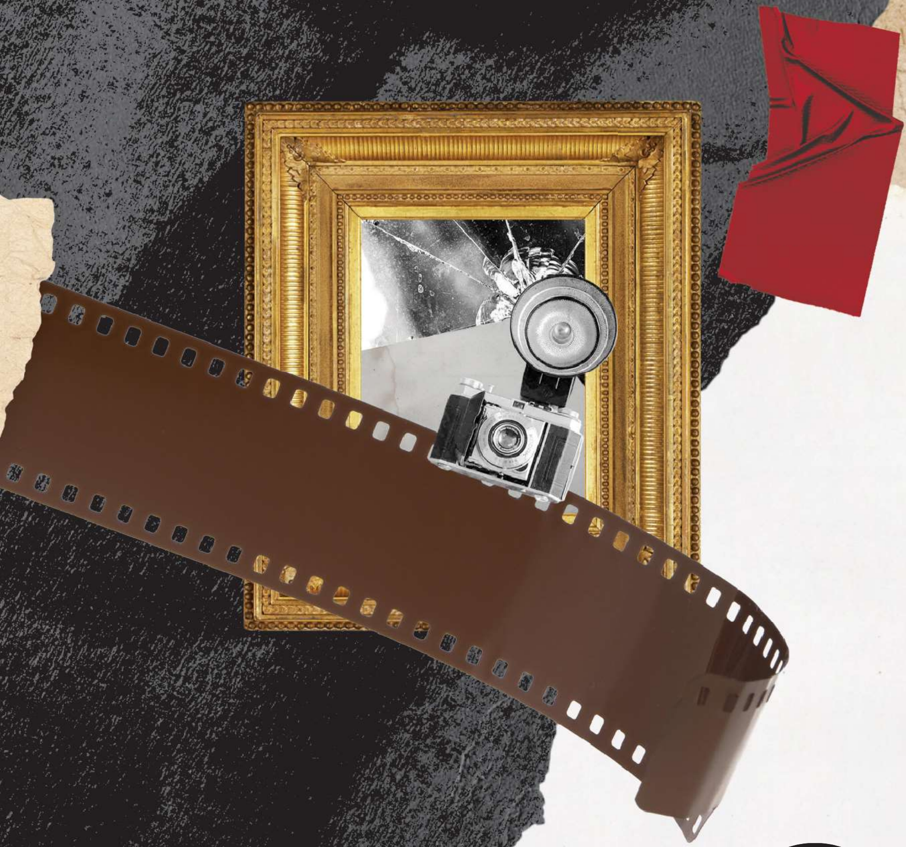
ข้างหลังภาพ 14 ตุลาฯ

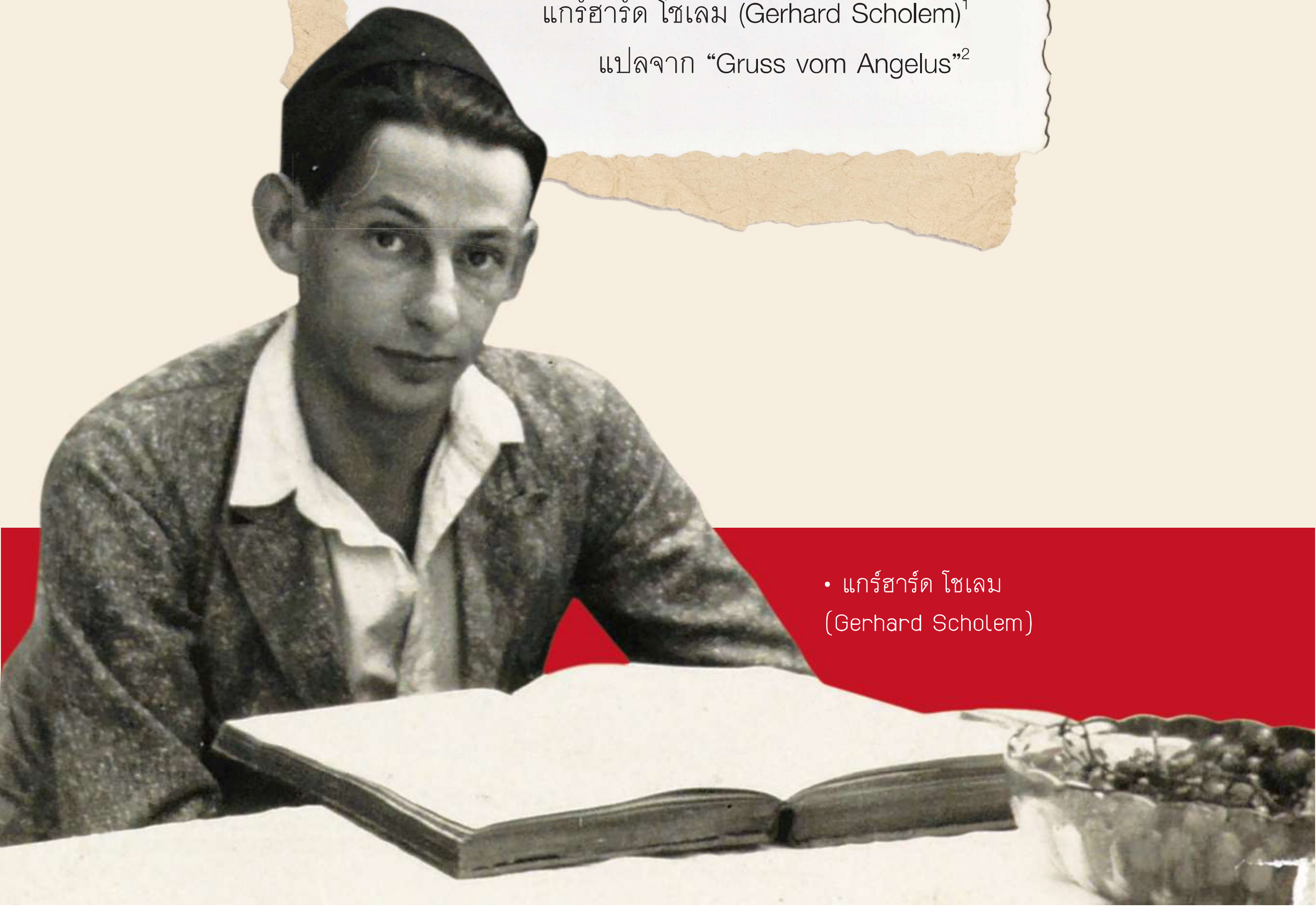
จากระบอบปฏิวัติของเผด็จการ
สู่การปฏิวัติของประชาชน



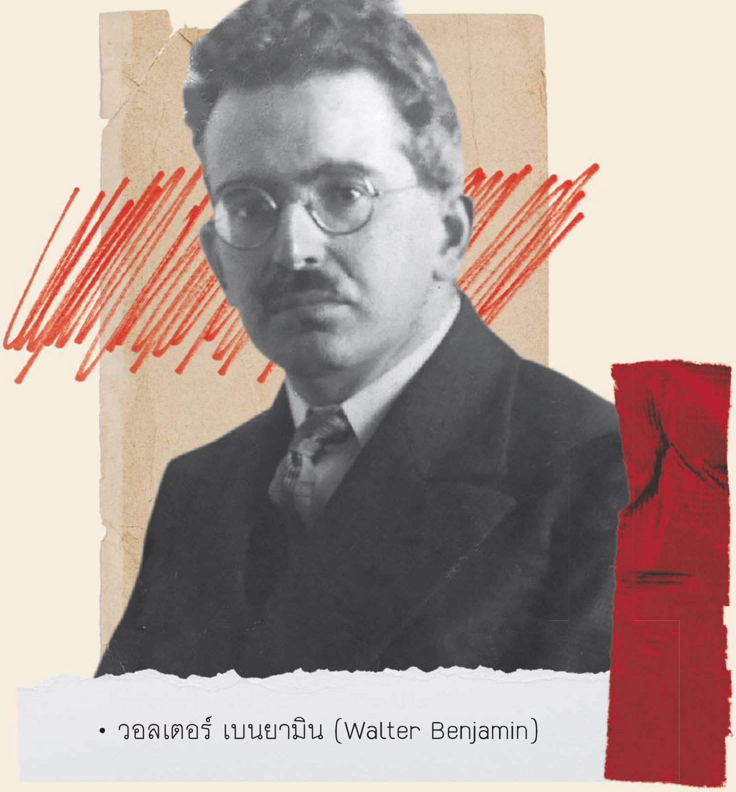
ข้างหลังภาพ: มองประวัติศาสตร์ผ่านการเมืองทัศนา

"My wing is ready for flight,
I would like to turn back,
If I stayed timeless time,
I would have little luck."

แกร์ฮาร์ด โชเลม (Gerhard Scholem)[1]
แปลจาก "Gruss vom Angelus"[2]



• แกร์ฮาร์ด โชเลม
(Gerhard Scholem)



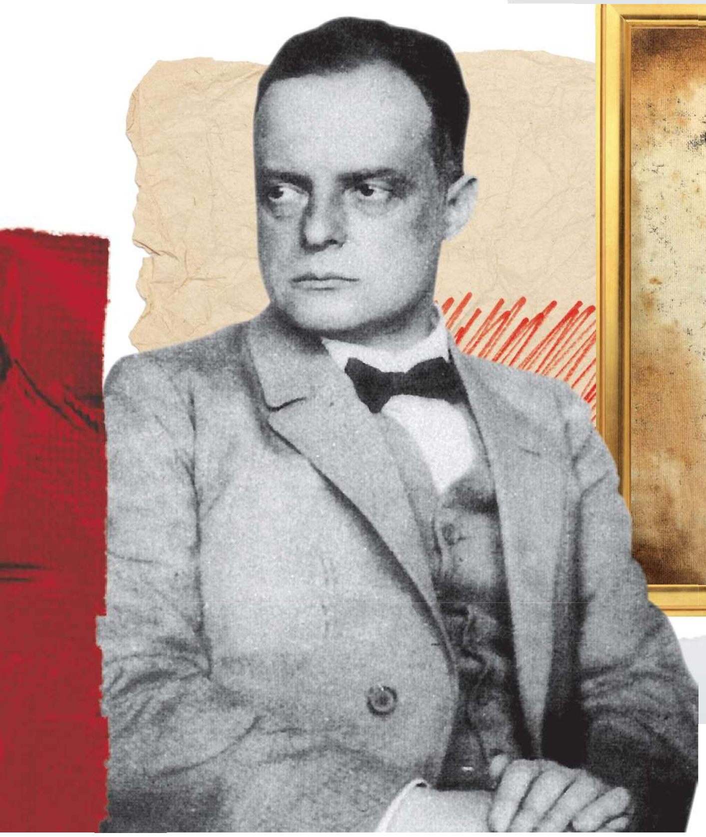
• วอลเตอร์ เบนยามิน (Walter Benjamin)

วอลเตอร์ เบนยามิน (Walter Benjamin) นักคิดที่ชี้ให้เห็นความย้อนแย้งของประวัติศาสตร์ได้เขียนอธิบายในข้อเสนอว่าด้วยประวัติศาสตร์ผ่านภาพ "Angelus Novus" ของปอล คลี (Paul Klee) ที่แสดงให้เห็นเทวบุตรแห่งประวัติศาสตร์กำลังจ้องมองไปที่บางสิ่งอยู่ เขากำลังมองและใคร่ครวญ ดวงตาของเขาเบิกกว้าง ปากของเขาเผยอเปิด ขณะที่ปีกแห่งเทพแผ่กว้าง ดวงหน้าของเขาเห็นแต่อดีต ขณะที่เราเห็นความเชื่อมโยงร้อยรัดของเหตุการณ์ต่าง ๆ แต่เทวบุตรกลับเห็นหายนะของโลกที่ซ้อนทับเป็นกองซากปรักหักพังที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่าแทบเท้าของเขา

เทวบุตรต้องการอยู่ ต้องการปลุกผู้คนที่ล้มตาย และทำให้ทุกสิ่งที่ถูกทำลายย้อนกลับมา แต่พายุนี้มาจากสรวงสวรรค์ที่พัดเอาปีกแห่งเทวบุตรตรึงแน่น เทวบุตรจึงไม่สามารถหุบปีกของตนเพื่อขัดขืนแรงลมนี้ได้ ทำให้ร่างของเทวบุตรหันหลังให้กับทิศทางของอนาคต พายุที่พัดโหมนี้ตรึงเขาไว้แน่นขณะที่พาเขาไปสู่อนาคตโดยที่เขาไม่สามารถหวนกลับไปแก้ไขอดีตได้อีก ขณะที่กองซากปรักหักพังเหล่านั้นกองสุมขึ้นเรื่อย ๆ พร้อมกันกับที่ร่างของเขาถูกพัดพาสูงขึ้นไปเรื่อย ๆ มีอนาคตและกองซากปรักหักพัง พายุนี้คือสิ่งที่เราเรียกว่าความก้าวหน้า[3]

"...ประวัติศาสตร์ก็คือเทวบุตรที่กำลังถูกพัดถอยหลังไปในอนาคต ประวัติศาสตร์เป็นกองของซากปรักหักพังที่เทวบุตรต้องการจะกลับไปเพื่อซ่อมแซมสิ่งต่าง ๆ ที่แตกหักเหล่านั้น..."

• ภาพ "Angelus Novus"



• ปอล คลี (Paul Klee)

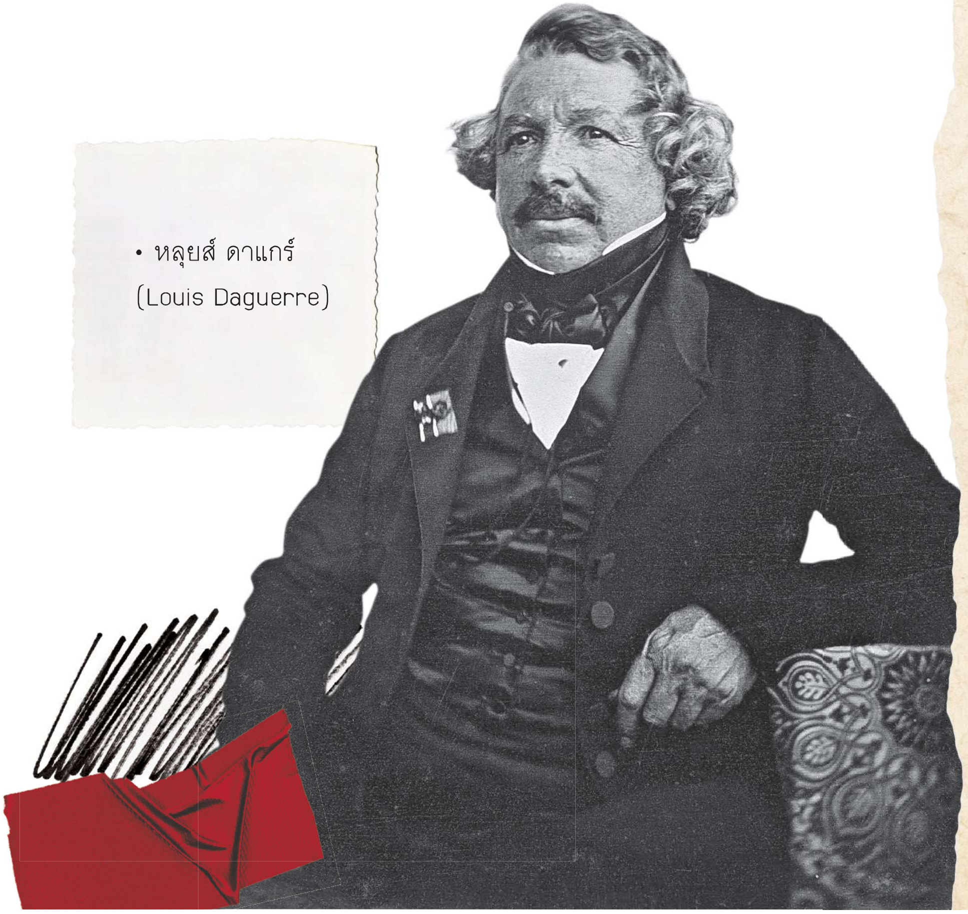
ภาพของเทวบุตรแห่งประวัติศาสตร์เป็นดังการเปรียบเปรยที่ทำให้เราเห็นได้เพียงอดีตที่ล่วงผ่านไปแล้วเท่านั้น แม้เป็นถึงเทวบุตรก็ไม่อาจจะกลับไปซ่อมแซมสิ่งที่เคยเกิดขึ้นมาแล้วจบลงไปแล้ว เทวบุตรจึงมองเห็น “อดีต” ที่เสร็จสิ้นลงตัว โดยที่เรือนร่างของเขาไม่อาจฝืนแรงต้านทานได้ ร่างของเขาจึงหันไปมองอดีต แต่ปีกแห่งเทพที่เขามีอยู่นั้นทำอะไรไม่ได้เลย

ขณะที่มาร์ติน ไฮเด็กเกอร์ (Martin Heidegger) อธิบายแนวคิดเรื่อง “โลกในฐานะภาพ” (The World Picture) ว่าไม่ใช่เพียงสิ่งที่เราเห็นหรือรับรู้ แต่เป็นการทำความเข้าใจโลกในภาพที่เราจินตนาการว่ามีภาพที่เราเห็นร่วมกัน หรือการทำความเข้าใจสิ่งที่ซับซ้อนผ่านภาพร่วมกันบางประการ นั่นคือโลกที่ถูกเข้าใจและรับรู้ในฐานะที่เป็นภาพ[4] กล่าวคือ การรับรู้ผ่านการสร้างภาพทดแทนความจริงเพื่อทำความเข้าใจและรับรู้ร่วมกัน ทำให้ระบบของความหมายถูกสร้างขึ้นเพื่อส่งผ่านการรับรู้โดยมนุษย์ การดำรงอยู่ของสิ่งต่าง ๆ จึงตามมาภายหลังการสร้างภาพแทนเหล่านี้ขึ้นมาโดยมนุษย์

ทั้งคำเปรียบเปรยของเบนยามินเรื่องเทวบุตรแห่งประวัติศาสตร์และการรับรู้โลกในฐานะภาพของไฮเด็กเกอร์ทำให้เราสามารถวางรากฐานการทำความเข้าใจภาพถ่ายของอดีตในฐานความทรงจำ ประวัติศาสตร์ การเลือกจดจำและลืมเลือน การเห็นและสิ่งที่มองไม่เห็น การมองจ้องและการมองข้าม ทำให้ภาพที่เคยคิดว่าเป็นตัวแทนของความจริงนั้นพร่าเลือนลงไปอีก เมื่อโลกร่วมสมัยของเรามีเทคโนโลยีที่สามารถสร้างสรรค์ภาพจากบทสนทนาและตรรกะของภาพโดยใช้ปัญญาประดิษฐ์

แล้วภาพของอดีตที่เราเห็นอยู่คืออะไร

ในความเป็นจริง การถ่ายภาพก็คือการคว้าจับ หรือยึดจับช่วงเวลาห้วงหนึ่งของชีวิตทางสังคมมนุษย์เอาไว้ จากเทคโนโลยีดั้งเดิมที่คิดค้นโดยหลุยส์ ดาแกร์ (Louis Daguerre) ซึ่งเรียกวิธีการของเขาว่า ดาแกร์โรไทป์ (daguerreotype) ภาพถ่ายของดาแกร์เป็นวิธีการใช้สารเคมีที่ทำปฏิกิริยากับแสง เมื่อผ่านสารตัวทำละลายจะทำให้เกิดร่องรอย ความตื้นลึก และมิติของภาพ จนสามารถเห็นได้ชัดว่าเป็นการจับยึดเอาภาพที่เป็นส่วนหนึ่งของ "ความจริง" ไว้ได้ ด้วยวิธีการของดาแกร์ทำให้ภาพที่ใช้ระบบที่เขาค้นคิดมักเป็นภาพถ่ายบุคคล จนกระทั่งภายหลังมีนักประดิษฐ์รุ่นใหม่สามารถสร้าง "ฟิล์มกระจก" ที่รับแสงและทำซ้ำ หรือล้างอัดขยายได้ในจำนวนมาก ๆ ไม่รู้จบ และในเวลาต่อมาพัฒนาเป็นฟิล์มสำเร็จรูปที่สามารถผลิตภาพซ้ำได้ในปริมาณไม่จำกัด ตามมาด้วยการผลิตกล้องแบบกะทัดรัด (compact camera) ที่ใคร ๆ ก็สามารถซื้อหามาใช้ได้



• หลุยส์ ดาแกร์
(Louis Daguerre)

เมื่อเทคโนโลยีเปลี่ยนและมนุษย์สามารถสร้างเครื่องมือที่มีขีดความสามารถสูงขึ้น กล้องที่ใช้ฟิล์มถ่ายภาพจึงเป็นเทคโนโลยีที่พ้นสมัย การเปลี่ยนแปลงสีและแสง มิติความตื้นลึกจากจอรับภาพผ่านฟิล์มถูกเปลี่ยนเป็นเซ็นเซอร์ที่รับรู้ระดับความเข้มข้นของแสงและสีเพื่อแปรรหัสเป็นเลขฐานสอง (คือศูนย์และหนึ่ง) เข้าสู่ความซับซ้อนที่ใกล้เคียงความละเอียดของแผ่นฟิล์มขึ้นเรื่อย ๆ กระทั่งอยู่ในจุดที่ยอมรับความละเอียดของกล้องดิจิทัลในระดับที่ทัดเทียมหรือข้ามพ้นกล้องฟิล์ม

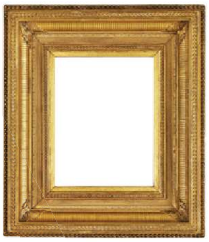
เมื่อเราสามารถสร้างโทรศัพท์เคลื่อนที่ได้โดยมีขนาดกะทัดรัดขึ้น ซึ่งต่อมาเรียกว่าโทรศัพท์มือถือเพราะสามารถถือในมือข้างเดียว และได้มีการผนวกเอากล้องดิจิทัลเข้ากับโทรศัพท์เคลื่อนที่ยิ่งทำให้ประสบการณ์ความรับรู้ของมนุษย์เข้าสู่อีกระดับหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการขยายพื้นที่สมองไปสู่รยางค์ที่มีความทรงจำในโทรศัพท์มือถือ หรือการขยายความสามารถของดวงตาและความรับรู้โดยผ่านเลนส์ของกล้องโทรศัพท์มือถือที่มีขีดความสามารถในการเพิ่มกำลังขยายจนสามารถจับภาพระยะไกลได้ถึงดวงจันทร์ก็ยิ่งทำให้ประสบการณ์การรับรู้ของมนุษย์เปลี่ยนไปอย่างมีนัยสำคัญ ประกอบกับการนำเอาสัญญาณเชื่อมต่อโทรคมนาคมแปลงเป็นการเข้าถึงโลกออนไลน์ และมีเวที (platform) ต่าง ๆ ในสื่อสังคมออนไลน์ (social media) จึงทำให้เกิดประสบการณ์ร่วมและทำให้มนุษย์กลายเป็นผู้รับสื่อและเป็นสื่อพร้อมกันไป

การเป็นผู้รับสื่อหรือผู้ชม ทำหน้าที่เป็นผู้ส่งต่อสื่อและทำหน้าที่เป็นสื่อ ทำให้ประสบการณ์ของมนุษย์ข้ามพ้นไปอีกชั้นหนึ่ง ทั้งในการสร้างและเก็บช่วงของความทรงจำเอาไว้ และอาจจะส่งผ่านความทรงจำนั้นไปสู่เครือข่ายทางสังคมของตนเองและในวงกว้างด้วย

เทวบุตรแห่งประวัติศาสตร์ในโลกร่วมสมัยจึงเป็นเทวบุตรที่ไม่เพียงถูกลมพัดเอาร่างเขาไปข้างหน้า โดยที่ตัวเขาเองมองเห็นอดีตแต่ทำอะไรไม่ได้ หากเขายังถูกกระแสลมแรงที่มีอัตราเร่งสูงขึ้นหลายเท่าตัว และมีซากปรักหักพังของอดีตวางกองอยู่เบื้องหน้า กระจัดกระจายไปในทุกทิศทาง ด้วยมนุษย์มีเทคโนโลยีการผลิตสื่อและขยายความรับรู้ชุดใหม่ขึ้นมาเรื่อย ๆ

การมองภาพถ่ายและเอกสารต่าง ๆ จึงเป็นการขยายดวงตาของการรับรู้ให้แก่มนุษย์ให้ได้เข้าใจประสบการณ์ในระดับต่าง ๆ ทั้งความทรงจำส่วนบุคคล ความทรงจำที่รางเลือน เอกสารที่ถูกลืม แต่มีร่องรอยให้ค้นพบได้เสมอหากมีการทุ่มเทขุดค้นกองเอกสาร ไม่ว่าจะเป็นหนังสือพิมพ์ภาพจากหนังสือ พาดหัวข่าวและรายละเอียดต่าง ๆ ที่อยู่ในบริบทเดิมของมัน แต่ถูกอ่านในสังคมร่วมสมัย

ประวัติศาสตร์ของสังคมจึงถูกจดจำผ่านความทรงจำเล็ก ๆ ตั้งแต่ระดับจุลภาคจนถึงอนันตภาค แล้วแต่ยุคสมัยที่จะเชื่อมโยงไปยังอดีตที่พ้นผ่านไปแล้ว และให้ความหมายใหม่แก่มันอยู่เสมอ



ภาพถ่ายในฐานะตัวแทนของความจริง

ในเบื้องต้น ภาพถ่ายถูกใช้แทนภาพเขียนบุคคล (portrait) และบางกรณีถูกใช้เพื่อบันทึกความทรงจำของครอบครัวเมื่อมีผู้ตาย โดยจัดท่าทางของผู้ตายราวกับยังมีชีวิตแล้วถ่ายภาพร่วมกับครอบครัวเพื่อแสดงความรักและอาลัย

สถานะของภาพถ่ายจึงไม่ได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะจนกระทั่งภายหลังที่ศิลปินเริ่มใช้กล้องถ่ายภาพและสร้างสรรค์ผลงานจนเป็นที่ยอมรับกันว่าภาพถ่ายเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง

ทว่าภาพของเหตุการณ์ทางการเมืองไม่ใช่งานศิลปะ ไม่อยู่ในฐานะที่มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ แต่มีคุณค่าในเชิงการขับเคลื่อนความรู้สึกของมนุษย์ เช่น ในบทนำของหนังสือ *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart* (พ.ศ. 2540) ของรูธ บีฮาร์ (Ruth Behar) ที่ช่างภาพตัดสินใจทิ้งบทบาทตัวเองในฐานะช่างภาพ วางกล้องลงแล้วหันไปช่วยชีวิตคนที่กำลังประสบเหตุแทน ทำให้เขาพลาดโอกาสที่จะเก็บเอาภาพเหตุการณ์หรือจังหวะสำคัญของประวัติศาสตร์แล้วหันไปสู่ความเป็นเพื่อนมนุษย์โดยช่วยชีวิตคน ทิ้งโอกาสและชื่อเสียงไว้ข้างหลัง

หรือในกรณีของเควิน คาร์เตอร์ (Kevin Carter) กับภาพถ่ายชื่อ “The Vulture and the Little Girl” (พ.ศ. 2536) ที่ได้รับรางวัลพูลิตเซอร์อันทรงเกียรติใน พ.ศ. 2537 คาร์เตอร์ถ่ายภาพเด็กชาวซูดานที่กำลังจะเสียชีวิตโดยมีอีแร้งยืนรออยู่ข้างหลังเพื่อรอจิกกินร่างของเด็กน้อยที่กำลังจะสิ้นลมหายใจ เมื่อภาพถูกเผยแพร่ออกไป *เดอะนิวยอร์กไทม์ส* (The New York Times) ก็ถูกวิจารณ์และตั้งคำถามอย่างหนักหน่วง ตั้งแต่ประเด็นเรื่องความเหลื่อมล้ำในการพัฒนา ความล้มเหลวของรัฐในการบริหารความล่าช้าและล้มเหลวในการให้ความช่วยเหลือทางมนุษยธรรมขององค์การระหว่างประเทศ หรือการถกเถียงถึงวิกฤตของมนุษยชาติ แม้กระทั่งหนังสือพิมพ์*เดอะนิวยอร์กไทม์ส*ก็ได้รับจดหมายถามว่าชะตากรรมของเด็กน้อยจบลงอย่างไร หนังสือพิมพ์ชี้แจงว่าเด็กคนนั้นมีเรี่ยวแรงพอที่จะฟื้นตัวและเดินทางไปยังศูนย์รับความช่วยเหลือ ส่วนอีแร้งก็ถูกไล่ไป แต่ไม่มีใครรู้ว่าเด็กน้อยเดินทางไปถึงศูนย์รับความช่วยเหลือหรือไม่ สำหรับคาร์เตอร์เอง เขาก็ถูกวิจารณ์อย่างหนักจนกระทั่งเขาฆ่าตัวตายเพียง 4 เดือนหลังจากได้รับรางวัลพูลิตเซอร์ ขณะที่ภาพถ่ายของเขากลายมาเป็นภาพอื้อฉาว บางคนถึงกับเรียกว่าภาพอุจาดแห่งความยากจน (pornography of poverty) เพราะมันเปลื้องเปลือยให้เห็นข้อถกเถียงมากมายทั้งความล้มเหลวในการรักษาชีวิตและความช่วยเหลือทางมนุษยธรรม[3]

ช่างภาพข่าวการเมือง หรือช่างภาพข่าวสงคราม หรือช่างภาพในเขตสงครามจึงมีความเสี่ยงสูง เช่น ในเหตุการณ์สลายการชุมนุมคนเสื้อแดง พ.ศ. 2553 ฟาบิโอ โปเลงกี (Fabio Polenghi) ช่างภาพชาวอิตาลี หรือฮิโรยูกิ มูราโมโต้ (Hiroyuki Muramoto) ช่างภาพชาวญี่ปุ่นของสำนักข่าว*รอยเตอร์ส* (Reuters) ต่างถูกกระสุนลึกลับเสียชีวิต ส่วนฟาบิโอนั้นน่าเคลือบแคลงอย่างมาก เพราะกล้องถ่ายภาพของเขาหายสาบสูญไปโดยไร้ร่องรอย

ภาพถ่ายในด้านหนึ่งถูกเก็บเอาไว้จากการมองผ่านดวงตาของช่างภาพ ความสำคัญของภาพจึงเกิดขึ้นจากเหตุการณ์หนึ่ง ๆ โดยตัวของมันเอง ประกอบด้วยความสามารถของช่างภาพในการเก็บภาพจากมุมและขณะเวลาต่าง ๆ

โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) กล่าวว่าภาพถ่ายไม่ได้เป็นความจริงโดยตัวมันเอง ถึงแม้ว่าจะเป็นภาพถ่ายจากเหตุการณ์จริง เพราะความจริงนั้นได้ผ่านพ้นไปแล้ว แต่ภาพถ่ายมีความพิเศษตรงที่สามารถผลิตซ้ำสิ่งที่ไม่สามารถเกิดขึ้นได้อีก ภาพถ่ายยังต้องอาศัยการอ้างอิงกับเวลา สถานที่ ตัวบุคคล วัตถุ หรือสถานการณ์หนึ่งๆ

แม้ว่าภาพถ่ายบางภาพจะมีความเป็นอิสระจากบริบท ข้ามเวลา และเงื่อนไขต่างๆ แต่ความหมายของภาพถ่ายที่ส่งออกมาก็ยังต้องผ่านการตีความและรับรู้ผ่านผัสสารมณ์ของผู้ชมอยู่ดี ไม่ว่าจะเป็นสี แสง ความเข้มข้น ตัวประธาน (subject) และเป้าหมาย (object) ของภาพ

• โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes)

บาร์ตส์ถึงกับกล่าวว่า ในภาพทุกภาพคือการกลับคืนของความตาย (return of the dead) เพราะภาพถ่ายประกอบด้วยช่างภาพ/ผู้กระทำการ (photographer/operator) ผู้ชม (spectator) ที่มองไปยังสื่อต่าง ๆ และกลุ่มที่เป็นเป้าหมายของภาพถ่าย (referent) สิ่งที่ฉายออกมาจากภาพก็คือแถบสีที่เกิดจากการหักเหของแสง (spectrum) ก็คือการกลับฟื้นจากความตายของผู้ตายหรือสิ่งที่ถูกปิดกั้นเอาไว้ ในฐานะผู้ชมภาพ เรามี 2 สถานะ ได้แก่ ประสบการณ์ในฐานะผู้สังเกต และในฐานะองค์ประธานที่กำลังทำหน้าที่สังเกตการณ์ เมื่อบาร์ตส์คิดถึงตัวเองในฐานะที่เป็นวัตถุของการถ่ายภาพบุคคล เขาเป็นองค์ประธานของภาพก็จริง แต่ก็เป็นวัตถุที่ถูกถ่ายภาพด้วยในเวลาเดียวกัน บาร์ตส์กล่าวถึงประสบการณ์ดังกล่าวว่า เขาตระหนักรู้ว่าเขาไม่ใช่ทั้งองค์ประธานหรือวัตถุ แต่รับรู้ถึงการเป็นองค์ประธานที่กำลังเป็นวัตถุ กล่าวคือ เขากำลังมีประสบการณ์ในระดับจุลภาพของความตาย (a micro version of death) เขากลายเป็นวิญญาณ (I am truly becoming a specter)[6]

อย่างไรก็ดี ภาพถ่ายมักจะถูกใช้ในฐานะภาพตัวแทนของความจริง เพราะดวงตาของมนุษย์ไม่สามารถกักเก็บจับเอาภาพที่เห็นให้หยุดนิ่งได้ การมีภาพถ่ายจึงทำหน้าที่ทดแทนความจริงที่ผ่านพ้นไปแล้ว และมีความหมาย ถูกตีความ กระทั่งถูกบรรยายเสียใหม่จากบริบทดั้งเดิม

ภาพของประชาธิปไตย

การเมืองทัศนา (visual politics) เป็นการศึกษาอำนาจในมิติของวัฒนธรรมทัศนา (visual culture) ซึ่งมีการศึกษาแพร่หลายมาระยะหนึ่งแล้ว[7] ในหนังสือการเมืองทัศนาของโลก (Global Visual Politics) ที่มีโรล็องด์ ไบลเคอร์ (Roland Bleiker) เป็นบรรณาธิการ มีบทของมาร์ก ชู (Mark Chou) ที่กล่าวถึงการเมืองทัศนาของประชาธิปไตยว่า คนทั่วไปจะเข้าใจว่าประชาธิปไตยต้องมากับความโปร่งใส (transparency) ซึ่งในความโปร่งใสไม่ได้หมายถึงสิ่งที่มองไม่เห็น แต่หมายถึงการนำเสนอข้อมูลประกอบเหตุผลในการตัดสินใจทางการเมืองหรือการตัดสินใจใด ๆ ที่กระทบต่อสาธารณะ ภาพของกิจกรรมต่าง ๆ ตลอดจนการนำเสนอข้อมูลในรูปแผนภาพหรือความสัมพันธ์ต่าง ๆ ช่วยทำให้ประชาชนเข้าใจประเด็นทางสังคมที่ซับซ้อนผ่านการนำเสนอภาพนั้นด้วย เพราะข้อมูลจำนวนมหาศาลถูกเปลี่ยนให้เป็นแผนภาพที่เข้าใจได้ง่าย ทำให้ประชาชนได้ "เห็นภาพ" หรือ "เข้าใจ" ร่วมกันได้

นอกจากนี้ยังมีประเด็นเรื่องเวลาว่า อัตราเร่งของเวลาทำให้สาระสำคัญบางอย่างถูกมองข้ามไปเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะความเร็วบนท้องถนนที่สัมพันธ์กับอนุสาวรีย์ต่าง ๆ ที่ติดตั้ง จัดวางอยู่บนท้องถนน ดังความเห็นของปอล วิริลิโอ (Paul Virilio) ตั้งข้อสังเกตว่าระดับของความเร็ว (speed) มีผลต่อการรับรู้ข่าวสารหรือประเด็นที่อนุสาวรีย์ต้องการส่งความหมายให้ผู้ชมอย่างเห็นได้ชัด ระดับความเร็วที่สูงขึ้น ทำให้ข่าวสารนั้นเบลอ รางเลือนจนเราขาดความเชื่อมโยงกับความเป็นจริงได้[8]

• ทหารอเมริกันช่วยกันยกธงชาติสหรัฐอเมริกาขึ้นปักบนเกาะอิโวจิมา (Iwo Jima) ถ่ายเมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2488 โดยโจ โรเซนธัล (Joe Rosenthal) ช่างภาพจากสำนักข่าวเอพี (Associated Press - AP)

ในด้านหนึ่ง ภาพการลุกฮือทางการเมืองมีนัยสำคัญต่อการต่อต้านอย่างมาก พลังของภาพถ่ายมีผลต่อความรู้สึกนึกคิดของผู้ที่ได้พบเห็น ดังความเดือดดาลของผู้คนที่ได้เห็นภาพเด็กน้อยที่มีอีแร้งเฝ้ามองอยู่ข้างหลังรอจังหวะที่เด็กน้อยตายเพื่อจะเข้ามาจิกกินร่างของเด็กผู้น่าสงสาร ภาพเจ้าหน้าที่รัฐทุบตีหรือสังหารประชาชนอย่างโหดร้าย หรือภาพกระตุ้นความรักชาติปลุกใจให้สู้เพื่อชัยชนะในสงครามที่มีทหารอเมริกันช่วยกันยกธงชาติสหรัฐอเมริกาขึ้นปักบนเกาะอิโวจิมา (Iwo Jima) ถูกใช้ระดมทุนเพื่อรณรงค์สู่ชัยชนะของกองทัพสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แม้ภายหลังมีประเด็นที่ต้องถกเถียงมากมายก็ตาม

เพราะภาพถ่ายมีชีวิตทางสังคม (social life) ของตัวมันเอง ไม่ว่าจะเป็นภาพการปักธงบนเกาะอิโวจิมา ภาพเด็กน้อยกำลังเสียชีวิต ต่างสร้างแรงสะเทือนใจให้เกิดความเคลื่อนไหว ในบางกรณีส่งผลสะเทือนมากกว่าที่เจ้าตัวหรือช่างภาพจะรู้ด้วยซ้ำ ดังที่บาร์ตส์ชี้ว่า เมื่อองค์ประธานของภาพกลายเป็นวัตถุที่ถูกถ่ายภาพ การเคลื่อนตัวจากองค์ประธานไปเป็นวัตถุของการถูกถ่ายภาพทำให้เขารับรู้ถึงความตายหรือจุดสิ้นสุดขององค์ประธาน เช่นนี้แล้ว ภาพถ่ายก็อาจจะถูกตีความพ้นไปจากบริบทเดิมของมันได้

อย่างไรก็ตาม พลังและอำนาจของภาพถ่ายก็มีสถานะเป็นสัญญะ (sign) ที่สามารถประกอบรวมกับความหมายอย่างน่าสนใจ ดังเช่นที่กีย์ เดอบอร์ด (Guy Debord) กล่าวในคำนำของหนังสือ *The Society of Spectacle* (พ.ศ. 2538) ว่าภาพการล่มสลายของกำแพงเบอร์ลินถูกนำเสนอครั้งแล้วครั้งเล่าจนมันได้ครอบครองความหมายของการเป็น *"สัญญะของประชาธิปไตย"*[9]

การเดินทางของภาพถ่ายและวัตถุที่มองเห็นจากความเป็นวัตถุ เมื่อเข้าสู่พื้นที่ทางวัฒนธรรมทัศนาผนวกกับการแพร่หลายที่เป็นไปได้ด้วยเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ ทำให้เกิดการแตกกระจายตัวของภาพ ยิ่งเมื่อเกิดการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีดิจิทัล ยิ่งทำให้เกิดการกระจายตัวได้ไม่สิ้นสุด

จากมุมมองของศิลปะ การแพร่กระจายตัวเพิ่มพื้นที่ให้คนธรรมดาสามัญเข้าถึงศิลปะได้มากขึ้น แต่ในแง่ของภาพ ทำให้เกิดการเข้าถึง แจกจ่าย และแตกกระจาย ทำให้ภาพเกิดความหมายใหม่ได้ และหลุดจากความหมายเดิมได้พร้อม ๆ กัน

การผลิตซ้ำเชิงกลเกิดขึ้นได้เพราะเครื่องจักรอย่างเครื่องพิมพ์และกล้องถ่ายภาพและฟิล์ม นำมาซึ่งการสร้างภาพพิมพ์ หนังสือ จนถึงการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีดิจิทัล ต่างเปิดพื้นที่ใหม่ให้แก่วัฒนธรรมทัศนา กล่าวคือ เปิดทางให้แก่ประชาธิปไตยในแง่วัฒนธรรม เทคโนโลยีเปลี่ยนทำให้เกิดช่องทางในการเผยแพร่ เข้าถึง และผลิตออกมาจำนวนมากในต้นทุนต่ำได้

นอกจากนี้ยังทำให้เกิดความเป็นธรรมดาสามัญของสิ่งสูงค่า แต่ก็เกิดมูลค่าใหม่ของความรัก ความศรัทธาต่อสิ่งที่ถูกผลิตออกมา ภาพถ่ายในบางสังคมกักเก็บมูลค่าความศรัทธาและศักดิ์สิทธิ์เอาไว้ และนำไปสู่การเปลี่ยนความหมายของภาพเป็นเครื่องมือทางการเมืองที่มีพลานุภาพได้

ในทางตรงกันข้าม ภาพที่ถูกถ่ายเพื่อทำให้มีความหมายทางการเมืองจึงถูกออกแบบมาตั้งแต่แรก เพื่อสร้างมิติพลังขององค์ประธาน วางสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมาย จัดแสงและสี วัตถุประกอบ แสงไฟที่ตกทอด เพื่อสร้างมิติความสัมพันธ์เชิงอำนาจกับผู้ชม ผู้รับภาพ หรือผู้ส่งต่อภาพต่อ ๆ กันไป

ทว่าภาพเหตุการณ์ทางการเมืองเป็นทั้งสายตาที่เฉียบแหลมของช่างภาพในการที่จะออกแบบมุม ตลอดจนเก็บภาพและอารมณ์ของภาพให้ได้ทั้งข้อเท็จจริงและความหมาย แต่ในหลาย ๆ ครั้ง ทุกสิ่งก็เกิดขึ้นเร็วกว่าจะออกแบบ ภาพข่าวการเมืองจึงเป็นจังหวะที่สำคัญมากสำหรับช่างภาพในการเก็บเอาห้วงเวลาที่สำคัญที่สุดไว้ และถ่ายทอดมาให้เรา

ในมุมมองของวอลเตอร์ เบนยามิน เขาอ้างงานของรังเก้ (Renke) เมื่อเขาเสนอแนวคิดในการศึกษาประวัติศาสตร์ว่า การปะทะสังสรรค์กับอดีตที่เป็นประวัติศาสตร์นั้น ไม่ได้หมายความว่าเราจะต้องยอมรับในสิ่งที่มันเคยเป็นจริง (the way it really was) แต่หมายความว่าการเข้าไปปะทะสังสรรค์กับอดีต หมายถึงการคว้าจับเอาช่วงเวลาที่ปะทุขึ้นมาในห้วงยามอันตราย (moment of danger) ซึ่งแม้กระทั่งผู้เสียชีวิตก็ยังไม่พ้นภัยจากศัตรูของเขาที่ได้ชัยชนะ เพราะศัตรูจะเป็นผู้ได้ชัยชนะเสมอ[10]

การกลับไปอ่านภาพและประวัติศาสตร์ของ 14 ตุลาคม 2516 จึงเป็นการกลับไปหาห้วงยามอันตรายนั้น เพื่อสำรวจเรื่องเล่าและภาพถ่ายภาพเขียน และภาพข่าวที่เกี่ยวข้อง โดยได้ลำดับเป็นช่วงเวลาก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ และช่วงเวลาที่สัมพันธ์กับเหตุการณ์ ตลอดจนผลสะเทือนเชื่อมโยงถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519

แน่นอนว่าหนังสือเล่มนี้ไม่ได้ใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์ แต่เป็นการกล่าวถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์และเล่าเรื่องผ่านภาพ เพื่อสะท้อนภาพจำและความทรงจำ ความรู้สึกนึกคิด เสียง และอารมณ์ในช่วงเวลาแห่งการปฏิวัติอันแสนสั้น

ในมุมของการเมืองทัศนา นอกจากเราจะสามารถมองและวิเคราะห์สิ่งที่มองเห็นต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพเขียน ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว หรือภาพที่ถูกสร้างขึ้นผ่านเทคโนโลยีดิจิทัลได้อย่างละเอียด แต่อีกด้านหนึ่ง สิ่งที่มองไม่เห็นหรือสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นได้ก็คืออีกด้านหนึ่งของความเป็นการเมือง ไม่ว่าสิ่งที่ถูกทำให้สูญหายไปจากโอกาสที่จะถูกมองเห็น สิ่งที่เคยถูกพบเห็นแล้วรางเลือนไป ต่างมีโอกาสฟื้นคืนชีวิตผ่านภาพที่ถูกบันทึกเอาไว้ และแม้ว่าจะถูกนำเสนอใหม่ ภาพก็มีโอกาสถูกตัดตอน ขยับเข้าใกล้มากขึ้น และรายละเอียดอื่นอาจถูกลดทอนไปจนเหลือความหมายใหม่ได้เช่นเดียวกัน