

# ایستاده گوپی دربارهٔ ویدئوآرت

خانه هنرمندان ایران با همکاری کانون پژوهشی «پله»

تهیه و تنظیم: محبوبه آذرزاده، نیلوفر صالحی ابرقویی

عکس: ستار وزیری

این برنامهٔ دوساعته شامل هشت ارائه و ایستاده گوپی پانزده دقیقه‌ای بود که هر یک نفر روی صحنه حاضر می‌شد و از تجربیات یا اندیشه‌های خود راجع به ویدئوآرت می‌گفت.

نخست صالح تسبیحی به عنوان یکی از گردانندگان برنامه لزوم برگزاری نشست‌ها یا ایستاده گوپی‌های حضوری در فضای هنرهای تجسمی ایران را یادآور شد...

سپس امیرعلی قاسمی همراه با نمایش تصویر، به سیر تاریخی ویدئو و ویدئوآرت در ایران پرداخت. او به ویدئوهای خانگی و بازی‌های کامپیوتری اشاره کرد و آن‌ها را ریشه‌های تمایل به ویدئوآرت دانست. ژینوس تقی‌زاده به عنوان سومین اجرا کننده، تجربیات شخصی خود راجع به ویدئوآرت را مورد توجه قرار داد.

سهراب کاشانی به همراه تصاویر مفصلی از فعالیت‌های گذشته خود، گزارشی جزئی از آنچه خود او را به ویدئوآرت متمایل کرده بود اجرا نمود.

بعد پوریا جهان‌شاد در صحنه حاضر شد و همراه با تصویر و نوشتار، به جنبه‌های فلسفی ویدئوآرت و اشتراک و افتراق آن با سینما پرداخت.

شادی نوبانی نیز تجربیات شخصی و آنچه او را واداشت از ویدئوهای قدیمی و خانوادگی برای بیان ایده‌اش سود بجوید، سخن گفت. ندارضوی پور نیز ویدئویی از آثار پیشین خود به نمایش در آورد.

بعد ویدئویی از محمد شیروانی نمایش داده شد. در این ویدئو مردی خفته (یا مرده)، در باران، باد و آفتاب از رو به زمین افتاده و هیچ تکان نمی‌خورد.

در خاتمه محمد شیروانی به عنوان آخرین نفر روی صحنه حاضر شد و اشاره کرد که به تعامل و تقابل با مخاطب اعتقاد دارد بنابراین به سبک مخاطبان خود، با سکوت دقیقی به نظاره پرداخت. سپس به روند ایده‌یابی خود و اندیشه‌اش راجع به ویدئوآرت پرداخت.

برگرفته از سایت <http://www.pellemag.com>





صالح تسبیحی  
متولد ۱۳۶۰ تهران  
درس خوانده گرافیک  
نویسنده و طراح گرافیک و غیره  
عضو فدراسیون جهانی خبرنگاران  
مدیر هنری چند انتشارات و طراح پوس‌تر ده‌ها تئاتر برگزاری دو  
نمایشگاه انفرادی و شرکت در ده‌ها نمایشگاه گروهی

# مقدمه شکل‌گیری گروه پله و ایستاده گوپی

صالح تسبیحی

این برنامه سعی کردیم ساختار را به هم بریزیم و این شکل اتو کشیده را بشکنیم.

نکته دیگر اینکه همه می‌دانیم، درهم شکستن هنجارها و هم کار کردن در حوزه‌هایی که کمتر کار شده، کار سختی است. است. به نوعی وزنه برداری است؛ برای همین سعی می‌کنیم وزنه را آرام آرام بالا آوریم و تلاش می‌کنیم که انرژی‌هایی که از هنرجویان تا اساتید، از مخاطبان تا علاقه‌مندان، از هنرمندان تا مخاطبان هنر وجود دارد را در این جور برنامه‌ها کانالیزه کنیم تا در شرایط خوبی این انرژی منفجر شود.

در مورد این برنامه: اول آن بحث خشکشویی بود که تصمیم گرفتیم خیلی اتو کشیده باشیم و با همدیگر صحبت کنیم من با آقای امین شاهد به عنوان سردبیر پله خیلی مدرسه‌ای تصمیم گرفته بودیم که تاریخچه بگوییم، و از این جور تکرار مکررات. اما بعد که دعوت کردیم از خانم تقی‌زاده، امیرعلی قاسمی و دوستان دیگر؛ آمدیم و نشستیم، اینها موضوع را از ابتدا به هم ریختند و همه آنچه را که فکر می‌کردیم عوض شد. خلاصه رفتیم کافه‌ای و نشستیم و با هم صحبت کردیم و به این نتیجه رسیدیم که از این به بعد (حداقل از جانب سایت پله) با این نوع نشستن و شرایط مرتب و منظم روبه‌رو نمی‌شویم. بنابراین در جلساتی که با هم داشتیم و با همه اختلافها، جنگها و دعواهایمان تصمیم گرفتیم که کار تیم‌ورک کنیم و کاری متفاوت انجام دهیم، امیدواریم که بتوانیم در این قضیه موفق باشیم. من سایت‌هایی مثل پله و رسانه‌هایی که کار می‌کنند را معمولاً به ماشین دودی‌هایی تشبیه می‌کنم که با دست و پا نیروی انسانی کار می‌کنند و آرام آرام راه می‌افتند و امیدواریم بعداً موتور بهتری برای آن خریداری کنیم تا با سرعت بیشتر کار کند و شما هم راضی باشید.

سایت پله در حدود یک سال است که فعالیت خود را شروع کرده، ما دیدیم که رسانه توی فضای هنری ایران برای هنرهای تجسمی کم است و رسانه‌های اینترنتی هنرهای تجسمی چندان فعال و قوی نیستند، برای همین سایت پله فعالیت خود را آغاز کرد و راهی را شروع کردیم که این خروجی سایت پله است و سایت را به یک اتفاق ملموس تبدیل کرده‌ایم.

سایت پله تحت حمایت هیچ ارگان یا سازمانی نیست، مافیای پنهانی که در اقتصاد کشور و به طبع در هنرهای تجسمی موجود است، خوشبختانه از ما حمایت نمی‌کند و کاملاً از طریق هزینه شخصی خودمان حمایت می‌شود و امیدوار است که بتواند کار خود را پیش ببرد.

در مورد مطبوعات هنرهای تجسمی کمی به عقب برمی‌گردم. اساساً می‌دانید که مطبوعات در ایران مدام مورد هجوم است و مثل تیم فوتبال مالدیو هر کسی از راه می‌رسد ده تا گل به مطبوعات می‌زند! با این حال ما مطبوعاتی هستیم و می‌مانیم.

چهار کلام درباره ویدئوآرت؛ من شخصاً ویدئوآرتیست به آن شکل نیستم، ولی ترجیح می‌دهم یک جمله در این مورد بگویم. فکر می‌کنم حضور ویدئو آرت در ایران، به عنوان قدم اول خیلی خوب بود، اما بعد دچار چالش شد. به این دلیل که ویدئوآرت کلاً ابژکتیو نیست، مارکت و سازوکار خودش را دارد و ما تلاش می‌کنیم که با تئوریزه کردن و کار کردن روی این ماجرا، به این نتیجه هم برسیم که این قضیه از شرایط صرفاً هنری و ذوقی ایران به یک سازوکار مستقل و مشخص در هزینه‌ها و بحث مارکت آن تبدیل شود.

و اما چرا ایستاده‌گوپی؟ ما معمولاً عادت کردیم که وقتی می‌گویند نشست یا در واقع بررسی پژوهشی و...؛ خیلی اتو کشیده و مرتب می‌آییم و می‌نشینیم با همدیگر صحبت می‌کنیم. ما در

امیرعلی قاسمی متولد تهران ۱۳۵۹، نمایشگاه گردان مستقل، هنرمند رسانه‌ای و طراح گرافیک، در سال ۱۳۸۳ با مدرک کارشناسی طراحی گرافیک از دانشگاه آزاد تهران مرکز پایان‌نامه‌ای با محوریت تاریخ هنر دیجیتال فارغ‌التحصیل شد. در سال ۱۳۷۷، قاسمی فضای تجربی مستقلی را در تهران با عنوان پارکینگ‌الری، تأسیس کرد که در سال ۱۳۸۱ با گشایش سایت Parkinggallery.com، به سکویی آنلاین برای هنرمندان جوان ایرانی و ایده‌هایشان بدل گشت.

قاسمی عکس‌ها، ویدئوها، آثار گرافیک وی در جشنواره‌های مختلف و نمایشگاه‌های متعدد بین‌المللی نشان داده است. وی همچنین سرپرستی و مدیریت نمایشگاه‌ها، کارگاه‌ها و سمینارهای آموزشی را برای پروژه‌های پارکینگ‌الری به عهده داشته است. نمایشگاه‌هایی از جمله: "افسردگی عمیق" (۱۳۸۲ و ۱۳۸۵)، پروژه کارگاهی "بارگذاری مجدد تصاویر" (۱۳۸۶)، "مسیرهای فرعی" (۱۳۸۷)، "حسادت‌های شهری" نخستین دوسالانه سرگردان تهران (۱۳۸۷-۱۳۸۹) و پنج دوره از جشنواره ویدئو و پرفورمنس و صدا "دسترسی محدود" از سال ۱۳۸۶. همچنین بخش ویدئویی نمایشگاه نبض ایرانی در برزیل و نمایشگاه «پیل در تاریکی» در بنیاد هنر دوی در دهلی نو. او در حال حاضر علاوه بر پرداختن به طراحی گرافیک و مدیریت هنری، روی پروژه‌های عکاسی، ویدئو، چیدمان و آثار تعاملی اش کار می‌کند، علاوه بر نمایشگاه گردانی، به نوشتن و ترجمه درباره صحنه هنری تهران و هنر معاصر ایران و جهان، برای مجله‌های مختلف و نیز برای ویلاگ شخصی اش مشغول است.



## ایستاده...ران؛ جا باز کردن برای رسانه‌های نو

امیرعلی قاسمی

یا «ریتیم» کار منوچهر طیباب که من آن را به شکلی از اولین موزیک ویدئوهایی ایرانی حساب می‌کنم، که با همراهی قطعه ضرب استاد حسین تهرانی است.



تصویر شماره ۲: «ریتیم» کار منوچهر طیباب

برای من که متولد ۱۳۵۹ هستم، آقایی که با کیف سامسونت می‌آمد و برایمان کارتون می‌آورد، آدم مهمی بود و توی کیفش یک سری چیزهای دیگر هم بود که ما نباید می‌دیدیم و برای بزرگ‌ترها بود فیلم‌های هندی، بروسلی، یا فیلم‌های ترسناک که باعث می‌شد شب خوابمان نبرد مثل جن گیر؛

اتفاق دیگری در حال رخ دادن بود و اینکه ما وارد دوران فرهنگی شده بودیم که قصد داشت یک وجهه‌ی مستند را از نظر رسمی به ما نشان دهد، کشور با فاصله کمی بعد از انقلاب وارد جنگ شده بود و بعداً این یکسانی بازنمایی و قرائت رسمی بیشتر و مرتب‌تر شد در آن دوران من دانش‌آموز با اولین اینستالیشن‌هایی که آشنا شدم و می‌توانستم دیده باشم: کارهای فوق برنامه مرتبط به دهه فجر و دفاع مقدس، اینها البته تصاویر جدیدی است که در اینترنت یافت می‌شود.

قرعه به نام من افتاده که نفر اول باشم، چیزی که امروز می‌خواهیم با رجوع به تجربه فردی‌ام، و بعداً با نگاه به حافظه جمعی‌مان، راجع به آن صحبت کنیم اینکه چگونه مقوله پیچیده‌ای مثل ویدئو را در بستری بگذاریم تا آن را بشناسیم؟ مقداری در باب سپر زمانی (Time Line)، مقداری هم راجع به آنچه که در این بازه ده‌الی دوازده ساله اتفاق افتاده صحبت می‌کنیم و در آخر می‌گوییم که به صورت زیرساختی در ایران چه داریم؟ وقتی در مورد ویدئو صحبت می‌کنیم، چه بازیگران و فعالینی در این عرصه مشغول به کار بوده‌اند؟ اگر بخواهیم برگردیم نگاه کنیم مطمئنم در جمع هفت نفر ما کسانی هستند که بیشتر راجع به این بخش صحبت کنند، طی مصاحبه‌هایی که با دیگران داشتم گفته شده که اگر بخواهیم راجع به فرهنگ تصویری یا ویدئویی صحبت کنیم باید مقداری به عقب برگردیم و ببینیم نخستین تجربه‌ها از کجا آمده است و روی شانه‌های چه کسانی ایستاده‌ایم.



تصویر شماره ۱: ایستاده‌گویی درباره ویدئوآرت، خانه هنرمندان، بهمن ۱۳۹۳،

عکس: ستار وزیری

فیلم «شرح حال» خسرو سینایی می‌تواند نمونه خوبی باشد، می‌توانیم آن را به نوعی جزو پدربزرگ‌های ویدئوآرت حساب کنیم،



نواخته و ضبط می‌شد و به صورت قاچاق وارد و تکثیر می‌شد و به جز اینها اتفاقات دیگری هم بود که باز خانواده‌ها را با پدیدهٔ ویدئو به نحو دیگری درگیر می‌کرد مثلاً فیلم عروسی و نامزدی از هشت میلیمتری گرفته تا...

چرا این حرف‌ها را می‌زنم؛ ماجرا اینست که متریاها آثاری ویدئویی هستند که پخش و انتشار و نمایششان به یک جا وصل نیست و از یک جای رسمی هدایت و باز تولید نمی‌شود و شما می‌توانید آن را خاموش یا روشن کنید دست خودتان هست. دست یک نفر یا یک عده نیست که ساعت مشخصی برنامه‌ای را پخش کند مثلاً اینکه شبکه یک ساعت ۵ بعدازظهر برنامهٔ کودک پخش کند و ساعت ۲ بعدازظهر جمعه‌ها فیلم سینمایی و ما مجبوریم نگاهش کنیم چون جایگزین دیگری نداریم.

اتفاق دیگری این بود که یک سری ارتباطات قطع شده بود، تجربهٔ خود من این بود که دوربین فیلمبرداری به صورت سوغات آمد، شاید یکی می‌خواست از اروپا این را بیاورد آن را به راحتی نمی‌توانست از گمرک ترخیص کند؛ ولی یک نفر که به سفر حج رفته بود می‌توانست دوربین بیاورد و گمرک هم آن چنان به حجاج سخت نمی‌گرفتند. چیز دیگری که شما می‌توانستید به تلویزیون وصل کنید کنسول‌های بازی بود که نسل من همه با آن خاطره‌هایی نیز داریم، از سگا و میکرو شروع می‌شود تا بعداً رفتن به گیم‌نت و وقت خود را گذراندن. وارد بحث ماهواره و تأثیرات آن روی فرهنگ بصری نمی‌شویم چون در این مقال نمی‌گنجد.

خب سؤال اینست که ویدئو در فضای عمومی ایران چه نقشی دارد؟ تقریباً می‌توان گفت که هیچ نقشی ندارد، یعنی در واقع در فضای عمومی وقتی داریم دربارهٔ ویدئو صحبت می‌کنیم ما تحت بهمان تبلیغات هستیم، این تصویری از میدان تجریش است مغازه پاتن جامه که حدود ۱۲ الی ۱۳ سال پیش توانستیم یکی دو ساعت به بهانهٔ تست کردن، چیزهایی را آنجا در فضای عمومی نمایش دهیم. آن موقع همه پروژکشن نداشتند یک سری کارخانه‌دارها، آدم‌های متهول و بعضی جاهای رسمی مثل موزه هنرهای معاصر این امکان و دسترسی را داشتند.



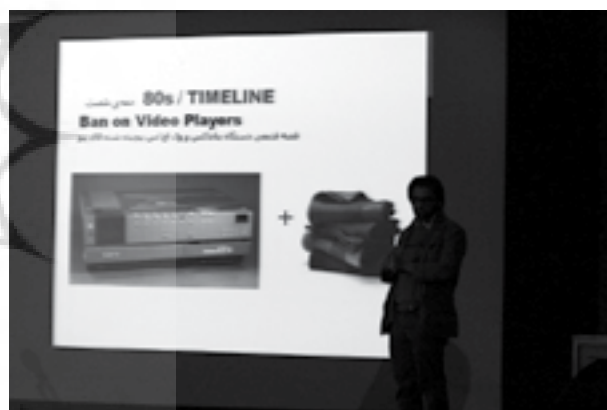
تصویر شماره ۶: مغازه پاتن جامه در میدان تجریش

اتفاق دیگری که تحول ایجاد کرد، ظهور ویدئوکلوپ‌ها بود بعد از اینکه ممنوعیت دستگاه ویدئو برداشته شد، مؤسسه رسانه‌های تصویری یک سری فیلم‌ها را به جای اینکه مردم شکل غربی آن را



تصویر شماره ۲: ایستاده گویی دربارهٔ ویدئوآرت، خانه هنرمندان، بهمن ۱۳۹۳، عکس: ستاروزیری

مسأله‌ای که در رابطه با ویدئو وجود دارد، آن است که ارتباط آن با جریان عمدهٔ تولید و تکثیر تصاویر قطع است. یعنی سینمانیست، تلویزیون نیست، دی‌وی‌دی یا VHS تکثیر شده از مسیر قانونی نیست. ولی آنجا می‌توانستیم بعضی از این مستندات رسمی و بارسازی سنگرهای خط مقدم و ماکت‌های عملیات‌ها را به صورت اینستالیشن ببینیم و چیزهای دیگری که وجود داشت مثلاً صدا روی نوار کاست از حال و هوای جنگ، سنگر، بی‌سیم و... بود این صداها برای من به‌عنوان یک کودک دبستانی/راهنمایی خیلی جالب بود.



تصویر شماره ۴: ایستاده گویی دربارهٔ ویدئوآرت، خانه هنرمندان، بهمن ۱۳۹۳، عکس: ستاروزیری



تصویر شماره ۵: موسیقی پاپ ایران و کالیفرنیا

از طرفی دیگر این باقی ماندهٔ ارتباطات گذشته و علایق آدم‌ها هم سر جای خود باقی بود، فیلم‌ها دوبله و کلیپ‌های تلویزیون زمان شاه روی نوارهای بتاماکس و بعداً VHS جایجا می‌شد؛ چیزهایی از این دست، یعنی موسیقی پاپ ایران و آن چیزهایی که در کالیفرنیا

ببینند، دوبله و منتشر کرد اوایل این فیلم‌ها را می‌شد اجاره کرد بعدها می‌توانستیم آن‌را تهیه و خریداری کنیم.

اتفاق دیگر که آمد آنچه را در دنیا در حال رخ دادن هست را و دید ما را نسبت به آن‌ها تغییر داد اینترنت دایل‌آپ بود؛ و ویدئو سی‌دی‌ها. و پس از آن کامپیوترهایی که می‌توانستیم چیزهایی را رویش ذخیره کنیم هرچند هارد کامپیوترها آن موقع کمتر از ظرفیت سی‌دی‌ها بودند!

اتفاق خیلی مهم دیگر ورود تدوین غیرخطی به ایران بود. چند شرکت شروع کردند به آوردن تجهیزاتش و این یک تغییر ایجاد کرد، چه تغییری؟ اینکه هر کسی می‌توانست با یک کامپیوتر شروع به کار تدوین کند یعنی قبل از آن شما محتاج به لابراتوار، ارز خارجی، نگاتیو و خیلی چیزهای دیگر بودید، نسل من؛ آدم‌های بعد از دوره دیجیتال محسوب می‌شویم ولی فکر می‌کنم بعد از انقلاب به خاطر تحریم‌ها مقداری زیادی از مسأله فنی این نبود، نگاتیو بوده است و بی‌دلیل نیست که به جز تولیدات رسمی شاید در این دوره آثار مستقل انگشت‌شماری را بتوان برشمرد.

راجع به پیشگامان ویدئو صحبت می‌کنیم، کسانی که ما آن‌ها را می‌شناسیم و مصاحبه‌هایی که کردیم در پروژه تحقیقاتی ایران و شرکا، یکی صادق تیرافکن هست که خودش در مصاحبه می‌گوید اولین کسی بوده که یک چیدمان یا اینستالیشن ویدئو را در گالری سیحون گذاشته است. در گالری سیزده ونک و گلستان خانم غزال رادپی با کاوه گلستان و یک هنرمند دیگر همکاری کرده‌اند که بعداً به صورت ویدئو داکيومنت در آمده بود که ما توانستیم چهار سال پیش آن‌را در نمایشگاه آرشیوی در بلژیک نشان دهیم. اگر بخواهیم نگاه زیرساختی کنیم، خوب؛ بله. این ساختمان خیلی وقت هست که وجود دارد، این پلانث هست و ما هم باید در آن بالا و پایین می‌رفتیم و یک چک بگذاریم تا بتوانیم یک دستگاه ویدئو پروژکشن بگیریم که مثلاً نمایشگاه مورد نظرمان را برگزار کنیم. بعد از دوره‌ای «موزه هنر معاصر» با توجه به تغییر مدیریتش، نمایشگاه‌های کانسپچوآل آرت که بعداً نام آن به نیو آرت تغییر یافت، برگزار کرد. برخی اتفاقات که در این مکان افتاده و از اهمیت خاصی برخوردار است را مرور می‌کنیم، «درخت بید» کار ندا رضوی‌پور؛ کار خانم آویش خبره‌زاده، که آن موقع جایزه بین‌المللی پنجاهم ونیز را برد. کار خانم سیمین کرامتی که آن هم جایزه داکا را برد. یک ویدئوی دو کاناله هست و متأسفانه من از آن فایل ندارم. اتفاقات دیگری هم افتاد یعنی با سفارش یا حمایت موزه ویدئو‌هایی توسط هنرمندان ایرانی تولید شد و یک دورانی رشد کمی زیادی داشت، بسیاری که سابقه نقاشی و مجسمه‌سازی یا حتی گرافیک داشتند در این دوره حداقل یکی الی دو اثر ویدئویی پدید آوردند.

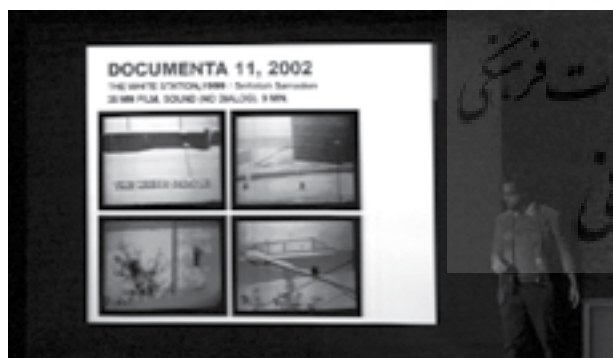
نمایشگاه turning points که مروری داشت بر مجسمه‌سازی معاصر بریتانیا و آرتیست‌هایی مهمی مثل گیلبرت و جرج با یک ویدئو اسکالپر از آن‌ها، نمایشگاه مهمی بود حتی اینستالیشن

خانم مونا هاتوم هم در تهران در موزه به نمایش درآمد. بعد از انتخابات و پایان دوران اصلاحات، کارکرد موزه عوض شد و به سراغ نمایشگاه‌های موقت موضوعی و سفارشی، عمدتاً کوتاه‌مدت و گاهی مواقع بینال‌ها رفت.

مکان دیگری که از نظر ویدئو آرت اهمیت دارد خانه هنرمندان (همین جایی که الان دور هم نشستیم) است که اتفاقات خوبی در آن رخ داده است، خود من اولین نمایشگاه ویدئویی که داشتم در خانه هنرمندان برگزار شد. اتفاق دیگر «ویدئو تئاتر» بود که گروهی از دانشجویان تئاتر دور هم جمع شدند و در تالار تجربه، سالن انتظامی کنونی، خانه هنرمندان هر کدام ساخته‌های خود را بر مبنای نمایشنامه‌های آشنا از یونان باستان تا معاصر پخش کردند.

یک الی دو سال و نیم پیش مروری بر ویدئوآرت شد و از نظر گستردگی کار خیلی جالبی بود و اما نمایشگاه‌گردانی نشده بود و با فراخوان یا با توسل به اسم‌های شناخته شده «جمع‌آوری» شده بود، و با حمایت اسپانسرها، تکنولوژی و تجهیزات زیادی در آن استفاده شده بود اما نگاهی موشکافانه و تحلیلی غایب بود؛ می‌خواهم از چند دانشگاه یاد کنم که از این دانشگاه‌ها هنرمندان خوبی بیرون آمدند؛ یکی دانشگاه تهران، دانشگاه آزاد، دانشگاه سوره و دانشگاه هنر. هیچ‌کدام درسی با عنوان «ویدئوآرت یا نیومدیا» ندارند اما بعضی از استادها یا رشته‌ها قابل انعطاف‌تر هستند و تحمل تجربه در این حیطه را دارند و بعضاً اجازه می‌دهند پایان‌نامه‌هایی در این باره کار شود.

کار آقای سیف... صمدیان یکی از مهم‌ترین ویدئو‌هایی است که در سیر زمانی به آن بر می‌خوریم نه به خاطر اینکه در داکيومنت‌ها بوده است بلکه به خاطر اینکه یکی از اولین ویدئو‌های ایرانی بوده است که خارج از ایران پخش شده است.



تصویر شماره ۷: The White Station: سیف... صمدیان، ۱۹۹۹، عکس: ستار وزیر

پیش از آن نمایشگاهی که آقای حمید سوری جمع‌آوری کرده بودند نمایشگاه مهمی بود و در سال ۲۰۰۴ در هند و ایتالیا پخش شد با عنوان Beams of Blue، و نمایشگاه «آلودگی بیش از حد برای تظاهرات» نمایشگاهی که در اپکس آرت نیویورک بود و ویدئویی از باربد گلشیری در آن به نمایش در آمد.

از یک طرف در اواخر دوره اصلاحات یک سری گروه‌های موسیقی می‌توانستند روی صحنه بروند، گروه‌های نه فقط پاپ و مردمی،



«گمشده در هیچ کجا» به نمایشگاه گردانی بنده، اولین نمایشگاهی که بعد از این دوران به یک مؤسسه خارجی راه یافت و در شهر استانبول در انستیتو گوته در برنامه‌ای به نام «هشیاری در کما» به نمایش در آمد، و همزمان یک نمایشگاه را نیز هلیا دارابی همراه یک کیوریتور دیگر گردآوری کرده بود و از قضا هر دو نمایشگاه به ترکیه، کشور همسایه رفته بودند.



تصویر شماره ۱۰: نمایشگاه «گذار»

توسط مجموعه‌داران خصوصی و یا نهادها و مجموعه‌های موزه‌ای، ویدئوهایی از ایران خریداری شده‌اند به طور مثال موزه تیت مدرن یک کار از سمیرا اسکندررفر را به نام «جهیزیه‌ای به نام ماهرو» - که برای کار کلاسی کارگاه عباس کیارستمی با عنوان فرش ساخته شده بود- خریداری کرد یا کار ویدئو چیدمان «اطاق نشیمن» از نازگل انصاری نیا. یا کاری از ماندانا مقدم که سعی می‌کند مردم دو نقطه را به وسیله یک کانکشن آنلاین و دو چاه نمادین به هم وصل کند. همین زمان‌ها یک کوریتور بین‌المللی خانم سوزان ویچ و خانم پرستو فروهر با کمک همدیگر دی‌وی‌ای را منتشر کردند به نام «شن روان»؛ که مجموعه‌ای از مصاحبه، اسلاید شو و ویدئو بود.

به تدریج نمایشگاه ویدئو برگزار کردن باب شد، فکر می‌کنید چرا این اتفاق افتاد؟ یکی از دلایل آن این بود که تحریم‌ها شروع شده بود و راحت‌ترین چیزی که می‌توانست از ایران بیرون برود همین ویدئوها بودند. و این مسأله فضایی را باز کرده بود که ما بتوانیم از طریق آن حرف خودمان را بزنیم. یعنی در برابر چیزی که همیشه از آن طرف به ما تحمیل می‌شد بتوانیم جوابی داشته باشیم و بتوانیم ابتکار عمل را در دست بگیریم، یعنی به جای اینکه منفعل باشیم و صبر کنیم تا یک نفر دیگر بیاید از کارهای ما انتخاب کند، کنترل، شیوه‌ی نمایش و بستر آن و در نتیجه رسانه و پیام مخابره شونده را به دست بگیرد.

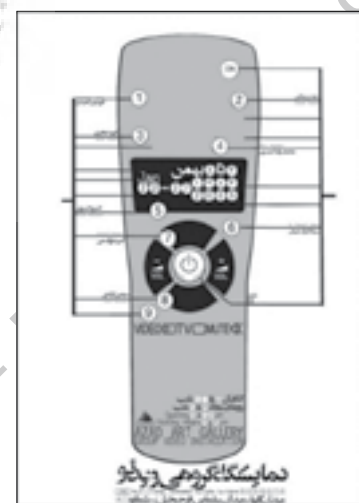
مثل «جریان، ایران از طریق ویدئو» مجموعه‌ای است که سه سال گذشته من و خانم ساندراسکرویدا در گالری توماس اربن نیویورک برگزار کردیم و برای این نمایشگاه، هر کدام با توجه به دغدغه‌های که داشتیم دو برنامه جدا درست کرده بودیم.

بلکه گروه‌های راک. و یک سری فعالیت‌های بینارشته‌ای بین موزیسین‌ها و ویدئو آرتیست‌ها شکل گرفت. ولی بعداً که مقداری سیاست‌ها تغییر کرد همان گروه‌ها تنها یک راه داشتند که بیایند داخل گالری‌ها یا بعضاً اینترنت که ارتباطشان را با مخاطبینشان از دست ندهند؛ مثل این کاری که ما در گالری طراحان آزاد کردیم در نمایشگاه «افسردگی عمیق»، در واقع یک سری قطعه‌های موسیقی گذاشته بودیم که بازدیدکنندگان می‌توانستند بشنوند. نمایشگاه اول و ادامه‌اش «افسردگی عمیقتر» هم فراخوان داشتند که پارکین گالری آن‌را برگزار می‌کرد؛ یکی در گالری طراحان آزاد و گالری آبتین و در دومین دوره آن گالری دانشگاه تهران و گالری زنگار هم به این دو اضافه شده بود.



تصویر شماره ۸: پوستر نمایشگاه «افسردگی عمیق»

«نمایشگاه گروهی ویدئو» یکی از نمایشگاه‌های نسبتاً مهم این نمایشگاه گروهی ویدئوآرت در گالری طراحان آزاد بود که با بازار فیلم جشنواره فجر همزمان شده بود و یک سری از آدم‌های شناخته شده و چند کیوریتور بین‌المللی فیلم و ویدئو از آن بازدید کردند و تعدادی از ویدئو آرتیست‌های ایرانی را از این طریق شناختند.



تصویر شماره ۹: پوستر «نمایشگاه گروهی ویدئو»

«گذار» نمایشگاه دیگری بود که در طراحان آزاد برگزار شد و با یک چیدمان دو کاناله، یک دوربین لایو و دیگری یک تصویر پروجکت شده که از آن و بازدیدکنندگان توأمان فیلمبرداری می‌شود.

آنجا استارت نخورده و نتوانستیم آن را جابه‌جا کنیم. اتفاقات مختلفی آنجا رخ می‌دهد و وقتی هم که خبری در آن نیست همان مصرف پارکینگ را دارد. گاهی مواقع از ماشین به صورت بهانه‌ای برای اینستا لیشن استفاده می‌شود: مثل این چیدمان آرش صالحی که برای نمایشگاه جعبه تقسیم و تحت نام نیکلاس ویژه یک هنرمند آلمانی ساخته و برنامه‌نویسی کرده بود. این هم حالت سه سال پیش آن است و الان دوباره شکل انباری پیدا کرده است.



تصویر شماره ۱۲: پارکینگ سال ۱۳۷۷

یک گروه دیگر وجود دارد به نام «سروصدا» است؛ سروصدا را آرش صالحی شروع کرد و اتفاقی که افتاد بین کارهای اینتراکتیو و کارهای صدا این مجموعه شکل گرفته و هم کارگاه‌های آموزشی و اجراهای صدا و تصویر و هم رویدادهای دیگری را برگزار می‌کنند.



تصویر شماره ۱۳: «سرو صدا» کاری از آرش صالحی

اما آنچه که می‌خواستیم بگویم این است که اتفاقات مهمی در خارج از تهران می‌افتد، مثلاً نمایشگاه هنر معاصر سنندج، دارالحکومه که در شیراز باز شده، گالری آبان در مشهد، گروه هنری پاتیل و گروه هنری هرمز. در ساری، قزوین، رشت، تبریز و... گروه‌های مختلفی در حال تشکیل شدن هستند که این مایه خوشحالی است و ما باید دست در دست دهیم از هم یاد بگیریم و با همدیگر کار کنیم.

حالا درباره چند پروژه مستقل زیر ساختی صحبت می‌کنم یکی آرشیو ویدئویی پارکینگ بود که حدود ۱۰ الی ۱۲ سال است که داریم روی آن کار می‌کنیم و جلسات نمایشی-ویدئویی در آن برگزار می‌شود، پارکینگ آرشیوی غیرانتفاعی است و کار آن اشاعه، جمع‌آوری و تولید محتوا هست. سایت مویکس (www.mooweex.com) کار آرش خاکپور است که او با ارتباطاتی که گرفته توانسته بخشی از تاریخ فیلم تجربی و مستند ایران را به صورت آنلاین منتشر کند. به عنوان مثال کلیه کارهای آقای شیردل را می‌توانیم ببینیم و کارهایی تجربی و کوتاه از عباس کیارستمی، ناصر تقوایی، منوچهر طبیب و حسین ترابی اما فراتر از اینها مجموعه مویکس خیلی گسترده‌تر و تعداد آرتیست‌ها متنوع‌تر از این است که من اشاره کردم.



تصویر شماره ۱۱: پوستر نمایشگاه «جرینان، ایران از طریق ویدئو»

ویدئو آرت فرورم مجموعه دیگری است که قرار است سهراب کاشانی راجع به آن حرف بزند.

سایت VIDEOARTIST.IR (سایت تخصصی ویدئو آرت) مجموعه‌ای است با تیم کارشناسی فریده شاهسوارانی، فرشته عالمشاه، رسول معرک‌نژاد و بهنام کامرانی که در اصفهان فعالند و دو دوره فستیوال برگزار کردند. من، بهرنگ صمدزادگان و ندا رضوی پور افتخار داشتیم که با آن‌ها در دوره دوم همکاری کنیم. به نظر من حرکت مستقل خوبی است و از همه مهم‌تر اینکه در خارج از تهران اتفاق می‌افتد.

پروژه پارکینگ هم تقریباً از سال ۱۳۷۷ باز شده است، همان طور که می‌بینید فضای یک پارکینگ هست که حتی یکی از ماشین‌ها



## پوریا جهانشاد

متولد ۱۳۵۳، تهران، ایران

۱۳۷۸: فارغ تحصیل مهندسی عمران از دانشگاه پلی تکنیک تهران

۱۳۷۹: فارغ تحصیل فیلمنامه نویسی از کانون سینماگران جوان

۱۳۸۱: فارغ تحصیل کارگردانی از موسسه سینمایی روزنه

۱۳۸۵: فارغ تحصیل کارگردانی پیشرفته از موسسه فیلم تهران

تهیه کننده و کارگردان:

- جشنواره بین المللی فیلم نور، لس آنجلس، امریکا، با فیلم «رازهای ماهی قرمز کوچک» (۱۳۸۶)

- جشنواره بین المللی فیلم و ویدیو ناوسا، کشور یونان با فیلم «به من نگاه کن» (۱۳۸۶)

- جشنواره بین المللی فیلم و ویدیو ناوسا، کشور یونان با فیلم «ماه ناکامل» (۱۳۸۷)

- جشنواره فیلم پروین اعتصامی، تهران، با فیلم «قاب آشنا» (۱۳۸۸)

- جشنواره بین المللی فیلم لایوگا، مادرید، کشور اسپانیا، با فیلم «دوگانگی ناممکن» (۱۳۸۹)

- جشنواره بین المللی ویدیوآرت، وارنا، کشور بلغارستان، با فیلم «قاب آشنا» (۱۳۸۹)

- جشنواره بین المللی فیلم و ویدیو ناوسا، کشور یونان با فیلم «دوگانگی ناممکن» (۱۳۸۹)

- جشنواره بین المللی فیلم های تک پلانی، کشور کرواسی، با فیلم «قاب آشنا» (۱۳۸۹)

- جشنواره بین المللی فیلم های آلترناتیو، بلگراد، کشور صربستان، با فیلم «دوگانگی ناممکن» (۱۳۸۹)



# به جای این که درگیر ماهیت و تفکر باشیم، تنها درگیر ساخت و تولید شده ایم.

## پوریا جهانشاد

کردند. این شیوه تازه که پدیدارشناسان به عنوان اصلی ترین مدعیان کشف ماهیت به سراغ آن رفتند، تعلیق پیش انگاره های ما نسبت به پدیدارها و نگاه دقیق به آن ها و سؤال از ماهیت شان با تلاش برای توصیف به جای توضیح و معنا سازی است. این کار قدمی بزرگ در شناخت ماهیت بود.

اما ماهیت چیست؟ اگر بخواهیم تعریفی از ماهیت ارائه دهیم شاید خیلی ساده بتوانیم بگوییم ماهیت معنا و مفهوم ایده آلی است که به یک شیء نسبت داده یا در آن تشخیص می دهیم. تا بتوانیم آن را از اشیاء و پدیدارهای دیگر بازشناسی کنیم. عموماً شناخت ماهیت یک پدیدار از دو طریق ممکن می شود: ۱- از طریق ادراک توسط حواس پنجگانه ۲- از طریق توصیفات مبتنی بر تجربه یا شهود در زبان.

ادراک توسط حواس پنجگانه؛ کاری است که ما تقریباً همیشه انجام می دهیم. همه ما در زندگی روزمره اشیاء را از یکدیگر تشخیص می دهیم، خیلی راحت میوه ها را از هم تمیز می دهیم، در حوزه بویایی مثلاً بوی قرمه سبزی را هیچ وقت با پیتزا اشتباه نمی کنیم. و هر شخصی حتی بچه دو ساله هم این حوزه ادراک را می تواند داشته باشد. یعنی اسباب بازی هایش را بدون اینکه خیلی بخواهد راجع به

من پوریا جهانشاد هستم و خواستم از یک منظر شاید متفاوت به بحث نگاه کنم.

مسئله غامض کشف و شناخت؛ عده ای معتقدند کشف و شناخت ویژگی های اصلی بشری است. همه ما به اطرافمان توجه داریم، می خواهیم اطراف را بشناسیم و در نتیجه روی می آوریم به بررسی و تجزیه و تحلیل اجسام دور و برمان. اما این مسئله همیشه آن قدر هم که به نظر می آید ساده نیست. مسئله شناخت توسط دکارت به امری پیچیده تبدیل شد و این پیچیدگی ناشی از شک بود؛ شک نه فقط به حواس پنجگانه، بلکه شک حتی به اینکه من خوابم یا بیدارم؟ در نتیجه چیزی که در انتهای این نگاه توام با شک باقی می ماند آن منی است که شک می کند و تنها راه ارتباط با جهان هم طبیعتاً فقط «شهود» است.

با درک محدودیت های بشر و جایگاه شک در تفکر، تصور شناخت بی واسطه جهان به تدریج کنار گذاشته می شود و چگونگی ادراک مهم می شود. بنابراین کم کم سؤال بشر از جهان چگونه است؟ به من چگونه جهان را درک می کنم؟، تبدیل می شود. پدیدارشناسان با تمرکز بر نمودهای ظاهری اشیاء از افتادن در دام شکاکیت دکارتی پرهیز کردند و شیوه ای تازه در شناخت ماهیت پدیدارها را پی ریزی



آن‌ها فلسفه بیافد، از هم تشخیص می‌دهد و این ویژگی است که در همه ما وجود دارد و به نوعی پیش‌سازبانی است. ولی مشکل اینجاست که در همه حوزه‌ها این نوع شناخت به کار نمی‌آید. مثلاً وقتی جلوی یک تابلوی نقاشی ایستاده‌ایم و از زیبایی آن صحبت می‌کنیم، طبیعتاً حواس دیداری ما باعث می‌شود آن تابلو را ببینیم و بشناسیم ولی این حواس در مورد زیبایی آن تابلو به ما چیزی نمی‌گویند. در اینجا برای فهم و کشف زیبایی ناگزیر از پناه بردن به دلمان گفتمان‌های هنر، فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی هستیم و تنها با اتکاء به آن‌هاست که می‌توانیم با وارد شدن به حوزه زبان از زیبایی یک اثر سخن بگوییم. یعنی این گفتمان‌ها هستند که به ما می‌گویند اگر شیئی زیبا تلقی می‌شود آن زیبایی به واسطه عظمتش است یا به واسطه تجربه زیبایی‌شناسی است که برای ما فراهم می‌کند یا به واسطه فرم دلالت‌گرنش است یا چیزهای دیگر... ولی گاهی قضیه از این نیز پیچیده‌تر می‌شود. مثلاً وقتی از سینما صحبت می‌کنیم گفتمان‌های زیادی وجود دارند که سعی می‌کنند ماهیت سینما را تبیین کنند. مثلاً پدیدارشناسی سینما را بر اساس نوعی احضار واقعیت توضیح می‌دهد. یعنی فراهم کردن احساس حضور بیننده در جهان داستان. کاکنیتیویست‌ها از شبیه‌سازی بحث می‌کنند. حوزه‌های دیگری هم هستند که نگاهی انتقادی به سینما دارند و آن را یک پدیده ایدئولوژیک می‌دانند، مثل روانکاوی ساختارگرا. این حوزه‌ها، حوزه‌هایی هستند که چون استدلال می‌کنند سینما توهم واقعیت را در بیننده برمی‌انگیزد پس آن را ایدئولوژیک می‌دانند و اعتقاد دارند این ایدئولوژی در راستای خواست قدرت عمل کرده و به طبیعی‌سازی برخی امور می‌پردازد. خب، طبیعتاً نظریه‌پردازان فرهنگ توده نیز نقدهای جدی به ویژگی‌های ایدئولوژیک سینما دارند و آن را شکلی از استثمار فرهنگی ارزیابی می‌کنند.

اما علی‌رغم اختلافات این حوزه‌های گفتمانی، شباهت عمده آن‌ها اینست که همه بر این عقیده‌اند سینما نمایش تصاویر متحرک بر پرده یا تلویزیون است بدون آنکه محدودیت شکلی یا محتوایی خاصی داشته باشد یعنی هرچه قدر هم گفتمان‌ها پیچیده باشند، همه توافق دارند سینما نمایش تک‌تصویره‌ای است که می‌تواند روی پرده یا تلویزیون ارائه شود و موضوع و نوع و جنس تصاویر باعث نمی‌شود که چیزی از شمول سینما خارج شود.

حال این بحث ماهیت را می‌خواهیم در حوزه ویدئوآرت به کار بگیریم. **ویدئوآرت چیست؟** هر وقت سؤال از چیستی می‌شود در واقع صحبت از ماهیت است، ماهیت ویدئوآرت چیست؟ **آیا ویدئوآرت گونه‌ای تصویرسازی است؟** این سؤال بسیار مهم است، چراکه شخصاً برای من خیلی پیش آمده و ممکن است برای خیلی از شماها هم پیش آمده باشد که دوستی سراغ شما می‌آید و می‌گوید که دوربینی را کرایه کرده‌ام و می‌خواهم ویدئوآرت بسازم، یا در یک نمایشگاه می‌بینیم فیلمی روی پرده پخش می‌شود و فردا در جای دیگر پخش می‌شود و دعوا بر سر این است که کدام آرتیست کارش کجا پخش شود. این مسائل این سؤال را برایشان پیش می‌آورد که آیا ویدئوآرت شکلی از تصویرسازی است؟ گونه‌ای تصویر متحرک است؟ احتمالاً کسانی که

کار ویدئو می‌کنند و راجع به آن تحقیق می‌کنند برایشان سؤال شده باشد، من در جواب این سؤال مهم در حد زمان و بضاعت برنامه بحث مختصری می‌کنم که می‌تواند پذیرفته شود یا نشود اما احتمالاً جرقه‌هایی در ذهن بعضی‌ها خواهد زد.

برای آنکه بپذیریم ویدئوآرت گونه‌ای تصویرسازی است باید تمایزش از تصویرسازی‌های سینمایی لااقل در یکی از موارد زیر قابل اثبات باشد: ۱- فرمت تصاویر ۲- شکل و نوع تصاویر ۳- طول زمانی تصاویر.

این یک بحث استدلالی است یعنی اگر قرار باشد ویدئوآرت به عنوان شکلی از تصویرسازی مطرح شود و آن شکل ذیل سینما قرار نگیرد، پس باید ویژگی‌هایی داشته باشد که تصویر سینمایی فاقد آن باشد. یعنی ویدئوآرت برای اینکه به عنوان شکلی از تصویرسازی واجد هویت شود حداقل می‌باید از یکی از سه جنبه یاد شده از سینما قابل تمایز باشد. در ارتباط با جنبه اول باید بگوییم ما نمی‌توانیم هنری به عنوان ویدئوآرت را به خاطر فرمتش تفکیک کنیم؛ شاید در دهه ۶۰ تا ۷۰ میلادی می‌شد این کار را کرد، چون ویدئو فقط دست یک سری هنرمند بود که خودشان با آن کار می‌کردند و به خاطر همین هم در خیلی از کتاب‌های تاریخی به آن اشاره می‌شود. ولی اگر دهه ۸۰ یا ۹۰ میلادی را در نظر بگیریم اساساً می‌بینیم که صنعت سینما به نوعی ویدئو و امکانات آن را از آن خودش می‌کند، ضمن اینکه قبل از آن هم شما در حوزه سینمای تجربی می‌بینید که از ویدئو استفاده می‌کنند و از همه اینها مهم‌تر، بخش عمده‌ای از ویدئوآرتیست‌های بزرگ از نگاتیو استفاده می‌کنند. مثل متیو بارنی<sup>[۱]</sup>، دوگ ایکن<sup>[۲]</sup>، بیل ویولا<sup>[۳]</sup>، اینها اساساً نگاتیو را اسکن می‌کنند و اینکار به خاطر ظرفیت‌های فیلم، هر روز گسترش پیدا می‌کند.

به لحاظ شکل و نوع تصاویر بحث پیچیده‌تر است. یعنی آیا ما می‌توانیم هنری مثل ویدئوآرت را به عنوان شکلی از تصویرسازی بشناسیم که از انواع دیگر تصویرسازی -تصاویر متحرک- به لحاظ شکلی مجزا باشد. کسانی که سینمای تجربی را می‌شناسند و آن را دنبال کرده‌اند فکر می‌کنم بتوانند بگویند و تصریح کنند که تقریباً هر تجربه بدیعی در زمان خودش در این حیطه انجام شده است. اما متأسفانه حیطه سینمای تجربی چه در ایران و چه در خارج از ایران به شدت مهجور است و در نتیجه ما شناخت کم و نادرستی از آن داریم. از طرفی اگر به تاریخ ویدئوآرت برگردیم با این واقعیت روبرو می‌شویم که تعداد زیادی از فیلم‌سازان تجربی جذب ویدئو شدند و تکنیک‌های سینمای تجربی را نیز با خود وارد این عرصه تازه کردند. تکنیک‌هایی که خیلی وقت‌ها ممکن است فکر کنیم مختص هنر ویدئو است؛ تکنیک‌هایی مثل لوپ، فیلمبرداری از پرده، اسلوموشن‌های آگزرجه، افکت‌های فلیکر یا سوسو زدن‌های تصویر و خیلی چیزهای دیگر.

علاوه بر این‌ها این روزها مطالب مفصلی راجع به شباهت‌های تصویری فیلم‌های تجربی و تصاویری که هنرمندان ویدئو ساخته‌اند

1- Matthew Barney (1967)

2- Doug Aitken

3- Bill Viola



## مسئله خامض کشف و شناخت



شکلی از تصویرسازی را جدای از سینما پیدا کنیم و به آن تحت عنوان ویدیوآرت هویت ببخشیم.

پس اگر تصاویر به تنهایی نمی‌توانند تعیین‌کننده ماهیت ویدیوآرت باشند باید رابطه دوسویه تصویر و فضای نمایش در تعامل با مخاطب تعیین‌کننده ماهیت رسانه جدید باشد. یعنی اگر تصویر به تنهایی ماهیت‌بخش نیست پس یک جور ارتباط بین تصویر، فضا و تعامل با مخاطب تعیین‌کننده این امر است. (منظور من از اینکه ویدیوآرت شکلی از تصویرسازی نیست به این معنی نیست که ویدیوآرت نمی‌تواند تک تصویری باشد بلکه به این معناست که آن تک تصویر هم در فضا و در تعامل با مخاطب باید تعریف شود نه به تنهایی) یعنی حتماً باید فضا و تعامل با مخاطب مدنظر ویدیوآرتیست باشد.

به عنوان حرف پایانی، این فیلمی که در اینجا خواهید دید نامش نکرولوژی و ساخته پل استرند<sup>[6]</sup> است که در سال ۱۹۶۹ تولید شد. این فیلم در سینمای تجربی و سینمای ساختاری جایگاه ویژه‌ای دارد، خیلی دیده شده و از آن بحث شده است ولی همین فیلم در ایران عین‌به‌عین نسخه‌برداری می‌شود و به عنوان ویدیوآرت در گالری‌های مختلف نمایش داده می‌شود. البته عین این اتفاق در خارج از ایران هم گویا افتاده است. این کار مصداق بحث‌های من است و نشان می‌دهد ویدیوآرت نمی‌تواند گونه‌ای تصویرسازی باشد. ضمناً این گونه نسخه‌برداری‌ها هم نشان می‌دهد که تعریف درستی از این مدیوم هنری نداریم و آن قدر که درگیر ساخت و تولید هستیم درگیر تفکر و پرسش از ماهیت رسانه‌ای که با آن کار می‌کنیم نیستیم.

6- Paul Strand

نوشته شده است. عجیب‌ترین آنکه خیلی هم در موردش مطلب زیاد است شباهت بعضی آثار مهندسان ویدیوآرتیست مثل استیفن بک است با آثاری که انیمیتورهای انتزاعی دهه سی ساخته‌اند. جالب است که بدانید استیفن بک فیلم‌برداری نمی‌کرده یعنی تصاویرش را بر اساس امواج الکترونیکی و تغییر طول موج تولید می‌کرده با این حال از شباهتش با انیمیشن‌های انتزاعی سینماگران تجربی خیلی بحث شده است.

اگر سینمای تجربی امروز را هم مرور کنیم تقریباً به جرأت می‌توان گفت در حوزه تصویر هیچ اتفاقی نیست که تجربه نشده باشد. یعنی با توجه به جمیع شرایط خیلی بعید و دور از ذهن است که ما امروز بتوانیم شکلی از تصویرسازی را تحت عنوان ویدیوآرت مجزا کنیم.

بحث طول زمانی مسأله دیگری است، خیلی وقت‌ها گفته می‌شود ویدئو به خاطر اینکه در گالری نمایش داده می‌شود می‌تواند طول زمانی زیادی داشته باشد و این کار در سینما شدنی نیست. دیوید کلائیوت، استن داگلاس<sup>[4]</sup> و داگلاس گوردون<sup>[5]</sup> را مثلاً می‌شود به عنوان ویدیوآرتیست‌هایی نام برد که ویدئوهایی مطول ساخته‌اند و با زمان روان شناختی و زمان دراماتیک هم کار کرده‌اند. اما حتی در این زمینه هم سینمای تجربی صاحب آثاری ارزشمند است. فیلم‌های بسیار طولانی وارهول که احتمالاً در نظر همه هست اما شاید از او در این زمینه پیشروتر و خلاق‌تر هالیس فرامپتون باشد که متأسفانه خیلی کم شناخته می‌شود. اما حتی در جریان رسمی‌تر فیلم‌سازی هم این نوع تجربه کردن با زمان وجود دارد که می‌شود در این زمینه هم به شانتال آکرمن اشاره کرد. بنابراین به نظر می‌رسد نمی‌توانیم

4- Stan Douglas

5- Gordon Douglas



ژینوس تقی زاده

متولد ۱۳۵۰، تهران، ایران.

۱۳۷۹: فارغ التحصیل در رشته مجسمه سازی دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

۱۳۷۰: فارغ التحصیل ادبیات دراماتیک، فرهنگسرای نیاوران

نمایشگاه انفرادی

۱۳۸۷: ویدئو و تصویرسازی سه بعدی «سنگ، کاغذ، قیچی»، گالری آران، تهران

۱۳۸۵: اینستالیشن، «خودنگاره کونستپوف»، کونستپوف آکادمی، زوریخ، سوییس

۱۳۸۵: ویدیو با عنوان «پیام ها»، گالری طراحان آزاد، تهران

۱۳۸۳: نقاشی، مجسمه، ویدیو، خودنگاره های ابوریحان، گالری آریا، تهران

۱۳۸۱-۱۳۸۵: برگزاری ۱۰ اجرا در فضاهای عمومی تهران و اصفهان

# اثر باید مسی...ر خودش را ط...سی کند؛

ژینوس تقی زاده

ندارد. در حقیقت بر همین اساس بود که تعدادی ویدئو ساختم که همه تأکید تصویری زیادی داشتند و توانستم آن بار ادبی را که همیشه در کارهایم داشتم را کنترل کنم.

شش سال پیش همین تاریخ که سی امین سالگرد انقلاب بود نمایشگاهی داشتم با عنوان «سنگ، کاغذ، قیچی»؛ مجموعه کارهای پرینت سه بعدی از روزنامه های دوران انقلاب که با تصاویری از خشونت و انقلاب در تاریخ هنر آمیخته بود. در فکر کردن به موضوع انقلاب نمی توانستم ذهنم را از صداهایی که مربوط به آن دوره بود -سرودهای انقلاب- خالی کنم، برای همین خواستم با آن سرودها کاری کنم؛ سرودهایی که تمام کودکی ام را با آن بزرگ شده بوده ام و همیشه با صداهای پر صلابت مردانه شنیده بودم را می خواستم یکبار با صدای زنانه بشنوم به مثابه یک لایسی؛ برای همین فکر کردم که همزمان با آن نمایشگاه، پرفورمنسی هم داشته باشم.

این پرفورمنس شامل یک گهواره سفید با تورهای سفید، با کودکی به خواب رفته می شد در میان یک زمین سرخ و دیوار سبز و کسی که این گهواره را حرکت می داد و سرودها را با ریتم کند مثل لایسی می خواند. اما پرفورمنس پاسخگوی کار من نبود چون یک نفر باید حضور می داشت برای تکان دادن گهواره که با خود شخصیت و کاراکتری را طبیعتاً به ذهن متبادر می کرد که من ترجیح می دادم

من ژینوس تقی زاده هستم و هیچ وقت به هیچ مدیایی وفادار نبوده ام، در حقیقت هیچ وقت برایم مهم نبوده که مدیا چه محدودیت ها و ظرفیت هایی را دارد و بر اساس آن ایده خود را شکل دهم. همیشه فکر کردم که اول

باید راجع به ایده به نتیجه برسم و بعد ببینم کدام مدیا بیشترین امکان را برای بیان آن در اختیارم می گذارد آن مدیا چه هست؟ این را از بهترین معلم کامبیز صمیمی مفخم دارم -که دستیارش بودم- به من یادم داده بود تا حواسم باشد به چه دلیل یک مدیا را انتخاب می کنم و به امکانات و محدودیت هایش به نسبت ایده ام فکر کنم و نه لزوماً چون با یک مدیا راحت ترم یا مهارتم بیشتر است. استفاده از ویدئوآرت برای من اما اندکی ردیالانه شروع شد. من مجسمه ساز بودم و وقتی این امکان که ما بتوانیم کارهایمان را خارج از ایران را به نمایش بگذاریم به وجود می آمد من قادر نبودم

کارهایمان را نشان دهم و دیدم یک امکان بزرگ مخاطب را از دست می دهم چراکه هیچ کسی حاضر نیست مجسمه های به آن سنگینی را جابه جا کند. بنابراین مجبور شدم فکر کنم و راهی پیدا کنم که بتوان کارها را راحت فرستاد؛ در حقیقت راه دیگری برای ارائه یک فکر یا دغدغه پیدا کنم. برای همین روی ظرفیت های ویدئو فکر کردم. ذهن من همیشه درگیری کلامی و ادبی با هر موضوعی دارد. ویدئو این امکان را به من داد که توانستم از طریق تصویر حرفم را بزنم و یک راهکار بهتر بیابم برای مخاطبی که زبان مشترکی با من





رفت و تکیه داد به دیوار و مجدد ویدئو را نگاه کرد. برایم عجیب بود که چه چیز این می‌تواند برای او جالب باشد؛ بعد کوله‌اش را زمین گذاشت و نشست و دوباره ویدئو را دید. از گالری بیرون رفتم و هم‌چنان حواسم به او بود که برای دفعه چهارم ویدئو را نگاه می‌کرد و بعد خیلی برانگیخته و احساساتی بیرون آمد و سراغ هنرمند آن ویدئو را گرفت. حساسی احساساتی شده بود و گریه می‌کرد و تاب نیاورد و رفت. از توضیحات دوستش فهمیدم که رومانیایی بوده و پدرش در دوران دیکتاتوری چاوشسکو کشته شده و این سرودها یادآور کودکش بوده که در یک خانه انقلابی گذشته و... یک جوری همه پیش‌فرض‌های من به هم خورده بود و فکر می‌کردم چطور چیزی که آن قدر بستگی به حافظه مشترک کلمات دارد - ایران، ایران، ایران؛ رگبار مسلسل‌ها... ژاله خون شد، خون جنون شد... قلب از هم پاشیده... که مال ماست، با یک آدم یک جای دیگر دنیا بدون هیچ پیش‌زمینه و حافظه مشترک باید ارتباط برقرار کند و جالب اینکه این کار حالا دیده شده‌ترین ویدئوی من در جاهای مختلف دنیاست؛ بیش از ایران.

چیزی که از این اتفاق یاد گرفتم این بود که کمی به قطعیت پیش‌فرض‌هایی که در مورد مخاطب دارم شک کنم. اینکه مخاطب بومی چه فکر می‌کند؟ مخاطب غربی چه فکر می‌کند؟ من چقدر می‌توانم کنترل کنم که کی راجع به کارم چه خوانش و برداشتی را داشته باشد؟ باید به بعد موکول کنم و به خودم مجال دهم آنچه را که دغدغه‌اش را دارم و فکر می‌کنم وقتش است که ابراز کنم و به بهترین شکلی که بلد هستم ابراز کنم و اجازه بدهم که اثر مسیر خودش را طی کند.

در ابهام باشد. من تنها به تصویر دستی در حال تکان دادن گهواره نیاز داشتم بدون اینکه هویت صاحب آن دست معلوم باشد. پس تصمیم گرفتم به جای اجرا از ویدئو استفاده کنم که بتوانم کادر تصویر را کنترل کنم. وقتی ویدئو را ساختم مجبور شدم که متن سرودهای انقلاب (ده تا سرود را انتخاب کرده بودم) را به انگلیسی زیرنویس کنم. ولی پیش‌فرضم این بود که این یک کاری است تا حد زیادی شخصی که در عین حال مخاطب عمومی در ایران دارد چراکه من دارم راجع به حافظه مشترک چند نسل حرف می‌زنم که این حافظه برای این اقلیم است، برای اینجاست، کاری است که فقط باید اینجا دیده شود، قرار نیست جای دیگری نمایش داده شود.

چند ماه بعد از آن گروه whw - که کیوریتورهای دوسالانه استانبول بودند و اهل کرواسی - خواستند که کاری را در دوسالانه استانبول به نمایش بگذارم و این مجموعه «سنگ، کاغذ، قیچی» انتخاب شد، سه چهار ماه قبل از آن قرار شد که کارها را در یک نمایشگاه گروهی مشترکی با دو هنرمند رومانیایی (ایونا نمس) و فلسطینی (جومانا عبود) در زاگرب نشان دهیم. کارم را بردم به زاگرب و دو روز قبل از آن طی صحبتی گفتم که این مجموعه یک ویدئو هم البته داشت که برای اینجا مناسب نیست و خیلی بومی است. تمایل داشتند که آن را ببینند، و بعد از دیدن آن خواستند که اجازه دهم آن را در نمایشگاه به نمایش بگذارند. به اصرار آن‌ها من در کمال نارضایتی قبول کردم. ویدئو ۲۲ دقیقه بود و پیش‌فرض من این بود که هر کسی نهایت دو الی سه دقیقه از آن را می‌بیند و نوای خوش‌آهنگی هم هست - مامک خادم آن را می‌خواند - و اگر متن زیرنویس که پر از خون و خشونت است را با موسیقی تطبیق کنند شاید از این تضاد درکی پیدا کنند. روز افتتاحیه توی گالری ایستاده بودم و دیدم که پسری آمد و ۲۰ دقیقه ایستاد و ویدئو را تماشا کرد، بعد عقب‌عقب

**سهراب کاشانی** یک هنرمند چند رسانه‌ای و نماینده گردها است که در تهران زندگی و کار می‌کند. کاشانی مدیر موسس و سرپرست مرکز غیر انتفاعی هنر معاصر بنام سازماناب است. و مدیر گالری آب انبار در تهران است که روی فعالیت‌های هنر معاصر تمرکز دارد. او همچنین آرشیو ویدئوآرت و فیلم تجربی در انجمن ویدئو تهران را راه‌اندازی کرده است. نماینده گردهاها:

سهراب کاشانی، گمشده و پیدا در تهران: ویدئو معاصر ایران، موزه کلمبوس هنر، کلمبوس، اوهایو، ایالات متحده آمریکا. سهراب کاشانی، حقیقت ذهنی از ایران، مرکز هنر معاصر تفلیس معاصر (CCA-T)، تفلیس، گرجستان. سهراب کاشانی و ساندراسکورویدا، طبیعت بی جان‌ها و رفتارهای انتخاب شده، زیرزمین دستان، تهران، ایران. سهراب کاشانی و جان روبین، تهران، پیتسبورگ یوتیوب مخلوط، پروژه سازمان آب، تهران، ایران.



# ویدئوآرت یا تصویر متحرک!

## سهراب کاشانی

اولین تجربه ویدیویی‌ام پروژه «قوری» بود. «قوری» اسم پارکی است در شهرک غرب تهران، اسمش را قورباغه یا قوری صدا می‌زدند چون قورباغه‌هایی که زمانی در برکه این پارک زندگی می‌کردند در طول زمان از بین رفته و منقرض شده بودند. به مرور با دوستانی آشنا شدم که این پارک محل معاشرت‌های هر روزه‌شان بود. نام پروژه هم شد قوری، چون تجربه‌ای که من با این بچه‌ها داشتم در طول زمان به همین سرنوشت دچار شد. بسیاری از بچه‌هایی که با آن‌ها دوست بودم، دیگر ایران نیستند. دو نفر از آن‌ها خودکشی کردند و تعدادی نیز زندگی‌شان به کل متفاوت شده است.

ویدیویی که آن‌جا کار کردم؛ پرتله‌هایی ویدئویی بود، چندین ساعت در پارک می‌نشستم. یکی حرف می‌زد، دیگری فقط نشسته بود و حرف نمی‌زد، شروع کردم از این بچه‌ها پرتله گرفتن که در نهایت به صورت ویدئوهای زمان‌دار ارائه شدند. برای من زمان در این پروژه اهمیت بسیار زیادی داشت.

یکی دیگر از علایق من فضای مجازی است، تجربه کردن در فضای مجازی را دوست دارم. بهترین ابزار برای من بازی‌های کامپیوتری بود.

از من خواسته شده درباره کارهای ویدیویی که انجام داده‌ام صحبت کنم. معمولاً به جای لغت ویدئوآرت از کلمه «تصویر متحرک» استفاده می‌کنم و به طور کلی تعریفم از ویدئوآرت متفاوت است.

من سهراب کاشانی آرتیست/کیوریتور هستم. گاهی طراحی وبسایت می‌کنم؛ مدیر یک فضای غیرانتفاعی به نام «سازماناب» هستم که گالری تازه تأسیس «آب/انبار» هم اخیراً به این مجموعه اضافه شده است.

من در یک خانواده سینمایی تلویزیونی بزرگ شده‌ام و به همین دلیل شاید اولین تجربه و برخورد من با ویدئو، به صورت فیلم یا مستند بود.

تجربه حرفه‌ای من با عکاسی و به ویژه عکاسی شهری شروع شد. در این زمینه تحصیلات دانشگاهی ندارم، و به صورت خودآموزانه هم‌زمان که عکاسی می‌کردم، مستمع آزاد سر کلاس‌های دانشگاه هنر و دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران می‌رفتم. به هنر و علوم اجتماعی و به طور خاص انسان‌شناسی علاقه‌مندم (به ویژه انسان‌شناسی تصویری که پلی بود میان هنر و انسان‌شناسی). پروژه‌های بعدی هم که در طول زمان انجام داده‌ام به نوعی به تجربه‌ام با آدم‌ها و ارتباط با آن‌ها مرتبط می‌شود.



تصویر شماره ۱: پروژه قوری، ۲۰۰۹



ساخته «ژرانت کورانت» که طولانی‌ترین فیلم تاریخ سینما تا سال ۲۰۱۱ بود؛ در حقیقت از ۲۸۶۵ پرتره ویدیویی ساخته شده که ۱۹۱ ساعت به طول می‌انجامد.



تصویر شماره ۴: Artist Talk by Susan Wintsch, 2011.



تصویر شماره ۵: Presentation by Slavs and Tatars, ۲۰۱۱، مجموعه ایرانی-لهستانی

سازماناب را سال ۲۰۰۸ با هزینه شخصی خودم راه‌اندازی کردم. شروع کردیم به انجام دادن پروژه‌هایی که جای خالی‌اش را در تهران حس می‌کردیم. اغلب این پروژه‌ها با اسکایپ انجام می‌شد. رفته‌رفته فضا بزرگ‌تر شد و به هنرمندانی از جمله سوزان وینچ (تصویر شماره ۴)، آرتیست، کیوریتور و محقق؛ اسلاوها و تاتارها (تصویر شماره ۵) مجموعه هنری ایرانی-لهستانی؛ آناهیتا رزمی ویدئوآرتیست ایرانی-آلمانی؛ عباس اخوان (تصویر شماره ۶) و هیوا کی آرتیست آلمانی-عراقی اقامت‌های هنری دادیم. ورکشاپ کاتارینا اشتادلر (تصویر شماره ۷)، و پنی که به‌وسیله اسکایپ با همراهی شیرانا شهبازی (تصویر شماره ۸) بین نیویورک و تهران انجام شد. یکی دیگر از نمایشگاه‌هایی که در سازماناب برگزار شد، کار طناز مدیر که در واقع یک مجسمه متحرک همراه با ویدئو بود.

چندین جلسه نمایش ویدئو در سازماناب داشتیم و برنامه‌هایمان به صورت زنده روی وب‌سایت سازماناب پخش می‌شد. فضا بازتر شد و سازماناب جایگاه خودش را بیشتر در خارج از کشور پیدا کرد چون در داخل ایران محدود بودیم. در حال حاضر سازماناب یک ساختمان چهار طبقه هست که با نمایشگاه بابک گلکار شروع به کار کرد. بعد از آن نمایشگاه ویدئو آناهیتا رزمی، مه ژول ویدئوآرتیست دانمارکی، فرهاد کلانتری فیلم‌ساز ایرانی-نروژی مقیم نروژ، و رضا آرامش.

پروژه دیگری که اجرا شد سازماناب تی‌وی بود، یک تلویزیون آنلاین که بعد از یک مدت به خاطر محدودیت مالی دیگر نتوانستیم ادامه‌اش

به‌طور خاص بازی‌هایی با فضایی که به من اجازه می‌داد خارج از اهداف بازی بتوانم در آن فضا تجربه‌گری کنم. نتیجه چند هزار فریم عکس شد که بیشترشان فضای شهری داخل بازی را به تصویر می‌کشیدند.

ویدئویی که به همراه این عکس‌ها نمایش دادم در واقع پروسه کارم را نشان می‌دهد که چگونه در شهر عکاسی می‌کردم. ویدئوی دیگری که در این نمایشگاه ارائه کردم یک پرتره شهری بود که در آن بیست و چهار ساعت به بیست و چهار دقیقه تقلیل داده شده بود.

پروژه دیگری که هم‌چنان ادامه‌اش می‌دهم «سوپر سهراب» نام دارد. برخی از تجربه‌های ویدئویی من با این پروژه انجام شد، سوپر سهراب اغلب در حال اجرای اینونت<sup>[۱]</sup> ویا پرفورمنس است. از صحبت کردن و مچ انداختن با غریبه‌ها، تا کمک به کسانی که به شکل‌های مختلف از سوپر سهراب درخواست کمک می‌کنند. سوپر سهراب یک سری گمیک استریپ هم دارد که این‌ها به تجربه‌های شخصی خودم برمی‌گردد.



تصویر شماره ۲: سوپر سهراب



تصویر شماره ۳: مصاحبه سوپر سهراب با ژان پره

سال پیش در ژنو فیلمی یک ساعته که هم مستند است و هم به‌نوعی طرح داستانی دارد، گرفتم. یک دانشجوی ایرانی مقیم سوئیس از من درخواست کمک کرد، من به ژنو رفتم تا ضمن صحبت با مدیران دانشگاه او مشکلاتش را تا حدی رفع کنم. ثبت تصویری تلاش‌های سوپر سهراب برای حل مشکل آن دانشجو تبدیل به پروژه پایانی‌اش شد که در آخر به‌صورت یک فیلم شبه مستند ارائه شد.

مصاحبه‌هایی در این فیلم هست که نمونه‌ای از آن، مصاحبه سوپر سهراب با ژان پره، استاد دانشگاه هد در ژنو است. پرتره ژان پره در فیلم سینمایی «سینماتون» قابل تشخیص است. «سینماتون»

1-Invent

برای مراجعه‌کنندگان دسترسی به کل آرشیو و ویدئوهای منتخب، میسر بود.

نمایشگاه «لاست اند فاوند این تهران» که در زیرزمین دستان برگزار شد پروژه مشترک ساندر و من بود، این کار زیرمجموعه‌ای از ویدئو فروم تهران بود که بیشتر با ویدئو آرتیست‌های جوان که اولین یا دومین ویدئویشان هست، کار می‌کنیم و کارهایشان را به نمایش می‌گذاریم.

تجربه‌های اسکایپی بسیاری داشتم که باعث شد اسکایپ برای من تبدیل به یک مدیوم شود، من از اسکایپ زیاد استفاده می‌کنم و تفاوتی میان تصویر اسکایپی و ویدئو نمی‌بینم، همه این‌ها برای من ویدئو هستند.

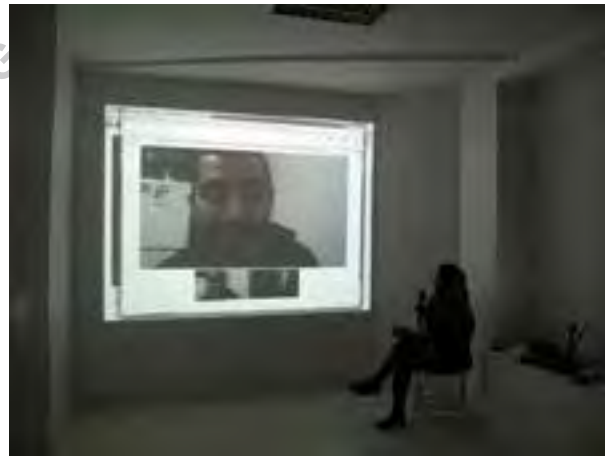
آخرین برنامه‌ای که داشتیم پروژه‌ای بود به اسم پورتال که در آن شرکت‌کننده‌ها پانزده دقیقه وقت داشتند با هم در یک اتاق صحبت کنند. یک شرکت‌کننده در نیویورک (گالری لومگنس) و دیگری در تهران. افراد به صورت اتفاقی وارد می‌شوند و با غریبه‌ای در آن سوی پورتال شروع به صحبت می‌کنند. در این میان همکاری‌هایی هم بین آرتیست‌ها در این فضا صورت می‌گرفت که شامل پرفورمنس، اجرای موسیقی، و سایر همکاری‌های تعاملی بود.

«آشپزخانه پر دردسر» پروژه‌ای است که از سال ۲۰۱۰ شروع کردیم که در آن میز غذای مشترکی دست‌وپا می‌کردیم که با اسکایپ به میز دیگری در سوی دیگر کره زمین وصل می‌شد. دو میز مشترک (غذای ایرانی) بود و گویی میزها به هم وصل بود (میز و تصویر اسکایپی آن در امتداد هم قرار می‌گرفتند) و آدم‌ها حین غذا خوردن با هم صحبت و معاشرت می‌کردند.

پروژه دیگری که خیلی برای من جذاب بود، «تهران پیستبرگ یوتیوب میکس»<sup>[۱]</sup> کاری بود که به صورت مشترک با استاد دانشگاه، جان رویین، انجام دادیم، کاری که کردیم ویدئوها را مستقیم از روی یوتیوب جمع‌آوری کردیم. این ویدئوهای یافته کار هنرمند نبود و توسط تهرانی‌ها آپلود شده بود. فرمتی هم که برای آن تعریف شده بود همان فرمتی بود که همیشه کار می‌کنم یعنی کار تعاملی، یک چیز را من می‌دهم و یک چیز در مقابلش می‌گیرم. به عنوان مثال یک ویدئوی گرافیتی داشتیم که در جوابش یک شخص خارجی ویدئویی مربوط به گرافیتی در شهر خودش آپلود کرده بود.

با وجود همه پروژه‌هایی که انجام می‌دهم، هنوز راجع به ویدئو هیچ نمی‌دانم. ویدئو فراتر از آن چیزی است که من فکرمش را می‌کنم، تنها سعی می‌کنم در این دنیای بی‌انتهای ویدئو، بیشتر تجربه کنم و آن را بیشتر بفهمم که هر روز بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شود.

بدھیم. در سازماناب تی‌وی نمایشگاه‌های دلخواهمان در تهران را انتخاب می‌کردیم و همراه با مصاحبه با هنرمند آن را مستند می‌کردیم. نمایشگاه نازگل انصاری‌نیا و طناز مدبر از آن جمله است.



تصویر شماره ۶: Conversation with Abbas Akhavan, 2012



تصویر شماره ۷: Touristic City Soundmaps Workshop with Katharina Stadler, 2012



تصویر شماره ۸: Conversation With Shirana Shahbazi At The Back Room Project

«تهران ویدئو فروم» هم پروژه دیگری است که در سازماناب تهیه شد. آرشیو ویدئویی را جمع‌آوری کردیم که در ابتدا مختص ویدئوآرت بود و بعدها که بزرگ‌تر شد تبدیل به آرشیو تصویر متحرک شد که حتی فیلم مستند نیز شاملش می‌شد. چیزی که در این پروژه برای من مهم بود این بود که می‌خواستیم کیوریتور حذف شود و ویدئوها گزیده نباشند، در این آرشیو هر ویدئویی پیدا می‌شد، با این حال تعدادی مجموعه منتخب کیوریتورها و فیلم‌سازها را نیز داشتیم که هر یک تعدادی ویدئو را خودشان از این مجموعه ویدئو انتخاب کرده بودند.



شادی نویانی، متولد ۱۳۵۳ در شهر رشت است، او در سال ۱۳۷۲ پس از گذراندن تحصیلات متوسطه وارد دانشگاه گیلان در رشته ریاضیات محض می‌شود و هم زمان به آموختن طراحی می‌پردازد. وی در سال ۱۳۷۷ به تحصیل در رشته گرافیک می‌پردازد. او اولین نمایشگاه خود را در سال ۱۳۷۹ برگزار می‌کند وی سپس در سال ۱۳۸۲ رشته تصویرسازی را در مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه هنر ادامه می‌دهد. وی اکنون در کنار نقاشی از مدهای دیگری چون ویدئو، چیدمان و اجرای پرفورمانس را در خلق آثارش به کار می‌گیرد، او در ویدئوهایش اغلب از آرشیو فیلم‌های هشت میلیمتری خانگی که در دهه ۵۰ و ۶۰ شمسی توسط خانواده یا دوستان و نزدیکان گرفته شده استفاده می‌کند.

شادی نویانی در آثار نقاشی فیگوراتیویش با لحنی اکسپرسیو و تمرکز بر مسائل جامعه‌شناسانه و روانکاوانه، گاهی نگاهی از دریچه خویشتن خویش دارد، او تاکنون ۵ نمایشگاه انفرادی برگزار نموده و در بیش از ۳۰ نمایشگاه گروهی شرکت نموده است.



# فسست فود هشت میلیمتری

شادی نویانی

فیلمی کودکانه با دوربین هشت، درگیر ماجراهایی تخیلی و فضایی می‌شوند (تصویر شماره ۳).



تصویر شماره ۲: فیلم «هشت میلیمتری» ساخته جول شوماخر، ۱۹۹۹



تصویر شماره ۳: فیلم «سوپر هشت» به تهیه‌کنندگی استیون استینبرگ و کارگردانی جی.جی. آبرامز، سال ۲۰۱۱

از این مقدمه که بگذریم؛ به تاریخچه فیلم هشت میلیمتری می‌رسیم، اگر فیلم‌های شانزده میلیمتری را که سال ۱۹۳۲ به بازار آمد و مقداری هم فیلم‌های خانگی ضبط شد در نظر بگیریم، در واقع فیلم خانگی، توسط مردم عادی در خانه و از اتفاقات روزانه زندگی شخصی‌شان از سال ۱۹۵۰ با معرفی فیلم هشت میلیمتری توسط شرکت کداک آغاز گردید (تصویر شماره ۵) که بعداً از سال ۱۹۶۵ با عرضه

امروزه هرگاه از واژه هشت میلیمتری صحبت به میان می‌آید، معانی مختلفی در ذهن متبادر می‌شود. دچار سوء تفاهم نشوید منظورمان پیتزای هشت میلیمتری نیست. اما شاید هم این یک پیتزای هشت میلیمتری باشد. از کرامات زندگی امروز است که باعث می‌شود یک واژه در قالب مفهومی آیکونیک به راحتی تغییر شکل دهد که بشود هشت میلیمتری در فسست فود، مفهومی متناقض که میان یک پروسه آهسته و طولانی در قالبی سریع دگرذیسی می‌یابد و با اولین نتیجه جستجوی اینترنتی در مورد هشت میلیمتری به پیتزای هشت میلیمتری می‌رسید (تصویر شماره ۱).



تصویر شماره ۱: فسست فود ۸ میلیمتری

دومین نتیجه این جستجو، فیلمی است به نام «هشت میلیمتری» ساخته «جول شوماخر» محصول سال ۱۹۹۹ با بازی «نیکولاس کیج» در زائر دلهره و جنایی که توصیه نمی‌کنم این فیلم را برای بار دوم ببیند (تصویر شماره ۲).

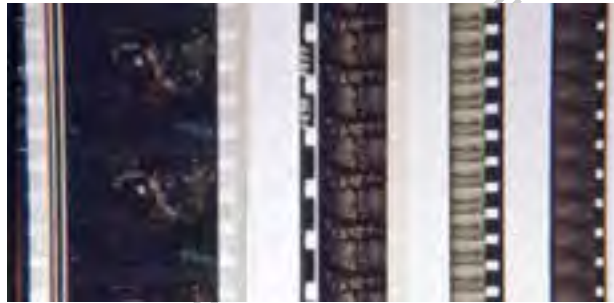
و سومین نتیجه جستجو، فیلم «سوپر هشت» است به تهیه‌کنندگی استیون استینبرگ و کارگردانی جی.جی. آبرامز محصول سال ۲۰۱۱ است که در واقع ادای دینی است به سینمای خانگی هشت میلیمتری و داستان پسر بچه‌ای است که در جریان ساختن



فیلم برداری با آزمون و خطا تا ظهور فیلم و دیدن نتیجه حاصله، طی می‌شد، هنگامی که دوربین به دست کسی می‌رسید، یک سری کاتالوگ‌های انگلیسی داشت که اغلب افراد نمی‌توانستند آن را بخواند و این را هم بدانید که البته در آن زمان اغلب دستگاه‌های خانگی سیستم پیچیده‌ای نداشتند و دوربین فقط یک کلید on و off داشت. فیلم برداری هم به این صورت بوده که دوربین را در یک دست می‌گرفته و یک کلید on را می‌زده و با دست دوم همزمان باید زوم لنز را تنظیم می‌کرد. به خاطر این اگر سوژه متحرک بوده به تبع تصویر محو می‌شد و اگر خود فیلم بردار هم در حال حرکت بوده همین اتفاق می‌افتاد به همین علت ما فیلم‌های چندان پر وضوحی که سوژه یا فیلم بردار در حال حرکت باشند، نداریم. با اضافه شدن سیستم ضبط صدا همان طور که گفتم برای خودش مصیبتی بود، میکروفون به دوربین وصل می‌شد و یک نفر سومی می‌بایست آن را نگه می‌داشت و یا فیلم بردار میکروفون را به خود می‌آویخت تا بتواند صدا را همزمان با تصویر ضبط کند.

فیلم سوپر هشت کیفیت آن را بهبود بخشید، رنگ‌ها زنده‌تر شدند، سوراخ‌های کنار نگاتیو را کوچک‌تر کرد تا تصویر بزرگتر شود و کیفیت بهتری داشته باشد و البته صدا را نیز اضافه کرد زیرا تا پیش از این فیلم‌ها صامت بودند. البته خواهیم گفت که این اضافه شدن صدا چه دشواری‌هایی در هنگام ضبط داشت.

و این نکته را از یاد نبریم که این اتفاق در آن زمان، خدمت شایانی به ثبت تصاویر از دهه درخشان هفتاد میلادی کرد.



تصویر شماره ۴



تصویر شماره ۶: دوربین فیلم برداری



تصویر شماره ۵: معرفی فیلم هشت میلیمتری توسط شرکت کداک

این نکته را در نظر داشته باشید که هر حلقه فیلم هشت تنها ۳ دقیقه است و تمام این پروسه‌ای که توضیح داده‌ام تنها برای ۳ دقیقه امکان فیلم برداری است.

اکنون پس از فیلم برداری می‌بایست زمانی صرف می‌شد تا این نگاتیوها به آلمان یا اتریش به صورت شخصی یا از طریق عکاسخانه‌ها پست می‌شد تا دوباره پس از ظهور در یک پروسه زمانی یک ماهه به ایران بازگردد تا در دستگاه آپارات قابل نمایش باشد.

البته موضوعاتی که با فیلم‌های هشت میلیمتری خانگی فیلم برداری می‌شد بسته به موقعیت و مکانی که مردم در آن زندگی می‌کردند، علایق و فرهنگشان، اندکی متفاوت بود. اگر در اروپا یا آمریکا از بازی بیس بال حیاط پشتی خانه، فیلم می‌گرفتند یا از هنر نمایشی‌های سگ‌ها با توپ. بیشتر موضوعاتی که مردم در ایران به آن علاقمند بودند آیین‌ها و جشن‌های عروسی بود که در مسیر زندگی‌شان به جشن تولد و تولد نوزادان می‌رسید، البته در پرانتز بگویم که (صورت این نوزادان اغلب محو است زیرا این دوربین‌ها امکان زومینگ کمتر از یک متر را نمی‌دهد) بعد از تولدهای پیاپی کودکان و اتفاقاتی که به صورت روزمره در زندگی ثبت و ضبط می‌شد. در واقع وارد شدن این دوربین‌ها به خانه‌های مردم می‌توانست به رؤیاهای آنان در مورد ثبت لحظات مهم یا دلپذیر زندگی، ماندگاری و یا جاودانگی، فیلم‌های تجربی و مستند و حتی سینما جامه عمل بپوشاند. این را بگویم که همه می‌دانیم دانش مردم آن زمان از فیلم بسیار محدود بوده، به سینما رفتن هر از گاهی و چهار ساعت برنامه که از تلویزیون ملی ایران پخش می‌شد و پروسه‌ای طولانی از یادگیری خودآموز



تصویر شماره ۷: نگاتیو فیلم‌های هشت میلیمتری





تصویر شماره ۱۰

پس از اینکه فیلم‌های هشت را به صورت دیجیتال تبدیل کردم و این ویدئو را ساختم. تجربه خود را با افرادی که در اطرافم بودند به اشتراک گذاشتم و این باعث شد چراغ‌های دیگری در اطراف من روشن شود و دیدم افراد زیادی هستند که این فیلم‌ها را در اختیار دارند، از آن‌ها خواستم که اگر دوست دارند این فیلم‌ها را برایشان تبدیل کنیم و بعد یک نسخه از آن را در اختیارم بگذارند. این چنین شد که از چهار الی پنج سال پیش شروع کردم به جمع‌آوری آرشیوی از فیلم‌های هشت میلیمتری؛ قدیمی‌ترین فیلم‌هایی که در اختیار دارم از حدود سال ۱۳۴۸ و یا کمی قبل از آن هست، که اغلب صامت هستند و از دهه ۵۰ به بعد بعضی از فیلم‌ها صدا نیز دارد. آن هم به همان دلیل و توضیحاتی است که در مورد دو نوع فیلم هشت میلیمتری و سوپر هشت دادم. و اکنون آرشیو من به حدود ۴۰۰ دقیقه رسیده است.

همان‌طور که گفتم این آرشیوها بیشتر در رابطه با زندگی عادی مردم است که برای من اسنادی تاریخی از فرهنگ، آداب و رسوم و نحوه زندگی مردم به حساب می‌آید که ارزشی پژوهشی در انسان‌شناسی، مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی و فرهنگ دارند، این فیلم‌ها هنوز در خانه‌های مردم وجود دارند که با آمدن نسل‌های جدید و دیجیتال سیستم‌های ضبط و پخش دیگر به آن‌ها توجهی نمی‌شود و غبار زمان بر آن نشسته است که من همچنان مشغول تحقیق و شناسایی و جمع‌آوری آن‌ها هستم و از کسانی که مایل باشند نسخه‌ای برای تبدیل و آرشیو در اختیارم بگذارند استقبال می‌کنم تا با من در این رابطه تماس بگیرند و اما دلیل دیگری که من این فیلم‌ها را جمع‌آوری می‌کنم برای آن است که بعد از انقلاب تحریم اتفاق افتاده و ما یک وقفه زمانی داریم تا مردم مجدداً با دوربین‌های دیجیتالی مشهور به "هندی کم" شروع به فیلمبرداری کنند. در واقع از سال ۶۳-۶۲ که وارد تحریم‌ها می‌شویم تا اوایل دهه هفتاد یک فاصله سکوتی داریم که به جز فیلم‌های عروسی که توسط دوربین‌های بزرگ فیلمبرداری می‌شده چیز دیگری از تجربیات آماتور و مردمی در اختیار نداریم. این می‌تواند ارزش آرشیوی داشته باشد چون خیلی چیزها از بین رفته و این می‌تواند کمک کند به مطالعه ما در مورد سبک زندگی که در آن زمان وجود داشته است.

آشنایی من با فیلم هشت میلیمتری یک اتفاق ساده بود که مثل خیلی‌های دیگر یک چنین دستگاہی بر حسب تصادف در خانه بوده و پدر در فاصله سال‌های ۶۰-۵۴ مقداری فیلم گرفته است که تا جایی که به خاطر دارم، هر از گاهی با آداب و رسومی در میهمانی‌های خانوادگی برایمان با آپارات در فضایی تاریک و راز آلود همچون پرده سینما پخش می‌کرد، تجربه‌ای دلپذیر که در ذهنم ماندگار شد.



تصویر شماره ۸

اولین تجربه من برای ساختن ویدئوآرت با استفاده از آرشیو هشت میلیمتری که در اختیار داشتم سال ۸۹ اتفاق افتاد؛ برای ویدئو نمایشگاه "در ستایش پدر" که بخشی از آن مربوط به مفاهیم خاطرات، خانواده و گذشته بود لازم دیدم که قسمتی از این فیلم آرشیوی را در نمایشگاه داشته باشم و به این دلیل به فکر افتادم که ویدئویی با عنوان "باغ محتشم" که در مورد رابطه میان پدر و فرزند و جابجایی زمان و سوژه در موقعیت مکانی واحد - که همان باغ محتشم بود - بسازم.



تصویر شماره ۹

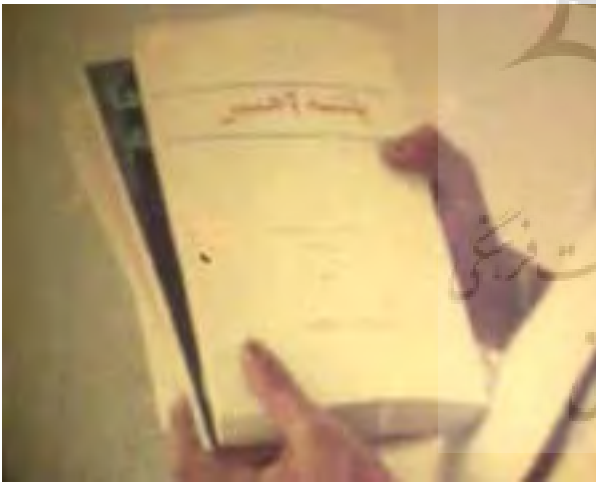
البته عموماً ویدئوهایی که با استفاده از آرشیو هشت میلیمتری می‌سازم بسیار وابسته به زمان، اتفاقات و معانی‌ای است که در موازات یکدیگر اتفاق می‌افتند. در کاربرد فیلم‌های آرشیوی و قدیمی همیشه مفهوم زمان در این بین بسیار پر اهمیت است. زمان مفهومی نسبی است که در مسیری خطی، کشیده می‌شود تا بتوانیم به یک اتفاق رخ داده، معنای گذشته یا حال بدهیم.



تصویر شماره ۱۳



تصویر شماره ۱۴



تصویر شماره ۱۵

این فیلم برشی کوچک و گویای تغییر سبک زندگی مردم در یک دوره زمانی کمتر از سه سال است و انقلاب ۵۷ اینجا نقطه عطف تغییراتی بنیادی در زندگی یک ملت و یک کشور است.

پایان دوره فیلم‌های هشت در ایران به اوایل دهه شصت باز می‌گردد تحریم‌ها در آن زمان سبب گردید که امکان ظهور نگاتیو یا ورود نگاتیو خام برای فیلمبرداری مهیا نباشند، مگر عده معدودی که در شرایط جنگ و تحریم امکان خروج و ورود به کشور را داشتند و می‌توانستند نگاتیوهایشان را تبدیل کنند.

در این مبحث، تلاش من بر این بوده است که تاریخ چندین ساله فیلم هشت خانگی را در قالبی سریع برایتان تشریح کنم، اکنون می‌بینید که چندان هم به سهل‌الوصول بودن یک پیتزای هشت میلیمتری نیست!

فردا ۱۲ بهمن است و دهه فجر آغاز می‌شود، ویدئویی را به نام «پاشنه آهنین» را نمایش می‌دهیم که در سال ۱۳۹۰ ساخته‌ام، فیلمی که در پیش‌رو دارید، شامل سه اپیزود است؛ اپیزود اول مربوط به پیش از انقلاب است که شامل بخش‌هایی از یک جشن تولد خانوادگی است (تصویر شماره ۱۱)، اپیزود دوم مربوط به سال ۵۷ و اتفاقاتیست که در آن روزها در زندگی مردم رخ می‌داد، تصاویری هستند از گزارش یک بمب‌گذاری و ترور در تلویزیون است (تصویر شماره ۱۲)، اپیزود سوم مربوط به بعد از ۵۷ و روزهای پس از انقلاب که مردم پر امید کتاب‌های ممنوعشان را از زیر خاک نبش قبر می‌کردند (تصویر شماره ۱۴) و پاشنه آهنین نوشته جک لندن یکی از آن‌هاست (تصویر شماره ۱۵).



تصویر شماره ۱۱



تصویر شماره ۱۲





ندا رضوی پور

متولد ۱۳۴۷ در تهران

کارشناسی در رشته‌ی هنر از دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه سربین پاریس

کارشناسی ارشد در رشته فضا سازی صحنه از مدرسه عالی هنرهای تزئینی پاریس (ENSAD)

این هنرمند در زمینه‌های مختلف هنری از جمله هنرهای محیطی، پرفورمنس، عکاسی، طراحی

صحنه و لباس، ویدئو آرت و چیدمان فعالیت می‌کند. وی از آغاز دهه ۸۰ نمایشگاه‌های موفقی در

داخل و خارج ایران برپا کرده است.

او از بنیان‌گذاران «گروه تئاتر لیو»، «گروه هنرمحیطی موازی» و «آئلیه جمعی ژاله» نیز بوده است.

## فضای دربرگیرنده ویدئو، تفاوت آن با سینمای تجربی است

ندا رضوی پور

ویدئو برای من وسیله‌ای شد تا تمام فضا را در برگیرم و مخاطب را نیز وارد این فضا کنم. ویدئو به خاطر صدا، نور، تاریخ و روشن شدن هایش، نسب پایین پروژکشن که کمک کرد سایه بیننده روی فیلم بیافتد و جزئی از این اینستالیشن و فضا سازی شود، ابعاد بزرگ کار؛ بهترین وسیله برای بیان ایده‌ام و همچنین برای درگیر کردن مخاطب بود.

خاطرات جالبی از آن زمان دارم، آن موقع در موزه هنرهای معاصر دستگاه ویدئو پروژکشن نبود به غیر از یکی آن هم در سینما تک. یک چیز هیولایی بود که هفته‌ای سه بار می‌رفت سینما تک برای نشان دادن فیلم. اگر شانس می‌آوردم و آنجا بودم، می‌توانستم آن را حمل کنم و به سالن خودم بیاورم و دوباره نصبش کنم، فکر کنم این نمایشگاه یک‌ماه طول کشید و در طول این مدت من بارها و بارها این راهرو هلزون وار موزه را با این دستگاه سنگین طی کردم و دستگاه را آوردم و نصبش کردم و بعد دوباره آن را می‌بردند برای سینما تک.

دوره بعد که موزه نمایشگاه گذاشت ۱۶ دستگاه ویدئو پروژکشن داشتند، این نشان می‌داد که ویدئو باب شد و جای خود را در دست هنرمندان پیدا کرده بود. بعد از یک مدتی، دیگر نمایشگاه ویدئو به آن فراوانی نبود؛ شاید به خاطر دغدغه‌های مالی و اینکه به بازارهای فروش راه پیدا نمی‌کرد. ولی الان احساس می‌کنم که دوباره رونق پیدا کرده است، شاید امروز با نگاه دیگری به سمت ویدئو، اینستالیشن و ویدئوآرت برویم.

بعد از اینکه اولین تجربه‌ام را با ویدئو اینستالیشن داشتم خیلی برایم جالب بود که چقدر خوب با آدم‌ها ارتباط گرفتم و بینندگان

من ندا رضوی پور هستم؛ خیلی ممنون از اینکه این قدر زیاد آمدید، اصلاً باورم نمی‌شد که برای ویدئوآرت این همه آدم جمع شود، من جای شما بودم می‌رفتم از هوای خوبی که بیرون هست، استفاده می‌کردم و یک نفس راحتی می‌کشیدم؛ ولی خب به هر حال خیلی ممنون که آمدید.

من خودم را زیاد ویدئوآرتیست نمی‌شناسم؛ اولین کارهایی که در هنر تصویری و تجسمی انجام داده‌ام با ویدئو و ویدئو اینستالیشن بود ولی در واقع به خاطر نیازی که احساس کردم به ویدئو رسیدم. خلاصه آنچه می‌خواهم امروز بگویم این است که ویدئو ابزار لازمی است ولی کافی نیست. ابزار خیلی خوبی است مثل خیلی از ابزارهای دیگر، نقاشی، عکاسی، مجسمه و...؛ منتها به خودی خود هنر نیست، هنر چگونگی استفاده کردن از آن است و خیلی خوب است که بدانیم برای چه به سراغ ویدئو یا ویدئوآرت می‌رویم؟ آیا دلیلش این است که هر کدام از ما می‌توانیم به راحتی یک موبایل داشته باشیم و فیلم بگیریم و ثبت کنیم؟ یا دلیلش این است که ادیت کردن و مونتاز آن راحت‌تر شده است؟ یا به خاطر این است که توی جیب جا می‌گیرد و حمل و نقل آن برای نمایشگاه‌های خارج راحت‌تر است؟ ببینیم واقعاً دلیلش چیست آیا اینها دلایلی کافی هستند؟ حتماً دلایل خوبی هستند ولی کافی نیستند.

من، از فضا سازی و طراحی صحنه به ویدئو رسیدم، از سینما و فیلم به آن نرسیدم. برای کاری که در سال ۱۳۸۰ در موزه هنرهای معاصر اجرا کردم، در نمایشگاه هنر مفهومی، ایده‌ای داشتم که خیلی برایم مهم بود و به شکلی تمام زندگی و حس‌هایم را در برگرفته بود و می‌خواستم به همین شکل مخاطبم را نیز درگیر کنم.



تصویر شماره ۱

کردن او به ما این اجازه را می‌دهد که به تک تک این آدم‌ها توجه کنیم آن‌ها را به خاطر بسپاریم و بی تفاوتی از کنارشان نگذریم.

فکر می‌کنم بعد از گذشت این چند سال و کارهای مختلفی که به غیر از ویدئو انجام دادم، به این نتیجه رسیدم؛ تفاوت ویدئوآرت نسبت به سینمای تجربی در اینست که ما همیشه باید در نظر داشته باشیم که در چه فضایی هستیم، در چه مکانی ویدئو را پخش می‌کنیم، مخاطب چگونه آن را می‌بیند؟ چه موقعیتی را تجربه می‌کند؟ ویدئو به وسیله چه ابزاری پخش می‌شود؟ حتی اگر تصمیم می‌گیریم این فیلم را روی اکران پخش کنیم و مخاطبان بنشینند و آن را تماشا کنند بی دلیل نیست. همه اینها دلیل دارد و نمی‌توانیم به آن فکر نکرده باشیم. فضایی را که ویدئو در برمی‌گیرد می‌تواند تفاوت آن با سینمای تجربی باشد.

فقط برای آن‌ها که می‌خواهند ویدئو را شروع کنند و آن را تجربه کنند به نظر من خیلی مهم است که بدانند برای چه به سراغ ویدئو می‌روند؟ ویدئو مدیوم سختی است چون خیلی راحت می‌شود یک تصویر هیجان‌انگیز از آن به دست آورد. ویدئو به راحتی، حسی را در آدم به وجود می‌آورد؛ به کمک صدا، حرکت، نور، تریپشن... کوچک‌ترین حرکت را می‌توان ثبت کرد و با آن بازی کرد. حس غم و شادی، رخوت، کلافگی و خیلی احساسات دیگر به راحتی منتقل می‌شوند. همه اینها هست ولی کافی نیست. فکر می‌کنم برای اینکه شاعرانگی را در آن ویدئو پیدا کنیم، باید به آن لایه‌های مختلفی که در ویدئو هست، برسیم. مثل هر ابزار دیگری، ویدئو ظرافت‌های خاص خود را دارد که با استمرار و تکرار و هوشیاری خودش را نشان می‌دهد. شاید هم در این تجربیات به این نتیجه برسیم که مدیوم ما ویدئو نیست یک اینستالیشن دیگر بهتر جواب خواهد داد، شاید مجسمه و یا هر کار دیگری. و فقط به صرف اینکه باب روز هست به سراغ ویدئو نرویم.

عمیقاً داخل آن فضا شده بودند. در مرحله بعد برایم سؤال پیش آمد که ویدئو چه فرقی با سینما و فیلم تجربی دارد؟ در اینجا به صحبت‌های پوریا برمی‌گردم. تا امروز هم این دغدغه من است که چرا ما به سراغ ویدئو می‌رویم و چرا حرف از ویدئوآرت می‌زنیم و کجا حرف از سینمای تجربی می‌زنیم. مرز این دو نسبت به هم خیلی کم و باریک‌تر می‌شود، ولی مرز و تفاوتی هست.

دفعه دومی که سراغ ویدئو رفتم فکر کردم که حالا چگونه می‌شود یک ویدئوآرت داشته باشیم، یعنی شی‌ای داشته باشیم که ویدئو باشد (شیء ویدئویی). تا آن موقع بیننده جزئی از فضا و ویدئو شده بود، حالا ویدئو یک شی‌ای باشد که بیننده حول محور آن بگردد و از زوایای مختلف آن را ببیند. اینها همه تجربیات مختلفی بود که برای بهتر فهمیدن ویدئو اینستالیشن به دست می‌آورد. و همچنین تجربیات خوبی بود برای بهتر ارتباط گرفتن با مخاطب. در اجرای بعدی فکر کردم که تفاوت ویدئو با سینمای تجربی این است که ویدئو به صورت لوپ می‌تواند باشد و کات نداشته باشد و اگر بخواهید تا بینهایت می‌توانید بنشینید و ببینید. همچنین، اول، وسط و آخر ندارد، و این بیننده است که تصمیم می‌گیرد کی برود و کی باشد؟

تجربه بعدی این بود که بیننده مونتاژ را در نگاه خودش انجام دهد و سه لت فیلم بود که سه بخش مختلفی از بدن یک زن را نشان می‌داد و شما می‌توانستید خودتان انتخاب کنید که کدام بخش را می‌خواهید تماشا کنید و خودتان مونتاژ را انجام می‌دادید. این برخوردها و تجربیات نوعی آزادی به مخاطب می‌داد و به او ایده‌ای را دیکته نمی‌کرد.

ویدئویی مثل تصویر شماره ۱ «گمشده را پیدا کنید»<sup>[۱]</sup> حالت بازی را دارد (در یکی از تصاویر یک نفر عمداً پاک شده است). در این دو تصویری که شبیه هم هستند باید بگردیم و آن کسی که نیست، یا گمشده یا گمگشته است را پیدا کنیم و این تقریباً غیرممکن است چون تصویر متحرک است. ولی لااقل سعی و تلاشمان برای پیدا

1- find the lost one



محمد شیروانی فیلمساز، تهیه کننده، فیلمنامه نویس و هنرمند تجسمی معاصر است که در سال ۱۳۵۲ در تهران متولد شد. او نقاشی را در جوانی آغاز کرد اما از آنجا که مجبور به خدمت در ارتش بود، دانشکده هنرهای زیبا را ترک کرد. وی اولین فیلم کوتاه خود «دایره» را ساخت. این فیلم در سال ۱۳۷۷ منتخب منتقدین بین المللی جشنواره کن شد. از آن تاریخ به بعد، به صورت تمام وقت، خود را وقف سینما کرد و در حال حاضر پیشگام سینمای آلترناتیو ایرانی است. فیلم های او در بیش از ۳۰۰ جشنواره بین المللی از جمله: کن، برلین، رتردام، ساندنس، لوکارنو، تورنتو، تریبکا، بوسان و... شرکت داشته اند. این در حالی است که فیلم های او در ایران به شکل گسترده منتشر نشده اند. شیروانی در کنار فعالیت سینمایی خود، مشغول کشف استعداد های جوان کشور و پرورش آن ها از طریق «ورکشاپ سینمای آلترناتیو» است.



## ترجیح می دهیم بیشتر نگاه کنیم!

محمد شیروانی

چشم های هم نگاه می کنیم! من فراموش کرده بودم که اولین بار کجا درگیر جادوی تصویر شدم یادم آمد که تا چهار سالگی حرف نمی زدم و به اجبار بیشتر نگاه کردم! یکی از بازی های کودکانه ما بچه های جنوب تهران این بود که کیسه های پلاستیکی را پر از آب کرده و در جوی آب کوچه فرو می کردیم. کیسه آب لجن ها را کنار می زد و کف جوی آب در دل سیاهی به زلالی آب خودنمایی می کرد. تیله های شیشه ای، سکه، گل سر و اشیاء که در کف جوی آب بود سهم ما می شد. بله ویدئو آرت برای من از آنجا شروع شد! همین و خیلی مهمون که اجازه دادید به چشم هاتون نگاه کنم... ■

آخرین هنرمند این مراسم محمد شیروانی بود.

ابتدا ویدئو آرت محمد شیروانی با عنوان «خیام» پخش شد و او بلافاصله روی صحنه آمد و رو به حضار که دیگر خسته به نظر می رسیدند گفت: «حرف ها رو دوستان زدند و از اون جایی که به رابطه دو سویه اعتقاد دارم از همه تون خواهش می کنم اجازه بدید تا برای لحظاتی به چشم هاتون خیره بشم».

سالن در سکوت کامل فرو رفت و شیروانی روی صحنه در چشم های تک تک حضار خیره شد سپس گفت: «این روزا کمتر به