیوارهای متقابل ، فضای واقعی میان آن‌ها را تحت فشار قرار می‌دهد. زمانی‌که ما مرکزها را نگاه می‌کنیم ، اکونچی در حال دیدن بازویش است و ما مرکزِ صفحه نمایشگر را تماشا می‌کنیم. اما پنهان از آنچه نمایشگر نمایش می‌دهد ، او خودش را نگاه می‌کند. هیچ راهی برای فهم مرکزها وجود ندارد مگر فهمی که ارتباط میان هنرمند و دوگانگی‌اش را تقویت کند. بنابراین برای ما همچون اکونچی ، ویدئو فرآیندی است که به این دو اصطلاح (بازتاب و بازتابنده) اجازه ترکیب می‌دهد. ممکن است کسی بگوید که چنانچه بازتاب در هنر مدرنیست ، هم‌پوشانی[۲۸] یا دوگانگی برای یافتن موقعیت ابژه است ، انعکاس در آینه ، بازخوردِ کامل روند محصورسازیِ ابژه است. این نشان می‌دهد که چرا کاربرد رسانهٔ فیزیکی در مورد ویدئو مناسب به نظر نمی‌رسد. برای یک ابژه ، ابزار الکترونیکی و توانایی‌هایش تبدیل به متعلقاتش شده است. و در عوض ، رسانهٔ ویدئو موقعیتی روانکاوانه است. در این رسانه از توجه به ابژه خارجی و سایر نهاده‌های آن در خودش صرف‌نظر می‌شود. بنابراین این فقط یک موقعیت روانکاوانه نیست که یک نفر راجع به آن صحبت می‌کند ، بلکه شرایط کسی است که در تعبیر فروید ، «رها کردن محاصره ابژه‌ها با لیبیدو[۲۹] و تبدیل ابژه لیبیدو به اگو لیبیدو» خوانده شده و این شرط خاص نارسیسیسم است.

با ایجاد این ارتباط ، می‌توان طی یک روند روانکاوی ، تقابلِ موقعیت بازتابی[۳۰] و انعکاسی[۳۱] را از نو طرح‌ریزی کرد. زیرا نمایش سوژه در حالتی که باز- فرافکنی[۳۲] از یک خود ثابتِ نارسیستی است برخلاف حالت روانکاوی یا بازتابی است.[۳۳] لاکان کسی بود که به طور خاص شرح این تقابل را بیان کرد. او در مقالهٔ «در زبان خودی» فضای درمان را توصیف کرد و اجتنابی را که با سکوت روانکاو ایجاد شده بود از درجه اعتبار ساقط کرد. در این اجتناب ، بیمار ، تنها خود سخن می‌گوید و لاکان آن را «ساختار تاریخی نارسیسیسم» می‌خواند. در روش تک‌گویی ، بیمار با توضیح خود و موقعیت‌اش برای شنوندهٔ ساکت ، یک تجربهٔ عمیقِ سرخوردگی را آغاز می‌کند. و این سرخوردگی ، لاکان را مسئول میکند که برخلاف تفکر اولیه‌اش مبنی‌بر اینکه سکوت روانکاو ، بیمار را تحریک به سخن گفتن می‌کند ، راهکار دیگری بیان کند:

آیا این امر بیشتر مسألهٔ اصالت سرخوردگی در گفتمان سوژه نیست ؟ سوژه با تصاویری جبری که ایدهٔ او را با کمترین انسجام بیان می‌کنند گویی در بیان آزادانهٔ ذات خود موفق نیست. تصور سوژه این است که وجود هرگز چیزی بیشتر از ساختارش در خیال نیست و این ساختار تمامی یقین سوژه را ناکام می‌کند. سوژه که متعهد به بازسازیِ ساختارش برای دیگری می‌شود ، مجدداً بیگانگی بنیادین را درمی‌یابد ؛ بیگانگی‌ای که او را وادار کرده تا خود را همانند یک دیگری بسازد و سوژه همیشه مقدر به آن است تا به‌وسیلهٔ دیگری تکمیل شود.[۳۴]

آنچه که بیمار از «خودش» می‌بیند یک ابژهٔ ساختگی است ، و سرخوردگی او ناشی از تسخیر شدنش به‌وسیلهٔ این ابژه است که هرگز نمی‌تواند با آن منطبق شود. به علاوه ، این «حالتی» که او ایجاد کرده است و به آن باور دارد ، پایه‌ای برای «حالت تثبیت شده‌اش» ، برای «حالتِ از خودبیگانگی مجدد او» است. سپس ، نارسیسیسم به‌عنوان یک شرایط تغییرناپذیر سرخوردگی دائمی مشخص می‌شود.[۳۵]

فرایند روانکاوی ، همان در هم شکستنِ این شیفتگی با آینه است و برای این کار بیمار فاصلهٔ میان سوژه زنده و طرح‌های خیالی خودش به‌عنوان ابژه را می‌بیند. «به منظور بازگشت به دیدگاه دیالکتیکی روانکاوی» لاکان می‌نویسد: «من می‌گویم که روانکاوی به‌طور دقیق ، مشخص کردن شخصی که جلوی روانکاو دروغ می‌گوید ، از شخصی است که [راست] صحبت می‌کند. با احتساب شخصی که گوش می‌دهد (روانکاو) ، سه نفر در موقعیت روانکاوی حاضر می‌شوند ، سؤالی که قاعدتاً پرسیده می‌شود این است: اگوی[۳۶] سوژه کجاست ؟ سپس فرآیند روانکاوی آن است که بیمار خود را از قید «حالتی» که او را بازتاب می‌دهد ، آزاد می‌کند و طی یک جریان انعکاسی ، زمان واقعی تاریخ خود را بازکشف می‌کند. او بیزمانیِ[۳۷] تکرار را با زمانمندیِ[۳۸] تغییر عوض می‌کند.

اگر روانکاوی می‌داند که بیمار در بازیابی موجودیت خود از طریق تاریخ واقعی شرکت می‌کند ، مدرنیسم دریافته است که هنرمند بیانگری خود را از طریق کشف شرایط ابژکتیو رسانه خود و تاریخ آن نشان می‌دهد. بدین معنا ، هنرمند برای یافتن سوبژکتیویتهٔ خود باید مواد و استقلال تاریخی یک ابژهٔ خارجی (یا همان رسانه) را بشناسد. به نظر می‌رسد ویدئو ابزار سرکوب دوگانه است که از طریق آن آگاهیِ ناشی از زمان‌مندی و جدایی میان سوبژه و ابژه به صورت همزمان پوشش داده می‌شود. نتیجهٔ این پوشیدگی برای سازنده و بیننده بیشتر ویدئوآرت‌ها ، یک گونه سقوط بی‌وزن در فضای معلقِ نارسیسیسم است.

مجموعه‌ای از پاسخ‌ها برای این پرسش که چرا ویدئوآرت بسیاری از هنرمندان و مجموعه‌داران را به خود جذب کرده ، وجود دارد. این پاسخ‌ها شامل روانکاوی‌هایی از مسألهٔ نارسیسیسم

28- dtdoublement

۲۹-منبع عمدهٔ انگیزش رفتارهای انسان در نظریهٔ روانکاوی فروید است، لیبیدو شکل اختصاری لیبیدوی جنسی است و عبارت است از تظاهرات دینامیکِ موجود در حیات نفسانی که به موجب رانش‌های جنسی حاصل می‌شوند.

30- reflective

31- reflexive

32- re-projection

۳۳- بدبینی فروید درمورد پیش‌بینی درمان تیپ شخصیتی خودشیفته ، مبتنی بر تجارب این تیپ و ناتوانی ذاتی آن در ورود به موقعیت‌های تحلیلی است. تجارب نشان می‌دهند که افراد مبتلا به اختلال عصبی خودشیفتگی هیچ‌گونه ظرفیتی برای انتقال و آثار نابسندهٔ آن ندارند. آن‌ها به نوبهٔ خود و نه از روی خصومت بلکه به جهتِ بی‌تفاوتیهایشان به یک پزشک تغییر شکل می‌دهند. با این وجود آن‌ها هیچ‌گونه تأثیری از آن نمی‌گیرند ، و هرچیزی که او می‌گوید آن‌ها را سرد و بی احساس می‌سازد. درنتیجه ، پروسهٔ درمان که از طریق «دیگران» می‌تواند صورت بگیرد ، یعنی تجدید درگیریِ بیماری‌زا و غلبه بر مقاومت از طریق سرکوب ، روی آن‌ها هیچ تأثیری نخواهد داشت. آن‌ها همان‌گونه که هستند ، باقی می‌مانند.

34- Jacques Lacan, The Language of the s e l f , trans. Anthony Wilden, New York, Delta, 1968.p. 11.

۳۵-در توضیح این سرخوردگی لکان به این واقعیت اشاره می‌کند که حتی زمانی که «سوژه با ژست گرفتن مقابل آینه خود را ابژه می‌کند ، احتمالاً نمی‌تواند به آن راضی شود زیرا حتی اگر کامل‌ترین شباهت را در آن تصویر به‌دست آورد او همچنان از دیگری لذت می‌برد که او سبب می‌شود تا در آن شناخته شود.

۳۶-Moi در زبان فرانسوی به معنای اگو است.

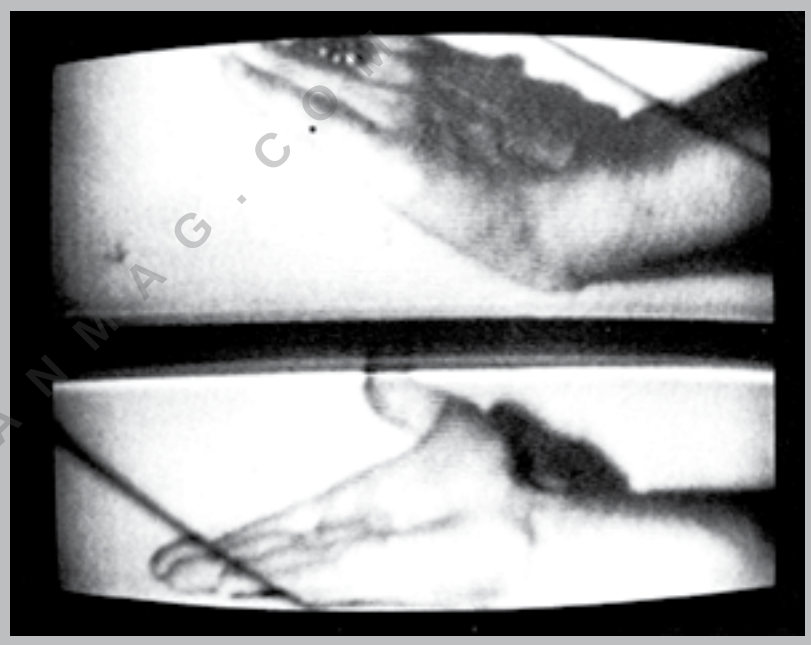
37- atemporality

38- temporality

در زمینه‌ای گسترده‌تر از فرهنگِ ما بوده و وابسته به عملکرد داخلی بازار هنر فعلی است. با اینحال ، من علاقه دارم روانکاوی‌ها را به مقالهٔ بعدی موکول کرده و در تلاشم تا ارتباطی میان نهاد خودشکل‌یافته به‌وسیله بازخوردِ ویدئوآرت و موقعیتِ واقعیِ موجود در جهان ، که از طریق سازندگان ویدئو پدید آمده است ، ایجاد کنم. در پانزده سال گذشته جهان به طرز عمیقی تحت تأثیر فاجعهٔ ارتباط با رسانه‌های جمعی بوده است. اثر هنرمندی که از طریق رسانه‌ها منتشر ، بازتولید و بازنشر شده است ، برای نسلی که در یک دوره از دههٔ اخیر به پختگی رسیده است ، به تنهایی به معنای تأیید وجود آن به عنوان هنر است.

به هرحال ، سه پدیده در مجموعه هنرهای ویدئویی وجود دارد که با آنچه تاکنون گفته‌ام در تقابل است. یا دست کم مقدار کمی با آن همسو است: ۱-فیلم‌هایی که از رسانه به منظور نقد آن بهره می‌گیرند. ۲-فیلم‌هایی که با هدف درهم شکستن جایگاه روانکاوانه ، به مکانیسم ویدئو حمله فیزیکی می‌کنند. و ۳-اشکال چیدمان‌های ویدئویی که از رسانهٔ ویدئو به‌عنوان زیرشاخه‌ای از نقاشی یا مجسمه استفاده می‌کنند. مورد اول در ویدئوی بازگشت به اصل ریچارد سِرا بازنمایی شده است. مورد دوم ، می‌تواند در ویدئوی نوار عمودی جون جوناس مثال زده شود(تصویرشمارهٔ۴). و سومین مورد به آثار چیدمان بروس نومن و پیتر کامپوس[۳۹] محدود می‌شود و به‌طور خاص می‌توان دو قطعه همراه باهم مم و دور[۴۰] اثر کامپوس (تصویرشمارهٔ۵) را مثال زد.

من پیش از این بیان کردم که چگونه نارسیسیسم در ویدئوی بازگشت به اصل[۴۱] نمایش داده شده است. اما آنچه آن را از ویدئوی "اکنون" بنگلیس جدا کرده ، فاصله‌ای انتقادی است که در سوژه خود حفظ می‌کند. این در درجهٔ اول مربوط به این واقعیت است که ریچارد سِرا ، صدا را بیش از بازخوردهای تصویری به کار می‌گیرد. به همین دلیل ، زاویهٔ دیدی که ما بر سوژه داریم با مسیرِ بستهٔ ویدئوی هُلت منطبق نیست. به علاوه ، شرایط نارسیسیستی از طریق شکلِ ذهنیِ زبان ارائه می‌شود که به طور همزمان بر سطح بیان و سطح انعکاس انتقادی گشوده می‌شود.



تصویر شمارهٔ ۴: جون جوناس، نوار عمودی(۱۹۷۲)

تصویر شمارهٔ ۵: مم و دُر، پیتر کاموس، ۱۹۷۴

39- Peter Campus

40- Mem and Dor

41- Vertical Roll

مشخصاً ، جدایی سِرا از سوژه بازگشت به اصل و موقعیت او خارج از آن ، دیدگاهی درباره زمان را رواج می‌دهد که با بسیاری آثار دیگر ویدئو متفاوت است. زمان کوتاه ویدئو -ده دقیقه- خود ، به این گفتمان مرتبط است: چه مدت یک شکل و توسعه یک بحث طول می‌کشد و چه مدت طول می‌کشد تا مخاطبان «نکته» را دریافت کنند؟ پنهان بودن موقعیت آغازین ویدئوی بازگشت به اصل ، نتیجهٔ خود آن است ؛ زمانی که به آن نقطه می‌رسد ، ویدئو تمام می‌شود.

نوار عمودی[۴۲] مورد دیگری است که زمان در آن به زور وارد موقعیت ویدئو گشته و در آن زمان به عنوان نیروی محرک به سمت پایان شناخته می‌شود. در این اثر دستیابی به حس زمان از طریق پایداری تصویری که با هماهنگ‌سازی فرکانس‌های سیگنال روی دوربین و مانیتور به‌دست آمده ، فراهم می‌شود. نوار ریتمیک تصویر ، از قسمت پایین قاب حرکت کرده تا به قسمت بالای نمایشگر ضربه بزند ، تا باعث ایجاد حس تجزیه شود. نوار عمودی به عنوان نمایندهٔ اراده‌ای است که خلاف جهت وضعیتِ الکترونیکیِ آغاز شده عمل می‌کند. در این ویدئو از طریق پاک کردن مداوم تصویر ، بیننده ممکن است حسِ رابطهٔ انعکاسی به شبکهٔ ویدئو داشته باشد.

نوار عمودی ، زمان را طی محوِ تدریجی تصویر در میان مکان تصویر می‌کند. در این ویدئو پیوستاری از تصاویر و کارها از موقعیت‌های مختلف دیده می‌شوند- در هر دو حالت توسط فاصلهٔ دوربین و جهت آن نسبت به سطح افق. در قاعدهٔ کلی فیلم و ویدئو چنین تغییراتی باید با حرکت دوربین (مثل زوم کردن) یا کات کردن ضبط شود. جوناس مجبور بوده این تکنیک‌ها را در ساختن نوار عمودی استفاده کند ، رفت و برگشتِ سریع و مداوم تصاویر ، موجب شده است این حرکات دیده نشوند. قاعده این است که دوربین با جابه‌جا شدن نوارها فرسایش می‌یابد. همانطور که گفتم ، توهم ایجاد شده در این ویدئو ، محو تدریجی تصویر در میانِ زمان و مکان است. نمایشگر ، به عنوان یک ابزار ، نوار آزمایش را به خود می‌پیچاند ، شبیه یک نخ ماهیگیری که حلقه را تنگ کرده است ، یا شبیه فیلم مغناطیسی ای است که با یک قرقره پیچیده شده است. حرکت محو تدریجیِ تصویر تبدیل به استعاره‌ای برای واقعیت فیزیکی شده است ؛ نه تنها در خطوط موجود در تصویر بلکه از واقعیت فیزیکی نوار ویدئو که قرقره‌هایش مقدار متناهی زمان را مجسم می‌کند.

پیش از این ، من وضعیت گفتمان ویدئو را به عنوان جسمی مرکزی میان دو پرانتز دوربین و نمایشگر توصیف کرده بودم. با توجه به ارجاعات بصری نوار عمودی ، میان کنش نمایشگر و واقعیت فیزیکی ویدئو ، یک طرف این پرانتز از طرف دیگر فعال‌تر است. طرف نمایشگرِ این دسته‌بندی تبدیل به حلقه‌ای شده است که در آن فرد احساس می‌کند قریب‌الوقوع بودن یک هدف یا نقطهٔ نهایی حرکت را از پیش تصور کرده است. آن پایان زمانی فرامی‌رسد که جوناس با اجرای حرکت‌هایی که قبلا روی نوار ضبط کرده ، از طریق حلقه‌های مدارِ نمایشگر دوربین ، محدودیت دوگانه در موقعیت بازخورد مستقیم با دوربین را از میان می‌برد.

همان‌طور که حرکت دو عنصرِ نمایشگر ویدئو و حلقهٔ فیلم است که ابژهٔ فیزیکی نوار عمودی را مجزا کرده ، در ویدئوی مِم و دُر اثر کامپوس ، عدم تحرکِ سطح دیوار مورد نظر است. در هر دو کار کامپوس یک رابطهٔ سه جانبه ایجاد شده است: ۱-یک دوربین ویدئو ۲-دستگاهی که تصویر زنده دوربین را به دیوار می‌اندازد ۳-دیوار به تنهایی. تجربه مخاطب از کارها ، مجموعه‌ای است از موقعیت‌هایی که بدن او -در میان جهت‌های شکل-گرفته با این سه عنصر- به خود می‌گیرد. زمانی که مخاطب بیرون از زمینه سه جانبهٔ آثار قرار می‌گیرد ، چیزی جز سطح روشن یک دیوار در اتاق تاریک را نمی‌بیند. تنها وقتی که او به سمت محدودهٔ وسیعِ دوربین حرکت می‌کند می‌تواند تصویری را که روی دیوار افتاده درک کند. اگرچه ، شرایط دیدن ویدئو در مم و در کامپوس خاص‌تر است.

در ویدئوی اخیر ، دوربین در اتاقِ دارای پروژکتور ، جاگذاری شده است. درون اتاق ، مخاطب خارج از محدوده دوربین است ، بنابراین چیزی روی سطح دیوار ظاهر نمی‌شود. تنها زمانی تصویر ضبط می‌شود که مخاطب اتاق را ترک کند ، یا در استانهٔ دری که به اندازه کافی روشن است و از محدوده فاصله کانونی دوربین دور است ، بایستد. زمانی که تصویر روی دیوار انداخته می‌شود ، ارتباط میان تصویر مخاطب با خودش می‌بایست کاملاً موازی باشد ؛ مخاطب خودش است. در سطحی که تنها با سطح خیال برابر نیست ، اما پیوسته با آن است. بنابراین بدن مخاطب ، به طور همزمان ماده اصلی تصویر است همان‌طور که ماده جایگزین سطحی است که تصویر بر آن افتاده است.

در ویدئوی مِم ، دوربین و پروژکتور در یک سمت سطح دیوار هستند ، به‌طوری‌که جهتِ مسیر دوربین که یک راهرو شیبه بخشی از فضایی موازی با آن است ، با دیوار روشن ترکیب می‌شود. به همین منظور ، مخاطب می‌بایست عملاً برای ضبط تصویر مقابل دیوار بایستد. همانطور که مخاطب از دیوار دور می‌شود تا خودش را ببیند ، تصویر محو شده و دچار اعوجاج می‌شود ، اما اگر مخاطب به اندازهٔ کافی به محلی که در نقطه فوکوس است نزدیک شود ، با کمک تصویری که نمی‌تواند به‌درستی ببیند ، محدوده‌ای را شکل داده است. بنابراین در ویدئوی مِم ، همان‌طور که در دُر وجود دارد ، جسم مخاطب به‌طور فیزیکی ، با سطح دیوار به عنوان «محل» تصویر ، شناسایی می‌شود.

یک دریافت از این دو اثر کامپوس این است که این ویدئوها به‌سادگی واکنشِ زندهٔ دوربین و نمایشگر را -که برای هنرمند زمانی که اثرش را در استودیو ضبط می‌کند وجود دارد- ، گرفته و آن را برای مخاطب معمول گالری بازآفرینی می‌کنند. اما ، مم و در به این سادگی نیستند ، چراکه دو گونه ندیده شدن[۴۳] در موقعیت این دو ویدئو ساخته شده ؛ حضور بیننده روی دیوار که در آن خود او یک غیاب است ؛ غیاب نسبی او از نمایی از دیوار که شرط حضور تصویرش بر روی سطح آن است.

آثار کامپوس یک نارسیسیسم قدرتمند را معرفی می‌کنند که مخاطب این کارها را در زمینهٔ اخلاقی دچار نوسان می‌کند. مخاطب در میان حرکت بدن خود -دراز شدن گردنش و

42- Vertical Roll

43- invisibility

چرخیدن سرش- مجبور به تشخیص منشأ حرکت می‌شود. شرایط این دو اثر با جدا کردنِ دو صفحه‌ای که تصویر بر روی آن افتاده است ، مخاطب را وادار به ثبت تشخیص خود می‌کند و در این تشخیص است که سطح دیوار به عنوان یک دیگری مستقل درک می‌شود.

تاریخی از هنر پانزده سال اخیر وجود دارد که آثاری شبیه مِم و دُر ، خود را در آن می‌گنجانند. با اینحال چیزهای کمی در مورد این کار نوشته شده است. این تاریخ فعالیت هنرمندان معینی را شامل می‌شود ؛ کسانی که اثری خلق کرده‌اند که مفاهیم روانکاوانه و فرمال را تلفیق کرده تا به اهدافی بسیار خاص دست یابند. هنرِ رابرت رائوشنبرگ[۴۴] نمونه‌ای از این نکته است. اثر او در گردآوری گروهی از ابژه‌های واقعی و پیدا کردن تصاویر و تعلیق آن‌ها و یا ماتریکسِ ایستای زمینهٔ تصویر ، تلاشی است برای تبدیل آنچه ما زمینه می‌نامیم به آن چیزی که سطح حافظه است. در نتیجه ، ایستایی زمینه تصویر هم روانکاوانه است و هم موقتاً گسترش یافته است. من در جاهای دیگر استدلال کرده‌ام[۴۵] که نبض این حرکت از پرسش‌هایی که علیه بت‌وارگی کالا مطرح شد ، برخاست. رائوشنبرگ ، در میان بسیاری از هنرمندان ، علیه موقعیتی که نقاشی و مجسمه‌سازی جذب بازار لوکس شده بودند واکنش نشان داد. این جذب به‌گونه‌ای بود که مفاهیمِ انتخابی هنرمندان عمیقاً مشروط به بت‌های بازاری شده بود و لذا بازار مصرف نیز به همین ترتیب بود. در پاسخ ، هنر رائوشنبرگ ادعای دیگری داشت ، گزینه‌ای برای ارتباط میان اثر هنری و مخاطبش. و برای انجام این ، رائوشنبرگ به ارزش زمان متوسل شد: زمانی که برای خوانش یک متن ، یا یک نقاشی ، یا عمل تفکیکِ شناختی گرفته می‌شود. او امیدوار است ارزش‌های زمانمند آگاهی سلطهٔ بت‌های کالایی را به چالش بکشد.

با وجود پاسخ به بعضی از فرضیات ، ارزش‌هایی که در دههٔ شصت توسط مجسمه‌سازان مینیمالیست بنا شده بود در اصل با پرسش‌های ادراک درگیر بودند. پس مخاطب درگیرِ مواردی چون رمزگشایی زمان‌مند موضوعاتی چون مقیاس ،فضاسازی ،یا شکل-موضوع‌هایی که ذاتاً آبسترە‌تر از مفاهیم حافظه هستند ، بود. اما در آثار مجسمه‌سازان جوان‌تر ، مثل جوئل شاپیرو[۴۶] ، موضوعات مینیمالیستی به فضایی که خودش را به عنوان وابسته به حافظه تعریف می‌کند ، مربوط می‌شوند. بنابراین این فاصلهٔ فیزیکی از ابژهٔ مجسمه ، به‌عنوان وجودی جدانشدنی درک می‌شود.

این بدنهٔ کاری است که من قصد دارم به هنر کامپوس اضافه کنم. محدودهٔ ذاتیِ نارسیسیسم در ویدئوآرت که به بخشِ استراتژی روانکاوانهٔ او تبدیل می‌شود و به‌وسیلهٔ آن قادر به توضیح شرایط کلی تصویر در ارتباط با مخاطبان است. ویدئوآرت می‌تواند به‌طور ویژه‌ای بر روی نارسیسیسم به‌عنوان فرمی از طبقه‌بندی جهان و موقعیت آن حساب باز کند ، هم‌چنان‌که می‌تواند مجدداً بر امکانات ابژه برخلاف خصلتِ رانهٔ نارسیستی برای نمایش تأکید کند.■

44- Robert Rauschenberg

۴۵- نگاه کنید به مقاله "Image Materialized the and Rauschenberg" از همین نگارنده

46- Joel Shapiro