

نظریازی

تشابه دال بر یکسانی نیست

نقدی بر گفت‌وگوی پاتنهٔ بیات و مسعود فراستی درباره نقاشی‌های نصرت‌الله مسلمیان



فاروق مظلومی

منتقد

نقاشی و هنر نصرت‌الله مسلمیان در هنر ایران جدی و مهم است، پس می‌شود خیلی جدی و صریح به او پرداخت.

سال گذشته همین موقع یک گفت‌وگوی بلند در کارگاهشان با ایشان داشتم که به نمایش ایشان در گالری هور پرداختیم و امسال نمایش نقاشی‌های ایشان را در گالری «ا» برگزار شد نقطه نظرانی درمورد آثار ایشان بیان می‌شود که نشان می‌دهد هنوز نقد در ایران ماتریالیستی است یعنی هنر به‌عنوان یک ماده و پدیدار قابل رویت تلقی می‌شود و بین ایزه هنری و ذات هنر تمایز قائل نمی‌شوند. نمی‌دانم اگر کلمات دکورتیو و فیکورتیو و سنت و مدرنیته نبود، این دوستان عزیز هنری دیگر چه چیزی برای گفتن داشتند. دوستان من به نظر خودشان برای نجات آثار اخیر مسلمیان در گالری ا یک رویداد نقد تنظیم کردند، غافل از اینکه برای نقد اثر هنری، دانش لازم است اما کافی نیست. نقد پدیدارهای محسوس با قرار دادهای مفهوم و معقول ممکن نیست. عشق را می‌شود حس کرد ولی نمی‌شود توضیح داد.

و اما پاتنهٔ بیات در گفت‌وگو با مسعود فراستی به تشابه سطوح رنگی نصرت‌الله مسلمیان با دیوید هاکنی و... می‌پردازد.

پاتنهٔ بیات نقاش پرتره خوبی است که به نظر من با این گفت‌وگوها و ساخت مستند پرتره و کارهای دیگر، کار جدی و اصلیش را به سایه می‌برد. پاتنهٔ بیات می‌تواند پرتربه‌های مانا برای هنر داشته باشد و اما صریح بگویم که با آقای فراستی نمی‌شود گفت‌وگو کرد، فقط می‌شود دعوا کرد. اگر با ایشان گفت‌وگوی مسالمت‌آمیز دارید، به اصالت ماهوی آن گفت‌وگو شک کنید. چون گفت‌وگو متمدنانه‌ترین رابطه بین دو انسان و به قول رالف والدو امرسون، بهترین جنبه زندگی انسان است و آقای فراستی این جنبه از زندگی‌شان را از دست داده‌اند. شاید هم زمانه از او گرفته است، مثل خیلی از چیزها که از این مرد گرفته است. صادقانه بگویم که سواد نقاشی مسعود فراستی از خیلی از نویسمندان این حوزه بیشتر است. علاوه بر این، ایشان به ذوق سلیم هم مسلح هستند و متأسفانه بیشتر از ذوق سلیم‌شان به خشم‌شان دل می‌سیارند. من هم بخشی از این خشم را دارم. بگذریم و به ترم تشابه در آثار مسلمیان برگردیم.

از مقایسه هر نقاشی با نقاشی‌های دیگر و از هر فیلم با فیلم‌های دیگر می‌شود هزاران تشابه پیدا کرد. همه نقاشی‌ها از نقطه و خط و سطح و رنگ شکل می‌گیرند. سطوح نقاشی‌های ساسان نصیری و جلال شاهنکی و هزاران نقاش دیگر هم با هم مشابه‌اند. اما تشابه با هرکس دیگر دال بر یکسانی با آن کس نیست.



اتفاقا نقطه قوت آثار مسلمیان تفاوت محسوس در عین تشابه است. تشابه یک امر دیداری است و نقاشی در ساحت دیدار فقط یک ماده است و در ساخت محسوس و رویت‌پذیر، تبدیل به نقاشی می‌شود. اما آقای فراستی چون به بررسی دیداری و منطقی و مادی (ماتریالیستی) آثار هنری می‌پردازد، مساح و مشتاقی امر بی‌منطق محسوس نیست.

چون همه مردم این‌گیرنده‌های حسی را ندارند، او محسوس به انحصاری‌شدن اثر هنری منجر می‌شود. اما امر مفهوم می‌تواند به فهم عموم و مشترک (کمون) درباید. ازاین‌رو آقای فراستی در پی فهم فیلم و نقاشی است و مانند یک جراح اثر هنری را کالبدشکافی می‌کند تا رازهای اثر را کشف کند و خیالش راحت شود که اثر را فهمید و یعنی فتح کرد. ایشان یادشان رفته است که کوهی که فتح می‌شود دیگر بلند نیست و اثری که فهم می‌شود هنر نیست.

اگر فرایند تولید اثر هنری با یک ساختار بدن‌مند (مختص چشم و دست نقاش) تولید شود، این ساختار مادی و قابل رویت نخواهد بود و تفاوت این اثر با آثار مشابه شاید قابل بیان باشد اما قابل حس خواهد بود. تفاوت محسوس در عین تشابه مشهود، جهان هنر را از هم‌وزنیم می‌رهاند. مشکل اینجاست که این تفاوت محسوس آثار مسلمیان با دیگران در یک ساختار تکراری رخ داده است و قطعا این ساختار قابل رویت و ردیابی نیست. منظورم این است که کارهای ایشان با دیگران تفاوت دارد ولی با خودش نه. ساختار فعلی کارهای ایشان همان ساختار میان‌دوره‌ای اوست. توسعه این ساختار باید توسط هنرمند انجام شود ولی چرا این اتفاق نیفتاده است؟ پاسخ ممکن نیست، چون این ساختارهای ناپیدای هنری رویکرد خودشان را دارند که برای ما معلوم نیست.

نقد باید در جست‌وجوی فضاهای هتروژن (بی‌کمران و غیرقطعی و غیریکسان) باشد و این فضاها مقابل چشم ظاهر نمی‌شوند.

مسلمیان بعد از بیرون‌آمدن از سایه‌بان الخاص، که بیشتر تصویرسازی‌های نقاشانه بود، به یک ساختار شخصی رسید. او کارگردان خوب ساختاری از دست و چشم و نقاش و ابزار و عناصر نقاشی بود اما در ادامه کارگردان مولد نبود، بلکه کارگردان مصرف‌کننده شد؛ مصرف‌کننده ساختار اولیه خودش که توسعه پیدا نکرد.

دست او تصمیمات یک ساختار تکراری را اجرا می‌کند؛ درست مثل چشم کارگردانی که تصمیمات فیلم‌بردار و فیلم‌نامه‌نویس را که به ساختار فیلم‌سازی‌اش اشراف دارند، تأیید و اپراتوری می‌کند. و اما آنچه این نقد مرا مشکوک می‌کند، زمان لازم برای ارتباط با آثار نصرت‌الله مسلمیان است. نمی‌توان با نگاه توریستی و سرگرمی در گالری با آثار ایشان ارتباط برقرار کرد. زمان زیادی لازم است که آثارشان به جان مخاطب بنشیند. یادمان نرود، جهان نقد، جهان شک است. نقد هم مثل حقایق دیگر قطعی نیست.

«پاسااختارگرایی (پست‌مدرن) در پی بازگرداندن نظم

نیست، بلکه در پی آن است که فروریزی نظام‌های معنا را نمایان کند و در دل همین فروریزی تاب بیاورد»

هال فاستر، «بازگشتِ امرِ واقع؛ پیشروان در پایانِ قرن»، ۱۹۹۶.

«نظام‌های معنا» از منظر فاستر، مجموعه‌ای از قواعد، نمادها، نشانه‌ها و گفتمان‌هایی است که در هر دوره تاریخی یا فرهنگی، معنا را برای انسان‌ها تثبیت می‌کنند؛ مانند زبان، دین، ایدئولوژی، علم، یا روایت‌های کلان (–metanarra–). پست‌مدرنیسم این نظام‌ها را نه پایدار و طبیعی، بلکه بر ساخته، ناپایدار و مستعد فروپاشی می‌داند. در اندیشه هال فاستر، اصطلاح «امرِ واقع» (که برگرفته از خوانش وی از لاکان است) به آن بخش از تجربه یا واقعیت اشاره دارد که خارج از چارچوب بازنمایی قرار می‌گیرد و نمی‌تواند به‌طور کامل در زبان یا نظام‌های فرهنگی گنجانده شود. فاستر با عنوان بازگشتِ امرِ واقع به این اشاره دارد که در پایان قرن بیستم، هنر پیشرو (آوانگارد) با بازگشت به سویه‌های ناگفتنی، ناگذر و بی‌واسطه واقعیت، در برابر بازنمایی‌های مسلط می‌ایستد.

این دو مفهوم به‌نظم می‌توانند دو مدخل برای تحلیل و درک آثار حمیدرضا آزاد باشند. هنرمندی جوان که در نمایشگاه اخیرش با بهره‌گیری از تکنیک کلاژ، رنگ‌های تند، عناصر نمادین و اشارات روایی، جهانی را پیش چشم مخاطب می‌گشاید که در آن فرم، معنا و روایت پیوسته در حال فروپاشی و بازسازی است. آزاد را نمی‌توان صرفا در قالب یک نقاش فرم‌گرا یا روایت‌پرداز جای داد، بلکه آثار او به‌مثابه متون بصری چندلایه، هم‌زمان در حوزه‌های زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی هنر، اسطوره‌شناسی و نقد وضعیت معاصر ایران قابل رهگیری و تحلیل است.

نقاشی‌های حمیدرضا آزاد در منظومه هنر معاصر ایران، قدری تمایز دارند؛ آثاری که هم‌زمان از تخیل سرشار، دغدغه‌های اجتماعی و جست‌وجوی فرمال برخوردارند که این نمایشگاه امیدوارم آخرین مجموعه او نباشد. ما هنرمندان میان‌رده و بزرگی را می‌شناسیم که در اولین نمایشگاه او اولین ایده خلق‌شده خود تا پایان عمر کاری خود می‌مانند. آنچه او خلق می‌کند نه صرفا تصویر، بلکه بافتی است از روایت، تاریخ، اسطوره و امر شخصی که در دل رسانه‌ای کلاژمحور به منصفه ظهور می‌رسد. این طرفی است که می‌تواند به مرور پخته‌تر و دارای گنجایش‌های عظیم‌تری شود و از روایت‌های خرد و فروپاشی‌های کوچک به سمت روایت‌های کلان‌تر نیز هنرمند را سوق دهد.

آزاد با تکیه بر تکنیک کلاژ –ترکیب کاغذهای رنگی، مقوا، چاپ‌های بریده‌شده، و لایه‌های نقاشی– سبکی را برمی‌سازد که در نگاه اول کودکانه، شوخ‌طبع و رنگارنگ می‌نماید، شاید جوانی او اینجا به کارش آمده است، اما در لایه‌های زیرین، حاوی خشونت، فروپاشی و نقد است. نقد جامعه‌ای که او نماینده نسل جوان و البته تحول‌خواه آن است. در این شیوه، ما با هنرمندی روبه‌رو هستیم که فرم را واسازی می‌کند، همان‌گونه که معنا را. همان‌طور که نسل او در حال چنین کاری است و او نقاش این نسل است. نسلی که نمی‌خواهد چارچوب‌ها و قالب‌ها را بپذیرد و ضمن شکستن آنها، خود نیز در شکستن آنها شریک است.

فرم‌ها در آثار آزاد غالبا شکسته‌اند، ترکیب‌بندی‌ها در آستانه بی‌نظمی‌اند، و رنگ‌ها –خصوصا رنگ‌های شارپ مانند قرمز، زرد، نیلی و صورتی– در تضادی پارادوکسیکال با سوزه‌هایی چون مرگ، انزوا، یا خشونت به کار رفته‌اند. این دوگانگی برآمده از زیست دوگانه نسل خود و پیش از خود است. این دوگانگی ما را به یاد تضاد رنگ و مفهوم در آثار فرانسیس بیکن می‌اندازد؛ جایی که بدن متلاشی، در بستری از رنگ‌های دل‌فریب نمایش داده می‌شود. به گفته سیمون اوفری، بیکن در آثارش «نه تنها فرم، بلکه ادراک سنتنی از



واسازی تصویر، بازسازی معنا

خوانشی چندبعدی از آثار حمیدرضا آزاد



حسین کنجی

زیبایی را نیز پاره می‌کند» (O'Faery, ۱۹۹۹).

در آثار آزاد، بدن زن، دست، ماسک، حیوانات اسطوره‌ای (همچون گاو، سگ یا پرندگان انتزاعی)، مجسمه‌های کلاسیک و عناصر طبیعت به‌طور پیوسته تکرار می‌شوند. زن، به‌ویژه در قالب دست با اندام شکسته، حضوری کلیدی دارد؛ حضوری نه منفعل بلکه فعال، که اغلب به سوزّه یا ابزار انتقال معنا بدل می‌شود. زن در آثار موضوع محوری بحث و پیش‌برنده روایت است. برای نمونه، در یکی از آثار او، دستی با ناخن‌های لاک‌زده یک پرنده سیاه را نگه داشته، در حالی که پس‌زمینه پر از دریا و قطعات معماری کلاسیک است. این تکه‌چینی ذهن را به اسطوره‌های زایش، مرگ و تکرار بازمی‌گرداند. تحلیل نشانه‌شناختی رولان بارت درباره نمادهای تکه‌تکه‌شده در رسانه‌های تصویری، به خوبی درمورد چنین آثاری قابل درک است؛ جایی که «دال‌ها، دیگر به دلالت مستقیم نمی‌پردازند بلکه شبکه‌ای از ارجاعات را می‌سازند که مخاطب باید آن را کشف کند» (Barthes, ۱۹۷۷).

آزاد از آن دسته هنرمندان است که آثارش در دل زمانه‌ای بحرانی خلق می‌شود؛ زمانه‌ای که در آن هویت، نه یگانه بلکه متکثر و نه پایدار بلکه در معرض گسست و تغییر دائم است. او نه تنها در فرم بلکه در محتوا نیز انعکاس‌دهنده بحران‌های اجتماعی، فروپاشی ارتباطات انسانی و گسست‌های تاریخی است. از این منظر او روایتگر وضعیت است.

نقاشی‌های او، به گفته بهرنگ صمدزادگان، «از دل فروپاشی می‌جوشند؛ کنشی آگاهانه برای فروپاشی تصویر، روایت و ساختار، به منظور رسیدن به چیزی تازه، ناپایدار و پویا». این توصیف دقیقا آن چیزی است که جامعه‌شناسانی چون یوریس گرویس از هنر پسامدرن انتظار دارند: «بازنمایی فروپاشی نه به مثابه فاجعه، بلکه به مثابه امکان» (Groys, ۲۰۰۸).

یکی از وجوه برجسته کار آزاد، توانایی او در خلق روایت از دل فرم‌های بصری است. او قصه نمی‌گوید، اما فضا را برای بروز روایت می‌گشاید. تصاویر او، بیشتر از جنس روایت‌های ناپیوسته سینمایی تجربی‌اند تا داستان‌های کلاسیک. در مرز شدن ایستاده‌اند. این بیننده است که می‌تواند بر اساس سابقه تجربی خود و میزان همذات‌پنداری با هنرمند آن، از مرز شدن عبور کند.

در این مسیر، تکنیک کلاژ به یاری او می‌آید تا به جای عمق‌نمایی سنتی، با تگ‌لایه‌های تخت، روایتی بصری بسازد که هم به اکنون وفادار است و هم به خاطره. این شیوه، یادآور تکنیک‌های جوزف کورنل است که هر دو با کنار هم چیدن تصاویر، روایتی تصویری خلق می‌کردند. مفهوم زمان نیز در آثار آزاد دچار تعلیق است؛ او با حذف عمق پرسپکتیوی، از عنصر «انباشت» اساسی پرهیز می‌کند و نوعی نگاه خنثی، گاه حتی سرد به فاجعه دارد. این خنثی‌سازی بار احساسی، به نوعی تکنیکی پست‌مدرن بدل می‌شود؛ جایی که «تماشا، بر احساس تقدم می‌یابد».

در تاریخ هنر معاصر ایران، آثار آزاد ادامه جریان‌هایی است که توسط بهمن محضص، با ترکیب فرم‌های کلاسیک با خشونت بصری و همین‌طور آیدین آغداشلو، با تأکید بر بازسازی حافظه و ارجاع به تاریخ، شکستن ظرف زیبای فیروزه‌ای شارپ، بنا نهاده شد. در سطح جهانی، آثار او با

کلاژهای جوزف کورنل، کلاژهای انتقادی باربارا کروگر و تابلوهای فرانسیس بیکن قرابت دارد. این به معنای این نیست که او اکنون در قله‌ای ایستاده است که نشان‌دهنده آغاز یک مسیر طولانی اما درست است، درست نقطه آغازین و نه چیزی بیشتر. آزاد ضمن آنکه نباید خود را ببندد و با مغرور سازد، باید راه آزادانه اندیشیدن و رصد محیط و مطالعه و آموختن پیوسته را پیش‌روی خود باز نگه دارد. چراکه هیچ کس اندازه خود هنرمند نمی‌تواند خود را متوقف یا خود را پیوسته در حرکت و تغییر و توسعه نگه دارد.

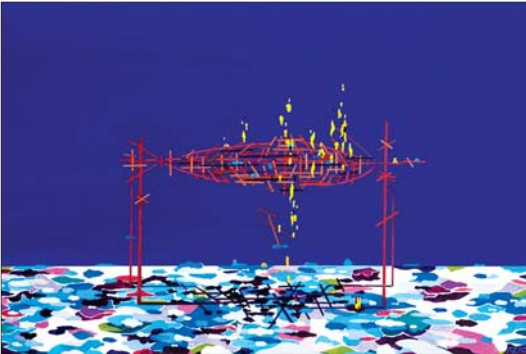
درحالی‌که محضص یا پیکره‌های مصلوب و فضایی سرکوب‌شده، نقدی بر وضعیت انسان مدرن در ایران ارائه می‌داد، آزاد با زبانی رنگین‌تر اما بی‌رحمانه‌تر، به نقد همان وضعیت از منظر فروپاشی و بازسازی می‌پردازد. اگر بیکن بدن را می‌درید تا رنج را نشان دهد، آزاد بدن را به قطعاتی جداگانه تقلیل می‌دهد تا رنج را به شوخی بدل کند، شوخی کامل‌ا جدی.

آثار حمیدرضا آزاد حاصل پیوند میان تخیل، نقد اجتماعی، و تکنیکی منسجم‌اند. او توانسته است با بهره‌گیری از کلاژ، واسازی و نشانه‌پردازی، فضایی خلق کند که هم تأمل‌برانگیز است و هم لذت‌بخش. در جهان تکه‌تکه و بحران‌زده امروز، او هنرمندی است که امید به بازسازی را از دل فروپاشی بیرون می‌کشد.

او نه تنها در امتداد نقاشان مدرن ایران و جهان، بلکه در امتداد نظریه‌پردازان بصری‌ای چون دریدا، بارت و گرویس حرکت می‌کند؛ هنرمندی که نه به دنبال بازنمایی واقعیت، بلکه آفرینش واقعیتی تازه از دل تصویر است. آثار آزاد ما را نه صرفا به دیدن، بلکه به تجربه لامسه‌وار، به هم‌داستانی با تصویر و به کشف معنا در تکه‌تکه‌شدن فرا می‌خواند.

در نگاهی کلی به آثار حمیدرضا آزاد، با هنرمندی مواجه هستیم که با وسواس، دقت و شهود خلاقانه، جهانی تکه‌تکه اما به غایت تأمل‌برانگیز خلق می‌کند. آثار او نه صرفا برای تماشا که برای درگیرشدن‌اند؛ برای مکاشفه، برای مواجهه‌ای بی‌واسطه با لایه‌های پیچیده هویت، تاریخ، خشونت و حافظه. او با انتخاب آگاهانه تکنیک کلاژ، و بهره‌گیری از متریال‌های به ظاهر ساده چون کاغذ، مقوا و رنگ، تصویری از واقعیت معاصر را ارائه می‌دهد که نه در قالب بازنمایی سنتی، بلکه در ساختاری چندپاره و ناپایدار عرضه شده است. این چندپارگی، از قضا، جوهره مر معاصر است؛ جهان امروز نه منسجم است و نه قطعی، و آزاد نیز به‌درستی، از این ویژگی برای ایجاد ساختاری زنده و در حال زایش استفاده می‌کند.از منظر تاریخ هنر، آزاد در امتداد مسیر نقاشانی چون بهمن محضص و فرانسیس بیکن حرکت می‌کند، با این تفاوت که در آثار او، بدن و خشونت نه از جنس ویرانی، بلکه از جنس امکان بازخوانی و بازسازی‌اند. او همچون بیکن بدن را عرصه تجربه درد و فروپاشی می‌داند، اما با استفاده از رنگ‌های درخشان و فرم‌های کلاژشده، نوعی گشایش معنایی ایجاد می‌کند که از دل ویرانی، امکان بازآفرینی را یادآور می‌شود.

از منظر جامعه‌شناسی هنر، آزاد هنرمندی واکنشی است؛ هنرمندی که با رویکردی انتقادی به شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زمانه‌اش می‌نگرد. او با پرهیز از بیانیه‌های مستقیم و شعاری، نوعی واکاوی استعاری و بصری ارائه می‌دهد که بیننده را نه صرفا مخاطب اثر، بلکه هم‌مفسر آن قرار می‌دهد. ترکیب بدن، رنگ، نمادهای آیینی، معماری فروپاشیده و اشاره‌های اسطوره‌ای در آثار او، حکایت از ذهنی دارد که جهان را در هم‌تنیدگی همه‌جانبه معناها می‌بیند. در پایان، باید گفت نقاشی‌های حمیدرضا آزاد عرصه تجربه‌اند؛ تجربه‌ای بصری، لمسی، حسی و تاملی. او با نگاهی عمیق به امر زیسته، تاریخی، فرهنگی و روانی، جهانی خلق می‌کند که با وجود همه تلخی‌ها، در خود بارقه‌ای از امکان، از آفرینش و امید را حفظ کرده است.



گالری

در بیست‌وسومین دوره حراج تهران چه گذشت؟

نیلوفر محمودی، بیست‌وسومین دوره حراج تهران روز پنجشنبه اول خرداد ۱۴۰۴ در هتل پارسیان آزادی برگزار شد؛ رویدادی که نه‌تنها بازتابی از روندهای هنری معاصر ایران بود، بلکه نگاهی اقتصادی و فرهنگی به جایگاه هنر در جامعه امروز ارائه داد. با مجموع فروش بیش از ۱۷۵ میلیارد تومان، این دوره به یکی از پرفروش‌ترین و شاخص‌ترین ادوار حراج تهران بدل شد و جایگاه آن را به‌عنوان مرجعی مهم در خرید و فروش آثار هنری در کشور تثبیت کرد. در این دوره، صد اثر هنری شامل نقاشی، مجسمه و آثار مفهومی معاصر ارائه شد که ۹۷ اثر به فروش رسیدند. این نرخ بالای فروش (۹۷ درصد) نشان‌دهنده اعتماد بازار و رشد سلیقه مجموعه‌داران است. از این میان، ۴۵ اثر با قیمت بالای یک میلیارد تومان چکش خوردند؛ رقمی که بیانگر بلوغ بیشتر سرمایه‌گذاری هنری در کشور است.

نام‌های آشنا و توانمند در کنار استعدادهای نوظهور، فضای متنوعی را رقم زدند. مسعود عرشااهی با اثری بدون عنوان، رکورد این دوره را با فروش ۱۱میلیارد و ۶۶۰ میلیون تومان شکست. سهند حسامیان با مجسمه مفهومی «سمت پنهان» به رقم ۱۰میلیارد و ۱۲۰ میلیون تومان رسید و جایگاه خود را به‌عنوان یکی از هنرمندان برجسته نسل جدید تثبیت کرد. منیر شاهرودی فرمانفرمایان با «توپ آینه» (هفت‌میلیارد و ۹۲۰ میلیون تومان) و کوروش شیشه‌گران با اثری بدون عنوان (هفت‌میلیارد و ۸۸۰ میلیون تومان) نیز درخشان ظاهر شدند. پرویز تاولی، چهره ماندگار هنر مجسمه‌سازی، با «هیچ سیاه» و فروش شش‌میلیارد و ۶۰۰ میلیون تومان همچنان مورد توجه قرار گرفت.

هنرمندان نسل‌های پیشین نیز با قدرت بازگشتند. آیدین آغداشلو با «سال یک» (شش‌میلیارد و ۸۲۰ میلیون تومان)، سیراک ملکنیان، نصرالله افجه‌ای و محمد احصایی، همگی نتایج درخشانی از آثارشان هنوز از اعتبار و محبوبیت بالایی برخوردار است. حسین کاظمی نیز با اثری به مبلغ سه‌میلیارد و ۶۳۰ میلیون تومان در فهرست فروش موفق قرار گرفت.



منصور قدرتیز با دو اثر در این دوره بود که اثری بدون عنوان (انتزاع) او دو میلیارد و ۲۰۰ میلیون و اثر طبیعت بی‌جان با ساعت، با قیمت یک‌میلیارد و ۲۰۰ میلیون به فروش رفت؛ اثری که در کتاب هنرمند نیز بود. حراج تهران همواره محلی برای معرفی و تثبیت جایگاه هنرمندان جوان‌تر بوده است. امسال نیز هنرمندانی چون مهتا معینی، فرح ابوالقاسم، عاطفه محمدپورمیر، الهام نیقیسی‌فر، انتمحمد تارتی و امین منتظری در کنار بزرگان حضور داشتند و آثارشان با استقبال خوبی روبه‌رو شد. ترکیب رنگ، فرم و روایت‌های شخصی در کارهای این نسل، دیویدهنده دوران تازه‌ای از هنر معاصر ایران است که با اعتماد سرمایه‌گذاران نیز همراه شده است.

حراج تهران در حالی برگزار شد که اقتصاد کشور با چالش‌هایی نظیر تورم و نوسانات ارزی مواجه است. با این حال، استقبال چشمگیر از این رویداد نشان داد آثار هنری همچنان یکی از گزینه‌های معتبر جذاب برای سرمایه‌گذاری هستند. حضور گودرزی و مرتضی اسدی، نمایندگان هنر متعهد و اجتماعی، نیز نشان داد خریداران و مخاطبان به ارزش‌های فرهنگی و محتوای مفهومی در آثار هنری توجه ویژه دارند.

بیست‌وسومین حراج تهران نه‌تنها بازاری موفق و پررونق برای هنر بود، بلکه صحنه‌ای برای بازتاب جریان‌های متنوع فکری، فرهنگی و نسلی در ایران معاصر شد. این رویداد توانست پیوندی میان پیشگامان هنر، بزرگان معاصر و نسل نو برقرار کند و چشم‌اندازی امیدوارکننده برای آینده هنر ایران ترسیم کند. آینده‌ای که با وجود چالش‌ها، روشن، پویا و الهام‌بخش به نظر می‌رسد.