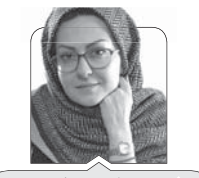
نگاه‌خانه

موزه‌ها و کیوریتوری آینده

بازنمایی یا بازآفرینی مرزهای هنر، قدرت و دانش



مریم اسفندیاری
پژوهشگر فرهنگ و هنر

بدیهی است نقش کیوریتور تغییر کرده و احتمالا در آینده نیز تغییر خواهد کرد. انتقاد به کیورتورها به دلیل تغییر در انواع روش‌های ارتباطاتی از طریق نمایش و تنوع جریان‌ها و موضوعات معاصر به این دلیل ادامه دارد که فناوری‌های جدید دائما هم تقاضا و هم عرضه اطلاعات را افزایش می‌دهد و کیوریتورها باید فراتر از مهارت‌های فردی، به دانش و تکنیک‌های روزآمد نیز مجهز شوند. بررسی کیوریتوری به عنوان یک حرفه در بسیاری از نشریات مرتبط با موزه‌ها تایید می‌کند که سطح مهارت‌ها و دانش مورد نیاز موزه‌داران وابسته‌تر از همیشه به کیوریتورهاست. کیوریتورها نه‌تنها در جریان مسائل جاری قرار می‌گیرند، بلکه بسترساز مسائلی هستند که ممکن است در آینده ایجاد شوند، اگرچه پیش‌بینی دقیق آن نیز دشوار است.

یکی از انتقادهای کیوریتورها شاید این است که نتوانسته‌اند با ایده‌های فعلی درباره ارتباطات و دانش به‌روز باشند. بااین‌حال، به‌ویژه درباره دانش این حوزه، چیزی بیش از روندهای فعلی مورد مطالبه است و نیاز به درک کامل مفاهیمی چالشی برای آینده‌پژوهی در جهان هنر با تأکید بر نقش کیوریتورها وجود دارد. برای اینکه به دانش کیوریتوری نگاه دقیقی کنیم، باید توجه اکید داشته باشیم که موزه‌ها به عنوان شاکله اصلی نهادهای هنری، از دانش کیوریتوری چه می‌دانند؟ دو کلیدواژه مهم در این راستا بروز بیشتری پیدا می‌کند: «دانش و زمان».

موزه‌ها به خاطر نوع دانشی که تولید می‌کنند، به این دلیل که بر شالوده‌هایی از عصر کلاسیک (و اساس مسئله زمان) استوار هستند، مورد انتقاد قرار می‌گیرند. بنابراین به نظر می‌رسد موزه‌ها و کیوریتورها با بقیه جامعه همگام نیستند و امر زمان یکی از دغدغه‌های آینده کیوریتوری لحاظ می‌شود که چگونه با قطع‌نکردن ارتباط با شالوده‌های کلاسیک یا اصیل و هویت‌مند می‌توان معرفت و تجربه‌ای معاصر رقم زد؟ در نگاه فوکو، معرفت رنسانسی، چیزها (پدیده‌ها) را در جست‌وجوی روابط دو به دو در نظر می‌گیرد و جهان کلاسیک به صورت مجزا به چیزها می‌نگریست و تفاوت‌ها را می‌یافت، درحالی‌که جهان مدرن به چیزها به عنوان یک کل نگاه می‌کند. در حال حاضر، ما در حال حرکت به سمت معرفت چهارم هستیم؛ یعنی کل‌نگری که در آن چیزها در مجموع یک گروه در نظر گرفته می‌شوند. شاید این معرفت چهارم شامل هم‌افزایی (یک عنصر تا حدی گشتالتی) باشد که در آن کل بزرگ‌تر از مجموع اجزا باشد. برای کیوریتورها، این به معنای تغییر دیگری در شیوه استقرار و کاربست دانش و مهارت است؟ برای مثال، آیا کیوریتورهایی را خواهیم دید که با ترکیبی از مدارک علمی، فرهنگی و مذهبی، با نگاهی کل‌نگرانه‌تر فعالیت کنند؟

تغییرات سیاسی جهان نشان داده که رویکرد پست‌مدرنیسم را نمی‌توان نادیده گرفت و در تغییرات جهانی در جامعه قرن بیستمی شاهد بوده‌ایم که به گروه‌هایی که قبلا به حاشیه رانده شده بودند، مرحله جدیدی برای بیان نظرها، ارزش‌ها و فرهنگ‌های خود داده شد. این صداهای «جدید» خواستار حق شنیده‌شدن هستند و موزه‌ها نیز به همین ترتیب پایگاه‌های دیگری بوده‌اند که می‌خواستند منادی صدای جدید با شیوه‌ای جدید باشند. در این زمان، کیوریتورها به عنوان تأمین‌کنندگان اصلی دانش و تکنیک یک رویداد هنری، روی لبه پرتگاه نشسته‌اند که یا تهدید می‌کنند یا تهدید می‌شوند؛ اگر صدایشان با صدای دیگران (هنرمندان، منتقدان و گالری‌ها) ادغام شود، به قعر دره رجعت و ابزارگونه‌بودن پرتاب می‌شوند و اگر بداعتی را بنا نهند، گروه‌های بسیاری را به مبارزه دعوت می‌کنند.

یکی دیگر از موضوعات آینده‌نگرانه برای کیوریتورها می‌تواند مسئله جهان مخاطب (بازدیدکننده) باشد. تغییر در مفهوم طبقات اجتماعی، تغییر در سطح آموزش و سواد بصری جامعه و تنوع رسانه‌های موجود برای انتقال پیام و محتوای هر رویداد هنری، به موضوعاتی تبدیل شده است که امر کیوریتوری برای حل آن باید پاسخ‌ها و تمهیداتی را در بستر هر پروژه ببیند.

بدیهی است چنانچه بوردیو می‌گوید، هنوز مؤسسات فرهنگی، آموزشی و هنری (به طور خاص موزه‌ها) برای خدمت به اهداف طبقه حاکم ساخته شده‌اند و این مسئله در انطباق معیارهای کیوریتوری برای جامعه مخاطب چالش‌های عمیق‌تری در آینده خواهد داشت. اگرچه به نظر می‌رسد جامعه ایرانی در حال تجربه یک چرخش پست‌مدرن دیگر است، اما آموزش همچنان در مرحله مدرنیستی قرار دارد؛ زیرا فقط یک صدا، یعنی صدای دولت، سیاست آموزشی را هدایت می‌کند. موزه‌ها ظاهرا اسیر نیرویی هستند که آنها را ملزم به اطاعت از دستور کار نخبگان آموزشی می‌کند؛ با طراحی نمایشگاه‌ها، فعالیت‌ها و رویدادهایی که با برنامه‌های کلان سیاست فرهنگی و آموزشی مطابقت دارند تا به اهداف تعیین‌شده توسط دیگران برسند. بنابراین آنها به شیوه‌ای پست‌مدرن یا همسو با چرخش‌های نرم یا سخت اجتماعی و مردم‌نهاد عمل نمی‌کنند.

از دیگر سو، امر فناوری در هنر و دانش کیوریتوری، همچون همه حوزه‌های تخصصی دانش و مهارت، با نگاهی آینده‌نگرانه انکارنشدنی است. بااین‌حال، برای عموم مردمی که حداقل دانش هنری را دارند یا هیچ دانش هنری ندارند، ممکن است ابزارهایی به وجود بیاید که رابطی میان مورخان و منتقدان هنر و عامه مردم باشد. در آینده ممکن است از یک «گجت تاریخچه هنر» برای اطلاع‌رسانی درباره نقاشی‌ها استفاده شود؛ همان‌گونه که امروزه شاهد هنرنمایی‌هایی از ابزارهای تصویرگری هوش مصنوعی هستیم.

گروهی از Scuola Normale Superiore di Pisa در حال توسعه یک پلتفرم فرهنگی ایتالیایی هستند. پروژه آنها تلاش خواهد کرد تا پایگاه داده‌های موزه و گالری را از طریق یک سایت یکپارچه به یکدیگر پیوند دهد. این به آن معناست که از نقطه جغرافیایی خود می‌توانید به طور مؤثر به اطلاعات یک موضوع خاص از طیف گسترده‌ای از منابع دسترسی داشته باشید. برای مثال، ممکن است بخواهید نقاشی‌های امپرسیونیستی را جست‌وجو کنید که امکان سبک‌شناسی، بررسی تکنیک، ارزش‌گذاری و شناخت بیشتر هنرمند آن فراهم باشد؛ این ابزارها شروع تجربه‌ای متمایز و منحصربه‌فرد است برای جهانی جدید از علم و هنر. این ابزار می‌تواند با دسترسی گسترده به موزه‌ها، گالری‌ها، کتابخانه‌ها و بایگانی‌ها، برای کیوریتورها در جمع‌آوری اطلاعات، تفسیر مجموعه‌های خود و تألیف محتواهای کلان‌نگرتر تحولی درخور ملاحظه باشد.

باید ادامه داد...

گفت‌وگو با واحد خاکدان به بهانه نمایشگاه سکوت سایه‌ها

محمدعلی حسینمردی

واحد خاکدان، نقاش و تصویرگر متولد ۱۳۲۹ در تهران است. آثار او با بازنمایی عکس‌گونه از اشیا و اشخاص در فضایی رمزآمیز، نسبتی را با واقع‌گرایی جادویی بیان می‌کند. او از کودکی نزد پدرش، ولی‌الله خاکدان، از پیشگامان طراحی صحنه، با هنر آشنا شد. این هنرمند در سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۰ در هنرستان هنرهای زیبای تهران آموزش دید. خاکدان از سال ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۴ دوره کارشناسی معماری داخلی را در هنرکده هنرهای تزئینی گذراند. نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش را سال ۱۳۵۳ در گالری سیحون برپا کرد. خاکدان بارها آثارش را در ایران، آلمان و آمریکا به نمایش گذاشته است. به بهانه نمایشگاه انفرادی او در گالری ماه، به گفت‌وگو با ایشان نشستیم.

شما بعد از حدود هفت سال این نمایشگاه انفرادی را برگزار کردید. این نمایشگاه چطور شکل گرفت؟

من قبل از آغاز مکالمه، باید اقراری کنم که فکر می‌کنم لازم باشد؛ ما باید خیلی مراقب باشیم که جامعه هنرهای تجسمی‌مان تبدیل به مجلس خودگویی و خودخندی نشود؛ یعنی خیلی بومی و داخلی نشود. باید دنیا را نگاه کنیم و بدانیم در دنیا چه خبر است. این آگاهی باید برای همه از جمله هنرمند، گالری‌دار، خریدار و حتی کیوریتورها اتفاق بیفتد. در این حرفه، یک‌سری موازین بین‌المللی وجود دارد؛ پس در پاسخ من به شما، این نکته مهم است که من از کدام موضع جواب دهم، موضع بومی و داخلی یا ابعاد دیگر و بزرگ‌تر دنیا را لحاظ کنم. در ادامه شاید نکاتی را بگویم که برای بعضی سوءتفاهم شود یا حتی برای برخی از جامعه خریداران توهین‌آمیز تلقی شود؛ اما رویکرد صحبت من اینجا یک نگاه جهانی دارد و از این بُعد صحبت می‌کنم.

همان‌طور که می‌دانید، من به عنوان تسهیلگر هم در اروپا کار کرده‌ام و تاکنون حدود ۴۰ کتاب کودک و نوجوان کار کردم و در کنار اینها، تعدادی هم نمایشگاه‌های گروهی داشتم. بالاخره چهار سال پیش این وظایف من به پایان رسید و زمان بیشتری پیدا کردم و توانستم برای آینده فکر کنم. در مدتی که درگیر کار بودم، عده زیادی از علاقه‌مندان آثارم، کار رزرو کرده بودند. من این افراد را یادداشت کرده بودم و حدودا فهرستی اندازه سه صفحه A4 شده بود. مشتاقانه با این دوستان تماس گرفتم و این افراد آمدند و متأسفانه رفتار آنها باعث یأس من شد؛ چون هرکسی که آمد، همان اثری را خواست که فرد قبلی خواسته بود؛ یعنی همه آنها یک اثر آیکونیک دو در سه متر با یک اسب قرمز در تابلو را می‌خواستند. من از اینکه آثارم را تبدیل به یک توده انبوه کنم متنفرم. کاری که من انجام می‌دهم آغشته به یک ریاضت خودخواسته و بسیار سخت است. چندین ماه روی یک تابلو کار می‌کنم و باید آن‌قدر منطق کار را قبول داشته باشم تا بتوانم این سختی را تحمل کنم. بنابراین این حس یأس باعث شد تمام سفارش‌دهنده‌ها را در نهایت ناراحتی و قاطعانه رد کنم و تصمیم بگیرم که برای خودم کار کنم. من چهار سال برای خودم کار کردم و این نمایشگاه ثمره این تصمیم است. دوست داشتم یک‌سری تجربه‌ها و کشش‌های جدید داشته باشم. کشش به تاریخ هنر غرب و تاریخ نقاشی غرب قبل از گوستاو کوربه، قبل از امپرسیونیست و قبل از مدرن داشتم. من این ریسک را کردم. البته با ریسک اقتصادی هم همراه بود؛ چون به هر حال تولید چنین نمایشگاهی مستلزم داشتن یک بستر اقتصادی مناسب است. این کار انجام شد و به مرحله‌ای رسید که من احساس کردم دوست دارم این آثار را به نمایش بگذارم.

چرا «سکوت سایه‌ها»؟

داستان جالبی دارد. آقای مصور رحمانی که کتب با نسخه محدود تولید می‌کنند و من سال‌هاست با ایشان همکاری دارم، اولین کتابی که چاپ شد «یک روز در بهشت» نام داشت که عنوان نمایشگاه سال ۲۰۱۲ من در گالری ماه بود. بعدها چهار یا پنج کتاب دیگر با نسخه‌های محدود چاپ شد که همه عنوان داشتند و یکی همین سکوت سایه‌ها بود.

وقتی یک مجموعه از آثار نقاش را می‌بینید، یک‌سری المان‌ها و عناصر خیلی خاص در همان وهله اول دیدن به ذهنتان می‌رسد؛ مثلا غیبت انسان. در آثار من آدم نیست، اگر هم هست خیلی کم و در یک شرایط خاص هست. یا عدم پایداری، زمان یا نور؛ در آثار من نور نقشی اساسی بازی می‌کند. من عاشق تاریخ نور و پیدایش آن در نقاشی بودم. از کاراواجو شروع کردم و ادوارد هاپر و رامبرانت و... را نگاه و بسیار مطالعه کردم. نور طبیعتا بنیان سایه را می‌گذارد و زایش سایه از نور است. سایه در آثار من تداعی‌کننده یک سکوت است. اگر شما حساسیت لازم را داشته باشید، سایه‌ها خواه‌ناخواه شما را به یک نوع سکوت دعوت می‌کنند. سکوت سایه‌ها آن زمان در ارتباط با آن کتاب به ذهنم رسید و چاپ شد. این عنوان برای من بازده خوبی داشت و برای این نمایشگاه هم از آن استفاده کردم.

علاوه بر عنوان کلی‌ای که برای مجموعه آثار دارید، هر اثر نامی جداگانه دارد؛ انتخاب آنها چگونه است؟

عنوان یک اثر هنری معمولا از دو شرایط مختلف ریشه می‌گیرد؛ درست مثل تولید خود اثر هنری. جمله شناخته‌شده‌ای در زمینه نقاشی هست که می‌گوید: نقاش همیشه نقاشی را تا یک حدی می‌کشد و از آنجا به بعد نقاشی است که نقاش را می‌کشد. در مورد عناوین تابلوها هم این اتفاق می‌افتد. نحوه کار من انواع و روش‌های مختلف دارد؛ گاهی کار را با یک حساب‌وکتاب دقیق آغاز می‌کنم و گاهی هم با بداهه‌گری. این اواخر این سیستم بداهه‌گری برای شروع کارم بیشتر شده و منجر به یک تصویر تجریدی می‌شود و بعدا به رئالیستی نزدیک‌تر می‌شود. معمولا بعد از چند روز که این تابلو به روش بداهه آغاز شده، ناگهان چیزهایی در ذهن تداعی می‌شود که بازگوکننده فضا و قصد نقاش است. مثلا بعد از یک هفته کار متوجه می‌شوم این اثر من را یاد چیزی می‌اندازد. برای مثال، اسم آخرین تابلویی که در نمایشگاه است، «آموخته‌های عبث» است. این اثر را من بداهه آغاز کردم و خیلی هم روی آن کار کردم و زحمت کشیدم. دوست داشتم آن چیزی شود که من می‌خواهم، اما در حین کار متوجه شدم بعد از ۵۲ سال نقاشی، هنوز کارهایی هست که من نمی‌توانم. پس با خود گفتم که اینها همه آموخته‌های عبث بوده، ولی از آنجا که هیچ‌کس در دنیا نیست که بتواند همه کار کند، هیچ عیب و نقصی متوجه این موضوع نیست.

با توجه به صحبت‌های شما، قبل‌تر یک طرح و ایده‌ای بوده و شما را به سمت کشیدن اثر می‌برده، ولی الان بیشتر این مسیر بداهه طی می‌شود.

ببینید، من جزء نسلی از نقاشانی بودم که دوره آموزش و شروع کارهایم در دهه ۶۰ میلادی بود. ما نسلی هستیم که در آن زمان حیطه هنرهای تجسمی بین‌المللی یک مقدار لنگ‌درهوا بود؛ چراکه مدرنیسم به پایان رسیده بود و با آمدن پاپ‌آرت به آمریکا و اروپا، مدرنیسم بلاتکلیف مانده بود. ما آن دوره دانشجو بودیم و اگر هم آگاهی لازم را داشتیم، مردد می‌شدیم که یک اثر هنری چگونه آغاز می‌شود و چگونه به پایان می‌رسد. در مورد من هم این قضیه اتفاق افتاد. اگر دقت کنید، نمایشگاه‌های من در اوایل دهه ۵۰ مخلوطی بوده از انتزاع و فیگوراتیو و این دودلی با من تا اواخر دهه ۵۰ خورشیدی همراه بود. اما بعدتر اثر من خواه‌ناخواه به سمت واقع‌گرایی و واقع‌نمایی و آنچه امروز شما می‌بینید، رفت.

فکر می‌کنم در نمایشگاه انفرادی شما در اوایل دهه ۶۰ در موزه هنرهای معاصر این سمت‌وسوی جدید بیشتر دیده شد.

دقیقا. در آن دوره از تجرید به سمت سوررئالیسم رفتم و بعد از مدتی سوررئال کارکردن، متوجه شدم در آثار سوررئالیستی من تکرار از آثار نقاشان غربی زیاد است و آنها را حذف کردم. در نهایت این حذف المان‌هایی که متعلق به آدم‌هایی مثل رنه مگریت یا سالوادور دالی بود، به جایی انجامید که کار من بازنمای اطرافم و آن‌طور که زندگی را می‌دیدم شد.

از کجا متوجه می‌شوید که نقاشی تمام شده و قرار نیست چیزی به آن اضافه شود؟ این پایان‌بندی به چه صورت اتفاق می‌افتد؟

سؤال بسیار خوبی است. نامه‌های ونگوگ را که می‌خوانید، جایی به تئو می‌نویسد که سخت‌ترین قسمت نقاشی موقعی است که تصمیم می‌گیری تابلو تمام شده است. هرچه اثر آزادانه‌تر کار شود، مثل کارهای تجریدی و انتزاعی که نیازمند رعایت وسواس‌های خاصی نیستند، به پایان رساند آن آسان‌تر است. البته سوءتفاهم پیش نیاید، اما به طور کلی به پایان رساندن کارهای این‌چنینی سخت است. گاهی شده که من یک اثر را تمام کرده‌ام و گوشه‌ای گذاشته‌ام تا خشک شود و ورنی بخورد، اما بعد از دو ماه که نگاهش کردم، متوجه شدم اثر تمام نشده. گاهی اوقات شده که یک‌سوم اثر را پاک کرده‌ام و دوباره از نو کشیده‌ام. حتی شده تابلویی کشیدم که در آن فیگور انسان بوده، ولی بعد از مدتی این فیگور را حتی با اینکه خیلی روی آن کار کرده بودم، پاک کردم. در نهایت کار باید به شکلی باشد که شما از آن راضی باشید و اصطلاحا از دل شما برآید؛ چون اگر از دل شما برنیاید لاجرم بر دل نمی‌نشیند و برای رضایت دل باید بسیار مرارت کشید.

در آثار شما معمولا یک‌سری موتیف‌های خاص مثل حافظه، زمان، طبیعت و به طور کلی نوستالژی و خاطره پرتکرارتر هستند. اینها از کجا می‌آیند؟

شاخصه اصلی کار من این است که بسیار خودزیسته کار می‌کنم. آنچه را خودم دیده و زیست کرده‌ام، در آثارم منعکس می‌کنم. شاید گناه بزرگی باشد؛ زیرا من از یک طبقه متوسط و مرفه می‌آیم و در کودکی، من و خواهرم اسباب‌بازی داشتیم. شاید برای تعدادی از مخاطبان این اشیا کمی غریب باشد. مثلا کتبی که در آثار من پخش هستند، در خانه ما وجود داشتند. پدر من سواد روسی داشت و تحصیل‌کرده روسیه بود، به همین دلیل ما کتبی داشتیم که روسی بود و من هنوز تعدادی از آنها را دارم که ۲۰۰ یا ۳۰۰ سال دارند. من یک کمدی الهی دانته دارم که صدوخورده‌ای سال عمر دارد. پدر من طراح صحنه بود، به همین دلیل در خانه ما همیشه یک انباری یا گلخانه‌ای بود که تبدیل به انباری می‌شد و پر از اکسسوار صحنه‌های تئاتر بود.

درواقع هر تابلوی نقاشی یک سلف‌پرتره است. حالا این خودنگاره ممکن است صحنه نبردی باشد یا بهشت و جهنم. آنچه مهم است، این است که نقاش این خودنگاره را به مخاطب تقدیم می‌کند. مضاف بر اینکه هر انسانی یک زندگی را از سر گذرانده که به عنوان فرد خلاق نمی‌تواند از این بگذرد و اینها در آثار شما منعکس می‌شوند.

شما در مجموعه جدید سکوت سایه‌ها از متریال یا تکنیک جدیدی هم استفاده کرده‌اید؟

من درباره تکنیک و متریال کار بسیار سنت‌گرا هستم. من عاشق بوی رنگ روغن هستم. در بوی رنگ روغن تاریخ هنر وجود دارد. تمام تاریخ هنر نقاشی با رنگ روغن است. شما نمی‌توانید با متریال جدید فضایی مشابه فضای کار من خلق کنید. در حقیقت من تا حد زیادی از مواد جدید حذر می‌کنم. اما از یک‌سری چیزها هم نمی‌توان دوری کرد. وقتی شما از پاستل گچی یا زغال یا مواد دیگری که ممکن است محو شوند استفاده می‌کنید، باید از فیکساتورهای جدید هم بهره ببرید. البته برای آنها هم گزینه‌های آلترناتیوی هست. کارهای من اغلب مدادرنگی و آبرنگ و حداکثر مرکب و گواش هستند. من به ندرت به متریال جدید مثل اکرولیک دست می‌زنم.

برنامه شما برای آینده چیست؟

پاسخ‌دادن به این پرسش آغشته است به موضوع سنی. نقشه‌کشیدن برای آینده فقط یک رؤیاست. واقعیت این است که دوست دارم کارهای مختلفی انجام دهم، اما باید زمان اجازه دهد و زمان هم محدود شده است. اگر بتوانم با همان ریتم سابق کارم را ادامه دهم، جزء خوشبخت‌ترین آدم‌های دنیا خواهم بود.

در آخر، آیا اثری از شما هست، چه در این نمایشگاه و چه در مجموعه‌های دیگر که برای شما ویژه‌تر باشد و دوست داشته باشید درباره آن صحبت کنید؟

من اخلاقی دارم که وقتی مجموعه‌ای تمام می‌شود، آن را در پوشه‌ای می‌گذارم و دیگر به آن نگاه نمی‌کنم. باید ادامه داد و برای ادامه‌دادن نباید به پشت سر نگاه کرد.

نگارخانه

فریز نیویورک ۲۰۲۵؛ ویترینی از هنر معاصر جهان

ترانه سلطانی

هفته گذشته نمایشگاه معتبر «فریز نیویورک» بار دیگر توجه جهانی جامعه هنر معاصر را به خود جلب کرد. این رویداد هنری که در فضای مدرن و چندمنظوره The Shed در منطقه هادسون‌یاردز نیویورک برگزار شد، میزبان بیش از ۶۵ گالری از ۲۵ کشور مختلف بود. هدف این رویداد فراتر از برگزاری صرفا یک نمایشگاه یا بازار آثار هنری است. این نمایشگاه با گردهم‌آوردن مجموعه‌داران، موزه‌داران، منتقدان، هنرمندان و کیوریتورها، به یک نقطه مهم در تقویم بازار هنر جهانی تبدیل شده و همچین بستری برای نمایش تنوع دیدگاه‌ها، فرهنگ‌ها و گفت‌وگوی فرهنگی میان هنرمندان، کیوریتورها و مخاطبان فراهم کرده است. فریز صرفا یک بازار نیست، بلکه فضای گفت‌وگو درباره مسائل اجتماعی، سیاسی و زیباشناختی روز هم هست. فریز نیویورک امسال صحنه‌ای برای نمایش آثار هنرمندان شناخته‌شده بین‌المللی بود. آثار جف کونز، کلر تابوره، هانا لوی و مون کیونگ‌وون از جمله نمونه‌های شاخص این دوره بودند. جف کونز سه مجسمه جدید از مجموعه «Incredible Hulk» را در غرفه گالری گاگوسیان نمایش داد. مجسمه‌ها با رنگ‌های براق و فرم‌های آشنای پاپ، بار دیگر توانایی کونز در جلب توجه مخاطب را نشان داد. او در گفت‌وگو با رسانه‌های حاضر گفت: «در این مجموعه، به دنبال احیای نیروی کودکانه و در عین حال پرتنش شخصیت‌های فرهنگی هستم؛ چیزی که مخاطب مدرن با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند». کلر تابوره در غرفه گالری Perrotin با پرتره‌های اسرارآمیز خود که از خواب، خاطره و هویت الهام گرفته بودند، حضوری درخشان داشت. همچنین هانا لوی با مجسمه‌هایی از شیشه و فولاد و مون کیونگ‌وون با نقاشی‌هایی از مناظر منطقه غیرنظامی کره، از دیگر چهره‌هایی بودند که نقدهای مثبتی دریافت کردند.

علاوه بر گالری‌های شناخته‌شده‌ای همچون Hauser & Wirth، Gagosian و Thaddaeus Ropac، فریز نیویورک ۲۰۲۵ میزبان گالری‌هایی از آمریکای لاتین، آسیا و خاورمیانه بود. همچنین در بخش‌هایی مثل Focus یا Frame در فریز به معرفی گالری‌های تازه‌تأسیس و زیر ۱۲ سال، هنرمندان جوان و مناطق کمتردیده‌شده اختصاص پیدا کرد. لومی تان، کیوریتور این بخش، درباره هدف خود گفت: «می‌خواهیم بستری فراهم کنیم که صداهای جدید و ناشناخته از حاشیه به مرکز گفت‌وگو وارد شوند». در میان گالری‌های شرکت‌کننده، گالری «دستان» نیز نماینده هنر معاصر ایران بود. این گالری که سابقه حضور در دوره‌های پیشین فریز را نیز دارد، بار دیگر توجه مخاطبان بین‌المللی را به آثار هنرمندان ایرانی جلب کرد. در سال‌های اخیر، دستان توانسته پلی فرهنگی میان هنر ایران و مخاطبان جهانی ایجاد کند.

بازار فریز همچنان یکی از فعال‌ترین بسترهای تجاری هنر معاصر است. در همان روزهای نخست نمایشگاه، گالری Hauser & Wirth بیش از ۲۵ اثر با قیمت‌هایی از ۲۰هزار تا ۱.۲ میلیون دلار فروخت. گالری Thaddaeus Ropac نیز یکی از نقاشی‌های گئورگ بازلیتس را به قیمت یک میلیون یورو به فروش رساند. از آثار هانا لوی، تابلوهایی با قیمت ۴۵ هزار تا ۸۰ هزار دلار به فروش رسیدند و یکی از مجسمه‌های جف کونز در غرفه گاگوسیان، به مبلغی بیش از سه میلیون دلار واگذار شد. این حجم از معاملات نشانگر جایگاه تثبیت‌شده فریز در بازار جهانی هنر است. لورا کین، منتقد برجسته هنر معاصر در نشریه Artforum، درباره نمایشگاه گفت: «فریز نیویورک ۲۰۲۵ با ارائه طیف گسترده‌ای از هنرمندان و گالری‌ها، توانسته تعادلی بین بازار و محتوای هنری برقرار کند که کم‌نظیر است». جری سالتز، منتقد قدیمی The New York Times افزود: «این نمایشگاه نشان داد چگونه هنر معاصر می‌تواند هم‌زمان مرزهای جغرافیایی را بشکند و به بحث‌های جهانی دامن بزند».