

## MEHRDAD AFSARI

1977 KHOY, IRAN | LIVES AND WORKS IN TEHRAN | PHOTOGRAPHER, VIDEO ARTIST, DOCUMENTARY FILM MAKER  
2006, M.F.A IN PHOTOGRAPHY, ART UNIVERSITY OF TEHRAN, IRAN  
PROFESSOR OF ART UNIVERSITIES IN TEHRAN & TABRIZ SINCE 2004  
HONORARY - MEMBER OF IRANIAN VISUAL ARTISTS SOCIETY SINCE 2003  
SELECTION OF SOLO EXHIBITION: 2014, "THE GRADUAL DISAPPEARANCE OF THINGS" MOHSEN ART GALLERY | 2013, "AMERICA, SUSPENDED LAND" MOHSEN ART GALLERY | 2012, "INSOMNIA" MOHSEN ART GALLERY | 2011, "THE SACRED GEOMETRY OF CHANCE" ETEMAD ART GALLERY | 2009, "THE FRENZIED HEART OF MINE, HOUSES THE PASSIONATE COUNTENANCE OF THINE" ASSAR ART GALLERY | 2008, " I AM OBLIVIOUS OF ALL THINGS" KHAQ ART GALLERY | 2006, "GUM BICHOROMATE PRINT " ASSAR ART GALLERY | 2005, "PHOTOGRAPHY AS A MYTH" SILK ROAD ART GALLERY | 2003, "ROADSCAPE " AND " THE FELTS " ASSAR ART GALLERY & . . | PARTICIPATED MORE THAN 80 NATIONAL AND INTERNATIONAL GROUP EXHIBITION IN IRAN, GEORGIA, GERMANY, USA, LITHUANIA, SPAIN, TURKEY, UAE, ITALIA, FRANCE, ENGLAND, SUCH AS: PARIS PHOTO, CONTEMPORARY ART ISTANBUL, QUEENS MUSEUM OF ART (QMA) USA, UNIVERSITY OF WESTMINSTER LONDON, CENTER OF CONTEMPORARY ART (CCA) GEORGIA, MEDATAK VIDEO FESTIVAL MADRID, BONHAMS ART FAIR & . . SELECTED ARTIST FOR "1 SQ. MILE TEHRAN PROJECT" VISITING ART, ART INSTITUTION IN LONDON, UK. & SELECTED ARTIST FROM IRAN FOR "ART BRIDGE PROGRAM" | INTERNATIONAL ARTS & ARTISTS-WASHINGTON D.C, NEW YORK, CHARLESTON, USA | JURY MEMBER OF "PERSIA IN THE MIRROR OF NATURE" PHOTO FESTIVAL.

## مهرداد افساری

۱۳۵۶ خوی، ایران | عکاس، مستندساز، ویدیو آرتیست  
کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر ۱۳۸۵ |  
مدرس دانشگاه‌های هنر تهران و تبریز از سال ۱۳۸۱  
عضو افتخاری انجمن هنرمندان ایران از سال ۱۳۸۳  
گزیده‌ی نمایشگاه‌های انفرادی: ۱۳۹۳، «هر آنچه  
که دیگر نیست» گالری محسن | ۱۳۹۲ «آمریکا،  
گسترده‌ی معلق» گالری محسن | ۱۳۹۱ «بی‌خوابی»  
گالری محسن | ۱۳۸۹ «هندسه مقدس بخت» گالری  
اعتماد | ۱۳۸۸ «مهر رخ تو در دل دیوانه ماست»  
گالری اثر | ۱۳۸۷ «همه چیز را از یاد برده‌ام»  
گالری خاک | ۱۳۸۵ «چاپ بی‌گرمات» گالری  
اثر | ۱۳۸۳ «عکاسی به مثابه اسطوره» گالری  
راه ابریشم | ۱۳۸۱ «مناظر جنادهای» گالری اثر و . .  
شرکت در بیش از ۸۰ نمایشگاه گروهی از سال  
۱۳۷۸ در کشورهای ایران، گرجستان، آلمان،  
آمریکا، امارات، لیتوانی، اسپانیا، ایتالیا، ترکیه،  
فرانسه، انگلستان، از جمله در پاریس، فتو، هنر  
معاصر استانبول، موزه گوپینز آمریکا، موزه  
هنرهای معاصر تفلیس، دانشگاه وست منیستر  
لندن، فستیوال ویدیو آرت مادرید و . . | از  
هنرمندان پروژه «تهران یک مایل مربع» موسسه  
هنری ویزیترینگ آرت لندن و پروژه «پل هنری»  
آمریکا | داور و سخنران چندین جشنواره‌ی هنری  
از سال ۱۳۸۵.

«آڻڇهه ڪهه ڏيگر نيسست»  
۱            ۳            ۹            ۳

" T H E   G R A D U A L  
D I S A P P E A R A N C E   O F   T H I N G S "  
2            0            1            4

## X هندسه مقدسی تجربی به X

گفت‌وگوی زانیار بلوری با مهرداد افسری

**X** وقتی به عقبه‌ی کاری مهرداد افسری نگاه می‌کنم، یک هنرمند پر کار و جدی می‌بینم، با داشتن میانگین هر سال یک نمایشگاه. هنرمندی که بر خلاف کلیت حاکم بر فضای عکاسی ایران، خیلی کم به نمایشگاه‌های گروهی و شوهای عکاسی چه به عنوان هنرمند، داور و غیره تن می‌دهد. همیشه هست و نیست. آیا این پر کار بودن در زمینه‌ی نمایشگاه‌های مستقل از یک الزام خاص می‌آید. مثلا اینکه خودت را موظف کرده باشی که حتما هر سال یک نمایشگاه انفرادی داشته باشی؟ فکر نمی‌کنی این الزام، البته در صورت وجود، باعث شده شاهد یک نوسان در آثارت باشیم؟

اینکه میانگین هر سال یک نمایشگاه داشته باشم برای من به معنای الزام نیست، ولی معتقدم هر هنرمندی، در هر حال درون یک پروسه‌ای فعالیت می‌کند و بر پایه‌ی نظریه‌ی ارسطو که اثر هنری را مخاطب می‌سازد، دوست دارم اثرم را مخاطبم ببیند. خیلی ترسی از این ندارم که مورد نقد واقع شوم و معتقدم کارهایی که می‌کنم باید دیده شوند تا مورد بحث و بررسی قرار گیرند و به عنوان یک اثر هنری به آن‌ها نگاه شود. البته بوده که بعضی وقت‌ها دو سال نمایشگاه نداشتم، بعضی وقت‌ها سه سال و بعضی وقت‌ها هم، پشت سر هم، هر سال نمایشگاه داشتم. این از یک منظر برای خودم پویایی یک هنرمند را نشان میدهد و به شخصه جنبه‌ی انتقادی برابرم ندارد. نکته‌ی بعدی اینکه ما همیشه بگوییم هر کاری که به دیوار بزنیم، همیشه کار خوبی است، هیچ‌وقت چنین اتفاقی نمی‌افتد. به نظرم هر هنرمندی دوره‌های خوب و بد دارد. گاهی در اوج است، گاهی متوسط و گاهی پایین و به نظرم این جذابیت پروسه‌ی کار کردن در هنر است. مثلا در آثار یک فیلمساز هم می‌شود دید که یک فیلم خوب دارد، یک فیلم بد دارد و و... همچنین در حوزه‌ی تجسمی. از طرفی اتفاق جالبی که برابرم می‌افتد این است که هیچ وقت مجموعه‌هایی که کار می‌کنم در همان دوره نمایش نمی‌دهم. یعنی مجموعه‌هایم پس و پیش نمایش داده شده است. مثلا پروژه‌ی «هر آنچه که دیگر نیست» یک پروژه‌ی ده ساله است، که از ۸۳ شروع شده است یا مجموعه‌ی «امریکا، گستره‌ی معلق» که پارسل نمایش داده شد، ۸۷ کار شده است یا مجموعه‌ی پیش از آن، «هندسه‌ی مقدس بخت» در گالری اعتماد، پروژه‌ای بود که ۸۴ کار شد و ۹۱ نمایش داده شد، یعنی ۸ سال بعدش. اینطور نیست که خودم را موظف کنم که حتما امسال کاری انجام دهم و به نمایش بگذارم. پروژه‌هایی هست که کار کردم ولی در طول زمان، باید در ذهنم برای نمایش به یک یخ‌تگی برسد. بعضی وقت‌ها هم هست دقیقا حال و هوای همان سالم را نمایشگاه می‌گذارم، مثل مجموعه‌ی «بی‌خوابی» که همان سالی که کار شد به نمایش در آمد. این پروسه و چالشی که برابرم به وجود می‌آورد جذاب است ولی به هرحال به نظرم منفی نیست.

**X** فکر می‌کنم از آن دسته هنرمندهایی هستی که کمتر منتقدی جرات و خطر میکند که آثارت را در کلیت آن بسنجد.

**X** مهرداد افسری همیشه در سخنرانی‌ها و استیتمنت‌ها و صحبت‌های پیرامون کارش به ذات عکاسی و عکاسانه بودن ارجاع می‌دهد. همانطور که خودت هم به خوبی اشراف داری این عکاسانه بودن یا ذات عکاسی تعریف بسیار گسترده‌ای دارد. تقریباً هر کسی که عکاسی می‌کند، می‌تواند ادعا کند که در حال تجربه‌ی عکاسانه است. در همین مجموعه‌ی اخیر در گالری محسن «هر آنچه که دیگر نیست»، یا مجموعه‌هایی چون «پولاروید»، «شاهنامه»، یا در «بی‌خوابی»، بازی با مدیوم عکاسی مشهود است. یعنی در این مجموعه‌ها به نحوی معنای اثرت را همین به چالش کشیدن و به پرسش گرفتن مدیوم می‌سازد و شخصا برای من جذاب است. بحث تکثیر در رسانه مثلا در «هر آنچه دیگر نیست»، وضعیت رسانه در امروز مثلا در «شاهنامه»، بیان‌های مختلف رسانه و بحث‌های پیرامونش و ... اما از سویی در آثار دیگری مثل «مناظر جاده‌ای»، «نمد»، «امریکا»، «عکاسی به مثابه‌ی اسطوره»، بحث مستقیما راجع به مدیوم نیست. به نحوی می‌توان گفت معنای اثر در بازی با مدیوم ساخته نمی‌شود. مدیوم برای یک بیان دیگری به کار گرفته شده است، شاید به نحوی بتوان گفت، آن رشته‌ی تسبیح مجموعه آثارت، که به پرسش کشیدن ذات عکاسی است، بیشتر در مجموعه‌های آخرت به قوام رسیده است. هر چند بر خلاف نظر من، کسی مثل مهران مهاجر در نقدی که بر آثارت اولیه‌ات نوشته بود؛ «جاده‌ها»، «نمدها» و «قره کلیسا»، در حرفه هنرمند شماره ۳، از متن عکاسانه‌ی اثرت گفته بود و حتی با اشاره به بنیامین و واله‌زدایی عکاسی، به نحوی در مورد آثار امروزت دست به پیشگویی زده بود: «عکاس با عکاسی، به عکس تقدس می‌بخشد».

چیزی که جذابیت عکاسی را تا به امروز برای من حفظ کرده، این است که عکاسی هنوز بعد از بیست سال کار کردن، برای من یک پروسه‌ی بسیار بسیار شخصی است. از طرفی بعدی از زندگی من است و صرفا برای اینکه لذت می‌برم عکاسی می‌کنم. چیزی که بسیار این قضیه را برای من جذاب می‌کند این است که عکاسی مثل جهان برای من عمل می‌کند. بخش بزرگی از کارهای من را اتفاق می‌سازد. عین همان تعریفی که در جهان هست. اتفاق به معنای اینکه ما هیچ وقت نمی‌دانیم فردا قرار است برای ما چه اتفاقی بیفتد. یک عدم دانستن، یک ناآگاهی که زندگی را جذاب می‌کند. اگه بدانیم فردا چه اتفاقی می‌افتد، شاید زندگی جذابیتی نداشته باشد. یک بعد عکاسی هم برای من همین است. مثلا در مجموعه‌ی «هندسه‌ی مقدس بخت» این مسئله خودش را نشان می‌دهد. مثلا من اسلاید عکاسی می‌کردم و با داروی C-41 ظهور می‌کردم و دمای آن را بالا و پایین می‌کردم و نمی‌دانستم تصویری که قرار است از این پروسه بیرون بیاید، چه طیف رنگی خواهد داشت. نکته‌ی بعدی اینکه هنر برای من اینطور تعریف می‌شود که دوست دارم یک صداقتی در آن باشد. همان چیزی باشی که هستی. اگر هنر را بخواهیم کنشی بدانیم که ما را به یک والایی هدایت می‌کند، یا چنین تعریفی صداقت معنای خاصی پیدا می‌کند. در کارهایم آن اتفاق، معنی همین صداقت را دارد. یکی از دلایلی که پروژه‌هایم را پس از زمانی که از آن می‌گذرد به نمایش می‌گذارم، این است که می‌خواهم بدانم از جنس من هستند یا نه. اگر از جنس من هستند برابرم می‌ماند و

اگر نه، مثل خیلی از مجموعه‌هایی که تو هم ندیدی، می‌روند در آرشیو و اصلا هیچ وقت دیده نخواهند شد. چون یا سوار مد بودم، یا یک چیزی غیر از من، بر من تاثیر گذاشته و باعث شده آن اثر بوجود آید که از جنس من نیست. مجموعه‌هایی که شاید اگر هم به نمایش در آیند، از آن آثاری است که مورد استقبال مخاطبان و منتقدان هم قرار می‌گیرد.

**X** واژه‌هایی که به کار می‌بری، مثل والایی و تعاریفی که از هنر داری، به نحوی در پیوند با نوع خاصی از هنر و هنرمند است. هنرمندی که در حال مراقبه است، هنرمندی که از درونیاتش دست به خلق می‌زند. به نحوی ارجاعی هست به دیدگاهی مدرنیستی و نوعی تلقی نخیه‌گرایانه از هنرمند در این دیدگاه. در فضای هنر امروز، این نوع نگاه به هنرمند و خلق هنری به پرسش گرفته شده است. مثلا در هنر پست مدرنیستی، هنرمند به جای این که یک مکاشفه‌گر شوریده‌سر در هستی باشد که با درونیات خودش با جهان بیرون مواجه می‌شود، یک هنرمند، یک انسان آشنا به تاریخ هنر است که در حال به چالش کشیدن و به بازی گرفتن تاریخ رسانه و مدیوم است و به مسائل و دغدغه‌های روز توجه نشان می‌دهد، از مسائل زیست‌محیطی و سیاسی گرفته تا وضعیت زنان. قاعدتا پرسیدن چنین سوالی از هنرمند درست نیست، اما با توجه به اینکه می‌دانم که با هنر امروز آشنا هستی و اشراف داری بر آن، یعنی به گونه‌ای نیست که بتوان گفت این همراه نشدنت با جریان‌های روز هنر از سر ناآگاهی یا عدم شناخت است، ولی با این وجود هنوز در یک دوارن پیشا پست‌مدرنیستی سیر می‌کنی و به آفرینش هنری نگاه می‌کنی.

کاملا، خودم هم آگاه هستم به این قضیه، در صحبت قبلی هم گفتم دوست دارم در هنرم صادق باشم.

**X** در واقع این دوست داشتن به این معنا است که از کار خودت لذت می‌بری. وسوسه‌ای نیست برای بیرون آمدن از این فضا؟ این نوع نگاه اگرچه برای تو صادقانه و لذت بخش است، اما بسیاری از ترس و اضطراب عقب ماندن از قافله و تب روز از آن دوری می‌کنند.

دقیقا. من دارم لذت می‌برم. چون معتقدم من اینم. اگر از قافله عقب ماندم، من که سوار قافله‌ای نیستم که از آن عقب بمانم. من سوار قافله‌ی خودم هستم. بعد هم معتقدم این قافله‌ای که از ش یاد می‌کنی و در حال حاضر هم در عکاسی امروز ما زیاد دیده می‌شود، وقتی جلوی آثارش می‌ایستی، یک جایی این آثار ته دلت نمی‌نشیند. یک چیزی کم است. یک چیزی از جنس من بودن هنرمند در آن کم است. چیزی که من اسمش را می‌گذارم هنرمند سفارشی. آن سفارشی بودن، یک جایی در اثر خودش را به تو تحمیل می‌کند. خیلی از نمایشگاه‌های عکاسی که در ایران می‌بینی به جرات می‌توانم بگویم نود درصد مشابه خارجی دارند، مثل قرص‌هایی خارجی که مشابه ایرانی دارند. این از ندیدن و نشناختن جریان عکاسی معاصر است که وقتی این آثار به نمایش در می‌آیند، بعضی‌ها تعریف و تمجید می‌کنند. به نظر من، هنرمند چیزی که نشان می‌دهد باید دغدغه‌اش باشد، نه دنبال تب رفتن یا چیزهایی که خارجی‌ها می‌پسندند. این به

نظر من آن صداقت در هنر است. اینجا هنر ناب نیست. من این را از تارکوفسکی یاد گرفتم که هنر خیلی حسودتر از این است که بخواهی با دروغ، خودت را در آن نگه داری، تو را زمین میزند. الان نیاندازد، ۵ سال بعد نیاندازد، ۱۰ سال بعد خواهد انداخت. هنر جای دروغ گفتن نیست، تو باید در آن از خودت حرف بزنی. من قصد ندارم کسی را زیر سوال ببرم. این یک نظر و یک دیدگاه است. دیدگاه من این است و اگر هم از قافله‌ای عقب ماندم، بهتر است که بمانم تا اینکه به خودم دروغ بگویم.

**X** فکر کنیم اگر بخواهیم این بحث را باز کنیم، در کنار اینکه جذاب و مورد نیاز است، بحث پر دامنه‌ای است. آیا اصلا عکاسی ما بستر لازم برای رسیدن به این نوع از عکاسی معاصری که در غرب وجود دارد را طی کرده است. آیا با جهشی زیاد می‌تواند خود را به بیان‌های معاصر نزدیک کند یا نیازمند است که پله پله این روند را طی کند. چقدر این جهش واقعی است و از تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند می‌آید. کما اینکه کسانی که انتقاد دارند به عکاسانی که هنوز پیرو سبک‌های مهجور تاریخ هنری هستند، در واقع خودشان هم در حال تاثیرپذیری از یک جریان و نه خلق آن هستند. درست است که این جریان جدیدتر است اما آیا این به این معنا است که ذاتا ارزشمند هم هست. تاثیرپذیری، تاثیرپذیری است. اینکه چون از هنرمند یا جریان هنری جدیدی کپی شده است، نمی‌تواند ماهیت کپی بودن را توجیه کند و... اگر از این بحث فاکتور بگیریم و به آثار خود برگردیم، من شخصا سوای نوسان در فرم آثار، یک پختگی و روند رو به رشد می‌بینم، حداقل در بحث دغدغه‌های پیرامون رسانه و تمرکز عمیق‌تر بر مفاهیم عکاسانه، و تصور می‌کنم که مجموعه‌ی حاضر در این زمینه، سرآمد آثار است. در جایی از حرف‌های گفتی که این مجموعه حاصل یک دوره‌ی ده ساله است، این ده سال چه اتفاقی افتاده است، شاید یکی، البته کوتاه‌نظرانه، بگویم خب همه‌ی این عکس‌ها را می‌شد در چند روز هم گرفت. از این ۱۰ سال بگو.

این کار حاصل ۱۰ سال نیست. یک پروژه‌ی ده ساله است. بگویم که ده سال فقط روی این کار می‌کردم، نه. در این ده سال خیلی کارهای دیگری هم کردم. ولی دقیقا چیزی که در این نمایشگاه هست، اولین فرمایش سال ۸۳ گرفته شده است. در این ده سال هر چند وقت یک‌بار رفتم سراغش، نگاه کردم، گرفتم. حالا چرا ۱۰ سال؟ پله می‌شد در یک هفته هم گرفت. از نظر اجرایی که خیلی کار پیچیده‌ای نیست. جرقه‌ی اولش با والتر بنیامین بود و این چالش ذهنی من شد. مقاله‌ی «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» بنیامین بسیار بیشتر از اینکه برای من جواب باشد، خودش سوال بود و در این ده سال من دنبال جواب به سوال‌هایی بودم که این مقاله به وجود آورده بود. این حاصل این ۱۰ سوال جواب‌هایی است که به آن رسیدم؛ بنیامین کجا موفق بوده و کجا موفق نبوده است. اینجا حرفش درست و اینجا نیست. منظورم از پروژه‌ی ۱۰ ساله این است که اول باید برای خودم آن اثر اتفاق بیافتد که من وقتی به عنوان مخاطب جلوی اثرم قرار می‌گیرم، بینم این همان چیزی است که باید می‌شد و جواب‌هایش را پیدا کرده‌ام. البته تا

جایی که ذهن و عقلم یاری کرده است، به هر حال هر کسی جواب سوال‌هایش را به روش و با توجه به ظرفیت خودش پیدا خواهد کرد.

**X** خود بنیامین و بحث کردن راجع به این مقاله‌ی مهم واقعا یک موقعیت و فرصت دیگر می‌طلبید. ایده‌های بنیامین و همینطور مقاله‌ی اثر هنری بیشتر از اینکه یک اندیشه‌ی نظام‌مند باشند بر اساس ناسازه‌هایی بنیان شدند که مورد ارجاع متفکران بسیاری در ساحت‌های مختلف اندیشه بوده است. از طرفی نحوه‌ی فروش آثار و بافتی که در آن آثار به نمایش در می‌آیند نوعی انتقاد به خوشبینی بنیامین در زدودن هاله‌ی اثر هنری و تفکر مارکسیستی است که پشت این تقدس زدایی در دید بنیامین هست. و از سویی دیگر ۳۶ فریم در ده ثانیه، از یک موضوع ثابت، به نحوی من را یاد تفاوتی که بنیامین بین نقاشی و تصویر فتوگرافیک قائل می‌شود، می‌اندازد؛ نقاشی یک جادوگر است که از دور با کشیدن دستی بر سر مریض او را شفا می‌دهد، اما عکاس به مانند یک جراح به عمق تار و پود واقعیت نفوذ می‌کند و آن را تکه تکه و جراحی می‌کند.

خب در مورد هنر توده‌گرای مورد نظر بنیامین، در هنر معاصر و حداقل از لحاظ اقتصاد هنر، حال بعد از هفتاد سال عملا داریم می‌بینیم که بنیامین خیلی خوشبینانه به مسئله نگاه کرده است و آرمان مورد نظرش اتفاق نیافتاده است.

**X** شاید این اتفاق نیافتادن از طرفی به ساز و کار نظام سرمایه‌داری هم بر می‌گردد که سرسخت‌ترین منتقدانش را هم درون خودش هضم می‌کند.

دقیقا، هر چقدر به بازار هنر و گالری دهن کجی کنی، باز هم به نحوی در همان ساختار قرار می‌گیری. اصلا به همین دلیل آرمان‌های بنیامین اتفاق نیافتاده است، یعنی حتی با همان دهن کجی جزئی از همان چرخه هستی، عضوی هستی از همان ساختار که داری دهن کجی می‌کنی به آن. اما با تمام این تفاسیر، اینکه قیمت این آثار به نسبت، بسیار پایین است، نوعی تلاش برای نزدیک شدن به ایده‌ی بنیامین، حداقل از بُعد اقتصادی ماجرا بوده است.

**X** منظورت در قالب فروش تک قاب‌های ۳۶ تایی است؟

بله، مثلا اگه بخواهیم حساب کنیم. هر فریم عکس، ۱۰ هزار تومان قیمت دارد و این قیمت بسیار پایینی است و اگر دقت کنیم ۳۶ تا فریم واقعی است، نه ۳۶ تا فریمی که تکرار شده است. ولی باز این در منافات با بنیامین است. اما بحث مهمی که بنیامین مطرح می‌کند هاله‌ی اثر هنری است. همان آثوری که تقریبا همه با آن آشنا هستند. این عقیده که بنیامین به نظرش عکاسی و تکثیر، هاله‌ی اثر هنری را از بین برد، به نظر من اتفاقا هاله را بیشتر تشدید کرد. وقتی یک چیزی تکثیر پیدا می‌کند، اصل، انگار معنای بیشتری پیدا می‌کند و حالا این چالشی است که در داستان نگاتیوهای این نمایشگاه وجود می‌آید. در این تکثیر این هاله و اصالت کجاست؟ در نگاتیوها که یکی است یا عکس‌هایی که ۳۶ نسخه دارند؟ من نمی‌خواهم بگویم با بنیامین مخالف یا موافق هستم. بنیامین بیشتر از اینکه متفکری باشد که بشود با او موافق یا مخالف

بود، متفکری است که آرای او ما را با پرسش مواجه می‌کنند. **X** در این مجموعه اتفاق خوبی که افتاده، توجه نشان دادن به تمهیدات ارائه‌ی اثر است. توجهی که متاسفانه در عکاسی ایران به ندرت شاهدش هستیم. در مورد خودت اگر از کارهای ویدئوآرت فاکتور بگیریم، تا حالا روش ارائه، همان چارچوب کلاسیک قاب صرف بر روی دیوار بوده است. صرفا یک بستر برای نمایش، با خوب یا بد بودن و اینکه آیا هم‌راستا با بیان آثار بوده کاری نداریم. اتفاقی که در این مجموعه جدید افتاده، چارچوب ارائه‌ی اثر تو است، به نحوی که توانسته است در معناسازی نهایی اثر نه تنها نقش ایفا کند، که خود بخشی از بیان اثر هم باشد. از سری‌های ۳۶ تایی که به نحوی ما را به عکاسی سریالی ارجاع می‌دهند، خاصه اینجا نوعی از عکاسی سرد (Deadpan) که نمونه‌ی اعلا‌ی تاریخ هنری‌اش در آثار بخرها تجلی پیدا می‌کند، تا ارائه‌ی نگاتیو بر روی لایت باکس و حتی کتابی که در نسخه‌های محدود با قابلیت جدا کردن عکس و انتقال آن به یک بافت معنایی دیگر معنا پیدا می‌کند و همه به صورت سرسام‌آوری این تکثیر را تکثیر می‌کنند. البته بهتر واقف هستی که کتاب‌های عکاسی که تجدید چاپ نمی‌شوند، در هنر معاصر، خود به محصولی در ساز و کار بازار هنر تبدیل شده‌اند و مجموعه‌دارانی هستند که به خرید کتاب‌های عکس، همچون آثار هنری روی آورده‌اند.

بله من در این باره بسیار فکر کردم و معتقدم که تاثیر ارائه‌ی اثر، اگر تاثیرش کم‌رنگ‌تر از خود اثر نباشد، یکسان است. یک بخشی از این مسئله از همان تعریف سنتی قالب و مضمون می‌آید. هماهنگی که بین قالب و مضمون باید باشد و به نحوی در هنر به آن فرم و محتوا گفته می‌شود. ما یک بیان داریم و حال فکر می‌کنیم که چه قالبی باید در نظر بگیریم برای ارائه‌ی آن. در این مجموعه خیلی برایم مهم بود که چطور می‌توانم این تکثیر را به نمایش بگذارم و به مخاطب منتقل کنم. شما وارد فضایی می‌شوید که ۴۶۶۵۶ عکس می‌بیند. این رقم در یک نمایشگاه بسیار رقم زیادی است.

**X** احتمالا این تکثیر می‌تواند به نوعی واکنشی به تکثیر بیش از پیش تصویر عکاسی در دنیای امروز هم باشد.

دقیقا. من چطور می‌توانم به مخاطب این بحث تکثیر را منتقل کنم. چون از لحاظ نظری خیلی راجع به این تکثیر خوانده‌ایم، اما وقتی به عین اتفاق می‌افتد چه تاثیری می‌گذارد. آیا همان تاثیری را دارد که در تئوری راجع به آن خواندم یا تاثیرش متفاوت خواهد بود و حالا نحوه‌ی ارائه که کمک کند به این داستان تکثیر. در کنار اینها می‌خواهم به موضوعی دیگری هم اشاره کنم. یکی از جذابیت‌های زندگی من، فلسفه‌ی ریاضی است. در اینجا سعی کردم که با اعداد بازی کنم. ریاضی در بُعد بنیانی و فلسفی‌اش برایم خیلی جذاب است. اینکه ما چگونه اعداد را به وجود آوریم، جهان را عدد کردیم، آیا اعداد مطلق هستند و ... مثلا از یک منظر که نگاه می‌کنیم، این عدد ۳۶ در عکاسی چیست؟ هرچند امروزه دیگر دارد معنای آن از بین می‌رود. چرا حلقه‌های نگاتیو ۱۲ و ۲۴ و ۳۶ فریم است و یک مضربی از شش است. مثلا چرا ۳۷ فریمی نیست؟ من به این مسئله در ساختار عکاسی فکر می‌کنم، هر چند هیچوقت هم

نمی‌توانم جوابی برایش پیدا کنم. مثلا میدانم احتمالا یک بخش از آن می‌تواند تکنیکال باشد، اما خب چرا مثلا رُندش نکردیم که ۳۰ تایی باشد، حتما که کمتر از ۳۶ تا هم در آن حلقه‌ی فیلم، جا می‌گیرد. حال در این نمایشگاه ما ۳۶ تا فریم می‌بینم که ۳۶ بار تکثیر شده و ۳۶ تا نسخه دارد و ۳۶ تا صحنه است و حالا در کتابی، مشابه این ۳۶ تا چاپ شده است و این همسان‌سازی این‌ها و بازی‌ای که در این چرخه اتفاق می‌افتد برای من بسیار جذاب است.

**X** و همینطور قیمت، هر فریم ۱۰ هزار تومن، هر عکس ۳۶ فریمی ۳۶۰ هزار تومن، و قیمت هر نگاتیو که در واقع تک نسخه است برابر ۳۶ ضربدر ۳۶۰ هزار...

بله و حتی در مقیاس و اندازه‌هایشان. برای خودم هم، سوال است و صرفا یک بازی است که برایم جذاب است. به نظر من ما آدم‌ها هر چقدر هم بزرگ شویم یک جور با جهان داریم بازی می‌کنیم، شاید به بیانی جهان دارد با ما بازی می‌کند. جهان یک سری بازی جدید در اختیار ما می‌گذارد. حالا در کودکی به شکلی است، برای کسی که بزرگ می‌شود بازی‌هایش فرق می‌کند و به شکل دیگری است. ولی در کل می‌شود مثل همان بازی یک بچه، به آن نگاه کرد.

**X** به نظر من بخشی از اثر تو در فضای گالری واجد معنا می‌شود، یعنی حتی گالری را از یک عرصه‌ی نمایش صرف به بافت معنایی اثر می‌کشد، چیزی که احتمالا نمی‌توانست در فضایی خارج از گالری و ساز و کارش به آن فکر کرد؛ این بحث نسخه، قیمت اثر، هاله‌ای که دور تک نسخه‌ای بودن نگاتیو و قیمت بالایی که نسبت به نسخه‌ی ۳۶ تایی دارد و در کل آن اقتصادی که پشت ارائه‌ی اثر در گالری وجود دارد و در معنای اصالت و آثوری بنیامینی، به عنوان یک متفکر ضد نظام سرمایه‌داری، اخلال و پرسش ایجاد می‌کند. اگر از صحبت‌هایی که باهم داشتیم به نتیجه‌گیری کلی برسیم، «هر آنچه که دیگر نیست» از دغدغه‌ی شخصی مهرداد افسری درباره‌ی عکاسی سرچشمه می‌گیرد، با نظریات عکاسی وارد گفتگو می‌شود، در فضای تمهیدات نمایش معنا سازی می‌کند و در فضایی که به نمایش در می‌آید واجد معناهای ثانویه‌ای می‌شود. به نظر من نوع عکاسی که تو و اندک عکاسانی مثل تو کار می‌کنند، یعنی بها دادن به تجربیات شخصی و نه همراه شدن با موج و تب و قافله‌ای که از آن یاد کردیم، در معرض بی‌توجهی کیوبیتورها و منتقد‌های خارج از ایران بوده و هست؛ کسانی که در هنر ایران به دنبال نوعی اگزوتیسم ناب هستند و نه اثر ناب. اگر ما به دنبال عکاسی معاصر در ایران هستیم، بدون شک باید خود ما به ساخت یک فضای انتقادی با دیدی همه جانبه نسبت به عکاسی ایران برسیم. امیدوارم این تجربه‌گری‌های تو، که البته شاید موافق نباشی با این واژه، تداوم داشته باشد.

این واژه‌ی تجربه‌گرایی برای من تعریف منفی نیست، شاید برای بسیاری تعریف منفی باشد، چون ما در زندگی هم در حال تجربه‌ی جهان هستیم، شاید هنر هم برای من همین تعریف را دارد و این تعریف بزرگی است برای هنر.

## × SACRED GEOMETRY OF EXPERIENCE ×

An interview with Mehrdad Afsari by Zanyar Boloury

**× I see a serious and prolific artist with an average of one exhibition per year when I look back at Mehrdad Afsari's portfolio. Unlike the dominant general view on Iranian photography atmosphere, Afsari rarely shows up in group exhibitions and photo shows as an artist, jury member whatsoever. He is always present and absent in photography. Is there a certain necessity for such productiveness in solo exhibitions? Something like obligating oneself to hold an exhibition each year? Don't you think such obligation – if any – has brought about ebb and flow in your works?**

The fact that I have an exhibition each year does not come from any obligation. But I believe every artist is working inside a procedure anyway. According to Aristotle's theory that says viewers make artwork, I like the viewer to see my works. I am not afraid of being criticized. Instead, I believe my work should be seen and analyzed as a work of art. There were of course times I did not have exhibitions for two or three years, and sometimes I had exhibitions every year. In my view and in one aspect this shows dynamicity of an artist and personally I do not have a critical view on this. Another point is this that we shall never say anything we produce and hang on the wall is always a good work. This never happens. I think an artist has good and bad periods in his artistic life. He is sometimes on the apex of art, sometimes in the middle and sometimes below the standards. This is the attractive thing about the process of working as an artist. Such an ebb and flow can be seen in the works of filmmakers too who have both good and bad works. Such is the case in visual arts. On the other hand, an interesting thing is this that I do not put on display the collection I make at the same period. This means my collections have been displayed randomly. "The Gradual Disappearance of Things" is a 10-year project started in 2004 or the "America, the Suspended Land" that was made in 2008 but was displayed last year, or the previous work "Sacred Geometry of Chance" that was made in 2005 and put on display in 2012, i.e. eight years later in Etemad Gallery. It is not the case to force myself to work a collection and display it the same year. I have many projects already completed but they have to be mature in my mind before going on public display. Sometimes I put on display my moods in the same year, like "Insomnia" that was displayed in the same year that it was produced. This challenge and procedure is interesting to me without any negative aspect.

**× I think you belong to the sort of artists whose works few critics dare to evaluate in their generality. It is very difficult to link "Photography as a Myth" to "America, the Suspended Land". Are your works in a way experimentalism in the process of production? Do you see this experimentalism as positive? This experimentalism has turned itself into an ever-changing process rather than a factor for rising or falling processes. Do you believe in this idea that one should necessarily have a specific and fixed approach? I do not want to enter the argument on photographer and author-artist because I believe that in Iranian photography we have few author-photographers and it requires another time and opportunity to discuss why. Do you principally see your works in the same line and connection?**

In connection with your last question I should say yes. In my opinion all my works are connected to one another. Perhaps it is difficult to visually connect these works but in view of what happening behind these collections, we can make a connection among them. What is that connection? In the first place, all these works belong to me. They show my different forms and objectivities in various periods. To be true, many people ask the same question. I think to be different and to work differently have become part of my professional characteristic. One of my friends said it was really impossible to guess what my next exhibition might be. In 2000 I chiefly worked on landscapes and displayed such collections as "Road Panorama" and "Felt Carpets" that were highly welcome. Once I noticed that through those applauds and appreciations it is the viewers who tell me what to work. I am always against lauding an artist and I do not want to be confined in applauds. If they say I am a good man, I try to do something to look bad. Perhaps this has affected my working process as well. Another point is this that due to the speed of life, the working process in photography is defined in a different way to me. One thing that characterizes my work is my concern about the photography itself, this media, i.e. the nature of photography apart from what it shows in surface level. I want to introduce and challenge the environs of this media and the revolving nature of photography in my works. Now, if the critics want to see the things openly linked to one another, in order to be easy to analyze them, [smiling] it is their view not mine. I do not want to work according to the art fashion. I want to be myself in my works. The badness or goodness in my works is not important to me

at all. The most interesting thing for me is to be myself that is defined in "honesty", in any period in any way.

**× Mehrdad Afsari refers to the nature of photography and photographic nature in his lectures, statements and interviews. You know the nature of photography and photographic nature have very vast definitions. Almost everyone taking photos can assert that he or she is busy with photographic experience. In this collection "The Gradual Disappearance of Things" or in such works as "Polaroid", "Shahnama" or in "insomnia" playing with photography medium is clear. It means in these collections the meaning of your work is created in challenging and questioning this medium. It is so interesting to me. Reproduction is presented in "The Gradual Disappearance of Things" or the state of the mass media presented in "Shahnama", and various issues surrounding the media and pertinent discussions have been presented. But on one hand, in other works such as "Road Panorama", "Felt Carpet", "America", and "Photography as a Myth" the discussion is not directly covering medium. In a word, we can say the meaning of the work is not determined in playing with the medium. Medium has been used to express something else. Perhaps we can say in a way that the counting bead in your collection signifies questioning the nature of photography and this has been mature in your last collection. Of course, contrary to my opinion, someone like Mehran Mohajer in his critique on your first works, published in the 3rd Issue of Herfeh Honarmand magazine, had written about the photographic content of your works and pointing to Benjamin's photography losing aura wrote that "Road Panorama", "Felt Carpets" and "Qareh Kelisa (Black Church)" show that the "photographer sanctifies the photo by photographing."**

The thing that has maintained attraction of photography for me until today is the fact that photography is a very personal process for me even after 20 years. It is an aspect of my life on one hand, and I enjoy taking photos. Photography is like a world to me. A large part of my works is the result of incidents, the same as the definition we use for the world. By incident we mean we do not know what will happen tomorrow or the next moment. Thus, lack of knowledge or unawareness makes life interesting to us. Perhaps life will be boring if we know what will happen tomorrow. It is one aspect of photography for me. For instance, in "Sacred Geometry of Chance" this idea is presented. I used to take photos on slide and develop it by C-41, pushing temperature up and down, knowing not what will be the end color of the photography. Another point to note is this that I would like art to contain sort of honesty. To show what you are. If we

consider art as an interaction or a tool to lead us to a higher goal, honesty will find a specific meaning. The incidents in my works signify this honesty. One reason for the delay in displaying my works is to have enough time to see whether my works represent my exclusive taste and type or not. If they are, they will remain, if not they will be archived like the bunch of other words kept in archive and will never be shown. This is perhaps because I have acted upon the art fashion or something other than me has exerted influence on me to produce something that is not according to my type and taste. These are the works that may even receive welcome from the critics and viewers when put on display.

**× The terms you use and the definitions you have for art are in connection with certain type of art and artist, an artist who is meditating, who is creating artwork upon his inner will. It is in a way a return to modernist approach, and a sort of elitist treatment of artist in this approach. In modern-day art such an approach to artist and artistic creation has been questioned. In post-modern art for instance, the artist is a man familiar with history of art who is challenging and playing with the history of media and medium, who reacts to the every-day concerns from the environmental issues to the issues of women, not a revelatory wanderer of art who faces the world with his true essence. As a matter of fact it is not right to ask such a question from an artist, but since I know you are familiar with the modern-day art and because I know your distance from modern art is not because of your unfamiliarity with it, let me say that I think you are living in a pre-postmodernist period and think about artistic creation.**

That is right. I know it myself. In my response to previous question I said I want to be honest in my art.

**× Does it mean you enjoy what you do? Is there no temptation to get out of this atmosphere? Although this approach is honest and pleasurable to you, many do not favor it for fear of lagging behind the caravan of everyday art fashion.**

Exactly. I enjoy it. Because I believe it is me after all. I am not lagging behind the caravan, since I am not a member of the caravan. I have my own caravan. Moreover, the caravan of art you are talking about lacks attraction in many ways. It lacks something. Something like oneness of the artist is missing. I call it made-to-order artist. This made-to-order imposes itself somewhere in the art. The majority of exhibitions in Iran, I dare say, have foreign likeness, like the domestic makes of the foreign pills. This comes out of neglecting and lack of studying the contemporary photography so that some do nothing but

praise the works when they are displayed. I think the artist should show his concerns not the sort of things foreigners like. This is the honesty I talked about. These are not the pure arts. I learnt it from Tarkovsky that art is too jealous to keep oneself in it with lies. It will finally cast you away. If not now, it will cast you away some five or ten years later. Art is not a place for telling lies. It is a place for talking about oneself. I have no intention of questioning anybody. It is an opinion and a viewpoint. It is my viewpoint and if you think I am lagging behind the caravan, it is better to lag behind than tell lies.

**XI think delving more into this discussion – which is interesting and necessary – will be time consuming. Does our photography have passed the ground for meeting the sort of contemporary photography available in the West? Does it need a leap forward or a step-by-step procedure? How real is this leap forward coming from the living experience of the artist? People with a critical approach toward photographers still following bygone schools of the history of art are indeed under the influence of, not a creator of, an art movement. True, this movement is new, but, does it mean it is valuable in nature? Impressibility is a fact. Copying artist or an art movement cannot justify the nature of copying. Anyway, let us put it aside and return to your works. I see sort of maturity in your works apart from the ebb and flow. This is at least observable in your concerns about the media and deeper concentration on the photographic concepts. I think the current exhibition stands atop your works in this connection. Somewhere you said the collection is a result of ten years of work. What happened during those ten years? Perhaps some – narrow minded of course – say all these photos could be taken in a matter of days. Please talk more about those ten years.**

This collection is not the result of ten years. It is a ten-year project. I have not worked on it for ten incessant years. During those years I have worked on many other projects. But the first frame was taken in 2004. Since then, I took photos now and then.

**X Why ten years?**

Yes. It could be taken in a week. It is not a complicated work in terms of execution. The idea was first sparked in my mind after reading Walter Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". The essay was more a question to me than answer to my concerns. During those ten years I was after finding answers to the questions the essay put in my mind. It took 10 years to understand where Benjamin was right where he was not. The project had to prove itself to me as a viewer first to convince

me that the time has come for answering the questions. This goes to the extent my mind was able to find answers. Everyone finds his answers in his or her own way after all.

**X It needs another time and opportunity to talk about Benjamin's essay. Benjamin's ideas and the essay on artwork were founded based on paradoxes followed by many thinkers, than a systematic school of thought. On the other hand, the way you have put your works on sale and the texture your works have found is sort of criticism to the optimism of Benjamin in the idea of the "aura" of a work and its absence in a reproduction, as well as the Marxist thought existing behind this desecration according to Benjamin. On the other hand, taking 36 frames in 10 seconds from a fixed subject reminds me of the distinction Benjamin considered between painting and photographic image. The painter is like a magician who heals patients by moving his hand upon their head but photographer is like a surgeon who delves into the depths of reality, tears it into pieces and operates it.**

Well, in case of the populist art meant by Benjamin I should say that in contemporary art, at least from the viewpoint of art economy, and some 70 years later we see he has been very optimistic on art and his desired ideal is yet to be realized.

**X Perhaps this failure to realization of the ideal is because of the capitalistic system that absorbs even the most arduous critics in itself. Exactly. The more you neglect the art market and gallery, the more you will be placed in that structure in some way. This is why Benjamin's ideals did not take place. It means you are a member of the same structure you neglect. However, the low price of these works is an attempt for getting close to Benjamin's idea, at least from economic aspect.**

**X You mean selling 36-piece frames?**

Yes. If we calculate it this way, each frame is worth 100,000 rials and this is a really low price. There are 36 real frames, not 36 repeated frames. This is again in contradiction with Benjamin. But the important thing Benjamin discusses is the artwork aura, the same aura every artist is familiar with. Unlike Benjamin who believes aura of an artwork is absent in its reproduction, I think reproduction boosts its aura. When something is reproduced, the essence finds deeper meaning and this is a challenge on the negatives of this exhibition.

**X Where is the aura and reproduction in this exhibition, in the negatives that are one, or in the photos copied in 36 frames?**

I do not want to say I agree or disagree with Benjamin. He is a thinker whose ideas pose

questions rather than introduce him as a thinker to agree or disagree with.

**X A good thing has happened in this collection, i.e. paying attention to preparations for presentation of the artwork. Such reparations are rare in Iranian photography. If we put aside your video arts, until now you have preferred to present artworks in the conventional way of hanging them on the walls. It is a ground for display, irrespective of badness or goodness of the artwork. A new thing in this collection is the way of artwork presentation in such a way to impress ultimate meaning of the artwork on one hand, and be part of the artwork expression on the other hand. The reproduction is highlighted through 36-series shifting our mind to serial photography in general, and sort of deadpan photography that manifests its superb example of artwork history in the Becher's photographs, to presentation of negatives on light box, and even a book in limited edition with a capacity of separating photos and transferring them to another conceptual texture. Of course, you know that photo books which are not reprinted, have turned into a product in art market strategy in the contemporary art. There are even collectors who tend to buy photo books like artworks.**

Yes. I have thought about this very much believing that the impression behind artwork presentation is equal to the impression of artwork, if not stronger. One part of this comes from the traditional definition of frame and theme. Frame and theme should match and in art they are called form and content. We have a statement and we seek the most appropriate frame and form to express it. It was important to me how to express artwork reproduction in this collection and transfer the idea to the viewers. You step into an exhibition with 46656 photos. It is a big number for an exhibition.

**X Probably such reproduction can be considered as a reaction to over-reproduction of photographic images in modern-day world.**

Exactly. It matters how to transfer the idea of reproduction to the viewer, because we have read much about reproduction but the degree of impression comes to light when it happens before our eyes. Does it have the same impression I have read about in theories or otherwise? I want to point out another interesting issue. Mathematical philosophy is an attraction to my life. I tried to play with figures in this collection. Mathematics is interesting to me in its basic and philosophical aspects. It is interesting to me to know how we have created numbers, measured the earth, or are they absolute, ... In one way you may ask why 36 and not 12 or 24 frames? 36 is a multiple of six. This is why it is not 37. I think

about it in photography structure, although I fail to find an answer to it anytime I try. For instance sometimes I think one part might be due to technical matters, then a question comes to my mind: why not 30 that is a round figure? Of course, whatever below 36 can be placed in the frame. Now in this exhibition we have 36 frames reproduced for 36 times in 36 versions and there are 36 scenes. A book has printed similar 36 frames. The assimilation and the games happening in this circle are very attractive to me.

**X Thus each frame is 100,000 Rials multiplied by 36 and then 3.6m Rials, and the negative's price will be 36 multiplied by 3.6m Rials**

Yes. Even in the case of scale and sizes it is a question to me and at the same time an attractive game. I think human being plays with the world in some way, or it is the world that is playing with us. The world sets forth series of new plays for us. The nature of plays varies from childhood to adolescence, but in general, it can be treated as a child game.

**X It is my opinion that part of your work finds meaning in gallery atmosphere. I mean, even the gallery is dragged into a conceptual texture from a mere display media, something that could not be thought outside the gallery structure. The copies, prices, the aura around single-copy negatives and the high prices of 36-frame copies, and in general, the economy behind gallery presentation question Benjamin's argument on authenticity and aura as an anti-capitalist thinker. If we come to a conclusion together, we can say that "The Gradual Disappearance of Things" is originated from personal concerns of Mehrdad Afsari on photography, enters into discussion with photographic theories, creates meaning in an atmosphere of preparations for display and finds secondary meaning in the atmosphere it goes on display. It is my opinion that the sort of photography you and a few others work, i.e. favoring personal experiences and avoiding accompanying the caravan of photography we talked upon earlier, is neglected by the curators and critics outside Iran. They seek a pure exotism rather than pure artwork. If we are after contemporary art in Iran, undoubtedly we should get into a critical atmosphere with a comprehensive approach to Iranian photography. I hope your "experimentalism" will be continued, although you may not agree with this word.**

Experimentalism is not a word with negative connotation to me. Perhaps it has negative meaning for some people. This is because we are experiencing the world in our everyday life. Perhaps art has the same meaning to me, and it is a great definition for art.

"THE IMAGE IS AN IMPRESSION OF THE TRUTH,  
A GLIMPSE OF THE TRUTH PERMITTED TO US  
IN OUR BLINDNESS."

ANDREI TARKOVSKY

THE COLLECTION ENTITLED "THE GRADUAL  
DISAPPEARANCE OF THINGS" IS THE RESULT  
OF A TEN-YEAR PROJECT. THE IDEA WAS FIRST  
SPARKED IN MY MIND AFTER READING WALTER  
BENJAMIN'S CONTROVERSIAL ESSAY "THE  
WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL  
REPRODUCIBILITY", WHERE BENJAMIN  
HAS DISCUSSED ABOUT SUCH ISSUES AS  
"AURA" THAT SURROUNDS A WORK OF ART,  
UNIQUENESS OF THE WORK OF ART, ART FOR  
GENERAL PUBLIC, PLURALITY, ...

EVER SINCE MY INVOLVEMENT IN THE  
WORLD OF PHOTOGRAPHIC NATURE OF  
PHOTOGRAPHY (WHERE IT DEPICTS MORE  
THAN WHAT PICTURES SHOW) IT WAS ONE  
OF MY MAJOR MENTAL CONCERNS. TO BE  
TRUE, THE INTEREST IN THIS MAGICAL AND  
INDEFINABLE PHOTOGRAPHIC NATURE  
BECAME STRONGER AND STRONGER IN ME  
DAY BY DAY. ONE OF THE PRELIMINARY  
DEFINITIONS OF THE PHOTOGRAPHIC NATURE  
IS COPYING AND REPRODUCING THE WORLD.  
PHOTOGRAPHY COPIES THE WORLD SHOT BY  
SHOT AND REPRODUCES THAT PART OF THE  
NATURE FOR INDEFINITE TIMES. PHOTOS  
REGISTER A MOMENT THAT HAS PASSED  
AND IT IS INTERESTING TO KNOW THAT  
PHOTOGRAPHY BRINGS THE PAST MOMENTS  
INTO "EXISTENCE". IN THIS COLLECTION, WE  
SEE PICTURES REPEATED ON NEGATIVES FOR  
36 TIMES WITH ALMOST 10 SECONDS TIME  
INTERVAL BETWEEN THE FIRST AND LAST  
FRAME. THEY SEEM THE SAME PICTURES BUT  
THEY ARE NOT, SINCE TIMES ARE DIFFERENT. I  
HAVE SELECTED THE SCENES CHIEFLY BASED  
ON MY PHOTOGRAPHIC SENSIBILITY. THIS  
MEANS I HAVE TAKEN PHOTOS FROM THE  
SCENES ATTRACTING MY ATTENTION AND  
AROUSING MY SENTIMENTS. THIS IS BECAUSE  
THE INCIDENT ITSELF WAS IMPORTANT FOR  
ME AS A MEDIUM.

36 FRAMES IN 36 PHOTOS REPRODUCED IN 36  
VERSIONS PUTTING ON DISPLAY A TOTAL OF  
46656 FRAMES OF THE MOMENTS GONE.

MEHRDAD AFSARI  
DEC. 2014

«هر تصویر نشانی از حقیقت است

که خداوند

دیدار آن را

با چشمان نابینایمان

رخصتی کوتاه بخشیده است.»

آندری تارکوفسکی

مجموعه‌ای « هر آنچه که دیگر نیست » یک پروژه‌ی  
طولانی مدت بود از حدود ۱۰ سال پیش تاکنون.  
جرقه‌ی اولیه پروژه با والتر بنیامین و خواندن مقاله‌ی  
معروفش « اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی » شروع  
شد که بنیامین در آن به میباحثی همچون هاله‌ی اثر  
هنری، یگانگی اثر، هنر برای عموم جامعه، تکثیر و ...  
می‌پردازد.

از ابتدای ورودم به دنیای عکاسی ذات عکاسانه (بیشتر  
از آنچه عکس نشان می‌دهد) دغدغه مهم ذهنی‌ام  
بوده و بیراه نگفتم که این ذات عکاسانه تعریف نا  
شدنی و جادویی روز به روز برایم پررنگ‌تر میشود.  
یکی از تعاریف ابتدایی این ذات عکاسی کپی و تکثیر  
کردن جهان است؛ عکاسی جهان را عین به عین کپی  
می‌کند و می‌تواند آن نگه از جهان را بی‌نهایت تکثیر  
کند؛ عکس لحظه‌ای را ثبت می‌کند که دیگر نیست و  
جالب این جاست که آنچه که دیگر نیست را به « هست »  
در حال تبدیل می‌کند. در اینجا ما با تصاویری روبرو  
هستیم که بر روی نگاتیو ۳۶ بار تکرار شده‌اند و تقریباً  
بین فریم اول و آخر کمتر از ۱۰ ثانیه فاصله‌ی زمانی  
وجود دارد و همه یکسان به نظر می‌آیند ولی در واقع  
آن‌ها یکسان نیستند و فقط به نظر می‌آیند؛ چون  
زمان در آن‌ها یکسان نیست. انتخاب فضاهای عکاسی  
بیشتر بر پایه شور حسی عکاسانه‌ام بوده است یعنی  
آنچه را عکاسی کرده‌ام که، بنا به هر دلیل حسی، مرا  
به سوی خود فرا خوانده است چون بیشتر خود اتفاق  
در ساحت مدیوم برایم اهمیت داشته است. ۳۶ فریم  
در ۳۶ تصویر که در ۳۶ نسخه تکثیر شده‌اند که در  
مجموع ۴۶۶۵۶ فریم را مقابل چشم بیننده قرار می  
دهد و آنها دیگر نیستند.

مهر داد افسری

آذر ۱۳۹۳



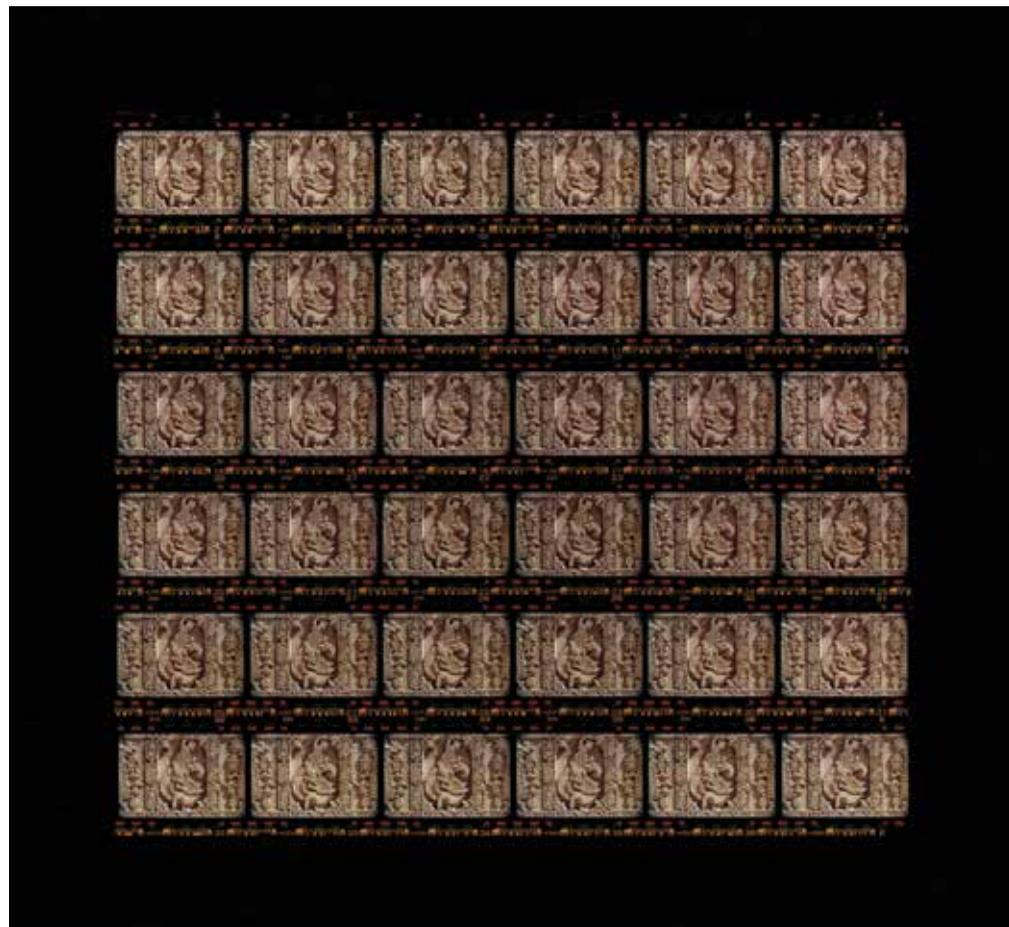
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



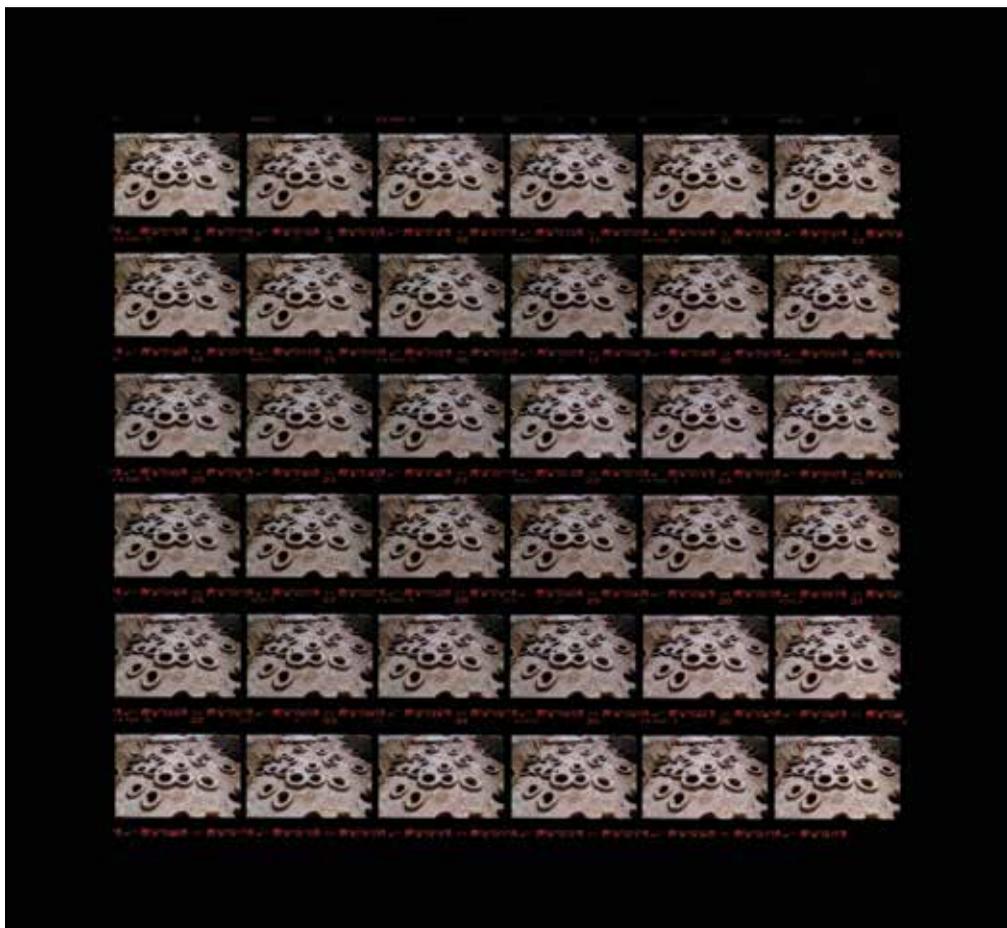
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند

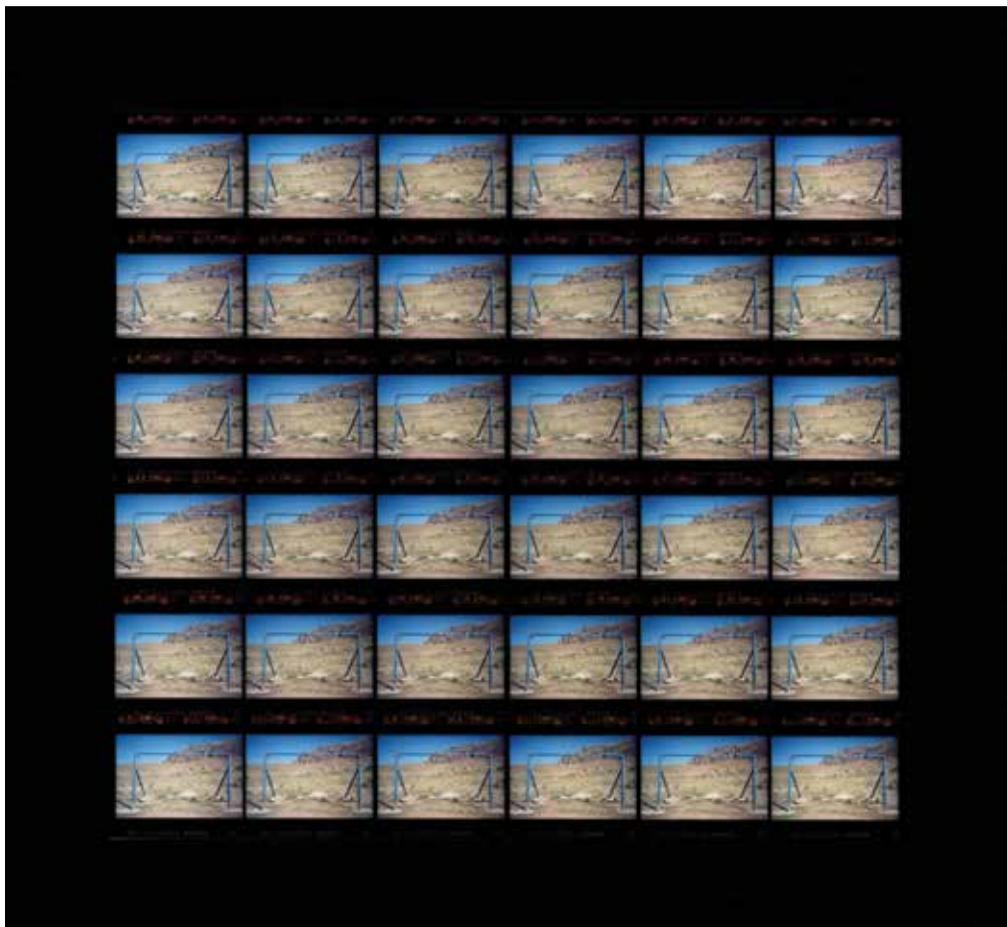


از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند

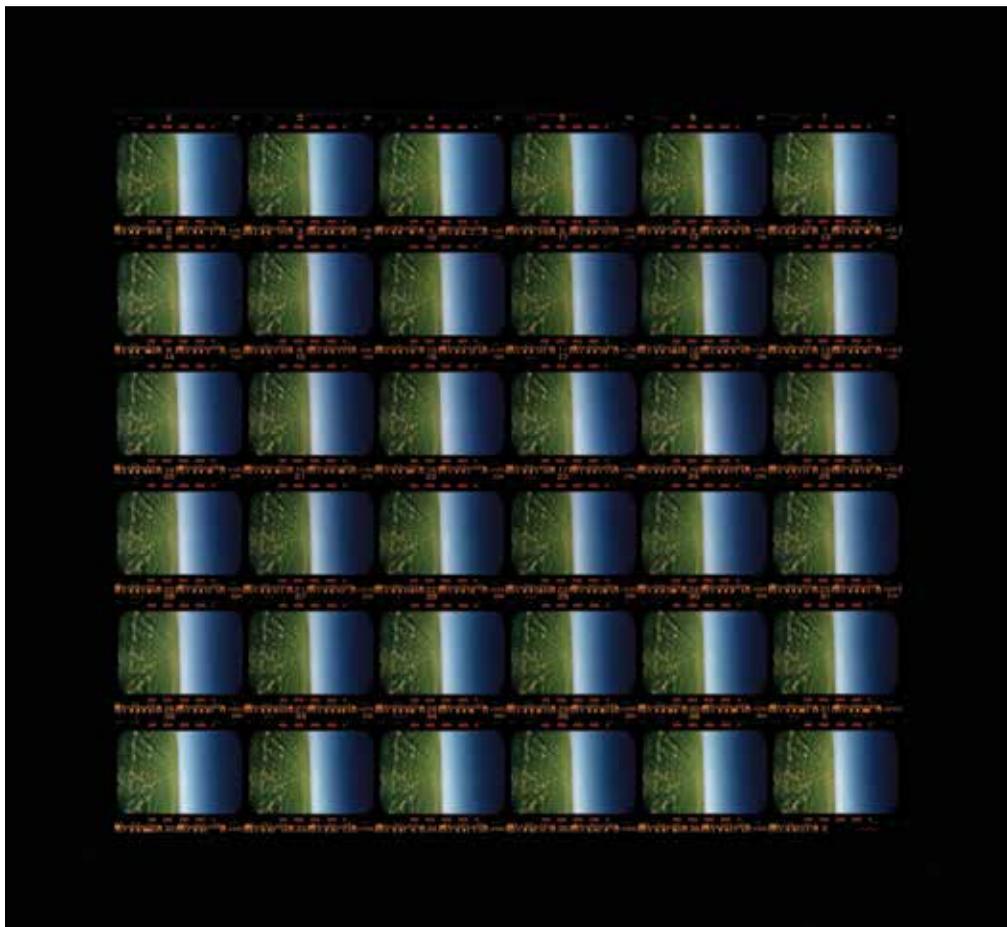
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



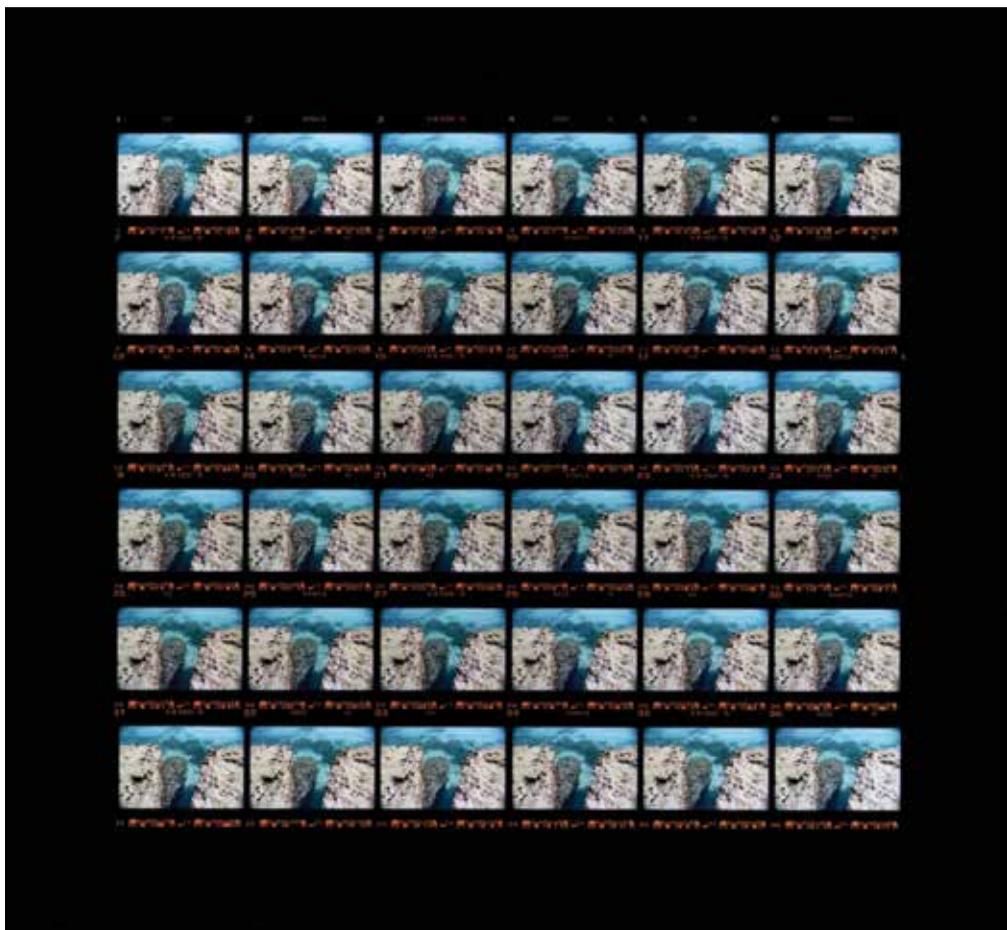
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



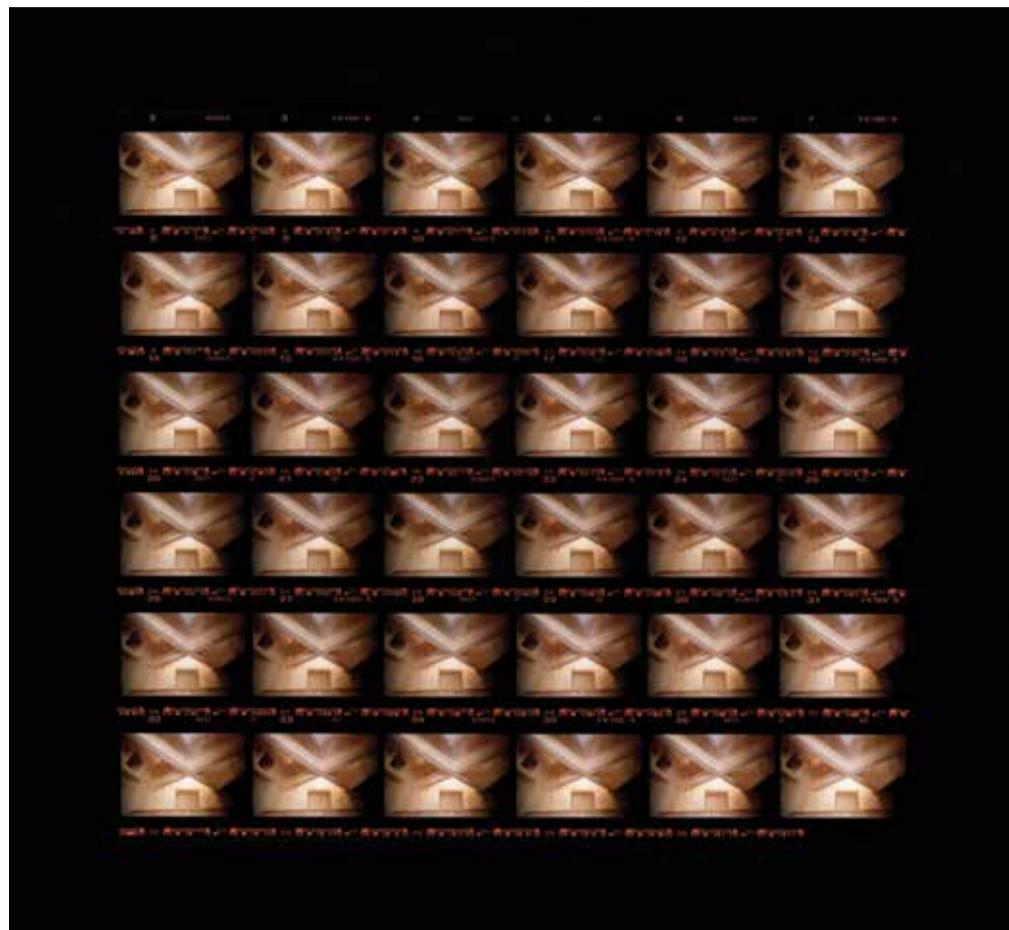
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



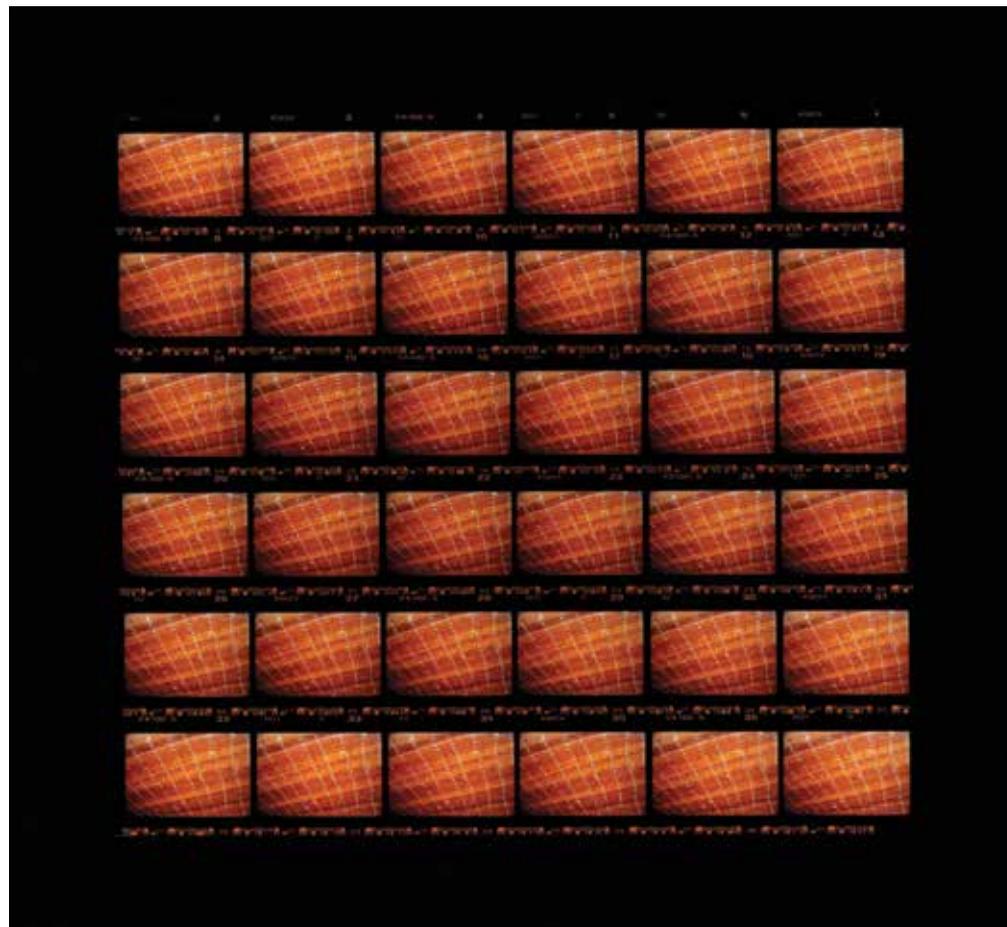
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



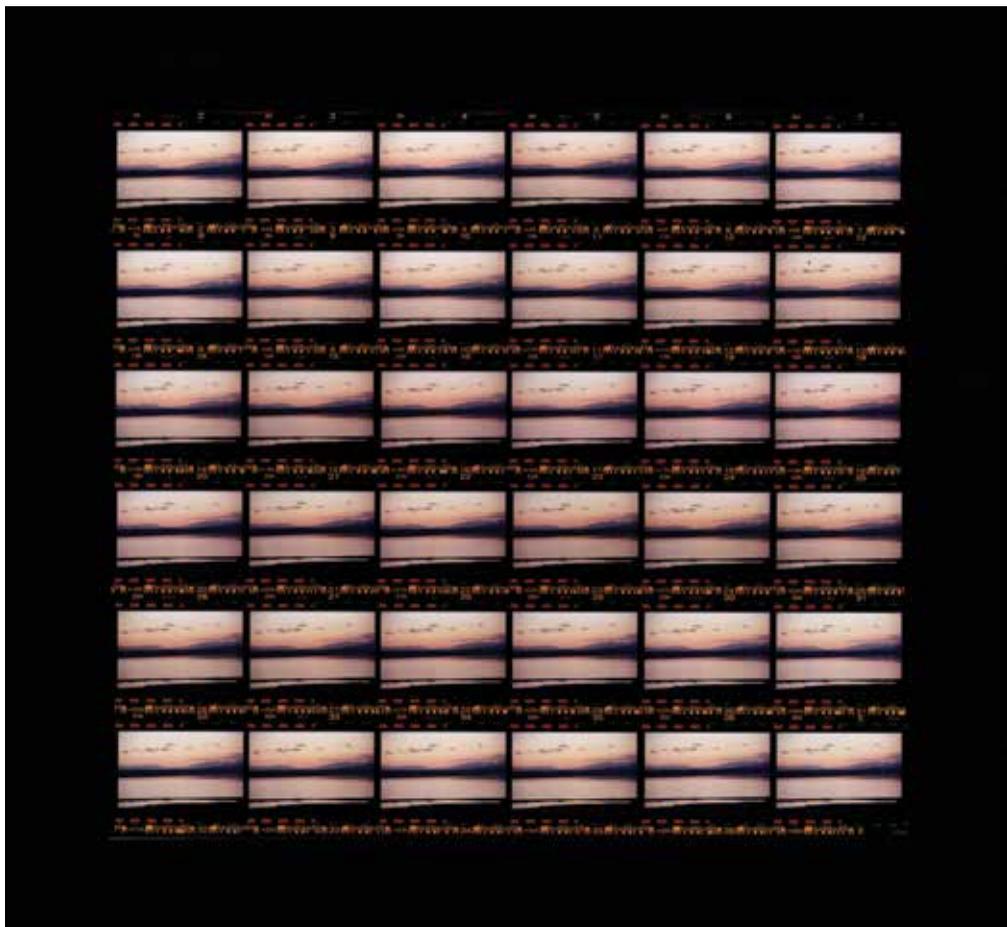
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



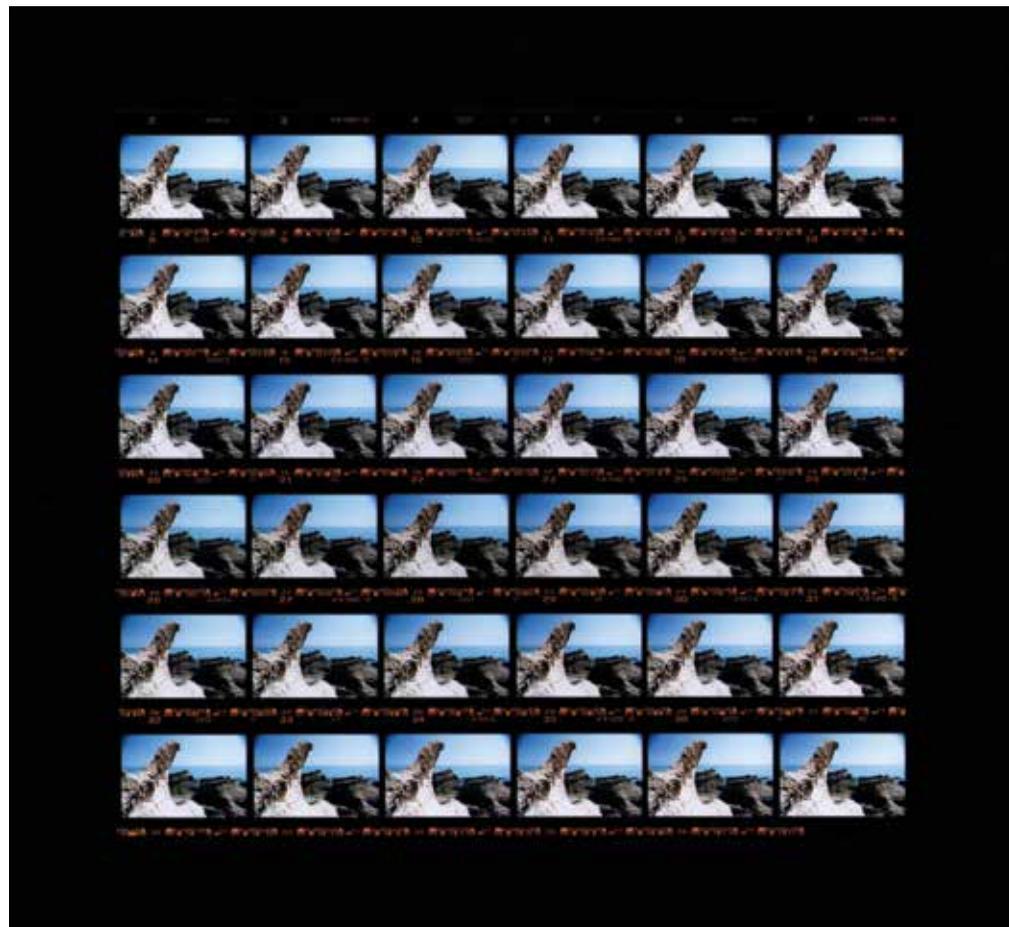
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



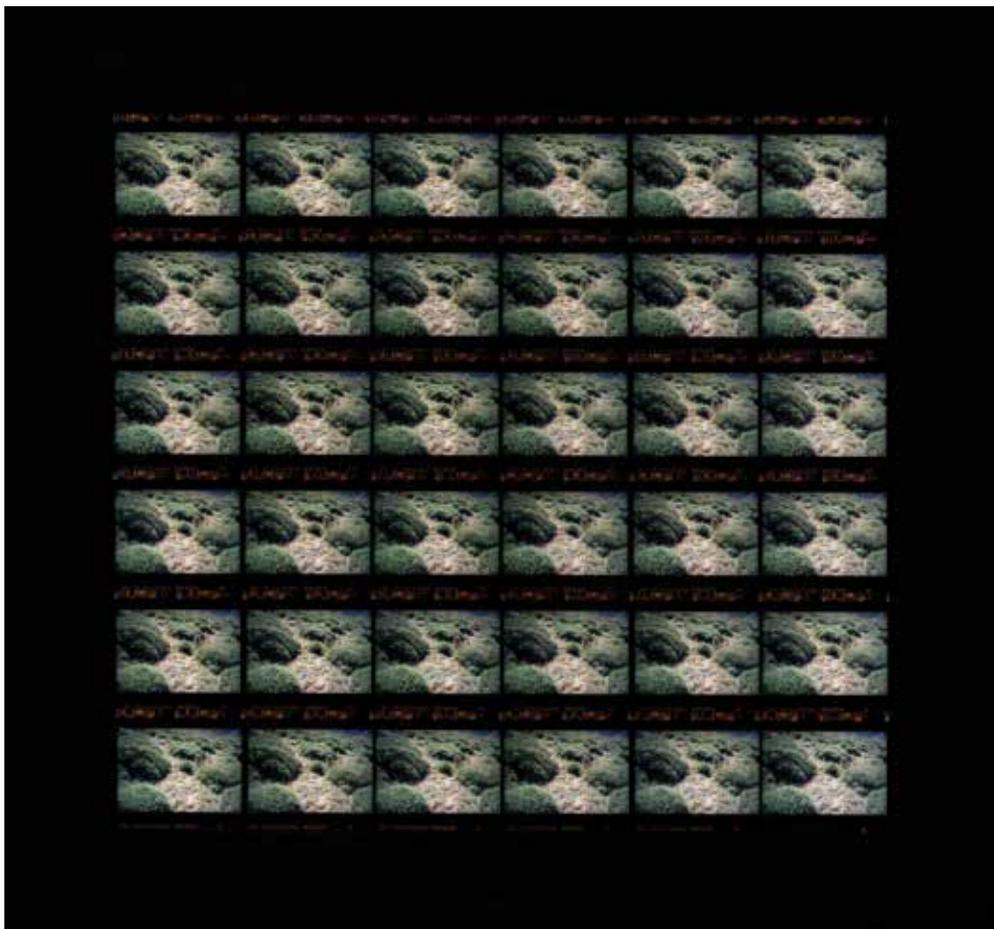
از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۲ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند



از مجموعه «هرآنچه که دیگر نیست» | عکاسی آنالوگ | چاپ شیمیایی روی کاغذ عکس حرفه‌ای  
۲۶ در ۲۸ سانتی‌متر | ۱۳۹۳ | ۳۶ نسخه + ۱ نسخه هنرمند