



رسول معرک‌نژاد



مینو ایرانپور



سمیرا هاشمی

محور بحث: ویدئوآرت معاصر ایران

در گفتگویی با رسول معرک‌نژاد، مینو ایرانپور، سمیرا هاشمی

در اذهان مردم ایران و شاید دیگر کشورها، اصفهان با سنت‌هایش شناخته می‌شود. شهری با دو دوره پایتختی و هنرهای سنتی که بیشتر با دوره صفوی عجین شده است و مکتبی در هنرهای تجسمی و موسیقی به نام خود دارد. اما در دوران معاصر نیز اصفهان هم‌چنان در عرصه هنرها حرفی برای گفتن دارد از موسیقی و تئاتر تا عرصه ادبیات داستانی و شعر. با رشد هنر سنتی و پیوند خوردنش به جریان هنر مدرن، آرام‌آرام بستری مناسب و نیازی قابل توجه به وجود آمد برای ظهور و پذیرش شاخه‌های نوین اعم از هنر زمینی و ویدئوآرت. از نخستین هنرمندان ویدئوآرت اصفهان به عضویت انجمن سینماگران اصفهان در آمدند و کار هنری خود را در این زمینه با دوربین‌های ۱۶ و ۸ میلیمتری آغاز کردند.

از هنرمندان پیشتاز در عرصه ویدئوآرت اصفهان می‌توان به رسول معرک‌نژاد اشاره داشت. معرک‌نژاد متولد ۱۳۴۷، دانش‌آموخته نقاشی در مقطع کارشناسی ارشد از دانشگاه تربیت مدرس تهران است. نقاشی را به صورت حرفه‌ای از سال ۱۳۶۸ آغاز کرد. وی علاوه بر نقاشی، شاعر و نویسنده و منتقد نیز هست. معرک‌نژاد پس از گذراندن دوره دو ساله کارگردانی و فیلم‌سازی سینمای جوان، نخستین ویدئوآرت خود را به نام "آفرینش" به صورت ویدئوانیمیشن در سال ۱۳۷۳ (۱۹۹۴ م.) خلق کرد. وی معتقد است، هنرمند ویدئوآرتیست در عین حال که روشن‌اندیش و دگراندیش است، یک تکنیسین هم هست. بنابراین ترجیح می‌دهد که تمام ارکان دخیل در ساخت آثار ویدئویی‌اش از جمله تصویربرداری، تدوین، صداگذاری و موسیقی را به صورت انفرادی انجام دهد و معتقد است برای "هنرمند" شدن مجموع اندیشه و تکنیک هر دو لازم است. نگاه اسطوره‌ای معرک‌نژاد در تمامی آثارش حس می‌شود به ویژه حضور زن به عنوان اسطوره آفریننده در کارهایش به خصوص در اثر "پس از ساخت" به شکلی ملموس حس می‌شود. شیوه ارائه ویدئوهای او بیشتر در غالب ویدئو-چیدمان و ویدئو-اجرا هستند.

مینو ایرانپور متولد ۱۳۴۳، فعالیت هنری‌اش را از سال ۱۳۶۶ با کسب دیپلم فیلم‌سازی و عکاسی از انجمن سینمای جوان اصفهان آغاز کرد و در کارنامه خود ساخت چندین فیلم کوتاه هشت م. م و دوازده ویدئوآرت دارد. سال ۱۳۷۲ در مقطع کارشناسی رشته نقاشی از دانشگاه آزاد تهران در سال ۱۳۸۱ در مقطع کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه هنر تهران فارغ‌التحصیل شده است و هم‌اکنون در زمینه نقاشی و ویدئوآرت فعالیت دارد. به زعم او ویدئو می‌تواند تعلیقی شاعرانه از اندیشه با عنصر زمان به وجود آورد و عناصر حرکت و صدا را به تصویر بیافزاید و مطابق خواست هنرمند در واقعیت دخل و تصرف کند و مفهوم را به مخاطب منتقل دهد. ایرانپور اولین ویدئوی خود را در سال ۱۳۸۳ با عنوان "در" در گالری نقش خانه اصفهان پخش کرد و در بسیاری از جشنواره‌های بین‌المللی در آلمان، فرانسه، ایتالیا، یونان، کره جنوبی و برزیل تاکنون شرکت داشته است.

سمیرا هاشمی متولد ۱۳۶۱؛ کارشناسی ارشد خود را از دانشگاه هنر سانفرانسیسکو آمریکا با موضوع "زنانهای جدید هنر" و کارشناسی خود را در زمینه هنر معاصر از دانشگاه هنر برمنگهام انگلیس دریافت کرده است. هاشمی هنرمندی است که در حیطه ویدئوآرت، پرفورمنس و چیدمان فعالیت دارد و مدرس هنر معاصر می‌باشد. فعالیت خود را در زمینه ویدئوآرت را از سال ۱۳۸۷ شروع کرده و هم‌چنین از همان سال به عنوان نماینده گردان مستقل با گالری‌ها و مؤسسات هنری در انگلستان و آمریکا در زمینه مارکتینگ هنر، نماشگاه هنرمعاصر، مدیا و آموزش همکاری دارد. در سال ۲۰۱۴ م. جایزه بهترین ویدئو را از فستیوال کپنهاگ دانمارک (Festival Copenhagen FOKUS Video Art) دریافت کرد.

صبا اخوت



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

معرك نژاد: اگر بخواهم پاسخ خیلی کوتاه بدهم باید بگویم خیر اگرچه بله. برای پاسخ به تعریف ویدئوآرت باید به بستر پیدایی و روند تاریخی و محدوده جغرافیای آن اشاره داشت و گریزی زد به برخی اصطلاحاتی که در دوره پسامدرن پدید آمده‌اند و در پارادایم پساساخترگر جای می‌گیرند. با این توضیح که در پارادایم ساختارگر که با عنوان مدرنیسم از آن یاد می‌شود هنرها در یک روند خطی شکل می‌گیرند و بیشتر، چه در ساخت و چه در نقد درون متنی هستند. برای نمونه یک اثر نقاشی را هم نگاه کنیم در تابلو یک نقطه کانونی و تمرکز پیدا می‌کنید و تمامی فرم‌ها و رنگ‌ها در راستای آن حرکت می‌کنند. در پارادایم پساساخترگر محور درون متنی شکسته می‌شود گریز به فضای خارج از متن کشیده می‌شود خارج از متن هنرمند و مخاطب و حتی فضای فیزیکی و فرهنگی که اثر در آن تولید و ارائه می‌شود، قرار دارد. بدین ترتیب آثار بینامتنی، بینانشانه‌ای، بینارشته‌ای، بینا فرهنگی و در مجموع گفتمانی می‌شوند. در این پارادایم هنرها عناصری را از همدیگر وام می‌گیرند و تعامل پیدا می‌کنند تا بروز کنند و بتواند خودشان را ارائه کنند. ویدئوآرت هم از آن مستثنی نیست و بدین قرار از نقاشی گرفته تا عکس، موسیقی، سینما، تئاتر و ادبیات بهره می‌برد تا نمود پیدا کند. اما تعریف ویدئوآرت، تعریف سلبی است. بدین معنا که چه نیست تا این که چه چیزی هست و باز هم این تعریف سلبی در طول زمان از پیدایی اش تا اکنون متغیر بوده است. برای مثال در سال‌های آغازین ویدئوآرت و دهه ۱۹۶۰ میلادی ویدئو در تضاد و زیر سؤال بردن تلویزیون تعریف می‌شد. اینکه برنامه‌های تلویزیونی از سریال و آگهی‌های بازرگانی را مورد تهاجم و نقد قرار داد و ادامه داشت تا آنکه گفته شد ویدئوآرت به فیلم و فیلم کوتاه نینجامد یا دارای روایت نشود. همچنین اقتصاد هنری را نیز زیر سؤال می‌برد و با آن به مانند هنرهای مفهومی مخامصه داشت. اما امروزه در قرن بیست و یکم ویدئو همه آن چه گفته می‌شد نباشد، شد و بدین ترتیب نشان داد که تعریف گریز است اگرچه، هم‌چنان ویدئوآرت باقی مانده است. از طرفی تعریف ویدئوآرت به عامل‌های جنسیت، هویت هنرمند، بستر فرهنگی و تاریخی-زمانی بستگی دارد.

ایرانپور: با توجه به تنوع و تکرار انواع ویدئوآرت به سختی می‌توان صفت مشترکی پیدا کرد که بتوان آن را تعریف کرد و یا نظام ارزشی برای آن تعیین نمود که جامع باشد. ویدئوآرت بیشتر با نوع ویدئویی که ساخته می‌شود شناخته می‌شود تا آنجا که امروزه تبلیغات و تیزرهای تلویزیونی و ماهواره‌ای نیز در شاخه ویدئو شناخته می‌شوند. گفتن درباره ویدئوآرت بسیار سخت است چراکه با رسانه‌ای ترکیبی روبه‌رو می‌شویم، معجونی از تک‌تک آن‌ها و در عین حال موجودی مستقل و متفاوت از همه آن‌هاست. سینما، نقاشی، عکاسی، رنگ، نور، صدا فرم، حرکت، رسانه‌های جمعی جزئیات ویدئوآرت هستند و نوشتن درباره این چنین مجموعه‌ای دشوار می‌شود. ماهیت این

پدیده، دشواری‌های دیگری نیز دارد، از یک طرف همه رسانه‌های جمعی، سینمای تجربی و مستندسازی و حتی نقاشی را در خود جای می‌دهد و از سوی دیگر به همه آن‌ها بی‌شباهت است. گویی که همه آن‌ها هست و هیچیک از آن‌ها نیست. اما می‌توان ویژگی‌هایی را برای آن در نظر گرفت و به آن‌ها اشاره کرد، از آن جمله: تکرار در فرم و محتوا، غیاب سلسله مراتب، تقدم محتوا بر فرم، داشتن پیام و توجه به چاله‌های فرهنگی و اجتماعی، کاربرد رسانه‌های نوین و تکنولوژی پیشرفته و روزآمد و به چالش کشیدن رسانه‌های جمعی؛ اما چه چیزی یک ویدئو را به مثابه یک رسانه‌ای جدید هنری معرفی می‌کند؟ ویدئوآرت مجموعه پیچیده‌ای از بسیاری زبان‌هاست مثل موسیقی، ادبیات، گرافیک، عکاسی، انیمیشن، سینما، نقاشی، مجسمه‌سازی، تئاتر، معماری، موزیک حرکت و... که اختلاط آن با کامپیوتر قابلیت‌های گسترده‌تری یافته است. البته مهم‌ترین عامل در ساخت ویدئو، ایده و چگونگی پرداخت و نحوه ارائه و نمایش آن است. هم‌چنین آشنایی با ابزارهای دیجیتال تدوین و صداگذاری و تکنیک‌ها، لازمه کار است.

معرك نژاد: به نظر من ویدئوآرت هنری اعتراضی و عصیانگر است و هنرمند ویدئوآرتیست از رسانه‌ها در نظر گرفتن عامل مکانی-زمانی و فرهنگی استفاده می‌کند تا سخن، مفهوم و تفکری که مدنظر دارد را بیان کند. این معترض بودن در هر جامعه‌ای متفاوت عمل می‌کند. به عبارتی بنا به محدوده جغرافیایی و مسائل پیرامونش دگرپرسی می‌یابد اگرچه در گنه خودش ویدئوآرت باقی می‌ماند. بر فرض مثال در خاور دور به ویژه چین و ژاپن تظاهرات دانشجویی موضوع و تم آثار هستند که در نوع ویدئو مستند خود را نمایش می‌دهند. در امریکا مسائل اقتصادی مدنظر است در اروپای شرقی به دلیل خفقان و فشارهای اتحاد جماهیر شوروی سابق و آثار باقی مانده از آن تفکر، مسائل سیاسی مدنظر بوده و هست. بخش غربی و شمالی اروپا و منطقه انگلستان کسون فمینیسم مورد توجه است و در ایران نیز مسائل سیاسی و تبعیض جنسیتی مطرح است.

هاشمی: چند عامل باعث ظهور ویدئوآرت در اواخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ قرن بیستم میلادی شدند. لازم می‌دانم به آن‌ها اشاره کنم. یکی از عوامل مؤثر در به وجود آمدن ویدئوآرت دوربین‌های قابل حمل ویدئویی بود نه تنها قابل دسترس برای عموم بودند بلکه هزینه و وقت برای ساختن عکس متحرک در مقایسه با فیلم بسیار کاهش می‌یافت ضمن اینکه قابلیت‌های گوناگونی برای ویرایش داشتند که این خود باعث شد بسیاری از ویدئوآرتیست‌ها به سمت تجربه استفاده از این ابزار بروند به همین دلیل یک سری از خصوصیات ویدئوهای اولیه در واقعه تجربه و کشف قابلیت‌های این ابزار بود. در مقابل تعدادی دیگر از ویدئوآرتیست‌ها بودند که با این ابزار بیشتر خود محورانه عمل می‌کردند آن‌گونه که بیشتر برای ثبت و مستند کردن اجرا (performance) استفاده می‌شد و بیشتر خود آرتیست محورانه و سوژه اثرش می‌شد مانند ویدئوهای ویتو آکونچی. از جهتی دیگر ویدئو به عنوان ابزاری انتقادی، ساختارشکنانه در مقابل تلویزیون بود که به سرعت در زندگی مردم

غرب به صورت تأثیرگذاری رخنه کرده بود. بسیاری از هنرمندان آن زمان تأثیرات تلویزیون را مخرب و عاملی برای شستشوی مغزی مردم از طرف دولت‌ها می‌دیدند لذا ویدئو عاملی شد تا بتوانند با هزینه کم و به صورت مستقل عکس‌های متحرک یا ویدئوآرت‌هایی بسازند و از قابلیت‌های تلویزیون استفاده کنند تا از این طریق آگاه‌سازی تأثیرات مخرب تلویزیون را نشان دهند. برای مثال کریس بردن (Chris burden) تعدادی تبلیغات تلویزیونی با مفاهیم ضد جنگ به صورت ویدئوآرت ساخت که در تعدادی در آن‌ها از پرفرمنس‌های خود استفاده کرد و آن‌ها را در یکی از شبکه‌های مستقل تلویزیونی آمریکا برای مدتی نمایش داد. هم‌چنین نام جون پایک (Nam June Paik) در پروژه «صبح بخیر آقای ارول» ضمن اینکه برای نمایش دادن ویدئوآرت از قابلیت پخش ماهواره‌ای تلویزیون به صورت هم‌زمان در مکان‌های متفاوت استفاده کرد اشاره‌ای نیز به نقش مخرب تلویزیون داشت. در کل ویدئوآرت در مقابل تلویزیون که به تیم پرهزینه و حرفه‌ای نیاز داشت حتی برای ساخت برنامه‌های تلویزیونی با هزینه‌های بسیار کم توانست خودش را نشان دهد.

معرک‌نژاد: به روند تاریخی ویدئوآرت اشاره شد و هم‌چنین آن چه ویدئو نیست بیان شد، با این اوصاف شاید سؤال شود اگر تعریف مکفی برای آن نیست پس ویدئوآرت چگونه شناخته می‌شود؟ به نظرم باید از دو حوزه فلسفه زیباشناسی استفاده کرد. نخست نظریه نهادی که در این صورت جمعی کارشناس ویدئوآرت می‌توانند بر آن نظارت کنند و تشخیص دهند که اثر ویدئوآرت هست یا خیر. دیگری نظریه شباهت خانوادگی نو ویتگنشتاینی‌هاست به نوعی ویدئوآرتیست‌ها هم از آن بهره می‌برند. آن گونه که با مشاهده و فعالیت در این زمینه به مرور شباهت‌هایی بروز می‌کنند و دسته‌بندی‌هایی رخ می‌دهد که می‌توان با آن ویدئوآرت را از سایر موارد متمایز کرد. یک اما این جا پیش می‌آید و آن این که بنابر شباهت خانوادگی برای ویدئوآرت تعریفی ارائه کنیم.

چیدمان: تفاوت ویدئوآرت با مدیا‌های دیگر مانند سینما در چیست؟

معرک‌نژاد: در آغاز پیدایی ویدئوآرت تفاوت در ابزار و ساختار مسیر ویدئو و سینما را جدا کرده بود. برای نمونه آثار اولیه ویدئوآرت تدوین نداشتند، روایت داستانی نداشتند، تصویربرداری بر روی نوارهای ویدئویی بودند. در صورتی که فیلم‌برداری بر روی فیلم‌های ۱۶ و ۸ میلیمتری بودند و مراحل ظهور فیلم‌ها و نگاتیو شدن و پوزتیف شدن‌شان مراحل خود را داشتند. اگرچه در مواردی ویدئوآرت‌های اولیه بر روی فیلم‌های ۱۶ یا ۸ میلیمتری هم تولید می‌شدند. نحوه پخش و مکان ارائه اثر هم متفاوت بود. اما امروزه ویدئوآرت می‌تواند سینمایی هم باشد و حتی ویدئوآرتیست می‌تواند اثر سینمایی را با تغییراتی و دستکاری‌هایی به ویدئوآرت بدل کند. اما تفاوت‌های اساسی نیز دارند از آن جمله در باورمندی مخاطب. سال ۱۹۷۱ میلادی ویتو آکونچی در اثری به نام Claim Excepts صحنه‌ای را نمایش می‌داد که از پله‌های ساختمانی که تماشاگران در حال دیدن ویدئو بودند بالا می‌آمد با میله‌ای در دست و به حالت

خشونت‌آوری و ممکن بود در برخورد به کسی باعث آسیب شود و تماشاگران در تردید بودند که آیا این تصویری از گذشته است یا هم‌اکنون هنرمند دارد وارد سالن می‌شود و تصمیم گرفتند صحنه را ترک کنند. این کنش هنرمند و واکنش مخاطب در سینما امکان‌پذیر نیست. از این مثال می‌خواهم یک نتیجه دیگر هم بگیرم و آن اینکه ویدئوآرت نمایش حال و اکنون است به عبارتی مخاطب اثری ویدئوآرت را مشاهده می‌کند با این فرض که اکنون در حال اتفاق است و زمان و زمان بندی ویدئو به اکنون وابسته است در صورتی که مخاطب سینما با این فرض مشاهده‌کننده است که می‌داند فیلم روایتی از گذشته است. تفاوت دیگر در نوع زمان پخش اثر است آثار ویدئویی از کوتاه‌ترین زمان تا بلندترین زمان را به خود اختصاص داده‌اند از اثری پنج ثانیه‌ای تا هفتاد و دو ساعته. در صورتی که در سینما چنین نیست و زمان محدود است و برخی کارگردانان در آن سال‌ها دست به ساخت فیلم‌هایی با زمان غیرمعمول می‌زدند برای مثال فیلم «زیبای مزاحم» اثر ژاک ریوت چهار ساعت بود. و هم‌چنین زمان کمتر از هفتاد دقیقه اثر به فیلم کوتاه بدل می‌شود.

ایرانپور: از دهه ۱۹۶۰ به بعد برای افراد فقط این مهم بود که هنرمند باشند و برای آن‌ها مهم نبود از چه ابزاری استفاده می‌کنند به همین دلیل از ابزارهای سینمایی چون فیلمبرداری، تدوین، صدا، حرکت و زمان به عنوان یک امکان استفاده کردند. ویدئو آرت لحظه کنونی و موقعیت انسان را ثبت می‌کند. گرچه از فضای سینمای تجربی و آوانگارد تأثیر بسیاری پذیرفته است. اما یک بداهه‌سازی در لحظه است. زمان نمایش ویدئوآرت می‌تواند بسیار کوتاه یا بسیار بلند باشد و خارج از چارچوب سینمایی زمان را می‌شکند، مدت زمان در فیلم‌های سینمایی شروع و پایان دارند در صورتی که یک ویدئو می‌تواند بارها تکرار شود ضمن آن که هزینه‌ای برای دیدن آن پرداخت نمی‌شود. در سینما گذشته و آینده با روایت پیوند می‌خورد، در ویدئوآرت تعلیقی شاعرانه تجربه می‌شود که قبل و بعد، از نظر بُعد زمانی بی‌معناست و بیننده را در زمان حال نگاه می‌دارد. یکی از تفاوت‌های بین ویدئوآرت و فیلم سینمایی این است که ویدئوآرت قراردادهای سینمایی را به چالش می‌کشد و پای بند بر آن‌ها نیست. ویدئوآرت می‌تواند از بازیگران استفاده نکند، دیالوگی نداشته باشد، طرح و یا روایتی قابل تشخیص نداشته باشد و اهداف متنوع‌تری را دنبال کند، هزینه‌ها و تجهیزات و ارزانی و سهولت کاربرد ویدئوآرت با سینما نیز متفاوت است. تفاوت دیگری که وجود دارد چگونگی اجرای اثر "Instalation" است. ویدئوآرت، سینما را به عنوان مکانی برای نمایش به چالش می‌کشد چنانچه بیشتر مکان ارائه ویدئوها گالری‌ها، موزه‌ها و یا فضاهای باز هستند. این ارائه می‌تواند به صورت تصویری اپتیکال "Optical" بر یک دیوار یا یک ساختمان بزرگ یا یک مجسمه نمایش داده شود و ارتباط مستقیم با مردم برقرار کند.

هاشمی: در سال‌های شروع ویدئوآرت، تفاوت ویدئوآرت و سینما واضح‌تر بود. با اینکه هر دو آن‌ها عکس‌های متحرک استفاده



می‌کردند اما یکی از واضح‌ترین تفاوت‌های این دودر ابزار ساخت‌شان بود. ویدئوآرت از دوربین‌های ویدئویی دیجیتالی (الکترومغناطیسی) استفاده می‌کرد که در نتیجه ویرایش آن هم با قابلیت‌های پیشتری می‌توانست انجام شود در صورتی که در سینما از دوربین‌های مخصوص فیلم (فیلم‌برداری) استفاده می‌شد که عکس‌های متحرک همانند دوربین‌های عکاسی روی نوارهای فیلم ضبط می‌شد که ظهور این فیلم نیاز به یک پروژه شیمیایی داشت و دارد و ویرایش آن‌ها وقت‌گیر و پرهزینه‌تر نسبت به دوربین‌های دیجیتالی بودند. از خصوصیات دیگر ویدئوهای اولیه غیرروایی بودن آن‌هاست البته این را نمی‌توان صددرصد در مقابل سینما گذاشت از آنجایی که سینمای آوانگارد و تجربی نیز برخورد ساختار شکنانه در مقابل ساختار روایت‌گونه کلاسیک سینما دارد. از تفاوت‌های اولیه ویدئوآرت و سینما خاصیت نمایش ویدئوآرت در گالری و اکثراً به صورت چیدمانی در آن فضای بود در صورتی که سینما به خصوص سینمای هالیوودی و کلاسیک می‌بایست در فضای سالن‌های نمایش دیده می‌شدند. درحالی‌که این خصوصیت نیز در زمان حاضر لزومی ندارد و هر دو اینها (ویدئو و سینما) در مکان‌ها و فرمت‌های متفاوت قابلیت نمایش دارند. امروزه هم ویدئو از قابلیت‌های سینمایی حتی از ابزار ساخت آن در خدمت ایده و مفهوم استفاده می‌کند و هم سینما از بسترهای هنری و امکانات دیجیتالی برای ساخت و ویرایش استفاده می‌کند، علی‌الخصوص در زمینه سینمای تجربی (آوانگارد). این موضوع یکی از مشخصات هنر امروزی هم شده که به سمت بین رشته بودن می‌روند.

معرک‌نژاد: از طرفی در سینما، نسبت پخش، اندازه تصویر و فرمت آن مشخص و ثابت است. در صورتی که شما نسبت به نوع ایده و چیدمان تان می‌توانید نسبت‌ها را تغییر دهید و بسیار آزادتر عمل کنید. البته مقایسه سینما با ویدئو برای برتری و مقایسه این دو چندان مناسب نیست چون هر کدام نظام نشانه‌ای خود را دارا هستند. از طرفی تفاوت فقط در سینما و ویدئوآرت نیست بلکه مقایسه و تفاوت‌ها و تشابهات میان ویدئوآرت و ویدئوهای مناسبی نظیر ویدئوهای خانوادگی هم مطرح است. امروزه در بیشتر خانواده‌ها دستگاه تصویربرداری وجود دارد و ویدئوهای خانوادگی و مراسم‌هایی نظیر تولدها، جشن عروسی‌ها و از این دست که مناسبی هستند نیز وجود دارند. یک نقبی هم برخی مباحث کنم که هم‌چنان ویدئوآرت را با تعاریف سی، چهل سال قبل می‌شناسند. در مقاله‌ای اشاره شده بود به ویدئوآرت و نظریه باز تولید مکانیکی اثر هنری که توسط والتر بنیامین مطرح شده بود. با این تفسیر که به اندیشه بنیامین در تولید و تکثیر دوباره آثار در وجوه مختلف از تقدس و هاله مقدسی که اثر را در برگرفته کاسته می‌شود. این صحبت درباره ویدئوآرت به آن نوع از ویدئوها بازمی‌گردد که تک‌کاناله و برای پخش از تلویزیون یا از ویدئوپرژکتور بهره می‌برند. به عبارت ساده‌تر بر روی DVD یا VCD یا نظایر آن باشند. اما در نوع ویدئو چیدمان یا ویدئو پرفورمنس جابگو نیست.

چیدمان: در صحبت‌های تان به ویدئوهای مناسبی اشاره شد. می‌توان تمایز بین ویدئوآرت و ویدئوهای مناسبی اشاره‌ای بکنید؟ و اینکه اگر درست متوجه شده باشم در صحبت‌های تان میان فیلم‌برداری و تصویربرداری تفاوت قائل می‌شوید.

معرک‌نژاد: ابتدا بخش دوم پرسش شما را پاسخ بدهم. بله میان تصویربرداری و فیلم‌برداری تفاوت است. ثبت تصویر بر روی فیلم‌های سینمایی ۸ یا ۳۶ میلیمتری و نظایر این فیلم‌برداری هستند که مراحل ظهور و انتشار خود را دارند. ثبت تصویر بر روی دوربین‌های دیجیتالی را تصویربرداری می‌خوانیم. اما پاسخ بخش اول پرسش شما؛ تصویربرداری ویدئوهای مناسبی دارای ویژگی‌های خاص به خود هستند برای نمونه تقریباً این‌گونه ویدئوها ساختار ثابت دارند. بخشی از زندگی خصوصی را ثبت می‌کنند که خانواده‌ها تمایلی به نمایش عمومی آن ندارند. همان تصاویر خصوصی نیز محدودیت‌هایی دارند مثلاً تصاویری از حمام-جدای از حمام رفتن و آب بازی کودکان- در این‌گونه ویدئوها تصویری نیست. تصویربرداری‌ها تقریباً بر ثبت لحظه‌ای از زندگی واقعی افراد تأکید دارند و بیشتر اتوبیوگرافی بومی هستند که می‌تواند دستمایه انسان‌شناسی باشند و تحت شرایط غیرسفرارشی و افراد آموزش ندیده تهیه شده‌اند. در مورد تصویربرداری‌های جشن‌ها و مراسم عوامی مثل تصویربرداری و تدوین‌گر مشخص نیستند و برای مخاطب هم در بیشتر موارد، دانستن آن ارزشی ندارند و پرس‌وجو نمی‌کند.

چیدمان: ویدئوآرتیست کیست؟

ایرانپور: شکل ارتباطات امروزه امکان تبادل ایده‌ها و اندیشه‌ها را بی‌اعتنا به قیود جغرافیایی فراهم کرده و این امکان را در اختیار هر فرد قرار داده که اطلاعات را از انحصار شخصی خود رها کرده و با جهان به اشتراک بگذارد. ارتباطات وسیع در ابعاد جهانی به‌وسیله اینترنت در فضاهایی چون یوتیوب و ویمنو، فضای نامحدودی را در اختیار هنرهای زاده دنیای تکنولوژی و مولتی مدیا قرار داده است و امکان تبادل اندیشه را بیش از پیش فراهم کرده است ارتباطات امروز وسیع‌ترین شکل خود را در تاریخ بشر تجربه می‌کند تکنولوژی امروز ابزارهایی را در اختیار هر کسی قرار می‌دهد تا لحظات میرای زندگی خود را پایدار کند و در دنیای سلطه تصویر؛ تکنولوژی این وسوسه را به حقیقت نزدیک‌تر می‌کند. و روی خط اینترنت به شکل‌های متفاوت در اختیار مخاطب جهانی قرار می‌دهد، ویدئوآرت امروزه تا دورترین نقاط دنیا، اجازه ورود به هر خانه‌ای را پیدا کرده تا آنجا که مخاطبین آن نه تنها متفکران، هنرمندان، سیاستمداران، رهبران جوامع که تمامی مردم را در برگرفته است. در دوره‌ای که مخاطب یکی از مهم‌ترین اصول حاکم شناخته می‌شود، ابزار نوین برای یک ارتباط فرا شخصی و هم‌چنین برای نمایشی کردن فضای شخصی قابل استفاده است. امکانات بی‌اندازه و در دسترس بودن ویدئوآرت باعث جذب جوانان بسیاری شده که خود در عصر رسانه "Media" رشد کرده‌اند. تعداد هنرمندان رفته‌رفته افزایش یافته و کارها شخصی‌تر شده‌اند.

بعضی از آنان به سمت خلق اینستا لیشن های رایانه ای و پیچیده رفته اند که نه تنها تصویر را کنترل می کنند بلکه روش دیدن را هم با دیدگاه خود تعیین می کنند.

مهرک نژاد: به نظر من ویدئوآرتیست یا به طور کلی هنرمند زمان حاضر می بایست چند بُعدی باشد و نوعی وظیفه و نقش روشن فکر را بر دوش دارد. همان نقشی که در قدیم با نام حکیم از آن یاد می شد. حکیم ریاضی دان، منجم و محقق و پزشک نیز بوده به گونه ای آگاه به دانش زمانه خود بوده است. در حیطه ویدئوآرت نیز اطلاعات جامعی می طلبد از تصویربرداری گرفته تا بازیگردانی، تدوین، موسیقی، عکاسی و مواردی که لازمه ساخت اثر است. و به عقیده من، ویدئوآرتیست باید بتواند تمامی کارها را خودش انجام دهد. حکم صادر نمی کنم بلکه نظر من این است و البته هستند بسیاری که هر بخشی از ساخت اثرشان را تکنیسین مربوطه انجام می دهد و ویدئوآرتیست نقش کارگردان را به خود می گیرد. البته اینها از بُعد تکنیکی قضیه است. از جنبه تفکر، ایده و پرداخت ایده خیلی مهم است چون ایده است که نحوه تصویربرداری و اجرا و نمایش را تعیین می کند. اینکه دوربین دست می گیرند که به هر روی تصویر ضبط می شود بعد نمایش می دهند و اثر را می بینی که مفهوم، فرم، و بیان هیچ جایگاهی ندارد و بیشتر یک اثر تفننی است و فکر می کنند ویدئوآرتیست شده اند خودش معطلی است. البته این افراد بعد از یکی دو کار دست از ساخت ویدئو می کشند و به هنری دیگر می پردازند دو دلیل هم دارد یکی این که ایده در ویدئوآرت مشکل به دست می آید و دوم ساخت اثر زمان و امکانات می خواهد. یک ویدئوآرتیست شاید در سال یک ویدئوآرت بتواند به انجام رساند.

چیدمان: دلایل و ضرورت شکل گیری ویدئوآرت به طور کلی چه بوده است؟

مهرک نژاد: مسایل اجتماعی-سیاسی و هنری برای بروز آن دخیل اند. برخی در ادامه جریان های گذشته بودند که در تداومشان به ویدئوآرت منجر شده اند و برخی دیگر در تعامل با جریان های موازی. ولی من بیشتر تأثیر پارادایم پسا ساختارگرا را در پیدایی کلیت هنر ویدئو مؤثر می دانم و در ادامه جریان های موازی در فلسفه و مباحث نظری و تکنولوژی، که قبلاً در ابتدای بحث اشاره کردم و تکرارش ضرورتی ندارد.

چیدمان: تکلیف گالری دار و موزه با نمایش و آرشیو و نگهداری آثار ویدئوآرت چیست؟

هاشمی: آرشیو کردن ویدئو چالشی برای ویدئوآرتیست و مجموعه داران و گالری دارها شده است. و آن اینکه نگهداری و آرشیو کردن تا چه زمان می تواند حافظ اثر به ویژه ویدئوآرت باشد. یک اثر نقاشی دارای فیزیک و جسمیتی است که می توان آن را در مکانی محافظت کرد و در صورت معیوب شدن می توان ترمیم کرد، اما چه تضمینی برای نگهداری آثار ویدئو هست که بر روی دی وی دی ها یا هارد دیسک یا به صورت از این موارد هست که با یک ضربه یا ویروس، محو و نابود می شوند و در مواردی بازگشت

(ریکاوری) هم نمی شوند و حتی ذخیره آنلاین آن وابسته به شرکتی دیگر است که ماندگاری و امن بودن آن گارانتی ندارد. از طرف دیگر نگهداری اثر تا چه اندازه با نمایش اثر هماهنگ است یک ویدئوآرت وابسته است به مکان یا دستگاه های مرتبط که به صورت چیدمان یا پرفورمنس اجرا شده است این چنین آثاری چگونه در یک مجموعه و هارد دیسک و نظایر آن باید قرار داد. به عبارت دیگر ویدئوآرت به نوعی وابستگی به تکنولوژی و امکانات بیرون از خود دارد تا ماهیت پیدا کند.

چیدمان: ویدئوآرت در ایران از چه تاریخی و چگونه شروع شد و روند شکل گیری آن چگونه بود؟

مهرک نژاد: متأسفانه تاریخ مدونی مکتوب نشده و بیشتر کسانی که در زمینه ویدئوآرت و تاریخچه آن در ایران قلم زدند بیشتر خودشان ویدئوآرتیست بوده اند و از دیدگاه و برداشت خودشان نوشته اند و بیشتر شرح حال است تا تاریخ ویدئوآرت. اما اولین موجی که ویدئوآرت را بر سر زبان ها انداخت نمایشگاه هنر مفهومی ۱۳۸۰ خورشیدی در موزه هنرهای معاصر تهران است. اما به نظر من آن تاریخ شاید به حسب کثرت موفق بوده اما نمایشگر آغاز نیست و فکر کنم باید یک تحقیق گسترده انجام بگیرد و مشخص شود کجا و چگونه آغاز ویدئوآرت ایران است. حتی سال ۱۳۹۲ در خانه هنرمندان تهران یک دهه ویدئوآرت ایران برگزار شد آن هم به تمامی نتوانست جوابگو باشد.

ایرانپور: ویدئوآرت در ایران هنری نوپاست، از آنجا که ویدئو بیش از هر رسانه ای هنری دیگری وابسته به پیشرفت تکنولوژی و استفاده از آن است، نسل جدید هنرمندان ایرانی پس از آشنایی استفاده از این رسانه را آغاز کرد، دهه هشتاد را می توان آغاز فعالیت هنرمندان ایرانی در این زمینه به شمار آورد، نخستین حضور و کسب جوایز بین المللی هنر ویدئویی ایرانی در این دهه صورت می گیرد. هنرمندان ایرانی فعالیت هنری خود را در این زمینه با رسانه های دیگر آغاز کرده اند و پس از دوره نقاشی، عکاسی یا فیلم سازی به این رسانه روی آورده اند.

مهرک نژاد: چند جنبه را باید مد نظر داشت. کسانی هستند که فیلم سازان موج روشنفکری ایران را مطرح می کنند که آغازگر ویدئوآرت ایران هستند. اگرچه تعدادی از بزرگان سینما در این زمینه فعال هستند اما به نظر من ملاک موقعه ای است که هنرمند با آگاهی و دانش ویدئوآرت ساخته است. کسانی که این مسأله را مطرح می کنند می خواهند برای خودشان نسب شناسی ویدئوآرت بسازند و چه کسانی بهتر از هنرمندان فیلم ساز مطرح ایران.

چیدمان: رابطه میان اقتصاد هنر با ویدئوآرت چیست؟

هاشمی: ویدئوآرت به دلیل اینکه خاصیت ماده بودن ندارد شرایط کلکسیونی متفاوتی نسبت به (اکثریت) بقیه رسانه ها دارد. همین عامل باعث می شود متقاضیان خانگی این نوع آثار کم شوند و هم چنین به خاطر خاصیت غیر شیئی و وابستگی این رسانه به ابزار الکترونیکی برای به نمایش در آمدن باعث می شود که متقاضیان





وقت‌ها بدون مشورت با آرتیست یا تنها به دلیل نمایش دادن داشتن شویی ویدیویی بدون در نظر گرفتن ضرورت چیدمانی و یا بی‌زمانی آن‌ها به صورت گروهی بر روی یک پرده اسکرین می‌شوند که این اثر را تغییر را می‌دهد. در مقابل می‌بینیم که متأسفانه هنرمندان کمتر به مخالفت می‌پردازند یا نمایش‌گردان نظر آن‌ها را در مورد نوع نمایش به خصوص در خارج از کشور یا جویا نمی‌شود یا کامل اجرا نمی‌کند و نمایش کاردر خارج از ایران خود مکفی به نظر می‌رسد.

چیدمان: دورنما و آینده ویدئوآرت در هنر معاصر جهان و ایران را چگونه می‌بینید؟

هاشمی: فکر می‌کنم که اینترنت نقش مهمی در نمایش دادن ویدئو در حال و آینده دارد به خصوص شبکه‌هایی مثل یوتیوب و ویمئو (Vimeo) که این امکان را به کاربران خانگی می‌دهد که به نوعی ویدئوآرتیست باشند و به صورت مستقل ویدئو خود را بتوانند نمایش دهند که ساختاری دموکراتیک به آن می‌دهد و به نوعی آن‌ها را نمایش‌گردان خودشان نیز می‌کنند. اینترنت هم چنین باعث شده تعدادی نمایش‌گردان‌های مستقل به وجود آیند که بتوانند چه با استفاده از امکانات آنلاین که خاصیت شراکتی دارد بین آرتیست‌ها، نمایش‌گردان‌ها و گالری‌دارها در مکان‌های مختلف جهان با حداقل هزینه به صورت آنلاین و یا حتی حقیقی به صورت مستقل اقدام به نمایش‌گردانی ویدئوآرت کنند. ترکیب ویدئو و رسانه‌های دیگر اکنون هم بسیار دیده می‌شوند. در آینده، بیشتر هم شاهد آن خواهیم بود به خصوص در هنر صدا، هنر اینترنتی و دیجیتال و برهم‌کنشی و ساختارهای پیچیده‌تر چیدمانی.

خانگی، غیرخانگی، کلکسیون ویدئوآرت را کاهش دهند. هم‌چنین قوانین پیچیده کپی‌رایت، صوت و تصویر نیز می‌تواند از عوامل مؤثر این قضیه باشد.

ایرانپور: امکانات بیانی نامحدود، دسترسی به منابع شبکه‌های وب، قدرت شگرف تأثیرگذاری بر مخاطب و مناسب بودن هزینه‌های تولید و سهولت انتقال و نمایش اثر، هم‌چنین امکان حضور در فستیوال‌های جهانی و خرید آثار هنرمندان ایرانی توسط نهادهای خارجی شاید از عوامل رواج این رسانه در تولید هنری باشد.

چیدمان: ویدئوآرت در ایران چه کمبودهایی دارد و موانع رشد و چالش‌های آن چیست؟

هاشمی: قضیه خرید و فروش و کلکسیون کردن ویدئوآرت چالش بیشتری در ایران پیدا می‌کند به این صورت که بسیاری از مکان‌هایی که برای آرشیوایی (آنلاین و حقیقی) هستند و نه تنها به هنرمندان سازنده ویدئوهایشان هزینه‌ای پرداخت نمی‌کنند بلکه بعضی از آن‌ها هزینه‌ای از هنرمندان هم می‌گیرند ضمن اینکه هرچند قابل ذکر است که اکثراً حضور این ویدئوها در این آرشیوها بسیاری از قوانین کلکسیون را تبعیت نمی‌کنند از جمله حقوق مادی تعداد ادیشن و غیره. هر چند که اکثریت این آرشیوها به نوعی از نمایش دادن این ویدئوآرت‌ها از جاهای مختلف استفاده می‌کنند منتی در مقابل نمایش این ویدئوها به هنرمندان هزینه‌ای پرداخت نمی‌کنند. هم‌چنین با وجود اینکه در جاهای مختلف جهان شاهد این هستیم که هنرمندان ویدئوآرت در قبال اسکرین هر نمایش ویدئوآرت از برگزارکننده پروژه، هزینه‌ای دریافت می‌کنند که می‌تواند برگزارکننده همان نمایش‌گردان یا گالری‌دار یا موزه‌دار باشد. هم‌چنین بعضی از ویدئوآرت‌ها بعضی

چیدمان: ویژگی‌های آثار ویدئوآرت ایرانی و ویدئوآرتیست‌های ایرانی کدامند؟

معرک‌نژاد: ویدئوآرت طیف وسیعی دارد و برای هر کدام ویژگی‌های خاصی را می‌توان ذکر کرد. اما به نظر من جدای از مضمون آثار که سیاسی و جنسیت‌گرایی هستند دوگونه ویدئوآرت در ایران مشخص است هنرمندانی که تأکید را بر فرم قرار دارند و بیشتر فرم‌گرا هستند و دسته دوم که بیشتر جنبه نمادین اثر را مورد توجه قرار می‌دهند. البته اگر بتوان فرم‌گرایی را با آثار نمادین که برگرفته از آیین‌های جامعه هستند ترکیب کنند هم در ایران و هم خارج از ایران موفق‌تر عمل می‌کنند.

هاشمی: اخیراً در ایران شاهد این هستیم که تعداد زیادی ویدئوآرت ساخته می‌شود. عوامل زیادی در این قضیه نقش دارند که یکی از آن‌ها می‌تواند قضیه تحریم‌ها باشد که محدودیت بسیار زیادی برای هنرمندان ایجاد کرده است چه برای خرید و فروش آثارشان (دو بعدی و سه بعدی) و چه در حمل و نقل آثارشان و یا هزینه خریدن مواد برای کار. در صورتی که ویدئو به خاطر خاصیت دیجیتال بودن این قضیه را حل کرده و هنرمندان می‌توانند حتی با تلفن همراه یا دوربین‌های غیرحرفه‌ای و ارزان قیمت ویدئو ساخته و اقدام به ویرایش آن در لب‌تاپ شخصی کنند. و شاهد آن هستیم که از طریق اینترنت ویدئو خودشان را با کمترین هزینه در فستیوال‌های خارجی نمایش می‌دهند و حتی آثارشان را به نمایش‌گردان‌ها یا گالری‌های خارج از کشور به فروش می‌رسانند. حتی در بعضی از کشورها که خرید و فروش (قانونی) آثار دو بعدی و سه بعدی ممکن است شامل تحریم باشند اما آثار ویدئویی در خارج از کشور می‌توانند نمایش داده شوند و هزینه نمایش آن شامل تحریم‌ها برای هنرمندان ایران نیست. از زاویه‌ای دیگر، این عوامل تأثیرات مثبت و منفی داشته، تعداد زیاد ویدئو ساخته می‌شود که بسیاری از آن‌ها کیفیت مناسبی نداشته و سطحی‌اند و خیلی از ویدئوهایی هم شاهد هستیم که هنرمندانه بوده اما مانند ویدئوهای اولیه دهه ۶۰ به مستندی از پرفورمنس هنرمند شبیه هستند که شخصی بوده و لایه‌های بسیار کمی در پس‌آن‌هاست که با تعجب بعضی وقت‌ها دارای بیانیه‌های سنگین فلسفی هم هستند.

ویدئوآرت هنوز به عنوان ابزاری که در خدمت ایده قرار بگیرد برای خیلی از هنرمندان ایرانی جا نیفتاده و به این منظور هم چنان تنها به منظور این‌که ویدئوآرتی بسازند اثری می‌سازند و نه به عنوان ابزاری در خدمت ایده.

چیدمان: آیا مخاطبان ویدئوآرت با آثار هنرمندان ویدئوآرتیست معاصر ایران ارتباط برقرار می‌کنند؟

معرک‌نژاد: به نظرم مخاطبان ارتباط خوبی با ویدئوآرت برقرار می‌کنند و حتی تا حدودی نسبت به دیگر هنرهای مفهومی از استقبال بهتری برخوردارند. شاید مخاطب ایرانی که همیشه ذهنیت مفهوم‌گرایی داشته در اثر با آیین‌ها و نمادهای آشنا با جامعه مواجه می‌شود و به نوعی خودش را باز می‌یابد و هم‌سوایی، این‌همانی و هم‌حسی با آثار

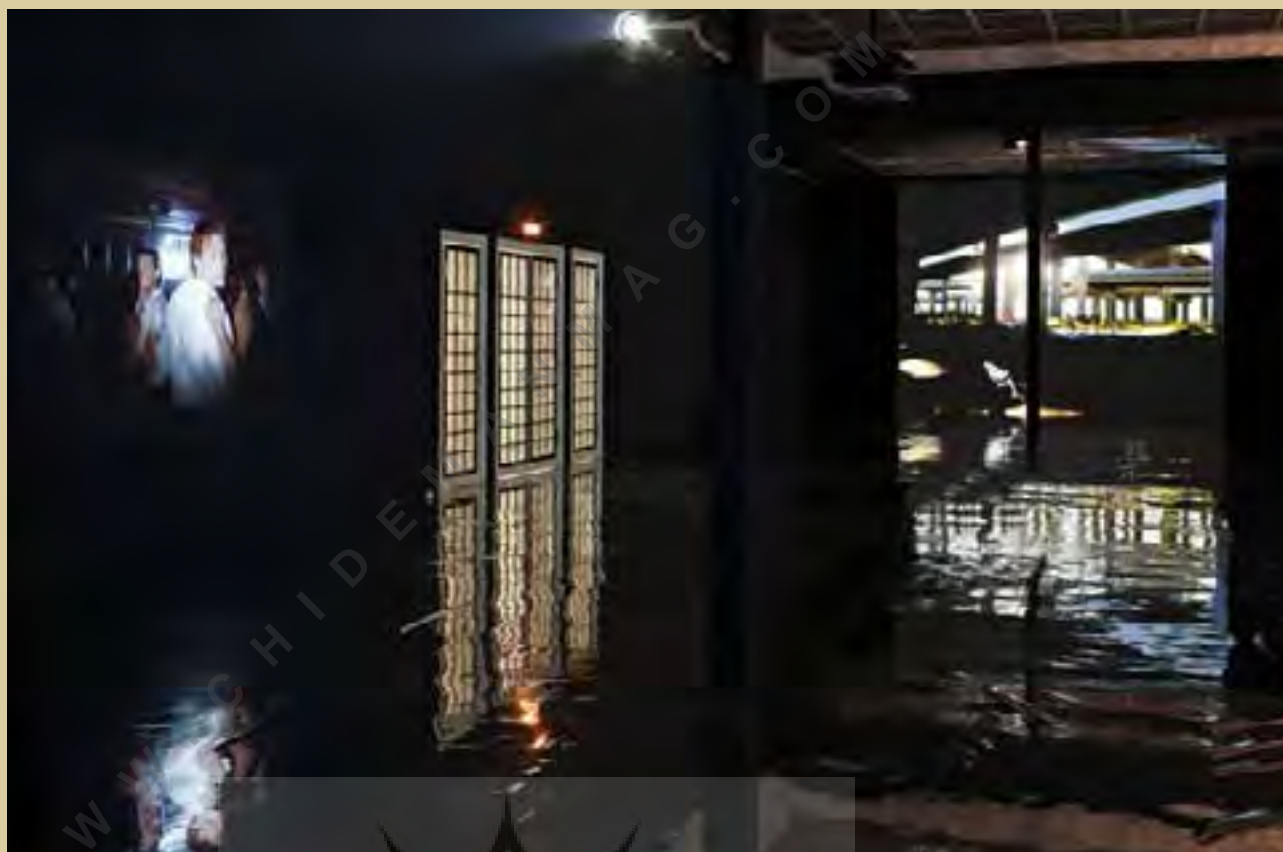
برقرار می‌کند و همین امر باعث شده استقبال بیشتری از آن بشود. به ویژه با تمام بی‌مهری ارگان‌ها و سازمان‌ها به این هنر در چند مورد شهرداری‌ها یا پیش گذاشتند و نمایشگاه‌هایی ترتیب داده‌اند و که چون شهرداری مراکز غیر گالری را مدنظر داشته که محل رفت و شد مردم باشد این امر نشان داده که به طور عام استقبال خوبی از طرف مخاطب شده است.

چیدمان: نقش و سهم دانشگاه‌ها و مراکز آکادمیک و آموزشی در توسعه ویدئوآرت چیست؟

ایرانپور: سر فصل دروس دانشگاه سال‌هاست که بر اساس هنر مدرن تعریف و اجرا می‌شوند و روزآمد نشده‌اند. با توجه به تحولات هنری، قالب‌های سنتی و مدرن در پاسخگویی به نیازهای دانشجویان امروز بسیار ناکارآمد هستند بی‌تردید مراکز خصوصی آموزشی نقش به‌سزایی در جذب و معرفی و ترویج هنر معاصر داشته و دارند و فعالیت‌های بین‌المللی مستقل از نهادهای دولتی داشته‌اند.

هاشمی: اگر بخواهم در زمینه منابع هم مطلبی اضافه کنم. منابع درباره ویدئوآرت و به‌طور کلی هنر معاصر بسیار محدود هستند. ترجمه‌ها نیز کم پیدا می‌شوند که خوب و سلیس و مناسب باشند و گاه حتی ترجمه‌ها نیز معاصر و به روز نیستند. مطالب درباره ویدئوآرت را بیشتر باید در مجلات و نشریه‌ها جستجو کرد که آن‌ها نیز منقطع هستند. از بابت مؤسسات دولتی هم باید گفت تمایلی به نمایش آثار معاصر به ویژه ویدئوآرت ندارند. برخی مؤسسات خصوصی هم که در این زمینه فعالیت دارند بیشتر انحصاری فعالیت می‌کنند و نوعی خاص با هنرجویان خاص خود را به جامعه هنری تحمیل می‌کنند که بازتابی از کلیت جامعه هنری نیست. در دانشگاه هم تعدادی دروس و واحدهای محدود در این زمینه وجود دارند که کافی نیستند و به نظرم می‌بایست مراکز و مؤسسه‌هایی قدم پیش بگذارند منابع را تهیه و ترجمه کنند و در دسترس مخاطبان خود قرار دهند. ■





David Claerbout

Born Kortrijk, Belgium , 1969

He is a Belgian artist working in the media of photography, video, sound, drawing and digital arts, though perhaps he is best known for his large scale video installations. His work exists at the meeting point between photography and film, and is at the forefront of this contemporary dialogue.

Claerbout studied at Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten, Antwerp from 1992-1995.

He trained as a painter, but became more and more interested in time through investigations in the nature of photography, the still and the moving image (Bergson's duree echoed in Gilles Deleuze Cinema 1 and Cinema 2).

Throughout his career, the Belgian artist David Claerbout has investigated the conceptual impact of the passage of time through his use of video and digital photography. As scholar David Green has explained, "Claerbout's work subtly proposes a relationship of similitude between film and the objective world that lies outside and beyond the narrative space of cinema. In doing so he poses a set of questions about how we experience film and about the nature of the medium itself."

ترجمه: علی محمد دوست حسینی

دیوید کلیربوت

متولد بلژیک ، ۱۹۶۹

هنرمندی است که در زمینه عکاسی ، ویدئو ، صدا ، نقاشی و هنرهای دیجیتال فعالیت داشته. گرچه شاید او بیش از هر چیز به خاطر نمایش ویدئویی بزرگ مقیاس خود شناخته شده باشد. کار او در حوزه تلاقی عکاسی و فیلم قرار می‌گیرد و در خط مقدم این گفت‌وگوی معاصر قرار دارد.

کلیربوت در موسسه هوگر در آنت ورپ طی سال‌های ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۵ تحصیل کرد. او به‌عنوان یک نقاش آموزش دید. اما با گذر زمان هرچه بیشتر به تحقیقات در طبیعت عکاسی ، تصویر ثابت و متحرک علاقه‌مند شد.

هنرمند بلژیکی طی سال‌های فعالیت خود تأثیر مفهومی از گذشت زمان از طریق استفاده از ویدئو و عکاسی دیجیتال مورد بررسی قرار داده است. دیوید گرین توضیح می‌دهد "کار ماهرانه کلیربوت یک رابطه عینی میان فیلم و جهانی که بیرون و ماوراء فضای سینما قرار دارد را مطرح می‌کند. در انجام این کار او مجموعه‌ای از سؤالات را پیرامون چگونگی تجربه ما از فیلم و نیز ماهیت خود رسانه طرح می‌نماید."