تأملی بر مدل میدان‌های هنری پیر بوردیو و تطبیق آن با سیر تحول عکاسی در جهان[۱]

بهزاد صحتی[۲]، محمد ستاری[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۹-۰۱-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۱۰-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۶۱-۷۶
Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

چکیده

پیر بوردیو در نظریه میدان‌های هنری خود از دو قطب مستقل و وابسته صحبت می‌کند. قطب مستقل بر ویژگی‌های منحصربه‌فرد و ناب اثر هنری تأکید دارد و قطب وابسته بر ارزش‌های مادی و دیدگاه‌های عامه‌پسند و عوامل خارجی تکیه دارد. قطب وابسته به روحیات طبقه بالای جامعه نزدیک است و خود به دو بخش دیگر که بورژوازی و صنعتی باشد تقسیم می‌شوند. در قطب وابسته بورژوازی شاهد رویکردهای هنری‌مآبانه از سوی هنرمند هستیم. هر چند که سویه‌های مادی و عامیانه نیز در نظر گرفته شده است. اما در بخش صنعتی تنها چیزی که اهمیت دارد صرفاً بحث اقتصادی و جلب نظر مخاطب به هر شکل ممکن است. این اثر با توجه به گردش حالات اجتماع به یک سمت می‌تواند در برهه‌های مختلف تغییر و بسته به سلیقه مردم فرق کند. بنابراین پدیدآورنده اثر باید خودش را با آنچه جامعه می‌پسندد به‌روز کرده، اثری باب میل آنان به وجود آورد و به هر ترفندی دست بزند.

عکاسی نیز در طول تاریخ خود ـ نزدیک به دو قرن ـ فرایندهای فنی و مضمون‌های مختلفی را اعم از سبک و ژانر را به خود دیده است. عکاسی در هر شرایطی با مخاطب سر و کار داشته است و این به خاطر ماهیت واقع‌گرایی، ارزان بودن، در دسترس بودن و نیز از سویی دیگر خوانش راحت معنای آن است.

در تاریخ عکاسی، مولف و مخاطب دو قطب متقابل هم بودند که بر روی همدیگر همواره تأثیر گذارده‌اند. در نظریه میدان‌های هنری بوردیو، مخاطبان از لحاظ قطب وابستگی و مؤلفان از لحاظ قطب مستقل تأثیرگذار بوده‌اند. هدف این مقاله تطبیق نظریه میدان‌های هنری بوردیو با سیر تاریخی عکاسی است تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه سویه‌های تاریخی عکاسی با نظریه میدان‌های هنری بوردیو قابل تطبیق است. مقاله حاضر از رویکردی تطبیقی بهره می‌برد و از نظر هدف بنیادی ـ نظری بوده و از نظر روش توصیفی ـ تحلیلی به شمار می‌رود. همچنین اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تارنماهای گوناگون گردآوری شده و نهایتاً با رویکردی کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. نتایج تحقیق بیانگر انطباق و کارایی نظریه میدان‌های هنری بوردیو با سیر تحولات تاریخ عکاسی جهان است.

کلیدواژه‌ها: پیر بوردیو، میدان هنری، تاریخ عکاسی، جامعه‌شناسی هنر، طبقه اجتماعی، هنر فرادست، هنر فرودست

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان تفسیر جامعه‌شناختی عکس‌های مستند دوران پهلوی (با تأکید بر آرای پیر بوردیو) است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی، رشتهٔ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: behzad.sehati@ut.ac.ir

۳. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه عکاسی و ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: sattari@ut.ac.ir

استناد: صحتی، بهزاد؛ ستاری، محمد (۱۴۰۴)، تاملی بر مدل میدان‌های هنری پیر بوردیو و تطبیق آن با سیر تحول عکاسی در جهان، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۶۱-۷۶.
doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132
https://rph.soore.ac.ir/article_725668.html

مقدمه

جامعه‌شناسی تولید فرهنگی بوردیو منشأ بسیاری از بحث‌های کلیدی در جامعه‌شناسی هنر معاصر است. خلاقیت‌های او در جامعه‌شناسی فرانسه باعث شد که به سرعت او را به عنوان یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان حوزه علوم اجتماعی و فرهنگی بشناسیم (لین، ۱۳۸۷: ۱۱۶). در الگوی جامعه‌شناختی بوردیو، طبقه‌بندی محور اساسی در شاکله اجتماع است. طبقه‌بندی به‌ویژه در به وجود آوردن کنشگران مردمی در اجتماع اهمیت دارد (جنکینز، ۱۳۹۶: ۱۴). بر اساس تحقیقات بوردیو، طبقه اجتماعی سه قسمت دارد: اول، طبقه فرادست یا بورژوا؛ وجه تمایز طبقه فرادست سهم بالای سرمایه آن است. این طبقه از طریق تمایزگذاری، تعریفی از جهان‌بینی خود را تأیید و آن را به دیگران تحمیل می‌کند. درواقع آنها فرهنگ و هنر مشروع را تعریف می‌کنند. دوم طبقه متوسط یا خرده بورژوازی است. اینان به طبقه فرادست از لحاظ تقلید وابسته هستند. بسیار به نظم اجتماعی موجود احترام می‌گذارند. نقطه مشترک آنها تلاش برای رسیدن به جایگاهی شبه نمادین و تغییر نگرش سایرین نسبت به مشاغل‌شان است. این گروه بیشتر شامل مشاغل هنری و روشنفکری می‌شود. سوم طبقه فرودست است که ویژگی بارز آنان محرومیت است (آتشین‌صدف و خیری، ۱۳۹۸: ۱۵).

بوردیو در زمینه جامعه‌شناسی صاحب‌نظریه میدان است. بنا به تعریف، یک میدان عرصه‌ای اجتماعی است که مبارزه‌ها بر سر منافع معین و دسترسی به آنها صورت می‌گیرد. در این نظریه، او از تعدادی شبکه نام می‌برد که در جوامع متمدن تشکیل می‌شوند و هرکدام نظام‌واره خاص خودشان را دارند تا بر اساس آن به قدرت برسند. در این میان هنر نیز صاحب میدانی است که خود به دو قطب مستقل و وابسته تقسیم می‌شود. قطب مستقل بر اصول هنری ناب تکیه دارد و قطب وابسته بر عوامل خارجی تکیه دارد و بر ارزش مادی تأکید فراوانی دارد. این قطب وابسته خود به دو بخش دیگر بورژوازی و صنعتی تقسیم می‌شود. در قسمت صنعتی عوامل سطحی و مبتذل حضور گسترده‌ای دارند و فاعل اثر تحت تأثیر آنچه در اجتماع مورد خواهان عموم است و توجه بیشتری را جلب می‌کند، کاری تولید می‌کند تا ارزش مادی بیشتری نیز به دست آورد.

در طول نزدیک به دو سده که از عمر عکاسی می‌گذرد، سویه‌های مختلفی در ژانرها و مکاتب عکاسی به وجود آمده که می‌توان آنها را با دو قطب میدان هنری تطبیق داد. این تطابق بر اساس نوع دریافت‌ها و ویژگی‌هایی است که با توجه به طبقه اجتماعی و فرهنگ فرادست یا فرودست آنها دسته‌بندی شده است.

در طول تاریخ عکاسی، روند تغییرات فراوانی از لحاظ فنی و نظری به وجود آمده است. بزرگترین ویژگی این پدیده واقع‌گرایی آن است. این ویژگی اول عکاسی توسط ویژگی دیگر آن تحت‌الشعاع قرار گرفته است و عکاسی را به عنوان دستگاه نگاه رسمی جهان سلطه تفسیر می‌کند. این ویژگی دوم قدرت است. سومین ویژگی عکاسی ابزار بازتولید است. عکس در پایان سدهٔ نوزدهم تصاویر بورژوازی را با عظمت ثبت کردند (Fowler, 2018:102).

ویژگی اولیه عکاسی همواره باعث می‌شد تا این رسانه از جامعه هنری دور نگه داشته می‌شد تا اینکه گروهی از آنان تصمیم گرفتند که به شکل هنرِ نقاشی خود را بیارایند. اما رفته رفته تعدادی از ایشان فاصله گرفتند و خواستند که بر ارکان اصلی رسانه عکاسی تکیه کنند و استقلال خود را داشته باشند. به آنان عکاسان صریح یا مستقل گفتند که چون بر اصول فرمالیستی پیش می‌رفتند، عکاسان مدرن نیز خوانده می‌شدند. آنها قواعدی کلاسیک برای خود داشتند که همگی بر اساس مبادی دانش فنی و نظری عکاسی بود و از هیچ عامل خارج از آن بهره نگرفته بودند. عکاسانی که ارزش هنر برای ایشان اهمیت بیشتری داشت.

همزمان که پیشرفت‌های فنی هم صورت می‌گرفت، عکاسی نیز در جهان بیشتر معرفی می‌شد و ژانرهای مختلف آن از سوی مردم بیشتر شناخته می‌شد و محبوبیت خوبی در بین مردم پیدا کرده بود؛ زیرا برخلاف فعالیت‌های سخت فرهنگی از قبیل نقاشی یا نوازندگی، عکاسی نیازی به کارآموزی و مهارت چندانی ندارد. ضمن اینکه جزو مصارف فرهنگی مردم عادی نیز محسوب می‌شوند (بوردیو، ۱۳۸۶: ۲۰).

مطالعات تطبیقی در حوزه جامعه‌شناسی و عکاسی از این دست در فضای کشور ایران بسیار اندک و از سویی دیگر به‌ویژه در نگاه آکادمیک به شدت به آن احساس نیاز می‌شود. این داده‌های نوین می‌تواند مسیر پژوهشگران را در عکاسی هموار سازد.

روش تحقیق

این مقاله که از رویکردی تطبیقی بهره می‌برد، از نظر هدف بنیادی-نظری بوده و از نظر روش توصیفی-تحلیلی به شمار می‌رود. همچنین اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تارنماهای گوناگون گردآوری شده و نهایتاً با رویکردی کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. نمونه‌های مورد استفاده در روند تطبیق به صورت تصادفی از فضای مجازی حاصل شده‌اند و غالب آنها پرکاربرد و مشهور هستند؛ یعنی تصاویری که به صورت زیاد در جاهای مختلف دیده شده‌اند. روند انجام تحقیق نیز بدین شکل است که ابتدا میدان هنری مورد تعریف و تبیین قرار گرفته و پس از بیان سیر تحول تاریخ عکاسی جهان، تطبیق میان این دو صورت می‌پذیرد.

پیشینه تحقیق

پیر بوردیو (۱۳۹۷) در کتاب *تمایز*، سه حوزه ذوقی با سطوح تحصیلی و طبقات اجتماعی نام می‌برد که با یکدیگر متناظر و

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

متناسب‌اند؛ سلیقه مشروع و هنرپرور، سلیقه میان‌مایه و سلیقه عامیانه. هرکدام از این سلایق در میدان هنری جایگاه ویژه‌ای در نگرش به هنر دارند. جرمی لین (۱۳۸۷) در مقاله «نقد و بررسی نظریه میدان‌های هنری پیر بوردیو» به وضعیت اجتماعی دریافت هنری یا مصرف هنر صحبت می‌کند و اینکه طبقات اجتماعی مختلف بر اساس عوامل فرهنگی، سیاسی و اقتصادی بر شناخت و دریافت هنر تأثیر می‌گذارد. محمد خدادادی مترجم‌زاده (۱۳۸۸) در رساله خود با عنوان «تحلیل کارکردهای فرهنگی هنری عکاسی در ایران» بر اساس دو رویکرد هنر و فرهنگ مورد بررسی قرار داده است و دستاوردهای جامعه شناختی از لحاظ نظریه نهادی به دست آورده است. فردین محمدی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «دیدگاه بوردیو در باب میدان آموزش» به استقلال نسبی میدان‌ها در جامعه مدرن می‌پردازد و اینکه آنها متضمن وابستگی نسبی نیز می‌باشند. پیر بوردیو (۱۳۸۶) در کتاب *عکاسی هنر میان مایه* تحلیلی از عملکرد عکاسی ارائه می‌کند و اینکه مردم می‌توانند با درگیر شدن در اشکال مختلف فعالیت عکاسی، مرزهای طبقاتی را مشخص کنند. در این کتاب از عکاسی برای نشان دادن روشی استفاده می‌شود که توسط آن مرزهای طبقاتی ترسیم می‌شوند و در ساخت هویت فردی و گروهی دخیل می‌شود. لوچیانا ماسی، گابریلا آگوستینی و ماتیوس ناسیمنتو (۲۰۲۱) در مقاله «Bourdieu's field theory and science education» بیان می‌کنند که مفهوم میدان این قدرت را دارد که علم را در خدمت بهبود و پیشرفت جامعه تجویز کند. ایشان نگاهی سراسر علمی به مفهوم میدان دارند. به اعتقاد آنان بوردیو مفهوم میدان را در ارتباط مستقیم با مفهوم فیزیکی فضا می‌سازد. هوارد بکر (۱۹۷۴) در مقاله «Photography and sociology» می‌گوید که از ابتدا عکاسی به عنوان ابزاری برای بررسی جامعه استفاده شده است و عکاسان این را به عنوان یکی از وظایف خود در نظر گرفته‌اند و در بین نگاه مستند و هنری همواره در نوسان بوده است.

تفاوت عمده مقاله حاضر با دیگر تحقیقات، تکیه بر رویکرد عکاسانه همراه با نظریه‌ای جامعه‌شناختی است. در پژوهش‌های صورت گرفته، مفهوم میدان بوردیو در معنای کلی آن به صورت کامل مورد بررسی قرار گرفته است، اما میدان هنری به معنا و مفهوم اخص آن و به‌ویژه با رسانه عکاسی مورد مطالعه قرار نگرفته است. بنابراین مقاله حاضر از این نظر می‌تواند راهگشا باشد.

میدان هنری

بنا به تعریف بوردیو، میدان عرصه اجتماعی است که در آن بر سر منافعی معین رقابت صورت می‌پذیرد. ساختار توزیع قدرت یا سرمایه در میدان و تصاحب آن موجب دسترسی به منافع خاصی می‌شود که در میدان محل نزاع هستند. بنابراین میدان نظام ساخت یافته موقعیت‌هایی است که توسط افراد یا نهادها اشغال می‌شود (جنکینز، ۱۳۹۶: ۱۳۵). هر میدان، فضایی اجتماعی از گروه‌های مختلف مانند گروه ورزشکاران، هنرمندان، بازاریان و غیره است که بر اساس قوانین خاص خود شکل گرفته‌اند. اینان برای سلطه بر طبقات فرودست با همدیگر رقابت می‌کنند. یکی از این میدان‌ها نیز میدان هنری است.

بوردیو در مبحث میدان هنری، به‌طور کامل بر تولید و مصرف تأکید دارد و این دو را با یکدیگر ادغام می‌کند. همچنین به مخاطب نقش پررنگی را می‌دهد. بوردیو اظهار می‌دارد که میدان‌های هنری به دو قطب یا بخش تقسیم شده‌اند. این تقسیمات توسط روابط طبقاتی آن جامعه تعیین می‌شوند. میدان هنری قطب مستقل یعنی جایی که هنرها اساساً به تدابیر خاص خود و نگاه ناب واگذار شده‌اند. آنها صرفاً بر خود هنر ارزش قائلند و بی‌علاقگی قابل توجهی نسبت به ارزش اقتصادی به نمایش می‌گذارند، حتی فروش اقتصادی آثار هنری و هرآنچه را که ارزش تجاری دارد تحقیر می‌کنند. هنرمندان تنها خواهان به رسمیت شناخته شدن هستند. اعتبار هنرمند از طریق دیگر اعضای هنرمند به دست می‌آید. هنرمندان مستقل برای مخاطبانی تولید هنر می‌کنند که اهداف زیبایی‌شناختی یکسانی دارند. خلق آثار صرفاً با هدف زیبایی‌شناسانه است. آنان به هیچ روی به دخالت‌های برونی اجازه حضور نمی‌دهند. در قطب وابسته هنرها زیر نفوذ سایر میدان‌ها و به‌طور مشخص میدان‌های تجاری قرار دارند. هنرمندان میدان‌های تجاری بر مبنای میزان توفیق در پاسخگویی به تقاضاهای مخاطب، یعنی بر مبنای میزان رضایت‌بخش فروش، مورد قضاوت قرار می‌گیرند. ارزش کار هنری بر مبنای فروش آن اثر است. اعضای قطب وابسته پا به پای امواج اجتماعی جلو می‌آیند. هر چیزی که در جامعه برجسته می‌شود و خواهان پیدا می‌کند، برای ایشان مهم شده و بر روی آن کار می‌کنند. به دیگر سخن، فاقد یک اصالت فرهنگی و نظام است. نظامش را بر پایه نظام‌های متغیر جامعه استوار می‌کند. بوردیو هنر وابسته را به دو دسته کوچک‌تر تقسیم می‌کند؛ یکی هنر بورژوازی دارای پایگاه بالاتر که تا حدی داعیه هنری بودن دارد و دیگری هنر صنعتی که پایگاه پایین‌تری دارد. بیشتر هم مورد پسند طبقه متوسط رو به پایین و یا کارگر است و بی‌مهابا به خواسته‌های تجاری، از جانب توده مردم تن می‌دهند (الکساندر، ۱۴۰۰: ۴۲۶ -۴۲۸).

بوردیو معتقد است مستقل بودن اثر هنری به معنای اولویت دادن به هنرمندی است که آن اثر را به وجود آورده است یعنی هیچ تبعیت از سبک یا موضوع بیرونی نبوده است. کلاً استقلال هنرمند یعنی دوری از میدان قدرت (محمودی و ظاهری، ۱۳۹۶: ۲۷۹).

بوردیو وجود هر دو نوع زیبایی‌شناسی ناب و زیبایی‌شناسی مردم پسند در جامعه معاصر را مورد بحث قرار می‌دهد. مخاطبان، از طریق یکی از این دو رویکرد کلی زیبایی‌شناختی با آثار هنری ارتباط برقرار می‌کنند. زیبایی‌شناسی مردم‌پسند که احساسی و

پرشور بوده و واقع‌گرایی تصویری را ارج می‌نهد، زیبایی‌شناسی طبقه تحت سلطه است. از طرف دیگر زیبایی‌شناسی ناب، به هنر نه برای موضوع آن بلکه به خاطر شکل آن ارج می‌گذارد. در نتیجه زیبایی‌شناسی ناب از هنر انتظار ندارد که بازنمایی متناسبی از واقعیت ارائه نماید. جالب آنکه زیبایی‌شناسی ناب، نفی نوع مردم‌پسند آن است (الکساندر، ۱۴۰۰: ۴۲۹).

طبقه اجتماعی

فضای مفهومی بوردیو از طبقه، روابط بین افراد نیست. طبقه اجتماعی با ساختار روابط بین امتیازاتی مانند درآمد، شغل، تحصیلات، جنس و نژاد تعریف می‌شود (Krarup & Munk, 2016: 765).

«اصل یکپارچگی علوم اجتماعی» چیزی است که طبقات را تعریف می‌کند. به این معنا که افرادی مانند همدیگر با شرایطی یکسان باشند. بوردیو تفاوت طبقاتی را در چهار سطح متمایز تحلیل می‌کند؛ اول: در مجموعه عادات مصرف، فعالیت‌های اوقات فراغت و سلیقه‌های آثار هنری، غذا، لباس و اثاثیه منزل و سبک زندگی مانند هم باشند. دوم: دارای قوانین رفتاری در ترجیحات فرهنگی، اخلاقی و سیاسی دارند. مثل ذائقه هنری که مبنتی بر یک انتظار است. سوم: تفاوت‌گذاری خود با طبقات دیگر که در طبقه فرادست دیده می‌شود. گرایش زیباشناختی اینان به صورت مبهم و ناشناخته بودن است. چهارم: بنیادی‌ترین سطح در قدرت‌ها است. به‌ویژه سرمایه اقتصادی و سرمایه فرهنگی اعضای هر طبقه (Brubaker, 1985: 762).

بر اساس تحقیقات بوردیو، می‌توان فضای اجتماعی را به سه طبقه تقسیم کرد؛ اول طبقه فرادست یا بورژوا: وجه تمایز طبقه فرادست، داشتن سرمایه زیاد آن است. این طبقه، فرهنگ و هنر را تبیین، تأیید و به دیگر طبقات تحمیل می‌کند. به دیگر سخن این فرادست است که فرهنگ مشروع را تعریف می‌کند. دوم طبقه متوسط یا خرده بورژوازی است. این گروه در کنار بورژوازی هستند. زیرا می‌خواهند خود را همانند طبقه فرادست کنند. به همین جهت همواره در حال تقلید از ایشان هستند. این طبقه در مشاغلی مانند کارمندی، هنری و روشنفکری فعالیت می‌کنند. نقطه مشترک آنها مبارزه برای ارتقای پایگاه نمادین و تغییر نگرش سایرین نسبت به مشاغل‌شان است. سوم طبقه فرودست است که ویژگی اصلی آنان محرومیت است. آنها تنها راهی که دارند انتخاب اجباری است. مشاغل آنان خدماتی و کشاورزی است. چنانچه پیداست در تلقی بوردیو از طبقات اجتماعی به‌وضوح می‌توان رابطه میان طبقه اجتماعی با سبک زندگی، سلیقه و میدان را دریافت. بوردیو بیان می‌کند که طبقات فرودست به جای تقلید از طبقات بالاتر از خود سلیقه‌های متفاوت خود را دارند و به شدت هم از آن دفاع می‌کنند (آتشین‌صدف و خیری، ۱۳۹۸: ۱۴-۱۶).

خرده‌بورژواها فرهنگ‌دوستی خود را معطوف به شکل‌های فرعی فعالیت‌های فرهنگی مانند نشریات تاریخی و عامیانه، عکاسی و رفتن به موزه می‌کنند. کلی فکر می‌کند تا بالاتر از استطاعت خود زندگی کنند. هدف از آنها این است که چیز دیگری غیر از آنچه هستند به نظر بیایند (بوردیو، ۱۳۹۷: ۴۳۹).

در میان طبقه بورژوا عکاسی وجهه‌ای هنرمندانه دارد و در اظهاراتشان آن را از کارکرد جمع‌آوری یادگارهای خانوادگی رها می‌سازند. اغلب تعریف عامیانه عکاسی را رد می‌کنند و زیباشناسی واقع‌گرا را که اغلب با آن تصویر تحریف شده همراه است زیر سؤال می‌برند (بوردیو، ۱۳۸۶: ۸۰).

زیباشناختی عامیانه که قاطبه طبقه کارگر متعلق به آن هستند، درست در نقطه مقابل زیباشناختی ناب است. افراد طبقه کارگر از همه تصویرها انتظار دارند که صراحتا کاری انجام دهند و قضاوت‌های آنها نیز غالباً بر اساس هنجارهای اخلاقی یا عرف صادر می‌شود (بوردیو، ۱۳۹۷: ۲۸). احساس آنها بر پایه تأیید پیوستگی هنر و زندگی استوار است. مخاطبان عامی از تصاویری استقبال می‌کنند که وضعیتی زیبا، ساده و قابل بررسی داشته باشد تا اینکه با اشخاص و اعمال مبهم و نمادین روبه‌رو شوند (بوردیو، ۱۳۹۷: ۶۲).

بوردیو می‌گوید در جهانی که هر روز بیشتر تحت تأثیر قوانین بازار قرار می‌گیرد، اوقات فراغتی که برای برخورداری از لذت میدان هنری فراهم شود تنها در یک زندگی مرفه یافت می‌شود و این گونه است که آشنایی با هنر مختص طبقه بورژوازی خواهد شد. افراد طبقه کارگر رغبت کمتری برای تماشای گالری‌های هنری دارند و این به دلیل ناآشنایی آنها با رمزگشایی از آثار هنری است که در گالری‌های هنری به نمایش گذاشته می‌شود. (لین، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

به اعتقاد بوردیو با توجه به اینکه دوربین جزو وسایل عمومی خانواده است، عمل عکاسی به سبب کارکردی که اعضای خانواده به آن نسبت می‌دهند، انجام می‌شود و تا مدت‌ها ادامه می‌یابد. کارکرد مذکور همانا آیینی‌کردن و جاودانه‌ساختن بهترین لحظه‌های زندگی است که با تأکید بر اتحاد خانواده و صمیمیت موجود در آن انجام می‌شود. بوردیو اضافه می‌کند که محیط روزمره هرگز محرک‌های لازم برای عکاسی‌شدن را ندارد؛ اما چشم‌اندازها و بناهای تاریخی در عکس‌های تعطیلات، همچون نشانه‌ها پدیدار می‌شوند. علت این است که عکاسی عامیانه سعی دارد تا مواجهه میان یک فرد و یک مکان مقدس، میان یک لحظه کاملاً خاص در زندگی او و مکانی که به خاطر نمادین بودنش استثنایی است، جاودانه سازد (بوردیو، ۱۳۸۶: ۳۲ و ۵۲).

سیر تحول عکاسی از منظر میدان هنری وابسته

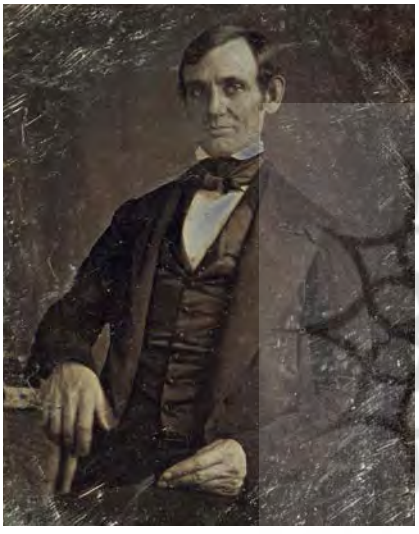
اساس کار عکس امروزی را که بر پایه تکثیر است، ویلیام تالبوت در

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

انگلستان پی‌ریزی کرد. او در ۱۸۳۹ شیوهٔ خودش یعنی تالبوتایپ را بیان کرد. علاوه‌بر آن روشی به نام «طراحی‌های فتوژنیک» را معرفی کرد که نخستین فتوگرام‌های شکل گرفته در تاریخ عکاسی هستند. فتوگرام‌ها تصاویری هستند که بدون دخالت دوربین، صرفاً با گذاشتن اشیایی بر روی صفحه حساس و قراردادن آنها در معرض نور به‌دست می‌آیند (تصویر ۱). این تصاویر از اولین عکس‌هایی بودند که در بین طبقه بورژوازی و مرفه انگلستان طرفدار پیدا کرد و علت آن نیز در ریشه شباهت آن به هنر نقاشی و از سویی واقع‌گرایی صرف آن است. علت نامگذاری فتوژنیک هم ازهمین‌رو است؛ چراکه نوعی نقاشی‌های زیبا هستند که به کمک نور به دست می‌آیند (مورا، ۱۳۹۳: ۱۸۹-۱۹۰).

عمل داگروتیپ روش دیگری بود که در همان سال پیدایش تالبوتایپ ولی این‌بار در فرانسه انجام شد. ویژگی آن ایستایی و سکون سوژه در مدت زمان طولانی عکس‌برداری بود. همین باعث می‌شد تا عکاسی پرتره نوع جدیدی از ثبت تصاویر چهره را به وجود آورد که مبتنی بر شیوه‌ای تصنعی بود و از واقعیت سوژه‌ها فاصله گرفت (تصویر ۲. الف). درواقع داگروتیپ بر مبنای ذوق و سلیقه مشتریان کار می‌کرد. مشتریان با ژست‌های مصنوعی و آرایش چهره و لباسی که داشتند از طبقه اجتماعی خود فاصله می‌گرفتند و خود را به شکل افراد فرادست جامعه نشان می‌دادند و این مطلوب طبقه متوسط و یا خرده بورژواها بود (برونه، ۱۳۹۳: ۹۲).

فرایندهای مختلفی در طول تاریخ عکاسی ابداع شدند که برخی از آنها هدفی اجتماعی داشتند تا تمامی طبقات مردمی بتوانند از عکاسی بهره ببرند. تمرکز آنها بر تولید عکسی بود که ارزان باشد. از جملهٔ این فرایندها امبروتایپ و تین تایپ است (تصویر ۲. ب). این فرایندها هزینه کمی به همراه داشتند و مناسب افراد کم‌درآمد جامعه بودند (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۶). این فرایندها بر مبنای ایده هنرپردازانه نبود و هیچ صحنه‌آرایی در آن صورت نمی‌گرفت و صرفاً عکسی به سفارش مردم طبقه فرودست انجام می‌شد اما چون تقاضای آن زیاد بود، بنابراین درآمد بالایی داشت. پس می‌توان اینطور گفت که در قطب وابسته صنعتی قرار می‌گیرند. با گسترش عکاسی آماتوری که علت اصلی آن دوربینی بود



تصویر ۲. الف. فرایند داگروتیپ. پرتره آبراهام لینکلن (مأخذ: Kiner, 2016).

تصویر ۲. ب. فرایند امبروتایپ (مأخذ: Pękała, 2024).

تصویر ۱. از طراحی‌های فتوژنیک تالبوت (عکس: Fox Talbot, 1839).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که در سال ۱۸۸۸ م. شرکت کداک روانه بازار کرد، عکاسی وارد فضاهای خصوصی و خانوادگی شد. از این دوره به بعد بود که تقریباً عکاسی فراگیر و دوربین در دستان اکثر مردم دیده می‌شد (بال، ۱۳۹۲: ۱۶۸). کداک راه‌های فراوانی را برای جلب مخاطبان به سوی عکاسی پیدا می‌کرد. شیوه‌های او البته سویه اقتصادی برای شرکت خود داشت.

نخستین تبلیغات کداک همانند مجموعه دختران کداک که در سال ۱۸۹۳ م. آنها را ارائه کرد، برای جلب نظر زنان به سوی عکاسی بود (تصویر ۳). در این مجموعه دخترانی مدرن در مکان‌های مختلف دیده می‌شوند که دوربین به دست و مشغول عکاسی هستند. این عکس‌ها که طرفداران بسیاری داشتند و از طرف شرکت کداک برای به دست آوردن منابع مالی به هر اقدامی دست می زدند، در گروه میدان وابسته صنعتی قرار می گیرد.

اگر در بحث شرکت‌های سازنده دوربین، میدانی را متصور شویم، لایکا در سویه مقابل کداک ایستاده است. اسکار بارناک با طراحی دوربین لایکا نشان داد که می‌توان علاوه بر نگاه اقتصادی، جنبه‌های هنری را نیز در نظر داشت و ازاین‌رو لایکا در جایگاه میدان وابسته بورژوازی قرار می‌گیرد. لایکا امکانات جدیدی را برای عکاسی فراهم کرد؛ اول اینکه عکاس می‌توانست عکس‌های زیادی را به صورت پیاپی بگیرد و دوم اینکه کوچک‌شدن اندازه دوربین، آزادی عمل بیشتری به عکاس می‌داد. به این ترتیب لایکا «عکاسی مطبوعاتی» را دگرگون ساخت (ادواردز، ۱۳۹۰: ۵۴).

یکی از اساسی‌ترین نکات در طول سدهٔ نوزدهم این بود که عکاسی تا چه حد در ارتباط با نقاشی فهمیده می‌شود. این تأکید دلیلی جز این که عکاسی به هنر تبدیل شود، نداشت. زیرا هنر

تصویر ۳. تبلیغ دختر کداکی (مأخذ: Kodak Catalogs, 2025).

را در سایه نقاشی جست‌وجو می‌کردند. از دهۀ ۱۸۵۰ م. به بعد عکاسان با چیدمان دقیق و با کم‌کردن آثاری که بیانگر تولید عکس به کمک امکانات اختصاصی خودش باشد، در صدد غلبه بر غیر هنری‌بودن عکاسی برآمدند. به این عکاسان پیکتوریال می‌گفتند (ولز، ۱۳۹۰: ۲۵). پیکتوریالیست‌ها در میدان هنری بوردیو، با منش وابسته بورژوازی همخوانی دارند؛ چراکه استقبال مردم طبقه فرادست بعد از نگاه مثبت به عکاسی و خرید یک نمونه عکس پیکتوریالیستی توسط شخص ملکه ویکتوریا از عکس‌های پیکتوریال بسیار زیاد بود. علاوه بر آن نقش عوامل خارجی ازجمله نقاشی نیز نقش عمده‌ای دارد (تاسک، ۱۳۷۷: ۷۱). (تصویر ۴)

عکاسی در سدۀ نوزدهم با درخواست مردم در جهت داشتن پرتره‌ای از خود با جلوه‌ای واقع‌گرایانه رونق گرفت. از جنبه‌های دیگر عکاسی پرتره در این روزگار، نوعی عکاسی شگفت‌انگیز از مردگان بود. عکاسی با رویکرد واقع‌گرایانه خود، عالی‌ترین بهانه برای نگه‌داشتن تصویری از عزیز تازه درگذشته بود تا به کمک آن، شخص را جاودان کنند (تصویر ۵). بودن در کنار مردگان که البته بخشی از آن برای کارهای اداری ثبت احوال بود، اما به زودی طرفداران زیادی را در بین مردم و به‌خصوص طبقه متوسط جامعه پیدا کرد (صحتی، ۱۳۹۵: ۴۶).

ماهیت واقع‌گرایی و مستندنگاری عکاسی و علاقه مردم به دیدن سرزمین‌های دور باعث شده بود تا عده‌ای با دوربین به مناطق دیگر سفر کنند. در اینجا بحث تجاری و اقتصادی عکاسی در وهلۀ اول قرار می‌گیرد و عکاسان بسیاری به همین دلیل و نیز با توجه به ظهور امکانات آماتوری ساده و ارزان‌قیمت، عکس‌های فراوانی از سفرها گرفتند. اما در این عکس‌ها تمرکز بر معرفی مکان‌های ناشناخته و فرهنگ مردمان دیگر سرزمین‌هاست. در اصل تصاویری هستند که جذابیت خود را همراه با اصول عکاسی و بار اقتصادی دارند؛ پس در میدان وابسته بورژوازی قرار می‌گیرند تا صنعتی (برونه، ۱۳۹۳: ۶۷).

تصویر ۴. عکس پیکتوریالیستی. اثری از هنری رابینسون (عکس: Robinson, 1858).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

تصویر ۵. عکس با مردگان (مأخذ: Parker, 2021).

اما یکی از مهم‌ترین کاربردهای عکاسی در سدهٔ نوزدهم عکاسی سه‌بعدی بود. سبک و موضوع این صحنه‌ها در خور سلیقه مشتریان عامه‌پسند آنها بود؛ جوک‌ها، چیزهای ترسناک، عروسی‌های رمانتیک‌شده و بیشتر از همه موضوعات شبه‌هرزه‌نگاری، اصل و اساس سرگرمی‌های عکاسی در سدهٔ نوزدهم بودند (ولز، ۱۳۹۰: ۱۵۸). این گونه تصاویر که صرفاً دست به هر نوع عکس‌برداری می‌زد تا رضایت مشتری را در برابر پول به دست بیاورد، کاملاً مصداق هنر صنعتی است که پایگاه پایین‌تری دارد و بی‌مهابا به خواسته‌های تجاری از جانب توده مردم تن می‌دهد.

علاقه عکاسان به تصاویر برهنه‌نگاری در طول تاریخ عکاسی ادامه داشت. گاه نیز به آن رنگ و بوی هنری می‌دادند اما در هر صورت طرفداران مردمی بسیاری داشت. به طور حتم اساسی‌ترین دلیل گرایش عکاسان به این ژانر، ارزش اقتصادی و تقاضای مردمی است. این نوع عکاسی را به‌راحتی می‌توان در قطب وابسته صنعتی گذاشت اما عکاسانی مانند رابرت میپلتورپ و هلموت نیوتون را می‌توان با توجه به نگاه ناب‌گرایی که در فرم به‌کاررفته در آثارشان دارند آنها را در زمره قطب وابسته بورژوازی قرار داد.

عکاسان مستند اولیه همچون مصلحان اجتماعی بر آن بودند تا موضوعاتی مانند بی‌عدالتی و فقر را در معرض دید قرار بدهند. شایان ذکر است که این عکاسان رویکرد مشفقانه خود را تنها متوجه افراد کم‌بضاعت جامعه نمی‌کردند، بلکه بخشی نیز متوجه خودشان بود. زیرا به این امر آگاه بودند که ازمیان‌برداشتن فقر از جامعه درنهایت به سود اقشار متوسط و طبقه بالای جامعه هم خواهد بود. چراکه هر آن ممکن است از سوی طبقه پایین جامعه از لحاظ فشار فقر مورد آزار و اذیت قرار گیرند. لذا تهیه این نوع تصاویر که برای طلب کمک از طرف طبقات بالای جامعه تهیه می‌شد نوعی ژست فرهنگی و هنری محسوب می‌شدند که مطلوب طبقات مرفه بودند و ازاین‌جهت در دسته عکس‌های وابسته بورژوازی قرار می‌گیرند (تصویر ۶. الف).

تلاش برای تأکید روی زیباترین حالت چهره، با انواع تزیین در عکاسی رابطه نزدیک داشت. طبقات بالای جامعه، نخستین کسانی بودند که تقاضا داشتند مدل به این نحو عکاسی شود. سسیل بیتون پیشتاز این شیوه بود. حتی اگر سوژه عکاسی‌شده، دارای مقام اجتماعی والا نبود، به طریقی زیبایی آن را چشمگیر می‌کرد (تاسک، ۱۳۷۷: ۱۳۸). بیتون در صحنه‌آرایی‌های خود، تحت تأثیر هنرهای نمایشی و به‌خصوص سینما قرار داشت (کو، ۱۳۸۴: ۲۷۸) (تصویر ۶. ب). از آنجا که بیشتر مردم میل داشتند طوری از آنها عکس گرفته شود که طبق مد روز باشد، عکاسان پرتره

تصویر ۶. الف. از آثار جیکوب ریس
(مأخذ: New-York Historical Society, 2025).

تصویر ۶. ب. از عکس‌های سسیل بیتون (عکس: Beaton, c. 1960).

مجبور می‌شدند همیشه پیرو سبک و مد مرسوم زمانه باشند، این تأثیر خارجی و توفیق در پاسخگویی به تقاضاهای مخاطب که از مظاهر قطب وابسته است، در عکاسی پرتره بسیار برجسته است.

اصل واقع‌گرایی در عکاسی همواره یکی از اساسی‌ترین عوامل مورد علاقه مردم بوده است. اما گروهی از عکاسان از آن در راستای اهداف خود استفاده کرده‌اند. در طول تاریخ عکاسی جعلیات زیادی وجود داشته است که نمونه مطرح آن عکس‌های دکتر توماس برناردو بوده است. برناردو با استفاده از عکس‌های یتیمان تحت سرپرستی‌اش، بچه‌های ژنده‌پوشی را نشان می‌دهد که ولگردی می‌کردند و عکس دیگر همان بچه را در لباس انجام کار مفید نشان می‌داد (تصویر ۷. الف). بدین‌ترتیب او به این امر متهم شده بود که مردم را فریب داده است (ولز، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۴). از دیگر عکس‌های ابهام‌انگیز در تاریخ عکاسی مستند، تصویر برافراشتن پرچم آمریکا در ایووجیما را می‌توان نام برد (تصویر ۷. ب). این دسته از عکسها با احساسات طبقه بورژوازی مطابقت دارد. بنابراین این نوع عکس‌ها مناسب قطب وابسته بورژوازی است.

تولید انبوه اشیا و مصرف‌گرایی شدید، باعث شکل‌گیری جنبش نئودادائیست‌ها شد. این جنبش بعدها که موضوعات آن فقط بر فرهنگ مصرف‌گرایی و واقعیت زندگی شهری متمرکز شد، به پاپ آرت شهرت یافت. اصل تکرار به صورت یک تصویر مضاعف از ویژگی‌های هنر پاپ است (تصویر ۸). اندی وارهول اغلب یک عکس واحد را بارها در مورد اشخاص سرشناس یا تبلیغات رسانه‌های گروهی به کار می‌برد. او با نمایش عکس‌های تکراری بر این نکته تأکید داشت که تولید انبوه تصاویر عکاسی بر دنیای امروز مسلط شده‌اند. آثار وارهول بدون احساسی‌گری و صرفاً بازنمایی است (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۲۱۹). شیوه کار پاپ آرت‌ها که اندیشه‌های عکاسی خلاق را به چالش می‌کشند، دقیقاً در قطب وابسته و از این بابت که هم راستا با حرکت جامعه و درخواست‌های مردمی آن گام بر می‌دارد و مورد خواهان عموم مردم به‌ویژه از لحاظ مادی نیز قرار می‌گیرد، در سویه صنعتی آن ایستاده است.

با برپایی نخستین نمایشگاه‌های سبک مستند در موزه هنر مدرن نیویورک، تغییراتی در زیبایی‌شناختی سنتی رخ داد که اوج آنها نمایشگاه خانواده بشر[1] در ۱۹۵۵ بود. این موزه، عکاسی مستند را بیش از پیش در قلمرو سرگرمی‌های عامه‌پسند و فرهنگ توده‌ای استوار ساخت (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۹۴). موضوعات نمایشگاه خانواده بشر مخالفت با خشونت و کشتار است و تمام مظاهر مهم زندگی انسان نظیر تولد، دوران کودکی، شادی، جوانی، عشق، ازدواج و دوران پیری را در بر می‌گرفت. عکس‌های به‌نمایش‌درآمده بسیار با علائق مردم عادی سازگار بود و با توجه به اینکه موضوع رسانه عکاسی چیزی است که همگان از آن سر در می‌آورند، خیل عظیمی از این نمایشگاه بازدید کردند. به طوری که نمایشگاه خانواده بشر یکی از پربیننده‌ترین نمایشگاه‌های تاریخ عکاسی است.

دوربین در عین لذت‌بخش بودن در زندگی سیاه‌پوستان به ابزاری سیاسی و شیوه‌ای برای مبارزه در برابر ناملایمتی‌های هژمونیک تبدیل شد. تلاش برای دست‌یابی به تساوی نژادی، موضوع عکاسان طبقه سیاه‌پوستی بود که از طریق رسانه عکاسی برای خود میدان هنری به وجود آورده بودند و برای اتحاد نیروهای خود، انجمنی بنیان نهادند. این سیاه‌پوستان هر چند که در ابتدا زندگی مرفهی نداشتند و می‌توان آنها را جزو طبقه فرودست در نظر گرفت، اما امروزه برخی از آنان را به‌راحتی می‌توان در دسته بورژوازی قرار داد. در کل تمامی این طبقات برای اتحاد خود به عکس‌های هم‌نژادان خود بها می‌دادند و از آنها حمایت می‌کردند. ناگفته نماند که این حمایت صرفاً شامل سیاه‌پوستان نبود و سفیدپوستان نیز از این عکس‌ها استقبال می‌کردند. با عنایت به برخورداری از عوامل چندی که نام برده شد برای این میدان هنری در درازمدت، قطب وابسته بورژوازی را متصور می‌شویم. لازم

تصویر ۷، الف. از عکس‌های توماس برناردو
(مأخذ: Joyce, 2015).

تصویر ۷. ب. برافراشتن پرچم در ایووجیما. اثر جو روزنتال
(مأخذ: Amlen, 2020).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

است اضافه شود که گروهی از سیاهان که با وجود تمام آزادی‌های به ظاهر داده شده هنوز جزو دیگری[۲] محسوب می‌شوند، صاحب میدانی برای خود شده و تحت عوامل خارجی همچون آزادی بیان قرار می‌گیرند و از طریق فروش نشریات خود با عکاسان صاحب نام سیاه‌پوست[۳] و عکس‌های مطرحی که از نام‌آوران خود مانند مارتین لوترکینگ[۴]، مالکولم ایکس[۵] یا محمد علی کلی[۶] می‌گرفتند، به مفهوم اقتصادی کار خود نیز می‌اندیشیدند. (تصویر ۹)

اصلی‌ترین شکل مردمی‌شدن عکاسی و اینکه همگان به‌نحو پرشور و فراوان آن را تولید می‌کردند و از دیدن و داشتن آن لذت می‌بردند، کارت ویزیت بود. در ۱۸۵۴ دوربینی ساخته شد که عکس‌هایی به اندازه کارت‌های ویزیت ۶×۱۰ سانتی‌متر ارائه می‌داد (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۴۱ و ۴۳). صنعت نخستین‌بار با کارت ویزیت‌های عکس‌دار به عکاسی هجوم برد که عمدتاً نخستین تولیدکنندگان آن ثروتمند 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 (تصویر ۱۰). 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 کارت ویزیت به یکی از محبوب‌ترین عکس‌های تاریخ عکاسی بدل شد

تصویر ۸. مجموعه مرلین مونرو. اثر اندی وارهول (عکس: Warhol, 1967).

تصویر ۹. مارتین لوترکینگ. عکاس: بیفورد اسمیت (مأخذ: Trott, 2017).

تصویر ۱۰. کارت ویزیت (مأخذ: Quizlet).

که تاکنون نظیر آن رخ نداده است. این عکاس‌ها در قبال درآمد به نظرات مشتری وابسته بودند؛ حتی در ژست و صحنه‌آرایی و بک‌گراند نیز به نظر مشتری ارج می‌نهاد و از این بابت، کارت ویزیت کاملاً نماد قطب وابسته صنعتی است. از سوی دیگر همین امر باعث رونق و شناساندن پدیده عکاسی در بین توده مردم شد و می‌توان گفت که پس از کارت ویزیت همگان با عکاسی آشنا شدند و عکاسی در بین مردم و به‌ویژه طبقه متوسط که می‌توانستند به‌راحتی تصویری جاودان و سند شده با ظاهری از طبقه بالا از خود داشته باشند، محبوب شده بود.

یکی از شاخه‌های عکاسی مردم‌پسند به صورت مجموعه عکس‌های روایی ارائه می‌شود. این شیوه که تحت تأثیر عوامل خارجی همچون داستان‌های عامه‌پسند و یا روایت فیلم‌نامه‌ها در مجله‌ها منتشر می‌شود از اقبال عمومی زیادی نیز برخوردار است. عکاسان به نیت دریافت مزد هر نوع تصویری را خلق می‌کنند تا رضایت مخاطب را جلب کنند. این نوع عکاسی در قطب وابسته صنعتی قرار می‌گیرند.

شباهت‌های میان داستان روایی و داستان مردم‌پسند، روش‌های ابداعی جالبی را از طرف عکاسان به وجود آورده است؛ مانند آثار ویلیام وگمن که دنیای او مملو از سگ‌ها است و به تازگی آن را به قصه‌های فانتزی مثل سیندرلا و شنل قرمزی نیز بسط داده است (مورا، ۱۳۹۳: ۶۰). (تصویر ۱۱ الف)

برخی از روایت‌ها نیز دنیاهای تخیلی هستند که در دنیای واقعی وجود ندارند. دون مایکلز متخصص اینچنین عکس‌ها است. او عکس‌های پی در پی روایی تهیه کرده و با عناوین و تفسیرهای عجیب‌وغریب برای آنها حاشیه نوشته است (تصویر ۱۱. ب). دون مایکلز از دید و گزارش ساده فاصله گرفت تا وقایع تخیلی را از طریق تصاویر متوالی بررسی کند. وی واقعی‌بودن عکاسی را به چالش می‌کشید (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۹۲).

تصویر ۱۱. الف. از آثار وگمن (مأخذ: Harowitz, 2017).

تصویر ۱۲. ژاکلین کندی همسر جان کندی، رییس جمهوری ترور شده آمریکا در این تصویر مورد تعقیب ران گالیلا یکی از عکاسان پاپاراتزی قرار گرفته است (مأخذ: Guardian News & Media, 2022).

تصویر ۱۱. ب. از آثار دون مایکلز (مأخذ: Bunyan, 2015).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

در نشریات، عکس‌های مخفیانه‌ای از لحظات پیش‌بینی شده زندگی چهره‌های سرشناس به چاپ می‌رسد. به این دسته از عکاسان پاپاراتزی گفته می‌شود. تصور بر آن است که آن لحظه‌ای که نقاب چهره سرشناس کنار می‌رود، بهره بیشتری از درونیات فرد را آشکار می‌کند. سبک پاپاراتزی توسط برخی از عکاسان نظیر ران گالیلا از نو بنا شد و نگاهی حرفه‌ای یافت.

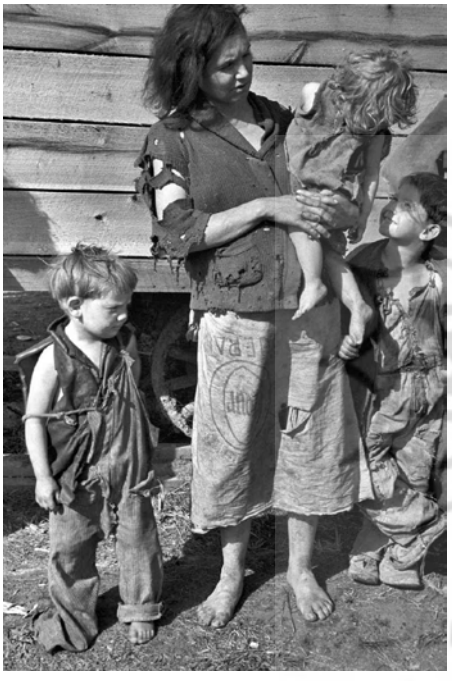
ویژگی‌های اصلی عکس‌های پاپاراتزی ترکیب‌بندی‌های غیرعادی و ناواضح هستند. نکته دیگر این است که حالات غریبی از چهره و بدن توسط دوربین‌های پاپاراتزی ثبت می‌شوند (تصویر ۱۲). سبک پاپاراتزی با توجه به اینکه سویه دیگر زندگی سلبریتی‌ها و گوشه‌های مخفی آنان را زندگی می‌داد بسیار مورد توجه طبقه خرده بورژوا هست؛ بنابراین به‌راحتی در میدان وابسته قرار می‌گیرد. از سویی دیگر عکاسان پاپاراتزی به دنبال جنبه‌های هنری عکاسی نیستند و صرفاً به دنبال مواضع اقتصادی اما برای خود هستند که از این بابت آن را در دسته وابسته صنعتی قرار می‌دهد.

عکاسی مطبوعاتی از جمله عکس‌هایی است که در طول تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بسیار اثر گذار بوده است و از این بابت میان مردم نیز محبوبیت دارند. این محبوبیت از دو جنبه آگاهی‌رسانی و نیز برخورداری از جنبه‌های جزییات موضوع است. عکاسی در برهه‌های مختلفی توانسته است با اصل واقع‌گرای خود به جامعه بشریت نیز کمک فراوانی کند. در این زمینه می‌توان به دو مورد جنگ ویتنام و فاجعه داست باول[۷] اشاره کرد.

عکس‌های گروه FSA[۸] تمایل به بررسی اجتماعی عکاسی بیان دیگری توسط عکاسانی بود که در دهه ۱۹۳۰ دوره‌ای غنی از عکاسی مستند را رقم زدند. هدف این گروه مستندسازی و ثبت وضعیت روستاییان فقیر به‌لحاظ آماری بود (Becker, 1974: 3)، (تصویر ۱۳. الف). این عکس‌ها در سراسر ایالات متحده پخش شد و مردم با دیدن این تصاویر به هموطنان خود به روش‌های مختلف کمک کردند. به‌ویژه نگاه هنرمندان در این زمینه جایگاه ویژه‌ای دارد. این تصاویر که شیوه‌ای روایت‌گرایانه دارند و با روحیات احساسی طبقه متوسط روبه‌بالا سازگار و نیز به شیوه هنری گرفته شده‌اند در قطب وابسته بورژوازی قرار می‌گیرند. زیرا با نگاه ناب‌گرایانه عکاسان مستقل بسیار فاصله دارند و از سویی نیز نمی‌توان آنها را در دسته عکس‌های وابسته صنعتی قرار داد؛ زیرا عکس‌هایی نیستند که به نیت سفارش مخاطب و با هدف راضی نگه داشتن آنها گرفته شده باشند.

به‌طورکلی عکس‌های مطبوعاتی حال و هوایی دارند که در دسته عکس‌های وابسته بورژوازی از حیث طرفداری مردم و اشتیاق آنان به دیدنشان قرار می‌گیرد. عکس‌هایی که غالباً به‌لحاظ مضمون، هول‌انگیز هستند و از سویی نیز واکنش‌های فراوانی را هم برانگیخته‌اند (تصویر ۱۳. ب).

یکی از کاربردهای عکاسی که در بخش وابسته صنعتی قرار می‌گیرد و آن به علت سفارشی بودن عکس توسط کارفرمایان قدرت است، در عکس‌های استعمارگران از بومیان استعمار شده می‌توان دید. این عکس‌ها طوری بودند که قدرت‌های استعماری تفاوت خود را با مردمان استعمارشده بتوانند نشان دهند. در این تصاویر بدن افراد در جلوی پس‌زمینه‌ای مشبکی عکاسی می‌شد



تصویر ۱۳. الف. از عکس‌های گروه FSA. عکاس: کارل میدانس (عکس: Mydans, 1936).

تصویر ۱۳. ب. اعدام ویت کنگی. عکاس: ادی آدامز (مأخذ: Wikipedia, 2024).

تا ابعاد بدن فرد بومی نمایان شود. روش دیگری هم بود که در آن فرد استعمار زده این گونه نشان داده می‌شد که توان تغییر ندارد؛ کشاورزانی که به حالت شکار جلوی دوربین با بدنی برهنه ژست گرفته‌اند و یا زنان الجزایر که خدمتکاران مستشاران اروپایی بودند (تصویر ۱۴). این تصاویر نیمه‌برهنه به‌نوعی بیانگر فضای حرمسراها بودند (ادواردز، ۱۳۹۰: ۴۵-۴۷). این عکس‌ها و به‌ویژه عکس‌های زنان الجزایزی، پس از گرفته شدن به صورت کارت پستال درآمده و به اروپا ارسال شده و به فروش می‌رسیدند. از قضا مشتریان خوبی هم داشت و از لحاظ اقتصادی نیز به‌شدت ارزشمند بودند. ازاین‌لحاظ این نوع عکس‌ها که هیچ بار هنری ندارند و صرفاً به هدف درآمد مالی و به هر بهانه‌ای تصویری را تولید می‌کردند در بخش وابستگی صنعتی قرار می‌گیرند.

سیر تحول عکاسی از منظر میدان هنری مستقل

نخستین پروژه هنری که در تاریخ عکاسی ثبت شده، در رابطه با عکاسی پرتره و از طریق فرایند تالبوتایپ بوده است. دیوید هیل و رابرت آدامسون این اقدام را در اسکاتلند انجام دادند. این عکس‌ها نخستین رویکرد آگاهانه از چهره‌نگاری اجتماعی یا به‌عبارتی تیپ‌نگاری اجتماعی هستند. هیل و آدامسون در کتاب تاریخ عکاسی[۹] به عنوان نخستین عکاسان هنری معرفی شده‌اند (کو، ۱۳۸۴: ۷۶). هیل و آدامسون به دور از هرگونه اندیشه‌ای که قرار باشد این عکس‌ها مزدی برای‌شان داشته باشد، از افراد معمولی عکاسی کردند. در واقع مأموریت این دو، عکاسی از تعداد زیادی

تصویر ۱۴. از جمله کارت پستال‌های زنان الجزایری (مأخذ: GÖNCÜOĞLU, 2016).

کشیش بود تا بعدا آن عکس‌ها را به نقاشی تبدیل کنند. در راه رسیدن به مقصد از اشخاص معمولی مانند ماهیگیران نیز عکاسی می‌کردند که این تصاویر اولین تصاویر هنری در تاریخ عکاسی شدند (تصویر ۱۵. الف). این شیوه عکاسی ناب‌گرایانه و به دور از ارزش مادی، آنها را در زمره میدان هنری مستقل قرار می‌دهد.

برخی از عکاسان به سفر می‌رفتند و با نیتی غیر از قصد درآمد، عکاسی می‌کردند که سرآمد آنان مارتین پار است. موضوع اصلی وی توریست‌ها هستند. مارتین پار آداب و رسوم طبقه متوسط جامعه را به‌طور هجوآمیز به نمایش می‌گذاشت (تصویر ۱۵. ب). نقد پار به جامعه و نه به افراد است.

ویلی مونزنبرگ به ساختار عکاسی علاقه داشت. وی فردی سیاسی و چپ‌گرا بود. مونزنبرگ معتقد است که چشم عکاس باید آموزش سیاسی ببیند؛ یعنی عکاسی در خدمت طبقه فرودست باشد.

تصویر ۱۵. الف. عکس از هیل و آدامسون (عکس: Hill and Adamson, 1843–47).

تصویر ۱۵. ب. از آثار مارتین پار (مأخذ: O'Connor, 2007).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

روش مونزنبرگ به عکاسی رادیکال شهره است؛ زیرا تنها واقعیت را نشان می‌دهد و بس. از جمله نمونه‌های عکاسان این شیوه، آگوست ساندر است. ساندر تصاویری کاملاً با محوریت نگاه ناب عکاسانه و بدون تأثیر از ارزش‌های خارج از محیط عکاسی و بدون هیچ اهمیتی به ارزش‌های مادی و صرفاً با هدف ارزش‌گذاری به ساختار هنری عکاسی می‌گرفت (صحتی، ۱۳۹۵: ۵۳۱).

سنت طولانی پرتره‌های عکاسی باعث شده است که عکاسان به روشی که جامعه‌شناسان به‌ندرت امتحان کرده‌اند جوامع و فرهنگ‌ها را با پرتره‌هایی از انواع نماینده به تصویر بکشند. سیستماتیک‌ترین تلاش باید متعلق به اگوست ساندر باشد که آلمان را در صدها پرتره از آلمانی‌ها از هر طبقه اجتماعی، شغل، قومیت، منطقه و گروه مذهبی به تصویر می‌کشد. (Becker, 1974:9). (تصویر ۱۶. الف)

از بسیاری جهات و به‌طورخاص در مقوله ارتقاء عکاسی تا مقام هنری و استقلال عکاسی، آلفرد استیگلیتز نقش‌آفرین است. او به هنری که صرفاً به منزله سرگرمی گرفته شده باشد، معترض بود. با هرگونه روایت در هنر و فرهنگ عامه مخالفت می‌کرد و به هنر والا اهمیت می‌داد. او عکاسی را به عنوان رسانه‌ای یگانه در نوع خود و دارای امکاناتی منحصربه‌فرد، از نقاشی متمایز می‌کند. اصطلاحات صریح، ناب و تنالیته اساس سنت عکاسی هنری هستند. فلسفه استیگلیتز این است که ناب‌بودن فقط بر عناصر صوری صحنه تأکید ندارد، بلکه به تصویرپردازی آرمان‌گرایانه‌ای اشاره می‌کند (کلارک، ۱۳۹۳: ۲۵۱-۲۵۲). عکس‌های مناظر استیگلیتز به‌ویژه این آرمانگرایی را به خوبی نشان می‌دهند. او ساختمان را از استحکام و واقع‌گرایی خارج می‌کند و از شلوغی شهری و بافت‌های درهم آن پرهیز می‌کند. عکس‌های استیگلیز منظره‌های اسطوره‌ای بودند (تصویر ۱۶. ب).

به اعتقاد عکاسان صریح، عکاس ثبت نمی‌کند؛ بلکه خلق می‌کند. عکاس واقعیت کسالت‌بار را به چیزی جدید و آرمانی تبدیل می‌کند. عکاسان صریح همواره بر سه‌گانه مقدس یعنی فرم، نور و بافت تأکید دارند. عکاسی ناب‌گرا در پی کشف زیبایی‌های فرمی و بیان هنری است (کلارک، ۱۳۹۳: ۲۵۶-۲۵۷).

عکاسان صریح در تبدیل موضوعی معمولی و بدیهی به چیزی عجیب و یگانه مهارت داشتند. این یک اصل مهم در زیبایی‌شناسی عکاسی هنری است؛ یعنی اینکه عکس توانایی تغییر امور معمولی به غیر عادی را دارد (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۵۹).

تصویر ۱۶. الف. از آثار آگوست ساندر (عکس: Sander, 1928).

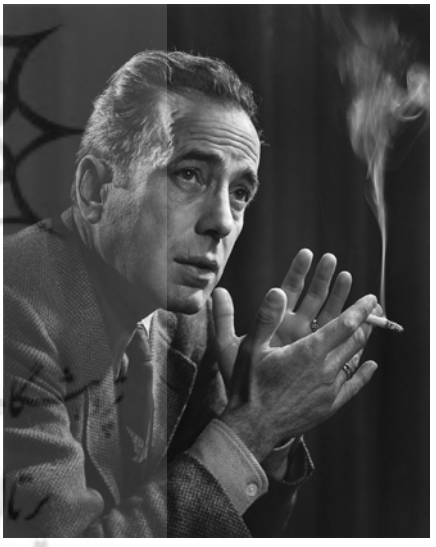
تصویر ۱۶. ب. از آثار استیگلیتز (عکس: Stieglitz, 1931).

تصویر ۱۷. الف. تخت خواب نامرتب. اثر ایموجین کانینگهام (عکس: Cunningham, 1957).

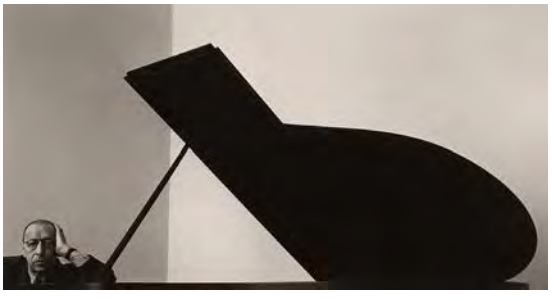
(تصویر ۱۷. الف)

عکاسان از روزهای نخست عکاسی پرتره، دلمشغول این ماجرا بودند که در یک تصویر، شخصیت درونی را منتقل کنند. پس کشف و پرده‌برداشتن از شخصیت، ذات یک پرتره خوب است. در واقع این به معنای به‌دست‌آوردن یک لحظه ساکن از میان جریان زندگی شخص بود که درونیات وی را نشان دهد. نمونه بارز این شکل از پرتره‌ها در عکس‌های یوسف کارش مشهود بود که عکس‌های او تأکید بر قدرت باطنی شخصیت مقابل دوربین است (کلارک، ۱۳۹۳: ۱۷۳). (تصویر ۱۷. ب)

آرنولد نیومن برای خلق پرتره‌های خود از استودیو استفاده نمی‌کرد. به‌عقیده وی استودیوی عکاسی دنیایی سترون و بی‌حاصل است؛ زیرا سوژه‌ها در حال نقش‌آفرینی هستند. این نوع عکاسی در استودیو، واقعیت اصلی موجود در سوژه را نشان نخواهد داد. او برای عکاسی از موضوعات خود، سوژه‌هایش را در محیط کاری



تصویر ۱۷. ب. همفری بوگارت. عکاس: یوسف کارش (مأخذ: Holbrook, 2022).



تصویر ۱۷. پ. ایگور استراوینسکی. عکاس: آرنولد نیومن (عکس: Newman, 1946).

یا زندگی‌شان به تصویر می‌کشید، زیرا معتقد بود که اشخاص در این محیط‌ها راحت‌تر و واقعی‌تر هستند (تاسک، ۱۳۷۷: ۲۷۱)، (تصویر ۱۷. پ). پرتره در بین تمامی طبقات اجتماع دارای طرفدار است و همچنین بنا به خصوصیات زیبایی‌شناسی که در آن وجود دارد، نیز بار فنی و حرفه‌ای در آن، به ماهیت ذاتی و حرفه‌ای عکاسی کاملاً نزدیک است و می‌توان ادعا کرد که ژانری تمام و کمال عکاسانه است. به‌این‌ترتیب مشاهده می‌شود که در ژانر پرتره دو دسته عکس در قطب هنری بوردیو قابل مشاهده است؛ از کارت ویزیت‌هایی که در قطب صنعتی قرار می‌گیرند و از عکس‌های هنری یوسف کارش یا آرنولد نیومن که در دسته مستقل قرار می‌گیرند. علت مستقل بودن گروه اخیر نیز البته بنا به بحث مالی نیست و صرفاً تأکید بر رسانه ویژگی و ناب بودن شیوه عکاسی آنان است.

نتیجه‌گیری

با توجه به رویکرد تطبیقی مقاله، بخشی از نتایج پژوهش حین روند تحلیل تطبیق عرضه شد. بااین‌حال باید گفت سیر تحولات تاریخ عکاسی جهان با نظریه میدان بوردیو انطباق کامل دارد.

مفهوم میدان بوردیو این قابلیت را دارد که در سویه‌های گوناگون مفاهیم هنر معاصر به صورت رویکردی تطبیقی مورد پژوهش قرار بگیرد. هر چند که نگرش بوردیو بر مبنای مشاهدات او مبتنی بر فرهنگ فرانسه و زمان مختص خودش بوده است؛ اما با تأمل بر فرهنگ‌های بومی و زمان‌های حال می‌توان نظریه‌های او را در سایر جغرافیاها نیز مورد استفاده قرار داد.

بخشی از عکس‌ها بنا به پیشرفت‌هایی که در طول زمان به وجود می‌آید ممکن است که با تغییراتی در دسته‌بندی آنها از نظر میدان‌های هنری بوردیو به وجود بیاید. این مهم بسته به کاربرد و نگرش نوع طبقه کاربران نسبت به آنها است. این نکته را می‌توان درنهایت بیان کرد که عکاسی با توجه به رویکردهای مکانیکی و واقع‌گرایی خود، با این بیان همواره روبه‌رو بود که از هنر فاصله دارد؛ اکنون با این توصیف جامعه‌شناسانه می‌توان عکاسی را پدیده‌ای دانست که بر اساس شیوه خاص بیان خود، در جست‌وجوی هنر است. این هماهنگی عکاسی با سویه جامعه‌شناسی، با نگریستن به نظریه میدان هنری بوردیو که بر مبنای علم جامعه‌شناسی صورت گرفته، قابل تأمل است.

آنچه در طول مقاله ملاحظه شد، حکایت از برتری کمی میدان هنری وابسته نسبت به میدان هنری مستقل است. این اشاره به ذات عکاسی که هم سو با طبقه متوسط است دارد. بوردیو در غالب آثار خود از جمله «تمایز»، «عکاسی، هنر میان مایه» به این موضوع در نظریه طبقه اجتماعی خود به‌ویژه در علاقه این طبقه به عکاسی اشاره کرده است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

پی‌نوشت‌ها

۱. The Family Of Man (۱۹۵۵)، نمایشگاهی که توسط ادوارد استایکن برپا شد.
۲. The Other؛ مفهومی است که در روانکاوی، نظریه هویت و نظریه پسا استعماری به کار می‌رود. این مفهوم حکایت از شیوه‌هایی می‌کند که به واسطه آنها، اعضای گروه حاکم، مفهومی از موقعیت خود را می‌سازند. این روند تا حدودی بر پایه تعریف گروه‌های دیگر صورت می‌گیرد. بر این اساس، در ایدئولوژی‌های نژادپرستانه، سفیدپوست‌بودن مفروض انگاشته می‌شود و رنگین‌پوستان دیگری هستند.
۳. عکاسانی مانند جیمز ون درزی، بیفورد اسمیت و یا گوردون پارکس که در تاریخ عکاسی، عکس‌های ماندگاری گرفته‌اند.
۴. رهبر جنبش حقوق مدنی آمریکایی‌های آفریقایی تبار و مبارزه با تبعیض نژادی در آمریکا بود.
۵. فعال مسلمان که مدافع حقوق انسانی آمریکایی‌های آفریقایی تبار بود.
۶. بوکسور مسلمان و قهرمان جهان
۷. Dust Bowl؛ طوفان شن که باعث خسارات اکولوژیکی فراوانی به ویژه در دهه ۱۹۳۰ در آمریکا شد.
۸. Farm Security Administration؛ گروهی از عکاسان که حادثه داست باول را عکاسی کردند و این ماجرا را به آگاهی مردم آمریکا رساندند و باعث همدردی سایر مردم آمریکا با حادثه دیدگان شدند.
۹. *History Of Photography* (۱۹۵۵): از کتاب‌های کلاسیک تاریخ عکاسی و نوشته یک زوج به نام‌های هلموت و آلیسون گرنشایم است.

فهرست منابع

- آتشین‌صدف، عبدالرضا؛ خیری، محمد (۱۳۹۶)، بنیان‌های نظری سبک زندگی در اندیشه پیر بوردیو با رویکرد انتقادی، *پژوهشنامه سبک زندگی*، سال سوم، شماره ۵، صص ۵-۲۵.
- ادواردز، استیو (۱۳۹۰)، *عکاسی*، ترجمهٔ مهران مهاجر، انتشارات ماهی
- الکساندر، ویکتوریا (۱۴۰۰)، *جامعه‌شناسی هنرها*، ترجمهٔ اعظم راودراد، فرهنگستان هنر.
- بال، استیفن (۱۳۹۲)، *زیبایی‌شناسی عکاسی*، ترجمهٔ محمدرضا شریف زاده، علمی.
- برونه، فرانسوا (۱۳۹۳)، *عکاسی و ادبیات*، ترجمهٔ محسن بایرام نژاد، حرفه هنرمند.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶)، *عکاسی هنر میان مایه*، ترجمهٔ کیهان ولی نژاد، دیگر
- ـــــــــ (۱۳۹۷)، *تمایز*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، ثالث.
- تاسک، پتر (۱۳۷۷)، *سیر تحول عکاسی*، ترجمهٔ محمد ستاری، سمت.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۹۶)، *پیر بوردیو*، ترجمهٔ حسن چاوشیان و لیلا جوافشانی، نی.
- خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۸۸)، تحلیل کارکردهای فرهنگی هنری عکاسی در ایران، *پایان‌نامه*، استادراهنما کامران افشار مهاجر، دانشگاه هنر ایران.
- صحتی، بهزاد (۱۳۹۵)، *معماری عکاسی*، دانشگاه پارس.
- کو، برایان و دیگران (۱۳۸۴)، *عکاسان بزرگ جهان*، ترجمهٔ پیروز سیار، نی.
- کلارک، گراهام (۱۳۹۳)، عکس، ترجمهٔ حسن خوبدل و زیبا مغربی، شورآفرین.
- لنگفورد، مایکل (۱۳۸۶)، *داستان عکاسی*، ترجمهٔ رضا نبوی، افکار.
- لین، جرمی (۱۳۸۷)، نقد و بررسی نظریه میدان‌های هنری بوردیو، ترجمهٔ مهسا رضوی، فصلنامه *هنر*، شماره ۷۸، صص ۱۱۶ - ۱۳۹.
- محمدی، فردین (۱۳۹۸)، دیدگاه بوردیو در باب میدان آموزش، پژوهشنامه *مبانی تعلیم و تربیت*، شماره ۵، سال ۹، صص ۵-۲۵.
- محمودی، فتانه؛ ظاهری، زهرا (۱۳۹۹)، مطالعه تطبیقی نشانه‌های تغییر خواهی در نقاشی‌های کمال الملک و ژاک لویی داوید، *جامعه‌شناسی تاریخی*، دوره ۱۲، شماره ۱، صص ۲۶۶-۲۹۸.
- مورا، ژیل (۱۳۹۳)، *کلمات عکاسی*، ترجمهٔ حسن خوبدل و کریم متقی، حرفه نویسنده.
- ولز، لیز (۱۳۹۰)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و دیگران، مینوی خرد.

فهرست منابع لاتین

- Becker, H.S (1974), *Photography and sociology*. 1 (1) ,3-26. Retrieved from https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3
- Brubaker Rogers (1985), *Rethinking classical theory: The Sociological vision of Pierre Bourdieu*, Theory and society, vol 14, No 6, pp 745 - 775
- Fowler Bridget (2018), *Time, Science and the Critique of Technological*, spring
- Krarup Troels, Munk Martin (2016), *Field theory in cultural capital studies of educational attainment*, The British journal of Sociology of Education, vol 37, No. 5, pp 761-779
- Masssi Luciana, Agostini Gabriela, Nascimento Matheus (2021), *Bourdieu's field theory and science education*, Revista Brasileira de pesquisa em educacao, vol 2. No.u, pp 1-27

فهرست منابع اینترنتی (آخرین تاریخ دسترسی ۱۴۰۴/۱/۱۶)

- Fox Talbot, W. H. (c. 1839), Leaves on a stem, Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O1387808/leaves-on-a-stem-photograph-fox-talbot-william/
- Robinson, Henry Peach (1858), *Fading Away*, The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289
- Beaton, C. (c. 1960), *Portrait of Katharine Hepburn with peacock, bloghit sally inside*. https://bloghitsallyinside.wordpress.com/2015/01/14/a-gallery-of-cecil-beaton-photos-to-celebrate-his-birthday/cecil-beaton-portrait-of-katharine-hepburn-with-peacock-1960s/
- Warhol, A. (1967), *Marilyn Monroe (Marilyn)*, Christie's. https://www.christies.com/en/lot/lot-6204750
- Quizlet (n.d.), *History of Photography: Chapter 3 – Popular Photography and the Aims of Art*, Quizlet. https://quizlet.com/575680338/history-of-photography-ch3-popular-photography-and-the-aims-of-art-flash-cards/
- GÖNCÜOĞLU, M. Ö. (2016), Post-Ottoman Empire European imaginations of the image of the women of Maghreb [PDF]. DTCF Dergisi, 56(1), 226–248. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2153526
- Hill and Adamson (1843–47), *Newhaven Fisherman with Two Boys*, The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268449
- Sander, A. (1928; printed 1982), *Konditor (Pastry Chef)*, Sotheby's. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/pier-24-photography-from-the-pilara-family-foundation-day-sale/konditor-pastry-chef
- Stieglitz, A. (1931), *From my window at the Shelton, North*. Fine Art America. https://fineartamerica.com/featured/from-my-window-at-the-shelton-north-1931-alfred-stieglitz.html?product=tapestry
- Cunningham, I. (1957), *The Unmade Bed*. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/260781
- Newman, A. (1946), *Igor Stravinsky,* The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/55329
- Mydans, C. (1936, March), *Family living in field on U.S. Route 70 near the Tennessee River*, Farm Security Administration/Office of War Information, In D. L. Guss (Ed.), Fine Art America. https://fineartamerica.com/featured/family-living-in-field-on-us-route-70-near-the-tennessee-river-carl-mydans-fsa-photo-march-1936-david-lee-guss.html?product=beach-sheet
- O'Connor, J. (2007, September 9), *Is this what you really look like on holiday?,* The Guardian. https://www.theguardian.com/travel/2007/sep/09/escape.photography
- Bunyan, M. (2015, January 30), Exhibition: "Storyteller: The Photographs of Duane Michals" at Carnegie Museum of Art, *Pittsburgh*, Art Blart. https://artblart.com/2015/01/30/exhibition-storyteller-the-photographs-of-duane-michals-at-carnegie-museum-of-art-pittsburgh/
- Joyce, S. A. (2015, March 9), *Federal MP launches apology motion for Home Children, chameleonfire1*. https://chameleonfire1.wordpress.com/2015/03/09/federal-mp-launches-apology-motion-for-home-children/
- Kiner, Deb (2016, Feb. 12), *Historic photos of President Abraham Lincoln, born 207 years ago*, PennLive. https://www.pennlive.com/life/2016/02/historic_photos_of_president_a.html
- Trott, Jan (2017, April 3), *Martin Luther King shot dead – archive, April 1968*, The Guardian. https://www.theguardian.com/gnmeducationcentre/from-the-archive-blog/2017/apr/03/martin-luther-king-shot-dead-archive-teaching-resource
- Harowitz, S. (2017, September 15), *William Wegman exhibit at Max Mara Pacific Centre*, Montecristo Magazine. https://montecristomagazine.com/style/william-wegman-exhibit-max-mara-pacific-centre
- Amlen, Deb (2020, February 24), *Actors playing Marines planted an American flag on Mt. Suribachi in a scene from the movie, "Sands of Iwo Jima."*, The New York Times. https://www.nytimes.com/2020/02/23/crosswords/daily-puzzle-2020-02-24.html
- Parker. L.A (2021, August 19), *Pictures of deceased woman connects with Victorian England's postmortem photography (L.A. PARKER COLUMN)*, The Trentonian. https://www.trentonian.com/2019/11/26/pictures-of-deceased-woman-connects-with-victorian-englands-postmortem-photography-la-parker-column/
- Holbrook, B. (2022, February 21), *Photography origins: From Yosef Karsh to Vivien Maier*, Driftwood Journals. https://www.driftwoodjournals.com/photography-origins-from-yosef-karsh-to-vivien-maier/
- Guardian News & Media. (2022, May 3), *'Paparazzo extraordinaire': Ron Galella – a life in pictures*, The Guardian. https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2022/may/03/ron-galella-paparazzi-a-life-in-pictures?page=with%3Aimg-12
- Wikipedia (2024, April 27), *1969 Pulitzer Prize*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/1969_Pulitzer_Prize
- Pękała, Adam (2024, August 2), *Retro: Waterloo Veteran*, kozirynek. https://kozirynek.online/blog/2024/08/02/weteran-spod-waterloo/
- Kodak Catalogs (2025, April 05), *THE KodakGirl COLLECTION*. https://www.kodakgirl.com/kgcatalogcovers.htm
- New-York Historical Society (2025, April 05), In the home of an Italian Ragpicker, Jersey Street, 1888-89, *Life In the Tenements: A collection of images that document the experience of immigrant women and girls in New York City*. https://wams.nyhistory.org/modernizing-america/immigration-and-the-great-migration/life-in-the-tenements/

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 4, No. 2 (7), Autumn and Winter 2025

A Reflection on Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields and Its Alignment with the Evolution of Photography in the World[1]

Behzad Sehati[2], Mohammad Sattari[3]

Type of article: original research
Receive: 2025-04-07, Accept Date: 2025-06-30
DOI: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

Extended abstract

Pierre Bourdieu, in his theory of artistic fields, speaks of two poles: the autonomous and the heteronomous. The autonomous pole emphasizes the unique and pure characteristics of the artwork, while the heteronomous pole relies on material values, popular opinions, and external factors. The heteronomous pole aligns with the sensibilities of the upper class and is itself divided into two subsections: the bourgeois and the industrial. In the bourgeois subsection, we observe artistic approaches with materialistic and popular inclinations. However, in the industrial part, the focus is purely on economics and appealing to the audience.

Based on Bourdieu's method in the artistic field and from a comparative perspective, the author and the audience have always represented two opposing poles throughout the history of photography. In Bourdieu's theory, audiences are influenced by the heteronomous pole, while authors (artists) are influenced by the autonomous one. Photography has always been associated with technical processes and various subject matters, including style and genre, and has invariably dealt with audiences due to its realistic nature, affordability, accessibility, and ease of interpretation.

Bourdieu's sociology of cultural production is the origin of many key debates in contemporary art sociology. His innovations in French sociology quickly established him as one of the greatest theorists in the social and cultural sciences. He has also contributed writings and theories on photography. In Bourdieu's sociological model, several core concepts play essential roles, particularly "field" and "classification," which form the foundation of social structures. Classification is especially important in shaping popular

1. This article is an excerpt from a doctoral dissertation titled Sociological Interpretation of Documentary Photographs of the Pahlavi Era (with an emphasis on the views of Pierre Bourdieu).

2. PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: behzad.sehati@ut.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sattari@ut.ac.ir

agents within society. A field is defined as a social arena in which struggles for specific interests and access to them occur. In this theory, Bourdieu mentions various networks formed in civilized societies, each with its own system aimed at achieving power. Among these, art also has its own field, which is divided into two poles: autonomous and heteronomous. The autonomous pole is based on pure artistic principles, while the heteronomous pole relies on external factors and places great emphasis on material value. This heteronomous pole is further divided into two parts: bourgeois and industrial. The industrial sector is rife with superficial and trivial elements, and the artist, influenced by public demand and attention, produces work that garners more material value.

Given these descriptions, the field of photography can be mapped onto the two poles of the artistic field. This alignment is based on the types of reception and characteristics categorized according to their social class and dominant or subordinate culture.

The most defining feature of photography is its realism. However, this initial characteristic has been overshadowed by another "power" that interprets photography as a device of global domination. The third feature is its capacity as a means of reproduction. By the late 19th century, photography had begun to majestically record images of the bourgeoisie. Due to its realism, photography was initially kept out of the fine art community until a group of photographers attempted to align it with painting as an art form. Gradually, some broke away and sought to adhere to the essential foundations of the photographic medium and maintain its independence. These became known as "straight" or "autonomous" photographers, also referred to as modern photographers, due to their formalist principles. They had classical rules based on technical and theoretical knowledge of photography and did not rely on any external elements. For them, artistic value was paramount.

In Bourdieu's theory, he explains that in the heteronomous pole, the arts fall under the influence of other fields—specifically, the commercial one. Thus, in the heteronomous artistic field of photography, photographers are evaluated based on their success in satisfying audiences. The value of their work is measured by the sales of their photographs. The more they can ride the waves of social trends, the more successful they are considered.

This heteronomous field of photography is divided into four sections: realism, artistic styles, the power system, and the popular system, with photographic developments briefly examined in each. It has to be mentioned that in the section on photographic realism, the discussion of the pure and exclusive characteristics of photography is considered. Keeping a photo of recently deceased loved ones as a memento, which was a pastime for people, especially in the 19th century, or capturing an image of oneself to immortalize that moment, are among the prominent examples of realism in

photography. Here, the independence of photography from other arts and the recording of a similar narrative regarding the subject are considered. Here, press and news photos are especially prioritized, which attract a large audience. Press photos can be considered the most attractive genre in the world of photography. This genre is a kind of showcase of the photographic medium. Those who have become interested in photography in any way or have known photography must have a large part of press photos in their minds. These photos have played a major role in attracting audiences due to their realism and news reporting characteristics at the same time. In addition to press photos, paparazzi photos, which refer to secret photos of prominent figures, also have a special place in public popularity.

In the section on artistic styles, the characteristics are mentioned where photography inspired by other arts has been successful in attracting an audience. In this context, what is important is the similarity to the art of painting due to its high status, which allowed enthusiasts to raise their social class status. Also, the similarity to the narrative of the show genre in the discussion of entertainment, which presented itself in the form of a collection of photographs. In the power system section, it refers to photographs that were taken in the service of the government or colonial sectors. Many documentary photographers, who were not photographers themselves and were simply from the upper class, photographed the poor to attract the attention of the upper class. On the other hand, photography in the hands of colonial advisors in the colonized areas was also a means of earning money from the indigenous people of those areas. In the popular section, the importance is on the cheapness and accessibility of this medium. Also, attention to people of other races, technical advances in terms of ease of working with the photographic structure, and attracting people to this medium are among the popular sectors.

In the second part of the field, Bourdieu speaks of the autonomous pole—where arts are based on purism. These practitioners value art for its own sake and ignore economic concerns. They allow no external interference. Here, the autonomous field of photography is divided into critical-political and artistic branches, with photographic developments examined briefly in each. In the critical part, what is most important are the leftist groups who believe that art should serve the people. In the artistic part, the role of several people in the independence of photography as a self-reliant art is very important. In this context, photography in various genres places great emphasis on idealism and the soul of the author. In the 20th century, as photography and its various genres became more familiar to the public, it gained significant popularity—largely because, unlike demanding cultural activities like painting or music, photography required little training or skill. It also became part of the everyday cultural consumption of ordinary people.

The aim of this article is to apply Bourdieu's theory of artistic fields to the historical trajectory of photography in order to answer the question: How can the historical dimensions of photography be matched with Bourdieu's theory of artistic fields? Adopting a comparative approach, this paper is theoretical-fundamental in nature and follows a descriptive-analytical method. Data were collected from library sources and various websites and analyzed qualitatively. The findings demonstrate the applicability and effectiveness of Bourdieu's theory of artistic fields in understanding the historical developments of photography.

Keywords: Pierre Bourdieu, Artistic Field, History of Photography, Sociology of Art, Social Class, High Art, Low Art

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)