สถานที่แห่งความทรงจำ

PLACE OF MEMORIES

กุลธิดา มีสกุลถาวร

KULLATHIDA MEESAKULTHAWORN

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทัศนศิลป์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

พ.ศ.2557

KMITL-2014-AR-M-005-020

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

PLACE OF MEMORIES

KULLATHIDA MEESAKULTHAWORN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE OF

MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN VISUAL ARTS

FACULTY OF ARCHITECTURE

KING MONGKUT'S INSTITUTE OF TECHNOLOGY LADDRABANG

2014

KMITL-2014-AR-M-005-020

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

COPYLIGHT 2014

FACULTY OF ARCHITECTURE

KING MONGKUT'S INSTITUTE OF TECHNOLOGY LADDRA BANG

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ใบรับรองวิทยานิพนธ์

หัวข้อวิทยานิพนธ์ สถานที่แห่งความทรงจำ
PLACE OF MEMORIES
นักศึกษา นางสาวกุลธิดา มีสกุลถาวร
รหัสประจำตัว 55621012
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชา ทัศนศิลป์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์อลิตา จั่นฝังเพ็ชร
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม -

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์		ลายมือชื่อ
รองศาสตราจารย์อลิตา	จั่นฝังเพ็ชร	
รองศาสตราจารย์กันจณา	ดำโสภี	
รองศาสตราจารย์มัลลิกา	มังกรวงษ์	
รองศาสตราจารย์สรรณรงค์	สิงหเสนี	
อาจารย์ อรรฆย์	ฟองสมุทร	

วัน / เดือน/ ปี ที่สอบ 20 มีนาคม 2557 เวลา 10.00 น.
สถานที่สอบ สาขาวิชาศิลปกรรม

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์รับรองแล้ว

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเชฐ โสวิทยสกุล)
คณบดีคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
วันที่ 26 เดือน มกราคม พ.ศ. 2558

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

หัวข้อวิทยานิพนธ์	สถานที่แห่งความทรงจำ
นักศึกษา	นางสาวกุลธิดา มีสกุลถาวร
รหัสประจำตัว	55621012
ปริญญา	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชา	ทัศนศิลป์
พ.ศ.	2557
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์	รศ.อลิตา จั่นฝังเพ็ชร

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ศิลปะหัวข้อ**สถานที่แห่งความทรงจำนี้** เป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจ มาจากประสบการณ์ส่วนตัวที่ต้องย้ายจากต่างจังหวัดมาอยู่ในกรุงเทพมหานครเพื่อศึกษาต่อ และขยายขอบเขตการวิเคราะห์ไปสู่การย้ายถิ่นฐานของประชากรไปสู่เมืองที่มีอัตราการจ้างงานสูงหรือมีสถานศึกษาที่มีมาตรฐานการศึกษาสูงกว่าในเขตที่ตนอาศัยอยู่ โดยลักษณะการย้ายถิ่นฐานดังกล่าวจะพบได้โดยทั่วไปในต่างจังหวัดของประเทศไทย

จากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้จำนวนประชากรเข้ามากระจุกอยู่ในเมืองใหญ่ๆ และทิ้งร้างสภาพความเป็นอยู่ในต่างจังหวัดไป ทำให้ความเป็นประเพณีดังเดิมหรือความเป็นพื้นถิ่นในแต่ละที่ต้องสูญหาย อีกทั้งความเป็นครอบครัวใหญ่แบบที่พบเจอได้ในอดีตก็หาได้ยากหรือที่แย่ไปกว่านั้นคนในครอบครัวเล็กๆ บางครั้งก็ไม่ได้อยู่รวมกันเป็นครอบครัวอีกด้วย ข้าพเจ้าจึงต้องการสะท้อนที่มาของแนวความคิดดังกล่าวออกมาให้ผู้คนตระหนักรู้ถึงความสำคัญของความเป็นครอบครัวและให้การกำหนดทิศทางประเทศของรัฐบาลแต่ละครั้งได้เห็นถึงผลกระทบของการย้ายถิ่นฐานของประชากรในประเด็นนี้ด้วย

กระบวนการสร้างสรรค์เริ่มต้นด้วยการหาข้อมูลทั้งสถานที่จริง ภาพถ่าย ข้อมูลเอกสารและข้อมูลสถิติจากสื่อต่างๆ เช่น การลงพื้นที่จริง อินเตอร์เน็ต หนังสือและโทรทัศน์ เป็นต้น แล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำเข้าสู่กระบวนการสร้างภาพร่างและทำการสร้างสรรค์ผลงาน จากนั้นจึงสร้างผลงานโดยใช้อิทธิพลด้านการกลั่นกรองแนวความคิดแบบศิลปะลัทธิมโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art) และการนำเสนอด้วยวิธีการถ่ายจากสถานที่จริง (Straight Photography) และวิธีการเล่าเรื่องแบบการถ่ายภาพเชิงสารคดี (Documentary Photography) โดยการจัดวางแบบร่วมกับสถานที่ด้วยแนวความคิดและกรรมวิธีดังกล่าว ได้ถูกสร้างเป็นผลงานศิลปะจำนวน 3 ชุด ชุดละ 4 ภาพ รวม 12 ภาพ

ผลงานชุดนี้นำเสนอผ่านผลงานภาพถ่าย 2 มิติ ระหว่างการสร้างสรรค์ได้ผ่านการแก้ปัญหาและพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนเสร็จสมบูรณ์ ข้าพเจ้าคาดหวังว่าจะเป็นผลงานสะท้อนกลับให้สังคมได้

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ตระหนักรู้ถึงความสำคัญของครอบครัวและปัญหาการย้ายถิ่นฐานของประชากร และเป็นจุดเริ่มต้นของแนวทางการสร้างสรรค์ของข้าพเจ้า หลังจากนั้นจึงผ่านกระบวนการอย่างเป็นขั้นตอนเพื่อให้เกิดความเข้าใจในกระบวนการสร้างงานและเพื่อประโยชน์ต่อผู้สนใจในการสร้างงานศิลปะแนวทางเดียวกัน เพื่อขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ผลงานให้กว้างขวางมากขึ้น

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

Thesis	Place of Memories
Student	Miss Kullathida Meesakulthaworn
Student ID	55621012
Degree	Master of Fine Arts
Program	Visual Arts
Year	2014
Thesis Advisor	Assoc. Prof. Alita Junfangpetch

ABSTRACT

This arts thesis is a work of art inspired by the author's personal experience in moving from the provinces to Bangkok to pursue her studies. The thesis analyzes the effects on people when they move from the provinces to cities, which have higher employment rates or higher educational standards than the rural towns where they currently live. This migration from rural to urban areas is common in Thailand.

The migration leads to the gathering of population in big cities and departure from living in the provinces, causing local or traditional customs to be lost. Moreover, extended families have become rare. Even worse, people in small families are no longer living together. The author, therefore, wants to reflect this incident to raise public awareness of the importance of family to Thai society and urge the government to consider the negative social impacts of population migration when formulating and implementing policies.

The art creation processes started from gathering data, including locations, photos, and document and statistics from various sources, such as field trips, the Internet, books, and television shows. Next, the author analyzed the data before sketching and creating the work of art, influenced by conceptual art ideas and using documentary photography as a form of storytelling. The photos are presented by straight photography. Models are featured in locations with the conceptual art through these particular techniques, resulting in three series of four photos, or a total of 12 art photos.

Through continual problem solving and developing the work of art, the author finally presented the collection through two-dimensional photography. The author aims to raise public awareness of the importance of family and the problem of population migration, which originally inspired the author in creating the work of art. The author took methodologies in a systematic

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

manner in explaining the art creation processes, to benefit interested people in art creation with the similar approach and to expand the art creation limit.

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณเตี่ยกับแม่ที่เข้าใจ สนับสนุน พร้อมที่จะรับฟังและให้โอกาสลูกคนนี้เสมอมา เตี่ยกับแม่ยิ่งใหญ่ในใจลูกเสมอ

ขอขอบคุณคณาจารย์ภาควิชาวิจิตรศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สจล. รวมถึงคณาจารย์ที่เคยสั่งสอนข้าพเจ้ามาทุกท่าน สำหรับคำแนะนำและความหวังดีที่มอบให้ลูกศิษย์คนนี้

ขอขอบคุณญาติๆทุกท่านที่สละเวลามาช่วยเหลือและให้ความร่วมมือในเรื่องต่างๆจนทำให้ผลงานของข้าพเจ้าสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ขอขอบคุณบุคคลในภาพและผู้เอื้อเฟื้อสถานที่ทุกท่านที่ให้ความร่วมมือ หากไม่มีท่านผลงานเหล่านี้จะสำเร็จไม่ได้เลย

ขอขอบคุณผู้บริหารบ้านผู้นำที่ให้โอกาสข้าพเจ้าได้ทำงานควบคู่กับการเรียน รวมถึงพี่ๆเพื่อนๆบ้านผู้นำทุกคน โดยเฉพาะพี่ๆช่างภาพและผลิตสื่อที่คอยไถ่ถามและสับเปลี่ยนคิวงานในยามที่งานล้นมือให้ข้าพเจ้าได้เสมอ

ขอขอบคุณผู้เอื้อเฟื้ออุปกรณ์ทุกท่านทั้งพี่กานต์สำหรับเลนส์คุณภาพสูง แว้นที่คอยส่งแฟลชผ่านไปรษณีย์ให้ข้าพเจ้าโดยไม่เคยอิดออดและพี่ปิ๋วสำหรับแฟลชยองนัวร์ที่ใช้งานได้คุ้มค่าเกินราคา

ขอขอบคุณเพื่อนรักทุกคนทั้งแม้นศรีที่คอยเป็นที่ปรึกษายามที่ข้าพเจ้าคิดงานไม่ออก แว้นที่คอยให้กำลังใจในยามที่ข้าพเจ้าอยากมีคนรับฟังปัญหา ซากอ้อยและนิกที่คอยสร้างเสียงหัวเราะให้ข้าพเจ้าได้เสมอ ขอบคุณจริงๆที่เป็นเพื่อนกัน

ขอขอบคุณคนที่อยู่ข้างๆข้าพเจ้าโดยตลอด สำหรับกำลังใจ คำปรึกษาและทุกๆการช่วยเหลือ แม้ไม่เอ่ยนามก็หวังว่าคุณคงจะรู้

ขอขอบคุณพี่ๆ เพื่อนๆและน้องๆ ทัศนศิลป์ ป.โท 55 ที่คอยช่วยเหลือกันมาโดยตลอด

สุดท้ายขอขอบคุณธรรมชาติบนโลกใบนี้ ศิลปินและผู้สร้างแรงบันดาลใจที่ทำให้โลกนี้น่าค้นหายิ่งขึ้น

กุลธิดา มีสกุลถาวร

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย I

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ III

กิตติกรรมประกาศ V

สารบัญ VI

สารบัญภาพ VII

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์ 1

1.2 แนวความคิดการสร้างสรรค์ 13

1.3 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ 13

1.4 ขอบเขตของโครงการ 14

1.5 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ 14

1.6 แหล่งข้อมูล 15

บทที่ 2 อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรม 16

2.1 อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรมConceptual Art หรือ ลัทธิมโนทัศนศิลป์ 16

2.2 อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรม สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (Straight Photography 24

2.3 อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรมการถ่ายภาพเชิงสารคดี (Documentary Photography) 29

2.4 อิทธิพลทางศิลปะจากศิลปิน 36

2.5 สรุปอิทธิพลที่ได้รับจากศิลปิน 46

บทที่ 3 การดำเนินการสร้างสรรค์ 48

3.1 วิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดและการถ่ายทอดตามทัศนคติ 48

3.2 การสร้างภาพร่าง 49

3.3 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน 52

3.4 การแก้ปัญหาในการสร้างสรรค์ผลงาน 71

บทที่ 4 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ 72

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สารบัญ(ต่อ)

หน้า

4.1 การวิเคราะห์ผลงานโดยรวม 72

4.2 การวิเคราะห์ผลงานรายชิ้น 74

4.3 การวิเคราะห์โครงสร้างองค์ประกอบ 76

4.4 สรุปผลการวิเคราะห์ 78

ผลงานวิทยานิพนธ์ 79

บทที่ 5 สรุปผลการสร้างสรรค์ 85

บรรณานุกรม 86

ประวัติผู้เขียน 87

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1.1 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นจำแนกตามภาคที่อยู่ในปัจจุบัน พ.ศ. 2555……..……..1

1.2 อัตราการย้ายถิ่นรายภาค พ.ศ. 2550 – 2552 และพ.ศ. 2554 – 2555……..…….....2

1.3 อัตราการย้ายถิ่นจำแนกตามเพศ พ.ศ. 2550 – 2552 และ พ.ศ. 2554 – 2555……..…….. 2

1.4 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่น จำแนกตามกลุ่มอายุ พ.ศ. 2551 – 2552 และ พ.ศ. 2554 – 2555…..... 3

1.5 อัตราร้อยละของผู้ย้ายถิ่น ที่มีชื่อในทะเบียนบ้านจำแนกตามภาพ พ.ศ.2555…….....4

1.6 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นอายุ 15 ปีขึ้นไป จำแนกตามระดับการศึกษา พ.ศ. 2551 – 2552 และ พ.ศ. 2554 – 2555…… 5

1.7 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นอายุ 15 ปีขึ้นไป จำแนกตามสถานภาพสมรส พ.ศ. 2555……..... 5

1.8 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่น จำแนกตามประเภทของการย้ายถิ่น พ.ศ. 2550 –2552 และ พ.ศ.2554 – 2555…… 6

1.9 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่น จำแนกตามถิ่นที่อยู่ก่อนย้ายและภาคที่อยู่ในปัจจุบัน พ.ศ. 2555……. 7

1.10 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นจำแนกตามเหตุผลของการย้ายถิ่น พ.ศ. 2555……..…….8

2.1 Edouard Manet , Olympia,1863.....18

2.2 Pablo Picasso, Three Musicians, 1921.....19

2.3 Marcel Duchamp, 1917.....20

2.4 Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913.....21

2.5 Joseph Kosuth , One and Three Chairs , 1965.....22

2.6 Alfred Stieglitz ,The Steerage, 1907.....24

2.7 Alfred Stieglitz , The Terminal ,1892.....27

2.8 ศิลปินออกุส แซนเดอร์ (August Sander)……..……..... 36

2.9 Farmer from the Westerwald, August Sander, 1910……..……..... 38

2.10 Member of Parliament (Democrat) August Sander, 1928……..…..... 38

2.11 Blind Children, August Sander , about 1930 – 1931……..…..……..... 39

2.12 ศิลปิน โทมัส สทรูท (Thomas Struth)……..……..39

2.13 Crosby Street, Thomas Struth , 1978……..……..... 41

2.14 Ferdinand-von-Schill-Strasse, Thomas Struth, Dessau ,1991……..... 42

2.15 The Hirose Family, Thomas Struth, 1987……..……...42

2.16 Eleonor and Giles Robertson, Thomas Struth, 1987……..…… 43

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ หน้า

2.17 ศิลปิน ปีเตอร์ เบียโลเบรซกี้ (Peter Biolobrzeski)……..…….. 44

2.18 CSH 29, 2008……...……...45

3.1 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี…….……..... 49

3.2 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.บ้านจ่า อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……...…….... 50

3.3 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.โพธิ์ชนไก่ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……..……. 50

3.4 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……..…..... 51

3.5 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.ต้นโพธิ์ อ.เมือง จ.สิงห์บุรี……..…..... 51

3.6 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……52

3.7 สถานที่ในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี……..... 53

3.8 สถานที่ในเขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……...54

3.9 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……...……..55

3.10 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……... 56

3.11 สถานที่ในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี……... 57

3.12 สถานที่ในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี……... 58

3.13 สถานที่ในเขต ต.บ้านจ่า อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……59

3.14 สถานที่ในเขต ต.ต้นโพธิ์ อ.เมือง จ.สิงห์บุรี……. 60

3.15 สถานที่ในเขต ต.โพธิ์ชนไก่ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……..……. 61

3.16 สถานที่ในเขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……..……. 62

3.17 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……..……63

3.18 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี……..……64

3.19 กล้อง DSLR Canon 60D……... 65

3.20 Lens Canon 16-35 mm f 2.8L……...66

3.21 Flash Canon 580 EXII……... 67

3.22 สายซิงค์แฟลช Canon OC-E3……... 67

3.23 ขาตั้งแฟลช……... 68

3.24 ขาตั้งกล้อง Benro……... 68

3.25 Flash Bounce Diffuser……..……. 69

3.26 แผนผังการจัดไฟ……..……... 69

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สารบัญภาพ(ต่อ)

ภาพที่ หน้า

3.27 ภาพเบื้องหลัง……... 70

4.1 แสดงโครงสร้างองค์ประกอบหลัก “สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 7”…… 76

4.2 แสดงโครงสร้างองค์ประกอบหลัก “สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 7”…… 77

4.3 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 1……..……..……79

4.4 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 2……..……..79

4.5 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 3……..…….. 80

4.6 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 4……..…….. 80

4.7 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 5……..…….. 81

4.8 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 6…….. 81

4.9 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 7……...82

4.10 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 8……..…….....82

4.11 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 9……...83

4.12 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 10……..……83

4.13 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 11……..……84

4.14 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 12……..……84

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บทที่ 1
บทนำ

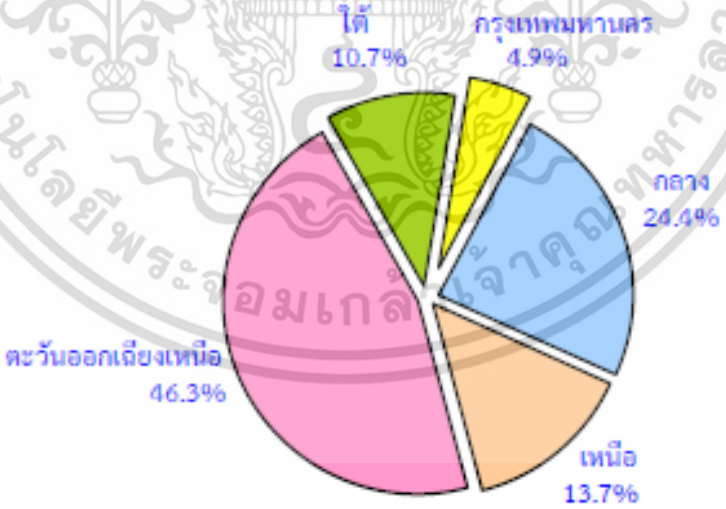
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์

1.1.1ข้อมูลเรื่องการย้ายถิ่นฐานของประชากรไทยในปี 2555 (จัดทำโดยสำนักงานสถิติแห่งชาติ)

สำนักงานสถิติแห่งชาติ ได้ดำเนินการสำรวจการย้ายถิ่นของประชากรเป็นประจำทุกปี โดยในปี 2555 เก็บรวบรวมข้อมูลระหว่างตุลาคม – ธันวาคม จากครัวเรือนตัวอย่างทั้งสิ้น 83,880 ครัวเรือนเพื่อรวบรวมข้อมูลพื้นฐานด้านประชากรและสังคมของผู้ย้ายถิ่น สำหรับนำไปใช้ในการติดตามสถานการณ์ การย้ายถิ่นของประชากร ซึ่งผลการสำรวจที่สำคัญสรุปได้ดังนี้

จำนวนและอัตราการย้ายถิ่น

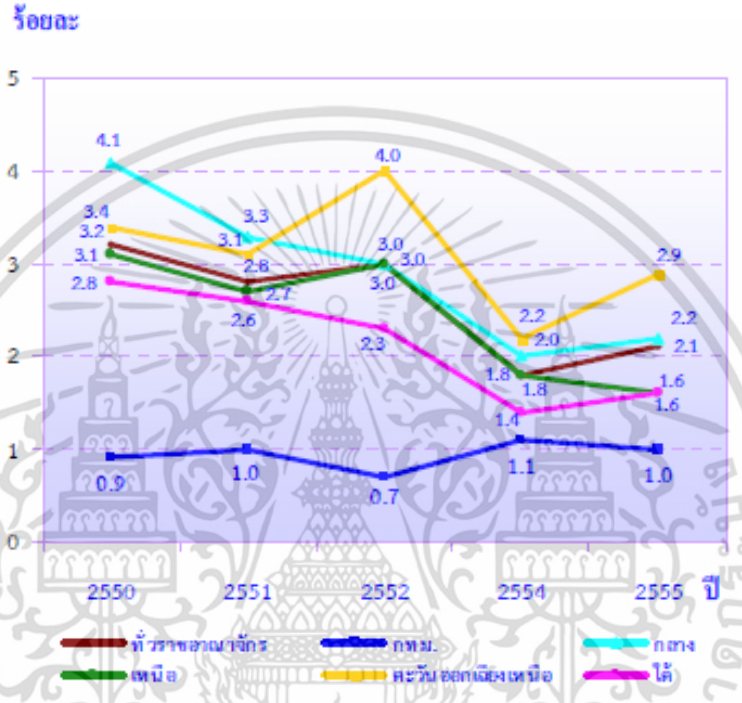
ผู้ย้ายถิ่น *1/* มีทั้งสิ้น 1.5 ล้านคน หรือคิดเป็นร้อยละ 2.1 ของประชากรทั้งประเทศ โดยจำนวนผู้ย้ายถิ่นกระจายอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือมากที่สุดคือ 6.8 แสนคน (ร้อยละ 46.3) และอยู่ในกรุงเทพมหานครน้อยที่สุดคือ 7.2 หมื่นคน (ร้อยละ 4.9)



ภาพที่ 1.1 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นจำแนกตามภาคที่อยู่ในปัจจุบัน พ.ศ. 2555

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

เมื่อเปรียบเทียบอัตราการย้ายถิ่นในระหว่าง พ.ศ. 2550 - 2552 และ พ.ศ. 2554 - 2555 พบว่า อัตราการย้ายถิ่นมีแนวโน้มลดลง โดยในปี 2554 – 2555 อัตราการย้ายถิ่นลดลงเป็นร้อยละ 1.8 *2/* และ 2.1 *2/* ตามลำดับ เมื่อเปรียบเทียบระหว่างภาค พบว่าในปี 2554 – 2555 ภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคใต้ มีอัตราการย้ายถิ่นเพิ่มขึ้น แต่ภาคเหนือและกรุงเทพมหานครมีอัตราการย้ายถิ่นลดลง



ภาพที่ 1.2 อัตราการย้ายถิ่นรายภาค พ.ศ. 2550 – 2552 และพ.ศ. 2554 – 2555

เพศและอายุ

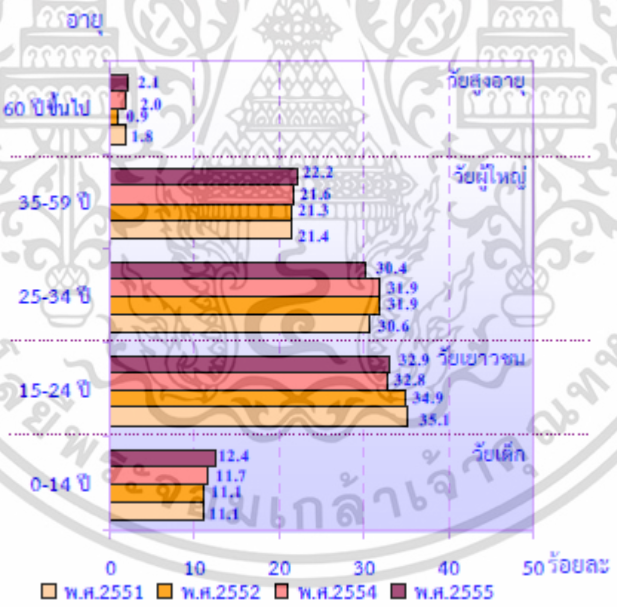
เพศชายมีอัตราการย้ายถิ่นสูงกว่าเพศหญิงโดยมีแนวโน้มลดลง คือ ชายลดลงจากร้อยละ 3.5 ในปี 2550 เป็น ร้อยละ 2.3 ในปี 2555 และเพศหญิงลดลงจากร้อยละ 2.9 เป็นร้อยละ 2.0 ตามลำดับ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

อัตราการย้ายถิ่น	พ.ศ. 2550	2551	2552	2554	2555
ชาย	3.5	3.1	3.3	2.0	2.3
หญิง	2.9	2.5	2.7	1.7	2.0

ภาพที่ 1.3 อัตราการย้ายถิ่นจำแนกตามเพศ พ.ศ. 2550 – 2552 และ พ.ศ. 2554 – 2555

ในปี 2555 วัยที่มีการย้ายถิ่นสูงสุดคือวัยผู้ใหญ่ (25-59 ปี) ซึ่งมีร้อยละ 52.6 ของผู้ย้ายถิ่นทั้งสิ้น รองลงมาคือ วัยเยาวชน วัยเด็ก และต่ำสุดในวัยสูงอายุ (ร้อยละ 2.1) และเมื่อเปรียบเทียบกับการสำรวจในปี 2554 พบว่าการย้ายถิ่นของวัยผู้ใหญ่มีสัดส่วนลดลง สวนวัยเด็ก วัยเยาวชน และวัยสูงอายุมีสัดสวนเพิ่มขึ้น และพบวา วัยสูงอายุยังคงมีร้อยละของผู้ย้ายถิ่นต่ำที่สุดในรอบ 4 ปี ที่ผ่านมา

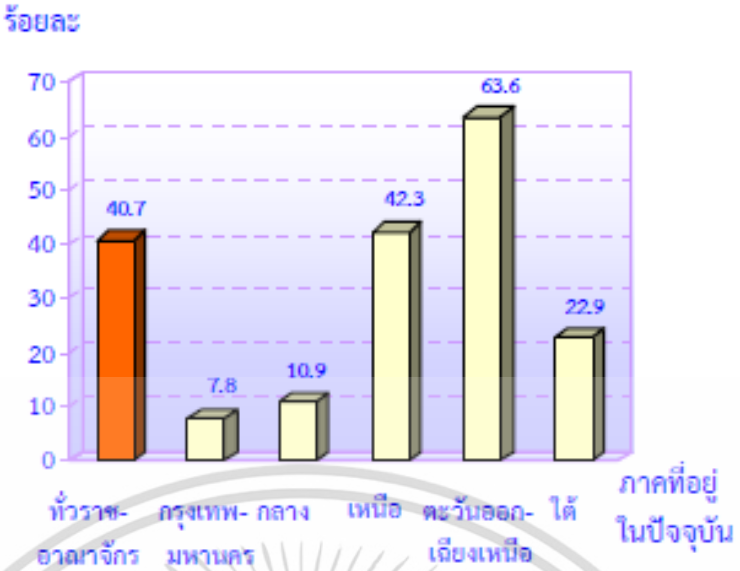


ภาพที่ 1.4 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่น จำแนกตามกลุ่มอายุ พ.ศ. 2551 – 2552 และ พ.ศ. 2554 – 2555

การมีชื่อในทะเบียนบ้าน

ผู้ย้ายถิ่นร้อยละ 40.7 เป็นผู้มีชื่ออยู่ในทะเบียนบ้านที่อยู่ปัจจุบัน โดยภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีสัดส่วนสูงสุด รองลงมา คือ ภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคกลางและกรุงเทพมหานครมีสัดส่วนต่ำสุด

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

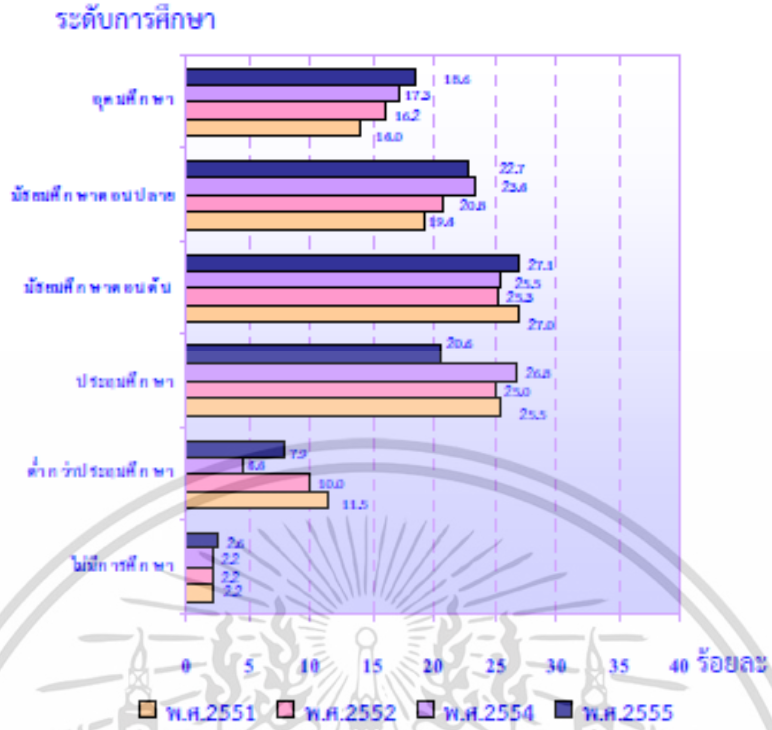


ภาพที่ 1.5 อัตราร้อยละของผู้ย้ายถิ่น ที่มีชื่อในทะเบียนบ้านจำแนกตามภาพ พ.ศ.2555

ระดับการศึกษา

ในจำนวนผู้ย้ายถิ่นที่มีอายุ 15 ปี ขึ้นไปเมื่อเปรียบเทียบกับการสำรวจครั้งที่ผ่านมา พบว่าผู้ย้ายถิ่นที่ไม่มีการศึกษาและผู้ย้ายถิ่นที่สำเร็จการศึกษาต่ำกว่าประถมศึกษา มัธยมศึกษาตอนต้นและอุดมศึกษามีสัดส่วนเพิ่มขึ้นส่วนผู้สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาตอนปลาย มีสัดส่วนลดลง

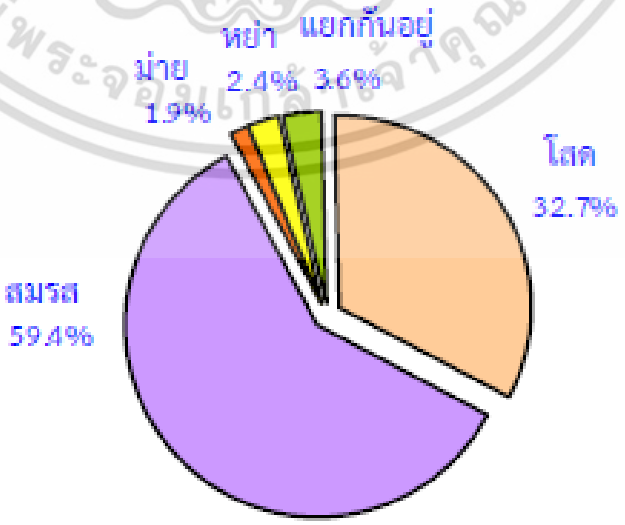
เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้



ภาพที่ 1.6 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นอายุ 15 ปีขึ้นไป จำแนกตามระดับการศึกษา พ.ศ. 2551 – 2552 และ พ.ศ. 2554 - 2555

สถานภาพสมรส

ผู้ย้ายถิ่นอายุ 15 ปี ขึ้นไป ประมาณร้อยละ 59.4 เป็นผู้ที่สมรส ประมาณ 1 ใน 3 เป็นผู้ที่โสด ส่วนที่เหลือร้อยละ 7.9 เป็นผู้ที่มีสถานภาพสมรสอื่นๆ ได้แก่ ม่าย หย่าและแยกกันอยู่



ภาพที่ 1.7 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นอายุ 15 ปีขึ้นไป จำแนกตามสถานภาพสมรส พ.ศ. 2555

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ประเภทของการย้ายถิ่น

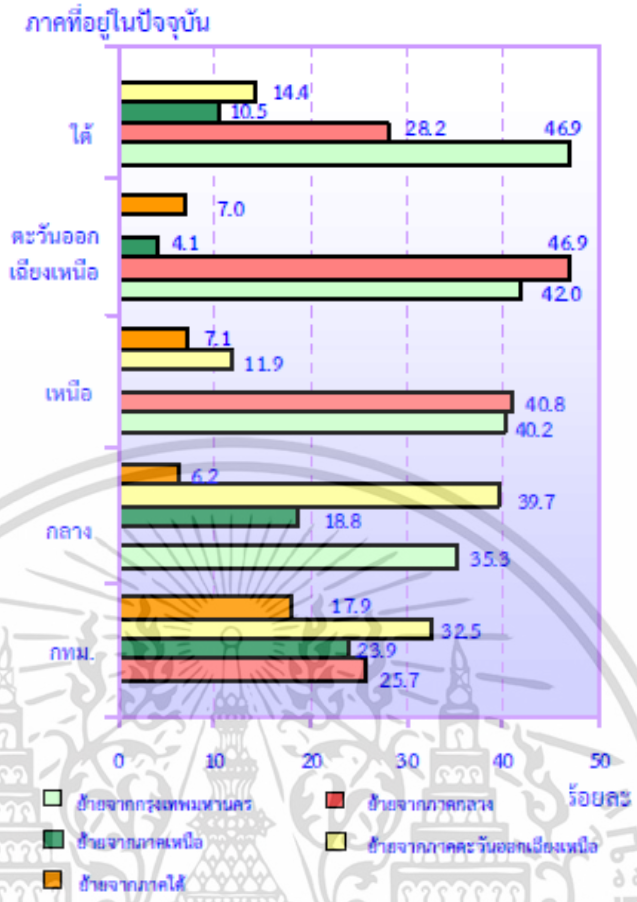
เมื่อพิจารณาการย้ายถิ่นตามประเภทการย้ายถิ่น พบว่า ผู้ย้ายถิ่นภายในภาคเดียวกันมีจำนวนมากกว่าผู้ย้ายถิ่นระหว่างภาคเล็กน้อย (ร้อยละ 49.6 และร้อยละ 47.4 ตามลำดับ) และในปี 2550 เป็นต้นมา การย้ายถิ่นภายในจังหวัดมีมากกว่าการย้ายถิ่นระหว่างจังหวัด สำหรับการย้ายถิ่นมาจากต่างประเทศมีแนวโน้มเพิ่มขึ้น จากร้อยละ 1.7 ในปี 2551 เป็นร้อยละ 3.0 ในปี 2555

ประเภทของการย้ายถิ่น	พ.ศ.				
	2550	2551	2552	2554	2555
ย้ายภายในภาคเดียวกัน	51.5	49.9	46.5	49.7	49.6
ย้ายระหว่างจังหวัด	17.6	16.9	17.2	21.0	18.4
ย้ายภายในจังหวัด	33.9	33.0	29.3	28.7	31.2
ย้ายระหว่างภาค	46.5	48.4	50.7	47.5	47.4
ย้ายมาจากต่างประเทศ	2.1	1.7	2.8	2.8	3.0

ภาพที่ 1.8 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่น จำแนกตามประเภทของการย้ายถิ่น พ.ศ. 2550 –2552 และ พ.ศ.2554 – 2555

เมื่อพิจารณาถิ่นที่อยู่ก่อนย้ายพบว่าผู้ย้ายถิ่นที่ปัจจุบันอยู่ในกรุงเทพมหานคร และภาคกลางส่วนใหญ่ย้ายมาจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือส่วนผู้ที่อยู่ในภาคเหนือ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือส่วนใหญ่ย้ายมาจากภาคกลาง สำหรับผู้ย้ายถิ่นที่มาอยู่ภาคใต้ ย้ายมาจากกรุงเทพมหานครมากที่สุด (ร้อยละ 46.9) โดยกระจายอยู่ในจังหวัดต่าง ๆ ทางภาคใต้และพบว่าย้ายมาอยู่จังหวัดนครศรีธรรมราชมากที่สุด

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

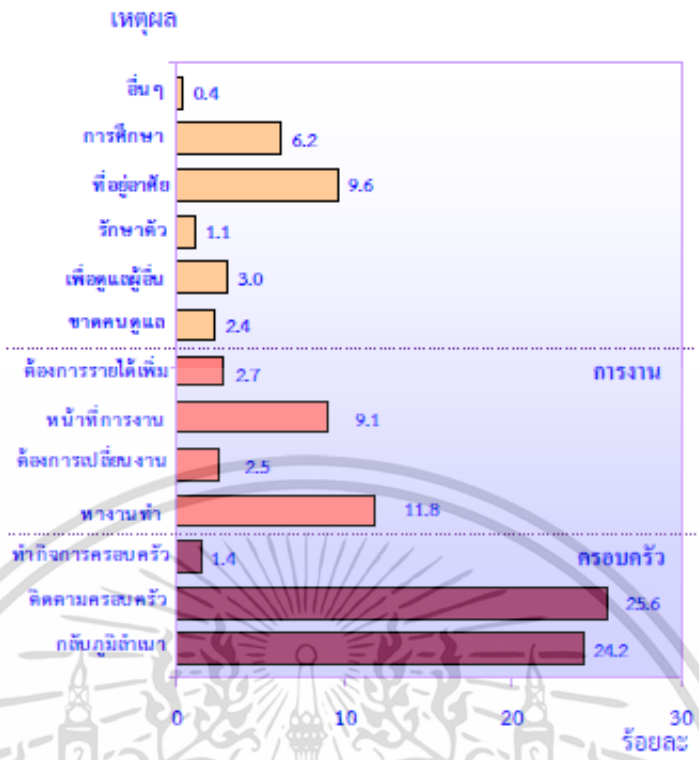


ภาพที่ 1.9 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่น จำแนกตามถิ่นที่อยู่ก่อนย้ายและภาคที่อยู่ในปัจจุบัน พ.ศ. 2555

เหตุผลของการย้ายถิ่น

ผู้ย้ายถิ่นประมาณครึ่งหนึ่งย้ายด้วยเหตุผลด้านครอบครัว ซึ่งส่วนใหญ่ย้ายถิ่นด้วยเหตุผลติดตามครอบครัวสูงเป็นอันดับ 1 และย้ายถิ่นด้วยเหตุผลกลับภูมิลำเนาสูงเป็นอันดับ 2 ตามลำดับ (ร้อยละ 25.6 และ 24.2) สำหรับเหตุผลด้านการงานส่วนใหญ่ย้ายเนื่องจากต้องการหางานมากกว่าย้ายเพราะหน้าที่การงาน และต้องการรายได้เพิ่มขึ้นมากกว่าการเปลี่ยนงานมากที่สุด (ร้อยละ 11.8) รองลงมาคือ หน้าที่การงาน (ร้อยละ 9.1) และน้อยที่สุดคือ ต้องการเปลี่ยนงาน (ร้อยละ 2.5)

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้



ภาพที่ 1.10 ร้อยละของผู้ย้ายถิ่นจำแนกตามเหตุผลของการย้ายถิ่น พ.ศ. 2555

1/ : ผู้ย้ายถิ่น หมายถึง ผู้ที่ย้ายสถานที่อยู่อาศัยจากเขตเทศบาลอื่นหรือ อบต. อื่น หรือจากประเทศอื่น ซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยครั้งสุดท้ายมายังเขตเทศบาลหรือ อบต. ซึ่งเป็นพื้นที่ที่อยู่ปัจจุบัน ในระหว่าง 1 ตุลาคม 2554 ถึง 30 กันยายน 2555

2/ : อัตราการย้ายถิ่นลดลง ส่วนหนึ่งเป็นเพราะมีการเปลี่ยนนิยามของการย้ายถิ่น เนื่องจากการยกฐานะนอกเขตเทศบาลขึ้นเป็น อบต. ซึ่งใน 1 อบต.อาจประกอบด้วย 1 หมู่บ้าน หรือมากกว่า 1 หมู่บ้าน โดยในปี 2554 – 2555 การย้ายถิ่นคือการย้ายมาจากสถานที่อยู่อาศัยซึ่งอยู่ในเขตเทศบาล / อบต. อื่นหรือจากประเทศอื่น มายังที่อยู่ปัจจุบัน แต่การสำรวจก่อนปี 2554 การย้ายถิ่นคือ การย้ายมาจากสถานที่อยู่อาศัยซึ่งอยู่หมู่บ้านอื่น/เขตเทศบาลอื่นหรือจากประเทศอื่นมายังที่อยู่ปัจจุบัน ทำให้ผลสำรวจในปี 2554 - 2555 ได้จำนวนผู้ย้ายถิ่นที่ลดลง

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

1.1.2 ทิศทางการเปลี่ยนแปลงทางการเกษตรกรรมและอิทธิพลทางการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย

เนื่องจากประชากรส่วนใหญ่ของประเทศไทยเป็นเกษตรกร และอย่างที่เรารับทราบกันดีว่าเกษตรกรเป็นกลุ่มอาชีพที่ได้รับผลกระทบในด้านความแปรปรวนของราคาพืชผลทางการเกษตรตลอดเวลา กลุ่มคนเหล่านี้จึงเป็นกลุ่มแรกๆ ที่ต้องดิ้นรนย้ายถิ่นฐานไปสู่เมืองใหญ่ ข้าพเจ้าจึงเลือกนำข้อมูลในส่วนนี้มาประกอบการวิจัย

จำนวนเกษตรกร (เหลือเพียงครึ่งหนึ่ง อายุเฉลี่ย 45 -51 ปี)

ประเทศไทยมีประชากรรวม 66.8 ล้านคน เป็นชาย 32.8 ล้านคน เป็นหญิง 34 ล้านคน(ข้อมูลจากสำนักงานสถิติแห่งชาติ 2552) มีครัวเรือนเกษตรทั้งสิ้น 5.79 ล้านครัวเรือน แต่ละครัวเรือนมีสมาชิกเฉลี่ย 4.05 คน/ครัวเรือน (ข้อมูลจากสำนักงานเศรษฐกิจการเกษตร 2550)

จำนวนเกษตรกรลดลงอย่างรวดเร็วจาก 67% เมื่อปี 2532 ลดเหลือน้อยกว่า 40% ในปี 2552 ในขณะที่คนทำการเกษตรมีอายุมากขึ้นคือ เฉลี่ยประมาณ 45 ปี (แต่การศึกษาของ สกว.พบว่าเฉลี่ยอายุของเกษตรกรอยู่ที่ 51 ปี)

เกษตรกรภาคอีสานมีจำนวนสัดส่วนสูงที่สุดเมื่อเทียบกับเกษตรกรภาคอื่นคือ คิดเป็น 47% ของประชากรในภาคเกษตรทั้งหมด ภาคเหนือเป็นอันดับรองลงมา 23% ส่วนภาคกลางและภาคใต้เท่ากันคือ 15%

บริษัทกำหนดอนาคตชาติ (ลดพื้นที่ปลูกข้าว เปลี่ยนไปปลูกยางและปาล์ม)

ธนินท์ เจียรวนนท์ ประธานบริษัท เจริญโภคภัณฑ์ จำกัด เสนอให้รัฐบาลลดพื้นที่การทำนาจาก 67 ล้านไร่ ให้เหลือ 25 ล้านไร่ เสนอให้มีการจัดการชลประทานที่ใช้เงินลงทุนประมาณ 3 แสนล้านบาท แล้วใช้เทคโนโลยีการเกษตรสมัยใหม่ เช่น เครื่องจักรกลการเกษตร เปลี่ยนพันธุ์ข้าวเป็นข้าวลูกผสม ใช้สารเคมีเพื่อเพิ่มผลผลิตข้าวให้มากขึ้นเป็น 3 เท่า จึงได้ปริมาณข้าวเท่าเดิม เกิดอุตสาหกรรมเพาะกล้าขาย รับเก็บเกี่ยว รับดำนา พื้นที่เหลือมาปลูกยางเพิ่มขึ้นอีก 30 ล้านไร่ และอีก 12 ล้านไร่นำไปปลูกปาล์ม ซึ่งเมื่อรวมแล้วจะทำให้เกิดรายได้ประมาณ 2.3 ล้านล้านบาท มากกว่ารายได้ปัจจุบัน 10 เท่าตัว

ธนินท์เสนอเปลี่ยนแปลงระบบการทำนาให้เป็นไปในแบบเดียวกับที่เขาประสบความสำเร็จในการผลักดันการเลี้ยงไก่ ปลาทับทิมและข้าวโพดลูกผสม ทั้งนี้โดยเกษตรกรต้องพึ่งพันธุ์ข้าวจากเครือเจริญโภคภัณฑ์ เพราะพันธุ์พืชเหล่านั้นเป็นพันธุ์ลูกผสมที่เกษตรกรไม่สามารถนำไปขยายพันธุ์ต่อได้

เอาเกษตรกรไทยไปไว้ที่ไหน (ดูแลคนป่วย คนครัวและหมอนวดในต่างประเทศ)

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ในรายการสนทนาทางสถานีโทรทัศน์ช่องหนึ่งในช่วงวิกฤติอาหาร ธนินท์ เจียรวนนท์ เสนอให้ลดจำนวนเกษตรกรให้เหลือเพียง 1-2% ก็พอ (ข้อมูลจากรายการจับเข่าคุย เมื่อวันที่ 31 มีนาคม 2551 และ 8 มีนาคม 2551) ส่วนที่เหลือให้เข้าไปทำงานในภาคบริการแทน

ธนินท์แสดงวิสัยทัศน์ต่อสภาพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติว่าการส่งออกคนไปทำงานต่างประเทศจะได้ค่าตอบแทนสูงกว่าทำงานในประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การไปเป็นพยาบาล ผู้ป่วย คนครัวและหมอนวดแผนไทยในต่างประเทศ

ธนินท์ยังได้เสนอให้สัญชาติไทยแก่คนต่างชาติที่มีการศึกษาดีสัก 100,000 คน ประเทศไทยจะเปลี่ยนแปลงเป็นประเทศ “ไฮเทค” ได้โดยไม่ต้องลงทุนพัฒนาการศึกษาเอง (ข้อมูลจาก www.cpfworldwide.com) ยกตัวอย่างเช่นคนพม่าเข้ามาในไทยเป็นล้านคน หากเอาคนเก่งๆมาใช้สักแสนคนจะเกิดประโยชน์มาก เขาอธิบายว่าการคัดกรองคนต่างชาติให้เข้ามาอาศัยในประเทศจะทำให้เราได้ทั้งความรู้ การตลาด อีกทั้งยังมาสอนคนไทยให้เก่งและรัฐบาลก็ได้ภาษีด้วย (ข้อมูลจาก http://lab.tosdn.com ทฤษฎีสองสูงของเจ้าสัวซีพี ธนินท์ เจียรวนนท์ ตอนที่ 2)

คัดลอกจาก : มูลนิธิชีววิถี (ไม่พบข้อมูลปีที่พิมพ์). คู่มือประชาชน เรื่อง ความ(ไม่)มั่นคงทางอาหารกับทางออกของประเทศไทย

1.1.3 แนวโน้มการขยายของสังคมทุนอุตสาหกรรมโลก

เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าการย้ายถิ่นฐานของประชากรนั้นส่วนใหญ่เกิดจากการย้ายกลุ่มประชากรทางภาคเกษตรไปสู่ภาคอุตสาหกรรม ข้าพเจ้าจึงยกบทความในหนังสือ James Fulcher เขียน ปกรณ์ เลิศเสถียรชัย แปล(2554). Capitalism ทุนนิยม ความรู้ฉบับพกพา : สำนักพิมพ์โอเพ่นเวิร์ล ที่ทำการวิเคราะห์ระบบทุนในระดับโลกโดยใช้กรณีของประเทศเม็กซิโกมาวิเคราะห์ เพื่อให้เห็นในภาพรวมและนำมาเปรียบเทียบกับระบบทุนของประเทศไทยในปัจจุบัน

ขณะที่การแบ่งงานกันทำในระดับนานาชาติเกิดขึ้นโดยทั่วไป แรงงานรับจ้างก็ยังกระจุกตัวอยู่ในโรงงานอุตสาหกรรม พวกเขาทำงานในเหมืองแร่ ในไร่นาขนาดใหญ่และในการเกษตรเชิงพาณิชย์ของโลกที่สาม แต่ก็อยู่ในระดับท้องถิ่นเท่านั้น แรงงานเหล่านี้ส่วนใหญ่ได้รับค่าจ้างแบบชั่วคราวและไม่แน่นอน จึงต้องหาเลี้ยงชีพด้วยการเกษตรแบบพอกินพออยู่หรือค้าขายเป็นอาชีพเสริม ในยุคใหม่นี้ ผลการศึกษาของ เดวิส โคเทส (David Coates) ระบุว่า 30 ปีที่ผ่านมา การแสวงหาแรงงานของทุนนิยมทำให้ขนาดแรงงานของโลกเพิ่มขึ้นเป็นสองเท่า โดยจำนวนแรงงานทั้งหมดเพิ่มขึ้นเป็น 3,000 ล้านคน

พาหนะหลักของการแผ่ขยายการผลิตแบบทุนนิยมคือ บริษัทข้ามชาติ ซึ่งเติบโตอย่างมากในช่วง 25 ปีสุดท้ายของศตวรรษที่ 20 โดยเพิ่มจำนวนจาก 7,000 แห่ง ในปี 1973 เป็น 26,000 แห่ง ในปี 1993 การลงทุนในต่างแดนของพวกเขาเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วนับตั้งแต่ปี 1985 แม้ว่าการลงทุน

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ส่วนใหญ่จะไหลไปสู่สังคมอุตสาหกรรมอื่นๆ แต่การลงทุนในประเทศกำลังพัฒนาก็เพิ่มขึ้นอย่างมากในทศวรรษ 1990

ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดของกระบวนการนี้คือการเติบโตของโรงงานประกอบชิ้นส่วนในเม็กซิโก ซึ่งรู้จักกันในชื่อ มากิลาโดรา (Maquiladora) ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นในปี 1965 เมื่อเม็กซิโกอนุญาตให้โรงงานที่อยู่ห่างจากพรมแดนสหรัฐอเมริกาในระยะไม่เกิน 10 ไมล์ สามารถนำเข้าวัตถุดิบและชิ้นส่วนได้โดยไม่ต้องเสียภาษี ถ้าหากส่งออกผลิตภัณฑ์ที่ประกอบเสร็จแล้วกลับไปสหรัฐอเมริกา มากิลาโดรา (Maquiladora) เติบโตเร็วยิ่งขึ้นหลังจากข้อตกลงเขตการค้าเสรีอเมริกาเหนือหรือนาฟต้า (NAFTA) ทลายกำแพงการค้าที่เหลือลง ทำให้ทุนอเมริกัน ทุนยุโรปและทุนญี่ปุ่นทะลักเข้าไปหาประโยชน์จากแรงงานราคาถูกในเม็กซิโก โดยมีการตั้งโรงงานประกอบชิ้นส่วนยานพาหนะอิเล็คทรอนิกส์และเสื้อผ้า นับพันแห่งตลอดบริเวณชายแดนผู้จัดการโรงงานมาทำงานโดยการนั่งรถยนต์ไปกลับจากบ้านในสหรัฐอเมริกา ส่วนคนงานที่ไม่มีรถส่วนตัวมาทำงานโดยรถบัสจากเมืองสลัม (Shanty Towns) ในเม็กซิโก

สาเหตุที่แรงงานเม็กซิโกมีราคาถูกนั้นไม่ใช่เพราะมีอุปสงค์แรงงานจำนวนมาก แต่ยังเป็นเพราะแรงงานไม่มีการจัดตั้งรวมกลุ่มและไม่มีกฎเกณฑ์กำกับดูแล ความพยายามที่จะก่อตั้งสหภาพถูกทำลายด้วยการประสานแรงกันระหว่างนายจ้างกับรัฐบาล ถึงแม้ว่าข้อตกลงนาฟต้า (NAFTA) จะระบุเรื่องสิทธิคนงาน และการคุ้มครองสหภาพ แต่กฎเกณฑ์เหล่านี้ก็ไม่เคยถูกนำไปปฏิบัติสหภาพแรงงานของอเมริกาซึ่งย่อมจะต้องการลดการแข่งขันจากแรงงานราคาถูกในเม็กซิโก ก็เข้ามาช่วยจัดตั้งกลุ่มแรงงานเม็กซิโก และเรียกร้องให้มีการปฏิบัติตามกฎเกณฑ์เรื่องแรงงานในนาฟต้า (NAFTA) แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จ กฎเกณฑ์ด้านสุขภาพ ความปลอดภัยและสิ่งแวดล้อม แทบไม่มีเลย หรือถ้ามีก็ถูกบังคับใช้อย่างอ่อนแอมาก แน่นอนว่ารัฐบาลเม็กซิโกได้ประโยชน์จากการปิดตาข้างหนึ่ง เพราะมากิลาโดรา (Maquiladora) ทำประโยชน์ให้กับเศรษฐกิจเม็กซิโกด้วยการจ้างงานประมาณ 1,000,000 คนในช่วงต้นศตวรรษนี้และสามารถนำเงินต่างประเทศเข้ามาได้มากขึ้นเป็นอันดับสองรองจากอุตสาหกรรมน้ำมัน

ในระยะหลัง เอเชียเป็นแหล่งดึงดูดทุนที่น่าสนใจกว่าโดยเฉพาะอย่างยิ่งทุนญี่ปุ่นที่ทะลักเข้าสู่ตะวันออกไกลเป็นระลอก การผลิตในญี่ปุ่นมรต้นทุนสูงขึ้นเรื่อยๆหลังจากที่การเติบโตอย่างรวดเร็วของอุตสาหกรรมของญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นำไปสู่ปัญหาการขาดแคลนที่ดินและโรงงาน และราคาสินค้าในญี่ปุ่นก็สูงขึ้น ในศตวรรษ 1970 และ 1980 ทุนญี่ปุ่นจึงย้ายไปหาแรงงานที่มีค่าจ้างถูกกว่าในประเทศ “เสือเศรษฐกิจ” อันได้แก่ ฮ่องกง ไต้หวัน สิงคโปร์ และเกาหลีใต้ และเมื่อการผลิตในประเทศเหล่านี้เริ่มแพงขึ้น ทุนระลอกที่สองก็เคลื่อนตัวออกจากญี่ปุ่นและประเทศ “เสือ” ไปยังอินโดนีเซีย มาเลเซียและไทยและเมื่อไม่นานมานี้ ทุนระลอกที่สามก็มุ่งสู่จีนและเวียดนาม ตอนนี้จีนดูราวกับเป็นจุดมุ่งหมายหนึ่งเดียวสำหรับทุนและอาจดึงเอาบริษัทที่ไปลงทุนในเม็กซิโกในช่วงก่อนหน้านี้มาด้วย

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ความแพร่หลายของฐานการผลิตในประเทศเหล่านี้ดึงดูดผู้คนโดยเฉพาะหญิงสาวในเข้ามาเป็นแรงงานรับจ้างในเม็กซิโก หญิงสาวมีสัดส่วนราวร้อยละ 60 – 70 ของแรงงานในมากิลาโดรา (Maquiladora) โรงงานของไนกี้ (Nike) และแก๊ป (GAP) ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ถูกกล่าวหาว่าใช้แรงงานเด็กผู้หญิงที่อายุต่ำกว่า 16 ปี ถึงแม้ว่ากฎหมายและแนวปฏิบัติจะห้ามใช้แรงงานเด็ก ทุนนิยมประสานแรงกับสภาพสังคมที่ชายเป็นใหญ่เมื่อมุ่งเอาแรงงานที่มีค่าจ้างต่ำที่สุด โดยปกติผู้หญิงจะได้รับค่าจ้างต่ำกว่าผู้ชาย ตกอยู่ใต้อำนาจการควบคุมของผู้ชายและจะถูกไล่ออกเมื่อไรก็ได้ เพราะเมื่อความต้องการแรงงานลดลงพวกเธอก็จะถูกส่งตัวกลับบ้าน

การแพร่ขยายของแรงงานรับจ้างส่งผลให้แรงงานทั่วโลกอ่อนพลังลง ในกลุ่มสังคมอุตสาหกรรมดั้งเดิม องค์กรแรงงานที่รวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนเป็นสิ่งที่ทำให้แรงงานสามารถลดช่องว่างอำนาจระหว่างทุนกับแรงงานลงได้ แต่การแข่งขันจากโรงงานราคาถูกและไม่ได้รับการคุ้มครองตามกฎหมายในต่างแดน ได้บ่อนเซาะพลังดังกล่าวและสหภาพยังพบว่าเป็นเรื่องยากมากที่จะขยายองค์กรแรงงานไปครอบคลุมแรงงานที่อยู่โพ้นทะเล กระนั้น คนงานในสังคมอุตสาหกรรมดั้งเดิมก็ไม่ต่างจากผู้บริโภค ตรงที่แรงงานราคาถูกในต่างแดนและการแข็งขันระหว่างประเทศที่เข้มข้นขึ้น ส่งผลให้สินค้าที่พวกเขาซื้อมีราคาถูกลงมาก อย่างไรก็ตาม ค่าจ้างที่แท้จริงในสังคมอุตสากรรมดั้งเดิมก็ลดลงเรื่อยๆ นับตั้งแต่ทศวรรษ 1980 นอกจากนี้ เมื่อทุนเคลื่อนย้ายได้ง่ายขึ้น รัฐชาติทั้งหลายก็ต้องขบเคี่ยวแข่งขันกันเพื่อแย่งชิงทุน การที่กฎหมายต่อต้านสหภาพของอังกฤษในทศวรรษ 1980 ได้รับการยอมรับจากประชาชน ส่วนหนึ่งก็มาจากข้อเสนอที่ว่า กฎหมายนี้จะทำให้อังกฤษสามารถดึงดูดทุนจากญี่ปุ่นและเกาหลีใต้ซึ่งมุ่งสู่สหภาพยุโรปในช่วงทศวรรษ 1980 และ 1990

คัดลอกจาก : James Fulcher เขียน ปกรณ์ เลิศเสถียรชัย แปล(2554). Capitalism ทุนนิยม ความรู้ฉบับพกพา

1.1.4 การย้ายถิ่นฐานของชาวต่างจังหวัดที่ย้ายเข้ามาทำงานในเมืองใหญ่ตามทัศนะของข้าพเจ้า

จากประสบการณ์ของข้าพเจ้าตั้งแต่เกิดจนถึงอายุ 13 ปี ข้าพเจ้าก็อาศัยอยู่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรีมาตลอด โดยในชุมชนของข้าพเจ้านั้นจะมีลักษณะเป็นตลาดเก่าริมแม่น้ำน้อย ในสมัยที่การคมนาคมทางน้ำเป็นที่นิยมบริเวณชุมชนนี้ก็จะมีลักษณะเป็นเมืองท่า จะมีเรือมาขนถ่ายสินค้าจำนวนมาก ผู้คนในสมัยนั้นจึงนิยมตั้งถิ่นฐานตามแนวแม่น้ำ หลังจากที่การคมนาคมทางน้ำเริ่มซบเซา ผู้คนหันไปใช้ถนนในการสัญจรมากขึ้นชุมชนแห่งนี้ก็เริ่มลดความคึกคัก ประชากรในชุมชนก็เริ่มแยกย้ายกันไปตั้งรกรากใหม่ทิ้งให้บ้านหลังเก่าของตนต้องกลายเป็นบ้านร้าง หรือบาง

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

แห่งก็เหลืออยู่กันแต่คนเฒ่าคนแก่ เพราะประชากรวัยหนุ่มสาวต้องย้ายถิ่นฐานเข้าไปศึกษาหรือเข้าไปหางานทำในเมืองใหญ่แทน

ในช่วงเวลาเพียง 26 ปี ที่ข้าพเจ้ามองความเปลี่ยนแปลงในชุมชนของข้าพเจ้านั้นก็พบว่ามีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว จากชุมชนที่ยามเช้ามีความครึกครื้น ผู้คนสัญจรมาจับจ่ายซื้อสินค้าก็กลายเป็นชุมชนที่มีบ้านร้างเป็นส่วนใหญ่ ร้านค้าของชุมชนก็ต่างบ่นเป็นเสียงเดียวกันว่าขายไม่ดีเหมือนเมื่อก่อน ซึ่งข้าพเจ้าคิดว่าหากพวกเขามีลู่ทางที่จะขยับขยายก็คงเป็นทางเลือกที่เขาต้องทำเพื่อความอยู่รอดเช่นกัน

ลักษณะเช่นนี้เป็นตัวอย่างที่ใกล้ตัวของข้าพเจ้ามากที่สุดและเมื่อลองมองออกไปให้กว้างกว่าในชุมชนของตนเองก็พบว่าในชุมชนบริเวณรอบๆนี้ก็มีลักษณะไม่ต่างกันเลย การเปลี่ยนแปลงของแต่ละชุมชนมีลักษณะคล้ายกัน คือ พวกเขาต่างมุ่งหน้าเข้าหาเมืองที่สามารถสร้างมาตรฐานชีวิตที่สูงกว่าเดิมให้พวกเขาได้ แต่พวกเขาก็ต้องสูญเสียความเป็นครอบครัวและความเป็นชุมชนที่เคยหลอมรวมกันไว้ด้วยประเพณีและวัฒนธรรมของท้องถิ่นไปพร้อมๆกัน

1.2 แนวความคิดการสร้างสรรค์

นำเสนอเรื่องราวการย้ายถิ่นฐานของผู้คน โดยทิ้งร้างบ้านเรือนและสภาพแวดล้อมของตนไปแสวงหาชีวิตที่ดีกว่าในเมืองใหญ่ หลงเหลือเพียงร่องรอยของอดีตที่เคยมีชีวิต ผ่านบ้านเรือนที่เคยอยู่อาศัยรวมถึงสิ่งของเครื่องใช้ของครอบครัวต่างๆ โดยนำบุคคลเหล่านั้นมาจัดวางใหม่ในพื้นที่ที่พวกเขาเคยอาศัยและใช้ชีวิตอยู่ โดยใช้เสื้อผ้าเป็นสัญลักษณ์ถึงความแปลกแยกกับพื้นที่เดิม ผ่านวิธีการถ่ายภาพในเชิงการบันทึก (Documentary) ผสมกับการจัดกำหนดแบบและแสง (Setting) เพื่อสะท้อนถึงสถานที่แห่งความทรงจำ

1.3 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1.3.1 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพถ่ายที่สื่อถึงปัญหาการย้ายถิ่นฐานของประชากรและผลกระทบจากระบบทุนนิยมในสังคมไทย

1.3.2 เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่มีลักษณะเฉพาะตนให้ชัดเจนและเชี่ยวชาญมากขึ้น

1.3.3 เพื่อแสดงแนวคิดและความรู้สึกตามทัศนคติส่วนตัวที่มีต่อสภาพสังคมเกี่ยวกับเรื่องปัญหาการย้ายถิ่นฐานของประชากรซึ่งมาจากผลกระทบจากระบบทุนนิยมในสังคมไทย

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

1.4 ขอบเขตของโครงการ

1.4.1 ด้านเนื้อหาและเรื่องราว

นำเสนอเรื่องราวความสะเทือนใจและแสดงทัศนคติส่วนตัวในด้านประสบการณ์ที่ได้ประสบมาด้วยตนเองถึงการทอดทิ้งถิ่นฐานบ้านเกิด เพื่อแสวงหาชีวิตที่ดีกว่าในเมืองใหญ่ของครอบครัวต่างๆ ซึ่งข้าพเจ้าเชื่อว่าบุคคลเหล่านั้นรวมถึงตัวข้าพเจ้าเองล้วนมีความผูกพันและความทรงจำต่อสถานที่แห่งความทรงจำเหล่านั้น

1.4.2 ด้านรูปแบบและอิทธิพล

นำเสนอผลงานออกมาในรูปแบบศิลปะภาพถ่าย 2 มิติ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากจากนั้นจึงสร้างผลงานโดยใช้อิทธิพลด้านการกลั่นกรองแนวความคิดแบบศิลปะลัทธิมโนทัศนศิลป์ (Conceptual Art) โดยผลงานสะท้อนถึงปัญหาการย้ายถิ่นฐานของประชากรและผลกระทบจากระบบทุนนิยมในสังคมไทย มีการถ่ายทอดผ่านภาพถ่ายของซากปรักหักพังของบ้าน โดยจัดแบบจากบุคคลที่เคยเป็นเจ้าของบ้านเหล่านั้นในลักษณะจัดแบบในสตูดิโอถ่ายภาพเพื่อต้องการอารมณ์ที่นิ่ง สงบและเงียบงัน

1.4.3 ด้านเทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์

นำเสนอผลงานออกมาในรูปแบบศิลปะภาพถ่าย 2 มิติ ด้วยเทคนิคการถ่ายภาพ จำนาน 12 ชิ้น เพื่อแสดงอารมณ์ผ่านการนำเสนอแบบด้วยวิธีการจัดแบบ (Setting) และวิธีการเล่าเรื่องแบบการถ่ายภาพเชิงสารคดี (Documentary Photography)

1.5 ขั้นตอนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ เริ่มจากการลงพื้นที่ในสถานที่จริงที่จังหวัดสิงห์บุรี เนื่องจากข้าพเจ้าเป็นคนหนึ่งที่ย้ายถิ่นฐานจากเดิมเข้ามาเรียนและทำงานในเมืองใหญ่ เช่น กรุงเทพมหานคร และเห็นผู้คนในพื้นที่ทิ้งถิ่นฐานออกมาจำนวนมากเช่นกัน ทำให้เกิดความสนใจที่จะสร้างสรรค์งานชุดนี้ ข้าพเจ้าจึงเริ่มค้นคว้าข้อมูลจากการลงพื้นที่จริง สืบค้นข้อมูลทางด้านสถิติเพื่อใช้เป็นทฤษฎีอ้างอิงข้อมูล วิเคราะห์วิจัยข้อมูลที่เกี่ยวข้องและนำเข้าสู่การสังเคราะห์เป็นงานทัศนศิลป์ ข้าพเจ้าเลือกสถานที่ ครอบครัวที่น่าสนใจ นำบุคคลที่เคยเป็นเจ้าของสถานที่มาจัดแบบ กำหนดเวลาของแสงในธรรมชาติและผสมแสงแฟลช โดยใช้กล้อง DSLR ของ Canon รุ่น 60D ที่มีความละเอียด

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

18.0 ล้านพิกเซล ในการบันทึกภาพ ใน Exposure -1 Stop ชดเชยแสงด้วย Flash Canon 580 EX II จำนวน 2 ตัว ที่แบบ ในโหมด Manual +1/4 ถึง +1/2 พร้อมทั้งกรองแสงด้วย Diffusion ชนิดติดที่หน้าแฟลชทั้งสองตัวเพื่อให้แสงกระจายตัวและมีความนุ่มนวลยิ่งขึ้น ส่วนขนาดภาพนั้นข้าพเจ้าเลือกอัดขยายในจะขนาด 16 x 24 นิ้ว เพื่อขยายรายละเอียดในภาพให้ชัดเจน เนื่องจากสาระสำคัญของเนื้อหานั้นอยู่ที่ส่วนประกอบเล็กๆน้อยๆเหล่านั้นด้วย

1.6 แหล่งข้อมูล

- www.nso.go.th สืบค้นเมื่อ 3 ธ.ค. 56
- มูลนิธิชีววิถี (ไม่พบข้อมูลปีที่พิมพ์). คู่มือประชาชน เรื่อง ความ(ไม่)มั่นคงทางอาหารกับทางออกของประเทศไทย
- James Fulcher เขียน ปกรณ์ เลิศเสถียรชัย แปล(2554). Capitalism ทุนนิยม ความรู้ฉบับพกพา

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บทที่ 2
อิทธิพลที่ได้รับจากงานศิลปกรรม

2.1 Conceptual Art หรือ ลัทธิมโนทัศนศิลป์

ในช่วงทศวรรษ 1960 เป็นช่วงที่ศิลปะเต็มไปด้วยข้อกังขาว่าศิลปะคืออะไรกันแน่ ศิลปะจำเป็นต้องเต็มไปด้วยความสวยงามหรือไม่ ศิลปะเป็นเรื่องของการเมืองได้หรือเปล่าหรือว่าบริบทศิลปะก็ได้หลอมรวมกลายเป็นเรื่องการเมืองอยู่แล้ว วาทกรรมทางศิลปะถือเป็นศิลปะหรือเปล่า ผลงานศิลปะในช่วงนั้นมีหลายชิ้นที่ต้องถูกยกขึ้นมาเป็นประเด็นในการถกเถียง ส่งผลให้ต้องมีการตั้งชื่อให้เหมาะสมกับงานใหม่ว่า Concept Art หรือ Conceptual Art (มโนทัศนศิลป์) นั่นเอง หากมองย้อนดูแนวทางและความตั้งใจของศิลปินในการสร้างงานศิลปะแล้วจะพบว่ามีความหลากหลายมากเสียจนไม่อาจระบุรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะชนิดนี้หรือแม้แต่จะเรียกเป็นความเคลื่อนไหวทางศิลปะได้

คำว่า Concept Art ปรากฏที่อเมริกาเป็นครั้งแรกใน ค.ศ. 1961 ในบทความชื่อเดียวกันของศิลปินกลุ่ม Fluxus นามว่า Henri Flynt ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ในปี 1963 ได้ใช้คำศัพท์นี้เพื่ออ้างถึงศิลปะชนิดหนึ่งที่มีลักษณะแตกต่างจากศิลปะชนิดอื่นอย่างชัดเจนในแง่ของการเล่นภาษา หลังจากนั้นไม่กี่ปีคำว่า Concept Art ก็ถูกแทนด้วยคำว่า Conceptual Art โดย Sol LeWitt ศิลปินที่ผลงานช่วงต้นของเขาไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับภาษาเลย แต่บทความเรื่อง *"ย่อหน้าต่าง ๆ ใน Conceptual Art"* (1967) และ *"ประโยคต่าง ๆ ใน Conceptual Art"* (1969) ของเขาทำให้คำ ๆ นี้เป็นที่สนใจและคนทั่วไปก็เข้าใจความหมายของคำ ๆ นี้มากขึ้น ต่อมาใน ค.ศ. 1969 กลุ่มศิลปินชาวอังกฤษที่เรียกตนเองว่า *"กลุ่มศิลปะภาษา"* ได้ตีพิมพ์นิตยสารชื่อ *"ศิลปะ - ภาษา"* ฉบับปฐมฤกษ์ซึ่งมีคำบรรยายใต้ชื่อนิตยสารว่า *"วารสาร Conceptual Art"* และในปีเดียวกันนี้เองศิลปินรุ่นเยาว์อย่าง Joseph Kusuth ก็ได้ประกาศว่า "ศิลปะทุกชิ้น (หลังจาก Marcel Duchamp เป็นต้นไป) ถือว่าเป็นงาน Conceptual โดยธรรมชาติทั้งหมด เพราะศิลปะเป็นเรื่องของความคิดเท่านั้น"

อาจกล่าวได้ว่า Conceptual Art เป็นกระแสนิยมในระดับนานาชาติตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1960 เลยทีเดียว แต่ว่าก็ยังมีข้อถกเถียงเกี่ยวกับคำ ๆ นี้อยู่ไม่น้อย อย่างเช่น Gregory Battcock ได้รวบรวมผลงานศิลปะในรูปแบบของงานประพันธ์เป็นครั้งแรกในชื่อว่า *"ศิลปะแห่งความคิด"* (Idea Art) ในปี 1973 ขณะเดียวกัน Lucy Lippard ได้ตีพิมพ์ผลงานชุด *"Six Years : the dematerialization of the art object from 1960 to 1970"* ในปีเดียวกัน ซึ่งเป็นการเน้นย้ำเกี่ยวกับสิ่งที่เรียกว่า Conceptual Art เช่นเดียวกับการจัดนิทรรศการนำร่องครั้งใหญ่ในฝั่งยุโรปเป็นครั้งแรก

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บทความที่ศิลปินเขียนขึ้นตลอดจนนิทรรศการต่าง ๆ ที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นสะท้อนให้เห็นความจริงได้ไม่มากก็น้อยว่าความหมายของคำว่า Conceptual Art มีการเน้นองค์ประกอบทางมุมมองความคิดในงานอย่างโจ่งแจ้ง ทั้งนี้ในวงการการศึกษา (ช่วงทศวรรษ 1960) ก็เริ่มเกิดความสั่นคลอนในเรื่องของความหมายของศิลปะขึ้น จนทำให้ศิลปินรุ่นใหม่ ๆ หันมาตีความถึงแก่นแท้ของศิลปะกันใหม่อีกครั้ง เสียงวิพากษ์วิจารณ์ไม่ได้หยุดอยู่ที่ความหมายของคำว่าศิลปะอย่างเดียว แต่ยังรวมไปถึงบริบทของสถาบันศิลปะที่กลายเป็นจุดสนใจเช่นกัน เพราะศิลปินหลายคนยังแสดงความเป็นห่วงในเรื่องการขายงานศิลปะในฐานะของวัตถุเพื่อประดับตกแต่งบ้านของผู้มีฐานะอีกด้วย

การทดลองทำงานศิลปะแนว Conceptual Art เริ่มต้นปลายทศวรรษ 1960 องค์ประกอบเชิงความคิดถูกนำมาใช้แทนวัสดุซึ่งในความคิดของศิลปินหลายท่านเห็นว่าเป็นสิ่งฟุ่มเฟือย การนำเสนองานในรูปแบบ “ไร้วัตถุวิสัย” นับเป็นความแตกต่างจากการนำเสนอในรูปแบบเดิมอย่างชัดเจน อาจกล่าวได้ว่าเพียงแค่สูจิบัตรหรือบัตรเชิญการสามารถให้ข้อมูลเทียบเท่ากับการจัดนิทรรศการได้ นอกจากนั้นแม้แต่โทรเลข การสัมภาษณ์หรือป้ายประกาศเล็ก ๆ ก็สามารถกลายเป็นงานนิทรรศการได้ ในชั่วพริบตาศิลปะก็กลายเป็นข้อมูลในรูปแบบที่พิเศษกว่าอย่างอื่นนิดหน่อยตรงที่มีภาพและตัวอักษรอยู่ด้วย ส่วนผู้ชมงานก็จำเป็นต้องทำความเข้าใจกับงานมากขึ้นด้วย

บ่อยครั้งที่ Conceptual Art ถูกมองว่าเน้นในเรื่องของทฤษฎีหรือเป็นรูปแบบศิลปะของพวกหัวกะทิเท่านั้น ซึ่งก็เป็นเรื่องจริงว่าศิลปินหลาย ๆ คน มักนำทฤษฎีจากสาขาวิชาอื่นมาพัฒนางานศิลปะของตน ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีปรัชญาวิพากษ์ของ Ludwig Wittgenstien ทฤษฎีปฏิฐานนิยมแบบตรรกะ ทฤษฎีโครงสร้างนิยมแบบฝรั่งเศส งานเขียนเชิงสัญวิทยาของ Roland Barthes ตลอดจนทฤษฎีของ Herbert Marcuse ล้วนเป็นทฤษฎีที่ศิลปินได้หยิบมาทดลองใช้ในการแสดงออกทางศิลปะแล้วทั้งสิ้น

บางทีทฤษฎียิบย่อยต่าง ๆ ที่สะท้อนออกมาในงาน Conceptual Art อาจเป็นผลมาจากการแสดงความเห็นด้านสุนทรียศาสตร์ของนักวิจารณ์ศิลปะ Clement Greenberg และแนวร่วม ซึ่งรวมกลุ่มกันในช่วงทศวรรษ 1960 เขาไม่เห็นด้วยกับการยึดติดกับการทำงานรูปแบบเดิม ๆ แนวความคิดของเขาเชื่อมโยงกับแนวความคิดเชิงญาณวิทยาของนักปราชญ์อย่าง Immanuel Kant (1724 - 1804) Greenberg แสดงความคิดเห็นว่าการเข้าถึงศิลปะไม่ว่าแขนงใดจะต้องศึกษาสภาพพื้นฐานของมันให้ถ่องแท้ จึงจะเข้าถึงแก่นสานอันแท้จริงได้

สรุปง่าย ๆ ว่า การแสดงออกของศิลปะแนว Conceptual Art เป็นการประกาศปฏิญญาว่าด้วยเรื่องของสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ และด้วยเหตุผลนี้การจัดหมวดหมู่ให้ Conceptual Art จึงเป็นความพยายามที่เกิดประโยชน์ เพราะมันได้เริ่มเปลี่ยนบรรทัดฐานของความงามดั้งเดิมด้วยวิธีการนำเสอนที่แตกต่างไป ศิลปินจึงสามารถอธิบายคำจำกัดความได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ตรรกะสมัยใหม่ – วิธีการเข้าถึงศิลปะ Conceptual Art ในช่วงแรก

ศิลปะสมัยใหม่เริ่มตั้งแต่ยุคผลงานของ Edouard Manet (1839 - 1906) และ Paul Cezanne (1839 - 1906) ซึ่งเป็นครั้งแรกที่ภาพเขียนได้สะท้อนให้เห็นถึงชีวิตร่วมสมัยที่เปลี่ยนไปหรือแม้แต่เนื้อหาที่เป็นนามธรรม โดยไม่จำเป็นต้องเป็นภาพดังตาเห็นเท่านั้น

ภาพที่ 2.1 Edouard Manet , Olympia,1863 ,สีน้ำมัน, ขนาด 74.80 x 51.18 นิ้ว

อาจกล่าวได้ว่าแรงกดดันที่ศิลปินช่วงนั้นได้รับมาจากภาพถ่ายที่สามารถสร้างภาพที่เหมือนจริงได้โดยที่อาจไม่จำเป็นต้องเขียนรูปเหมือนในแบบเดิม ๆ ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงของโลกในเรื่องต่าง ๆ ก็เป็นไปด้วยความรวดเร็ว จึงส่งผลกระทบให้หน้าที่ของภาพเขียนต้องเปลี่ยนแปลงไป ภาพเขียนจึงต้องไม่ใช่การเลียนแบบสิ่งที่ตาเห็นเท่านั้น หากดูจากงานของ Cezanne จะพบว่าขั้นตอนการทำงานนั้นมีความสำคัญยิ่งกว่าภาพเขียนที่สมบูรณ์แล้วเสียอีก

ทิศทางของศิลปะมีความเป็นนามธรรมมากขึ้นจากอิทธิพลของศิลปินกลุ่ม Cubism ทั้งนี้ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ศิลปินส่วนใหญ่คุ้นเคยกับภาพถ่ายจนเห็นเป็นของชินตา และด้วยความคิดที่ว่ารูปภาพที่เกิดจากกลไกของกล้องถ่ายรูปไม่สามารถเก็บสาระในด้านอารมณ์และความรู้สึกได้

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 2.2 Pablo Picasso, Three Musicians, 1921, สีน้ำมัน, ขนาด 200.7 x 222.9 ซม.

ศิลปิน Cubism จึงต้องการเสนองานศิลปะที่ไม่ใช่แค่ความเหมือนจริงแบบเดิมๆ พวกเขาต้องการให้ภาพเขียนสะท้อนความจริงออกมาด้วยตัวมันเอง จากคำกล่าวของ Fernand Leger ที่ว่า *"องค์ประกอบ พื้นฐานในการเขียนรูปสามอย่างได้แก่ เส้น รูปทรงและสี ถูกจัดเรียงขึ้นอย่างฉับพลัน"* และพวกเขามีความคิดที่ว่าความเหมือนไม่สำคัญอีกต่อไป สิ่งที่เหนือธรรมชาติต่างหากที่ควรค่าแก่การค้นหา ด้วยเหตุน้อยจึงทำให้ศิลปะก้าวเข้าสู่รูปแบบใหม่

ภาพเขียนนามธรรมได้ก้าวมาเป็นภาษาใหม่ของศิลปินหัวก้าวหน้า (Avant – Garde) ไม่เพียงแต่จะเป็นการเปลี่ยนบทบาทของศิลปะที่มีหน้าที่แค่เล่าเรื่องรวมไปถึงการแยกตัวออกจาศาสตร์อื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม ศาสนาหรือปรัชญา อันเป็นแบบอย่างของศิลปะในยุคก่อน ศิลปินและนักวิชาการศิลปะในยุคแรกเห็นว่าศิลปะแบบนามธรรมเกิดจากการแยกตัวระหว่างทัศนศิลป์และขนบทางภาษาศาสตร์ ศิลปะนามธรรมถูกมองว่าเป็นภาษาบริสุทธิ์ที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกได้ลึกซึ้งกว่าภาษาใดๆในโลก

ถึงแม้ว่าศิลปะแบบนามธรรมจะประสบความสำเร็จ แต่มันก็สร้างข้อถกเถียงขึ้นในแวดวงศิลปะเช่นกัน เกิดคำถามว่าอะไรจะเป็นมาตรฐานวัดความสำเร็จของภาพนามธรรม จะรู้ได้อย่างไรว่าองค์ประกอบของภาพนั้น ๆ ลงตัวหรือภาพนั้นสมบูรณ์ในแง่ของสุนทรียศาสตร์แล้ว

การจู่โจมของ Marcel Duchamp

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 2.3 Marcel Duchamp, 1917,สื่อผสม, 23.5 x 18 x 60 ซม.

Marcel Duchamp เป็นศิลปินที่เขย่าความหมายของสุนทรียศาสตร์เสียจนสั่นคลอน เขาตัดสินใจเลิกใช้กระดานวาดรูปแบบดั้งเดิมในปี ค.ศ. 1913 Duchamp ได้ซึมซับแนวคิดและวิธีการแบบ Cubism มาจากพี่ชายทั้งสองคนและคาดว่าเขาจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาพเคลื่อนไหวของเอเตียง จูนส์มาเรย์ อีกด้วย จึงทำให้เขาเป็นศิลปินที่ผสมผสานแนวความคิดในเรื่องมิติของรูปทรงอันหลากหลายกับความสนใจในการเคลื่อนไหวของภาพ จนการสร้างงานของเขาสร้างความไม่พอใจกับศิลปินในยุคนั้น

จากความรู้สึกเบื่อหน่ายความจำกัดของศิลปะ ทำให้ Duchamp เริ่มเกิดข้อกังขาที่ว่าศิลปะจำเป็นต้องยึดติดกับภาพเพียงอย่างเดียวหรือไม่ เขาลองหันมาใช้กลวิธีการนำเสนอสองแบบ คือ การเชื่อมโยงถ้อยคำเข้ากับภาพและการสร้างงานจากสิ่งของสำเร็จรูป ซึ่งยุทธศาสตร์ดังกล่าวทำให้เขากลายมาเป็นผู้บุกเบิกแนวทางของ Conceptual Art ในที่สุด

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 2.4 Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913, เทคนิคสื่อผสม ,ขนาด 64.8 x 60.2 ซม.

Duchamp กล่าวว่า *"คนเราไม่คิดถึงอย่างอื่นนอกจากรูปลักษณ์ของภาพที่เห็น ไม่เคยมีการสอนให้คิดถึงความอิสระ ไม่เคยจะถกเถียงกันเรื่องความคิดแม้แต่นิดเดียว"* เขายังกล่าวถึงสถานการณ์ในปี ค.ศ. 1912 ว่า *"ผมกลับมองไปที่ความคิด ไม่ใช่ผลผลิตที่จับต้องได้เพียงอย่างเดียว ผมอยากให้การวาดภาพเป็นการรับใช้จิตวิญญาณ"* งานของเขาจึงเต็มไปด้วยการท้าทายบรรทัดฐานทางทฤษฎีศิลปะ ผลงานของเขาจึงก่อให้เกิดประเด็นคำถามว่าอะไรคือศิลปะและอะไรไม่ใช่ศิลปะ ผลงานโถปัสสาวะของเขาเป็นเครื่องยืนยันว่าการตัดสินของคณะกรรมการไม่ได้ขึ้นอยู่กับหลักสุนทรียศาสตร์ แต่มันกลับถูกกำหนดโดยธรรมเนียมแบบแผนในการปฏิบัติมากกว่า สำหรับเขากลับคิดว่าธรรมเนียมปฏิบัติที่มีความยืดหยุ่นก็สามารถนำไปสร้างสรรค์งานศิลปะได้เช่นกัน สิ่งของที่เราใช้อยู่ในชีวิตประจำวันก็สามารถนำมารียกชื่อใหม่ได้ทั้งสิน ซึ่งถือเป็นการเปิดมิติและการสร้างสรรค์ความหมายใหม่ ๆ ให้สิ่งของสำเร็จรูปเหล่านั้น ทำให้ศิลปะขยายวงกว้างขึ้นโดยไม่ต้องยึดติดกับหลักการใดๆ ไม่ต้องถามว่าอะไรคือศิลปะ แต่ควรถามว่ามุมมองความคิดวัตถุและภาพใดบ้างที่ก่อให้เกิดศิลปะได้ ด้วยวิธีการเหล่านี้ของ Duchamp ทำให้เขาเป็นศิลปินที่มีความสำคัญต่อการพัฒนางาน Conceptual Artเป็นอย่างมาก

การวิเคราะห์และเกมส์ทางภาษา

ปี ค.ศ. 1967 Lawrence Weiner ศิลปิน Conceptual Art ที่มีผลงานสร้างสรรค์ค่อนไปทาง Minimal Art ด้วยวิธีการจงใจปล่อยให้เรื่องสีกับขนาดของภาพเป็นการตัดสินใจของลูกค้าและยังหาวิธีการกำจัดเรื่องขององค์ประกอบของภาพให้ได้มากที่สุด ด้วยการเขียนรูปตามแบบมาตรฐานความคิดเบื้องหลังผลงานดูจะสำคัญกว่าผลงานที่สำเร็จ ในปี 1968 เขาได้เริ่มเขียนข้อความเป็น

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

รายงานและตีพิมพ์ควบคู่ไปกับผลงานของเขา เพื่อต้องการแสดงให้เห็นว่างานของเขานั้นเรื่องของทฤษฎีต้องเดินคู่ไปกับตัวงานเสมอ ดังข้อความว่า

1. ศิลปินอาจเป็นคนคิดงาน

2. งานอาจถูกผลิตขึ้น

3. แต่งานอาจไม่จำเป็นต้องสร้างขึ้น

ทุกข้อความข้างต้นมีความสำคัญเท่ากัน มันขึ้นอยู่กันเจตนารมณ์ของศิลปิน การตัดสินใจขึ้นอยู่กับเงื่อนไขและวาระโอกาสของผู้รับ

Joseph Kosuth เป็นศิลปินที่ผลงานในช่วงแรกของเขาพัฒนามาจากสิ่งสำเร็จรูปตามแบบของ Duchamp ต่อมางานก็เริ่มพัฒนาเป็นการใช้ภาษาในแง่ของปรัชญา ซึ่งนับเป็นงานแบบ Conceptual ที่ละทิ้งความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับความจริงโดยสิ้นเชิง ช่วงหลังเขาเริ่มมีความเห็นว่าการใช้สิ่งของสำเร็จรูปสร้างสรรค์งานตามแบบของ Duchamp นั้นเป็นเรื่องที่ฟุ่มเฟือย ไม่ต่างกับการเน้นย้ำซ้ำแล้วซ้ำเล่าว่า *"สิ่งนี้เป็นศิลปะเพราะว่ามันเป็นศิลปะ"* และในปี 1969 เขาได้กล่าวไว้ในบทความ *"ศิลปะตามหลังปรัชญา"* ว่า *"สิ่งที่ทำให้ศิลปะเหมือนตรรกะและคณิตศาสตร์ คือความฟุ่มเฟือยของมัน"*

ภาพที่ 2.5 Joseph Kosuth , One and Three Chairs , 1965 , เทคนิคสื่อผสม , ขนาดเก้าอี้ 82 x 37.8 x 53 ซม.ภาพถ่าย 91.5 x 61.1 ซม. ข้อความ 61 x 61.3 ซม.

ผลงานต่อเนื่อง

Conceptual Art พัฒนาแนวคิดมาจากวิธีของ Minimal Art ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดเชิงเรขาคณิต ความสัมพันธ์ระหว่างช่วงห่างและช่องว่าง การจัดเรียงกลุ่ม รวมถึงระบบเชิงชีวประวัติด้วย

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ในปี 1967 ศิลปิน Minimal Art คือ Sol LeWitt ได้ตีพิมพ์บทความชื่อ *"Paragraph on Conceptual Art"* ในทางกลับกันศิลปินแนว Conceptual Art ส่วนใหญ่ก็ทำงานที่แสดงออกถึงมุมมองทางความคิด แม้ว่าจะเป็นมุมมองที่ยังยึดติดอยู่กับการใช้วัสดุ สำหรับ LeWitt Conceptual Artไม่ทั้งการแสดงออกทางความคิดและไม่เกี่ยวกับหลักตรรกะวิทยาใดๆ ทว่าเป็นศิลปะแห่งการหยั่งรู้อันไร้เหตุผล

Conceptual Art จากวันนั้นจนวันนี้

รูปแบบ Conceptual Art ที่ทดลองทำมาระหว่างปี 1966-1975 นั้น ไม่สามารถตีความออกมาในลักษณะเดียวกันโดยระบุจากสื่อที่ใช้หรือเนื้อหาของเรื่องที่นำเสนอได้ อย่างไรก็ตามเราสามารถสรุปลักษณะของ Conceptual Art ออกมาได้ 4 ลักษณะ ดังนี้

1. เป็นการแยกความคิดออกจากตัวงานศิลปะ สำหรับศิลปะ Conceptual ทั้งสองสิ่งนั้นมีความสำคัญที่เท่ากัน การสร้างสรรค์งานในเชิงฝีมือของศิลปินจึงลดลง เพราะศิลปินจะไม่ทำงานตามหลักการของสุนทรียศาสตร์อีกต่อไป

2. การวิเคราะห์เข้ามามีบทบาทสำคัญ แต่ก็ทำให้เกิดความขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ของศิลปะสมัยใหม่ที่มองศิลปะในแง่ความงามเชิงทัศนศิลป์

3. บริบทในการทำงานศิลปะเกี่ยวข้องกับสินค้าและการจำแนกแจกจ่ายสินค้า การนำเสนอผลงานส่งผลให้สถานะภาพของการจำแนกแจกจ่ายนั้นเปลี่ยนแปลงไป

4. บทบาทหน้าที่ของศิลปะเปลี่ยนแปลงไป การทำงานศิลปะมีวิธีการหลากหลาย ผูกพันกับสังคมและการเมือง

หลังจากที่ Conceptual Art ได้เปิดตัวขึ้น ทศวรรษถัดมาเราจึงได้เห็นรูปแบบศิลปะที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับมุมมอง บางครั้งเรียกว่าเป็นศิลปะที่ก้าวเข้าสู่ยุค Post Modern บางคนกล่าวถึง Conceptual Art ว่าเป็นการนำศิลปะไปใช้ตอบสนองความต้องการของตัวศิลปินเท่านั้น อย่างไรก็ตามไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวในการประเมินศิลปะอยู่แล้ว จึงเป็นเรื่องน่ายินดีที่แวดวงตลาดศิลปะและสถาบันศิลปะได้เติบโตขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน

ปัจจุบันจะเห็นได้ว่าความจริงจังและความรับผิดชอบของศิลปิน Conceptual ในรุ่นแรก ๆ ได้กลายเป็นรากฐานสำคัญในวงการศิลปะ แต่สังคมที่เปลี่ยนไปก็ส่งผลทำให้ศิลปะต้องเปลี่ยนไปเช่นกัน บางทีการแสดงออกทางศิลปะแบบ Conceptual อาจเป็นการอธิบายภูมิหลังของช่วงเวลาที่โฉมหน้าของศิลปะและสังคมได้แปรเปลี่ยนไปอย่างใหญ่หลวง ส่งผลให้ศิลปะสำหรับคนยุคใหม่มีความเปิดกว้างมากขึ้น

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

2.2 สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (Straight Photography)

สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (Straight Photography) และแรงขับเคลื่อนที่แตกต่างในบริบทสังคมอเมริกัน

ภาพที่ 2.6 Alfred Stieglitz ,The Steerage, 1907, เทคนิคภาพถ่าย ,ขนาด 32.2 x 25.8 ซม.

ภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ในสหรัฐอเมริกาค่อยๆเกิดขึ้นหลังจากศิลปะภาพถ่ายพิคโทเรี่ยลลิสต์เสื่อมความนิยมลงอย่างช้าๆ งานที่เกิดขึ้นมาทดแทนพิคโทเรี่ยลลิสต์ คือ สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (straight photography)เป็นแนวทางที่ยึดถือกันในสหรัฐฯ นานกว่าสามสิบปี และสเตรท โฟโตกราฟฟี่ไม่ได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญแต่มาจากภาพสังคมวัฒนธรรมอเมริกัน ที่ทำให้สเตรทโฟโตกราฟฟี่เป็นตัวเลือก

ความหมายของคำว่า สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (Straight Photography)

สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (Straight Photography) หมายถึงภาพถ่ายที่บันทึกและนำเสนออย่างตรงไปตรงมา ไม่มีการแต่งเติมให้ภาพนั้นดูผิดเพี้ยนจากเนกาทีฟถ่ายภาพมาอย่างไร อัดขยายภาพออกมาตามนั้น และตามความหมายนี้ ทำให้ภาพถ่ายส่วนใหญ่ที่พบเห็น เข้าข่ายของ "สเตรท โฟโตกราฟฟี่" แทบทั้งสิ้น เช่นในหนังสือ นิตยสาร ข่าว โฆษณา รูปติดบัตร ภาพบุคคล ภาพทิวทัศน์ อย่างไรก็ตามในทางประวัติศาสตร์ศิลป์เมื่อกล่าวถึง สเตรท โฟโตกราฟฟี่ จะหมายถึงกระบวนคิด

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

เชิงปรัชญาของงานศิลปะภาพถ่ายประเภทหนึ่ง ซึ่งอยู่ในแนวคิดของลัทธิศิลปะสมัยใหม่ (Modernism) หรือ ภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ (Modern Photography) และมีบทบาทอิทธิพลอย่างสูงในช่วงกลางศตวรรษที่20

แนวคิดของ สเตรท โฟโตกราฟฟี่ ตามลัทธิศิลปะสมัยใหม่

แนวคิดนี้เชื่อว่าภาพถ่ายมีวิธีการเล่าเรื่องราวที่แตกต่างจากศิลปะแขนงอื่นภาพถ่ายเป็นภาพนิ่ง จึงมีวิธีบอกเล่าเรื่องราวแตกต่างจากภาพเคลื่อนไหวหรือภาพยนตร์ ภาพถ่ายคือการบันทึกชีวิตและโลกแห่งความเป็นจริง แต่ทว่าความเป็นจริงที่บันทึกไว้ในภาพถ่ายเป็นเพียงเศษเสี้ยวของวินาทีเท่านั้น เช่นเหตุการณ์หนึ่งเกิดขึ้นต่อเนื่องกัน 30 นาที แต่ในภาพถ่ายหนึ่งภาพ เวลาที่ใช้เปิด-ปิดรูรับแสง และเก็บภาพหนึ่งไว้ อาจกินเวลาแค่ 1 / 125 วินาที ดังนั้นสิ่งที่เห็นในภาพถ่ายหนึ่งภาพจึงเป็นบันทึกของสิ่งที่เกิดขึ้นในชั่ว 1/125 วินาทีเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ ในภาพถ่ายหนึ่งภาพ ผู้ดูภาพจะไม่สามารถรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในวินาทีก่อนหน้าหรือหลังจากนั้น ถึงแม้ว่าเหตุการณ์เดียวกันจะบันทึกภาพเก็บไว้หลายเฟรมติดต่อกัน ในแต่ละเฟรมยังคงเป็นภาพเศษเสี้ยวของวินาทีอยู่ดี แนวคิดสเตรท โฟโตกราฟฟี่ตามลัทธิศิลปะสมัยใหม่ เชื่อว่าภาพถ่ายเป็นภาพนิ่งสองมิติ อยู่บนแผ่นกระดาษ และอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมเสมอ ดังนั้นผู้ดูภาพจะเห็นแค่สิ่งที่เกิดขึ้น บันทึกไว้ภายในกรอบสี่เหลี่ยมนี้ ความเป็นจริงในภาพถ่ายเป็นเสมือนความเป็นจริงที่มองผ่านสายตาของช่างภาพ

จอห์น ชาร์เคาสกี้ (John Szarkowski)

อดีตผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ นิวยอร์คได้วิเคราะห์และสรุปลักษณะเฉพาะของงานภาพถ่าย โดยแยกออกเป็น 5 หัวข้อ*(จาก Introduction to The Photographer's eye (1966) / Museum of Modern Art New York) 1 วัตถุรูปธรรม (The Thing Itself) 2 รายละเอียด(The Detail) 3 กรอบ (The Frame) 4 เวลา (Time) 5 มุมมอง (Vantage Point)* ภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่โดยเฉพาะในสหรัฐอเมริกา ส่วนมากเป็นไปตามหลักการทั้ง 5 ข้อที่กล่าวไว้ข้างต้น อย่างไรก็ตาม ศิลปะเหมือนชีวิตมนุษย์ มิได้มีเพียงแง่มุมเดียว มิได้แบ่งแยกเป็นแค่สีขาว - สีดำอย่างเรียบง่ายแต่มีแง่มุม มีมิติที่ซับซ้อนและหนุนเนื่องกันมากมาย สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (Straight Photography)อาจเป็นแนวทางกระแสหลัก (mainstream) ของภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ในสหรัฐอเมริกา แต่ไม่ใช่ทั้งหมดเพราะยังมีแรงขับเคลื่อนอื่นๆ ที่ช่วยผลักดันศิลปะแขนงนี้ให้ก้าวข้ามศตวรรษสู่เวลาปัจจุบัน

แม้มีความเชื่อมโยงจากอารยธรรมเดียวกัน แต่สหรัฐอเมริกาไม่เคยมีประสบการณ์หายนะดังเช่นยุโรปเคยเผชิญจึงมีพัฒนาการทางสังคมที่แตกต่างกัน

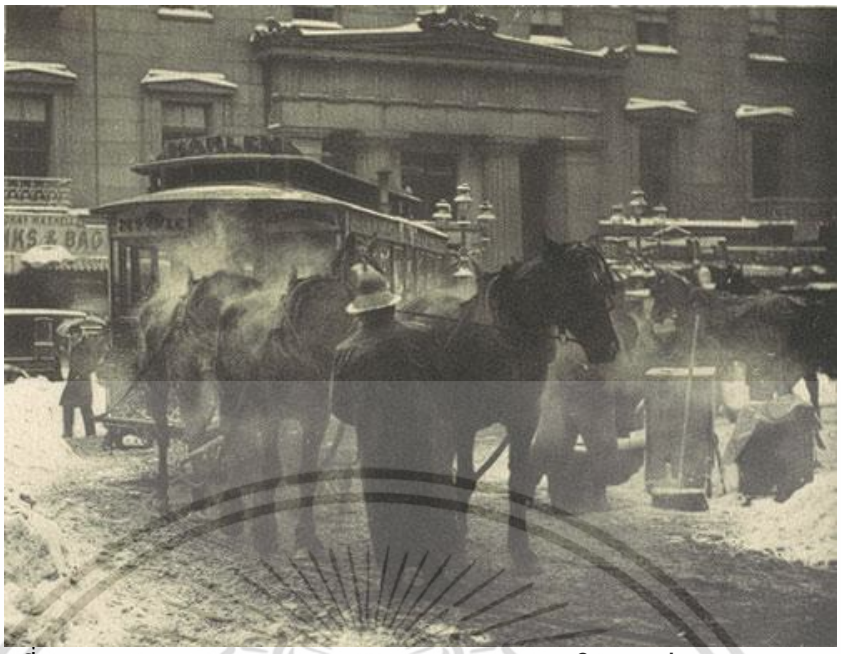
โครงสร้างหลักของวัฒนธรรมยุโรปมาจากอารยธรรมกรีก-โรมันวัฒนธรรมกระแสหลักในสหรัฐอเมริกา สืบสานจากยุโรปอีกอีกทอดหนึ่งแล้วเปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์เศรษฐกิจ อันส่งผลสู่ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม บางอย่างอาจเคร่งครัดมากกว่ายุโรปที่เป็นต้นแบบบางอย่างอาจดัดแปลงไปจนมองไม่เห็นที่มาดั้งเดิมแต่ยังมีความเชื่อมโยงกันอยู่เสมอ สหรัฐอเมริกามีพื้นที่กว้างขวาง แม้จะมีจำนวนประชากรมากมายแต่กระจายกันอยู่ไม่แออัด แม้มีภัย

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ธรรมชาติที่รุนแรงสม่ำเสมอ แต่ด้วยพื้นที่กว้าง ประชากรกระจายตัวทั่วไป ภัยพิบัติเหล่านี้จึงมิได้สร้างความเสียหายรุนแรงถึงขั้นเปลี่ยนโครงสร้างของสังคมได้ ที่สำคัญสหรัฐอเมริกามีการเมืองที่เข้มแข็ง (เปรียบเทียบกับยุโรป) ยิ่งช่วยให้เศรษฐกิจของประเทศดำเนินไปได้เรื่อยๆแม้ในยามวิกฤต และด้วยเหตุผลเดียวกัน ความสงบมั่นคงนี้เองอาจมีส่วนสำคัญทำให้การเคลื่อนไหวทางศิลปะวัฒนธรรม มิได้เป็นไปอย่างก้าวกระโดดเท่ายุโรป ไม่มีการเปลี่ยนแปลงฉับพลัน ไม่มีแรงกระตุ้นขับเคลื่อนโดยเฉพาะศตวรรษที่ 19 ต้นศตวรรษที่ 20 อย่างไรก็ตาม สหรัฐอเมริกาเติบโตต่อเนื่องทางด้านสังคม เศรษฐกิจและอุตสาหกรรม ซึ่งโดยธรรมชาติแล้วนั้นศิลปะวัฒนธรรมจะต้องเติบโตและเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกับมิติอื่นทางสังคมมิเช่นนั้นจะเกิดปัญหาทางวัฒนธรรมกระบวนคิดในหมู่ประชาชนและจะย้อนกลับมาเป็นปัญหาใหญ่ของสังคมในอนาคต - แต่ในความแข็งแรง มั่นคง สงบนิ่งนั้น..จะมีแรงกระตุ้นอะไร ที่จะมาขับเคลื่อนศิลปะวัฒนธรรมให้ก้าวไปสู่ความเปลี่ยนแปลงได้ แน่นอนว่าถึงไม่มีใครทำอะไรเลย ในที่สุดสังคมศิลปะวัฒนธรรมก็จะเปลี่ยนไปเองตามสภาพเศรษฐกิจ แต่จะช้าเกินไปหรือไม่ ตรงจุดนี้น่าสนใจ ในมิติของศิลปะ มีคนกลุ่มเล็กๆกลุ่มหนึ่ง ที่เข้าใจปัญหาที่กำลังจะเกิดในอนาคต(ของยุคนั้น) จึงออกมาเรียกร้องให้เกิดการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรม

แน่นอนว่า แนวคิดทางศิลปะ วิถีวัฒนธรรมในโลกนี้ไม่ได้เกิดจากใครคนใดคนหนึ่ง ไม่ได้เกิดจากความคิดของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแต่ต้องเป็นการรับรู้ สมยอมร่วมกันของคนในสังคม และในจำนวนที่มากพอจึงสามารถเกิดเป็นกระแสทางศิลปะวัฒนธรรมขึ้นมาได้ แม้แต่โฆษณาชวนเชื่อของรัฐและศาสนจักร ทำได้เพียงยัดเยียดความคิดใส่หัวประชาชน ถ้าหากประชาชนเพิกเฉยต่อคำโฆษณาเหล่านั้น จะไม่สามารถเกิดกระแสที่ยั่งยืนได้สหรัฐอเมริกาในศตวรรษที่ 19 ต้นศตวรรษที่ 20 มีคนกลุ่มหนึ่งที่เข้าใจมิติทางวัฒนธรรมนี้เป็นอย่างดี มีกลุ่มบุคคลที่โดดลงมาต่อสู้เรียกร้องให้เกิดการขับเคลื่อนทางศิลปะวัฒนธรรมขึ้นมาในประเทศของเขา หนึ่งในกลุ่มบุคคลนั้นมีชื่อว่า อัลเฟรด สติกกลิซ (Alfred Stieglitz)

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้



ภาพที่ 2.7 Alfred Stieglitz , The Terminal ,1892 , เทคนิคภาพถ่าย ,12.1x16 ซม.

อัลเฟรด สติกกลิซ มีมุมมองว่าช่างภาพ-ศิลปินควรสร้างสรรค์งานของตนเองตามรสนิยมของตนเอง โดยไม่ต้องยึดติดกับกระแสสังคม รูปแบบกฎเกณฑ์ใดเพียงแต่ทุกคนสร้างสรรค์ด้วยศักยภาพสูงสุดที่มนุษย์พึงกระทำได้ สติกกลิซเคยใช้ชีวิตในยุโรปหลายปี มีความรู้ ประสบการณ์ทางด้านศิลปะลึกซึ้ง เขาเป็นที่นิยมชมชอบของศิลปินรุ่นใหม่ในนครนิวยอร์คและพวกเขาได้รวมตัวกันตั้งแกลเลอรี่ของตนเอง มีวารสารของตนเอง ชื่อว่า Camera Work ซึ่งเป็นวารสารศิลปะที่ล้ำสมัยในสตวรรษนั้น พวกเขาร่วมกันยกระดับงานภาพถ่ายพิคโทเรียลลิสต์ในสหรัฐอเมริกาซึ่งแต่เดิมนั้นพิคโทเรียลลิสต์ในสหรัฐอเมริกาเป็นแค่รูปถ่ายประกวดชิงรางวัล หนักไปทางเทคนิคและค่อนข้างอ่อนในเชิงสุนทรียศาสตร์ จนกระทั่ง อัลเฟรด สติกกลิซ และกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ทำให้โลกได้เห็นงานพิคโทเรี่ยลิสต์แบบชาวอเมริกัน ที่มีชั้นเชิงไม่ต่างกับงานในยุโรปต่อจากนั้น พวกเขาได้นำศิลปะสมัยใหม่จากยุโรปมาแสดงนิทรรศการในสหรัฐฯ แม้จะรู้ว่าคนอเมริกันส่วนใหญ่ไม่พร้อมสำหรับงานประเภทนี้ แต่ทว่าอัลเฟรดสติกกลิซและเพื่อนๆของเขาก็พยายามอธิบายให้ผู้คน (ที่พอจะรับได้) เข้าใจกระบวนคิดและความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในยุโรป ซึ่งก็คือความเปลี่ยนแปลงที่กำลังเกิดในสหรัฐอเมริกาเช่นกันนั่นคือโลกยุคใหม่และศิลปะสมัยใหม่

อย่างไรก็ตาม สติกกลิซไม่เคยโน้มน้าวให้ใครต้องมาเชื่อตามความคิดของเขาแต่สิ่งที่เขาทำคือการเปิดประเด็นใหม่ๆ นำข้อมูลใหม่ๆ พร้อมคำอธิบายในบริบทที่คนอเมริกันสามารถเข้าใจแล้วให้ผู้คนได้มองเห็นด้วยตนเอง กลับไปขบคิดด้วยตนเอง หรือเกิดความชมชอบขึ้นมาเอง ..หรือสร้างแนวทางใหม่ที่ดีกว่าขึ้นมาเอง - พวกเขาใช้เวลาหลายปี งานพิคโทเรี่ยลลิสต์ในสหรัฐอเมริกาก้าวสู่จุดสูงสุด คือ ไม่รู้ว่าจะพัฒนาต่อไปอย่างไร อัลเฟรด สติกกลิซ จึงเริ่มพูดถึงงานสเตรท โฟโต

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

กราฟฟี่ (Straight Photography)คราวนี้ เขาอธิบายว่าพิคโทเรี่ยลลิสต์ควรยุติลงได้แล้ว และสเตรท โฟโตกราฟฟี่ นั้นมีค่าควรแก่การสร้างสรรค์อย่างไร แล้วเขาก็มีศิลปินรุ่นใหม่อีกรุ่นหนึ่งเข้ามาขานรับแนวคิดนี้ เช่น เอ็ดเวิร์ด เวสตัน (Edward Weston) แองเซิ้ล อดัมส์ (Ansel Adams)พอล สแตรน (Paul Strand)

ความแตกต่างของภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปและสหรัฐอเมริกา

สหรัฐอเมริกาไม่มีแรงผลักดันทางธรรมชาติ ไม่มีหายนะของสงครามดังนั้น ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้น เกิดจากแรงผลักดันของคนอเมริกันเองเพียงเพราะพวกเขารู้ว่าถึงเวลาที่จะต้องเปลี่ยนอะไรสักอย่างหนึ่ง และไม่ยอมปล่อยวางจนสถานการณ์สายเกินแก้ สิ่งที่ได้อาจขาดความหลากหลายแบบยุโรปแต่พวกเขาได้เริ่มวิ่งตามชาติอื่นได้ทัน

เหตุผลที่ภาพถ่ายศิลปะในสหรัฐอเมริกาจะต้องเป็นสเตรทโฟโตกราฟฟี่

แน่นอนว่า อัลเฟรด สติกกลิซและเพื่อนๆของเขาไม่ได้คิดจะนำเสนออะไรแล้วส่งชื่อเข้าประกวดตามใจชอบ แน่นอนว่าจุดจบของสิ่งหนึ่งจะเป็นจุดเริ่มต้นของอีกสิ่งหนึ่งเสมอ แต่ขณะเดียวกันสังคมต้องมีตัวเลือก ต้องมีใครนำเสนอว่าแนวทางใหม่นั้นควรเป็นอย่างไรและสังคมจะตกลงตามได้ต้องมีความเข้าใจในสิ่งใหม่ที่ว่านั่นด้วย มิเช่นนั้นแล้ว แนวทางใหม่จะไม่ยั่งยืน เดินต่อไม่ได้และไม่ก่อประโยชน์อันใด ย้อนมาสู่ข้อจำกัดทางวัฒนธรรมในสังคมอเมริกัน ตามที่กล่าวมาข้างต้นสหรัฐอเมริกาไม่มีทางเลือกอื่นมากนัก - ยุคนั้น ภาพถ่ายศิลปะอเมริกันมีเพียง “พิคโทเรี่ยลลิสต์” และ “สเตรท โฟโตกราฟฟี่” ที่มีอยู่เดิม ส่วนงานเชิงทดลองเชิงความคิดที่ซับซ้อนพิสดารล้วนอยู่ในบริบทสังคมยุโรปดังนั้นการเดินต่อจากพิคโทเรี่ยลลิสต์ หรือตัดขาดจากพิคโทเรี่ยลลิสต์ จึงมีเพียงงาน “สเตรท โฟโตกราฟฟี่” ที่สามารถเข้าใจได้ในบริบทของสังคมอเมริกัน แม้ว่าคนอเมริกันกลุ่มเล็กจะเข้าใจ “ศิลปะสมัยใหม่” เป็นอย่างดี แต่ทว่าแนวคิดหลายอย่างยังเป็นปริศนาสำหรับอเมริกันส่วนใหญ่ เช่น ลัทธิศิลปะเซอเรียลลิสต์(surrealism) เกิดในบริบทของสังคมยุโรป มิติที่ผู้คนในสังคมเก่าที่มีชนชั้นอันซับซ้อน (เช่น ยุโรป เอเชีย) เป็นบริบทที่ผู้คนในสังคมเหล่านี้สามารถเข้าใจได้ง่าย แต่วัฒนธรรมอเมริกันแตกต่างออกไป สหรัฐอเมริกามีการเมืองที่มั่นคง มีฐานเศรษฐกิจกว้างขวาง มีชนชั้นแต่ไม่ซับซ้อนมากมายเท่ายุโรป นอกจากนั้นหลักศีลธรรมอเมริกัน..ยังค่อนข้างตรงไปตรงมา เป็นขาว-ดำ และเคร่งศาสนาขณะที่ยุโรปมีความยืดหยุ่นในเรื่องนี้มากกว่า (ทั้งที่ยุโรปมีพิธีกรรมมากกว่า) สิ่งนี้ส่งผลต่อศิลปะในบริบทวัฒนธรรมอเมริกัน

ซึ่งความต่างทางวัฒนธรรมนี้ ทำให้สังคมอเมริกันในต้นศตวรรษที่ 20ไม่อาจเข้าใจหลายมิติของศิลปะสมัยใหม่ที่มาจากยุโรปล้วนๆได้ แต่อเมริกันสามารถเข้าใจศิลปะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในบริบทของสังคมอเมริกันเอง ดังนั้นโลกภาพถ่ายศิลปะหลังพิคโทเรี่ยลลิสต์ จึงมีเพียง “สเตรท โฟโตกราฟฟี่” ที่สามารถพัฒนาต่อไปได้ในกรอบวัฒนธรรมดังกล่าว ซึ่งในความเป็นจริง สเตรท - โฟโตกราฟฟี่ในยุโรปกำลังเดินไปในทิศทางเดียวกับสหรัฐอเมริกาอยู่แล้วเพียงแต่ยุโรปมีทางเลือกมีลูกเล่นชั้นเชิงให้สนุกสนานมากกว่าเท่านั้น มาถึงตรงนี้หลายคนอาจเริ่มคิดว่าภาพถ่ายศิลปะใน

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สหรัฐอเมริกากำลังเดินไปในทางที่จำกัดและแห้งแล้ง แต่สิ่งที่เกิดขึ้นตลอดศตวรรษที่ 20 ก็มิได้เป็นเช่นนั้นเลย จากปัจจัยทั้งหมดที่กล่าวไว้ข้างต้น ส่งผลให้ภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ของสหรัฐอเมริกาเป็นความเคลื่อนไหวที่เต็มไปด้วยคำอธิบาย เต็มไปด้วยการวิเคราะห์ บ่อยครั้งที่เป็นความพยายามโน้นน้าวให้สังคมเห็นตามนั้นบ่อยครั้งเป็นวาทกรรมน่ารำคาญ แต่เป็นการกระตุ้นให้เกิดการถกเถียงโต้แย้งทางวิชาการ เกิดแนวคิดเชิงปรัชญาเกิดพัฒนาการและการขยายตัวของภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ตลอดศตวรรษที่ผ่านมา

ภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ในสหรัฐอเมริกาได้สร้างอัตลักษณ์เฉพาะขึ้นมาซ้ำยังมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมร่วมสมัยในสังคมอื่นๆ ด้วยเหตุนี้จึงกลายเป็นความจำเป็นที่ต้องรู้ถึงที่มาที่ไปในรายละเอียดสิ่งที่เกิดขึ้นกับภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่อเมริกัน หากเราละเลยประเด็นเหล่านี้ อาจยากที่จะเข้าใจความเชื่อมโยงกับสิ่งที่เป็นอยู่ในปัจจุบันและไม่อาจแก้ปัญหาบางอย่างหรือสานต่อแนวทางบางประการที่ดำเนินอยู่ อีกทั้งศิลปะวัฒนธรรมจะมีมิติทางการเมือง-สังคมแฝงอยู่เสมอเมื่อวัฒนธรรมหนึ่งเข้าไปมีบทบาทอิทธิพลในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง นั่นย่อมหมายถึงวัฒนธรรมการเมืองระหว่างประเทศได้เข้ามามีส่วนในสังคมนั้นๆแล้วและเมื่อช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปะสมัยใหม่ของอเมริกันก็ได้ก้าวสู่ยุคของการแข่งขันทางวัฒนธรรมที่เข้มข้น

2.3 การถ่ายภาพเชิงสารคดี (Documentary Photography)

ภาพถ่ายสารคดีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่

ในลัทธิศิลปะสมัยใหม่สุนทรียศาสตร์กระแสหลักของภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่คือ สเตรท โฟโตกราฟฟี่ซึ่งเน้นความเหมือนจริงเป็นสำคัญ (realism) และในฐานะที่ภาพถ่ายสารคดีมีหน้าที่บันทึกเหตุการณ์จริง จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้เลยที่ต้องดึงเอาภาพสารคดีเข้าเป็นส่วนหนึ่งของภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ นอกจากนั้น ช่างภาพในลัทธิศิลปะสมัยใหม่จำนวนมาก ที่ไม่ได้ถ่ายภาพสารคดีโดยตรง แต่สร้างงานรูปลักษณ์ไม่ต่างจากภาพถ่ายสารคดี ซึ่งจุดนี้บางครั้งอาจสร้างความสับสนให้กับคนที่ไม่รู้ที่มาที่ไปอย่างไรก็ตาม ผู้คนในสังคมตะวันตกไม่ค่อยเดือดร้อนกับประเด็นนี้มากนักเพราะเรื่องเหล่านี้เป็นความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมของพวกเขา ด้วยความคุ้นเคยจึงสามารถรู้ได้เองโดยธรรมชาติทางวัฒนธรรม

ภาพถ่ายสารคดีบันทึกเหตุการณ์ตามความเป็นจริงอย่างตรงไปตรงมาครอบคลุมเนื้อหาหลากหลายประเภท มิได้จำกัดแค่ภาพถ่ายเกี่ยวกับชีวิตและสังคมเท่านั้น ภาพถ่ายสถาปัตยกรรม ภาพถ่ายวิทยาศาสตร์ การแพทย์ มานุษยวิทยาภาพถ่ายเดินทางท่องเที่ยว ภาพถ่ายทางอากาศ ภาพถ่ายทางดาวเทียม รูปติดบัตร ล้วนแต่เป็นงานภาพถ่ายเชิงสารคดีทั้งสิ้น วัตถุประสงค์หลักของภาพถ่ายประเภทนี้ คือ บันทึกหลักฐานเอกสารเพื่อเก็บเป็นข้อมูล อย่างไรก็ตาม ภาพถ่ายในฐานะ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สื่อที่มีอิทธิพลต่อความคิดและอารมณ์ ขอบเขตงานภาพสารคดีจึงมิได้หยุดอยู่แค่การบันทึกข้อมูลมิได้เป็นเพียงแค่หลักฐานเอกสาร

นับแต่ปลายศตวรรษที่ 19รูปแบบของภาพถ่ายสารคดีถูกนำไปใช้โน้มน้าวกระแสสังคม ทั้งการเมืองโฆษณาชวนเชื่อ ซึ่งผู้คนในสังคมให้ความเชื่อถือข้อมูลจากภาพถ่ายอยู่เสมอแม้บางครั้ง สิ่งที่อยู่ในภาพถ่ายอาจไม่ใช่ความจริงทั้งหมด หรืออาจเป็นความจริงเพียงบางส่วน หรืออาจโกหกอย่างเจตนา ซึ่งอาจนำสู่การเข้าใจผิดและบิดเบือนแต่สิ่งเหล่านี้อยู่นอกเหนือการควบคุมและเป็นเรื่องที่ผู้ชมต้องมีวิจารณญาณ ต้องมีความรู้สติปัญญาที่จะดูแลรับผิดชอบตนเอง ช่างภาพสารคดี/ภาพข่าว มีหน้าที่บันทึกเหตุการณ์ตามสภาพจริงที่เกิดวินาทีนั้น บันทึกตรงไปตรงมา ไม่พรรณนาไม่ออกความเห็นเกินจำเป็น ซึ่งโดยหลักการแล้วไม่ควรแสดงความเห็นส่วนตัวด้วยซ้ำ แต่ในฐานะมนุษย์ย่อมเป็นไปไม่ได้ เพราะมีจิตใจ มีความรู้สึกและทุกคนเลือกข้างของตนเอง ไม่ว่าปากจะพูดอย่างไรก็ตาม ดังนั้นสิ่งที่ช่างภาพในฐานะมนุษย์พึงทำได้คือ ไม่บิดเบือนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ประเด็นนี้เป็นหัวใจสำคัญที่สุดของภาพถ่ายสารคดีและภาพข่าว

ช่างภาพสามารถบันทึกได้แค่สิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าเท่านั้นส่วนกระบวนการนำเสนอภาพต่อสังคมอยู่ในอำนาจของสำนักข่าว สำนักพิมพ์รัฐบาล ซึ่งแน่นอนว่าองค์กรเหล่านี้ย่อมมีแนวคิดวัตถุประสงค์ แม้กระทั่งมีผลประโยชน์แอบแฝงที่ต้องคำนึงถึง เมื่อภาพถ่ายไปถึงมือผู้กุมอำนาจการสื่อสารเหล่านี้แล้ว ภาพถ่ายมักถูกใช้ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์แอบแฝงขององค์กรเสมอดังนั้นในโลกศตวรรษที่ 21 สถานการณ์หนึ่งนั้น การมีช่างภาพจำนวนมากจากหลากหลายสำนัก จึงเป็นสิ่งจำเป็น เพราะการบิดเบือนหรือแอบแฝงใดๆย่อมถูกโต้แย้งได้ด้วยข้อมูลภาพถ่ายของอีกฝ่ายหนึ่ง โดยเฉพาะในโลกทุนนิยมที่มีการแข่งขันสูง อีกทั้งปัจจุบัน ภาพถ่ายพัฒนาเทคโนโลยีไปสู่ดิจิตอลและเกิดช่างภาพประชาชนขึ้นมากมายทุกมุมโลก ซึ่ง “ช่างภาพประชาชน”คือชาวบ้านธรรมดาที่มีกล้องอยู่ในมือ ทั้งภาพนิ่ง วิดีโอ โทรศัพท์มือถือ อัพโหลดผ่านอินเตอร์เน็ตการโกหกบิดเบือนจึงทำได้ยากกว่าศตวรรษก่อนหน้า

ภาพถ่ายสารคดีและเงื่อนไขทางวัฒนธรรม

กล่าวกันว่าวัฒนธรรมคือตัวกำหนดความคิดและการกระทำของผู้คนในแต่ละสังคม วัฒนธรรมถ่ายทอดผ่านศาสนา การศึกษา สื่อมวลชนจากคนรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่ง ปรับเปลี่ยนตามสภาพเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์นับแต่การกำเนิดภาพถ่ายและเทคนิคการพิมพ์สมัยใหม่ สื่อทางภาพเข้ามามีบทบาทต่อการรับรู้ของสังคม มีอิทธิพลต่อโลกทัศน์ของประชาชน เข้ามาเป็นส่วนสำคัญของความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม

วัฒนธรรมคืออำนาจ

เมื่อวัฒนธรรมคือตัวกำหนดความคิดและการกระทำของสังคม ตั้งแต่จะกินอยู่อย่างไร สวมเสื้อผ้ากันแบบใด นิยมสินค้าประเภทไหน มีทัศนะต่อสังคมการเมือง ศาสนาในแง่มุมใด หรือจะไม่สนใจเรื่องเหล่านี้เลย ทั้งหมดสั่งสมจากประสบการณ์ ผ่านการอบรมในครอบครัว ผ่านการศึกษา

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ผ่านศาสนาผ่านสื่อมวลชน บ่มเพาะจนเป็นแนวคิดและพฤติกรรมร่วมกันในสังคมเดียวกันสิ่งเหล่านี้ไม่สามารถบังคับได้ ไม่สามารถสร้างขึ้นชั่วข้ามคืน จึงไม่มีใครคนใดคนหนึ่ง ไม่มีองค์กรใดองค์กรหนึ่งจะสามารถกำหนดกระแสความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม คือไม่สามารถฝืนบังคับวัฒนธรรมให้ไหลไปตามใจปรารถนาของตนเองได้ทุกอย่าง ความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม จะปรับเปลี่ยนตามสภาพความเป็นอยู่ของสังคมนั้นเอง แม้แต่วัฒนธรรมที่ควบคุมเข้มงวดและผ่านการล้างสมองมานานหลายสิบปี เมื่อถึงเวลาหนึ่งความเปลี่ยนแปลงยังหลีกเลี่ยงไม่ได้

อย่างไรก็ตาม กลไกของวัฒนธรรม หรือกลไกที่มีอิทธิพลกับความคิดและอารมณ์ของผู้คนจะมีบทบาทสำคัญในการกระตุ้นเร้าความเปลี่ยนแปลงต่างๆ โดยใช้กระบวนการปลูกฝัง ตอกย้ำแนวคิดให้ซึมลึก กลไกนี้ใช้เป็นเครื่องมือถ่ายทอดวัฒนธรรมกระแสหลักและในบางประเทศใช้เป็นเครื่องมือในการล้างสมองผู้คนด้วย ดังนั้น ภาพถ่าย อันเป็นกลไกสำคัญทางวัฒนธรรมจึงมิได้เป็นเพียงเครื่องมือสำหรับการบอกเล่าเรื่องราว หรือแค่ความบันเทิงเท่านั้น แต่ภาพถ่ายคือเครื่องมือแห่งอำนาจ อำนาจในการกระตุ้นเร้าความคิดและอารมณ์ของสังคม ประกอบกับความเชื่อถือที่ว่าภาพถ่ายไม่โกหก ยิ่งทำให้ภาพถ่ายมีอิทธิพลมากขึ้น ภาพถ่ายหนึ่งภาพสามารถทำลายชีวิตคนให้ย่อยยับได้ทั้งชีวิต สามารถสร้างกำลังใจแก่สังคมที่กำลังอ่อนล้า หรือจะทำให้คนในสังคมหันมาฆ่ากันเองในเรื่องที่ไม่เป็นจริง สิ่งเหล่านี้ล้วนเกิดขึ้นได้ทั้งนั้นและเกิดซ้ำๆนับครั้งไม่ถ้วนในประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่องค์กรนั้นๆใช้ภาพถ่ายเป็นหรือไม่ หรือสามารถใช้ได้ดีเพียงใด ผู้กุมอำนาจรัฐส่วนมากจะเข้าใจศักยภาพของสื่อชนิดนี้เป็นอย่างดีและใช้ภาพถ่ายเพื่อประโยชน์ทางการเมืองอยู่เสมอ ส่วนช่างภาพสารคดี-ภาพข่าวในอดีต(ส่วนมาก)เข้าใจในอำนาจของสื่อที่ตนใช้เช่นกันและพยายามระมัดระวังเสมอ จนเกิดสิ่งที่เรียกว่าจรรยาบรรณของช่างภาพ

การที่ภาพถ่ายเกี่ยวข้องกับเรื่องของความคิดอารมณ์และอำนาจ

สิ่งนี้เย้ายวนให้งานภาพเชิงสารคดีเกิดมีพัฒนาการสู่อีกรูปแบบหนึ่งของศิลปะหมายความว่าช่างภาพ - ศิลปิน นำรูปแบบของงานสารคดีไปใช้ในงานศิลปะโดยดูเหมือนภาพสารคดี หรืออาจเป็นภาพสารคดี แต่มิได้เน้นที่เรื่องราวของเหตุการณ์ในภาพ หันมาเน้นที่แนวคิดส่วนตัวของผู้สร้างงานเป็นสำคัญ สำหรับภาพสารคดีประเภทที่ผู้คนคุ้นเคยมากที่สุด มักเป็นภาพเกี่ยวกับชีวิตและสังคมภาพสารคดีชีวิตและสังคมเกี่ยวข้องกับ ความคิด อารมณ์ อำนาจมากที่สุดหรือมากกว่าสารคดีแนวอื่นซึ่งไม่ใช่เรื่องแปลก เพราะภาพดอกไม้ยามเช้าคงยากที่จะกลายเป็นประเด็นทางการเมือง (อาจเป็นไปได้แต่ยาก)

ภาพถ่ายชีวิตและสังคม

อัลมา ดเวนพอร์ต (Alma Davenport) ยกตัวอย่างในหนังสือ The History of Photography ว่าระหว่างการก่อสร้างทางรถไฟเชื่อมสองฝั่งทวีปอเมริกาเหนือ ช่างภาพทั่วไปตื่นเต้นกับเครื่องจักรกล ขบวนรถไฟและเทคโนโลยีทันสมัย แต่ช่างภาพสารคดีแนวชีวิตและสังคมกลับให้ความสนใจกับสภาพชีวิตของกรรมกรและความเป็นอยู่ระหว่างการก่อสร้างมากกว่า

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

สังคมยอมรับว่าภาพถ่ายนำเสนอความเป็นจริงเสมอ

แม้ความจริงบางอย่างนั้นยากที่จะยอมรับ ในปี ค.ศ.1850 เฮนรี่ เมฮิว (Henry Mayhew) ร่วมกับ ริชาร์ด เบียร์ด (Richard Beard) ตีแผ่ชีวิตกรรมกรและผู้ยากไร้แห่งนครลอนดอน ในหนังสือชื่อ London Labour and London Poor แต่ทว่าเทคโนโลยีการพิมพ์ขณะนั้นไม่สามารถตีพิมพ์ภาพถ่ายได้จึงต้องใช้กระบวนการ wood engraver ลอกลายจากภาพถ่ายต้นฉบับลงบนแท่นพิมพ์ ซึ่งทำให้ภาพในหนังสือขาดความสมจริง เมื่อเปรียบเทียบกับหนังสือ Street of London ของช่างภาพ จอห์น ทอมสัน (John Thomson) ร่วมกับ อดอลฟ สมิธ (Adolphe Smith) ซึ่งตีพิมพ์ภายหลังในปี ค.ศ. 1870 และใช้กระบวนการphotomechanical transfer process ที่สามารถพิมพ์ออกมาได้ใกล้เคียงภาพถ่าย .. อัลมา ดเวนพอร์ต ให้ความเห็นว่าหนังสือเล่มแรก London Labour and London Poor ไม่ได้รับความเชื่อถือจากสังคมยุคนั้นเพราะภาพประกอบไม่สมจริง คนจึงไม่เชื่อว่าเรื่องราวนั้นเกิดขึ้นจริง ขณะที่อีกเล่ม Street of London มีภาพที่เสมือนจริงกว่าคนจึงเชื่อมากกว่า กล่าวได้ว่าข้อจำกัดทางเทคโนโลยีเป็นเหตุปัจจัย อย่างไรก็ตามลองมองอีกแง่มุมหนึ่ง ความยากจนในทุกสังคมมิได้ซุกซ่อนอยู่ตามป่าเขา แต่ความยากจนส่วนมากอยู่ในเมืองใหญ่ และสามารถเห็นได้ไม่ยากเลย โดยเฉพาะนครลอนดอนยุควิคตอเรี่ยนซึ่งเคร่งครัดศีลธรรมอย่างสุดขั้ว แต่มีโสเภณีเกลื่อนถนน จึงเป็นได้หรือไม่ว่าสังคมเองนั่นแหละที่ปฏิเสธเรื่องเหล่านี้ สังคมเลือกจะไม่เชื่อว่าสิ่งนี้เกิดขึ้นจริง แล้วโทษว่าภาพประกอบไม่เหมือนจริง ขณะที่หนังสือ Street of London ของจอห์น ทอมสันสามารถนำเสนอภาพเสมือนจริงจนไม่มีใครปฏิเสธได้อีกต่อไป

ในสมัยเดียวกันนั้นผู้คนหลั่งไหลสู่อเมริกา ส่วนมากมาจากยุโรปตะวันออกเมื่อถึงอเมริกาแล้วก็ไม่มีที่ไหนให้ไปต่อ ไม่มีงานให้ทำ แออัดกันในนครนิวยอร์คจนกลายเป็นสลัม ยิ่งนานวันสภาพยิ่งเลวร้าย

จาคอบ รีส์ (Jacob Riis) ซึ่งเป็นนักข่าวและช่างภาพ ผู้มีประสบการณ์เรื่องนี้เป็นอย่างดี ในฐานะที่เขาเองเคยเป็นผู้อพยพมาก่อน เขาเข้าใจว่าชีวิตคนเหล่านี้ลำบากอย่างไร บทความของเขาเผยแพร่ในหนังสือพิมพ์นิวยอร์ค แฮโรล (New York Herald) บรรยายชีวิตรันทดของผู้อพยพ เมื่อสังคมรับทราบ แทนที่จะเห็นใจกลับตั้งข้อสงสัยว่าอะไรจะโหดร้ายปานนั้น สังคมตั้งข้อสงสัย..ทั้งที่ความเลวร้ายเสื่อมโทรมมีให้เห็นตำตาบนท้องถนน จนกระทั่งเขาเริ่มบันทึกเรื่องราวด้วยภาพถ่ายและตีพิมพ์หนังสือ How The Other Half Lives , Studies Among the Tenements of New York (ปี ค.ศ. 1890) จึงเกิดกระแสสังคมเคลื่อนไหวเรื่องคุณภาพชีวิตคนเมืองหรือผลงานของ ลิวอิส ไฮน์ (Lewis w. Hines) ช่างภาพข่าวยุคบุกเบิกคนสำคัญผลงานน่าจดจำของเขาชุดหนึ่งคือการแอบบันทึกสภาพชีวิตในโรงงานการกดขี่แรงงานเด็ก ภาพถ่ายของเขากลายเป็นแรงผลักดันให้เกิดกฎหมายคุ้มครองแรงงาน และการปกป้องสิทธิเด็กในสหรัฐอเมริกา

สำหรับสังคมทั่วไป ภาพถ่ายเป็นหลักฐานที่น่าเชื่อถือเสมอ บ่อยครั้งที่ภาพถ่ายก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในแง่บวกผลงาน เดวิด ออคตาเวียส ฮิล (David Octavius Hill) และ โร

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

เบิร์ต อดัมสัน(Robert Adamson) บันทึกชีวิตชาวประมงในเมืองนิวฮาเวน สก็อตแลนด์(New Haven, Scotland) ในปี ค.ศ. 1845 ผ่านบรรยากาศอันงดงาม เรือประมงเก่าๆ กระตุ้นเร้าความสนใจของชาวเมืองก่อให้เกิดการเอาใจใส่ต่อคุณภาพชีวิตของชาวประมงท้องถิ่น

นับแต่ปลายศตวรรษที่19เรื่อยมาภาพถ่ายกลายเป็นสื่อสำคัญสำหรับโน้มน้าวกระแสสังคม ช่างภาพผู้มีอุดมการณ์ต่อสู้กับความอยุติธรรมและสามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงได้หลายครั้ง

อย่างไรก็ตามมิใช่ว่าความเสมือนจริงของภาพถ่ายจะน่าเชื่อถือเสียทั้งหมดหลายครั้งที่การตัดต่อภาพเพื่อบิดเบือนเรื่องราว หรือเพื่อสร้างอารมณ์เกินจริงมีส่วนทำลายความน่าเชื่อถือของสื่อภาพถ่ายลงไปไม่น้อย อย่างเช่นงานโฆษณาชวนเชื่อของ ยูจีน แอปเพิร์ต (Eugene Appert) ค.ศ. 1871 ที่นำภาพศพจากคดีฆาตกรรมมาตัดต่อใหม่ แล้วใส่ร้ายฝ่ายตรงข้ามทางการเมือง หรือภาพละครนักศึกษาที่ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์ (Bangkok Post) และหนังสือพิมพ์ดาวสยาม เมื่อปี ค.ศ.1976 (พ.ศ. 2519) ซึ่งในภาพนั้นเป็นการแสดงละครรำลึกเหตุฆาตกรรมทางการเมือง เมื่อพนักงานการไฟฟ้าจังหวัดนครปฐมสองคนถูกจับแขวนคอ เพียงเพราะพวกเขากำลังรณรงค์ทางการเมือง ผู้คนยุคนั้นเชื่อว่าการฆาตกรรมเป็นฝีมือของพวกอนุรักษ์นิยมฝ่ายขวา การแสดงละครที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จึงมีขึ้นเพื่อเล่าถึงเหตุฆาตกรรมดังกล่าว อย่างไรก็ตาม เมื่อภาพถ่ายจากละครนั้นถูกตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์และหนังสือพิมพ์ดาวสยาม (พ.ศ. 2519) บริบทของภาพถูกเปลี่ยนแปลง กลุ่มอนุรักษ์นิยมฝ่ายขวาพากันเชื่อว่าภาพละครดังกล่าวมีเจตนาให้ร้ายบุคคลในราชวงศ์และมุ่งหมายล้มล้างสถาบันกษัตริย์อันเป็นเหตุหนึ่งที่นำสู่การนองเลือดเมื่อเช้าวันที่ 6 ตุลาคมปีเดียวกัน เมื่อกำลังตำรวจทหาร และกองกำลังมวลชนติดอาวุธฝ่ายขวาได้บุกเข้าไปในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จับกุมทำร้ายและฆาตกรรมหมู่นักศึกษาเป็นจำนวนมาก

บางกรณี ช่างภาพมีอารมณ์ร่วมกับสิ่งที่ตนบันทึกมากเกินไปจนสังคมเกิดเคลือบแคลงใจในความน่าเชื่อถือของภาพถ่ายเหล่านั้นโดยเฉพาะเมื่อมีการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้อง อย่างเช่นงานสารคดี เอฟ เอส เอ (FSA หรือ Farm Security Administration) ที่นำเสนอความทุกข์ยากของเกษตรกรอเมริกันในช่วงเศรษฐกิจตกต่ำ

การทำงานของช่างภาพสารคดีต้องบันทึกเหตุการณ์อย่างตรงไปตรงมานั่นคือไม่ใช้เทคนิคพิเศษทำให้สิ่งที่เกิดขึ้นบิดเบือนจากความจริง ไม่มีจัดฉากไม่จ้างคนมาแสดง อันที่จริงมีช่างภาพหลายคนในประวัติศาสตร์ที่ละเมิดข้อปฏิบัติเหล่านี้ แต่ในหลายกรณี ผู้คนจะทำเป็นลืมๆกันไปเพราะคิดว่าไม่ได้สร้างความเสียหายใหญ่โตนัก แต่เหมือนเป็นการกัดเซาะความน่าเชื่อถือของสื่อภาพถ่าย การทำงานของช่างภาพสารคดีและช่างภาพข่าว ในแง่ของวัตถุประสงค์แล้วอาจไม่แตกต่างกันเลย ความแตกต่างระหว่างช่างภาพสองสาขาคือระยะเวลาการทำงาน และความลึกของงาน ภาพข่าวที่ดีอาจต้องการเพียงภาพเดียว แต่งานสารคดีต้องอาศัยเวลาเจาะลึกหัวข้อนั้นๆ ต้องมีภาพจำนวนมาก แม้มีภาพที่โดดเด่นหนึ่งภาพ แต่เป็นแค่ภาพที่ดีภาพหนึ่งและงานภาพถ่ายสารคดีต้องการมากกว่านั้น ส่วนการที่ช่างภาพสารคดีต้องใช้เวลาเนิ่นนานอยู่กับหัวข้องาน หลายครั้งนำสู่

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ความผูกพันกับสิ่งที่ตนกำลังบันทึกจนสูญเสียความเป็นกลางนี่เป็นเรื่องธรรมดาของช่างภาพสารคดี และยังไม่เป็นปัญหาใหญ่โต แต่หากเกิดกรณีเช่นนี้เกิดกับช่างภาพข่าวอาจเป็นปัญหาใหญ่กว่า

ประเภทของภาพถ่ายสารคดีและสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่าง

เมื่ออุปกรณ์การถ่ายภาพมีความคล่องตัวมากขึ้นกล้องมีขนาดเล็กลง ฟิล์มมีความไวแสงมากขึ้น สุนทรียศาสตร์ภาพถ่ายเปลี่ยนตามไปด้วย การถ่ายจากมุมสูง มุมต่ำ การแอบถ่าย ภาพเคลื่อนไหวกลายเป็นเงาลางๆในบางส่วน การมีวัตถุโผล่ขึ้นมาบังอยู่ตรงฉากหน้า หรือการมีสิ่งแปลกปลอมในฉากหลัง เหล่านี้กลายเป็นเสน่ห์ของภาพสารคดีการบันทึกภาพอย่างรวดเร็ว ตรงไปตรงมา ไม่เสริมแต่ง เน้นชีวิตในแง่มุมต่างๆ รูปแบบงานภาพสารคดีดังนี้ได้พัฒนาไปสู่งานภาพถ่ายอีกประเภทหนึ่ง คือ street photography หรือ "ภาพถ่ายชีวิตบนท้องถนน" ซึ่งเหมือนการผสมผสานระหว่างงานภาพข่าวและภาพสารคดี เป็นเรื่องของสิ่งที่เกิดขึ้นในชีวิตในเสี้ยววินาทีสั้นๆ และถูกเก็บไว้นานเท่านาน ภาพถ่ายแนวนี้สะท้อนจุดยืนของลัทธิศิลปะสมัยใหม่ และภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ (modern photography) อย่างชัดเจน ภาพถ่ายชีวิตบนท้องถนน (street photography) คือสิ่งที่พัฒนามาจากภาพข่าว (photojournalism) และในเชิงปรัชญา ยังแยกย่อยออกไปอีก

ออง รี คาทิเอ เบรซง (Henri Catier Bresson) ช่างภาพชาวฝรั่งเศสเสนอแนวคิด decisive moment หรือแปลเป็นไทยพอได้ว่า "วินาทีแห่งการตัดสินใจ" หรือ "วินาทีฉับพลัน" อันมีที่มาจากเรื่องราวของจังหวะ เวลาโอกาส บวกประสบการณ์ กระบวนความคิดและวิธีนำเสนอของช่างภาพแต่ละยุคสมัยเปลี่ยนไปตามกาลเวลาและเทคโนโลยี แต่หลักการไม่เคยเปลี่ยนนั่นคือการบันทึกเหตุการณ์ตามสภาพจริงที่เป็นอยู่

นอกจากนั้นยังมีสกุลช่างที่เรียกว่า New York School ซึ่งอยู่บนสุนทรียศาสตร์ไม่ต่างจากทั่วไป แต่เน้นเรื่องของอารมณ์ ความรู้สึกสนใจแง่มุมความเป็นมนุษย์ และไม่ใส่ใจเรื่องความเป็นกลางในฐานะช่างภาพงานในแนวนี้จะสะท้อนจุดยืนทางสังคมการเมืองของช่างภาพมากกว่าภาพถ่ายสารคดีทั่วไป ตรงจุดนี้ทำให้ภาพถ่ายชีวิตบนท้องถนนของสกุลช่างนี้อยู่ในกลุ่มศิลปะมากกว่า

และยังมีอีกสกุลช่างหนึ่งคือ New Street Photography นำเสนอแนวคิดภาพถ่ายสมัยใหม่อย่างสุดขั้ว งานแนวนี้ไม่สนใจแง่มุมของความเป็นมนุษย์มากนัก ทั้งที่เนื้อหาของภาพจะเป็นชีวิตผู้คนบนถนนหลักสุนทรียศาสตร์ของสกุลช่างนี้ไม่แตกต่างไปจากภาพถ่ายชีวิตบนท้องถนนแนวอื่น แต่ไม่เน้นอารมณ์ความรู้สึก เน้นที่รูปทรง (form) และจังหวะเวลาตามสภาพที่เกิดขึ้นจริงเท่านั้น พวกเขามองว่าชีวิตคือศิลปะในตัวเอง ช่างภาพไม่ต้องทำอะไรมากไปกว่าบักทึกสิ่งที่อยู่ตรงหน้า

ภาพถ่ายสารคดี เป็นหนึ่งในประเภทของงานที่ยืนอยู่บนหลัก *"ความเป็นภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่"* และอย่างเหนียวแน่นมากที่สุดประเภทหนึ่งเลยทีเดียว - นั่นคือภาพถ่ายเป็นภาพนิ่ง ไม่เล่าเรื่องราวต่อเนื่อง ไม่ใช่ภาพยนตร์ ไม่ใช่จิตรกรรม สิ่งที่อยู่ในภาพถ่ายนั้นอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยม ไม่มีใครรู้ว่าสิ่งที่เกิดขึ้นนอกกรอบภาพนั้นมีอะไร ไม่มีใครรู้ว่าเวลาก่อนและหลังในภาพถ่ายที่ถูก

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บันทึกไว้นั้นเป็นอย่างไร ภาพถ่ายเป็นเสี้ยววินาทีเล็กๆเสี้ยวหนึ่งของชีวิตจริง สิ่งที่เคยเกิดขึ้น และในภาพถ่ายไม่ใช่อดีตไม่มีอนาคตมีแค่ปัจจุบันในเสี้ยววินาทีที่ถูกหยุดนิ่งเอาไว้ตลอดกาล ช่างภาพอาจมีบันทึกเป็นตัวหนังสือถึงสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างการถ่ายภาพ แต่ไม่พร่ำเพ้อพรรณนาให้มากเกินไปกว่าความเป็นจริง

ภาพถ่ายสารคดีบันทึกเหตุการณ์ตามสภาพจริง แต่มีมิติทางความคิดเชิงปรัชญาและศิลปะควบคู่อยู่เสมอ

ถึงแม้จะมีวาทกรรมปฏิเสธความเป็นศิลปะแต่นั่นแค่เป็นวาทกรรมแบบเดียวกับภาพถ่ายศิลปะสมัยใหม่ ที่ใช้เพื่อสร้างอัตลักษณ์โดดเด่น ให้แตกต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆเท่านั้น ภาพถ่ายสารคดีที่มีคุณค่าย่อมมีมิติทางความคิดเชิงปรัชญาและศิลปะไม่ใช่แค่ภาพประกอบ

ตัวอย่างเช่น โครงการถ่ายภาพสารคดีคนขายปาท่องโก๋ หากช่างภาพบันทึกแค่ขั้นตอนตามลำดับเวลา คนขายไปซื้อแป้งในตลาด ขั้นตอนการนวดแป้งการทอดและวางขาย นั่นคือภาพประกอบหนังสือทำอาหาร ไม่ใช่ลักษณะของภาพถ่ายสารคดีที่ลึกซึ้งจริงจัง หากต้องการบันทึกขั้นตอนการทำปาท่องโก๋ในงานสารคดีชุดนี้ ต้องเป็นไปอย่างมีชั้นเชิงกว่า อาจต้องให้เห็นว่าภาพนั้นเป็นวิถีชีวิตปกติของผู้คน แลดูเป็นภาพถ่ายชีวิต-สังคม แต่บังเอิญเห็นขั้นตอนการทำปาท่องโก๋ในภาพนั้น ช่างภาพมีสิทธิ์ที่จะถ่ายรูปอะไรก็ได้ แต่ในขั้นตอนการเลือกรูปมาใช้รูปที่ถูกเลือกจะมีแค่ไม่กี่ชิ้นและในน้อยชิ้นนั้นก็ต้องบอกเล่าเรื่องราวจริงตามสภาพจริง แล้วยังต้องมีคุณค่าชั้นเชิงทางความคิดและศิลปะอีกด้วย ต้องเข้าใจเสมอว่าภาพถ่ายเป็นเพียงภาพนิ่งในกรอบสี่เหลี่ยม ไม่เล่าเรื่องต่อเนื่อง ไม่ใช่ภาพยนตร์ ขณะเดียวกันภาพถ่ายต้องส่งผ่านมิติทางอารมณ์ในระดับที่แรงพอ..ที่จะเรียกร้องความสนใจหรือโอบคนดูไว้ในห้วงอารมณ์นั้นงานภาพถ่ายสารคดีจึงเป็นงานที่ยากและต้องอาศัยทักษะมากมายทีเดียว

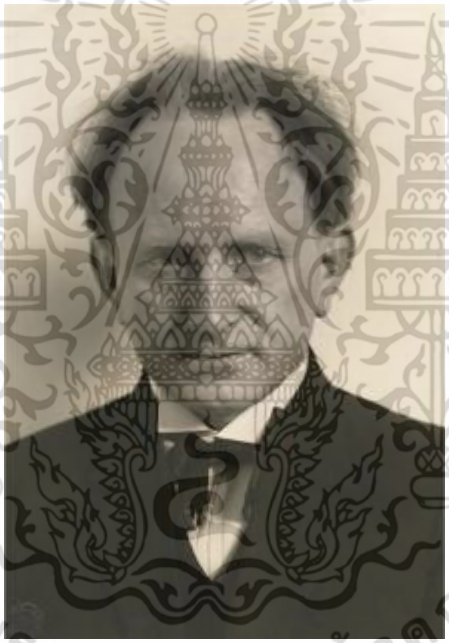
ช่างภาพแต่ละคนจะมีรูปแบบสุนทรียศาสตร์เฉพาะตน หรือมีสไตล์ส่วนตัวซึ่งพวกเขาจะนำสไตล์ของตนมาใช้กับการถ่ายภาพเสมอ จุดนี้ทำให้งานสารคดีมีความหลากหลาย สกุลช่างที่แตกต่างจะสร้างงานสารคดีที่ดูต่างกันไป รวมทั้งสิ่งที่พวกเขาเลือกที่จะบันทึกด้วย โดยทั่วไปแล้วองค์ประกอบภาพไม่ใช่เรื่องสำคัญมากนักสำหรับภาพถ่ายสารคดี เนื้อหาของงานข่าว - งานสารคดีอยู่ที่เหตุการณ์ในภาพ เป็นเรื่องจังหวะกับเวลา นำเสนอผ่านประสบการณ์อันชำชองของช่างภาพและบ่อยครั้งที่เป็นความบังเอิญ เมื่อทุกอย่างจำต้องเป็นเรื่องจริงในห้วงเวลาจริง โอกาสนั่งปั้นแต่งองค์ประกอบภาพนั้นแทบเป็นไปไม่ได้เลย ทุกอย่างที่เกิดขึ้น ช่างภาพมีเวลาคิด ตัดสินใจและประมวลผลอย่างนานสุดแค่ 1/125 วินาทีเท่านั้น ความสมบูรณ์ทางเทคนิคหรือองค์ประกอบภาพ จึงมิใช่ปัจจัยหลักในการพิจารณาภาพถ่ายสารคดีและภาพข่าว เนื้อหาเท่านั้นที่สำคัญนั่นคือ *"เกิดอะไรขึ้น เมื่อใด กับใคร อย่างไร"* แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าองค์ประกอบภาพพื้นฐานจะไม่จำเป็น ความสมบูรณ์ทางเทคนิคขั้นพื้นฐานและสุนทรียศาสตร์ยังคงเป็นส่วนสำคัญสำหรับช่างภาพที่เปี่ยมประสบการณ์ ย่อมสามารถควบคุมปัจจัยพื้นฐานเหล่านี้ได้ดีในเกือบทุกสถานการณ์ อีกประการ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

หนึ่งปัจจัยที่กล่าวถึงเบื้องต้น เช่นความสมบูรณ์ทางเทคนิคมีผลต่อการสื่อสารกับคนดูหากภาพน่าเบื่อเกินไป องค์ประกอบพื้นฐานดูรุงรังน่ารำคาญเกินไป หรือถ่ายมืดเกินไป สว่างไปไม่เห็นรายละเอียดอะไรเลย แน่นอนว่าไม่มีใครอยากดูรูปพวกนี้หรือถ้าต้องดูไปด่าไปคงสื่อสารกับใครไม่ได้อีก หากภาพถ่ายไม่สามารถเรียกความสนใจ ไม่สามารถสื่อความหมายกับคนดูเท่ากับไม่มีประโยชน์อันใด

2.4 อิทธิพลทางศิลปะจากศิลปิน

2.4.1 อิทธิพลจากศิลปินออกุส แซนเดอร์ (August Sander)



ภาพที่ 2.8 ศิลปินออกุส แซนเดอร์ (August Sander)

ช่างภาพ Portrait และสารคดีชาวเยอรมัน มีคนกล่าวว่า Sander เป็นช่างภาพ Portrait ชาวเยอรมันที่สำคัญที่สุดในศตวรรษที่ 20 เลยทีเดียว

Sander เกิดในครอบครัวช่างไม้ที่อาศัยอยู่ในเมือง Herdorf เขาเริ่มถ่ายภาพเมื่อครั้งไปเป็นผู้ช่วยช่างภาพในบริษัทเล็กๆ จากนั้นลุงของเขาก็สนับสนุนทุนทรัพย์ในการซื้ออุปกรณ์ถ่ายภาพและสร้างห้องมืดเป็นของตนเอง หลังจากนั้นในปี 1897 – 1899 Sander ก็เข้ารับราชการทหาร ทำให้ในปีถัดมาเขาก็ได้เดินทางรอบเยอรมัน

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ปี 1901 Sander ได้ร่วมงานกับ Linz Studio ที่อยู่ในออสเตรีย เขาได้ซื้อหุ้นจากสตูดิโอดังกล่าวและขายหุ้นไปในปี 1904 หลังจากนั้นในปี 1909 Sander ก็ลาออกจาก Linz Studio และได้ลงทุนก่อตั้งสตูดิโอของตนเองในเมือง Cologne

ช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 Sander ได้เข้าร่วมกลุ่ม “Group of Progressive Artists” และเริ่มวางแผนที่จะทำงานชุดสารคดี Portrait

ในปี 1927 Sander ได้ร่วมงานกับนักเขียนชื่อ Ludwig Mather เพื่อทำหนังสือ เขาให้เวลา 3 เดือน เดินทางไปรอบเมือง Sardinia และเก็บภาพได้ประมาณ 500 ภาพ แต่ถึงกระนั้นหนังสือเล่มนี้ก็ไม่เสร็จสมบูรณ์

ในปี 1929 หนังสือ “Sander’s Face of our Time” ก็ถูกตีพิมพ์โดยทำการคัดเลือกภาพ Portrait มา 60 ภาพ จากผลงานชุด “People of the 20th Century”

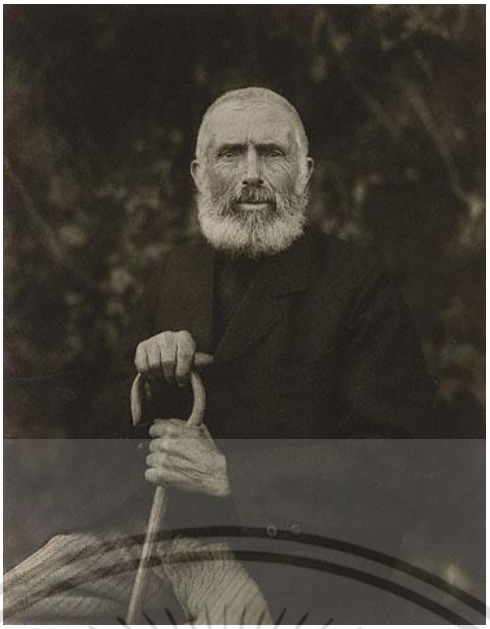
หลังจากพรรคนาซีปกครองประเทศเยอรมันก็ทำให้อิสรภาพชีวิตและการทำงานของ Sander ถูกจำกัด บุตรชายของเขาต้องโทษจำคุกถึง 10 ปี เพราะไปเข้าร่วมกับกลุ่มฝั่งซ้าย (SAP) และได้เสียชีวิตในปี 1944 ส่วนหนังสือชุด Sander’s Face of our Time ผลงานต่างๆและสตูดิโอของเขาก็ถูกทำลายไปมากในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

Sander เสียชีวิตที่ Cologne ผลงานของเขาได้ทำการบันทึกทั้ง ภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติ สถาปัตยกรรมและวิถีชีวิตของผู้คนไว้มากมาย แต่ที่โดดเด่นที่สุดก็คงเป็นผลงาน Portrait อย่างเช่นผลงานชุด People of the 20th Century ที่เขาต้องการสะท้อนสภาพสังคมของผู้คนในเมือง Weimar โดยผลงานชุดนี้ได้ทำการรวบรวมผลงานชุดย่อยๆไว้อีก 7 ชุด คือ The Farmer, The Killed, Tradesman, Woman, Classes and Professions, The Artists, The City และ The Last People โดยในปี 1945 Sander สามารถบันทึกภาพได้ถึง 40,000 ภาพเลยทีเดียว

ผลงานชุด People of the 20th Century

ถือเป็นผลงานชิ้นเอกของ August Sander ทีเดียว ผลงานชุดนี้ได้ทำการรวบรวมภาพ Portrait ของผู้คนในศตวรรษที่ 20 ไว้มากมาย ความโดดเด่นของการถ่ายภาพชุดนี้ของเขานั้นอยู่ที่การนำเสนอแบบในลักษณะประจันหน้ากับคนดู ตาของแบบมองตรงมาที่กล้องในสีหน้าเรียบเฉย ไร้อารมณ์ ความคมชัดของภาพและสายตาของแบบทำให้คนดูต้องรู้สึกอึดอัดเมื่ออยู่ตรงหน้าภาพถ่ายเหล่านี้ทีเดียว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้



ภาพที่ 2.9 Farmer from the Westerwald, August Sander, 1910, Gelatin silver print 11 7/16 x 9 in.

ภาพที่ 2.10 Member of Parliament (Democrat) August Sander, 1928, Gelatin silver print 8 7/8 x 6 1/8 in.

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 2.11 Blind Children, August Sander , Düren, about 1930 - 1931 Gelatin silver print 9 1/4 x 6 5/8 in.

2.4.2 อิทธิพลจากศิลปิน โทมัส สทรูท (Thomas Struth)

ภาพที่ 2.12 ศิลปิน โทมัส สทรูท (Thomas Struth)

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ศิลปินและช่างภาพชาวเยอรมัน เกิดเมื่อ ค.ศ. 1954 ที่เมือง Geldern ประเทศเยอรมัน เข้าศึกษาที่ Kunstakademie Dusseldorf ในช่วงปี ค.ศ. 1973 – 1980 และได้เป็นลูกศิษย์ของ Bernd and Hilla Becher ศิลปินด้านภาพถ่ายชื่อดังของเยอรมัน

ช่วงแรก ๆ Struth สนใจงาน painting แต่ต่อมาในปี ค.ศ. 1976 ก็เริ่มหันมาสนใจในภาพถ่าย สองปีถัดมาเขาได้รับทุนของ Kunstakademie Dusseldorf ซึ่งเป็นทุนจากสถาบันที่เขาศึกษาอยู่ให้ไปศึกษาต่อที่ New York และที่นั่นก็เป็นที่ที่ เขาได้ผลิตผลงานชุด Cityscapes เป็นภาพขาวดำที่ใช้การถ่ายจากกลางถนนที่มีมุมมองของทัศนียภาพที่มีจังหวะลงตัว ในภาพดังกล่าวนั้นปราศจากผู้คนและดูจะไร้ความรู้สึกใด ๆ ความเป็นจริงของภาพเมืองที่เรียบง่ายนั้นให้ความรู้สึกที่แตกต่างจากความคุ้นชินของเมืองที่วุ่นวายมาก Struth ยังให้ความสำคัญต่อการจัดองค์ประกอบและรายละเอียดเกี่ยวกับสถานที่ ซึ่งดูแล้วจะมีลักษณะที่คล้ายกับช้างภาพฝรั่งเศสที่ชื่อ Eugene Atget และ Charles Marville

Exhibition เดี่ยวครั้งแรกของเขาจัดขึ้นในปี ค.ศ. 1978 ที่ P.S.1 ใน New York และ Exhibition ต่อมาก็จัดขึ้นในปี ค.ศ. 1979 ที่ Paris ปี ค.ศ. 1984 ที่ Rome ปี ค.ศ. 1985 ที่ Edinbuegh ปี ค.ศ. 1986 ที่ Tokyo เป็นต้น

กลางยุค 80 Struth ได้เริ่มสร้างสรรค์งานชุด portrait ขึ้น งานชุดดังกล่าวมีทั้งที่เป็นภาพสีและภาพขาวดำ แบบที่ปรากฏในงานมีทั้งเป็นคนเดี่ยวๆและภาพถ่ายครอบครัว เครื่องมือที่ใช้ คือ กล้องแบบ large-format เช่นเดียวกับงานชุด cityscapes งานชุดนี้เป็นงานที่ Struth ต้องค่อย ๆ ทำ เพราะต้องมีการเก็บข้อมูลของแบบร่วมด้วย อย่างชิ้น Familie Leben (Family Life,1982) ก็เป็นงานที่เขาต้องทำร่วมกับนักวิเคราะห์ด้านจิตที่ชื่อ Ingo Hartmann ซึ่งแบบที่ปรากฏในภาพก็เป็นคนไข้ของ Hartmann นั่นเอง โดย Struth กล่าวไว้ว่า “ภาพถ่ายนั้นเป็นเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์สำหรับการเริ่มต้นวินิจฉัยข้อมูลทางจิตวิทยา” งานชุดนี้เขาจึงต้องแสวงหาลักษณะเฉพาะของแบบแต่ละคนรวบไปถึงสิ่งขับเคลื่อนวัฒนธรรมเหล่านั้นด้วย สิ่งเหล่านั้นก็คือ สิ่งที่เราเห็นตัวเองและสิ่งอื่น ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะคนร่วมกับสภาพสังคมแต่ละสังคมอย่างเข้าใจ แบบของ Struth จะมีสายที่ประจันหน้ากับคนดูและบังคับให้คนดูคล้ายกับจะมีส่วนร่วมในการสนทนาของพวกเขา สิ่งเหล่านี้คล้ายกับสิ่งที่ August Sander (ช่างภาพเยอรมัน) เคยทำในงานชุด Das Antlitz der Zeit (The Physiognomy of Our Time, 1929)

นอกจากผลงานภาพถ่ายแล้ว Struth ยังเคยถ่าย portrait เป็น Video Art ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1996 ด้วย โดยลักษณะของภาพเป็นการวางเฟรมถ่ายเดี่ยวแบบ headshots สายตาของแบบจะมองตรงปราศจากเสียงหรืออารมณ์ใด ๆ ในการสร้างงาน portrait นั้น Struth ยังได้รับแรงบันดาลใจมาจากงาน painting ยุค Renaissance ด้วย

ผลงานที่มีชื่อเสียงอย่างมากอย่างชุด Museum Photographs ที่ภาพถือว่ามีความละเอียดสูงมาก เพราะถ่ายด้วยกล้อง large-format ผสมกับการ print สีคุณภาพสูง งานชุดนี้ Struth เลือกถ่ายภาพ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บุคคลที่กำลังยืนดูงานศิลปะตามพิพิธภัณฑ์ทางตะวันตกจากด้านหลัง อย่างงานชิ้น Louvre IV, Paris (1989)

งานชิ้น National Gallery I, London (1989) และ Pergamon Museum III, Berlin (2001) ก็พูดในทำนองเดียวกัน มีการจัดองค์ประกอบทั้งคนและสิ่งรอบ ๆ ตัวดูแล้วมีความลงตัว สิ่งที่ Struth ต้องการนำเสนอก็คือ พิพิธภัณฑ์นั้นกำลังเข้าสู่ความเป็นศูนย์กลางของสังคม หน้าที่ของมันนั้นก็มีทั้งเป็นที่ดูแลรักษางานศิลปะและยังเป็นศูนย์กลางการซื้อขายวัฒนธรรมในเวลาเดียวกันอีกด้วย

ในช่วงปี 1993-1996 Struth ได้รับเชิญให้ไปสอนถ่ายภาพที่ Staatlichen Hochshule fur Gestaltung ใน Karlsruhe ประเทศเยอรมัน

นิทรรศการที่รวบรวมผลงานของ Thomas Struth นั้นมีการจัดโดย Kunsthalle Bern (1987), Institute of Contemporary Art in Boston (1994), Carre de Art, Musee d' Art Contemporian in Nimes (1998) และ Dallas Musuem of Art (2002)

ในปี ค.ศ.1997 Struth ได้รับรางวัล Spectrum International Photography Prize of Lower Saxony ปัจจุบันเขายังคงอาศัยและทำงานใน Dusseldorf ประเทศเยอรมัน

ผลงานชุด Cityscapes

ภาพที่ 2.13 Crosby Street, 1978, เทคนิคภาพถ่าย, 29.5 x 40.6 cm

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 2.14 Ferdinand-von-Schill-Strasse, Dessau ,1991,เทคนิคภาพถ่าย, 46.1 x 56.9 cm.

งานชุดนี้ Struth ถ่ายจากหลายที่มาก มีทั้ง Desseldorf, Naples, Chocago, Tokyo, New York ซึ่งใช้เวลาถ่ายอยู่หลายปีด้วยกัน งานช่วงแรกขนาดภาพจะไม่ใหญ่มาก แต่จุดเด่นของงานเขาคือเรื่องความพิถีพิถันในเรื่องของคุณภาพ องค์ประกอบและ perspective ภาพที่ปรากฏนั้นจะให้ความรู้สึกเงียบ สงบ ปราศจากผู้คน ซึ่งก็กลายเป็นเมืองที่ตรงข้ามกับความคุ้นชินของเราเหมือนกัน

ผลงานชุด Family Portrait

The Hirose Family
Hiroshima 1987
Cat. 3561, Silver gelatin print, 74,0 x 92,0 cm

EXHIBITED: KHZ, KND, WGL, MSP

ภาพที่ 2.15 The Hirose Family, 1987, เทคนิคภาพถ่าย, 74 x 92 ซม.

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

Eleonor and Giles Robertson
Edinburgh 1987
Cat. 3511, Chromogenic print, 66.0 x 84.0 cm

EXHIBITED: KHZ, KND, WGL, MSP

ภาพที่ 2.16 Eleonor and Giles Robertson, 1987, เทคนิคภาพถ่าย, 66 x 84 ซม.

ภาพครอบครัวชาวเยอรมัน อเมริกัน จีนและญี่ปุ่น Struth นำเสนอเรื่องของความสัมพันธ์ภายในครอบครัวที่อยู่ภายใต้ความกดดันของแต่ละสังคม ที่มาของงานชุดนี้มาจากภาพถ่ายในอัลบั้มของครอบครัว เขาบอกว่าภาพถ่ายสามารถสรุปข้อมูลของสมาชิกและสถานที่ที่ปรากฏในภาพได้ ภาพชุดนี้เป็นการแสดงธรรมชาติของความสัมพันธ์และความพยายามนำสิ่งที่เป็นนามธรรมให้ปรากฏออกมาเพื่อผู้ชมจะได้ทำการตีความต่อไป

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

2.4.1 อิทธิพลจากศิลปิน ปีเตอร์ เบียโลเบรซกี้ (Peter Biolobrzeski)

ภาพที่ 2.17 ศิลปิน ปีเตอร์ เบียโลเบรซกี้ (Peter Biolobrzeski)

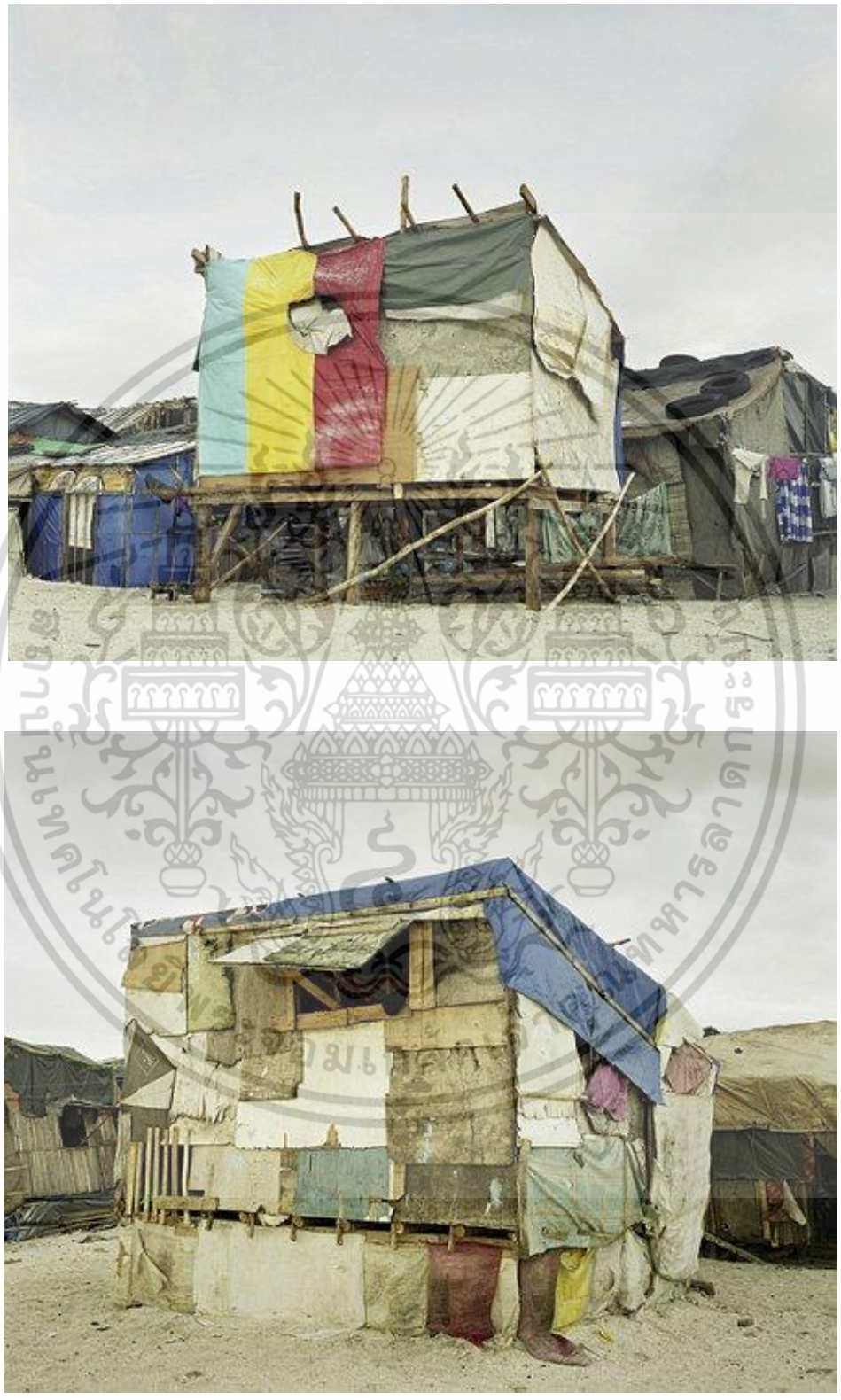
เกิดเมื่อปี 1961 ในเมือง Wolfsburg ประเทศเยอรมัน เขาได้เข้าศึกษาที่ Folfwangschule และ London College of Printing ตามลำดับ หลังจากนั้นเมื่อปี 1997 เขาได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกของกลุ่ม DFA (Deutsche Fotogra fische Akademic – German Academy of Photography) ตั้งแต่ปี 2002 เขายังได้รับเลือกให้เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านภาพถ่ายให้กับ Hochschule fur Kunste ใน Bremen นอกจากนั้นเขาก็ยังทำงานภาพถ่ายส่วนตัวไปด้วย ทำให้เรายังได้เห็นผลงานของเขาในระดับโลกอยู่เสมอ

Biolobrzeski โด่งดังหลังจากได้รับรางวัล World Press Photo Awards ในปี 2003 และ Best – Dedigned German Books Prize ในปี 2004

ในผลงานของเขาได้นำเสนอเรื่องเมือง 7 เมืองในเอเชีย ได้แก่ กรุงเทพมหานคร กัวลาลัมปอร์ ฮ่องกง เซี่ยงไฮ้ จาการ์ต้า สิงคโปร์และเสิ่นเจิ้น ภาพถ่ายของเขาไม่ได้นำเสนออะไรที่มากไปกว่าคนจริงที่อยู่บนโลก แต่สิ่งผิดปกติที่ปรากฏในภาพจากสร้างความขัดแย้งในใจคนดูเอง ภาพเหล่านี้จะตีแผ่เรื่องความเติบโตของเมืองที่ศิวิไลซ์ในมุมมองที่แตกต่างกัน เช่น การเติบโตของเมืองแบบก้าวกระโดดในกรุงเทพมหานครและการเติบโตแบบปันผลสวัสดิการคนเป็นสองมาตรฐานแบบเซียงไฮ้ เป็นต้น

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ผลงานชุด Case Study Homes



ภาพที่ 2.18 CSH 32, 2008 , เทคนิคภาพถ่าย, ขนาด 22 x 27 ซม.

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

นำเสนอภาพถ่ายของบ้านในสลัม Baseco ใกล้ๆกับ Manila ประเทศฟิลิปปินส์ ในหมู่บ้าน ที่มีผู้คนอาศัยอยู่ประมาณ 70,000 คน โดยพวกเขาสร้างบ้านเหล่านั้นเอง และวัสดุทั้งหลายก็ล้วนทำมาจากวัสดุที่เหลือทิ้งหรือผุพังในเมืองที่เจริญทั้งสิ้น จึงถือเป็นการเสียดสีของศิลปินที่คมคายอย่างยิ่ง

2.5 สรุปอิทธิพลที่ได้รับจากศิลปิน

2.5.1 สรุปอิทธิพลที่ได้รับจาก Conceptual Art หรือ ลัทธิมโนทัศนศิลป์

หากลองมองย้อนกลับไปที่พื้นฐานกระบวนการคิดหรือการหาแรงบันดาลในในการสร้างงานศิลปะของข้าพเจ้านั้น ข้าพเจ้ามักจะคิดออกมาเป็นแนวคิดรวบยอดก่อนแล้วค่อยหาวิธีการสร้างงานหรือหาสื่อมารองรับแนวคิดข้างต้นทีหลัง ซึ่งอาจแตกต่างจากศิลปินบางท่านที่คิดจากภาพสำเร็จก่อน แต่ก็มิได้ถือว่าใครถูกใครผิดแต่อย่างใด เพราะวิธีการก็ต้องถือเป็นเรื่องเฉพาะตน แต่วิธีการคิดดังกล่าวข้าพเจ้าคิดว่า Conceptual นั้นเข้ามามีอิทธิพลต่อข้าพเจ้าอย่างมาก การศึกษางานของศิลปินในลัทธินี้ทำให้ข้าพเจ้าได้ทราบกระบวนการคิด วิธีการถ่ายทอดของศิลปิน นอกจากนั้น Conceptual ก็ยังทำให้ข้าพเจ้าได้เห็นศิลปะในรูปแบบใหม่ๆที่ไม่มีการจำกัดชนิดของสื่อและความอิสระทางการนำเสนอนี้ข้าพเจ้าคิดว่าจะมีส่วนทำให้ศิลปินกล้าที่จะจินตนาการหรือกลั่นกรองความคิดต่างๆได้มากขึ้น

2.5.2 สรุปอิทธิพลที่ได้รับจาก สเตรท โฟโตกราฟฟี่ (Straight Photography)

สเตรท โฟโตกราฟฟี่นั้นเป็นลัทธิที่ก่อตั้งมาด้วยความต้องการล้มล้างการถ่ายภาพแบบ พิคทอเรียล ในสมัยก่อน กล่าวคือ ภาพถ่ายในสมัยก่อนนั้นจำลองมาจากภาพวาด ศิลปินในยุคนั้นจึงพยายามค้นหาวิธีการทำภาพให้ฟุ้ง นุ่มนวลเหมือนภาพวาด แต่สเตรท โฟโตกราฟฟี่กลับบอกว่าภาพถ่ายไม่มีความจำเป็นต้องเลียนแบบภาพวาดอีกต่อไป ในเมื่อภาพถ่ายก็คือภาพถ่ายและหน้าที่ของภาพถ่ายก็คือ การบันทึกในสิ่งที่เห็นอย่างตรงไปตรงมาก ข้าพเจ้าคิดว่าสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ทำให้ภาพถ่ายพบเอกลักษณ์ของตนเองในที่สุด ข้าพเจ้าจึงนำความคิดแบบ สเตรท โฟโตกราฟฟี่ มาปรับใช้ในส่วนของวิธีการถ่ายทอดผลงาน ข้าพเจ้าเน้นนำเสนอสิ่งที่เป็นจริงตรงหน้า ทั้งสีสันสภาพแวดล้อมในภาพก็ล้วนเป็นสิ่งที่ตาของข้าพเจ้าเห็นมาจริงๆ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

2.5.3 สรุปอิทธิพลที่ได้รับจากการถ่ายภาพเชิงสารคดี (Documentary Photography)

ภาพถ่ายสารคดีถือเป็นการบันทึกเหตุการณ์ที่อยู่ตรงหน้าด้วยกล้องถ่ายภาพ ข้าพเจ้านำวิธีการเล่าเรื่องแบบสารคดีมาใช้ในงาน โดยการเล่าแบบซ้ำ เน้นที่คนและบ้านเป็นหลัก วางภาพโดยให้แบบอยู่ตรงกลางเป็นส่วนใหญ่ ให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมของสถานที่ที่ปรากฏอยู่ในภาพผลงาน ไม่มีการจัดการกับท่าทางของแบบในภาพแต่อย่างใด สิ่งที่ปรากฏในสีหน้าและแววตาของแบบล้วนเป็นสิ่งที่แบบได้นำเสนอออกมาเองทั้งสิ้น

2.5.4 สรุปอิทธิพลที่ได้รับจากศิลปินต่างประเทศ

สำหรับศิลปินต่างประเทศที่ข้าพเจ้ายกตัวอย่างมาในข้างต้นนั้นล้วนเป็นศิลปินที่ข้าพเจ้าได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์งานมาทั้งสิ้น แต่จะนำมาใช้กันในคนละส่วน อย่างเช่น August Sander นั้น ข้าพเจ้าประทับใจผลงานของเขามาตั้งแต่แรกเริ่ม ทั้งในเรื่องความเรียบงานในการวางภาพและในเรื่องของการนำเสนอการสื่อสารในแววตาของแบบได้อย่างดีเยี่ยม การถ่ายภาพบุคคลที่เราไม่รู้จักมาก่อนนั้นการจะอธิบายให้เขาทราบว่าเราต้องการให้เขาสื่อสารอะไรกับเราผ่านกล้องถ่ายภาพบ้างนั้นเป็นเรื่องยาก แต่ Sander สามารถทำได้ดี และอารมณ์ของภาพทุกภาพก็ออกมาเหมือนกันได้ ซึ่งก็นับเรื่องที่น่ายกย่องทีเดียว

ส่วน Thomas Struth และ Peter Biolobrzeski นั้นข้าพเจ้าได้รับอิทธิพลในเรื่องวิธีคิดและนำเสนอมา ผลงานของพวกเขาหากมองผ่านๆก็จะพบว่าเป็นภาพถ่ายที่เรียบง่ายไม่หวือหวา แต่หากลองอ่านแนวความคิดแล้วจะพบว่ามีชั้นเชิงอยู่มากทีเดียว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บทที่ 3
การดำเนินการสร้างสรรค์

3.1 วิเคราะห์ข้อมูลด้านแนวความคิดและการถ่ายทอดตามทัศนคติ

ข้าพเจ้าเกิดในครอบครัวชนชั้นกลางใน จ.สิงห์บุรี ทางครอบครัวต้องการให้ข้าพเจ้าเข้ามาเรียนต่อในชั้นมัธยมศึกษาในกรุงเทพมหานคร ดังนั้นเมื่อจบการศึกษาในระดับประถมศึกษา(ป.6) จากโรงเรียนประจำจังหวัด ข้าพเจ้าจึงต้องเข้ามาเรียนต่อในชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น (ม.1) ที่โรงเรียนสตรีวิทยา จึงทำให้ต้องจากบ้านเกิดมาตั้งแต่ตอนนั้น

การเข้ามาเรียนในกรุงเทพฯตั้งแต่เด็กนั้นเป็นเรื่องฝืนใจข้าพเจ้ามาก ด้วยความเป็นเด็กเมื่อได้กลับบ้านในทุกเย็นวันศุกร์แล้วต้องกลับเข้ากรุงเทพฯทุกเย็นวันอาทิตย์ก็มีอาการงอแงและคิดถึงบ้านเป็นธรรมดา ในตอนนั้นจึงไม่เคยเข้าใจทางบ้านเลยว่าพวกเขาต้องการให้ข้าพเจ้าเข้ามาเรียนในกรุงเทพฯเพราะอะไร แต่เมื่อโตขึ้นก็ได้ลองมาคิดเปรียบเทียบจากสภาพสังคมรอบๆตัวจึงทำให้พอจะเข้าใจอะไรได้มากขึ้น

เมื่อได้ลองกลับมาทบทวนแล้วข้าพเจ้าเองก็คงไม่ต่างจากคนต่างจังหวัดคนอื่นๆที่ต้องย้ายถิ่นฐานเข้ามาสู่เมืองที่จะทำให้คุณภาพชีวิตดีขึ้นโดยไม่มีทางเลือก เพราะเมื่ออัตราการจ้างงาน คุณภาพการศึกษาและคุณภาพชีวิตที่ดีกว่าในทุกๆด้านมากระจุกอยู่แค่ในเมืองใหญ่ๆ การย้ายถิ่นฐานของประชากรจึงเป็นสิ่งที่ต้องเกิดขึ้นตามมา เพราะเมื่อสภาพชีวิตในแบบเดิมๆไม่ได้มีสิ่งชี้วัดว่าจะมีอะไรดีกว่าที่เป็นอยู่ การขวนขวายไปสู่สิ่งที่คิดว่าน่าจะดีกว่าเดิมก็เป็นสิ่งที่ควรทำ

สิ่งที่เห็นได้ชัดเจน คือ จากสภาพแวดล้อมในหมู่บ้านที่ข้าพเจ้าเคยอยู่ในตอนเด็กๆ ที่นั่นเคยเป็นตลาดเก่าที่มีความจอแจและครึกครื้น แต่ปัจจุบันหลังจากที่ผู้คนในหมู่บ้านเริ่มย้ายออกไปตั้งรกรากใหม่ก็ทำให้ตลาดเริ่มร้างผู้คน ทิ้งไว้แต่ซากสิ่งปลูกสร้างที่ทำให้เด็กรุ่นหลังๆพอเดาได้ว่าตรงนี่เคยมีคนอยู่เท่านั้น

จากการที่ได้ปฏิบัติงานในภาคการศึกษาที่ผ่านมานั้น ข้าพเจ้ามีความตั้งใจที่จะพัฒนาผลงานสืบเนื่องเป็นวิทยานิพนธ์ โดยต้องการจะขยายขอบเขตจากในหมู่บ้านที่ข้าพเจ้าเคยอยู่อาศัยเป็นสถานที่ใกล้เคียงอื่นๆบ้าง เพราะจากการสำรวจในเขตจังหวัดสิงห์บุรีและจังหวัดใกล้เคียงก็ยังมีพื้นที่ที่สามารถนำเสนอได้อีกหลายแห่ง

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.2 การสร้างภาพร่าง

ข้าพเจ้าเริ่มต้นสร้างสรรค์ผลงานโดยการนำแนวความคิดที่ได้วิเคราะห์ข้อมูลข้างต้นให้ออกมาเป็นภาพร่างด้วยการลงพื้นที่สำรวจในพื้นที่จริง โดยพื้นที่ทั้งหมดที่สำรวจล้วนอยู่ใกล้ๆ บริเวณบ้านเกิดของข้าพเจ้าเอง เพื่อประโยชน์ในการติดต่อสื่อสารกับผู้ที่เลือกมาเป็นแบบและประโยชน์เรื่องความคุ้นชินกับสถานที่ โดยทำการสำรวจสถานที่ทั้งหมด 15 แห่ง ดังนี้

3.2.1 เขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี

ภาพที่ 3.1 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.2.2 เขต ต.บ้านจ่า อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

ภาพที่ 3.2 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.บ้านจ่า อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

3.2.3 เขต ต.โพธิ์ชนไก่ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

ภาพที่ 3.3 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.โพธิ์ชนไก่ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.2.5 เขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

ภาพที่ 3.4 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

3.2.6 เขต ต.ต้นโพธิ์ อ.เมือง จ.สิงห์บุรี

ภาพที่ 3.5 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.ต้นโพธิ์ อ.เมือง จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.2.7 เขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

ภาพที่ 3.6 สถานที่ที่ลงสำรวจในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

3.3 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

3.3.1 คัดเลือกสถานที่สำหรับถ่ายทอดผลงาน

หลังจากที่ข้าพเจ้าได้ลงสำรวจพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลแล้วก็ได้ทำการคัดเลือกสถานที่ที่จะใช้จริง จำนวน 12 สถานที่ โดยคัดแยกสถานที่ดังกล่าวออกเป็น 3 ชุด ชุดละ 4 ภาพ คือ สถานที่ที่ต้องการเก็บบรรยากาศภายนอกตัวอาคารเพื่อให้เห็นสภาพแวดล้อมของสถานที่นั้นๆ สถานที่ที่ต้องการถ่ายทอดภาพบรรยากาศภายในตัวอาคารเพื่อสื่อถึงความเป็นบ้านและบันทึกภาพของสถานที่อย่างเดียว โดยสถานที่ที่คัดเลือกแล้วมีดังนี้

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.1.1 ชุดที่ 1 ภายนอกตัวอาคาร

- เขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี บ้านหลังนี้เป็นบ้านริมแม่น้ำท่าจีน บ่งบอกถึงความเป็นชุมชนดั้งเดิม ที่มีการอยู่อาศัยตามริมน้ำ ลักษณะเรื่องราวของตัวบ้านจึงน่าสนใจ

ภาพที่ 3.7 สถานที่ในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้ตั้งอยู่ในเขตทุ่งนาของ อ.บางระจัน ต้องเดินทางจากถนนเส้นหลังเข้าไปไกลพอสมควร ด้วยลักษณะที่ตั้งไม่เอื้อต่อการค้าขายหรือประกอบกิจการ สมาชิกของบ้านรุ่นแรกๆ จึงมีอาชีพทำนา แต่พอมาถึงรุ่นลูกก็ต้องแยกย้ายกันไปทำงานที่โรงงานอุตสาหกรรมจนต้องทิ้งร้างบ้านหลังนี้ไปในที่สุด

ภาพที่ 3.8 สถานที่ในเขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้ข้าพเจ้าสะดุดตาตรงรูปแบบลักษณะของตัวบ้าน การเหลือเฉพาะส่วนของเสา คาและผนังบางส่วนทำให้เกิดเส้นสายที่น่าสนใจ กอปรกับจุดเด่นตรงบ้านบ้านเลขที่สีแดงที่ทิ้งร่องรอยอดีตไว้ก็สามารถสื่อความเป็นบ้านในอดีตได้มาก

ภาพที่ 3.9 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้อยู่ในตลาดเก่าของ อ.บางระจัน เราจะเห็นได้ว่าลักษณะสถาปัตยกรรมนั้นเป็นลักษณะของตลาดโบราณอย่างชัดเจน ในสมัยก่อนบ้านหลังนี้เคยเป็นแผงขายผัก แต่เมื่อความเจริญได้หายไปการแสวงหาทางอยู่รอดจึงต้องตามมา การย้ายที่อยู่จึงเป็นทางรอดเดียวของเจ้าของบ้าน

ภาพที่ 3.10 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.1.2 ชุดที่ 2 ภายในตัวอาคาร

- เขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี บ้านหลังนี้เป็นบ้านริมแม่น้ำท่าจีน แต่ก่อนเคยเป็นบ้านของหมอประจำชุมชน แต่ภายหลังก็ต้องปล่อยร้างเหลือไว้แต่ร่องรอยอดีต ข้าพเจ้ารู้สึกสะดุดตากับข้าวของที่วางระเกะระกะมาก เพราะรู้สึกว่าของทุกชิ้นมีความงามและมีค่าในสายตาคนชอบของเก่ามากเลย แต่พวกเขาก็เลือกที่จะทิ้งสิ่งของเหล่านี้และอดีตไว้ที่นี่

ภาพที่ 3.11 สถานที่ในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี บ้านหลังนี้เป็นบ้านที่สวยงามมากสำหรับข้าพเจ้าในแง่ของสถาปัตยกรรม ลักษณะของตัวบ้านเป็นแบบเรือนไทยแท้ยกใต้ถุนสูงอยู่ริมน้ำ แสงภายในตัวบ้านก็มีการออกแบบให้ส่องเข้าถึงตัวบ้านอย่าลงตัว ดูเป็นบ้านที่น่าอยู่และอบอุ่นทีเดียว อดีตบ้านหลังนี้สมาชิกยุคแรกๆ มีอาชีพทำโรงเลื่อยไม้ ซึ่งอุปกรณ์ต่างๆก็ยังแขวนให้เห็นที่ผนังบ้าน แต่ที่น่าชื่นชมคือ บ้านหลังนี้มีการรักษาสภาพบ้านและสิ่งของภาพในบ้านไว้ได้อย่างดีมาก จนทำให้ตอนที่ข้าพเจ้าไปยืนอยู่ที่นั่นก็สามารถซึมซับกับบรรยากาศเก่าๆ ได้ไม่ยาก

ภาพที่ 3.12 สถานที่ในเขต ต.บ้านกร่าง อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.บ้านจ่า อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้เป็นบ้านมีใต้ถุนแบบโบราณ เมื่อเดินขึ้นบันไดมาข้าพเจ้าก็ต้องสะดุดตากับโครงสร้างที่ยังพอเหลืออยู่ของบ้าน บ้านหน้าต่างและวงกบประตูที่พอจะเหลืออยู่มีความสวยงามมาก มันให้ความรู้สึกว่าที่นี่เคยเป็นบ้านและยังคงร่องรอยดังกล่าวไว้บอกใบ้เรานั่นเอง

ภาพที่ 3.13 สถานที่ในเขต ต.บ้านจ่า อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.บางพุทรา อ.เมือง จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้เป็นบ้านของนายท้ายเรือเก่า โดยสมัยก่อนผู้ว่าราชการจังหวัดจะต้องมีคนพายเรือส่วนตัว หากเทียบกับสมัยปัจจุบันก็จะเหมือนต้องกับว่ามีคนขับรถส่วนตัว ซึ่งการสันจรทางเรือถือเป็นการสะท้อนวิถีชีวิตของคนในสมัยก่อน พอมาถึงรุ่นลูกรุ่นหลานก็ได้แยกย้ายกันไปจนบ้านหลังนี้ได้ถูกทิ้งร้าง เหลือไว้แต่ซากสังกะสีที่ผุพังและระเบียงไม้ที่เปื่อนฝุ่นเท่านั้น

ภาพที่ 3.14 สถานที่ในเขต ต.ต้นโพธิ์ อ.เมือง จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.1.3 ชุดที่ 3 เฉพาะตัวอาคาร

- เขต ต.โพธิ์ชนไก่ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้ถือเป็นบ้านที่ตั้งอยู่บนทำเลที่สวยงามมากริมแม่น้ำน้อย หากเทียบกับบ้านในปัจจุบันข้าพเจ้าคิดว่าบ้านหลังนี้คงเป็นบ้านเดี่ยว ทำเลดีที่สุดของหมู่บ้านหรูๆ เลยทีเดียว ลักษณะตัวบ้านใหญ่โตแสดงถึงลักษณะของบ้านที่เคยเป็นครอบครัวใหญ่ แต่ปัจจุบันตัวบ้านได้ทรุดโทรมไปมากจนช่วงกลางของตัวบ้านได้หักลงมาซึ่งข้าพเจ้ามีความรู้สึกว่ามันเป็นเรื่องน่าเสียดายมาก

ภาพที่ 3.15 สถานที่ในเขต ต.โพธิ์ชนไก่ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี ข้าพเจ้าสะดุดตาบ้านหลังนี้ตรงป้าย “บ้านเฉลิมพระเกียรติ โครงการแก้ปัญหาความยากจน” คราบน้ำท่วมและลักษณะการทิ้งร้าง เมื่อนำข้อมูลที่ประทะความรู้สึกทั้งหมดมาเรียบเรียงก็สามารถสะท้อนปัญหาในชนบทของไทยได้มากทีเดียว

ภาพที่ 3.16 สถานที่ในเขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้เป็นบ้านของชายพิการกับภรรยา ตั้งอยู่ริมแม่น้ำน้อย หลังจากที่พบกับปัญหาการเงินพวกเขาก็เลือกที่จะกู้เงินนอกระบบ จนสุดท้ายไม่สามารถจ่ายค่าดอกเบี้ยได้จึงจำเป็นต้องหนีไป บ้านหลังนี้จึงถูกทิ้งร้างไว้เป็นเครื่องเตือนใจให้คนรุ่นหลังและสะท้อนสภาพชีวิตของคนไทยไปพร้อมๆ กัน

ภาพที่ 3.17 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

- เขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี บ้านหลังนี้เป็นบ้านที่ตั้งอยู่ในตลาดเก่าริมแม่น้ำน้อย โดยเจ้าของบ้านได้ย้ายไปอยู่ที่อื่นแต่ไม่ได้ทำการรื้อถอนตัวบ้าน คนที่อยู่บริเวณนั้นจึงใช้พื้นที่บริเวณหน้าบ้านเป็นที่เพาะชำต้นไม้ขาย ซึ่งภาพที่ได้ก็ให้ความรู้สึกของความไม่เข้ากันของบรรยากาศได้ดี ข้าพเจ้าคิดว่าความทรุดโทรมของตัวบ้านนั้นมีความขัดแย้งกับความเขียวชอุ่มของใบไม้มาก จึงถือว่าเป็นภาพที่น่าสนใจทีเดียว

ภาพที่ 3.18 สถานที่ในเขต ต.สิงห์ อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.2 เตรียมอุปกรณ์การถ่ายภาพ โดยใช้อุปกรณ์ดังนี้

3.3.2.1 กล้อง DSLR Canon 60D

ภาพที่ 3.19 กล้อง DSLR Canon 60D

- เซ็นเซอร์ภาพ CMOS 18.0 ล้านพิกเซล และหน่วยประมวลผล DIGIC 4 ให้ภาพคุณภาพสูงและทำงานได้รวดเร็วทันใจ

- ช่วงความไวแสง ISO 100 - 6400 (ขยายได้สูงสุด 12800) สำหรับบันทึกภายใต้ทุกสภาพแสงตั้งแต่แสงสว่างมากไปจนถึงสภาพแสงน้อยมาก

- ฟังก์ชั่นบันทึกวิดีโอใหม่ EOS HD Video พร้อมระบบควบคุมการทำงานแบบแมนนวลเหมือนกล้องมืออาชีพ เลือกครอปวิดีโอให้เล็กลงเหลือขนาด 640 x 480 ได้ พร้อมช่องต่อไมโครโฟนภายนอก External Microphone IN Terminal สำหรับงานวิดีโอที่ต้องการเสียงคุณภาพสูง

- จอมอนิเตอร์ใหม่แบบ Vari-angle 3.0-inch Clear View LCD ความละเอียดสูงถึง 1,040,000 จุดแบบ VGA ปรับมุมมองและพลิกหมุนได้ พร้อมเคลือบป้องกันแสงสะท้อนแบบมัลติโค้ทใหม่มองดูภาพได้สว่างและชัดเจนมากยิ่งขึ้น

- ถ่ายภาพต่อเนื่องได้เร็วสูงสุด 5.3 ภาพ/วินาที ต่อเนื่อง 58 ภาพที่ขนาด Large/JPEGs และ 16 ภาพที่ฟอร์แมทRAW

- ช่องมองภาพ มองเห็น 96% ให้มุมมองที่กว้างขึ้น มองดูภาพได้ใหญ่และชัดเจนมากขึ้น

- ระบบวัดแสงใหม่ Enhanced iFCL 63-zone แบบ Dual-layer metering system และระบบออโต้โฟกัส 9 ใหม่ โฟกัสได้รวดเร็วทันใจ พร้อมการวางเซ็นเซอร์แบบกากบาท รองรับการทำงานกับเลนส์รูรับแสงf/2.8

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.2.2 Lens Canon 16-35 mm f 2.8L

ภาพที่ 3.20 Lens Canon 16-35 mm f 2.8L

- ความยาวโฟกัส 16 - 35 มม. เป็นเลนส์ช่วงกว้าง ทำให้สามารถเก็บภาพมุมกว้างของสถานที่ต่างๆได้ดี

- รูรับแสงกว้างสุด (F) F2.8 ค่ารูรับแสงกว้างทำให้ชดเชยแสงในสภาพแสงน้อยได้ดี

- ขนาดหน้าเลนส์ 82 ม.ม.

- เป็นเลนส์ตระกูล L ซึ่งถือเป็นเลนส์คุณภาพสูงของ Canon ทำให้ได้ภาพและสีที่สวยงาม

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.2.3 Flash Canon 580 EXII จำนวน 2 ตัว

ภาพที่ 3.21 Flash Canon 580 EXII

- มีคุณสมบัติกันฝุ่นและละอองน้ำ ใช้งานได้กับกล้องแคนนอน EOS รองรับการทำงานระบบแฟลช E-TTL ไกด์นัมเบอร์ 58 (เมตร, ซูมที่ 105 มม.)

- รองรับระบบการสั่งและรับสัญญาณแฟลชในตัวด้วยโหมด Master และ Slave ซึ่งทำให้สะดวกต่อการใช้นอกสถานที่

3.3.2.4 สายชิงค์แฟลช Canon OC-E3

ภาพที่ 3.22 สายชิงค์แฟลช Canon OC-E3

- มีคุณสมบัติในการแยกแฟลชออกจากตัวกล้อง เพื่อสะดวกต่อการควบคุมทิศทางแสง

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.2.5 ขาตั้งแฟลช 2 ขา

ภาพที่ 3.23 ขาตั้งแฟลช

- มีคุณสมบัติในการวางแฟลช เพื่อความสะดวกในการกำหนดจุดวางแสงและการปรับเปลี่ยนทิศทางแสงที่แน่นอน

3.3.2.6 ขาตั้งกล้อง Benro

ภาพที่ 3.24 ขาตั้งกล้อง Benro

- มีคุณสมบัติในการช่วยให้การถ่ายภาพในสภาวะแสงน้อยคมชัด

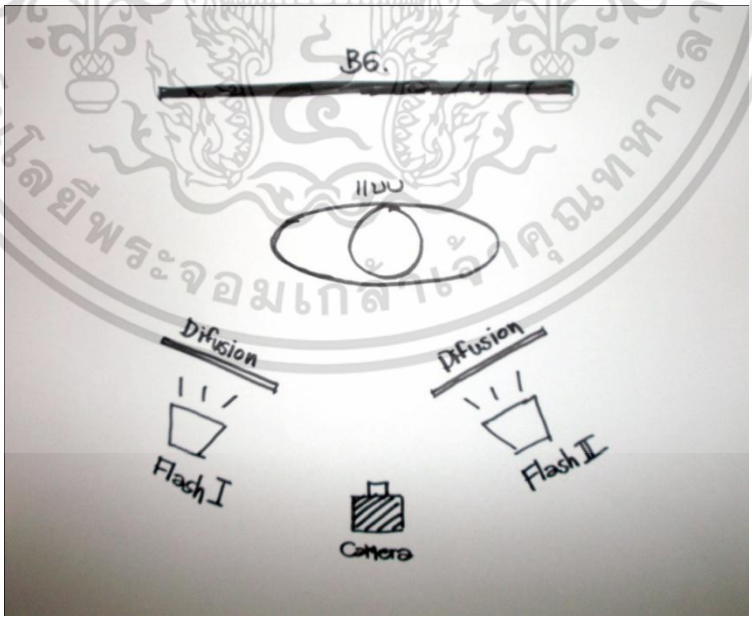
เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.2.7 Flash Bounce Diffuser

ภาพที่ 3.25 Flash Bounce Diffuser

- มีคุณสมบัติช่วยกระจายแสงแฟลชและกรองแสงแฟลชให้นุ่มนวลยิ่งขึ้น ทำให้ได้แสงที่เป็นธรรมชาติและกลมกลืนกับสถานที่ได้ดีกว่า

3.3.3 วางแผนผังการจัดไฟ ได้ดังนี้



ภาพที่ 3.26 แผนผังการจัดไฟ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.3.4 ถ่ายงานจริง

ภาพที่ 3.27 ภาพเบื้องหลัง

3.3.5 พิมพ์ภาพและเข้ากรอบผลงานให้เรียบร้อย

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

3.4 การแก้ปัญหาในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการสร้างสรรค์ผลงานชุดดังกล่าว ข้าพเจ้าพบว่าขั้นตอนในการถ่ายทำผลงานค่อนข้างจะต้องติดต่อประสานงานกับคนหลายส่วน ดังนั้นจึงอาจเกิดความยุ่งยากในการติดต่ออยู่บ้าง ปัญหาที่มักจะพบก็ยกตัวอย่างเช่น เรื่องอธิบายสิ่งที่เราต้องการให้แบบเข้าใจและให้ความร่วมมือ เรื่องการอธิบายวิธีการทำงาน และเรื่องเวลาการนัดหมาย เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ข้าพเจ้าจึงต้องวางแผนการถ่ายทำอย่างละเอียดและมีแผนสำรองตลอดเวลา ต้องทราบว่าหากเกิดเหตุฉุกเฉินจะต้องแก้ปัญหาอย่างไร ต้องทำอะไรก่อนอะไรหลัง เพื่อที่จะทำให้การถ่ายทำราบรื่นและได้ผลงานที่ตรงกับความต้องการมากที่สุด

ส่วนปัญหาเรื่องของอุปกรณ์ก็มีบ้าง เช่น ในงานชุดก่อนหน้าที่ข้าพเจ้าพอว่าเลนส์ที่ใช้นั้นมีปัญหาเรื่องความคมชัดอยู่บ้าง จึงต้องเตรียมเลนส์ที่มีคุณภาพดีกว่าเดิมมาทดแทน หรือครั้งที่แล้วไม่มีการใช้ขาตั้งกล้องในการถ่ายทำจึงทำให้ภาพนั้นมีความสั่นเบลออยู่บ้าง ในครั้งนี้จึงจำเป็นต้องใช้ขาตั้งกล้องในการถ่ายทำด้วย

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บทที่ 4
การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ภายใต้หัวข้อ “สถานที่แห่งความทรงจำ” เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวการย้ายถิ่นฐานของผู้คน โดยทิ้งร้างบ้านเรือนและสภาพแวดล้อมของตนไปแสวงหาชีวิตที่ดีกว่าในเมืองใหญ่ ผ่านมุมมองและกระบวนการในการสร้างสรรค์ ออกมาในรูปแบบผลงานศิลปะภาพถ่าย จำนวน 12 ชิ้นงาน ซึ่งสามารถวิเคราะห์เนื้อหา แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์เพื่อให้สัมฤทธิ์ผลตามจุดประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ ดังต่อไปนี้

4.1 การวิเคราะห์ผลงานโดยรวม

4.1.1 เรื่องราว (Subject)

นำเสนอเรื่องราวการย้ายถิ่นฐานของผู้คน โดยทิ้งร้างบ้านเรือนและสภาพแวดล้อมของตนไปแสวงหาชีวิตที่ดีกว่าในเมืองใหญ่ โดยนำเนื้อหามาจากประสบการณ์ส่วนตัวที่ได้ประสบมาด้วยตนเองในเรื่องการทิ้งถิ่นฐานบ้านเกิด

4.1.2 เนื้อหา (Content)

นำเสนอภาพบ้านเรือนของครอบครัวที่เคยอยู่อาศัยรวมถึงสิ่งของเครื่องใช้ของครอบครัวต่างๆ โดยนำบุคคลเหล่านั้นมาจัดวางใหม่ในพื้นที่ที่พวกเขาเคยอาศัยและใช้ชีวิตอยู่ โดยใช้เสื้อผ้าเป็นสัญลักษณ์ถึงความแปลกแยกกับพื้นที่เดิม

4.1.3 การแสดงออก (Expression)

ผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้มีการแสดงออกผ่านวิธีการถ่ายภาพในเชิงการบันทึก(Documentary) ผสมกับการจัดกำหนดแบบและแสง (Setting) เพื่อสะท้อนถึงสถานที่แห่งความทรงจำ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

4.1.4 สัญลักษณ์ (Symbolic)

ผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้เน้นการแสดงออกผ่านภาพถ่ายครอบครัวและสถานที่อันปรักหักพังที่ครอบครัวเหล่านั้นทิ้งร้างไป

4.1.5 วิเคราะห์ทัศนธาตุ (Visual Element)

สามารถวิเคราะห์ทัศนธาตุหลักๆในผลงาน ดังต่อไปนี้

สี ในโครงสร้างสีของงานชุดนี้เป็นการผสมของแม่สีแสง (RGB) ในชั้นบรรยากาศ ที่แสดงออกถึงสภาพแวดล้อมและบรรยากาศที่ตรงไปตรงมา

เส้น ในงานชุดนี้จะมีเส้นนำสายตา (Perspective) ที่ทอดยาวไปหาตัวแบบ เพื่อเน้นความมีมิติให้กับงานเพิ่มขึ้น โดยเส้นต่างๆจะเห็นได้จากเส้นสายของขอบประตู ราวบันไดหรือโครงสร้างปรักหักพังของตัวบ้าน

รูปร่างรูปทรง เน้นรูปทรงของแบบที่ถูกจัดวางไว้กลางภาพ ซึ่งแบบเหล่านั้นก็ถูกรายล้อมไปด้วยรูปทรงเรขาคณิตของตัวบ้านที่ปรักหักพัง

พื้นผิวพื้นผิวในภาพเกิดจากร่องรอยความรกร้างที่ประกอบไปด้วยฝุ่น ร่องรอยการกัดกร่อนของลมและฝนบนพื้นไม้หรือพื้นสังกะสี ซึ่งร่องรอยดังกล่าวก็สร้างพื้นผิวในลักษณะที่แตกต่างกันไปในภาพแต่ละภาพ

พื้นที่ว่าง พื้นที่ว่างในภาพเกือบทุกภาพมีการเว้นด้านข้างทั้งสองด้านในลักษณะที่เท่าๆกัน เพื่อนำเสนอสภาพแวดล้อมและบรรยากาศที่จะประกอบขึ้นเป็นภาพแต่ละภาพ โดยสภาพแวดล้อมดังกล่าวจะช่วยเล่าเรื่องให้ภาพแต่ละภาพมีความชัดเจนยิ่งขึ้น

4.1.6 วิเคราะห์การจัดวาง (Composition)

โครงสร้างหลักขององค์ประกอบเน้นการจัดวางรูปทรงที่เรียบง่าย โดยเน้นไปที่ภาพครอบครัวที่อยู่ตรงกลางภาพเป็นหลัก ประกอบกับรายละเอียดในสถานที่ต่างๆที่เป็นพื้นหลังของภาพ

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

4.2 การวิเคราะห์ผลงานรายชิ้น

4.2.1 ผลงานชิ้นที่ 1

ผลงานชิ้นที่ 1 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพครอบครัวที่มีแม่ ลูกๆและสุนัขที่พวกเขาเลี้ยงมาเป็นประธานในภาพ โดยฉากหลังของภาพและสภาพแวดล้อมเป็นบ้านที่พวกเขาเคยอยู่ ใน อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี แต่ในปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.2 ผลงานชิ้นที่ 2

ผลงานชิ้นที่ 2 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพครอบครัวที่มีพ่อ แม่และลูกเป็นประธานในภาพ โดยฉากหลังของภาพและสภาพแวดล้อมเป็นบ้านที่พวกเขาเคยอยู่ ใน อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี แต่ในปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.3 ผลงานชิ้นที่ 3

ผลงานชิ้นที่ 3 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพสามี ภรรยามาเป็นประธานในภาพ โดยฉากหลังของภาพและสภาพแวดล้อมเป็นบ้านที่พวกเขาเคยอยู่ ใน อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี แต่ในปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.4 ผลงานชิ้นที่ 4

ผลงานชิ้นที่ 4 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพผู้ชายเป็นประธานในภาพ โดยฉากหลังของภาพและสภาพแวดล้อมเป็นบ้านที่เขาเคยอยู่ ใน อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี แต่ในปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.5 ผลงานชิ้นที่ 5

ผลงานชิ้นที่ 5 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพครอบครัว ที่มีพ่อ แม่ ลูกชายและลูกสาวบุญธรรมเป็นประธานในภาพ โดยฉากหลังของภาพเป็นส่วนหนึ่งในตัวบ้านที่พวกเขาเคยอยู่ ใน อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี แต่ปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

4.2.6 ผลงานชิ้นที่ 6

ผลงานชิ้นที่ 6 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพครอบครัว ที่มีพ่อ ลูกและภาพแม่ที่เสียชีวิตแล้วเป็นประธานในภาพ โดยฉากหลังของภาพเป็นส่วนหนึ่งในตัวบ้านที่พวกเขาเคยอยู่ ใน อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี แต่ปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.7 ผลงานชิ้นที่ 7

ผลงานชิ้นที่ 7 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพสามี ภรรยาโดยฉากหลังของภาพเป็นส่วนหนึ่งในตัวบ้านที่พวกเขาเคยอยู่ ใน อ.เมือง จ.สิงห์บุรี แต่ปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.8 ผลงานชิ้นที่ 8

ผลงานชิ้นที่ 8 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพครอบครัวที่มี พ่อ แม่และลูกสาวสองคนเป็นประธานในภาพ โดยฉากหลังของภาพเป็นส่วนหนึ่งในตัวบ้านที่พวกเขาเคยอยู่ ใน อ.ศรีประจันต์ จ.สุพรรณบุรี แต่ปัจจุบันได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.9 ผลงานชิ้นที่ 9

ผลงานชิ้นที่ 9 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพบ้านร้างที่เคยเป็นที่อาศัยของครอบครัวขนาดใหญ่ ใน อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี โดยบ้านหลังนี้อยู่บนตำแหน่งที่สายงามมากบนถนนเลียบแม่น้ำน้อย แต่ปัจจุบันเจ้าของบ้านก็ได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.10 ผลงานชิ้นที่ 10

ผลงานชิ้นที่ 10 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพบ้านร้างที่ อบต.แม่ลา เคยสร้างให้เป็นที่อยู่อาศัยของผู้ขาดแคลนที่ได้รับการคัดเลือกในพื้นที่ ตามโครงการบ้านเฉลิมพระเกียรติ แก้ไขปัญหาความยากจนหนึ่งตำบลหนึ่งหลัง ในเขต ต.แม่ลา อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี แต่ปัจจุบันเจ้าของบ้านก็ได้ทิ้งร้างไปแล้ว

4.2.11 ผลงานชิ้นที่ 11

ผลงานชิ้นที่ 11 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพบ้านร้างที่เคยเป็นที่อาศัยของสามีภรรยาคู่หนึ่ง ใน อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี แต่ด้วยปัญหาหนี้สินทำให้ทั้งคู่ต้องย้ายหนีไปอยู่ที่อื่น

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

4.2.12 ผลงานชิ้นที่ 12

ผลงานชิ้นที่ 12 ข้าพเจ้าเลือกใช้ภาพบ้านร้างที่เคยเป็นที่อยู่อาศัยของครอบครัวเก่าแก่ใน อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี แต่ปัจจุบันบ้านหลังนี้ก็ถูกทิ้งร้างและผู้คนบริเวณนั้นก็มาขอใช้พื้นที่ด้านหน้าเพื่อวางต้นไม้ขาย

4.3 การวิเคราะห์โครงสร้างองค์ประกอบ

การวิเคราะห์องค์ประกอบของงาน ข้าพเจ้าได้เลือกผลงานที่มีความแตกต่างกันทางองค์ประกอบมาวิเคราะห์ 2 ชิ้นงาน โดยจะวิเคราะห์ในเชิงลึกถึงองค์ประกอบที่ให้ผลทางสายตาของผู้ชม อันจะนำไปสู่กระบวนการรับรู้ทางอารมณ์ต่อไป ได้แก่

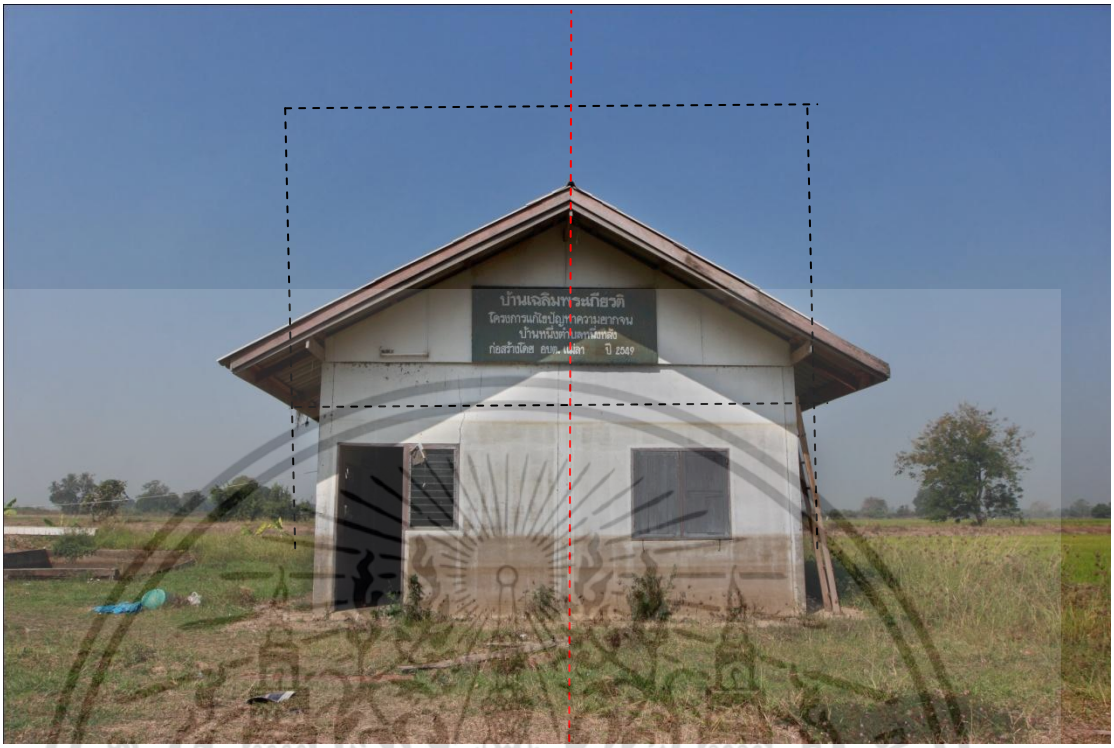
4.3.1 ภาพ “สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 7” เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

ภาพที่ 4.1 แสดงโครงสร้างองค์ประกอบหลัก “สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 7”

โครงสร้างขององค์ประกอบหลักประกอบไปด้วยรูปสามเหลี่ยม 1 รูป โดยเน้นประธานของภาพเป็นหลักอยู่ที่กลางภาพ โดยมีเส้นนำสายตาที่ทอดไปหาประธานของภาพทั้งสองด้าน เพื่อเป็นการเน้นตัวของประธานในภาพให้มีพลังเพิ่มขึ้นอีก

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

4.2.2 ภาพ “สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 10” เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว



ภาพที่ 4.2 แสดงโครงสร้างองค์ประกอบหลัก “สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 10”

โครงสร้างขององค์ประกอบหลักประกอบไปด้วยรูปสี่เหลี่ยม 1 รูป โดยเน้นประธานของภาพเป็นหลักอยู่ที่กลางภาพ การจัดน้ำหนักของภาพเป็นแบบสมมาตร โดยน้ำหนักทั้งซ้ายและขวาเท่ากัน เพื่อเน้นความโดดเด่นให้ประธานของภาพ

4.4 สรุปผลการวิเคราะห์

วิทยานิพนธ์ชุดนี้ มีนัยยะสำคัญในการสร้างสรรค์ที่สรุปได้ คือ

4.4.1 การคัดเลือกข้อมูลเบื้องต้น ในการลงพื้นที่จริงเพื่อหาข้อมูล กำหนดมุมที่จะใช้ถ่ายจริง ทำแบบร่างผลงานออกมาและวางแผนการถ่ายทำที่ดีจะทำให้การผลิตผลงานมีความลื่นไหล เพราะเมื่อเราสามารถผลิตผลงานตามตารางที่เตรียมไว้ได้แล้ว ก็ไม่จำเป็นต้องกังวลว่าจะทำงานดังกล่าวได้เสร็จทันเวลาหรือไม่ เราจึงมีเวลาที่จะใช้ไปกับการจัดการแบบและเรื่องของการจัดองค์ประกอบได้มากขึ้นด้วย

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

4.4.2 การผลิตผลงานนั้นทำไปแบบร่างผลงานและแผนงานที่เตรียมไว้ แต่ในขณะปฏิบัติงานก็จะมีปัญหาเฉพาะหน้าที่ต้องแก้ไขอยู่บ้าง เช่น เรื่องของเทคนิค ปัญหาการ Slave Flash ที่ไม่มีตาแมว (ตัวรับสัญญาณแฟลช) ในที่แจ้งหรือปัญหาเรื่องความคลาดเคลื่อนในการนัดหมายแบบ ซึ่งก็ทำให้ต้องเสียเวลาไปบ้าง แต่ในที่สุดปัญหาทั้งหมดก็ได้ถูกแก้ไขได้โดยทันเวลา

4.4.3 การให้ความสำคัญกับการแสดงออกทางศิลปะ โดยมุ่งเน้นที่แนวความคิดของผลงานผ่านการแสดงออกทางสีหน้าของผู้คนที่ไร้อารมณ์ ในสถานที่ที่รกร้างที่พวกเขาเคยอยู่

กล่าวโดยภาพรวม ผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้เป็นการแสดงออกผ่านวิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางภาพถ่าย โดยนำเสนอเรื่องราวการย้ายถิ่นฐานของผู้คน โดยทิ้งร้างบ้านเรือนและสภาพแวดล้อมของตนไปแสวงหาชีวิตที่ดีกว่าในเมืองใหญ่ หลงเหลือเพียงร่องรอยของอดีตที่เคยมีชีวิต ผ่านบ้านเรือนที่เคยอยู่อาศัยรวมถึงสิ่งของเครื่องใช้ของครอบครัวต่างๆ โดยนำบุคคลเหล่านั้นมาจัดวางใหม่ในพื้นที่ที่พวกเขาเคยอาศัยและใช้ชีวิตอยู่ โดยใช้เสื้อผ้าเป็นสัญลักษณ์ถึงความแปลกแยกกับพื้นที่เดิมผ่านวิธีการถ่ายภาพในเชิงการบันทึก (Documentary) ผสมกับการจัดกำหนดแบบและแสง (Setting) เพื่อสะท้อนถึงสถานที่แห่งความทรงจำ ซึ่งผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้มีที่มาจากข้อมูลอันหลากหลาย แต่ยังคงรักษาแนวความคิดของผลงานอันเกี่ยวข้องกับการย้ายถิ่นฐานของประชากรและจะเป็นต้นทางต่อแนวการสร้างสรรค์ของข้าพเจ้าต่อไปในอนาคต

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ผลงานวิทยานิพนธ์

ภาพที่ 4.3 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 1

เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

ภาพที่ 4.4 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 2

เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 4.5 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 3

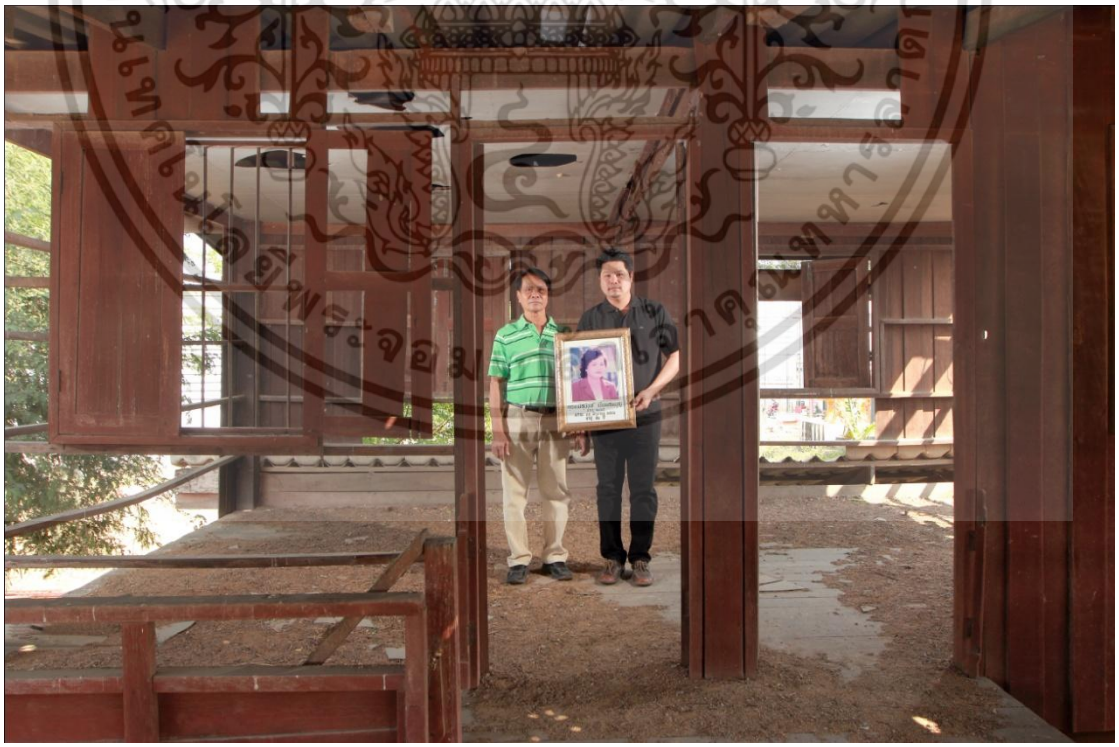
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

ภาพที่ 4.6 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 4

เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 4.7 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 5
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว



ภาพที่ 4.8 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 6
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 4.9 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 7
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

ภาพที่ 4.10 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 8
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 4.11 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 9
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

ภาพที่ 4.12 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 10
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ภาพที่ 4.13 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 11
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

ภาพที่ 4.14 สถานที่แห่งความทรงจำหมายเลข 12
เทคนิคภาพถ่าย ขนาด 20 x 30 นิ้ว

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บทที่ 5
สรุปผลการสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ในหัวข้อ “สถานที่แห่งความทรงจำ” มีขั้นตอนการดำเนินงานทั้งด้านทฤษฎีและด้านปฏิบัติ โดยทางด้านทฤษฎีเป็นการศึกษาข้อมูลเนื้อเรื่องทั้งด้านทฤษฎีและจินตภาพจากพื้นที่จริงในชุมชนที่ข้าพเจ้าเคยอยู่อาศัย โดยข้าพเจ้าได้ทำการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องไม่ว่าจะเป็นทางด้านสื่อสังคม ทัศนศิลป์และการวิเคราะห์ผลงานและปัญหาของผลงานชุดที่ผ่านมา รวมถึงการลงพื้นที่จริงเพื่อเก็บข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวการย้ายถิ่นฐานของประชากร ส่วนในด้านปฏิบัติ ข้าพเจ้าได้ทำการศึกษา ค้นคว้าและทดลองเทคนิคต่างๆทางการถ่ายภาพ เพื่อพัฒนาให้มีความเฉพาะตัวเพิ่มขึ้น

ข้าพเจ้าได้นำเสนอเรื่องราวการย้ายถิ่นฐานของผู้คน โดยทิ้งร้างบ้านเรือนและสภาพแวดล้อมของตนไปแสวงหาชีวิตที่ดีกว่าในเมืองใหญ่ หลงเหลือเพียงร่องรอยของอดีตที่เคยมีชีวิต ผ่านบ้านเรือนที่เคยอยู่อาศัยรวมถึงสิ่งของเครื่องใช้ของครอบครัวต่างๆ โดยนำบุคคลเหล่านั้นมาจัดวางใหม่ในพื้นที่ที่พวกเขาเคยอาศัยและใช้ชีวิตอยู่ โดยใช้เสื้อผ้าเป็นสัญลักษณ์ถึงความแปลกแยกกับพื้นที่เดิม ผ่านวิธีการถ่ายภาพในเชิงการบันทึก (Documentary) ผสมกับการจัดกำหนดแบบและแสง (Setting) เพื่อสะท้อนถึงสถานที่แห่งความทรงจำ โดยนำเนื้อหามาจากชุมชนที่ข้าพเจ้าเคยอาศัยอยู่ เพื่อที่จะแสดงแนวความคิดและทัศนคติส่วนตัวที่มีต่อปัญหาการย้ายถิ่นฐานของประชากรและค้นคว้าแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัว

อย่างไรก็ตาม การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ จากการที่ได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่างๆประกอบกับการสร้างสรรค์ผลงานและการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า สิ่งเหล่านี้ทำให้ได้รับประสบการณ์ในเรื่องราวประวัติศาสตร์ศิลปะ ปัญหาการย้ายถิ่นฐานของประชากร ความเหลื่อมล้ำของสังคมเมืองและสังคมชนบทและยังได้เรียนรู้ประสบการณ์ในการสร้างงาน ซึ่งข้าพเจ้าจะเก็บเกี่ยวประสบการณ์ครั้งนี้เพื่อนำไปพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานสืบต่อไปในภายภาคหน้า

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

บรรณานุกรม

มูลนิธิชีววิถี. ไม่พบข้อมูลปีที่พิมพ์. **คู่มือประชาชน เรื่อง ความ(ไม่)มั่นคงทางอาหารกับทางออกของประเทศไทย.** นนทบุรี : มูลนิธิชีววิถี

James Fulcher เขียน ปกรณ์ เลิศเสถียรชัย แปล. 2554. **Capitalism ทุนนิยม ความรู้ฉบับพกพา** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเพ่นเวิล์ด

กำจร สุนพงษ์ศรี. 2555. **สุนทรียศาสตร์ หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 1

ผศ.จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545. **โลกศิลปะศตวรรษที่ 20**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์

ดาเนียล มาร์โซนา เขียน อณิมา ทัศจันทร์ แปล. 2552. **Conceptual Art คอนเซ็ปชวลอาร์ต**. พิมพ์ครั้งที่ 1.กรุงเทพฯ : บริษัท เดอะเกรทไฟน์อาร์ต จำกัด

www.nso.go.th สืบค้นเมื่อ 3 ธ.ค. 56

www.nationalgalleries.org สืบค้นเมื่อ 3 ธ.ค. 56

www.artdaily.org สืบค้นเมื่อ 10 ธ.ค. 56

www.tate.org.uk สืบค้นเมื่อ 10 ธ.ค. 56

www.artnet.com สืบค้นเมื่อ 10 ธ.ค. 56

www.manetedouard.org สืบค้นเมื่อ 12 พ.ค. 57

www.picasso.com สืบค้นเมื่อ 12 พ.ค. 57

www.marcelduchamp.net สืบค้นเมื่อ 12 พ.ค. 57

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-นามสกุล นางสาวกุลธิดา มีสกุลถาวร

วัน เดือน ปี เกิด 20 มกราคม พ.ศ. 2531

ที่อยู่ 94 หมู่ 8 ต.ไม้ดัด อ.บางระจัน จ.สิงห์บุรี 16130

เบอร์โทร 085-088-0744

E-mail cutekokoh@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

ประถมศึกษา โรงเรียนอนุบาลสิงห์บุรี จ.สิงห์บุรี

มัธยมศึกษา โรงเรียนสตรีวิทยา กรุงเทพฯ

ปริญญาตรี สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง กรุงเทพฯ

ปริญญาโท สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง กรุงเทพฯ

ประวัติการแสดงงาน

- นิทรรศการ Doo Dee จัดโดย สสส. ณ เซ็นทรัลเวิล์ด กรุงเทพฯ ปี พ.ศ.2551
- นิทรรศการศิลปนิพนธ์ “เพิ่งจะโชว์” ของนักศึกษาศิลปกรรมศาสตรบัญฑิต ภาควิชานิเทศศิลป์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง ณ เฮ้าส์ อาร์ซีเอ กรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2554
- นิทรรศการศิลปนิพนธ์ 21Forms ของนักศึกษาศิลปกรรมศาสตรมหาบัญฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง ณ G23 ม.ศรีนครินทรวิโรฒฯ กรุงเทพฯ พ.ศ. 2557

เอกสารนี้เป็นเอกสารที่สงวนไว้สำหรับการใช้งานเพื่อการศึกษาเท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ประโยชน์ด้านการค้า ไม่ว่ากรณีใดๆ ทั้งสิ้น อีกทั้งห้ามมิให้ดัดแปลงเนื้อหา และต้องอ้างอิงถึงเจ้าของเอกสารทุกครั้งที่มีการนำไปใช้