

درآمدی بر تحلیل عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» اثر آوگوست ساندِر

ثریا تدین^{۱*}

۱. کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶]

چکیده

آوگوست ساندِر از مهم‌ترین عکاسان مستندنگار قرن نوزدهم و بیستم میلادی است که در دو بازه پراشوب از تاریخ بشریت زیست و در مسیر تاریخ‌نگاری تصویری، نوآورانه عمل کرد. می‌توان از عکس‌های او به‌عنوان منابعی مستند یاد کرد که هنر در آن‌ها، برخلاف آثار دیگر عکاسان هم‌دوره‌اش، از طریق سادگی سبک و بازنمایی واقعیت سوژه به همان شکل که هست، نمود می‌یابد. از آن‌جا که از بارزترین موارد حضور جنبش عینیت جدید در عکاسی، عکس‌های آوگوست ساندِر است، هدف از انجام این پژوهش کشف ویژگی‌های شیوه بیان ساندِر در عکاسی مستند از طریق تحلیل عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» بوده‌است. در این راستا به دو پرسش پاسخ داده شد: ۱. آوگوست ساندِر متأثر از چه عواملی به عکاسی مستند گرایش پیدا کرد؟ ۲. شیوه بیان ساندِر در عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»، چه ویژگی‌هایی دارد که این عکس را در زمره عکس‌های مستند قرار می‌دهد؟ در این پژوهش، فرض بر آن بوده که ساندِر، متأثر از حوادث پیرامون خود، عکاسی را ابزاری در راستای ثبت علمی و مستند پدیده‌ها می‌انگاشته‌است. در نهایت نگارنده با مطالعه منابع لاتین و فارسی و به روش توصیفی-تحلیلی، به این نتیجه دست یافت که ساندِر با رویکرد مستندنگاری، متأثر از جنبش عینیت جدید و حوادث پیرامونی خود، از تمهیداتی طبیعی بهره برده‌است تا به بازنمایی سوژه بپردازد.

واژه‌های کلیدی

آوگوست ساندِر، عینیت جدید، انسان‌های قرن بیستم، اتو دیکس.

*نویسنده مسوول، ایمیل: soraya.tadayon@ut.ac.ir، تلفن: ۰۹۱۲۹۴۷۷۷۰۶.

مقدمه

سوزان سانتاگ می‌گوید: «برخی عکاسان کار خود را به‌عنوان دانشمند آغاز می‌کنند، و برخی دیگر به‌عنوان چهره‌های اخلاق‌گرا. دانشمندان، جهان را به قالب یک فهرست درمی‌آورند و اخلاق‌گرایان بر موارد دشوار متمرکز می‌شوند» (سانتاگ، ۱۹۷۷: ۹۶). آوگوست ساندر در زمره مهم‌ترین عکاسان پرتره قرن بیستم میلادی قرار می‌گیرد و دلیل این ارزش‌مندی، بینش منحصر به فرد او در زمینه عکاسی مستند است. او عکس را به مثابه مهم‌ترین سند تاریخی می‌بیند که می‌تواند و باید واقعیات را بدون کوچک‌ترین تغییر نمایش دهد.

ساندر به یادگیری نقاشی پرتره پرداخت تا در حرفه عکاسی موفق باشد. ازدواج کرد و به اتریش رفت تا کار تازه‌اش را آغاز کند. به زبان دیگر، او نقاشی پرتره را به شکل عکاسی ادامه داد؛ اما به‌مرور برای ساندر، بازنمایی واقعیات و تهیه فهرست مستند تاریخی و جامعه‌شناسانه به هدف تبدیل شد. او به‌صورت مداوم روش‌های عکس‌برداری را آزمایش می‌کرد تا به وضوح تصویر و جزئیاتی که مد نظرش بود، برسد. از آن‌جا که انسان‌ها، محیط و تمام اتفاقات موجود در عکس‌ها، طبیعی و صادقانه بودند، ایده ثبت و حفظ فهرستی کامل از زندگی در آلمان دوره وایمار اجرایی شد، اما ناتمام ماند. در هر صورت، آن‌چه از کارهای ساندر برجای مانده، بدون هیچ نمایش و صحنه‌سازی، نوعی پیش‌رو از هنر مستند را نمایش می‌دهد.

هدف از انجام این پژوهش، پرداختن به چرایی و چگونگی شیوه مستندنگاری در عکس‌برداری ساندر و به‌شکل ویژه آن در عکاسی پرتره است. انتخاب عکس مورد نظر پژوهش، به‌صورت غیرتصادفی و در راستای پرداختن به موضوع، از زوایای مرتبط با جنبش عینیت جدید صورت گرفته است که عکاس و سوژه - ساندر و دیکس -، از اعضای آن به‌شمار می‌رفتند. ضرورت دارد با واکاوی و تشریح ماهیت و علل وجود یا عدم وجود المان‌هایی که ساندر در عکاسی مستند به کار می‌بست، به افزایش کیفیت مستندنگاری علمی در هنرهای تجسمی بیشتر توجه شود.

در راستای تحقق هدف پژوهش، با شرح مختصر زندگی ساندر و شرایط محیط پیرامون او، دیدگاه کلی او در رابطه با حرفه عکاسی و علت تصمیم بر مستندنگاری او آشکار می‌گردد. سپس با روش توصیفی-تحلیلی به محتوای عکس مورد نظر پژوهش، و پورتفولیوی دربرگیرنده عکس پرداخته شده تا با نگاهی همه‌جانبه بتوان از کل به جزء رسید. در ادامه تعدادی از عکس‌های مرتبط با عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»^۱، که در همان پورتفولیو قرار دارند، به جهت قرابت فرمی و محتوایی در قیاس با آن بررسی شده است. در مرحله بعد نیز، حضور قراردادهایی که ردپایی از آن‌ها در اثر باشد واکاوی و تبیین شده و در نهایت با استفاده از تمامی مراحل پیشین، نتیجه پژوهش از مسیر توصیف، تفسیر و تجزیه و تحلیل تصویر، به‌دست آمده است.

روش پژوهش

این پژوهش، نوشتاری کیفی با رویکرد توصیفی-تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی صورت گرفته است. در این نوشتار تلاش بر آن بوده تا پس از معرفی مختصر عکس مورد بررسی، به ترتیب زندگی هنرمند، محیط هنری پیرامون او، محتوای اثر، آثار هنری مرتبط و قراردادهای مورد بررسی قرار گیرند و در نهایت با بهره‌گیری از اطلاعات به‌دست آمده از مراحل پیشین به توصیف، تفسیر، تجزیه و تحلیل عکس مورد پژوهش و سرانجام نتیجه‌گیری پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

گرچه تاکنون پژوهش‌هایی در ارتباط با زندگی و سبک کاری آوگوست ساندر نگارش شده است، در زمینه نقد عکس مورد نظر پژوهش، مقالات و تحقیقی موجود نیست. هدف نوین پژوهش پیشرو آن است که با روش تحقیق مرحله‌ای، به توصیف، تفسیر و تجزیه و تحلیل یک نمونه از کارهای ساندر که در ارتباط با جنبش عینیت جدید است، پرداخته شود تا چگونگی مستندنگاری در عکس‌های ساندر مشخص گردد. تعدادی از مقالات که می‌توانند پیشینه این پژوهش باشند، عبارتند از:

در مقاله «مطالعه تطبیقی آثار تیپ‌نگاری آگوست زاندر و آنتوان سوربوگین» (۱۳۹۲)، نوشته فاطمه شریعتی و



تصویر ۱-۱. آوگوست ساندر، اُتو دیکس نقاش و همسرش مارتا، ۱۹۲۵-۱۹۲۶ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۲۵/۸ × ۱۸/۷ سانتی متر، (URL1-1)

عکس ۲۵/۸ × ۱۸/۷ سانتی متر است.

زندگی آوگوست ساندر

آوگوست ساندر به تاریخ ۱۷ نوامبر ۱۸۷۶ در خانواده‌ای از طبقه کارگر، در هردورف وستروالد^۲ به دنیا آمد (URL1). پس از خدمت سربازی خود در سال‌های ۱۸۹۷ تا ۱۸۹۹، به عنوان کارآموز عکاسی در سراسر آلمان کار کرد. در سال ۱۹۰۲ نخستین استودیوی عکاسی خود را در لیتس^۳ اتریش بازکرد. در ۱۹۱۰ به کلن^۴ نقل مکان و پروژه «انسان‌های قرن بیستم» را آغاز کرد. پس از خدمت در گروه پزشکی در طول جنگ جهانی اول، از استودیوی خود در کلن بیرون آمد و سوار بر یک دوچرخه، رهسپار جاده‌ها شد تا پرتره‌هایی از افراد محلی مناطق روستایی بگیرد و بعدها این کار را در هر گوشه و کناری از مناطق شهری نیز دنبال کرد (URL2). به گفته پسر ساندر در کتاب «انسان‌ها بدون نقاب»، ساندر با ۳۰۰ مارک، یک دوربین ۱۸ × ۱۳ که کوچک‌ترین ابعاد صفحه موجود در

مهدی مقیم‌نژاد، فصلنامه پیکره، دانشگاه شهید چمران اهواز نویسندگان بر اساس روش توصیفی-تحلیلی، ابتدا شیوه بیان تیپ‌نگاری آنتوان سوریوگین (عکاس مستندنگار پایان قرن نوزدهم) و آوگوست ساندر را به صورت جداگانه تشریح کرده و در نهایت مطالعه‌ای تطبیقی بر آثار این دو هنرمند انجام داده‌اند. هم‌چنین در مقاله «آوگوست ساندر، عکاس آلمانی» (۱۳۸۰)، نوشته کاتیا سلماسی، فصلنامه هنر، شماره ۵۰، به شرح زندگی و شیوه بیان ساندر پرداخته شده است.

معرفی عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

عکسی سیاه و سفید با ژانر پرتره، اثر عکاس مستندنگار قرن نوزدهم و بیستم آلمان، آوگوست ساندر است. این عکس در سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۶ گرفته شده و در پورتفولیوی زن، بخش 13 III زن و مرد، از مجموعه «انسان‌های قرن بیستم» قرار دارد. هم‌چنین ابعاد این



تصویر ۲. آوگوست ساندر، شیرینی‌پز، ۱۹۲۸ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۱۸/۷ × ۲۵/۸ سانتی‌متر (URL1-2).

زمانی چیدمان شده‌اند و هم‌گام با نوسانات اقتصادی و سیاسی که آلمان را بی‌ثبات ساخته‌اند، پیش می‌روند. تورم حاد، بیکاری گسترده و سیاست‌های منطقه‌ای غیرموثر، باری احساسی به کارهای ساندر می‌افزایند (URL2).

او در ۱۹۳۱ در رادیوی آلمان، سخنرانی با نام «طبیعت و رشد عکاسی» و موضوعات «از کارگاه کیمیاگری تا خود عکاسی»، «از آزمایش تا استفاده کاربردی»، و «عکاسی علمی»، انجام داد و تاریخ عکاسی را به سه بخش تقسیم کرد. او نام دو دوره نخست را داگرتوتایپ و فرآیند کولودیون^{۱۲} گذاشت و دوره سوم را با واژه‌های «انکار»، «پرتنه‌های کیچ»^{۱۳}، و «اهداف مغشوش» توصیف کرد که در انتهای قرن آغاز شده بود. او هم‌چنین آغاز جنبش عینیت جدید^{۱۴} را دیده بود و فکر می‌کرد این جنبش،

آن زمان را داشت، یک لنز آپلانات، دو مجله و یک سه‌پایه خرید (Sander; Sander, 1973: 288–300).

در ۱۹۲۹، ساندر منتخبی از پروژه «انسان‌های قرن بیستم»^{۱۵} را در قالب کتابی تحت عنوان «چهره روزگار ما»^{۱۶} نمایش داد. او دهه ۱۹۳۰ را به دلیل مزاحمت‌های نازی‌ها، بر طبیعت‌نگاری و مطالعات مناظر متمرکز شد. پس از اتمام جنگ و در سال ۱۹۵۵، ساندر با شرکت در نمایشگاه معروف «خانواده بشر» که ادوارد استایکن، از بنیان‌گذاران عکاسی مدرن، در موزه هنر مدرن نیویورک ترتیب دیده بود، دوباره بر سر زبان‌ها افتاد. کارهای او توسط معاصرانی چون آلفرد دوبلین^{۱۷}، والتر بنیامین^{۱۸} و واکر ایوانز^{۱۹} تحسین شده‌اند. ساندر در «اعتراف من درباره ایمان به عکاسی»، در نوامبر سال ۱۹۲۷ می‌گوید: «اغلب از من می‌پرسند که چگونه ایده‌هایم برای این پروژه به ذهنم رسید: دیدن، مشاهده کردن، و فکر کردن، به پاسخ این پرسش می‌رسیم» (Sander; Conrath-Scholl, 2009; preface).

ساندر عکاسی پرتنه را مانند هنر معرق‌کاری^{۲۰} می‌دید که قطعاتش تنها زمانی یک سنتز یک‌پارچه را تشکیل می‌دهند که همگی در کنار هم نمایش داده شوند؛ و عقیده داشت با عکس‌برداری غیراحساسی در راستای آمارگیری اجتماعی، دوربین می‌تواند تاریخ جهان را ثبت و اصلاح کند. عکاسی ساندر، نقد صریح و آشکاری بر شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی آلمان دوره وایمار وارد نمی‌کند و سرد و بی‌احساس به نظر می‌رسد؛ اما به‌قدری اوضاع فیزیکی طبقه کارگر، دهقانان، اقلیت‌ها و اشراف را بی‌پرده و واضح ثبت می‌کند که می‌توان گفت، این خود، نقدی بر شرایط کاپیتالیستی موجود در جامعه بوده‌است. ساندر دوربین‌های قطع بزرگ را که می‌توانستند آن‌چه را که او «ظرافت تصویر» می‌نامید، در داگرتوتایپ‌های^{۲۱} اولیه بازتاب دهند، بیشتر از تکنولوژی‌های جدید و کوچک‌تر دوست داشت. او با استفاده از نور طبیعی، عکس‌برداری با حداقل صحنه‌سازی و ویژگی‌های مستندسازی که در رویکرد نمایش نمای کامل با عمق محدود زمینه متجلی می‌شود، سوژه‌های انسانی‌اش را به‌درستی در محیط خودشان بازنمایی می‌کند. عکس‌های ساندر به ترتیب



تصویر ۳. گنورگه گروس، آلمان: قصه یک زمستان، ۱۹۱۸ میلادی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۲×۲۱۵ سانتی متر (URL1-3).

عکاسی را به مسیر دغدغه‌های راستین کاربردهای علمی و صنعتی سوق می‌دهد. ساندر به سمت عکاسی مستند و علمی، وابسته به حقیقت عینی و زبان گویای حقیقت کشیده شد. در ۱۹۳۱، وقتی ساندر ۵۵ ساله بود، نمایشگاهی برپا کرد، جوایز و مدال‌هایی برنده شد و کتابش با نام «چهره روزگار ما» را با مقدمه آلفرد دوبلین منتشر کرد. او مالک استودیویی در گُلن نیز بود. از آن‌جا که ساندر به سبک عینیت جدید و بازنمایی سوژه به شیوه مستند، یعنی همان‌گونه که وجود دارد، معتقد بود، بنابراین اعتقاد داشت که داستان هر فرد، به سادگی بر چهره او نوشته شده‌است. پس به نام سوژه‌ها یا دست‌آوردهای فردی آن‌ها علاقه نشان نمی‌داد (Halley, 1978: 35-38).

در ۱۹۳۴، گشتاپو^{۱۵} آن‌چه از نخستین نسخه کتاب ساندر مانده بود را توقیف و صفحه‌های عکاسی آن را نابود کرد. در ۱۹۳۴، بزرگ‌ترین پسر ساندر به دلیل فعالیت‌های سیاسی ضدنازی زندانی شد و یک سال بعد، زمانی که هم‌چنان در زندان بود، به دلیل کمبود مراقبت‌های پزشکی درگذشت. از آن پس، ساندر به مطالعات گیاه‌شناسی و عکاسی از مناظر پرداخت که انتشار آن‌ها مجاز بود (ibid: 39).

سخت‌ترین دوره را از سر می‌گذرانند، و در جنگ جهانی دوم، فاجعه عظیمی که زندگی و کار بسیاری از هنرمندان آن دوران را تحت تأثیر قرار داد و در نهایت موجب ناتمام ماندن پروژه عظیم ساندر شد. شاید همین اتفاقات بذر فکر ثبت مستند انسان‌ها و احوالات‌شان، شکل کلی جامعه و روان‌شناسی آن را در ذهن ساندر کاشت. آمار وخامت شرایط محیطی ساندر به نقل از کلر به این شرح است:

«جمهوری وایمار وارث نیم میلیون سرباز از کارافتاده، بیش از یک میلیون یتیم جنگی و ۳۵۰ هزار کودک نیازمند به کمک دولتی و بهزیستی بود. تخمین زده شده‌است که بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۸، یک میلیون خانه تخریب شدند» (Keller, 1997: 49).

در چنین شرایطی، دیکس^{۱۶}، ناگل^{۱۷}، دوبلین، بردل^{۱۸} و

در طول جنگ جهانی دوم گُلن به سختی بمباران شد. در ۱۹۴۲، ساندر به حومه شهر نقل مکان و در آن‌جا از نگاتیوهایش نگهداری کرد. اما چند سال بعد، در یک آتش‌سوزی، حدوداً ۴۰ هزار قطعه از آن‌ها از بین رفتند (Dickie, 2010: 41). سرانجام ساندر به تاریخ ۲۰ آوریل ۱۹۶۴، در سن ۸۷ سالگی در شهر گُلن درگذشت (URL3). «انسان‌های قرن بیستم» ساندر در ۱۹۸۰، یعنی ۱۶ سال پس از درگذشت او منتشر شد (Dickie, 2010: 41).

محیط پیرامون آوگوست ساندر

ساندر در اواخر قرن نوزدهم میلادی متولد شد و در اوایل و میانه قرن بیستم میلادی زندگی کرد. او در بحرانی‌ترین حوادثی که بشر تاکنون برای جهان پیرامونش رقم زده، حضور داشت. در اوج جنگ جهانی اول که آلمان وایمار



تصویر ۴. آوگوست ساندِر، آنتون رِدِرشایِت نقاش و همسرش مارتا هیگِمَن، ۱۹۲۵ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۱۸/۷×۲۵/۸ سانتی‌متر (URL1-4).

بسیاری از هنرمندان دیگر بارها به موضوع زمین‌گیرهای جنگی، بیکاران، و کارگران پرداختند. در واقع ادبیات و هنر معاصر به گروه‌های محروم که بیشتر از همه با فاکتورهای تاریخی بزرگ مانند جنگ‌های جهانی، بحران‌های اقتصادی و کمونیسم در ارتباط بودند، می‌پرداخت. برخلاف این روند، به نظر می‌رسد ساندِر متأثر از حوادث اطرافش، در مستندنگاریِ نقش‌های طردشدهٔ اجتماع که کمتر به آن‌ها پرداخته شده بود، تخصص داشت (ibid).

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰، جنبشی به نام «عینیت جدید» در هنر آلمان شکل گرفت و هنرمندان نقاش بسیاری، هم‌چون اتو دیکس که سوژهٔ عکاسی ساندِر شد نیز از پیروان این جنبش و ثبت و بازنمایی واقعیات موجود در جامعه‌ای زخمی بودند که احتمال داشت علاوه بر انسانیت و ارزش‌های اخلاقی، به زودی زندگی را از یاد ببرد. عکاسی در آلمان، متأثر از جنبش عینیت جدید، لحنی صریح به خود گرفت و با بهره‌گیری از دوربین‌های برتر آلمانی و رونق فعالیت‌های انتشاراتی در سراسر اروپا، بر جنبه‌های مادی و واقعیت‌ظاهری سوژه تأکید داشت، در حالی که بسیاری از عکاسان کشورهای دیگر به تدریج از دنیای واقعیات روی‌گردان می‌شدند و سعی در نمایش زیبایی و تصویرگرایی عکاسانه داشتند. این نگرش واقع‌گرایانه در عکاسی متأثر از عینیت جدید، به استثنای کارکردهای ویژه، با اصول طراحی باهاوس^{۱۹} مطابقت داشت (جنسن و جنسن، ۲۰۰۲: ۵۷-۱۰۵۶). همان‌طور که سانتاگ می‌نویسد، پروژهٔ آوگوست ساندِر در ۱۹۱۱، از نمونه‌های عکاسی به‌مثابه علم است. برخلاف طراحی‌های گئورگه گروس^{۲۰} که روح و اشکال مختلف تیپ‌های اجتماعیِ دورهٔ وایمار آلمان را در قالب کاریکاتور به‌شکل فشرده آرایه می‌داد، تصاویر ساندِر حاکی از نوعی بی‌طرفی علمی مشابه چیزی هستند که در علوم سنخ‌شناسانه‌ای چون جمجمه‌شناسی، جرم‌شناسی و روان‌درمانی، که در قرن نوزدهم به‌یک‌باره پدیدار شدند، مشاهده می‌شود. همین‌طور تمامی سوژه‌های ساندِر، به‌طور یکسان بازنمایندهٔ واقعیت اجتماعی خاصی هستند که مختص خودشان است (سانتاگ، ۱۹۷۷: ۹۷-۹۶). اگر بخواهیم تأثیر جنبش عینیت جدید را در این بازه

زمانی بر علمی بودن آثار ساندِر بیشتر بررسی کنیم، شاید مقایسهٔ عکسی از ساندِر با نام «شیرینی‌پز»^{۲۱} کلن (تصویر ۲) با یکی از نقاشی‌های گئورگه گروس با نام «آلمان، قصه یک زمستان»^{۲۲} (تصویر ۳) که شخصیتی ترسیده در مرکز تصویر با سیبل و سر تاس، نشسته پشت میز غذا را با هیاهوی اطرافش تصویر می‌کند، مفید باشد. شیرینی‌پز در عکس ساندِر نگاهی سرد و محکم دارد، و برخلاف شباهت ظاهری‌اش با شخصیت ترسیده در تابلوی گروس، شباهت درونی با او ندارد. شخصیت تابلوی گروس سردرگم است. (جنسن و جنسن، ۲۰۰۲: ۱۰۵۷). شاید بتوان این‌طور گفت که شخصیت گروس اکسپرسیونیستی و برخاسته از حسی است که بر اثر شرایط حقیقی (آن‌چه هست)، در ذهن نقاش می‌گذرد. اما ساندِر تصویر شیرینی‌پزی را ثبت کرده که حقیقت او در لحظه، همان معمولی بودن شرایط، نگاه مبهم



تصویر ۵.
اُگوست ساندِر،
هاینریش هوئرلی نقاش و
همسرش تانا،
۱۹۲۵ میلادی،
چاپ زلاتین و نقره،
۲۵/۸×۱۸/۷ سانتی متر
(URL1-5).



تصویر ۶.
اُگوست ساندِر،
اتو دیکس نقاش و
همسرش مارتا،
۱۹۲۵-۱۹۲۶ میلادی،
چاپ زلاتین و نقره،
۲۵/۸×۱۸/۷ سانتی متر
(URL1-6).



تصویر ۷. آوگوست ساندِر، لودویگ ای. رونینگ نقاش و همسرش آنا، ۱۹۲۶ میلادی، چاپ ژلاتین و نقره، ۲۵/۸×۱۸/۷ سانتی متر (URL1-7).

از آن‌ها را تعریف می‌کند. این گونه پرتره‌های نقاشان از مشاغل به ۱۹۲۱ و پرتره‌های ساندر به ۱۹۲۴ برمی‌گردد. پس ممکن است ساندر تحت تاثیر نقاشی معاصر خویش باشد، اما تفاوت آن جاست که نقاشان به مشاغل نوظهور توجه می‌کردند، در صورتی که ساندر تمایل به مشاغل سنتی زنده و غیرمنسوخ داشت (ibid).

محتوای عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

نکته‌ای که در کارهای ساندر از جمله عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» بسیار پررنگ است، مستندنگاری اوست. ساندر چیزها را همان گونه که هستند نمایش می‌دهد. برای تعریف داستانی که در جهان بیرون اتفاق می‌افتد، داستان زندگی مردم و اشیایی که تحت تاثیر تصمیمات و اتفاقات هستند، اما به اندازه‌ای که باید دیده و شنیده نمی‌شوند. به نظر می‌رسد ساندر می‌خواهد تمام جهان اطرافش را به دقت تحت نظر گرفته و آن‌ها را در همان حالتی که هستند، ثبت و نگهداری کند، آن هم به شیوه‌ای متفاوت با دیگر عکاسان هم‌دوره‌اش که در ژانر پرتره فعالیت دارند و درصدد پرداختن به اشرافیت و قشری خاص یا ایجاد حالات هنری در عکاسی هستند. اتفاق مشابه ساندر، درباره تمامی هنرمندان عینیت جدید مصداق دارد. نیوهای از دیکشنری وبستر^{۲۵} به عنوان منبعی برای تعریف مستند استفاده می‌کند. او می‌نویسد، عکس مستند حاوی اطلاعاتی است که بتوان به عنوان مبنای مدرک یا گواهی از آن استفاده و بر آن اتکا کرد، هم‌چنین پس از جنگ جهانی دوم، جایگزین‌هایی برای مستندنگاری با اسامی «تاریخی»، «میتنی بر واقعیت» و «واقع‌گرایی» ارایه شده‌است. با وجود این که تمام این کیفیت‌ها در مستندنگاری وجود دارند، هیچ کدام احترام عمیق به واقعیت همراه‌شده با میل به خلق تفسیر اساساً ذهنی از دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم را - که مختص مستندنگاری است - انتقال نمی‌دهند (نیوهای، ۱۳۹۷: ۳۲۷-۳۲۶-۳۱۳).

کلر درباره روش عکس‌برداری ساندر و تفاوت او با دیگر عکاسان هم‌عصرش می‌نویسد:
«برخلاف کارهای نادار^{۲۶} که کاراکتر اشخاص

و نداشتن حسی خاص در چهره است. می‌توان گفت جنبش عینیت جدید در عکاسی و نقاشی از لحاظ چگونگی اثر در سوژه متفاوت است.

به نظر می‌رسد ساندر در انتخاب مدل کار و مکتب عینیت جدید، پیرو نقاشان هم‌دوره‌اش بوده‌است. کلر در این باره می‌نویسد در آلمان فهرست‌های اجتماعی ابتدا در مجله‌های هجوآمیز پدیدار شده و پس از تحول سیاسی ۱۹۱۸-۱۹ تهیه این فهرست‌ها فراگیر شد. گروس، دیکس، هوبوش^{۲۳} و بکمان^{۲۴}، هنرمندانی بودند که از نقاشی به سمت مدیای گرافیک رفتند تا جنبه‌های دوران پراوتها و خصمانه پسا جنگ را ثبت و نمایان کنند. در حقیقت امر نیز این بیان طنز، تمامی اقشار اجتماعی در جمهوری وایمار را در برمی‌گرفت و از طرفی هم ساندر کتب آثار گئورگه گروس را گردآوری می‌کرد (: Keller, 1997: 26). بنابراین می‌توان گفت ساندر متأثر از جنبش عینیت جدید در نقاشی بود. این تاثیرپذیری در تمام جنبه‌های بصری و محتوایی آثار او دیده می‌شود؛ مثلاً در ارتباط با مشاغل قرن بیستم، برخلاف قرن‌های گذشته، می‌شد در آثار گرافیکی و عکاسی، اقشار بالای اجتماع را در محل کار یا در حال انجام کار نشان داد. در همین رابطه، نقاشی از اتو دیکس با عنوان عام «دکتر» وجود دارد که در آن فردی (دکتری به نام کوش)، به جای خانه در دفتر کار خود، با ابزار فنی مدرن در پیرامونش حضور دارد. او کتی سفید رنگ با آستین‌های تاشده پوشیده و سرنگی در دست گرفته‌است. این جزئیات تماماً نمایان‌گر شغل سوژه است (ibid: 34). همین‌طور ساندر در نمایش شغل سوژه، تمامی جزئیات فضا و پوشش‌ها را حفظ می‌کند.

پس جزئیات مکانی و پوشش و ابزارهایی که همه بر شغل افراد سوژه دلالت دارند، هم در کار دیکس و هم در کار ساندر به وضوح مشاهده می‌شوند. کلر می‌نویسد نقاشی پرتره آلمانی در دهه ۱۹۲۰، به نمایش افراد به‌خصوصی محدود نیست، بلکه به نقشی که هرکدام از افراد در اجتماع شغلی نیمه دولتی دارند علاقه نشان می‌دهد. افراد در نقش شغلی خودشان با جامعه روبه‌رو شده و در قبال همان جامعه وظایفی دارند که انتظارات افراد دیگر

برنامه‌ریزی شده دسته‌بندی می‌کنم. برای سامان‌بخشی به این کتاب، آن را با پورتفولیوی دهقانان آغاز کرده و با پورتفولیوی اشرافیون فرهنگی به پایان می‌برم. این پورتفولیوها پشت سر هم می‌آیند تا سیری تصویری از روستا تا شهر مدرن را نمایش دهند. من از عکاسی محض برای نمایش اقشار اجتماعی و محیط پیرامون‌شان بهره می‌برم و امید دارم که روان‌شناسی حقیقی از زمانه و مردم‌مان ارایه دهم» (Sander; Conrath-Scholl, 2009: 14).

کتاب «انسان‌های قرن بیستم»، مشتمل بر ۴۵ پورتفولیو است که به هفت دسته با این نام‌ها قسمت‌بندی شده‌اند: دهقانان^{۳۰}، تاجر ماهر^{۳۱}، زن^{۳۲}، اقشار و مشاغل^{۳۳}، هنرمندان^{۳۴}، شهر^{۳۵} و آخرین انسان‌ها^{۳۶}. در مجموع ۵۰۰ الی ۶۰۰ عکس در این مجموعه وجود دارد که ۱۰۰ قطعه از آن‌ها پرتره هستند. ساندر در بروشور نمایشگاهی که برای نمایش این مجموعه در ۱۹۲۷ در Kölnischer Kunstverein (انجمن هنر کلن) برپاشده بود، می‌نویسد که از هیچ چیز به اندازه عکس‌های شیرین، که مملو از شگردها، ژست‌ها و جلوه‌ها هستند، بیزار نیست (ibid: 14-15).

این نگاه ساندر به عکس به مثابه ابزار ثبت و بازنمایی حقیقت، از منظر فرمالیستی کار او را تحت تاثیر قرار می‌دهد تا آن‌چه در محتوا اتفاق می‌افتد، در ظاهر نیز نمایان شود. طبق گفته سانتاگ، انسان‌های عکس‌های ساندر مانند تصاویر مادل و آربس^{۳۷} مستقیماً به دوربین نگاه می‌کنند، اما نگاه آن‌ها اشاره به چیزی ندارد. چرا که ساندر به دنبال راز و رمزها نبود؛ بلکه امور سنخ‌نما و تیپیکال را مورد مشاهده قرار می‌داد. این مطلب مشخص می‌کند که محتوای عکس‌های ساندر، نه گشودن رمز و رازها، که نمایش جامعه به عنوان یک ماهیت یک‌پارچه و در عین حال بی‌رمز و راز و عادی است. سانتاگ در ادامه تشابه کارهای ادورد می‌بریج^{۳۸} را با آثار ساندر از منظر دسته‌بندی پژوهشی یادآور می‌شود. می‌بریج قصد داشت در پژوهش‌های عکاسانه‌اش در دهه ۱۸۸۰، حرکات سریع اسب یا انسان را نمایش دهد، بنابراین حرکات سوژه را به شکل زنجیره‌ای از نماهای مجزا با زمان‌بندی

متفاوت را به شیوه‌ای هوش‌مندانه و درآمیخته با تخیل نمایش می‌دهد، ساندر به‌ویژه در پرتره‌های نویسندگان، هنرمندان و روشن‌فکران، رویکردی معمولی و غیرهیجان‌انگیز دارد. پرتره‌های ساندر نسبت به پرتره‌های نادار به‌وضوح خشک‌تر هستند و از شکوه کمتری برخوردارند. چراکه ساندر اهداف آموزنده و نظری را دنبال می‌کرد. او به دنبال تحلیل و تصریح بود، نه بزرگداشت و ادای احترام. یک فهرست اجتماعی، نگارخانه‌ای از افراد مشهور نیست و این را ساندر همیشه در ذهن داشت» (Keller, 1997: 3).

حال روشن می‌شود چرا کارهای ساندر، همانند بسیاری از عکاسان هم‌دوره خود، نه تنها هنری، رویایی یا اشرافی به نظر نمی‌رسد، بلکه بیشتر به آمارگیری اجتماعی، یا تاریخ‌نگاری دقیق شباهت دارد. هنرمندی که به دنبال ثبت حقیقت، آن هم با رویکردی روان‌شناسانه باشد، زیبایی هنری را اولویت قرار نمی‌دهد. نیوهال می‌نویسد از منظر گریسون^{۳۹} زیبایی یکی از بزرگ‌ترین خطرات مستند است. با کمک افرادی مانند رابرت فلاهرتی^{۴۰} و آلبرتو کوالکانتی^{۴۱} اهداف مستندنگاری که جنبشی ضدزیبایی‌شناختی بود به ثمر نشست. مستندنگاری رویکردی است که از توانایی‌های هنری در راستای دمیدن حیات به حقیقت بهره می‌برد (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۱۷-۳۱۵).

اما چه کیفیتی در عکاسی ساندر سبب می‌شود آثار او از منظر تعریف واقعیت و مستندنگاری اصالت داشته باشند؟ شاید پاسخ، خواسته قلبی و تصمیم ساندر برای کشف و ثبت حالات انسان‌ها و محیط پیرامون‌شان در بغرنج‌ترین شرایط سیاسی و اجتماعی باشد.

در ۱۹۲۵، اوگوست ساندر در نام‌های به مجموعه‌دار و کارشناس عکاسی، اریش اشتنگر، هدف خود از تنظیم مجموعه «انسان‌های قرن بیستم» را بیان می‌کند. ساندر در نامه می‌نویسد: «برای ضبط قسمتی از تاریخ که در آن زیست می‌کنیم و بخشی از مردم آلمان، عکس‌هایی می‌گیرم و آن‌ها را به صورت پورتفولیوهایی

شناخته شده، کارگران و کارخانه داران، سربازها، کولی ها، بازیگران و کارمندان را در کار خود می گنجاند، اما در عین حال که ساندرا تلاش می کند یک جامعه واحد را نمایش دهد، نوع عکس ها، بسته به سوژه، با یکدیگر تفاوت دارد. برخی از عکس های او اتفاقی، بداهه و طبیعی اند، برخی دیگر زمخت و فاقد ظرافت. ساندرا به ناخواسته سبک کارش را با مرتبه اجتماعی سوژه خود سازگار می کند. به طور مثال، شخصیت های قشر بالای جامعه که خود سخن گوی خویشتن اند، اغلب در فضای داخلی و بدون وسایل صحنه عکاسی می شوند، در صورتی که کارگرا و بی خانمان ها، اکثراً در صحنه های با فضای باز و موقعیت اجتماعی-شغلی که به جای آن ها سخن می گوید، قرار می گیرند. گویی تصور نمی شده قشر پایین جامعه، واجد آن شکل از هویت مجزا باشد که در طبقات متوسط و بالای اجتماع به صورت طبیعی به دست می آید (همان: ۹۹).

اولریچ کِلر می گوید جامعه شناسی نوشتاری، بسته به سوژه های آماری، مجبور به تنزل پیچیدگی حقیقت جامعه به یک دسته بندی ساده و نسبتاً کوچک از درجه بندی طبقاتی، گروه ها، و ذهنیات متناظر است. یکی از کاربردهای استفاده اصولی از عکاسی، نمایش طیف گسترده تری از وقایع اجتماعی به مخاطب است و در این زمینه فهرست پرتله های متفاوت ساندرا در زمان جمهوری وایمار بهترین مثال است. پرتله های ساندرا تنها تصویرسازی هایی سرگرم کننده از تاریخ آلمان نیستند، بلکه منبع تاریخی موثق و قابل اعتمادند. ترتیب چیدمان لایه های مختلف اجتماعی [به نحوی که ساندرا خود نیز آن را توضیح داده] مهم بوده و پرتله های ساندرا، [فارغ از موجودیت هنرمند]، خود تفسیری از سوژه ها نیز هستند. زبان، حالت ها، لباس ها و... ابزارهایی هستند که مردم با آن ها آرمان های اجتماعی خود را ابراز می کنند، تمایلات شان را نمایش می دهند و مرزهای هویت شان را مشخص می کنند (Keller, 1997: 1).

آثار هنری مرتبط با عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

ساندرا پورتولیوی با نام زن، بخش «III/13 زن و مرد»،

واقعی تقسیم کرده و نشان داد. به همین صورت، ساندرا نیز با تقسیم نظام اجتماعی به شکل تعداد نامشخصی از اقشار اجتماعی، قصد داشت آن را تشریح و تبیین کند. همین روشن سازی سبب شد تا حکومت نازی، به اتهام آنکه پروژه ساندرا خصیصه ای ضداجتماعی دارد در ۱۹۳۴، یعنی پنج سال پس از انتشار کتاب «چهره روزگار ما»، تمام نسخه های باقی مانده آن را ضبط کرده و کلیشه های چاپی را از میان برد. در واقع ساندرا از دید نازی ها، عکاسی آمارگیر، سرد و عینی نگر بود که کمال و تمامیت آن چه ثبت می کرد، هرگونه اظهارنظر و قضاوتی را بی اثر جلوه می داد (سانتاگ، ۱۹۷۷: ۹۸).

در راستای مستندنگاری، ساندرا خودش را حذف می کند و در توصیف هدفش اشاره به گویایی خود عکس ها درباره حقیقت دارد. به نظر می رسد او دانشمندی است که وقایع تاریخی، جامعه شناختی و روان شناسانه را بازنمایی می کند. نظر سانتاگ بر آن است که وقتی ساندرا می گوید نیتش انتقاد از سوژه هایش یا توصیف آن ها نیست، یعنی هم دستی ساندرا با همه، در عین حال به معنای فاصله او با همه است. هم دستی ساندرا با سوژه هایش خصیصه ای نیهیلیستی دارد. بنابراین درست است که کارهای ساندرا از واقعگرایی نمونه واری برخوردارند، اما در عین حال یکی از انزاعیترین مجموعه آثار در تاریخ عکاسی هستند (همان: ۱۰۰).

تفاوتی بارز میان عکس های ساندرا از اقشار متفاوت جامعه آلمان دوره وایمار وجود دارد که فرم کارهای او را از لحاظ بصری تحت تاثیر قرار می دهد. ساندرا برای اقشار شناخته شده اجتماع، صحنه سفید و خالی که مشخصاً داخل استودیوی عکاسی است را در نظر می گیرد؛ اما برای قشر ناشناخته ای که تاکنون موضوع هیچ صحنه ای نبوده اند و گویا به چشم نمی آمدند، در محل کار خودشان و با دارایی های شان عکس می گیرد تا به اهمیت شان بیفزاید و هر دو قشر را به صورت منصفانه در برابر دیدگان مخاطب قرار دهد. از نقطه نظر سانتاگ، نمونه گیری های اجتماعی ساندرا گسترده و مبتنی بر وجدان حرف های است. او اقشار متفاوت جامعه، از بوروکرات ها گرفته تا دهقانان، از خدمت کاران تا بانوان

نقاش‌ها، شباهت‌های زیادی با یکدیگر دارند. نگارنده از لودویگ ای. رونینگ نقاش اطلاعاتی به‌دست نیاورد که بتواند در این زمینه مفید باشد.

این سه هنرمند نقاش (هوئرلی، ردرشهایت و دیکس)، نقاط اشتراک بسیاری دارند. هر سه نفر آن‌ها در زمینه نقاشی اکسپرسیونیسم، کانستراکتیویسم، دادائیسم و در نهایت جنبش عینیت جدید (که خود ساندِر نیز عضوی از آن بود) فعالیت داشتند. دستکم بخشی از زندگی خود را در گُلن گذرانده و پس از به‌قدرت رسیدن نازی‌ها، آثارشان در نمایشگاه هنر فاسد به نمایش درآمد. ردرشهایت و دیکس هر دو در جنگ جهانی اول فعالانه حضور داشتند و آسیب دیدند (URL5، URL6، URL7). چنین نقاط اشتراکی (که در مواردی درباره خود ساندِر نیز صدق می‌کند)، ذهن را به این سمت می‌برد که هنرمندان آلمانی قرن بیستم، متأثر از حوادث یکسان بیرونی بودند. پس هر کدام، با زبان بیانی مختص به خود، به بازنمایی واقعیات می‌پرداختند. شاید دلیل ساندِر از انتخاب این افراد به‌عنوان سوژه نیز همین نقاط اشتراک باشد. در این چهار عکس، پس‌زمینه‌ای خاکستری-سفید و خالی دیده می‌شود به گونه‌ای که مشخص نیست شغل افراد داخل تصویر چیست، در صورتی که طبق اشارات پیشین در قسمت بررسی محتوا، در بسیاری از مشاغل، سوژه در محیط و با ابزار کار خود دیده می‌شود.

پس احتمالاً نمایش شغل این چهار نفر مدنظر عکاس نیست. همان‌گونه که از نام پورتفولیو پیداست، آن‌چه ساندِر سعی دارد نشان دهد، زوج‌ها، و پیش از آن زن‌ها هستند؛ اما صحنه مشترکی میان عکس دیکس و هوئرلی وجود دارد که نحوه نگاه کردن دو نقاش به همسران‌شان است. از این شباهت می‌توان فهمید که ساندِر برخلاف عدم صحنه‌پردازی و ایجاد سناریوی خاص برای تصاویر، شاید برای ایجاد حالت یک‌دستی، نظم و راهنمایی سوژه‌ها حالتی یکسان برای‌شان در نظر می‌گیرد. چهره‌ها جدی هستند و شکل خاصی بر آن‌ها تحمیل نشده‌است. لباس‌ها، مدل موها و تمامی متعلقات، رسمی و متعلق به خود سوژه‌ها هستند. و به‌جز در تصویر «لودویگ ای. رونینگ نقاش و همسرش»، که همسر نقاش پشت او

در مجموعه «انسان‌های قرن بیستم» تهیه و تنظیم کرده که شامل ۱۴ عکس از مردان به همراه همسران‌شان است (URL4). عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» نیز جزئی از این مجموعه است. بنابراین شاید بهتر باشد برای دریافت نکات مرتبط با عکس مورد نظر این پژوهش، خصوصیات تصاویر این پورتفولیو را بررسی کنیم. در این مجموعه، پرتره‌هایی از بازگان و همسرش، زوجی از قشر متوسط، زوج صاحب مهمان‌خانه، زوج تولیدکننده کاغذ، زوجی جوان، نقاش‌ها و همسران‌شان (۴ زوج)، معمار و همسرش، و در نهایت پرتره‌های از یک هنرمند دادا (رائول هاوسمان^{۴۰}) به همراه معشوقه و همسرش به چشم می‌خورد. عکس‌های این پورتفولیو در بازه زمانی ده ساله (از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۲) گرفته شده‌اند، یعنی در فاصله ۴۶ تا ۵۶ سالگی ساندِر. عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» نیز در ۱۹۲۵ کار شده، یعنی زمانی که ساندِر ۴۹ سال دارد. از همین مطلب و با نگاهی کلی به آثار این مجموعه می‌توان یک‌پارچگی و هدف‌مندی کلیت کار ساندِر را دریافت. این که در طول ده سال، عکس‌برداری‌ها به لحاظ فرمی و موضوعی به‌نحوی انجام گرفته‌اند که تفاوت زمانی میان‌شان حس نمی‌شود. ویژگی مشترک میان تمامی عکس‌های این پورتفولیو، پس‌زمینه‌های ساده و بدون جزئیات خاص تصویری، قرارگیری خانم‌ها در سمت راست مردان (در طرف چپ کادر عکس)، و کنتراست کم تصاویر است که طبیعی بودن صحنه و نحوه عکس‌برداری با نور طبیعی و حالت بدون ژست آدم‌ها در مقابل دوربین را نمایان می‌کند.

در این نوشتار، از میان ۱۴ تصویر، بر چهار تصویر از زوج نقاش تمرکز داریم، چرا که از منظر ارتباط محتوایی (شغل یکسان)، در تحلیل عکس اتو دیکس و همسرش، مفیدتر هستند. عنوان عکس‌های اول، دوم، سوم و چهارم مورد بررسی، به‌ترتیب «آنتون ردرشهایت^{۴۱} نقاش و همسرش مارتا هیگمان» (تصویر ۴)، «هاینریش هوئرلی^{۴۲} نقاش و همسرش تاتا» (تصویر ۵)، «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» (تصویر ۶) و «لودویگ ای. رونینگ^{۴۳} نقاش و همسرش آنا» (تصویر ۷) است.

نکته جالب توجه این است که (دست‌کم) سه نفر از این

میان ۶۶ کار تیپ‌نگارانه او از کتاب «آوگوست ساندر» اثر گونتر ساندر، پسرش، انتخاب شده‌اند، به‌طور خلاصه به این شکل هستند که تعداد مدل‌های نشسته ۱۰ تا بیشتر از تعداد مدل‌های ایستاده است. همچنین تعداد افراد قشر متوسط و بالای جامعه، ۲۰ مورد بیشتر از تعداد افراد قشر پایین جامعه است. بیشتر عکس‌ها در محیط بسته (کار یا زندگی) و بدون عناصر محیطی گرفته شده‌اند. مردان نقش محوری و پررنگ‌تری دارند. در اکثر موارد مدل‌ها به دوربین نگاه کرده‌اند، در بیشتر عکس‌ها عمق میدان وجود ندارد و تعداد پس‌زمینه‌های روشن، تیره و خاکستری به‌ترتیب زیاد به کم است. تعداد ترکیب‌بندی مثلی و ترکیب‌بندی عمودی تقریباً برابر است، اما این موارد در تمام تصاویر یکسان هستند: کادر عمودی (مستطیل شکل)، رنگ سیاه‌وسفید عکس‌ها، استفاده از نور طبیعی محیط (بیرونی و داخلی)، کنتراست ملایم و یکنواخت و تأکید بر حضور موضوع اصلی در پیش‌زمینه (شریعتی و مقیم‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۴).

با جمع‌بندی گفته‌های پیشین و توجه به عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»، در این تصویر، تنها سوژه، نیم‌تنه بالایی زوجی است، که کنتراست پایین تصویر تأکیدی بر هیچ قسمتی از چهره یا پوشش آن‌ها ندارد. نگاه زن به دوربین و نگاه مرد به سوی زن است. هر دو در لباس‌های متعلق به قشر متوسط و بالای جامعه حضور دارند و در پس‌زمینه کم عمق، صفحه سفیدی قرار دارد که در سمت چپ، تاخوردگی دارد و ما را متوجه می‌سازد که ساندر در کنج اتاقی این تصویر را برداشته؛ اما خارج از زوم بودن شی سیاه رنگ گوشه چپ و بالای کادر، سبب می‌شود حتی به ماهیت آن نیز توجه نکنیم. این، یعنی سوژه مشخص و واضح است. رمزورازی در کار نیست. نور یکنواخت و غیرمتمرکز طبیعی در تصویر وجود دارد که چهره‌ها را تنها روشن می‌کند تا وضوح تصویر کفایت کند، نه این‌که بر نقطه‌ای متمرکز شود. زاویه قرارگیری دوربین در این تصویر هم، مقابل و هم‌سطح مخاطب است. از حالت و ژست نمایشی خبری نیست، و در صورت‌های بی‌لبخند و جدی اتو دیکس و همسرش، نشانی از آرامش و «خود» بودن وجود دارد؛ همان چیزی که بکمان و هنرمندان جنبش

قرار دارد و بازوی او را در دست گرفته، در سه تصویر دیگر، خانم‌ها جلوتر از همسران‌شان قرار دارند.

قراردادها

با توجه به آنچه مهدی مقیم‌نژاد در کتاب «عکاسی و نظریه» می‌نویسد، از نظر اصول حاکم بر ارتباط با مخاطب در هنر، کارهای ساندر کارکرد خطابی هم‌دلانه دارد. او می‌نویسد از نظر یاکوبسن^{۴۴} شش نوع کارکرد خطابی عمده در آثار ادبی وجود دارد. وجوه خطابی روش‌هایی هستند که ارتباط فرستنده و گیرنده در یک متن به وسیله آن‌ها شکل می‌گیرد.

نوع کارکرد خطابی	هم‌دلی
جهت‌گیری به سمت	تماس
کارکرد	ایجاد یا حفظ ارتباطات اجتماعی
مثال	هوای بدی است، نه؟

(مقیم‌نژاد، ۱۳۹۷: ۲۲۴).

«در دنیای هنر، وجه خطابی هم‌دلانه را در قالب تلاشی که صرفاً معطوف به برقراری ارتباط با گیرنده است و چندان در بند موارد دیگر نیست، می‌توان در قالب فاصله‌گذاری‌های احساسی با موضوع و آرایه نگاهی با یک وجه بی‌طرفانه تعمیدی درک کرد. رویکردی که به‌قولی "با عکس بخش ارزان قیمت کشتی استیگلیتز در سال ۱۹۰۷ شروع شد و به عکس‌هایی با گرایش گونه‌شناختی، خصلت‌های صرف توصیفی، و سوبه‌های همزمانی و آرشویی انجامید" (باتلر ۱۳۷۸، ۱۵). چنین رویکردی هر چند که در دل عکاسی مدرن یافتنی است (مثلاً سنت پرتره‌های خنثی (dead pan) در عکاسی آلمان از آگوست ساندر تا تامس روف^{۴۵})، از نظر تاریخی هیچگاه نقش کانونی نداشته است» (همان: ۲۲۵).

توصیف و تفسیر عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا»

طبق بررسی فاطمه شریعتی و مهدی مقیم‌نژاد، مولفه‌های درون‌متنی پروژه‌های آوگوست ساندر که از

عینیت جدید به دنبالش هستند. نمایش و ابراز طبیعت خود، جست‌وجوی هر آنچه حقیقی است و از درون برمیخیزد. کادر عکس مستطیلی افقی است که حالت سکون و نشست را در مخاطب ایجاد می‌کند، هم‌چنین از عمق تصویر کاسته و نفوذ نگاه را از چشمان بیننده می‌گیرد.

از طرفی این احتمال از جانب نگارنده وجود دارد، به دلیل نام پورتولیوی این عکس که «زن» است، نقش مردان به اندازه همسران‌شان پررنگ نیست. به همین دلیل اغلب در تصاویر این پورتولیو و هم‌چنین در این تصویر، شانه زنان جلوتر از شانه مردان قرار دارد. نحوه استوار نشستن مارتا در این عکس، و صلابت نگاهش، سوی نگاه اتو دیکس که مستقیماً به سمت چهره مارتا است، و نگاه نافذ و رو به دوربین مارتا؛ همگی سبب می‌شوند مارتا مرکز و محور اصلی عکس باشد. نفوذپذیرترین و عمیق‌ترین قسمت این تصویر، چشم‌های مارتا هستند. در این حالتی که فیگورها دارند حتی می‌توان گفت هویت اتو دیکس که تنها نیم‌رخ چهره‌اش پیداست، در پس هویت مارتا گم می‌شود.

نتیجه‌گیری

دو نتیجه به دست آمده از این پژوهش به این شرح هستند: نخست این که ساندرا قطعاً متأثر از حوادث پیرامون خود و هم‌چنین پیشرفت‌های صنعتی و علمی زمانه‌اش، دست به مستندنگاری علمی با ابزاری می‌زند که تا کمی قبل از شروع جنبش عینیت جدید، صرفاً وسیله‌ای برای زیانکاری و برداشت صحنه‌های تصویرگراییانه از سوژه‌های زیبا و مهم بود. این نوآوری ساندرا بود که از دوربین عکاسی، ابزاری برای تاریخ‌نگاری ساخت. می‌توان ادعا کرد ساندرا همانند دانشمندی متعهد، بیش از هر چیز به ثبت حقایق برآمده از اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که همه به نحوی واضح زیر سایه جنگ‌های پیاپی پدید آمده بودند، علاقه داشت. او ساختگی بودن جزئیات سوژه، حالات چهره، فضای عکاسی، حتی استفاده از نور مصنوعی را رد می‌کرد و به دنبال حذف نقش مولف بود. او به تمام نقش‌های اجتماع می‌پرداخت، چراکه اعتقاد داشت بخشی از

نتیجه دوم به دست آمده از پژوهش، مشخص می‌کند که ویژگی‌های عکس «اتو دیکس نقاش و همسرش مارتا» که در پورتولیوی «زن» قرار دارد، مانند تمام عکس‌های مستندنگاری ساندرا شامل موارد زیر است: سادگی بدون اغراق در جزئیات، نمایش تمام جزئیات تصویر به دلیل کنتراست کم تصویر و نور طبیعی، نگاه مبهم و جدی سوژه‌های انسانی به جهاتی که مقصود عکس را فراهم کند، هم‌سطحی مخاطب با سوژه عکاسی؛ که این مورد حس نزدیکی و بیشتر از هر چیز مشترک بودن انسانیت را منتقل می‌کند؛ دسته‌بندی سوژه‌ها با حرفه آن‌ها و نه اسم‌شان، مگر زمانی که سوژه اصلی دسته‌بندی در پورتولیو، به شغل اشاره ندارد. مثلاً در پورتولیوی «زن» که بررسی شد، در ارتباط با چهار فرد نقاش شناخته شده؛ زنان سوژه هستند. پس اسامی آن‌ها ذکر شده است. عکاسی از قشر متوسط به بالای جامعه و نقش‌های شناخته شده در محیط بسته خالی خارج از زوم دوربین، بدون لباس و ابزارهای حرفه‌ای‌شان و در مقابل، عکاسی از قشر فراموش شده که تاکنون سوژه عکسی نبوده‌اند، در محیط کاری و پوشش مخصوص به خودشان، برای ایجاد حس راحتی با عکاس؛ و کم‌عمق بودن تصاویر محیط‌های بسته به جهت تمرکز روی سوژه. این ویژگی‌ها همه نشان از طبیعی بودن شرایط سوژه، محیط و عکس دارد. در این جا می‌توان نتیجه گرفت که شیوه بیان مستندنگاری ساندرا، چه در عکس مورد پژوهش و چه در تمامی عکس‌های انسان قرن بیستم، منسجم و برگرفته از اعتقاد به اصالت سوژه،

۲۰. George GROSZ (۱۸۹۳-۱۹۵۹)، تصویرگر، کاریکاتورساز، نقاش و چاپگر آلمانی، یکی از طنزنگاران برجسته سده بیستم به شمار می‌آید. او با سه جنبش هنر نوین پیوند داشت: دادا؛ عینیت جدید؛ واقع‌گرایی اجتماعی در آمریکا.

21. Pastrycook.

22. Germeney: A Winter's Tale

[به آلمانی: Deutschland, ein Wintermärchen]

۲۳. Karl HUBBUCH (۱۸۹۱-۱۹۷۹)، نقاش و چاپگر آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

۲۴. Max BECKMANN (۱۸۸۴-۱۹۵۰)، نقاش، چاپگر، مجسمه‌ساز و نویسنده آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

25. Webster's New Collegiate Dictionary (Springfield, Mass.: C.C. Merriam Co., 1956), p. 244.

۲۶. NADAR (۱۸۲۰-۱۹۱۰) عکاس، کاریکاتوریست، روزنامه‌نگار و رمان‌نویس فرانسوی.

27. Grierson On Documentary, edited by Forsyth Hardy (London: Collins, 1946), p. 179.

۲۸. Robert J. FLAHERTY (۱۸۸۴-۱۹۵۱)، فیلم‌ساز آمریکایی، کارگردان فیلم مستند نانوک شمالی.

۲۹. Alberto CAVALCANTI (۱۸۹۷-۱۹۸۲)، کارگردان و تهیه‌کننده فیلم برزیلی.

30. The Farmer

31. The Skilled Tradesman

32. The Woman

33. Classes and professions

34. The Artists

35. The City

36. The Last People

۳۷. Diane ARBUS (۱۹۲۳-۱۹۷۱)، عکاس پرتره زن آمریکایی که از اجراکننده‌های سیرک، برهنه‌ها، کوتوله‌ها، بچه‌ها و ... عکاسی می‌کرد.

۳۸. Eadweard MUYBRIDGE (۱۸۳۰-۱۹۰۴)، عکاس انگلیسی که به جهت مطالعاتش در زمینه حرکت در عکاسی شهرت دارد.

۳۹. Bureaucrat افرادی که در ادارات دولتی کرده و صاحب مقام هستند.

۴۰. Raoul HAUSMANN (۱۸۸۶-۱۹۷۱)، نقاش و نویسنده اتریشی. از افراد مهم در جنبش دادای برلین، که کارهای کلاژ در عکاسی، موسیقی متن آوا، و نقدهای آموزش‌ش تاثیر شگرف بر آوانگارد اروپا پس از جنگ جهانی اول گذاشت.

۴۱. Anton RÄDERSCHIEDT (۱۸۹۲-۱۹۷۰)، نقاش آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

۴۲. Heinrich HOERLE (۱۸۹۵-۱۹۳۶)، نقاش کانستراکتیویست آلمانی عضو جنبش عینیت جدید.

۴۳. Ludwig Ernst RONIG (۱۸۸۵-۱۹۵۹)، نقاش آلمانی.

۴۴. Roman JAKOBSON (۱۸۹۶-۱۹۸۲)، زبان‌شناس و تئورسین ادبیات روس.

۴۵. Thomas RUFF (۱۹۵۸-)، عکاس آلمانی مقیم دوسلدورف. استاد عکس‌های ویرایش و بازنگری شده. پرتره‌های او به سبب این که به عکس پاسپورت شباهت دارند و حسی از آن‌ها دریافت نمی‌شود، شهرت دارند.

فهرست منابع

الف / فارسی

پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، **دایره‌المعارف هنر** (نقاشی، پیکره‌سازی،

بدون دخل و تصرف عکاس است.

پی‌نوشت‌ها

۱. به آلمانی: Künstlerehepaar. Der Maler Otto Dix und seine Frau. به انگلیسی: The painter Otto Dix and his wife

۲. Herdorf Westerwald، شهری در ایالت راینلاند فالتس آلمان، و در ۸۷ کیلومتری شرق شهر گلن.

۳. Linz، پایتخت اوبراسترایش (اتریش علیا) و سومین شهر بزرگ اتریش.

۴. Cologne، بزرگ‌ترین شهر ایالت غربی نوردراین-وستفالن در آلمان.

5. People of The 20th Century

۶. به آلمانی: Antlitz der zeit (با تلفظ: آنتلیتز دیاتزیت، به انگلیسی: The face of our time.

۷. Alfred DÖBLIN (۱۸۷۸-۱۹۵۷)، نویسنده و پزشک آلمانی که از مهم‌ترین چهره‌های مدرنیسم در ادبیات آلمان به شمار می‌رود.

۸. Walter BENJAMIN (۱۸۹۲-۱۹۴۰)، فیلسوف، منتقد فرهنگی و نویسنده یهودی آلمانی.

۹. Walker EVANS (۱۹۰۳-۱۹۷۵)، عکاس و عکاس مستند خبری آمریکایی.

۱۰. Mosaic، هنری که در آن قطعات رنگی سنگ، شیشه یا سرامیک را طبق طرح از پیش تعیین شده، در کنار هم با استفاده از گچ و ملات روی سطحی می‌چسبانند و تصویری ایجاد می‌شود.

۱۱. Daguerreotype، نخستین روش موفق در ثبت عکس‌های دائمی و استفاده تجاری از عکاسی است. در این روش، به صفحه نقره‌ای مدتی بخار ید می‌دهند تا قشر نازکی از یدور نقره بر روی آن قرار گیرد، سپس این صفحه را در دوربین می‌گذارند و عکس‌برداری می‌کنند. این روش را لوئی داگر مخترع و عکاس فرانسوی در سال ۱۸۳۷ میلادی اختراع کرد.

۱۲. Collodion process، در این روش عکاسی، ید قابل حل را به محلول کولودیون (سلولوز نیترات) اضافه می‌کنند و محلول حاصل را روی صفحه‌ای شیشه‌ای میریزند. در اتاق تاریک، این صفحه را در محلولی از نقره نیترات فرو می‌برند تا یدید نقره تشکیل شود. سپس صفحه را که هنوز خیس است، در مقابل دوربین قرار می‌دهند. عکس حاصل، ضد آب و مقاوم است. این روش (که فردریک اسکات آرچر در سال ۱۸۵۱ اختراع کرد و تا اواخر ۱۸۶۰ جایگزین داگرتیپ شد)، به دلیل نمایش جزییات و وضوح بالا محبوب بود.

۱۳. kitsch، اصطلاح آلمانی است و به کارهای هنری سطحی، پرزرق‌وبرق، بی‌خود و مبتذل گفته می‌شود.

۱۴. DIE NEUE SACH- [به آلمانی: NEW OBJECTIVITY] [LICHKEIT].

۱۵. Gestapo [به آلمانی: Geheime Staatspolizei]. نام اختصاری پلیس مخفی آلمان در دوره حاکمیت حزب نازی.

۱۶. Otto DIX (۱۸۹۱-۱۹۶۹)، نقاش، طراح، و چاپگر آلمانی، از نمایندگان واقع‌گرایی اجتماعی در سال‌های بین دو جنگ به شمار می‌آید. از میانه دهه ۱۹۲۰، در کنار گئورگه گروس، از رهبران جنبش عینیت جدید بود.

۱۷. Hanna NAGEL (۱۹۰۷-۱۹۷۵)، هنرمند زن طراح و گراورساز آلمانی، عضو جنبش عینیت جدید.

۱۸. Willi BREDEL (۱۹۰۱-۱۹۶۴)، نویسنده آلمانی و رییس آکادمی هنرهای برلین و پیش‌روی ادبیات واقع‌گرایی سوسیالیستی.

۱۹. Bauhaus University, Weimar، رجوع شود: مدخل بوهوس، دایره‌المعارف پاکباز، چاپ چهارم ۱۳۸۳، صفحات ۱۰۳-۱۰۴.

ton_R%C3%A4derscheidt
URL6: https://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Hoerle
URL7: https://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Dix

د / فهرست منابع تصاویر

URL1-1: <https://md20jh.augustsander.org/motives/view/189>
URL1-2: <https://www.moma.org/collection/works/193766>
URL1-3: https://www.schirn.de/en/magazine/context/weimar/weimar_republic_dadaism/
URL1-4: https://www.moma.org/collection/works/193823?association=portfolio&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association
URL1-5: https://www.moma.org/collection/works/193822?association=portfolio&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association
URL1-6: https://www.moma.org/collection/works/193821?association=portfolio&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association
URL1-7: https://www.moma.org/collection/works/193819?association=portfolio&page=1&parent_id=204741&sov_referrer=association

گرافیک)، تک جلدی، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.
جشن، هورست وُلدمار؛ جشن، آتونی. اف (۱۳۹۰)، **تاریخ هنر جهان**، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: انتشارات مازیار.
سانتاگ، سوزان (۱۳۹۷)، **درباره عکاسی**، ترجمه مجید اخگر، تهران، نشر بیدگل.
شریعتی، فاطمه؛ مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۲)، «مطالعه تطبیقی آثار تیپ‌نگاری آگوست زاندر و آنتوان سوریوگین»، فصلنامه پیکره، شماره سوم-بهار و تابستان ۹۲، صص: ۳۸-۱۷.
مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۷)، **عکاسی و نظریه**، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
نیوهال، بیومونت (۱۳۹۷)، **تاریخ عکاسی**، ترجمه آذرنوش غضنفری، چاپ اول، تهران: انتشارات مرکب هنر، انتشارات مرکب سپید.

ب / غیرفارسی

Conrath-Scholl, Gabrielle; Sander, August (2009), **August Sander: Seeing, Observing and Thinking: Photographs**, Paris: Fondation Henri Cartier-Bresson
(URL: <https://archive.org/details/augustsandersee-i0000sand/mode/1up>).
Dickie, Chris (2010), **Photography: The 50 Most Influential Photographers of All Time**, New York, Barron's Educational Series, Inc
(URL: <https://archive.org/details/photography-50mos0000dick/mode/1up?q=August+Sander>)
Halley, Anne; Sander, August; etc (1978), **Photography, Current Perspectives**, Rochester, New York: Light Impressions Corporation
(URL: <https://archive.org/details/photographycur-re0000unse/mode/1up>)
Keller, Ulrich (1997), **August Sander : citizens of the twentieth century : portrait photographs, 1892-1952**, Keller, Linda, Fourth Printing, London: The MIT Press
(URL: <https://archive.org/details/augustsanderciti-0000sand/mode/1up>)
Sander, August; Sander, Gunther; etc (1973), **Men Without Masks: Faces of Germany 1910-1938**, Oberli-Turner, Maureen, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd. (URL: <https://archive.org/details/menwithoutmasksf0000sand/mode/1up>)

ج / پایگاه‌های اینترنتی

URL1: https://en.wikipedia.org/wiki/August_Sander
URL2: <https://hyperallergic.com/404203/portraying-a-nation-germany-1919-1933-tate-liverpool-2017/>
URL3: <https://www.britannica.com/biography/August-Sander>
URL4: <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/204741>
URL5: <https://en.wikipedia.org/wiki/An->



An Introduction to Analysis of The Photo “The Painter Otto Dix and His Wife, Martha” By August Sander

Soraya Tadayon

Master 2 of Illustration, Fine Arts of Faculty, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 17 Jan 2024, Accepted: 05 Feb 2024)

Abstract

August Sander is one of the most important documentary photographers of the 19th and 20th centuries, who lived in two chaotic periods of human history and acted innovatively in the field of visual historiography. His photos may be referred to as documentary sources in which art; unlike in his contemporary photographers' works; is presented through the simple style and representation of the subject's reality the way it truly is. Since August Sander's photos are one of the main cases in presence of the New Objectivity Movement in photography; The purpose of this research was to discover the characteristics of Sander's expression in documentary photography through the analysis of the photo “The Painter Otto Dix and His Wife, Marta”. In this regard, two questions were answered: 1. Which factors was August Sander influenced by to become interested in documentary photography? 2. What are the characteristics of Sander's expression in the photo “The Painter Otto Dix and His Wife, Martha” that makes this photo a documentary one?

Keywords

August Sander, New Objectivity, People of the 20th Century, Otto Dix.