نگاه‌خانه

موتور دیزاین غربی در فلات ایران کار نمی‌کند

جستاری در طرح و طراحی به مناسبت دوره دیزاین در مدرسه هنر تهران

فاروق مظلومی

در روزهای اخیر گروهی از دوستان فعال در عرصه معماری و طراحی داخلی اقدام به تبلیغ دوره دیزاین در مدرسه‌ای با نام هنر تهران کرده‌اند. قطعا این حرکت‌ها زمانی به تکامل تدریجی می‌رسد که با نقد جدی و علمی مواجه شوند. با شناختی که از برخی دوستانم در این مدرسه دارم، مطمئنم پذیرای نقدهای تخصصی هستند. صدالبته کلمه جستار در زیرعنوان این یادداشت نشان از اعتقاد به عدم قطعیت و جست‌وجوی حقیقت دارد.

استفاده از کلمه دیزاین نشانه فاعلیت غربی و مصرفی است. فیلسوفی هندی و ایرانی‌تبار به نام «هومی بابا» معتقد است استعمار تمام نشده است و همچنان با کلمات پسااستعماری ادامه دارد. کلماتی مثل دیزاین، مدرنیته، معاصر و... نظامی مستتر از کنترل و هدایت در درون خود دارند.

البته نفوذ غرب بر هنر و معماری و طراحی فلات ایران و به محاق رفتن سنت معماری این فلات بزرگ، به دوران صفویه برمی‌گردد که مجال بحث آن الان نیست. به همین دلیل است که در دو دوره اخیر هفته دیزاین تهران بیشتر با مصرف فضای غربی مواجه بودیم و آثار کمتری دیدیم که تألیف فضای ایرانی در آن اتفاق افتاده باشد. به عبارتی، فعلا طراحی ایران بیشتر مصرف‌کننده است تا مؤلف.

برای پیشبرد بحث، فضا را ساختاری غیرقابل رؤیت بدانیم که در یک مکان قابل رؤیت واقع شده است و معمار یا طراح را مبدع ساختار فضا بدانیم و در حوزه دیزاین از کلمات طرح و طراحی و طراح برای رهاسازی و نه معادل‌سازی استفاده کنیم و بدانیم طرح و طراح با واژه‌های هنداز و هنداختار و هندازگر نسبت دارند. این واژه‌ها از فارسی میانه هستند که کلمه مهندس اسم فاعل معرب از واژه فارسی هنداز به معنی اندازه و طرح نو است. امیدوارم در این بخش طرحی نو دراندازیم.

طراحی و معماری فضا را مسدود نمی‌کنند، می‌گشایند. حتی معماری زندان و طراحی گیوتین هم علی‌رغم اینکه هیچ دعوت و گشودگی ندارند، باز هم فضا را خالی می‌کنند؛ چون شدت وقوع (وجه غیرمادی) همواره بر واقع (وجه مادی اثر) غلبه کرده و حواس ما را پرت می‌کند و ما از اشغال فضا توسط زندان غافل می‌شویم، اما همچنان میلی به ورود به زندان نداریم؛ درصورتی‌که در معماری یک خانه گشودگی و دعوت از طرف صاحبخانه و میل ورود از طرف ناظر خانه تأمین می‌شود. منظور از خالی‌کردن فضا توسط معماری و طراحی، غلبه وجه متافیزیکی اثر بر وجه فیزیکی آن است که حواس بیننده را از اشغال مکان دور می‌کند.

اگر یک اثر طراحی اصیل داشته باشد، مثل یک کوزه خالی، پذیرندگی برای فضاهای سیال دارد؛ فضای خالی یک دعوت برای پرکردن دارد، مسدود نیست.

اگرچه یک سازه مسکونی یک زمین خالی را پر می‌کند، اما این پرکردن به هر فضای قبلی خالی ارجح است. چون این پر فعلی، خالی‌تر از خالی قبلی است. چون گشودگی بیشتری دارد و می‌تواند بی‌شمار فضا را در خود جای دهد؛ مثل فضای میهمانی، فضای مطالعه، فضای امنیت. تشابه تولید فضای خالی در معماری، نقاشی و خاکسپاری حیرت‌انگیز است

متأسفانه امروز اغلب آثاری که با نام ادبیات، معماری یا هنر به جهان افزوده می‌شوند، فضا و مکان را پر می‌کنند، مسدود می‌کنند، می‌کُشند و مولد فشار بصری می‌شوند.

در نظر بگیریم هر انسان یا شیئی که وارد اتاق می‌شود، بخشی از مکان را اشغال خواهد کرد. حالا با دو مکان مواجه هستیم؛ مکان اشغال‌شده و مکان اشغال‌نشده. فعلا مکان را ظرف در نظر گرفته‌ایم. اما حالا یک فضای غیرقابل رؤیت و غیرقابل اندازه‌گیری وجود دارد که به رابطه دو فضای مذکور می‌پردازد و فضا را روابط اشیا (بخشی از ساختار ابداعی) می‌داند. در اینجا فضا یک رویداد متغیر است.

اتاق را مکان میزبان و صندلی را مکان میهمان و رابطه این دو را فضا در نظر بگیریم. اگر به اشغال اتاق با افزودنی‌های جدید ادامه دهیم، در نهایت مکان میهمان از مکان میزبان بیشتر خواهد شد؛ این همان اشغال است که جای میزبان و میهمان را عوض کرده است.

نقطه بحرانی زمانی است که حجم میزبان و حجم میهمان یکسان شوند و بعد از این نقطه امر منفی و مثبت دچار دگردیسی و تعویض موقعیت می‌شوند.

آیا طراحی و معماری درست، همین تجربه افزودن و کاستن و رسیدن عملی به ساختار فضاست؟

آیا درست است که بگوییم نامعماری در فضای میزبان ساکن یا میهمان نمی‌شود، بلکه غصب و تصرف می‌کند؟ از این رو افزودن همواره خطیر است.

در صورت جواب مثبت، معماری و طراحی فضای میزبان را اشغال نمی‌کند، بلکه با رضایت میزبان در این فضا ساکن می‌شود.

یک نمونه دیگر از فرایند افزودن و کاستن سیاه‌مشق در خوشنویسی ایران است. در نگاه اول به نظر می‌رسد خط و مرکب به صفحه افزوده می‌شوند، در صورتی که از سفیدی صفحه کاغذ می‌کاهند. اگر بخش سفید را بخش مثبت بنامیم، مکان سفید بین خطوط مکان منفی خواهد بود. در اینجا مکان دومی که از حضور خط روی فضای اول -صفحه کاغذ- ایجاد شد، قابل رؤیت است و با تمرکز روی بخش سفید بین خطوط که بخش ناخودآگاه این دستگاه است، می‌توانیم آن را مکان اول حس کنیم.

این عمل برای مخاطب غیرفارسی راحت‌تر است؛ چون به دلیل عدم توجه به شعر، راحت‌تر با مکان سفید بین خطوط کنار می‌آید. در اینجا به عدم قطعیت درباره مکان‌ها و مکان‌های تصورشده مثبت و منفی که درون و بیرون را تعریف می‌کنند، مواجه می‌شویم. بهرام شیردل در برابر این تصورات مقاومت می‌کند و می‌گوید هیچ‌چیز بیرون از دیگری نیست، هر چیز در درون چیز دیگر تا می‌خورد. آیا می‌توان گفت هر دو چیزی درون و بیرون همدیگر هستند؟

اما در معماری و بخشی از هنداختار اشیا مثل صندلی، این تجربه با مکان منفی ممکن نیست. شاید بشود گفت معماری اصیل و هنداختاری اصیل اشیای ثابت مثل صندلی، همان هماهنگی برای ادامه فضای میزبان و هنداختاری (طراحی) اشیائی مثل دربازکن نوشابه ادامه بدن است، البته تا جایی که فضای میزبان یعنی شیشه نوشابه اجازه بدهد.

قطعا طرح این بحث فقط یادآوری جدیت امر فضا، مکان، معماری و طراحی است.

امیدواریم اولیای دیزاین غربی فلات ایران اسناد ماحصل هفته‌های دیزاین و دوره‌های آموزشی فعلی را منتشر کنند.

دشت، پیش از فراموشی

بازخوانی جایگاه چاپ در هنر معاصر ایران به بهانه نمایشگاهی در گالری اعتماد

ترانه سلطانی

بازگشت چاپ به صحنه هنر معاصر ایران

در سال‌های اخیر، آثار چاپی بار دیگر به کانون توجه هنرهای تجسمی ایران بازگشته‌اند؛ توجهی که هم در افزایش برگزاری نمایشگاه‌های تخصصی چاپ مشهود است و هم در استقبال مخاطبان و گرایش روزافزون هنرمندان به تولید اثر در این مدیوم. نمایشگاه «دشت، پیش از فراموشی» که جمعه پنجم دی‌ماه به انتخاب فؤاد شریفی در گالری اعتماد افتتاح شد، نمونه‌ای شاخص از این اقبال تازه است؛ نمایشگاهی که آثار چاپ چهار هنرمند برجسته آیدین آغداشلو، فریدون آو، فرح اصولی و نیکزاد نجومی را در کنار یکدیگر قرار داده است.

اقتصاد، دسترسی و اصالت؛ چرا چاپ دوباره مهم شده است؟

رونق دوباره چاپ را می‌توان از زوایای مختلفی بررسی کرد. شاید نخستین عامل، شرایط اقتصادی و افزایش قیمت آثار هنری باشد. چاپ این امکان را فراهم می‌کند که مخاطب با هزینه‌ای به‌مراتب کمتر، صاحب اثری از هنرمند محبوب یا اثر مورد علاقه خود شود؛ اثری که در عین حال از اعتبار هنری، اصالت و پیوند مستقیم با ایده، دست و کنش هنرمند برخوردار است. برخلاف تصور عمومی، چاپ صرفا نسخه‌ای مکانیکی یا بازتولیدی نیست، بلکه حامل همان نفس خلاقه و اندیشه هنرمند است که در قالب تکنیکی متفاوت و دستی تجلی می‌یابد.

از پیکاسو تا وارهول؛ چاپ و شکل‌گیری بازار هنر

در مقاله‌ای از آرت‌نیوز به پرفروش‌ترین آثار سال ۲۰۲۵ اشاره شده است که آثار پیکاسو اغلب به عنوان شاخص قیمت بازار هنر عمل می‌کنند. این نکته را می‌توان به‌روشنی به مدیوم چاپ نیز تعمیم داد. چاپ‌های پیکاسو از چند بُعد اهمیت تاریخی و اقتصادی دارند؛ تقاضای بالای بازار برای داشتن اثر از این هنرمند، او را به استفاده از چاپ به عنوان راهی برای گسترش تولید آثار سوق داد و از سوی دیگر، چاپ امکان دسترسی مخاطبانی را فراهم کرد که توانایی خرید نقاشی‌های یگانه او را نداشتند. بعدها استفاده هوشمندانه اندی وارهول از تکنیک‌های چاپ، به‌ویژه سیلک‌اسکرین، بار دیگر این مدیوم را به یکی از مهم‌ترین بسترهای هنر معاصر بدل کرد و جایگاه آن را از حاشیه به متن بازگرداند.

سیلک‌اسکرین؛ تکنیکی میان دقت، تکرار و مداخله

مدیوم چاپ از نظر تکنیکی تنوع گسترده‌ای دارد؛ از لینوکات و لیتوگرافی گرفته تا اچینگ، آکواتینت و سیلک‌اسکرین. انتخاب هریک از این تکنیک‌ها به دغدغه‌های فرمی، مفهومی و اجرائی هنرمند وابسته است. در نمایشگاه «دشت، پیش از فراموشی»، تمامی آثار با تکنیک سیلک‌اسکرین اجرا شده‌اند. سیلک‌اسکرین یا چاپ سیلک، روشی است که در آن تصویر از طریق توری‌ای با منافذ ریز که در گذشته از ابریشم ساخته می‌شد، به سطح چاپ منتقل می‌شود. در این تکنیک، بخش‌هایی از توری که نباید رنگ از آن عبور کند، مسدود می‌شود و رنگ فقط از نواحی باز به کاغذ یا سطح چاپ‌شونده منتقل می‌شود. این روش امکان اجرای چاپ‌های تک‌رنگ و چندرنگ بر روی مواد مختلف را فراهم می‌کند و به دلیل ظرفیت‌های بصری و اجرائی‌اش، همواره مورد توجه هنرمندان بوده است.

چهار نگاه: رخدادی کیوریتوریال فراتر از تکنیک

آنچه فؤاد شریفی در این نمایشگاه رقم زده، فراتر از نمایش توانمندی‌های تکنیکی و اجرائی چاپ است. کنار هم قرارگرفتن چهار هنرمند با جهان‌های بصری و رویکردهای متفاوت، خود یک رخداد مهم کیوریتوریال محسوب می‌شود. آیدین آغداشلو این بار علاوه بر پرتره‌های همیشگی، دو رویکرد رنگی را در آثار چاپی خود پیش می‌برد؛ چاپ‌هایی با رنگ‌بندی آشنا و نمونه‌هایی با رنگ‌هایی متفاوت که فاصله‌ای آگاهانه با نقاشی‌هایش ایجاد می‌کنند و رویکردی تازه را نشان می‌دهد. علاوه بر این، هنرمند با استفاده از گواش روی آثار چاپ‌شده مداخله کرده و آنها را به سمت میکس‌مدیا سوق داده است؛ اقدامی که باعث منحصربه‌فردشدن آثار و خروج آنها از حالت ادیشن به سوی تک‌ادیشن می‌شود. فریدون آو با آثار آبستره‌ای حضور دارد که در آنها عمدا روی چاپ‌ها کار شده و نتیجه، آثاری یگانه و شخصی است. فرح اصولی با مجموعه «گذر از تاریخ» روایتگر پیوند گذشته و حال است و نیکزاد نجومی با فیگورهای شناخته‌شده مردان کت‌وشلوارپوش خود، نگاه انتقادی و همیشگی‌اش به قدرت و ساختارهای اجتماعی را ادامه می‌دهد. اهمیت حضور این چهار هنرمند در کنار یکدیگر را می‌توان از چند منظر بررسی کرد: نخست، تثبیت چاپ به عنوان بستری جدی برای خلق اثر توسط هنرمندان بزرگ؛ دوم، مواجهه مخاطب با ظرفیت‌ها، قدرت و حتی مرزهای سیال و نامحدود این تکنیک؛ و سوم، فراهم‌شدن امکان انتخاب و تملک اثری از هنرمندانی که معمولا قیمت آثارشان دست‌نیافتنی است. تک‌ادیشن‌بودن بسیاری از این آثار، در عین استفاده از مدیوم چاپ، مفهوم یگانگی و ارزش هنری را حفظ می‌کند. در نهایت، چاپ می‌تواند نقطه آغاز مسیر مجموعه‌داری باشد؛ مدیومی که هم از نظر تاریخی و هم از نظر معاصر، جایگاهی مستقل و معتبر در هنر دارد. نمایشگاه «دشت، پیش از فراموشی» یادآور این نکته است که چاپ نه جایگزینی کم‌اهمیت، بلکه امکانی گسترده برای تجربه، خلاقیت و تداوم زیست هنری آثار است.

چرا «دشت، پیش از فراموشی»؟

در نگاه نخست، کنار هم قرارگرفتن آیدین آغداشلو، فریدون آو، فرح اصولی و نیکزاد نجومی ممکن است نامتجانس به نظر برسد؛ چهار هنرمند با زبان‌های بصری و دغدغه‌هایی متفاوت. اما به گفته فؤاد شریفی، کیوریتور نمایشگاه، این همنشینی نه براساس شباهت‌های صوری، بلکه بر پایه یک پیوند عمیق مفهومی شکل گرفته است؛ پیوندی که با دقت در آثار، خود را آشکار می‌کند. در پس‌زمینه پرتره‌های آیدین آغداشلو، طبیعتی حضور دارد که سوخته، زخمی و در آستانه نابودی است؛ طبیعتی که دیگر صرفا بستر تصویر نیست، بلکه حامل حافظه‌ای مخدوش و ازدست‌رفته است. در آثار فرح اصولی، این تخریب به گذشته‌ای تاریخی بازمی‌گردد؛ طبیعت در زمان هجوم مغول، آغشته به خون، ویرانی و گسست؛ جایی که تاریخ، طبیعت و بدن در هم فرو می‌ریزند. در سوی دیگر، آبستره‌های فریدون آو، برخلاف ظاهر انتزاعی‌شان، فاقد هرگونه شادابی تزیینی‌اند؛ گل‌هایی که بیشتر نشانه‌ای از زوال هستند تا طراوت و رد نابودی در بافت و رنگ آنها رسوب کرده است. نیکزاد نجومی نیز مطابق دغدغه همیشگی‌اش، به بازخوانی طبیعتی می‌پردازد که نظم سلسله‌مراتبی‌اش به دست انسان مدرن برهم خورده؛ طبیعتی که دیگر مستقل نیست و تحت سلطه کنش‌های انسانی قرار گرفته است. از این منظر، «دشت، پیش از فراموشی» نه صرفا عنوان یک نمایشگاه، بلکه نوعی هشدار و دعوت است؛ دعوتی به بازنگری در نسبت خود با طبیعت، پیش از آنکه این همنشینی دیرینه به‌طور کامل محو شود. چاپ، به عنوان مدیومی که ذاتا با مفهوم حافظه، تکرار و ثبت در پیوند است، در این نمایشگاه نقشی دوگانه می‌یابد؛ هم ثبت‌کننده این زوال است و هم تلاشی برای به‌تعویق انداختن فراموشی. دشت، در اینجا نه یک مکان جغرافیایی، بلکه استعاره‌ای است از فضایی مشترک میان تاریخ، طبیعت و انسان؛ فضایی که هنوز می‌توان آن را دید، پیش از آنکه فقط در خاطره‌ها باقی بماند.

درباره آثار یاسمن ملاصالحی

صدایی تورا به خانه می‌خواند

شهرزاد رؤیائی

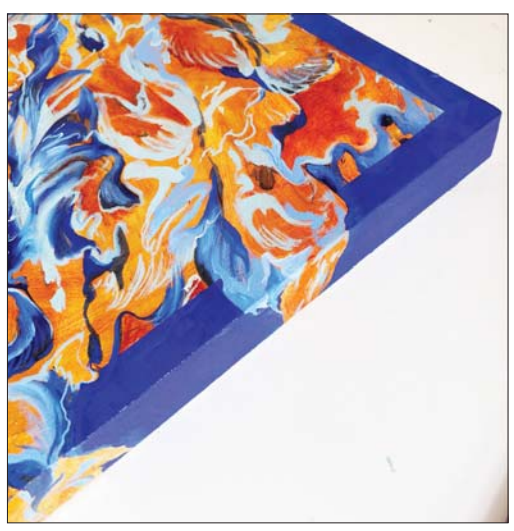
یاسمن ملاصالحی، هنرمند ایرانی ساکن شهر منچستر، مدرک کارشناسی ارشد هنرهای تجسمی را از دانشگاه هنر تهران دریافت کرد و بعدتر، در سال ۱۴۰۳ در مقطع کارشناسی ارشد با درجه ممتاز، در رشته نقاشی از دانشگاه منچستر فارغ‌التحصیل شد. نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش در انگلستان نیز به نمایش آثار پایان‌نامه کارشناسی‌ارشدش مربوط است که در سپتامبر سال ۲۰۲۴ (شهریور و مهر سال ۱۴۰۳) در گالری هولدن شهر منچستر برگزار شد.

تأکید ملاصالحی بیشتر بر زن‌بودن و خاطراتی است که در ذهنش به عنوان یک مهاجر حک شده. ترجمه یا بیان بصری این دو مضمون در نقاشی چندان آسان نیست اما می‌توان راه‌حل او را در قالب یکی از جریانات مرسوم میان هنرمندان دیاسپورا جست‌وجو کرد؛ هنرمندان مهاجری که با اشاره بر عناصر بصری برآمده از هنر ایران، بر هویت ایرانی‌شان تأکید می‌کنند. خود نقاش این اشاره را در قالب علاقه‌مندی‌اش به نگارگری ایرانی توصیف می‌کند. به‌نظر می‌رسد این شیوه در هنر هنرمندان دیاسپورا، هم جنبه اقتصادی دارد و هم جنبه فردی و هویتی. از یک سو، عناصر بصری هنر ایران برای بیننده و خریدار غیرایرانی ناآشنا و واجد ویژگی‌هایی است که در آثار هنرمندان بومی و غیرمهاجر کمتر به چشم می‌آید و از طرف دیگر، این تأکیدها بر پاره‌ای از عناصر بصری به هنرمندی که در خارج از ایران زندگی و کار می‌کند، یاری می‌رساند که ارتباط هویتی با خاستگاهش را یادآور شود و از این جنبه در تثبیت هویت او در مهاجرت کمک می‌کند.

به‌نظر می‌رسد برای یاسمن ملاصالحی جنبه دوم موضوع، یعنی تلاش برای تحکیم هویت به عنوان یک هنرمند مهاجر، اهمیت بیشتری دارد؛ لااقل می‌توان با ارجاع به استیتمنت او چنین نتیجه گرفت که جنبه تأکید بر خاستگاه و تثبیت هویت برایش مهم‌تر است و از این نظر ارجاع او به نگارگری احتمالا یادآوری این خاستگاه و نمودی از تأکید بر هویت است.

جدای از این می‌توان آثار ملاصالحی را به چند دوره تقسیم کرد؛ در آثار متقدم‌ترش هم می‌توان کوشش او برای بازسازی و ارجاع به سنت‌های نگارگری (به‌ویژه نگارگری موسوم به معاصر) را جست‌وجو کرد و هم می‌توان دید که او چگونه می‌کوشد با تلفیق عناصر معمارانه ایرانی (از بادگیر تا حتی برج آزادی در تهران) با فضایی پر از عناصر بصری متنوع به یک ترکیب جالب دست پیدا کند که می‌توان وهم‌آلود یا حتی یادآور آثار سوررئالیستی‌اش خواند. بنا به اشاره خودش در استیتمنت مرتبط به این دوره کاری پیکره‌هایی را نیز می‌توان در میان آثار دید که جنسیت مشخصی ندارند. در این دوره عناصر متنوع بصری طوری کنار هم قرار می‌گیرند که مضمون چندفرهنگی آثار را نمایش دهند.

بعد از این دوره کاری ارجاع هنرمند به نگارگری آشکارتر می‌شود. چنان‌چه می‌توان تلاش او برای بازآفرینی سنت کتابت را در تعدادی از نقاشی‌هایش دید. در این آثار همچنین گاه مشاهده می‌شود که نقاش پرسپکتیو مرسوم در نگارگری را نیز به کار می‌گیرد تا فضای بصری خاصی را تداعی کند. از طرف دیگر کوشش می‌کند تکنیک‌هایی نظیر قلم‌گیری و پرداز را با تکنیک‌های جدید نقاشی و در قالبی تازه زنده کند. شاید بتوان آثار این دوره را پلی میان دوره اول و دوره بعدی کاری‌اش در نظر گرفت. در دوره جدیدتر کارها، ملاصالحی به سمت آثاری می‌رود که شاید بتوان آنها را انتزاعی خواند. ضرب‌قلم‌ها و بهره‌گیری‌اش از خطوط منحنی اشکالی از نگارگری را در چشم بیننده تداعی می‌کند. استفاده‌اش از رنگ‌ها در این دوره جسورانه‌تر و فضای بصری چشم‌نوازتر است. ترکیب رنگ‌های آبی و قرمز در کنار هم بازی بصری جذابی را شکل می‌دهد که بیننده را به خود جذب می‌کند. به‌نظر می‌رسد هنرمند قدم به فضایی می‌گذارد که هم راه‌گشای مسیر آینده کاری‌اش است و هم از جنبه بصری زیبا و چشم‌گیر.



اما علاوه بر تفاوت‌ها می‌توان به نکات مشترک آثارش اشاره کرد؛ تحرک فراوان، بهره‌گیری از خطوط لرزان و منحنی‌ها که هم یادآور نگارگری است و هم از طرف دیگر کمک می‌کند فضایی پرتحرک ساخته و این انرژی و توان به بیننده منتقل شود. سیر آثار هم این تصور را در ذهن ایجاد می‌کند که او دیگر نمی‌کوشد تا عناصر بصری ناهمگون را در کنار هم قرار دهد، بلکه با تأکید بیشتر بر رنگ‌ها و فرم‌های مدور و لغزان هم بر خاستگاهش، یعنی نگارگری ایرانی تأکید کند و هم تا حد زیادی فضای بصری شخصی‌اش را که به همان خاستگاه مرتبط است بازسازی می‌کند و از این جنبه در مسیر رسیدن به اهدافی حرکت می‌کند که در استیتمنت بر آنها تأکید کرده است. یاسمن ملاصالحی در تلاش است هویت خود را به عنوان یک هنرمند زن مهاجر در آثارش جست‌وجو کند؛ او هنوز در ابتدای راه است و راهی طولانی در پیش دارد.

نگارخانه

برگزاری دوره دوم تخصصی کیوریتوری هنری در دانشگاه تهران

مدرسه کیوریتوری؛ از بنیان نظری تا زیست حرفه‌ای

دوره تخصصی و فشرده «مدرسه کیوریتوری هنری دانشگاه تهران» به همت دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران، با رویکردی میان‌رشته‌ای و کاربردمحور، از چهاردهم دی‌ماه ۱۴۰۴ آغاز شده و تا بیست‌وششم دی‌ماه ادامه دارد. این دوره ۱۰روزه با مجموع ۵۰ ساعت آموزش تخصصی، هر روز از ساعت ۱۶ تا ۲۰ (و در برخی جلسات صبحگاهی)، به صورت حضوری و هم‌زمان آنلاین برگزار می‌شود و امکان مشارکت علاقه‌مندان از داخل و خارج از ایران را فراهم کرده است.

مدرسه کیوریتوری دانشگاه تهران با هدف تربیت و توانمندسازی کیوریتورهای حرفه‌ای، به آموزش جامع نقش کیوریتور در جهان هنر معاصر می‌پردازد؛ نقشی که امروز فراتر از انتخاب و چیدمان آثار، به طراحی روایت، تولید معنا، مدیریت پروژه‌های هنری، ارتباط با نهادها، بازار هنر، رسانه و فناوری‌های نوین گره خورده است. این دوره با اعطای گواهی دوزبانه رسمی از سوی مرکز آموزش‌های تخصصی کاربردی دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ویژه هنرمندان حرفه‌ای، کیوریتورها، موزه‌داران، گالری‌داران، مدیران و کارآفرینان فرهنگی، مشاوران هنری، فعالان بازار هنر و دانشجویان هنر طراحی شده است. برنامه آموزشی این مدرسه، بر پایه یک طرح درس ساخت‌یافته، از بنیان‌های نظری و تاریخی کیوریتوری آغاز می‌شود و تا پروژه‌محوری، اقتصاد هنر، حقوق و اخلاق حرفه‌ای، رسانه و برندسازی، فناوری‌های نوین (از هوش مصنوعی تا NFT و واقعیت افزوده)، ورود به بازارهای بین‌المللی هنر، کیوریتوری موزه‌ای و در نهایت کیوریتوری هنر ایرانی پیش می‌رود. ساختار دوره به‌گونه‌ای طراحی شده که شرکت‌کنندگان با تمام چرخه زیست حرفه‌ای یک پروژه کیوریتوری، از ایده تا اجرا و روایت رسانه‌ای، آشنا شوند. مدرسان این دوره، از میان پژوهشگران، کیوریتورها و متخصصان باسابقه حوزه هنر، عبارت‌اند از: تکین آغداشلو، مریم اسفندیاری، سیدمحمد بهشتی، فرهنگ پارسی‌کیا، رضا دبیری‌نژاد، آرش تنهایی، حمیدرضا ششجوانی، بهرنگ صمدزادگان، مهدی کوهیان، آرش شهنواز، هرمز همتیان، حسین گنجی و مریم مجد.

در این دوره، هریک از مدرسان، سرفصل‌هایی مشخص و تخصصی را برعهده دارند؛ «تاریخچه و بنیان‌های کیوریتوری» را تکین آغداشلو، «روش‌شناسی تبدیل ایده به طرح نمایشگاهی» را آرش تنهایی، «مهارت‌های پژوهشی و مفهومی در کیوریتوری» را مریم اسفندیاری، «رسانه و برندسازی در هنر» را حسین گنجی، «راهیابی به بازارهای بین‌المللی هنر» را بهرنگ صمدزادگان، «مسائل حقوقی در نمایشگاه‌های هنری» را مهدی کوهیان، «مبانی بازار هنر و شناخت بازارهای نوظهور» را آرش شهنواز، «کیوریتوری و موزه‌ها» را رضا دبیری نژاد، « ارتباط با هنرمندان و گالری‌ها» را هرمز همتیان، «فناوری‌های نوین در کیوریتوری»، را فرهنگ پارسی‌کیا، «اقتصاد هنر» را حمیدرضا ششجوانی، «کیوریتوری هنر ایرانی» را سیدمحمد بهشتی و عنوان «چرا رویداد هنری برگزار کنیم؟» را مریم مجد تدریس خواهد کرد. در افتتاحیه این دوره، زروان روح‌بخشان و سیدمحمد بهشتی و در اختتامیه مژگان انجوی صحبت خواهند کرد. آیین افتتاحیه این مدرسه با سخنرانی زروان روح‌بخشان و سیدمحمد بهشتی برگزار شده و مراسم اختتامیه نیز با حضور مژگان انجوی و اهدای گواهی پایان دوره برگزار خواهد شد. بنا بر اعلام برگزارکنندگان، این دوره با استقبال درخورتوجهی روبه‌رو شده که به صورت آنلاین از ایران و سایر کشورها در آن ثبت‌نام کرده‌اند. در تعریف معاصر، کیوریتور نه‌فقط «نگهبان» یا «نمایش‌دهنده» آثار، بلکه طراح روایت، تولیدکننده معنا و کنشگر فرهنگی است؛ کسی که از طریق پژوهش، انتخاب، سازمان‌دهی و روایت، نمایشگاه را به‌مثابه یک اثر مستقل و تفسیری تازه از هنر و تاریخ آن عرضه می‌کند. مدرسه کیوریتوری دانشگاه تهران، با چنین درکی، می‌کوشد کیوریتوری را از سطح مهارت‌های پراکنده، به سطح یک دانش و کنش حرفه‌ای منسجم ارتقا دهد؛ دانشی که در نسبت مستقیم با جامعه، بازار، رسانه و تحولات فناورانه امروز تعریف می‌شود.