



گشایش: جمعه ۸ دی ۱۳۹۴ ساعت ۴ تا ۱۰ شب
روزهای بازدید: ۱۹ تا ۳۰ دی ساعت ۴ تا ۱۰ شب
گالری محسن روزهای پنجشنبه تعطیل است.

مهرداد افسری

مهرداد افسری x ۱۳۵۶، خوی، ایران x ۱۳۷۹ x کارشناسی عکاسی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی تهران x ۱۳۸۵ x کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر x سابقه تدریس در دانشگاه‌های هنر از سال ۱۳۸۳ تاکنون x عضو افتخاری انجمن هنرمندان ایران از سال ۱۳۸۳ تاکنون x نمایشگاه‌های انفرادی x ۱۳۹۴ x بعد از مادر بزرگ، گالری محسن، تهران، ایران x ۱۳۹۳ x هر آنچه که دیگر نیست گالری محسن، تهران، ایران x ۱۳۹۲ x آمریکا، گسترده معلق، گالری محسن، تهران، ایران x ۱۳۹۱ x بی‌خوابی، تهران، ایران x ۱۳۸۹ x هندسه مقدس بخت، گالری اعتماد، تهران، ایران x ۱۳۸۸ x مهر رخ تو در دل دیوانه ماست، گالری اثر، تهران، ایران x ۱۳۸۷ x همه چیز را از یاد برده‌ام، گالری خاک تهران، ایران x ۱۳۸۵ x چاپ بی‌کرومات، گالری اثر، تهران، ایران x ۱۳۸۳ x عکاسی به مثابه اسطوره گالری راه ابریشم، تهران، ایران x ۱۳۸۲ x بی‌عنوان‌ها، گالری هفت ثمر، تهران، ایران x ۱۳۸۱ x مناظر جاده‌ای، گالری اثر، تهران، ایران x ۱۳۷۹ x قریه‌های تهران، گالری آیین (وابسته به شهرداری تهران) تهران، ایران x برگزیده‌ی نمایشگاه‌های گروهی x ۱۳۹۴ x هنر برای صلح، فرهنگسرای نیاوران نمایشگاه‌گردان: فریدون فرید، تهران، ایران x ۱۳۹۴ x گالری دماين، نمایشگاه‌گردان: مهدی عبدالکریمی، دویبی، امارات متحده عربی x ۱۳۹۴ x زمستان، گالری محسن، تهران، ایران x ۱۳۹۴ x جهان نگر بسته ۳، گالری ایگرگ، تهران، ایران x ۱۳۹۳ x موزه‌ی طراحی و معماری موا، لیوبلیانا اسلونی x ۱۳۹۳ x هنر معاصر ایران، نمایشگاه هنر آنکارا، گالری ایگرگ، آنکارا، ترکیه x ۱۳۹۳ x جهان نگر بسته ۱، گالری ایگرگ، تهران، ایران x ۱۳۹۳ x نو سنت‌گرایی در هنر معاصر ایران، موزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ایران x ۱۳۹۳ x باغ وحش، گالری شیرین، نمایشگاه‌گردان: ایمان صفایی، تهران، ایران x ۱۳۹۳ x به روایت عکاسان معاصر ایران، گالری پردیس ملت، تهران ایران x ۱۳۹۲ x برگزاری هم‌زمان در سه گالری، هنر برای صلح، نمایشگاه‌گردان: سولماز شبانی تهران، ایران x ۱۳۹۲ x اسم من قرمز نیست، گالری شیرین، نمایشگاه‌گردان: علی بختیاری، نیویورک آمریکا x ۱۳۹۲ x موزه هنرهای معاصر تفلیس، ویدیو، نمایشگاه گردان: سهراب کاشانی، تفلیس گرجستان x ۱۳۹۲ x فستیوال ویدئو ماداتک، نمایشگاه‌گردان: مونا محقق، موزه ملی رینا صوفیا مادرید، اسپانیا x ۱۳۹۱ x خموشی، گالری شیرین، نمایشگاه گردان: ایمان صفایی، تهران، ایران x ۱۳۹۱ x بینابینیت، گالری ماه مهر، نمایشگاه گردان: حمید سوری، ویدیو، تهران، ایران x ۱۳۹۱ x چشم‌اندازهای بسته، گالری محسن، تهران، ایران x ۱۳۹۰ x نخستین جشنواره‌ی هنر دیجیتال تهران، گالری محسن، ویدیو، تهران، ایران x ۱۳۹۰ x تی وی دینر، آی ام آی، ویدیو، موزه کویبنز نیویورک، آمریکا x ۱۳۹۰ x استخر، گالری محسن، نمایشگاه گردان: امیرحسین بیانی، تهران، ایران x ۱۳۸۹ x ۱۳*۱۸، گالری اعتماد، نمایشگاه‌گردان: ایمان صفایی، ویدیو، تهران، ایران x ۱۳۸۹ x دروغ بزرگ، گالری محسن، نمایشگاه گردان: فرید جعفری، ویدیو، تهران، ایران x ۱۳۸۹ x وظیفه عمومی گالری محسن، نمایشگاه گردان: فرید جعفری، ویدیو، تهران، ایران x ۱۳۸۹ x تهران، یک مایل مربع، گالری طراحان آزاد، تهران، ایران x ۱۳۸۸ x تنوع زیستی و شهری در حاشیه‌ی خلیج فارس دانشگاه وست منیستر لندن، لندن، انگلستان x ۱۳۸۷ x اندوه آبی، گالری هلیبر، واشنگتن، آمریکا فرهنگسرای نیاوران، تهران، ایران x ۱۳۸۶ x دهمین بینال عکس ایران، موزه هنرهای معاصر تهران

تهران، ایران x ۱۳۸۴ x نهمین بینال عکس ایران، موزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ایران x ۱۳۸۴ x گالری اثر، تهران، ایران x ۱۳۸۴ x گالری راه ابریشم، تهران، ایران x ۱۳۸۲ x عکاسی معاصر ایران، گالری اثر، تهران، ایران x جوايز x ۱۳۸۹ x جشنواره عکس کاواناس، تقدیر، کاواناس، لیتوانی x ۱۳۸۸ x جزء هنرمندان برنده‌ی گزنت، برای پروژه‌ی «تهران یک مایل مربع» موسسه‌ی هنری ویزیتینگ آرت، لندن، انگلستان x ۱۳۸۷ x جزء هنرمندان برنده‌ی گزنت، برای پروژه‌ی «پل هنری» واشنگتن، آمریکا x ۱۳۸۷ x چهارمین جشنواره عکس‌های دریایی ایران، جایزه‌ی دوم، تهران، ایران x ۱۳۸۶ x دهمین بینال عکاسی ایران، برگزیده بخش معماری، تهران، ایران x ۱۳۸۴ x دومین جشنواره عکس‌های دریایی ایران، جایزه سوم، تهران، ایران x سایر فعالیت‌ها x ۱۳۹۴ x عضو گروه داوری مسابقه عکس «دست دوم» x ۱۳۹۴ x گالری محسن «زمستان»، نمایشگاه گردان x ۱۳۹۱ x گالری محسن «چشم‌اندازهای بسته» نمایشگاه گردان x ۱۳۸۹ x عضو گروه داوری جشنواره‌ی عکس «فارس در آیین طبیعت» شیراز، ایران x نمایشگاه‌های فروش آثار هنری x ۱۳۹۰ x هنر معاصر استانبول، استانبول، ترکیه x ۱۳۹۰ x اولین حراجی آثار هنری تهران، ایران x ۱۳۹۰ x برلینر لیسته، برلین، آلمان x ۱۳۸۹ x هنر معاصر استانبول، استانبول، ترکیه x ۱۳۸۹ x حراج هنری بونامز، دویبی، امارات x ۱۳۸۸ x پاریس فوتو، پاریس، فرانسه x



x رؤیای نیمه شب تابستان x مهرداد افسری را باید هنرمندی به حساب آورد که در یکایک مجموعه عکس‌های متنوع‌اش می‌کوشد تا رفتار نازهای با رسانه‌ی عکاسی داشته باشد و از همین طریق به موضوعاتش معنای تازه‌ای ببخشد x در این میان، مجموعه‌ی پس از مادر بزرگ را باید اثری نوع‌نمون در نظر گرفت x من در نوشتار پیش رو این مجموعه را به شکلی بسیار مختصر در سه سطح به هم پیوسته‌ی نشانه‌شناختی مورد تحلیل قرار دهم x مسیری که پیمودن راهی از توصیف به تفسیر عکس‌ها را هموار خواهد کرد x در سطح نمایه‌ای (یا آنچه که دقیقاً به موضوع عکس برمی‌گردد و ریشه در دنیای واقعی دارد) ما با عکس‌های افسری به گردشی شبانه در باغی تابستانی دعوت شده‌ایم x گذر از کنار درختان و نهال‌های نارس و گل‌هایی که می‌توان رایحه‌ی آن را در ذهن پروراند، و در دل تاریکی شب، چنان که مرسوم است، به خیالی چنین مطبوع دل خوش کرد x به نظر می‌رسد عکاس در لمس این فضا با مخاطب شریک است زیرا پرسه‌های شبانه و ثبت تصاویر او به بازنمایی چیزی انجامیده که ما اکنون شاهد آنیم x در واقع، عکاس ضمن آنکه همین ویژگی ارجاعی را متضمن وجه عکاسانه‌ی تصاویرش می‌کند، با برانگیختن احساساتی ساده راه را نیز برای تفسیری پیچیده‌تر می‌گشاید x در سطح شمایی (یا آنچه که ما به عنوان تصویر می‌بینیم) مجموعه‌ی پس از مادر بزرگ شامل عکس‌هایی با کادر مربع، پس‌زمینه‌های سیاه و نقش‌مایه‌های رنگی گل‌ها و گیاهان در ترکیب‌بندی‌هایی است که فضاهای مثبت و منفی آن با دقت و وسواس سازمان‌دهی شده‌اند x ویژگی‌های شمایل‌نگارانه‌ی این آثار ما را به سوی چند دلالت متبادر هدایت می‌کند: از نظر فرمی، حذف عمق و خلق عناصر تصویری تخت و بدون پرسپکتیو خطی در این تصاویر بی‌تردید یادآور سنتی تاریخی در نقاشی‌های مشرق زمین است x چه در نقاشی‌های خاور دور این ریشه را بجوییم و چه در تاریخ‌نگاری‌های ایران در خاور میانه x از نظر موضوعی نیز هرچند که درخت و گل‌ها و گیاهان همواره در همه‌ی فرهنگ‌های بشری به گونه‌ای پر معنا حضور داشته‌اند اما تاریخ هزار ساله‌ی شعر و ادب فارسی ما را به سمت معنایی بسیار دقیق‌تر از این عناصر می‌کشاند x در واقع، از اینجا است که عنوان این مجموعه به همیاری تصاویر می‌آید: گیاهان این عکس‌ها با مادر بزرگ نسبت دارند x از اینجا باید بگوییم که فرهنگ فارسی همواره درگیر قرینه‌ای شمایی میان گیاه و زنانگی بوده است: به بیان دیگر، قرینه‌ای که نزدیکی میان زن و گیاه را در وجه شباهت آن دانسته و ویژگی‌های معشوق و کیفیات زنانه را در صفات گیاهان جسته است x بی‌تردید، تداوم چنین رویکردی حتی در زندگی امروزی ایرانیان نیز می‌تواند معادلی داشته باشد x من به عنوان خاطره‌ای خوشایند چادرهای سیاه گلدار نسل مادرها و مادر بزرگ‌های زنان ایران را به یاد می‌آورم و به عنوان یک شمایل اجتماعی ناخوشایند آگهی‌های ترحیمی را که در آن به دلیل ممنوعیت عرفی استفاده از تصویر زن تصویر گلی را به جای او می‌نشانند x در سطح نمادین (یا معنایی ضمنی‌تر و شخصی‌تر) به نظر می‌رسد که می‌توان دامنه‌ی تفسیری این مجموعه را به ایده‌هایی عمیق‌تر پیوند زد x در خوانش من از این عکس‌ها به عنوان یک ناقد ایرانی، حضور نمادین گیاهان چنانکه گفتیم، در ناخودآگاه جمعی و فرهنگی‌ام ریشه دارد x اما این بار با یک معنای استعاری دو پهلو که در یک سوی آن کیفیت تازگی، باروری، ظرافت، لطافت و طنازی گیاه را در مقام زن می‌بینم و از سوی دیگر، ویژگی اغواگر، متظاهر، زودگذر، بی‌وفا و ضعیف و شکننده‌ی آن را x در تفسیری دیگر،



وجود به هم پیوسته‌ی گل‌های نوری که با ریسمان به تنه‌ی اصلی متصل و با نور فلاش با جزئیات تمام بازنمایی شده‌اند استعاره‌ای گویا و نمادین از حضور زن در هیئت مادر بزرگ در فرهنگ ایران است x
مادر بزرگ، مادر کبیر یا ام‌الحیات به عنوان موجودی که سرآغاز ساختار شجره نامه‌ای یا درختی نسل یک خانواده است x موجودی پیر، دانا و قابل اتکا که جوان‌ترها در پیوند با تجربیات او راه بالیدن را فراخواهند گرفت x و بی‌آنکه تفسیر پیشین را نقض کنم می‌توانم این درهم‌تنیدگی و گره‌خوردگی پرتعداد شاخه‌ها را استعاره‌ای انتقادی ببینم از ساختار خانواده در جامعه‌ی ایران: جایی که در آن آشفته‌گی بر نظم و پیچیدگی بر صراحت غلبه دارد x در واقع به نظرم در تعبیری ایدئولوژیک می‌توان گفت به همان اندازه که بنیاد خانواده در غرب از دوری و سردی روابط رنج می‌برد خانواده‌ی ایرانی از وابستگی‌های بیش از حد x تا جایی که بخش عمده‌ای از زندگی هر انسان ایرانی به ناخواه در گیر و دار ملاحظات و توقعات شبکه‌ی تو در توی روابط سببی و نسبی سپری می‌شود x در غرب لذت بردن از کیفیات عاطفی روابط فامیلی به همان اندازه دشوار است که در ایران چشیدن طعم استقلال! خوانش شخصی این مجموعه با تفاسیر دیگری نیز می‌تواند همراه شود x من اگر به تناسخ اعتقاد داشتم تصویر گیاهان را نه در مقام مادر بزرگ بلکه یکسر خود او در نظر می‌گرفتم و آن را به گیاه نباری انسان پیوند می‌زدم x اما برای من این عکس‌ها پس از مادر بزرگ می‌آیند x این پیشوند پس از هرچند که در نگاه اول استراتژی شناخته‌شده‌ی هنرمندان پسامدرن را به ذهن متبادر می‌کند اما در واقع مهرداد افسری در پی تصرف چیزی نیست x او این لفظ را به معنایی بومی به کار می‌گیرد و آن را به ساحت خصوصی زندگی خود و تجربیات زیسته‌اش پیوند می‌زند x برداشت نهایی من از این مجموعه چیزی نیست جز راهی برای وادار شدن به تفکر در باب نمادها x تجسم شمایی رمانتیک از گل‌ها و گیاهان x و سرانجام پرسه‌زدن در رؤیای نیمه‌شب تابستانی! x دکتر مهدی مقیم‌نژاد x
این متن اولین بار در سال ۱۳۸۹ در سایت دیده منتشر شده و با اجازه‌ی نگارنده‌ی متن در اینجا بازنشر می‌شود x



از واقعیت تا انتزاع؛ از درون عکس به بیرون موضوع x یادداشت و گفت و گوی بهنام صدیقی با مهرداد افسری x عناصر واقعی در عکس‌های مهرداد افسری بیش از آن‌که دستمایه ارجاع به خود واقعیت باشند، بیننده را به نقطه‌ای پرتاب می‌کنند که ذهنی و جستجوگرانه است. به جایی که انتظارش را نداشتیم، به پرسش‌ها و چیزهای مبهم، به فضاهایی که بین ما و چیزها در معرض فراموشی‌اند x انگار دوربین او با پس زدن لایه‌های رویی واقعیت می‌خواهد به ضمیری دیگر نفوذ کند x این جا دوربین نقش تسخیرکنندگی‌اش را به واقعیت گره نمی‌زند، بلکه در سویی‌های دیگر چیزهای بدیهی را از حاشیه به کشف فرا می‌خواند x شاید تردید در دیدن از مهم‌ترین رانه‌های نگاه‌کردن افسری به مختصات وجودی خود باشد که هر بار می‌خواهد به طریقی دیگر، آن را در عرصه‌ی دید مخاطب جاری کند x نگاه کردنی که به جای تعلق به جهان برون به فضای درونی دل‌بسته است x می‌توان به کارگیری رسانه‌ی عکاسی را ویژه‌ترین انتخاب برای هم‌پوشانی با چنین شکلی از مواجهه با چیزها (که در بیشتر کارهای افسری به جز مجموعه شاهنامه و مجموعه آمریکا، گستره‌ی معلق پیگیری شده) قلمداد کرد x چرا که اساساً این دیدن است که عکاسی به شکلی دیگر توانایی پردازش‌اش را دارد x در زمانه‌ی سراسر تصویر و به چشم آمدن رویدادها به نظر نمی‌رسد که آدم‌ها به توانایی ادراکی خود در نگرستن به چیزها واقف شده باشند، به بیانی دیگر در شرایط کنونی، فرآیند ادراک بیش از ذهن به چشم سپرده شده است و این همان محل کنش عکاسی معاصر در نسبت با انسان این زمانه است x در مجموعه‌ی اخیر مهرداد افسری با عنوان «بعد از مادر بزرگ» چیزی از دل زمان گذشته به برون نشت می‌کند، چیزی از جنس از دست دادن و ریشه خورده در امر خاطر؛ خاطرهای که در عکس نشان داده نمی‌شود بلکه به جای آن عکاس گل‌هایی را نشان می‌دهد که در پیچ و خم و آشفتگی بصری‌شان نگاه ما را به شکلی تلویحی به صاحبش پیوند می‌زنند x گل‌هایی که روزی در خاک نشانده شده بودند، با ریسمانی استوار مانده بودند و مراقبت می‌شدند x در واقع جملات مجهول پیشین، نشانی از فاعل‌شان در خود دارند که ما را از طریق عنوان مجموعه به خود معطوف می‌کنند x شاید بدیهی به نظر آید که مخاطب می‌تواند همذات‌پندارانه با عکس‌ها همراه شود، اما شیوه‌ی مواجهه‌ی افسری با مفهوم از دست دادن، هم‌زمان که به لطافت و طنازی نظر دارد به یک‌باره هولناک است و سهمگین x نور مستقیم فلاش برای لحظه‌ای جهان کم‌سورا محصور خویش کرده است تا بیننده بتواند ساعت‌ها به چهره‌ی آن اتفاق غم‌بار و در پس ذهن خویش زل بزند x به گیاهانی که در تاریکی نبودن در رنج‌اند x نوری از سوی عکاس تابانده می‌شود و اتاق تاریک دوربین، خود به جایگاهی بدل می‌شود برای دربرگرفتن آن بازتاب خیالین و خاطره‌گون x عکاس حضور خود را همراه با نور تابانده شده به موضوع عکس‌ها الصاق کرده است x در سطحی دیگر همین تکنیک ساده و سردستی ما را میان فضای داخلی و خارجی معلق می‌گذارد x این حدس ماست که تصور می‌کنیم گل‌ها در فضای خارجی قرار دارند و در معرض نور؛ اما شب به عنوان زمان عکاسی و در پی‌آیند، پس زمینه‌های تیره به عنوان فضای منفی - که خود کیفیتی نقاشانه به تصاویر پیوست کرده‌اند - موجب شده‌اند تا اطمینانی از فضا نداشته باشیم x برزخی تجربه نشده در آمد و شد روزها به یک‌باره به سراغ مان آمده است x آیا به این طریق در میان فضای بودن و نبودن گرفتار مانده‌ایم؟ چه چیزی در فضای درونی ما باقی مانده و چه



چیزی از فضای بیرونی ما رخت بر بسته؟ شیوه عمل عکاسانه دائماً ما را به پیش و پس از لحظه‌ی ثبت عکس می‌راند؛ به پیش از پرتاب نور و پس از آن؛ جایی که چه خواهیم و چه نه با تیرگی پیوند خورده است. اینجاست که عنصر زمان یک بار دیگر اهمیت می‌یابد. از خود می‌پرسیم پیش از پرتاب نور فلاش چه چیزی بوده و پس از آن چه چیزی نیست؟ تاریکی و نور کیفیتی استعاری می‌یابند و تعلیق بر صحنه حکم فرما می‌شود. در این میان اما عکس‌هایی به جا مانده‌اند که در واقع بهانه‌هایی بیش نیستند برای گم‌کردن و پیدا شدن. گم‌کردن موضوع اصلی و پیدا کردن جایگاه خود به منزله‌ی هستی بخش اثر. در برابر، موضوع درون عکس‌ها به همان اندازه که واقعی هستند، سوررئال نیز هستند؛ نه به خاطر شکل تصویری‌شان، به این دلیل که چیزهایی را که بوده‌اند را تبدیل به هست کرده‌اند. آنجا که موضوع عکس‌ها از دست دادن می‌شود، پیوند قریبی با خود عکس به عنوان شیئی جدید می‌یابند. همه‌ی عکس‌ها دل‌تنگ کننده‌اند، چراکه پیش از هر چیز از فقدان سخن می‌گویند. عکاس فقدان مستتر در خود عکس را با فقدان موضوع خود و به واسطه‌ی گل‌های مادر بزرگش در هم گره زده است. گل‌هایی که تخت و کم عمق به چشم ما می‌رسند و در بزرگی اندازه‌ی تماشایی شده‌اند. گل‌های در حاشیه‌ی خانه‌ی زاینده‌گی و خاطرات گریبان‌گیر که اضطراب را حمل می‌کنند، کادرهای مربعی که معناها را در ضمن خویش به حرکت در می‌آورند و نه در متن خویش. جزئیاتی که اهمیت داده شده‌اند، خود گیاه و ساقه و برگ‌ها نیستند، چیزهایی هستند که به شکل انضمامی به ذهن من بیننده پیوند می‌خورند. یک بار دیگر برخورد انتزاعی عکاس با موضوع، رفتار نقاشانه‌ای می‌شود که فرم‌ها و سطوح مینیمال را بر پیکر قاب نشانده است. عمل کاهشی عکاسانه با عمل افزایشی نقاشانه در هم تنیده می‌شود و عکس‌ها بیش از پیش از خود بسندگی‌شان دور می‌شوند. آشکار است که چنین نظرگاهی با سنت واقعیت‌باور عکاسی سر تناظر ندارد؛ عدم تناظری که موجب پویایی عکاسی معاصر شده است و چنین آثاری را در زمینه‌ی هنر معاصر در معرض خوانش مخاطب قرار می‌دهد؛ شکلی از عکاسی که نمودها را به وانموده‌ها بدل می‌کند و معنا را در ضمیر ذهن مخاطب مستتر. با نگاه به آثار متوجه می‌شوم که به غیر از عکس‌های دستکاری شده‌ات، تغییرات پیرامونی چندان موضوع کارهایت نیستند، در واقع انگار چیزهایی را می‌بینی که همیشه بوده‌اند و خواهند بود، نوعی سکون و ایستایی در کارهایت وجود دارد که انگار این ویژگی پیش از آن که در زاویه دید تو باشد در خود موضوع ویژگی یافته است، به زعم من این نوع نگاه بیشتر از آن که با مفهوم واقعیت‌گره خورده باشد با ذهنیت تو و ارتباطش با رسانه‌ی عکاسی عجین است، آیا تو با پس زدن واقعیت می‌خواهی به چیز دیگری نفوذ کنی؟ فکر می‌کنم این مساله از پس زمینه‌ی فلسفی ذهن من می‌آید، من کلا عاشق فلسفه هستم و همینطور عرفان. کلاً شکل واقعیت برای من جذابیته‌ی ندارد و بیشتر دوست دارم در باب عمق پدیده‌ها اندیشه کنم، مواجهه‌ام با جهان هم این طور است که شکل جهان دغدغه‌ای در کارم نیست. وقتی با رسانه‌ی عکاسی کار می‌کنم سطح ظاهری پدیده‌ها برای من مهم نیست بلکه عمق مفهومی آن‌ها اهمیت دارد. خود ذات عکاسی نیز به عنوان یک پدیده برای من این گونه است، عکاسی با واقعیت چه می‌کند؟ با جهان چه می‌کند؟ چگونه جهان را تکثیر می‌کند؟ این‌ها چیزهایی هستند که همواره به آن‌ها فکر می‌کنم. هر هنرمندی به ارتباط آثارش با یکدیگر می‌اندیشد؛ اما انگار ما باید تو را عکاسی تجربه‌گرا قلمداد کنیم که میان کارهایت تفاوت‌ها و نوسان‌هایی جاری است. خودت

چگونه به فرآیند کاری‌ات در خلال سال‌ها نگاه می‌کنی؟ آیا به تداوم در نگاه کردن اعتقاد داری؟ نه اصولاً اعتقادی به این موضوع ندارم. من زمانی که در سال ۱۳۷۹ مناظر جاده‌ای را نمایش دادم خیلی‌ها بر این باور بودند که یک عکاس در ژانر منظره‌نگاری ظهور کرده و آن مجموعه خیلی مورد توجه قرار گرفت. در حالی که من اصولاً دوست ندارم در قالب تعریفی بروم که آدم‌ها به من می‌دهند، چون به جای این‌که از رهایی هنر لذت ببرم باید در قالب مورد نظر سایر آدم‌ها کار کنم. هنوز که هنوز است کنش عکاسی برای من یک کنش لذت‌بخش است، یعنی آن بخش لذت‌وارگی عکاسی برای من مهم‌ترین بخش‌اش است. این‌که در خلوت و سکوت خودم، در ذهن خودم با دنیای عکاسی درگیر باشم. اما وقتی به سابقه‌ی کاری خودم نگاه می‌کنم مهم‌ترین چیز این است که همه‌ی آن کارها از من بوده‌اند؛ این یعنی این‌که من در آن زمان آن شکلی بوده‌ام. من اعتقاد دارم صادقانه حرف زدن (خود بودن) مهم‌تر از هر چیزی در اثر هنری است. وقتی به سال تولید عکس‌هایت نگاه می‌کنم می‌بینم جز مجموعه‌ی «بی‌خوابی»، آن‌ها را پیش‌تر انجام داده‌ای ولی تا زمان ارائه‌شان در نمایشگاه چند سال فاصله افتاده است؛ چه اتفاقی می‌افتد که کارهایت را با تاخیر و چند سال بعد از انجام‌اش به نمایش می‌گذاری؟ گاهی اوقات که مجموعه‌ای را کار می‌کنی آن قدر توی هیجان عکس‌هایت هستی که همیشه به چشم‌ات خوب می‌آید. من اصولاً صبر می‌کنم تا زمان بگذرد و هر چند وقت یک بار به سراغش می‌روم تا ببینم آیا همان دیدگاه اولیه را در موردشان دارم یا نه؛ بعد از آن تصمیم می‌گیرم که چه کارش بکنم. چون ممکن است بر اساس هیجان تصمیمی بگیرم که پس از سال‌ها به خودم بگویم که نه آن قدری که فکر می‌کردم کار خوبی نشده بود. اگر اشتباه نکنم جمله‌ای از ادوارد وستون هست که می‌گوید وقتی عکسی را گرفتی و هر ماه به سراغش رفتی و هر دفعه نقش بار اول را برایت بازی کرد بدانی که عکس خوبی است، ولی اگر بعد از سه یا چهار بار مراجعه متوجه شدی آن طور نیست بهتر است آن را دور بیندازی. نکته دیگر این است که فرآیند عکاسی برای من خیلی حسی است، شاید به این دلیل نمایش نمی‌دهم تا بیشتر روی آن‌ها فکر کنم و به نتیجه برسم. تو خودت می‌گویی که خیلی حسی کار می‌کنی و بعد از مرحله‌ی عکاسی وارد مرحله‌ی فکری در نسبت با کارهایت می‌شوی، اما در مرحله‌ی پس از عکاسی چه فرآیند ادراکی را طی می‌کنی تا به نتیجه برسی؟ و این فرآیند چه ارتباطی با رسانه‌ی عکاسی دارد؟ مواجهه‌ی من با جهان به این نحو است که وقتی با پدیده‌ای روبرو می‌شوم و قصد می‌کنم تا از آن عکس بگیرم، این عکس گرفتن‌ام بر پایه‌ی اتفاق حسی است که با دانش من به نوعی هم خوان می‌شود. اما این‌که این عکس‌ها در چه فرآیندی حرکت می‌کنند تا به ارائه برسند، بیشتر ریشه در بُعد فلسفی و دانش عکاسانه‌ام دارد، یعنی بُعد سوال برانگیزی عکس یا بُعد نامتناهی بودن سوالات‌اش برایم مهم است. بهتر بگویم اگر عکسی به همه‌ی سوالات من پاسخ بدهد برایم جالب نیست، چه در کار خودم چه در کار دیگران. مایلیم که قسمتی از عکس بُعد پرسشگرانه را در خود داشته باشد. من فکر می‌کنم این فرآیند در مرحله‌ی دیدن عکس‌ها پیش می‌آید؛ عکس‌هایی را حذف می‌کنم که خیلی زگ در حال پاسخ دادن به همه چیز هستند و آن‌هایی را نگه می‌دارم که سوال برانگیز باشند. اما در میان کارهایم دو مجموعه هستند که فرآیند تعقلی و نظری آن‌ها پیش از انجام‌شان در ذهن‌ام شکل گرفت، یکی مجموعه‌ی «عکاسی به مثابه‌ی اسطوره» و دیگری مجموعه‌ی «آمریکا، گستره‌ی معلق». در هر دو مجموعه من پیش از عکاسی بیشتر به

آن‌ها فکر کردم. برای مثال در مجموعه‌ی «عکاسی به مثابه‌ی اسطوره» به مولفه‌های اسطوره در عکس فکر و مطالعه می‌کردم و این که چطور می‌توانم آن را در عکس جاری کنم. الان که به آن فکر می‌کنم خیلی برایم جذاب نیستند هرچند که مانند بقیه کارهایم دوست‌شان دارم و پایشان می‌ایستم. می‌توانم از آن‌ها دفاع کنم و دلیل هم داشتم که کارشان کردم. ولی مجموعه‌ی «بعد از مادر بزرگ» خیلی متفاوت است. این مجموعه اوج نگاه من به عکاسی است. در عکس‌های مجموعه‌ی «بعد از مادر بزرگ» انگار می‌خواهی مفهوم از دست دادن را به ریشه داشتن پیوند بزنی یا حداقل برداشت من این‌طور است. از طرفی دیگر عنوان مجموعه خود به خود ما را با مفهوم از دست دادن مواجه می‌کند. با توجه به این‌که عکس‌ها از گل‌های تزئینی یا خانگی هستند؛ آیا نگران انتزاعی دیده‌شدن کارت نبود؟ یا این‌که خیلی شاعرانه در برابر چنین موقعیتی رفتار کرده‌ای؟ به نظر خودم خیلی شاعرانه است، چون در مورد کسی است که برایم تعریف شاعرانه داشت. فکر می‌کنم مادر بزرگم یک نوع انتزاع از جهان بود و البته خیلی شاعر مسلک هم بود. من خودم مشکلی با این‌که این عکس‌ها انتزاعی و یا شاعرانه شده‌اند ندارم. خودم هم باید اضافه کنم که به شدت شخصی‌اند. شاید اگر بخواهم با دانش کلاسیک عکاسی با این عکس‌ها برخورد کنم باید بگویم که هیچ کدام‌شان ساختار عکاسی استاندارد ندارند، چه از نظر نور، چه از نظر کادر و هر چیزی که بخواهد یک عکس خوب را شکل دهد. ولی برای خود من یک جور رهایی و آزادی از جنس عکاسی معاصر در آن‌ها وجود دارد. این عکس‌ها به خاطر نام مجموعه هر بیننده‌ای را که تجربه‌ی زیستن با مادر بزرگ را داشته باشد احتمالاً با خود همراه می‌کند. در واقع این عکس‌ها بر پایه‌ی امر خاطره‌ی مشترک میان ما آدم‌ها استواراند. این امر باعث می‌شود که عکس‌ها به شدت حسی نگریسته شوند و جواب‌ها بر پرسش‌ها پیشی بگیرند. در این باره چطور فکر می‌کنی؟ اگر به من بگویند از سال ۱۳۷۴ که عکاسی را در دانشگاه شروع کردی تا سال ۱۳۹۴ چه کار کرده‌ای یا کجای عکاسی ایستاده‌ای می‌گویم در عکاسی به عکس‌های مجموعه‌ی «بعد از مادر بزرگ» رسیده‌ام. این اوج نگاهی است که من به آن رسیده‌ام. این‌که بتوانی از بُعد دیگری و کاملاً نشانه‌شناختی رسانه‌ات نسبت به موضوع مرگ نگاه کنی. چون وقتی می‌گوییم مرگ، داستان دیگری در ذهن می‌آید و حالا گل‌ها این نقش را بازی می‌کنند، این‌که لحظه‌ی آلوده به مرگ‌ات در عکس چگونه در یک اتفاق مفهومی شکل می‌گیرند. از طرفی به نظرم این عکس‌ها خیلی شوق‌دوری هستند به خاطر فضای خلوار و تیره و تخت، که به هنر و تفکرشان تعلق خاطر دارم. عکاسی حاصل تجربه زیسته‌ی توست، تو از هر چیزی عکس نمی‌گیری، از چیزی عکس می‌گیری که از جهان بینی تو نسبت با آن موضوع می‌آید، چون اگر کمی زاویه دوربینت را تغییر دهی می‌بینی آن گوشه اتفاق دیگری در حال رخ دادن است. می‌شد از کلیت آن خانه با پنجره‌هایی عکس بگیرم که این گل‌ها جلوی آن قرار دارند ولی چرا این‌گونه عکاسی کرده‌ام؟ چرا این اندازه مینیمال شده‌اند؟ چرا این قدر فضای منفی در آن گسترده است؟ جواب این‌ها همگی در جهان بینی عکاس نهفته است؛ بخشی از شکل کار از دانشی می‌آید که تجربه‌ی زیسته‌ی من را ساخته است. لحظه‌ی تطابق ادراک، رسانه و جهان.



بعد از مادر بزرگ

X مادر بزرگم که از دنیا رفت، من در جایی بسیار دور از او بودم X مادر بزرگم زلالی و پاکی این جهانی بود و خانه اش یادآور تابستان های کودکیم در خوی X وقتی رسیدم، او را به خاک سپرده بودند؛ هیچ گاه تصویر مرگ را بر چهره اش ندیدم X شب را آن جا گذراندم و برای نخستین بار، بی او X پنجره های خانه اش بزرگ بود و پراز گلدان هایی که زمستان ها به داخل می آورد X عکس گرفتم؛ بیایی و بی هیچ درنگ عکاسانه ای؛ انگار می خواستم حرکت انگشتانش را هنگام بستن نخ های روی گلدان ها تا ابد تجسم کنم و برای همیشه مادر بزرگم و نوستالژی های کودکی ام را از آن خود کنم X «بعد از مادر بزرگ» برایم آغازی بود برای زندگی دیگرگون در جهان عکس X مهرداد افسری X



از مجموعه ای
«بعد از مادر بزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
150 × 150cm
Edition: 7 + 1 Ap



از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
150 × 150cm
Edition: 7 + 1 Ap



از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
150 × 150cm
Edition: 7 + 1 Ap



از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
100 × 100cm
Edition: 7 + 1 Ap



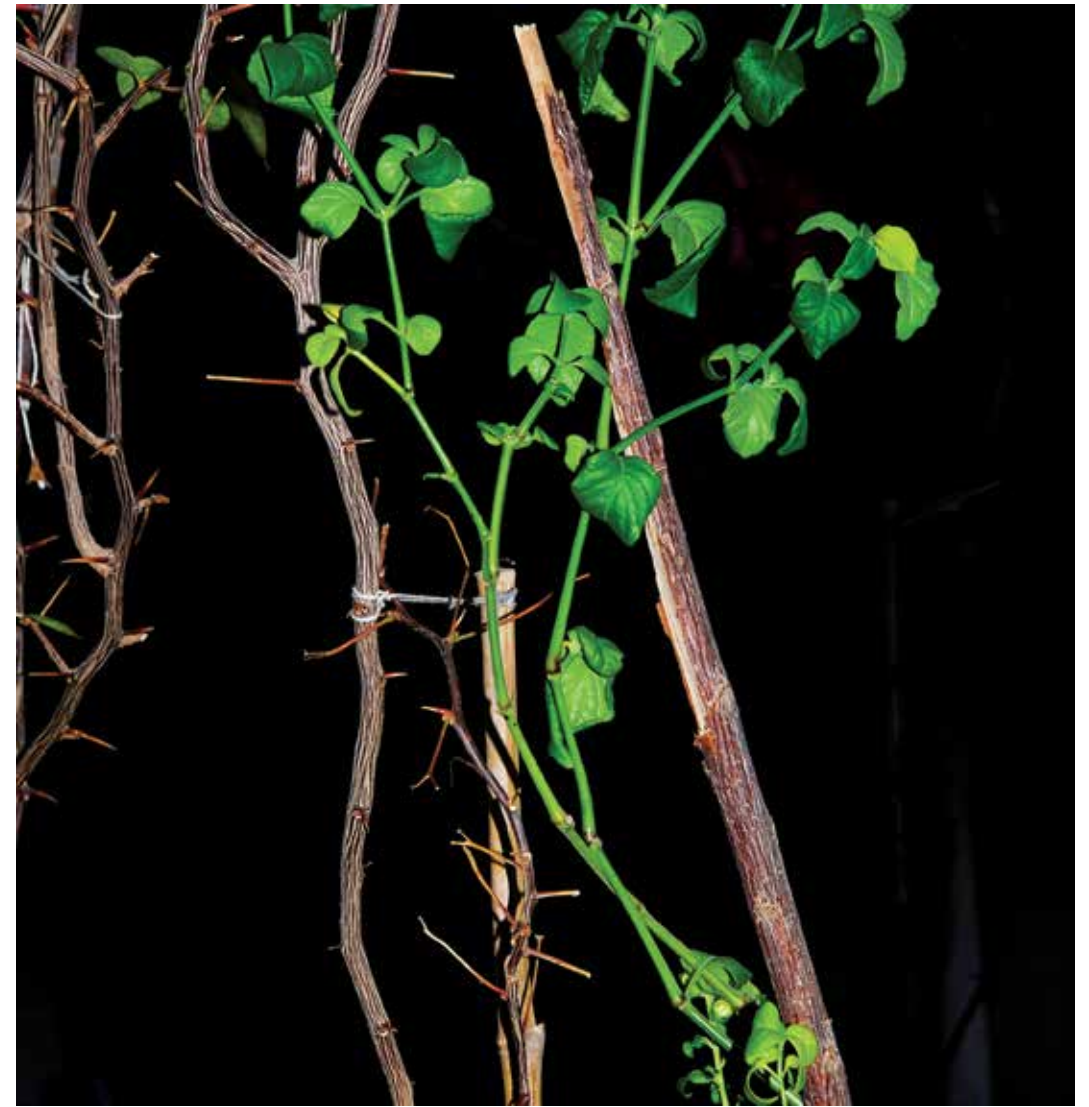
از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
100 × 100cm
Edition: 7 + 1 Ap



از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
100 × 100cm
Edition: 7 + 1 Ap



از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
100 × 100cm
Edition: 7 + 1 Ap



از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
150 × 150cm
Edition: 7 + 1 Ap

After Grandmother

× When my grandmother passed away, I was in a faraway place × She was the epitome of worldly purity to me, and her house reminded me of my childhood's summery memories in Khoi × When I got there they had already buried her, so I never saw the image of death on her face × I spent that night at my grandmother's house, and, for the first time, alone × The windows of her house were tall, with many vases being brought inside during winter × I shot the flowers relentlessly, with no photographic concerns, as if I wanted to make my lost grandmother and my childhood nostalgia my own, forever imagining her fingers spinning the threads on the vases × "After Grandmother" was a new beginning for me: a new opportunity to live a changed life in the world of photography × Mehrdad Afsari ×



از مجموعه‌ی
«بعد از مادربزرگ»
دیازک
۱۳۸۶/۲۰۰۷
۷ نسخه + ۱ نسخه هنرمند
"After Grandmother"
Series
Diasec
100 × 100cm
Edition: 7 + 1 Ap

say death, quite another story comes to mind, and now the flowers play that role: how your death-stained moment is shaped by a conceptual incident. I also think these photos are very far-eastern, because of their gloomy, flat and vacuum-like space, I like them a lot. Photography is the result of your lived experience. You don't just shoot anything. You shoot the things that go with your world-view, for if you change the angle of your camera just a little bit, you will see something else is going on in that corner. I could have shot the entirety of that house with the windows in front of which these vases stand. But why have I shot like this? Why are they so minimalistic? Why the vast negative space? The answer lies in the photograph's world-view. A part of how I work comes from the knowledge that has shaped my lived experience—where the thought, the medium and the universe meet.



road sceneries, many were saying that a new artist in landscape photography has emerged and that series was well-received. But I do not like to be framed by how people define me, because instead of enjoying art's liberation, I have to work in other people's molds. Photography is still very delightful for me. I mean, the joy factor is the most important thing in photography. I like it when my mind is preoccupied with the world of photography in my solitude. But when I look back at my works, the most important thing is that they are all made by me; I mean, how I looked in that period. I believe being true to yourself, being who you are, is the most important thing in an artwork. **There is a gap between the time you actually make your works, and the time you exhibit them, except for "Insomnia". Why is that?** Sometimes you are so thrilled with the pictures that they constantly look beautiful. But I usually wait to see if I still feel good about them or not; then I decide what to do with them. Because I might get carried away and after years go by I say to myself "no, it was not as well as you thought". I think it was Edward Weston who said if you take a picture and go back to it every month and it still feels like the first time, it will mean you've taken a good picture, but if you go back to it a couple times and you see it's not like that, you will have to throw it away. What is also important to me is that photography is very sensual for me, maybe that's another reason why I don't show them to think more and decide. **So you work intuitively, and you begin to think about your photos after you have shot them. What is the process you go through to come to a conclusion? And how is that process related to the medium of photography?** The way I encounter the world is that when I come across a phenomenon and decide to shoot it, it is based on an intuitive occurrence that somehow resonates with my knowledge. But through what process they move before they are presented is rooted mainly in my knowledge of philosophy and photography. In other words, the curious and eternal aspect of it is important for me. Let me put it this way: it is not interesting when a picture answers all my questions, whether it is my works or others'. I would like the inquisitive aspect of the photos. I think this process starts

after viewing the photos. When a photo is explicitly answering everything, I exclude it and keep the ones that are posing questions. But there are two series, in which the theoretical and thinking aspects were preconceived: one is "Photography as Myth" and the other is "America, suspended Land". In both of those series I thought about them beforehand. In "Photography as Myth", for example, I thought about the myth factor in photography and studied it, and how I could make it flow in my works. Now that I think about them, I do not find them very interesting, although I do like them and I will stand by them. I can defend them and I had my reasons to take them. But "After Grandmother" is very different. It is the apex of my photographic approach. **In the works of "After Grandmother" series, you seem to like the concept of loss to having roots, or at least that is how I see it. On the other hand though, the title automatically makes us encounter the concept of loss. Even though the photos are decorative flowers. Did you not worry about your works being seen as abstract? Or did you just treat them as poetic?** I personally think it is poetic. For it was about a person who had a poetic sense to me. I think my grandmother was an abstraction from the universe, and of course she was very poetic herself. I don't have any problem with these pictures coming across as abstract or poetic. I have to emphasize that they are very personal. Maybe if I would see them through classic knowledge of photography, I might say none of them have the standard photographic structure. Whether it is the light, or the frame or whatever else that makes a good photo. But for me there is a sense of contemporary photographic freedom in them. **Perhaps many will be drawn to the series because of the experience of living with their grandmothers. As a matter of fact, the pictures are based on our mutual memories. This makes the photos to be seen as very emotional, and the answers overtake the questions. How do you see that?** If someone asks me what I have done and where I stand since I started studying photography back in 1995, I would answer I have arrived at the pictures of "After Grandmother" series. This is a high point: being able to see death in a new dimension, which is purely semiological. Because when we

and coquettish, Afsari's approach is simultaneously awesome and terrifying ✕ The direct light of camera's flash, momentarily captures the dim world, so that viewers might gaze at that bleak incident—and also at the plants suffering in the darkness of inexistence—with their minds' eyes ✕ A light is shed by the photographer and the camera's dark chamber turns to a place that envelope that fantastical reflection ✕ With the light he has shed, the photographer has pinned his own presence on the pictures' subjects. In a different level, this simple, offhand technique leaves us hanging between the inner and the outer realms ✕ The flowers only appear to be on the outside and exposed to light ✕ But because the pictures are taken at night, and consequently, murky backgrounds as the negative area—giving the photos a quality similar to a painting—they make us feel insecure and uncertain ✕ A purgatory that has been left unexperienced in the everydayness of life, suddenly comes back at us ✕ Have we been caught between being and not being? What has been left in our inner realm and what has left our outer realm? The photographic method is constantly driving us towards and away from the moment the image was shot—and to a point where the light was shed ✕ This is a place tied closely to darkness, whether we like it or not ✕ And it is here that time becomes important once again ✕ I wonder if there were anything before the flash went off, or if anything exists thereafter ✕ Light and darkness take a metaphorical quality and suspension dominates the scene ✕ In the meantime, however, there are photographs left behind that are mere pretexts for losing and being found: losing as the main subject and finding one's status as something that gives meaning to the works' existence ✕ As a result, photos are simultaneously real and surreal; not because of their format, but because they have brought into existence things that used to exist in the past ✕ Where loss is the subject of the photographs, it makes a curious link to the picture itself as an object ✕ All the pictures are dreary, because, above all, they refer to a sense of loss ✕ The photographer ties the implicit absence in the photos to his own absent subject through his grandmother's flowers, which seem flat and shallow and are

spectacular in such large proportions. Flowers in the fringes of a generative house; captivating memories, carrying anxiety; square frames, moving meaning with themselves, not with their contexts ✕ The accentuated details are not those of a plant and its stem and leaves, but things that are concretely grafted into the viewer's mind ✕ Once again, the abstract approach to the subject becomes a painterly attitude that has laid forms and minimalistic surfaces on the frames' bodies ✕ A reductionist, photographic act is woven to a painterly augmented act, distancing the pictures further from self-sufficiency ✕ Such an approach is obviously far from being conventional, which is the cause of contemporary photography's dynamism, presenting the works to viewers as texts ought to be read ✕ This is a type of photography that turns appearances to pretensions, while concealing its meaning in the viewers' mind ✕ **Looking at your works, I realized, apart from your manipulated photos, you are not concerned with the peripheral. Actually, it's like what you see has always been and will always be. There is sort of inertia and stagnation in your works, but it seems to be characterized by the subjects, not by your perspective. I think this approach is more closely linked to your subjectivity and its relation to the medium of photography, rather than the concept of reality. By removing reality, do you intend to penetrate some other things?** I believe this is coming from my philosophic background. I love philosophy, and mysticism too. Appearances do not matter much to me and I like to delve deeply into things and contemplate. When I work with the medium of photography, it's not externalities of the phenomena that matter, but their conceptual depth. So is photography itself as a phenomenon: what does the photographer do with reality? What does he do with the universe? How does he multiply the world? These are the things I'm concerned with. **Every artist thinks about the interrelation of his works; but apparently we have to consider you an experimental artist whose works differ from each other and there is an ebb-and-flow in their relationship. How do you see your working process in retrospect? Do you believe in consistency?** No, basically I do not believe in that. Back in 2000, when I presented



× **From Reality to Abstraction; From Inside the Photo to Outside of the Subject** × **Behnam Sadighi's note and his conversation with Mehrdad Afsari** × Rather than referring to real things, realistic elements in Mehrdad Afsari's photos tend to take the viewer to a place which is subjective and curious: to an unexpected spot, to vague things, to a space that exists between us and things on the verge of oblivion × It is as though his camera wants to remove a veil from reality to penetrate the nature of things × Now the camera does not hinge its possessive role upon reality, but in a different dimension, invites obvious things from the fringes to be discovered × Doubting that which is being observed is perhaps the most significant driving force behind Afsari's approach to his own personal peculiarities, which he wants to display in a new light each time they are being presented to viewers × This observation belongs more to an inside realm rather than the outside world × The use of the media of photography can be considered the most significant choice which overlaps this approach to things × This can be traced in most of Afsari's works, except for "Shahnameh" and "America, Suspended Land" series × For, at root, it is this very act of "seeing" which is being processed through photography, albeit in a different way × In a time that enormous quantities of images and events are viewed every day, people do not seem to be conscious to their own ability in observing things × In other words, we presently rely more on our eyes rather than our brains in the process of understanding—which is exactly where contemporary photography and modern humanity intersect × In Afsari's recent series, "After Grandmother", something is spilling out of the past, in the nature of which, traces of loss can be found that are deeply rooted in the memory × Yet, this memory is not depicted in the photos × Instead, pictures of flowers are shown that, in their visual turmoil, implicitly weave our gaze to their owners. Having been planted in the earth once, these flowers used to stand firm by a thread × In fact, in passive sentences of the past, the subjects can be recognized which draw our attention by the series' title × Perhaps it is obvious that the viewer can naturally identify himself with the pictures × However, while being graceful

me, black patterned vial of mothers and grandmothers is a pleasant memory × As an unpleasant social icon in death notice, a picture of a rose was used rather than a portrait of the female because of some social limitations and taboos × In a symbolic level (or personal meaning, connotation), it seems that the interpretations could expand and link to deeper ideas × Based on my interpretation of these photos, as an Iranian critic, the symbolic presence of plants roots in my social, cultural subconscious × However, this time I encounter a metaphorical meaning having two faces, on the one side, there are freshness, fertility, elegance, delicacy of plants in form of woman and on the other side, there are weakness, fragility, unfaithfulness, pretentiousness, seduction again as woman × The other interpretation is that the existence of new flowers connected to main stem presents the woman in form of Grandmother × Grandmother, great mother, the oldest mother is reliable, wise, kind × Young members can rely on her and with her advice (based on experiences) can live better and grow faster × Without objecting first interpretation, I could say the countless of barks criticize the family structure in Iran: in Iranian families, chaos dominates the order, complicatedness dominates the clearness × In fact, it could be said that in contrast to Western's family suffering from cold relationships, Iranian family suffers from unlimited dependency × Most of an Iranian's life is spent on inter and intra connected relationships whether he likes it or not × As much as Western family lacks the joy of warm relations, Iranian family lacks the joy of independency × It is clear that this collection could have more interpretation × If I believed in reincarnation, I would say that the photo of these plants is the grandmother herself and associate them with the botanical nature of human × But these pictures come to my mind after the grandmother × At first glance, the prefix "after" reminds us of familiar strategy of Post Modernism artists × However, I do not think Afsari was trying to show himself as a postmodernist artist because he is not seeking the same concept × He used this prefix in its local meaning and associated his personal life and his

experiences with it × My last word is this collection is just a way to force us to think about symbols × Imagine the iconical Romanism of flowers and walk through a midsummer night's dream × Dr. Mehdi Moghimnejad × Translation by Afsoon Abdi Raad × This article was first published on Dide Website in 2010 × The republication of it has been authorized by the author of the article × × × × × × × × × × × × × × × ×

20
16

Opening: 8 January 2016, 4 - 10pm
Visiting Days: 9 - 20 January 2016
Gallery is closed on Thursdays.

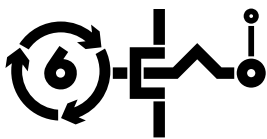
**mehrdad
afsari**

× **A Midsummer Night's Dream** × **Mehrdad Afsari** should be considered as an artist always trying to be creative when it comes to photography and give new definition to his subjects in all his various collections

× In this regard, his collection "After Grandmother" is astonishing × It could be analyzed in three different but interconnected semiotic levels × In indexical level (or what exactly refers to the subjects of photos and roots from the real world) Afsari's photos invite us to a night promenade in a summer garden × We could pass by the trees and flowers whose scents we could imagine and as it is expected we could enjoy all of them × It seems that the photographer shares this atmosphere with observers because his promenade in nights and his records led to creation of this collection × In fact, the photographer accompanies these referential features with the photographic aspects of his photos and also stimulates the simple emotions which may result in coming to complicated interpretations × In an iconic level (or what we see as the picture) "After Grandmother" includes photo with square frames, black background, and colorful tones of flowers and plants compositional in a way in which negative and positive spaces are carefully organized." × "After Grandmother" collection's iconic features lead us to several interpretations: considering forms, flat pictorial elements, without linear perspective, no depth, all together undoubtedly remind us of traditions of painting in East. Whether we seek their roots in Far East or In Iranian painting in the Middle East × Although in all human cultures, we could see the meaningful presence of trees, flowers and plants × 1000 -year-old Persian poems lead us to recognition of more meticulous meanings of these subjects × Then from this point of view, the title comes to help the photos: All plants are related to grandmother × Persian culture has always involved with symmetrical icons between plants and females, in other words, both the closeness between plants and females and their symmetry should be noticed from their similarity × Both of female qualities and beloved features can be sought in plants × Undoubtedly, the continuing of this approach can have an equivalence in today's Iranian life × To

گالری محسن منفی یک
تهران، بزرگراه مدرس شمال
خیابان ظفر شرقی
کوچه ناجی، خیابان فرزنان
خیابان نوربخش
بلوار مینای شرقی، پلاک ۴۲
تلفن: ۲۲۲۵۵۳۵۴

Mohsen Gallery
No.42, Mina Blvd.
Nurbakhsh St.
Farzan St., Naji Alley
East Zafar Avenue
Modarres Exp'way
Tehran - Iran
009821 22255354
www.mohsen.gallery



Executive Manager: Zohreh Deldadeh

Translation: Nirvana Parvizi - Hamid Khodapanahi

©2016 Mohsen Gallery - All Rights Reserved.

Printed in Iran. Printed in 750 copies.

No part of this publication may be transmitted
or copied in any form or by any means without the prior
written permission of Mohsen Gallery.

Page Layout: StudioKargah > Sanaz Soltani

Art Direction & Design: StudioKargah > Aria Kasaei