

تجلی نقد بر روند تولید عکاسانه از منظر حقایق سوژکتیو

محمدرضا شریف‌زاده، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۰۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۲/۰۸

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

واژگان کلیدی:

نقد، سوژکتیو، چهره‌نگاری، معنا، متن.

مقدمه

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

عکاسی در تمامی کاربردهایش، نوسازی مفهوم ارائه‌کننده سندی از آنچه که عکاسی: در حکم سند در مقابل لنز دوربین قرار داشته

است، انگاشته می‌شود. اصطلاح «ابژکتیو»^۱ و «سوبژکتیو»^۲ در این زمینه، از اهمیت اساسی برخوردارند. منظور از ابژکتیو عکاسانه آن است که اشیا یا که در مقابل دوربین قرار دارند، ایجادکننده عکس تلقی می‌شوند. و منظور ازسوبژکتیو عکاسانه، آن است که این عکاس پشت دوربین است که ایجادکننده عکس تلقی می‌شود. بر این اساس عکاسی به واسطه پیوندهایش با علم، طبیعت و همچنین نمایندگی مشهودش همواره در حکم ابزاری جهت مشاهده و ثبت اطلاعات اسنادی به کار گرفته شده است.

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

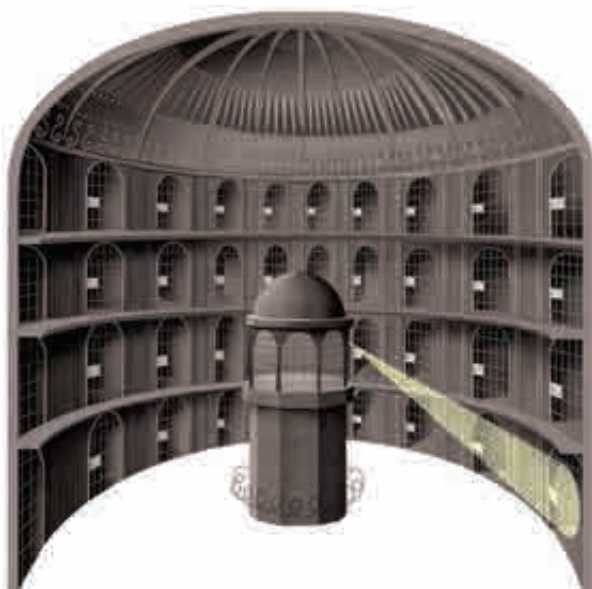
۱- عکاسی نخستین بار در سال ۱۸۴۴ توسط ویلیام فاکس تالبوت^۳ به سندی قانونی دال بر مالکیت اشیا اشاره کرد. (Talbot, 1984: 16)

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

1. objectivity

2. subjectivity

3. William Henry Fox Talbot



تصویر ۱. نمونه ذهنی ترسیم شده از زندان ایده آل

قرار می دهند (تصویر ۱).

در واقع مشهودترین ابزاری که شاید بتوان استعاره فوکو را در آن مورد بازایی قرار دارد دوربین های متصل به تلویزیون مدار بسته^۵ به شمار می روند که در شهرها معمولاً برای جلوگیری از وقوع جرم به کار می روند. یکی از مهم ترین و مشهورترین نمونه های این گونه تصاویر مربوط به عکس هایی است که از کودک دوساله ای به نام جیمز بالگر^۶ که توسط دو پسر بزرگ تر از خودش ربوده شد و به قتل رسید، موجود است، تصاویری که به طور ضمنی و از طریق دوربین های مدار بسته جرم را

5. (CCTV)

6. James Bulger

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

میراث نظام مندسازی عکاسی در حکم سند اجتماعی

اندیشه های اندیشمند فرانسوی میشل فوکو^۴ پیرامون چگونگی نفوذ قدرت و نظارت در تمام اجزای جامعه عکاسی را یاری می رساند تا بدین ترتیب سندگونگی اجتماعی را بررسی کند که چگونه می تواند نیروی کار جامعه ای را که به صورت روزافزون صنعتی شده بدون آنکه نیازی به اجبار فیزیکی باشد، ارزیابی کند. (Tagg, 1988: 87) فوکو استعاره Panopticon را جهت توصیف چنین جامعه ای به کار می برد، استعاره ای که به واقع گونه ای «زندان ایده آل» بوده است که در آن هر زندانی در سلول انفرادی تنگ و بسیار روشنی جدای از دیگران حبس می شد، هر سلول در چشم انداز یک برج نگهبانی مرکزی قرار گرفته بود به گونه ای که نگهبانان می توانستند از پنجره ها بیرون را ببینند اما زندانیان نمی توانستند داخل برجک را ببینند. (Foucault, 1977: 228) درواقع این گونه برداشت موقعیتی را در ذهن ناقد و مفسر عکاسی پدید می آورد که گویی عکاسی و عکاس همواره ساکنان برج مراقبت مخفی ای هستند که ساکنان همیشگی زمین را به اسنادی تصویری تبدیل می کنند که خود از حضور در این اسناد ناآگاه اند و تنها تجربیات تاریخی و روند جوامع بشری است که این تجربیات را در ظاهری تازه مورد کاربست

4. Michel Foucault



تصویر ۳. گفت‌وگویی از آن طرف پنجره آشپزخانه، ۱۹۸۶

صورت که عرضه انگاره‌های عکاسانه (بدون مداخله عکاس) از طریق عکس‌ها غیرممکن می‌نماید. از این منظر سوپرکتیویته نیز به همین گونه دچار تفاوت می‌شود و آن وابستگی بی‌چون و چرای آن به تفسیری است که متأثر از تجربه بشری است و در واقع گونه‌ای فردی‌تر از یک اثره کلی‌تر را می‌نمایاند.

بر اساس مفاهیم نقادانه دیلی به مجموعه تصاویر بسیاری می‌توان اشاره کرد که در آن عکاسان حرفه‌ای دغدغه‌های خود را نسبت به سوژه‌هایشان ابراز کرده و در همان حین به گونه‌ای کاملاً فردی استعداد‌های خود را نیز به عنوان عکاس به رخ کشیده‌اند. به واقع سوژه‌های عکاسانه در حکم قربانیانی به‌شمار می‌روند که دوربین عکاسی توسط شخص عکاس، آنها را شکار و در حکم اسنادی ارائه می‌کند (Rosler, 2003: 261). حال آنکه این تصاویر



تصویر ۲. نمای ثبت‌شده توسط دوربین مداربسته از لحظه ربوده شدن جیمز بالگر

القای می‌کنند (Kember, 1995: 125). عکس‌هایی که با دلالت‌های ضمنی مشابهی در شبکه‌های اجتماعی، روزنامه‌ها و مقالات نیز چاپ می‌شوند (تصویر ۲).

جان دیلی و تمایز میان اثره‌ها و نشانه‌ها

جان دیلی^۷ فیلسوف و نشانه‌شناس آمریکایی تمایزاتی را برای نقد و تحلیل عکاسی سودمند به‌شمار می‌آورد. وی در نظریه نقد خود اثره‌های عکاسانه را چیزهایی می‌داند که می‌بایست با تجربه بشر آزموده شوند و زمانی که پس از آزموده شدن در فرایندی دلالت‌گونه به عکس‌ها تبدیل می‌شوند، نشانه‌ها را شکل می‌دهند. دیلی اثرکتیویته عکاسانه را به گونه‌ای بازتعریف می‌کند که آنها را دیدگاه‌هایی بی‌غرضانه به حساب نمی‌آورد بلکه عناصری هستند که براساس تجربه بشری و دیدگاه‌های او نسبت به جهان تعیین شده باشند. (Deely, 1994: 82) براین اساس مفهوم استنادی عکاسی نیز تا حد زیادی دستخوش تغییر می‌شود، بدین

7. John Deely



تصویر ۴. از مجموعه مارتا روسلر، منطقه باوری در دو نظام توصیفی ناپسند

در نیویورک را نشان می‌دهد و این در حالی است که در هیچ‌یک از این تصاویر اثری از فرد قربانی دیده نمی‌شود و تنها به ذکر اصطلاحاتی عامیانه از شرایط زندگی آن منطقه پرداخته می‌شود (تصویر ۴).

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

در این میان سوزان سونتاک^۸ بر این باور است که عکس‌ها مناسبات قدرتی را بین کسی که عکس می‌گیرد و کسی که از او عکس گرفته می‌شود تجسم می‌بخشد و همواره سوژه عکاسی حکم قربانی‌ای را دارد که در ورطه رفتار خشونت‌آمیز یک عکاس قرار خواهد گرفت (sontag, 2004: 14). در این بین یکی از شاخص‌ترین مجموعه‌های عکاسی کتاب عکس مارتا روسلر^۹ به نام منطقه باوری در دو نظام توصیفی ناپسند^{۱۰} است که موضوع قربانیان منطقه‌ای

پرتورها و

نقد عینیت‌گرا

فرصت و امکان فزاینده‌ای که در اواسط قرن نوزدهم، برای داشتن پرتره عکاسانه

فراهم شد به گونه‌ای از دموکراسی^{۱۱} تصویری تبدیل گردید و این بدین معنا است که در طول تاریخ ظهور عکاسی تا به امروز همواره این تصاویر به گونه‌هایی از شرح حال‌نویسی و تولیدات پرطمطراقی تبدیل شده‌اند که از قرن نوزدهم از نقاشی‌های پرتره آغاز شد و تا به امروز

8. Susan Sontag

9. Marthe Rosler

10. The Bowery in Two landequate Descriptive Systems

11. democracy



تصویر ۶. نمونه‌ای از چهره‌نگاری‌های ابتدایی



تصویر ۵. از مجموعه عکس‌های دستکاری شده اینستاگرام

شگرفی از شرایط غرب قرن ۱۹ را به ما می‌رساند. آلن سکولا^{۱۲} نظریه پرداز شهیر عکاسی بر این باور است که چهره‌نگاری‌های جنایتکاران بر پیامدهای اندیشه‌های در حال شکل‌گیری در زمینه چهره‌شناسی و مجموعه‌شناسی و حتی مفاهیم و پروژه‌های اصلاح نژادی نیز تأثیر گذار بوده است (Sekulla, 1989: 130). (تصویر ۶)

یکی از مهم‌ترین این فعالیت‌ها در زمینه اصلاح نژادی که به کار بست چهره‌نگاری‌های عکاسانه انجامید و مفاهیم پرتره‌نگاری را وارد فضایی تازه از زمینه‌های تی وریک نقد و تفسیر کرد، مجموعه فعالیت‌های پژوهش

12. Allan Sekula

یعنی پرتره‌نگاری‌های اینستاگرامی ادامه حیات یافت (تصویر ۵).

این گونه پرتره‌نگاری‌ها امروزه بخشی از پایگاه اطلاع‌رسانی تصویری در فضای مجازی به حساب می‌آیند که توسط هر فرد تشکیل شده است و این امر گاهی به حدی فراگیر شد که مناقشات فراوانی بر سر امکان دسترسی همگان به تصاویر یکدیگر را فراهم آورد (Eving, 2006: 10-12). اما پرتره‌نگاری و هویت نقادانه آن صرفاً دنیای امروز را شامل نمی‌شود بلکه مهم‌ترین تصاویر چهره موجود در جهان به عکس‌های پلیس قرن ۱۹ می‌رسد و تصاویری را تولید می‌کند که اطلاعات



تصویر ۷. از مجموعه تهیه شده توسط فرانسیس گالتن از زندان میل بانک

بازشناسی عکس از منظر نقد

عکاسی و پرتره‌نگاری امری
همیشگی برای اشاره صرف به
سند‌گونگی نیست بلکه گاهی

نه تنها فراتر از امر سند‌گونگی و تاریخی می‌رود، بلکه تولید‌کننده گونه‌ای لذت دیداری^{۱۵} و حاوی مفاهیم کلیدی روان‌کاوی، خودشیفتگی و... است که همگی حاصل گونه‌ای روایت هنری از تصاویر عکاسانه است که در این میان پرتره‌های هنرمندانه از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. در این میان می‌توان به نظریه‌پردازان گوناگونی مانند فروید و پدیدهای به نام سوررئالیسم، ژاک لاکان^{۱۶} و نظریه فاز آینه‌ای^{۱۷} و لورا مالوی^{۱۸} و نظریه لذت دیداری اشاره کرد که همگی عکاسی را به گونه‌ای هنری و محتوامحور می‌پندارند

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

15. Visual Pleasure

16. Jacques Lacan

17. Mirror Phase

18. Laura Mulvey

13. Francis Galton

14. Mill bank

و پرتره‌نگاری را از ساحت سند‌گونگی خارج می‌کنند و به گرایشی نوین در هنرهای بصری سوق می‌دهند. عکس‌های پرتره پس از تبدیل به گونه‌ای از آثار هنری از منظر هنرهای زیبا توسط مقاله مشهور «نگریستن به عکس‌ها»^{۱۹}ی ویکتور بورگین تحلیل پذیر شدند و از سه منظر امکان بررسی یافتند (Burgin, 1982: 6).

۱- نگاه دوربین، زمانی که رویداد «پیش - عکاسانه» را ثبت می‌کند؛

۲- نگاه بیننده زمانی که به عکس حاصله می‌نگرد؛

۳- نگاه اشخاص درون عکس، به اشخاص دیگر یا به اشیاء؛ و البته عامل چهارمی که بورگین به‌شخصه آن را به مفاهیم مورد بررسی مالوی افزود و آن:

۴- نگاه اشخاص درون عکس، که ممکن است مستقیم متوجه دوربین (و از این رو متوجه بیننده) شده باشند.

عامل چهارم در واقع جنبه‌ای آموزشی از مفاهیم نقد را درون خود دارد و البته به روشی کاملاً آکادمیک از این منظر با عنوان «روش‌شناسی دیداری»^{۲۰} می‌انجامد که بیننده از آن طریق به درک و دریافت درستی از عکس‌ها دست می‌یابد و گونه‌های تفسیری متعددی در بیان و نقد عکاسی پدید می‌آید (Rose, 2007: 121-122). و در روایت نقد هنری و به‌ویژه نقد عکس این امر نخستین گام در فروریختن تقابل‌های جنسیتی و اسنادی است که همگی را حذف می‌کند و تنها یک تماشاگر فعال را می‌انگارد (تصویر ۸).

19. Looking at photographs

20. Visual Methodology

تحلیل و نقد عکس‌ها در حکم اشیای مادی، دامنه‌نمایی آنها را نیز توسعه می‌دهد. زمانی که

**سه قاعده برای نقد
نوسازی مفهوم عکاسی**

عکس‌ها شیء تلقی می‌شوند، با حواس دیگر رابطه پیدا می‌کنند و پیوند آنها با جهان پیرامونی واقعی‌تر و قوی‌تر می‌شود؛ حتی اگر این پیوند صرفاً در ذهن یک مخاطب پویا و یا حتی در ذهن یک مخاطب گذرا روی دهد. به واقع عکس‌ها اشیایی مادی هستند که شیوه‌های نمایشی متفاوتی چون قاب گرفته شدن، آلبوم‌ها، جعبه‌ها و یا حتی حضور غیرفیزیکی در شبکه‌های اجتماعی را تجربه می‌کنند. حضوری که گاه با جابه‌جایی کوچک و یا حتی اضافه شدن یک متن یا طرح به آن می‌تواند حضوری تازه شود. در این نوسازی و از منظر نقد، سه قاعده کلی وجود دارد که بازیابی مفهوم عکاسی را با رویکرد سوژکتیو و ابژکتیو مورد بررسی قرار می‌دهد:

قاعده اول: عکاسی محصول ارتباطش با گونه‌های نمایشی آن است و هرچه این ارتباط مفهومی پیچیده‌تر باشد می‌تواند شمایل نوینی از فرهنگ بصری ما را شکل دهد (Batchen, 2001: 155). عکس‌ها در این میان گاهی چونان اشیایی عواطف بیننده را به چالش می‌طلبند و گاه مانند موجودات زنده رفته‌رفته به گونه‌ای همراهی مسالمت‌آمیز با بیننده تبدیل و ضعیف و ناپیدا می‌شوند.

قاعده دوم: عکس‌ها به دلایل گوناگون مصرفی بودن، معمولاً از این لحاظ که موضوع خود را به وضوح و سادگی نشان می‌دهند، همیشه یک‌شکل و تا سرحد پیش‌پاافتادگی معمولی می‌نمایند. این گونه عکس‌ها به طور معمول نیازمند



تصویر ۸. بخشی از نمایشگاه پرتره‌های توماس راف

قرار می‌دهند که پس از ۱۹۶۰ این گونه عکاسی موجبات ظهور گونه‌ای از هنرمندان را مهیا ساخت که در اصطلاح «هنرمندان به کاربرنده عکاسی» نام‌گذاری شدند و هنر به طور فزاینده‌ای عکاسانه شد. (campany, 2003: 132)

چهره‌های درون عکس‌ها
واقعیت و خیال را در هم
می‌آمیزند و با ادراک بخشیدن
به نمونه‌های زیادی از تناقضات ظاهری که اجزایی
جدایی‌ناپذیر در عکاسی هستند موجبات به هم پیوستن
انگاره‌های دگرگون‌شونده طبیعت، فرهنگ و... را در

به اشاره‌ای خاص نیستند و اغلب بدون هیچ اشاره صریحی
معنای خود را به طور مستقیم بازگو می‌کنند. این گونه
تصاویر معمولاً هویتی ساده‌انگارانه دارند و در اصطلاح
نقد آنها را عکس‌هایی با «خیالات واقعی»^{۲۱} می‌نامند.
قاعده سوم: عکاسی در رویکرد سوم با تلفیق تألیف و
تصویرپردازی انتزاعی به نقطه اوج حضور هنرمندانه خود
دست یافت. تصاویری کاملاً شکل‌یافته که از اساس
مفاهیمی انتزاعی را یادآور می‌شوند. عکس‌هایی بیانگر
روابط پیچیده اجتماعی، فرهنگ عامیانه، پیش‌پاافتادگی
و... که خصوصیات خودبسنده را چونان در معرض نمایش

21. Real fantasies

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

- Batchen, Geoffrey (2001), *Each Wild Idea Writing Photography History*, Boston, MA: Massachuset Institute of Technology.
- Burgin , Victor (1982), *Thinking Photography*, Loudon: Macmillen.
- (1982), *The Contest of Meaning*, edited by: Richard Bolton, Manchester , Institute of Technology.
- Campany, David (2003), *Art and Photography*, London: Phaidon.
- Davis , Ian (2000), *Natural Hazard...*, London, Wisner.
- Deely , John (1994), *Purely Objective Reality*, University of st. USA, Thomas & Houston.
- Eving, William A. (2006), *Introduction: About Face' in Face: The New Photographic Portrait*, New York: Thames and Hudson.
- Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, London: Penguin.
- Green, David (1986), *Veins of Resemblance: Photography and Eugnics* Photography / Politics: London.
- Kember, Sarah (1995), *The Photography Image in Digital Culture*, London: Routledge.
- Rose, Gillian (2007), *Visual Methodologies*, London: Routledge.
- Rosler, Martha (2003), *The Photography Reader*, London: Routledge.
- Sekula, Allan (1989), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Boston, Institute of Technology.
- Sontag, Susan (2004), *Regarding the Pain of others*, London: Penguin.
- Tagg, Jonn (1988), *The Burdon of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan.
- Talbot, William Henry (1984), *The Pencil of Nature*, London: Longman.