نشریه علمی تخصصی شباک
سال ششم، شماره ۵ (پیاپی: ۵۶)، آذر ۱۳۹۹
ISSN: 2476-3667

مطالعه‌ی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز

لنا هژیر[۱]*، الهام عصار کاشانی[۲]، مهین عرب[۳]

کد مقاله: ۳۵۱۱۸

چکـیده

پس از وقوع رکود بزرگِ آمریکا در سال ۱۹۲۹، آثار هنرمندان و در بطن آن عکاسان مستند و همچنین آثار عکاسان مستند برجسته‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع»، که از آن جمله می‌توان از دوروتیا لانگ و واکر اونز نام برد، دستخوش تحولاتی عمیق شدند. هدف از انجام این پژوهش، مطالعه و شناسایی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز است. روش انجام پژوهش از منظر هدف، بنیادی و از منظر شیوه‌ی انجام، تاریخی–توصیفی است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که رکود بزرگ بر عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز تأثیر گذاشته است و آنان سیمای زمانه‌ی خود را در قالب سبک وحدت‌یافته‌ای از مدرنیسم و رئالیسم با ثبت مؤلفه‌های رکود بزرگ که شامل: فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری است، به تصویر کشیده‌اند. آثار لانگ جملگی، خطابی، انگیزاننده و فریادی از سر رنج و دعوت به عمل در جهت اصلاحات اجتماعی است و آثار اونز با به تصویر کشیدن زندگی بومی آمریکایی در قالب محیط زیست انسانی از نمادها و نشانه‌ها در بازنمایی واقعیت دوره‌ی خود در راستای حمله‌ای فاقد هر گونه خوش‌بینی به نظام موجود بهره گرفته است.

واژگـان کلـیدی: رکود بزرگ، عکاسی مستند، دوروتیا لانگ، واکر اونز.

۱– کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال (نویسنده مسئول)
lena.hazhir1981@gmail.com

۲– دکتری پژوهش هنر، مدرس دانشگاه

۳– دکتری عرفان اسلامی، استادیار، گروه فلسفه و پژوهش هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

www.SID.ir

۱- مقدمه

در ۲۹ اکتبر سال ۱۹۲۹، رکودی بزرگ به واسطه‌ی قسطی و اعتباری کردن بازرگانی، پیشی گرفتن عرضه از تقاضا در صنعت کشاورزی و بالا رفتن قیمت سهام بدون پشتوانه‌ی اقتصادی در ایالات متحده‌ی آمریکا رقم خورد. در سال ۱۹۳۳، دولت فرانکلین دی. روزولت اقداماتی را در قالب «طرح نوین» در جهت رفع مشکلات اقتصادی آغاز کرد. از جمله‌ی این اقدامات، «قانون اداره‌ی حفاظت از مزارع» بود که در سال ۱۹۳۵، در قالب «اداره‌ی حفاظت از مزارع» در بخش تاریخی خود، عکاسان مستندی را به خدمت گرفت، تا دامنه‌ی رکود بزرگ در مناطق روستایی و کشاورزی را ثبت کنند. از جمله‌ی این عکاسان می‌توان از دوروتیا لانگ و واکر اونز نام برد. بررسی‌ها در آثار عکاسی مستند لانگ و اونز نشان داد که این دو عکاس در آثار عکاسی مستند خود در دوره‌ی رکود بزرگ به سبکی وحدت‌یافته از مدرنیسم و رئالیسم دست یافته‌اند که در آنها انگاره‌های فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری برگرفته از رکود با تفاوت‌هایی در سبک به ثبت رسیده است.

۲- روش پژوهش

این پژوهش از منظر هدف، بنیادی و از بعد ماهیت و روش تاریخی ـ توصیفی است که به روش کتابخانه‌ای و مطالعه‌ی آثار مکتوب و فیش‌برداری از آن‌ها به ارزیابی تأثیر رکود بزرگ بر عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز می‌پردازد و با توجه به آثار دو هنرمند، مؤلفه‌های رکود بزرگ، مدرنیسم و رئالیسم حاکم بر آن دوره را واکاوی می‌کند.

۳- رکود بزرگ

در فاصله‌ی بین دو جنگ جهانی، اقتصاد ایالات متحده‌ی آمریکا که بر پایه‌ی سیستم سرمایه‌داری استوار بود، همانند فراز و فرودهای پیشین خود، پس از یک دور کاذب از رونق دچار رکود شد. در سال‌های پس از جنگ جهانی اول، اقتصاد آمریکا که بر پایه‌ی قسطی و اعتباری شدن بازرگانی بنا نهاده شده بود بر صنعت بانک‌داری و سرمایه‌گذاری تأثیر نامطلوبی گذارد و کشاورزی نیز در گذار از اقتصاد زمان جنگ به اقتصاد غیر نظامی آسیب دید، زیرا صنایع کشاورزی که در زمان جنگ میزان تولید محصولات خود را به سبب ماشینی شدن کار بالا برده بودند، تا نه تنها مردم خودشان، بلکه اروپایی‌ها را تغذیه کنند، در دوران پس از جنگ از تولید محصولات خود نکاستند و بدین سبب، عرضه از تقاضای جهانی پیشی گرفت و بهای مواد غذایی سقوط کرد. همچنین در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، قیمت سهام که نه بر پایه‌ی اساس سوددهی و بازدهی صنایع بلکه به سبب تقاضای خریدار بالا رفته بود، بانک‌ها را ناگزیر به وصول طلب خود از سهام‌داران کرد که این امر منجر به جنون فروش سهام و پایین آمدن قیمت آن شد (فارل، ۱۳۹۸: ۱۵-۱۹).

در سال ۱۹۲۹، هربرت هوور[1] از حزب جمهوری‌خواه قدم به کاخ سفید گذاشت، اما هنوز همکاری با کنگره را آغاز نکرده بود که در ۲۹ اکتبر، وحشت بزرگ تاریخ بورس به وقوع پیوست و سرآغاز رکود بزرگ[2] در ایالات متحده رقم خورد. این رکود به شکلی پایان‌ناپذیر دوام یافت و میلیون‌ها کارگر بیکار ماندند. رکود اقتصادی به اعتقاد برخی به دخالت قاطع دولت فدرال نیازمند بود، اما هوور و حزب جمهوری‌خواه اعتقاد داشتند که این اقدامات زمانی باید اجرا شود که کمک‌های سازمان‌های خیریه‌ی خصوصی، پاسخ‌گوی نیازهای جامعه نباشند (شوئل، ۱۳۹۱: ۳۰۰-۳۰۴). هوور و حزب او نه تنها وسعت تنگدستی، بلکه درد و رنج مردم را دستکم گرفته بودند و این خواسته‌ی مردم را در نظر نمی‌گرفتند که آنها می‌خواهند وضعیت جدیدی را بیازمایند.

۳-۱- ریاست‌جمهوری فرانکلین دی. روزولت (۱۹۳۳-۱۹۴۵ م)

در انتخابات سال ۱۹۳۲، فرانکلین دی. روزولت[3] از حزب دموکرات به هوادارانش وعده‌ی «طرح نوین[4]» را داد؛ طرحی که به موجب آن توزیع و تقسیم عادلانه‌ای در منابع و ثروت‌های طبیعی صورت می‌پذیرفت. این شعار با موفقیت فوری روبه‌رو شد و در انتخابات نوامبر، وی با اکثریت آرا بر رقیب خود پیروز گردید. در مارس ۱۹۳۳، روزولت توانست ابتکار عمل را به دست گیرد و انبوه قوانینی را که در سایه‌ی «طرح نوین» در کنگره به تصویب رسید، در مسیر اتخاذ تدابیر آنی به منظور مساعدت مستقیم به طبقات فقرزده و تدابیر اصلاحی دیرپا به اجرا در آورد. از جمله اقدامات این طرح، «قانون بانک‌داری اضطراری»، «قانون اقتصاد» و «سپاه غیر نظامی حفظ محیط زیست» بود. روزولت همچنین در جهت کاستن از مشکلات کشاورزان، «قانون حفاظت از مزارع» را پیشنهاد کرد، تا از ورشکستگی کشاورزان جلوگیری کند و باعث سودآوری مجدد آنان شود (فارل، ۱۳۹۸: ۳۹-۴۰). در سال ۱۹۳۵،

1 Herbert Hoover (1929-1933)
2 The Great Depression (1929-1939)
3 Franklin D. Roosevelt (1933-1945)
4 New Deal

www.SID.ir

دولت فدرال تلاش کرد تا با به اجرا در آوردن مرحله‌ی دوم طرح نوین اقتصادی در قالب «قانون تأمین اجتماعی» و «قانون واگنِر» که «قانون ملی روابط کار» خوانده می‌شد، زندگی سالمندان، بیکاران و کارگران را تأمین نماید، اما در اوت ۱۹۳۷، بازار سهام دیگر بار سقوط کرد و تا اوایل سال ۱۹۳۸، بحران تازه‌ای به دلیل کاهش هزینه‌های دولت از راه رسید (همان: ۷۵-۸۲).

«طرح نوین» همچنین از بودجه‌ی فدرال برای به کار گرفتن هزاران نویسنده، هنرمند، بازیگر و موسیقی‌دان در طرح هنری فدرال در قالب «اداره‌ی پیشرفت کارها[۱]» استفاده کرد. این اوج رونق و شکوفایی هنر برای مردم بود که هرگز در تاریخ آمریکا رخ نداده بود و مشابه آن نیز دیگر مشاهده نشد و در سال ۱۹۳۹ که حرکت اصلاحات جدید ضعیف شد، طرح‌های کمک مالی دولتی به برنامه‌های هنری نیز ملغی شد (زین، ۱۳۹۱: ۵۳۲). وقتی «طرح نوین» به پایان رسید، سرمایه‌داری بدون هیچ آسیبی دست نخورده باقی مانده بود، ثروتمندان همچنان منابع ثروت را در اختیار داشتند و روزولت به سبب کمک‌های مردمی‌اش به یک قهرمان تبدیل شده بود، اما همان نظامی که رکود بزرگ را به بار آورده بود، با اقتدار بر جای ماند.

۳-۲- اداره‌ی حفاظت از مزارع

دولت فدرال، راهکارهایی را برای سامان‌دهی اقتصادی و سیاسی دهه‌ی ۱۹۳۰ پی ریخت، اما با وجود همه‌ی تلاش‌های طرح نوین برای کاهش رنج مردم، فقر و تنگدستی همچنان آمریکا را در نواحی روستایی فرا گرفته بود و کشاورزان با پیشی گرفتن عرضه از تقاضای محصولاتشان و نیز ماشینی شدن کار، بازار محصولات خود را از دست دادند و با نپرداختن اقساطشان، بانک‌ها املاکشان را ضبط کردند. در سال ۱۹۳۳، یک رشته خشکسالی نیز نواحی جنوبی ایالات متحده را در برگرفت که تا سال‌های ۱۹۳۴ و ۱۹۳۵ بهبود نیافت و کشاورزان جز ترک کشتزارهایشان و رفتن به غرب، چاره‌ای نداشتند، اما در نواحی غربی نیز توان خرید زمین کشاورزی برای خود نداشتند و در نتیجه ناگزیر شدند به عنوان کارگر کشاورزی مهاجر یا کشاورز مزارعه‌کار[۲] به کار مشغول شوند. شرایط زندگی آنان بسیار دهشتناک بود و نسبت به آنها، تبعیض زیادی روا داشته می‌شد (فارل، ۱۳۹۸: ۵۸-۶۲).

سرانجام دولت روزولت در سال ۱۹۳۵، زیر فشار نمایندگان کنگره از ایالت‌هایی که با سیل کارگران مهاجر روبه‌رو شده بودند، با تشکیل «اداره‌ی اسکان مجدد[۳]» که دو سال بعد به «اداره‌ی حفاظت از مزارع[۴]» پیوست، واکنش نشان داد. ریاست این اداره بر عهده‌ی رکسفورد جی. تاگول[۵]، معاون وزیر کشاورزی قرار داشت. تاگول، همکارش روی استرایکر[۶] را به عنوان رئیس قسمت تاریخی، منصوب کرد تا با یک پروژه‌ی گسترده‌ی عکاسی، نه تنها فعالیت‌های آژانس، بلکه زندگی روستایی مردم آمریکا را در عمق ثبت کند (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۱۷). در این راستا، «نقشی که عکاسی مستند در خدمت سیاست رادیکال ایفا می‌کرد، نه تنها متأثر از باور تک‌تک عکاسان بود، بلکه از کاربردهایی که برایشان تصاویر سفارش داده می‌شدند و فعالیت‌هایی که به واسطه‌ی آنها تصاویر تولید می‌شدند و منابع مالی که تولید آنها را امکان‌پذیر می‌ساختند نیز متأثر بود. [...] این کار به مهم‌ترین نمونه‌ی یک پروژه‌ی عظیم مستندنگاری با سرمایه‌ی دولتی در دنیا تبدیل شد و بسیاری از کسانی که در آن شرکت کرده بودند، به جرگه‌ی عکاسان بزرگ پیوستند: دوروتیا لانگ[۷]، واکر اونز[۸]، بن شان[۹]، راسل لی[۱۰]، آرتور روتشتاین[۱۱] و ماریون پست والکات[۱۲]» (ولز، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

۴- عکاسی در اداره‌ی حفاظت از مزارع

در اثنای رکود بزرگ، رویکردی ضد مدرنیستی به واسطه‌ی پیوند شرایط سیاسی ـ اقتصادی و اندیشه‌های مارکسیستی‌ای که از پس انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه سر بر آورد، در آمریکا شکل گرفت که در آن هنرمندان رئالیسم اجتماعی، بزرگ‌ترین منتقدان آسیب‌های اجتماعی حتی اغلب در پنهانی‌ترین سطوح بودند. آنان کوشیده بودند تا با برقراری رابطه‌ای میان مدرنیسم و رئالیسم به سبکی وحدت‌یافته دست یابند؛ مدرنیسمی که انسان‌محوری[۱۳]، کارکردگرایی[۱] و خوش‌بینی به آینده و پیشرفت را در قالبی شخصی

---

1 *Works Progress Administration (WPA)*

۲- کشاورز سهم‌بر: کشاورزی که بر روی زمین یک مالک کار می‌کند و در ازای آن از محصول سهم می‌برد و یا حقوقی دریافت می‌کند.

3 *Resettlement Administration (RA)*

4*Farm Security Administration (FSA)*

5 *Rexford Guy Tugwell(1891-1979)*

6 *Roy Stryker (1893-1975)*

7 *Dorothea Lange (1895-1965)*

8 *Walker Evans (1903-1975)*

9 *Ben Shahn (1898-1969)*

10 *Russel Lee (1903-1986)*

11 *Arthur Rothstein (1915-1985)*

12 *Marion Post Wolcott (1910-1990)*

۱۳- *Anthropocentrism* نوعی جهان‌بینی که بر اساس آن، انسان سرچشمه‌ی همه‌ی ارزش‌هاست، زیرا مفهوم ارزش ساخته‌ی انسان است و برای طبیعت به صرف اینکه در خدمت انسان است، ارزش قائل است.

www.SID.ir

با موضوع‌ها و مضمون‌های مربوط به کار و زندگی زحمت‌کشان همراه با محتوایی سیاسی ـ اجتماعی پیوند زد و از دل آن تصاویری سیاه و سفید در سبک‌هایی نمادگرایانه و رئالیستی به ارمغان آورد. به عبارت دیگر، نیت آنان این بود که بتوانند مضامین اجتماعی را با زبانی نو، تا آن حد که برای مردم قابل درک باشد به بطن زندگی آمریکایی دعوت کنند (صحاف‌زاده، ۱۳۸۹: ۵۰–۵۲).

این رئالیسم در بطن خود، شیوه‌ای از انسان‌گرایی[۲] را می‌پروراند که در پاس‌داشت انسانیت ریشه داشت و بر این امر که عکاسی چگونه نقش شاهد و گواه را برای نوع بشر به دوش می‌کشد، تأثیری اساسی گذاشت (مورا، ۱۳۹۷: ۱۳۹). زیرا در آن زمان هنرمند می‌بایست خود را با همه وجود وقف هنر خویش می‌ساخت، همه‌ی منابع خود را به پیشرفت سیاسی جامعه‌ی خویش، اختصاص می‌داد و هنر را به یک سلاح تبدیل می‌کرد (لینتن، ۱۳۹۱: ۴۱۹–۴۲۰). بنا بر این مهم، هنر سیاسی کوشید تا طرفدار ضعیف در برابر قوی باشد و با تمرکز بر بی‌عدالتی‌های اقتصادی و اجتماعی، صدای جامعه‌ی حاشیه‌نشین شود و احساس همدردی و یا حتی خشم را در جهت ایجاد تحولی در سیاست‌های عصر خود پدید آورد (دوباتن، ۱۳۹۸: ۲۳۰). چنانچه مستندسازی وقایع اجتماعی همراه با همدردی و شفقت، دل‌مشغولی بسیاری از عکاسان گشت و بر رویکرد مستندنگارانه‌ی پروژه‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» نیز در جهت داشتن نوعی از خوش‌بینی انسان‌گرایانه تأثیر بسیاری داشت.

عکاسان «اداره‌ی حفاظت از مزارع» که برای کمک به تأمین نیازهای مالی کشاورزان دور هم گرد آمده بودند، عکس را به عنوان سندی اجتماعی برای تبیین فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری به کار گرفتند. باید در نظر داشت که عکاسی در آن سال‌های دشوار، جلوه‌گاه شجاعت اخلاقی بود و آنان اصلاح‌طلبانی بودند که کارشان را در حکم واکنشی در قبال مسائل اجتماعی آن روز انجام می‌دادند. در نتیجه، این عکاسان بیش از هر چیز دغدغه‌ی بازتاب بخشیدن به واقعیت را داشتند و کماکان تحت نفوذ ضرورت‌های ضمنی سلیقه و باطن خویش بودند و از هر یک از کشاورزان مزارعه‌کار چندین و چند عکس تمام‌رخ می‌گرفتند، تا زمانی که قانع می‌شدند، دقیقاً جلوه‌ی مورد نظرشان را بر نگاتیو ثبت کرده‌اند (سانتاگ، ۱۳۹۷: ۱۴). برخی از این عکاسان، بدون آنکه بخواهند از سوژه‌های خود، تصویری قهرمانانه بسازند، توجه توأمان خود را به فرم و موضوع اثر سپردند و برخی دیگر، در برخورد با موضوع فقر، احساسی‌تر برخورد کرده و از انسان‌های درون تصاویرشان چهره‌ای قهرمانانه ساختند. گروهی دیگر نیز با ثبت لحظه‌ای از کشاورزان آن روزگار آمریکا، عکس‌هایی پنهانی با فیگورهای طبیعی و حالت نگرفته بر جای گذاردند (باتس، ۱۳۹۴: ۱۰۰–۱۰۱). این آرشیو عظیم که در آن برخی از عکس‌ها بیش از دیگر تصاویر انتخاب شده و از این رو، درک اجتماعی و سیاسی گزینشی و ویرایشی را رقم زده‌اند، نقدی به ظاهر منسجم از زندگی آمریکایی را در اختیار روزنامه‌ها، مجلات و نمایشگاه‌های آن دوره قرار دادند (ولز، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

جان اشتاین بک[۳] پس از تحقیق و الهام از عکس‌های مهاجران دوروتیا لانگ، کتاب «خوشه‌های خشم» را نوشت و عکس های واکر اونز مورد استفاده‌ی جیمز ایجی شاعر[۴] قرار گرفت. فیلم‌هایی مستند نیز ساخته شد که به شدت با تصویر روشنی که هالیوود از آمریکایی‌های آن زمان نشان می‌داد، در تضاد بودند. در طی چنین فرآیندی، حمایت‌های مردمی به مناطق فقرزده سرازیر شد و به زودی کمک دولت جهت برنامه‌های اسکان مجدد افزایش یافت. اردوگاه‌های انتقال برپا شد، کار ایجاد گشت و برای شروع مجدد به مردم کمک شد. این امر نمونه‌ای عالی از گروه کوچکی از عکاسان بود که موفق به تغییر اوضاع شدند (تاسک، ۱۳۶۸: ۱۱۴–۱۱۶). صرف نظر از همه‌ی این اقدامات مردمی و دولتی، با پایان یافتن بودجه‌ی دولت فدرال در سال‌های واپسین دهه‌ی ۱۹۳۰، زیربناهای اقتصاد آمریکا، یکی پس از دیگری سقوط مهره‌ی دیگری در دومینویی بود که به طور حتم به مهلکه‌ی جنگ می‌انجامید و برای مرتفع کردنش، آغاز جنگ جهانی دوم اجتناب‌ناپذیر می‌نمود.

۵- دوروتیا لانگ (۱۸۹۵–۱۹۶۵ م)

دوروتیا لانگ از عکاسان تأثیرگذار در حوزه‌ی مستند اجتماعی آمریکا بود که شهرت خود را به واسطه‌ی مجموعه‌ی آثاری که در دوره‌ی رکود بزرگ اقتصادی دهه‌ی ۱۹۳۰ تهیه کرد، به دست آورد. لانگ در نیوجرسی چشم به جهان گشود و در هفت سالگی، دچار بیماری فلج اطفال شد و برای همیشه از ناحیه‌ی پای راست، آسیب دید. وی عکاسی را زیر نظر کلارنس اچ. وایت[۵] پی گرفت و به طور غیر رسمی در چند استودیو که از آن جمله می‌توان به استودیوی آرنولد گنته[۶] اشاره داشت، شاگردی کرد. لانگ در سال

۱- *Functionalism* سبکی در هنرها که در آن فرم از عملکرد پیروی می‌کند؛ سبکی که در دهه‌ی ۱۹۲۰ پا به عرصه‌ی هنر گذاشت و در آن وجه کاربردی، نسبت به وجه فرمی و زیبایی اولویت می‌یابد و هنرمندان به آثارشان فرمی صریح و بی‌پیرایه می‌بخشند.

2 *Humanism*

۳- *John Steinbeck (1902-1968)*: نویسنده‌ی آمریکایی

4 *James Agee (1909-1955)*

5 *Clarence H. White (1871-1925)*

6 *Arnold Genthe (1869-1942)*

www.SID.ir

۱۹۱۸ به سان فرانسیسکو رفت و استودیوی پرتره‌ی موفقی را راه انداخت. وی با شروع رکود اقتصادی اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ و مشاهده‌ی دشواری‌های زندگی مردم، به تدریج دوربینش را از استودیو به خیابان‌ها برد (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۸۸).

آثار لانگ از بی‌خانمان‌ها و بیکارها توسط ویلارد ون دایک[1] در گالری اوکلَند به نمایش درآمدند. در این گالری، پل اس. تیلور[2]، استاد علوم اقتصاد کشاورزی دانشگاه کالیفرنیا به شدت تحت تأثیر عکس‌های وی قرار گرفت و از آنها در جهت تصویرسازی گزارشی تحقیقاتی که در مورد مشکلات کار کشاورزی انجام می‌داد، استفاده کرد. این گزارش توسط رکسفورد تاگول و روی استرایکر دیده شد و از لانگ برای پیوستن به پروژه‌ی عکاسی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» دعوت به عمل آوردند (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۱۸).

در همان زمان، لانگ که با تیلور ازدواج کرده بود، به تدریج از طریق همسرش با مفاهیم و مسائل مرتبط با جامعه و سیاست آشنا شد. وی در سال ۱۹۴۱، موفق به دریافت بورسیه‌ی گوگنهایم[3] شد و در همان سال، پس از حمله‌ی ژاپن به بندر پرل هاربر، به سفارش ارتش آمریکا از اردوگاه موقت ژاپنی‌ها و نحوه‌ی زندگیشان عکاسی کرد. با پایان جنگ جهانی دوم، لانگ به عضویت هیئت علمی مدرسه‌ی هنرهای زیبای کالیفرنیا در آمد و در سال ۱۹۵۲ در تأسیس مجله‌ی عکاسی اپرچر[4] نیز مشارکت کرد. وی در سال ۱۹۶۵ در سن ۷۰ سالگی در اثر سرطان مری درگذشت (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۸۹-۲۸۸).

تصاویر دوروتیا لانگ در میان گروه عکاسان «اداره‌ی حفاظت از مزارع»، بیش از دیگران وجه قهرمانانه‌ی زندگی مشقت‌بار کارگران را برجسته کرده است. لانگ با داشتن تجربه‌ی عکاسی پرتره‌ی استودیویی، نسبت به حرکات بدن و چهره‌ی آدم‌ها واکنش زیادی داشت و همین مقوله باعث شده بود، تا وی در میان عکاسان «اداره‌ی حفاظت از مزارع»، بیش از دیگران به بیان دراماتیک بدن سوژه‌هایش توجه نشان دهد. لانگ بیشتر به تأثیرات اجتماعی تصاویرش می‌اندیشید و از اینکه عکس‌هایش از فرط تکرار و استفاده، تبدیل به شمایل شوند، دل خوشی نداشت (همان: ۲۸۸-۲۹۰).

لانگ به اصلاحات اجتماعی باوری راسخ داشت و بسیاری از بهترین آثار او آشکارا خطابی، انگیزاننده، فریادی از سر رنج و دعوت به عمل بودند و همین دید اصلاح‌طلبانه‌ی او که هم‌راستا با اهداف «اداره‌ی حفاظت از مزارع» بود، تصاویر لانگ را در مقام وسیله‌ای برای اصلاح اجتماعی به آسانی بر دیگر عکاسان پروژه غالب کرد و موارد خاص را به صورت عام در آورد (گلسی، ۱۳۹۸: ۹۲).

اساس سوژه‌های اصلی دوروتیا لانگ، زیبایی جهان و شهامتی است که برای باقی ماندن در آن لازم است. وی در خصوص زیبایی از همان آغاز کار خود در پروژه‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» به عنوان عکاس پرتره، به مدافع و عاشق مشاهده‌ی وضع بشر و معماری جسم در حال کار و استراحت تبدیل شد. لانگ همچنین عکاسی کم‌نظیر در ثبت منظره بود، اگر چه هرگز از طبیعت بکر عکاسی نکرد، اما این هنرمند، برخورداری از نور طبیعی و ابعاد جغرافیایی را به عنوان عاملی قابل توجه در آثارش نشان داد و با نور طبیعی، چیزی فراسوی زیبایی به ثبت رساند. لانگ در خصوص شهامت گفته است: «من بارها با شجاعت مواجه شده‌ام و یاد گرفته‌ام که وقتی آن را می‌بینم، تشخیص بدهم» (همان: ۱۱۹). شجاعتی که او در پی تصویر کردن آن بود، اغلب در برابر معمولی‌ترین سختی‌ها، خستگی‌ها و ناگزیر بودن به ادامه‌ی راه قرار داشت (همان: ۱۱۹).

آثار لانگ به وضوح دارای گرایشات انسان‌دوستانه بود. وی حضور فیزیکی و عاطفی انسان را در مرکز آثارش قرار می‌داد، تا عکس‌ها، کاربردهای اجتماعی و سیاسی بیشتری داشته باشند. وی در سال ۱۹۳۸، اداره‌ی حفاظت از مزارع را با هدف پرداختن به پروژه‌های مستند خویش ترک کرد.

دوروتیا لانگ به کمک پل اس. تیلور در سال ۱۹۳۹، عکس‌های خود از پروژه‌ی «اداره‌ی حفاظت از مزارع» را در کتابی با نام «مهاجرت آمریکایی[5]» به صورت تصاویری همراه با یادداشت‌هایی از گفتگوهای رد و بدل شده یا اتفاقی شنیده شده در حین فرآیند عکاسی، گردآوری کردند و بدین ترتیب، ارتباط نزدیکی بین تصاویر و کلمات خلق کردند که خود حال و هوای مستندسازی داشت (نیوهال، ۱۳۹۷: ۳۲۵).

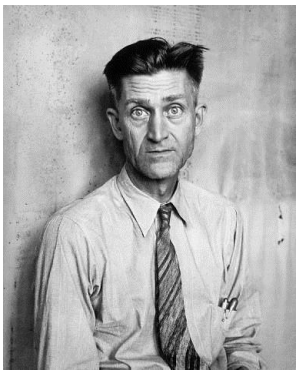
۵-۱- ارزیابی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ در دوره‌ی رکود بزرگ

در این بخش، به ارائه‌ی سه اثر از دوروتیا لانگ و تحلیل آنها با توجه به بازنمودهای رکود بزرگ با تأکید بر مدرنیسم و رئالیسم اجتماعی حاکم بر آن دوره پرداخته می‌شود.

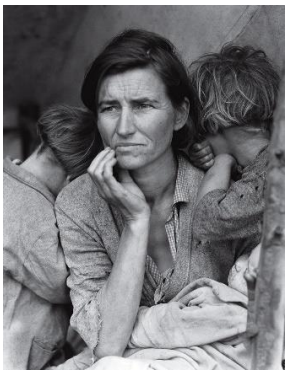
1 Willard Van Dyke (1906-1986)
2 Paul S. Taylor (1895-1984)
3 Guggenheim Fellowship
4 Aperture Magazine
5 An American Exodus

www.SID.ir

تصویر ۱: زنی از دشت بزرگ، دوروتیا لانگ، پَنهَندِل، تگزاس، ۱۹۳۸ (مأخذ: آدامز، ۱۳۹۷: ۸۶)



تصویر ۲: جی. آر. باتلر، رئیس اتحادیه‌ی کشاورزان زمین‌های استیجاری جنوب آمریکا، دوروتیا لانگ، ممفیس، تنسی، ۱۹۳۸ (مأخذ: آدامز، ۱۳۹۷: ۶۰)



تصویر ۳: مادر مهاجر، دوروتیا لانگ، نیپومو، کالیفرنیا، ۱۹۳۶ (مأخذ: ولز، ۱۳۹۰ : ۵۴)

(تصویر ۱) که «زنی از دشت بزرگ» نام گرفته است، کادری عمودی و بسته به رنگ سیاه و سفید دارد و به واسطه‌ی نور طبیعی به تصویر کشیده شده که در آن زنی کشاورز به صورت نیم‌رخ و از زاویه‌ی پایین در حالی که در میان دشتی که بی‌شک مزرعه‌ای است، ایستاده و دستی بر گردن و دست دیگری بر پیشانی نهاده، با لبخندی بر لب و چهره‌ای آفتاب‌سوخته و تکیده ثبت شده است.

دوروتیا لانگ در یادداشت‌های روزانه‌اش در خصوص این تصویر نوشته بود: «زنی که نسبتاً جوان به نظر می‌رسید، گفت: "اگر بمیرید، مرده‌اید. همین"» (آدامز، ۱۳۹۷: ۸۷).

در این تصویر، زنی دیده می‌شود که سن او به سادگی قابل تشخیص نیست، زیرا خطوط چهره‌اش گویای گذر عمر از بین درد و رنجی است که رکود بزرگ و چه بسا سال‌های پیش از آن بحران، بر وی تحمیل کرده است و در عین حال دستانش، داستانی دیگر را روایت می‌کنند؛ داستان زنی که در جوانی پیر شد. لبخند بر لبانش، نمودی از تلفیق خستگی، امید و شجاعتی در پیمودن راه زندگی است و چهره‌ی زن، فرم بدن و نحوه‌ی قرارگیری دست‌ها، جملگی حرف‌های زیادی از فقر برای گفتن دارند؛ فقری که حاصل خشکسالی‌های طبیعی مناطق جنوبی و اقتصاد استثمارگر دوران رکود بود.

همانطور که مدرنیست‌ها، عکاسی سیاه و سفید را جدی گرفتند، تصویر «زنی از دشت بزرگ» نیز این فرض را در خود حفظ کرده است. لانگ با به تصویر کشیدن دقیق این زن در بستر زیست خود در آن دوره‌ی تاریخی و با عبور کردن از سطح ظواهر عینی، سیمای زمانه‌ی خود را به تصویر کشیده است. وی با ثبت کردن شجاعت و ایستادگی زن در سختی‌ها و لبخندی که در کنه صورت او رخنه کرده، وجه قهرمانانه‌ای به سوژه بخشیده که در عین مرتفع کردن حس انسان‌دوستی، درصدد تکریم وی نیز است و می‌توان این نوع از انسان‌گرایی را که در انسان‌محوری ریشه داشت، زاییده‌ی هنر مدرنیستی برشمرد. این تصویر همچون اغلب تصاویر ثبت شده‌ی رئالیسم اجتماعی محصول سال‌های رکود بزرگ، به کار و زندگی یک کارگر پرداخته و صدای جامعه‌ی حاشیه‌نشین شده است و با استفاده از زیباشناسی عینی و واقع‌گرا به بیان فقر، تلاش، خستگی و ایستادگی در جهت ایجاد حس همدردی، محتوایی سیاسی ـ اجتماعی در رویکردی مستند یافته است.

(تصویر ۲) که «جی. آر. باتلر، رئیس اتحادیه‌ی کشاورزان زمین‌های استیجاری جنوب آمریکا» نام دارد، دارای کادری بسته، عمودی و به رنگ سیاه و سفید است که با نور طبیعی به ثبت رسیده است. در این تصویر، مردی میانسال با پیراهنی اتوکشیده و مندرس همراه با کراواتی در مرکز قاب دیده می‌شود که چهره‌ای تکیده و لاغر با شانه‌هایی افتاده دارد و به دیواری که در پشت سر او نقش بسته، تکیه داده است.

رابرت آدامز در خصوص این تصویر نوشته است: «عکس در حالت گسترده‌تر درباره‌ی هزینه است. در چشمان مرد معنایی وجود دارد که بی‌شباهت به عکس چشمان کسانی که منتظر اعدام توسط خِیرِهای سرخ بودند، نیست. کشور ما هم درون خود خشونتی دارد که اگر چه معمولاً آهسته و پنهان است، اما فشاری خُردکننده دارد». آدامز همچنین به نقل از نوه‌ی جی. آر. باتلر افزوده است: «پدربزرگ من از سمت پدری، چند سالی کشاورز یک زمین اجاره‌ای در میسوری بود. عکس دوروتیا لانگ، اولین بار توجه مرا به این دلیل جلب کرد که صرفه‌جویی پدرم را شرح می‌داد. [...] پدربزرگ من، خسته و از پا افتاده، زود از دنیا رفت» (آدامز، ۱۳۹۷: ۶۱).

www.SID.ir

باتلر خسته و از پا افتاده، چشمان خود را از جهان فرو بست؛ چشمانی که در مرکز تصویر، خیره و بی‌رمق خودنمایی می‌کند و گویی طلب کمک از جامعه‌ی خویش دارد. وی با چروک‌های عمیقی بر صورت و کمبود وزنی که پشتی خمیده و سیبکی برآمده به ارمغان آورده با تکیه بر دیواری خود را استوار نگاه داشته است. خطوط اتوکشیدگیِ بر روی پیراهنِ نه چندان نوِ وی، بیان‌گر ریاست اتحادیه‌ای فقیر است، چنانچه انحنای کراواتش، حالت اریب‌وار بدنش و دست راست مایل به جلو، گویای خمیدگی پشت او در زیر فشار کار، فقر و استثمار است. لانگ با ترکیب‌بندی خاص خود و با قرار دادن باتلر در مرکز تصویر، خواهان دیده شدن او و استمداد کمک از جامعه‌ی آن روز در دوره‌ی رکود بزرگ است. مرد درون تصویر لانگ با وقار ثبت شده و بعدی قهرمانانه در نگاه انسان‌گرای رئالیستی دوروتیا لانگ پیدا کرده است. از آنجا که هنر مدرنیستی در غایتی به نام زیبایی کلاسیک خلاصه نمی‌شد، تصویر مورد نظر در عین بیان فقر و درد و با ثبت نازیبایی‌های جهان، نوعی از زیباشناسی عینی و واقع‌گرا را آفریده است و با کاربست قابلیت‌های دوربین، توجه به نقش نور، داشتن احساسی مستقل نسبت به سوژه، کوله‌باری از دستاوردهای عکاسی مدرنیستی را در وضوح و خلوص کامل به نمایش گذارده است.

(تصویر ۳)، «مادر مهاجر» نام دارد که دارای کادری بسته و عمودی به رنگ سیاه و سفید است و با نور طبیعی به ثبت رسیده است. این تصویر، زن کشاورز مهاجری با چهره‌ای چروکیده و دستی بر چانه و نگاهی به ناکجا را همراه با دو کودک خردسال که سرهای رو برگردانده از دوربین را بر شانه‌ی مادر نهاده‌اند و نوزادی که در آغوش زن خوابیده است، درون چادری نشان می‌دهد.

نزدیک به ۳۰ سال پس از این رویداد، دوروتیا لانگ در مقاله‌ای با عنوان «مأموریتی که هیچگاه فراموش نمی‌کنم»، روایت خود را از چگونگی خلق این عکس شرح می‌دهد: «آن مادر گرسنه و درمانده را که گویی مسحور شده بود، دیدم و به او نزدیک شدم. [...] به من گفت که ۳۲ سال دارد و با خوردن سبزیجات یخ‌زده‌ای که از مزارع اطراف به دست می‌آورند و پرندگانی که بچه‌ها شکار می‌کنند، زنده‌اند. همین چندی پیش لاستیک‌های اتومبیلش را فروخته بود، تا غذایی بخرد. او آنجا در آن چادر که سقفی شیب‌دار داشت، نشسته بود، بچه‌هایش دورش کز کرده بودند و انگار می‌دانست عکس‌های من ممکن است، کمکش کند. پس او هم کمک‌ام کرد. از این نظر به نوعی با هم برابر بودیم» (ولز، ۱۳۹۰: ۵۷–۵۸).

این تصویر از همان نگاه اول، بیان‌گر رابطه‌ی مادری با فرزندان خود است. چهره‌ها، بدن‌ها و لباس‌ها، گویای فقری عمیق است که با خطوط عمیق صورت و ابروهای در هم کشیده‌ی مادر و نگاه مات وی به ناکجا تشدید می‌شوند. مادر در عین خستگی و تکیدگی از رنج روزگار، پناه و تکیه‌گاه کودکان خود است و شهامتی را نمایان می‌سازد که دوروتیا لانگ جویا و استاد ثبت آن در آن دوره‌ی تاریخی است؛ زن قهرمانانه و با بردباری خانواده‌اش را کنار هم نگه می‌دارد و تصویری از مصیبت و پایداری رقم می‌زند.

تصویر «مادر مهاجر» را بیش از هر چیز می‌توان سندی تاریخی انگاشت که با تکیه بر نگاه عکاس دیده‌ور، رنگی از جنسیت و زنانگی، فقر، استثمار و رنج کشاورزان مهاجر دوره‌ی رکود بزرگ را منعکس می‌کند و بر مفهومی انسان‌گرا از شباهت‌های عام در وضعیت نوع بشر تأکید می‌کند. این تصویر بازتاب نوعی از نگاهی اجتماعی و زیباشناسی عینی و واقع‌گراست که با مخاطب خود به سادگی ارتباطی عمیق پیدا کرده است. عکس مزبور با توجه به نقش نور، داشتن احساسی قدرتمند و مستقل نسبت به سوژه و همینطور بیان احساسات عکاس، تصویری مدرنیستی با تأکید بر خودپایندگی رسانه‌ی عکاسی و دارای رویکردی رئالیستی در بازتاب زندگی زحمت‌کشان است که احساسات جامعه‌ی روزگار خود را برانگیخته بود. چنانچه هلن گاردنر می‌نویسد: «هنگامی که تصویر *مادر مهاجر* در داستانی خبری منتشر شد، سیل مواد غذایی دولتی به آن منطقه سرازیر شد و سرانجام اردوگاه‌های امداد مهاجران گشایش یافتند. *مادر مهاجر* به عنوان عکسی با دیدگاه رئالیسم اجتماعی، معرف سال‌های رنج و درد رکود بزرگ شناخته شده است. این تصویر به اندازه‌ای سریع با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند که هیچ رسانه‌ی دیگری نمی‌توانست از عهده‌اش بر آید» (گاردنر، ۱۳۸۱: ۷۹۹).

۵-۲- جمع‌بندی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ

در این بخش، با توجه به ارزیابی سه اثر از دوروتیا لانگ و یافته‌های (جدول ۱) می‌توان چنین گفت که آثار لانگ با بهره‌گیری از کادرهایی عمودی و بسته و با توجه به تسلط وی به عکاسی پرتره و ثبت معماری جسم در حال کار و استراحت انسان‌های درون تصاویر و با استفاده‌ی هوشمندانه از قابلیت دوربین و نور طبیعی توانسته است، مؤلفه‌هایی همچون: فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری را با توجه به زیباشناسی عینی و واقع‌گرا در سختی‌های زندگی دوره‌ی رکود بزرگ که تأثیر بسزایی در دید جامعه‌ی آن روز داشت و با استفاده از دیدگاه مدرنیستی و رئالیستی اجتماعی آمریکایی خود به تصویر بکشد و جنبه‌ای قهرمانانه با تکیه بر نگاه انسان‌گرایانه‌اش به سوژه‌های خود ببخشد، تا آثارش با تکیه بر مضامین واقعی زندگی روزمره‌ی جامعه‌ی روستایی و بی‌عدالتی‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی و ایجاد حس همدلی و شفقت، کاربرد سیاسی و اجتماعی بیشتری در جهت اصلاح جامعه بیابند.

www.SID.ir

جدول ۱: ارزیابی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ (نگارنده)

شاخصه			تصاویر		
			۱	۲	۳
فرم	کادر	افقی	-	-	-
		عمودی	√	√	√
		مربع	-	-	-
		باز	-	-	-
		بسته	√	√	√
	رنگ	سیاه و سفید	-	-	-
		رنگی	-	-	-
	نور	طبیعی	√	√	√
		مصنوعی	-	-	-
	زیباشناسی	عینی و واقع‌گرا	√	√	√
		سهل و ممتنع	-	-	-
محتوا	رکود بزرگ	فقر	√	√	√
		بیکاری	-	-	√
		مهاجرت	-	-	√
		استثمار	√	√	√
		شکست آرمان‌های سرمایه‌داری	√	√	√
	مدرنیسم	ترسیم مظاهر اجتماع	-	-	-
		کارکردگرایی	-	-	-
		خوش‌بینی به آینده و پیشرفت	√	√	√
	رئالیسم	بازنمایی واقعیت	√	√	√
		تفسیر زندگی اجتماعی	√	√	√
		پرداختن به موضوعات انسانی	√	√	√

۶- واکر اونز (۱۹۰۳-۱۹۷۵ م)

واکر اونز عکاسی آمریکایی است که به سبب تصاویرش از دوره‌ی رکود اقتصادی ایالات متحده‌ی آمریکا در دهه‌ی ۱۹۳۰ به شهرت رسید. وی در شهر سنت لوئیس به دنیا آمد و در نوجوانی از آکادمی فیلیپس در ماساچوست فارغ‌التحصیل شد. اونز در سال ۱۹۲۲ برای دنبال کردن هدف مورد علاقه‌ی خود؛ یعنی نویسندگی، به دانشگاه سوربن در فرانسه رفت، اما بعد از گذران یک سال برای پیوستن به گروهی روشنفکر در نیویورک به آمریکا بازگشت. وی در سال ۱۹۲۸، عکاسی را به عنوان حرفه و هنر برگزید و در همان ایام در پی آشنایی با هنرمندان و نویسندگانی همچون بن شان و هارت کرین[1]، تحت تأثیر دیدگاه‌های رادیکال اجتماعی و مارکسیستی آنها و از سوی دیگر، افسون شگفت‌انگیز آثار عکاسی اوژن اتژه[2] قرار گرفت (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۷۲). در سال ۱۹۳۵، عکاسی را به صورت تمام‌وقت برای «اداره‌ی اسکان مجدد» شروع کرد و به دنبال آن کار خود را در «اداره‌ی حفاظت از مزارع» پی گرفت. او در طی ۱۸ ماه که در این پروژه‌ها به عکاسی پرداخت، تصاویری با ظریف‌ترین پیچیدگی‌های ممکن یک دوره‌ی فقر و بحران را به ثبت رساند و در ماه مارس ۱۹۳۷ از پروژه جدا شد.

اونز در سال ۱۹۴۰ بورسیه‌ی گوگنهایم را دریافت نمود و در سال ۱۹۴۵ نویسنده‌ی مجله‌ی تایم[3] شد و کمی بعد کار خود را به عنوان سردبیر در مجله‌ی فورچون[4] تا سال ۱۹۶۵ ادامه داد و در همان سال به سِمَت استاد عکاسی در مدرسه‌ی هنر دانشگاه ییل رسید. وی در سال‌های پایانی زندگیش به دوربین نوظهور پولاروید روی آورد و از آن، عکس‌هایی رنگی با همان موضوعات و مایه های همیشگی خود به یادگار گذاشت. اونز در سال ۱۹۷۵ در منزل خودش در کانکتیکات از دنیا رفت (همان: ۲۷۳).

اونز در سبک کار خود، به رغم هدف آشکارا مدرنیستی آن، بنیان‌های هویت ناپایدار عکاسی در مقام هنر والا را در موضع عزلت‌گزینی از جهان مدرن، تبعیت از چند مضمون تازه، بت‌واره‌ی کمال تصویری و پایبندی به زیبایی حفظ کرد. وی از ایده‌ی عکاسی در مقام هنر استفاده کرد و دست به واژگون کردن امر زیباشناختی زد؛ سبک ساده و دست‌نخورده‌ی او در مقابل ظرافت و

1 Hart Crane (1899-1932)
2 Eugene Atget (1857-1927)
3 Time Magazine
4 Fortune Magazine

www.SID.ir

زرق و برق آثار عکاسان مدرنیست، ناشیانه به نظر می‌رسید و فهرست او از سوژه‌هایی که به شکلی جسورانه معمولی بودند، قلمروی حفاظت شده‌ی مضمون‌های هنری بی‌زمان را بی‌اعتبار کرد (گلسی، ۱۳۹۸: ۸۱). سنت جدید عکاسی اونز، به جای پروردن کمال به تجربه می‌پرداخت و به جای اینکه به دنبال آرمان‌های عام باشد، جزئیات اتفاقی زندگی مدرن را بررسی می‌کرد. از دید واکر اونز، ارزشمندترین قابلیت‌های عکاس به مثابه هنرمند در قابلیت ثبت واقعیت بود، حال آن واقعیت هر قدر پیش‌پا افتاده باشد. ستایش توصیف عکاسانه‌ی بی‌شاخ و برگ از سوی اونز کاملاً با علاقه‌ی او به مصنوعات بی‌پیرایه و کاربردی که معمولاً از آنها عکس می‌گرفت، هماهنگ و در هر دو مورد، امر بومی برای او خوشایند بود، زیرا این امر، بیان معمولی فرهنگ جمعی بود (همان: ۸۱-۸۲).

واکر اونز در راستای سبک عکاسی خود گفته است: «فکر می‌کنم در واکنش به میان‌مایگی و تصنعی بودن، عمل می‌کردم. [...] عکاسی من واکنشی نیمه‌آگاهانه بر ضد معقول بودن و خوش‌بینی بود؛ حمله‌ای به نظام موجود» (همان: ۸۳).

سبک کار واکر اونز به تدریج تبدیل به الگویی فراگیر در سبک مستند شد، تا ایده‌ی ناب، کم‌کم جای دستکاری تصاویر عکاسانه را بگیرد و زیبایی سهل و ممتنع و معماری بومی به موضوع اصلی آثارش تبدیل شد. در آثار او محیط زیست انسانی و توجه حداقلی به شهروندان در اکثریت موارد به چشم می‌خورد (جئو، ۱۳۹۸: ۲۰).

در عکس‌های اونز از ایالات جنوبی آمریکا، فرم از عملکرد پیروی می‌کند. تکرار صوری یک فرد ناشناس یا یک کلبه پس از دیگری، بار مفاهیم آن دوره، توده‌ها یا طبقه‌ی کارگر یا انباشت اولیه را به دوش می‌کشد. مردمان عادی در تصاویر وی، درسی برای این مهم بود که چگونه فرهنگ توده با آنچه بازتولید انبوه رسانه‌های جمعی همچون عکاسی آن را می‌سازند، قدرت می‌گیرد و از یک شخص، فردی مشهور به خودی خود می‌سازد (هفرمن، ۱۳۹۸: ۲۵۹-۲۲۶).

دوربین اونز، همه‌ی انواع گوناگون موضوعات فرهنگی و فرآیندهای معمول از جمله: اشیاء، مردم، چیزها و نشانه‌های آنها و در حقیقت هر آنچه زندگی روزمره را می‌ساخت، ثبت کرده است و با این روش، حسی تکه‌پاره را که تصویر کنونی از یک کل بزرگ‌تر رؤیت‌ناشدنی را می‌پروراند، تصویر کرده است (بیت، ۱۳۹۸: ۱۳۴). وی یک متخصص امر پیش‌پا افتاده در انتخاب موضوع و چگونگی عکس‌برداری از آن بود. موضوعات اونز در عین اینکه آشکارا مادی هستند، چنان به نظر می‌رسند که گویی فراتر از زمان سیر می‌کنند. علاوه بر این او دقیقاً از چیزهایی عکاسی کرده است که دیگران در عکس‌هایشان از آنها اجتناب می‌کردند و بدین وسیله مقدمات زبانی منحصراً آمریکایی را یافت. این کشف؛ کشف یک زبان بصری نوپای موجود در فرهنگ بومی آمریکایی، اونز را به مظهری از جاذبه‌ی امروزی نشانه‌شناسی و نظام‌های نشانه‌ای مبتنی بر فرهنگ تبدیل کرده است (گراندبرگ، ۱۳۹۶: ۹۷-۹۹).

در آمریکای اونز، انقلاب صنعتی ناقص باقی می‌مانَد؛ تصاویر او فاصله‌ی بین مدرنیته‌ی در حال شکوفایی و گذشته‌ی ناتمام را اندازه گرفته و مقایسه می‌کنند؛ مقایسه‌ای که اغلب در تک‌عکس‌های اونز دخیل است و بخش بنیادین کل هنر او را نیز تشکیل می‌دهد. تصاویر اونز صرفاً برش‌هایی از واقعیت نیست، بلکه نشانه و نماد نیز است و هر عکس، هویت سرسخت خود را در مقام سندی خاموش و نمادی انعطاف‌پذیر حفظ می‌کند، تا خود را در معرض پرس‌وجویی تازه بگذارد (گلسی، ۱۳۹۸: ۸۵-۸۸). آثار بی‌طرفانه و غیر انگیزاننده‌ی واکر اونز در چارچوب واژگان عکاسی اداره‌ی حفاظت از مزارع با وجود همه‌ی نفرتی که وی از جامعه‌ی غیر عادلانه و خودبین آمریکا داشت، به شکل هنری به کمال می‌رسد که با شور و حرارت، سؤالات اجتماعی و اخلاقی مطرح می‌کند و با همین اشتیاق از پاسخ دادن به آنها سر باز می‌زند. در واقع، ظاهر غیر شخصی سبک اونز را می‌توان وسیله‌ای دفاعی در مقابل پاسخ‌های آسان تفسیر کرد، زیرا پاسخ‌ها همان‌هایی بودند که رکود اقتصادی ایجاب می‌کرد و «اداره‌ی حفاظت از مزارع» و واحد عکاسیش برای آماده کردنشان، پدید آمده بودند (همان: ۹۲).

در سال ۱۹۳۸، واکر اونز کتابی را با عنوان «عکس‌های آمریکایی[1]» با دورنمای جامعی از زندگی مردم آمریکا در طی دوران رکود بزرگ منتشر کرد. وی همچنین در سال ۱۹۴۱، کتاب «اینک انسان‌های بزرگ را بستاییم[2]» با ثبت زندگی سه خانواده‌ی کشاورز مزارعه‌کار منتشر کرد. در این اثر، اونز عکس‌هایش را در صفحات ابتدای کتاب، قبل از صفحه‌ی عنوان بدون درج هیچ کلامی جای‌گذاری کرد.

۶-۱- ارزیابی آثار عکاسی مستند واکر اونز در دوره‌ی رکود بزرگ

در این بخش، به ارائه‌ی سه اثر از واکر اونز و تحلیل آنها با توجه به بازنمودهای رکود بزرگ با تأکید بر مدرنیسم و رئالیسم اجتماعی حاکم بر آن دوره پرداخته می‌شود.

1 American Photographs
2 Let us now praise famous men

www.SID.ir

تصویر ۴: صف مهاجران، واکر اونز، فارست سیتی، آرکانزاس، ۱۹۳۷ (مأخذ: لنگفورد، ۱۳۹۸: ۱۱۵)

تصویر ۵: قبرستان اتومبیل‌های جو، واکر اونز، پنسیلوانیا، ۱۹۳۶ (مأخذ: گلسی، ۱۳۹۸: ۸۵)

تصویر ۶: آرامگاه، واکر اونز، بِتلِهم، پنسیلوانیا، ۱۹۳۵ (مأخذ: مارین، ۱۳۹۹: ۳۲۹)

(تصویر ۴)، «صف مهاجران» نام دارد که با استفاده از نور طبیعی در کادری بسته و افقی به رنگ سیاه و سفید به ثبت رسیده است. این عکس نیمه‌ی پایینی بدن چهار زن و یک مرد مهاجر کشاورز را در صف غذا نشان می‌دهد که دو تن از آنها در میانه‌ی قاب، پوستی سیاه‌رنگ و بشقابی به دست دارند و جملگی را لباس‌هایی مندرس پوشانده‌اند.

در این تصویر که کادری کاملاً بسته، نگاه را از هر چیز جز نیمه‌ی پایینی بدن این پنج نفر، سلب می‌کند، بیش از همه، رنگ پوست‌ها، ظرف‌های غذا و پوشش سوژه‌ها جلوه‌نمایی می‌کنند که با توجه به عنوان تصویر، در صفی از مهاجران خلاصه می‌شود. ظرف‌های غذای درون دست‌های زن و مرد که کاسه‌ی چینی لب‌پریده و بشقابی فلزی است، همراه با لباس‌های رنگ‌پریده و مندرس بر تن جملگی این افراد، نمایی از فقر و گرسنگی را به تصویر می‌کشد؛ فقری که در دوره‌ی رکود بزرگ و به ویژه در میان کارگران مهاجر، رنگی آتشین‌تر داشت، چه بسا که واکر اونز به واقعیت بارز نژادپرستی جامعه‌ی آمریکا نیز نگاهی ویژه داشته است و گویی تأکید بر رنگین‌پوستان در مرکز این تصویر، نشان از تنگ‌تر بودن عرصه‌ی روزگار بر آنان بوده؛ تأکیدی که بی‌تردید اتفاقی و یا از سر جبر نبوده، بلکه استثمار بیشتر آنان را نسبت به نژاد سفید گوشزد کرده است.

اونز در این تصویر، وجهی از واقعیت زندگی آمریکایی دوره‌ی خود را فارغ از هر گونه ترکیب‌بندی سنتی و با کادری بسته بر مفاصل افراد و حذف صورت‌ها که می‌توانند انتقال‌دهنده‌ی وجهی احساسی بر ذهن مخاطب باشند و به شیوه‌ای ساده و پیش‌پا افتاده در فواصل ایجاد شده‌ی زندگی در عصر مدرن دهه‌ی ۱۹۳۰ نشان داده است و با زیباشناسی سهل و ممتنع خود، انسان را با نگاهی انسان‌محور، اما نه با خوش‌بینی امیدبخش رایج به تصویر کشیده و سؤالاتی را در ذهن مخاطب بر جای باقی گذارده است. وی به خوبی کنتراست عظیم جامعه‌ی مدرن و بافت‌های فرسوده‌اش را در تصویری بی‌پیرایه و در نهایتِ وضوح نمایان ساخته است؛ بافتی فرسوده که در دوره‌ی رکود بزرگ به اوج جلوه‌گری خود می‌رسد، مدرنیته‌ی عصر را در خود می‌بلعد و کارگرانی مهاجر را متولد می‌سازد که موطن خود را ترک کرده و نیازهای بسیار اولیه‌ی آنها همچون غذا نیز قابل تأمین نیست و با پرداختن به زندگی این زحمت‌کشان، نوعی از رئالیسم اجتماعی را که مختص خود است در قالب شکست آرمان‌های سرمایه‌داری ارائه می‌دهد.

(تصویر ۵) که «قبرستان اتومبیل‌های جو» نام دارد، با استفاده از نور طبیعی در کادری بسته و افقی به رنگ سیاه و سفید به تصویر کشیده شده است. این تصویر، اتومبیل‌هایی از کار افتاده را که بر روی هم تلنبار شده‌اند در میان دشتی که قبرستان اتومبیل است، نشان می‌دهد.

پیتر گَلَسی در خصوص این تصویر نوشته است: «اتومبیل‌ها که بسیار جدیدند، به شکل تپه‌ای از خرت‌وپرتند. تمدن فنی هر قدر هم که ناقص باشد، پشت سر خود اثری مهیب از ضایعات و ویرانی به جا می‌گذارد. این عکس به خوش‌بینی آینده‌گرای تصویر متداول عکاسی از مدرنیته خدشه وارد می‌کند؛ خوش‌بینی‌ای که آسمان‌خراش و ماشین را در مقام نمادهای پیشرفت ترجیح می‌دهد» (گلسی، ۱۹۳۸: ۸۵).

در این اثر، تلی از اتومبیل‌ها به چشم می‌خورند؛ نمادهایی از زندگی مدرن دهه‌های آغازین قرن بیستم که گویی نه تنها بار مصائب سال‌های رکود بزرگ را کم نکرده‌اند، بلکه همچون خرت‌وپرتی در گوشه‌ای از جهان آن روزگار رها شده‌اند؛ همان نمادهایی که خبر از بهبود آلام زندگی بشر را می‌دادند، به هیچ کار در آن دوره‌ی فقر و تنگدستی نیامده‌اند و همچون زوایدی از زندگی به دور ریخته شده‌اند و در میان زمینی سرد، بی‌هیچ نشانه‌ای از حضور انسان رها گشته‌اند. واکر اونز که با تقبیح نظام حاکم در پی به تصویر کشیدن فواصل ناپیدای زندگی مدرن و واقعیت بومی زندگی آمریکایی بود، با رئالیسم ساده‌ی خود، عصر مدرنیسم را به خوبی و با زیباشناسی سهل و ممتنع به نقد کشیده است و آرزوهای بشر مدرن را در انسان‌محوری تصاویرش خاک می‌کند؛ خاکی که قبرستان دستاوردهای مدرن سرمایه‌داری را در دل خود پرورانده است؛ همان دستاوردهایی که سرانجام رکود بزرگ را به ارمغان آورد و دهه‌ای از زندگی انسان‌ها را به فقر و نیستی کشاند.

(تصویر ۶)، «آرامگاه» نام دارد که به واسطه‌ی نور طبیعی در کادری باز، افقی و به رنگ سیاه و سفید ثبت شده است. در این تصویر، آرامگاهی با نماد صلیب‌های کوچک و بزرگ در برابر ساختمان‌ها و کارخانه‌ها قرار گرفته است که آسمانی خاکستری بر فراز آن‌ها رخ می‌نماید.

www.SID.ir

مری وارنر مارین در خصوص عکس آرامگاه نوشته است: «در عکسی که اونز از بِتلهم پنسیلوانیا گرفته، چشم بیننده به شکلی نمادین از پس‌زمینه به سمت پیش‌زمینه یعنی از مظاهر پیشرفت و زندگی شهری به سمت مرگ کشیده می‌شود. در این تصویر، هیچ آدمی دیده نمی‌شود، اما فضا و پرسپکتیو تخت تصویر نشانی است از زندگی محقر آدم‌ها» (مارین، ۱۳۹۹: ۳۳۰-۳۳۱).

تصویر مذکور که نمایی از شهر بِتلهم واقع در ایالت پنسیلوانیا را در سال ۱۹۳۵ نشان می‌دهد، آرامگاه را در برابر شهر قرار داده است؛ شهری که مملو از بناها و کارخانه‌های عصر مدرن و آسمانی غبارآلود است. واکر اونز آرامگاه را که نماد مرگ است در برابر دستاوردهای مدرنیته و جهان صنعتی قرار داده است؛ دستاوردهایی که آسمان آبی اوایل قرن نوزدهم را تیره ساخته و غبار مرگ را بر آن ارزانی داشته است. وی که در آثارش فواصل زندگی بومی آمریکا و عصر مدرن را به تصویر در می‌آورد، مرگ و نیستی را به عنوان عنصری در این فاصله قرار داده است و شاید حتی بتوان گفت جامعه‌ی مدرنِ دین‌زدایی شده را در برابر نمادی از مسیحیت سده‌های پیشین قرار داده و این فاصله را با نیستی پُر می‌کند. وی در این تصویر، زندگی انسان‌های عصر مدرن در دوره‌ی رکود را با تصویری از مرگ و صنعت نشانه رفته است؛ صنعتی که گاه‌گاه با فراز و فرودهایش، رکودهایی را همچون رکود بزرگ به ارمغان می‌آورد، تا انسان‌هایش با مرگ و رنج دست و پنجه نرم کنند.

در این اثر، انسان‌محوری پنهانی مشاهده می‌شود که حضور فیزیکی انسان را در خود حذف کرده، اما تمامی عناصر زیست او را به واسطه‌ی زیباشناسی سهل و ممتنع خود نشانه رفته است، تا دیگر بار یادآور پرسش‌هایی باشد که با دستیابی به پاسخ آنها، دلایل رکود بزرگ و رنج انسان‌های آن دوره بر ملا شود و واقعیت ساده‌ی زندگی را فریاد زند، بی‌آنکه در انتظار پاسخی در تصویر باقی بماند.

جدول ۲: ارزیابی آثار عکاسی مستند واکر اونز (نگارنده)

شاخصه			تصاویر		
			۴	۵	۶
فرم	کادر	افقی	√	√	√
		عمودی	-	-	-
		مربع	-	-	-
		باز	-	-	√
		بسته	√	√	-
	رنگ	سیاه و سفید	√	√	√
		رنگی	-	-	-
	نور	طبیعی	√	√	√
		مصنوعی	-	-	-
	زیباشناسی	عینی و واقع‌گرا	-	-	-
		سهل و ممتنع	√	√	√
محتوا	رکود بزرگ	فقر	√	-	-
		بیکاری	√	-	-
		مهاجرت	√	-	-
		استثمار	√	-	-
		شکست آرمان‌های سرمایه‌داری	√	√	√
	مدرنیسم	ترسیم مظاهر اجتماع		√	√
		کارکردگرایی	√	√	√
		خوش‌بینی به آینده و پیشرفت	-	-	-
	رئالیسم	بازنمایی واقعیت	√	√	√
		تفسیر زندگی اجتماعی	√	-	-
		پرداختن به موضوعات انسانی	√	-	-

۶-۲- جمع‌بندی آثار عکاسی مستند واکر اونز

در این بخش با توجه به ارزیابی سه اثر از واکر اونز و یافته‌های (جدول ۲) می‌توان چنین گفت که آثار اونز با فرمی از کادرهای افقی، بسته یا باز و به رنگ سیاه و سفید و با استفاده از نور طبیعی و زیباشناسی سهل و ممتنع وی به تصویر کشیده شده‌اند که با پیروی فرم از عملکرد که در سبک کارکردگرایانه‌ی وی خلاصه شده بود، نحوه‌ی عکاسی بی‌شاخ و برگ او را از موضوعات ساده

www.SID.ir

به شکل نماد و نشانه رقم زد. محتوای آثار وی در «اداره‌ی حفاظت از مزارع» و در بازه‌ی زمانی رکود بزرگ، عمدتاً در باب فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و به ویژه شکست آرمان‌های سرمایه‌داری در نوعی از رئالیسم ساده و بی‌پیرایه که با استفاده از نمادها و نشانه‌ها به مدرنیسم عصر خود در نوعی از نگاه بومی آمریکایی می‌تاخته، جلوه‌گر شده است.

۷- مقایسه‌ی تطبیقی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز

در این بخش، آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز در شاخصه‌های فرم و محتوا و با توجه به تأثیرات مؤلفه‌های دوره‌ی رکود بزرگ و مدرنیسم و رئالیسم هنری حاکم بر آن دوره، مورد نقد، بررسی و تطبیق قرار می‌گیرد.

آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز با تکیه بر سبک عکاسی مدرنیستی و رئالیستی در پرداختن به مؤلفه‌های رکود بزرگ همچون: فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری و همچنین در بازنمایی واقعیت، تفسیر زندگی اجتماعی و استفاده از موضوعات مرتبط با زندگی انسان در قالب عکاسی سیاه و سفید و با بهره‌گیری از نور طبیعی شباهت‌های فراوانی دارند.

لانگ با داشتن کادرهایی که غالباً به صورت عمودی و با استفاده از رویکرد زیباشناسی عینی و واقع‌گرا به تصویر کشیده است، تفاوت چشم‌گیری را در فرم آثار خود نسبت به کادرهای غالباً افقی واکر اونز و همچنین زیباشناسی سهل و ممتنع وی که سوژه‌هایش را در نهایت صراحت و بی‌پیرایگی ثبت کرده است، رقم می‌زند.

با توجه به اینکه هر دو عکاس به بازنمایی واقعیت‌های رکود بزرگ در محتوای آثار خود پرداخته‌اند، اما می‌توان گفت، لانگ مؤلفه‌های رکود را با خصلتی آرمان‌گرا، در نهایت کمال و با رویکردی سنتی در هنر غرب نسبت به امور آشنا جلوه‌گر ساخته است ولی بر خلاف وی، تصاویر اونز از این مؤلفه‌ها صرفاً برشی از واقعیت نیستند، بلکه نمادها و نشانه‌هایی را در بر دارند که در آنها، هر عکس هویت سرسخت خود را در مقام سندی خاموش و نمادی انعطاف‌ناپذیر حفظ می‌کند که همیشه آماده است، تا خود را در معرض پرسش و پاسخ قرار دهد. لانگ همچنین شکست آرمان‌های سرمایه‌داری را در حالی ثبت کرده است که تصاویرش آشکارا خطابی، دارای فریادی از سر رنج و دعوت به عمل است و با این تصاویر انگیزاننده، خواستار اصلاحات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و همدلی با انسان‌های ضعیف در جامعه‌ی خود گردیده است، اما شکست این آرمان‌ها در تصاویر اونز با نشان دادن فواصل بین مدرنیته‌ی در حال شکوفایی و گذشته‌ی ناتمام و به وسیله‌ی نمادها و نشانه‌هایی به تصویر کشیده شده که نظام حاکم را با نشانه رفتن به سمت اقتدار و تصنع مورد حمله قرار داده است. تفاوت دیگر در آثار این دو هنرمند، سبک کارکردگرایانه‌ی مدرنیستی در آثار واکر اونز است که در آن غالباً فرم از عملکرد پیروی می‌کند و وجه کاربردی اثر بر فرم آن اولویت می‌یابد، تا واقعیتی صریح و بی‌پیرایه را در ثبت زندگی بومی آمریکایی اونز به تصویر بکشد، اما در آثار لانگ، فرم و محتوا در قالبی کمال‌گرا و با پیروی از سنت عکاسانه، همسو با یکدیگر تبلور یافته‌اند. لانگ در تفسیر زندگی اجتماعی، نه تنها موارد خاص را به شکلی آرمانی و عام به تصویر می‌کشد، بلکه انسان نقش عمده‌ای را بر دوش خود حمل می‌کند و جلوه‌ای از انسان‌گرایی، درصدد تکریم انسان به شکل قهرمانی در راه دستیابی به اصلاحات اجتماعی بروز می‌کند که گویای نوعی از خوش‌بینی مدرنیستی در راه رسیدن به آرمان‌هاست. در صورتی که در تفسیر زندگی اجتماعی اونز که رنگ و بوی بومی آمریکایی دارد، جزئیات اتفاقی و پیش‌پا افتاده‌ی زندگی مدرن و غالباً با حذف عناصر انسانی، اما با استفاده از نگاهی انسان‌محور و از طریق نمادها و نشانه‌ها بروز یافته است و عکس‌ها در پی هم و به صورت مجموعه‌ای از پرسش‌ها و پاسخ‌ها در ذهن مخاطب، نظام موجود را بی‌هیچ خوش‌بینی به نقد می‌کشد؛ نظامی که از دیدگاه اونز، عامل عریانیِ رکودی بزرگ بود.

۸- نتیجه‌گیری

در این مقاله که با هدف شناسایی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز انجام گرفت، ضمن توصیف علل پیدایش رکود بزرگ در آمریکا و اشاره به قوانین اصلاحی طرح نوین و شکل‌گیری اداره‌ی حفاظت از مزارع و بخش تاریخی آن در راستای بهبود شرایط اقتصادی که عکاسانی را برای ثبت این مهم به خدمت گمارد، نتایج مطالعه بر روی آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز نشان داده، رکود بزرگ بر آثار آن دو هنرمند تأثیر گذاشته است. در پاسخ به این سؤال که چگونه رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز تأثیر گذاشته است؟ این نتیجه به دست آمد که این دو عکاس در آثار عکاسی مستند خود در دوره‌ی رکود بزرگ به سبکی وحدت‌یافته از مدرنیسم و رئالیسم دست یافته‌اند که در آنها انگاره‌های فقر، بیکاری، مهاجرت، استثمار و شکست آرمان‌های سرمایه‌داری به ثبت رسیده است. لانگ تصاویرش را به وسیله‌ی نوعی از آرمان‌گرایی در انسان‌گرایی قهرمان‌پرور در راستای اصلاحات اجتماعی به واسطه‌ی زیباشناسی عینی و واقع‌گرا به تصویر کشیده است و اونز زندگی بومی آمریکایی را در فرمی ساده و بی‌پیرایه در جهت نشان دادن فواصل دنیای مدرن و گذشته‌ی ناتمام از

www.SID.ir

طریق نمادها و نشانه‌ها و ایجاد طرح پرسش و پاسخی در ذهن مخاطب و در راستای حمله به نظام موجود در قالب زیباشناسی سهل و ممتنع و سبک کارکردگرایانه‌ی خود به ثبت رسانده است.

آثار دوروتیا لانگ و واکر اونز را می‌توان در دوره‌های دیگر حیات حرفه‌ای آنان و همچنین تأثیراتی که بر عکاسان پس از خود گذارده‌اند، در پژوهش‌های بعدی مورد بررسی قرار داد.

منابع

۱. آدامز، رابرت، (۱۳۹۷)، «هنر می‌تواند کمک کند»، شیوا نوروزی، چاپ اول، تهران: نشر اورکا.
۲. باتس، ویلفرید، (۱۳۹۴)، «کاغذ و آینه»، مترجم: کیارنگ علائی، چاپ سوم، تهران: نشر حرفه هنرمند.
۳. بیت، دیوید، (۱۳۹۸)، «مفاهیم عکاسی»، مترجم: محمدرضا رئیسی و مارال زیاری، چاپ دوم، تهران: نشر حرفه نویسنده.
۴. تاسک، پطر، (۱۳۶۸)، «عکاسی در قرن بیستم»، مترجم: محمد ستاری، چاپ اول، مشهد: نشر نیما.
۵. جئو، دنیلا، (۱۳۹۸)، «عکاسی مستند و عدم قطعیت»، مترجم: علیرضا ملکیان، چاپ اول، تهران: نشر علم.
۶. حمیدیان، تورج و توکلی، شهریار، (۱۳۹۲)، «حرفه‌ی عکاس»، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: نشر حرفه هنرمند.
۷. دوباتن، آلن و آرمسترانگ، جان، (۱۳۹۸)، «هنر چگونه می‌تواند زندگی شما را دگرگون کند»، مترجم: گلی امامی، چاپ پنجم، تهران: نشر نظر.
۸. زین، هاوارد، (۱۳۹۱)، «تاریخ آمریکا از ۱۴۹۲ تا ۲۰۰۱»، مترجم: مانی صالحی علامه، چاپ دوم، تهران: نشر کتاب آمه.
۹. سانتاگ، سوزان، (۱۳۹۷)، «درباره‌ی عکاسی»، مترجم: مجید اخگر، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل.
۱۰. شوئل، فرانکلین، (۱۳۹۱)، «آمریکا چگونه آمریکا شد»، مترجم: ابراهیم صدقیانی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۱. صحاف‌زاده، علیرضا، (۱۳۸۹)، «هنر هویت و سیاست بازنمایی»، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل.
۱۲. فارل، جکلین، (۱۳۹۸)، «بحران بزرگ»، مترجم: مهدی حقیقت‌خواه، چاپ سوم، تهران: انتشارات ققنوس.
۱۳. گاردنر، هلن، (۱۳۸۱)، «هنر در گذر زمان»، مترجم: محمدتقی فرامرزی، چاپ پنجم، تهران: نشر نگاه.
۱۴. گراندبرگ، اندی، (۱۳۹۶)، «بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر»، مترجم: مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، چاپ سوم، تهران: نشر آثار هنری متن.
۱۵. گلسی، پیتر، (۱۳۹۸)، «واکر اونز و هم‌قطاران»، مترجم: الهام آقابابا‌گلی، فصل‌نامه‌ی حرفه هنرمند، شماره ۷۴، ص ۷۹ – ۱۰۱.
۱۶. لنگفورد، مایکل، (۱۳۹۹)، «داستان عکاسی»، مترجم: رضا نبوی، چاپ اول، تهران: نشر افکار.
۱۷. لینتن، نوربرت، (۱۳۹۱)، «هنر مدرن»، مترجم: علی رامین، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.
۱۸. مارین، مری وارنر، (۱۳۹۹)، «تاریخ فرهنگی عکاسی»، مترجم: هادی آذری ازغندی و دیگران، چاپ اول، تهران: نشر حرفه نویسنده.
۱۹. مورا، ژیل، (۱۳۹۷)، «کلمات عکاسی»، مترجم: حسن خوبدل و کریم متقی، چاپ پنجم، تهران: نشر حرفه نویسنده.
۲۰. نیوهال، بیومونت، (۱۳۹۷)، «تاریخ عکاسی»، مترجم: آذرنوش غضنفری، چاپ اول، تهران: انتشارات مرکب سپید.
۲۱. ولز، لیز، (۱۳۹۰)، «عکاسی: درآمدی انتقادی»، مترجم: سولماز ختایی‌لر و دیگران، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.
۲۲. هفرمن، ماروین، (۱۳۹۸)، «عکاسی همه چیز را دگرگون می‌کند»، مترجم: الهام آقابابا‌گلی و معصومه آقایی، چاپ اول، تهران: نشر کتاب پرگار.

www.SID.ir