

تاریخچه ی عکاسی آمریکای لاتین

کارولینا آمارال د اگویار^۱
برگردان: رضا اسپیلی



ماهیت رابطه ی بین هنر عکاسی و تاریخ چیست؟
مقاله ی زیر در روزهای برپایی نمایشگاه «عکاسی آمریکای لاتین ۱۹۶۰-۲۰۱۳» — از ۱۹ نوامبر ۲۰۱۳ تا ۶ آوریل ۲۰۱۴ به مدت حدود ۶ ماه — در بنیاد کارتیه برای هنر معاصر و در بررسی آن نوشته شده است. و این پرسشی بود که آن نمایشگاه در پی مطرح کردن آن بود. آثار به نمایش درآمده که در بافت های سیاسی متنافری همچون دیکتاتوری، گذار به دموکراسی یا گردش به چپ پدید آمده اند، معلوم می کنند که هنر گاهی آنچه را که وقایع نگاری تاریخی و کارهای روزنامه نگارانه قادر به انجام اش نیستند آشکار جلوی چشمان ما می نشانند.

عکاسی معاصر آمریکای لاتین رویدادهای بزرگ سیاسی را همراهی کرده است که نه تنها این قاره را منبع الهامی برای آرمانشهر لیبرترها کرده بلکه از سوی دیگر تجسم خودکامگی بوده است که مولد ستم و بی عدالتی اجتماعی است. عکاسان آمریکای لاتین فراتر از رویدادهایی که تاریخ را به نقش و نشان خود آراستند — انقلاب کوبا (۱۹۵۹) و دیکتاتورهای نظامی جنوب قاره (سالهای ۱۹۶۰ تا سالهای ۱۹۸۰) — در خاطره ی فرآیند گذاری شرکت داشته اند که کشورهای شبه قاره از سر گذرانده اند. در این عمل، حمایت عکاسانه یکی از بی شمار راههایی بوده است که جامعه در اختیار داشته تا سوژه ها و تنوع قومی و فرهنگی، ستیزهای اجتماعی و همچنین گسترش شهرها را در «شهرنشین ترین منطقه ی جهان»^۲ به چالش بکشد.

گرفتن جرعه

بین لحظه ی انجام عمل و مدت زمان طول کشیدنش، بین حادثه و پیامدهایش، بین تاریخ و خاطره، عکاسان روش تازه یی برای دخالت در سپهر سیاسی و هنری یافته اند. از سال ۱۹۵۹، بعضی خواسته اند لحظه ی قطعی یک درنگ، یک گسست را بگیرند؛ این پروژه ی عکاسان رسمی انقلاب کوبا، رائول کورالس^۳ (۱۹۲۵-۲۰۰۶) و آلبرتو دیاز معروف به آلبرتو کوردا^۴ (۱۹۲۸-۲۰۰۲) بود. دیگرانی مانند کلودیا آندوخار^۵ سویسی - برزیلی که مدتی با سرخپوستان یانومامی^۶ زندگی کرد، در جست و جوی شناخت عمیق فرهنگ کشورشان بوده اند. همین طور فتوژورنالیسم و عکاسی هنری دروازه ی ورود به گفتمان های اصلی قاره را می گشایند و بازتاب دهنده ی توانی است که این منطقه پیدا کرده تا به تخیلات سیاسی و اجتماعی مناطق دیگر جهان جامه ی عمل بپوشاند.

نمایشگاهی که بنیاد کارتیه بر پا کرده، تحلیل کاربردهای متنوع عکاسی، ویژگی ها و ارتباطش را با تاریخ ممکن می سازد. این نمایشگاه نشان می دهد که چه طور حمایت عکاسانه به مستند کردن فرآیند گذار جوامع آمریکای لاتین محدود نمی شود، بلکه در اتفاق افتادن این دوران گذار نیز سهیم است. سوزان سونتگ، نویسنده ی آمریکایی در کتابش، درباره ی عکاسی ارتباط میان کلیشه و رویداد عکاسی شده را شرح می دهد: «عکاسی فقط نتیجه ی دیدار رویداد با عکاس نیست؛ عمل عکاسی خود یک رویداد است، رویدادی که به روش هرچه سرب تری حق دخالتش را در

هرآنچه در اطرافش می‌گذرد، از آن خود کردنش یا جوری با آن برخورد کردن که گویی هیچ اتفاقی نیفتاده، تایید می‌کند»^۷ از این منظر عمل عکاسی، گونه‌ی دخالت در تولید حافظه و دستکاری محتملش در آن است. حس زیستن در دنیایی که تکانه‌های جهشی دارد، جایی که آن جرقه‌یی که همه‌چیز را دگرگون می‌کند باید دیده و توضیح داده شود، از سال‌های ۱۹۶۰ در این قاره گسترده شده است، از وقتی که ژست کوبایی موجب گسترش آتش انقلابی شد. به موازات تشکیل گروه‌های چریکی، فتوژورنالیسم به عنوان وسیله‌ی ثبت لحظه‌ی دقیق تحویل یک جهان به جهان دیگر رشد کرد. در میان گزارشگران عکاسی که در این دوران کار کردند می‌توان از عکاس مکزیکی ناچو لویز^۸ (۱۹۲۳-۱۹۸۶) و عکاس برزیلی خوزه مده‌پروس^۹ (۱۹۲۱-۱۹۹۰) نام برد. هردو سوژه‌های تاریخی را که در نظریه‌ی سیاسی آمریکای لاتین تبدیل به قهرمانان هویتی آن شدند، مانند سیاهان، بومیان و گروه‌های دیگر در طول تاریخ به حاشیه رانده شده ثبت کردند.

گفت‌وگو میان فرم‌های هنری

سال‌های ۱۹۶۰ همچنین سال‌های انقلاب در رفتار و در هنری است که هنرمندان را به‌سوی جست‌وجوی راه‌های نو همخوان با گذار سریع اجتماعی کشاند. اگر ایدئولوژی انقلابی در بین جوانان حواریونی داشت، آمریکای لاتین همزمان از ابداعات بازار در خدمت جامعه‌ی مصرفی گسترش‌یافته از طرف ایالات متحد — مدرنیزاسیون سرمایه داری — متأثر بود. از این زمان به بعد تبلیغات جایی هرچه مهم‌تر اشغال کرده که برای بعضی به فرمی هنری ارتقا یافته است. عکاس ایتالیایی — ونزوئلایی، پائولو گاسپارینی (زاده‌ی ۱۹۳۴) که بنیاد کارتیبه اثرش به نام زیستگاه مردم...، کاراکاس، بلو مونت^{۱۰} (۱۹۶۸) را ارائه کرده است، در این کارش طنز حاصل از افراط در همه‌جا بودن متن و تصویر را که منظره‌ی شهری را تصرف و معماری و ساکنان را به مصرف تشویق می‌کند، به نمایش می‌گذارد. عکاسی گاسپارینی که بین سال‌های ۱۹۶۱ تا ۱۹۶۵ وقتی با الخو کارپنتیه (۱۹۰۴-۱۹۸۰) کار می‌کرد، در کوبا زیسته، نمونه‌ی است از استفاده از عکاسی برای تاباندن نور بر پروژه‌های سیاسی که بر سر آنها ستیز وجود دارد.

فراتر از بعضی مزیت‌های مضمونی عکاسی می‌توان به این نکته اشاره کرد که در سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ نگاهی به محدودیت‌های این هنر و ظرفیت‌هایش برای گفت‌وگو با دیگر شکل‌های بیان هنری وجود داشت. نمایشگاه «عکاسی آمریکای لاتین ۱۹۶۰-۲۰۱۳» کار مشخص بر روی گفت‌وگو میان تصویر و متن را به نمایش می‌گذارد. انتخاب عکس‌هایی که ترکیب‌شان به صورت انتقال واژه به تصویر و تصویر به قطعات نوشتاری است از همین‌جا می‌آید. این منافاتی با حضور آثاری که بر کنش‌های دیگر متمرکزند ندارد، مانند کارهای نقشه‌های اولیه ۱ و نقشه‌های اولیه ۳ (۱۹۷۶) از آنا بلا گایگر^{۱۱} (برزیلی (زاده‌ی ۱۹۳۳) که در سال‌های ۱۹۷۰ مرز میان هنر سنتی و رسانه‌ی نو را به چالش کشید و از زمره‌ی پیشتازان هنر ویدئو در برزیل شد.

به همین ترتیب هنرمند کلمبیایی، اُور استودیلو^{۱۲} (زاده‌ی ۱۹۴۸)، کار خود را با عکاسی شروع کرد و سپس برای ثبت کردن زندگی در حومه‌ی کالی^{۱۳} و به نمایش گذاشتن ساکنانش به طراحی روی آورد. بنیاد کارتیبه همچنین تصویری از سری «آتش لاتین»^{۱۴} (۱۹۷۵-۱۹۷۸) به نمایش گذاشته که در آن در جلوی تصویر دو نفر را می‌بینیم که در شهر جلوی آگهی تبلیغاتی برای شب جشن «آتش لاتین» که در یک هتل برگزار می‌شود دارند پیاده‌روی می‌کنند. این آگهی پاره‌پوره شده، به هدف خود دست نیافته و «آتش لاتین» حالت رهاکنندگی به خود می‌گیرد.

این دوره‌ی تجربه‌ی پلاستیک، با استفاده‌ی ثابت از عکاسی همچون فرم مقاومت در برابر جنایت‌های خونتایی که بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ در سراسر آمریکای لاتین دامن گسترده بود همراه است. عکاسی در کنار هنر چریکی (آنطور که آوانگارد‌های آن دوره می‌نامیدند، که هدفش دخالت در قدرت سیاسی نبرد مسلحانه به‌روشن کار هنری بود) کارکردش افشای واپسگرایی بود با تغییر دادن خود به وسیله‌ی در خدمت جست‌وجوی انقلابی آزادی.

وارونه کردن امر واقع

تصویری که روی آفیش نمایشگاه چاپ شده، عکسی از عکاس شیلیایی، مارسلو مونتسینو^{۱۵} (زاده‌ی ۱۹۴۳)، به تمامی نقش فتوژورنالیسم را در این بافت نشان می‌دهد: او بیش از آنکه بخواهد زندگی روزمره را در کشوری زندانی به تصویر بکشد و آشکارش کند، در پی دگرگون کردن آن است. اینجا ژست انقلابی از نگاه دختری جوان عمل می‌کند.

این عمل عکاس را «درست در هدف» نگه می‌دارد و به نظر می‌رسد که به‌نوبه‌ی خود به فاصله گرفتن از نظم نظامی ثبت‌شده روی دیواری که از جلوی می‌گذرد، دعوت‌مان می‌کند: «سازماندهی کردن توده برای آفریدن شرایط اساسی مبارزه و به کار انداختن پیشرفت سیاسی و سازمانی توده». به‌این‌ترتیب دوربین عکاسی از ابزاری برای ثبت رویداد فراتر می‌رود: ظرفیتش را برای تولید رویداد به منصفی ظهور می‌رساند.

مشکل روایت زندگی روزمره تحت نظام دیکتاتوری به روش‌های نوین استفاده از تصویر عکاسانه انجامید. گی‌پرمو دایز^{۱۶} شیلیایی (۱۹۶۰-۱۹۹۵)، که پس از کودتای ۱۹۷۳ به تبعید رفت، در نمایشگاه «آمریکای لاتین، ۱۹۶۰-۲۰۱۳»، با چندین فتومونتاژ حضور دارد.

او در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ تصویر مشهوری از خونت گرفته که در آن آگوستو پینوشه را می‌بینیم که نشسته، اما عناصر تازه‌ای که با گفتمان رسمی متفاوت است در این عکس وجود دارد، پینوشه به راه و روش واقعی دیکتاتورهای لیخن‌دی به لب دارد که این نقل‌قول از ژنرال شیلیایی را به یاد می‌آورد: «دمکراسی با خودش میکروب‌هایی می‌آورد که کمر به نابودی‌اش بسته‌اند. تعبیری هست که می‌گوید دمکراسی گاه‌به‌گاهی برای اینکه همچنان دمکراسی باقی بماند نیاز به حمام خون دارد.» دایز^{۱۷} نمونه‌ی دیگری از گفت‌وگوی بین عکاسی و شیوه‌های دیگر بیان، به‌ویژه شعر را به نمایش می‌گذارد.

در سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، در بافت گذار به دمکراسی، تنش‌های اجتماعی جای تنش‌های سیاسی را می‌گیرند. کم‌کم عکاس‌ها متمایل می‌شوند زندگی روزمره‌ی مردم عادی را به تصویر بکشند. این کوشش به‌طور مثال در مورد سباستیانو سالگادو برزیلی (زاده‌ی ۱۹۴۴) که پس از عکاس شیلیایی سرخیو لارین^{۱۸} (۱۹۳۱-۲۰۱۲) دومین عکاس از آمریکای لاتین بود که توانست وارد آژانس مگنوم شود، دیدنی است. سالگادو به دورترین مناطق برزیل و قاره سفر کرد و مجموعه‌های بی‌نظیری تولید کرد مانند مجموعه‌ی جویندگان طلا، سرا پلادا یا جنبش کارگران روستایی بدون زمین.

علاقه به تغییر چشم‌انداز – به‌ویژه چشم‌انداز شهری، که لئونورا ویکونیای شیلیایی (زاده‌ی ۱۹۵۲) و فکوندو د زوویرا^{۱۹}ی آرژانتینی (زاده‌ی ۱۹۵۴) در کارهایشان به نمایش می‌گذارند – و همین‌طور علاقه به تغییر هویت یا مصرف‌گرایی، گونه‌ای ابداع هنری را پیش چشم می‌نهد: این مضامین وارد فضای خلاقیتی می‌شوند که در دهه‌های پیش به حوزه‌ی تاریخ کلان ربط داشتند. هرچند مسائل مرتبط با سیاست ملی و قاره‌ای، مانند فرایند بازگشت به دمکراسی یا مرده‌ریگ دیکتاتورهای، در آن عکاسی‌ای مادیت یافته‌اند که لحظه‌ی رویداد برایش نسبت به پیامدهای بعدی کمتر اهمیت داشته‌اند.

به سوی خاطره‌ای نو

انتخاب هوگو چاوز در سال ۱۹۸۸ در ونزوئلا، آغاز «گردش به چپ» مشهور آمریکای لاتین بود که با به قدرت رسیدن لوییز ایناسیو لولا داسیلوا در برزیل، نستور کیرشنر در آرژانتین، اوو مورالس در بولیوی، رافائل کوره‌آ در اکوادور، فرناندو لگو در پاراگوئه و غیره ادامه یافت. در کشورهای بسیار این پدیده موجب اعتلای سیاستی شد که تحقیق درباره‌ی جنایات دیکتاتورهای نظامی و مسئول دانستن آنها را مجاز می‌شمرد. عکاسی با ایجاد پیوندی میان جامعه‌ی فعلی و تجربه‌ی سرکوب به حمایت از رها شدن حافظه‌ی نو در آن دوره همت گماشت.

مسیری که هنرمند مفهومی لئون فراری^{۱۹} (۱۹۲۰-۲۰۱۳)، که امسال در بوئنوس آیرس فوت کرد، پیموده، این رابطه‌ی قوی بین هنر و سیاست را در عکاسی آمریکای لاتین نشان می‌دهد. او که در سال‌های ۱۹۷۰ هوادار هنر – مبارزه بود، در بنیاد کارتیبه توسط کارش به نام دیگر نه هرگز! (نونکا ماس) (۱۹۹۵) حضور دارد. این اثر، فتومونتاژی است که داستان سال‌های دیکتاتوری را با کلیشه‌ی معرفی یک فرمانده آرژانتینی در هم می‌تند. این نماد ملی با هویت نظامی، حافظه‌ی کشوری که راهش را با حمل کردن بار گذشته‌ی همچنان حاضر طی می‌کند، به نمایش می‌گذارد. راه شخصی فراری، به‌ویژه تبعید و تعهدش در کنار هنرمندان دیگر برزیلی، نشان می‌دهد که به‌رغم تفاوت‌ها، پیوندی تاریخی وجود دارد که هویت‌بخش گونه‌ای خط ارتباطی کاملاً آمریکای لاتینی است از میان روش‌های متنوع مضمونی و زیبایی‌شناسانه در عکاسی سیاسی.

پی‌نوشت‌ها

1. Carolina Amaral de Aguiar
2. "State of Latin America and Caribbean Cities 2012", ONU-Habitat, Nairobi, 2012.
3. Raul Corales
4. Alberto Diaz, Korda
5. Claudia Andujar
۶. Yanomami، بومیانی که در جنگل آمازون در مرز بین برزیل و ونزوئلا زندگی می‌کنند.
7. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgois, 2008 (1er éd. 1979).
8. Nacho Lopez
9. José Medeiros
10. Paolo Gasparini, *El habitat de lo hombres...*, Caracas, Bello Monte (1968).
11. Anna Bella Geiger, *Mapas Elementares I*, *Mapas Elementares III*.
12. Ever Astudillo
۱۳. کالی دومین شهر بزرگ کلمبیا بعد از بوگوتا پایتخت که پرشتاب‌ترین میزان رشد اقتصادی را در کلمبیا داشته است.
14. Latin Fire
15. Marcelo Montecino
16. Gillermo Deisler
17. Sebastiao Salgado, Sergio Larin
18. Leonora Vicuna, Facundo de Zuviria
19. Leon Ferrari