صفحات ۱۰۷_ ۱۱۷ (علمی-ترویجی)
نشریه مطالعات هنرهای زیبا● دوره ۲، شماره ۶، زمستان ۱۴۰۰

قدرت و عکاسی

بهزاد صحتی [*۱]

۱. پژوهشگر دورهٔ دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی ، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

مقدمه

به نظر زیگفرید کراکائر، عکاسی به شدت با واقعیت عینی ارتباط دارد و به آن وابسته است. عکس برخلاف هنرهای دیگر، خود را جایگزین واقعیت نمی‌کند؛ بلکه رابطه ما را با شیءبودن پدیده‌ها حفظ می‌کند. قدرت عکاسی در نشان‌دادن واقعیت جدیدی است که در خود شیء نهفته بود و قبلا در ذهن نمی‌گنجید.

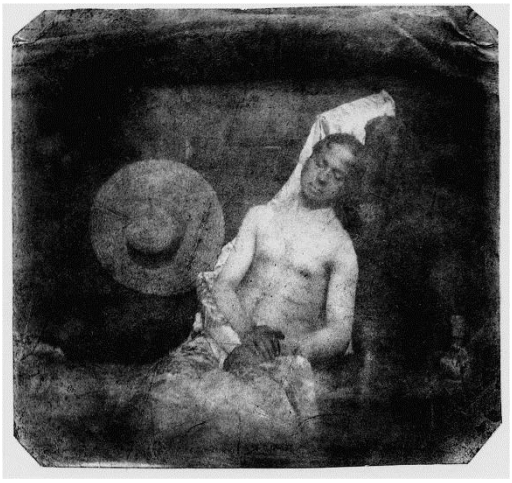
اصل واقعگرایی یکی از ویژگی‌های بارز رسانه عکاسی است. از همین ویژگی و در این مقاله تحت شش محور، به بررسی قدرت و عکاسی خواهیم پرداخت. شاید در اینجا لازم باشد که کوتاه درخصوص این واقعگرایی عکاسی توضیحی داده شود. هنگامی که در عکاسی از واقعگرایی بحث می‌شود، منظور تصاویری است که دستگاهی مکانیکی به نام دوربین آنها را ثبت می‌کند و بنابراین در صحت آنها شکی نیست و اینکه هر آنچه در برابر دوربین قرار گرفته است بی کم و کاست ثبت شده‌اند؛ اما نکته‌ای که وجود دارد اختلاف میان حقیقت و واقعیت است. در تصاویر عکاسی حتما واقعیت وجود دارد اما الزامی وجود ندارد که حقیقت هم باشد. شاید با یک مثال موضوع روشن‌تر بشود. هنگامی که من می‌گویم این متنی که می‌خوانید به زبان آلمانی است، این حقیقت ندارد؛ ولی دروغی که گفته‌ام واقعیت دارد و این مطلب نوشته شده است. می‌توانید در جمله قبلی آن را ببینید. عکس هم به همین ترتیب است. آنچه گرفته می‌شود تنها واقعیت دارد و حقیقت ندارد. این را می‌توان از چند جنبه بررسی کرد. به عنوان مثال طبق گفته رولان بارت همه عکس-ها مربوط به گذشته هستند و دیگر به زمان حال ارتباطی ندارند و نمی-توانند تعریفی از زمان کنونی باشند. پس هر چه که هستند متعلق به گذشته بوده و دیگر قابل دسترسی به آن وجود ندارد و حقیقت مطلب در همان زمان تمام شده است. دوم اینکه طبق گفته سوزان سانتاگ عکس‌ها تنها از یک زاویه و یک مکان هستند. برای معرفی هر چیزی ما نمی‌توانیم به یک فریم یا چند فریم بسنده کنیم. گذشته از همه اینها حتما تصاویر ساده پرتره‌ای بوده‌اند که می‌دانیم همانی نیستند که در تصویر می‌بینیم؛ بلکه اصطلاحا ژستی است که سوژه در برابر دوربین گرفته است. عکاسان مدرن نیز همواره بر این تاکید دارند که عکاس باید چیزی بیشتر از آنچه که در برابرش قرار دارد نشان دهد. این همان مطلبی است که کراکائر در ابتدای مقدمه گفته بود. با این توصیفات، قدرت عکاسی را در شش زمینه مورد دسته‌بندی قرار داده‌ام که آنها را در این مقاله مورد بررسی قرار خواهم داد.

این دسته‌بندی‌ها عبارتند از الف، حمایت حکومت یا صاحبان قدرت از عکاس. ب، عکاسی در خدمت قدرتمندان. پ، اخلاق. ت، عکاسی و هنر. ث، عکاسی و عدالت اجتماعی. ج، عکاسی و قدرت رسانه‌ای.

۱: حمایت حکومت از عکاس

عکاسی از همان ابتدای کار و پیش از تولدش، سایه حمایت حکومت را بر سر لویی داگر دید. کسی که امروز اختراع عکاسی به نام او ثبت شده است. این عمل در تاریخ عکاسی با بی عدالتی عمیقی به وجود آمد. هیپولیت بایار کارمند دون پایه‌ای بود که نخستین عکس‌های کاغذی را اختراع کرده بود. در واقع او پیش از داگر دست به اختراع عکاسی زده بود؛ اما حمایت‌های فرانسوا آراگو، سیاستمدار و هنرمند فرانسوی از داگر باعث شد که اختراع بایار دیده نشده و به طور کلی بایار فراموش شود. امروزه حدود ششصد تصویر در انجمن عکاسی فرانسه نگهداری می‌شود که همگی آثار بایار هستند. هیپولیت بایار مخترعی شگفت انگیز بود که قربانی نوعی سانسور رسمی شد. بایار در همه نامه‌هایی که به انجمن سلطنتی فرانسه ارسال می‌کرد نادیده گرفته می‌شد و حتی نامه‌های وی گشوده نیز نمی‌شد. وی در تصویری معروف که به نام "غریق" شهرت

* ایمیل نویسنده: Behzad.Sehati@ut.ac.ir



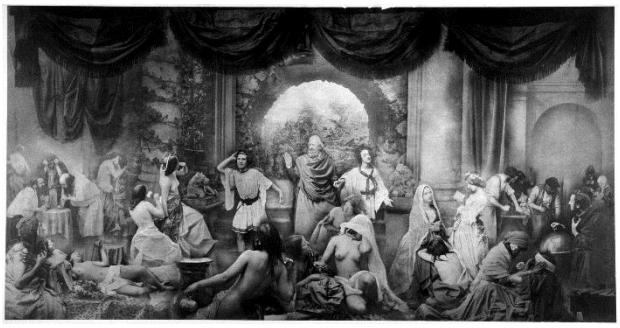
پیکره ۱: غریق، اثر هیپولیت بایار

دارد و به اولین عکس کارگردانی شده در تاریخ عکاسی شناخته می‌شود این ناملایمتی‌هایی را که بر او رفته، به کنایه نشان داده و خود را همچون شخصی که در این راه غرق شده نشان داده است (برونه، ۱۳۹۳: ۱۱۷).

از دیگر حمایت‌هایی که می‌توان به آن اشاره کرد، خرید عکس "دو روش زندگی" اثر اسکار ریلندر توسط ملکه ویکتوریا است (تاسک، ۱۳۷۷: ۷۱). این عمل در روزگاری که هنوز عکاسی روزهای اول خود را پشت سر می‌گذاشت، نقطه عطفی در شناساندن این رسانه بود. این عمل توسط شخصی که از قدرت بالایی برخوردار بود باعث شد که سایر اطرافیان نیز به این عمل بپردازند و بحث اقتصادی در چرخه رسانه عکاسی رونق بگیرد. گذشته از اینکه به عکاسی جایگاه ویژه‌ای نیز از لحاظ قدرت بیان و ارتباط آن با مردم داد. بحث اقتصاد نکته مهمی در تداوم یک پدیده تازه شکل گرفته دارد. گذشته از آن اگر این بخش مالی رونق هم می‌گرفت، لاجرم همراه با خود قدرت را نیز به وجود می‌آورد.

۲: عکاسی در خدمت قدرتمندان

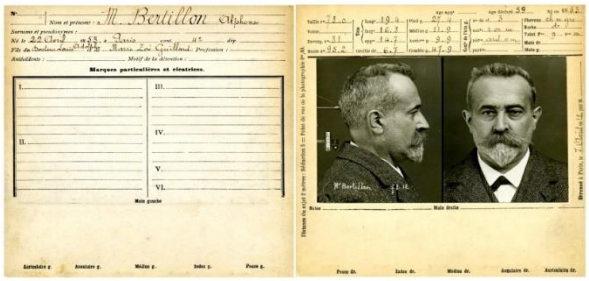
نگاه جان تگ در خصوص داگروتیپ که اولین فرایند در طول تاریخ عکاسی است که توسط لویی داگر در ۱۸۳۹ به ثبت رسیده، نگرشی سوسیالیستی به آن بود. او رسانه عکاسی را شکل نوینی از سرمایه‌داری در سده نوزدهم می‌داند. تگ معتقد است که داگروتیپ بر مبنای ذوق و سلیقه مشتریان کار می‌کرد. بر همین اساس گونه‌ای دیگر از کارفرما پدید آمد که می‌توانست تعریفی جدید از خود را بیان کند (کلارک، ۱۳۹۳: ۱۸). در اینجا باید این نکته را تذکر داد که همزمان با داگروتیپ، در انگلستان نیز روش دیگری رواج یافته بود که با نام تالبوتایپ شناخته می‌شد. روش اخیر به صورت نگاتیو و پوزتیو بود و با کاغذ تحریر انجام می‌شد. در واقع قابل تکثیر و بسیار ارزان بود. اما داگروتیپ بر روی فلز مسی که آب نقره بر روی آن کشیده شده بود انجام می‌شد و به هیچ عنوان قابل تکثیر نبود. به نوعی روش داگروتیپ گرانقیمت بود. از سوی دیگر فرایندهای دیگری هم به ثبت رسیدند که همگی بر ارزان قیمت بودن تاکید داشتند. به هر روی، اشخاصی که به سمت داگروتیپ کشیده می‌شدند از لحاظ مالی شرایط بهتری داشتند. ضمن اینکه از لحاظ جایگاه طبقه اجتماعی نیز با توجه به اینکه در متن خبرهای هنری قرار داشتند،



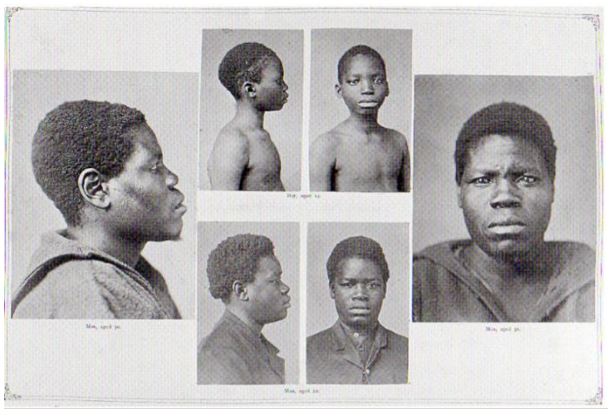
پیکره ۲: دو روش زندگی، اثر اسکار ریلندر

بالاتر بودند. بنابراین آنهایی که سفارش عکس داگروتیپ می‌دادند، هر سلیقه و درخواستی که داشتند به راحتی به عکاس تحمیل می‌کردند. این درخواست‌ها نیز شامل چیدمان دکور صحنه بود و بالطبع تعریفی که از فرد عکاسی شده می‌داد تغییر شخصیت او در محیطی بود که وی در درون آن محیط قرار می‌گرفت. به عنوان مثال فردی که در کنار چندین جلد کتاب می‌ایستاد و عکس می‌گرفت، فردی فرهیخته تعریف می‌شد. همان نکته‌ای که والتر بنیامین از آن با تعبیر اعدام و بازنمایی در تعریف عکس‌های پرتره یاد می‌کند. یعنی موضوعی ساختگی از فردی که می‌خواهد اینگونه به نظر برسد و همچون اعدام شدگان مسخ و بی‌حرکت مانده است و متفاوت از آنچه که بوده، باز نمایانده و دوباره نشان داده شده است.

بخشی از خدمتی که عکاسی برای قدرتمندان انجام می‌داد نوعی تبلیغ خدماتی بود. بخشی از این تصاویر در راستای کارهایی بود که دولت‌ها



پیکره ۳: نمونه نظام تشخیص هویت مجرمان توسط آلفونس برتیون با پرتره خودش



پیکره ۴: از نمونه عکاسی‌های جان لامپری

انجام می‌دادند و قصد مستندسازی این خدمات را داشتند. از جمله این تصاویر می‌توان به عکس‌های گوستاو لوگره از مانورهای نظامی لشگر امپراتوری ناپلئون سوم و ساختمان‌های قرون وسطایی اشاره کرد (باتس، ۱۳۹۰: ۳۸). همچنین ادوئار بالدو که از بازسازی و گسترش کاخ لوور و راه آهن سراسری فرانسه عکاسی کرد (کو، ۱۳۸۴: ۹۲).

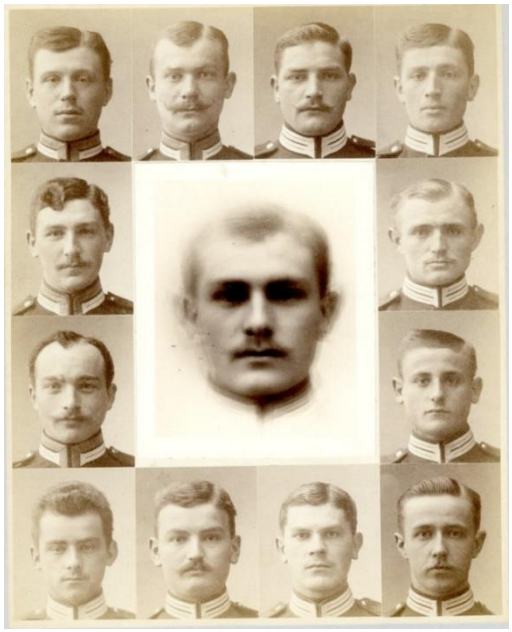
مارتا رازلر، هنرمند آمریکایی با گرایشات چپ‌گرایانه که در زمینه هنر و فرهنگ می‌نویسد، مناسبات قدرت حاکم بر عکاسی مستند را مورد بحث قرار می‌دهد و چنین استدلال می‌کند که عکس‌های اقشار فقیر و محروم تحت چارچوب اخلاقیات لیبرالی قرار می‌گیرند که جای مبارزه سیاسی را گرفته است. همچنین این عکس‌ها به عنوان اشیایی بازارپسند و زیبایی‌شناختی به جای آنکه جزیی از نوعی سیاست باشند، به جزیی از ژانر مستند تبدیل شده‌اند. در واقع نگاهی که در این تصاویر وجود دارد، ابژه‌گرا است و افراد درون تصویر همچون اشیایی نگریسته می‌شوند که توانسته‌اند به خوبی نقش فرم را بازی کنند و در زیبایی تصویر کمک کنند (ولز، ۱۳۹۲: ۴۱۲).

عکاسی به تعریفی، به معنای گرفتارآمدن در چارچوب تعریف دیگرانی است که خبره‌تر و مقتدرتر انگاشته می‌شوند. بایگانی‌های عکس یکی از همان چارچوب‌هایی است که دارای قدرت در بیان مفهوم عکاسی هستند. این بایگانی‌ها از دیدگاه جان تگ، بایگانی‌های پیروی نام داشتند و اشخاص را به نوعی مجبور به اطاعت و تبعیت در مفاهیم عکاسی می‌کرد.

در بایگانی پلیسی دو الگو وجود داشت؛ از یک سو مفهوم گونه بزهکار بود که خواهان دریافت حالات درونی یا ویژگی‌های شخصیت بر اساس صورت ظاهر یا به تعبیری سیماشناسانه بودند و از سویی دیگر افرادی مثل آلفونس برتیون در تلاش بودند تا به بزهکاران فردیت ببخشند. در این شیوه عکس‌های متعددی از اجزای بدن همراه با اندازه دقیق گوش‌ها، بینی و فاصله چشم‌ها از یکدیگر تهیه می‌شد. در هر دو رویکرد، عکس‌ها نشانه‌های جسمانی را نشان می‌دادند (ادواردز، ۱۳۹۰: ۴۳).

آلفونس برتیون نخستین نظام مدرن و کارآمد تشخیص هویت مجرمان را ابداع کرد. او نخست عکس پرتره رخ و نیمرخ را همراه با توصیف انسان‌سنجی و یادداشت‌های خلاصه‌شده، روی یک برگه کنار هم جای می‌داد. در مرحله بعد این برگه‌ها را در قالب یک نظام بایگانی جامع آماری سازمان می‌داد. برتیون بر نوعی معیار زیبایی‌شناختی خنثی در امر بازنمایی تبهکاران تاکید می‌کرد. او بر عدسی نرمال، نورپردازی تخت و یکدست و فاصله ثابت میان دوربین و مدل تاکید داشت (سکولا، ۱۳۸۸: ۵۷).

به اعتقاد جان تگ، عکاسی به خودی خود هویتی ندارد؛ بلکه از رهگذر بازیِ گفتمان‌های مختلف شکل می‌گیرد. جان تگ در نوشته‌های خود به تفصیل به کاربردهای عکاسی در مناسبات قدرت پرداخته است و نشان می‌دهد که تصاویر عکاسی از همان ابتدا ابزار نظارت بوده‌اند. او از روش تبارشناسی استفاده می‌کند که مشخصه بارز کار میشل فوکو است. تگ نشان می‌دهد که عکاسی از طریق نشان‌دادن تصویر مثلا فقرا و زندانیان، چگونه به چند شیوه در حفظ بایگانی طبقات اجتماعی نقش دارد. او بر ضرورت کشف روابط پیچیده میان بازنمایی، دانش و ایدئولوژی تاکید می‌کند تا به بیانی جامع از منافع جامعه برسد (ولز، ۱۳۹۰: ۷۹).



پیکره ۵: نمونه آمار تصویری گلتون

پیکره ۶: از آثار فرانسیس فریث

پیکره ۷: از مجموعه سالنامه سیاهپوستان. مارتین لوترکینگ. اثر بیفورد

در قرن نوزدهم، شناخت و بررسی و بالابردن درک و آگاهی عموم از طریق عکاسی در همه زمینه‌ها صورت می‌گرفت. نوع مشهور این نوع شناخت در دسته‌بندی‌های عکس‌هایی که از مردم گرفته شده بودند، دیده می‌شود. در پایان قرن نوزدهم، عکاسی که توانسته بود علوم عصر ویکتوریا یعنی جمجمه‌شناسی و سیماشناسی را مصورسازی کند، برای دسته‌بندی مردم در تیپ‌های گوناگون به کار گرفته شد تا به این طریق به رازهای درون بدن پی برده شود. به بیان دیگر سطح بیرونی بدن را مجموعه‌ای از نشانه‌ها قلمداد می‌کردند که می‌توانست شخصیت درونی فرد را برملا کند. این دسته‌بندی مورد توجه و علاقه طبقه متوسط بود؛ چرا که کمک می‌کرد تا بیگانگان آشناتر به نظر بیایند. این علوم جایگاه قدرت و مقوله غیر اخلاقی را نیز به همراه داشتند؛ زیرا ابزاری برای کنترل مردم بودند. به این ترتیب این علم به بخشی از امکانات کاری نیروی پلیس بدل شد. عکس‌های زیادی از گروه‌های مختلف مردم که بیشتر آنها به زعم طبقه حاکم، قابلیت تبدیل به انسان‌های کج‌رو را داشتند؛ مانند اقلیت‌های دینی، مجرمان سابقه‌دار و افرادی که از کشورهای جهان سوم بودند، تهیه و بایگانی شدند. طبقه‌بندی و کاربرد پلیسی این عکس‌ها به یکی از مهم‌ترین اقدامات اجتماعی عکاسی تبدیل شد.

پیکره ۸: از آثار دایان آربوس

برخی از چیره‌ترین مفاهیم حوزه عکاسی و ایدئولوژی، در قرن نوزدهم و در دوره گسترش امپراتوری اروپایی شکل گرفت. این تاریخ بر نحوه بازنمایی سیاهان در تمامی اشکال عکاسی تاثیر گذاشت. یکی از نمونه‌های بهره‌گیری صاحبان قدرت از عکاسی را می‌توان در تصاویر تولید شده توسط استعمارگران از بومیان استعمار شده دید. دوربین در جهت منافع غرب به ثبت و تعریف مردم استعمار زده مشغول شد. عکس مستند یکی از ابزارهایی بود که قدرت‌های استعماری به کمک آن تفاوت خود را با مردمان استعمارشده نشان می‌دادند. این بخش از تاریخ عکاسی با بهره‌کشی اقتصادی و استعماری درآمیخته است. مفاهیمی چون فرمان‌برداری، غریب‌جویی و مردم بدوی، مفاهیم عمده‌ای بودند که عکاسان آنها را مستندنگاری و فهرست می‌کردند. عکاس و بیننده اروپایی از طریق این تصاویر می‌توانستند فرادستی خود را حس کنند. اروپا را فرهنگ هنجار می‌انگاشتند و دیگر فرهنگ‌ها را با آن می‌سنجیدند. به عبارتی هر آنچه که با آنها همخوانی نداشت با عبارت دیگری (other)

پیکره ۹: نمونه کارت ویزیت‌های دکتر بارناردو

پیکره ۱۰: نقاشی مینیاتوری

پیکره ۱۱: از آثار جیکوب ریس

می‌خواندند. به خاطر همین دیگر بودگی، از آن فرهنگ سلب اختیار و قدرت می‌شد. این عکس‌ها اروپا را مکانی توسعه یافته می‌نمایاند و جهان غیر اروپا را عقب مانده نشان می‌داد. در اینجا دیدگاه عکاسی کاملا نژادپرستانه و هم‌راستا با عقاید غالب در کشورهای استعمارگر بود (همان: ۲۸۴-۲۸۶و ۲۱۴-۲۱۳).

به کمک تصاویر استعماری که بر جای مانده است، به تفاوت‌های نژادی افراد پی برده می‌شد. جان لامپری در ۱۸۶۹ به این نوع عکاسی نظام بخشید. وی از بدن افراد در جلوی پس‌زمینه‌ای مشبکی عکاسی کرد و برای فاصله و زاویه دوربین قواعدی را بنیان نهاد. این روش نهایت نگاه استعماری و برتری جویانه نژادی بود. این فرایند در افراطی‌ترین شکل خود، به نظریه نژادی و انواع صورت‌های پاک‌سازی نژادی منتهی می‌شود (ادواردز، ۱۳۹۰: ۴۵).

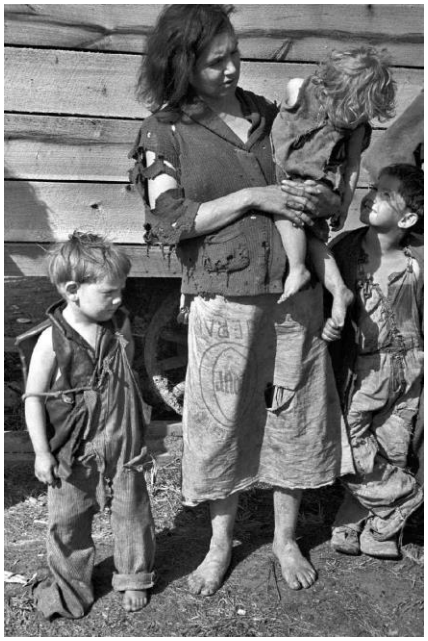
جان لامپری و تی. اچ. هاکسلی دو پیشگام در طبقه‌بندی انسان‌شناختی مبتنی بر عکس به شمار می‌روند. رهنمودهای آنها علاوه بر عکس‌های رخ و نیم رخ، مطالعه تمام قد برهنه بدن را نیز ترغیب می‌کردند. به کمک شیوه ابداعی لامپری، این امکان فراهم می‌شد تا اندازه‌های سرتاسر بدن سوژه با هم مقایسه شوند. این عکس‌ها اگر در مجموعه‌ای از عکس‌ها قرار گیرند، می‌توانند در حکم نمونه‌ای خاص به نمایندگی از کل عمل کنند و به این ترتیب مقایسه بین انواع را امکان‌پذیر سازند. آنچه که فرادست تلقی می‌شد با آنچه که فرودست به شمار می‌رفت، در این تصاویر مقایسه شده و به این ترتیب به استعمار مشروعیت بخشیده می‌شد (بال، ۱۳۹۲: ۲۰۷-۲۰۶).

یکی از چشمگیرترین فنون عکاسی اخذ شده از سیماشناسی و جمجمه‌شناسی، پرتره ترکیبی است. این فن را فرانسیس گلتون ابداع کرد تا به کمک آن بتوان عکس چند نفر را که مشخصه‌ها و حالات مشابهی داشتند، بر روی هم انداخت. فرض بر این بود که تصویر ترکیبی که ایجاد می‌شود، ویژگی‌های جسمانی ارثی را آشکار می‌کند؛ یعنی علائم ظاهری، خصوصیات درونی را نشان می‌دهد و برای آشکارکردن ویژگی‌های خاص تیپ‌های گوناگونِ چهره نیز به کار می‌رفت. روش گلتون بر محور نژاد عمل می‌کرد. در کار او گروه‌های متفاوت فرهنگی یا طبقات گوناگون اجتماعی، نژادهای جداگانه قلمداد می‌شدند که ویژگی‌های جسمانی مشهود و معینی داشتند. به این ترتیب علوم جمجمه‌شناسی و سیماشناسی در ترکیب با فنون نوین عکاسی، تصویر نوینی را به وجود آوردند که اساسا نژاد پرستانه بود؛ تا حدی که بعدها با استقبال نازیسم روبرو شد (ولز، ۱۳۹۰: ۲۱۶-۲۱۷).

گلتون روشی ابداعی به نام آمار تصویری داشت که در آن مدعی شده بود وقتی سی نمونه تصادفی از یک طبقه با هم ترکیب شوند، پایانی آماری حاصل می‌شود و می‌توان کلیاتی را استنتاج نمود. در این شیوه، تفاوت‌های جزیی و ویژگی‌های خاصی که فردی و متفاوت بودند، به خاطر کم نوردیدن محو می‌شدند. بعدها گلتون شیوه عکاسی تحلیلی را پایه‌ریزی کرد که بر اساس آن، تفاوت‌های ریز و جزییات کم اهمیت را می‌توانست بازسازی کند. در این روش با بر هم‌گذاری تصاویر مثبت و منفی، عناصر متفاوت را تفکیک می‌کرد (سکولا، ۱۳۸۸: ۹۲و۹۷).

رویکرد عکاسی با نگاه از بالا به پایین در نزد اروپاییان نسبت به سایر مناطق جهان، به شیوه‌های دیگری هم رواج داشت. یکی از موارد مطرح

پیکره ۱۲: از آثار لوییس هاین



پیکره ۱۳: اثر کارل میدانس از عکاسان FSA

پیکره ۱۴: از مجموعه ویتنام اثر فیلیپ گریفیث

پیکره ۱۵: از فتومونتاژهای جان هارتفیلد

در این زمینه در اوایل اختراع عکاسی و هنگامی بود که عموم مردم به عکس‌های خوش منظر علاقه داشتند. این امر باعث شد تا چندین عکاس به سرزمین‌های دور دست مسافرت کنند تا این دیدگاه عامه را در عکس‌هایشان از سرزمین‌هایی که تا به حال دیده نشده‌اند، عملی کنند. حس خطر از بیگانگان در وجود این عکاسان که سرآمد آنها فرانسیس فریث و جان تامسون بود، قرار داشت و ناخودآگاه با ترکیب‌بندی عکس، مطابق ذائقه هم نژادهای خود عمل می‌کردند (کلارک، ۱۳۹۳: ۹۲).

سال‌ها بعد از این وقایع، گروه‌هایی که به نوعی نام دیگری را بر خود یدک می‌کشیدند، از قدرت عکاسی این بار نه در راستای توجیه استعمار خود، بلکه در راستای رساندن حقانیت و صدای خود استفاده کردند. به ویژه سیاه‌پوستان آمریکا از این رسانه به خوبی بهره می‌برند. دوربین در زندگی سیاه‌پوستان به ابزاری سیاسی و شیوه‌ای برای مقاومت در برابر کژنمایی تبدیل شد. عکاسی به این دلیل بیش از سایر ابزارهای تولید تصویر مورد توجه توده سیاه‌پوستان بود که امکان مداخله بی‌واسطه را فراهم می‌ساخت و برای تولید بازنمایی‌های ضد هژمونیک مفید بود. عکاسی در عین حال که ابزاری لذت‌بخش بود، به سیاه‌پوستان اجازه می‌داد تا در چارچوب مبارزه‌ای مقاومت‌آمیز، تجربه‌ای لذت‌بخش نیز داشته باشند (ولز، ۱۳۹۲، ۶۲۵). عکاسان سیاه‌پوست برای اتحاد نیروهای خود، انجمنی بنیان نهادند که کتاب سال سالنامه عکاسان سیاه‌پوست را منتشر کرد. جالب‌ترین عکس‌های این نشریه، مجموعه تصاویری با نام مارتین لوتر کینگ از بیفورد اسمیت است (تاسک، ۱۳۷۷: ۲۸۳).

۳: اخلاق

درخصوص مبحث اخلاق، نظرات سوزان سانتاگ درباره عکاسی و آنچه که به ویژه پیرامون ژانر مستند گفته بسیار حائز اهمیت است. وی از عکاسانی که خود را با فاصله از سوژه عکاسی می‌کنند و هیچ حس همدردی با آنان نمی‌کنند با عنوان عکاسان برونی یاد می‌کند و در مقابل از عکاسانی که با سوژه‌های خود احساس همدردی می‌کنند، با عنوان عکاسان درونی یاد می‌کند. او معتقد است عکاسی که در یک حادثه شرکت می‌کند، لااقل به قدر فشردن دگمه شاتر در همان حادثه شرکت کرده و اگر در آن رخداد واقعه شومی صورت پذیرد، عکاس نیز شریک جرم است. او به عنوان نمونه عکاسان برونی از دایان آربوس نام می‌برد. سانتاگ بر این باور بود که رویکردهای ویژه‌ای در عکاسی وجود دارد که مردم را تبدیل به شیء می‌کنند. این رویکردها بیننده را از برقراری حس همدردی با موضوع عکس باز می‌دارند؛ زیرا به اعتقاد سانتاگ، کار دوربین ابرگردشگر است و عکاسی همواره در بیرون یک موقعیت و نه در درون آن قرار دارد. به اعتقاد سانتاگ، عکس‌های آربوس حاوی پیام ضد انسان باورانه‌ای هستند. عکس‌های آربوس با وجود تمرکز بر قربانیان و تیره‌بختان، فاقد آن حس محبت‌آمیز است که انتظار می‌رود این پروژه آن را داشته باشد (لاگرینچ، ۱۳۹۲: ۲۵۳).

بخشی از رویکرد اخلاق در عکاسی، مربوط به تابوشکنی و از میان‌برداشتن مواردی بود که پیش‌تر در دنیای عکاسی به تصویرکشیدن آنها ممنوع و غیر اخلاقی شمرده می‌شد. از جمله آنها عکس‌های مربوط به مسائل هم‌جنس‌گرایی، بیماری‌هایی مانند ایدز که دولت‌ها سعی در پنهان‌سازی آن دارند، مصرف مواد مخدر و روابط جنسی نوجوانان است.

بدن‌های برهنه مذکر در کارهای رابرت میپلتورپ چیزی فراتر از واقعیت بودند. او نخستین هنرمند مدرن است که مسئله جنسیت را وارد موزه‌های آمریکا کرد (باتس، ۱۳۹۰: ۱۴۱).

موضوع اخلاق در عکاسی را می‌توان به بحث تحریف واقعیت به طور تعمدی نیز ملحق کرد. در این رابطه امکانات دستکاری فیزیکی و تحریف واقعیت، به عینیت‌گرایی معتبر عکاسی از همان آغاز صدمه زده است؛ مثلا اوژن اپر پس از سقوط کمون پاریس در ۱۸۷۱، با برش دقیق سر در عکس‌های زندانیان و به کاربردن آنها در تصاویر ساختگی در مجموعه‌ای به نام جنایت‌های کمون، عکس‌های تبلیغاتی ضد انقلابی تهیه کرد (مورا، ۱۳۹۳: ۱۷۰).

البته باید اشاره کرد که بخش زیادی از این تحریف‌ها با نیت بشردوستانه عکاس صورت گرفته است که در این زمینه می‌توان به

پیکره ۱۶: از آثار جرج راجر عضو آژانس مگنوم

عکس‌های توماس بارناردو اشاره کرد. دکتر بارناردو با استفاده از عکس‌های یتیمان تحت سرپرستی‌اش، قبل و بعد از سرپرستی خود، مردم را فریب داد. وی در یک عکس در قالب کارت ویزیت، بچه‌های ژنده‌پوشی را نشان می‌دهد که ولگردی می‌کردند و کارت دیگر همان بچه را در لباس انجام کار مفید نشان می‌داد (ولز، ۱۳۹۰: ۹۴).

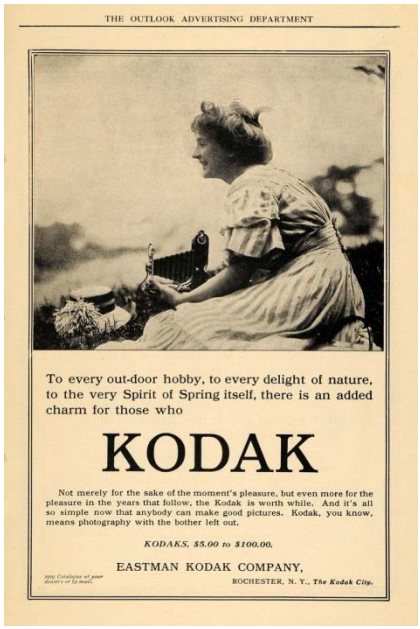
۴: عکاسی و هنر

با اینکه از حیات عکاسی هنوز دو قرن نمی‌گذرد و این پدیده در مقایسه با هنرهای دیگر بسیار جوان است، اما در همین مدت زمان حضور خود توانست که تاثیر فراوانی بر دنیای هنر و به ویژه نقاشی بگذارد. می‌توان قدرت عکاسی را در سه عامل ارزان بودن، عدم مهارت در یادگیری و واقعگرایی جستجو کرد و همه این موارد را می‌توان در یک عامل مردمی بودن خلاصه کرد. والتر بنیامین معتقد است که عکاسی با آمدن خود ژانر مینیاتور نقاشی را قربانی خود کرد. این ژانر، نقاشی‌های کوچک اندازه‌ای بود که مردم برای یادگاری از نزدیکان خود سفارش می‌دادند و به صورت گردن‌آویز و هر شکل دیگر برای خود نگه می‌داشتند. اکنون عکاسی آمده بود. وسیله‌ای که سریعتر، شبیه‌تر و ارزان‌تر همان کار را می‌کرد. بالطبع کسی سراغ نقاشی را نمی‌گرفت.

پس تقابل با عکاسی از سوی جامعه هنری آغاز شد و بیش از هر چیزی انگ غیر هنری بودن به عکاسی زده می‌شد. برای نخستین‌بار به سال ۱۸۵۰و در نشریه لالومیر به مجموعه عکس‌های گوستاو لوگره عنوان هنر دادند (کو، ۱۳۸۴: ۷۶). این عمل باعث به وجودآمدن انقلابی در عکاسی و از طرفی سیل انتقادات گسترده از جانب دیگر هنرمندان و نظریه‌پردازان شد.

یکی از مباحث عمده اختلاف نقاشی و عکاسی را والتر بنیامین تحت این نگاه که عکاسی قابلیت تکثیر شدن دارد و نقاشی ندارد پیش می‌کشد. بنیامین از این طریق نتیجه می‌گیرد که با توجه به اینکه عکاسی یگانه نیست بنابراین آن هاله قداست را ندارد و با تکثیر خود می‌تواند به همه جا رفته و هر تفسیری را برای خود پیدا کند. از سویی دیگر به اعتقاد جان برجر در عصر تکثیر تصویری، معنای نقاشی قابلیت جابه‌جایی یافته است. با تکثیر می‌توان بخشی از یک تابلوی نقاشی را از کل آن جدا ساخت. چهره تمثیلی را می‌توان تبدیل به یک پرتره کرد. دوربین عکاسی با تکثیر تابلوی نقاشی، یکه‌بودن آن را از میان برداشت و در نتیجه معنای آن تکثیر شد. این مفهوم با نمایش یک تابلوی نقاشی بر صفحه تلویزیون به روشنی نشان داده می‌شود (برجر، ۱۳۸۸: ۱۸-۲۰). اثر نقاشی به خانه هر بیننده‌ای راه می‌یابد و در آنجا در محاصره کاغذ دیواری‌ها، مبلمان و یادگاری‌ها قرار می‌گیرد. به حال و هوای خانواده و موضوع گفتگوی آنها وارد و معنایش به معنای آنها افزوده می‌شود. اکنون به خاطر دوربین عکاسی، اثر نقاشی به طرف بیننده می‌رود، نه بیننده به طرف نقاشی. به این ترتیب برجر معتقد است که اختراع دوربین عکاسی، شیوه دیدن انسان‌ها را تغییر داده است. به اعتقاد جان برجر آنچه روش‌های تکثیر انجام داده‌اند، از بین‌بردن اقتدار هنر است. این همان قدرت عکاسی است (همان: ۱۴و۱۵).

بنیامین درباره عکاسی این نظر را دارد که عکاسی در حقیقت کل هنر را دچار دگردیسی می‌کند. در این شرایط، هنر به جای اتکا به آیین یا



پیکره ۱۷: یکی از پوسترهای تبلیغاتی کداک با عنوان دختر کداک

همان کیش، به تدریج به فعالیت دیگری یعنی سیاست اتکا می‌کند. در واقع ارزش آیینی را به ارزشی نمایشی بدل می‌کند. منظور از کیش محور تصاویری بود که در قالب چهره انسانی جلوه می‌کرد. به همین دلیل بود که پرتره، کانون توجه عکاسی اولیه بود. به خاطرسپاری افرادی که دوست می‌داریم، اعم از مرده یا زنده، ارزش کیش محور تصویر را بالا می‌برد. اما با رفتن انسان از تصویر عکاسی، ارزش نمایشی برای نخستین‌بار برتری خود را بر ارزش کیش محور به نمایش می‌گذارد. بنیامین بر ویژگی انقلابی، توده‌ای و سیاسی عکاسی تاکید می‌کرد و آن را نقطه مثبت عکاسی ارزیابی می‌نمود. پیامد اصلی اندیشه بنیامین، قرارگرفتن اثر هنری در زمینه‌ها و مکان‌های مختلف به خاطر تکثیر اثر است که همین موضوع باعث تفسیرهای مختلفی نیز می‌شود (ولز، ۱۳۹۲: ۷۸).

سوزان سانتاگ معتقد است که عکاسی، هنرهای زیبای سنتی و معیارهای سنتی آنها را تغییر داده است. با وجود عکاسی، اثر هنری به

پیکره ۱۸: از مجموعه "بدون عنوان فیلم" سیندی شرمن

پیکره ۱۹: گاندی اثری از مارگارت بورکه وایت

وجود یک شیء یگانه یا یک نسخه اصل که توسط یک هنرمند خاص ایجاد شده، کمتر وابسته است. اکنون تمامی هنرها خواستار رسیدن به موقعیت عکاسی هستند (گراندبرگ، ۱۳۸۹: ۱۴۰).

نمی‌توان از قدرت عکاسی و هنر مطلبی گفت و نامی از گدار نیاورد. جایگاه عکس در فیلم‌های ژان لوک گدار دارای اهمیت به سزایی است. رابطه او با عکس‌ها همیشه تحلیلی است. به عنوان مثال فیلم "تفنگدارها" یک هجویه سیاسی درباره دو جوان خشن است که به وعده ثروت و فرصت کشتار به ارتش ملحق می‌شوند و پس از بازگشت، چمدانی پر از کارت پستال را به همراه می‌آورند که نشانگر فتح جهان از دید آنها بود.

جدی‌ترین ارتباط گدار با عکاسی در فیلم "نامه‌ای به جین: بررسی یک عکس" صورت گرفته است. در اینجا جین فاندا از ساکنین هانوی درباره بمباران‌های آمریکا پرسش می‌کند و درصدد بررسی کاربردهای سیاسی آن است. استدلال فیلم چنین است که هر چقدر هم معانی یک عکس کم باشد، باز هم امکان سوء استفاده قدرت‌های سیاسی و اقتصادی وجود دارد. عکس نه به خاطر اینکه با بیننده صحبت می‌کند، بلکه به خاطر سکوت آن مورد استفاده قرار می‌گیرد (کمپنی، ۱۳۹۲: ۸۸).

۵: عکاسی و عدالت اجتماعی

در ۱۸۵۴ آندره دیسدری دوربینی ساخت که عکس‌هایی به اندازه کارت‌های ویزیت ارائه می‌کرد. کارت ویزیت‌های مردم‌پسند آندره دیسدری، تجاری‌شدن پرتره‌پردازی را سرعت بخشیدند. کارت ویزیت به عنوان نشان هویت باب شد، زیرا پرتره‌ها معرفی فرد عکاسی شده بودند (کلارک، ۱۳۹۳: ۱۸۰). این عکس‌ها با برخورداری از پرتره‌های جذاب در حالت‌ها و فیگورهایی خاص از آدم‌ها، اساسا به محلی برای نمایش آرزوها و رویاهای طبقه متوسط اجتماع تبدیل شدند. کارت ویزیت نخستین نمونه در تولید انبوه عکس‌های مردم‌پسند بود و اختلاف طبقاتی افراد در این تصاویر به مراتب کمتر از اختلافشان در زندگی روزمره دیده می‌شود. عکاسی پرتره با قراردادهای نمایش، هم در عرصه لباس و هم در عرصه آرایش تن به نمود قدرتمند فرهنگ بورژوایی بدل شد. اشخاص می‌توانستند با لباس و آرایش تن، طبقه اجتماعی خود را ارتقا دهند و عکسی بلوف‌گونه از خود برای آیندگان نگهدارند (ولز، ۱۳۹۰: ۲۵۰). به این ترتیب نخستین قدرت اجتماعی عکاسی در کارت ویزیت نمودار شد

پیکره ۲۰: چگوارا اثر آلبرتو کوردا

و مردم با کمترین هزینه می‌توانستند در ساختار طبقه اجتماعی خود تغییراتی را ولو در حد چند لحظه به وجود بیاورند شاید به این طریق می‌خواستند آن فاصله ایجاد شده را از میان ببرند. چند لحظه‌ای که به زعم آنها جاودانه می‌شد.

عکاسی پس از ۱۸۸۰، توانست عده‌ای از نویسندگان و روشنفکران را مجذوب خود سازد. از جمله آن می‌توان به امیل زولا اشاره کرد. او عکاسی را به خاطر اینکه وسیله‌ای برای ثبت بی‌عدالتی اجتماعی است، دوست می‌داشت و به آن اهمیت می‌داد (برونه، ۱۳۹۳: ۱۵۵). البته نویسندگان و به طور کلی ادیبان، چندان با عکاسی به ویژه در ابتدای پیدایش آن، رابطه خوبی نداشتند. اما هر کدام از آنهایی که به طریقی به عکاسی علاقمند بودند، نگاه غیر ماهوی به عکاسی داشتند و در جستجوی چیزی بودند که عکاسی بتواند به جامعه آن روزگار کمک کند. دقیقا این مطلب در همان اولین کتاب عکاسی یعنی "قلم طبیعت" که ویلیام تالبوت آن را نوشته بود نیز آمده است. وی اذعان کرده بود که به کمک عکس می‌توان سندی از اشیای خود داشته باشیم و در هنگامی که دزد وسایل ما را به غارت ببرد، می‌توان با نشان دادن عکس آن وسایل به دادگاه، ادعای مالکیت آن اشیا را کرد. یا نظر روان درمان‌هایی که معتقدند که عکس می‌تواند به درمان برخی بیماران روانی تحت عنوان عکس درمانی کمک کند. همچنین می‌توان به برداشت جان اشتاین بک از عکس‌های دوروتیا لانگ از ماجرای داست باول یا همان طوفان شن در دهه سی قرن بیستم آمریکا اشاره کرد که تبدیل به رمان "خوشه‌های خشم" شد. نیز همکاری فوق‌العاده عکس‌های واکر اونز از همین ماجرای داست باول با شعرهای جیمز ایجی در کتابی با نام "بیایید مردان بزرگ را ستایش کنیم" که به حق برترین کتابی است که عکس و متن در کنار هم قرار گرفته‌اند.

عکاسان مستندی که در قرن نوزدهم عکاسی می‌کردند، غالبا به موضوعاتی از قبیل بی عدالتی و فقر توجه می‌کردند و آنها را مورد عکسبرداری قرار می‌دادند. این دسته به عکاسان اصلاح‌گرا شهرت داشتند که از جمله آنها می‌توان به جیکوب ریس، توماس آنن و جان تامسون اشاره کرد. این عکاسان معتقد بودند که با در دسترس قرار دادن این عکس‌ها، می‌توان برای گروه آسیب‌پذیر جامعه اقداماتی را انجام داد تا از زندگی فلاکت‌بار رهایی پیدا کنند. این اقدام عکاسان با ملاحظه مردم

طبقات فرادست جامعه و نیز دولت‌مردان روبرو شد و کارهایی نیز انجام شد. به این ترتیب می‌شود به راحتی تاثیر و قدرت تصویر عکاسی را در پیام رسانی متوجه شد. نکته قابل تامل اینکه، تلاش عکاسان اصلاح‌گرا همچنان ادامه دار بوده و این مسیر برقرار است. امروزه نیز عکاسانی همچون مویرا پرالتا مجموعه‌هایی در این زمینه انجام می‌دهند (صحتی، ۱۳۹۵: ۳۴۷).

در اینجا لازم است این توضیح داده شود که پیش از عکاسان اصلاح‌گرا، لوییس هاین بود که از کودکان کار، کارگران و مهاجرینی که به آمریکا آمده بودند عکاسی می‌کرد. در واقع می‌توان او را پدر عکاسی مستند نامید. وی از بچه‌های در کار عکاسی می‌کرد تا مردم را متقاعد کند که چنین روش‌های زندگی هم وجود دارد؛ زیرا کسی حرف‌های او را باور نداشت. بیشتر عکس‌های هاین به صورت مخفی از نگاه کارفرمایان در داخل کارخانه‌ها گرفته شده‌اند. او عکس‌هایش را در روزنامه‌ها چاپ می‌کرد. عده‌ای هاین را وجدانی با یک دوربین می‌نامیدند. فعالیت‌های بیست ساله او موجب تصویب قانونی توسط دولت علیه کار سخت کودکان شد (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۱۳).

در انتهای بخش عکاسی و عدالت اجتماعی جالب خواهد بود اگر اشاره‌ای به یکی از نظریه‌های میشل فوکو بکنیم؛ وی معتقد است که عکاسی مستند بخشی از جریان سرکشی در امور انسان‌ها تلقی می‌شود که از آن با نام رویه ابژه‌سازی یاد می‌کند (نکته‌ای که در ادامه و در بخش بعدی درخصوص این اصطلاح سخن خواهیم گفت). در این جریان، زندگی‌های عادی به صورت عکس در می‌آیند. چنین تحلیلی اصلاح‌طلبانه‌بودن کارکرد عکاسی مستند را در امور اجتماعی و سیاسی مورد تردید قرار می‌دهد. آنچه اینک مورد تاکید قرار می‌گیرد، کاربرد عکاسی به عنوان ابزاری برای کنترل و نظارت بود (ولز، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

۶: عکاسی و قدرت رسانه‌ای

همانگونه که در بخش قبلی گفته شد، هنگامی که حادثه داست باول رخ داد، دولت وقت آمریکا تصمیم گرفت که از همه دستگاه‌های دولتی برای برطرف کردن حادثه کمک بگیرد. از جمله از اداره امنیت کشاورزی موسوم به FSA نیز درخواست کرد که وظیفه عکاسی از مردم آسیب دیده را بر عهده بگیرد. به این ترتیب عده‌ای عکاس از افرادی که حادثه دیده بودند عکاسی کردند و این عکس‌ها را در سراسر کشور پخش کردند

پیکره ۲۱: برافراشتن پرچم در ایووجیما اثر جو روزنتال

تا سایر مردم آمریکا نیز به هموطنان خود کمک کنند. این اقدام موثر واقع شد و این تصاویر توانست که توجه خیل عظیمی از مردمان سایر ایالات را به خود جلب کند. به این ترتیب عکس در جایگاه یک رسانه قدرتمند توانست که وظیفه خود را در این برهه حساس به خوبی انجام دهد.

مشابه این عمل و اقدام قدرتمندانه عکاسی از لحاظ تاثیر بر جامعه را عکاسان جنگ ویتنام داشتند. آنها در تغییر افکار عمومی نسبت به این جنگ نقش بسیار پر رنگی را بازی کردند (صحتی، ۱۳۹۵، ۳۶۰و۳۵۰).

گروهی از عکاسان نیز با فضای خفقان سیاسی ایجاد شده، نمی‌توانستند که با توجه به رویکرد واقعگرایی عکاسی به طور صریح مطلب خود را برسانند. به همین دلیل به کمک فتومونتاژ آنچه را که می‌خواستند در لفافه بیان می‌کردند. به بیان مارتا رازلر، فتومونتاژ هر چند که واقعیت نداشت اما از هر عکسی حقیقت را بهتر می‌رساند. فتومونتاژ موثرترین و پیچیده‌ترین حربه‌ای بود که تا آن زمان در دست طنزگویان تصویری قرار گرفته بود و داداییست‌ها از آن برای بیان انزجار خود نسبت به جامعه‌ای ظاهرا منطقی، سود جستند. جان هارتفیلد از تصاویر خود برای نقد و هجو آلمان نازی استفاده می‌کرد تا عکس را به کاریکاتوری سیاه تبدیل کند.

اروین بلومنفلد نیز همانند هارتفیلد فقط برای انتقاد از تصاویر استفاده نمی‌کرد، بلکه به جهت استهزاء دروغ‌ها و قدرت حاکم سیاسی نیز بهره می‌برد. شیوه هارتفیلد سنت مهمی را در مونتاژ عکاسانه که به عنوان طنز و هجو سیاسی استفاده می‌شد، پایه‌گذاری کرد. هارتفیلد نخستین هنرمندی است که روش فتومونتاژ را در مبارزات سیاسی خود به کار برد (کلارک، ۱۳۹۳: ۳۰۰-۳۰۲).

قدرت رسانه‌ای در درون آژانس‌های خبری نیز وجود داشت. وابستگی آژانس‌ها به یک سمت سیاسی باعث می‌شد که عکاسان از سوی سردبیران تحت فشار قرار بگیرند تا کادربندی و زاویه دید آنها تبدیل به نقطه نظر و قاب ذهنی از پیش تعیین شده بشود. این رویه باعث اعتراض گروهی از عکاسان و منجر به تشکیل یک آژانس آزاد به نام مگنوم در ۱۹۴۷ شد. این عکاسان هر کدام در قسمتی از جهان ماموریت یافتند که وقایع آن بخش را با نگاه خود پوشش دهند و عکس‌ها را در آژانس قرار دهند. حال این بر عهده سردبیران است که به سلیقه خود هر عکسی را که می‌خواهند انتخاب کنند. عکاسان خبره‌ای همچون رابرت کاپا، هانری

پیکره ۲۲: برافراشتن پرچم برفراز مجلس آلمان اثر ایوگنی خالدی

کارتیه برسون، جرج راجر و دیوید سیمور از بنیانگذاران این آژانس بودند (صحتی، ۱۳۹۵: ۳۹۵).

تبلیغات نیز بخش دیگری از قدرت رسانه‌ای عکاسی است. فریبنده‌سازی کارها و کالاهای معمولی، بخشی از فرایندی است که عکاسی از طریق آن کمک می‌کند تا فراورده‌ها دارای معانی و خصوصیاتی شوند که در بدو امر هیچ نسبتی با آنها نداشته‌اند. کارل مارکس می‌گوید که کالاها اشیایی هستند که در بازار از خصوصیات اجتماعی گوناگون آکنده می‌شوند. آگهی کالاها، کار و زحمت واقعی را که می‌بایست برای تولید آنچه که به فروش می‌رسد، پنهان می‌سازند. مارکس این فرایند را بت‌وارگی کالاها می‌نامد؛ چرا که در بازار، خصلت اجتماعی کار افراد دیگر مشهود نیست؛ بلکه خود محصول برجسته می‌شود. عکاسی تبلیغاتی با دادن معانی کاذب به کالاها، در روند بت‌واره‌سازی روزافزون کالاها نقشی محوری بازی می‌کند (ولز، ۱۳۹۰: ۲۶۱-۲۶۲).

به نظر جان برجر، تبلیغات متکی بر اضطراب است. اضطرابی که تبلیغات پدید می‌آورد، ترس است. ترس از اینکه نداشتن مساوی با صفربودن است. پول نشانه و کلید لیاقت هر انسان در تبلیغات است. قدرت خریدداشتن یعنی قدرت زندگی‌کردن (برجر، ۱۳۸۸: ۶۹).

به اعتقاد جان برجر، تبلیغات کارکرد اجتماعی دیگری نیز دارد؛ تبلیغات، مصرف را جانشین دموکراسی می‌کند. انتخاب چیزی که شخص می‌خورد، می‌پوشد یا می‌راند، جای انتخاب سیاسی مهم را می‌گیرد. تبلیغات مخفی‌کننده و جبران‌کننده چیزهای غیر دموکراتیک موجود در جامعه است. برجر بیان می‌دارد که تبلیغات بر نوعی نظام فلسفی دلالت دارد. همه چیز را با اصطلاحات خود تعریف می‌کند. تبلیغات جهان را تفسیر می‌کند. تمام جهان به جایی برای رسیدن به نویدهای تبلیغات درباره زندگی خوب تبدیل می‌شود (همان: ۷۴).

نوع دیگر از عکاسی تبلیغاتی با نام فرایند ابژه‌سازی مشخص است. تعریفی که قبلا در همین نوشتار از میشل فوکو به یاد داریم. اصطلاح ابژه‌سازی به معنای تقلیل یک شی عکاسی شده به یک موضوع صرفا قابل دیدن است. این اصطلاح بار منفی دارد. اگر موضوع انسان باشد، یعنی به یک موضوعی تنها برای نگریستن همچون شی تبدیل شده و تنزل یافته است. به عنوان مثال در عکس‌های تبلیغاتی کالایی که در آن از یک بانو استفاده می‌شود، گروه‌های فمینیستی به نقش آن زن فرایند ابژه‌سازی می‌گویند. مشهورترین نمونه فرایند ابژه‌سازی در تاریخ عکاسی مربوط به عکس تبلیغاتی شرکت کداک در سال ۱۸۹۳ می‌شود. این شرکت برای اینکه بتواند گروه بانوان را نیز به سمت عکاسی بکشاند، از یک بانو در عکس تبلیغاتی در موقعیت‌های مختلف عکس‌برداری استفاده کرد. پاسخ مردم به این تبلیغات مثبت بود و کار فروش محصولات شرکت بالا گرفت؛ البته خریداران غالبا مرد بودند! اینان نه به خاطر دوربین که به خاطر حضور آن بانو به صرافت خرید دوربین افتاده بودند! از اینجا بود که سایر شرکت‌ها و تولیدکنندگان نیز به فکر استفاده‌هایی چنین از نقش زن برآمدند تا محصولات خود را بیشتر به فروش برسانند (صحتی، ۱۳۹۵: ۳۹۱).

درباره مطالعات قدرت رسانه‌ای عکاسی پیرامون فمینیسم می‌توان به پژوهش دایان نیومایر، درباره زنانی که همسرانشان از آنها عکاسی کرده‌اند، اشاره کرد. به ویژه وی بر روی آثار استیگلیتز، کالاهان و اِمِت گاوین کار انجام داده است. وی معتقد است که این عکس‌ها حاکی از تسلط مردان بر زنان است و زن‌ستیزی، پشتِ فرم‌های زیبایی‌شناسانه پنهان شده است. هنرمند با عکاسی برهنه از همسرش، در جستجوی شهرتی برای خود بوده است و دیگران این حیله را هنرمندیِ عکاس معنا می‌کنند (برت، ۱۳۸۰: ۶۷).

عکس‌های سیندی شرمن نیز بیانگر قدرت رسانه‌های ارتباط جمعی مدرن در تاثیرگذاری بر درک عمومی است. نقش زنان در گذشته و حال در جامعه رسانه‌ای، موضوع اصلی کار سیندی شرمن بوده است. غالب کارهای شرمن به صورت سلف پرتره است (صحتی، ۱۳۹۵: ۳۹۱).

در انتهای بخش قدرت رسانه‌ها شاید جالب باشد اشاره‌ای نیز به عکس‌هایی بکنیم که به صورت سمبل درآمده‌اند. عکس‌هایی که برخی از آنها در خدمت صاحبان قدرت و دولت‌ها قرار گرفته و به شکل‌های مختلف از آنها به صورت تبلیغات سیاسی بهره می‌برند. از نمونه‌های بارز آن می‌توان به عکس برافراشته شدن پرچم اتحاد جماهیر شوروی بر روی ساختمان مجلس آلمان که توسط ایوگنی خالدی گرفته شده است اشاره کرد. عکس جو روزنتال که آن نیز برافراشته شدن پرچم ایالات متحده را در ایووجیما نشان می‌دهد. همچنین عکس چگوارا توسط آلبرتو کوردا که مدت‌ها است به سمبل ضد نظام سرمایه‌داری و اعتراضات چپ‌گرایانه بدل شده است یا تصویری که در آخرین لحظات عمر گاندی مارگارت بورکه وایت از وی گرفت که نمادی از ایستادگی در برابر استعمار است (همان، ۳۷۵-۳۷۶).

منابع

ادواردز، استیو، (۱۳۹۰)، *عکاسی*، ترجمه مهران مهاجر، تهران: ماهی.

باتس، ویلفراید، (۱۳۹۰) *کاغذ و آینه*، ترجمه کیارنگ علایی، تهران:حرفه هنرمند.

بال، استیفن، (۱۳۹۲) *زیبایی‌شناسی عکاسی*، ترجمه محمدرضا شریف زاده، علمی.

برت، تری، (۱۳۸۰) *نقد عکس*، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی، نشر مرکز.

برجر، جان، (۱۳۸۸) *شیوه‌های نگریستن*، ترجمه غلامحسین فتح اله نوری، ویژه نگار

برونه، فرانسوا، (۱۳۹۳) *عکاسی و ادبیات*، ترجمه محسن بایرام نژاد، حرفه هنرمند.

تاسک، پتر، (۱۳۷۷) *سیر تحول عکاسی*، ترجمه محمد ستاری، سمت.

سکولا، آلن، *بایگانی و تن*، ترجمه مهران مهاجر، آگاه، ۱۳۸۸

صحتی، بهزاد، (۱۳۹۵) *معماری عکاسی*، دانشگاه پارس.

کمپنی، دیوید، (۱۳۹۲) *عکاسی و سینما*، ترجمه محسن بایرام نژاد، مرکز.

کو، برایان و دیگران، (۱۳۸۴) *عکاسان بزرگ جهان*، ترجمه پیروز سیار، نی.

کلارک، گراهام، (۱۳۹۳) عکس، ترجمه حسن خوبدل و زیبا مغربی، شورآفرین

گراندبرگ، اندی، (۱۳۸۹) *بحران واقعیت*، ترجمه مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، فرهنگستان هنر.

لاگرینچ، اشلی، (۱۳۹۲) *درآمدی بر نظریه‌های عکاسی*، ترجمه حسن خوبدل، شور آفرین.
لنگفورد، مایکل، *۱۳۸۶۹ داستان عکاسی*، ترجمه رضا نبوی، افکار.
مورا، ژیل، (۱۳۹۳) *کلمات عکاسی*، ترجمه حسن خوبدل و کریم متقی، حرفه نویسنده.
ولز، لیز، (۱۳۹۰) *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه مهران مهاجر و دیگران، مینوی خرد.
ـــــــ ، *نظریه عکاسی*، ترجمه مجید اخگر، سمت