مکتب عکاسی دوسلدورف

بررسی و تجزیه و تحلیل آثار هیلا و برند بِکِر

صالحه خوانساری

فهرست مطالب

۶ پیشگفتار

۷ مقدمه

فصل اول: پیشینهٔ مکتب دوسلدورف

۱۲ شکل‌گیری عینیت نوین

۲۳ عینیت نوین در آلمان

۳۶ عینیت نوین در خارج از آلمان

فصل دوم: شکل‌گیری مکتب دوسلدورف

۶۶ باستان شناسی صنعتی

۶۸ تعهد

۷۴ شعف

۷۸ روشنگری

فصل سوم: بنیان‌گذاران مکتب دوسلدورف

۸۸ گاه‌شمار زندگی بکرها

فصل چهارم: تداوم مکتب دوسلدورف

۱۰۷ عکاسی سرد

شاگردان مکتب دوسلدورف

۱۱۷ آندریاس گرسکی

۱۳۳ کاندیدا هوفر

۱۴۵ توماس روف

۱۵۷ نمایشگاه‌های بکرها

۱۵۸ فهرست کتاب‌های بکرها

۱۵۹ توضیحات

۱۶۲ منابع

شکل‌گیری عینیت نوین

در ۱۹۱۸ جنبشی با نام «عینیت نوین»[۱] در اروپا شکل گرفت که در پیِ نمایش جنبه‌های ضدِانسانی جنگ و مبارزه با اهداف جنگ‌طلبانهٔ سران آلمانی بود. از جمله نمایندگان این جنبش در عرصهٔ نقاشی می‌توان به ماکس بکمان[۲]، اتو دیکس[۳]، جورج گروس[۴] و هوفر[۵] اشاره کرد. از آنجایی که آنان به نمایش بی‌رحمی ناشی از جنگ علاقه‌مند بودند، در آثار خود ناامنی پس از جنگ را به تصویر کشیدند. هنرمندان این جنبش با خطوط سخت و محکم و زمخت و با استفاده از نمادهای جنگ، به نمایش خشونت و هجو آن پرداختند.

در آلمان بعد از پایان جنگ جهانی اول، میان چپ افراطی و راست افراطی مبارزه‌هایی پُر هرج‌ومرج درگرفت. حکومت دموکرات نه ارتش همچنان نیرومند را مهار کرد، نه تورم عنان‌گسیخته را. عموم هنرمندان و نویسندگان تجربی به چپ گرویده بودند؛ با این امید که از بطن آن‌همه آشفتگی، جامعه‌ای عادلانه‌تر سر برآورد. بلافاصله بعد از انقلاب سوسیال دموکراتیک ۱۹۱۸، برخی از پیشگامان اکسپرسیونیسم آلمانی، گروه نوامبر را تشکیل دادند. مدت کوتاهی بعد داداییست‌ها نیز به آن‌ها پیوستند. در ۱۹۱۹ شورای کارگری هنر تشکیل شد. این شورا خواستار افزایش حمایت دولتی، سفارش‌های بیشتر از سوی کارخانه‌ها و تجدید سازمان مدارس هنری بود.

در میان اعضای این شورا بسیاری از اکسپرسیونیست‌ها همچون والتر گروپیوس[۶] و اریک مندلسون[۷] حضور داشتند. بسیاری از هدف‌های گروه نوامبر و شورای کارگری هنر بعدها در برنامهٔ آموزشی *مدرسهٔ باوهاوس* گنجانده شد. جبههٔ مشترک ایدئالیسم سوسیالیستی عمر چندانی نداشت و کارگرانی که هنرمندان به ستایش ایشان می‌پرداختند، به‌مراتب بیشتر از بورژواها به فرم‌های جدید هنری بدبین بودند. در چنین اوضاعی، حامیان جدیدی از صفوف بورژوازی به این جبههٔ مشترک پیوستند. پس از چندی گرایش به راست در آن‌ها نمایان شد و رؤیای هنرمندان در بسیاری از زمینه‌ها به بیداری و بدبینی انجامید. در این زمان، شکلی از رئالیسم سوسیالستی در نقاشی مطرح شد که نام «عینیت نوین» بر آن نهادند (آرناسن، ۱۳۶۷: ۲۹۵).

نقاشی‌هایی که این نام بر آن‌ها گذاشته شده بود، تا حدِ ممکن به واقعیت نزدیک بودند و ماهیتِ خارجی اشیای بی‌جان را ترسیم می‌کردند. هرچند جهان عکاسی چند سال پیشتر و بدون هیچ‌گونه وابستگی به این شیوهٔ نقاشی، گرایشی مشابه را مطرح کرده بود (تاسک، ۱۳۶۸: ۸۵)؛ برای مثال، پل استرند[۸] از سال ۱۹۱۶ بر روی مبانی این روش کار کرده بود و پتچ و ادوارد وستون[۹] نیز پس از او همین راه را در پیش گرفته بودند و آثارشان متأثر از این جنبش بود.

استرند از ادوارد جین استایکن[۱۰]، جنبش کوبیسم و چهره‌های شناخته‌شدهٔ آن مانند پیکاسو، ژرژ براک[۱۱] و کنستانتین برانکوزی[۱۲] تأثیر گرفته بود. او از ۱۹۱۵ با آفرینش سریالیِ طبیعت بی‌جان، شیوهٔ نوینی از عکاسی را پایه‌گذاری کرد. استرند سپس به انتخاب ابزارها و دستگاه‌ها به شیوه‌ای پرداخت که عکاسی محض یا عینیت نوین نامیده می‌شود. ویژگی این گرایش نوین، دو عنصر دقت و ظرافت بود. در این گرایش، برخلاف جنبش‌های تصویرپردازانهٔ دورهٔ استرند، به عنصری که از آن عکس گرفته می‌شود، کیفیتی واقع‌گرایانه داده می‌شود. او با تابلوهای عکاسی خود به شهرت رسید و طبیعت بی‌جان، چهره و مناظر شهری را برای رفتن به سوی تجریدِ محض برگزید.