คุณลักษณะของการถ่ายภาพ
Characteristics of Photography

อัษฎา โปราณานนท์[1]

"นับจากวันนี้ จิตรกรรมได้ตายไปแล้ว"

Paul Delaroche, 1839

การถ่ายภาพ (Photography) มีรากศัพท์จากภาษากรีก โดยคำว่า "photo" นั้น มาจาก "phos" แปลว่า "แสง" (Light) และคำว่า "graphy" มาจาก "graphe" แปลว่า "การเขียน หรือ การวาด" ด้วยเหตุนี้ คำจำกัดความของคำว่าการถ่ายภาพ จึงหมายถึง "การเขียนหรือการวาดด้วยแสง" และความหมายของคำ ๆ นี้ มีนัยถึงการผสมผสานระหว่างแสง ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และการเขียนหรือการวาด ซึ่งเป็นกิจกรรมในวัฒนธรรมมนุษย์ (Bull, 2010, p. 5)

นับตั้งแต่ช่วงแรกของการกำเนิดการถ่ายภาพ การถ่ายภาพมักถูกนำไปเปรียบเทียบกับภาพจิตรกรรมและภาพวาด ซึ่งเป็นสื่อทางทัศนะรูปแบบเดียวในการนำเสนอซ้ำ (Representation) ภาพความจริงที่มีอยู่ในเวลานั้น อย่างไรก็ตาม แม้ภาพถ่ายจะมีศักยภาพในการถอดแบบ (Duplicate) โลกแห่งความจริงได้อย่างสมบูรณ์แบบ ในระดับที่งานจิตรกรรมไม่สามารถเทียบเคียงได้ และแม้แนวความคิดนี้จะชี้ให้เห็นถึงข้อได้เปรียบของการถ่ายภาพ หว่าอีกนัยหนึ่งก็สื่อให้เห็นถึงข้อได้เปรียบของงานจิตรกรรมในความสามารถที่จะแสดงออกถึงมุมมองที่มีความเป็นอัตวิสัย (Subjective) ได้เหนือกว่า

การประกาศอย่างเป็นทางการแก่สาธารณชน ณ ประเทศฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1839 ถึงความสามารถในการบันทึกภาพโดยตรงจากกล้องออบสคูรา (Camera Obscura) ซึ่งในขณะนั้นกล้องออบสคูราเป็นเครื่องมือสำหรับศิลปินในการลอกแบบภาพภูมิทัศน์และสถาปัตยกรรมให้มีสัดส่วนและทัศนมิติที่ถูกต้องแม่นยำ และด้วยลักษณะของภาพถ่ายที่สามารถถ่ายทอดรายละเอียดและทัศนมิติได้อย่างสมบูรณ์แบบนี้เอง ก่อให้เกิดข้อสันนิษฐานว่า เมื่อ พอล เดอลาโครช (Paul Delaroche, 1856-1797) จิตรกรชาวฝรั่งเศส ได้เห็นภาพถ่ายดาแกโรไทพ์ (Daguerreotype) เป็นครั้งแรก เดอลาโครชถึงกับกล่าวประโยคที่มักถูกอ้างอิงบ่อยครั้งในงานเขียนที่เกี่ยวกับการถ่ายภาพไว้ว่า "นับจากวันนี้ จิตรกรรมได้ตายไปแล้ว!" (From today, painting is dead!) อย่างไรก็ตาม ความหมายของคำกล่าวนี้ มิได้สื่อถึงจุดสิ้นสุดของงานจิตรกรรมหรือศักยภาพในความเป็นศิลปะของสื่อการถ่ายภาพแต่อย่างใด ในทางกลับกัน คำกล่าวนี้ชี้ให้เห็นถึงความสามารถของสื่อภาพถ่ายในการนำเสนอข้อเท็จจริง และความสามารถของสื่อภาพถ่ายที่จะทำหน้าที่ในฐานะผู้ช่วยสำหรับศิลปินตามที่ เดอลาโครชได้กล่าวไว้อีกว่าเป็น "บริการชั้นยอดสำหรับศิลปะ" (Squiers, 1990, p. 8)

นับจากช่วงเวลานั้นเป็นต้นมา สถานะของสื่อการถ่ายภาพได้กลายเป็นประเด็นหลักในการโต้เถียงระหว่างกลุ่มช่างภาพและศิลปิน รวมถึงนักเขียน นักวิชาการ นักปรัชญา และนักประวัติศาสตร์ ที่พยายามค้นหาคุณลักษณะที่แท้จริงของสื่อการถ่ายภาพตลอดช่วงศตวรรษที่ 19 และ 20 เพราะความสามารถในการถ่ายทอดข้อเท็จจริงเป็นเสมือนจุดเด่นและจุดด้อยของการถ่ายภาพในตัวของมันเอง อย่างไรก็ตาม แม้ในอดีตการถ่ายภาพจะถูกกล่าวอ้างถึงความสามารถของการถ่ายทอดข้อเท็จจริงได้อย่างแม่นยำ ตรงไปตรงมา และไร้อคติ หว่าในปัจจุบัน เราล้วนตระหนักถึงข้อเท็จจริงว่า ความหมายในภาพถ่ายสามารถถูกบิดเบือนไปตามบริบทต่าง ๆ ได้อย่างง่ายดาย นอกจากนั้นแล้ว การถ่ายภาพมักถูกกล่าวหา ว่าเป็นเพียงผลลัพธ์ของการบันทึกทางกลไก (Mechanical Record) ที่ไร้ "รัศมี" (Aura) อันเป็นคุณลักษณะที่สำคัญของงานศิลปะตามที่ วอลเตอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin, 1940-1892) ได้กล่าวไว้ในบทความ "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936)

ด้วยเหตุนี้เอง ในการศึกษาถึงคุณลักษณะที่สำคัญของการถ่ายภาพ ผู้เขียนจึงได้แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 แง่มุม ที่มีความเชื่อมโยงกัน ได้แก่

1. การถ่ายภาพในฐานะเอกสาร
2. การถ่ายภาพในฐานะศิลปะ

[1] นิสิตปริญญาเอก สาขาศิลปะและการออกแบบ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการถ่ายภาพ ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

1. การถ่ายภาพในฐานะเอกสาร

ผู้คิดค้นกระบวนการถ่ายภาพในยุคแรกมักกล่าวอ้างถึงคุณลักษณะของการถ่ายภาพว่าเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติและกลไกทางวิทยาศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็น หลุยส์ ฌาคส์ มังเด ดาแกร์ (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1851-1787) ผู้คิดค้นกระบวนการดาแกร์โรไทพ์ และวิลเลียม ฟอกซ์ ทัลบอต (William Henry Fox Talbot, 1877-1800) ผู้คิดค้นกระบวนการคาโลไทพ์ (Calotype) ทั้งสองต่างอธิบายถึงคุณลักษณะของการถ่ายภาพในลักษณะของกระบวนการที่เป็นเอกเทศจากตัวช่างภาพและให้ผลลัพธ์เป็นภาพบันทึกที่ซื่อสัตย์ โดยทัลบอตกล่าวถึงภาพถ่ายว่าเกิดจาก "วิธีการที่เกี่ยวกับชิ้นแก้วและสารเคมีเพียงอย่างเดียว" (By optical and chemical means alone) และภาพถ่ายนั้นก็เป็นการ "ประทับร่องรอยด้วยมือของธรรมชาติ" (Impressed by Nature's hand) ส่วนดาแกร์ก็ได้กล่าวถึงภาพถ่ายดาแกร์โรไทพ์ว่า "ดาแกร์โรไทพ์ไม่ใช่อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับวาดภาพธรรมชาติ แต่กระบวนการทางกายภาพและสารเคมีต่างหาก ที่มอบพลังให้กับธรรมชาติเพื่อผลิตซ้ำตัวเอง" (Warner Marien, 2006, p. 23)

ขณะเดียวกัน ในบทความ "Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by Which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves Without the Aid of the Artist's Pencil" (1839) ของทัลบอต ยังได้แสดงออกถึงความเชื่อในการทำหน้าที่เป็นหลักฐาน และคุณลักษณะแบบอุปนัยของภาพถ่าย การถ่ายภาพจะช่วยให้มนุษย์เข้าใจถึง "กฎที่แท้จริงของธรรมชาติ" (True law of nature) นอกจากนั้น ทัลบอตยังอ้างถึงคุณลักษณะของภาพถ่ายว่าเป็นผลลัพธ์ของ "การกระทำของแสงที่มีต่อกระดาษไวแสงเท่านั้น" (Talbot, as quoted in Armstrong, 1998, p. 112 as cited in Gelder and Westgeest, p. 19) ส่งผลให้ภาพถ่ายมีความสามารถในการเป็นเอกสารและประจักษ์พยาน โดยในหนังสือ "The Pencil of Nature" (1846-1844) ซึ่งเป็นหนังสือภาพถ่ายต้นฉบับเล่มแรกของโลก ประกอบด้วยภาพสถานที่และวัตถุสิ่งของต่าง ๆ โดยในภาพหัวข้อ "Articles of China" ทัลบอตได้บรรยายภาพนี้ไว้ว่า :

"หากจะมีโจรมาขโมยทรัพย์สมบัติเหล่านี้ไป ถ้าหลักฐานที่เงียบงันของภาพถ่ายได้ถูกสร้างขึ้น เพื่อใช้เอาผิดเขาในชั้นศาล มันจะเป็นหลักฐานแบบใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนอย่างไม่มีข้อสงสัย"

(William Henry Fox Talbot 1844 as cited in Sekula, 1999, p. 344)

และทัลบอตยังได้กล่าวถึงลักษณะการทำงานของกล้องถ่ายภาพไว้ด้วยว่า :

ภาพที่ 1 William Henry Fox Talbot, Articles of China, plate 3 from The Pencil of Nature, 1846-1844

"อุปกรณ์ทำการบันทึกเหตุการณ์ทุก ๆ อย่างที่เห็น และจะบรรยายลักษณะของปล่องไฟ หรือคนทำความสะอาดปล่องไฟได้เท่าเทียมกับประติมากรรม อพอลโล ออฟ เลเวเดเร (Apollo of Belvedere)" (William Henry Fox Talbot 1844 as cited in Badger, 2007, p. 16)

ในมุมมองของทัลบอต คุณลักษณะของภาพถ่ายในเชิงวิทยาศาสตร์ในการสร้างภาพขึ้นจากแสงที่กระทบลงบนวัตถุ และความเป็นร่องรอยที่สื่อถึงความจริงที่แสดงในภาพ คือความแตกต่างหลักจากภาพทางทัศนะอื่น ๆ เพราะในขณะที่สื่อทางทัศนะอื่น ๆ ยังจำเป็นต้องใช้ทักษะของศิลปิน แต่การถ่ายภาพเป็นผลลัพธ์ของการวาดโดยธรรมชาติ (Talbot, as quoted in Armstrong, 1998, p. 114 as cited in Gelder and Westgeest, 2011 p. 19)

ความพยายามในการเน้นย้ำถึงคุณลักษณะที่สำคัญของการถ่ายภาพ ว่าเป็นกระบวนการที่มีความเป็นอัตโนมัติในการผลิตซ้ำโดยธรรมชาติ สามารถถ่ายทอดภาพตัวแบบและรายละเอียดอย่างเป็นกลางด้วยวัสดุอุปกรณ์ถ่ายภาพ โดยปราศจากการทักษะและการควบคุมแทรกแซงจากมนุษย์ เหล่านี้ล้วนส่งผลต่อความเข้าใจในคุณลักษณะเบื้องต้นของภาพถ่ายในฐานะของเอกสารจากการบันทึกมากกว่าสถานะความเป็นศิลปะ ด้วยเหตุนี้เอง สื่อการถ่ายภาพจึงถูกผนวกรวมเข้ากับวิธีการทำงานภายใต้แนวคิดทฤษฎีเชิงประจักษ์ (Empiricism) ของกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งเชื่อว่า ความรู้ควรมีพื้นฐานอยู่บนการสังเกตที่เป็นกลางและปราศจากความคิดเห็นส่วนบุคคล นอกจากนั้น ภาพถ่ายยังถูกนำไปพิจารณาเทียบเคียงกับภาพในเรตินาของดวงตามนุษย์ ซึ่งเป็นการเน้นย้ำถึงแนวทางความเชื่อทางวิทยาศาสตร์ของศตวรรษที่ 18 ว่าภาพในเรตินานั้นเป็นอิสระจากความคิดและความรู้สึกของมนุษย์ (Warner Marien, 2006, p. 23) การเน้นย้ำถึงคุณลักษณะของกระบวนการถ่ายภาพในฐานะมุมมองที่มีความธรรมชาติและเป็นกลางนี้เอง

ได้พัฒนาไปสู่กระบวนทัศน์ที่เชื่อว่าภาพถ่ายนั้นเป็น "เอกสาร" ที่มีความแม่นยำ เป็นกลาง และไร้อคติ

พจนานุกรม Oxford Advanced Learner's Dictionary ได้ให้ความหมายของคำว่า "เอกสาร" (Document) ไว้ว่า "an official or formal paper, form, book, etc giving information about something, evidence or proof of something, or a record of something" ซึ่งสื่อความให้ทราบถึงวัตถุที่มีประโยชน์ทางด้านข้อมูล มีคุณค่าทางการศึกษา หรือมีคุณค่าทางประจักษ์พยาน เอกสารมักถูกมองว่าเป็นการบันทึกข้อมูลที่มีความเป็นกลาง มีลักษณะของความเป็นภววิสัย (Objectivity) ไร้ทัศนคติในขณะเดียวกัน ภาพถ่ายที่เป็นการบันทึกข้อมูลของสิ่งที่อยู่เบื้องหน้ากล้องถ่ายภาพได้อย่างแม่นยำและตรงไปตรงมา รวมถึงคุณลักษณะของภาพถ่ายซึ่งเป็นตัวสัญญะ (sign) ที่มีลักษณะของ Indexical (ความเกี่ยวพันโดยตรงระหว่างวัตถุและตัวสัญญะในเชิงสัญญะวิทยา) ที่สื่อความให้ทราบถึงการมีอยู่ของตัวแบบ (Subject) ในช่วงเวลาที่ถูกถ่ายภาพ เหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การถ่ายภาพถูกมองว่าเป็นอุปกรณ์ที่เหมาะแก่การสร้างประจักษ์พยานสำหรับวัตถุ บุคคล หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

ในอดีต การศึกษาความรู้ต่างๆ ที่ต้องมีการบรรยายด้วยภาพประกอบนั้นจำเป็นต้องพึ่งพาทักษะของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นการวาดภาพหรือการพิมพ์ภาพ และกระบวนการสร้างภาพเหล่านี้เป็นกระบวนการที่มีความเป็นอัตวิสัย (Subjectivity) ของผู้วาดสูง จึงมักนำไปสู่ปัญหาของความไม่น่าเชื่อถือและการปฏิเสธภาพวาดเหล่านั้น แต่เมื่อการถ่ายภาพถือกำเนิดขึ้นมา เหล่านักสำรวจ นักวิทยาศาสตร์ นักวิชาการ และนักสื่อสารมวลชน ก็สามารถบันทึกภาพได้เองโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งทักษะของศิลปิน และเนื่องจากการถ่ายภาพเป็นการสังเกตที่มีความเป็นภววิสัยและมีลักษณะของความเป็นกลไก เอกสารที่ได้จึงมีความเป็นภววิสัยมากกว่าผลงานจากทัศนศิลป์รูปแบบอื่น ภาพถ่ายจึงได้รับการยอมรับในฐานะของความเป็นประจักษ์พยานที่น่าเชื่อถือ ด้วยเหตุนี้เอง การถ่ายภาพจึงถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือหลักในการสำรวจ การศึกษา และการถ่ายทอดข้อเท็จจริงโดยองค์กรต่าง ๆ

โดยตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 การใช้งานภาพถ่ายเชิงเอกสารในสถาบันของรัฐมีความชัดเจนมากขึ้น อย่างเช่น ในปี ค.ศ. 1851 The Commission des Monuments Historiques ซึ่งเป็นหน่วยงานของรัฐบาลฝรั่งเศสได้มอบหมายช่างภาพจำนวน 5 คน ได้แก่ เอดวล บัลดัส (Édouard Baldus, 1889-1813), ฮิปโปลิท เบยาร์ด (Hippolyte Bayard, 1887-1807), กุสตาฟ เลอ เกรย์ (Gustave Le Gray, 1884-1820), เฮนรี เล เซกค์ (Henri Le Secq, 1882-1818) และ โอกุสต์ เมสทรัล (Auguste Mestral, 1884-1812) ให้ทำการสำรวจสถาปัตยกรรมและโบราณสถานของประเทศฝรั่งเศส เพื่อการประเมินสำหรับวางแผนในการอนุรักษ์และบูรณะโบราณสถานเหล่านั้น การสำรวจนี้เป็นที่รู้จักกันในชื่อของ "Missions Héliographique" ส่วนในประเทศสหรัฐอเมริกาหลังยุคสงครามกลางเมือง (American Civil War) รัฐบาลกลางได้สนับสนุนงบประมาณจำนวนมากในการสำรวจพื้นที่ฝั่งตะวันตกของประเทศ โดยใช้การถ่ายภาพเป็นเครื่องมือหลักในการเก็บข้อมูลสภาพภูมิประเทศทั่วไป

ภาพที่ 2 Edouard Baldus, Cloister of Saint-Trophime, Arles, 1851

สำหรับผู้คนในประเทศอังกฤษและฝรั่งเศส ซึ่งเป็นประเทศเจ้าอาณานิคมในสมัยนั้นก็มีกระหายใคร่รู้ในสิ่งต่าง ๆ ที่มีความแปลกตาไปจากประเทศของตน ไม่ว่าจะเป็นภูมิประเทศ ผู้คน และสิ่งของจากประเทศอาณานิคมและประเทศที่ห่างไกล อาทิเช่น ฟรานซิส ฟริทซ์ (Francis Frith, 1898-1822) ช่างภาพชาวอังกฤษได้ออกเดินทางระหว่างปี ค.ศ. 1856 ถึง ค.ศ. 1860 สู่ประเทศตะวันออกกลาง ได้แก่ อียิปต์ ปาเลสไตน์ และไซเรีย ในปี ค.ศ. 1859 ฟริทซ์ ได้เปิดบริษัท Francis Frith & Co เพื่อจำหน่ายภาพถ่ายเหล่านี้เป็นการเฉพาะ ส่วนจอห์น ทอมสัน (John Thomson, 1921-1837) เดินทางสู่ประเทศตะวันออกไกล อาทิเช่น สิงคโปร์ กัมพูชา ไทย และจีน ทอมสันได้ตีพิมพ์ผลงานภาพถ่ายจากการเดินทางจำนวนมาก อาทิเช่น "The antiquities of Cambodia" (1867), "Illustration of China and its people" (1874-1873), "Through Cyprus with a camera in the autumn of 1879) "1878) และ "Through China with a camera" (1898) เป็นต้น

ภาพที่ 3 FRANCIS FRITH. The Pyramids of Dahshur, Egypt. 1858

ส่วนองค์กรที่ทำหน้าที่ในการควบคุมอำนาจรัฐก็ตระหนักถึงศักยภาพของภาพถ่ายเช่นกัน โดยองค์กรเหล่านี้ใช้ภาพถ่ายเป็นเครื่องมือในการเปรียบเทียบและจำแนกความแตกต่างของอัตลักษณ์ประจำตัวของบุคคล อาทิเช่น ในปี ค.ศ. 1876 ซีซาร์ ลอมโบรโซ (Cesare Lombroso, 1909-1835) นักอาชญาวิทยาและนักจิตวิทยาชาวอิตาลี ได้ทำการศึกษาลักษณะสามัญทางกายภาพของอาชญากรที่มีความแตกต่างจากคนทั่วไปโดยใช้ภาพถ่ายและวัตถุอื่น ๆ จนนำไปสู่ทฤษฎี "theory of the criminal man" และในช่วงปี ค.ศ. 1878 ฟรานซิส กาลตัน (Francis Galton, 1911-1822) นักสุพันธุศาสตร์ (Eugenics) หรือศาสตร์ที่ว่าด้วยการส่งเสริมศักยภาพของมนุษยชาติ และเป็นผู้ก่อตั้งศาสตร์การวัดค่าทางจิตวิทยา (Psychometrics) โดยกาลตันได้นำเสนอเอกสารต่อสถาบัน Anthropological Institute of Great Britain and Ireland ซึ่งเป็นผลการทดลองจากการซ้อนภาพชุด (Composite Photography) โดยใช้เนกาทีฟภาพบุคคลหลาย ๆ ภาพนำมาซ้อนเพื่อสร้างภาพผลลัพธ์ที่สามารถแสดงลักษณะสามัญของเชื้อชาติและอาชญากร เป็นต้น

ภาพที่ 4 FRANCIS GALTON, The Jewish Type, 1883

นอกจากนั้น การถ่ายภาพยังถูกใช้เป็นเครื่องมือในการนำเสนอสภาพสถานการณ์ เหตุการณ์ และผลลัพธ์ของสงครามเพื่อการวางแผนสำหรับกองทัพ และการนำเสนอข่าวสารสำหรับประชาชน โดยในช่วง Crimean War (1856-1853) ประเทศอังกฤษได้ส่ง โรเจอร์ เฟนตัน (Roger Fenton, 1869-1819) เพื่อทำการบันทึกภาพสถานการณ์ในสนามรบ หรือในช่วง American Civil War (1865-1861) ที่แม็ทธิว เบรดี้ (Matthew Brady, 1896-1822) และคณะได้ทำการบันทึกภาพการสู้รบและสมรภูมิ เป็นต้น

ภาพที่ 5 ROGER FENTON, The Valley of the Shadow of Death, 1855

ขณะเดียวกัน วงวิชาการแพทย์และมานุษยวิทยาก็ใช้ภาพถ่ายในการวิจัยและทดลอง โดย โรเบิร์ต ซอมเมอร์ (Robert Sommer, 1937-1864) ศาสตราจารย์จิตแพทย์ชาวเยอรมัน ได้กล่าวไว้ว่า การถ่ายภาพควรแทนที่การจดบันทึกเนื่องจากภาพถ่ายเป็นสื่อที่ไม่ปนเปื้อนด้วยปัญหาของการตีความที่มีในภาษา (Warner Marien, 2006, p.37) โดยมีการทดลองที่สำคัญจำนวนมาก อาทิเช่น ในปี 1862 กิลโยม เบนจามิน อาเมด ดูเชน เดอ บูโลนจ์ (Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne de Boulogne, 1875-1806) นักประสาทวิทยาชาวฝรั่งเศส ได้นำเสนอเอกสาร "Mécanisme de la Physionomie Humaine" อันเป็นผลจากการทดลองโดยใช้กล้องถ่ายภาพบันทึกผลลัพธ์จากการช็อตไฟฟ้าบริเวณใบหน้าและศีรษะคนไข้ เพื่อศึกษาการทำงานของกล้ามเนื้อที่ก่อให้เกิดการแสดงออกทางสีหน้าและอารมณ์ที่ไม่สามารถบันทึกข้อเท็จจริงนั้นได้ด้วยการวาดภาพ

ภาพที่ 6 G.B. Duchenne de Boulogne, Fright, 1862

ขณะที่ ฮิลจ์ เวลช์ ไดมอน (Huge Welch Diamond, 1809 1886-) นักจิตแพทย์ชาวอังกฤษและผู้อำนวยการ The Surrey County Lunatic Asylum ซึ่งเป็นโรงพยาบาลจิตเวชสำหรับสตรี ไดมอนได้ประยุกต์ใช้ภาพถ่ายในการวินิจฉัยอาการป่วยจากลักษณะใบหน้าของคนไข้ (ศาสตร์ Morphopsychology) โดยในปี ค.ศ. 1856 ไดมอนได้นำเสนอเอกสาร "On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity" ต่อ The Royal Society ถึงการใช้งานภาพถ่ายในการรักษาความเจ็บป่วยทางจิตเวช 3 ประการ ได้แก่

1. ภาพถ่ายสามารถใช้ในการบันทึกลักษณะของคนไข้ที่มีสภาพที่แตกต่างกันในขั้นต่าง ๆ

2. ภาพถ่ายสามารถใช้เป็นเครื่องจำแนกคนไข้ที่รับเข้ารักษาซ้ำและการกำหนดวิธีการรักษา

3. ภาพถ่ายสามารถใช้เป็นเครื่องมือให้ผู้ป่วยได้เห็นถึงสภาพของตัวเองตามความเป็นจริง

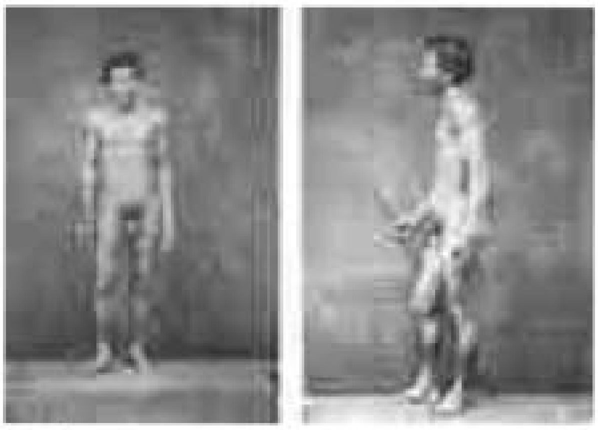
ภาพที่ 7 HUGH WELCH DIAMOND, Seated Woman with Bird, 1855

จากตัวอย่างที่ได้กล่าวมานี้ เห็นได้ว่า ภาพถ่ายถูกนำไปใช้ในองค์กรและส่วนงานวิชาการในสาขาที่หลากหลาย ทั้งสังคมวิทยา มานุษยวิทยา ภูมิศาสตร์ จิตวิทยา อาชญากรรมวิทยา ฯลฯ เพื่อการสำรวจ บันทึก สะสม จัดเก็บ ศึกษา และแยกประเภท อันเป็นแนวความคิดสมัยใหม่นิยม (Modernism) และในยุคนี้ก็เป็นยุคที่มีการยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่า ภาพถ่ายเป็นหลักฐานจากการสังเกตเชิงประจักษ์ เป็นข้อเท็จจริงที่บริสุทธิ์ และเป็นความจริงที่เป็นสากล

อย่างไรก็ตาม มีนักวิชาการจำนวนมากโต้แย้งถึงความสภาพเป็นภววิสัยในความหมายของภาพถ่าย เนื่องจากความหมายของภาพถ่ายนั้นล้วนขึ้นอยู่กับอำนาจรัฐเป็นหลัก อาทิเช่น จอห์น แทจ (John Tage) ชี้ให้เห็นว่า กล้องถ่ายภาพไม่เคยเป็นกลาง และภาพถ่ายก็เป็นรูปแบบการนำเสนอที่มีการเข้ารหัส (Coded) อย่างสูง เพราะสิ่งสำคัญที่มีอิทธิพลต่อความหมายหรือข้อเท็จจริงของภาพถ่ายก็คืออำนาจของรัฐในการกำหนดบทบาทและสถานะของการถ่ายภาพในฐานะการสังเกตและการเก็บบันทึกข้อมูลเพื่อสร้างประจักษ์พยานและข้อเท็จจริงเพื่อการศึกษาจัดระเบียบ และควบคุมกลุ่มบุคคลที่ "เป็นอื่น" และ "ไม่ปกติ" อาทิเช่น ภาพถ่ายของอาชญากร คนไข้ คนวิกลจริต คนจน กรรมกร เชื้อชาติอาณานิคม ฯลฯ และนำเสนอภาพเหล่านั้นด้วยวิธีการจำแนกแยกแยะ โดยมีการวัด การตั้งเลข และการตั้งชื่อ ตามหลักการทางวิทยาศาสตร์ (Tagg, 1988, pp. 64-63)

สอดคล้องกับแนวความคิดของเอ็ดเวิร์ดที่กล่าวว่ากระบวนการสำรวจต่าง ๆ เกิดขึ้นในลักษณะของมุมมองแบบลำดับชั้น (Hierarchical Vision) โดยช่างถ่ายและผู้ดูภาพล้วนมีสถานะและอำนาจทางสังคมหรือทางการเงินที่สูงกว่าตัวแบบ โดยเอ็ดเวิร์ดได้ยกตัวอย่างจากบันทึกการทำงานของจอห์น ทอมสัน ถึงการ ติดสินบนตัวแบบเพื่อแลกกับการถ่ายภาพในลักษณะที่ช่างภาพต้องการ นอกจากนั้น ภาพถ่ายตัวแบบที่มีความป่วยไข้ อาชญากร หรือเชื้อชาติอาณานิคม ล้วนมีจุดประสงค์เพื่อการนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญในสาขาต่าง ๆ เป็นการเฉพาะ อาทิเช่น ภาพถ่ายคนป่วยสำหรับแพทย์ ภาพถ่ายอาชญากรสำหรับตำรวจหรือศาล รวมไปถึงการเผยแพร่ต่อสาธารณะซึ่งมักเป็นชนชั้นกลางและชนชั้นสูงเป็นหลัก (Edwards, 2006, p. 22)

นอกจากนั้น วอร์เนอร์ มาเรียน (Warner Marien) ยังชี้ให้เห็นอีกตัวยว่า ช่างภาพมีความพยายามที่จะพัฒนาสไตล์หรือรูปแบบการถ่ายภาพเพื่อส่งเสริมให้ภาพถ่ายสามารถสื่อให้รู้สึกถึงความเป็นกลางมากยิ่งขึ้น โดยวอร์เนอร์ มาเรียนได้ยกตัวอย่างงานภาพถ่ายของ อี ทีเอสัน (E. Thiésson) ช่างภาพชาวฝรั่งเศส ซึ่งถ่ายภาพผู้อยู่อาศัยในหมู่บ้าน Sofala ในประเทศโมซัมบิก และชาวโบทคูโด (Botocudo) ในประเทศบราซิล โดยทีเอสันได้ใช้วิธีละเว้นการลงชื่อและรายละเอียดส่วนบุคคลของตัวแบบเพื่อพยายามเน้นย้ำถึงความเป็นภววิสัยในเชิงวิทยาศาสตร์ของภาพถ่าย นอกจากนั้น Thiésson ยังได้พัฒนารูปแบบการถ่ายภาพ ด้วยถ่ายภาพตัวแบบจากทางด้านข้าง ทางด้านหน้า และใช้ฉากหลังแบบเรียบ ซึ่งจะช่วยสร้างสไตล์มาตรฐานของรูปแบบที่ "ไร้สไตล์" ที่จะช่วยสื่อความรู้สึกถึงความเป็นข้อเท็จจริง (Warner Marien, 2006, p. 39) นอกจากนั้น เจ เอช แลมเพรย์ (J H Lamprey) และ ที เอช ฮัคซ์เลย์ (T H Huxley) ยังได้ให้แนวทางในการถ่ายภาพรูปแบบเดียวกันนี้ว่า นอกจากการถ่ายภาพตัวแบบเต็มตัวและเปลือยผ้าเพื่อการศึกษาสภาพร่างกายแล้ว แมลเพรย์ ยังแนะนำให้ถ่ายภาพตัวยวางตำแหน่งตัวแบบให้ติดกับฉากหลังซึ่งเป็นผ้าไหมตีตารางกริดสี่เหลี่ยมขนาดสองนิ้ว ขณะที่ฮัคซ์เลย์แนะนำให้ใช้ไม้วัดวางเทียบกับตัวแบบเพื่อการเปรียบเทียบสัดส่วน เป็นต้น (Hamilton, 2001 as cited in Bull, 2010, p. 106)



ภาพที่ 8 JOHN LAMPREY, Front and Profile Views of Malayan Male, c.69-1868

อลิซาเบธ เอ็ดวาร์ด (Elizabeth Edwards) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า การถ่ายภาพมีบทบาทที่สำคัญในการให้ประจักษ์พยานที่ถูกจัดแต่งและมีการควบคุมสูง ตัวอย่างเช่น ตัวแบบที่เปลือยกายสามารถสื่อความหมายแฝง (Connotative Meaning) ถึงความไม่เจริญและความป่าเถื่อนเมื่อเทียบกับชาวตะวันตกที่สวมเสื้อผ้าอย่างมีอารยธรรม โดยเอ็ดเวิร์ดได้สรุปประเด็นนี้ไว้ว่า ขณะที่ภาพถ่ายเชิงมานุษยวิทยานั้นเป็นภาพนิ่งที่มีจุดประสงค์เพื่อบันทึกข้อเท็จจริง แต่เนื่องจากความหมายของภาพถ่ายไม่เคยหยุดนิ่งและมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ภาพถ่ายจึงเป็นหลักฐานทางมานุษยวิทยาที่มีความเป็นพลวัต มีความเลื่อนไหลและไม่ตายตัว ด้วยเหตุนี้เอง มุมมองต่อภาพถ่ายเชิงมานุษวิทยาจึงมีความเปลี่ยนแปลงเนื่องจากความเชื่อที่มีต่อความน่าเชื่อถือของภาพถ่ายเชิงเอกสารโดยรวมนั้นเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม (Edwards as cited in Bull, pp. 107-106)

การถ่ายภาพสารคดี (Documentary)

แม้คำว่า "สารคดี" (Documentary) จะเริ่มมีการพูดถึงอยู่บ้างในก่อนช่วงทศวรรษ 1920 (Winston, 1995 as cited in Bull, 2010, p. 107) แต่ความเข้าใจในความหมายของคำว่า "สารคดี" (Documentary) ตามความหมายร่วมสมัยและถูกนำไปใช้กันอย่างแพร่หลายจนกระทั่งปัจจุบันนั้นสันนิษฐานกันว่ามีต้นกำเนิดในปี ค.ศ. 1926 โดยจอห์น เกรียร์สัน (John Grierson, 1972-1898) ผู้ซึ่งถูกยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งงาน สารคดีของประเทศอังกฤษ เกรียร์สันไม่เพียงให้นิยามว่าสารคดีควรหมายถึงอะไร แต่เขายังได้สะท้อนในจุดประสงค์ที่สารคดีควรจะมีภายในตัวงานอีกด้วย สำหรับเกรียร์สัน ขณะที่งานสารคดีทุกชิ้นล้วนเกี่ยวข้องกับการนำเสนอหลักฐาน หรือข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์เชิงสังคม แต่งานสารคดีจะต้องเป็นมากกว่าแค่การการสร้างความเป็นจริงกึ่งวิทยาศาสตร์ขึ้นมาใหม่ (Quasi-scientific reconstruction of reality) ผู้ผลิตสารคดีจำเป็นต้องใช้ทักษะการสร้างสรรค์ทั้งหมดเพื่อจัดการความเป็นจริงให้กลายเป็นผลงานที่มีผลกระทบต่อสังคม ซึ่งอาจจะเพื่อการศึกษาให้ความรู้หรือเพื่อการยกระดับทางวัฒนธรรม ตามที่เกรียร์สันได้กล่าวเอาไว้ว่างาน สารคดีคือ "การปฏิบัติต่อความจริงอย่างสร้างสรรค์" (Creative treatment of actuality) และก่อให้เกิดความพึงพอใจเชิงสุนทรียะขณะที่มีจุดประสงค์ทางสังคมที่ชัดเจน (Izod and Kilborn, 1998, pp. 427-426)

ด้วยเหตุนี้เอง การถ่ายภาพสารคดีจึงเป็นประเภทของการถ่ายภาพที่มีความยืดหยุ่น และมักใช้ในการอธิบายถึงการถ่ายภาพที่ให้ข้อมูลต่าง ๆ อาทิเช่น การถ่ายภาพสงคราม การถ่ายภาพเชิงข่าว การสืบสอบสังคม (Social Investigation) และโครงการสังเกตแบบปลายเปิด นอกจากนั้นยังครอบคลุมถึงงานที่มอบหมายโดยหนังสือพิมพ์ นิตยสาร และหนังสือ รวมถึงงานส่วนบุคคลที่มีจุดประสงค์สำหรับการรวมเล่มเป็นหนังสือหรือนิทรรศการ (Edwards, 2006, p. 26) สาเหตุหนึ่งที่ทำให้การถ่ายภาพสารคดีถูกใช้เป็นเครื่องมือในการให้ความรู้และสร้างความเข้าใจในสิ่งต่าง ๆ ก็เพราะการถ่ายภาพสารคดีมักถูกกล่าวอ้างถึงความเป็นภววิสัย การบันทึกข้อเท็จจริงที่ไม่เอียงเอน และมีจุดประสงค์เพื่อให้ผู้ดูเข้าถึงข้อเท็จจริงได้โดยตรง ซึ่งคาเรน เบ็คเกอร์ โอห์ม (Karen Becker Ohm) ได้ให้ความเห็นในคุณลักษณะของการถ่ายภาพสารคดีไว้ว่า การถ่ายภาพสารคดีนั้นมีความเชื่อมโยงกับรูปแบบการสืบสอบสังคม และมีความแตกต่างหลักจากการถ่ายภาพประเภทอื่น เพราะการถ่ายภาพสารคดีนั้นมีจุดมุ่งหมายที่เหนือกว่าการสร้างภาพถ่ายที่สวยงาม และความตั้งใจของช่างภาพสารคดีก็คือการดึงความสนใจของผู้ดูเข้าสู่ตัวแบบในงานภาพถ่าย โดยมุ่งหวังที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Ohm, 1980 as cited in Wells, 2004, p. 69)

เพื่อให้งานสารคดีสามารถบรรลุจุดประสงค์หลัก ไม่ว่าจะเป็นการให้ความรู้หรือการสร้างความเปลี่ยนแปลงทางสังคมให้ได้นั้น วิลเลี่ยม สตูทท์ (William Stott) ได้อธิบายถึงปัจจัยหลักของงานสารคดีไว้ว่า "หัวใจของสารคดีนั้น ไม่ใช่รูปแบบ (Form) สไตล์ (Style) หรือตัวสื่อ (Medium) หากแต่เป็นเนื้อหา (Content)" (Stott, 1973 as cited in Wells, 2004, p. 90) และในยุคสมัยที่การสื่อสารมวลชนยังไม่กว้างขวางและยังมีตัวเลือกไม่มากนัก เนื้อหาหรือตัวแบบเชิงสารคดีที่สามารถเรียกร้องความสนใจจากคนดูที่เป็นชนชั้นกลางและชนชั้นสูงนั้นก็มักเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับตัวแบบที่มีความแปลกแยกแตกต่าง ไม่ว่าจะเป็นคนยากจน ชนชั้นกรรมกร แรงงานอพยพ คนป่วย อาชญากร รวมถึงผู้ที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ทางเศรษฐกิจหรือสังคมซึ่งสมควรได้รับการฟื้นฟู ดูแล และแก้ไข ซึ่งมักถูกแยกออกจากสังคมและถูกมองว่าเป็น "คนอื่น" (Other)

สตีเฟน บูล (Stephen Bull) ได้ให้ความเห็นต่องานภาพถ่ายของ จาคอบ ออกัส รีส (Jacob August Riis, 1914-1849) และ

ลิวิส วิคส์ ไฮน์ (Lewis Wickes Hine, 1940-1874) ซึ่งนำเสนอภาพถ่ายวิถีชีวิต สภาพความเป็นอยู่ และความเสื่อมโทรมของชนชั้นแรงงาน ว่าช่างภาพทั้งสองเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดของช่างภาพสารคดีในยุคบุกเบิก โดยงานภาพและหนังสือของทั้งสองเป็นงานที่มีความใกล้เคียงกับคำว่า "สารคดี" เป็นครั้งแรก ซึ่งมีจุดประสงค์เพื่อการปฏิรูปและนำไปสู่การพัฒนาต่อสถานการณ์ที่พวกเขาทำการบันทึก (Bull, 2010, p. 107)

ภาพที่ 9 JACOB A. RIIS. Home of an Italian Ragpicker, New York. 1888

โดยในปี ค.ศ. 1889 รีสได้ติดตามสภาพความเป็นอยู่ของผู้คนในสลัมย่าน East Side ของเมือง New York ซึ่งเผยให้เห็นความเสื่อมโทรมและความตกต่ำในการใช้ชีวิตของผู้อพยพท่ามกลางเมืองใหญ่ผ่านบทความและภาพถ่ายในหนังสือ "How the Other Half Lives" (1890) และ "Children of the Poor" (1898) ซึ่งในหนังสือเล่มแรกของเขา รีสทำงานร่วมกับธีโอดอร์ รูสเวลท์ (Theodore Roosevelt) ว่าที่ประธานาธิบดีในขณะนั้น โดยมีจุดประสงค์ในการเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Wright, 1999, p. 137) ขณะที่ไฮน์ นักสังคมวิทยาชาวอเมริกันที่มีความสนใจในเรื่องของแรงงานเด็กและแรงงานอพยพของเมือง New York เขาทำงานให้กับ The National Committee for Child Labor (NCCL) ระหว่างปี ค.ศ. 1919-1907 และสามารถสร้างกระแสความสนใจต่อการใช้แรงงานเด็กทั้งในโรงงานอุตสาหกรรมและท้องถนน ส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในการออกกฎหมายคุ้มครองแรงงานเด็กในที่สุด

ภาพที่ 10 LEWIS W. HINE, Child in Carolina Cotton Mill, 1908

แนวความคิดของความเป็นภววิสัยในการบันทึกภาพผู้คนที่มีความแตกต่างจากผู้ชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิถีชีวิตของผู้คนที่มีความแตกต่างและยากลำบากเป็นจุดร่วมที่สำคัญของรีสและไฮน์ ซึ่งทั้งสองได้ใช้การถ่ายภาพในฐานะของประจักษ์พยานที่มีศักยภาพและความสามารถของภาพถ่ายในการเปลี่ยนแปลงสังคม โดยรีสเห็นว่าบทความหรือข้อเขียนเพียงอย่างเดียวยังไม่เพียงพอที่จะโน้มน้าวความสนใจของคนอ่านได้ (Newhall, 1982, p. 132) และเขายังเห็นถึงศักยภาพของการถ่ายภาพในการเป็นประจักษ์พยานให้กับธรรมชาติที่แท้จริงของสิ่งต่าง ๆ หว่าสิ่งที่สำคัญนั้นไม่ใช่มุมมองส่วนบุคคลของตัวช่างภาพ แต่เป็นความสามารถของข้อเท็จจริงที่จะพูดได้ด้วยตัวเอง และด้วยพลังของการถ่ายภาพ ผู้คนในสลัมจะถูกเปลี่ยนในกลายเป็นข้อเท็จจริงที่ทำหน้าที่เป็นตัวอย่างและการรวบรวมปัญหาสังคมที่เห็นได้ชัดเจน (Wells, 2004, p. 78) ขณะที่ไฮน์ นั้นก็มีทัศนคติต่อการถ่ายภาพว่าสัจนิยม (Realism) เป็นคุณลักษณะหลักของภาพถ่ายที่ไม่สามารถพบได้ในภาพรูปแบบอื่น ๆ (Wright, 1999, p. 138)

ด้วยคุณสมบัติของการถ่ายภาพที่สามารถเผยข้อเท็จจริงและเรียกร้องความสนใจของคนดูได้เป็นอย่างดี การถ่ายภาพจึงถูกใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการสำรวจโดยหน่วยงานภาครัฐของประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจของประเทศสหรัฐอเมริกา (The Great Depression) เริ่มต้นในปี ค.ศ. 1929 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่คนอเมริกากว่า 13 ล้านคนตกงาน โดยรัฐบาลอเมริกาได้ก่อตั้งองค์กร Resettlement Administration (RA) ในปี ค.ศ. 1935 และต่อมาในปี ค.ศ. 1937 ได้เปลี่ยนชื่อเป็น Farm Security Administration (FSA) เป็นหน่วยงานที่ทำหน้าที่ฟื้นฟูและเยียวยาเกษตรกรที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์นี้ โดยมีรอย สไตรเกอร์ (Roy Stryker, 1976-1893) ดูแลกิจกรรมการถ่ายภาพเพื่อการประชาสัมพันธ์หน่วยงาน Stryker ได้ว่าจ้างช่างภาพชาวอเมริกันจำนวนมาก อาทิเช่น โดโรเธีย แลงจ์ (Dorothea Lange, 1965-1895), วอคเกอร์ อีวาน (Walker Evans, 1975-1903) และอาเธอร์ รอทสไตน์ (Arthur Rothstein, 1985-1915) เพื่อบันทึกสภาพความเป็นอยู่และชีวิตของผู้ได้รับผลกระทบจากวิกฤติในครั้งนั้น ภาพถ่ายจากหน่วยงาน FSA ถูกนำเสนอผ่านหนังสือพิมพ์ นิตยสาร และนิทรรศการทั่วประเทศสหรัฐอเมริกา ส่งผลให้เกิดการสนับสนุนจากสาธารณชนและรัฐบาลในการช่วยเหลือและเยียวยาผู้ประสบภัยในที่สุด

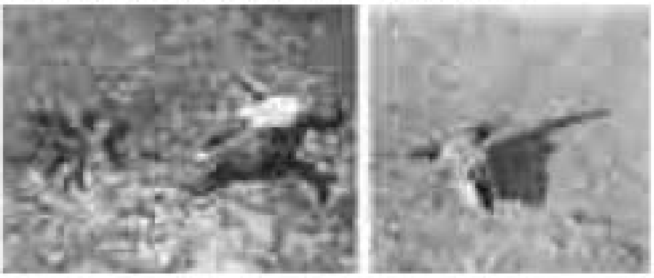
นับตั้งแต่อดีต การถ่ายภาพในเชิงเอกสารหรือในเชิงสารคดีถูกใช้งานเพื่อการเป็นหลักฐานพยาน เพื่อพิสูจน์ เพื่อเรียนรู้ และเพื่อถ่ายทอดสภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นด้วยข้อเท็จจริงเชิงประจักษ์ โดยมีความเชื่อว่าการถ่ายภาพมีคุณลักษณะที่เป็นภววิสัย เป็นกลาง และไร้อคติ อย่างไรก็ตาม Wells ได้แย้งว่าภาพถ่ายสารคดีก็เหมือนกับภาพถ่ายประเภทอื่น ๆ ซึ่งใช้เทคนิคและรูปทรงที่ก่อให้เกิดการตอบสนองจากผู้ดูที่ช่างภาพต้องการ

แม้ภาพเหล่านี้ประกอบด้วยข้อเท็จจริงพื้นฐาน แต่ในเบื้องลึกภาพเหล่านี้เป็นภาพที่ถูกควบคุม มีการจัดวางองค์ประกอบอย่างระมัดระวังเพื่อสร้างความหมายที่อยู่เหนือสิ่งที่แสดงภายในภาพ โดยผู้ดูถูกโน้มน้าวให้ยอมรับว่าภาพเหล่านี้คือภาพที่ "ซื่อสัตย์" อันมีที่มาจากชีวิตจริง แต่ภาพเหล่านี้ก็เป็นผลผลิตของช่างภาพที่มีความสามารถพิเศษด้วยเช่นกัน (Wells, 2004, pp. 97-95) นอกจากนั้นก็ยังมีช่างภาพหรือองค์กรบางแห่งที่เล็งเห็นศักยภาพและความเป็นไปได้ในคุณลักษณะของการถ่ายภาพ ที่จะสามารถนำภาพถ่ายสารคดีมาใช้โดยมีเป้าหมายเพื่อการชวนเชื่อ เพื่อการเปลี่ยนแปลงทัศนคติ หรือเพื่อจุดประสงค์ประการอื่น ๆ ซึ่งเมื่อทบทวนย้อนกลับไปในอดีต พบว่ามีกรณีวิพากษ์วิจารณ์ถึงความบิดเบือนในการใช้งานภาพถ่ายลักษณะต่าง ๆ อยู่เป็นจำนวนมาก

ในปี ค.ศ. 1876 โทมัส จอห์น บาร์นาโด (Thomas John Barnardo, 1905-1845) ผู้ก่อตั้งสถานสงเคราะห์เด็กเร่รอน ถูกตัดสินว่ามีความผิดในข้อกล่าวหาชวนเชื่อและหลอกลวงประชาชน โดยบาร์นาร์โดได้ใช้ภาพถ่ายด้วยวิธีการนำเสนอภาพ "ก่อนและหลัง" ของเด็กกำพร้าที่รับอยู่ในความดูแล เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับตัวเด็กที่อยู่ในความดูแลสำหรับการระดมทุนเข้าสู่สถานสงเคราะห์ โดยในภาพแรกเป็นภาพเด็กที่แต่งตัวมอมแมมในสภาพแวดล้อมที่เสื่อมโทรม ก่อนที่จะเข้ามาอยู่ในความดูแลของสถานสงเคราะห์ และภาพที่สองเป็นเด็กคนเดิมที่แต่งตัวสะอาดเรียบร้อยและกำลังทำงานหลังจากที่ผ่านการดูแลจากสถานสงเคราะห์แล้ว อย่างไรก็ตาม สาเหตุที่ทำให้ บาร์นาร์โดถูกตัดสินว่ามีความผิด เนื่องจากภาพเหล่านี้มิได้เป็นการบันทึกข้อเท็จจริงอย่างที่ควรจะเป็น หว่าเป็นการจัดฉากขึ้นมาโดยที่เด็กเหล่านั้นไม่ได้มีความสามารถในการทำงานได้อย่างที่นำเสนอภายในภาพถ่ายแต่อย่างใด

ภาพที่ 11 ไม่ทราบชื่อผู้ถ่าย, Before and After Photographs of Young Boys, c. 1875.

ในปี ค.ศ. 1936 อาเธอร์ รอทสไตน์ ช่างภาพที่ทำงานให้กับ Farm Security Administration (FSA) ได้ถ่ายภาพหัวกะโหลกวัวบนพื้นดินเพื่อสะท้อนให้เห็นวิกฤตทางการเกษตรที่เกิดขึ้นในช่วง The Great Depression ในประเทศอเมริกา สิ่งที่สร้างปัญหาให้กับภาพนี้เกิดขึ้นจากการที่รอทสไตน์ได้ถ่ายภาพหัวกะโหลกเดียวกันนี้ไว้สองภาพ โดยภาพหนึ่งเป็นภาพหัวกะโหลกที่วางบนพื้นดินที่แห้งแล้ง และอีกภาพหนึ่ง รอทสไตน์ได้ทำการย้ายตำแหน่งของหัวกะโหลกเปลี่ยนไปวางไว้บนหญ้า แม้รอทสไตน์จะให้เหตุผลในการย้ายตำแหน่งของหัวกะโหลกนี้เพื่อให้ได้องค์ประกอบภาพที่สวยงามยิ่งขึ้น แต่การกระทำนี้ก่อให้เกิดคำถามต่อสาธารณชนถึงความเป็นกลางและความน่าเชื่อถือของภาพถ่ายสารคดีในการนำเสนอข้อเท็จจริง



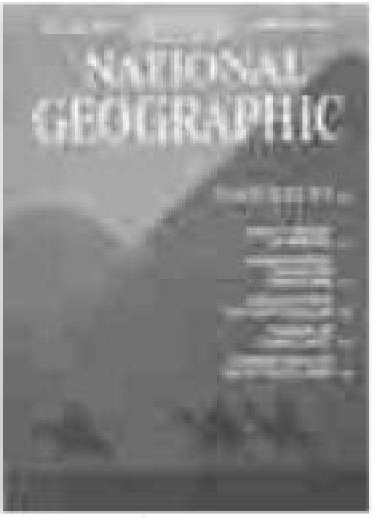
ภาพที่ 12 Arthur Rothstein, The Skull, 1936

ขณะที่ ภาพถ่าย "The Kiss at the Hôtel de Ville" (1950) โดย โรเบิร์ต ดัวส์นู (Robert Doisneau, 1912-1994) ก็เป็นภาพถ่ายที่ใช้รูปแบบการนำเสนอในลักษณะของการถ่ายภาพสารคดีที่พยายามสื่อให้ผู้ดูรู้สึกถึงความสามารถในการจับจังหวะในสิ่งที่เกิดขึ้นภายในเสี้ยววินาทีของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนท้องถนนของเมืองปารีส โดยภาพนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการถ่ายภาพที่ต้องการแสดงให้เห็นว่าเมืองปารีสนั้นเป็นเมืองที่มีความโรแมนติก และภาพนี้ถูกตีพิมพ์ในนิตยสาร Life เพื่อแสดงให้เห็นคู่รักที่จูบกันอย่างดูดดื่ม ต่อมาดัวส์นูได้ยอมรับว่าเขาใช้นักแสดงในการถ่ายภาพนี้ เพราะต้องการใช้ความไวชัตเตอร์ต่ำให้คู่รักสองคนคมชัด ขณะที่ส่วนอื่นๆ ของภาพกลายเป็นความเบลอ

ภาพที่ 13 ROBERT DOISNEAU. The Kiss at the Hôtel de Ville, Paris. 1950

หนึ่งในกรณีที่ก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ในวงกว้างถึงความน่าเชื่อถือของภาพถ่ายสารคดีที่นำเสนอผ่านนิตยสารแนวสารคดีที่มีชื่อเสียง ได้แก่ การปรับเปลี่ยนภาพถ่ายเพื่อนำไปใช้

เป็นหน้าปกสำหรับนิตยสาร National Geographic ฉบับเดือนกุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1982 ซึ่งเป็นภาพถ่ายของ Pyramids of Giza โดยกอร์ดอน ดับบลิว กาฮาน (Gordon W. Gahan) ภาพต้นฉบับภาพนี้เป็นภาพแนวนอน แต่ถูกปรับแต่งด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ด้วยการย้ายพีระมิดให้เข้าใกล้กันมากขึ้น เพื่อสร้างภาพแนวตั้งให้เหมาะกับปกหนังสือ



ภาพที่ 14 National Geographic, February 1982
(ต้นฉบับเป็นภาพสี)

ประเด็นปัญหาที่มีต่อความน่าเชื่อถือของภาพถ่ายอันเกิดขึ้นจากการจัดฉาก การเคลื่อนย้ายตำแหน่งของวัตถุ ไม่ว่าจะเป็นการย้ายวัตถุทางกายภาพขณะที่ถ่ายภาพ หรือการย้ายตำแหน่งด้วยการปรับแต่งทางคอมพิวเตอร์ เหล่านี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของกรณีที่ช่างภาพหรือผู้ใช้งานภาพถ่ายมีความพยายามที่จะใช้ภาพถ่ายนั้นอย่างมีจุดประสงค์ในการชี้นำหรือโน้มน้าวผู้ดู อย่างไรก็ตาม ความหมายหรือข้อเท็จจริงในภาพถ่ายนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงได้ด้วยปัจจัยอื่น ๆ อีกมากมาย ทั้งในกระบวนการถ่าย (Production) อาทิเช่น การใช้แสง (Lighting) การเลือกมุม (Positioning) การเลือกใช้ลักษณะของฟิล์มขาวดำหรือฟิล์มสีที่สามารถส่งผลต่อมุมมองและความรู้สึกของผู้ดูได้ และกระบวนการหลังการถ่าย (Postproduction) อาทิเช่น การตัดส่วนภาพ (Crop) การตั้งชื่อ (Name) การเลือกรูปแบบและสถานที่ของการนำเสนอ (Presentation) ซึ่งวิธีการเหล่านี้สามารถส่งผลต่อความหมายของภาพถ่ายได้โดยที่ช่างภาพไม่จำเป็นต้องจัดฉากหรือสัมผัสวัตถุเพื่อเปลี่ยนแปลงตำแหน่งหรือมุมมองของเหตุการณ์

เฟรด ริทชิน (Fred Ritchin) ได้สรุปประเด็นความเป็นภววิสัยของการถ่ายภาพเอาไว้ว่า นับตั้งแต่อดีต การถ่ายภาพถูกใช้ในการสร้างภาพตามความคิดที่อนุมานไว้ล่วงหน้า ภาพถ่ายถูกถอดออกจากบริบท ถูกชี้นำในทางที่ผิด และเป็นเครื่องมือสำหรับการยืนยันคุณค่าบางอย่างโดยผู้ควบคุมการใช้งานตามจุดประสงค์ที่ต้องการ หน้าที่สูงสุดของการถ่ายภาพไม่เคยถูกใช้ในการบอกเล่าข้อเท็จจริงที่เป็นกลาง แต่เป็นความสัมพันธ์ของการถ่ายภาพระหว่างตรรกะและความเป็นมนุษย์ ด้วยเหตุนี้เอง ภาพถ่ายโดยตัวเองจึงไม่สามารถเป็นข้อเท็จจริงได้โดยอัตโนมัติ (Ritchin, 1999, p. 125) และคำกล่าวที่ว่า "กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหก" (The camera never lie) ก็เป็นความเข้าใจที่ไม่ถูกต้องนัก เพราะความสัมพันธ์ระหว่างการถ่ายภาพและความจริงนั้นก็มีความบอบบางไม่ต่างไปจากสื่อชนิดอื่น ๆ ดังที่ ลีวิส ไฮน์ ได้กล่าวไว้ว่า "แม้ภาพถ่ายจะไม่โกหก แต่คนโกหกถ่ายภาพ" (While photographs may not lie, liars may photograph) (Trachtenberg, 1980 as cited in Wright, 1999, p. 138) และเมื่อรวมกับพัฒนาการทางเทคโนโลยีทางดิจิทัลที่สามารถทำการปรับแต่งหรือสร้างภาพถ่ายขึ้นมาใหม่ได้โดยให้ผลลัพธ์ที่มีความแนบเนียนไร้ร่องรอย เหล่านี้เป็นปัจจัยหลักที่ส่งผลให้ความน่าเชื่อถือของภาพถ่ายลดต่ำลงนำไปสู่จุดสิ้นสุดของการถ่ายภาพในฐานะประจักษ์พยานในที่สุด

2. การถ่ายภาพในฐานะศิลปะ

เนื่องจากในช่วงแรกของประวัติศาสตร์การถ่ายภาพ ทั้งผู้คิดค้นกระบวนการ นักวิจารณ์ ศิลปิน และช่างภาพ ต่างเน้นย้ำในความสามารถของการสร้างภาพโดยธรรมชาติที่มีความแม่นยำ และด้วยลักษณะของอุปกรณ์การสร้างภาพที่มีลักษณะของกลไก ส่งผลให้ภาพถ่ายสามารถเกิดขึ้นได้โดยอัตโนมัติและเป็นอิสระจากทักษะการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ด้วยเหตุนี้เอง ภาพถ่ายซึ่งเกิดจากอุปกรณ์ดังกล่าวจึงมีสถานะของการเป็นประจักษ์พยานเชิงวิทยาศาสตร์เพียงอย่างเดียว และไม่ได้รับการยอมรับว่ามีสถานะของความเป็นศิลปะแม้จะมีจากกลุ่มช่างภาพบางกลุ่มพยายามที่จะใช้สื่อการถ่ายภาพในการสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายเชิงศิลปะก็ตาม

แม้ในงานนิทรรศการ Exhibition of Fine Art ณ เมืองปารีสประจำปี 1859 ได้มีการอนุญาตให้จัดแสดงภาพถ่ายในงานนิทรรศการนี้เป็นครั้งแรก แต่ชาร์ลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire, 1867-1821) นักวิจารณ์ชาวฝรั่งเศสได้เขียนวิจารณ์ในเชิงลบต่อภาพถ่ายในฐานะงานศิลปะในบทวิจารณ์ "The Salon of 1859" โดยโบเดอแลร์ได้กล่าวโจมตีว่าเป็นความเข้าใจผิดที่คิดว่าการถ่ายภาพเป็นศิลปะเนื่องจากความสามารถในการบันทึกภาพธรรมชาติ เพราะในความจริงแล้ว ศิลปะไม่ควรเกี่ยวกับการบันทึกซ้ำธรรมชาติและความจริงที่หยาบกระด้าง แต่ควรเป็นความงามที่เกิดจากจินตนาการของศิลปิน (Baudelaire, 1980 as cited in Bull, 2010, p. 124) ด้วยเหตุนี้เอง การถ่ายภาพจึงควรมีสถานะเพียงผู้รับใช้ศิลปะเท่านั้น

"...ถ้าการถ่ายภาพจะได้รับอนุญาตให้เข้ามาส่งเสริมศิลปะด้วยหน้าที่บางประการไม่นานนักมันก็จะแก่งแย่งหรือทำให้เปรอะเปื้อนกันไปหมด ต้องขอบคุณความน่าเบื่อในความหลากหลายซึ่งเป็นธรรมชาติของมัน ซึ่งนี่ก็ถึงเวลาแล้วที่มันจะกลับไปสู่หน้าที่ ๆ แท้จริงของมัน นั่นคือการเป็นผู้รับใช้วิทยาศาสตร์และศิลปะ แต่เป็นผู้รับใช้ที่อ่อนตน เช่นเดียวกับการพิมพ์และการจดบันทึก ซึ่งไม่สามารถสร้างสรรค์หรือส่งเสริมวรรณกรรมได้..."

(Baudelaire 297 : 1859)

แม้โบเดอแลร์จะยอมรับว่าการถ่ายภาพเป็นเครื่องมือสำหรับการบันทึก แต่เขาปฏิเสธสถานะทางศิลปะของการถ่ายภาพ โดยโบเดอแลร์ได้แย้งว่า ไม่มีทางเป็นไปได้ที่การถ่ายภาพจะสามารถสร้างงานศิลปะที่แท้จริงได้ เนื่องจากภาพถ่ายเป็นเพียงการบันทึกอย่างภววิสัยที่ไร้จินตนาการเชิงอัตวิสัยของศิลปิน ด้วยเหตุนี้เองการถ่ายภาพจึงไม่เพียงพอที่จะสามารถสร้างผลงานศิลปะได้ โดยในมุมมองของโบเดอแลร์นั้น การบันทึกเชิงภววิสัยนั้นไม่มีประโยชน์และไม่น่าสนใจ

"ข้าพเจ้าเห็นว่าเป็นการไร้ซึ่งประโยชน์และน่าเบื่อหน่ายในการแสดงภาพสิ่งต่างๆ ตามที่มันเป็นอยู่ เนื่องจากสิ่งที่มีอยู่นั้นไม่ได้ทำให้ข้าพเจ้าพอใจ ธรรมชาตินั้นน่าเกลียด และข้าพเจ้าชมชอบอสูรกายแห่งจินตนาการของข้าพเจ้ามากกว่าความจริงที่น่าเบื่อหน่ายนี้เสียอีก"

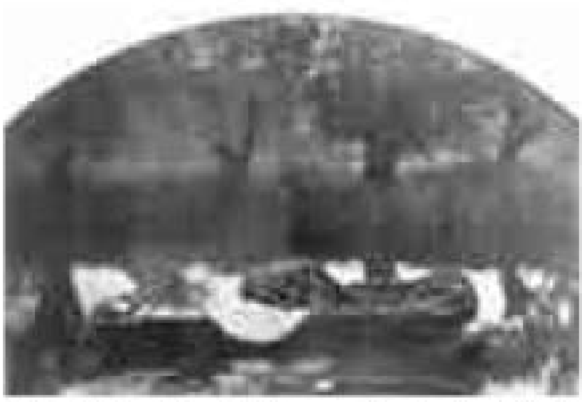
(Baudelaire 1859)

แม้การถ่ายภาพจะมีภาพลักษณ์ที่ถูกผูกยึดกับการถอดแบบธรรมชาติโดยอัตโนมัติหรือการบันทึกภาพอย่างภววิสัยโดยกลไก แต่ก็มีช่างภาพจำนวนมากที่พยายามหารูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายในลักษณะของความเป็นศิลปะ อาทิเช่น มาร์คัส โอเรลียุส รูท (Marcus Aurelius Root, 1888-1808) ช่างภาพบุคคลชาวอเมริกัน กล่าวถึงภาพถ่ายในฐานะของการถอดแบบของธรรมชาติ แต่ช่างภาพก็สามารถเป็นศิลปินได้หากช่างภาพสามารถเอาชนะสถานะความเป็นกลไกของกระบวนการได้ ดังนั้นช่างภาพจึงต้องจัดการกับ ตัวแบบด้วยวิธีที่สามารถทำให้ภาพถ่ายสามารถเผยถึงตัวตนและความสมบูรณ์แบบที่สำคัญของตัวแบบ นอกจากนั้น งานเขียนของรูท ยังสนับสนุนการถ่ายภาพว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของงานศิลปะ และมีศักยภาพที่เทียบเท่าได้กับงานศิลปะอื่น ๆ (Eisinger, 1995, p. 15)

และเนื่องจากทิศทางที่ยังไม่ชัดเจนในการสร้างสรรค์ศิลปะด้วยการถ่ายภาพ ช่างภาพที่พยายามสร้างสรรค์งานศิลปะภาพถ่ายในยุคแรกจึงเลือกที่จะใช้รูปแบบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ไม่ว่าการจัดท่าทาง การใช้แสงและการจัดฉาก เนื่องจากงานจิตรกรรมเป็นรูปภาพเพียงแบบเดียวที่มีอยู่ และเพื่อทิ้งระยะห่างจากความคิดที่ว่าการถ่ายภาพเป็นเพียงการบันทึกที่ไร้จิตใจ (Edwards, 2006, p. 43) ด้วยเหตุนี้เอง การถ่ายภาพจึงใช้กระบวนการสร้างงานที่มีการแสดงออกทางอารมณ์และบรรยากาศที่เข้มข้น และเลือกใช้หัวข้อจากประวัติศาสตร์และวรรณกรรม โดยในช่วงทศวรรษ 1850 งานจิตรกรรมที่มีอิทธิพลในประเทศอังกฤษคือจิตรกรรมสกุลพรีราฟาเอลไลท์ (Pre-Raphaelite) ซึ่งนิยมสร้างสรรค์งานภายใต้เนื้อหาเชิงศาสนาและกวีนิพนธ์ และมีการวาดภาพด้วยรายละเอียดที่สมบูรณ์และแม่นยำ ซึ่งรูปแบบการสร้างสรรค์ภาพถ่ายในลักษณะนี้ถูกเรียกว่าการถ่ายภาพสกุล "High Art"

ภาพที่ 15 OSCAR G. REJLANDER. The Two Ways of Life, 1857

เทคนิคหนึ่งในการสร้างภาพถ่ายสกุล "High Art" นั้นได้แก่การสร้างภาพชุดประกอบ (Combination printing) โดยการใช้เนกาทีฟจำนวนมากนำมาประกอบสร้างภาพขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นกระบวนการทำงานที่ซับซ้อนและใช้เวลานาน ทำให้ช่างภาพสามารถสร้างภาพถ่ายตามหลักเกณฑ์ของงานจิตรกรรมได้ โดยไม่ได้เพียงการลอกแบบจากธรรมชาติอีกต่อไป ในปี ค.ศ. 1857 ออสการ์ กุสตาฟ เรย์ลันเดอร์ (Oscar Gustav Reijlander, 1875-1813) ได้จัดแสดงภาพถ่าย "Two Ways of Life" ซึ่งเป็นภาพนักปราชญ์แนะนำชายหนุ่มสู่โลกทั้งสองด้าน โดยทางด้านซ้ายเป็นโลกที่เปี่ยมไปด้วยศีลธรรมและการทำงาน ส่วนทางด้านขวาเป็นโลกที่เต็มไปด้วยมิจฉาชีพและอบายมุข เรย์ลันเดอร์ใช้เนกาทีฟกว่า 30 ชิ้น เพื่อสร้างภาพประกอบขนาดใหญ่ที่มีสัดส่วนเทียบเท่าได้กับภาพจิตรกรรม ส่วนในปี ค.ศ. 1861 เฮนรี พีช โรบินสัน (Henry Peach Robinson, 1901-1830) ได้สร้างสรรค์ภาพ "The Lady of Shalott" (1861) ซึ่งมีเรื่องราวมาจากวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงของอัลเฟรด เทนนีสัน (Alfred Tennyson, 1892-1809) โดยภาพของโรบินสันภาพนี้มีความเหมือนกับภาพจิตรกรรมสกุลพรีราฟาเอลไลท์ของจอห์น เอเวอเรท มิลเลส (John Everett Millais, 1896-1829) ที่ชื่อ Ophelia (1852) ซึ่งวาดไว้ก่อนหน้านี้ 10 ปี และมีเรื่องราวมาจากวรรณกรรม Hamlet ของ วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare, 1616-1564)



ภาพที่ 16 Henry Peach Robinson, The Lady of Shalott, 1861-1860

ในช่วงทศวรรษ 1880 เริ่มมีความพยายามในระดับนานาชาติที่จะผลักดันสถานะของการถ่ายภาพให้เป็นศิลปะ โดยเป็นที่รู้จักกันในชื่อการถ่ายภาพแนวพิกทอเรียล (Pictorialism) โดยสาเหตุหนึ่งที่ใช้ชื่อนี้น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากหนังสือ "Pictorial Effect in Photography" (1869) ของโรบินสัน (Bull, 2010, pp. 126-125) กล่าวโดยรวมก็คือ แนวพิกทอเรียลเป็นชื่อที่ใช้ในการอธิบายถึงรูปแบบและทฤษฎีทางการถ่ายภาพที่ให้ความสำคัญทางด้านความงามมากกว่าการบันทึกเชิงเอกสาร โดยมีจุดประสงค์ที่จะยกฐานะของการถ่ายภาพให้เป็นศิลปะด้วยการประยุกต์ใช้รูปแบบและทฤษฎีจิตรกรรมที่มีมาก่อนหน้านี้ ไม่ว่าจะเป็นอิมเพรสชันนิสม์หรือลัทธิประทับใจ (Impressionism), สุนทรียนิยม (Aestheticism) และสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) แม้จะมีการประยุกต์ใช้สกุลแนวคิดที่หลากหลาย แต่แนวคิดหลักของการถ่ายภาพแนว พิกทอเรียลมองว่าการถ่ายภาพเป็นสื่อที่มีความยืดหยุ่น และผู้ที่มีสุนทรียะก็สามารถใช้สื่อการถ่ายภาพในการตีความธรรมชาติและตอบสนองต่อแรงบันดาลใจด้วยวิถีทางปัจเจกได้เช่นเดียวกับจิตกร (Eisinger, 1995, pp. 18-17) รวมถึงการใช้หัวข้อในการสร้างสรรค์ผลงานและการจัดองค์ประกอบภาพที่เลียนแบบงานจิตรกรรม

ภาพที่ 17 HENRY PEACH ROBINSON, Fading Away, 1858

อย่างไรก็ตาม ปีเตอร์ เฮนรี อีเมอร์สัน (Peter Henry Emerson, 1936-1856) ได้โต้แย้งประเด็นของการเลียนภาพแนวทางของงานจิตรกรรมไว้ในหนังสือ "Naturalistic Photography" (1889) ว่า ช่างภาพไม่ควรเลียนแบบหัวข้อและกระบวนการของจิตรกรรมแนวศิลปะอคาเดมิค (Academic Art) แต่การถ่ายภาพควรมีสถานะที่เปนรูปแบบศิลปะที่มีความเป็นเอกเทศ อีเมอร์สันเสนอว่าช่างภาพควรศึกษาลักษณะของธรรมชาติมากกว่าการศึกษาภาพจิตรกรรม และใช้เทคนิคทางการถ่ายภาพที่สำคัญอย่างเช่นการโฟกัสและการจัดแสงมากกว่าการใช้เทคนิคการซ้อนเนกาทีฟเพื่อสร้างภาพที่สวยงาม นอกจากนั้นเขาจึงได้เสนอด้วยว่า การถ่ายภาพควรมีลักษณะที่เหมือนกับดวงตาของมนุษย์ นั่นก็คือ ควรมีเพียงส่วนเล็ก ๆ ของภาพที่มีโฟกัสที่คมชัดขณะที่ภาพส่วนที่เหลือหลุดโฟกัสกลายเป็นความเบลอ เพราะความคมชัดตลอดทั้งภาพเป็นสิ่งที่ไม่เป็นธรรมชาติ (Langford, 1997, p. 111) แม้ในภายหลัง อีเมอร์สันจะปฏิเสธแนวคิดที่เขานำเสนอ หว่าความฟุ้งเบลอก็ได้รับความนิยมและกลายเป็นแนวทางของการถ่ายภาพสกุลพิกทอเรียลอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

หนึ่งในสาเหตุที่ทำให้ช่างภาพพยายามจำกัดรายละเอียดของภาพถ่ายให้ลดน้อยลง เนื่องจากมีความเชื่อว่า รายละเอียดที่มากเกินไปของภาพถ่ายจะสื่อโยงถึงความเป็นกลไกในการบันทึกเชิงวิทยาศาสตร์ รวมไปถึงจุดประสงค์เพื่อเพิ่มความโดดเด่นให้กับภาพถ่ายแต่ละภาพและการเน้นถึงความเป็นงานฝีมือที่ต้องใช้ความพยายาม ด้วยเหตุนี้เอง ช่างภาพจำนวนมากจึงใช้เทคนิคต่าง ๆ เพื่อลดทอนรายละเอียดของภาพลง ไม่ว่าจะเป็นการปรับเปลี่ยนโทนสี การลดไฮไลท์ การเพิ่มรอยฝีแปรงรวมถึงการใช้เทคนิคการถ่ายและสร้างสรรค์ภาพแบบอื่น ๆ อาทิเช่น การใช้กล้องรูเข็ม (Pin-hole camera), Gum Bichromate, Platinum Print และ Bromoil Print เป็นต้น นอกจากนั้น ภาพวิถีชีวิตที่เรียบง่ายและภาพทิวทัศน์ที่เงียบสงบกลายเป็นหัวข้อในการถ่ายภาพสกุลพิกทอเรียลที่ได้รับความนิยม ขณะที่ภาพเมืองอุตสาหกรรมที่กำลังขยายตัวอย่างรวดเร็วยังไม่ได้รับความสนใจพอที่จะเป็นตัวแบบสำหรับการถ่ายภาพสกุลพิกทอเรียลได้ (Warner Marien, 2012. p. 28)

ภาพที่ 18 George Davision, The Onion Field, 1890

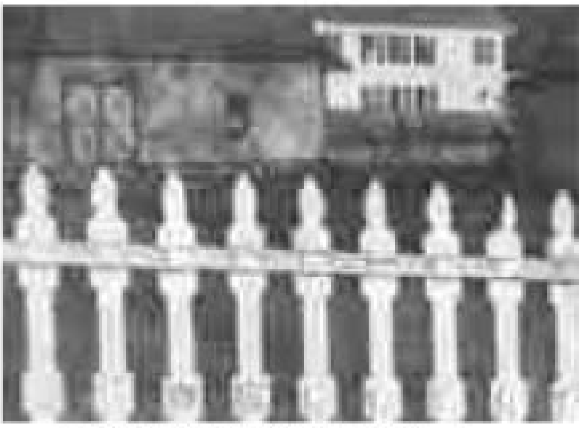
ปัจจัยที่สำคัญในการพัฒนาการถ่ายภาพแนวพิกทอเรียลก็คือการถ่ายภาพแบบมวลชน โดยในปี ค.ศ. 1880 จอร์จ อีสต์แมน (George Eastman, 1932-1854) ได้ผลิตกล้องและฟิล์มถ่ายภาพภายใต้ชื่อเครื่องหมายการค้า "Kodak" โดยใช้สโลแกนว่า "you press the button, we do the rest" และด้วยเทคโนโลยีที่ถูกคิดค้นขึ้นมานี้ ผู้ถ่ายภาพไม่จำเป็นต้องมีความรู้เรื่องการผสมสารเคมีหรือกระบวนการล้างอัดขยายภาพเหมือนช่างภาพก่อนหน้านี้ เพราะเมื่อถ่ายภาพเสร็จ เพียงส่งกล้องกลับไปยังบริษัท ทางบริษัทจะส่งภาพถ่ายพร้อมกล้องที่ใส่ฟิล์มใหม่มาให้ ความง่ายและความสะดวกที่เพิ่มขึ้นก่อให้เกิดความนิยมในการถ่ายภาพอย่างแพร่หลาย แต่ความนิยมในการถ่ายภาพของมวลชนนี้ก็ส่งผลให้ช่างภาพสกุลพิกทอเรียลจำนวนมากรู้สึกกังวลว่าการถ่ายภาพในลักษณะนี้จะทำให้การรับรู้ทางสุนทรียศาสตร์ของสาธารณชนลดลง และด้วยความเชื่อว่าสื่อของพวกเขานั้นมีความเท่าเทียมกับศิลปะอื่น ๆ ทั้งในแง่ของแรงบันดาลใจและการเติมเต็มทางอารมณ์สุนทรียศาสตร์ช่างภาพเหล่านี้ต้องการเครือข่ายของผู้ที่มีรสนิยมเดียวกันเพื่อร่วมกันจัดตั้งนิทรรศการของตนเอง รวมถึงเพื่อต่อต้านองค์กรการถ่ายภาพที่มีแนวคิดแบบหัวเก่า โดยในปี ค.ศ. 1891 ได้มีการก่อตั้ง Wiener Kamera Klub (Vienna Camera Club) และ Photo Club de Paris ถูกก่อตั้งในปี ค.ศ. 1894 โดยแยกตัวออกมาจาก Société Française de Photographie และการรวมกลุ่มของช่างภาพนานาชาติที่เรียกตนเองว่า The Linked Ring ที่รวมตัวกันในปี ค.ศ. 1892 เพื่อต่อต้าน Photographic Society of Great Britain (Warner Marien, 2006, p. 176) ความเคลื่อนไหวของกลุ่มชมรมและองค์กรต่าง ๆ เหล่านี้ก่อให้เกิดการพัฒนาในความหลากหลายของแนวคิดและกระบวนการทำงานในการถ่ายภาพสกุลพิกทอเรียล

หนึ่งในช่างภาพที่มีบทบาทและอิทธิพลอย่างสูงในการถ่ายภาพสกุลพิกทอเรียลได้แก่ อัลเฟรด สติกลิซ (Alfred Stieglitz, 1946-1864) ช่างภาพชาวอเมริกัน โดยในปี ค.ศ. 1902 สติกลิซได้ก่อตั้ง Photo Secession ซึ่งเป็นการรวมตัวกลุ่มช่างภาพแนวพิกทอเรียลเพื่อจัดนิทรรศการผลงานภาพถ่ายของสมาชิกคล้ายคลึงกับกลุ่ม The Linked Ring แต่สิ่งที่แตกต่างก็คือ กลุ่ม Photo Secession นี้ยอมรับในรูปแบบการถ่ายภาพที่หลากหลายกว่าตั้งแต่ภาพถ่ายที่คมชัดไปจนถึงภาพถ่ายที่ฟุ้งเบลอ (Langford, 1997, p. 117) นอกจากนั้น ในปี ค.ศ. 1903 สติกลิซยังได้ตีพิมพ์นิตยสาร Camera Work เพื่อเผยแพร่ผลงานภาพถ่ายแนวพิกทอเรียลร่วมสมัย โดยนำเสนอผลงานภาพถ่ายจากนานาชาติรวมถึงบทความเกี่ยวกับศิลปะและการถ่ายภาพ และต่อมาในปี ค.ศ. 1905 สติกลิซก็ได้เปิดแกลเลอรี 291 ที่ Fifth Avenue

นอกจากภาพถ่ายแล้ว แกลเลอรี 291 ยังนำเสนอผลงานศิลปะทั้งงานจิตรกรรม ภาพเขียน และประติมากรรม รวมถึงผลงานศิลปะอาวองต์-การ์ด (Avant-garde) ที่มีความแปลกใหม่ของยุคสมัยนั้น และศิลปะอาวองต์-การ์ดนี้เองที่เป็นแรงบันดาลใจให้กับช่างภาพรุ่นใหม่ในต้นศตวรรษที่ 20 สติกลิซเริ่มแยกตัวจากการถ่ายภาพแนวพิกทอเรียลและหันไปถ่ายภาพเชิงนามธรรมโดยใช้คุณลักษณะของเทคโนโลยีของกล้องถ่ายภาพ ไม่ว่าจะเป็นการตัดส่วนภาพให้แน่น การสร้างภาพที่มีโฟกัสคมชัดโดยไม่ใช้เทคนิคหลังการถ่ายเพื่อทำให้ภาพนุ่มนวลลง (Solomon-Godeau, 1991 as cited in Bull, 2010, p. 129) ผลลัพธ์จากภาพถ่ายในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับแนวพิกทอเรียลนี้เริ่มเป็นที่รู้จักกันในชื่อของภาพถ่ายแนว "สเตรท" (Straight) (Newhall, 1964 as cited in Bull, p. 129)

การถ่ายภาพแนวพิกทอเรียลเริ่มเสื่อมความนิยมลงในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1918-1914) 1) โดยในปี ค.ศ. 1909 กลุ่ม Linked Ring เริ่มกลายเป็นองค์กรถาวรที่ปราศจากความคิดใหม่ ๆ กอปรกับการขาดผู้นำส่งผลให้เกิดการโต้แย้งภายในกลุ่ม ส่วนสมาชิกในกลุ่ม Photo Secession ก็หันไปทำงานเชิงพาณิชย์ส่งผลให้ขาดเป้าหมายร่วมกันในกลุ่ม นอกจากนั้นแล้วแกลเลอรี 291 และนิตยสาร Camera Work ก็นำเสนอผลงานจิตรกรรมมากกว่าภาพถ่ายและปิดตัวลงในปี ค.ศ. 1917 (Langford, 1997, pp. 120-119) อย่างไรก็ตาม แม้การถ่ายภาพแนวพิกทอเรียลจะเสื่อมความนิยมลงในแวดวงศิลปะการถ่ายภาพ แต่สกุลภาพนี้ก็ยังคงมีอิทธิพลต่อช่างภาพมือสมัครเล่นและมีส่วนในการกำหนดความคิดความเข้าใจของผู้คนทั่วไปต่อการถ่ายภาพแนวศิลปะจนกระทั่งปัจจุบัน

เป็นที่น่าสังเกตว่า นิตยสาร Camera Work ฉบับสุดท้ายนั้น สติกลิซนำเสนอผลงานของพอล สแตนด์ (Paul Strand, 1976-1890) เป็นการเฉพาะ ซึ่งผลงานของสแตนด์นั้นถือได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนในกระบวนทัศน์ของการถ่ายภาพ โดยภาพถ่ายของสแตนด์มีลักษณะเฉพาะที่เรียกว่าการถ่ายภาพ "สมัยใหม่นิยม" (Modernism) ซึ่งมีการใช้ธรรมชาติพื้นฐานของการถ่ายภาพอย่างเต็มที่ โดยการถ่ายอย่างตรงไปตรงมา ภาพถ่ายมีความคมชัด และใช้ตัวแบบที่พบได้ทั่วไปในชีวิตประจำวัน ซึ่งตัวแบบลักษณะนี้เป็นตัวแบบที่ช่างภาพแนวพิกทอเรียลปฏิเสธที่จะถ่าย โดยสแตนด์มีความเชื่อใน "ความสัตย์จริงในวัสดุ" และศิลปะการถ่ายภาพจะต้อง "อยู่บนพื้นฐานธรรมชาติที่แท้จริง" ของสื่อ และศิลปินต้องทำงานกับ "กฎเกณฑ์ที่แท้จริงของการถ่ายภาพ" ซึ่งเอ็ดเวิร์ดชี้ให้เห็นว่า ความเปลี่ยนแปลงทางกระบวนทัศน์ที่เกิดขึ้นนี้มีความย้อนแย้งอยู่ในตัว เมื่อการถ่ายภาพกลายเป็นศิลปะในร่างของเอกสาร (Edwards, 2006, pp. 50-49)



ภาพที่ 19 PAUL STRAND. The White Fence, Port Kent, New York. 1916

แนวความคิดศิลปะ "สมัยใหม่นิยม" เชื่อว่าศิลปะควรมีความแตกต่างไปจากอดีตและทำหน้าที่สะท้อนสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ศิลปินแนวสมัยใหม่นิยมจะมองหาคุณค่า วิธีการ และรูปแบบใหม่ ๆ ในการแสดงออก ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม ดนตรี หรือการถ่ายภาพ ด้วยเหตุนี้เอง ศิลปะภายใต้แนวคิดสมัยใหม่นิยมจึงปฏิเสธคุณค่าและขนบการสร้างสรรค์งานรูปแบบเก่า เพื่อสร้างสรรค์ความใหม่ (Newness) และความเป็นต้นฉบับ (Originality) ส่งผลให้เกิดการพัฒนาไปสู่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะแนวอาวองต์-การ์ด ที่ต่อต้านและท้าทายวัฒนธรรมหรือศิลปะกระแสหลัก อาทิเช่น ศิลปะแนวฟิวเจอริสม์ (Futurism) วอร์ทิซิสม์ (Vorticism) ดาดาอิสม์ (Dadaist) และเซอเรียลิสม์ (Surrealism) เป็นต้น

ขณะเดียวกัน การถ่ายภาพในช่วงทศวรรษ 1920 และ 1930 ก็มีพัฒนาการในการถ่ายภาพแนวสมัยใหม่นิยมที่สามารถแยกออกได้เป็นสองส่วน ได้แก่ การถ่ายภาพแนวนามธรรม (Abstract Photography) ที่เน้นรูปทรงและลวดลายกราฟฟิก โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่ประเทศเยอรมัน และการถ่ายภาพแนวสเตรท (Straight Photography) ที่เลือกใช้คุณลักษณะของที่สำคัญของการถ่ายภาพ อันได้แก่ รายละเอียด ความคมชัด และช่วงโทนเพื่อเน้นย้ำในลัทธิเรียลลิสม์ (Realism) โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่ประเทศอเมริกาและเยอรมัน (Langford, 1997, p. 126)

ภาพที่ 20 EDWARD WESTON. Shells, 1927

การถ่ายภาพแนวสเตรทมีความเชื่อว่า การถ่ายภาพควรถูกใช้อย่างซื่อสัตย์ ให้ความเคารพในวัสดุและกระบวนการ และใช้คุณลักษณะของสื่อที่มีความโดดเด่นเพื่อสื่อสารรูปทรง พื้นผิว ลวดลายของตัวแบบอย่างตรงไปตรงมา ความบริสุทธิ์ของสื่อคือสิ่งที่สำคัญที่สุด ด้วยเหตุนี้เอง การถ่ายภาพจึงควรถูกนำไปใช้งานในสิ่งที่การถ่ายภาพทำได้ดีที่สุด นั่นก็คือการนำเสนอช่วงโทน ความคมชัด รายละเอียด เป็นสำคัญ ช่างภาพสำคัญในการถ่ายภาพแนวนี้ ได้แก่ แอนเซล อดัมส์ (Ansel Adams, -1902 1984) และ เอ็ดเวิร์ด เวสตัน (Edward Weston, 1958-1886) เป็นต้น ขณะที่การถ่ายภาพแนวนามธรรมในเบื้องต้นนั้นก็ได้รับอิทธิพลจากศิลปะ คิวบิสม์ (Cubism) และต่อมาได้รับอิทธิพลจากความเคลื่อนไหวศิลปะดาดา (Dada) โดยเน้นการถ่ายภาพแนวทดลองกับสื่อการถ่ายภาพทั้งด้วยวิธีการถ่ายหรือในระหว่างกระบวนการอัดขยายด้วยเทคนิคต่าง ๆ เพื่อค้นหาความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบที่แปลกใหม่ ช่างภาพสำคัญในการถ่ายภาพแนวนี้ได้แก่ศิลปินชาวอเมริกัน แมน เรย์ (Man Ray, 1976-1890) และโมโฮลี-นาจี (Moholy-Nagy, 1946-1895) ศิลปินชาวฮังกาเรียน เป็นต้น

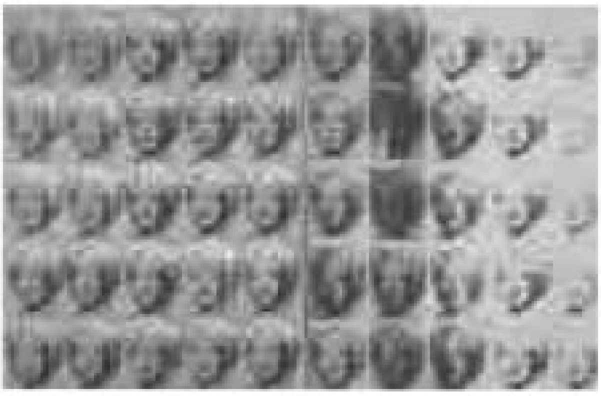
ภาพที่ 21 MAN RAY, Abstract Composition, 1928-1921

จากการเปลี่ยนถ่ายกระบวนทัศน์จากการถ่ายภาพแนวพิกทอเรียลมาสู่การถ่ายภาพแนวสมัยใหม่นิยม โดย โจเอล ไอซิงเกอร์ (Joel Eisinger) ได้สรุปว่า โดยภาพรวมแล้วเส้นทางการเปลี่ยนถ่ายนี้เป็นการเปลี่ยนแปลงทางเทคนิคและสุนทรียะ จากคุณค่าแบบอัตวิสัยไปสู่คุณค่าแบบภววิสัย จากเทคนิคการปรับภาพให้นุ่มเบลอและเร่งเร้าอัตวิสัยของการถ่ายภาพแนวพิกทอเรียล ถูกเปลี่ยนให้เป็นเทคนิคที่เน้นย้ำถึงความชัดเจน ในขณะที่ความลึกลับและประสบการณ์ส่วนบุคคลถูกลดคุณค่า และการเผชิญหน้ากับโลกภายนอกกลายเป็นความสิ่งที่สำคัญ ช่างภาพแนวสมัยใหม่นิยมมีมุมมองในแง่ลบต่อการถ่ายภาพแนวพิกทอเรียล เนื่องจากช่างภาพแนวพิกทอเรียลปฏิเสธและบิดเบือนธรรมชาติที่แท้จริงของการถ่ายภาพ อีกทั้งยังเลียนแบบงานจิตรกรรมอย่างโจ่งแจ้ง ขณะที่การถ่ายภาพแนวสมัยใหม่นิยมนั้นจะเผยถึงความชัดเจน ความเป็นกลาง ความเป็นวิทยาศาสตร์ และความเป็นภววิสัย นอกจากนั้น การถ่ายภาพแนวสมัยใหม่นิยมนี้จะช่วยเปิดอิสระทางสุนทรียะมากกว่าการถ่ายภาพแนว

พิกทอเรียล เพราะไม่เพียงช่างภาพจะสามารถถ่ายภาพตัวแบบได้หลากหลายมากขึ้น แต่มันยังช่วยให้ช่างภาพสามารถสร้างคุณค่าทางสุนทรียะของการถ่ายภาพอย่างที่ไม่เคยถูกให้คุณค่ามาก่อน (Eisinger, 1995, pp. 52-49)

ภาพที่ 22 ANSEL ADAMS, Valley View, Yosemite National Park, California, 1933

การถ่ายภาพแนวสมัยใหม่นิยมเป็นการเสาะแสวงหาธรรมชาติที่แท้จริงของการถ่ายภาพที่แตกต่างจากสื่อทัศนศิลป์อื่น ๆ อีกทั้งยังมีความพยายามในการควบคุมผลลัพธ์ภาพถ่ายให้เป็นไปตามจินตนาการที่วางไว้ (Pre-visualization) ด้วยระบบโซน (Zone System) ที่คิดค้นโดยแอนเซล อดัมส์ รวมถึงการค้นหาสิ่งที่การถ่ายภาพสามารถทำได้ดีที่สุดและใช้ประโยชน์จากจุดเด่นต่าง ๆ ของการถ่ายภาพ อันได้แก่ ช่วงโทน ความคมชัด พื้นผิว ลวดลาย เป็นต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพถ่ายอย่างตรงไปตรงมา นอกจากนั้นแล้ว ช่างภาพแนวสมัยใหม่นิยมยังเชื่อว่าการถ่ายภาพแนวศิลปะนั้นมีความแตกต่างและมีสถานะที่สูงกว่าการถ่ายภาพเชิงพาณิชย์ และผลงานศิลปะนั้นก็สามารถมีคุณค่าได้ด้วยตัวผลงานเอง ซึ่งงานเหล่านั้นก็เป็นผลงานศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์โดยอัจฉริยะภาพของช่างภาพ โดยช่างภาพแนวสมัยใหม่นิยมที่ได้เด่น ได้แก่ พอล สแตนด์, เอ็ดเวิร์ด เวสตัน, ไมเนอร์ ไวท์ และ แอนเซล อดัมส์ รวมถึงเป็นต้น และด้วยความพยายามที่จะสร้างความโดดเด่นและความแตกต่างจากสื่อทัศนศิลป์อื่น ๆ จอห์น ซาร์เคาสกี้ (John Szarkowski, 2007-1925) นำเสนอคุณลักษณะของการถ่ายภาพที่มีความโดดเด่น 5 ประการ ได้แก่ 1. The thing itself (วัตถุรูปธรรม) 2. The Detail (รายละเอียด) 3. The Frame (กรอบภาพ) 4. Time (เวลา) และ 5. Vantage point (มุมมอง) อย่างไรก็ตาม การถ่ายภาพยุคสมัยใหม่ที่สนใจกับการค้นหาคุณลักษณะและธรรมชาติของตัวสื่อ และให้ความสำคัญในสุนทรียศาสตร์และเทคนิคของการสร้างสรรค์ ซึ่งคริสโตเฟอร์ ฟิลลิปส์ (Christopher Phillips) ชี้ให้เห็นว่า ปัญหาของการถ่ายภาพแนวสมัยใหม่นิยมก็คือการแยกภาพถ่ายออกจากบริบททางสังคมแวดล้อมอย่างเด็ดขาด (Phillips 1989, as cited in Bull, 2010, p. 11)



ภาพที่ 23 ANDY WARHOL, Marilyn Diptych, 1962

ด้วยปัญหาในลักษณะนี้เอง ไอซิงเกอร์ชี้ให้เห็นว่า แนวความคิดของการถ่ายภาพยุคสมัยใหม่เริ่มถูก ท้าทายในช่วงปี 1970 โดยศิลปินจำนวนมากที่เริ่มใช้การถ่ายภาพโดยไม่สนใจความเป็นงานฝีมือ (Craftsmanship) ประวัติศาสตร์ หรือธรรมชาติของการถ่ายภาพ แต่ศิลปินเหล่านี้สนใจการถ่ายภาพในฐานะปรากฏการณ์ทางสังคมอย่างกว้าง ๆ และมองการถ่ายภาพในฐานะเอกสารบันทึกแนวคิดทางศิลปะในสื่ออื่น ๆ (Eisinger, 1995, p. 245) อาทิเช่น การใช้งานภาพถ่ายเพื่อการบันทึกศิลปะการแสดงสดของบรูซ นาว์แมน (Bruce Nauman, 1941) การใช้งานภาพถ่ายเพื่อการศึกษาเอกสารของซูซาน ฮิลเลอร์ (Susan Hiller, 1940) การใช้งานภาพถ่ายเพื่อการศึกษาตัวตนและสังคมของเอเลเนอร์ อันติน (Eleanor Antin, 1935) หรือใช้เป็นเครื่องมือในกิจกรรมประติมากรรมของริชาร์ด ลอง (Richard Long, 194) เป็นต้น โดยอิทธิพลที่สำคัญนั้นเริ่มต้นมาจากความเคลื่อนไหวของศิลปินแนวป๊อปอาร์ต ไม่ว่าจะเป็นโยเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys, -1921 1986) รอย ลิเคนสไตน์ (Roy Lichtenstein, 1997-1923) และแอนดี้ วอร์โฮล (Andy Warhol, 1987-1928) ในช่วงทศวรรษ 1960 ที่ใช้การถ่ายภาพและวัตถุในชีวิตประจำวันสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ อาทิเช่น วอร์โฮลได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยกระบวนการที่ก้าวข้ามขนบการถ่ายภาพแบบดั้งเดิม แต่ใช้ภาพถ่ายที่พบได้ทั่วไปจากสื่อสิ่งพิมพ์ทั่วไปไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ นิตยสาร โปสเตอร์ หรือภาพบุคคลสำคัญ แล้วนำภาพเหล่านั้นมาทำซ้ำด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม (Silks screen) เพื่อสะท้อนถึงลัทธิบริโภคนิยม

อย่างไรก็ตาม แคมพานีชี้ให้เห็นว่า แม้ความเคลื่อนไหวของศิลปะแนวป๊อปอาร์ต จะทำหน้าที่ล้อเลียนและและสะท้อนถึงวัฒนธรรมแห่งการบริโภค แต่ศิลปะแนวป๊อปอาร์ต ก็ยังไม่สามารถทำหน้าที่เชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคมได้อย่างเพียงพอ ความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่มีความสำคัญและส่งผลต่อพัฒนาการทางการถ่ายภาพสู่ความเป็นศิลปะร่วมสมัยที่แท้จริงกลับเป็นศิลปะแนวคอนเซ็ปชวล ซึ่งมีลักษณะที่ให้ความสำคัญกับแนวความคิด (Campany, 2003, p. 17) โดยศิลปะแนวคอนเซ็ปชวล ถือว่าแนวความคิดนั้นก็คือตัวงานศิลปะเอง ศิลปินที่

ทำงานในลักษณะนี้มองว่าศิลปะไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับทักษะทางเทคนิคหรือความงามตามแบบแผนที่ถูกกำหนดไว้ หากแต่ความงามจะปรากฏให้เห็นในความชัดเจนของแนวความคิดของศิลปิน ตัวอย่างงานในลักษณะนี้ได้แก่ผลงานของเอ็ดวาร์ด รัสก้า (Edward Ruscha, 1937) แดน เกรแฮม (Dan Graham, 1942) บรูซ นาว์แมน (Bruce Nauman, 1941) และ วิคเตอร์ เบอร์กิน (Victor Burgin, 1941)

ภาพที่ 24 ED RASCHA จากงานชุด Nine Swimming Pools and a Broken Glass, 1968

เมื่อผนวกกับพัฒนาการทางทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายภาพ นักคิดนักทฤษฎีแนวหลังสมัยใหม่ยังตั้งคำถามถึงสถานะของการถ่ายภาพใหม่อีกครั้ง โดยมุ่งเน้นไปรูปแบบวิธีการใช้งานภาพถ่าย รวมถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ขาดหายไปในการถ่ายภาพสมัยใหม่ แนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมนี้มีที่มาจากหลายแหล่ง อาทิเช่น ทฤษฎีมาร์กซิสม์ (Marxism) ทฤษฎีสัญศาสตร์ (Semiology) ทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม (Post-structuralism) ทฤษฎีสตรีนิยม (Feminism) ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) และทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenology) ฯลฯ ซึ่งทฤษฎีเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อความคิดความเข้าใจและการมองเห็นความเป็นไปได้รูปแบบใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานโดยได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีหลังสมัยใหม่ อาทิเช่น บาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger, 1945) ริชาร์ด ปริ้นส์ (Richard Prince, 1949), มาร์ธา รอสเลอร์ (Martha Rosler, 1943) และ ซินดี้ เชอร์แมน (Cindy Sherman, 1954) ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะของศิลปะแอ็บโพรพริเอชั่น (Appropriation) ซึ่งเป็นลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานโดยการหยิบยืมผลงานที่มีมาก่อนหน้านั้นจากสื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ภาพถ่าย ภาพยนตร์ รวมถึงงานภาพถ่ายโฆษณาที่ช่างภาพยุคสมัยใหม่มองว่างานภาพถ่ายเชิงพาณิชย์นั้นมีสถานะที่ต่ำกว่างานภาพถ่ายเชิงศิลปะ

สำหรับเนื้อหาในการสร้างสรรค์งานศิลปะภาพถ่ายในยุคหลังสมัยใหม่นั้นก็ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดและทฤษฎีหลังสมัยใหม่นิยมเป็นอย่างสูง โดยแนวคิดหลังสมัยใหม่นิยมมองว่าแนวคิดสมัยใหม่นิยมนั้นล้มเหลวในการสร้างสังคมในอุดมคติที่ได้วาดหวัง ในทางกลับกัน การพัฒนาจากแนวคิดสมัยใหม่นิยมก่อให้เกิดการ เอารัดเอาเปรียบ การกดขี่ การเหยียดผิวและเพศ

ภาพที่ 25 CINDY SHERMAN, Untitled Film Still, 1978

อีกทั้งความล้มเหลวจากสังคมอุตสาหกรรม ลัทธิบริโภคนิยม การขยายตัวของเมืองที่ไร้การควบคุม ส่งผลให้เกิดปัญหาทางสังคมตามมามากมาย ด้วยเหตุนี้เอง ศิลปินและช่างภาพยุคหลังสมัยใหม่จึงมักเลือกใช้ประเด็นเนื้อหาทางสังคมและการเมืองเหล่านี้ในการสร้างสรรค์ผลงานเชิงวิพากษ์วิจารณ์สังคม

ศิลปะการถ่ายภาพในยุคหลังสมัยใหม่ได้กลายเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม ซึ่งการถ่ายภาพยุคสมัยใหม่ไม่ได้ให้ความสำคัญ นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางแนวความคิดจาก "ศิลปะเพื่อศิลปะ" ของยุคสมัยใหม่ที่เน้นความสำคัญของรูปแบบเหนือเนื้อหาและการค้นหาอัตลักษณ์ที่แท้จริงของสื่อการถ่ายภาพ ไปสู่ "ศิลปะเพื่อสังคม" โดยนำภาพจากวัฒนธรรมมวลชนที่เป็นที่รู้จักกันมาใช้ในการสร้างสรรค์แทนการแสดงออกทางอารมณ์เชิงนามธรรมของศิลปิน (Bull, 2010, p.137) แนวความคิดยุคหลังสมัยใหม่ส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในความเชื่อเรื่องความเป็นอัจฉริยภาพส่วนบุคคลของศิลปิน ภาพถ่ายในฐานะวัตถุที่เป็นเอกเทศและทรงคุณค่าในตัวของมันเอง เหล่านี้ล้วนถูกเปลี่ยนแปลงสู่วัฒนธรรมมวลชนที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับสิ่งเหล่านั้น

ภาพที่ 26 NAN GLODIN, Nan One Month After Being Battered, 1984 จากงานชุด The Ballad of Sexual Dependency

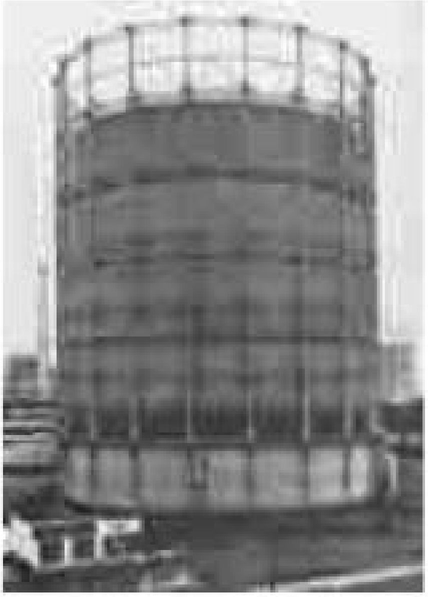
หลังจากที่การถ่ายภาพถูกใช้งานโดยศิลปินแนวคอนเซ็ปชวล ในช่วงปี 1960 และ 1970 และโดยศิลปินแนวหลังสมัยใหม่นิยมในช่วงปี 1980 ส่งผลให้ในช่วงปี 1990 เกิดการพัฒนาในฐานทางวิชาการ แนวความคิด สุนทรียศาสตร์ และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพถ่ายที่หลากหลาย ผนวกกับการกระจายตัวทางศูนย์กลางศิลปะ จากเมืองนิวยอร์คไปสู่ประเทศทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็น โตเกียว มิลาน ปารีส ฯลฯ รวมถึงการเติบโตของตลาดศิลปะ จำนวนนายทุนผู้สนับสนุนที่เพิ่มมากขึ้น และพื้นที่จัดแสดงงานที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยที่เสริมที่ผลักดันการถ่ายภาพให้หลุดพ้นจากสถานะความเป็นศิลปะชั้นรองและก้าวเข้าสู่โลกของศิลปะร่วมสมัยได้

สำหรับจุดเริ่มต้นของการถ่ายภาพร่วมสมัยนั้นชาร์ลอท คอทตอน (Charlotte Cotton) กล่าวว่า ช่างภาพที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อศิลปะการถ่ายภาพร่วมสมัย ได้แก่ วิลเลี่ยม เอกเกลตัน (William Eggleston, 1939) และสตีเฟน ชอร์ (Stephen Shore, 1947) ซึ่งในช่วงทศวรรษ 1960 และ 1970 ได้สร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายสีให้เป็นที่ยอมรับเหนือการถ่ายภาพขาวดำ ในฐานะเครื่องมือหลักสำหรับการถ่ายภาพศิลปะร่วมสมัย ซึ่งก่อนหน้านี้ภาพสีถูกใช้งานเฉพาะในการถ่ายภาพเชิงพาณิชย์และในการถ่ายภาพอัลบั้มครอบครัวเท่านั้น

ภาพที่ 27 Stephen Shore, Untitled (6a), 1972

ภาพที่ 28 William Eggleston, Untitled, 1970

ในขณะที่ แบน เบคเชอร์ (Bernd Becher, 2007-1931) และฮิลลา เบคเชอร์ (Hilla Becher, 1934) ก็เป็นอีกสองศิลปินชาวเยอรมันที่มีความสำคัญต่อศิลปะการถ่ายภาพร่วมสมัยเป็นอย่างสูง ซึ่งงานภาพถ่าย ขาวดำ ของทั้งสองเป็นการถ่ายภาพโครงสร้างสถาปัตยกรรมทั่วไปด้วยมุมมองและกลวิธีทางศิลปะ นอกจากนั้นคู่สามีภรรยาเบคเชอร์มีบทบาทที่สำคัญในการเป็นอาจารย์ที่ Dusseldorf Academy of Arts และมีลูกศิษย์จำนวนมาก อาทิ แอนเดียส เกอร์สกี (Andreas Gusky, 1955) โทมัส สทรูท (Thomas Struth, 1954) โทมัส ดีมาน (Thomas Demand, 1964) และ แคนดิดา ฮอฟเฟอร์ (Candida Höfer, 1944) ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นช่างภาพร่วมสมัยที่มีอิทธิพลในปัจจุบันเป็นอย่างสูง (Cotton, 2004, pp. 15-11)



ภาพที่ 29 Bernd and Hilla Becher, Gas Tower (Telescopic Type), Off Paulaski Bridge, Jersey City, New Jersey, U.S.A, 1981

อย่างไรก็ตาม รายชื่อช่างภาพร่วมสมัยที่ผู้เขียนได้ยกตัวอย่างข้างต้นนี้เป็นเพียงส่วนเล็ก ๆ ส่วนหนึ่งของสังคมศิลปะการถ่ายภาพร่วมสมัยเท่านั้น เนื่องจากในปัจจุบันศิลปะการถ่ายภาพร่วมสมัยนั้นมีความหลากหลายอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน Wells (2004), Edwards (2006) และ Robertson and McDaniel (2005) ชี้ให้เห็นว่าความพยายามที่จัดประเภทการถ่ายภาพร่วมสมัยในช่วงเวลาปัจจุบันนั้นเต็มไปด้วยความยากลำบาก เพราะไม่เพียงแต่ความหลากหลายของรูปแบบ ตัวแบบ และประเด็นของการสร้างสรรค์แล้ว ยังมีปัจจัยประกอบอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นสภาพสังคมแบบโลกาภิวัตน์ (Globalization) ที่ส่งผลให้การสื่อสารแลกเปลี่ยนข้อมูลในรูปแบบต่างๆ เป็นไปด้วยความรวดเร็ว หรือการโยกย้ายถิ่นฐานการพำนักอาศัยของศิลปินข้ามชาติ รวมถึงการเพิ่มขึ้นของสื่อและแกลเลอรีหลากหลายประเภทที่มีความสนใจการถ่ายภาพในลักษณะที่แตกต่างกัน รวมถึงเทศกาลศิลปะที่จัดขึ้นในระดับนานาชาติทั่วโลก เหล่านี้ล้วนส่งผลให้การรวบรวม แบ่งประเภท และจัดหมวดหมู่ของศิลปะการถ่ายภาพร่วมสมัยแทบเป็นไปไม่ได้ในสภาวะที่ศิลปะภาพถ่ายได้แพร่กระจายไปทั่วทุกแห่งหนและในทุกรูปแบบของการนำเสนอ ในที่สุดแล้ว การถ่ายภาพก็ได้รับการยอมรับในโลกของ "ศิลปะชั้นสูง" หลังความพยายามที่ยาวนานในการเรียกร้องถึงสถานะความเป็นศิลปะเป็นเวลามากกว่า 170 ปี

บรรณานุกรม

Badger, G. (2007). **The Genius of Photography: How Photography has Changed Our Live.** London. Quadrille.

Bull, S. (2010). **Photography.** Oxon. Routledge.

Campany, D. (2003). **Art and Photography.** London. Phaidon.

Edwards, S. (2006). **Photography: A Very Short Introduction.** New York. Oxford University Press.

Eisinger, J. (1995). **Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modern Period.** University of New Mexico Press.

Gelder, H. V. and Westgeest, H. (2011). **Photography Theory in Historical Perspective.** West Sussex. Wiley-Blackwell.

Izod, J. and Kilborn, R. (1998). **The documentary.** In Hill, J. and Gibson P. C. (Eds.). The Oxford Guide to Film Study. Oxford University Press.

Langford, M. (1997). **Story of Photography.** (2nd ed.). Oxford. Focal Press.

Newhall, B. (1982), **The History of Photography.** New York. The Museum of Modern Art.

Ritchin, F. (1999). **In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography.** Aperture.

Robertson, J. and McDaniel, C. (2005). **Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980.** Oxford University Press.

Sekula, A. (1999). **The Body and the Archive.** In Bolton, R. (Ed.) The Contest of Meaning. MIT Press. Squiers, C. (1990). The Critical Image. London. Lawrence & Wishart.

Tagg, J. (1988). **The Burden of Representation:** Essays on Photographies and Histories. London. Macmillan Press.

Wells, L. (2004). **Photography: A Critical Introduction.** (3rd ed.) , London. Routledge.

Wright, T. (1999), **The Photography Handbook.** London and New York. Routledge.

Warner Marien, M. (2006). **Photography: A Cultural History.** (2nd ed.). London. Laurence King Publishing.

Warner Marien, M. (2012). **100 Ideas that Change Photography.** Laurence King Publishers.