

عکاسی جنگ؛ برندی ارزشی، کالایی سهل‌البیع

یادداشتی بر نمایشگاه «آتش سرد» در گالری سلام

فرشید رحیمی



۱. در مواجهه با هر نمایشگاه، خصوصاً در رسانه‌ای همچون عکاسی که آثار در بطن ارجاعات وثیقی به «واقعیت» شکل می‌گیرند، امکان‌ها و جنبه‌های گوناگونی برای مواجهه‌ی تحلیلی و یا نقدِ کل و جزء آن وجود دارد و مواضع مختلفی را می‌توان در نسبت با این جنبه‌ها اتخاذ کرد.

در یکی از این رویکردها که از قضا رایج‌ترین آن‌ها نیز هست، ارکان و عناصر موجود در نمایشگاه، نقطه‌ی عزیمت نقد در راه‌یابی به نسبت‌ها و مناسبات زیربنایی امرواقع و عوامل بیرونی تجربه‌ی زیباشناختی و یا مستندنگاری است. این نگاه را اگر بتوان حرکتی از «درون به بیرون» نامید، شکلی از ارزیابی است که به‌واسطه‌ی آن، آثار هنری و داده‌های به نمایش درآمده، بسته به رویکرد منتقد، ارزش‌گذاری شده و در نسبت با گفتمانی که نقد بر آن استوار می‌شود، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

در این منظر، نمایشگاه وضعی موجود است که از نظر هنرمند، بنیان و یا گردانندگان، صورت‌بندی یک تجربه‌ی زیباشناختی و یا بیانی هنری-تألیفی است، و از نظر منتقد فعلیتی روبنایی و قابل نقد و سنجش در نسبت با عناصر زیربنایی و شیوه‌های تاریخی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی.

از این زاویه، منتقد در بهترین و عالی‌ترین سطح نقد، در صورت مجهز بودن به درک دیالکتیکی و پویا از مسئله‌ی زیبایی‌شناسی به عنوان امری تاریخی، خواهد توانست نیروها و عوامل تولیدی و نسبتی که آثار با شرایط تولیدشان دارند را بررسی و از دریچه‌ی نقد اجزاء، راهی به مختصات قرارگیری فعلیت هنرمند در نسبت با: ارزش‌های خود رسانه، گفتمان قدرت، ابزار و شیوه‌های تولید، روابط زیربنایی و اقتصادی جامعه و مناسبات اجتماعی بگشاید. به عبارت دیگر، فعلیت تألیفی هنرمند، محل استقرار نقد و دریچه‌ای به عناصر زیربنایی و علت‌های فرادستی این فعلیت است.

روش فوق را اگر بشود «نقد تألیف» نامید؛ در مورد «هنر جاری» به عنوان یکی از ارکان روبنایی جامعه، و یا حتی در نگاهی مستقل به آثار اسلاف هنر در تاریخ، راه‌گشا و تا حدود زیادی مؤثر است. اما اگر در یک نمایشگاه گروهی با شکلی از یک «بایگانی» در حکم «اشیائی یافته‌شده» و یا «منتخبی از آثار» مواجه شویم، که چند دهه از شرایط واقعی تولید آن‌ها نیز گذشته باشد؛ به نظر می‌رسد نقد ملزم به هوشیاری در برابر عوامل و انگیزه‌های بایگانان، حامیان، انتخاب‌کنندگان و برگزارکنندگان، در موازات با تأثیر اینگونه نمایش‌ها بر ذهن مخاطبان است. نوعی از حساسیت که منتقد تلاش می‌کند مخاطب را در برابر نیروها، انگیزه‌ها و اهداف غیرمستقیم این گونه بایگانی‌ها هوشیار نگاه دارد.

از این روی جنبه‌های بیرونی نمایشگاهی از «عکس‌های جنگ» ایران و عراق، مشتمل بر انبوهی از ارجاعات به مقولات مرتبط سیاسی-اجتماعی دو کشور، تلقی‌ها و القائات ساختارهای قدرت، تفاسیر مختلف و محصولات ایدئولوژیکی است که در توجیه و تقدیس عناصر جنگ حیات گرفته‌اند و مدام به موازات و تحت تأثیر شرایط سیاسی و اقتصادی نظام مستقر در حال تغییر و تحول‌اند.

به عبارت دیگر عوامل چندگانه‌ای که افتراقاً این بایگانی‌ها را ساخته‌اند، نگاه‌داری می‌کنند و در بزنگاه‌ها و مناسبت‌های مختلف آن‌ها را نمایش می‌دهند (عکاس-نهاد فرهنگی-مجموعه‌دار-حامی-گالری)، الزاماً تلقی مشترکی از جنگ ندارند. در نهایت نیز این نیروها و عوامل بیرونی (قدرت و سرمایه) هستند که این بایگانی‌ها را در نسبت با کارکردهایی که دارند به خدمت می‌گیرند. برای مثال عکاسی که صحنه‌ی دهشتناک پس از بمباران شیمیایی حلبچه را به تصویر کشیده است، در لحظه‌ی عکاسی هیچگاه تصور نمی‌کرد که این عکس‌ها را زمانی در تهران و در قالب نمایشگاه، با قیمت‌هایی چنین بفروشد.

عمل عکاسی در این واقعه و انگیزه‌ی اصلی آن در ابتدا تولید کالایی سودآور با ارزش مبادله‌ای نبوده است. اما پس از زمانی مشخص و در قفای تحول مناسبات اجتماعی و فرهنگی تحت تأثیر سرمایه، این عکس‌ها ارزشی مبادله‌ای یافته‌اند و به عرصه‌ی پر تنش عرضه و تقاضا هم رسیده‌اند. این همان تأثیر «نظام بازار» بر کالا شدن سندها، انگیزه‌ها، کنش‌ها و فعلیت‌ها است، روندی که به تدریج، ولی منسجم و مداوم، در تلاش برای تبدیل هر چیزی به کالایی سودآور و دارای ارزش مبادله‌ای است.

باید توجه داشت مفهوم بایگانی در این نوشته، هم بر جنبه‌های فیزیکی و عینی، مجموعه‌هایی دلالت دارد که در نهادهای خبری، فرهنگی و مالی نگه‌داری می‌شوند، و هم به ژانرهایی که در نسبت با یک واقعه‌ی وسیع در روبنای هنری، حقوقی، سیاسی و فرهنگی جامعه شکل می‌گیرند. برای نمونه، عکس‌های جنگ و انقلاب از نمونه‌های بارز هر دو شکل از بایگانی هستند که همواره کمیّت و کیفیت آرشیو، دسترسی و ترتیبات نمایش آن‌ها، محل زورآزمایی قدرت‌های سیاسی بوده و هسته‌ای برای شکل‌گیری تفسیرهای متناقض و ارزش‌گذاری‌های متنافی در مورد جنگ و انقلاب است.

۲. یکی از نمونه‌های این نوع نمایشگاه‌ها که ارائه‌کننده‌ی منتخبی از یک بایگانی گسترده‌تر هستند، در گالری «سلام» واقع در مرکز تجاری «سام سنتر» تهران، تحت عنوان «آتش سرد»، بهمن و اسفندماه ۹۶ به نمایش درآمد. نمایشگاه آتش سرد مجموعه‌ای از آثار تنی چند از عکاسان جنگ ایران و عراق بود که توسط جاسم غضبانپور انتخاب، گردآوری و به نمایش درآمد.

عکس‌ها از آثار: مهرزاد ارشادی، سعید جان‌بزرگی، محمد حسین حیدری، جهانگیر رزمی، جاسم غضبانپور، علی فریدونی، بهرام محمدی‌فرد، ساسان مویدی و عربعلی هاشمی انتخاب شده، و با حمایت نهادهایی چون: «سام سنتر» و «سام کافه» و نیز برندهایی چون «تی‌لانژ»، «موریس لاکروا» و «استفانو ریچی» و یک شرکت بیمه‌ای با عنوان «تامین‌آوران صفری» برگزار شد.

در میان این حامیان، برند استفانو ریچی بیش از دیگران می‌تواند قابل توجه باشد. درست یکسال پیش از این نمایشگاه بود که ضیافت استفانو ریچی به مناسبت رونمایی از **دکمه‌سردست‌های طلایی** «هیچ» اثر پرویز تناولی خبر ساز شد. مراسمی که در آن به موازات دکمه‌سازی از آن حجم فلسفی!!! همچنین از ظروف، کاسه و بشقاب‌هایی منقش به خط محمداحصایی و مزین به نشان برند مذکور پرده‌برداری شد.

این مورد را نمی‌توان مستقیماً به نمایشگاه آتش سرد ارتباط داد، اما می‌توان نسبت به نقش و اثری که این برندها در صدد ایفای آن هستند هوشیار بود. چه اینکه برگزاری نمایشگاهی از عکس‌های جنگ می‌تواند اندکی نمای لاکچری یک مرکز منسجم برای القا و تثبیت مصرف‌گرایی در پایتخت کشوری انقلابی-اسلامی را در حاشیه‌ی امن قرار دهد و نقش آن‌ها را به عنوان حامیان نوین آرمان‌های فرهنگی موجود، به تدریج تثبیت نماید.

۳. سه متن از طرف برگزارکنندگان در دسترس مخاطبان قرار داشت: اولی بیانیه‌ای پر حسرت به قلم غضبانپور؛ متن دوم بیانیه‌ای از مؤسسه‌ی هوم - ظاهراً نهادی فرادست برای گالری سلام - به قلم احمدرضا نوری و متن سوم هم تحت عنوان آتش سرد در مورد نمایشگاه و ایضاً به قلم احمدرضا نوری.

سه یادداشت دیگر هم در مورد عکاسی جنگ از ناصر فکوهی، محمد مهدی صیادنبوی و محسن شهرنازدار هم در کتاب نمایشگاه درج شده بود که در این مجال فرصت نقد آن‌ها میسر نیست، اما شاید بتوان اشاره کرد که متن‌های صیادنبوی و شهرنازدار واجد نقاطی روشن و بصیرت‌هایی در رابطه با عکاسی جنگ بودند و وجودشان در کتاب نمایشگاه از نقاط قوت این نمایشگاه محسوب می‌شد. در ادامه به سه متن اول که در کتاب نمایشگاه هم درج شده و در دسترس علاقمندان قرار دارد، اندکی خواهیم پرداخت.

در بیانیه‌ی هوم، احمدرضا نوری پس از پرداختن به مفاهیمی همچون «پیشرفت درخشان و توسعه»، «چشم‌اندازهای تمدن‌ساز» و «ثبات نظام اجتماعی»، به تدریج پای مفاهیمی همچون «فرهنگ والا و خودپالای خواص» و «هنر اعلاء» به عنوان سنگ بنای «هنر عامه» در جهت ساخت «ایران نوین فردا» را به میان می‌آورد.

صورت‌بندی این بیانیه معطوف به «اهداف مبارک و نیک فرجام بر جریده‌ی عالم» است، اهدافی که معلوم نیست واضح آن چه کسی است و مختصات آن چگونه است، و این «جریده‌ی عالم» دقیقاً کجای این پیر فرهادکُش و سرای فانی را نشانه گرفته است. در نهایت این مانیفست، با عباراتی دستوری و البته با لحنی خشمگینانه در خطاب به هموطنان لاقید، کم‌کار و کم‌غیرت در تشابه با اندرزهای مرسوم در رسانه‌ی ملی به پایان می‌رسد:

«بی‌شک رفاه و زندگی با کیفیت، پویایی و خوشبختی، نصیب کسانی خواهد بود که کمی غیرت داشته باشند و کمی کار کنند».

دل‌بستگی این بیانیه و تلاشی که برای پیوند رفاه با غیرت دارد، به شکلی تأکید و تکثیر مفاهیم و شعار سیاست‌های توسعه‌ای است؛ گفتمانی که همواره فقر و فلاکت را به تنبلی و کم‌کاری و در مورد اخیر، به بی‌غیرتی آحاد جامعه ارجاع می‌دهد.

سیگنال‌های این بیانیه در راستای تثبیت گفتمان «توسعه» است، «اسمِ شبی» که دستاوردهای مشعشع نسخه‌ی وطنی آن از اوایل دهه‌ی هفتاد تا کنون، در زمینه‌ی فقر، شکاف طبقاتی، تخریب محیط‌زیست، و تاراج سرمایه‌های ملی به دست نهادهای خصولتی در تاریخ سیاست‌های توسعه‌طلبانه و دیکته‌ای، زبان‌زد است. گفتمانی که بارزترین نمود عینی آن را می‌توان در طبقات فوقانی همین گالری و در برق‌و‌یتترین‌های حامیان «با غیرت» نمایشگاه به‌روشنی مشاهده کرد.

امیدواریم «یاران موافق و وفادار» و «همراهان اندیشمند» مؤسسه‌ی هوم در لوای «اهداف مبارک» برای «ایران نوین فردا» در تولیدات آینده‌ی خود، بر تبیین و توضیح نقش مهمی که عامل غیرت در جوامع توسعه نیافته و کمتر برخوردار (کم‌غیرتان و کم‌کاران عالم) و از جمله «ایران امروز ما» دارد، بیشتر و منسجم‌تر متمرکز شوند.

متن دوم، با عنوان «عکاس جنگ، عکاسی جنگ»، به قلم جاسم غضبانپور در ابتدا تلاش دارد این دو مقوله را تعریف کند. در تعریف عکاس جنگ، غضبانپور این لقب را تنها شایسته‌ی آلفرد یعقوب‌زاده می‌داند و در مقوله‌ی عکاسی جنگ هم متن استدلال می‌کند که «ما در کشورمان عکاس جنگ به مفهوم و معنای بین‌المللی آن نداریم».

اینکه این تمایل به بین‌المللی بودن از کجا سرچشمه دارد را شاید بتوان در نمونه‌های منسجم‌تری از این عارضه در بنگاه‌های دیگر یافت. فضای دانشگاهی به رغم حضور کمیاب استادان فاضل و فرید، یکی از اماکن القای این خودکم‌بینی سیستماتیک است، نقشی که توسط برخی هیئات مایوس دانشگاهی هم به وفور در حال تزریق و ترویج است.

اما نکته‌ی اصلی که در همه‌ی نمونه‌های مشابه امتناع‌باوری و تظاهر به یأس نهفته است، فروش نداشته‌ها است؛ به عبارت دیگر اول ادعای «نداریم» و «نیستیم» عَلم می‌شود و در انتها جویندگان و مشتاقان «امرِ نایاب» را به مرکز فهم و نبوغ، یعنی به خود و تألیفات و تولیدات خود، فرا می‌خوانند. همچون جمله‌ی پایانی بیانیه‌ی نمایشگاه: «این [نمایشگاه] تنها قطره‌ای است از دریای عکس‌های تهیه شده توسط عکاسان حرفه‌ای و آماتور که در آن زمان گرفته شده است».

در اینجا نهایتاً مشخص نیست که ما عکاس حرفه‌ای داریم؟ یا نداریم؟ و این دریایِ مَقَطَرِ تصویری، بالاخره تکلیفش چیست؟ اصلاً این «حرفه‌ای» بودن چه فضیلت دست‌نیافتنی است که در «آکادمی» و «غیر آکادمی» همه از غیابش در فغان‌اند؟

غضبانپور البته در این متن شکست نمایشگاه را از پیش اعلام کرده و به شکلی نمایشگاه را پیش‌دستانه در حاشیه‌ای امن از فروتنی کاذب قرار می‌دهد: «[می‌خواستیم] ولی مثل همیشه نشد». این جمله در بیانیه تلویحاً به این معنا نیز می‌تواند باشد:

سطح سلیقه، انتظارات و عملکرد من بالاتر از آن چیزی است که می‌بینید، ولی در نهایت وضع موجود با لیاقت مخاطب سازگار است؛

بودن این نمایشگاه به ز نبودن،

خاصه در سام ستر...

متن سوم، با عنوان آتش سرد هم در دو بخش تنظیم شده است. بخش «عقل»، به اندرز و کلی‌گویی در باب فراموشی، بی‌حافظگی و دیگر مکررات در باب تاریخ و روش‌های جلوگیری از گزیده‌شدن چندباره از یک سوراخ پرداخته، که همچون نوشته‌ی غضبانپور هیچ ارتباط مشخصی به معیار و شیوه‌ی جمع‌آوری آثار، منطق چیدمان، شاخصه‌های مورد نظر در انتخاب عکاسان، ساختار روایی و... ندارد. بخش دوم آن نیز با عنوان «دل»، به راستی دلنوشته‌ای فاقد شاخصه‌های لازم برای نقد بوده و همچون نوشته‌های بی‌ارتباط و شعاری که به عکس‌های نمایشگاه الصاق شده بودند از شدت آشفتگی بایسته‌ی صرف وقت برای تحلیل و هم تصدیع خاطر مخاطبان این یادداشت نیست.

اما عکس‌های این نمایشگاه خالی از ارزش‌های تصویری و اسنادی نبودند، در میان آن‌ها نمونه‌های درخشان از عکاسی جنگ نیز فراوان است و ارزش کار هریک از عکاسان محفوظ و قابل توجه است. اما معضل اصلی عدم انسجام، گسست روایی و ناتوانی برگزارکننده از انسجام دهی به این داده‌های اسنادی است. تا جایی که عکسی مربوط به سال‌های پس از جنگ (سال ۱۳۷۳) نیز در این نمایشگاه به نمایش گذاشته شده بود.

کسی امروز نمی‌تواند از هر کدام از این عکاسان در باب عناصر صحنه و ارکان عکس بازخواست کند. دهشت جنگ و حضور عکاس در موقعیت خطیر و اضطراری صحنه‌های نبرد و نمود واقعی که در عکس‌ها منعکس شده است، در هر داور، حقانیت و اهمیت لحظه‌ی ثبت شده توسط عکس را تثبیت و توجیه می‌کند. اما عنصر نقد در بیان کلی و خوانشی که تالی چیدمان، انتخاب و ارائه‌ی آثار است جریان می‌یابد و نباید در برابر اربابی که همواره در حواشی چنین نمایشگاه‌هایی در جریان است، سکوت کرد.

نقد می‌تواند ارزش‌هایی را که در ارائه و تفسیر عکس‌ها جریان می‌یابند پی‌جویی کند؛ حقایقی که در عدول از سانسورهای معمول و گشودن دریچه‌های نوین به فهم مسئله‌ی جنگ پدیدار می‌شوند؛ آنهم نه در برداشتی رمانتیک و ملهم از شعایر سانتی‌مانتال ضد جنگ، و یا نفی جنگ به معنای عام فارغ از تحلیل شرایط و الزامات خاص وقوع آن؛ بلکه به صورت موردی و مختص به شرایط تاریخی و سیاسی که جنگ ایران و عراق مولود آن بوده است.

اگر این نمایشگاه داعیه عدول از شیوه‌های دولتی ارائه‌ی عکس‌های جنگ را دارد، پس انتظار مخاطب دیدن صورتی غیر ایدئولوژیک و بری از زیبایی‌شناختی کردن جنگ است. اینجاست که قرار دادن چند پرتره از رزمندگان جوان و افکندن سایه‌ی آسمان بر آن‌ها، مرزهای تقدیس را تا سرحدات ابتذال فرومی‌کاهد و بار جنبه‌ی ایدئولوژیک و شعاری نمایشگاه را صد چندان می‌کند.

همچنین عکس‌های مسئولان و شخصیت‌های حاکمیتی در صحنه‌های نبرد، امکان مهمی برای گشودن دریچه‌ای به سطوح سیاسی و فرادست عکاسی جنگ است. اما این امکان در فقدان روایتی از تحولات سیاسی و تغییرات هشت ساله‌ی سطوح حاکمیت به مفهوم و کارکرد جنگ و بازنمایی تعارضات و اختلافات مهم در اداره‌ی جنگ، ابر می‌ماند. سیمای صادق خلخالی در عکس‌های جهانگیر رزمی به عنوان عنصر غیر منتظره‌ی نمایشگاه، در تأکید بر شخصیت‌هایی که روایت رسمی، به تدریج از آن‌ها تبری جسته نیز جالب توجه است.

اما این حضور مسئولان و امکان روئیت و خرید عکس‌های کسانی چون صادق خلخالی و دیگر چهره‌های سیاسی در ذیل حمایت و عنایت برنده‌های البسه، کراوات و جواهرات لوکس، معناهایی دیگر نیز ورای ایجاد حاشیه‌ای امن برای این برندها تولید می‌کند؛ شکلی از دگردیسی و تحول شماتیک در فرهنگ انقلاب، ایثار و شهادت. تحولی که چندان هم به مذاق حاکمیت فرهنگی تلخ نمی‌آید. بعدها شاید در کارنامه‌ی مسئولی بنویسند: "با تلاش مشارالیه، مرکزی تجاری و آکنده از نشانگان فرهنگ مصرفی و امپریالیستی در یکی از شوارع شهیدپرور تهران، به تسخیر ذکر جلیل شهدا، تمثال مجاهدان نستوه و رایحه‌ی بهشتی مقاومت درآمد؛" نوعی تعامل دو سر برد، البته که از نوع معتدل آن.

۴. عکاسی جنگ در جغرافیای سیاسی و اجتماعی ما در بیشتر موارد و گاه حتی در تضاد با مقاصد اولیه‌ی شکل‌گیری و تولیدش، در قالب یکی از مهم‌ترین نقاط اتکای ایدئولوژی، در تحکیم روابط و ارزش‌های نظام سیاسی حاضر، نقش‌آفرینی کرده است.

پرداختن به مسئله‌ی جنگ در طول سه دهه‌ی اخیر یکی از اجزاء پرخرج پروژه‌های هنردولتی بوده که به رغم حمایت بی‌شائبه در زمینه‌ی تولید و انتشار، همزمان از گزند سانسور و حذف و اضافه‌های دستوری نیز در امان نبوده است. از این روی به نظر می‌رسد مسئله‌ی این مجموعه‌ها و همین‌طور نمایش آن، از حدود دغدغه‌های هنری و یا اهداف پژوهشی فراتر باشد.

در برابر نمایش گاه به گاه و حضور پررونق این گونه بایگانی‌ها در حراج‌ها (در ششمین حراج تهران عکسی مستند از حضور سربازان در خط مقدم جنگ با قیمت ۳۴ میلیون تومان به فروش رفت. سال بعد در هشتمین حراج تهران نیز عکسی مربوط به عملیات کربلای پنج، سه برابر قیمت برآورد شده‌ی اولیه با رقم ۵۵ میلیون تومان به فروش رفت). این پرسش پدیدار می‌شود که منتقد باید از کدام زاویه و در چه نسبتی با این آثار قرار گیرد؟ خاصه که این حضور در محلی پر مناقشه و با حمایت برندها و نام‌هایی پرحاشیه نیز همراه باشد.

آیا دیگر می‌توان از طریق ربط سطحی صور موجود، به ذکر اقوالی در باب «عکاسی جنگ» بسنده کرد و فارغ از وضع موجود اجتماعی و سیاسی ایران در ورطه‌ی ارجاع مدام به عکاسان و منتقدان تاریخ عکاسی (همچون یادداشتی «آکادمیک» - در نقش بلندگوی تحکیم گفتمان فرادست- با کلی کردن مفهوم جنگ ایران و عراق و تقلیل آن به یکی از ژانرهای عکاسی، و عام پنداشتن نیروهای مترتب بر آن) بر مقاصد ایدئولوژیک نظام بازار و مشروعیت جویی آن از طریق بازنمایی بایگانی‌های ایدئولوژیک سرپوش گذاشت؟

«مسئله»ی اساسی در مواجهه با چنین بایگانی‌هایی چه می‌تواند باشد؟ آیا می‌توان دیگر در ساحل سلامت تعاریف دانشگاهی آرמיד و متاع «عکاسی چیست» و عکاسی جنگ کدام است را در بطن بی‌سابقه‌ترین هجوم نئولیبرالیسم در کالایی کردن عرصه‌هایی همچون دانش و هنر، علم کرد و چشم بر پیوندهای نظام بازار و هنر، در لوای بازنمایی بایگانی‌های مشروعیت‌آفرین برای سرمایه، فروبست؟

۵. «مسئله» و نکته‌ای که نقد باید در برابر آن هوشیار شود، تحلیل موقعیت کنونی مالیه‌گرایی در عرصه‌ی فرهنگ و نیز گسترش روزافزون مرزهای کالایی شدن هنر بدست نهادهای مالی و سرمایه‌گذاری است. مالیه‌گرایی در ایران فرآیندی بود که پس از جنگ و در طی سیاست‌های تعدیل اقتصادی، به تدریج توسعه یافت.

تلاش دولت‌های پس از جنگ، تحقق رشد اقتصادی از طریق تعدیل، رهاسازی و انباشت سرمایه بود. سیاستی که در میانه‌ی دهه‌ی هفتاد به موازات ظهور طبقه‌ای جدید در ایران، شرایط تشکیل مؤسسه‌های مالی و اعتباری و بانک‌های خصوصی را فراهم کرد و به نوعی حلقه‌های فرادست مالی و روند کالایی شدن سه ناکالای معروف، یعنی پول، کار و طبیعت را در ایران پس از انقلاب احیاء کرد؛ هجومی که امروزه سه عرصه‌ی آموزش، هنر و بهداشت را نیز به تسخیر خود درآورده است.

مؤسسه‌های مالی، بانک‌های خصوصی و بازیگران جدید صحنه‌ی سرمایه، به تدریج حلقه‌های مالی را در فرادست حلقه‌های اصلی اقتصاد شکل دادند. هدف اصلی این حلقه‌ها، تحقق نباشت از طریق برتری «ارزش مبادله‌ای» در برابر «ارزش مصرفی» است. مثلاً در مورد هنر، یک اثر هنری که دارای ارزش مصرفی به دلیل دارا بودن محتوای اندیشه‌گی و هنری است، در دستان نظام بازار و حلقه‌های مالی مبدل به کالایی می‌شود که از نظر ارزش مبادله‌ای اهمیت و اعتبار می‌یابد.

از این روی گالری‌ها، مجموعه‌داران و حراج‌های هنری به تدریج به سوی توسعه و ترویج آثاری حرکت خواهند کرد که دارای ارزش مبادله‌ای بیشتری باشند، این ارزش، هم توسط ایدئولوژی و هم به واسطه‌ی ابزارهای تبلیغاتی القاء می‌شود. حرکتی که هم از طریق اعمال سلیقه و هم اعمال فشار بر هنرمند، برای تولید محتوای مورد نظر، عملی و اجرایی می‌شود.

این روند در مورد بایگانی‌ها نیز به شدت در حال پی‌گیری است. برای نهادهای مالی که در حاشیه‌ی امن قدرت به تدریج به سوی سرمایه‌گذاری، جمع‌آوری و مبادله‌ی اثر هنری روی آورده‌اند، در مصارف داخلی، ارزش مبادله‌ای مجموعه‌ای از عکس‌های انقلاب و یا جنگ، نسبت به صور غالباً قبیحه‌ی! نقاشی‌های اروپایی و دست-کار اساتید معلوم‌الحال! قبل از انقلاب، مشروعیت بیشتری دارد و در جریان مبادله با بودجه‌های فرهنگی و دولتی، سهل‌البیع بوده، و از قابلیت نقد شونددگی بالایی برخوردار است.

شکلی از سرمایه‌گذاری کلان داخلی در عرصه‌ی فرهنگ که عموماً صفت «حامی فرهنگی» و یا «ارزشی» را هم به ارمغان می‌آورد. البته متاع لازم برای سرمایه‌گذاری بر روی هنر در عرصه‌ی بین‌المللی متفاوت و دست اندرکاران همواره جنس‌های جورتری با خود به بلاد کفر! می‌برند.

از این روی تلاش نظام بازار برای سرمایه‌گذاری بر مجموعه‌هایی منتخب و گزینش شده از عکس‌های انقلاب، عکس‌های جنگ، مستندهای دولتی و... به نوعی «بیمه‌ی کالا» از نظر محتوا و تضمین فروش داخلی در راستای تأکید بر «ارزش مبادله‌ای» این بایگانی‌های خاص است.

نهادهای فرهنگی و مالی، امروزه با توجه به رکود و رقبای قدرتمند خارجی و مشکلات حضور در بازارهای هنری جهان، پول بی‌زبان را صرف آثار حرف و حدیث‌دار هنری نمی‌کنند، صورت خندان یک بسیجی در میدان جنگ، در گنجینه‌ی یک بانک خصوصی، سرمایه‌ای مشروع، مطمئن و دارای ظرفیت نقدشوندگی بالایی است. این شاید همان منطق رونق و قیمت‌های نجومی عکس‌های هشت سال «دفاع حق علیه باطل» در حراجی‌ها، موزه‌ها، گنجینه‌ها و مجموعه‌ها باشد. نیرویی که عکس پیکر بی‌جان «عمر خاور» بازیگر تأثر حلیچه را با کودکی در آغوش، به صحنه‌ی نمایش سام سنتر می‌کشاند؛



حلېچه، پدر و کودک، نسخه‌ی اول ...