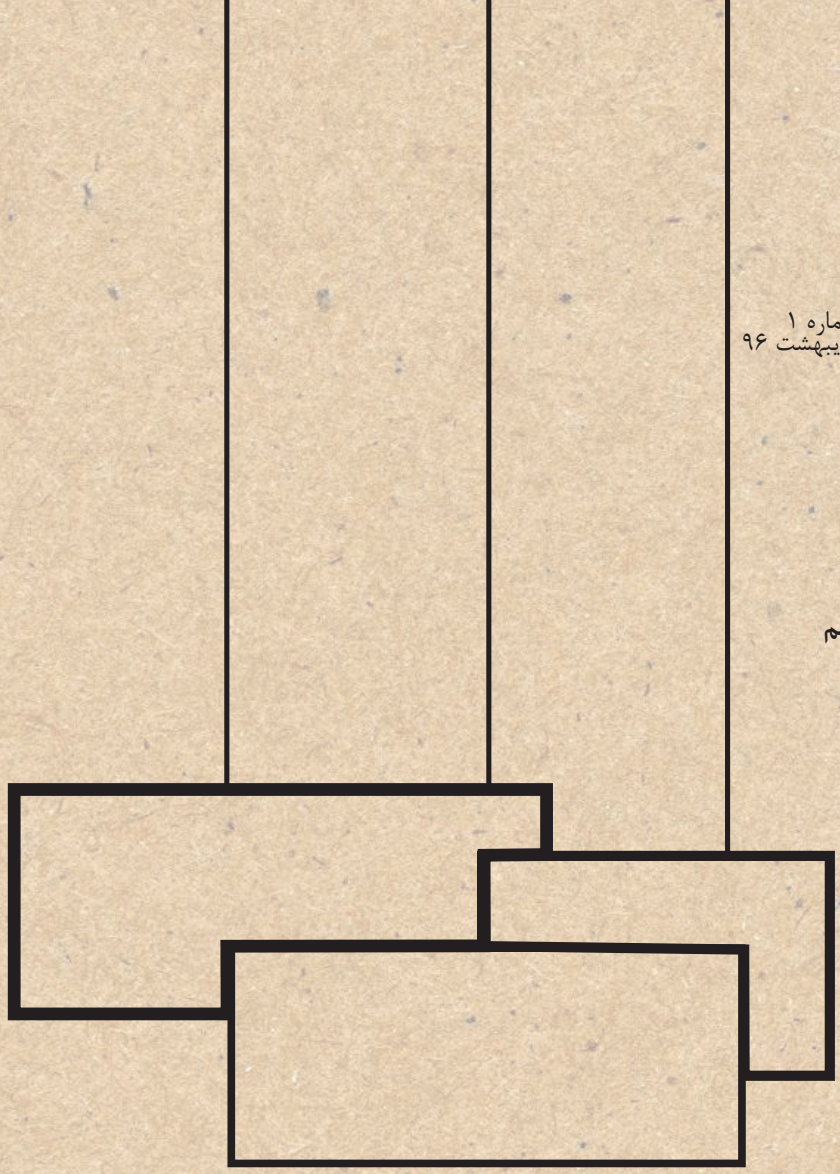


ایز

شماره ۱
اردیبهشت ۹۶

IS | ایز را پیدا کنیم

استاد مشاور: محمد خدادادی مترجم‌زاده
صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه هنر
مدیر مسئول: محمد مهرآرا
سردبیر: بهار احمدی‌فرد
مدیر هنری و طراح گرافیک: شمیم شومالی
مسئول نشریات دانشجویی: سیدمهدی سراجیان
آدرس: تهران، چهارراه ولیعصر، نبش کوچه‌ی بالاور، پلاک ۴،
طبقه ۵،مدیریت تشکل های علمی و نشریات دانشجویی دانشگاه هنر
شماره تماس: ۰۲۱۶۶۴۷۷۸۵۹ داخلی ۳۰۸

انجمن علمی عکاسی
دانشگاه هنر

ایز
IS

•یادداشت سردبیر

ایز را پیدا کنیم!

ایـز، ماهنامـه دانشـجویی گـروه عکاسـی دانشـگاه هنـر تهـران اسـت. واژه «ایـز» در لغت‌نامـه دهخـدا بـه معنـای ردپـا و نشـانه اسـت و ایـز گـم کـردن در محـاوره فارسـی بـه معنـای بـه اشـتباه انداختـن و رد گـم کـردن اسـت.

تمرکـز ماهنامـه ایـز بـر مکتـوب کـردن محاوراتـی اسـت کـه در حیـن اجـرای آداب و مناسـک بازدیـد از گالـری بیـن بازدیدکننده‌هـا و هنرمنـدان رد و بـدل می‌شـود. بـه بیـان دیگـر، قصـد داریـم بـا نوشـتن و منسـجم‌کردن گفت‌وگوهـای شـفاهی پراکنـده در قالـب ریویـو، معرفی‌نامـه، یادداشـت و... ایـز را پیـدا کنیـم.

در بخشـی دیگـر، بـه معرفـی و ارائـه تاریخچـه گالری‌هـای تاثیرگـذار، سـوابق کاری کیوریتورهـای فعـال و مجموعه‌دارهـا، سـیر نوشـتار منتقدهـای هنـری و رویکردهـای آمـوزش هنـر می‌پردازیـم.

امیـدوارم ایـن هم‌نشـینی فیزیکـی در قالـب ماهنامـه ایـز، بـا گـذر زمـان و تـداوم نوشـتن، بـه ایجـاد تعامـل و گفت‌وگـوی ثمربخـش بیـن نهادهـای هنـری، مخاطبـان، دانشـجویان هنـر و خـود هنرمنـدان کمـک کنـد.

•گالری ای‌جی

دنیایت را شُدنی کن

من، سفر: پرنیان فردوسی

هالـه هاشـمی (۱۳۷۲، کارشناسـی عکاسـی دانشـگاه هنر تهران)

«مـن، سـفر» عنـوان اولیـن نمایشـگاه انفـرادی پرنیـان فردوسـی (متولـد ۱۳۶۴) اسـت. او مـدرک فوق‌دیپلـم خـود را در رشـته‌ی اقتصـاد از دانشـگاه الزهرا و مدرک کارشناسـی‌اش را در رشـته‌ی عکاسـی از دانشـگاه تهـران دریافـت کـرده اسـت؛ سـپس کارشناسـی ارشـد خود را در رشـته‌ی عکاسـی و فرهنـگ شـهری از دانشـگاه گلدسـمیت لنـدن اخذ کـرده و در حـال حاضـر در مقطـع دکتـرا در دانشـگاه برکبـک لنـدن بـه تحصیـل مشـغول اسـت. پرنیـان فردوسـی در تهـران و لنـدن سـاکن و مشـغول بـه فعالیـت اسـت و پیش‌تـر در گالری‌هـای ای.جـی، راه ابریشـم، فتـو ۸ لنـدن نمایشـگاه گروهـی داشـته اسـت.

آنچـه در نمایشـگاه «مـن، سـفر» می‌بینیـم حاصـل سـفرهای فیزیکـی پرنیـان فردوسـی بـه نقـاط مختلـف جهـان به‌عنـوان هنرمنـد (و نـه مهاجـر) اسـت. او در ایـن مجموعـه سـعی دارد مطالعـات چندوجهـی خـود را بـا تمرکز بـر مدیـوم عکاسـی (مشـخصاً بررسـی ظرفیت‌هـای ژانـر عکاسـی طبیعـت) بـه نمایـش بگـذارد و پرسـش‌هایی را در رابطـه بـا موضـوع مرزهـای جغرافیایـی، فیزیکـی و زبانی بیان کنـد کـه از موضوعـات متـداول دنیـای هنـر معاصـر اسـت. می‌تـوان گفـت مـا شـاهد آثـاری بـر دیـوار گالـری هسـتیم کـه دل‌مشـغولی‌های سیاسـی و زیبایی‌شـناختی هنرمنـد را بـه هـم پیونـد می‌زننـد.

او کـه در طـی سـال‌های اخیـر سـفرهای زیـادی خصوصاً درون اتحادیـه اروپـا داشـته اسـت بـا ایـن سـؤال درگیر شـده اسـت کـه مـرز چیسـت؟ نمـود فیزیکـی آن چیسـت؟ و چـه اتفاقـی می‌افتـد وقتـی در مـرز یـک کشـور از طریـق اسـکن اثرانگشـت شـناخته می‌شـویم و اجـازه‌ی ورود بـه منطقـه آن‌سـوی مـرز را می‌یابیـم؟ هنـگام اسـکن اثرانگشـت چـه اطلاعاتـی از او نمایـان می‌شـود کـه اجـازه‌ی ورود یـا عـدم ورود بـه نقطـه‌ای دیگـر را بـه او می‌دهـد؟ پرنیـان فردوسـی خـود دربـاره ایـن نمایشـگاه می‌گویـد: «دوسـت داشـتم عکس‌هایـی را بـه نمایـش بگـذارم کـه مـرز در آن‌هـا وجـود دارد امـا مرزهایـی کـه شـاید در نـگاه اول بـه چشـم نیایـد.»

نمایشـگاه از چهـار بخـش تشـکیل شـده اسـت. خیلـی زود نظرمـان بـه یکـی از عکس‌هـای معـروف گوسـتاو لوگـره از منظـره دریـا جلـب می‌شـود. اولیـن عکاسـی کـه بـا ترکیـب دو نگاتیـو بـه عکسـی از منظـره دریـا رسـید کـه بیشـترین شـباهت را بـه دریافـت چشـم مـا از دریـا داشـت. سـپس عکس‌هـای بی‌قابـی را از مجموعـه «عکس‌هـای ماهـواره‌ای ناسـا از مرزهـا» می‌بینیـم کـه از بایگانـی ناسـا بیـرون کشـیده شـده‌اند و نشـان‌دهنده‌ی بازنمـود فیزیکـی مرزهـای جغرافیایـی و مناطـق مـرزی اسـت. مرزهایـی که در نقشـه‌ها، صرفـاً بـا یـک خـط تعییـن شـدند، در طـی زمـان نمـود فیزیکـی پیـدا کردنـد، به‌بیان‌دیگـر از ایسـتگاه‌های فضایـی می‌توانیـم مرزهایـی را تشـخیص دهیـم کـه روزی فقـط روی نقشـه‌های کاغـذی قابل‌دیـدن بودنـد: مـرز

ایران و عراق با پالایشگاه‌های نفت و تمهیدات نظامی گسترده اطراف خلیج‌فارس، مرز ایالات‌متحده و مکزیک با زمین‌های سرسبز کشاورزی در سمتی و زمین‌های پرت‌افتاده در سمتی دیگر و مرزهای دیگر (این توضیحات به شکل کامل‌تر و علمی در کنار هر عکس آمده است.) در بخشی دیگر، دو قاب عکس در ابعاد بزرگ می‌بینیم که هریک از ترکیب چهار یا پنج عکس ساخته‌شده‌اند. عکس‌ها، منظره‌ی کوهستانی و زمین اطراف را نشان می‌دهند. در میان عکس‌های نمایشگاه، در این بخش است که مرزهای موجود در تصویر دیرتر دیده می‌شوند اما اگر در عکس دقیق شوید مرزهایی را می‌بینید که حاصل چیدن عکس‌های مجزا در کنار هم است. هنرمند، در خطوط مرزی از این مناظر عکاسی کرده است و شاید در پی طرح این پرسش‌ها است: «این کوه متعلق به کدام کشور است؟ این تکه سنگ از آن‌طرف مرز به این سمت آمده یا بالعکس؟ بازنمود یک منطقه مرزی در قالب عکس، مرزها را پررنگ می‌کند یا کمرنگ؟ یا همه‌چیز به قراردادهای زمان بستگی دارد؟ یا با واقعیت‌های صلبی در جهان خارج مواجه هستیم که در دنیای هنر شاید فقط بتوان دیدنشان را لحظاتی به تعویق انداخت.»

این کوه متعلق به کدام کشور است؟ این تکه سنگ از آن‌طرف مرز به این سمت آمده یا بالعکس؟ بازنمود یک منطقه مرزی در قالب عکس، مرزها را پررنگ می‌کند یا کمرنگ؟ یا همه‌چیز به قراردادهای زمان بستگی دارد؟ یا با واقعیت‌های صلبی در جهان خارج مواجهیم که در دنیای هنر شاید فقط بتوان دیدنشان را لحظاتی به تعویق انداخت

در بخش چهارم نمایشگاه چهل قاب کوچک را می‌بینیم. هرکدام از قاب‌ها از دو عکس طبیعت ساخته‌شده‌اند که روی‌هم قرارگرفته‌اند، ولی نه به سیاق گوستاو لوگره و نه برای بازنمایی واقع‌گرایانه و طبیعی کردن مرز زمین و آسمان. قطع عکس‌ها در ابعاد صفحه‌ی پاسپورت است و در عنوان اثر به این نکته اشاره می‌شود. غالب عکس‌ها مربوط به هشت سفر اخیر هنرمند است. او با قرار دادن عکس‌ها روی‌هم، خودخواسته، مرزی فیزیکی را با کاغذ عکس ایجاد کرده است و عکس‌ها را جابه‌جا از اثرانگشتش پوشانده است. خب، ازآنجاکه این مرزها را خود کشیده است و به این امر آگاه است، می‌تواند آسوده از مرزها عبور کند و با اثرانگشتش بین مرزها پل بزند. در این آرمان‌شهر، احتمالاً «همه» می‌توانند با لمس سرانگشتانشان روی عکس‌ها از زمین و آسمان عبور کنند و به پست بعدی برسند. در پایان، به نظر من از نکات خوب این نمایشگاه آن است که هنرمند در پی آن نیست تا پاسخی برای پرسش‌هایش مطرح کند. متن‌ها و عکس‌ها مکمل یک‌دیگر هستند. خودقربانی‌گری در این نمایشگاه بازنمود نیافته است. هنرمند پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که ذهنش را مشغول کرده بودند و تجربه‌شان کرده، اما نخواسته است با رویکردی کاملاً برونگرا، به عنوان «نماینده» تجربه زیسته مردم خاورمیانه، غرب را طرف صحبت قرار دهد و در تعامل با مخاطب ایرانی تا

حدی موفق بوده است. خلاصه آنکه، پرنیان فردوسی به یک مسئله معاصر جهانی پرداخته است و خواهان تعامل با مخاطب جهانی است و جفت‌وجور کردن نهایی آثارش را که بیش از هر چیز به پازلی می‌مانند، برای مخاطبش باقی می‌گذارد. (عنوان این نوشته یکی از شعارهای تبلیغاتی کمپانی لگو است.)

• گالری دلگشا

مردانگی وارونه

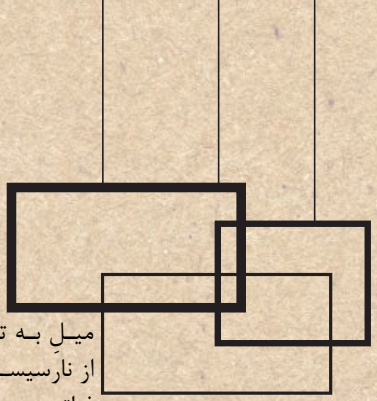
«وقتی بهمن در جنگ کشته شد...»
هادی فلاح‌پیشه

مهسا محمدی(۱۳۷۰، کارشناسی نقاشی دانشگاه تهران)

«وقتی بهمن در جنگ کشته شد، هیچ‌کس نمی‌دانست چگونه باید به آذر خبر کشته شدن بهمن را داد. اما من که به هوش او ایمان داشتم در نامه‌ای یک‌خطی نوشتم: آذرمهرآبان، بهمن تیرخرداد مرداد.» این عنوان سومین نمایشگاه عکس انفرادی هادی فلاح‌پیشه (متولد ۱۹۸۷) است. او اکنون در نیویورک فعالیت می‌کند و از BARD MFA فارغ‌التحصیل شده است.

در نخستین گام، این خصلت شاعرانه و رمزیِ عنوان نمایشگاه، ذهن مخاطب را آماده‌ی دیدن و فهم آثار چندلایه‌ای می‌سازد که خود هنرمند در مصاحبه‌ای اعلام کرده است قادر به فهمشان نیست. او در این نمایشگاه، در قالب دوازده عکس، دنیای مردانه‌ای را به تصویر می‌کشد که غالباً با کلیشه‌های از پیش موجود هم‌خوانی ندارد، حتی در برخی عکس‌ها یک تعارض مطلق دیده می‌شود. می‌توان گفت عکاس در این مجموعه، با یک موضع‌گیری مشخص، دنیای مردانه مسلط را زیر سوال می‌برد؛ همان دنیایی که در استیتمنت به این شکل آمده است: «دنیای مردانگی مشترک بین مردهای روبه‌روی دوربین».

هرچند، جدا دانستن هنرمند از این دنیا آن‌جا ناممکن به نظر می‌رسد که به ما گفته شده است لباس‌های هر دو مرد (دو مرد، یکی مسن و دیگری جوان‌تر در عکس‌ها تکرار می‌شوند) همه از کمد لباس‌های عکاس بیرون کشیده شده‌اند. نورپردازی عکس‌ها هم به طریقی است که این چین‌وچروک و بافت پارچه‌ها است که در مقابل بدن‌های مجسمه‌گون دو مرد، جاندار به نظر می‌رسد. با در نظر گرفتن نکته بالا می‌توان



پذیرفت که با مجموعه‌ای از سلف‌پرتره‌ها هم روبه‌رو هستیم. اما این میلِ به تصویر کشیدن خود آن‌جا از نارسیسیم و دغدغه‌های شخصی فراتر می‌رود که مخاطب با اشاره به موضوعات عمومی‌تری نیز مواجه می‌شود: خشونت، قدرت، محکم بودن، آسیب‌ناپذیری و خود را درگیر احساسات نکردن، همه‌ی آن‌چه در طول تاریخ از «جنس اول» انتظار رفته و کماکان می‌رود. می‌توان گفت همه‌ی آن صفاتی که نهایتاً در اغلب جوامع «او» را راهی «جبهه‌ی جنگ» ساخته است، در این عکس‌ها حذف شده یا مورد کنایه واقع‌شده است: عکسی را تصور کنید که دو مرد با استفاده از قاشق مشغول اسمارتیز خوردن هستند و این در حالی است که هم‌دلانه چشم در چشم یک‌دیگر دوخته‌اند.

می‌توان گفت همه‌ی آن صفاتی که نهایتاً در اغلب جوامع «او» را راهی «جبهه‌ی جنگ» ساخته است، در این عکس‌ها حذف شده یا مورد کنایه واقع‌شده است: عکسی را تصور کنید که دو مرد با استفاده از قاشق مشغول اسمارتیز خوردن هستند و این در حالی است که همدلانه چشم در چشم یکدیگر دوخته‌اند.

انتخاب چفیه از کمد لباس عکاس نیز اتفاقی به نظر نمی‌رسد. او با قرار دادن این نماد مشخص (در میان چندین نماد و سمبل دیگر) در مجموعه‌ی خود، دنیایی را خلق کرده است که حضور دو مرد غربی را در عکس‌ها کم‌رنگ کرده و جهانی نه غربی و نه شرقی، بلکه ناکجا آبادی را پدید می‌آورد که میزان غرابت و آشنایی‌اش برای هر مخاطبی از هر یک از این دو جهان احتمالاً به یک‌میزان است.

در یک عکس می‌بینیم که مرد مسن، باحالتی نگران و پدرانه سعی در پوشاندن بدن نیمه برهنه‌ی مرد جوان‌تر دارد. مرد جوان‌تری که با چشمانی بسته و بدنی فریزشده همچون مجسمه‌های یونان باستان، پشت تریبونی ایستاده است. تو گویی مرد مسن در حال آماده کردن مرد جوان‌تر برای ورود به جبهه‌ی جنگ است، یا نه، ورود به عرصه‌ی زندگی همچون یک «مرد واقعی» یا شاید سردادن خطابه‌ای در مورد یک «دنیای مردانه‌ی واقعی»!

در عکس دیگر می‌بینیم که مرد مسن با متری در دست، تلاش می‌کند موجود غریبی را که روبه‌رویش ایستاده اندازه بگیرد. برای این‌که او را بشناسد؟ برای این‌که تلاش کند از ترس و حیرتش نسبت به او کاسته شود؟ یا برای اینکه رخت جنگ بر تنش بدوز؟

دو مرد روبه‌روی دوربین همواره در یک رابطه‌ی مشخص قرار ندارند. عکاس با قرار دادن آن‌ها در موقعیت‌های متفاوت هر بار رابطه‌ی جدیدی را بین آن‌ها خلق می‌کند. در عکس اول (که در واقع آخرین عکس نمایشگاه بر روی دیوار است) دو مرد به هم‌دلی رسیده‌اند و در جایگاه برابری قرار

دارنـد، حال‌آنکـه در عکـس دوم و سـوم، بـا اسـتعاره‌ای از سـلطه‌ی نظـام پدرسـالار مواجهیـم کـه بـا تـرس از هـر خصلـت زنانـه‌ای، سـعی در یکدست‌سـازی همـه‌ی مـردان دارد. همچنیـن تأکیـد بـر مجسـمه‌گون بـودن بـدن مردانـه‌ی جـوان می‌توانـد گریـزی باشـد بـه نـگاه چشـم‌چران همیشـگی مخاطـب اثـر هنـری بـر انـدام شـخص داخـل قـاب.

مـا در نمایشـگاه بـا دوتایی‌هـای دیگـری نیـز مواجـه می‌شـویم. دوتایی‌هایـی کـه بیانگـر میـل بـه رهـا شـدن‌اند. میـل رهایـی از هنجارهـا، سـنت‌ها یـا کلیشـه‌های از پیـش موجـود کـه هـم جنـس مذکـر و هـم مؤنـث را مـورد هجـوم قـرار داده و سـرکوب می‌کنـد. ایـن دوتایی‌هـا در تـک عکـس یـا دو قـاب عکـس نزدیـک بـه هـم مشـاهده می‌شـوند. بـرای مثـال، در تـک عکسـی، مـرد جوان‌تـر بـا بدنـی نیمـه برهنـه بـه دوربیـن خیـره شـده اسـت و در پـلان جلوتـر، دسـت مـرد مسـن دیـده می‌شـود کـه بـا کارد بزرگـی در حـال بـرش زدنِ «سـیب» احتمـالاً سـرخی اسـت.

یـا درجایـی دیگـر، دوتایـی «لطافت-خشـونت» در دو قـاب کنـار یکدیگـر بازنمـود یافتـه اسـت. در قـاب اول، نمـای نزدیکـی از پیراهـن چیـن‌داری را می‌بینیـم کـه گرچـه بـر تـن یـک مـرد، امـا یـادآور لبـاس پرزرق‌وبـرق زنانـه اسـت و در کنـار آن عکسـی از چیدمانـی غریـب از کاردهـای بـزرگ و تعـدادی چنـگال قـرار گرفتـه اسـت کـه بعیـد اسـت دسـت‌کم بـرای لحظاتـی هـر بیننـده‌ای را معـذب نکنـد یـا حـس خطـر را بـه او انتقـال ندهـد.

بنابرایـن، «وقتـی بهمـن در جنـگ...» نـه نمایشـی از یـک دنیـای مردانـه، کـه فراتـر از آن، نمایشـی اسـت از موقعیـت انسـانِ سرکوب‌شـده و ترس‌خـورده (فـارغ از جنسـیت او)، در دنیایـی کـه سـازوکار پدرسـالارانه بـر آن حاکمیـت می‌کنـد. ایـن نمایشـگاه، همچنیـن بازنمـود تلاش‌هـای فیزیکـی و زبانـی هنرمنـد اسـت بـرای رهایـی از خشـونتی کـه مـداوم بـر او اعمـال می‌شـود.

«...آنگاه دیگری سخن گفت:
من نیز عشق نام دارم
همـان عشـقی کـه جـرأت بـه نـام آوردن اسـمش را نـدارد...» (شـعر «دو عشـق» از لـرد آلفـرد داگلاس)

دو گونه متفاوتِ دو نمایشگاه گروهی

از نگاهِ عکاس

نمایشگاه‌های گروهی عموماً در دو دسته‌بندی کلی قرار می‌گیرند: در یک نوع، با نمایشگاهی جمعی مواجهیم که آثار از پیش موجود هنرمندان مختلف به دلیل یا قصدی مشخص یا مبهم کنار هم قرار گرفته است و در نوع دوم، نمایشگاهی را می‌بینیم که آثار موجود در آن حاصل مطالعه و بررسی گروهی از هنرمندان بر موضوع یا مضمونی مشخص است.

در اینجا دو یادداشت از دو هنرمندی را خواهیم خواند که در این دو گونه از نمایشگاه گروهی شرکت کرده‌اند. از اتفاق، مضمون کلی این دو نمایشگاه با حافظه و فراموشی در جهانی اشباع از عکس در ارتباط است:

کوشا جعفری درباره ذهنیت و تجربه شخصی خود به‌عنوان یک عکاس خیابانی (خودآموخته) با دوربین موبایل و نمایش آثارش در نمایشگاه گروهی «سازگاری ناسازه» در گالری ابد در آذر نودوپنج نوشته است. این نمایشگاه در دسته‌بندی نخست قرار می‌گیرد.

آرمین عبدی (دانشجوی کارشناسی عکاسی دانشگاه هنر) درباره کار گروهی، مطالعه و بررسی جمعی یک مضمون مشخص نوشته است که حاصل آن در نمایشگاه «انباشت» در گالری راه ابریشم در اردیبهشت نودوشش ارائه شد. نمایشگاهی که نمونه مشخصی از نمایشگاه گروهی دسته دوم است.

پرسه در خیابان، کوشا جعفری

عکاسی خیابانی در شکل معاصر آن تجلی «انسان پرسه‌زن» است. او بی‌هدف به خیابان می‌زند. برای او همه‌ی شهر و هر آنچه پیش روی او است ابژه‌های یکسانی هستند. او پرسه می‌زند، می‌نگرد و بی‌آنکه در ویزور دقیق بشود، ثبت می‌کند. برای عکاس خیابانی پیش از آن‌که قدم به شهر بگذارد موضوعی به‌جز خیابان وجود ندارد. اگرچه گاه در همین پرسه زدن‌های بی‌هدف، موضوع یا ابژه‌ای خاص او را به خود جذب می‌کند و ممکن است عکاس آن را دنبال کند؛ اما در همین وضعیت هم نمی‌توان جز کنجکاوی همراه با حیرت و تأمل توصیف دیگری برای فعل عکاس به کار برد.

در چنین نگاهی به عکاسی است که بیش از هر زمان دیگری به ماهیت فعل عکاسی نیز نزدیک می‌شویم. ماهیت لحظه‌نگارانه‌ای که در پی ثبت و جاودانگی است. جاودانگی آن‌چه به‌سرعت می‌گذرد و از یاد می‌رود. عکاس خیابانی می‌کوشد بیش از هر شیوه‌ی دیگری از عکاسی این تناقض را بپذیرد و آن را آشکار سازد: تناقض ثبت و فراموشی. عکاس خیابانی پیش از آن‌که دست به قاب‌بندی جهان بیرون بزند می‌پذیرد که قاب او نیز بخشی از فرآیند فراموشی است.

برای من، عکاسی بخشی از همین فرآیند پرسه، ثبت، انتشار و فراموشی است. من بی‌آنکه هدفی از پیش تعیین‌شده داشته باشم در خیابان قدم می‌زنم، سعی می‌کنم تا آن‌چه را از پیش چشمانم می‌گذرد و به‌واسطه‌ی سرعت زندگی در شهر به دست فراموشی سپرده می‌شود ثبت کنم.

با وجود این‌که می‌دانم همین عکس نیز به‌سرعت در میان انبوه عکس‌هایی که ثبت می‌کنم فراموش خواهد شد، ثبت این عکس‌های به‌ظاهر کم‌اهمیت و روزمره برای خود من فرصتی است تا دوباره آن‌چه را از پیش چشمانم گذشته مرور کنم و به آن بیاندیشم. عکاسی خیابانی برای من به‌نوعی کنجکاوی و درنگ در زمان است. آن‌چه در همین مسیر به آن پی بردم این نکته بود که برای چنین هدفی بهترین ابزار دوربین تلفن همراه است. پرسه‌زن ترجیح می‌دهد تا به چشم نیاید. او می‌کوشد تا در آن لحظه‌ای که می‌نگرد و ثبت می‌کند از دیدگان دور بماند. دوربین تلفن همراه این امکان را به من داده است تا بیش از پیش به این هدف دست یابم. همچنین آن‌چه در چنین نگاهی به عکاسی اهمیتی ویژه می‌یابد سرعت و سهولت حمل‌ونقل است.

از سوی دیگر ماهیت این ژانر عکاسی، شیوه‌ی ارائه‌ی آن را نیز تا حد زیادی تعیین می‌کند. شبکه‌های اجتماعی مثل «اینستاگرام» این فرصت را به من داد تا آن‌چه را در شهر روی می‌دهد، شبیه‌سازی کنم. عمده‌ی فضای انتشار تصاویر خیابان برای من «اینستاگرام» است. می‌کوشم تا مخاطبان من در میان انبوهی از تصاویر به اشتراک گذاشته‌شده برای لحظاتی دوباره به شهر و آن‌چه پیش رویشان گذشته است -اما از دیدگانشان پنهان مانده- تأمل کنند.

اگرچه باور دارم بهترین فضا برای انتشار تصاویر این‌چنینی همین فضای مجازی است اما در سال گذشته از طریق عکس‌های به انتشار گذاشته‌شده در همین فضا به شرکت در نمایشگاهی گروهی با عنوان «سازگاری ناسازه» به نمایشگاه‌گردانی «زروان روحبخشان» و «محمود محرومی» دعوت شدم. به گمان من آن‌چه حاصل پرسه زدن‌های بی‌هدف عکاسی خیابانی بود، نمی‌توانست در قالب سنتی عکسی در قاب و نصب‌شده بر دیوار گالری به نمایش بیاید: همان‌طور که پا به شهر می‌گذاریم و تصاویر شهر با سرعت از مقابل چشم‌هایمان می‌گذرند و مبهم و تحریف‌شده به خاطرمان سپرده می‌شوند. برای من اهمیت ویژه‌ای داشت تا فضایی برای دیده شدن همزمان تمام این تصاویر در کنار هم فراهم کنم. بعد از برگزاری چند جلسه با نمایشگاه گردان و بررسی شیوه‌های ارائه؛ درنهایت تلاش کردم با ارائه‌ی عکس‌ها در قالب یک فوتواینستالیشن (عکس و متن)، این همزمانی،آشوب، سرعت و فراموشی را در تجربه برخورد مخاطب با عکس‌ها هم حفظ کنم.

زبان مشترک، به بهانه برگزاری کارنمای «انباشت»، آرمین عبدی

بی‌تردید هر یک از ما تجربه همکاری با گروهی را داشته‌ایم. یا دست‌کم در فعالیتهای اجتماعی خُرد با چند نفر مشارکت کرده‌ایم؛ به‌گونه‌ای زیستن در هر جامعه‌ای ما را به‌سوی فعالیتهایی ازاین‌دست سوق می‌دهد. چراکه همواره میل به انجام کارگروهی نتیجه ضرورتی مشترک است. جامعه هنر هم از این قاعده مستثنا نخواهد بود. هنرمندان (در عرصه هنرهای تجسمی) هم برای پاسخ به نیازهای خود دست به فعالیتهای مشترک می‌زنند؛ فعالیتی که حاصلش محصولاتی بصری خواهد شد که هریک، از منظری خاص، به‌ضرورت شکل‌گرفته پاسخ می‌گوید.

پرداختن به این مسئله که مرکز ثقل این فعالیت کجاست و هریک از کنش‌های فردی درونِ آن چگونه نیاز اولیه را پاسخ می‌دهد، زبان مشترکی می‌طلبد. با عمیق شدن در مواردی که لزومِ وجود زبان مشترک را کم‌اهمیت شمرده‌اند، درمی‌یابیم که اگرچه امکان مواجه با کنش‌های فردی موفق وجود دارد ولی به‌سختی می‌توان یکایک آنها را در کلی واحد دید. در چنین شرایطی به نظر می‌رسد نطفه‌ی ضرورت اولیه در بطن کنش‌های فردی خاموش مانده است. در پروژه «تصویر اتفاقی» تلاش بر آن است که هر هنرمند با زبانی مشترک در کالبد یک کُل به کنشگری فردی بپردازد.

«انباشت» دومین کارنمای پروژه‌ی بینارشته‌ای «تصویر اتفاقی» است. پروژه‌های که راجع به «گشتن»، «دیدن»، «انتخاب کردن» و «تولید» است. نخستین آن در سال ۱۳۹۴ شکل گرفت و با آثاری از سالومه سوزنچی، سمیرا داورفرا، شقایق سیروس، سحر مختاری و فرزین فروتن با نام «دَم»، خرداد ۱۳۹۵ در گالری راه ابریشم-پارک لاله به نمایش درآمد. اعضای گروه پس از مشاهده نتیجه‌ی کار بر استمرار پروژه مصمم شدند و «انباشت» بلافاصله پس از دَم کلید خورد. پس انباشت هم‌چون دَم مسیر خود را طی کرد و با آثاری از سالومه سوزنچی، سمیرا داورفرا، سحر مختاری، فرزین فروتن و آرمین عبدی در ۲۲ اردیبهشت ۱۳۹۶ در همان گالری به نمایش درآمد.

گشتن و دیدن: گشت‌وگذار امروزه ما بیش‌ازپیش وابسته به تصاویر است. شناخت ما از مکانها، افراد، وقایع و بسیاری از مسائل حاصل تصاویر است. گویی در میانه‌ی بمبارانی از تصاویر قرارگرفته‌ایم که رسانه‌های گوناگون بر سرمان می‌ریزند. چه تعداد از این تصاویر را به اراده خود می‌بینیم؟ با بدبینی افراطی نسبت به این مسئله می‌توان گفت بخش عمده‌ای از حافظه تصویری ما با یکدیگر مشترک است. اما هرکدام از ما بی‌آنکه از هویت اصلی تصاویر اطلاعی داشته باشیم، بخش کوچکی از این انبوه را به خاطر می‌سپاریم، نزد خود نگاه میداریم، ذخیره می‌کنیم و یا اسکرین‌شاتی از آنها تهیه می‌کنیم. دیگر کمتر کسی پیدا می‌شود که آرشیوی ازاین‌دست تصاویر همراه نداشته باشد.

انتخاب: هنرمندان در این پروژه تصاویر آرشیوشده خود را با یکدیگر به اشتراک می‌گذارند، برخی از تصاویر را ممکن است همه دیده باشند ولی به‌سادگی از کنارش گذشته‌اند و فقط در آرشیو یک نفر وجود داشته است؛ برخی هم می‌توانند برای اولین بار دیده شوند. انتخاب، ابزاری است که با آن هریک از هنرمندان به تفاوتها و شباهتهای خود با دیگری پی می‌برند. پس برای رسیدن به تصویری مشترک تصاویرشان را طی چند مرحله در معرض بحث و گفتگو، حذف و انتخاب گذاشته تا درنهایت یک تصویر باقی بماند؛ تصویری که برای شروع کار، با رأی مثبت همه‌ی آن‌ها برگزیده شده است.

تولید: تصویر انتخابی نقش کارماده‌ای پویا را به خود می‌گیرد که برای یک‌یک هنرمندان محرک ذهنیِ متفاوتی است. تفاوتی که ریشه در تجربه زیسته آنها

دارد، پس هریک، از منظری مشغول واکنش به تصویر منتخب و شکل دادن به اثری عینی می‌شوند؛ حال نیز به‌واسطه‌ی آن تصویر، امکاناتی برای هنرمندان پروژه مهیا می‌شود و راه را برای شکل‌گیری زبان بصری مشترک باز می‌کند. پس هریک میتوانند با رجوع به آن، از امکانات زبان فراهم شده استفاده و ارتباط اثر خود را با کل پروژه ارزیابی کنند. گذشته از ارزیابی و مقایسه فردی و با تأکید بر سلف کیوریت بودن پروژه، اعضا طی جلسات متعدد تجارب خود را به اشتراک می‌گذارند و نظر یکدیگر را نه به‌عنوان مخاطب، بلکه همسو با روند شکل‌گیری اثر به اطلاع هم می‌رسانند. مرز این تغییر و توصیه جایی است که نتیجه کار هریک از آنها منفک از آثار قبلیشان نشود.

تا پایان کار همچنان هویت اصلی تصویر منتخب بر هنرمندان معلوم نیست. بی‌تردید پس از تولید آثار پی بردن به هویت آن تأثیرگذار نخواهد بود. اما درصورتی‌که تصویر منتخب‌شان مربوط به واقعه‌ای درجایی خاص باشد، نقش مهمی در جمع‌بندی کارنما خواهد داشت. پروژه تصویر اتفاقی با تأکید بر اهمیت وجود زبان مشترک در کنش‌های گروهی همواره تمرینی برای گروهی فکر کردن خواهد بود.

معرفی کیوریتور: ولی محلوجی

باستان‌شناس دهه پایانی

بهار احمدی‌فرد(۱۳۶۸، دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران)

در شماره اول ایز، به بهانه نمایشگاه «میدانم چرا شورشی آواز سر می‌دهد» نیوشا توکلیان در گالری آب-انبار به معرفی ولی محلوجی می‌پردازیم. ولی محلوجی کیوریتور و نویسنده ساکن لندن و مشاور و کیوریتور مستقل موزه بریتانیا در زمینه هنر مدرن و معاصر ایران است. نمایشگاه‌های زیر بخشی از فعالیت‌های کیوریتوری ولی محلوجی است:

آمستردام/ موزه عکاسی FOAM: کاوه گلستان.

موزه هنر مدرن شهر پاریس: تاریخ ناویراسته: ایران (۱۹۶۰-۲۰۱۴)

فتو لندن، سامرست هاوس: کاوه گلستان،(۱۹۷۷-۱۹۷۵)

گالری وایت‌چپل: نمایش آرمان‌شهر، جشنواره هنر شیراز-پرسپولیس(۷۷-۱۹۶۷)

گالری آب‌انبار، فستیوال بین‌المللی هنر/ سنگاپور، پرنس کلاوس فاند/ آمستردام: نیوشا توکلیان، می‌دانم چرا شورشی آواز سر می‌دهد.

در طی ماه گذشته، درباره نمایشگاه نیوشا توکلیان در گالری آب-انبار بسیار گفته شد. در این‌جا به یکی دیگر از فعالیت‌های ولی محلوجی به‌عنوان کیوریتور تمرکز خواهیم کرد. او مؤسس پروژه‌ای به‌عنوان «باستان‌شناسی دهه پایانی» است. این پروژه

با تمرکز بر آثار هنری تولیده شده در دهه پیش از انقلاب، فعالیت خود را در سال ۲۰۱۰ آغاز کرده است. بر طبق گفته مؤسس و مجریان طرح، این پروژه تحقیقی ادامه‌دار و پلتفرمی برای آموزش و کیوریتوری است. در این پروژه قصد بر آن است تا مصالح هنری و فرهنگی پراهمیت دهه پایانی پیش از انقلاب ایران شناسایی شوند، مورد کاوش قرار بگیرند و دوباره وارد چرخه هنر شوند. خصوصاً آن دسته از آثار که گنگ و مبهم باقی‌مانده‌اند، دیده نشده‌اند، درخطرند، توقیف یا حتی تخریب‌شده‌اند. ردیابی و استقرار مجدد این آثار در گفتمان و حافظه تاریخی با خسارات حاصل از سانسور و پاک‌سازی‌های نظام‌مند مقابله می‌کند و شکاف‌های تاریخ و تاریخ هنر را پر خواهد کرد.

ولی محلوجی درباره این پروژه می‌گوید:

«باستان‌شناسی صرفاً به معنی حفاری عمودی برای پیدا کردن ریشه چیزها و علت وجودی‌شان نیست، بلکه یک تفحص تبارشناسانه افقی (به معنای فوکویی) نیز است که با عبور از واقعیت‌های به‌هم‌پیوسته، افقی و عمودی را به‌صورت جانبی به هم اتصال‌می‌دهد. این واقعیت‌ها طیف گسترده‌ای را دربرمی‌گیرند: واقعیت‌های زیبایی‌شناختی، سیاسی اجتماعی، جغرافیایی، مردم‌شناسی، قوم‌شناسی، زبانی و معنوی. این روش‌شناسی، شرایط و گفتمان (بافت) برآمدن ابژه را تحلیل می‌کند. جابه‌جایی ابژه بایگانی‌شده در زمان و مکان و حیات‌بخشی دوباره آن در یک بافت جدید، دانش پنهان درون ابژه را فعال می‌کند و تسهیل‌کننده ایجاد مفصل‌بندی جدیدی در گفتمان مرسوم خواهد بود. سست کردن و ساختارشکنی تفسیر و معنای تجویزی اعمال‌شده بر پاک‌سازی، اعتراض یا ترومای فرهنگی، به ایجاد روایت‌های متعدد کمک می‌کند. حجاری دوباره ابژه‌های انباشته از معنا، با عطف به گذشته، به بغرنج کردن روابط بین قدرت نمادین و فرهنگ و سیاست می‌انجامد.»

تا به امروز این پروژه شامل چهار مجموعه مجزا بوده است: مجموعه شهرنو کاوه گلستان، مجموعه عکس‌های پولاروید کاوه گلستان با نام «دیو و دد»، مجموعه تاریخ ناویراسته ایران (۲۰۱۴-۱۹۶۰) و مجموعه جشنواره هنر شیراز- پرسپولیس (۷۷-۱۹۶۷).

در ادامه خلاصه‌ای از ترجمه جزوه آموزشی ولی محلوجی درباره مجموعه «شهرنو» کاوه گلستان و نحوه بازآفرینی این مجموعه در پروژه «باستانشناسی دهه پایانی» آمده است. نسخه کامل انگلیسی این جزوه آموزشی را می‌توانید در وبسایت رسمی این پروژه http://www.archaeofthefinaldecade.com دریافت کنید.

بازآفرینی شهرنو

معرفی مجموعه شهرنو: ساخت این مجموعه حاصل چندین سال مطالعه و تحقیق، سر زدن‌های طولانی و دوستی با ساکنان شهر نو بوده است. کاوه گلستان یک سال و شش ماه برای این پروژه زمان اختصاص داد. ملاحظات دقیق و حساسیت همدلانه‌اش نسبت به شخصیت فردی زنان شهرنو باعث شده است که این مجموعه یکی از بهترین مجموعه‌های مطالعات زنان ایران باشد. پرتره‌های گلستان، آخرین اسناد (در قالب عکس) از ساکنان شهرنو است، تنها چند سال پیش از آنکه این محله توسط توده مردم به آتش کشیده شود.

نمایش عمومی این مجموعه پیش از انقلاب:

گلستان در سال ۱۹۷۷ در سه شماره پیاپی روزنامه آیندگان وضعیت زندگی در شهرنو را در معرض دید عموم می‌گذارد. این نوع نمایش‌های ناگهانی بخشی از روش کار گلستان بود. در اینجا گلستان قصد داشت خود رضایت‌مندی شهرنشینان را بشکند و مخاطب را با وجه تاریک‌تری از جامعه‌اش روبه‌رو کند. هدف اصلی این فعالیت هنری گلستان، تغییر نظر عموم مردم و بر انگیزش کنش مدنی برای اصلاح امور شهرنو بود. اما تمرکز بر افرادی که حقوق شهروندی از آن‌ها سلب شده بود و پرداختن به قشر حاشیه‌ای و مطرودین اجتماعی، آشکارا هم‌گام با خط سیری بود که در سینمای هنری ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بروز یافته بود.

گلستان این مجموعه را در نمایشگاهی به نام «سه گزارش: کارگر، مجنون، روسپی» در دانشگاه تهران برگزار کرد. جمعیت بی‌سابقه‌ای به دیدن نمایشگاه آمدند. نمایشگاه بازتاب گسترده‌ای در رسانه‌ها داشت. این نمایشگاه در روز جهانی کارگر، در اول می ۱۹۷۸، گشایش یافته بود.

نمایشگاه زودتر از موعد و تنها پس از گذشت چهارده روز بسته شد و علی‌رغم درخواست توضیح، هیچ‌وقت هیچ دلیلی ارائه نشد. دو تن از کارکنان دانشگاه پس از بسته شدن اجباری نمایشگاه استعفا دادند و بستن نمایشگاه نیز بازنمود وسیعی در رسانه‌ها پیدا می‌کند.

این مجموعه در همان سال به مدتی کوتاه و به‌صورت پنهانی در گالری سیحون و جشن هنر تهران در پارک فرح به نمایش درآمد. این آخرین باری بود که اصل عکس‌ها به نمایش درآمدند.

تاریخ شهرنو با سیاست گره خورده است:

در سال ۱۹۲۱ تهران شهری محصور بین دیوارها بود. شهرنو خارج از دروازه قزوین برپا می‌شود تا مکان زندگی فاحشگانی باشد که به دستور رضاخان از شهر رانده‌شده‌اند. حکایات تاریخی قائل به آن‌اند که این اتفاق بخشی از نمایش سیاسی پاک‌سازی شهر بود که پس از به دام افتادن یک سفیر بریتانیایی در یک روسپی‌خانه معروف همراه دو فاحشه و اخراج رسوایی‌بار او اجرا شد. پس از تاج‌گذاری، رضاشاه دستور می‌دهد به‌عنوان حرکتی به‌سوی مدرنیزاسیون تهران، دیوارهای شهر را تخریب کنند: شهرنو بخشی از تهران می‌شود.

آزادی زنان و تغییر مواضع:

جنبش آزادی زنان در ۱۹۶۰ باعث تغییر موضع افراد نسبت به شهرنو می‌شود. این جنبش با تأسیس مؤسساتی مانند سازمان زنان و سازمان مددکاری اجتماعی تهران به‌پیش رانده می‌شود. در سال ۱۹۶۷ سازمان زنان، ساخت فیلم مستندی از شهرنو را سفارش می‌دهد. وزارت فرهنگ بودجه آن را تأمین و کامران شیردل فیلم را کارگردانی می‌کند. این پروژه توسط خود وزارت فرهنگ توقیف می‌شود که نشان‌دهنده سرشت دوسویه مواضع رسمی زمان حول شهرنو است. سال بعد، سازمان مددکاری اجتماعی، تحقیق گسترده‌ای انجام می‌دهد. گزارش آن در سال ۱۹۶۹ منتشر می‌شود و گلستان این گزارش را می‌خواند و با مدیر اجرایی سازمان، خانم سَتّاره فرمانفرماییان مصاحبه می‌کند.

تخریب و حذف شهرنو:

شهرنو به تاریخ سی ژانویه ۱۹۷۹، درحالی‌که برخی ساکنانش درون محوطه گیر افتاده بودند به آتش کشیده شد. سپس در یک فرمان رسمی کاملاً تخریب شد. بعضی از زنان به شکل غم‌باری درون آتش‌سوزی‌ها کشته شدند و باقی سرنوشت تراژیکی پیدا کردند. یک سال بعد، این محوطه با خاک یکسان شد و امروزه در آنجا یک بیمارستان و یک پارک قرار دارد.

Grey gallery•

معرفی گالری «گِری»

هزار و یکشب در دانشگاه نیویورک

از کتاب « به تصویر کشیدن ایران: هنر، جامعه و انقلاب»

لین گامپرت،ترجمه مینا عباس‌پناه

اَبی وید گری در سال ۱۹۷۴ گالری هنری **گری** را در دانشگاه نیویورک تأسیس کرد. او از این کار دو هدف داشت: منزلی ماندگار برای مجموعه هنری متعلق به خودش و ارتقای دادوستد آثار هنری در محیطی آکادمیک. مجموعه ابی وید گری از هنر مدرن آسیا و خاورمیانه از هفتصد اثر هنری تشکیل شده است. این آثار حاصل کار هنرمندانی از کشورهای مختلف است: ژاپن، تایلند، هند، کشمیر، نپال، پاکستان، ایران، ترکیه و اسرائیل. خانم گری رؤیایی جسورانه اما ساده در ذهن داشت: ساختن جهانی از رهگذر هنر. او اعتقاد داشت هنر، در مقام یک زبان جهانی، میتواند همچون یک رسانه نیرومند در خدمت دانش، ارتباطات و ادراک بشر باشد. خانم گری این مجموعه منحصربه‌فرد و عجیب را در طی سفرهایش به آسیا و خاورمیانه در سال‌های دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ جمع‌آوری کرد.

ابی وید در سال ۱۹۰۲ در سنت پائول، مینسوتا به دنیا آمد. در سال ۱۹۲۴ از کالج وسر فارغ‌التحصیل شد. در ۱۹۳۰ با یک ارتشی به نام بنیامین ادواردز گری ازدواج کرد. خانم گری جمع‌آوری آثار هنری را در سال ۱۹۶۰، یعنی چهار سال بعد از مرگ همسرش، به شکل جدی شروع کرد. در سال ۱۹۶۱ بعد از سفر به دور دنیا، موسسه بن و ابی گری را با همکاری گروهی متشکل از چهارده زن در سنت پائول راه‌اندازی کرد. او قصد داشت بدین وسیله هنرمندان را حمایت و ترغیب کند و آثار آنها را به منظور نمایش دوباره خریداری کند. او خیلی زود فهمید که جذابیت‌های سنتی و متعارف نبودند که علاقه او را برمی‌انگیختند، بلکه او به چیزهایی علاقه داشت که «به نوبه خود واکنش‌هایی به جهانی زشت و زیبا بودند. آثاری که توامان درگیرکننده و غریب بودند. آن‌هایی که می‌خواستند از مسیر هنر،

از من بخواهند تا واقعیت را ژرف‌تر ادراک کنم. برای مثال در هند، به دنبال نگارگرها یا جواهرسازها نبودم؛ در ایران، به دنبال قالیباف‌ها نگشتم.

او خیلی زود فهمید که جذابیت‌های سنتی و متعارف نبودند که علاقه او را برمی‌انگیختند، بلکه او به چیزهایی علاقه داشت که «به نوبه خود واکنش‌هایی به جهانی زشت و زیبا بودند. آثاری که توامان درگیرکننده و غریب بودند. آن‌هایی که می‌خواستند از مسیر هنر، از من بخواهند تا واقعیت را ژرف‌تر ادراک کنم.»

بسیار پیش می‌آمد که نمی‌دانستم کجا هستم و دقیقاً در پی چه چیزی هستم؛ فقط می‌دانستم که باید چیزی را پیدا کنم که بیانگر واکنشی به فهمی معاصر از شرایط معاصر باشد. در تک تک کشورها میپرسیدم: هنرمندان فعال شما کجا هستند؟ چه میکنند؟ چگونه از گذشته جدا میشوند تا با زمان حال همراه شوند؟»

علاقه خانم گری به هنر مدرن فرهنگ‌های غیر غربی، به فهم بهتر این مناطق کمتر شناخته شده کمک شایانی کرده است. بسیاری از آثار این مجموعه، سنتهای زیبایی‌شناسی بومی را در میان وضعیت معاصر پذیرا هستند. این آثار اغلب بازنمایی را با انتزاع در هم میآمیزند. ضرورت عملگرایی، به شکل گرفتن منتخبی از چاپ‌ها، طراحیها و نقاشیهایی در ابعاد کوچک- به همراه «صنایع دستی» مانند باتیک (چاپ کلاقه‌ای)- کمک کرد. این دسته آثار، هسته مجموعه هنر معاصر غیرغربی خانم گری را تشکل می‌دهند. او بعدها این مجموعه را با مجسمه‌های بزرگ و محصولات هنری چندرسانه‌ای تکمیل کرد. خانم گری به دنبال فهم همه‌جانبه‌ای از رشد و توسعه هنر معاصر در سرتاسر جهان است. او اعتقاد دارد این گونه ادراک، همان‌اندازه که بر پیوندهای منطقه‌ای(بومی) هنر معاصر با اشکال هنری عامه‌پسند و فولکلوریک صحه می‌گذارد، بر برهم‌کنش هنر معاصر با مدرنیسم نیز تأکید دارد.

آثار هنرمندان ایرانی، هندی و ترک به ترتیب با تعداد ۲۰۰، ۱۷۵ و ۹۵ اثر از نقاط قوت این مجموعه است. خانم گری با هنر و هنرمندان ایرانی تعاملی پرشور داشته است. مجموعه او شامل آثار نفیسی از مهمترین هنرمندان ایرانی فعال در سال‌های شصت و هفتاد میلادی است: پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام. اولین سفر او به ایران در سال ۱۹۶۰، با دومین بینال هنر مدرن تهران هم‌زمان بود و او از این این سفر به عنوان تجربه‌ای روشنگر یاد می‌کند. او در بازدید از استودیوهای هنرمندان،-در ایران و جاهای دیگر- بود که آن‌چه را که می‌خواست، پیدا می‌کرد: هنرمندانی که برای تطابق با بازار و پسند توریست‌ها، صرفاً به هنرهای سنتی و قدیمی نمی‌پرداختند؛ بلکه به دنبال جدا شدن از کلیشه‌ها و همراه شدن با دنیای در حال تغییر پیرامون بودند. مجموعه خانم گری با ارائه بزرگ‌ترین مجموعه آثار هنر معاصر ایران در خارج از ایران، منبعی بی‌همتا و همچنین یک بایگانی از تاریخ هنر مدرن ایران است. آثار زیادی از مجموعه در سال ۲۰۰۲ در نمایشگاهی پیشرو با عنوان «میان

کلمه و تصویر: فرهنگ مدرن تصویری ایران» در گالری گری نمایش داده شد. کتابی هم همراه نمایشگاه به نام «به تصویر کشیدن ایران: هنر، جامعه و انقلاب» توسط انتشارات آی-بی.تاوریس(لین گامپرت، شیوا بلاغی) منتشر شد.

خانم گری که به جمع آوری صرف راضی نبود، پروژههایی را برای ارتقا دادوستد فرهنگی اجرا کرد. «پورتفولیو هنری مینسوتا» منتخبی از آثار کاغذی هنرمندان معاصر مینسوتا را به رم، مادرید، آتن، ترکیه و ایران فرستاد تا هنرمندان ساکن این کشورها، فرصت دیدن اصل آثار هنری هنرمندان آمریکایی را داشته باشند و تجربهشان به نسخه کپی محدود نباشد. پروژه دیگری با عنوان «اختلاط هنری» -شامل سه نمایشگاه از آثار هنرمندان آمریکایی- در سال ۱۹۶۴، هم‌زمان در استانبول، تهران و لاهور به نمایش درآمد. سپس خانم گری سفری پنج‌ساله به شرق مدیترانه، آسیا و آفریقای شرقی کرد. خانم گری در سال ۱۹۷۲ بلندپروازانه‌ترین پروژه خود را شروع کرد: نمایشی به نام «جهانی از رهگذر هنر»، که دربردارنده ۱۰۰۱ اثر (ملهم۱ از داستان هزارویک شب) بود در نمایشگاه‌های مینسوتا برگزار شد. او همچنین دادوستدهای بین‌المللی تدارک دید که به هنرمندان ایرانی مانند پرویز تناولی و سیا ارمجانی اجازه داد دوره‌ای را در مینسوتا بگذرانند. با کمک تناولی، خانم گری کارگاه برنزی در دانشگاه تهران تأسیس کرد و پرویز تناولی که در پی احیای یک شکل سنتی هنری بود پس از بازگشت از سن‌پائول در آنجا به تدریس مشغول شد.

در سال ۱۹۷۰ خانم گری اولین تلاش‌هایش را در جهت پخش دورههای دانشگاهی در تلویزیون مدنظر قرار داد. دوره‌هایی با عنوان «نیم‌سالِ طلوع آفتاب»، در شبکه سیبیاس پخش شدند. سه روز در هفته ساعت ۶ صبح، استاد دانشگاه نیویورک، پیتر چلکوفسکی در مورد تاریخ ایران سخنرانی میکرد.

ابی ویدگری نسب به آدم‌های زمان خودش، به‌واقع یک انسان چندفرهنگی بود. او به مقصود نهایی خود رسید؛ نه تنها هنرمندان معاصر را حمایت و ترغیب کرد، بلکه از این موضوع اطمینان حاصل کرد که آثار آنها در آینده دیده شود و در معرض مطالعه قرار بگیرد. گالری هنر گری، درون جامعه دانشگاهی پرانرژی و فعال دانشگاه نیویورک، بذرهای هنری خانم گری در پروژه‌های «ام ای پی»، «اختلاط هنری» و «جهانی از رهگذر هنر» را به ثمر می‌رساند. مجموعه‌های هنری مهم و بایگانی‌های شخصی دانشگاه نیویورک که بازه زمانی ۱۹۲۲ تا ۱۹۷۸ را پوشش می‌دهند، شاهد سفرهای بسیار و علاقه فزاینده او به هنر هستند. رویای پیشگویانه خانم گری، رؤیای ارتباطات میان‌فرهنگی، زنده می‌ماند، رشد می‌کند و در دانشگاه نیویورک و فراتر از آن رشد و توسعه خواهد یافت.