VII MEGIL WSIIU

شیخ بهایی

علی معلمی

۹۰ تومان
۵۳۶۷

«دربین» ـ شماره ۱

«دربین» شماره ۱ نخستین از مجموعه نمایشگاه‌هایی است که از این پس با محوریت میزبانی هم‌زمان چند نمایش انفرادی در کارخانه آرگو برگزار خواهد شد. از آغاز فعالیت بنیاد پژمان، همکاری با هنرمندان جوان، نوظهور و نیز آن دسته از هنرمندان که در میانه مسیر حرفه‌ای خود هستند مورد توجه بوده؛ تا پیش از این اما امکان نمایش آثار آن‌ها در کارخانه آرگو فراهم نشده است. این شماره از «دربین» شامل سه مجموعه مستقل از ندا سعیدی، علی میرعظیمی و محمد حسن‌زاده است که در عین استقلال هرکدام در قالب یک نمایش انفرادی و در سه فضای مجزای کارخانه آرگو در معرض دید مخاطبان قرار می‌گیرد. این سه هنرمند اگرچه به‌نسبت هم‌نسل‌اند اما تجربه‌های حرفه‌ای متفاوتی را تا به این جا پشت سرگذاشته‌اند. کنار هم نشستن این سه نمایش به مخاطب کمک می‌کند تا نسبت به جهان فکری این هنرمندان، تمایزات و نزدیکی‌های فرمی و محتوایی در آثارایشان و نیز تنوع و تکثر استفاده از مدیوم و متریال درکار هرکدام شناخت جامع‌تری حاصل کند.

علی میرعظیمی

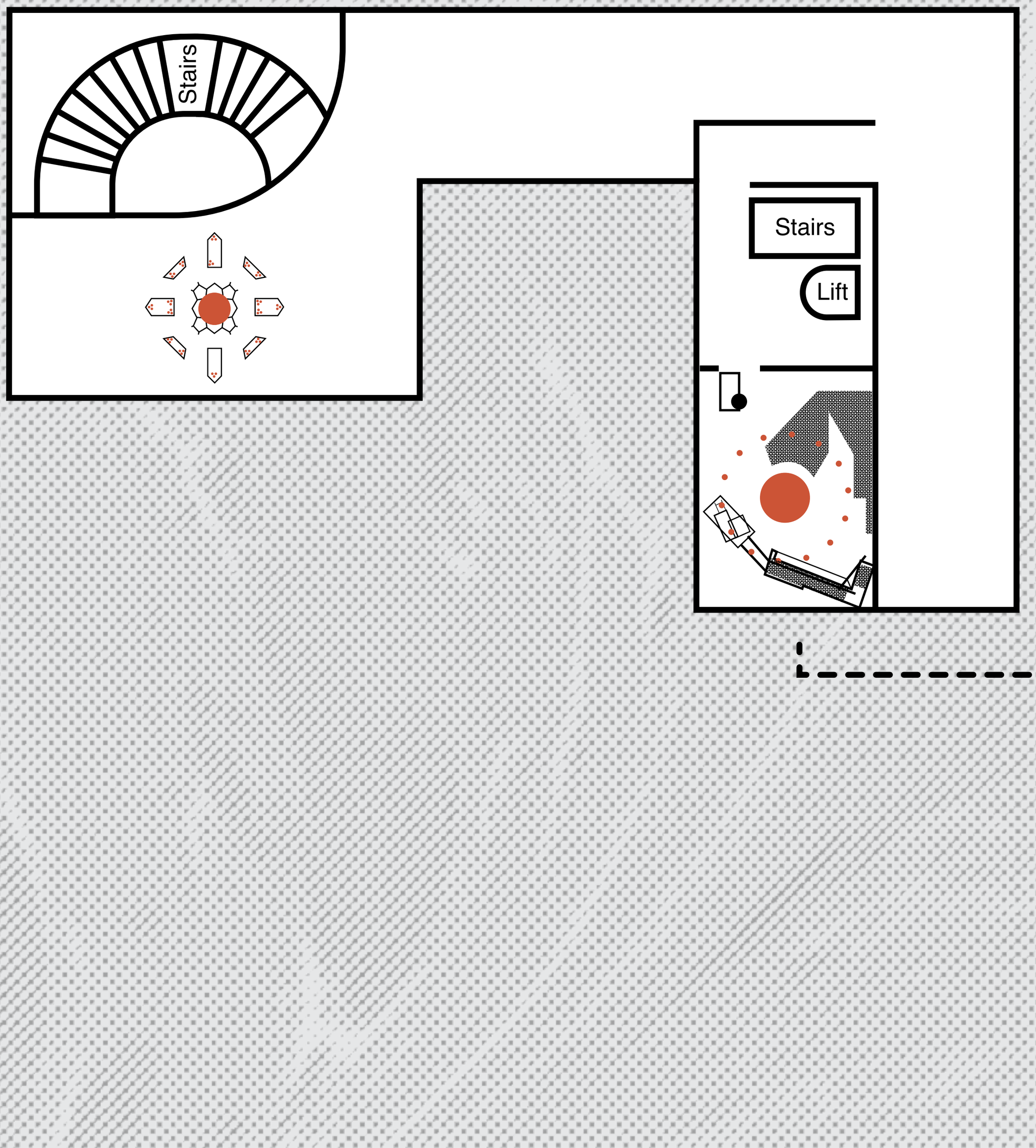
علی میرعظیمی متولد ۱۳۶۳ در اصفهان است. آثار او با مدیوم‌های متفاوتی از جمله چیدمان، طراحی صدا و نوشتار درگیر هستند. میرعظیمی مطالعات هنری خود بر ساختار تصویر را با توجه به فضاهای نمایشی هنر معاصر و سیاست از دریچه‌ای سینمایی و با نگاهی تاریخی به رویدادهای ایرانِ مدرن و معاصر پیگیری می‌کند.

او در برنامه‌ی HWP اشکال الوان بیروت بین سال‌های ۲۰۱۶ و ۲۰۱۷ و اقامت هنر Shifting Panoramas در Feldfünf و انستیتو گوته برلین شرکت داشته است و نامزدی برنامه‌ی بلندمدت DAAD برلین در سال ۲۰۲۰ را در کارنامه‌ی خود ثبت کرده است. نام او همچنین به عنوان یکی از سه نماینده پاویون ملی ایران در پنجاه و هشتمین دوره‌ی بینال هنر ونیز جا گرفته است. افزون بر آن، پاره‌ای از پروژه‌هایش به صورت گروهی و انفرادی طی سال‌های ۲۰۰۹ تاکنون در فضاهای نمایشی داخل و خارج از ایران به نمایش گذاشته شده‌اند.

Lipstick to the Void
Ali Meer Azimi

به آوازِ تیرْ تیر
علی میرعظیمی

طبقه اول
1st Floor



- جنگ بین عراق و ایران در زمستان ۱۳۶۵ شهرها را به خطوط مقدم مرزی ضمیمه کرد.
- جنگ شهرها از اسفند ۱۳۶۶ تا اردیبهشت ۱۳۶۷ با حملات هوایی و موشکی به شهرهای مرکزی ایران به اوج خود رسید و طی آن بیش از ۱۲ هزار غیرنظامی کشته و متجاوز از ۳۵ هزار نفر مجروح شدند.

۱- لیختنبرگ می‌گوید، کسانی که سفید ناب را دیده باشند، نادرند. آیا این به این معناست که اغلب، این اصطلاح را اشتباه به‌کار می‌گیرند؟ چگونه او می‌تواند کاربرد درست آن‌را یاد بگیرد؟ او براساس کاربرد همیشگی کاربرد مطلوب را ساخته‌است و این به این معنا نیست که کاربرد بهتری است، بلکه فقط از جهاتی کاربردی خالص‌تر است، یا اینکه چیزی به غایت سوق داده شده است.

درباره‌ی رنگ‌ها-ویتگنشتاین

- می‌گویند هنگام حمله‌ی میراژهای عراقی، وقتی این جنگنده‌ها به محدوده‌ی راداری ایران نزدیک می‌شدند سیستم‌های راداری ما دچار اختلال شده و کل صفحه رادار سفید می‌شده است؛ یک سطح قطور اما به شکنندگی صفحه‌ای از کاغذ.

«توجه، توجه!»

«علامتی را که هم‌اکنون می‌شنوید اعلام خطر یا وضعیت قرمز است و معنا و مفهوم آن، این است که حمله هوایی انجام خواهد شد، محل کار خود را ترک و به پناهگاه بروید.»

برنامه‌ای که از رادیو در حال پخش بود قطع شده و این پیام به شهروندان مخابره می‌شد. تا مشاهده‌ی سایه‌ی هواپیما بالای سر، آن‌ها چیزی حدود ۴ دقیقه فرصت فرار داشتند. پس از این چهار دقیقه‌ها و پشت آن صفحه‌ی تختِ سفیدشده یا در عمق آن، حالا چروک‌هایی افتاده که نشانی از آن روی تماماً تخت و سفید ندارد. چین‌وشکن‌هایی که زیر سرخی آژیر و خون‌های ریخته‌شده، به شکل آوارهای توپوگرافیک ظاهر شده‌اند.

- جورج بارکلی می‌گوید: «ما اشیا را نمی‌بینیم، بلکه فقط نشانه‌های رنگینی می‌بینیم و سپس آن‌ها را به‌جای خود شی می‌انگاریم.»
- ارسطو نیز در رساله‌ی درباره حس و محسوس می‌گوید: «شفافیت از صفات مختص هوا یا آب یا چیزهای دیگری که شفاف خوانده می‌شوند، نیست، بلکه نوعی «**قوه**» است که در اجسام وجود دارد.»
- یکی از مهم‌ترین اشکال تکنیکی و تاکتیکی برای پنهان شدن در وضعیت خطر، استتار کردن (با) یا مستترشدن (در) است. شاید بتوان استتار را هم از انواع استفاده از قوّه‌ی شفافیت بشمار آورد. پس رادارگریزی هواپیماهای جنگی نوعی بهره‌گیری از قوه شفافیت است.

- ارسطو همچنین در رساله‌ی در باب روح می‌گوید: «شفافیت به خودی خود نامتعین است، ولی واضح است که وقتی در اجسام متعین باشد، باید حدی (در آن جسم) داشته باشد؛ این حد همان رنگ است.»

حد این شفافیت را، رادار باید تشخیص دهد. و اضافه می‌کند که: «رنگ هر جسم جامدی حد یا سطح خود آن جسم نیست، بلکه حد شفافیتی‌ست که در آن است. رنگ یا در حد خارجی جسم است، یا خود آن همان حد را در جسم تشکیل می‌دهد.»

- به نظر می‌رسد که جنگنده‌ها با انواع تکنیک‌های اختفا و جمینگ (اختلال در سیستم‌های راداری) آن حد خارجی یا آن رنگ را در ابژه‌ی ثانویه تزریق می‌کنند. و با این کار نه خودشان، بلکه پنهان‌بودنِ خود را با پاشیدن سفیدی روی چشم‌های دیگری -روی صفحه‌ی رادار- آشکار می‌کنند.

- فیلم اورفه (ژان کوکتو ۱۹۵۰) داستان آینه‌هاست، تصویر آینه‌ای، صدای آینه‌ای، شکستن آینه و گذشتن از آینه. آینه‌ها رابطه مستقیمی با مرگ، شخصی در لباس مرگ و دنیای مردگان دارند و خیرگی به هر انعکاس، تاوانی جز تماس با مرگ نخواهد داشت. در واقع انعکاس و ابزار آلاتش حد و مرز و فاصله‌ی زندگی و مرگ را مشخص می‌کنند. حتی رادیو هم در فیلم کوکتو یک آینه‌ی صوتی‌ست. اورفه ساعت‌ها جلوی رادیوی اتومبیل‌اش می‌نشیند تا تصویری از درونیات و اتهاماتش را از خلال امواج دریافت کند. انعکاسی که طبعاً صوتی‌ست، اما نه الهامات شاعرانه بل کدهایی‌ست که از سرزمین مرگ برای او مخابره می‌شوند. رادارها هم گویا چنین سازوکاری دارند.

- محدوده‌ی راداری که شی پروازی و مرکز پدافند در آن به کنش و واکنش درگیر هستند صفحه‌ای تارعنکبوتی، یک اینترفیس یا برجی صوتی میانِ زمین و هواست و ابژه‌ی واسط در این میان چیزی جز فرکانس‌های رفت و برگشتی نیستند. از ابژه‌ی پروازی (اگرچه شی بعدمند و فیزیکی‌ست) تنها آن قسمت‌اش که قابل شنیدن است، قابل تشخیص یا به‌عبارتی رویت‌پذیر از فاصله دور است. آن‌هم به وسیله آنالیز امواج بازگشتی پس از برخورد به شی پروازی توسط رادار.
- در واقع شی پروازی مثل سطحی عمل می‌کند که در برابر فرکانس‌ها قرار گرفته است و آن فرکانس‌ها را بازتاب می‌دهد. صفحه رادار مانند جیوه بر آن شیشه‌ای که تا پیش از این شفاف بوده به محض تشخیص ابژه‌ی پروازی، آینه‌ای تمام‌نما می‌شود و چهره‌ی شنیداری شی را منعکس می‌کند.
- تمرین در جهت تشخیص خطر احتمالی ابتدا به ساکن می‌تواند ساختِ آینه‌ای فرضی به‌عنوان صفحه‌ی رادار باشد که تمرین‌کننده درست مانند آن چه درزمان خطررخ می‌دهد، باید با گوش‌هایشان به سطح آینه خیره شده و چیزی را ببینند که پس از تبدیل صفحه‌ی رادار به دیواری سلب و سفید، دیگر قابل مشاهده و دسترسی نخواهد بود.
- این تمرینِ صوتی، این سیرِ ساختگی را می‌توان **تمرینِ لحظه‌ی تماس** نامید.

۲- سفید تمام رنگ‌ها را حذف می‌کند- آیا قرمزاین کار رانمی‌کند؟

- منطقه‌ی سفید قسمتی اززمین است که همواره ازدو نقطه دید متفاوت در تیررس قرار می‌گیرد، دید از پایین و دید از بالا؛ نقطه‌ی دید سنگراست و نقاط دید گره‌گاه‌های مخاصمه و در نهایت پرسپکتیو، شبکه‌ی انهدام درمیدان دید خواهد بود. شبکه‌ی مخاصمه برای سوژه‌های درگیر، هزارتویی پیچیده است که راهی جز ورود به آن نیست. مسئله در مواجهه با هزارتو همیشه نه داخل‌شدن بل حلِ هزارتو و بیرون آمدن ازآن است. این هزارتو در موقعیت-وضعیتِ تمرینِ لحظه‌ی تماس، فرمی پیچیده‌تربه خود می‌گیرد چراکه گاه برای درگیر شدن با دشمنِ تمرینی باید فرض را بر این گذاشت که اویِ مشق‌کننده دراین مقال خودِ دشمن است یا به عبارت دیگربا سوژه‌ی دشمن جفت شده‌است.
- آیا پادشاه عرب در داستان «دو پادشاه و دو هزارتو» ی بورخس می‌تواند در حالتی که پادشاه مفلوک غربی را روانه‌ی هزارتوی شفاف‌اش درصحرا می‌کند، برقدم‌های او منطبق شود؟
- به‌تمرینات نظامی‌وآماده‌سازی نظام درقدیم‌مشق کردن گفته می‌شد و محل آن درتهران قدیم میدان مشق نام داشته است.
- درمیدان مشق که نه، درسکوت صحرا اگرتنها صدا سوتِ آماج تیرهای دشمن باشد که لاله‌ی گوش را رد می‌کند و بر لاله می‌نشیند یا به نیابت آب زمین را به رگبار سیراب می‌کند چه باید کردآن زمان که دیگرتیری درقندیل (تیردان) نمانده است؟ آیا جزاین است که باید تیردشمن را وجین کرد و بعد به‌سمت خودشان برگرداند؟

- اینجاست که سوتِ تیر به عکس می‌نشیند.
- تیر که از بته درکنده شد، در این طی طریقِ معکوس، مادری می‌یابد بارور. مادری از بین سایه‌ی مادرهای خودشان.
- این مادر، مهندسی معکوس نام دارد.
- بالغ بر ۷۰٪ ادوات نظامی ایران از دهه‌ی ۹۰ میلادی تاکنون برگردانِ تیرهای خودِ دشمن است و درصد قابل توجهی از این محصولات به پدافند غیرعامل، سیستم‌های رادیویی، شنود و بالاخص راداری اختصاص دارد.
- در رساله‌ی هدایهٔ الرمي چنین مکتوب شده‌است که یکی از نشانه‌های کمال تیراندازی با کمان در آن دوران، اصطلاحا **زدنِ تیر سمت آواز** گفته می‌شده‌است؛ «یعنی چون کسی در شب تار سخن بگوید و بدان سمت تیر انداخته و بزند». تیرانداز برای رسیدن به چنین درجه از کمال باید که در شب تار ره به بیابان انداخته، نشانه در جایی دور قرار داده و جرسی به آن آونگان کند. کمان‌دار دستیارِ ریسمان بدست را خبر کرده برود و جایی دور به راست یا چپِ نشانه پناه بگیرد. دستیار با کشیدن ریسمان زنگ جرس را به صدا در می‌آورده و باید که کمان‌دار سمت آوازِ جرس را جُسته و تیر را پرتاب کند و تیر بدون آن‌که خود آواز کند به هدف نشیند. مرحله‌ی بعدی این تمرین آن‌که نشانه را در گودی یا بلندی قرار داده و تیراندازی در شب را تکرار کند. هردوی این مشق‌ها نه تنها به قصد خبره‌شدن در زدن هدف بلکه در اصل برای تشخیص و تنظیم فاصله‌ی اهداف دور از دسترس در شرایط مختلف توپوگرافیک و آب و هوایی انجام می‌شده است.

۳- تصور کن که کسی جای عنبیه را در یک چهره‌ی نقاشی شده از رامبراند نشان دهد و بگوید: «می‌خواهم دیوار اتاقم این رنگی شود».

- تمرین لحظه‌ی تماس در این نقطه -با وساطت عامل صوت به‌عنوان پرتویی از شفافیت دشمن- با زدن تیر سمت آواز تلاقی می‌کند.
- صدا روی اسکرین تبدیل به تصویر می‌شود ولی این تصویر هنوز برای قابل استفاده‌شدن کار دارد. دو نیروی مخالف همزمان دست هم را می‌خوانند و سعی می‌کنند خود را با نیروی طرف مقابل شبیه‌سازی کنند. شبیه‌سازی از طرفی به واضح‌تر شدن تصویرِ خود می‌انجامد و در مقابل به وضوحِ طرف درگیر نیز کمک می‌کند.
- می‌توان گفت که این خودِ زمان -یا دقیق‌تر لحظه- است که در طی پروسه‌ی آزمون و خطا بین طرف‌های درگیر در فضای تمرین لحظه‌ی تماس، مهندسی معکوس می‌شود. یعنی این لحظه هر بار از نو ساخته و تخریب می‌شود تا بیشتر به تجربه درآید. و در واقع هر تجربه به اسکلتی شباهت دارد که لحظه، گوشتِ خود را بر ساخت آن فرم می‌دهد. در گیر و دارِ این مخاصمه، لحظه تا می‌خورد و دو وجه به خود

می‌گیرد ، یکی وجه شبیه‌سازی و دیگروجه واقعی. هرلحظه شبیه‌سازی می‌شود تا سرانجام به لحظه‌ی واقعی سروشکل دهد، تا شِمای زمانی خود را بسازد، به‌دست گیرد یا کنترل کند. پس مقرر است که این لحظه در آینده باشد. آینده‌ای که تجسد زمان حالی‌ست که حاضر در آزمایشگاه و در حال شبیه‌سازی‌ست. اما این طور نیست که مرز قابل تمیزی میان این دو لحظه بتوان یافت، چرا که ذاتیِ چنین لحظه‌ای‌ست که مدام درحال پس و پیش شدن باشد. این پس و پیش شدن مانند مومی در دست، فرم به فرم شده و به‌عبارتی مدام دگرگون (mutate) می‌شود، بیگانه (Alienate) می‌شود از خود و
- این زمان- به یک «نمی‌دانم کِی» تن می‌سپارد.

۴- یک سطح سفید صیقلی می‌تواند چیزی را باز بتاباند. چه می‌شود اگر اشتباه شود و چیزی که درآن بازتابیده‌شده در واقع در پشت آن باشد و از ورای آن دیده شود؟ آیا سفید و شفاف خواهد بود؟

- مارک فیشر در نوشتار The Weird And The Eerie تشریح امر غریب را اول از همه با داستان‌های لاوکرفت شروع می‌کند؛ بقول فیشر، «دلهره در داستان های لاوکرفت عاقبت رویارویی روایت با -نمی‌دانم- یا امر ناشناخته است.» قصه‌های لاوکرفت جایی از جا در می‌رود. آنقدر دقیق و سرِ وقت که هیچ کاریش هم نمی‌شود کرد. اگر اینطورست که **سرِ وقت** از **جا** در می‌رود، آیا می‌شود زمانِ غریبی هم تصور کرد که در جا از وقت خارج می‌شود؟ اگر Weird زمان‌مدار

باشد، فیشر در فصل دوم که به Eerie اختصاص دارد، جا را به این بحث پیوند زده و Eerie را وابسته به مکان می‌داند. Weird موقعی حضور پیدا می‌کند که متعلق به آن نیست، در مقابل Eerie جایی اتفاق می‌افتد که قرار نبوده درآن حضور داشته باشد. در نتیجه امر غریب را می‌توان بعنوانِ حاصل از هم‌آمد Weird و Eerie تصور کرد.

- دستمایه‌ی اصلی در داستان موسیقی اریک زانِ لاوکرفت، آهنگ به‌عنوان رویداد غریب در بستر توپوگرافیِ شهر است. این دیرند یا بازه‌ی صوتیِ آهنگ است که فضای از پیش‌موجود را بیگانه‌سازی می‌کند. هر فرکانس نمود صوتی لحظاتی‌ست که بنا یا مکان در آن درحالِ دگرگونی‌ست. مکانی که پس از فروکش کردن صدای آهنگ، دیگر به خاطر نمی‌آید.

۵- به شیوه‌ای فکر کن که یک نقاش چیزی را که ورای یک شیشه قرمز رنگ دیده می‌شود بازنمایی کند. نتیجه‌ی آن به خوبی تصویرِ پیچیده‌ی یک سطح است. یعنی تصویرِ نقاشی‌شده‌ی انبوهی از لایه‌های قرمز و سایر رنگ‌ها را در کنار هم دارد.

- فوگ نشانگر حالتی ناپایدار از زمان است.
- فوگ در موسیقی طرزی‌ست از تکرار ملودی، در وضعیتی که یک صدا مشغول تقلید از دیگری می‌شود. و در روانکاوی به اختلالی روانی گفته می‌شود که در آن فرد به‌طور برگشت‌پذیر نسبت به هویت شخصی خود، از جمله خاطرات، شخصیت، و دیگر خصوصیات تعیین‌کننده‌ی هویتش دچار فراموشی می‌شود.

- سامی خطیب در Fugues of Time می‌نویسد، هرآن دو حالت موسیقایی و روانی انگشت بر این مهم می‌گذارند که فوگ از طرفی امتدادِ تفاوت‌های در حال تکرار است و از طرف دیگر انقطاع‌هایی‌ست که با تجزیه‌کردن رقم می‌خورند؛ میانه‌ی این‌که پاره‌ها در کار اتصال هستند، فوگ بازی درمی‌آورد: از یک طرف اتصالِ منقطع ایجاد می‌کند و از طرف دیگر سیلانِ مدامِ پرش‌های آنی را به درنگ وامی‌دارد. فوگ تماما درباره‌ی ارتباط است، درباره‌ی آستانه‌ی ارتباط. این فوگ است که بر شکاف، در مدِ لحظه-فضای ما پل زده و آن‌را مشدد می‌کند. جالب آن‌که شلگل عبارت معروفِ شکسپیر «زمان از خط خارج شده است» در هملت را به «زمان از فوگ برآمده است» برگردانده است. دراین‌جا فوگ یک اتصالیِ زمانی است، که روی به انحلال دارد. خطیب دراین‌جا شکی بسیار جالب در دل ما می‌اندازد، او می‌پرسد: «اگر خودِ زمان، نه خطی بلکه یک فوگ باشد، -یا به عبارت دیگر نوسانی بین امتداد و تلاشی و دریدگی در خودش- چه؟»

- اختلالات فوگال ضد یک‌پارچگی امر غریب یا شفاف عمل می‌کنند، یعنی خاصیتی کدر یا مرئی‌کننده دارند.

- هم‌نوایی با فوگ اشاره به مداخله‌ای می‌کند که به‌قول والتر بنیامین ضروری‌ست تاریخ- به‌مثابه منظومه‌ای از پاره‌های زمانیِ ناهم‌ساز- را آبستن کند. فوگ، هژمونی واقعیت الزامی یا نظم طبیعیِ غیرقابل تغییر را با ایجاد تَرَک‌های موقت در زمان، به‌هم می‌ریزد و وقوع یک حالِ حاضر متفاوت را برای زمان ممکن می‌کند. ازاین پرسپکتیو شاید تلقی خطی اززمان راه به جایی نبرد چراکه دراین خوانش زمانِ تاریخی، خطی و پایدار یا جاری نیست، تاریخ روند پیش‌روی و بهره‌وری ازگستره‌ی

یکپارچه و بکرِ زمان نیست، بافت تاریخ در عوض، بافتِ درهمی از کش‌مکش، بلا و شکست است. بنیامین عقیده داشت که زمان فی‌النفسه احتمالی، غیرهمگن و حاملِ وقفه است. زمان به‌مثابه زمانِ تاریخی، یک چیز متخلخل و بی«خود» است پس نمی‌تواند بر خودش منطبق شود. بنابراین اگر فرض کنیم که تجربه‌ی تاریخ فقط به این دلیل تاریخی‌ست که به‌چیزی یا زمانی بیرون از خودش مربوط است، این بیگانگی بیگانه‌گی، درونی‌ست. تجربه‌ی تاریخی، تجربه‌ای در حال حاضر و از آنِ حالِ حاضر است. تجربه‌ای از آنیت‌های ناهم‌سان که تغییر و تحول را از حال حاضر استخراج می‌کند. هر آنِ منفصل، روی به یک حال دارد. دم، لحظه یا آن‌های منفصل همان آن‌های فوگال هستند.

- توماس متزینگر و بعضِ متفکران در علوم شناختی عقیده دارند که کاهش میزان شفافیت (یا همان کدر شدن) به شناخت و تشخیص، دقت در انتخاب منابع توجه شناختی و نهایتا منجر به تولید عکس‌العمل صحیحی می‌شود که توجه سوژه را جلب می‌کند.
- در مورد مواجهه با یک منبع صوت، شنیدن (غیرارادی) به شفافیت نزدیک بوده و شنودن (ارادی) وضعیتی کدر است.

۶- مشاهده‌کردن همان نگاه‌کردن یا دیدن نیست.

«این رنگ را ببین و به من بگو چه چیز را به یادت می‌آورد.» اگر رنگ خراب شود، دیگر آن رنگی را که از آن می‌گویم نمی‌بینی. مشاهده می‌کنیم تا چیزی را که اگر مشاهده نکنیم نمی‌بینیم، ببینیم.

- تمرین لحظه‌ی تماس پروسه‌ی تبدیل شنیدن به شنودن است. این پروسه با تولید مصنوعی یا شبیه‌سازی صدا و یا بیگانه‌پنداری عامل صوتی صورت می‌گیرد. پروسه‌ای که ابتدا به‌ساکن نیازمند معکوس کردن یا شفاف‌سازی منبع کدر است.
- در وضعیت قرمز، منبع صدا پیشاپیش آستانه یا حد شفافیت است.
- تمرین، در سکوت آغاز شده و با اصوات فرضی و تولید آن‌ها برای تامین خوراک آینه‌های صوتی ادامه یابد؛ درچنین شرایطی تکلیفِ مشق کنندگان با سکوت سیرن‌ها چیست؟
- «آواز سیرن‌ها می‌توانست همه‌چیز را بشکافد و بگذرد، و اشتیاق کسانی که اغوایشان می‌کردند بندهایی بس استوارتر از زنجیرها و دکل‌ها را می‌گسست. ولی سیرن‌ها سلاحی مرگبارتر از آوازشان دارند که همان خاموشی‌شان است. و هرچند به راستی چنین چیزی هرگز رخ نداده است، هم‌چنان تصورپذیر است که امکان داشته کسی از آواز خواندن‌شان گریخته باشد؛ اما از خاموشی‌شان مسلما هرگز. در برابر احساس پیروزی بر آن‌ها به نیروی خود، و وجدی که از آن پدید می‌آید، هیچ نیروی زمینی را یارای مقاومت نیست. (خاموشی سیرن‌ها- کافکا)

ـ شفافیت نمایان گرآن مغاکی است که جلال توفیق متفکرعراقی وظیفه‌ی مرئی‌کردن آن‌را بر دوش هنرمند معاصر می‌گذارد؛ او مواجهه‌ی هنرمند با وضعیت تروماتیک را به فیلم‌های خون‌آشامی نسبت می‌دهد. در این فیلم‌ها از خون‌آشام -که ما در تصویرِ فیلم در حال دیدنش هستیم- تصویری در آینه نمی‌افتد. این بدان معنا نیست که هنرمند استثنائی‌ست که هیچ‌کس را جز او توانِ به جا آوردن خون‌آشام نیست؛ نه! توفیق عقیده دارد که هنرمند در این مقال کسی‌ست که بی‌تصویریِ خون‌آشام در آینه را شاهد است و وظیفه دارد که این موقعیت را ضبط کند، ببیند یا بشنود تا شاید به مدد این شهادت، وضعیتِ فوق در ماده‌ی هنر حالتی قابل لمس به‌خود بگیرد. وضعیت بی‌تصویر یک وضعیت eerie است به این دلیل که یک چیز(تصویر یا صدا) در جای خودش (قاب آینه) نیست. فارغ از این شفافیت بصری، توفیق در جایی دیگر به این فقدان مرموز از جنبه‌ی صدا می‌پردازد. فقدان صدا شاید لفظ درستی برای سکوت در بحث او نباشد یا اگر سکوت است حالت خاصی از سکوت است که با صفتی دیگر قابل تعریف است؛ او در مقاله‌ی «رقصنده با دو بدن» به نوعی از سکوت اشاره می‌کند که با مرگ مادی می‌شود، سکوتی که چون شنلی روی صدا-حیات را می‌پوشاند و آن‌را در آغوش می‌گیرد، توفیق این ماده را سکوتِ پوشاننده، صدا می‌زند.

ـ سکوت پوشاننده، صدایی‌ست شفاف.

۷- امکان دارد در سینما چیزی را که در فیلم می‌گذرد، فرض کنیم که انگار پشت پرده دارد اتفاق می‌افتد. پرده شفاف است، نوعی صفحه‌ی شیشه‌ای. شیشه رنگ را از روی چیزها برمی‌دارد و فقط سفید، خاکستری و سیاه را از خود عبور می‌دهد (در این جا کارِ ما ربطی به فیزیک ندارد. با سیاه و سفید همان رفتاری را داریم که دقیقاً با سبز و قرمز داریم). پس می‌توان تصور کرد که ما در اینجا صفحه‌ای شیشه‌ای را بازنمایی می‌کنیم که در آنِ واحد آن را هم سفید و هم شفاف می‌نامیم.

از آن جا که پیامد این جنگ تکرارِ سایه‌وار تصاحب امرکلی از وضعیت استثناست، می‌توان بدون مقدمه و رعایت تقدم و تأخر تاریخی به پس و پیشِ زمان سفر کرد تا زمان را نه در سیر خطی بل آن طور روایت کرد که فهوایی از روح سرگردانِ حاکم بر زمان را به دست دهد. تاریخ از شاهدهای زمان ژستی را معرفی کرده‌است که پیشنهادکننده‌ی مونتاژ غیرخطیِ متریال‌هایی با مراجع پراکنده -از حوزه‌هایی به‌ظاهر بی‌ربط- هستند، تاریخ با هر رویکردی، چه تاریخ رسمی که همیشه قوم پیروز نوشته‌است و چه تاریخ به‌مثابه قصه‌های عامیانه، همیشه پایه‌ای در فیکشن داشته‌است. در زمانه‌ی ما البته sci-fi (علمی-تخیلی) ژانری بینارشته‌ای ست که بدون آن قادر به بازگوکردن آن چه اطرافمان در جریان است، نخواهیم بود. به قول فردریک جیمسون که در **The Aesthetics of Singularity** (**زیبایی‌شناسیِ تکینگی**) و در همان ابتدای

مقاله، جمله چنین آغاز می‌کند: «هستی‌شناسیِ حال‌حاضر فرایندی‌علمی-تخیلی‌ست.»

ـ سَررا که به هوا کنی مرزغریبی نمودار می‌شود که آن‌را خط آسمان گویند. خط آسمان فقط از این باب نیست که حد قشنگ آسمان و زمین پیدا باشد. خط آسمان مرکزی‌ست نمادین که هرحاکمیت حضور مسلم و مسلط‌اش در زمین و آسمان را به زندگان آن اقلیم و بیگانگان فرای آن شیرفهم می‌کند. برج بابل را که رد کنیم، ازبرج ایفل اگریواش بگذریم، برج (یادمان انترناسیونال سوم) تاتلین اولین نمونه‌ای‌ست که به محض دویدن فکربه سوی این میخ‌های غول‌آسا یاد را سمت خود می‌کشاند. ودرحوالی خودمان برج آزادی (شهیاد) هم می‌خواست ازهمین خانواده باشد.

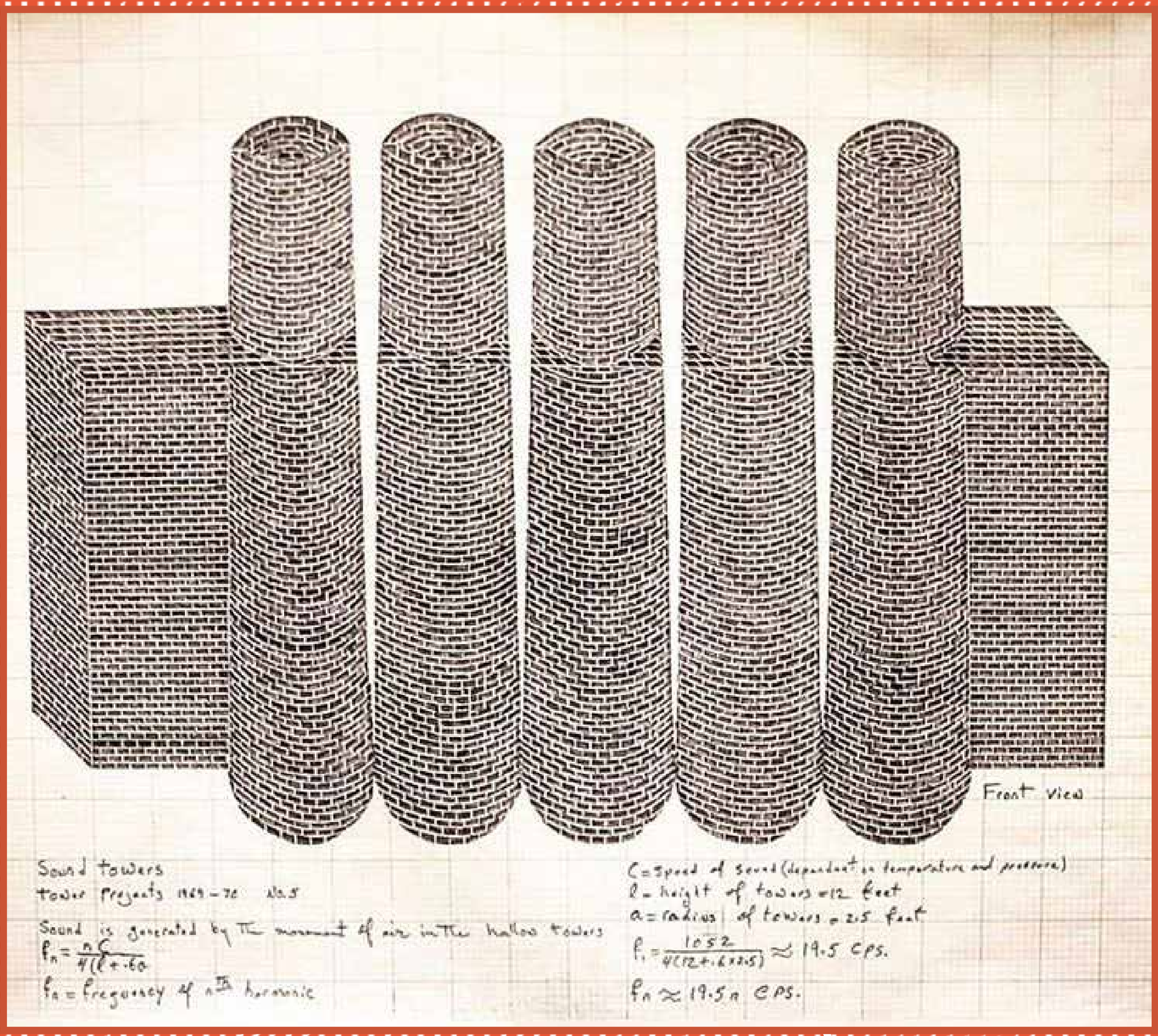
ارباب‌مسلکان در جهت ساخت یادبود بلندقامت از خود، ترفندها زدند تا کار به آن‌جا کشید که نه تنها خط آسمان کفایت سالاری‌شان رانمی‌کرد که حتی دوختن آسمان وزمین به‌هم نیز کافی نبود. حدود زمانی که رویای آمریکایی توسط برج-موشک آپولو۱۱ زمین به ماه بدوزد، هنرمندی آمریکایی-ایرانی به‌سختی مشغول محاسبات سازه‌ایِ برجی بود که از بزرگی همه‌ی دیگربرج‌ها را کوتوله می‌کرد. این اثرمطالعه‌ای تئوریک درباره‌ی چگونگی ساختِ سازه‌ای خود اتکاست که درفضا معلق باشد درحالی‌که ضمنا ازنقطه‌ای روی زمین لنگر شود؛ نقطه‌ای در۴۲هزار مایلی سطح زمین قرار دارد که درآن کشش گرانشی دقیقا با نیروی گریز از مرکز که اشیا را از سیاره دورمی‌کند برابراست، بنابرین هرچیزی که دراین منطقه قرار بگیرد تمایل دارد دریک مدارثابت باقی بماند. ازاین رو هنرمند

طرح برجی را می‌ریزد مشتمل بر دو سازه که دقیقا در آن ارتفاع به‌هم وصل می‌شوند. این اثر یک برج نسبتا بلند، ۸۴هزار مایل ارتفاع نام دارد. او در سال ۸۶۹۱ با کمک کامپیوتر ارتفاع و قطر برجی را محاسبه کرد که ارتفاع‌اش ۹۲ کیلومتر و قطر تاج آن ۲،۳ کیلومتر بوده و می‌توانست یک سایه‌ی ۰۸۵ کیلومتری بر سراسر ایالت داکوتای شمالی بیندازد. این هنرمند **سیا ارمجانی** است. او برای این‌که درک مفهومی مستحکم‌تری از چیستی آمریکا و چگونگی توسعه‌ی آن به‌دست آورد، شروع به آموختن روش‌های خانه‌سازی و سازه‌های اولیه‌ی آمریکا از کابین‌های الواری و پل‌های چوبی تا طرح‌های جفرسون برای مونتیچلو کرد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من کارم را از سیلوها، معماری قرن نوزدهم آمریکا، خانه‌های رعیتی، پل‌ها و غیره یاد گرفتم. به عکس‌هایشان نگاه کردم و شخصا رفتم و بعضی از آن‌ها و نحوه‌ی سرهم‌کردن ساختمان‌ها را بررسی کردم. اگر یک‌بار داخل یکی از این سیلوها بروید و یک‌بار هم دور ساختمان‌اش بچرخید می‌توانید بفهمید مصالح چه‌طور روی هم سوار شده‌اند و چرا.»

خط آسمان شهر ما را از قدیم برج‌هایی نشانه می‌رفته که جای‌گاه نور بوده‌اند، برج‌های نور که کنار جاده‌ها می‌افراشتند تا راه گم نشود و بعدتر کلام نور بر آن حک می‌کردند تا ایضا راه گم نشوند. به این برج‌ها مناره گفته می‌شود. یکی از نقاط اوج در طراحی و ساخت مناره‌ها، سده‌های پنجم و ششم قمری، مقارن با حاکمیت سلجوقیان بر این بلاد است. مناره‌های رفیع سلجوقی –هم‌چون دیگر بناهای این دوره- شاه‌کارهای کار با آجر در تاریخ معماری ایران به حساب می‌آیند. آجر در اندازه‌ها و شکل‌های متفاوت، عنصر اصلی ساخت بناها

از جمله برج‌ها و مناره‌های این دوره است. آجر نه‌تنها نقش بنیادین در بن ساختمان دارد و نه‌تنها در درون بلکه به‌عنوان آرایه‌ی تزیین در نما کار را تمام می‌کند گو این‌که برون و درون در معماری سلجوقی به توافق رسیده‌اند. در اصفهانِ ما این شانس وجود دارد که نیای برج‌های امروزین که از عهد سلجوق و پس از آن مانده‌است را از فاصله تشخیص داد و اندیشید به برج‌هایی آن‌قدر شفاف که امروز حتی دیگر رو ندارند: برج‌های صدا؛ پیام‌آوران الهامات مرگ‌بار (برای عده‌ای) یا ناجیان بالقوه (برای عده‌ای دیگر).

میانجی‌گری هنر (آثار ارمجانی در جای جای این پروژه) می‌تواند به روند اندیشیدن، فهم و به‌پرسش‌گرفتن نقاط بحرانی در تاریخ معاصر کمک کند، نقاطی که بقول ادوارد سعید در مقاله‌ی ابداع، خاطره و مکان ساخت و پرداخته‌ی خاطره و مکان در زمان هستند: «کنش میان جغرافیا، خاطره و ابداع و به یک معنا این‌که هرکجا یادآوری وجود داشته باشد، به‌طور حتم ابداع نیز وجود خواهد داشت، مختص قرن بیستم است. تنها با درک سازوکار ادغام جغرافیا به یک معنای عام و چشم‌انداز به معنای خاص با خاطره‌ی تاریخی و به عقیده‌ی من، با بهره‌گیری از شکل جذاب و فریبنده‌ای از ابداع است که می‌توانیم به حل تضادها و دشواری‌های آن برسیم. دشواری‌ای که بسی عظیم‌تر و بغرنج‌تر از آن‌ست که جریان صلح امروز حتی بتواند آن را به اندیشه درآورد، چه رسد به حل آن.» میانجی‌گری کسان و آثارشان وصل شدن به حافظه‌ی آن‌هاست برای به یادآوردن خاطره‌ای که تماما مال آن کسان نیست بل رنج زمان است که در حافظه‌ی تاریخی مدفون شده و ممکن است سر از مکان‌های مختلفی درآورد.



Sound is generated by the movement of air in the hollow towers
fr= nc/4(1+.60)
fr=frequency of nth harmonic
c= speed of sound (dependent on temperature and pressure)
1= height of towers= 12 feet
a= radius of towers= 2.5 feet
f1= 1052/4 (r=6x 2.5)= 19.5 cps
fn= 19.5 n CPS

- فرمول های بالا توضیحات نوشته‌شده ذیل یکی از طراحی های سیا ارمجانی به نام Sound Towers No.5 و جزیی از همان پروژه ی برج هاست. تولید صوت درین برج های سیلومانند با حرکت هوا در سیلندرهای توخالی برج میسر می‌شود. ازآنجا که درین طرح متغیرهایی از جمله دما و فشار در تولید صوت دخیل هستند، آن صوت در بازه‌ی فرکانسی خود، متغیر خواهد بود و مدت زمانی که گوش مشغول شنیدن است، به تجربه کردن و از سر گذراندن دیرند تغییرات در صدای تولیدی منجر خواهد شد و نتیجتاً می‌توان چنین فرض کرد که تجربه‌ی مواجهه با این برج‌های خیالی پروسه‌ای Real-time (بلادرنگ) خواهد بود.

نمای ساده‌ی آجری این برج بلند قامت که از طرفی مثل یکی از برج‌های سلجوقی سر به آسمان کشیده و از طرف دیگر به سنت ساخت و ساز امریکایی تنه می‌زند، ظاهرا در اتصال فرمی-زمانی به سِری طراحی دیگری ازاوست که اتفاقا در همان سال‌ها انجام شده است; بله می‌گوییم در ظاهرا و منظور این نیست که باطنی غیر این ظاهر در کار باشد. این‌ها همه فاساد هستند، فاسادهایی که نه فانکشن بنا را پشت خود پنهان می‌کنند و نه حدفاصل بیرون و درون هستند، این‌ها با حذف درون و بیرون وجود پیدا کرده‌اند و با تفریقِ درون و بیرون از فاصله، تنها همین فاصله را به‌جا گذاشته‌اند; *Architectural Entity Even 2 Event* یکی از آن‌هاست، گو اینکه یک رویداد می‌تواند موجودیتی معمارانه داشته باشد، یا آن‌را متریالایز کند. نام این‌کار البته ادامه‌ای هم دارد:*At One Moment Shadow-ful Area Equals Shadow-less Area*؛ قوس و قزح، طاق و چشمه و چین و شکن‌های این بافت، آجر به آجر در این بازه‌ی زمانی در حال دگرگونی هستند.

-آتشفشان وزوو شهر پُمپِی برای سی‌امین بار فعال شده و دود و گدازه‌هایش را همراه غرشی مهیب به سمت شهر و پایگاه هوایی متفقین روانه می‌کند. در این فوران ۸۸ هواپیمای جنگی B-25 آمریکایی نابود و خسارات سنگینی هم به شهر مجاور وارد می‌شود. از این واقعه فرکانس‌های صوتی آتشفشان که طی همان روزها ضبط شده به دست ارمجانی می‌رسد و او به همراه یکی از اساتید دپارتمان مطالعات فضایی دانشگاه به نام *استیو کان* امواج گرافیکی آن صدا را بررسی می‌کنند. محاسبات صورت‌گرفته بانکِ داده‌ای شکل می‌دهد که بتوان از روی آن، مدل تصویری صدا و چگونگی به‌وجودآمدنِ این صدا را از آن ساختار نمونه‌سازی کرد. ساختار شکل‌گرفته نهایتا همان ***Sound Towers No.5*** است. این برج-سیلوها در گیرودار mutation و چینش‌های جورواجورِ این دگرگونی درقالبِ مناره‌های صدا نمایان شده‌اند، صدایی که مقتضی‌ست ارتفاعی معادل میزان بلندی سیلندر دودکش داشته باشد. برج‌های صدا فی‌النفسه نقشه یا مدلی از صدا هستند. به بیان دیگر، اگر فرض کنیم در معماری سلجوقی متریال فضای کارکردی و نما مشترکا یک چیز (همان آجر) بوده و نقطه‌ی یکی‌شدنِ بیرون و درون هم با همین اتصال متریالی انجام می‌شده، درین برج‌ها صدا و چیدمان آجری صداست که ساختمان را بنا می‌کند.

Architectural Entity Even Event 2- در واقع نقشه‌ی گسترده‌شده‌ی استوانه‌ی صوتی ست وتغییرات فرمی چیدمان آجرها نمود تغییرات فرکانسی صوت هستند. طرح‌های ارمجانی گزارش هایی تصویری هستند ازآن چه روی داده است ویاممکن است روی دهد. اما اگربه فرضیه یا قصه‌ی آتشفشان برگردیم این سوال پیش می‌آید که آیا غرش آتشفشان‌ها (و بطوراخص آتشفشان وزوو) همواره و درادوار مختلف تاریخی، صدایی یکسان تولید می‌کرده است؟ بدیهی ست که نه! تاریخ نیز بستر چنین نوسانات ناهمگونی‌ست و از این گذشته نه تنها فرکانس بلکه خودِ شنیدن و ضبط صدا نیزمبادی، اصول و ابزاری مبتنی بر اقتضائات زمان خود دارد، اصلی صلب و ثابت نبوده بلکه متغییری‌ست ازآن‌چه زمان نیزخود، متغیر دیگری ازآن است: احتمالِ رخدادِ صوتی.

- این قصه را تقریبا از زبانِ خودِ ارمجانی روی کاغذ آورده‌ایم. *Sound Towers* در این مقال یک راه‌کار است. راه‌کاری که شنیدن و دیدن را دریک الگو جمع می‌کند. اگراین‌طورباشد، پس از ارمجانی فعالیت صوتی به طریقی که باز مسیرش به برج‌های صوتی افتاده و خواهد افتاد به چه صورت است؟ برج‌های صوتی امروزین چه شکلی پیدا کرده‌اند؟ چه‌طور و بر اساس چه نظام اطلاعاتی به دگردیسی رسیده‌اند؟ و با شرایط سیاسی، اقتصادی، نظامی، فرهنگی و تکنولوژیکی پس ازارمجانی چطورآداپته شده‌اند؟ و نهایتا چگونه می‌توان مفصل‌بندی به روزتری ازهیات صدا-تصویرهم‌رسانی کرد؟

در گزارش پروژه‌ی مرمت شبستان سلجوقی مسجد عتیق اصفهان گفته شده که آجرهای فروریخته‌ی اجزای معماری منهدم‌شده در حمله‌ی هوایی به اصفهان، *مصالح ساختمانی* بودند که دوباره در بازسازی بنا به‌کار گرفته شدند. در زمانی که ستون‌های قطور شبستان روی برج‌های صدا سوپرایمپوز شده‌اند، چیدمان‌های آجری هم چون سطح سلولوییدی نوار به تکه‌هایی صوتی بدل شده و صدای جنگنده و بمب و آتش‌بار را روی خود رکورد کرده‌اند. پس هر آجر سندی صوتی‌ست که باید گوش بر آن گذاشت، و کنار هم قرار گرفتن آن‌ها در واقع کامپوزکردنی است که به چیدمان‌هایی صوتی منتج می‌شود. چیدمان‌ها در نهایت‌شان به‌عنوان ستون‌های بازسازی‌شده به‌قول سوزان شوپلی *Material witness* هستند، فاسادهایی که برای به‌خاطرآوردنِ رویداد یا فاجعه‌ی از سر گذشته ضروری به نظر می‌رسند.

ـ اما آیا *Material witness* در مورد شناخت و به یادآوری خطرِ پیشِ‌رو هم می‌تواند کارساز باشد؟ و آیا این نوعی به‌خاطرآوردنِ معکوس نیست؟

“In the Midst” vol. 1

“In the Midst” vol. 1 is the first of a series of exhibitions that will from now on be held at Argo Factory, simultaneously presenting several solo exhibitions by different artists. From its inception Pejman Foundation has collaborated with young, emerging artists, as well as those who are at the midpoint of their careers. But up to now, it has not had the opportunity to present their works at Argo Factory. The current “In the Midst” will present three solo exhibitions by Neda Saeedi, Ali Meer Azimi and Mohammad Hassanzadeh, each placed in a different space at Argo Factory. These three artists are relatively close to each other in terms of age but they have had entirely different professional experiences. The proximity of the three exhibitions allows the viewer to gain a more comprehensive understanding of their works and thought processes, by being able to compare and contrast their form and content, as well as the variety of used medium and material.

Ali Meer Azimi

Ali Meer Azimi (born in 1984, Isfahan) works with various mediums from installations to audio design and texts. Meer Azimi studies the structures of image considering politics and contemporary art exhibition spaces from a cinematic point of view considering the modern history of Iran.

He participated in Ashkal Alwan's HWP 2016-17 Program in Beirut and Shifting Panoramas, the Feldfünf-Goethe Institute residency in Berlin. He also was a nominee for DAAD's 2020 long-term research grant and was one of the three artists participating in the Iranian national pavilion at the 58th Venice Biennale. In addition to these, his projects have been exhibited in group or solo shows internationally from 2009 up to present.

In winter of 1987 the Iran-Iraq war spread beyond the border to the cities.

With air raids and rocket attacks, the war reached its peak in the cities between February and April of 1988, and resulted in civilian casualties with 12,000 dead and 53,000 injured.

1. Lichtenberg says that few have seen pure white, but all that he did was to construct an ideal use from the ordinary one, which in no way makes theordinaryusewrong.(Wittgenstein's Remarks on Color)

It is said that when Iraqi Mirage planes got close to Iranian radar coverage, the systems would experience a disruption and the entire screen would turn white. A thick surface as fragile as a piece of paper.

"Attention, attention!"
"Thesoundyouarehearingisawarningsignal or a red siren. It indicates an imminent air raid. Leave your station and head to a shelter."

The radio program would be disrupted to broadcast the announcement above to the public. They had four minutes from the time

they observed the shadow of the airplane overhead. After the four minutes, behind or deep within that white flat surface, would be wrinkles that didn't appear on the white flat surface. Wrinkles that appeared as topographic ruins under the red sirens and the spilt blood.

_George Berkeley says, "We do not perceive objects. All that is properly perceived by the visive faculty amounts to no more than colors, which we take as objects."

_ Aristotle says in the *De sensu*, "But what we call transparent is not something peculiar to air, or water, or any other of the bodies usually called transparent, but is a common nature and power, capable of no separate existence of its own, but residing in these, and subsisting likewise in all other bodies to a greater or lesser degree."

_One of the most technical and tactical strategies for hiding in a situation of danger is camouflage (hiding "with", or "in" something). Perhaps camouflage can be considered a type of "power" of transparency. As such, an airplane takes advantage of the power of transparency to avoid detection by radar.

_ Aristotle also says, "Whence it follows that we may define color as the limit of the transparent in determinately bounded body." The radar determines the limit of this transparency. He continues, "For whether we consider the

special class of bodies called transparent, as water and such others, or determinate bodies, which appear to possess a fixed color of their own, it is at the exterior bounding surface that all alike exhibit their color."

It seems that with their various camouflage and jamming techniques, fighter aircraft insert the exterior bounding surface or color into the secondary object. By spraying a white color on the radar screen they reveal not themselves – but their concealed selves.

Jean Cocteau's film *Orpheus* (1950) is the story of mirrors: reflected images and sounds, the breaking of mirrors, and passing through mirrors. The mirrors have a direct connection to death, a person dressed as death, and the world of the dead. Staring at reflections brings about death. Reflections determine the boundary between life and death. In Cocteau's film even the radio is a form of audible reflection. Orpheus spends hours at the radio in his automobile in order to understand what he is accused of. This is an audible reflection not of a poetic source, but of codes communicated from the land of the dead. Radars seem to work in the same way.

The area controlled by radar that connects the flying object with the defense center is like a spider web surface, an interface, or

antennae connecting the ground and the air. The intermediary object is nothing but frequencies. The flying object (even though it is a volumetric, physical object) is only discernible or visible from a distance, if it can be heard. And this is done by analyzing the return waves of the radar after it hits the flying object.

In other words the flying objects acts like a surface blocking and returning certain frequencies. After detecting the flying object, the radar screen becomes like a transparent surface covered in quicksilver, turning into a mirror that reflects the audible image of the flying object.

A preparation for identifying possible situations of threat could be this: an imaginary mirror as a radar screen. The individual can practice staring at the mirrored surface with his ears, trying to see something that will be impossible to see once the radar screen turns hard and white.

This audible preparation can be called "*Rehearsal for moment of contact*".

2. The color white eliminates all other colors. Does red not do the same thing?

The white area is a section of the earth that is always in firing range from two different POVs, from below and from above; the point of view is the trench and areas of hostility and the ultimate perspective will show the network of destruction. The network of hostility for involved subjects is a complex labyrinth and the only way is to enter it. The issue with labyrinths is not that one must enter them, but that one must solve them and exit them. The labyrinth takes on a more complicated form at the situation of the rehearsal for moment of contact, because sometimes, in order to take on a trial enemy, one must imagine that the person leading the drill is the enemy, or has been paired with the enemy.

Can the Arab king in Borges's "The Two Kings and The Two Labyrinths" follow the steps of the Western king he has just sent into the transparent labyrinth in the desert?

Military exercises used to be called "Mashq", and the place where they were conducted was called *Mashq Square* in old Tehran.

In *Mashq Square* and the silence of the desert, if the only audible sound is that of enemy bullets that pass through the earlobes, and quench the earth's thirst with a storm of

bullets in lieu of rain, what can be done when there are no bullets left in the cartridge? Isn't the only option to collect the enemy's bullets and fire them back in his direction?

_This is how the sound of the whistling bullet is reversed.

_A bullet that is removed from a doorframe requires a fertile mother in its reversal. A mother among its shadow mothers.

_The name of this mother is **Reverse engineering**.

_From the 1990s to the present time, more than 70% of Iran's military equipment has been the enemy's own bullets that have been turned against him. The majority of these are passive defense systems, radio systems, eavesdropping systems, and especially radar.

_In the treatise *Hedayat il rami* it is said that one of the signs of excellence in shooting arrows at the time was called, "shooting at a song", which meant being able to hit someone in the dark based on the direction of their voice. In order to reach this level of excellence one had to traverse the desert at nighttime, position a target at a distance and hang a bell from it. The shooter's assistant would then take hold of a rope tied to the bell, move to the left or right of the target, and then ring the bell by pulling on the rope. The shooter would have to take aim at the target based on the direction of the sound,

and release the arrow silently. The next step would be to position the target in a ditch or a high place and repeat shooting an arrow toward it at night. Both of these drills were intended not only for becoming expert at shooting the target from a distance, but to be able to determine distances in different climates and topographic conditions.

3. Imagine someone pointing to the iris of an eye in one of Rembrandt's portraits, saying, "I want my room to be this color."

The *rehearsal for point of contact* – with sound acting as an intermediary representing a ray from the enemy's transparency – intersects with releasing an arrow toward a song.

On the screen the sound turns into an image, but the image still needs work before it can be used. Two opposing forces recognize each other and try to simulate one another. The simulation helps make one's own image clearer, while also clarifying the other side's image too.

It could be said that it is time itself – or better yet, the moment – this is reverse engineered in a process of trial and error during the

rehearsal for point of contact. The moment is destroyed and recreated in order to be experienced more and more. Each experience is like a skeleton upon which the moment forms its meat and substance. In the process of this antagonism, the moment folds and becomes two-dimensional: one dimension is the simulation and the other is real. Each moment is simulated until it takes the shape of a real moment and creates and controls its temporal image. Therefore this moment will be in the future. A future that is the manifestation of the present time that is being simulated in a laboratory. But one cannot find a clear boundary between the two, because it is the essence of such a moment to constantly be going back and forth. Like a piece of wax, this going back and forth keeps changing form and mutates and alienates for itself and this time, becoming some other time.

4. A white smooth surface can reflect things. But what if there is a mistake and what it reflects is something that is behind it and is being seen through it? Will it be while and transparent?

In *The Weird and The Eerie*, Mark Fisher describes the concept of eerie with Lovecraft's stories, saying that "The emphasis on horror, [in Lovecraft's stories...], is a consequence of the stories' encounter with the unknown." Lovecraft's stories at some point become out of place, and it is done so carefully and on cue that it can't be avoided. If it can become out of place at an exact moment, can we also imagine a strange moment when it becomes out of time? If the Weird is connected to time, in the second chapter that is about Eerie, Fisher ties this concept to place. The Weird appears at a time when it is out of place, and the Eerie appears in a place at an unexpected time. So strange phenomena can be considered the result of combining the Weird with the Eerie.

In Lovecraft's *The Music of Erich Zann*, music is seen as a strange phenomenon in the city's topography. It is the span of a song that makes an existing space seem alien. Each frequency is an audible manifestation of moments where a building or place, change. A place that is no longer remembered once the song ends.

5. Imagine a technique where a painter recreates something that is seen through red glass. The result will be a complex image of a surface. The painted image will include many layers of red as well as other colors.

_A fugue represents an ephemeral form of time.

_Whereas in musicology, fugue refers to the notion of a repeating subject (melody) where two or more voices imitate one another, in psychology the 'fugue state' denotes a state of dissociation, a crisis of identity related to altered environments, affecting the memories, personality and other identifying characteristics upon which individuality hinges.

In *Fugues of Time* Sami Khatib writes, "In other words, the fugue is a dialectical concept; it denotes both continuous difference in repetition and disruption through dissolution. While joining the disjointed, the fugue is a fugitive; it flits by...the fugue... entertaining a relation that separates, a separation that relates. Conjoining a relation of non-relation, the fugue pushes the concept of the relation to its limits, affecting

the nexus of time and space upon which every concept of relationality hinges. It is the fugue that enacts and bridges the crack in our spatio- temporal continuum... When August Wilhelm Schlegel translated Shakespeare's *Hamlet* in 1798, he chose to render Hamlet's famous exclamation 'The time is out of joint' as 'Die Zeit ist aus den Fugen', the time is out of 'fugues'. Here, the fugue is a temporal joint, open to disruption...What if time itself is not linear but 'fugal', oscillating between continuous self-differentiation and disruptive out-of-jointness...?

Fugal disruptions behave the opposite of eerie or transparent, in other words they have the quality to make something opaque and visible.

The accompaniment of voices in a fugue points to an intervention that according to Walter Benjamin must make history pregnant like a constellation of discordant strips of time. A fugue disrupts the hegemony of reality and the unchangeable order of nature by creating cracks in time, making possible the occurrence of a different 'present' for a brief time. The linear reading of time does not serve such a perspective, because in this approach historic time is not linear and stable; history is not a pure uniform expanse of advancement over time, instead it has a confused texture of upheavals and defeats.

Benjamin believed that in essence, time was a possibility, heterogeneous, and disjointed. In the historical sense time is like a sponge without substance, so it cannot conform to itself. So if we imagine that a historical experience is only connected to something or sometime outside of itself just because it is historical, this alienation is internal. A historical experience is an experience of the present time and belongs to the present. It is an experience of heterogeneous moments, leading to transformations in the present time. Each moment is independently facing a present time. And these disjointed moments are fugal.

_Thomas Metzinger and some cognitive scientists believe that reducing the level of transparency (becoming opaque) increases cognition and recognition, as well as attention, leading to the correct reaction.

_In terms of an audible source, hearing (involuntarily) is close to transparency, and listening (voluntary) is close to an opaque condition.

6. Observing is not the same as looking or seeing. “Look at this color and tell me what it reminds you of.” If the color is destroyed, you can no longer see the color I am speaking of. We observe so that we can see something that we wouldn’t be able to see if we didn’t observe.

_*The point of contact rehearsal* is an exercise for turning hearing into listening. This process takes place through artificially created or simulated sound, and by considering the source of sound as alien. It is a process that begins by reversal: making the opaque surface transparent.

_In a red situation the source of sound is already at the limit of transparency.

_The exercise begins in silence and continues with imaginary sounds used to feed audible mirrors; in this situation what is the role of those doing the drill?

_“The song of the Sirens could pierce through everything, and the longing of those they seduced would have broken far stronger bonds than chains and masts... Now the Sirens have a still more fatal weapon than

their song, namely their silence. And though admittedly such a thing has never happened, still it is conceivable that someone might possibly have escaped from their singing; but from their silence certainly never. Against the feeling of having triumphed over them by one's own strength, and the consequent exaltation that bears down everything before it, no earthly powers can resist." (The Silence of the Sirens, Kafka)

_Transparency is the act of revealing an abyss that Jalal Toufic, the Iraqi intellectual, considers the duty of contemporary artists. He relates the situation of artists faced with traumatic situations to vampire movies. In these types of films vampires do not produce reflections in mirrors. Toufic does not mean that artists are exceptional in that they are the only ones who can recognize vampires; no! He believes that artists are those who can see the lack of the vampires' reflection in the mirror and must record this situation. They must see it and hear it and through this act of witnessing, the situation may become tangible through art. This reflection-less or image-less situation is eerie, because something (image or sound) is not where it should be (the mirror). In addition to visual transparency, in another place Toufic also speaks of a strange situation when sound is missing. By 'missing' sound he is not

referring to silence–or if he is, it is a particular typeofsilencethatcanbedescribeddifferently. In the article “The Dancer’s Two Bodies”, he refers to a type of silence that materializes with death, a silence that covers sound/life with a cloak and embraces it. Toufic calls this silence [over].

_Silence [over] is a transparent sound.

7. We may imagine something that occurs in a film as taking place behind the screen. The screen is transparent, a type of glass surface. Glass removes colors and only lets white, gray, and black through. (We are not dealing with physics here. We treat black and white the same way we treat red and green). So we can imagine that we are recreating a glass surface that we can at the same time call while, and transparent.

As the consequence of this war is a repetitive generalization of a particular situation, we can immediately, and without any concern for historical chronology, move back and forth in time and narrate time not in a linear matter, but in a way that expresses the wandering essence of time. History represents a version of time that suggests

a non-linear montage of materials with a broad scattering of sources–from supposedly unrelated areas. And this is true of every version of history, whether the official history that is written by the victors, or popular history that is rooted in fiction. In our time sci-fi is a multidisciplinary subject without which we cannot describe things that are occurring around us.

According to Fredric Jameson in *The Aesthetics of Singularity,* "An ontology of the present is a science-fictional operation."

When you lift your head you will see a strange boundary that is called *The Skyline*. This is not just a border between the sky and the earth. It is a symbolic line that every government uses to express its power over the lives of its citizens as well as to those living beyond its borders. Once we pass the *Tower of Babel* and slowly proceed beyond the *Eifel Tower*, Tatlin's Tower, or the project for *the Monument to the Third International,* is the first example that immediately comes to mind. In our corner of the world, *Azadi Tower (Shahyad)* was meant to play a similar role.

Rulers have tried various tricks to build monuments to themselves, to the point that skylines were not enough. Not even attaching the sky to the earth would do. Approximately when the American dream of tying the earth to

the sky was taking shape through the launch of Apollo 11, an Iranian/American artist was in the process of designing a tower that would dwarf all others. This was a theoretical study to create self-sufficient structures that could remain suspended in air with only one point touching the earth. At a point 24,000 miles above the surface of the earth the g-force is almost equal to the centrifugal force that pushes everything away from the planet, therefore anything that is placed at this point has the tendency of staying in a fixed circuit. The artist designed a tower made of two structures that are connected to one another at that exact point. The result is A *Fairly Tall Tower*, *48,000 Miles High*. In 1968 using a computer he managed to design the height (29 kilometers) and diameter (3.2 kilometers at its crown) of the tower, which would throw a 580-kilometer long shadow over the state of North Dakota. The artist was Siah Armajani. In order to gain an understanding of America and the way it was developed, Armajani studied different ways of residential construction and early American structures, from log cabins to wooden bridges, and finally Jefferson's designs for Monticello. He said in an interview, "I started by learning about silos, 19th century American architecture, rural houses, bridges, etc. I looked at photographs and visited some of these places and studied how they were put together. If you go inside

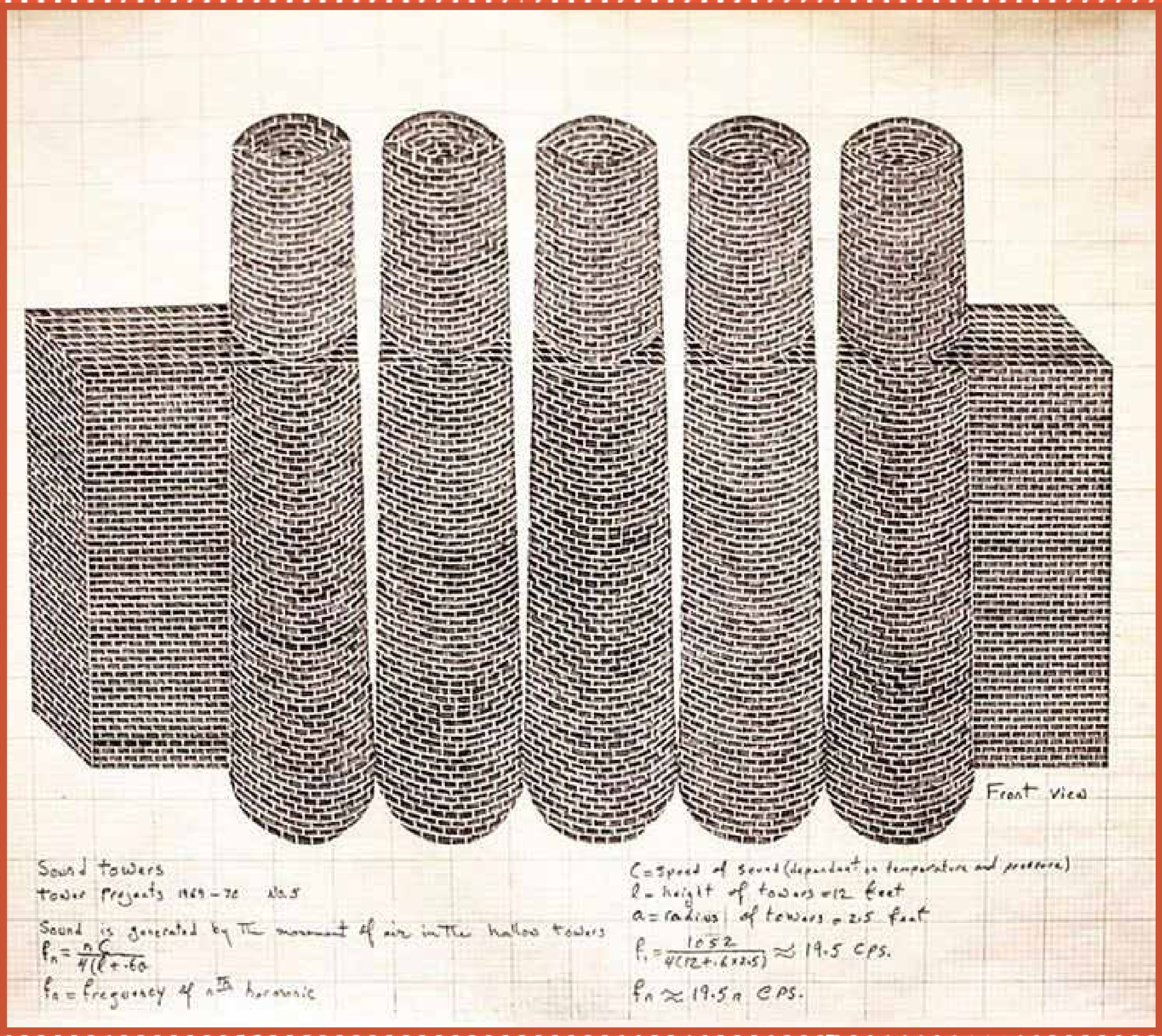
one of these silos once, and move around it, you will learn how and why the material have been put together."

The skylines of our cities were initially marked with towers that were a source of light. Towers that lit roads so travellers would not get lost, and later the towers were inscribed with light so that the road would not be lost. These towers were called *Minarets*. The apex of the design and construction of these minarets was 5th and 6th centuries L.H., when the Seljiqids ruled these lands. The tall minarets built during the Seljuqid era– like other works of architecture from this time – are considered brickwork masterpieces in Iranian architecture. Brick in different dimensions and patterns, is the principal element used in these buildings. The brick not only serves as the main structural element and foundation of the building, but also as an ornament on the façade. It is as if in the architecture of the Seljiqud era, the interior and exterior have reached a balance. In Isfahan one can observe the towers that remain from the Seljuqid era onwards, and think about transparent towers that don't have any surfaces: towers of sound, serving as death warnings for some and saviors for others.

Art as intermediary (the work of Armajani throughout this project) can help in the process of thinking about and questioning critical points in contemporary history. Points that according

to Edward Said in *Invention, Memory, and Place*, "...the interplay between geography, memory, and invention, in the sense that invention must occur if there is recollection– is particularly relevant to a twentieth-century example...only by understanding that special mix of geography generally and landscape in particular with historical memory and, as I said, and arresting form of invention can we begin to grasp the persistence of conflict and the difficulty of resolving it, a difficulty that is far too complex and grand than the current peace process could possibly envisage, let alone resolve."

The mediation of people and their works is their connection to their recollections and remembering memories that don't only belong to that one person but are the pain of time that has been buried in the collective historical memory and may appear in different times. Sound is generated by the movement of air in the hollow towers



Sound is generated by the movement of air in the hollow towers
fr= nc/4(1+.60)
fr=frequency of nth harmonic
c= speed of sound (dependent on temperature and pressure)
1= height of towers= 12 feet
a= radius of towers= 2.5 feet
f1= 1052/4 (r=6x 2.5)= 19.5 cps
fn= 19.5 n CPS

* The formulas above are from one of Siah Armajani's designs titled, Sound Towers No. 5. When air moves through the empty cylinders inside these silo-like towers, it creates a sound. As there are different variables including temperature and pressure, the resulting sounds will also have different frequencies. As one listens to the sound he will observe changes in the created sound, therefore one can imagine that his experience with these imaginary towers has a real-time process.

The simple brick façade of the tall tower is on the one hand reminiscent of a Seljuqid era tower, and on the other hand it references traditional American methods of construction. In terms of form/time it is also apparently connected to other designs that he made during this time. The word “apparently” here does not imply that there is anything beyond what is apparent. These are all facades; they neither reveal the function of what lies behind the façade, nor do they delineate a separation between interior and exterior. They have come into being by eliminating both the interior and exterior. By subtracting the interior and exterior they have only left what is there. *Architectural*

Entity Even Event 2 is one of these; as if an event can have architectural substance. The title continues: *At One Moment Shadow-ful Area Equals Shadow-less Area*. Rainbow, arch, spring, wavy textures; brick by brick everything is changing over time.

Mount Vesuvius erupted for the thirtieth time, sending lava and smoke toward the nearby city and the Allies base. The eruption destroys 88 American B25s and results in heavy damage to the city. Armajani receives sound frequencies from the volcano that were recorded on that day. Along with an instructor from the university's Space Department, Armajani analyses the graphic model of the sound. The result is a databank that can be used to graph the sound and how it was created. The final result is *Sound Towers No. 5.* These silo-like towers go through mutations and the wave-like pattern of the mutation appears in the form of sound minarets. A sound that requires a height as tall as a chimney cylinder. The sound towers are intrinsically models or plans of a sound. In other words, if we imagine that a single material (brick) was used to create the space and façade of Seljuqid era architecture, and the point of connection between interior and exterior was through this material connection, then in these towers it is sound that is the building block.

Architectural Entity Even Event 2 is an expanded plan of a sound cylinder, and the different patterns of brick layout depict differences in sound frequencies. Armajani's designs are visual reports of something that has occurred or that may occur. But if we return to the story of the volcano, then the question is whether the explosion of volcanoes (in particular Mount Vesuvius) has created the same sound at different times throughout history? The answer must be no! History is a context of heterogeneous frequencies. Additionally, not just the frequency, but also the act of hearing and recording sound, is dependent on its own time; it is not a fixed principle but a variable where time itself is also a variable: the possibility of an audible event.

We have almost recorded this story in Armajani's own words. *Sound Towers* is a solution here. A solution that brings seeing and hearing together. If so, after Armajani, how will an audible event that will lead to audible towers take shape? What is the shape of today's audible towers? How, and based on what system of data, have they gone through a metamorphosis? How have they adapted to the post-Armajani political, economic, militaristic, cultural, and

technological era? And ultimately how can one present a more contemporary version of sound/image?

In a report on the restoration of the sleeping quarters of Isfahan's *Atigh Mosque* it was said that the bricks that had fallen off the structure during an aerial attack on Isfahan were reused in the process of restoration. When the thick columns of the sleeping quarters are superimposed on sound towers, the bricks on the columns become like pieces of sound on a strip of celluloid; they have recorded the sound of fighter jets and bombs within them. So each brick is an audible document that must be heard. Their placement next to each other is in fact an audible installation. As Susan Schuppli says, their installation as restored bricks is a *Material Witness*; facades that are necessary in order to remember a past tragedy or event.

But can such a *Material Witness* also serve to remind us of a future threat? And is this not a reverse form of remembering?

در بین- شماره ۱

به آوازِ تیرْتیر
نمایش انفرادی علی میرعظیمی

مدیران پروژه: سروناز فروتنی، زهره دلداده، محمد صادق امانی
مدیر اجرایی: آرین اسکوئی

بنیاد پژمان: کارخانه آرگو
بنیان‌گذار و مدیر: حمیدرضا پژمان
مدیر نیروی انسانی: شکیبا عبدالهیان
مدیر مالی: رضا حسنی
تیم اجرایی: لیلا زینلی، نوید عالی خواه، نگار کریم خانی، مژان ایم

طراحی گرافیک: استودیو کارگاه
مدیر هنری: پیمان پورحسین
طراح کاتالوگ: فریناز عالم

ترجمه فارسی به انگلیسی: صنم کلانتری

ویراستار (بخش انگلیسی): کرولاین سو
عکاس: آتوسا آل بویه

با تشکر ویژه از:
مصطفی بهزادی، فربد کاظمی، پیمان کیان، ایمان کمیلی،
داوود درا، روزبه آزاده، امید نعم‌الحبیب، هرمز همتیان، بهادر ادب،
ابراهیم پژمان، الناز پژمان، سینا عسگری، علی عسگری، تیم آستین،
داریوش سرداری، سینا چوپانی، پانته‌آ دادگر، سهیل اکبرزاده،
امیر فولادچی، معین نادری، نیما علیزاده، فرزین مجاور،
نیلوفر حسینی‌پور، حسین رضوانی، دارا بیگلری، ساسان رهنما،
هوتن زجاجی، محسن خواجه‌هاستین، احمد نبی‌زاده، فدا نبی‌زاده،
حفیظ سنگری و گل آقا اوزبیک

این کاتالوگ هم‌زمان با پروژه‌ی «در بین» شماره ۱ در تاریخ ۱۵ اسفند ۱۳۹۹ توسط بنیاد پژمان منتشر شد.

“In the Midst” Vol. 1

Lipstick to the Void
Solo Exhibition by Ali Meer Azimi

Project Managers: Sarvenaz Foroutani, Zohreh Deldadeh, Mohammad Sadegh Amani
Executive Director: Arian Oskui

Pejman Foundation: Argo Factory
Founder & Director: Hamidreza Pejman
Human Resources: Shakiba Abdollahian
Financial Management: Reza Hassani
Logistics: Leila Zeinali, Navid Alikhah, Negar Karimkhani, Mojan Eim

Translation (Farsi to English): Sanam Kalantari

Editor (English Part): Carolyn Tso
Photographer: Atoosa Alebouyeh

Graphic Design: Studio Kargah
Art Director: Peyman Pourhossein
Catalogue Designer: Farinaz Alem

Special Thanks to: Mostafa Behzadi, Farbod Kazemi, Peyman Kian, Iman Komayli, Davoud Dorra, Rouzbeh Azadeh, Omid Nemalhabib, Hormoz Hematian, Bahador Adab, AASSTTIINN Team, Dariush Sardari, Sina Choopani, Pantea Dadgar, Soheil Akbarzadeh, Amir Fouladchi, Dara Biglari, Ebrahim Pejman, Mohsen Taheri, Saeedeh Taheri, Sina Asgari, Ali Asgari, Elnaz Pejman, Moein Naderi, Nima Alizadeh, Farzin Mojaver, Niloufar Hosseinipour, Hossein Rezvani, Sasan Rahnama, Houtan Zojaji, Mohsen Khajehastin, Ahmad Nabizadeh, Fada Nabizadeh, Hafiz Sangari, Golagha Uzbek

This Catalogue was published on the occasion of “In the Midst” Vol. 1 Exhibition on 5 March 2021 by Pejman Foundation.

enter the void

Midst Void

Lipstick to the void

Ali Meer Azimi

SPONSORS

ARGO
NON-ALCOHOLIC CRAFT BEER

Let's barad your life
barad

BRUTAL
BETON

کارخانه آرگو
ARGO
FACTORY