اشباح استروسنر در پاراگوئه

تیسیو اسکوبار[1]
برگردان: رضا اسپیلی

ژنرال پاراگوئه‌یی، آلفردو استروسنر، در سال ۱۹۵٤ با کودتا به قدرت رسید. به‌این‌ترتیب طولانی‌ترین و یکی از خودکامه‌ترین دیکتاتوری‌های آمریکای لاتین آغاز شد. این رژیم که سخت ضدکمونیست بود، از متحدان نزدیک واشنگتن شد، تاآنجاکه در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ نقشی فعال در این اتحاد داشت. استروسنر را بازوی راست اسبقش در سال ۱۹۸۹ از قدرت به زیر کشید. اسمش با حزب کلرادو که عضوش بود و موجبات نجاتش را فراهم آورد گره خورده بود. در سال ۲۰۰۸، با انتخاب شدن فرناندو لوگو که به «اسقف فقرا»[2] مشهور بود، هژمونی حزب کلرادو شکسته شد. یک تاریخ دیگر: در ۲۲ ژوئن ۲۰۱۲، و پیش از آنکه حزب استروسنر با انتخابات آوریل ۲۰۱۳ به قدرت برسد، کودتایی معروف به «قانون اساسی»[3]، لوگو را از قدرت به زیر کشید. آثار فِردی کاسکو، که پیش از این آخرین انتخابات شکل گرفته‌اند، پیش‌گویانه به نظر می‌رسند: تصویر پس از تصویر، او چشم‌انداز هراس‌آور «بازگشت همیشگی» اشباح استروسنر را نشان‌مان می‌دهد.

آمار، توصیف‌ها، بایگانی‌های عکس مجلات یا بایگانی‌های دولتی، اندیشه‌های کارشناسان سیاسی، افشاگری‌های سازمان‌های شهروندی... همه‌ی این اسناد بی‌تردید برای درک دوره‌ی تاریک دیکتاتوری و پی‌آمدهای متعددش اهمیت بنیادین دارند. اما هرقدر هم که این اسناد فراوان باشند، امکان درک فضای آن دوره را فراهم نمی‌آورند و اساسا نقش آنها این نیست. نه از مزه‌ی ترسی که دهان را می‌خشکاند چیزی می‌گویند، نه از ظلمت افقِ مسدود، و نه از بوی نامطبوع هراسی که، در لحظه، جریان هوا را متوقف می‌کند... این اسناد از جرقه‌ی پنهان نگاه‌های زیردستانه، ترسیده، و مسخ‌شده هیچ نمی‌گویند و انگار نباید هم بگویند.

تخطی جزئی از قواعد

انتخاب زاویه‌ی تنگی که زانو زدن را فاش می‌کند یا انحنای نامحسوسی که لبخندهای زورکی را نشان می‌دهد، یا نمایشِ گرچه کوتاه احساسات، لحن‌ها و حالت‌های چهره‌ها؛ اینها همه نشانه‌ی قدرت اثر هنری هستند. هنر برای آشکار کردن ژرفای متلاطم واقعیتی که مشتاق دسترسی به آن است لزوما دست به انجام فرایندهای عظیم نمی‌زند. گاه چیدمان‌های کوچکی که با تغییر مختصر ترکیب یک رویداد، تهدید پنهان و پشت پرده و دور را عیان می‌کنند کافی است.

۱. Ticio Escobar، منتقد هنری و مشاور امور فرهنگی رئیس‌جمهور فرناندو لوگو از ۲۰۰۸ تا ۲۰۱۲

2. L’évêque des pauvres

3. constitutionnel

زیگموند فروید به آن حالتی که به‌ناگهان عادی‌ترین و معصوم‌ترین وضعیت را دچار آشفتگی می‌کند غرابت نگران‌کننده[4] نام داده است. حضوری مشکوک که در صحنه آمد و شد می‌کند و با نشانه‌های جزئی‌اش در اینجا و آنجا ترس می‌آفریند: نیش یا گاهی هشداری است که موجب می‌شود پرهیب چیزی را تشخیص بدهیم یا سایه‌ی سنگین آنچه خود را نشان نمی‌دهد، حدس بزنیم.

فردِی کاسکو که چند کارش در این مقاله به نمایش گذاشته شده، از روش هوشمندانه‌یی سود می‌جوید. او در جست‌وجوی تولید این احساس، این ضربان گریزپای واقعیت، به طرز ملایمی قواعد سپهر تصویر را دگرگون می‌کند: روش کار او مضاعف کردن است و به‌این‌ترتیب برای ما «اشباح استروسنر» را احضار می‌کند.

او برای گسترش پروژه‌اش از عکس‌هایی که در یکشنبه‌بازار اسونسیون[5]، پایتخت پاراگوئه یافته، استفاده کرده است. او از سال ۲۰۰۱ این نوع «اشیاء گم‌شده» را جمع‌آوری می‌کند: کلیشه‌هایی که آنها را در پرسه‌زدن‌هایش در بازارهای مکاره به‌تصادف پیدا کرده است. به‌تصادف؟ درواقع بیشتر با یاریِ بخت... چون کاسکو با بازگشت آگاهانه به غرفه‌های پر از اسناد قدیمی ــ از همان اولین یافته‌هایش و مفهومی که این کلیشه‌ها به او پیشنهاد می‌کنند، در جست‌وجوی آن نوع عکاسی بود که نشان‌دهنده‌ی مناسک سیاسی‌یی باشد که استروسنر سازمان‌شان می‌داد. اولین بسته از عکس‌های خریداری‌شده در سال ۲۰۰۱، حاوی صد عکس بود. بعد از آن مجموعه مثل تمام مجموعه‌های دیگر با شور و شوق غنا پیدا کرد.

تصویرهای «درجه دوم»

به‌این‌ترتیب آثار کاسکو همزمان اوج (کوتاه) و حضیض روابط خارجی استروسنر را نشان می‌دهد؛ دو لحظه‌ی تاریخی که مشخصه‌اش فرومایگی کابینه‌یی است که بیشتر مهیای کار سفت‌وسخت سرکوب شده بود تا ظاهرسازی و ادب دیپلماتیک. او حقیر بودن ضیافت‌های ظاهرنما را که نه فقط در جریان دیدار مقامات خارجی و نمایندگانشان بلکه در جریان مراسمی با اهمیت کمتر مانند پذیرایی سیاسی و تشریفات کاخ ریاست جمهوری برگزار می‌شدند، ثبت می‌کند.

حتما قرار نیست ابتذال تشریفات رسمی نقد بشود بلکه هدف اندیشیدن به بندبازی‌هایی است که آن را ممکن می‌کند، هدف، آشکار کردن جنبه‌های مشخصی از زیبایی‌شناسی دوره‌ی استروسنر و مشاهده کردن کوتوله‌ها در قدرت در نهایت بی‌مایگی‌شان است و اینکه چه‌طور قدرت اصلی را تحکیم می‌کنند: ژست‌های زورکی، پنهانکی، چشمک‌ها، جزئیات دکور و مبل‌ها... و اینها همه به‌واسطه‌ی تصاویر «درجه دوم»، تصاویری که بایگانی‌های رسمی معمولا آنها را بی‌ارزش می‌دانند اما جزئیات، مرده‌ریگ، و عناصر بنیادینی را برجسته می‌کنند که «فضای زمانه»ی دوره‌یی را آشکار می‌کند که در آن بر اساس بعضی منابع «پاراگوئه با بیشترین دیدار مقامات رده‌بالا و نمایندگان سیاسی در تمام تاریخش روبه‌رو شد»... پیش از آنکه اسونسیون در اواخر سال‌های ۱۹۷۰ که جریان سفر بازدیدکننده‌ها کند شد، از انزوا و از دست دادن پرستیژ به مشکل بیفتد.

این مفهوم «مضاعف»، حضوری وسواس‌گونه در معرفت‌شناسی معاصر دارد یا آن‌طور که میشل فوکوی فیلسوف می‌گوید شرایطی برای ممکن کردن گفتمان متناسب با هر دوره ایجاد می‌کند. درواقع وسواسی است که به افق هر فرهنگی اشاره می‌کند اما در جوامعِ غربی مسئول دلالت‌های پیش‌بینی‌ناپذیری است که قدرتش را افزایش می‌دهند. عکاسی در خودش گونه‌یی مِهر تشابه با واقعیت، بازتولیدشوندگی، را دارد که هیچ وسیله‌ی بازنمایی پیش از آن به این درجه نرسیده بوده است. هنر از زمان پیدایشش وضعیت و جریان‌های خودش را باز ابداع کرده است: نقش خودش را در دنیایی که بتواند به‌دقت حضور و ظهورش را بازتولید کند به پرسش می‌کشد. اگر عکاسی برای نخستین بار نه تنها امکانِ تولید تصویری همانند آنچه را که بازش می‌نماید فراهم

4. *unheimliche = inquiétante étrangeté*

5. Asuncion

می‌سازد بلکه تکثیر بی‌نهایت آن تصویر را نیز ممکن می‌کند، عکاسی دیجیتال دستکاری‌هایی را شدنی می‌کند که لحظات ساختاری زایش خودش را نیز تا بی‌نهایت تکرار می‌کند...

وقتی کاسکو فیگور شخصیت‌های خاصی را که در عکس‌هایش حضور دارند بازتولید می‌کند (به تأسی از حقه‌ی عکاسی دوران استالین)، فقط آن فاجعه‌ی هستی‌شناسانه و تقلیدی عمل نسخه‌برداری از فیگور و شبیه‌سازی چندگانه را به طنز نمی‌گیرد. او با فراخواندن دوباره‌ی سوژهیی حاضر، موقعیت و اهمیت چند بازیگر یک نمایش تاریک را برجسته می‌کند، نمایشی که به لطف عکس‌هایی که بازیافته کارگردانی‌اش می‌کند. بازتولید پرتره‌ی شخصی ناشناس یا کسی را که دوستش داریم نمی‌توان با شبیه‌سازی استروسنر مقیاسه کرد.

درواقع تصویر اسطوره‌یی که از دوران دیکتاتوری ظهور می‌کند، نگاه ما را مقید می‌سازد و موجب می‌شود این تکرار را چون کابوسی حس کنیم: هراس دیدن استروسنر به مثابه شخصیتی جهش‌یافته، که انتخابات پس از انتخابات بازتولید می‌شود، همه‌جاحاضر و جاودان. مضاعف کردن یک ژست آشنا یا تکرار چاپلوسی یک مستخدم یا کنیزی که مجبور است مدام تعظیم کند، لبخند حاکی از تسلیمش را بزند و دوباره نگاه حریص یا عصبی‌اش را تنظیم کند اصلا این معنی را ندارد.

گفت‌وگوی شبیه‌سازی‌شده‌ها با هم

به همین علت عمل نسخه‌برداری، روی صحنه‌ی این نمایش فاصله‌گذاری شدیدی ایجاد می‌کند. قهرمانان را در موقعیت تازه قرار می‌دهد، طرح داستان را تغییر می‌دهد، خطوط گریز را که نقابی بر نگاه می‌کشند می‌گشاید و به این وسیله اعلامیه، اضطرار، یا تهدیدی به‌آرامی بروز می‌کند: همه‌ی آنچه عکسِ سفارشی نشان‌اش نمی‌دهد. بعضی از شخصیت‌ها به‌دقت شبیه‌سازی شده‌اند: اندازه‌ی دقیقشان در کپی حفظ شده است (اما کپی کدام است و اصل کدام؟). تمام جزئیات و موقعیت‌ها سر جای خود باقی می‌مانند اگرچه ارجاع اولیه تغییر کند: استروسنر با خودش صحبت می‌کند و هریک از شبیه‌هایش در مبل‌های متفاوتی نشسته‌اند یا او تکثیر شده، با گروهی از ستایشگرانش صحبت می‌کند که به نظر می‌آید فقط یکی از کپی‌ها را می‌شناسند، همان کپی که به آداب‌دانی مخاطب قرارش داده‌اند (آن کپی دیگر بی هیچ تردید به شبحش ربط دارد؛ اما چه کسی می‌داند، شاید اصل باشد).

گاه پرتره‌های بازتولید شده دوتکه به نظر می‌رسند، که حول یک محور عمودی که به‌طرزی مجازی وسط عکس را قطع می‌کند و افکت آینه به دست می‌دهد تقارن دارند. دو دستیار شبیه به هم که دیکتاتور آرژانتین، خورخه رافائل ویدلا را درحالی‌که دارد سندی را امضا می‌کند اسکورت می‌کنند (چه بسا در رابطه با عملیات «کندور»؟) هریک نگاه اهریمنی و ژست خیمه‌شب‌بازانه‌شان را بروز می‌دهند ــ بد نیست اینجا اشاره کنیم که در زبان اسپانیایی «شبیه‌سازی» و «دلقک» یک‌جور ادا می‌شوند[۶]...

جابه‌جایی که کپی برابر اصل شخصیت‌ها ایجاد کرده، مساله‌ی هویت را پیش می‌کشد که به‌ویژه در آن دورانِ دوقطبی جنگ سرد امری پیچده بود؛ وقتی هرآنچه متفاوت بود نه فقط غیرعادی بلکه مخالف در نظر گرفته می‌شد. در کار کاسکو تکرار آنچه تک است در بازی خود و دیگری، تاثیر مهم انحراف و تصادم دارد. به نظر می‌رسد که اثر در پی نشان دادن این مساله است که نفی دیگری و تایید خودی، با از شکل انداختن فردیت یا منجمد کردن‌اش در فیگوری مشابه با خود، به تغییر در مشخصات خودِ شخص می‌انجامد. یا با محبوس کردن‌اش در آستانه‌ی شبح‌گون صحنه‌یی بدون دیگری به حل شدن خود در بازتاب یا در سایه‌اش می‌انجامد.

۶. در زبان اسپانیایی clon به معنی شبیه‌سازی و clown به معنی دلقک یک‌جور تلفظ می‌شوند.

جهش دادن به زمان حال

همه‌ی عملیات سریع و مختصر است: زمان انباشته شده در عکس‌های قدیمی در لحظه‌یی کوتاه از بافت عکس جدا می‌شود. کمترین لغزش از معنی، گسستی ناگهانی، آنچه را نادیدنی است، در جهت خلاف آنچه جریان حافظه‌ی رسمی به‌دقت طرح‌ریزی کرده به دید می‌آورد. اینها شگردهای «ضدحافظه» هستند که به همان آنی بودن فلاش ــ که فشردگی زمانی‌اش همواره شگفتی‌زاست گرچه فقط به یک لحظه‌ی ثابت مورد مطالعه نور بتاباند ــ لحظه‌های کوتاهی از رویداد را برجسته می‌کنند. این رویکرد خارج از عرف و نابهنگام می‌تواند با جهش دادن به زمان حال لحظه‌ی دیگری را پیش‌بینی کند که از میان اشکال پراکنده‌یی جمع‌آوری شده است که بایگانی دیگری را، بایگانی به‌جامانده‌ها را، تشکیل می‌دهند...

فردی کاسکو، از مجموعه‌ی «عکس زومبی»، ۲۰۱۱، ملهم از عکس‌های رسمی سال ۱۹۶۷.