درباره نمایشگاه «بی‌اندامِ سفر»، آثار شهریار رضایی، در گالری ریشه ۲۹

وطنی همچون بنفشه‌ها

حافظ روحانی

نمایشگاه شهریار رضایی با عنوان «بی‌اندامِ سفر» (از دوم تا بیست‌وششم تیر ۱۴۰۲) در گالری ریشه ۲۹ با چیدمان ویدئویی آغاز می‌شود؛ اثری که در فارغ از عملکردش به‌عنوان اثری هنری، به‌نوعی نقش‌نوشته مرسوم روی دیوار را بازی می‌کند. در این اثر است که متنی کوتاه خوانده می‌شود که فارغ از بیان نگاه یا نظر هنرمند، انگار قرار است فضا و حال‌وهوای کلی نمایشگاه را نیز به بیننده منتقل کند. پس شاید همین اثر و حس‌وحالش باشد که فضای کلی نمایشگاه «بی‌اندام سفر» را با افسوس، حرمان و اندوهی همراه می‌کند که مشخصا در لحن ویدئوی به نمایش درآمده حس می‌شود. این چیدمان ویدئویی در کنار یکی از آثار نمایشگاه به نمایش درآمده است؛ چمدانی باز که بخشی از مقرنس‌کاری گنبدی را نمایش می‌دهد. بر اساس توضیحاتی که در کتابچه نمایشگاه آمده، این اثر اشاره‌ای به ترمیم بخشی از گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله اصفهان است. ترمیمی که با انتقادهای شدید همراه شد و بنا بر نوشته کتابچه نمایشگاه باعث شد ظاهر بخشی از گنبد از دیگر بخش‌های گنبد منفک شود. فارغ از اینکه این اثر به تحصیلات هنرمند ارجاع می‌دهد (شهریار رضایی فارغ‌التحصیل رشته مرمت و احیای بناهای تاریخی دانشکده هنر کرمان در سال ۱۳۸۰ است)، از طرف دیگر استعاره‌ای را به نمایش می‌گذارد که گویا قرار است هسته مرکزی نمایشگاه باشد؛ زخمی که برجا می‌ماند یا ردی که پاک نمی‌شود؟ شاید اما پیش از آن، اینکه آنچه او در این نمایشگاه به نمایش گذاشته چیست و آیا لحن چیدمان ویدئویی، لحن کلی آثار را بیان می‌کند؟

قطعات نمایشگاه «بی‌اندامِ سفر» بیش از هر چیز به چمدان تعبیر شده‌اند. این واژه هم در نشست بررسی آثار این هنرمند بارها تکرار شد و هم در نوشته نمایشگاه که در ویدئو نیز خوانده می‌شد، چند بار به کار رفته است. از طرف دیگر، موضوع هنرمند که در همان ابتدای نوشته به مهاجرت اشاره می‌کند، سبب می‌شود تا اشیای ساخته‌شده‌اش را بتوان انواعی از چمدان‌های تغییرشکل‌یافته در نظر گرفت. این اشیا در اشکال گوناگون با تغییر شکل‌هایی مشخص همراه شده‌اند که آنها را به اشیائی دیگر نظیر تابوت یا حفاظ‌ساز هم شبیه و نزدیک می‌کند. از آنجا که هنرمند در بخشی از نوشته اشاره کرده است: «این مجموعه روایتی است از همه مهاجرت‌ها و تمام اشیا، مکان‌ها و خاطراتی که نمی‌شود با خود برد. روایتی از همه اشیای جامانده، همه مکان‌های جامانده، همه عشق‌های جامانده، همه فرهنگ‌ها و تاریخ‌های جامانده و...» پس می‌توان این‌طور فرض کرد که آنچه می‌بینیم، کوشش هنرمند برای بیان مضمونی است که فارغ از نمایش اشیای به‌جامانده از مهاجرت، به درون انسان، عمق تاریخ و ریشه‌های فرهنگی نفوذ کند. آثار را می‌توان به چند گروه تقسیم کرد؛ آنهایی که به شکلی ساده‌تر نمایش زخم‌های به‌جامانده از جدایی است یا اثری که با نمایش تنه‌ها بریده درختان به قطع ریشه‌ها و در نتیجه به دورشدن از آنچه هستیم، اشاره دارد تا آثاری که پیش‌تر می‌روند و کلاه امبرکبیر را با زخم‌هایی در درون چمدان به تصویر می‌کشد یا چمدانی تابوت‌مانند که با عنوان «مدیترانه» شبیه به قایقی سوراخ است و احتمالا به پناه‌جویان مغروق در دریای مدیترانه نگاهی می‌کند. همچنان که در اثری بزرگ با عنوان «زن حامله» هم مضمون و هم ابعاد اثر رشد کرده و هنرمند می‌کوشد تا عمق بیشتر مضمون را بکاود و احتمالا فراتر از حسرت و حرمان، وجوه دیگر جدایی یا فراقت را کشف کند و نمایش دهد.

پس با اینکه به نظر می‌رسد نگاه هنرمند در گروهی از آثار بر بیان حسرت و حرمان متمرکز است، در بخشی از آثار هنرمند می‌کوشد به تعبیری از تاریخ و فرهنگ ایران هم دست یافته و مضمون خود را بسط دهد و این فراقت فرهنگی را بهانه‌ای بر درک و کشف مجدد این مفاهیم قرار دهد.

بااین‌حال، صدا و لحن پرحس‌وحال چیدمان ویدئویی که در ابتدای نمایشگاه دیده می‌شود، همچنان در گوش بیننده طنین می‌اندازد و همین طنین کم‌وبیش راه را بر تعابیر دیگر بسته و لحن را به همان لحن ابتدایی در ویدئو محدود می‌کند. پس به نظر می‌رسد هنرمند با وجود تلاش برای عبور از وجوه احساسات‌برانگیزی که در ابتدا در مواجهه با موضوع داشته، همچنان درگیر این لحن و حس‌وحال ناشی از آن است. صدای ویدئو انگار بیش از هر چیزی راه را بر تلاش‌های بعدی و پیش‌روتر او سد می‌کند و ایده گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله را در همان شکل ابتدایی در ذهن باقی می‌گذارد؛ بدون آنکه فرصت چندانی برای دیدن ایده‌های پیش‌روتر باقی بماند.

پس آیا نمایشگاه «بی‌اندامِ سفر» را باید ناموفق خواند؟ نمی‌توان نمایشگاه را ناموفق خواند؛ نمایشگاه به‌واسطه همین لحن و حس‌وحال حاکم تأثیرگذار است و بیننده را با تجربه حسی قدرت‌مندی مواجه می‌کند اما از سوی دیگر تلاش خود برای پیش‌بردن ایده و کاویدن تاریخ و فرهنگ در پس پشت این برون‌ریزی حسی نهان می‌شود. می‌توان تصور کرد که هر هنرمندی (و به تبع هر بیننده‌ای) به این برون‌ریزی حسی نیاز دارد و نمایشگاه از این جنبه بسیار موفق است اما شهریار رضایی انگار تازه در ابتدای راهی است که قرار است فرصتی را در اختیارش بگذارد تا تاریخ و فرهنگ‌مان را با تمام وجوه متضاد و دشوارش دوباره و از نو کشف کند. ای‌کاش موفق شود که دستاوردی برای هنر ما خواهد بود.

به مناسبت برگزاری نمایشگاه سیما چاووشی و مصطفی دشتی در گالری اعتماد

چاره‌ای جز سکوت در برابر اثر هنری نداریم

فاروق مظلومی

وقتی از مصطفی دشتی شنیدم «۴۰ کار را به خوبی بلدم و نقاشی جزء آنها نیست» از تأسفش خوشحال شدم. بعدها خواهم گفت چرا هنرمند اصیل همیشه به کارش مشکوک است. دشتی، آشپز و موتورسوار حرفه‌ای است. تنیس روی میز را هم وارد است و... و او نقاش هم هست.

نقاش خوب یا بد نیست، فقط نقاش است و همین کافی است؛ چون نقاش‌بودن خوب و بد ندارد، مثل خود نقاشی.

به دلایلی که خواهم گفت از اینکه به نقاش‌بودنش شک دارد، خوشحال شدم. اصلا اهل تواضع نیست. صادقانه به این قسمت از وجودش شک دارد و حسرت. او در هر زمینه‌ای کار خودش را می‌کند و به حرف کسی اهمیت نمی‌دهد. اتفاق فروش آثارش مهم‌تر از قیمت فروش است؛ چون دوست دارد کارش یک زندگی دیگر را در جایی دیگر شروع کند.

وقتی نقاشی که طراح مطرحی است، فیگورال (اشکال نامشخص) کار می‌کند، یعنی با اکتساب و آموخته‌ها پیش نمی‌رود. اما گروهی از نویسندگان هنری قصد دارند کارهای دشتی را به اشکال مشخص ربط دهند. این اصطلاح را از خود دشتی در یک گفت‌وگوی کلی و بدون مصداق شنیده‌ام که برخی با نقاشی فال قهوه می‌گیرند. راست می‌گوید؛ آنها با تمرکز روی اثر، اشکالی مثل ابر و باد و مه و خورشید و فلک را به کار می‌اندازند.

تفسیر و تقلیل آثار دشتی به منظره‌سازی شبه‌انتزاعی و شبیه‌سازی آنها به شمایل‌هایی مهیب از خورشید و گدازه‌های آتشفشان و سایر عناصر قابل رؤیت در جهان واقع، جمله معروف سوزان سانتاگ (۱۹۳۳-۲۰۰۴) را یادآوری می‌کند؛ «تفسیر، انتقام روشنفکر از هنر است». این انتقام‌جویی و خبط خطیر را قبلا در یکی از کاتالوگ‌های آثار مصطفی دشتی از بهرام شیردل دیده‌ام که دشتی بینوا را خالق تصاویری از آتشفشان و گدازه‌های آتشفشانی معرفی کرده بود. با خواندن آن مطلب، من دشتی را بیشتر زمین‌شناس یا Geotourist (زمین‌گردشگر) شناختم. همان موقع مطلبی در یکی از جراید نوشتم با این عنوان که دشتی نقاش دشت نیست. واقعیت این است که بهتر است دست از سر نقاش برداریم. ما نمی‌توانیم بگوییم او چه چیزی نقاشی می‌کند؛ چون اصلا چیز نقاشی نمی‌کند. حتی وقتی سگ می‌کشد، سگ روی تابلو سگ را نشان نمی‌دهد؛ احساسی را که فقط توسط نقاشی سگ و سگ‌بودن امکان بروز و انتقال به مخاطب را دارد بازخوانی می‌کند.

دانشمندان هنر که عموما فاقد گیرنده‌های حسی و ذوقی هستند، برای دسترسی و تسخیر اثر هنری آن را به جهان قابل دید و احساسات معمولی و قابل نام‌گذاری مربوط می‌کنند. آنها غافل هستند که تنها را ه ممکن برای ارتباط با اثر هنری، ارتباط حسی است؛ حسی که برای دریافت آن از مغز کمک نمی‌گیریم؛ یعنی با احساسات دم‌دستی تفاوت دارد. ژیل دلوز (۱۹۲۵-۱۹۹۵) سزان را مبدع این شکل احساس نمی‌دانست ولی معتقد بود به آن جایگاه ارزشمندی داده است (منطق احساس، ترجمه عباس سلیمی‌زاده، نشر روزبهان).

به عقیده دلوز، احساس -sens - معطوف به غریزه است و شاید ما هم بتوانیم احساسات -feeling- سهل‌الوصول را معطوف به عقل بدانیم. می‌خواهم بگویم مصطفی دشتی نقاش غریزی است و آثارش مثل همه آثار هنری تابع فرایند مشخص خلاقیت نیستند. دشتی چیزی یا حسی را خلق نمی‌کند بلکه آنچه را که از اول وجود داشته است، فرامی‌خواند. همان چیزی که هنرمند از اول آبستن آن است. همان چیزی که می‌توان امر غیرمخلوق و ازلی دانست. امری که بودنش بعد از عدم شروع نمی‌شود. این امر هرگز عدم نداشته است. از اول بوده است و هنرمند فقط آن را احضار کرده است و این از بختیاری که نه از بداقبالی هنرمند است که برای این بارداری ابدی و زایمان و سقط جنین گاه‌به‌گاه و رنج‌آلود انتخاب شده است. این سقط جنین عامل شک هنرمند اصیل به خودش است. هنرمند در برابر این سرنوشت غم‌آلود تسلیم است؛ چون هرگز ذهنیت بزرگ و غیرمادی‌اش با محصولی مادی که ما به‌عنوان اثر هنری می‌بینیم یا می‌شنویم، یکسان نیست و نمی‌تواند باشد.

هنرمند آن‌قدر بداقبال است که امر ازلی غیرقابل‌فهم و در نتیجه غیرقابل‌انتقال با زبان را باید بازنمایی کند. امری که ژاک لاکان، فیلسوف و روان‌شناس فقید، آن را امر واقع می‌داند. همان امری که می‌گوید به دلیل مقاومت در برابر زبان، موجب اضطراب می‌شود. تنها تناظر آثار دشتی با دشت، سکوت است. آنها مثل هر اثر هنری دیگری ما را به سکوت مجبور می‌کنند؛ چون هرگونه انتقال حسمان با زبان آکادمیک غیرممکن است و ما را در معرض عوام‌اندیشی روشنفکرانه (خطرناک‌ترین ویروس مغزی قرن) و عوام‌فریبی قرار می‌دهد. با شناختی که از مصطفی دشتی دارم، خوب می‌دانم فکر نمی‌کند که با نمایش مشترک با سیما چاووشی در اولین نمایش این نقاش، تاریخ مشکوک بزرگواری را ترمیم کرده است. دشتی فقط به چاووش‌خوانان درونش پاسخ داده است که این کاروان را به مقصد درستی بدرقه کند. در اینجا دشتی را در مقام ناخواسته (و احتمالا ناخودآگاه یک کیوریتور حرفه‌ای) مراقب هنری می‌بینیم که اعتبار افزونش را افزون‌تر می‌کند. وقتی با سیما چاووشی به‌عنوان یک طراح و معمار درباره شک به قطعیت در دیزاین و عدم قطعیت در هنر به گفت‌وگو نشستم، متوجه شدم که برای خود او هم فارغ‌التحصیلی معماری از دانشگاه مک‌گیل در کانادا و آموزش از دانشگاه هاروارد در آمریکا، نقاط ضعف ناگریز هستند. سال‌ها سابقه او در توسعه و تأسیس فضا که خوشبختانه از تاریخ تصویر و اندیشه آکادمیک و توریستی تغذیه نمی‌کند، نشان می‌دهد امر مؤکد در او moment است. آثارش به لحظه و آن تأکید می‌کنند؛ لحظاتی که بودنشان، نبودنشان را تضمین و تأمین می‌کنند. لحظات والا به بودن اصرار نمی‌کنند بلکه برای لحظه، والا«شدن» مهم‌تر از «بودن» است. این همان غیرقابل دسترس بودن امر والا در برابر سهل‌الوصول‌بودن امر زیباست.

در این نمایشگاه آثار دشتی و چاووشی در برابر نام‌گذاری و طبقه‌بندی‌های معمول از نظر مدیوم و سبک تسلیم نمی‌شوند؛ آنها هم نقاشی هستند و هم حجم. و موسیقی سهمگین سام اشلامینگر این نمایش را به‌سوی multimedia (چندرسانه‌ای) برده است. وضعیت سبک‌ناپذیری و غیرقابل طبقه‌بندی بودن، همان وضعیتی است که مؤثرترین و مشهورترین منتقد نیمه دوم قرن بیستم Greenberg Clement (۱۹۰۹-۱۹۹۴)، در سال ۱۹۸۷ در مناظره‌اش با دانشجویان برکلی، آن را شاخص هنر از غیرهنر دانست.

احتمالا از فردا فالگیرهای هنری که با نام جعلی منتقد فعالیت می‌کنند، با پشتکار رمزگشایی و کالبدشکافی این آثار را شروع می‌کنند، تموج بستر کاغذ این آثار و رنگ قرمز دوان در آنها، خوراک شبیه‌سازی دریا با امواج خونین خواهد بود و پیشگویی جریان‌های اجتماعی هم توسط این آثار دور از ذهن نیست. اینکه این آثار حامل و ناقل چه حسی هستند، برای خود هنرمندان این نمایشگاه هم معلوم نیست. فقط باید با زبان خود آثار با آنها به گفت‌وگو نشست؛ سکوت. اگر انتظار دارید این آثار شما را هیجان‌زده کند و برایتان لذت‌بخش باشد، احتمالا گالری را با شهربازی اشتباه گرفته‌اید. اگر توانستید حسی را که از یک اثر می‌گیرید نام‌گذاری کنید، به آن اثر یا به خودتان شک کنید؛ چون شما احساسات دم‌دستی مثل شادی و غم را از هزاران چیز دیگر در پیرامونتان می‌گیرید، درصورتی‌که هنر به یک احساس غیرقابل‌کشف می‌پردازد که ما را به جهانی دیگر از این جهان می‌فرستد.

آثار سیما چاووشی و مصطفی دشتی تا ۳۱ مرداد در گالری اعتماد در تعامل با مخاطبان خواهد بود.

گزارش

نوستالژی‌گراها پدیده حراج تهران بودند

هفدهمین حراج تهران درحالی شامگاه ۳۰ تیر به کار خود پایان داد که میزان فروش آثار هنری در این رویداد ۲۱۱میلیاردو ۲۱۰ میلیون تومان اعلام شد. در این میان دو اثر سهراب سپهری جمعا به مبلغ ۳۳میلیاردو ۷۰۰ میلیون تومان به فروش رسید. علاوه بر سهراب سپهری، در هفدهمین دوره حراج تهران آثاری از عباس کیارستمی، کوروش شیشه‌گران، صادق تبریزی، رضا بانگیز، محمد احصایی، نصرالله افجه‌ای، حسین زنده‌رودی، هوشنگ پزشک‌نیا، فرح ابوالقاسم، منیر فرمانفرماییان، فریده لاشایی، سیراک ملکونیان، آنه محمدتاتاری، گیزلا وارگاسینایی، مارکو گریگوریان، توکل اسماعیلی، احمدرضا احمدی، محمدعلی ترقی‌جاه، پرویز تناولی، کاظم چلیپا، پرویز کلانتری، سعید صادقی، امیرعلی جوادیان و مصطفی گودرزی نیز ارائه شد.

مهرداد فلاح، هنرمند نقاش، درباره حضور استادان مدرنیست در این حراج می‌گوید: «استادان مدرنیست بهترین گزینه برای سرمایه‌گذاری در بازار هنر هستند و هرچه انحصار در خرید آثار این هنرمندان بیشتر باشد، با کاهش عرضه به بازار، سرمایه‌گذاران امکان دریافت حاشیه سود بیشتری را خواهند داشت؛ اتفاقی که مشابه آن پیش‌تر درباره آثار سهراب سپهری رخ داده و اینک هنرمندانی همچون صادق تبریزی به این جایگاه رسیده‌اند». به باور نماینده هنری خانواده تبریزی، هنرمندان نوستالژی‌گرا پدیده‌های جدیدی را در حراج تهران رقم زده‌اند و این مسیر بدون شک از سقاخانه‌ای‌ها آغاز شده و کماکان در حال رشد است.

این هنرمند نقاش در توضیح نوستالژی‌گرایی بیان می‌کند: «اگر ما بنیان اصلی پست‌مدرنیسم را استفاده از گذشته با نگاهی نو بدانیم، نوستالژی‌گرایی در هنر معاصر ایران، جد، جهد و کوششی پست‌مدرنیستی در هنرهای تجسمی در ایران است؛ تلاشی که درنهایت خاستگاهی فرهنگی با قدمتی چندهزارساله را عیان می‌کند».

فلاح در ادامه به هنرمندانی همچون هادی جمالی و صادق تبریزی اشاره می‌کند که به زعم او «پدیده‌های حراج هفدهم» بودند: «در حراج هفدهم نقاشی خط بدون عنوان از صادق تبریزی که در دهه ۹۰ خلق شده است، یک‌میلیاردو ۷۰۰ میلیون تومان فروخته شد؛ نکته‌ای که به اعتقاد بنده یکی از شگفتی‌های این دوره به حساب می‌آمد؛ چراکه این نقاشی از مجموعه ریتم خط‌های تبریزی است که نخستین تجربه خود را در حراج تهران پشت‌سر می‌گذارد و درعین‌حال ۱۲ سال از ارائه آخرین نمونه از این مجموعه در یک حراج گذشته است».

به گفته فلاح، تابلوی بدون عنوان دیگری از تبریزی، اولین اثر میلیاردی این حراج بود که قیمت‌گذاری آن از دو میلیارد شروع و درنهایت دومیلیاردو ۲۰۰ میلیون تومان فروخته شد.

فلاح درباره آهنگ قیمت آثار تبریزی در حراج‌ها اضافه می‌کند: «آثار این هنرمند در بازار محدود است و تنها بعد از چند دوره حضور در حراج تهران به چنین ارقامی رسیده است. فروش آثار تبریزی در این دوره نسبت به میانگین چند دوره‌ای که شرکت کرده، عالی بوده و این نشان می‌دهد این آثار خواستار زیادی دارد».

این نقاش اضافه می‌کند: «پس از گذشت شش سال از درگذشت زنده‌یاد تبریزی، شاهد اقبال رو به افزایش خریداران به آثار این هنرمند و رشد قیمت آثار او در عرصه مارکت هنر ایران و جهان هستیم. در این سال‌ها ما شاهد بیش از صد حضور بین‌المللی ایشان در حراج‌های خارجی و هفت دوره حضور در حراج تهران بوده‌ایم. این در حالی است که ۵۰ سال از حضور این هنرمند در یک حراج هنری می‌گذرد؛ چراکه ایشان در اولین حراج تهران که سال ۱۳۵۲ برگزار شد نیز حضور چشمگیری داشت و دو اثر او با رقم خوبی به فروش رفت. پس از آن نیز آثار وی در حراج‌های کریستیز، ساتبیز، بونامز، حراج تهران و سایر حراج‌های ایرانی و بین‌المللی با استقبال و علاقه خریداران روبه‌رو شد».

فلاح در ادامه با اشاره به تابلوی دولته‌ای بدون عنوان از هادی جمالی که از متریال آلومینیوم، رنگ‌روغن و ورق طلا روی تخته اجرا شده است، فروش دومیلیاردو صد میلیون تومانی این اثر را از دیگر پدیده‌های این حراج توصیف می‌کند و می‌گوید: «به‌طور قطع یکی دیگر از شگفتی‌های دوره هفدهم حراج تهران، هادی جمالی بود؛ چراکه نقاشی «بدون عنوان» این هنرمند نزدیک به شش‌برابر قیمت پایه به فروش رفت».

فلاح درباره هنر جمالی می‌افزاید: «در تابلوهای نقاشی جمالی بهره‌گیری از رنگ‌های لطیفی همچون آبی، بنفش و فیروزه‌ای بر بستر براق آلومینیوم فضایی رؤیایی را شکل می‌دهد که لطیف و شاعرانه نیز هست و درعین‌حال هنر جمالی را به هنر گذشته ایران پیوند می‌دهد».

نماینده هنری خانواده تبریزی در ادامه درباره موقعیت فعلی حراج تهران در بازار هنر ایران می‌گوید: «حراج تهران اولین قدم جدی و رسمی برای نمایش هنر مدرن و معاصر ایران است که مورد توجه بسیاری از محافل هنری و رسانه‌ها قرار گرفته و به عقیده من رویدادی کانون‌بخش در عرصه هنرهای تجسمی است. البته حراج تهران زمینه حمایت اندک از هنرمندان را پررنگ‌تر می‌کند؛ هرچند جا دارد نهادهای دولتی و بخش‌های خصوصی به‌صورت پررنگ‌تری در این عرصه حضور پیدا کنند و بدانند که آثار هنری ارزش افزوده بسیار بالایی دارند. باید این فرهنگ در جامعه ایجاد شود که خرید یک اثر هنری به‌عنوان یک کالای ارزشمند، ارزش افزوده و منفعت اقتصادی به دنبال دارد».

فلاح با اشاره به اینکه در حراج هفدهم تهران ۳۷ اثر کمتر از ۵۰۰ میلیون تومان چکش خورد، می‌افزاید: «نزدیک به ۴۰ درصد از آثار هفدهمین حراج تهران بین صد تا ۵۰۰ میلیون تومان به فروش رسید که طیف گسترده‌ای از آثار هنری این دوره را دربر می‌گرفت و اغلب هنرمندان آن از چهره‌های جدید مارکت هنر بودند».

این هنرمند نقاش با اشاره به عدم فروش ۱۰ اثر از هنرمندانی همچون سیراک ملکونیان، ژازه تباتبایی، فرامرز پیلارام، ناصر عصار، عباس کیارستمی، جعفر روح‌بخش، توکل اسماعیلی، بهمن دادخواه، عبدالرضا دریابیگی و عباس معیری در این دوره از حراج، این امر را نشانه‌ای از واقعی‌بودن خرید و فروش‌ها در این رویداد می‌داند؛ ضمن اینکه معتقد است فروش‌نرفتن آثار در حراج‌های معتبر دنیا، یک اتفاق همیشگی است.

فلاح در پایان ضمن اشاره به ثبت رکوردهای جدید در حراج هفدهم تصریح می‌کند: «در این حراج ۱۱۰ اثر از صد هنرمند عرضه شد که صد اثر یعنی ۹۱ درصد آثار به فروش رسیدند. در این دوره ۵۰ اثر با ارزش بیش از یک میلیارد تومان برآورد قیمت به مجموعه‌داران پیشنهاد شد که در نهایت ۴۵ اثر، یعنی نزدیک به نیمی از آثار، با قیمت میلیاردی چکش خوردند».