بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم ، تحقیقات و فناوری

دانشکده هنرهای تجسمی

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

عکاسی

تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تاثیرات آن برعکاسی معاصر ایران

استاد راهنما

دکتر سید جواد سلیمی

موضوع عملی

این پایان است

استاد راهنمای عملی

فرهاد سلیمانی

پژوهش و نگارش

محمد رحیمی

تیر ۱۳۸۹

اینجانب **محمد رحیمی** اعلام می دارم که تمام فصل های این پایان نامه و اجزا مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته ها، کتب، پایان نامه، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی(فارسی و غیرفارسی) با ذکر مأخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسئولیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

در طی این سالها، شاگرد اساتید متعهد و خردمند بسیاری بوده‌ام. در میان آنها، افرادی که نامشان در زیرآورده شده است، همهٔ قدردانی مرا برانگیخته‌اند:
ابوتراب رضایی، فرهاد سلیمانی، استاد پوریار، علی لقمانی، محمد آلادپوش، رضا نبوی، شهاب الدین عادل، علیرضا صحاف زاده، حمیدرضا سوری و نیلوفر معترف.
درجریان نگارش این پایان‌نامه از کمک های فکری اساتید زیادی بهره برده‌ام به ویژه، محمدخدادادی مترجم زاده، مهرداد نجم آبادی، یحیی دهقانپور، علیرضا صحاف زاده و حمیدرضا سوری که در اینجا اخلاقاً لازم می دانم از همهٔ آنها تشکر کنم.
همچنین آقایان دکتر سید جواد سلیمی و فرهاد سلیمانی شایستهٔ تقدیر و تشکر ویژه‌ای هستند که با رهنمودهایشان در بخش نظری و عملی این رساله، راه گشا بوده‌اند.
ممکن نیست بتوانم این یاداشت قدردانی را بدون سپاس‌گذاری از همسر عزیزم و کارمندان مهربان کتابخانهٔ دانشگاه هنر به ویژه خانم مربی که مزاحمت های پی‌در پی مرا در تمام این مدت تحمل کرده‌اند به پایان برسانم.

محمد رحیمی
تیر ۱۳۸۹

چکیده

از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد رویکرد مستندنگارانه‌ی جدیدی در عکاسی جهان (به ویژه آمریکا) به وجود آمد که همچنان ادامه دارد. از سردمداران آن به رابرت فرانک و کتاب معروف او «آمریکایی ها» می توان اشاره کرد. عکاسانی مانند لی فریدلندر، گری وینوگراند، دایان آربوس، ویلیام کلاین، بروس دیویدسون، نن گلدین، پل گراهام، ویلیام اگلستون، مارتین پَر و دیگران که هر یک با نگاه شخصی خود این نگاه نو، به اعتباری آن شکل از نگاهی که فارغ از سنت های تصویری کلاسیک عکاسی است و نگاه عکاسانی چون لوئیس هاین و جاکوب ریس را به پرسش و چالش می‌کشد، در آثاری که آفریدند حفظ کرده و راه سلف خود را ادامه دادند. از سوی دیگر در دهه ی ۱۹۷۰ گرایشهای دیگری در این زمینه با عنوان «توپوگرافی نوین» و همچنین «فتوژورنالیسم نوین» مطرح می شوند که پیشینه‌ی آنها همان عکاسی مستند دهه‌ی ۱۹۶۰ بود. این گرایشها ویژه‌گیهایی دارند که بر روی عکاسی مستند معاصر تأثیر می گذارند . از دهه ی ۱۹۸۰ به بعد عکاسی مستند متنوع تر و بسیار پویاتر از گذشته عمل می‌کند؛ بخشی از این پویایی، حاصل زمینه‌هایی است که عکاسی مستند روی آن شکل گرفت. عکاسی مستند امروز عموماً در سه زمینه‌ی اصلی کار می‌شود برای کتاب، برای گالری و یا برای مجله استفاده می‌شود .

عکاسی مستند امروز بسیار شخصی‌تر، شاعرانه‌تر، ذهنی‌تر و درونی‌تر شده است و مسئله‌ی اصلی، تنها مطابق بودن با واقعیت نیست، بلکه نگاه شخصیِ عکاس در عکاسی مستند امروز، از اهمیت والایی بر خوردار است. این شکل از عکاسی که بیشترین سهم عکاسی مستند متأ خر جهان را به خود اختصاص داده است، متأ سفانه به دلیل نبود بستر و زمینه‌ی لازم، عکاسی مستند معاصر ایران همپای عکاسی مستند جهان پیش نرفت و کارهای انجام شده نیز در حد و اندازه هایی نبوده‌اند تا جریان و رویکرد مسلطی را شکل دهند. بنابراین آن شکل از عکاسی مستند متأخر غربی در جامعه‌ی منفعل و کسالت بار عکاسی معاصر ایران غریب و نا آشنا جلوه می‌کند.

واژه‌های کلیدی (فارسی):

مستندنگاری نوین، عکاسی مستند، عکاسی معاصر ایران.

فهرست

مقدمه ۱

فصل اول طرح تحقیق ٤

فصل دوم درباره عکاسی معاصر ۸

فصل سوم در جستجوی عکاسی مستند نوین ۱۷

عکاسی مستند قبل از ۱۹٦۰

فصل چهارم مستندنگاری نوین

٤-۱ روند تحولات سیاسی، اجتماعی و هنری معاصر ۲۸

٤-۲ ماهیت مستندنگاری نوین ۳٤

٤-۳ استراتژی های نمایش و ارائه‌ی آثار ٤٤

٤-٤ مکان نگاری جدید و فتوژورنالیزم جدید ٤۷

٤-۵ مستندنگاری نوین: عکاسانی که دغدغه‌های شخصی دارند ۵۲

٤-٦ مستندنگاری نوین و رویکردهای تازه ٦۰

فصل پنجم عکاسی مستند معاصر ایران ۷۰

فصل ششم نتیجه گیری ۹٦

بخش عملی ۱۰۳

منابع فارسی ۱۱۵

منابع لاتین ۱۱۸

Abstract

عکاسی می تواند کوبنده باشد؛ نه آنجا که می ترساند، می جنگد و رسوا می کند؛
بلکه آنجا که اندیشناک است، وقتی که فکر می کند.

رولان بارت

مقدمه

«بعد از دهه‌ی ۱۹٦۰ آغاز فصل کاملاً تازه‌ای در عکاسی مستند را به انتشار کتاب «آمریکایی‌ها»ی رابرت فرانک[۱] نسبت می دهند.»(گروندبرگ، ۱۳۸٦: ۱۲) « این رویکرد جدید در عکاسی مستند با برپایی نمایشگاه مهمی در «موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک»[۲]تحت عنوان «مستند نو»[۳]توسط جان سارکوفسکی[٤] مدیر وقت موزه، به اوج خود رسید.»(خوانساری، ۱۳۸۵: ١٤٤) سارکوفسکی و موزه‌ی هنرهای مدرن سردمدار مطرح کردن گرایشی می شوند که عکاسان شاخص آن لی فریدلندر[٥]، گری وینوگراند[٦]و دایان آربوس[۷] محسوب می‌شدند. اینان عکاسانی بودند که عکسهایشان را بر پایه‌ی پیش پا افتادگی و روزمره‌گی صحنه های زندگی شهری در آمریکا قرار داده بودند؛ عکسهایشان متأثر از رابرت فرانک بود که وی نیز آثارش واکنشی به عکسهای واکر اونز[۸] بود.

در این نوع عکاسی موضوعاتی که عکاس بر می‌گزیند به گونه‌ای ارائه می‌شوند که چهره‌ی نهفته و پنهان واقعیت و ماهیتی که در پس اشیاء و پدیده‌های جهان پنهان مانده و در زندگی روزمره قادر به درک و دریافت آنها نیستیم کشف و ارائه می‌شود. بر خلاف نگرش سنتی و کلاسیک به عکاسی مستند، در این رویکرد تازه، هنرمند با زبان ویژه و نگاه خاص خود می‌تواند هر چیزی و هر موضوعی را به اثری در خور و قابل تأمل تبدیل کند. در حقیقت عکاس، خلاقانه و با نگاهی شخصی به جهانی که در آن زندگی می‌کند بر خورد کرده و به آن معنایی جدید می‌بخشد تا به ما نوع دیگری از دیدن را نشان دهد.

در جهان امروز عکاسان بسیاری در سراسر دنیا همچنان به عکاسی می‌پردازند که آثار آنها را می‌توانیم در نشریات و کتابها مشاهده کنیم. علاوه بر این، امروزه بسیاری از آثار مستند بر دیواره‌ی

1- Robert Frank
2- MOMA: Museum of Modern Art
3- New Documentary
4- Jan Szarkowski
5- Lee Friedlander
6- Garry Winogrand
7- Diane Arbus
8- Walker Evans

گالری‌ها دیده می‌شوند و عکسهای کوچک و سیاه و سفید به کرات جای خود را به تصاویر رنگی قطع بزرگ در فضای گالری دادند. لذا شرایط درک و دریافت(عکاسی مستند) به طور اساسی تغییر کرده است و گالری نه فقط برای عکسهای مستند نو بلکه برای سایر گرایشهای آن همچون «فتو ژورنالیسم نوین»[1] و «مکان نگاری نوین»[2] به فضای مهمی تبدیل گشته است.

عکاسی مستند امروز با خلق واقعیت جدید، عمیق تر و حتی با اهمیت تر از آنچه در مقابل دوربینش قرار دارد به بیان یک دیدگاه و ارائه‌ی یک نقطه نظر تازه می‌پردازد. البته بعضی از عکاسان با نگاهی شاعرانه و پر رمز و راز به بازتاب این واقعیتها می پردازند که در نهایت عکسهایشان دارای لایه های درونی راز گونه وپر از نشانه‌های تصویری می شود که پیامی عمیق‌تر را در پس پیام ظاهری تصویر به بیننده منتقل می‌کنند و این خود دلیلی است بر اینکه مرز شاخه‌های بین عکاسی و بخصوص عکاسی مستند نو و عکاسی هنری، مرزی محکم و غیر قابل عبور نیست بلکه در بسیاری موارد تفکیک این دو از هم کاری پیچیده است.

تنوع موضوعات عکاسی مستند به گستردگی زندگی انسان بر روی کره‌ی زمین و مسائل مربوط به آن می‌باشد و تنها چیزی که در انتخاب موضوع تعیین کننده است میزان علاقه و درجه‌ی اهمیتی است که عکاس برای موضوعی خاص قائل است و همیشه موضوع عکس مستند از دیدگاه عکاس دارای یک اهمیت نسبی است و نتیجه‌ی کار و پیام نهفته در عکس نسبت مستقیم با میزان این اهمیت دارد.

این شیوه از عکاسی از ۱۹٦۰ به بعد به خاطر داشتن بستری مناسب در غرب به ویژه امریکا شتاب بیشتری به خود گرفته و بیشترین سهم عکاسی مستند متأخر جهان را نیز به خود اختصاص داده است. اما متأسفانه در ایران به دلیل نداشتن همین بستر مناسب و عدم توجه مراجعی که این نوع عکاسی را باید مورد حمایت قرار دهند، و بسیاری از دلایل دیگر که در فصل مربوط به ایران به آنها خواهیم پرداخت، جایگاه مناسبی را در عکاسی مستند معاصر کسب نکرده است.

این تحقیق و پژوهش هدف اصلی خود را علاوه بر نگاهی کلی به آثار عکاسان این نوع از عکاسی، بررسی وتحلیل عکاسی مستند نوین و تأثیرات آن بر عکاسی مستند معاصر ایران قرار داده است. برای شروع کار، بسیاری از رسالات مربوط به عکاسی ایران و جهان از جمله «سیر تحولات عکسی مستند اجتماعی ایران»(امانی تهرانی،۱۳۸۳)، «تحلیلی بر عکاسی هنری بعد از انقلاب- تهران»(منوچهرزاده،۱۳۸٦)، «تاریخ رویدادهای عکاسی ایران»(امیرلوئی،۱۳۷۸)، «عکاسی در عصر تصویرسازی الکترونیکی»(خوبدل،۱۳۸۷)، «بحران واقعیت»(گروندبرگ،۱۳۸٤)، «دایره المعارف

[1]- New Photojournalism
[2]- New Topographic

عکاسان مستندنگار برجستهٔ جهان»(رجبی نژاد،۱۳۸۲)، «ویژه گیهای عکاسی مستند»(سلیمانی،۱۳۷۲) و بسیاری دیگر. همچنین تقریباً تمامی مجلات تخصصی منتشر شده مربوط به عکاسی را به طور کامل و دقیق مطالعه کرده و یاداشت برداری نمودم. از طرف دیگر برای تکمیل کار تحقیق با چند تن از اساتید دانشگاههای هنر و تهران، استاد حمیدرضا سوری، استاد مهرداد نجم آبادی، استاد علیرضا صحاف زاده و استاد یحیی دهقانپور برای آشنایی بیشتر با فضای عکاسی مستند متأخر ایران و جهان گفتگو نمودم.

این رساله با نگرشی کلی به عکاسی معاصر و ریشه‌یابی عکاسی مستند آغاز، و با تحلیل و بررسی رویکردهای عکاسی مستند معاصر جهان ادامه می یابد. در بخش نهایی به بررسی وضعیت عکاسی مستند معاصر ایران و چگونگی تأثیر پذیری آن از مستند نگاری نوین و همچنین نتیجه گیری خواهیم پرداخت.

فصل اول
طرح تحقیق

بیان مسئله :

مستندنگاری نوین در تاریخ عکاسی بعد از مکتب نیویورک، منجر به تولد گرایشات زیادی شد. عکاسان مکتب نیویورک ، گروهی از عکاسان آزاد مد و خبری بودند که بعداً به مستندنگاری نوین روی آورده و به مطالعه‌ی زندگی انسانی و جوامع شهری بخصوص بعد از جنگ و بحرانهای اقتصادی و اجتماعی پرداختند. آنها عامدانه قواعد ترکیب‌بندی و کادربندی رایج آن زمان را زیر پا گذاشته و با عکسهایی که معنا های اجتماعی و دغدغه‌های شخصی پیچیده ای را انتقال می دادند به نقد جوامع شهری پرداختند.(Guimond ,1991)

تمایز نگاه عکاسان مستند نو با عکاسان مستند کلاسیک که ثبت خنثی و دقیق از واقعیت را دستمایه‌ی اصلی آثار خود قرار می‌دادند این است که عکاسان این سبک بیشتر به دنبال پرداختن به دغدغه های شخصی، موضوعات خاص و عکسهایی هستند که بخش اعظم آن در کتاب و موزه ارائه می شود. در واقع برای عکاسی مستند نوین حداقل دو مسئله مطرح است، یافتن مضمونی که تا کنون در عکسهای پیشین به آن پرداخته نشده، و یافتن سبکی که بتواند بدون تکرار صرف سنت قدیمی ، قدرت آنرا تداوم بخشد. این تحقیق به این سبک از عکاسی و تأثیرات این رویکرد جدید، یعنی مستندنگاری نوین بر جریان عکاسی معاصر ایران پس از دهه‌ی ۱۳٤۰/۱۹٦۰ خواهد پرداخت.

پیشینه تحقیق :

در بین پژوهشهای انجام شده چند مورد پایان‌نامه در مورد عکاسی مستند وجود دارد اما هیچ یک به مستند نوین و رویکرد جدید آن در عکاسی معاصر نپرداخته‌اند. پایان نامه‌های پیشین یا درباره‌ی عکاسان مستند کلاسیک بوده و یا درباره‌ی تاریخچه‌ی عکاسی مستند می‌باشند. تنها در رساله‌ی «بحران واقعیت» اثر اندی گروندبرگ[1] که توسط مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی در قالب پایان‌نامه در دانشگاه هنر ترجمه شده، در فصل پنجم آن به مستند نگاری نوین پرداخته شده است. همچنین پژوهشهایی درباره ی عکاسی مستند ایران بدون بررسی این شکل از عکاسی صورت گرفته است از جمله، «سیر تحولات عکاسی مستند ایران»(امانی،۱۳۸۳)، «تاریخ رویدادهای عکاسی

[1]- Andy Grundberg

ایران»(امیرلویی،۱۳۷۸)، «تحلیلی بر عکاسی هنری بعد از انقلاب- تهران»(منوچهرزاده،۱۳۸٦) و رساله هایی که بصورت پراکنده به عکاسی مستند اشاراتی داشته اند همچون «ویژگیهای عکاسی مستند»(سلیمانی،۱۳۷۲)، «دایره المعارف عکاسان مستند نگار برجسته جهان»(رجبی نژاد،۱۳۸۲)، «عکاسی در عصر تصویر سازی الکترونیکی»(خوبدل،۱۳۸۷).

اهداف کلی تحقیق :

با توجه به اهمیت، تأثیرگذاری و کاربردی بودن مقوله‌ی عکاسی مستند نوین و این نکته که قشر وسیعی از عکاسان معاصر و هنر عکاسی در ارتباط با عکاسی مستند هستند و واژه‌هایی مثل مستندنگاری نو هر معنایی هم که داشته باشند، بیانگر نیاز به کشف شیوه های جدید برای بیان اندیشه‌های شخصی می‌باشند. معانی جدید، فرمهای جدید، قالبهایِ بازنمایی جدید، اینها فقط بخشی از رویکردهایی است که در واکنش به بحران مستندنگاری سنتی شکل گرفته‌اند.

یکی از اهداف این تحقیق پرداختن به چگونگی این رویکردها و تأثیرات آن بر عکاسی معاصر ایران می‌باشد. از اهداف دیگر این پژوهش تحلیل و تشریح این شکل از عکاسی است که علی رغم اهمیتی که دارد، در کشور ما کمتر مورد توجه واقع شده است. و همچنین تلاشهایی را که برای احیایِ عکاسی مستند با رویکردی جدید در شرایط پیچیده‌ای که عکاسی امروز در آن به سر می برد، مورد بررسی قرار می دهد .

فرضیه تحقیق :

با توجه به اهداف این رساله فرضیه و پرسش‌هایی را در نظر می گیریم :

ـ مستند نو آن شکل از عکاسی است که نگاه عکاسانی چون لوئیس هاین[1]را به چالش و پرسش می کشد و نگاهی است که فارغ از سنت‌های کلاسیک تصویری است.

ـ آیا عکاسی مستند معاصر ایران از عکاسی مستند متأخری که در جهان رایج است تأثیر پذیرفته است و آیا بستر چنین تأثیرپذیری در ایران وجود داشته است؟

ـ دغدغه‌ی اصلی عکاسان مستند نوین چیست؟

ـ آیا رابطه‌ای بین مستندنگاری نوین و دیگر شاخه‌های آن همچون توپوگرافی نوین و فتوژورنالیسم نوین وجود دارد؟

ـ آیا عکاسانی که در جستجوی رویکرد جدیدی در عکاسی مستند هستند نگاهی متفاوت‌تر از عکاسان مستند سنتی دارند؟چگونه؟

---

[1]- Lewis Hine

روش تحقیق :

روش تحقیق و شیوه‌های مورد استفاده بر اساس دو روش کلی توصیفی، تحلیلی انجام شده است و همچنین پژوهش و شیوه‌های دستیابی به اطلاعات و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات بدست آمده به همراه مصاحبه با تنی چند از اساتید عکاسی و جستجو در اینترنت مورد توجه قرار گرفته است.

طرح کلی تحقیق :

فصل‌بندی این رساله بر اساس تقسیمات موضوعی با گستره‌ی دوره‌های تاریخی و زمانی صورت گرفته است. در فصل اول، طرح تحقیق همراه با فرضیات و سؤالات احتمالی، همچنین شیوه‌های مورد استفاده در این پایان‌نامه دیده می‌شود. در فصل دوم به بررسی کلی عکاسی معاصر جهان می‌پردازیم. درفصل سوم به تاریخچه‌ای کوتاه درباره‌ی عکاسی مستند، طلوع و سرآغاز عکاسی مستند نوین قبل از ۱۹۶۰ اشاره می‌شود. در فصل چهارم که مهمترین بخش این رساله به شمار می‌رود، سیر تحول و دگرگونیهای جدید در مستند نگاری و تحلیل این رویکرد و آثار عکاسان فعال در این زمینه بعد از ۱۹۶۰ بررسی شده است. فصل پنجم وضعیت عکاسی مستند معاصر ایران بعد از ۱۳۴۰ شمسی تشریح شده است. فصل نهایی به جمع بندی تحقیق و رسیدن به یک نقطه نظر شخصی اختصاص داده شده است. در بخش عملی نیز این پروژه ارائه می شود، «این پایان است»،به خاطر تجربه‌ی شخصی که داشته‌ام، مد ت زمانی است که مسئله و موضوع مرگ برایم دغدغه‌ای است ذهنی و شخصی. برای پرداختن به این دغدغه‌ی شخصی پروژه عملی این رساله «ازآنِ خودسازیِ»[1] عکسهایِ والتر شولتز[2] که از افراد دم مرگ با رویکردی جدید عکاسی شده، خواهد بود .

[1]- Apprpriation
[2]- Walter Schels

فصل دوم

درباره عکاسی معاصر

ازنیمه‌ی دوم قرن بیستم، ما درون یک فرهنگ بصری زندگی می‌کنیم که با تصاویر انبوه آکنده شده است. ونظریه‌ای مبتنی بر این که تنها یک نوع تصویر می‌تواند مؤثر، معتبر و موثق باشد در دنیای امروزی از درستی محدودی بر خوردار است. اما با این حال تصاویر، رایج ترین بستر ارتباطی ما با جهان پیرامون هستند.

از دهه ی ۵۰ به بعد عکاسی از شکل یک حوزه‌ی فرعی به جریانی قدرتمند در میان حوزه‌های اصلی هنر دنیا تبدیل شد. عکاسی معاصر از حیث فنی و هنری، امکانات زیادی را به کار گرفته است، تا به عنوان مهمترین تولید کننده‌ی ابزار فرهنگی ـ سیاسی یعنی تصویر، جایگاه و راه و روش خود را به تثبیت رساند.

در دو دهه‌ی نخست قرن بیستم گروهی از عکاسان موسوم به «ناب گرا» در صدد تثبیت جایگاه عکاسی به عنوان یک شکل هنری به اتکای شناسایی خصوصیات و ویژگی‌های ذاتی این رسانه بر آمدند. در میان خصوصیاتی که منحصراً «عکاسانه» محسوب می‌شدند می توان به وضوح تصویر و ارائه‌ی دقیق جزئیات بدون دخل و تصرف در سوژه مورد نظر اشاره کرد.

از جمله مدافعان اصلی این نوع زیبایی شناسی آلفرد استیگلیتز[۱] بود که بعد ها آنسل آدامز[۲]، ادوارد وستون[۳] و پل استراند[۴] با فعالیتهای خود راه پذیرش عکاسی به عنوان یک شکل هنری را هموار کردند. در میان آنها استگلیتز سهم عمده‌ای در روند مطرح شدن عکاسی مدرنیستی داشت.

گونه‌ی دیگری از عکاسی در اوایل قرن بیستم شکل گرفت که از خصلت اجتماعی این رسانه بهره می‌گرفت و هم مسیر با جریان نابگرایی عکاسی به رهبری استیگلیتز فعالیت خود ادامه می‌داد. عکاسان اجتماعی نظیر جاکوب ریس[۵]، لوییس هاین[۶]، واکر اونز[۷]،و بعدها رابرت فرانک[۸] که با

1- Alfred Stieglitz
2- Ansel Adams
3- Edward Weston
4- Paul Strand
5- Jacob Riis
6- Lewis Hine
7- Walker Evans
8- Robert Frank

آثارشان بسیاری از عکاسان بعد از خود را تحت تأ ثیر قرار داده‌اند ـ اعتقاد داشتند که توانایی هنر عکاسی در ثبت تصویر دنیای روزمره نهفته است.

هاین عکاسی بود که عکسهایش به خاطر زمینه هایی که این تصاویر در آن حضور داشت، سرشت سیاسی ـ اجتماعی تصاویرش آشکار می‌شد. آثار او در اعلامیه‌هایی که در حمایت از اصلاحات اجتماعی آزادی خواهانه منتشر می‌شد به چاپ می‌رسیدند و نیز به خاطر نشان دادن وضعیت هولناک کار کودکان برای تغییر افکار عمومی به عاملی کار آمد، در روند تحولات سیاسی ـ اجتماعی بدل شد.

« چنانچه گوستاو لوبون[1] در اثر کلاسیک روانشناسی توده‌ها، عکس را یکی از نافذ ترین ابزارهای فرهنگی برای تغییر افکار عمومی در آستانه ی قرن بیستم به حساب آورده است. همین توان و تمایل انتقادی رسانه‌ی عکاسی عامل تعیین کننده برای رشد و گسترش آن در میان هنرمندان با گرایشهای متنوع اصلاح طلبانه و معترض بوده است.از جمله مهمترین برش‌های تاریخ عکاسی می‌توان به نوع نمونه هایی چون رویکرد جامعه شناختی آثار جاکوب ریس،ون درزی[2]،بروس دیویسون[3]،دنی لیون[4]و لری کلارک[5] از نیویورک، عکسهای لوئیس هاین برای کمیته‌ی ملی کودکان در دهه‌ی سی، عکاسی از جنبشهای مدنی دهه‌ی شصت همچون گزارش ایو آرنولد[6] از جنبش سیاهان به رهبری مارتین لوترکینگ[7]، گزارشهای اجتماعی مصور واکر اونز، مارگریت بورکه وایت[8]یوجین اسمیت[9] . . .. همچنین تکوین فتوژورنالیسم و نهادهای مرتبط با آن از نشریات لندن ایلاستریتد نیوز[10] و پیکچرپست[11]، تایم[12]،لایف[13]و فورچون[14]تا بنیاد ورلد پرس فتو[15]و آژانس مگنوم[16]،و اسناد بصری عکاسی جنگ از آغاز آن یعنی تصاویر کارل باتیست وان زاتماری[17]در جنگ کریمه(۵۶-۱۸۵۳) تا آثار راجر فنتون[18]، گروه

1- Gustav Lebon
2- James Van Dersi
3- Bruce Davidson
4- Dany Lion
5- Lary Clark
6- Ive Arnold
7- Martin Luterking
8- Margret Burke-white
9- E.Eugin Smith
10- Illustrated London News
11- Picture Post
12- time
13- Life
14- Fortune
15- World Press Photo
16- Magnom Agency
17- Batist Van Zatmary
18- Roger Fenton

ماتیو برادی[1] در جنگهای داخلی آمریکا، وآثار رابرت کاپا[2]، جو روزنتال[3]، مالکوم براون[4]، دان مکالین[5]، داگلاس دانکن[6]، دیوید ترنلی[7]، جیمز نچوی[8]، و . . . کشف ظرفیتهای نشانه شناختی عکس در دوران معاصراشاره کرد.»(مقیم نژاد،۱۳۸۷:۵۰)

هاین و اونز به همراه دیگر عکاسانی چون دوریتا لانگ[9]و بن شان[10] به استخدام دولت آمریکا در آمدند تا در سالهای دهه ی ۱۹۳۰ تحت سرپرستی روی استرایکر[11] با طرح « اداره‌ی حفاظت از مزارع(F.S.A) » همکاری کنند. هدف این طرح آن بود که با ثبت مستند وضعیت روستائیان، احساس همدلی شهر نشینان برانگیخته شود.

در اروپا عکاسان اجتماعی، از جمله اوژن آتژه[12] ،آگوست ساندر[13] و بیل برانت[14] به مستند کردن وضعیت طبقات مختلف مشغول بودند. « آگوست ساندر آلمانیهای پیش از جنگ جهانی دوم را بر خلاف دیدگاه رسمی و حکومتی، آن‌گونه که بودند و نه به عنوان مخلوقاتی خاص، به نمایش گذاشت.»(بلاف،۱۳۷۵: ۱۱٤)

« درحین اینکه میراث نابگرایی استیگلیتز در حال گسترش بود، زیباشناسی باهاوس[15] به وسیله‌ی لازلو موهولی ناگی[16]– که ازعکاسان نابگرای اروپا بود – وارد آمریکا شد و از ادغام این دو زیبا شناسی، مدرنیسم در عکاسی آمریکایی بنا نهاده شد.»(گروندبرگ،۱۳۸٦: ٤۷) « مدرنیسم اروپایی مبنای سیاسی داشت، حال آنکه مدرنیسم آمریکایی غیر سیاسی بوده و بر بیان شخصی و ذوق فردی تأ کید داشت.»(کازابان،۱۳۸٦: ٤۰۰)

« در دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ دوربین سی و پنج میلیمتری با قابلیت حمل، سرعت و فوریت به عکاسانی چون هنری کارتیه برسون[17] اجازه داد واقعیت را از نزدیک به تصویر بکشند. در پاریس براسای[18] دوربینش را داخل یک خانه‌ی فساد برد (۱۹۳۲). در نیویورک واکر اونز در حالی که در

1- Mateu Brady
2- Robert Copa
3- Joe Rosental
4- Malcom Brown
5- Don Maccollin
6- E.Doglas Doncan
7- David Turnley
8- James Nachtway
9- Dorothea Lange
10- Ben Shahn
11- Ray Stryker
12- Eugene Atget
13- August Sander
14- Bill Brandt
15- Bauhaus
16- Lazlo Moholy-Nagy
17- Henri Cartier- Bresson
18- Brassai

مترو سرگرم عکس گرفتن بود دوربینش را پنهان می‌کرد (۱۹۴۲–۱۹۳۸). عشق لیزت مادل[1] به دوربین سی و پنج میلیمتری و تمایلش به نزدیک شدن به واقعیتهای خشن تری که در خیابانها به دنبالشان می‌گشت و تیز هوشی بصری عمیق وی راه را برای عکاسانی مانند دایان آ ربوس[2] ، پیتر هویار[3] و نَن گلدین[4] هموار کرد. تا دهه‌ی ۱۹۷۰ عکاسان هر چه بیشتر خود را در دو سوی لنز می دیدند، کشمکش با خود و چشم دوربین که امروزه هنر جهان را به هزاران جلوه در آورده است.

نَن گلدین قبل از شروع ایدز رابطه ی دوستی اش را با دیوید آرمسترانگ[5] و مخنث های جور به جور در لباس زنان در عکس نشان داد ... در ۱۹۷۸، گلدین با دلسوزی و پشتوانه‌ی بصری شروع به نشان دادن زندگی کولی وار پایین شهر نیویورک کرد، قبل از آنکه ایدز و پول کلان در دهه‌ی ۱۹۸۰ آن را ویران کند. او خودش به عنوان فعال اجتماعی در مبارزه با ایدز خاطره‌ی دوستان مبتلایش را گرامی داشت و با صراحت، در عکس هایش اقرار به سوء استفاده های جنسی می‌کرد. او به صراحت خود را جلوی دوربین مطالعه می کرد.»(کرتس،۱۳۸۸: ۱۹)

در این روند عکاس خود نقش سوژه را ایفا می‌کند و همچون خود ، تماشاگر و مخاطب را نیز به جستجو در لایه‌های پنهان زندگی شخصی‌اش فرا می‌خواند. نَن گلدین و دوستانش با تصاویرشان یکی از شخصی‌ترین آثار هنری چند دهه ی اخیر را به وجود آورده‌اند. این نسل از عکاسان به شیوه‌ای کار می‌کنند که گویی عکس فوری و لحظه‌ای می‌گیرند، شیوه‌ی کار آ نها غیر رسمی و خارج از قواعد مرسوم هنری است و بیشتر موضوعات رایج روزمره را به تصویر می کشند.

« از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد نیز رویکرد مستند نگارانه‌ی جدیدی در عکاسی شکل گرفت که از سردمداران آن به رابرت فرانک و کتاب معروف او، «آمریکایی ها»، می توان اشاره کرد. این گرایش از اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ تا اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ با عنوان مکتب نیویورک شکل گرفت و از دهه‌ی ۶۰ به بعد با عنوان مستندنگاری نوین شناخته شد که در ادامه منجر به تولد گرایش عکاسی خیابانی گردید.»(محمدی نامقی،۱۳۸۵: ۷۲) عکاسی خیابانی بیشتر ناشی از جستجوی شخصی برای نشان دادن تحرک و فعالیتهای بشری و زندگی روزانه در خیابان‌ها و فضای شهری با موضوعات ناب و منحصر به فرد می‌باشد. عکاسانی چون رابرت فرانک، گری وینوگراند، لی فریدلندر، هلن لویت[6]،

1- Liset Model
2- Diane Arbus
3- Peter Hujar
4- Nan Goldin
7- David Armstrong
6- Helen Levitt