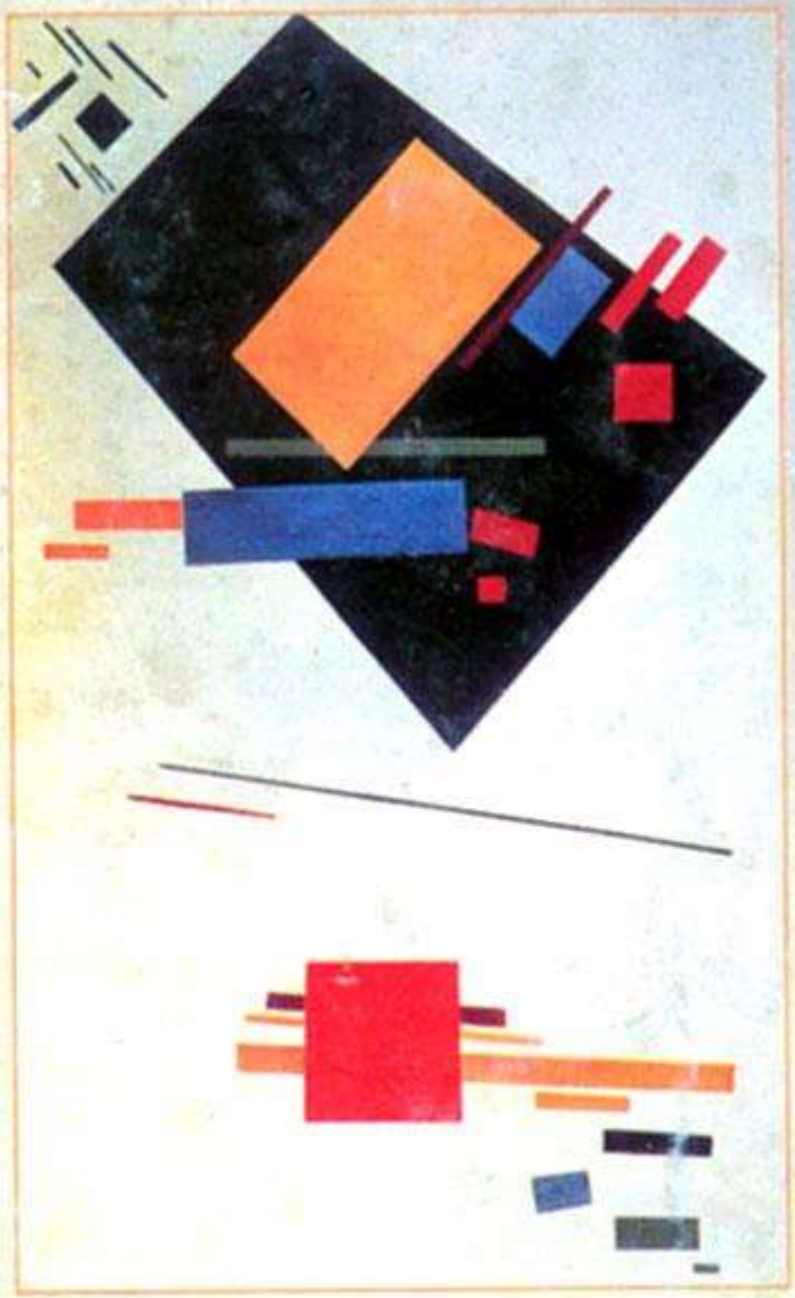
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

سینما

على طريق البحث عن طابع أرقى واستخلاص نتائج أكثر إبهارا لم تتوقف السينما منذ نشأتها إلى الآن عن تطوير أدواتها التقنية. ولم تشهد فترة كتلك التى تعيشها فى الأونة الأخيرة فى ضوء التحول التكنولوجى والعلمى البارز فى عملية التسجيل وتوزيع الصوت.

ونحن نقدم هنا جانبًا من الإجراء العملى الذى قام به "بيير انطوان كوتون" الباحث الفرنسى الكبير فى إطار كشوف المعهد العالى للسينما بباريس بفرنسا. وهو جانب نقتبسه من كتاب "بيير انطوان كوترن" وعنوانه "الصوت فى السينما". وقد صدر بباريس.

الترجمة والأسئلة [1]

يبدو سؤال ماهى الترجمة؟ بسيطًا ومحيرًا فى تعدد الأجوبة عنه، وفى ظروف الانتشار والهيمنة التى تؤشر لها الحضارة الأوروبية. ذلك أن أية محاولة للإجابة عليه لا يجب أن تقتصر على مجرد اعتبار الترجمة تقنية لغوية، بقدر ما تؤطرها كذلك طبيعة العلاقات المتبادلة بين مجتمعى النص المترجم منه والمترجم إليه.

فالترجمة فى ظروف علاقة السيادة تستهدف تنمية الشخصية والتراث القوميين، فيما هى فى حالات التبعية، تخدم مصالح حالة، وتحافظ على تحقيق وتكريس هذه التبعية، وتهديد الذاتية الحضارية.

من هنا، فإن أى تعريف لمفهوم (الترجمة) لا بد وأن يتسع ليشمل جدلياته الحية وآفاقه المتعددة، كفعل ابداعى، ونشاط لغوى، وضرورة حضارية، وموقف أيديولوجى.

فمن ناحية، لا يجوز الحديث عن الترجمة كنشاط ثانوى آلى يقتصر دوره علي نقل النص من لغة لأخرى، أو ككتابة بتوقيع الآخر، مقابل عملية الخلق الأولى، إذ هى، خاصة فى نماذجها عالية القيمة، تعتبر فعالية ابداعية.

ومن ناحية ثانية، فهي كنشاط لغوي، تعد احدى أكثر الممارسات اللغوية تعقيداً، لما تتطلبه من مهارة تمثل النص المترجم تمثلا مدركا لخصائصه البنيوية وقرائنه الثقافية.

ومن ناحية ثالثة، فهى مصدر هام فى عملية التواصل الانسانى، وجعله مستوعبًا على الدوام لخبرات الآخر وانجازاته.

ثم انها، من الناحية الأخيرة، موقف أيديولوجى، يقوم على اعتبار أن النص المترجم تجسيد لثقافة بعينها، ولرؤية محددة إلى العالم، وهو مايفرض أن تتفيى حرية التعبير عن الذات، وأن تستند إلى حرية التعرف على الآخر.

بقلم : د. محمد حافظ دياب

---

(١) من مقال: د. محمد حافظ دياب *الترجمة وأسئلة النهضة العربية*، فى مجلة *الوحدة*، العدد اكتوبر / نوفمبر ١٩٩٩ ، ص ٣٦.

يقوم يوهانس بيرينجر *Johannes Birringer* بالتدريس فى جامعة نورث ويسترن. وهو فنان فيديو ومسرح ومن بين أعماله: (المدن الخفية) و (الأرض الحدودية). مع أن يوهانس بيرينجر يحاول فى هذه الدراسة النظر فى تاريخ الفيديو، والتكهن بالأدوار التى يمكن أن يلعبها في المستقبل فإن فهمه الحالي لصناعة الفيديو يضم فى خليط معقد من الخبرات المتداخلة لدرجة أنه لا يكاد يعرف من أين يبدأ. وفى السياق العالمى للتطوير الإقتصادى والتكنولوجى للفيديو كوسيلة إليكترونية تعمل عبر جميع المجالات التجارية العامة والخاصة، لا يمكنه الفصل بين إهتمامه بالخبرة الجمالية لـ "فن الفيديو" والتطبيقات الثقافية والإجتماعية التى أستنتجها من الهويات المتعددة وكثيرة الحركة للفيديو يتضمن تنمية الفيديو التكنولوجية والإقتصادية إنتاج وبيع الفيديو المنزلى والشرائط والكاميرات المحموله والتطوير الدائم لمعدات التسجيل والتوليف (المونتاج). وأمكن أن يجادل أن الفيديو وسيلة خلاقة بلا علاقة محددة بالوظيفة ولكنه دائما وحتما متنوع حيث أنه وسيط إنتاجى يتداخل مع جميع وسائل الصوت والصورة (وخاصة البث التليفزيونى) ونظم الإتصال بينما تستوعب تدريجيا داخل المدى الأوسع للممارسات المحلية والمؤسساتية.

فن الفيديو والأداء أو العرض الفنى

بقلم: يوهانس بيرينجر - ترجمة:د. سحر فراج - مراجعة: أ.د. هشام أبو النصر

إننا نواجه المُفارقة والتناقض في النظرية الأولى فى تعريف الوسيلة الإليكترونية فى فترة مابعد الحداثة والتي لا تتسع للتقاليد أو التقنيات أو الأنواع الحديثة، على الرغم من العلاقات الواضحة مع الفيلم والتصوير، وأيضًا لا تحترم المفاهيم والنظم المعرفية التى بنيت عليها التقسيمات التي بنيت عليها مواضيع الفن/الفن، لم يعد عصر الفيديو عصر الأعمال لقد تأخرنا وتباطأنا فى إدراك أن عدم وجود نظرية لـ "فن الفيديو" هو نتيجة للمحو المتزايد للمرجع الخارجى (الحقيقى) فى ثقافتنا الصناعية فيما بعد الحداثة في عملية الاستعلام المستمر وأخذ العينات،ولن تمتلك أى نظرية جمالية "لفن الفيديو" موضوعًا للدراسة يرتقي إلي الأبنية التحليليّة والإسنادية للاستقلالية والجنس الأدبى والأسلوب وحقوق المؤلف والملكيّة الفكرية التى من خلالها ترسم حدود المعرفة والتمثيل بين الذات الموضوع، وذلك فى الثقافة الرفيعة الحديثة.

اللوحة العارية لمارسيل دوشون

حتى لو استطعنا تتبع التاريخ التكنولوجى للفيديو بدقة خلال العقود الثلاثة الماضية، فإن صناعة الفيديو فى السياق الحالى للبث الدولى متعدد الوسائط لا يمكن إنتزاعه وتسجيله وثائقيًا وشرحه بشكل مناسب فى لغة واحدة لأن المعلومات علي الفيديو هى دائمًا عملية ذات إمكانية مزج أو مجموعة جمعية (نقيض العولمة) من الصوت والصورة والتى يمكن إعادة النظر إليها ومن المفيد إعادة تعريف العلاقة المعقدة بين إبداع الفيديو وتقنيته؛ المدى التقنى للأخير فى

* هذه ترجمة المقال: *Video Art/Performance A Border Theory* لـ *Johannes Birringer* عن مجلة *Performing Arts Journal Number 39. September 1991 Vol. XIII. No. 3, The Johns Hopkins University Press*

توظيف الصوت والصورة والتعديد وإعادة التركيب هو مدى لا حدود له تقريبًا، فى حين أن مادة الفيديو (وهى شحنات كهرومغناطيسية غير مرئيه على شريط مغناطيسى) هي مراوغة. والفيديو عالي المستوي أدبيا وحقيقى فى تسجيله السريع للأسطح. وتسمح نظمه المتحكمة بالكمبيوتر في نفس الوقت بالتشويه وإعطاء تأثيرات غير طبيعية أشبه بالبلاستيك وليس تأثيرا دراميا انسانيًا. وليس لصانع الفيديو حرية حقيقية فى الوصول إلى الوسيلة ولكن عملية التوليف الإليكترونى (مابعد الإنتاج) تسمح بالعديد من التدخلات والتحكمات فى إشارات الفيديو (المؤثرات الخاصة التى يولدها الكمبيوتر) وعلى الرغم من التدخلات التكنولوجية التى يوفرها نظام المعالجة الإليكترونية، فإن الفيديو يظل وسيلة "شخصية" لأن عمل الكاميرا والتسجيل وتوليف المؤثرات يقعون داخل التحكم الكامل لصانع الفيديو، تجعل عملية التسجيل والإخراج إبداع الفيديو نشاط مجرد وتصورى، ومع ذلك فإننا نصل إلى نتيجة ظاهرية التناقض وهى أن خصوصية الفيديو كتعبير إبداعى تعارض من قِبَل وظيفته كوسيلة مصممة لإعادة الإنتاج، فيمكن لتقنياتها إعادة إنتاج أو معالجة أى كاميرا أو مصدر شريط فيديو كاسيت، ولكنها أيضًا يمكن أن تعيد إنتاج أى نظم للتعبير والأساليب ووسائل المخاطبة للقلم والتلفاز، وهو بدوره يمكن إستخدامه فى وسائل الشريط (الموسيقى)، ووسائل الأداء (الرقص، المسرح، الموسيقى،) وأىّ صناعات ترقية أو تعليم أو إرشادات أخرى. وقد ظهر الفيديو بأنه الشرفة النموذجية العملية لتبادل الصور من وسيلة إلى أخرى، وذلك فى ثقافة اليوم التليفزيونية للإعلام المنتشر واللحظى. وتؤدى تكنولوجيا الفيديو بتضميناتها للتمثيل المرئى وصناعة الصور دوراً إستراتيجيًا ومهما فى تحويل النظام البيئى بالكامل للفن والثقافة، وفى التوسط بين الخبرات الثقافيّة والقيم والمفاهيم تحت النموذج الجديد لثورة الإتصالات. فهى وسيلة فعّالة.

فى ذلك السياق الإجتماعى للفيديو أقترح مناقشة العديد من أنواعه وأماكنه الفنية ليس كجنس منعزل من الأعمال ولكن كعمليات مفاهيمية وتدخلات فى بنائه المؤسسى، والذى يضمّن أننى لست أقل إهتمامًا بخصائصه التقنية والرسميه عن إهتمامى بروح "متاخمته"، وعبورهّ المستمر لجميع أنواع "الحدود" الثقافية والسياسيّة، وأستخدم هنا العبارة الإستعاريه لكلمه الحدود عمداً عند الإشارة إلى تنوع وقابلية النقل بين الثقافات للفيديو كممارسة ديناميّة يمكن لها أن تمر بأى موقع للتعبير الثقافى.

التدريب على ما بعد الحداثة.

دعونى إذاً أبدأ بمثال للابداع الفنى والتفكير النقدى والذى يضع الفيديو فى علاقة مع الثقافة الشعبيه والفصل الدراسى. خلال زيارة قمت بها إلى هيوستن، قام روبرتو أبارايتشى *Roberto Aparici* بتقديم شرح توضيحي مرئى وبلغتين داخل المحاضرة عن مشروع البحث ("قراءة الصور وإنتاج ونظم الاتصال الجماهيري") والذى يوجهه إلى الجامعة القوميّة بمدريد.

وقد قام أبراتشى كمدرس للتقنيات التعليمية وصانع للفيديو بإنتاج العديد من الكتب الدراسية وشرائط الفيديو (وهى مجموعة للبث فى التلفزيون الأسبانى) والتى تقدم علم أصول تدريس جديد للتعليم من طريق وسائل الإعلام "مصمم لتعليم المدرسين كيفية تعليم الأطفال قراءة وتفسير الصور، وقد عرض أبراتشى مختارات من الفيديو بعنوان لا إماجن *la imagen*والتى تبرهن أنه فى اللحظة نفسها التى يدرس فيها للأطفال الكتابة يدرس لهم القراءة وبنفس الشكل يمكن تعليمهم قراءة الصور من طريق صناعتها. نرى في أحد التتابعات المميزة للشريط فصلاً دراسيًا كاملاً من الأطفال الأسبان فى الصف الخامس يمرون خلال مراحل الكتابة وإنتاج الفيديو بعد تعلمهم كيفية إستخدام التصوير وكاميرا الفيديو، والأكثر أهمية هو أن الأطفال تم تعليمهم كيفية تحليل الوسائل التقنية لصناعة الصور (تشوه البؤرة، القص، اللون، الجرافيك.إلخ) ووظائفها الأيديولوجية فى عمل إطار وتقديم للواقع على المسرح، أو فى بناء قَصْصْ مرئى وقتى. وفى أثناء عملية تفكيك إنطباع الحقيقة فى التلفزيون والإعلان (ولكن أيضًا فى الكوميديا، صور الصحف الفوتوغرافية والقصص المصورة) يتعلم صُناع الفيديو الصغار فهم الطرق التى تستخدم بها التكنولوجيا المرئية لإعادة إنتاج الأنماط، وكطريقة للإفصاح عن إحتياجاتهم وللتجريب فى أهتماماتهم، وشئونهم وفهمهم للواقع.

بينما يسلم أبراتشى جدلاً بتعريض الأطفال إلى وسائل الاعلام (يشمل ذلك بعض المسلسلات الأمريكية الشهيرة التى إخترقت تمامًا البرامج الأوربية) فإنه يوجه إنتباهم التحليلى إلى تركيبة الصور وإلى الإيحاءات على السطح. وبعد تعلم الأطفال الرؤية خلال الإنتاج الحقيقى ونسج المعنى فإنه يتم تشجيعهم على إختراع قصصهم الشخصية فى مقابل النموذج النمطى والقيام بعملية أدائهم وكتابة النص وتصوير وإخراج تلك القصص. ويمكن لتكوين وخلق فيديو جماعى يجمع القصص المختلفة المأخوذة من أرشيف الأطفال للخبرات الشخصية والثقافية المنتشرة أن يؤدى وظيفتين. يتعلم الأطفال ليس فقط الفهم النقدى للأشكال (الأيقونات) الإكليشيهات وطرق الحياة اليومية التى تنقلها وسائل الإعلام، ولكن أيضًا يتعلم الأطفال إعادة حفر وإكتشاف إحساس بالإفصاح الفردى الأصيل عن الذات والمجتمع. على الرغم من أن مفهوم أبراتشى عن "الأصالة" يستدعى حركة الجماليين المحدثيين فإن من الواضح أن المفهوم لا يتجاوز الثقافة الجماهيرية ولكن يتقاطع مع المواد والتعبيرات الثقافية المتباينة بالمعنى العلمى. والمشروع كليةً هو جمالى وسياسى وأخلاقى القصد وتعليمى بالنسبة للطلاب الصغار -وصانعو الفيديو مثلهم مثل الطريقة التى إستشعرت بها مسرحيات بريخت (التعليمية) أنها تطبيق عملى يتعلم من خلاله الممثلون كيفية الحكم والتدخل فى موقفهم التاريخى. وعندما أتذكر بحث بريخت عن تطبيق عملى ثورى للمسرح أتذكر أيضا نقد والتر بنيامين *Walter Benjamin* التاريخى للدور المتزايد التى تلعبه الرأسمالية فى التحويل العالمى للخبرة المرئية والصورة إلى سلعة.

وعند قيامه بالتعليق على جهوده التدريسية لمنافسة وتعطيل إستهلاك المعنى

السطحى، أصرّ بنيامين على قوة التذكر التاريخى كدافع للتمثيل الحالي بشكل جماعى وفردى. واقترح بنيامين "تعليم وسيلة خلق الصورة داخلنا لكى نرى داخل أعماق الظل التاريخى. وذلك بشكل نمطى وبُعدى(*Passagenwerk*).

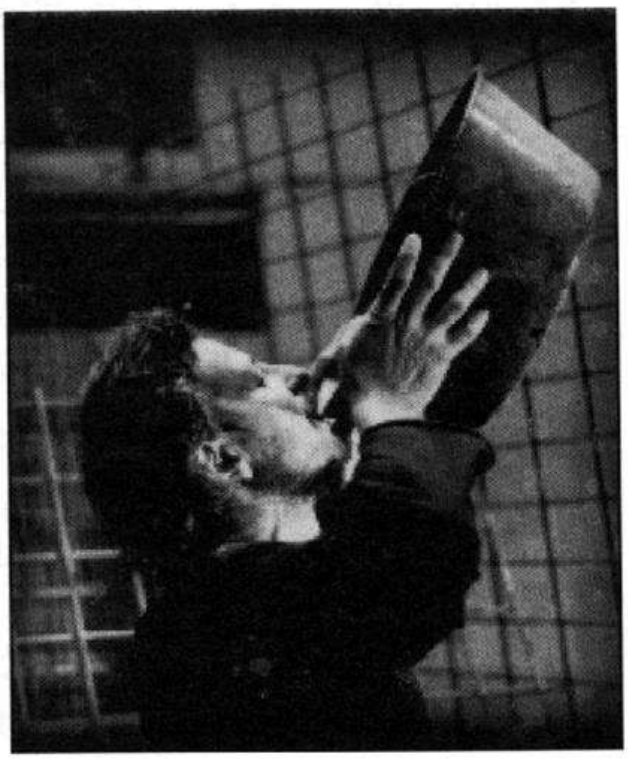
وفى ضوء إهتمام بنيامين بالسيرياليّة وفى إمكانية السينما توليد تأثير الصدمة بالصور الجدلية (كتأثير إعادة ترتيب الإستشهادات منزوعة من سياقها الأصلى)، والذى يمكن بعد ذلك أن يستثير تفسير راديكالى (متطرف) "لحلم ا لعالم" الذى تحول إلى سلعة، فإنه من المغرى أن نفكر فى الفيديو أنه الميدوسا *Medusa* المعاصرة المتناقض الذى نملكه وأنه آلة غير مرئيه ذات إمكانيات لا نهائية فى إعادة تنظيم وإعادة وضع السياق وإعادة تشكيل الصور والوثائق الإجتماعية لقرائتنا الرمزية، وبينما لا يزال بنيامين يعتمد مفهوم البُعد النقدى بين الصورة والأصل فإن وسائل الإعلام الإليكترونية فيما بعد الحداثة لا تترك أثراً خلفها. تقوم بشكل مستمر بإستثارة ونسخ الإستشهادات على هذا النحو. ويختفى التوتر الجدلى بين التاريخ والصورة.

وبالنسبة لـ أبراتشى فإن الكفاح التعليمى الذى لا بد أن يبدأ فى فترة مابعد الحداثة يدخل نطاق الصورة. فمن منظوره الأوروبى الماركسى المتأثر بالنقد السياسى الذي طورته مدرسة فرانكفورت، فإن النقلة فى التركيز من ثقافة الكتابة والقراءة (ثقافة الشفاهية/التعليمية) إلى بحث الفيديو ووسائل الإعلام يضمن محاولة مباشرة للإنتفاع بالوسائل السمعية -البصرية لإعادة إختراع تطبيق عملى نقدى يمكنه مسايرة الأثر الثقيل "للثقافة الصناعية" العالمية-الدمج الدولى لتكنولوجيا الإعلام، التسليه والإعلان على غرار النموذج الأمريكى.

وتقوم محاضرة آبراتشى ثنائية اللغة بترجمة وتمزيق المصطلحات الأيديولوجية للتحويل الدائر للصورة إلى سلعة فى ثقافة مرئية فى معظمها وذلك فى التو، ويوجه تمزيقه أيضًا إلى الرواج الذاتى لفن مابعد الحداثة. إذا كانت لا إماجرن *La imagen* تضمر الميول التعميمية للإستهلاك المرئى والدمج النهائى لكل الإستراتيجيات الجماليه والفنية إلى قاعدة معلومات إعلامية كبيرة ومتاحة لإعادة الإستخدام والخلط، فإنها تشير إلى الطرق الخاصة التى يمكن للفيديو من خلالها إيداع الخبرة الذاتية فى مقابل المقاييس والقنوات السائدة للإستهلاك. ويظهر التمثيل الذاتي للفيديو بلغة القضايا السياسية والإجتماعية التى تواجه ذاتها بإنتاج الفيديو. وذلك فى علاقة الفيديو المتأصلة بثقافة التلفزيون الشعبية ولجماليات التخصيص لفن الثقافة الشعبية فى مابعد الحداثة.

"موضه" أو موجه فنيه نموذج مادونا

كانت واحدة من المفارقات المحيرة لمحاضرة أبراتش عن سياسة الوسيط الفني أنه شعر بأنه قد أسيئ فهمه، عندما قام طالب أمريكى آسيوى بالمدرسة الثانوية فى هيوستن، وذلك



يوهانس بيريجنز

فى أثناء المناقشة. وقدم خمسة دقائق من موسيقى الفيديو، باسم "فوج". وقد قام بإبداعها جماعيًا مع زملائه بالفصل. فاقدا لأعصابه بسبب قيمة نوعيه العمل الفني وامتيازه واعداده البارع لإعلان العربات الذى قدمته مادونا على قناة إم.ت.ف، بغواية واغراء سطحى. لم يستطع أبراتش إلا أن يرى أن الشريط الذى قام به التلاميذ هو إعادة إنتاج غير نقديه لثقافة الشريط (الذى قام به التلاميذ)، فهو إعادة إنتاج غير نقدية لثقافة البوب *Pop* النمطيه والتى لا تستعرض فقط عناصر الرغبة فى مجموعها ولكن تعكس أيضًا تنظيمًا مرئيًا ووقتيًا. وهو بحث للإستهلاك الثقافى والذى يهيكل أفكاره وقيمه وإجادة موضات أسلوب الحياة. وفى الوقت نفسه، يمكن للفرد أن يرى ترجمة الطالب للثقافة"الشعبية" بشكل مختلف، وأريد أن أعلق على إحالتها العرضية إلى توصيل الثقافة المرئية ونجوم الموسيقا والبوب فى التلفزيون كأيقونات (رموز)، وذلك فى ضوء الأمثلة المتتابعة للتيارات المتقابله فى "فن الفيديو" والأداء. وهذه الأمثله مثلها مثل ثقافة "فوج" (الأصل والصورة) ستنقل الغموض الجذرى لممارسات فن مابعد الحداثة والذي يمثل نقداً للتمثيل وصور وسائل الإعلام ولكن سيقتسم في الوقت نفسه فضاء وسائل الترقية العامة والطباعة ووسائل الإعلام والتلفزيون وسوق الفن مع منتجين مثل مادونا التى قامت بتبسيط وعيهم الزائف من طريق التحكم الواضح والساخر فى الوقفات والخيالات والمعبودات. وتدق مادونا فى رقصتها الشهيرة الأخيرة مغنية "خذ وضع التصوير، ليس به ضرر". تسخر من التقاليد الجنسية والصور النمطية للمرأة كمسار للفضول والذى تباهت به مادونا فى شخصيتها التمثيليه السابقة. وقد تبعت رحلتها "الطموح الأشقر"، والتى بدأت فى هيوستن فى أبريل ١٩٩٠، إصداراها لفيديو الموسيقى "الشعبية"(فوج). وسبقت الفيلم (دورها المتحيز إلى النوع فى شخصية ماهونى اللاهثة فى فيلم ديك تراس) والمجموعة الثالثة لإصدارها ألبوم السى دى مع الموسيقى التى ألهمها الفيلم. ومنذ ذلك الحين كتب الكثير عن مظاهر الترقية الذاتية لجولة حفلتها الموسيقية، وخاصة عن ألحان الرقصات لعرض المسرح الذي نظر نظرة رجعية إلى تطور الشخصية المسرحية المتناقضة والمتحولة والمحبوبة التى جسدتها مادونا خلال الثمانينيات، فإن "فوج" تروج وتُسَوّق لمسرح جديد فى إنتاج "مادونا"

(من طفلة نادى إيست سايد إلى العذراء الفاتنه ذات السُّرة العارية، ومن الفتاة المادية إلى الكاثوليكية المرتدة، ومن المرأة الفاتنة إلى المُحبة المُخصلة وصاحبة الأعمال مستمرة فى لعب دورها دائم التغيير والفاضح المثير الذى يقارب المحرمات الجنسية والأخلاقية. ولكن النجاح العظيم والقوة المعجزة لأدائها متعدد الوسائل موظفين للإندماج مع التبادل المعمم للصور والسلع داخل نظام ضخم للمراجع الداخلية. وتتبع صور مادونا الذاتية العائمة ذات الإيقاع السريع للتغير في أساليب الموضة. تنتهى موضة الشئ الشعبى ثم يتم إحياؤه مرة أخرى كموضة معارضة ساخرة. وينطبق ذلك أيضًا على الإنسياب الوقتى للبرمجة إم . ت . ف نفسها والتى تقطع إعاداتها المستمرة إلى قطع من الفسيفاء المتباينه والفاتنة ودائمة الحركة.

ولم يخطر ببالى كيف أن أدائها المسرحى يمكن أن يُشَّفر فى الأسلوب المرئى إم.ت.ف *MTV* بشكل سائد. وذلك حتى رأيتها فى الحفلة الموسيقية الممتعة في هيوستن. وقد أبرز رقصها العضلى ووضعها المثير (جنسيًا) إلى جانب المكياج الثقيل والملابس التى صممها چان بيير جوتييه *Jean-pierre Gauttiher s* فصاحة الصور. وقد اعترفت مادونا فى وقت مبكر فى الحفلة الموسيقية بصراحة أنها كانت ستحرك شفتيها على الموسيقى المجهزة كما لوكانت تغني. وقد قالت ذلك بنبرة زائفة ومتعمدة، وقد كانت كل حركة وكل وقفة وكل إشارة عبارة عن مشهد فيديو مسجل يعاد عرضه على الجماهير العارفة به مسبقًا فى إحتفال طقوسى بقوة الصورة المعبودة. إن التقليد نفسه قد يتم نسخه: "حيث يبعث بضوء الصورتين التى يتحكم بهما الكمبيوتر على شاشات الفيديو الكبيرة المعلقة من السقف، ويعتبر تقليد مادونا لمارلين مونرو أو مارلين ديتريش أو جريتا جاربو لعبة مستمرة للمظاهر على المسرح. وتتحالف بشكل مثير مع التجاوزات الجنسية والدينية التي تخرج إلى شكل الكتاب المقدس "مثل الصلاة" *"Like a Prayer"* (قام المشاهدون الأصوليون بأخذ المؤثرات الخاصة للفيديو كليب على حرفيتها. وقاموا بالضغط على شركة بيبسى كولا لسحبها من إعلاناتهم التلفزيونية الدولية التى تقوم بها مادونا). بالطبع ليس هناك أى شئ حقيقي عن التجاوزات بإستثناء أن أثر الإعلان المحسوب للإحتجاج يبيع ويمتص صورة التجاوزات وبالتالى يعيد إنتاج النموذج الضرورى لثقافة الترويج المبنية ليس على الوحدة والإستقرار للمعنى ولكن على التزامن وقابلية التبادل. تُعَرِف صور مادونا دائما أنفسها بالإشارة إلى شئ آخر إلى صورة أخرى أو خيال يمكن التنصل منه وإستخدامه ليؤكد القوة الحقيقية لصناعه الصور. وذلك كما لو كانت تلك الصور تسخر من خواء مضمونها.

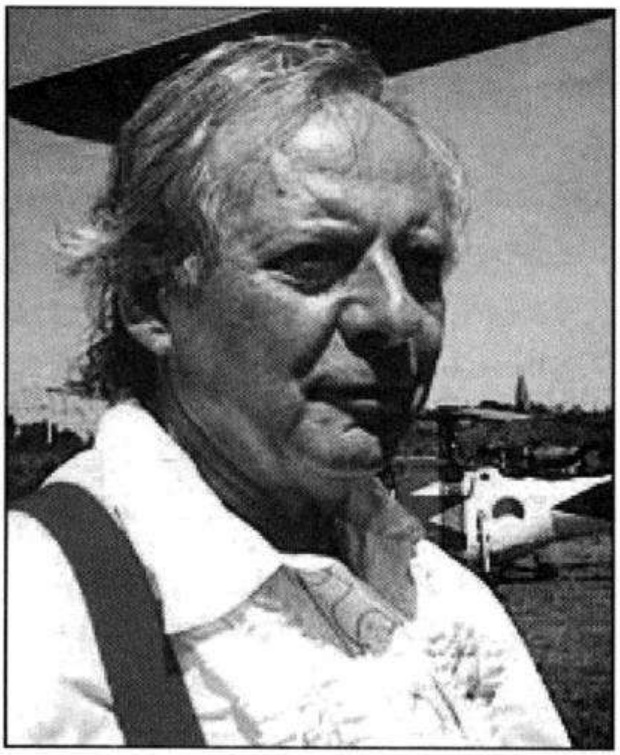
وتحيد القولبة الصناعية لأداء مادونا على المسرح وجودها الجسدى بنفس القدر التى تجرد به موسيقاها فى الفيديو هويتها فى حلقات مستمرة من التحولات. ولا يقع التعارف المرغوب التي تستطيع أن تقدمه إلي المشاهد في "فوج" معها ولكن مع الوقفات العديدة التى تقوم هى بإستعاراتها من نجوم هوليوود. وبقيامها بتسمية وإستعارة مصادرها النسائية،

الرجالية، فإن مسأله مادونا التى تعارض ذاتها تقترح نموذجها فى الاستيلاء على الفيديو ذاته حيث تحيلنا طريقة تصويرها فى التو إلي هالة الحنين لأفلام الأبيض والأسود في هوليوود وإلى الأسلوب الإستعراضى لـ"فوج". وهى ظاهرة نادى الشبان السود الأخيرة وهم من المثلبين. ويحاكى فيها الراقصون حركات نجوم السينما وعارضات الأزياء إذا أضفنا الموسيقى المستعارة والتلحين المستعار الذي قام به راقصون بيض وسود وأسبان إلى هذه القائمة، فإن الفيديو فى الحقيقة يتوسط فى علاقة إجتماعية معقدة بين المنتج والمشاهد بالإيماء بشكل ساخر وبرئ بأن كل تلك الصور متاحة للجميع.

ربما يعتبر ذلك التوحيد الغامض للمنتج والمشاهد هو الجانب الظاهرى التناقض للنظرية الجديدة للفيديو، لأنه يوحى بأن المشاهد كمشاهد سلبى -وهو الموقع الطبيعى للمستهلك- قد تحول وضعه هنا كمالك وكمنتج. فإن ذلك بالتحديد هو الاقتراح الذى حفز جوزيف خان *Joseph Khan*طالب هيوستن الشاب إلى القيام بإعادة التصوير بالكاميرا "فوج"، وذلك كما أعتقد لم يقم خان وزملاؤه بالنقل الحرفى لموسيقى الفيديو "فوج". ولكنهم بالأحرى قاموا بالإستيلاء علي مسلك الصوت لتجربتهم يتبعه حركات شفاهم، وقادتهم فى الحقيقة إلى إبداع عرض أدائى جديد. قاموا بكتابة النص وتصميمه وتلحينه وأدائه. وقد قام خان *Khan* بتصوير وإخراج المسلك المرئى مستخدمًا منقى عدسات خاص قام بخلق صورة أكثر بلورة وفوتوغرافية.

وكانت النتيجة غامضة تمامًا لأن التحلين الموسيقى للرقصة يبدو أنه عكس "فوج" بـ خان إلى الأسلوب والإخراج السريع في فيديو مادونا. إنها الصورة نفسها ولكنها مختلفة. لأن من قام بإنتاجها هو المُستَقبِل. وبالتالى فإنها تنقل إيمائة عابثة وخجولة للتخريب المتعمد. ويكشف في الوقت نفسه الشخصية المعبودة، وهى "غطاء" نموذج مادونا. تعتبر موضة خان شكلاً من أشكال المحاكاة التى لا تحاول كشف أى شئ تحت أو فوق الولع والتعلق. لأن الطلاب يعرفون أنه ليس هناك أى شئ. وإذا كانت سيطرتهم شكلاً من أشكال الإستقبال فهو ليس نقداً أو معارضة لنموذج مادونا ولكنه برنامج مذاع غامض ومخيف بالضرورة. ويعتبر رداً على قوة مادونا الأدائية المذاعه بوسائل متعددة ضمن هيئة ضخمة. يبين كيفية وقدرة المشاهد على تشويش الحدود بين المستبقل المرسل، وقدرته على التحكم فى "الصور الموجودة" التى من المفترض أن يستهلكها كمشاهد، مما يدعو للمفارقة الساخرة. لا يمكن للإستيلاء أو التملك أن يخلق مقاومة أو يغير على مستوى علاقات القوة الفعلية. ولكن هؤلاء الطلبه في مجاورة يسود بها الأسيوى والاسبانى فى هيوستن ابدعوا شريط فيديو ينتج ويعكس معرفتهم بالتخريب ويعكس إتقانهم شفرات صناعه وسائل الإعلام. وتبيع لهم معبودة فيديو ساخرة "مثل الموديل".

الفيديو و"الآخر" المقابل له.



اشتوكهازون

وإذا نظرنا إلى الدور المهيمن اليوم للتلفزيون وللموسيقى كوسائل تسلية ثقافية جماهيرية فإن انقلابه العقائدي الجديد(الموسيقى، الفيديو .إم.ت.ف) يذكرنا بأن الفيديو فى بداياته فى الستينيات لم يكن شكلاً فنيًا، ولكن ظل إما مستبعداً من النظام المميز للفن الرفيع أو عرف نفسه فى مقابل القوانين الجمالية للحداثة. ويمكن فهم صلة نسب تلك الوسيلة -بما يشمل التجارب المبكرة للبث المفهرس والصورة الرسمية وعقدة التغذية الإسترجاعيه ذات الدائرة المغلقة- إذا أدركنا أن شكل اللغة ووظيفة الفيديو لم تظهرا بشكل مستقل من أشكال فنيه ذات إتجاه نحو العملية أو الشئ الفنى المرئى، الفيلم، الرقص، المسرح، الفنون التمثيلية. ولم يكن بوسع الڤيديو تطوير "لغة" لم يكن التلفزيون يلقى عليه بظلاله وهو يعتبر "الآخر" المحتوم للفيديو بسبب إنتشارة الواسع كأيقونة للثقافة الجماهيرية، والأمر نفسه بالنسبة لتفسير فن البوب والثقافة الجماهيرية. حيث بدأ الأنهيار الأخير للفن العالى ولتقاليده التاريخية الطليعية. فإن الحركات الأمريكية والأوروبية فى الستينيات -أحداث فلوكسوس *Fluxus events* أحداث الأفعال، الحوادث، الآداء- زودت سياق وتيارات مابعد الحداثة المتعامدة. وظهرت في علاقة مباشرة لتكنولوجيات وأشكال الثقافة الجماهيرية.

لقد أبرز الفيديو أو التلفزيونات الإليكترونية" كما أطلق عليها نام جون بايك *Nam Junepaik* كواسطة غير مادية كل الصفات التي ميزتة عن إستقلال العمل الحداثى، لأنها قابلة للنشر وإعادة الإنتاج، ولأنها وقتية ومسرحية ومتداخلة النظم، وإذا كان تاريخ الفيديو متزامنًا مع تاريخ ما بعد الحداثة فإنه يقتسم الوعود المحبطة بتحول جذرى للفن والمجتمع. ويعيدنا تحقيق حلمه على سبيل المثال أو الدمج التدريجى له داخل مؤسسات الفن خلال الثمانينيات أو علاقته المحبطة والضعيفة مع تلفزيون البث، يعيدنا ذلك كله إلي المحاولات المبكرة التى قام بها نام جون بايك وفولف فوستيل *Wolf Vostell*لإستخدام وسيلة الفيديو بشكل إبداعى فى مقابل نفسها وفى مقابل مؤسسات الفن وفى مقابل الثقافة التجارية. وفى مرحلة مبكرة من تاريخ الفيديو، لم تُركز تلك المحاولات المبكرة علىٰ الوسيله ولكن ركزت علي الوظيفه الشائعة والمحسوسة لشاشة التلفزيون. وقد درس بايك الموسيقى فى اليابان والمانيا

قبل أن يلتقى بـ شتوكهاوزين *Stockhausen* وكاج *Cage*، وقبل تجربته على ملصقات شريط الصوت والموسيقى الإليكترونيه. وعرف بايك "بموسيقى الحركة" الأدائيه العدائيه قبل إبداعه معرضه الأول تحت إسم (عرض الموسيقى، التلفزيون الإليكترونى) فى معرض جاليرى بارناس فى مدينة وابرثيل فى عام ١٩٦٣، حيث جمع فيه إثنى عشر جهاز تلفزيون بمكونات مسح وإشارات إليكترونية مختلفة. وقد عرض كل جهاز صورة مشوهه، وخلقت تدخلات بايك التقنية أنواع من الضوضاء البيضاء فى أحداث فلوكسوس المثيرة فى بداية الستينيات والتى نظمها جورج ماكيناس *George Macinas*، وآلان كابرو *Allan Kaprow* وديك هيجنز *Dick Higgins* وجورج بريشت تحت تأثير جون كاج *John Cage* ومارسيل دو شامب *Marcel Du Champ*. ولم يهدم حشد بايك للتلفزيونات الوظيفة الطبيعية للتلفزيون التجارى فقط ولكن اقترح القابليه التكنولوجية لبناء نوع من الموسيقى المرئية البصرية للصورة الواضحة، وبالمقارنة بأعمال فوشتيل *Vostell* "التفكيكية" أجهزة التلفزيون المتحكم فيها والمحطمة جزئيًا التى قام بعرضها فى سمولن جاليرى فى نيويورك عام (١٩٦٣) وأحداث الفعل المدمر (تلفزيون بيجرابينيس *Begrabnis*) "جنازة" قام خلالها بدفن مستقبل تلفزيونى محطم وملفوف في سلك شائك، فإن معرفة بايك الشديدة بتكنولوجيا الإليكترونات قادته إلى التركيز أكثر علي الإمكانيات المجردة والمفهومية لبث صورة المعمار المحسوس والبصرى والوقتى التى توضع داخله الصورة. إن العمل الهائل الذى قام به بايك منذ عام ١٩٦٣ من حشود التلفزيون الإليكترونى وشرائط الفيديو، وعرض الصور المتحركة على الشاشه، والإنسان الآلى ومنشأت الدوائر المغلقة، ومنشأت متعددة جهاز الإستقبال التلفزيونى يعكس المسار المنحني لفن الفيديو من بداياته الداديه الهدامة مصحوبة بالتحدى الدوشامبى *Duchamp* لوضع وقيمة وأصالة هدف الفن، حتى تنوعه المقبول تدريجيًا كممارسه تقنيه جماليه تعمل في فضاء لم يحدد بعد بين الفنون القائمة والثقافة الجماهيرية والتسجيل الوثائقى الإجتماعي.

تعرض أعمال بايك فى الفيديو فى المتاحف والمعارض والأماكن العامة في جميع أنحاء العالم. ولقد تزعمت تلك الأعمال تنمية الفيديو متعددة الوجوة، وأكسبت مايسمى بـ "فن وسائل الإعلام" الشرعية. ولكن تلك الأعمال هجرت المقدمة المنطقية المتطرفه للحفلات فلوكس الموسيقية والتى خالفت القوة المؤسسية لمنطق التلفزيون أنه المقام المشترك لإنسجام الثقافه والإستهلاك والأيديولوجية. لم تكن أحداث فلوكسوس "حفلات موسيقية للحياة اليومية" كما أطلق عليها الشاعر ديك هينجنر ذات مرة وحسب، ولم تكن تلك الأحداث تطابق الحياة ومجتمع السلع كشئ واحد بالطريقة التى قام بها آندى وارهول *Andy Warhol* بإختيار ونسخ منطق الإنتاج الضخم وحسب. وانما كانت فكرة فوستيل "فصل اللصق وهى أعمال لتغيير الطبيعة" كانت أقرب سياسيًا إلى مفهوم جوزيف بوى *Joseph Beuys* لـ التماثيل الإجتماعية" أنها عمليات ديناميه أو تحويلات للمادة غير العضوية والوعى بغرض تمزيق

السطح الأيديولوجى للخبرات اليومية المنظمة والمنسقة التى تقوم قوة مركزية محددة مثل التلفزيون بتخطيطها مسبقًا.

وينطوى إستحضارنا كل من آندى وارهول وچوزيف بوى فى هذا السياق على حتمية التحليل الشامل لتطور "فن الفيديو" كى يفرق بين الظروف الاجتماعية والتاريخية فى أوروبا والولايات المتحدة والثقافات الأخرى التى تشترك فى المفهوم الإقتصادى نفسه أو المسار السياسى الطليعى، وعلي عكس كل نظريات الثقافة الجماهيرية الدولية فإن الأعمال الفردية غالبًا ما تنم عن علاقات كبيرة لثقافة السلع الأخرى للوسائل الإعلامية، وتقوم تلك النظريات أيضًا بوصف منطق للتعبير عن الذات والهويه بعيداً عن مسألة الهوية القومية أو العرقية والتى جعلها الفن ممكنة ولكنها هنا مهددة بشكل حرج، وبالمعنى السياسى، فإنها مهددة بتكنولوجيا الفيديو التى تميل إلى حل الهوية والوجود المادى والوقت والمكان والتواصل والتاريخ إلى آخره. وذلك خلال فيضان الإليكترونات. يعيد فن الفيديو ترميم حدود مانعنيه بالهوية والتحدد. لأن الفيديو ليس برنامجًا أبديًا للتلفزيون ولكنه يجب عليه دائمًا أن يعيد بناء علاقات وقتية ومساحية مع الإنتاج.

العرض المزدوج

ولتحقيق تلك العلاقات مع الإنتاج هناك تضمينات مباشرة لفصل أو إشتمال المشاهدين. وبذلك المعنى فإنه يمكن أن يُقال أن تاريخ الفيديو المبكر يتداخل مع فن الأداء الجديد وتجارب الرقص فى الستينيات والسبعينيات وخاصة بمثالتهم الاشتراكية وتأكيدهم الشديد على الجسم المادى وعلى الوجود الفعلى داخل الزمن الحقيقى وعلى كسر الوهم المسرحى. قامت كارولى شينمان فى أثناء تعليقها على أدائها الموسيقية "متعة اللحم" عام ١٩٦٤، شرحت قائلة إن المادية النشطة لجسمها استطاعت إعادة إدخال الرائحة والطعم واللمس للفن "وفى الوقت نفسه استطاعت تحويل وإدماج أى فعل أو إيمائة للممثلين والمشاهدين، وذلك عن طريق لاصق مكبر لكسر الأشكال الصلبة والأعراف الثابتة أو السطوح المفهومة وهى خشبة المسرح وفصل المشاهد والممثل".

وبشكل عملى فقد بدأ جميع الفنانين من الجيل الأول (بعد إصدار أول كاميرة فيديو ومسجل من شركة سونى عام ١٩٦٥) بنشر ممارستهم الأصلية فى النحت والرسم والموسيقى والتمثيل أو الفن المفهومى. وذلك بإستخدام فيديو التغذية الإسترجاعية كتقنية لصق وفك جديدة لإحداث وإنشاء الفيديو. جذبهم الڤيديو كجهاز تسجيل متفاعل ولحظى، وبخلاف أشرطة الڤيديو العديدة والأفلام الوثائقية للفيديو والمتاحه اليوم في مجموعات المتاحف والمعارض ونظم التوزيع المستقله، فقد عرض مؤخراً كم كبير من الأعمال عن تجهيزات الڤيديو وتماثيله. ويذكرنا ذلك بأن مثل هذه المعارض هى نمو زائد ومباشر لأعمال تجميعية ولصقية مبكرة كانت فيها العلاقات بين الأداء الحى والتجهيزات مرنة وغير قابلة للفصل رسميًا، ولأنه

لم تكن هناك معدات رقمية لإدخال الصورة وإخراجها وذلك حتى السبعينيات فقد ركز العديد من ممثلى الآداء من الجيل الأول وبشكل متزايد فنانات على مشروعات الدائرة المعلقة للزمن الحقيقى فى الإستوديو والمعارض، أو وجهوا الكاميرا نحو أنفسهم لتسجيل أحداث الآداء أو فن الجسم وأيضًا إستكشاف قضايا الفرد والهوية الإجتماعيه من خلال التسليط والإستقبال السريع للصورة المرئية من خلال الفيديو. وقد فتحت الجوانب التكرارية لفيديو الآداء الذى تحول إلي إشكالية بسبب الفجوة التكنولوجية (هناك تأخير وقتى بسيط فى الذات / الصورة المعادين والذى يظهر بفاعلية ليتم إعادة إنتاجه اللحظى فى الوقت الفعلى) مدي كامل للتحريات المعقدة عن ظروف التقديم للذات والآخر وعلاقات الزمن والفضاء والحركة وتقلبات الحاضر المحسوس للغير التاريخى.

في الحقيقى يمكننى أن أذهب إلى الحد الذى أقول فيه إن الفيديو أصبح عاملاً مساعداً لخشبة المسرح الجديدة فى النقد الجذرى للتمثيل. واستنفذ الطاقة الغربية لسنوات الستينيات الحافلة بالتمرد، وقاد إلى طريق مسدود فى معظم التجارب المضادة للمسرح والأداء الذاتى والأعمال الجسمية النرجسيه والممزقة لذاتها: رودولف شوارزكوجلر *Rudolf Schwarzkogle*، ستيلارك *Stelarc*، كريس بيردن *Chris Burden*، جينا بان فيتو أكونس *Gina Pane*، جينتر بروس *Günter Brus*، مارينا أبراموفيك *Marina Abramovic*. وفى بعض الأحيان قام الممثلون باختبار حدود أجسادهم. وبعد ذلك قاموا بزرع أفكارهم عن الأداء المشترك أو الفعل الشعائرى داخل بيئة المسرح المغلق. تفاعلت الكاميرا مع الممثليين / المشاهد ووضعتهم داخل العمليه أو بالأحرى داخل العمليه المزدوجة للقيام بدور المُشاهِد والمُشاهَد / المصور. لقد أصبح التقديم المبالغ للوجود المادى الجسدى شرطًا ووظيفة للتحديق المتشابك وتشويش مستمر بين الحقيقى والحى.

فى مسرحية "المراكز" *"Centers"* قام فيتو أكونس بوضع جسمه بين الكاميرا والجهاز المستقبل. وأشار إلى نقطه المركز فى الجهاز المستقبل حتى إذا تتبع المشاهد خط الرؤية للفنان يمكن له أن يضم نفسه نفسها إلى مستوى رؤية الفنان. وبذلك يحصل على علاقة مساوية مع الشاشة والزوجين المنقولين على جهاز المستقبل. ولكن هذه العلاقة تنطوى علي بناء من التساوى والإختلاف. لأن إدراك الزوجين أثار أسئلة حول قلب الأدوار وقلب "الذات الحقيقيه" لذلك التمثيل أو تلك الصورة. هل كان ذلك تركيبًا وحسب فى مسرحيته للأداء الرئيسى؟ لم يعد أكونس ذات نفسه موجوداً. ولكنه خاطب المشاهدين الذين تجمعوا فى غرفه خاليه من طريق البث الحى للمستقبل التلفزيونى. وظل أكونس داخل "مسرح مغلق" تحدث داخله إلي المشاهدين بداخل الغرفة. ثم طلب منهم التمثيل. بعد إنتاجه لتلك المسرحية أنسحب أكونس. وبدأ بخلق أداءة "الفعلى". ويشبه ذلك قرار إتخذه دينيس أو بنهام للإنسحاب من الأداء الحى وتصميم تجهيزات تماثيل الفيديو ذاتية الأداء. توقف خوان خوناس *Joan Jonas* الذى كان

واحداً من الراقصين فى كنيسة جودسن- عن التمثيل فى منتصف السبعينيات. ولكنه استمر فى عرض تجهيزات عن الأداء الخيالى أو المبكر مثل مسرحيات أجهزة خشبة المسرح عام ١٩٧٦ ورأسًا على ثقب ثم للخلف (١٩٧٩/١٩٨٢).

وتعتبر تجهيزات الفيديو التى قامت بها إكسبورت (*Export*) فى عرض "الحقيقة المنشطرة" ١٩٧٣ "وممارسة الحياة" *Die praxis Des leben* فى عام ١٩٨٣) تجميعات معقدة للصور والمواد تعيد الإشارة إلى عروضها المبكرة، وأعمال الجسم والأفلام. فى مسرحية "ممارسة الحياة فى اللغة الألمانية" قامت إكسبورت ببناء وعاء مثلث الشكل يملؤه الزيت والصور الفوتوغرافيه الطافية لأشخاص ماتو أو عانو من الجروح والتشويهات الأليمة التى سببها الإعدام بالصدمة الكهربية. وقد أحاطت بتلك الصور فتحة تصوير تعرض تصوير "حى" بالقدم من هيبربولى *Hyperbulie* عام ١٩٧٣ . وهو عمل جسدى أدائى خطير قامت به إكسبورت داخل قفص سلكى مشحون بالكهرباء. وهو يعتبر شريطًا يعيد مشهد الإنتحار الخيالى المقتبس من فيلمها النساء الرجال *Menshenfranuen* عام ١٩٨٠ . تشابكت تلك الصور المفزعة فى "دائرة مغلقة" التى جعلت من التيار الكهربى الذى مر خلالها موضوعًا سياسيًا مجازيًا للنفس والتشوه الجسدى للأجسام البشرية، وقد إشتهرت مارينا أبراموفيك *Marina Abramovic* فى السبعينيات بأدائها عالى التركيز مع الممثل أو لايسبي *Uwe Laysiepen*. وقام فيه الزوجان بإخضاع أشكال متعددة للسلوك النوعى والعداء لإختبارات قاسيه للتحمل والألم الجسدى، وفى أدائهم فى مسرحية (عبور البحر ليلاً) والتى استمرت تسعون يومًا عام ١٩٨٠، قاموا بدفع المعارضه الذكورية / الأنثوية إلي حافة السخف. وذلك ببقائهم سلبيين وغير متحركين تمامًا خلال الوقت المخصص للأداء. وبعد سفرهم إلى آسيا والهند، بدأو بنقل خبراتهم بالثقافات الأخرى إلى تجهيزات الفيديو فى مدينة الملائكة عام ١٩٨٣، "وأرض الأمهات الإلهات " *Terra Degli Deamadre*عام ١٩٨٤، وحلقات فيديو الكونتنتال عام ١٩٨٩ . يقومون بإعادة وضع جدلية تمثيلهم المبكر بشكل متأمل فى لاصقات الصورة / الصوت/ الشئ. تتركب علاقات النوع والثقافة.

من الدائرة المغلقة إلى المسرح متعدد أجهزة الإستقبال التلفزيونية.

كما تشير الأمثلة المعقدة الأخيرة والآخذة في التزايد، فإن هناك تركيزاً جديداً على المضمون والسرد وتوسط الخبرات الشخصية والإجتماعية والتى تتمزق إنعكاسيًا من خلال الترتيبات الخليطية للصور الإليكترونية والمواد الجسدية/ المنحوتة والوسائل الأخرى.

من ناحية تحل تلك الأشياء محل تجهيزات المسرح المغلق المبكره وقت البث الحقيقى وبث الكاميرا المثبت. وذلك بشكل تدريجى،ومن ناحية أخرى توازن التيار الشكلى التجريدى بين صانعى الفيديو التجريبيين الذين يركزون على تكوينات الصورة الرقمية المركبة ويمكننا ملاحظة

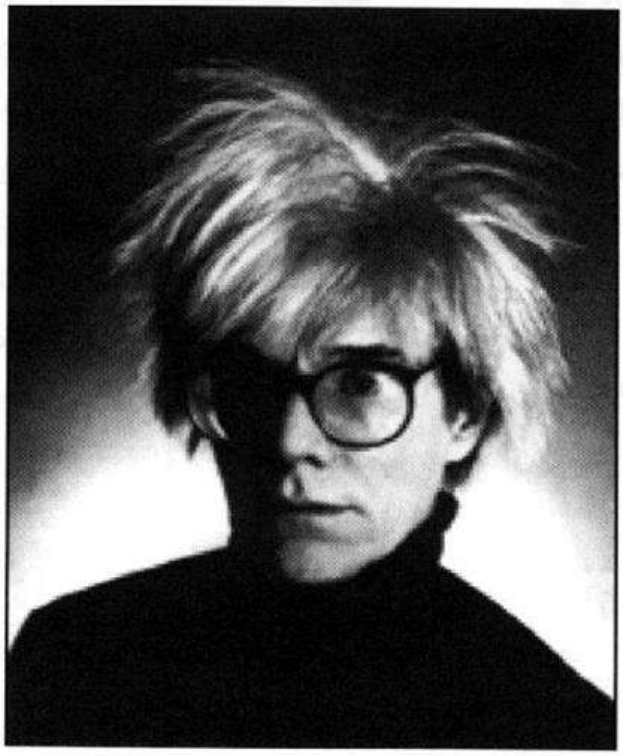
العديد من المظاهر المهمة لهذا التحول من أو اخر الستينات وحتى الثمانينات. أولاً يعيد التمثيل المتجه نحو الفيديو وتجهيزات التمثيل تعريف إشكاليات الحضور المادى للجسم فى الفن الأدائى. وذلك بشكل تدريجى. يختفى الجسم أو يحل محله ظله. ويصبح الغياب المادى للممثل عنصراً مهمًا وملتويًا لتفسير التجهيزات. فهى تمثل الفجوة بين الذات والصورة، ربما بطرق يمكن مقارنتها بالتماثيل المصغرة والتى إستخرجت إسهام المشاهد فى عمليه مستمرة ومعتمدة بشكل كلى على الظروف الوقتية والمكانية للمشاهدة. وقد قادت التناقضات فى العملية الإليكترونية أكونس *Acconci* لإعادة تقديم الحقيقة للمجادلة بأن الفيديو "هو إعادة البروفه للوقت الذى لم يعد البشر فيه فى حاجة إلى إمتلاك أجسادهم"، ولكن حتى فى تجريبات بايك على شبكة الكمبيوتر بإستخدام التشويهات الإليكترونية والفصل للصورة فإننا لا نزال نحس بإهتمام لمصالحة التجريد التكنولوجى بالخبرة المادية والجمالية للوقت. وقد كتب بايك فى عام ١٩٧٧ أنه فى فن الفيديو يعتبر الحيز المكانى وظيفة للوقت (وقت الصورة). ولكن فى عمله المبكر على (سبيل المثال تليفزيون ماجنيت وتليفزيون بارتيسباشن) يعتبر المشاهد أيضًا ممثلاً، حتى فى تجهيزاته المغلقه فى السبعينيات وتليفزيون بوداد، ستون بوذا، الزرع الحقيقى، الزرع الحى) فإن المكان أو المصدر المادى للتغذية الإسترجاعيه للفيديو لا يتطابق أبداً الصورة. ويظل فى علاقه متناقضة أو مرجأة. ولذلك فإن النظرة التأملية لتمثال لوزا الحجرى لا تندرج تحت الصورة التلفزيونيه التي تنتجها.

ثانيًا، ربما ينطوى ذلك على مغزى كبير هو أن معظم التجهيزت للمسرح المغلق التى قام بها لاس ليڤين *Les Levine* وبروس نومان *Bruce Naumenn* وإيراشنليدر *Ira Schneider* وفرانك چيليت *Frank Gillette* وبيتر كامبس *Peter Campus* ودان جراهام *Dan Graham* ظلت مدينة لإهتمامات الحداثيين الشكليين فى تفاعل الوقت والحيز المكانى وتفاعل الإدراك والوهم. وكمثال نموذجى لتجهيزات الفيديو المتعددة فى أوائل السبعينيات -والتى تركز على الشفرات الرسمية العاكسة للذات التى يولدها "الزمن الحقيقى" المستمر وطرق التغذيه الاسترجاعيه ذات التأخير الوقتى للواسطة نفسها- فإن مسرحية وايب سيل *Wipe Cycle* ١٩٦٩ التى يقوم بها كل من إيرا شبندر وفرانك جيليت تواجه المشاهد بتسع كاميرات فيديو. تعرض صوراً حية للكاميرا مختلطة بشريط مسجل من قبل وبرنامج تلفزيونى ودائرة كهربيه مغلقة للتأخير ومساحه رمادية تمسح عكس عقارب الساعة ثوانى معدودة، وتتحرك الصور دائريًا من كاميرا إلى أخرى. وتتحكم فى إتجاه المساحة والوقت للمشاهد. لأن المشاهد يرى نفسه جزءاً من الدائرة المغلقة المخادعة "الحيه"، ويختلف عمل بروس نومان تحت عنوان (دهليز فيديو مسجل -حى) عام ١٩٦٩ فى مدى قدرة بنائه المادى للدهليز الضيق الطويل، فيصبح ممراً للمشاهد، ويسير نحو كاميرتى فيديو. حيث تعرض أحد الصور حجرة خالية. وتعرض الأخرى صورة مقلوبة داخل دائرة كهربية) على اعادة إدخال المفاهيم المسرحيه والمعمارية للمساحة الوهمية داخل الوقت الفعلى القناة الفيديو. ويتنبأ عمل

نومان ببعض تماثيل الفيديو الأخيره ولكن بحلول الوقت الذي خلق فيه بايك بيئاته النحتيه متعددة الكاميرات حديقة التلفزيون ١٩٧٤، السمك يطير فى السماء ١٩٧٥، والهيكل المعمارى الأكبر هو إنتاج تليفزيون تريختر عام ١٩٨٤ . عُلقت أكثر من ٩٩ كاميرا من السقف فى دوائر متسعة ومتحدة المركز. فيصبح من الواضح أن سرعة التطورات التكنولوجية فى نظم الإخراج بالكمبيوتر والمعالك الرقمى للصوتت والصورة فى المصنعات قد لحقت بفيديو "الوقت الفعلى".

ويُمثل عمل جريتشن بندر سنة ١٩٨٧ تحت عنوان الإستدعاء الكامل مستوىً فوقيًا للإنصهار الكامل لوسائل الإعلام يتغذى من كل علامة أو منطق أو صورة متاحة يمكن إكتسابها من التلفزيون وإمتصاصها داخل جهاز المعالجه الرقمية، وتعتبر مسرحية الاستدعاء الكامل تجهيزاً متعدد الشاشات والكاميرات يتم التحكم فيه بالكمبيوتر بشكل كامل. حيث يستخدم ٨ قنوات فيديو: ثلاث دوائر كهربيه مغلقة للفيلم تصنعها جرينش، ويحاكى مسرحها ظروف الرؤية للمسرح السينمائى ولكن تجميع الشاشات يدرك فقط أنه دوامة للصور الوامضه تتكاثر متحولة إلى سحر مصحوب بنزعة إلى القتل فى المؤثرات الإخراجية المسرعة إلى حد الجنون. وهو مشهد غامر للتمثيل التكنولوجى، وينفجر داخليًا فى آخر الأمر، وتمتلك تلك الحركة المستقلة ظاهريًا لألة الصورة خاصية فاشية في تقليعها الغامر بكل الجزئيات المتحكم فيها إلى سطح منبسط. لا يترك مكانًا للتدخل البشرى. ويقلد مسرح بندر القوة السريعة والمجردة للتكنولوجيا نفسها. يعمل الجهاز تلقائيًا وبشكل محتوم من خلال قواه الموجهة للسرعة التكنولوجية. وتنهى فضاء المشاركة بذلك الشكل.

ويبدو أن عدداً من فنانى الفيديو المعاصرين أنهم تخلوا عن فكرة فضاء المشاركة. فإن عمل انطونيو *Antonio* مونتداس *Muntodas* "حجرة الإجتماع" عام ١٩٨٧ إنما هو مكان حجرة مؤتمر رمزيه بها منضدة وكراسى وسجادة حمراء وخواء محتوى داخل حركة الدعايه بوسائل الإعلام المكررة لنفسها. والرسائل هى وسائل الإعلام: أحاديث مُسجله لزعماء دينيين وسياسيين. وهم "الرؤوس المتحدثة" للصور الزيتية المعلقة فى حوائط هذه الحجرة ذات السلطات المتحدة. وفى وقت إستخدم فيه العديد من التجهيزات متعددة الكاميرات القياس القدمى المكتسب والمعاد، فإنه يصبح إعادة إنتاج التبادل غير الخيطى للإشارات أكثر صعوبة والذى يعزز علاقات القوة المبينه داخل الجهاز. ويصبح من الصعب إستعادة أو تحديد المكان التاريخى أو النقدى للأزمة الأيديولوجية غير المحلولة للذات الممزقة والتى أعطت الدافع لأحداث الفيديو والأداء، ولا تزال تطارد المسرح التجريبى متعدد الوسائل الحالى فى بروفاته المستمرة للممثل المفكك والمختفى (ووستر جروب، ريتشارد فورمان، روبرت ويلسون، جون جيرن مسرح سكوات) *(Wooster Group, Richerd Foreman, Robert wilson, John. Jesurun, Squat Theatre.)*



آندي وارهول

وأخيراً وعند ملاحظة ميل تجهيزات الفيديو للتخلى عن المعالجة الجدلية للذات وعلاقتها بالتاريخ (السرد، السببيه) فإننا نحتاج إلى التساؤل عما إذا كان على الفرد الإفتراض بشكل عام، كما تقترح ماجوت لوفجوى *Marot Lovejoy* فى كتابها المهم وواسع الإنتشار عن العهد الإليكترونى تحت عنوان تيارات مابعد الحداثة، أن "الدافع الجمالى الرئيسى للثمانينات هو التعليق على تأثير وسائل الإعلام. وذلك بالرد الفعلى عليها، والإقتطاف منها رؤيه جميع الأشياء فى علاقته مع نظيراها.

ولقد أضمرت آنفًا أن التطورات التكنولوجيه خلقت حقًا ظرفًا "لفن الفيديو" لإعادة معالجة والتحكم فى أى وسيلة أو مادة ثقافية. ولكن هذا يجعل التحدث عن "الفيديو المستقل" فى مابعد الحداثة أكثر صعوبة ويجعل من الصعب تمييز تجهيزات الفيديو مثل (الإستدعاء الكامل) من تماثيل الفيديو وعروضه وشرائطه أو أداثاته ولا يحدث بالضرورة بالنسبة إلى مناظير عالم الفن أو وسائل الإعلام. فنحن فقط فى بداية فهم تضمينات "الدافع الجمالى للثمانينات"، ويمكن لحدودنا أن تتمدد بشكل ثابت لو أننا تحرينا السياقات الثقافية والإقتصادية للإنتاج والتوزيع والإستقبال التى تم معالجتها على سبيل المثال فى مهرجان الفيديو متعدد الشاشات الذى عقد فى عام ١٩٨٩ تحت عنوان "فى الألوان المرئية" وذلك فى فانكوفر *Vancouver*. ولأن الترجمة مخصصة لعمل نساء العالم الثالث والنساء الملونات فإنه برهن على الصعوبة الهائلة فى تحديد المعايير التقنية والجمالية والسياسية للمقاييس التى تحدد مفاهيمنا وتوقعاتنا. ويعتبر المسار التاريخى المنحنى الذى يبدأ من المسرح المغلق إلى التجهيزات متعددة الكاميرات، والذى حاولت تتبعه فى الصفحات السابقة، المعيار الوحيد الذى يمكن أن يساعد فى تتبع كل من الإزاحة المنطقيه غير الكاملة للأداء من طريق التجهيزات والتماثيل، وهنا يصبح من الضرورى التمييز بين المسار المنحنى للعمل الشكل المجرد والعاكس لذاته والمسار المنحنى البديل الذى يمد الدافع السياسى التحاشى للستينيات. وأعتقد أن الأخير يمثل المعيار الأكثر مرونه وعدم تحديد للإستقبال. لأنه مربوط بنشاطات شعبية محددة ومحلية.ويعيد صياغة "معاييرة الجمالية" بلغة النقد الوثائقى السياسى أو الإجتماعى.

وقبل أن أعود لهذا المعيار فى الجزء الأخير، أريد أن أضيف تكهنًا آخر عن العلاقة بين الأداء والتجهيزات. يعتبر أكثر الجوانب ملاحظة لتجهيزات نام جون بايك وجريتشن بندر متعددة الكاميرات الأخيرة هو تشعبهم النسيجى الهندسى الشكلى المحدد، إلى جانب التفتيت الوقتى والمرئى المحسوب لصور الفيديو. ويمكن أحيانًا أن تكون مؤثرات معالجة الفيديو مفرطه لدرجة أن الألون الدوابة والرسم الرقمى وقولبة الأشكال المنفصلة تخلق "فنًا مزاجيًا" مجرداً بلا مضمون، مثل صور الفيديو الزيتية المحيطة. وعند تعريتها من البنيات الدلالية فإن هذه الموسيقى المرئية تخلق بنائًا معماريًا غير مادى أو فضاءً مضيئًا حتى ولو ظلت تعتمد جسديًا أطر الكاميرات. ويقف ذلك البناء المعمارى فى تقاليد النحت الحركى باوهاوس *Bauhaus* وناوم جابو *Naum Gabo* ولازلو موهولى ناجى *Laszclo* واتوابين. ويمكنه فقط أن يضمن الأداء بلغة إيقاع وحركة الضوء والصور.

إذا فكرنا الآن في تجهيزات الديكولاج التى يقوم بها فوستيل تحت عنوان "هاوس شكريكين" *Hnschreken* عام ١٩٦٩، والتى ترسم صورتى مونتاج ضخمتين لإمرأتين متساحقتين ودبابة روسية مطلية طلاءً شديداً بالحمض وصف من عشرين كاميرا مغلقة الدائرة وتحتهم عظام حيوان وشعر وحذاء وأشياء أخرى تستثير التفسيرات النقدية للإحالات التاريخية وعملية الوقت الفعلى والتى يرى مشاهد الصور الجنسية والسياسية نفسه فى التو أنه مشاهد يشارك فى الإنتاج. ويعتبر المشاهد فى ذلك الموقع ذاتيًا وجاهزاً للعمل. فهو محصور داخل جدلية العلاقات التاريخية والخاصة بالنوع للتحرير الجنس والظلم السياسى. فهو المشاهد يقف داخل وخارج ذلك "التجهيز" فى نفس الوقت، ولكنه محصور داخل قضية القيمة والمسئولية الأخلاقية.

وكان لأعمال الديكولاج "مك اللصق" التى قام بها فوستيل والأحداث التمثيلية والإثباتات التدريسيه التى أبدعها جوزف بوى فى الوقت نفسه طابعًا كبيراً على الجيل الشاب من الفنانيين أمثال ريبكا *Rebecca* هورن أوليرك *Ulrike* روزنباخ، وأستريد كلين وجوشن جريز وكلاوس فوم برخ *Klans Vom Bruchi* وروز مارى تروكل *Rosemarie* ومارسيل أودنباح *Marcel odenbachi*. وقفت دائمًا أعمالهم المبكرة فى علاقة متفاعلة مع المواد العضوية أو الأشياء المركبة، وتطورت أعمال الفيديو. وقاموا بها بشكل موازى لتماثيلهم الجسمية وتمثيلهم التماثيلى. وقد استكشف بعض الفنانيين المادية الحقيقية المكبوتة والذوات للحياة المعاصرة فى طرائق الأداء، ودمجت رموز عالمية من الطقوس والفعل الشخص فى جدليه حية أو على الفيديو والتى مَسْرحت الذاتية الفصامية لعالم مابعد الحداثة.

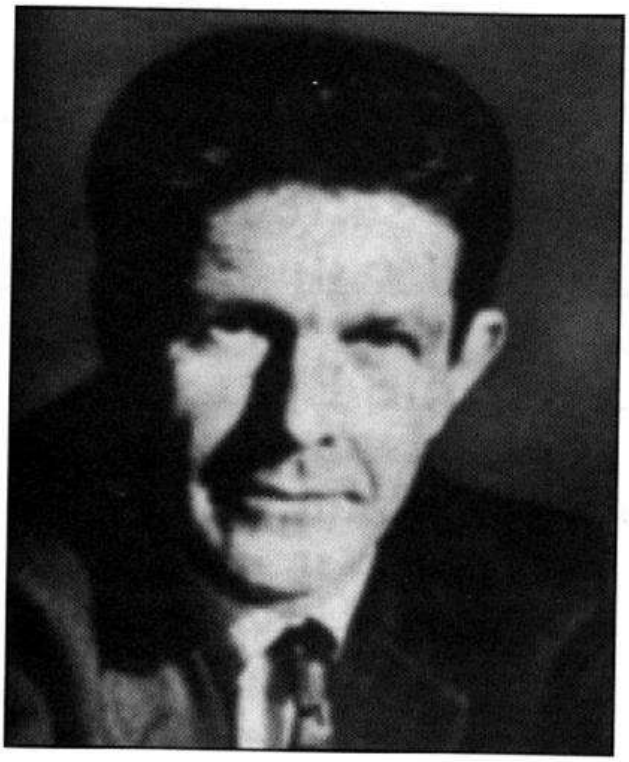
وترمز تجهيزات أوليرك روزينباخ لوجهه نظر الحركة النسائية التى دخلت هذه الجدلية. يقدم عملها *Ulrike Rosenbach* ، *Meine Macht is Meine Obnmacht* تجربتها الفردية فى شكل شعائرى. وذلك فى أداء تمثيلى يضع وقوعها الجسدى فى أحبوله فى نقطة

مقابلة لمرأة كبيرة فوق رأسها وخشبة فيديو صغيرة حيث تعرض شرئط الفيديو "تشيؤ" المرأة التقليديه" المغلوبة على أمرها فى أيقونات فنية تاريخية أو تابعة لثقافة روزنبرج. وكذلك الأمر فى عملها الأخير أور-أفيليا ١٩٨٧ *"Or-Phelia"* فإن روزنبرج تشتبك مع موقف البطلة "الأنثوى" السلبى لكى تقلب الأنماط الخرافيه. وتكشفهم فى شكل إشارات مترددة داخل بيئة معلوماتية (الفيديو) ذات شفرات يمكن لروز نبرج أن تتسلقها. ويصبح كل من صور الفيديو المبدلة والتجهيزات والأداء تعتمد بعضها البعض وأطر فورية لا تحلق تركيبًا للمكان والوسيلة ولكن تعضد التناقضات، وتوضح تلك التناقضات ا لمادية فى حالة حركة. وتنفتح حركة العمل السردية المعقدة على مجموعة من المشاهد المتبدلة للظروف الإجتماعية والأدوار التى نسكنها ونعيدها. وذلك إذ تمكنا من استخدام التواصل مع المسرح البريختى ومسرح الرقص الأوروبى المعاصر. وتصل الحافة السياسية لعمل روز نبرج نفسها مع كتلة متزايدة من شرائط الفيديو المستقلة والتى ينبنى بعضها على الأداء (يقوم العديد من الراقصيين الفرنسيين والألمان واليابانيين حاليًا بالتلحين الموسيقى المباشر لمنتجات الفيديو) وينبنى البعض الآخر على السرد أو الوثائقية. وأصبحت الآن متوفرة من جميع أنحاء العلام. وأصبحت شاهدة على السلطة التى يمكن أن تعطيها الوسيله للأصوات البديلة التى تريد أن تبنى تاريخًا محدداً الذات فى مقابل الأنماط الثقافية والمؤسسيه".

وقدمت ترين . ت. منه - ها *Trin. T Minh-Ha* فى مهرجان "بالألوان المرئية" عملها تحت عنوان إسم العائلة: فيت، الإسم الممنوح نام ١٩٨٩ . فهو يُعتبر إستجوابًا صعبًا للبلدة التى أتت منها. لأنها تشكك فى الوقت نفسه فى قيمة حياد وصدق الوثائقية العرقيه. يُعتبر أداء الفيديو عندها أدائًا بمعنى أن يقود تمامًا السرد المسرحى أو السلطوى، وبديل ذلك يقوم بتلحين لصق متقطع ومتعدد النغمات من الأصوات البشرية والصور وأصوات الأشياء والإيقاعات التى تبنى بها "ترين" فيتنام تاريخية ومتغيرة. وعندما تطلب ترين من الممثلين القيام بإعاقة تمثيل مونولوجات مقتبسة من محادثات مُسجلة مع بعض الفيتناميات، فإنها تنسج هذه المشاهد مع السجلات القديمة لنساء يتفاعلن فى حركة المقاومة والنشاطات الثقالية الشعبية. وفى الوقت نفسها فإن تسجيلات الفيديو لهذه القصص الشفويه تعتبر متفاعلة وذلك لأنها تعيد بناء عملية النقل الصوتى (ترجمات على الشاشة، الترجمات) وبناء تأملات ترين فى العملية (مسار الصوت). وتنم تعليقات ترين عن إحترامها للهويات المنفصلة لمصادر ومواضيع الفيديو التى تقوم به. ويثير العمل إعتراف المشاهد بالحركة بين وسائل الإعلام، وإعترافه بالفجوة بين الماضى والحاضر وبين مراحل التاريخ.

عالم الصورة

وإذا انتقلنا إلي مرحلة أخرى وهى المتحف، فإننى أريد أن أعلق على الدور الجديد الذى أصبح يلعبه "فن الفيديو" فى وقت يمكننا فيه النظر إلى الوراء على معارض كبيرة متعددة فى



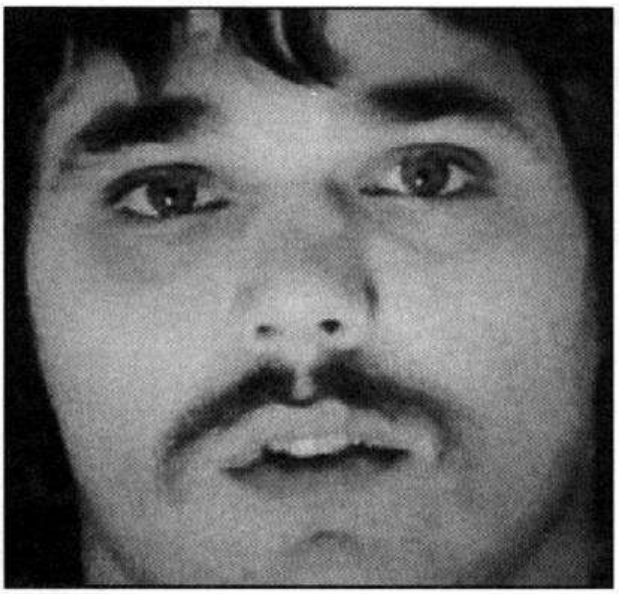
جون كيج

أوربا والولايات المتحدة والتى تشير إلى الدرجة التى بدأ فيها نظام المتحف / المعرض (والحوار الفنى التاريخى) ينشئ أسطورة حول الفيديو ويستعيده إلى عالمه. ولم يكن الإعتراف بالفيديو خطوة بديهية. لأن الفنون التكنولوجية الايقاعية لم تلعب قط دوراً فى نظام الحالة المنفردة (فن الرسم الزيتى والنحت) للمتاحف والمجموعات الفنيه الخاصة. وربما لا يشير العرض المتزايد والغالب لتجهيزات وتماثيل الفيديو فقط إلي القبول الجماهيرى لـ "فن الفيديو" ولكن أيضًا إلى الإعتراف البطئ بين القائمين على المتاحف ومؤرخى الفن بأن الفيديو كفن وتكنولوجيا يتداخل مع التأثير السائد التى أصبحت تبذله وسائل الإعلام على كل اللغات المرئية فى العالم الغربى الذى يعتبر نفسه "عالميًا" بسبب الفيضان العالمى للصور التى تقوم صناعات الغرب بإنتاجه وتسويقه. لا تزال فكرة "الثقافة العالمية" غير محددة مع بروز التوسع الرأسمالى إلى حد كبير، ويعرض المتحف كنظام سوق ينطوى على قواعد تأكيد الدور الإستراتيجى المهم، ربما يجسده "فن الفيديو" كنموذج لجماليات مابعد الحداثة فى ثقافة إنتاجية. ولن يكون ذلك التأكيد بلا عواقب إذ أدى إلى إدماج شيئ يدعى "فن الفيديو" داخل التاريخ الهرمى للفن الأوروبى. ويحجب الدور الوسيط والفيض للفيديو، وعلاقته الخاصه مع الأداء -والذى أوجزته فيما سبق- إذا ما إختار المتحف إبراز الإنجازات الشكلية والجماليه "للفنانيين الكبار" كما حدث مع إستعادة نام جون بايك للأحداث الماضية فى متحف ويتنى عام ١٩٨٢ . وكذلك الأمر مع إستعادة بل فايولا *Bill Viola* للأحداث الماضية فى موما *Moma* . أعتقد أن التقديم المتردد للفيديو فى معارض دوليه مهمة وأكثر ضخامه (كما حدث مع تقديم دارا برنبام لعرضها لعنة "فاوستس" فى ويتنى بيانل وتقديم ماري جو لا فوانتين لعملها "دموع من الفولاذ" فى دوكيومنتا الثامن عام ١٩٨٧) كان يجب عليه أن يكشف بدقه الدور المتناقض للوسيله التى استخدمها الجيل الشاب من الفنانيين فى الإحالة الواضحة للثقافة الجماهيرية وفى العلاقات المعقدة مع النقد النسائى والسياسى للتمثيل فى بداية الثمانينات.

وتجد تلك العلاقة الثنائية متنفسًا صعبًا فى الممارسة الحالية لتماثيل الفيديو متعدد القنوات. ويعتبر فيه الوجود النشط تلاشى الأبعاد للكاميرات كأشياء وللسياق المادى

للمشاهدة مثلها فى الأهمية مثل نقد الثقافة التى تمثل على المسرح من خلالهما، ولأنى أطلقت على الفيديو تسمية الوسيلة الإنتقاليه، فإن التمييز بين التجهيزات وفن النحت قد لا يكون مساعداً. ففى مهرجان دوكيومنتا الثامن، على سبيل المثال، فإنه قد أشيرالى جميع مواقع الفيديو كبيرة الحجم بعبارة "التجهيزات النحتيه"، ولكن بالمعنى المضمونى السياسى للعمل الأخير يمكننا رؤية تحول مهم فى موقف المشاهد نفسه. ومن خلال العرض الأمامى للأسطح (الشاشات) إلى التفرعات الأكثر تعقيداً تظل الجدلية المكانية بين الأشياء المادية والصور جزءاً أساسيًا لتوسط العمل على جهاز التمثيل. والدليل الجيد على ذلك التحول الذى قدمه معرضان كبيران فى ١٩٨٩ . وهما "تحت الفيديو"، وكان القائم عليه ڤولف هيرزوجينرات *Wulf Herzogenerath* فى مهرجان كولون كينتيرفين وعرض فى كولون وزيورخ وبرلين، و"عالم الصور". الفن والثقافة الجماهيرية (قدم المتحف وبيتنى). بينما يبنى كل من العرضين سرداً للتأثيرات التاريخية للفن منتجين أتباع مابعد الحداثة اليوم أنهم أطفال فن البوب فى الستينيات وحركات الفن الفكرية، فإن عرض بولونيا الإسترجاعي بدأ مع بايك. ولكن حاول توليد حوار نقدى وتمييز بين أولويات كل عمل.

فإن عرض نيويورك يبدو وكأنه يبدأ وينتهى مع عرض بايك نهاية القرن الثانى ١٩٨١ . وهو حائط عظيم مجهز يواجه المشاهدين وهم يخرجون حيث يسحقون بالإجتياح الضوئى لعالم الصور الخفيف. ولم يكن موقع بايك عند المدخل سخرية لاذعة بالطبع. لأن المتحف ورعاة العرض قاموا بالتصريح بأن "ثقافتنا الإدماجية المعاصرة" قد تم إختراقها الآن من قبل وسائل الإعلام وبأن حقائق عالمنا يتم الشعور بها من خلال تقنيات وتكنولوجيا صناعة الصور القوية. وما أجدة مثيراً في حائط بايك الرائع والعظيم هو الإيماء بأن "القطع الصغيرة" لصورة المعاد إستخدامها والمطحونه يمكنها قول أى شيئ عن حقائق العالم فى الخارج بإستثناء ماكينه بايك الإليكترونية التى لها وصول إلى بنك المعلومات الكامل للقرن العشرين ويمكنها خلط ذلك كله فى برنامج ترويجى للتسلية المجملة. ومدة البرنامج: ٢٠ دقيقة موزع عن طريق الكمبيوتر التحليلى الرقمى على ٣٠٠ كاميرا. والبرنامج متعدد القنوات مثبت وبالتالى فإنه يوحى بالإستمرارية الأبديه للفيض التلفزيونى المرئى. وتصحب إثارته المرئية الباردة والهادئة ضربات الديسكو والإيقاعية ذات النبرة الرئيسية. وتتقابل مع النغمات النابضة للجرافيك المجرد المبرمج على حدود كاميرا الحائط. وتتكون صور الوسط من مقتطفات مختارة من سياقات متنوعه (موسيقى الفيديو لـ دافيد بروى *David*، وحفلة موسيقيه راقصه أداها لالالا هيرمان ستيب، عرض قام به جوزيف بوى *Joseph Benes* في اليابان، وصورة لإمرأة من العراه) مصهورة داخل نفس الإقتصاد التمثيلى المصور الواحد. وهو الفضاء اللامكانى لفن البوب التكنولوجى المثير. وأفترض أن المزاج الساخر لـ بيك يمكن تفسيره بطرق أخرى. ويعتبر رقمه الإليكترونى الزيتى ماهراً كتعليق على هدف (الفن) التاريخ. ولكنى أشك كثيراً في أن قوة هذا الجهاز التكنولوجى التى يبدو أنه يؤكدها -قصد بها تشجيع التفسير وأن التجهيزات



كريس بوردن

نجحت كما إقترحت بونى مارانكا *Bonnie Marranca*عند معالجتها الإيمان الفلسفى للحداثة بالتكنولوجيا أنها سياسة ليبرالية ومدنية. وقد بدأ المشاهدون أو على الأقل من لاقيتهم فى المصعد -غير مهتمين فى إيمان بايك. ومن المحتمل أن يكون ذلك بسبب رؤيتهم تلك الحوائط التصويرية من قبل فى تمثال "بالاس أثينا" أو فى حانة رقص.

وتقف لامكانية سطح حائط صور الفيديو لـ بيك فى تناقض مباشر مع الصدى التأملى الذي نقى عرض "فسح من أجل القديس جون صاحب الصليب"، عام ١٩٨٣ أعاد بيل فايولا بنائه لمعرض كولون. ويعبر عمل فايولا عن الحنين الميتافيزيقى والرؤيه الشخصية النادرة بين معاصريه. وهناك إحساس بالإنحراف الزمنى الشعرى فى الطريقة التى يسعى من خلالها ملامسة إحساس داخلى وروحى فى المشاهد. وتخلق الحجرة التمثيليه فضاءً إستعاريًا لشطحات الخيال (لقطة كاميرا محموله تبدو طائرة فى الهواء نحو جبل بعيد) وتناقض حرفى بين الصورة الكبيرة البارز للمنظر الطبيعى والبناء المعاد والمصغر للزنزانة التى سجن بها الشاعر القديس جون بسبب معتقداته الهدامه، وإذا خطا الفرد قريبًا من الزنزانة الصغيرة فإنه يسمع النظم المرتل لشعر الراهب الأسبانى بينما تعرض كاميرا صغيرة داخل الزنزانة صورة ساكنة للجبل مجاوراً لزلعة ماء. وتقع الفجوة فى تلك "الدائرة المغلقة" بين الإستعارة الرمزية وبين إبرازها وراء حدود حجرة التعذيب، وكسجناء للتاريخ فإننا تظل داخل أسوارنا، وداخل تلك التجربه فى تلك الحجرة بينما يحيلنا فيولا إلى السؤال المهم وهو: أين نقف كمشاهدين عندما تغلق الدائرة؟

من التحدى الممتع فى ذلك الصدد أن نلاحظ الفرق بين عرض دارا بيرنبام *Dara*مجلة ب.إم، عام ٨/١٩٨٢ فى مهرجان ويتنى وعملها (لعنه فاوستس) عام ١٩٨٦ الذى أعيد تركيبه لـ "التمثيل الفيديو". ويستكشف التجهيز السابق -وهو عبارة عن دمج خمس قنوات فيديو و٦ قنوات صوتية وألواح إطارية للقطات مكبرة ساكنة من الفيديو- التجاور بين التصوير القدمى المكتسب من إعلانات التلفزيون وبرامج التسلية الشعبية على الكاميرات "وأطرها" المعمارية، والتى تبنى هنا من الصور الثابته المكبرة من وسائل الإعلام أنفسها. وتعتبر الدائرة المقفلة ذاتية الإحاله. ينتج التكرار المدفوع بالموسيقى لصور الكاميرا كثيفة الطبقات تأثيراً منومًا، وبالنسبة لـ عرض (لعنة فاوستس) من ناحية أخرى فإن بيرنبام لا

تستخدم صور التلفزيون الموجودة ولكن تصور مشهدها في ملعب أطفال. وتخلق صورها المتغيرة والمخرجة للأطفال الذين يلعبون، والتى عرضت على كاميرات متعددة مثبتة فى حائط الحجرة المطلية باللون الأحمر تخلق خاصيه شعريه هادئه ومراوغة يزيد عمقها فى التردد عندما يشعر باللغة الجسدية لأجسام الصغار كحركة وكإتصال يجلس الأطفال على مقاعد منتظرين أو يطيرون على المراجيح فى الهواء، وتري هذه الحركة التعبيرية فى الطرائق السلوكية المولدة "للعب" على المراجيح ومخاطبة بحائط في الملعب فى المدينة فى تجاورها مع البناء التمثيلى للصورة الفوتوغرافية الكبيرة الثابته فى شكل مروحة ورقية أو قوس سهام التى ترسم تفاصيل التكبير للغة الجسم والتى من خلالها تنحت الأعراف الجنسية والإجتماعية والإختلاف العنصرى بين الأطفال، فإن هذا التجهيز التمثيلى يجتنب تكرار النقد الذى تمارسه وسائل الإعلام ويمكن من الوصول إلى وجهة أكثر عمقًا للثقافه السياسية وذلك عن طريق معالجتها ليس باعتبارهاسابقه الصنع ولكن بتشريح عملية العالم الصغير فى حوش مدرسة برئ حيث يمارس المجتمع التنظيمى حسبما يعبر ميشيل فوكو *Michel Foucault* قوة خفية لتدريب الأطفال وإستغلال برائتهم. ومسرحية الفنانة البلجيكية (مارى جون لافوانتين) تحت عنوان (دموع من الفولاذ) عام ٨٦-١٩٨٥ ركزت على الشعائر الإجتماعية لتدريب الجسم. ولكن العرض الأمامى لتجهيزات الحائط التى بها واحد وعشرون كاميرا كان لها تأثير أكثر سحجًا وعدوانية. لأن صور الصدور المنتفخة والوجوه المشوهة لرجال كمال الأجسام -وهى صور وامضة ومبرمجة الوقت- خلقت مشهداً إنطوى على نشوة أفسدتها النرجسية فتخترقه مسارات صوتيه تتراوح من صوت ماريا كالاس إلى صوت عربة البوليس وصوت القصف. ومثلت الصور الفوتوغرافية التى التقطتها لافوانتين من قريب إدانة واضحة لخيالات الرجل. وهى توضح فى شكل الشعائر أنها مسابقة مشبوبة ضد الأجسام. وفى عملها التمثيلى الدائرى. "*Alas Cinco De La Tarde* عام ١٩٨٤" تعرض الصور بالتبادل صراع الثيران مع رقصة أسبانية. وعملها الأخير فى فيكتوريا عام ١٩٨٨ شاركت به في عرض كولون، وقامت ببناء حلزون مكون من ١٩ عمود أسود يعرقل كاميرات تصوير الفيديو بالأبيض والأسود ونجد فى عمليها السابقين التأثير الجسدى فى المشاهد مختلفًا إختلافًا كبيراً. بينما يميل عرض (دموع من الفولاذ) على عكس عرض بايك نهاية القرن الثانى إلي تفتيت وتشتيت أى مفهوم مركزى لمحتوى الصورة. لا يخلق التفرع النحتى للحلزون المشابه للمسلة فى عرض فيكتوريا أى سطح رائع ولكن يخلق حلبة صراع أكثر تعقيداً وقربًا يُجبر المشاهد على الدخول. والصور بالداخل هى صور لقاء شهوانى ومغرى بين رجلين يحيطان بالمشاهد لأنهما يعرضان بفرق وقتى كسر الثانية بين كل كاميرا فيبدو وأنهما يتحركان حول الحلزون ويخلقان بذلك حركة مثل الرقص. ولكن الرقصة تصبح رقصة عدوان جنس، وتخلق الإحاطة الدائريه بالمشاهد إحساسًا عميقًا بالخوف من الإختناق فى مكان مغلق، ويقلب البناء الشامل لبناء تماثيل لافوانتين. وحقًا يحول

الموقف المركزى للمشاهد إلى إستعارة مكانيه ترمز للأسر، فالمشاهد مسجون داخل جهاز الشعائر الثقافية المغرية والخطيرة في نفس الوقت. وتحيط دائرة الحب اللواطى بالمشاهد فى الداخل. وتصبح محيطًا لعلاقة إجتماعية.

وإشارتى الأخيرة هى إشارة إلى تمثيل فيديو قام به تيرى بيركو ڤيتس *Terry Berkowitz* وحمل عنوان (عندما كانت الأرض مسطحة). (القَيِّم على هذا العمل متحف الفنون المعاصرة فى هيوستن فى أوائل عام ١٩٩٠) ، وتبدأ بفحص أيديولوجية "القريه العالمية" التى إحتفل بها فى عرض ويتنى ولكن تعانى من المحاكاة المشكلة. فهى تبقى دون فحص. ويخلق إخراج بيركوتز للمسرحيه كهفًا مظلمًا نرى فيه حائطًا سينمائيًا بارزاً (الفيديو) وعشر كاميرات تصوير مقذوف فى أماكن "غير طبيعية" كما لو كانت ملقاة فى كومة مهملات. والبعض الآخر مترامى فى شكل كومه من أقنعة الوجه المتشابه والمصنوع من الورق المعجن الفضى. وتعرض كل الكاميرات (قنوات فيديو منفصلة وتلفزيون بث مباشر) صوراً للتسلية والإعلانات وإستهلاك السلع بينما يعيد عرض الفيديو الأكبر على الحائط ٦ دقائق دائرة مغلقة -صور بطيئه الحركة ومدهشة من نشرات الأخبار من جميع أنحاء العالم، من تظاهرات الإسلاميين الأصوليين والعروض العسكرية الروسية، والجنود الصينيين فى ميدان ثيان مان والبابا جون بول الثانى. وتخلق تجهيزات الصوت تنافر شديد لنغمات الصوت والضوضاء. إن الهدف الرئيسى للتمثيل المرئى السمعى هو أن يجعلنا نفكر خلال الحمل الشعورى ونفكر كيف تقوم وسائل الإعلام بوضع برامج الإستهلاك. وبإستخدام صور التلفزيون الموجودة لإحالتنا إلى سيطرة وسائل الإعلام، فإن رسالة بيركوتز تظل فى دائرة مغلقة، ولا أرى أى سخريه فى المنظور العالمى الذى تولده صور محلات البيع الكبيرة وبضائع المستهلك والمسيحيين المصليين والجنود الصينيين السائرين. فهم على وشك الظهور وكأنهم يرقصون رقصة الخطوة، فى المكان والشكل التصميمى التقنى الجمالى لموسيقى الفيديو كليب.

ومن الواضح أن إهتمام بيركويتز يتجه نحو الرأسمالية الإقتصادية الأمريكية العالمية التى تنقل بواسطه وسائل الإعلام. والتضافر الذى تريد بيركوتز فضحه يثير قضايا مهمه جداً. وفى رسمها لضغوط إمطار وسائل الإعلام والإنتاج التجارى الكمى، فإن بيركوتز تريد أن تفضح القنوات القمعية التى يتحقق من خلالها مؤثرات تجانسية، ويحدد إختيارها للمضمون السياسى فقط فى الإستهلاك ولكن فى العسكرية والقومية والأصولية. وإذا كانت (صورة العالم الرأسمالى) هي النموذج الأمثل لوسائل الإعلام العالميه فكيف لها أن تبرز الإندماج العسكرى والأخلاقى والقومى فى كل حلبات الصراع التي توجد داخل (مجتمعات المشاهدين) والتى تمتلئ بالظلم والإستغلال والإنقسامات الإجتماعية وإقتصاديات عدم المساواة؟ وتعتبر كومه الوجوة (الأقنعة) العامه (التى صنعها فنانون فى برشلونه) إستعارة ضعيفة فى رمزها للتجانس لأنها صنعت لمساندة لصقًا من صور الفيديو المختارة من مثل هذه السياقات الجغرافية والسياسية والأيديولوجية المختلفة حيث لا يزود تحويلهم العشوائى المجرد إلى شاشة

الفيديو أى إطار تفسيرى أو تاريخى لتحليل قوة التجانس فى إعلام وسائل الإعلام. لقد أخرج التاريخ من ذلك التجهيز، حيث تنسخ الوجوة الخالية من العيون للأقنعه الأسبانيه التسجيل المرئى للفيديو كليب.

التاريخ المستقبلى

ولا أعتقد أنه من موقعى أن أذكر التقدم المتنبأ به فى تكنولوجيا الفيديو وتحريك الصور بالكمبيوتر والمحاكاة الرقمية والعرض التلفزيونى عالى التحديد وكل التداخلات الأخرى وتقنيات الإخراج التى تنتظرنا. ولكنى مهتم أكثر بتداخل الفيديو مع الوقائع الإجتماعيه والتاريخية التى تستثنيها أو تكبتها أو تحملها "عوالم الفيديو" فى المتحف أو فى وسائل الإعلام. وأميل إلى أن أسأل "ماذا يبقى" -وهو سؤال تضعه كريستا وولف *Christa Wolf*فى كتابها الجديد المكتوب فى دوله توقفت عن الوجود تقريبًا فى مثل الأول من يوليو وسيمتصها إقتصاد ألمانيا الغربيه وضروريات "ثقافتنا الإندماجية". وبناء على ذلك فإنى أنهى حديثى بلفت الإنتباه إلى الممارسات التى يمكن أن تمزق حوائط وواجهات الأيديولوجيه بدون إلغاء أو إخراج التكوينات التاريخيه والذاكرة الخاصة والعامه التى ترقد مدفونه فى اللا وعى وأيضًا فى تجهيزات وتماثيل الثقافه.

وتقدم لنا تماثيل الفيديو التى قام بها فرانيشيك توريس *Francesc Torres*فى هذا الصدد أمثلة معاصرة مشجعة للمناهج البحثية الشعريه والمفهومية تأتى بالأشياء الموجودة من مناطق متنوعة من الحياة اليومية أو حياة العمل أو الأماكن التاريخية فى علاقات محسوسه حيه ورمزيه مع الوسيط (الفيديو)، لكى تخلق الأرضيه التحليليه للدراسة الأثريه للظروف الإجتماعية والسياسية.

وبعد أن قضى فرانسيك توريس عامًا فى برلين ١٩٨٧، قبل الإنهيار الثورى للسفارة بسنتين، فقد قام حرفيًا ببناء تجهيزاً خاصًا بالحدث تحت عنوان (بلاس الترا) عام ١٩٨٨ وذلك من الآثار التى إكتشفها من السفارة الإسبانية المتهدمة جزئيًا والمهجورة فى برلين والمستخدمة أثناء الحرب العالمية الثانية. وتشير "بلاس ألترا" وهى كلمات منحوته فى الختم الإمبراطورى الأسباني إلى رغبة الدولة التسامى فوق مصيرها التاريخى، ويريد منا توريس أن ننظر إلى المقبرة حيث البقايا المهجورة عمداً والتى تخفى الآن التعبيرات المنسية للخرافات المبالغ فيها عن الفاشية. ولأنه لا يمكن إستخدام المبنى نفسه لأسباب أمنيه فإن تويس يقوم ببناء موقع بـ "أحجار البناء" المأخوذة من السفارة والتى تجمع معًا بـ ١٢ كاميرا والتى تعرض شرائط القنوات المنفصله صوراً وأصواتًا من داخل السفارة ومن سقوط وإعادة بناء برلين. ويقومون أيضًا بإعادة المراحل فى المسار المنحنى المشترك السياسى والأيديولوجى لكلاً من ألمانيا وأسبانيا، رابطين بذلك أرشيف الفاشيه المخيف مع أرشيف التنمية غير المتساويه فى فترة مابعد الحرب فى البلدين، وترمز المرجيحه التي يضعها توريس فى مركز التجهيزات

للكاميرات للتنشيط الرأسمالى السريع لألمانيا الغربيه. وترشد كلاً من المواد الموجودة والمواد المبنيه بعضها البعض ويظلون فى عناق شديد؛ حيث أن صور الفيديو ليس لها وظيفه جماليه ولكن تؤدى جراحة أثريه فى التو للمادة الجسدية الصامتة للتاريخ. هذه الصور وهى بنك ذاكرتنا تنظر إلى الحطام.

وقد صادفت مشروع أوكينوموس *Oikonomos*وهو تجهيز متعدد الوسائل أعد لـ تحكيم واتين عام ١٩٨٩ قام به توريس العقبات المؤسسية وذلك منذ خطه توريس المبدائية لخلق ديكولاج فيديو من نسخة ذهبية اللون لتمثال يوناني قديم (وهو شكل كبير الحجم للإله زيوس) والتى أوقفها متحف الميتروبولتين الذى كان يمتلك الصورة ولكنه أعارها لـ كوين ميوزيم حيث إكتشفها توريس.

ولقد أراد توريس إستكشاف التصادم بين القوى والضعيف بإلصاق كاميرا فيديو صغيرة على أعضاء الأله زيوس التناسلية وهى تعرض صور من البورصة، وجعل التمثال يواجة شاشه فيديو تعرض مشاهد من عربات الغسيل المتروكه وإدارة المصوَّرة التلفزيونية أفقيًا ورأسيًا فى مانهاتن الدنيا. وقد فسر ذلك بأنه يريد عرض طرفى المنظور الإقتصادى من خلال "التملك" "وإعادة البناء" للتمثال الكلاسيكي وهو رمز واضح على الثقافة الأبوية العالية. وقد أثار الجدل الرقابى بين توريس والمتحف توريه ساخرة مدهشه فى مابعد الحداثه لأن ميت *Met* بين حكمه ضد"زخرفات" توريس (وبخاصة الكاميرا التى وضعت على ذكر الأله) على أساس الجدل بأن "الصورة الأصليه" للعمل الإبداعى لا يجب أن تتبدل حتى وإن كان المتحف لا يملك إلا نسخة فقط. وسياسات توريس لإعادة إخراج نسخة "الصورة" وهى أشهر عمليات الفيديو والتى غالبًا ماينسخها فنانى مابعد الحداثه الذين يعرضون أعمالهم فى المتحف فى هذه الحالة تضعه بالتحديد فى جانب الضعفاء الذين يمنعوا من الوصول إلى الصور والوسائل التى تتحكم بها المؤسسات. فإن التدخل قد حدث ولا يمكن أن يكون دون عواقب. ومن المتوقع على أن تزيد حركة الرقابة الحاليه والسيطرة على إنتاج وإعادة إنتاج الصورة التناقضات والمظالم الإجتماعية والسياسيه الموجودة سوءاً ،وقد تخلق الضغوط التاريخية الحاليه إكتسابات أكثر مرونه وغير متوقعه من جانب الثقافات الجانبيه، والمجتمعات المتحررة، والأقليات ذوى الثقافات المتعددة، والمهاجرين، والفقراء والمجرمين، والمرضى، زمن المحتمل من الكثيرين فى التيار العام الذين يشعرون أزمة الهوية الإجتماعية الجماعية. ويمتلك الفيديو إمكانية التحرك عبر الحدود، وأتوقع أنه سيخدم بشكل كبير فى إعادة صياغة الذكريات المضادة والإختلاف على الصور مفرطة التحديد. وقد حلل سيمون واتنى *Simon Watney*فى دراسته للأجندة الثقافية الرسمية للتيار العام التى تخص الأيدز، مجموعتها المحدودة من الكلمات والصور مفرطة التحديد، وشدد على الحاجة للتدخل ومقاطعة الأجندة وقرارات السياسه الإجتماعية التى تتستر عليها والتي يتحداها فقط بنشاط فى الوقت الحالى أولئك الذين تعمل تلك الإجندة بكفاءة على إفقادهم الشرعية (وذلك كما هو وارد فى كتاب التحكم فى الرغبة. التصوير الداعر والأيدز ووسائل

الإعلام ١٩٨٧) . ومن الواضح أيضًا أن التلفزيون يروج فقط إيهامًا بالسيطرة على الأزمة الصحية التى سببها وباء الأيدز، وقد علمتنا تلك الأزمه فى الحقيقة طرق بناء تحالفات وهويات سياسية جديدة داخل وبين الجماعات المهمشه. وقد تلقى بعض تلك الجماعات النشطة سياسيًا مثل (تحالف المصابين بالايدز) و(*Act Up*) مساندة من عدد ثابت ومتزايد من أعمال الفيديو والأداء والتدخلات. (المرجع السابق تم تصوير أعمال فيديو الفنانين النشطين سياسيًا والغضب الكبير أو التمرد الثوري أمام تجمعات كبيرة فى مؤتمر مونتريال للأيدز عام ١٩٨٨ وهذه الأعمال متاحة من بنك معلومات الفيديو فى شيكاغو ونيويورك تحت عنوان الفيديو ضد الأيدز). وفى ظل صورة الحتمية التى تسود تغطيه الأيدز فى وسائل الإعلام والعديد من المؤسسات العامة، فإن الإنتاج المضاد لأعمال فيديو مستقله والتى تعرض الناس وهم يتحدثون عن أنفسهم ويريدون التحدث والعيش - فإن ذلك ربما يقدم أكثر الأمثلة المحسوسة لممارسة ملتزمة بالحاضر التاريخى والمستقبل الممكن.

■■■■■

١- يقوم يوهانس بيرنج *Johannes Birring* بالتدريس فى جامعة نورث ويسترن. وهو فنان فيديو ومسرح ومن بين أعماله: (المدن الخفية) و (الأرض الحدودية).