تجلی نقد بر روند تولید عکاسانه از منظر حقایق سوبژکتیو

محمدرضا شریف‌زاده، دانشیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۰۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۲/۰۸

نقد عکس‌ها درحکم اشیای مادی، دامنهٔ نمایگی آنها را نیز توسعه می‌دهد. زمانی که عکس‌ها درحکم شیء تلقی شوند، با حواس دیگر رابطه پیدا می‌کنند و باز هم پیوند آنها با جهان واقعی مادی محکم‌تر می‌شود. این نمایگی تنها متعلق و وابسته به تصویر نبوده و به مادیت خود عکس‌ها نیز وابسته است و این بدین معنا است که آنچه به مادیت عکس معنا می‌بخشد درواقع پیوندی است که میان عکس با جهان برقرار می‌شود و آنها را از تصاویر صرفاً مادی‌گرا به اشیایی عاطفی، تاریخی، اسنادی و... تبدیل می‌سازد که گاه موجبات لذت و گاه موجبات آگاهی را فراهم می‌آورند. عبور از تولیدات عکاسانه به صرف آسیب‌دیدگی‌های مادی، همواره مانند موجودی است که پیر شده است اما کنار گذاشته نمی‌شود بلکه مجموعه‌ای از مفاهیم را در درون خود به جای گذاشته است که معنا را بر ماده برتری می‌نهد و موجبات هویت‌بخشی را فراهم می‌آورد. در این میان چهره‌نگاری را می‌توان یکی از مهم‌ترین این تصاویر به حساب آورد زیرا که علاوه برحکم ارائه‌کنندهٔ مدرکی راجع به نمود ظاهری سوژه‌هایشان گاهی آشکارکنندهٔ مفاهیم ذاتی و درونی آنها نیز به شمار می‌روند.

واژگان کلیدی:
نقد، سوبژکتیو، چهره‌نگاری، معنا، متن.

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

در مطالعهٔ عکاسی، آگاهی از روش‌هایی که از طریق آنها عکس‌ها می‌توانند مورد نقد قرار گیرند، دارای اهمیت حیاتی می‌نماید. عمل عکس‌برداری به طور خودکار، آنچه را که در مقابل دوربین قرار دارد، بسترزدایی می‌کند و آنچه را که عکاسی شده در بسترهای جدیدی قرار می‌دهد. زمانی که لنز دوربین چیزی را هدف می‌گیرد و شاتر باز و بسته می‌شود، تکه‌ای از جهان و مدتی از زمان ثبت می‌شود و درواقع یک نما یا یک لحظه از بستر اصلی‌شان جدا و جابه‌جا می‌شوند و این امر موجبات معناسازی و یا تغییر معنای اصلی عکس را فراهم می‌آورد. این گونه معنادهی و معناسازی همواره به دلیل قرار گرفتن یک تصویر در کنار دیگر تصاویر و یا همراه شدن آن با یک متن به وقوع می‌پیوندد. همچنین در نقد عکس بدیهی است که کل معنای یک عکس از محتوای آن ناشی نمی‌شود و عکس‌ها به اقتضای ماهیتشان نشانه‌های سیاری‌اند که معانی آنها در گذر از مکان، زمان و نیز به واسطهٔ فضای موردنمایش تغییر می‌کند. متن، گفتمان فرهنگی، جغرافیا و... همگی ایفاگر نقش‌هایی اساسی در نقد و تفسیر یک عکس هستند و عکاسی و مفهوم عکس هرگز به طور دائمی بیانگر معنایی ثابت نیست.

نوسازی مفهوم عکاسی: در حکم سند

عکاسی در تمامی کاربردهایش، ارائه‌کنندهٔ سندی از آنچه که در مقابل لنز دوربین قرار داشته است، انگاشته می‌شود. اصطلاح «ابژکتیو»[1] و «سوبژکتیو»[2] در این زمینه، از اهمیت اساسی برخوردارند. منظور از ابژکتیو عکاسانه آن است که اشیایی که در مقابل دوربین قرار دارند، ایجادکنندهٔ عکس تلقی می‌شوند. و منظور از سوبژکتیو عکاسانه، آن است که این عکاس پشت دوربین است که ایجادکنندهٔ عکس تلقی می‌شود. بر این اساس عکاسی به واسطهٔ پیوندهایش با علم، طبیعت و همچنین نمایگی مشهودش همواره در حکم ابزاری جهت مشاهده و ثبت اطلاعات اسنادی به کار گرفته شده است.

فرصت و امکان فزاینده‌ای که عکس‌ها در حکم سند در اختیار روابط جهانی قرار دادند پاره‌ای از مهم‌ترین رویدادهای اسنادی جهان را رقم زد که حاکمیت سندبودگی عکاسی را به بزرگ‌ترین پایگاه‌های اطلاعاتی جهان پیوند داد. در این میان به دو گونه از پایگاه‌های اطلاعاتی مهم جهانی اشاره می‌رود:

۱- عکاسی نخستین بار در سال ۱۸۴۴ توسط ویلیام فاکس تالبوت[3] به سندی قانونی دال بر مالکیت اشیا اشاره کرد. (Talbot, 1984: 16)

۲- در بریتانیا، طرح ملی هویت که بر طبق آن مقرر شده بود که تا سال ۲۰۱۲، اطلاعات گذرنامه‌ای تمامی شهروندان در یک پایگاه ملی ثبت شود و امکان دسترسی

1. objectivity
2. subjectivity
3. William Henry Fox Talbot

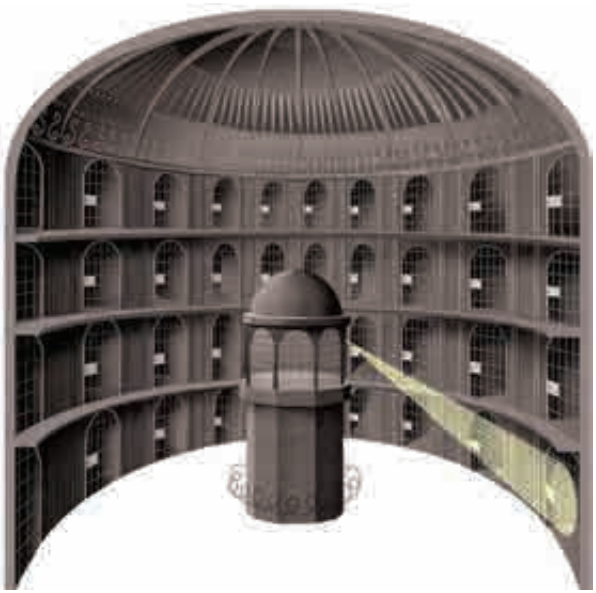
[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

گسترده‌ای به این تصاویر را فراهم آورد. (Davis, 2000: 195)

میراث نظام‌مندسازی عکاسی در حکم سند اجتماعی

اندیشه‌های اندیشمند فرانسوی میشل فوکو[4] پیرامون چگونگی نفوذ قدرت و نظارت در تمام اجزای جامعه عکاسی را یاری می‌رساند تا بدین ترتیب سندگونگی اجتماعی را بررسی کند که چگونه می‌تواند نیروی کار جامعه‌ای را که به صورت روزافزون صنعتی شده بدون آنکه نیازی به اجبار فیزیکی باشد، ارزیابی کند. (Tagg, 1988: 87) فوکو استعارهٔ Panopticon را جهت توصیف چنین جامعه‌ای به کار می‌برد، استعاره‌ای که به واقع گونه‌ای «زندان ایده‌آل» بوده است که در آن هر زندانی در سلول انفرادی تنگ و بسیار روشنی جدای از دیگران حبس می‌شد، هر سلول در چشم‌انداز یک برج نگهبانی مرکزی قرار گرفته بود به گونه‌ای که نگهبانان می‌توانستند از پنجره‌ها بیرون را ببینند اما زندانیان نمی‌توانستند داخل برجک را ببینند. (Foucault, 1977: 228) درواقع این گونه برداشت موقعیتی را در ذهن ناقد و مفسر عکاسی پدید می‌آورد که گویی عکاسی و عکاس همواره ساکنان برج مراقبت مخفی‌ای هستند که ساکنان همیشگی زمین را به اسنادی تصویری تبدیل می‌کنند که خود از حضور در این اسناد ناآگاه‌اند و تنها تجربیات تاریخی و روند جوامع بشری است که این تجربیات را در ظاهری تازه مورد کاربست

4. Michel Foucault



تصویر ۱. نمونهٔ ذهنی ترسیم‌شده از زندان ایده‌آل

قرار می‌دهند (تصویر ۱).

در واقع مشهودترین ابزاری که شاید بتوان استعارهٔ فوکو را در آن مورد بازیابی قرار دارد دوربین‌های متصل به تلویزیون مداربسته[5] به شمار می‌روند که در شهرها معمولاً برای جلوگیری از وقوع جرم به کار می‌روند. یکی از مهم‌ترین و مشهورترین نمونه‌های این‌گونه تصاویر مربوط به عکس‌هایی است که از کودک دوساله‌ای به نام جیمز بالگر[6] که توسط دو پسر بزرگ‌تر از خودش ربوده شد و به قتل رسید، موجود است، تصاویری که به طور ضمنی و از طریق دوربین‌های مداربسته جرم را

5. (CCTV)
6. James Bulger

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر۲. نمای ثبت‌شده توسط دوربین مداربسته از لحظهٔ ربوده شدن جیمز بالگر

القـا می‌کننـد (kember, 1995: 125). عکس‌هایی که بـا دلالت‌های ضمنی مشـابهی در شـبکه‌های اجتماعی، روزنامه‌ها و مقالات نیز چاپ می‌شوند (تصویر ۲).

جان دیلی و تمایز میان ابژه‌ها و نشانه‌ها

جـان دیلـی[7] فیلسـوف و نشانه‌شناس آمریکایی تمایزاتی را برای نقد و تحلیل عکاسـی سودمند به شمار می‌آورد. وی در نظریهٔ نقد خود ابژه‌های عکاسانه را چیزهایی می‌داند که می‌بایسـت با تجربهٔ بشر آزموده شـوند و زمانی که پس از آزموده شـدن در فراینـدی دلالت‌گونه به عکس‌ها تبدیل می‌شوند، نشانه‌ها را شکل می‌دهند. دیلی ابژکتیویتهٔ عکاسانه را به گونه‌ای بازتعریف می‌کند که آنها را دیدگاه‌هایی بی‌غ رضانه به حساب نمی‌آورد بلکه عناصری هستند که براساس تجربهٔ بشـری و دیدگاه‌های او نسـبت به جهان تعیین شده باشـند. (Deely, 1994: 82) براین اساس مفهوم استنادی عکاسـی نیز تا حد زیادی دسـتخوش تغییر می‌شود، بدین

7. John Deely



تصویر ۳. گفت‌وگویی از آن طرف پنجرهٔ آشپزخانه، ۱۹۸۶

صورت کـه عرضهٔ انگاره‌های عکاسـانه (بـدون مداخلهٔ عکاس) از طریق عکس‌ها غیرممکن می‌نماید.

از این منظر سـوبژکتیویته نیز به همین گونه دچار تفاوت می‌شـود و آن وابسـتگی بی‌چون و چرای آن به تفسیری اسـت که متأثر از تجربهٔ بشری اسـت و در واقع گونه‌ای فردی‌تر از یک ابژهٔ کلی‌تر را می‌نمایاند.

بر اسـاس مفاهیم نقادانهٔ دیلی به مجموعه تصاویر بسیاری می‌توان اشاره کرد که در آن عکاسان حرفه‌ای دغدغه‌های خود را نسـبت به سوژه هایشان ابراز کرده و در همان حین به‌گونه‌ای کاملاً فردی اسـتعدادهای خـود را نیز به عنوان عکاس به رخ کشـیده‌اند. به واقع سـوژه‌های عکاسانه در حکم قربانیانی به‌شمار می‌روند که دوربین عکاسی توسط شـخص عکاس، آنها را شـکار و در حکم اسـنادی ارائه می‌کنـد (Rosler, 2003: 261). حـال آنکه این تصاویر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر۴. از مجموعهٔ مارتا روسلر، *منطقهٔ باوری در دو نظام توصیفی نابسنده*

همواره می‌توانند حتی از منظر درک عمومی زیبایی‌شناسانه چیزی به همراه نداشته باشند اما از منظر ایده‌ها و متن حاصل از آن امکان بازیابی گونه‌ای نوین از زیبایی‌شناسی بصری را در تصاویر عکاسانه خواهند یافت (تصویر ۳).

در این میان سوزان سونتاگ[8] بر این باور است که عکس‌ها مناسبات قدرتی را بین کسی که عکس می‌گیرد و کسی که از او عکس گرفته می‌شود تجسم می‌بخشد و همواره سوژهٔ عکاسی حکم قربانی‌ای را دارد که در ورطهٔ رفتار خشونت‌آمیز یک عکاس قرار خواهد گرفت (sontag, 2004: 14). در این بین یکی از شاخص‌ترین مجموعه‌های عکاسی کتاب عکس مارتا روسلر[9] به نام *منطقهٔ باوری در دو نظام توصیفی نابسنده*[10] است که موضوع قربانیان منطقه‌ای در نیویورک را نشان می‌دهد و این در حالی است که در هیچ‌یک از این تصاویر اثری از فرد قربانی دیده نمی‌شود و تنها به ذکر اصطلاحاتی عامیانه از شرایط زندگی آن منطقه پرداخته می‌شود (تصویر ۴).

8. Susan Sontag
9. Marthe Rosler
10. The Bowery in Two landeguate Descriptive Systems

پرتره‌ها و نقد عینیت‌گرا

فرصت و امکان فزاینده‌ای که در اواسط قرن نوزدهم، برای داشتن پرترهٔ عکاسانه فراهم شد به گونه‌ای از دموکراسی[11] تصویری تبدیل گردید و این بدین معنا است که در طول تاریخ ظهور عکاسی تا به امروز همواره این تصاویر به گونه‌هایی از شرح‌حال‌نویسی و تولیدات پرطمطراقی تبدیل شده‌اند که از قرن نوزدهم از نقاشی‌های پرتره آغاز شد و تا به امروز

11. democracy

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۵. از مجموعه عکس‌های دستکاری‌شدهٔ اینستاگرام



تصویر ۶. نمونه‌ای از چهره‌نگاری‌های ابتدایی

یعنی پرتره‌نگاری‌های اینستاگرامی ادامهٔ حیات یافت (تصویر ۵).

این گونه پرتره‌نگاری‌ها امروزه بخشی از پایگاه اطلاع‌رسانی تصویری در فضای مجازی به حساب می‌آیند که توسط هر فرد تشکیل شده است و این امر گاهی به حدی فراگیر شد که مناقشات فراوانی بر سر امکان دسترسی همگان به تصاویر یکدیگر را فراهم آورد (Eving, 2006: 10-12). اما پرتره‌نگاری و هویت نقادانهٔ آن صرفاً دنیای امروز را شامل نمی‌شود بلکه مهم‌ترین تصاویر چهرهٔ موجود در جهان به عکس‌های پلیس قرن ۱۹ می‌رسد و تصاویری را تولید می‌کند که اطلاعات شگرفی از شرایط غرب قرن ۱۹ را به ما می‌رساند. آلن سکولا[12] نظریه‌پرداز شهیر عکاسی بر این باور است که چهره‌نگاری‌های جنایتکاران بر پیامدهای اندیشه‌های در حال شکل‌گیری در زمینهٔ چهره‌شناسی و جمجمه‌شناسی و حتی مفاهیم و پروژه‌های اصلاح نژادی نیز تأثیرگذار بوده است (Sekulla, 1989: 130). (تصویر ۶)

یکی از مهم‌ترین این فعالیت‌ها در زمینهٔ اصلاح نژادی که به کاربست چهره‌نگاری‌های عکاسانه انجامید و مفاهیم پرتره‌نگاری را وارد فضایی تازه از زمینه‌های تئوریک نقد و تفسیر کرد، مجموعه فعالیت‌های پژوهش

12. Allan Sekula

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر۷. از مجموعهٔ تهیه‌شده توسط فرانسیس گالتن از زندان میل بانک

گر بریتانیایی فرانسیس گالتن[۱۳] بود که در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ در زمینهٔ بهسازی و اصلاح نژادی، عکس‌های پرترهٔ جنایتکاران را از بایگانی زندان میل بانک[۱۴] گرفت. وی با نوردهی تعدادی از عکس‌ها بر روی یک صفحهٔ شیشه‌ای واحد، از آنها با دقت زیادی دوباره عکاسی کرد تا عکسی ترکیبی را خلق کند. گالتن ادعا کرده است که تصاویر حاصل مدرکی معتبر و موثق از ظاهر جسمانی «گونهٔ جنایتکار» به دست می‌دهد (Green, 1986: 17) این تصاویر اسناد قابل تأملی برای شکل‌گیری پرتره و معنایابی آن در بستری اجتماعی است (تصویر ۷).

13. Francis Galton
14. Mill bank

بازشناسی عکس از منظر نقد

عکاسی و پرتره‌نگاری امری همیشگی برای اشارهٔ صرف به سندگونگی نیست بلکه گاهی نه‌تنها فراتر از امر سندگونگی و تاریخی می‌رود، بلکه تولیدکنندهٔ گونه‌ای لذت دیداری[۱۵] و حاوی مفاهیم کلیدی روان‌کاوی، خودشیفتگی و... است که همگی حاصل گونه‌ای روایت هنری از تصاویر عکاسانه است که در این میان پرتره‌های هنرمندانه از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. در این میان می‌توان به نظریه‌پردازان گوناگونی مانند فروید و پدیده‌ای به نام سوررئالیسم، ژاک لاکان[۱۶] و نظریهٔ فاز آینه‌ای[۱۷] و لورا مالوی[۱۸] و نظریهٔ لذت دیداری اشاره کرد که همگی عکاسی را به گونه‌ای هنری و محتوامحور می‌پندارند

15. Visual Pleasure
16. Jacques Lacan
17. Mirror Phase
18. Laura Mulvey

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

و پرتره‌نگاری را از ساحت سندگونگی خارج می‌کنند و به گرایشی نوین در هنرهای بصری سوق می‌دهند.
عکس‌های پرتره پس از تبدیل به گونه‌ای از آثار هنری از منظر هنرهای زیبا توسط مقالهٔ مشهور «نگریستن به عکس‌ها»[19]ی ویکتور بورگین تحلیل‌پذیر شدند و از سه منظر امکان بررسی یافتند (Burgin, 1982: 6).
۱- نگاه دوربین، زمانی که رویداد «پیش ـ عکاسانه» را ثبت می‌کند؛
۲- نگاه بیننده زمانی که به عکس حاصله می‌نگرد؛
۳- نگاه اشخاص درون عکس، به اشخاص دیگر یا به اشیا؛
و البته عامل چهارمی که بورگین به‌شخصه آن را به مفاهیم مورد بررسی مالوی افزود و آن:
۴- نگاه اشخاص درون عکس، که ممکن است مستقیم متوجه دوربین (و از این رو متوجه بیننده) شده باشند.
عامل چهارم در واقع جنبه‌ای آموزشی از مفاهیم نقد را درون خود دارد و البته به روشی کاملاً آکادمیک از این منظر با عنوان «روش‌شناسی دیداری»[20] می‌انجامد که بیننده از آن طریق به درک و دریافت درستی از عکس‌ها دست می‌یابد و گونه‌های تفسیری متعددی در بیان و نقد عکاسی پدید می‌آید (Rose, 2007: 121-122). و در روایت نقد هنری و به‌ویژه نقد عکس این امر نخستین گام در فروریختن تقابل‌های جنسیتی و اسنادی است که همگی را حذف می‌کند و تنها یک تماشاگر فعال را می‌انگارد (تصویر ۸).

19. Looking at photographs
20. Visual Methodology

سه قاعده برای نقد نوسازی مفهوم عکاسی

تحلیل و نقد عکس‌ها در حکم اشیای مادی، دامنهٔ نمایگی آنها را نیز توسعه می‌دهد. زمانی که عکس‌ها شیء تلقی می‌شوند، با حواس دیگر رابطه پیدا می‌کنند و پیوند آنها با جهان پیرامونی واقعی‌تر و قوی‌تر می‌شود؛ حتی اگر این پیوند صرفاً در ذهن یک مخاطب پویا و یا حتی در ذهن یک مخاطب گذرا روی دهد. به واقع عکس‌ها اشیایی مادی هستند که شیوه‌های نمایشی متفاوتی چون قاب گرفته شدن، آلبوم‌ها، جعبه‌ها و یا حتی حضور غیرفیزیکی در شبکه‌های اجتماعی را تجربه می‌کنند. حضوری که گاه با جابه‌جایی کوچک و یا حتی اضافه شدن یک متن یا طرح به آن می‌تواند حضوری تازه شود. در این نوسازی و از منظر نقد، سه قاعدهٔ کلی وجود دارد که بازیابی مفهوم عکاسی را با رویکرد سوبژکتیو و ابژکتیو مورد بررسی قرار می‌دهد:
قاعدهٔ اول: عکاسی محصول ارتباطش با گونه‌های نمایشی آن است و هرچه این ارتباط مفهومی پیچیده‌تر باشد می‌تواند شمایل نوینی از فرهنگ بصری ما را شکل دهد (Batchen, 2001: 155). عکس‌ها در این میان گاهی چونان اشیایی عواطف بیننده را به چالش می‌طلبند و گاه مانند موجودات زنده رفته‌رفته به گونه‌ای همراهی مسالمت‌آمیز با بیننده تبدیل و ضعیف و ناپیدا می‌شوند.
قاعدهٔ دوم: عکس‌ها به دلایل گوناگون مصرفی بودن، معمولاً از این لحاظ که موضوع خود را به وضوح و سادگی نشان می‌دهند، همیشه یک‌شکل و تا سرحد پیش‌پاافتادگی معمولی می‌نمایند. این گونه عکس‌ها به طور معمول نیازمند

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]



تصویر ۸. بخشی از نمایشگاه پرتره‌های توماس راف

به اشاره‌ای خاص نیستند و اغلب بدون هیچ اشارهٔ صریحی معنـای خود را به طور مسـتقیم بازگو می‌کننـد. این گونه تصاویـر معمولاً هویتی سـاده‌انگارانه دارند و در اصطلاح نقد آنها را عکس‌هایی با «خیالات واقعی»[۲۱] می‌نامند.

قاعدهٔ سـوم: عکاسی در رویکرد سـوم با تلفیق تألیف و تصویرپردازی انتزاعی به نقطهٔ اوج حضور هنرمندانهٔ خود دسـت یافت. تصاویری کاملاً شـکل‌یافته که از اسـاس مفاهیمی انتزاعی را یادآور می‌شـوند. عکس‌هایی بیانگر روابط پیچیدهٔ اجتماعـی، فرهنگ عامیانه، پیش‌پاافتادگی و... که خصوصیات خودبسنده را چونان در معرض نمایش قرار می‌دهند که پس از ۱۹۶۰ این گونه عکاسی موجبات ظهور گونه‌ای از هنرمندان را مهیا ساخت که در اصطلاح «هنرمندان به‌کاربرندهٔ عکاسـی» نام‌گذاری شدند و هنر به طور فزاینده‌ای عکاسانه شد. (campany, 2003: 132)

21. Real fantesies

نتیجه

چهره‌هـای درون عکس‌هـا واقعیـت و خیـال را در هـم می‌آمیزند و با ادراک بخشیدن بـه نمونه‌های زیـادی از تناقضـات ظاهری کـه اجزایی جدایی‌ناپذیر در عکاسی هسـتند موجبات به هم پیوستن انگاره‌های دگرگون‌شـوندهٔ طبیعت، فرهنـگ و... را در

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

چارچوب ماهیت عکاسی به تصویر می‌کشند. جلوه‌هایی از عکس که گذشته را به حال می‌آورند، به اشیایی تجریدی تبدیل می‌کنند، بازتولید می‌شوند و هم‌زمان هم بر محتوا و هم بر بافت و بستر خود تأکید می‌ورزند.
به واقع تحلیل محتوای تصاویر عکاسانه غالباً به تأثیر و اهمیت دلالت‌های جایگزین آن و تولید گفتمان مخاطب‌محور می‌انجامد. مفاهیم چهره‌های مصورشدهٔ درون عکس‌ها بیش از پیش به بیانی ذهنی و شخصی می‌انجامد و به کلیت درک بشر از خویشتن خویش تبدیل می‌شود و واقعیت ذاتی عکس‌ها را مورد تردید قرار می‌دهد و تا جایی پیش می‌رود که گاه در مفاهیم عکاسانه مطالعات اثبات‌یافتهٔ علمی نیز زیر سؤال می‌رود و معلق می‌ماند. ادراک عکاسی از منظر نقد و تفسیر به صورت نوینی با پیشرفت‌های بشری در تناسب است و قاعده‌ای را با عنوان تصاویر پساعکاسانه بنیان می‌نهد که گذرا است و البته تأثیرگذار، ولی تأثیری به‌سرعت مفهوم پسا-انسان که در طی آن مفاهیم ثابت طبیعی نیز در حال تغییرند و بدین ترتیب عکاسی و چهره‌های درون عکس‌ها نمایه‌هایی هستند از فرهنگ گذرایی که نقد عملکرد «باز ـ فهم» آن را بر عهده دارد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

Batchen, Geoffrey (2001), *Each Wild Idea Writing Photography History*, Boston, MA: Massachuset Institute of Technology.

Burgin , Victor (1982), *Thinking Photography*, Loudon: Macmillen.

——— (1982), *The Contest of Meaning*, edited by: Richard Bolton, Manchester , Institute of Technology.

Campany, David (2003), *Art and Photography*, London: Phaidon.

Davis , Ian (2000), *Natural Hazard…*, London, Wisner.

Deely , John (1994), *Purely Objective Reality, University of st. USA*, Thomas & Houston.

Eving, William A. (2006), *Introduction: About Face' in Face: The New Photographic Portrait*, New York: Thames and Hudson.

Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, London: Penguin.

Green, David (1986), *Veins of Resemblance: Photography and Eugnics* Photography / Politics: London.

Kember, Sarah (1995), *The Photography Image in Digital Culture*, London: Routledge.

Rose, Gillian (2007), *Visual Methodologies*, London: Routledge.

Rosler, Martha (2003), *The Photography Reader*, London: Routledge.

Sekula, Allan (1989), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Boston, Institute of Technology.

Sontag, Susan (2004), *Regarding the Pain of others*, London: Penguin.

Tagg, Jonn (1988), *The Burdon of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan.

Talbot, William Henry (1984), *The Pencil of Nature*, London: Longman.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]