

# ویدئو آرت؛ ایده‌های مبتنی بر ضبط و پخش

در گفتگویی با دکتر اصغر کفشچیان مقدم

تهیه و تنظیم: معصومه مهری، محبوبه آذرزاده

آن تعریف می‌کند (ضبط و پخش) و هم به ما از پیشینه‌اش سخن می‌گوید، یعنی ضرورت دارد که بگوییم ویدئو؛ یعنی توجه به تکنولوژی و سخت‌افزاری خاص، می‌فهمیم که از چه تاریخی می‌تواند شروع شده باشد، به نظر می‌آید که پیشینه آن به همین تاریخ تکنولوژی برمی‌گردد. اگر در تاریخ کاوش کنیم به این نقطه می‌رسیم که وقتی گفته می‌شود ویدئو آرت قطعاً به وسیله برنمی‌گردد گرچه وسیله یکی از الزامات وجودی آن است. اما آن چیزی که به نظر می‌رسد همه بر روی ویدئو آرت تأکید دارند پدیده‌ای تجسمی است که در دوران هنر جدید براساس ایده شکل می‌گیرد، و ایده به آن در قالبی با قابلیت‌های نرم‌افزاری و سخت‌افزاری ضبط و پخش اصالت می‌دهد. و مابقی الزاماتی که در هنرهای تجسمی آکادمیک و سنتی قبلاً مورد نظر قرار می‌گرفت مثل تکنولوژی، متریکال، موضوع، مخاطب، جا یا مکانیت، برای ویدئو آرت الزامی نیست. حال چه چیزی این نوع هنر را از نحله‌های دیگر هنرهای جدید جدا می‌کند؟ در واقع علاوه بر اصالت ایده، ویژگی خاص ویدئو آرت، قابلیت‌های سخت‌افزاری و نرم‌افزاری (ضبط، پخش، افکت‌های ویژه و...) نگرشی تجسمی است که بتواند در پروسه اجرایی ایده (قبل از اجرا، طی اجرا و پس از اجرا) تعامل مورد نظر هنرمند را با مخاطب و محیط

دکتر اصغر کفشچیان مقدم متولد ۱۳۴۲ در مشهد است، دکترای هنرهای تجسمی دارد و به عنوان طراح، نقاش، دیوارنگار، هنرمند حوزه هنر جدید و پژوهشگر و عضو هیأت علمی و استادیار پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران فعالیت می‌کند... از سوابق وی می‌توان به انتشار کتاب‌های مجموعه کاریکاتور، چاپ آثار کاریکاتور در نشریات داخلی، مدیریت گروه نقاشی و مجسمه‌سازی دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه تهران، تألیف مقالات متعدد در زمینه هنرهای تجسمی و هنر جدید و دیوارنگاری در نشریات فرهنگی و هنری، دبیری چندین نمایشگاه و جشنواره از جمله سومین و چهارمین نمایشگاه هنر جدید تهران، داور و عضویت شورای سیاست‌گذاری و انتخاب آثار چند نمایشگاه جشنواره هنری و شرکت در نمایشگاه‌های متعدد داخلی و خارجی هنری اشاره کرد.

**چیدمان: آیا می‌توان تعریف مشخصی از ویدئو آرت ارائه کرد؟ شما «ویدئو آرت» را چگونه توضیح می‌دهید؟**

به نظر می‌رسد وقتی می‌گوییم ویدئو آرت؛ خود واژه‌ها این ژانر را تعریف می‌کنند. یعنی هم به لحاظ واژه‌ای که به یک تکنولوژی خاص ارجاع داده می‌شود و ظاهراً اصالت خودش را در قابلیت‌های





دکتر اصغر کفشچیان مقدم



«چشم در آسمان» (۱۹۹۷) اثر تونی اورسلر

می‌افتد و زمانی که تماشاچی در مقابل آن می‌نشیند، انتظار دارد از یکجا شروع شود و در یک جایی پایان یابد. گرچه گاهی در آثار سینمایی مؤلف محور، که نویسنده و کارگردان آن در سینمای معاصر یکی است، اثر به حوزه ویدئوآرت نزدیک شده و ایده جای روایت را گرفته و یا به نوعی ایده به تعامل چند بعدی تبدیل شده است. ولی ما داریم از سینمای متعارف یا فیلم کوتاه یا کلیپی صحبت می‌کنیم که بر اساس روایت و متن شکل می‌گیرند و همه چیز تابع کلیت آن (متن) هستند. اما در ویدئوآرت همه چیز مبتنی بر ایده‌ای است که بتواند با ضبط شدن، دستکاری و پخش مجدد، آن را در تعامل با مخاطب و محیط احیاء نماید. بعد از آن شما می‌توانید با دستکاری کردن یا امکاناتی که برایتان به وجود می‌آورد، هر کاری بر سر آن‌ها (عناصر) بیاورید، یعنی می‌توانید فیلمی را تکرار کنید و به عقب برگردانید، یا جلو ببرید، کند یا تندش کنید یا ثابت نگه دارید. زمان نامحدود است از کوچکترین واحد زمان -اپسیلون- گرفته تا بینهایت می‌تواند باشد. اما سینما، کلیپ و... محدودیت دارد. هم از نظر مکان، زمان، موضوع و هم از نظر فرد خاصی که روی آن اصالت پیدا می‌کند. ولی ویدئوآرت به شاکله‌های فنی برمی‌گردد. کلمه ویدئو که به پخش برمی‌گردد، از نظر تاریخی نباید به قبل از ۱۹۶۰ برسد، اما اگر قدرت ضبط و پخش را بخواهیم بگوییم که نه ویدئو مرسوم به دستگاهی که نوار VHS را در آن می‌گذاریم و می‌بینیم؛ نه دستگاه پروجکشن قادر هست چنین کاری را انجام دهد می‌توان گفت هنرمندان تجسمی درصدد بیان این نکته بودند که قاب بوم‌شان دیگر حکایت‌گر تمام وجوهات فکری آن‌ها نیست و درواقع به دنبال مترتال یا مدیای دیگری می‌گشتند. مثلاً از پیکاسو گرفته تا دوشان

نمایش دهد؛ از سویی دیگر کیفیت احتمالی حرکت در برخی از ویدئوآرت‌ها نیز به‌عنوان یک قابلیت تجسمی در این حوزه مورد توجه هنرمندان می‌باشد و جزئی از شاکله کلی اثر است؛ چیزی که شاید فوتوریست‌ها نتوانستند در تعامل کیفی با مخاطب موفق باشند یا بتوانند ایده تجسمی خود را در زمان با مخاطب توسعه دهند. این‌بار هنرمند (ویدئوآرتیست) امکاناتی را تجربه می‌کند که می‌توانست کیفیات متفاوتی از ایماژ<sup>[۱]</sup> را در ذهن مخاطب با قابلیت‌های تعاملی منحصر به فرد ایجاد نماید. درواقع شاکله نوینی بین ایماژ و خلق ایماژ از طریق ضبط، دستکاری و پخش مجدد در تعامل با مخاطب، به‌عنوان یک تجسم جدید برای مخاطب، در حال اتفاق است. شاید بگویید که سینما، فیلم کوتاه، کلیپ و... نیز همین کار را می‌کند، بنابراین اینها چه فرقی با هم دارند؟ با آنچه که گفتم فرق آن معلوم است در سینما ایده اصالت ندارد، عناصر بصری اصالت ندارند، به نظر می‌رسد، آن چیزی که سینما را به یک تشکیلات عمده هنری و اجماع می‌رساند؛ روایت است که جایگاه ویژه‌ای دارد، یعنی سناریو و قصه نقش اساسی بر تمامی ارکان و مراحل یک فیلم دارد. ظاهراً تهیه‌کننده، کارگردان، بازیگران و تمامی کسانی که مسئولیت‌های مختلف در زمینه‌های بازیگردانی، موسیقی، دکور، گریم، طراحی لباس و... دارند، همه از یک واحد به نام سناریو تبعیت می‌کنند، لذا هیچیک از عوامل از چارچوب سناریو رها نیستند و مثل اجزای ویدئوآرت یا پرفورمنس اصالت ندارند. و کاملاً معلوم است که برخلاف ویدئوآرت، عوامل و عناصر سازنده فیلم به روایت یا طی کردن داستان کمک می‌کنند. خب! سینما بر این اساس اتفاق

۱- نقش، انگاره، تصویر ذهنی

شکل‌های متفاوتی را تجربه کرده‌اند، به خصوص دوشان که هم در فوتوریسم تجربه کرد و هم سعی کرد آثار چیدمانی حاضر و آماده را داشته باشد که قابلیت تغییر، جابجایی و تعامل با فضا را داشتند و می‌توانستند حرکت کنند تا بتوان زوایای مختلف آن‌ها را به شکل دیگری دید یا بخش از کارهای وزارلی که با تصاویر ایجاد حرکت می‌کرد، و با آن نوعی از تجسم توهمی ایجاد می‌کرد و ویدئوآرت گاهی وقت‌ها به این توهمات نزدیک می‌شود.

بنابراین آنچه که می‌تواند ویدئوآرت را بین آثار هنری جدید دیگر تشخیص دهد و جدا کند، مدیایی که قابلیت ضبط و پخش دارد، و ما هیچ دستگاه یا هیچ چیز دیگری را نمی‌توان گفت ویدئوآرت است اگر این دو را نداشته باشد.

شما نمی‌توانید پرفورمنسی را که ضبط کرده‌اید و مجدد پخش می‌کنید را بگویید که ویدئوآرت است. اگر گفتید که دارم پرفورمنس به شما نشان می‌دهم یعنی ضبط و پخش فقط برای پرفورمنس است و این باید اصالت داشته باشد یعنی اگر شما دوربین خالی را گذاشته‌اید و ضبط می‌کنید و هیچ چیز دیگری نیست این ویدئوآرت است. اگر تلویزیون فقط دارد برفک پخش می‌کند باز ویدئوآرت دارید. من دوربینی را مقابل دیوار می‌گذارم که ده ساعت از این دیوار فیلم بگیرد، این یک ویدئوآرت است. یعنی ضرورت ندارد که اتفاقی را به نمایش بگذاریم. بنابراین اگر ویدئو در خدمت نمایش پدیده یا اتفاق بود، قطعاً یا الزاماً ممکن است ویدئوآرت نباشد. اما ویدئوآرت می‌تواند از اینها نیز بهره بگیرد. به نظر می‌رسد که اصالت ویدئوآرت این است که یک اثر تجسمی است، یعنی ما نمی‌خواهیم که وارد حوزه سینما بشویم و ضرورت آن هم این است و مدیاهایی که در دست هنرمندان تجسمی بوده متوجه شده‌اند که آن قابلیت لازم برای آرایه تراوشات ذهنی‌شان را ندارد و دنبال یک مدیای جدید بودند که فکر می‌کردند این مدیای جدید دوربینی است که قابلیت پروجکشن شدن را داشته باشد. حالا چه کاری را می‌خواهد نشان دهد، آن مهم نیست. از آنجا به بعد موضوعیت مطرح شود که در آثار جدید هیچ الزامی در آن نیست.

هنر ویدئوآرت مدیایی است که اصالت آن بر ضبط و پخش است و دستکاری‌هایی که هنرمند در این پروسه بین ضبط و پخش انجام می‌دهد شاکله نهادی و بنیادی ویدئوآرت را می‌تواند ایجاد کند. این می‌تواند از دستگاه‌ها و دوربین‌های خیلی ابتدایی و دستی که سونی ایجاد کرد تا دوربین‌های دیجیتال باشد. بعضاً می‌گویند که ویدئوآرت از دیجیتال می‌آید یعنی صفر-یک است، این تعریف اصالت ندارد و به نظر می‌رسد که درست نباشد. هر دستگاهی که قابلیت ضبط و امکان پخش برای آن فراهم شود که هنرمند بتواند ایده‌های تجسمی خودش را به تعامل با محیط و مخاطب بگذارد، وارد حوزه ویدئوآرت شده است.

**چیدمان: به نظر شما ایران مکان مناسبی برای رشد ویدئوآرت است؟**

این سؤال مقداری منحرف‌کننده است و مثل این می‌ماند که شما

بگویید: "آیا هنر می‌تواند در ایران باشد؟"، "آیا ادب می‌تواند در ایران باشد؟"؛ هنر مرز ندارد اما می‌توان سؤال را این چنین مطرح کرد که آیا بستر لازم برای رشد ویدئوآرت وجود دارد؟ بله؛ به نظر می‌رسد که برای همه چیز بستر وجود دارد. مشکل در این است که گاه فکر می‌کنیم، وقتی یک قالب هنری را یاد می‌گیریم، باید مظلوف آن را هم به عاریت بگیریم. فکر می‌کنیم که در کنار آن ظرف باید محتویات آثار را هم انتقال دهیم، چیزی که سال‌هاست در دام آن افتاده‌ایم. مگر ما کت و شلوار غربی نمی‌پوشیم؟ مگر ما ماشین فرانسوی، آلمانی و... را سوار نمی‌شویم؟ اما ما هنوز ایرانی هستیم؛ درست است که روی فرهنگ‌مان تأثیر گذاشته ولی هم چنان ایرانی و مسلمان هستیم. بنابراین ایران با فرهنگ غنی‌ای که دارد بستر مناسبی برای رشد و توسعه آن است. ولی باید بدانیم که چه چیزی از ویدئوآرت را می‌خواهیم؟ ویدئوآرت را چقدر می‌فهمیم؟ و ایده در پیوندگری با تکنولوژی ویدئو چه ظرفیتی در تعامل با جامعه ایجاد می‌کند. بنابراین سؤال اصلی این است که آیا هر نمایشگاه ویدئوآرتی می‌تواند بدون توجه به زیرساخت‌های اجتماعی، در تعامل با مخاطب و محیط توفیق بیابد؟ و آیا برای خلق اثری ویدئوآرت واقعاً ایده اولیه به مرحله خلق آن در قالب ویدئوآرت رسیده است؟

لذا علی‌رغم شباهت‌های ظاهری، ویدئوآرت یک اثر سینمایی نیست که با معیارهای سینمایی به آن نگاه کرد و یا اثری را خلق نمود. شاید سهراب شهید ثالث (به همان علت مؤلف بودن) در فیلم «طبیعت بی‌جان»<sup>۱۲</sup>، بخشی را که مادر در حال سوزن نخ کردن است، اولین نگاه ایده از ویدئوآرت خودانگیخته را در ایران پایه‌گذاری می‌کند و بعدها این نگاه به شکل‌های دیگری در پلان‌هایی از آثار کارگردانان مؤلف چون کیارستمی و دیگران، در ایران دیده شده است. و این یعنی زمینه مناسب برای این‌گونه هنر در ایران بوده است.

دوربین با چند سال تأخیر نسبت به سایر کشورها در ایران وارد شده است، گرچه فرهنگ لازمه آن نیامده است. مثل ماشین که در ایران آمده ولی ما هنوز داریم کپی می‌کنیم، یاد نگرفتیم که می‌توانیم ماشین را با نیازها و شرایط خودمان منطبق کنیم.

ایران بستری برای رشد هست؛ اگر هنرمندان ما به ویدئوآرت یا هر مدیای دیگری به عنوان یک رسانه با قابلیت‌ها، ظرفیت‌ها و محدودیت‌هایش توجه کنند، بستر فرهنگی و حتی جغرافیایی ایران به‌عنوان مهد اندیشه‌های ناب، بستر بسیار خوبی برای ارتقاء اندیشه هنری با رسانه‌های جدید در عرصه جهانی خواهد بود. هم چنان که ما در سینما رشد خوبی کردیم، هنر کاریکاتور ما

۲- طبیعت بی‌جان نام فیلمی سینمایی است که سهراب شهید ثالث در سال ۱۳۵۴ ساخت. نویسنده فیلمنامه فیلم نیز شهید ثالث بود و مدیریت فیلم برداری آن را هوشنگ بهارلو برعهده داشت. این فیلم زندگی سوزن‌بان پیری که با همسرش در منطقه‌ای دورافتاده زندگی می‌کند را نمایش می‌دهد. تهیه‌کننده این فیلم پرویز صیاد بود و تدوین آن را روح... امامی انجام داد. اجرای تیتراژ و طراح پوستر فیلم نیز مرتضی ممیز بوده است. این فیلم برنده دیپلم هیأت داوران پورتستان و یک هزار مارک جایزه نقدی، دیپلم هیأت داوران کاتولیک و چهار هزار مارک جایزه نقدی و جایزه خرس نقره‌ای به عنوان بهترین کارگردانی از جشنواره فیلم برلین شده است (ویکی پدیا-۱۳/۲/۲۰۱۵).





superjumbo bill viola

می‌تواند اثر ویدئوآرت بسازد. دیگر این گونه نیست که حتماً باید یک دوربین با مدل خاص و یک پروجکشن ویژه و یک متخصص حرفه‌ای در اختیار داشته باشیم تا بتوانیم یک ویدئو آرت بسازیم؛ بنابراین موج این امکانات چنان در گوشه و کنار جهان توسعه یافته که جغرافیا به‌عنوان یک مکان در خلق اثر هنری چندان اصالت ندارد. به‌معنای دیگر، با همین سخت‌افزارهای کوچک و نرم‌افزار متعارف، امروزه می‌توان با ایده‌های ناب (برگرفته از خاطرات قومی، بومی، دینی، سیاسی و...) ویدئوآرت خلاقانه‌ای را ساخت. یعنی اگر توجه و آگاهی به اصالت‌های ویدئوآرت وجود داشته باشد و بفهمند که اثر ویدئوآرت، همچون آثار دوران جدید یک اصل بیشتر ندارد آن‌هم ایده‌ای است که مبتنی بر ضبط و پخش تحقق‌پذیر باشد/ که البته دستکاری و استفاده از قابلیت‌های تکنیکی نیز به‌عنوان کیفیت‌های جنبی می‌تواند در اثر مدنظر قرار گیرد.

بدین ترتیب، اگر امروزه سری به سایت‌ها بزنید، خواهید دید که ایده‌های خوبی در زمینه ویدئوآرت، از نسل جوان ایرانی وجود دارد که در سطح جهانی نیز موفق بوده‌اند. این حرکت به‌صورت رسمی از اواخر دهه ۱۳۷۰ شروع و امروزه رشد چشم‌گیری پیدا کرده چنانکه شاید در یک دوره زمانی گالری‌ها، هنرمندان، مدیران هنری و... چندان درک روشنی از مفهوم ویدئوآرت، هنرمفهوم و یا چیدمان نداشتند. البته قبل از انقلاب هنرمندانی مثل کامران دیبا، ممیز و... را داشتیم که کارهای شبه چیدمان بدون تمهیدات نظری انجام دادند. اما تعداد انگشت‌شماری بودند که فقط در عرصه عمل آثاری مشابه آثار غربی را خلق نموده‌اند.

در این دو سه دهه در عرصه جهانی، توسعه یافته، نقاشان ما در همین بستر رشد کرده‌اند، گرچه رسانه‌های جمعی در این زمینه کمتر فعال بوده‌اند و اطلاع‌رسانی لازم را نکرده‌اند، ولی جوایزی که هنرمندان ما در در حوزه تجسمی دریافت کرده‌اند شاید بارها بیشتر از ورزشکاران و سینماگران بوده است، اما به‌نظر می‌رسد چون جزو برنامه‌های کلان دولت و نظام نبوده و یا هنرمندان ما خیلی محبوب بوده‌اند؛ کمتر در رسانه‌های جمعی مورد توجه قرار گرفته‌اند. اما تعداد آثاری که جایزه گرفته و یا در حراج کریستی به فروش می‌رسد نشان‌دهنده این است که این قابلیت وجود دارد. حتی ویدئوآرت ما زمینه خیلی خوبی را به وجود آورده است. هنرمندان ما در کشورهای آسیایی اولین جوایز را در منطقه کسب کرده‌اند، سال ۱۳۸۰ اولین آثاری که ایران به بینال بنگلادش معرفی کرد، زمینه دریافت اولین جایزه هنرمندان ویدئوآرت ایرانی بود. این نشان می‌دهد که قابلیت لازم وجود دارد اما اگر با این نگرش کهنه باشیم که باید رسانه را بانضمام محتویاتش بیاوریم، یا ویدئوآرت را با محتویات کارهای تونی اورسلر<sup>[۳]</sup> و بیل ویولا<sup>[۴]</sup> مکرراً تکرار کنیم، ممکن است جواب ندهد و دوباره در گرداب تاریخی تقلید قرار بگیریم.

از سوی دیگر، امروزه قدرت توسعه تکنولوژی چنان زیاد و قابل دسترس و ارزان شده است، که هر هنرمندی با یک دستگاه تلفن همراه که عموماً مجهز به دوربین‌های با کیفیت مناسب هستند،

۳-Tony Oursler (متولد ۱۹۵۷- نیویورک، هنرمند ویدئو و چیدمان).

۴-Bill Viola-4150 (متولد 1951- نیویورک، هنرمند ویدئو و چیدمان).

اما اولین باری که نمایشگاهی با عنوان هنر مفهومی رقم خورد، برمی گردد به سال ۱۳۷۸ که در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران برگزار شد. و دومین نمایشگاه رقابتی هنر مفهومی نیز بین دانشجویان دانشکده‌های هنر کشور نیز در همین دانشکده در سال ۱۳۷۹ رقم خورد<sup>[۵]</sup>. در همین سال اولین نمایشگاه رسمی هنر مفهومی<sup>[۶]</sup> در موزه هنرهای معاصر به دبیری مرحوم دکتر حسینی‌راد اتفاق افتاد، که بخش اعظمی از بودجه نمایشگاه به فرهنگ‌سازی درک این مفهوم اختصاص یافت. برای انتخاب آثار جلسات مشاوره و هماهنگی برگزار گردید تا درک بهتری از این حرکت بین هنرمندان ایجاد شود؛ هنرمفهومی، چیدمان، ویدئوآرت، پرفومنس، هنرمحیطی و... چیست؟ در واقع بین حدود یکصد شخصت نفری که آثار خود را به نمایشگاه ارائه دادند، فقط چهل نفر انتخاب شدند. بسیاری از افراد که شرکت کردند، به نظر می‌رسید درک دقیقی از گونه‌های هنر جدید همچون ویدئوآرت نداشتند. اما امروز شما می‌بینید که گالری‌ها چگونه از آثار ویدئوآرت استقبال می‌کنند. این یعنی فهم نویی از هنر معاصر که در این جغرافیا رشد کرده است و در طول ۱۳ الی ۱۴ سال رشد باور نکردنی را داشته‌ایم و امروزه هنرمندان جوان ما به راحتی در نمایشگاه‌های خارج از کشور آثار ویدئوآرت خود را، آن هم با موضوعات و ایده‌های ناب به نمایش می‌گذارند، این یعنی توفیق. ایده‌هایی که هر جایی ممکن است نباشد. این اتفاق بزرگی است که امکان داشت برای هنرمند از طریق نقاشی میسر نشود و از طریق مجسمه و عکس نتواند ایده‌های خود را به‌روز برساند. اما این تکنولوژی و نگرش، این امکان را به هنرمند داده است، حال بعضی‌ها به طور حرفه‌ای‌تر این کار را انجام می‌دهند و بعضی دیگر با امکانات ساده و دم دستی. اگر حافظه‌ام درست جواب دهد؛ در نمایشگاه سوم هنر جدید<sup>[۷]</sup> که در سال ۸۴ برگزار شد، هنرمندی با دوربین ساده فیلمی غیرحرفه‌ای از خورشید گرفته بود که آن اثر، به عنوان "الفبای خورشیدی" به نمایشگاه راه پیدا کرد. بنابراین نشان می‌دهد که خودش اعتقاد دارد ایده‌ای وجود دارد که می‌خواهد این رقص خورشید در آسمان را نمایش بدهد. یا چیدمانی از دستگاه‌های تلویزیون که در سال ۱۹۶۵ نام-جون-پایک<sup>[۸]</sup> هنرمند کره‌ای-آمریکایی، بدون اصالت بخشیدن به پیام رسانه‌ای، خود رسانه را به چالش می‌کشد.

### چیدمان: فکر می‌کنید که دانشگاه‌ها یا مراکز آکادمیک در پیشرفت ویدئوآرت نقشی را ایفا می‌کنند؟

در کشور ما مؤسسات خصوصی، دولتی و یا گروه‌های فعال هنری-صنعتی با ایده‌های مشخص روشنی نداریم که بتوان آن‌ها

را به لحاظ نگرش، و یا گونه‌های هنری از هم تفکیک کرد، بنابراین وقتی می‌گویید دانشگاه‌ها احتمالاً منظورتان اساتید هستند نه فضای کلاس و ساختمان، حتی برنامه آموزشی آن نیز ممکن است نباشد، چرا که تا همین یکسال گذشته برنامه آموزشی دانشکده‌های هنر متعلق به سال ۱۳۶۲ بوده است، پس آن هم مدنظر نیست. بلکه این هنرمندان هستند که درس می‌دهند، بخشی از این هنرمندان (۹۰ درصدشان) در دانشگاه‌ها درس می‌دهند بنابراین خیلی سخت است که بگوییم تأثیرگذار بوده‌اند یا نه. چون اصلاً نمی‌شود آن را تفکیک کرد. NGO‌های مشخصی هم نداریم که بتوان گفت اینها فعال‌تر بوده‌اند یا بگوییم موزه‌ها؛ نه باز همین استادها در موزه‌ها و جشنواره‌ها بودند. سیستم آموزش هنر ما در مراکز دانشگاهی از نظر ماهیت (برنامه آموزشی) منسجم، اما در عمل متکثر است که در مقطع کارشناسی‌ارشد نیز زمینه‌ای برای آموزش گونه‌های هنر جدید دیده نشده است تا مدعی شود که برای مثال هنرهای زیبا، روش کلاسیک یا جدید را درس می‌دهد، دانشگاه هنر، روش‌های مدرن یا سنتی، و دانشگاه‌های غیرانتفاعی روش‌های گوناگون هنر جدید را، یا موسسه‌ای در خصوص گرایشی به اسم چیدمان یا ویدئوآرت داریم؛ خب، چنین چیزی نداریم. اما در همین بستر و برنامه‌های آموزشی اساتید فضا را فعال کرده‌اند و براساس ذوق، سلیقه و گاه ضرورت و تشخیص فردی در برنامه‌های فعلی، تجربیاتی از این دست بدون تعاریف مدیریت شده آموزشی صورت می‌پذیرد. گاه نیز دانشگاه‌ها پیرو ضرورت و تشخیص نیازهای جامعه، ابتکاراتی را در کنار آموزش‌های مصوب رقم می‌زنند تا خلأهای موجود رفع گردد و زمینه ایجاد تحول در آموزش هنر را ایجاد نمایند. با همین پیش‌فرض، اولین نمایشگاه رسمی هنر مفهومی سال ۷۹ در دانشکده هنرهای زیبا بین دانشجویان هنر کشور برگزار گردید. و پیرو دو نمایشگاه این‌چنینی زمینه تحول در برنامه آموزشی ایجاد شد و در برنامه آموزشی کارشناسی نقاشی در سال ۱۳۸۲ صورت گرفت. می‌دانستیم که این امر یک ضرورت هست و تبیین شیوه‌های آن باید دانشگاه باشد. دانشگاه یعنی جایی که تولید پرسش می‌کند و بستر طرح پاسخ را مهیا می‌کند، جایی که دانشجو و استاد در کنار هم می‌خواهند یک مسأله را واکاوی کنند. منظورمان از دانشگاه وزارت علوم با آن تشکیلات و یا دانشگاه تهران با ساختمان‌های عظیم و آن بال‌های شکسته‌اش نیست. منظورمان نگرش و اندیشه دانشگاهی هست، یعنی دکتربین ساخت ایده و فکر. با این مینا در سال ۱۳۸۲ / دانشکده هنرهای زیبا، به فکر بازبینی طرح دروس کارشناسی نقاشی و کارشناسی ارشد افتاد؛ و بعد از بیست سال تغییرات بنیادی را در کمیت و کیفیت تمام دروس نظری و عملی ایجاد نمود و تا امروز تلاش نموده هر دو سال نقاط ضعف و قوت آن را بازشناسی کند و در جهت رفع مشکلات برآید تا بتواند به تناسب نیاز زمان و سرعت در کمیت و کیفیت رسانه‌ها، برنامه‌های آموزشی خود را با نیازهای جامعه هماهنگ سازد. با این فرض ضرورت تجربیات هنر جدید

۵- اعضای داوری عبارت بودند از: دکتر کفشچیان مقدم، خسرو حسن زاده و دکتر آیوزیان.

۶- اعضای شورای سیاست‌گذاری، انتخاب آثار و هماهنگ‌کننده عبارت بودند از: دکتر عبدالمجید حسینی‌راد، دکتر احمد نادعلیان و دکتر اصغر کفشچیان مقدم.

۷- دبیر نمایشگاه: دکتر اصغر کفشچیان مقدم؛ شورای انتخاب آثار و مشاوره: غلامحسین نامی، مرحوم دکتر حسینی‌راد، دکتر احمد نادعلیان، دکتر بهنام کامرانی، فرشید آذرنگ، رامین ملکوتی و دکتر اصغر کفشچیان مقدم.

۸- Nam June Paik، (۱۹۳۲-۲۰۰۶) کره‌تین-آمریکن.





نام فیلمی است موزیکال که آلن پارکر، کارگردان انگلیسی، آن را بر اساس آلبوم سال ۱۹۷۹ پینک فلوید با عنوان دیوار و بر اساس فیلمنامه‌ای از راجر واترز، خواننده و نوازنده گیتار بیس پینک فلوید، در سال ۱۹۸۲ کارگردانی کرده است.

لازم متناسب زیرساخت‌های فرهنگی خود را ارائه نکنند، متأسفانه ضمن توسعه روش‌های غیراصولی و مقلدانه و گاهاً زیرزمینی، روند آموزشی حاضر نیز به علت ناتوانی در رقابت با نیازهای جامعه، محکوم به ورشکستگی و رکود علمی-هنری خواهد شد.

بنابراین، اگر منظور شما از دانشگاه‌ها در این سؤال برنامه درسی است؛ باید گفته شود؛ بعد از بازبینی برنامه‌های آموزشی دانشکده هنرهای زیبا در سال ۱۳۸۲، ضمن اصلاح سرفصل دروس، کارگاه‌هایی برای این منظور پیش‌بینی شد و در حال اجرا است.

اما این اتفاق باید اصولی با پیش‌بینی‌های لازم از سوی معاونت آموزشی وزارت علوم و فناوری صورت پذیرد. در غیر این صورت،

در دو کارگاه عملی و نظری با عناوین کارگاه تجربیات تجسمی ۱ و ۲ را کنار اصلاح برنامه‌های و افزایش کارگاه‌های عملی جای داد. البته امیدوارم این مسأله در آموزش هنر درک شود که در کنار آموزش عمومی نقاشی، مجسمه‌سازی و... گرایش‌های تخصصی در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد توسعه یابد و سیستم آموزش و پژوهش دانشکده‌های هنری براساس نیازهای جامعه، و نگرش‌های هنر طبقه‌بندی و مدیریت شوند. نباید نگرش آموزشی ما دچار چالش‌های سطحی شود، نباید در مقابل گونه‌های هنر معاصر ندانسته و نشناخته جبهه‌گیری کند. امروزه هنرمندان واقف هستند که ایده مدیای مناسب خودش را می‌خواهد، و آن را ایجاد می‌کند. و اگر دانشگاه‌ها در این راستا برنامه‌های دقیق و



باراکا (Baraka)، فیلم مستند بدون گفتاری است که در سال ۱۹۹۲ و به کارگردانی ران فریک ساخته شد. نام آن از واژه برکت گرفته شده که در زبان‌هایی همچون عبری و عربی (برکة) وجود دارد.

تلفن می‌توان کاری منحصر به فرد خلق کرد. و اگر منظور شما این است که از طریق آن بتوان زندگی کرد؛ باید گفت: گرچه سخت است اما در کشورهایی که هنر به عنوان امری اقتصادی در ساختار فرهنگی کشور دیده شده، امرار معاش هنرمند نیز از این طریق صورت می‌گیرد. یعنی در آنجا هنر به عنوان یکی از بخش‌های مهم هنر اقتصاد به شمار می‌رود؛ مثل فرهنگ گردشگری‌شان. اگر در ایران هم هنر حداقل مثل ورزش به عنوان یک زمینه توسعه اقتصادی دیده شود، خب هنر هم رشد می‌کند. اما نه تنها در ویدئوآرت مشکل اقتصاد را داریم، که در نقاشی هم داریم. در خطاطی هم با اینکه حمایت بیشتری از سوی دولت وجود دارد، باز این مشکل را به طور جدی داریم یا در نگارگری. البته شاید چند نفر انگشت‌شمار در بخش‌هایی که نامبرده شد وجود داشته باشند که آثارشان به تناسب جایگاه و حضورشان فروخته می‌شود اما مابقی بعید است. وقتی می‌گوییم "اقتصاد هنر در ویدئوآرت" به نظر می‌رسد که شما معتقد هستید در رشته‌های دیگر هنری این مشکل وجود ندارد و فقط آثار ویدئوآرت دچار این مشکل است. به نظرم مشکل اقتصاد در هنر ایران، امری فراگیر در همه رشته‌های هنری است.

از طرف دیگر شاید شخصی بگوید که چرا اثری را بخرم، که می‌توانم به علت نبود کپی رایت، به راحتی از طریق جستجو در شبکه‌های اجتماعی آن را بدست آورم. وقتی یک تابلو را می‌خرند می‌توانند با آن طبقه اجتماعی خود را نشان دهند و به ارزش افزوده آن مطمئن باشند. اما ویدئوآرت این چنین است؟ و آیا به علت ماهیت تکثیرپذیری اثر، فردای خلق آن، روی شبکه‌های اجتماعی قابل دسترس نیست؟ غافل از اینکه این ماهیت نوین، خود قابلیت جدیدی در اقتصاد است و اگر برنامه‌ریزی شود و فرهنگ کپی رایت عمومی شود، می‌توان وجه اقتصادی آن را نه تنها تضمین نمود، بلکه به عنوان منبع درآمد به آن فکر کرد. که

شاید گروه‌های آموزشی نتوانند مدیریت لازم را انجام داده و اساتید برخلاف سرفصل دروس علائق خودشان را انجام دهند. یعنی ضرورت آن را به شکل فردی حل می‌کنند. یعنی در کارگاه نقاشی، ویدئوآرت، چیدمان، هنر اتفاق و... کار می‌کنند. یعنی به یک معنا موقتاً ضرورت جامعه هنری را رفع می‌کنند و به معنای دیگر، غیرمستقیم به وزارت علوم نشان می‌دهند که لازم است یک بازنگری بنیادین صورت پذیرد. به یک معنا تلنگر می‌زنند به معاونت آموزشی که چرا به گرایش‌های جدید توجه نمی‌شود؟ برای ساماندهی این وضعیت، نباید تعامل فضای بیرون و روشمندی داخل دانشگاه هیچ‌وقت قطع گردد.

در حال حاضر سرفصل دروس همه دانشگاه‌های هنر ایران به غیر از دانشگاه تهران شبیه به هم هستند. دانشگاه تهران با بازبینی برنامه‌های درسی خود در سال ۸۲ سعی نمود این ضرورت را گوشزد کند. بر همین اساس برنامه درسی گرایش‌های چند رسانه‌ای را در مقطع کارشناسی ارشد در سال ۸۹ تنظیم و ارائه نمود، و علاوه بر آن در بخش اختیاری گرایش نقاشی ارشد دروس هنر جدید را نیز جای داد. گرچه اندک، اما دانشگاه تهران به این ضرورت توجه دارد و آن را دنبال می‌کند و فکر می‌کند لازم هست به مدیاهایی که می‌تواند در حوزه ایده توسعه یابد برای انسان معاصر یا هنرمند معاصر توجه کند و این توجه باید قانون‌مند و ضابطه‌مند باشد.

#### چیدمان: اقتصاد هنر ویدئوآرت را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

اگر به گذشته برگردیم به نظر می‌رسد بخشی از توسعه ویدئوآرت مدیون حمایت‌های بی‌دریغ شرکت‌های تبلیغاتی، هنرمندان موسیقی، یا سینماگرانی که به قابلیت‌های آن نیاز داشتند، می‌باشد. هنرمندان از این قبیل تغذیه می‌کردند و ضمناً از هزینه‌های آن گاهی کار خودشان را انجام می‌دادند. البته شاید بتوان گفت امروزه کم هزینه‌ترین آثار هنری، آثار ویدئوآرت باشد؛ چراکه با یک





A Film for PINA BAUSCH by WIM WENDERS

یافته بر اساس ضمانت‌های علمی-هنری، حقوقی نیز بر آن جاری می‌گردد، که ضمانت‌های عمومی را ایجاد می‌کند. یعنی اگر اثری ده میلیون خریداری شد، تضمینی همه جانبه در ساختار فرهنگی و اقتصادی جامعه وجود دارد که این ارزش متعارف آن است. بنابراین اقتصاد تا وقتی که ساری و جاری برای همه هنرمندان، گالری‌داران، مخاطبین و... قابل دسترس نباشد، نمی‌توان به آن داد و ستد و اقتصاد گفت.

در این راستا گالری‌دارها به‌عنوان پیش‌قراولان این پروژه می‌توانند با هنرمندان و مخاطبان خود جدی‌تر باشند، و ضمانت‌هایی را برای کالاهای هنری خود پیش‌بینی کنند.

#### سخن پایانی...

امیدوارم این نشریه چیدمان بتواند افق‌های جدیدی را نه در واژه‌ها بلکه در درک مفهوم هنر ایجاد کند. به نظر من، تاریخ معاصر، ثابت نموده است که سینماگران بزرگ، ابتدا هنرمندان بزرگی بوده‌اند که توانسته‌اند علی‌رغم پیچیدگی صنعت سینما، بر غول تکنولوژی فائق آیند؛ هنرمندانی چون کوروساوا<sup>[۹]</sup>، تارکوفسکی<sup>[۱۰]</sup>، جیم جارموش<sup>[۱۱]</sup>، ویم وندرس<sup>[۱۲]</sup>، کیارستمی<sup>[۱۳]</sup> و... هنرمندان بزرگی هستند که عموماً در زمینه‌های مختلف هنرهای تجسمی همچون نقاشی نیز مهارت دارند. به معنای دیگر مدیای ضبط و پخش، چنان گسترده است که هر مفهومی قابلیت تجلی در آن را پیدا می‌کند، چیزی که رسانه‌های دیگر با آن مشکل جدی دارند تعامل مفهوم و مخاطب است. مانند نقاشی که در مفهوم سنتی خود، نیازمند مکانیت و زمانیت

فرضاً برای دیدن اثر ویدئوآرت مبلغ ناچیزی (یک تومان) در هر بار پرداخت شود. و اگر در جامعه هفتاد میلیونی زمینه‌سازی می‌شد (چنانکه امروزه شرکت‌های مختلف برای بهانه‌های مختلف این کار را انجام می‌دهند) که از این هفتاد میلیون نفر فقط پانصد هزار نفر آن را ببینند، آن وقت کسی را در هنرمندان سراغ نداریم که در روز پانصد هزار تومان حقوق داشته باشد. جامعه ما گاه برای دیدن فیلم‌های بسیار سطحی، شش هزار تومان هزینه بلیت می‌دهند و چهل هزار تومان هم خرج حواشی آن می‌کنند، برای فیلمی که به این مبلغ نمی‌ارزد. بنابراین اشتباه هست که فرهنگی را ناخواسته نهادینه کردیم که برای گالری‌هایمان ورودیه نداریم. آیا کارها بد هست؟ آیا مردم پول ندارند؟ چرا گالری‌داران ورودیه نمی‌گیرند؟! می‌خواهند سیاه لشکر جمع کنند، آیا اگر ورودی ۱۰۰۰ تومان باشد من برای دیدن کار آقای X نخواهم رفت؟ ما باید عادت کنیم که برای دیدن آثار هنری مان مثل دیدن یک فیلم سینمایی هزینه کنیم. لذا وقتی می‌گوییم که اقتصاد برای ویدئوآرت؛ در ابتدا باید یک زمینه اقتصادی در همه شاکله‌ها یا نحله‌های هنر وجود داشته باشد و پس از آن برای اقتصاد دیگر شکل‌های هنری فکر کرد. این آثاری هم که گاهی فروخته می‌شود روند عجیبی دارند، گرچه ثمره‌اش برای هنرمندان در کوتاه‌مدت بد نیست و شاید خوب هم باشد، اما سؤال اینجاست که در این دادوستد، مردم چه نقشی دارند؟ این خرید و فروش‌ها، بیشتر رفتار عجیب و غریبی هستند که به اقتصاد پایدار نمی‌مانند، بیشتر شاید یک پروسه باشند. که به این رابطه و پروسه، نمی‌توان گفت: "اقتصاد". اقتصاد یعنی روندی ساری-جاری در زندگی ما. اقتصاد در ویدئوآرت، نیز نیاز به زمینه‌سازی فرهنگ اقتصاد هنری دارد. یعنی اینکه اول نوع نیاز به هنر را بفهمیم و بعد اقتصاد آن را تبیین سازیم؛ در واقع چرا باید روی اثری سرمایه‌گذاری کرد که فرضاً امروز پنج میلیون قیمت دارد و فردا ارزش آن یک میلیون خواهد بود؟ در کشورهای توسعه

۹- آکیرا کوروساوا (Akira Kurosawa) (۱۹۱۰-۱۹۸۹).

۱۰- آندری آرسن یویچ تارکوفسکی (Andrei Tarkovsky) (۱۹۳۲-۱۹۸۶).

11- Jim Jarmusch (1953).

۱۲- Ernst Wilhelm "Wim" Wenders (۱۹۴۵) کارگردان آلمانی.

13- Abbas Kiarostami (1940).





پنج عنوان فیلمی ایرانی ساخته عباس کیارستمی است که در سال ۲۰۰۳ میلادی ساخته شد. این فیلم دربرگیرنده پنج نما است که هر کدام به طور متوسط دارای زمانی در حدود ۱۶ دقیقه هستند.

چیدمان، ویدئوآرت، ویدئو اینستالیشن، پرفورمنس، لند آرت، ورود آرت، وب آرت، هپنینگ،... یا هنر پرواز باشد. هر روز ممکن است شکل‌های جدیدی پیدا شوند، هیچ هنرمندی هم قبل از آن نمی‌آید مدیای خودش را تعریف کند و بعد کار کند او به تناسب ایده خود قابلیت‌هایی را جستجو می‌کند که امکان تجسم تراوش ذهنی‌اش را در تعامل با مخاطب مهیا سازد. سپس برای آن قاعده‌مندی تعریف و تبیین می‌شود. بنابراین انتخاب‌های او فارغ از دغدغه‌های تعصب‌وار و انجمادی قالب‌های سنتی است، که بخواهد همه چیز را در چارچوب سبک‌شناختی و تکنولوژی اثر قرار دهد. و ما در دوره‌ای به سر می‌بریم که هر روز ممکن است با شکل جدیدی از آثار نورو به‌رو شویم. ■

خاص است درحالی‌که در ویدئوآرت این مکانیت و زمانیت در زمره انتخاب هنرمند است. یعنی هر کجا و هر زمان می‌تواند باشد، به هر اندازه هم که بخواهید می‌توانید آن را در کادری انعطاف‌پذیر نمایش دهید، این یعنی مشارکت دادن مخاطب در حوزه‌ای ایجاد اثر. بنابراین سینماگرهای بزرگ هنرمندانی بوده‌اند که درواقع مدیاهای نقاشی، مجسمه و شکل‌های قدیمی کفایت لازم برای اجرای مفاهیم ذهنی‌شان را نمی‌داده است. بنابراین با اولین نشانه‌های قدرت نمایی تکنولوژی و تسلط آن بر تمام وجوه سینما تمایل پیدا کردند که به احیای مفهوم بدون تکلفات فنی بگردند، به نوعی سینمای-ویدئوآرت. و درواقع آن تراوشات ذهنی که شاید قبلاً باید از طریق نقاشی و مجسمه ایجاد می‌کردند، با ابزار جدیدی ایجاد شد. گرچه ممکن است زمانی برسد که ما آثاری را ببینیم مثل آثار باراکا<sup>[۱۴]</sup> که می‌توان آن را اثری بزرگ و ویدئوآرتی عظیم دانست. هر تکه آن عظمت دارد. The wall را می‌بینید که شاهکاری است؛ یا سام‌سارا<sup>[۱۵]</sup> که شگفتی دیگری در عالم هنر دیداری و تجسمی است؛ یا فیلم‌های که می‌توانند مثل ویدئوآرت‌های جووان جوناس<sup>[۱۶]</sup>، دیوید هال<sup>[۱۷]</sup> و گری هیل<sup>[۱۸]</sup>، نمایشی شگفت‌انگیز از زندگی جاری را ارائه دهند.

بنابراین خواستیم بگوییم که انشا... این نشریه افق‌های تازه‌ای را در نگاه به ایده در اثر هنری ایجاد کند نه در توسعه مدیا. مهم نیست

۱۴- Baraka، باراکا فیلمی مستند است که در آن هیچگونه گفتاری وجود ندارد. در طول ۱۴ ماه ساخت آن، از موضوعات گوناگونی همچون رخدادهای طبیعی، زندگی، کارهای انسانی و پدیده‌های تکنولوژی در ۲۴ کشور جهان فیلمبرداری شده است.

۱۵- Samsara، فیلم مستند بدون گفتاری است که در سال ۲۰۱۱ به کارگردانی ران فریک و تهیه‌کنندگی مارک مگیدسون ساخته شد که در فیلم باراکا نیز با هم همکاری کرده بودند.

۱۶- Joan Jonas (۱۹۳۶) نیویورک، سینماگر، هنرمند ویدئوآرت، هنر اجرا، مجسمه‌ساز و طراح؛ جووان جوناس برخلاف پیتر کمپوس (Peter Campus) که معتقد بود؛ ویدئوآرت نمودی از تغییرات بی‌حد و حصر یک جستجوی ساده است که به تعادل رسیده باشد، اعتقاد داشت: ویدئوآرت سخت‌گیری یک حمله به صحنه‌های ساکت و ساکن می‌دانست.

۱۷- Hall David (۱۹۳۷-۲۰۱۴) انگلستان.

۱۸- Hill Gary (۱۹۵۱) هنرمند ویدئوآرت.





## Tacita Dean

Born Canterbury, Kent, 1965

Tacita Dean was born in Canterbury, Kent. Her mother is named Jenefer and her father was Joseph Dean, a lawyer who studied classics at Merton College, Oxford. She has a sister named Antigony and a brother, an architect, named Ptolemy Dean. Her grandfather was Basil Dean, the founder of Ealing Studios. Dean was educated at Kent College, Canterbury. She studied at Falmouth University, graduating in 1988. From 1990 to 1992 Dean studied for a Masters degree at the Slade School of Fine Art. The films, drawings and other works by Tacita Dean are extremely original. Her recent film portraits express something that neither painting nor photography can capture. They are purely film. her art voids any kind of academic approach. Dean's art is carried by a sense of history, time and place, light quality and the essence of the film itself.

ترجمه: محمد نصیر تیغ ساز زاده

## تاکیتا دین

متولد کانتربری، کنت، ۱۹۶۵

”تاکیتا دین“ در کانتربری، کنت به دنیا آمد. مادرش جنیفر نام داشت و پدرش جوزف دین وکیل که در دانشگاه آکسفورد تحصیل کرد. پدر بزرگ او باسیل دین بنیانگذار استودیو ایلینگ بود.

دین در کالج کنت به تحصیل پرداخت. همچنین در دانشگاه فالموت در سال ۱۹۸۸ فارغ التحصیل شد. از سال ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۲ به تحصیل در مقطع کارشناسی ارشد در «مدرسه هنرهای زیبای اسلید» پرداخت. فیلم‌ها، نقاشی‌ها و کارهای دیگر تاکیتا دین مخصوص خود او و اختصاص به خودش دارد. فیلم اخیر وی بیانگر پرتره‌هایی است که هیچ نقاش و عکاسی قادر به ایجاد آن‌ها نیست. هنر او به دور از هرگونه موازین آکادمی است که با حس تاریخ، زمان، مکان و نور سروکار دارد.