มันอาจเป็นสิ่งที่มีนัยสำคัญ เมื่อการขยายตัวของของปลอมอย่างมากมาย ณ วันนี้ไม่ใช่การสร้างสิ่งสักการะบูชาทางศาสนา หรือสิ่งที่เกี่ยวกับตำนานของชาติ หรือผลงานศิลปะ และไม่ใช่แม้แต่สิ่งของบางอย่างในยุคสมัยใหม่ซึ่งเป็นผลผลิตที่อาศัยข้อมูลพื้นๆทางวิทยาศาสตร์ (แม้ว่ามันจะเพิ่มขึ้นเรื่อยๆก็ตาม) แต่เป็นของลอกเลียนแบบสินค้ามีชื่อจำนวนมากมายต่างหาก อย่างไรก็ตามก็ยังมีตลาดสำหรับน้ำหอมจากชาแนลหรือดิออร์ นาฬิกาจากโรเล็กซ์หรือคาเทียร์ เสื้อจากจอร์จิโอ อาร์มานี กระเป๋าถือจากหลุยส์วิททอน และรองเท้าจากอาดีดาส ที่เป็นของปลอมอยู่ต่อไปอีก ผู้ซื้อสินค้าปลอมเหล่านี้ส่วนใหญ่ทราบดีว่า ในราคาที่พวกเขาจ่ายไปนั้น ไม่สามารถซื้อหาของจริงมาได้ พวกเขากำลังซื้อภาพลักษณ์ "ภาพลักษณ์ของสถานะ" แห่งความสำเร็จ และชื่อเสียงอันโด่งดังที่ติดมากับผลผลิตของการลอกเลียนแบบ

หากของปลอมได้ให้ภาพของความเปลี่ยนแปลงที่ระบุเจาะลงไปในความปรารถนาของมนุษย์ มันก็สามารถให้ภาพวิวัฒนาการของรสนิยมได้ถูกต้องชัดเจนอย่างยิ่งด้วยเช่นกัน ที่ไหนมีของปลอม มันก็ชัดเจนว่าที่นั้นมีความเฟื่องฟูของตลาดที่มีของถูกลอกเลียนแบบ เหนืออื่นใดของปลอมทำให้เกิดตลาด มันไม่ใช่เพราะฝีมือของศิลปินหรือนักคิดผู้ยิ่งใหญ่คนใดเลย แต่ด้วยการฉวยโอกาสลอกเลียนแบบอย่างรวดเร็วจากสินค้าตามแฟชั่นใหม่ๆที่มีราคาแพงก่อนที่มืออาชีพจะพัฒนาสินค้าเหล่านั้นไปจนทำให้งานลอกแบบยากขึ้น หรือแย่กว่านั้นก็คือ ก่อนที่จะมีสินค้าลอกเลียนแบบออกมารบกวนจนค่อยๆทำลายตลาดทั้งหมดลง (ดังที่เคยเป็นในกรณีของตลาดอัญมณีในช่วงกลางศตวรรษที่ 19) แต่ถ้าสิ่งที่ตลาดสนใจเป็นของเก่าโบราณ ไม่ว่าจะเป็นอย่างไรก็ตามเพื่อตอบสนองแก่ความต้องการในตลาด ของปลอมก็จะถูกทำขึ้นมาตรงต้องตามความประสงค์มากกว่างานชิ้นเยี่ยมที่มีการซื้อขายกันอยู่ในตลาด ถ้ามีกระจกบานแรกมากระตุ้นความปรารถนาของนักสะสม กระจกบานต่อไปก็อาจจะตกมาถึงมือของเขาในสภาพที่สมบูรณ์ไม่เปลี่ยนแปลง อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่ของชิ้นเยี่ยมทุกชิ้นในมือเจ้าของจะสมบูรณ์ไปเสียหมด ของบางชิ้นอาจถูกซ่อมอนุรักษ์ให้อยู่ในสภาพที่ยอมรับได้ ซึ่งมันเป็นกระบวนการเดียวกันกับการทำหลักฐานของประวัติศาสตร์แห่งรสนิยม หรือของปลอมนั้นเอง แท้ที่จริงแล้วประวัติศาสตร์ของการซ่อมอนุรักษ์ของเก่าโบราณก็เชื่อมโยงกันไม่ไกลจากประวัติศาสตร์ของของปลอมนัก ดังที่แสดงในส่วนหนึ่งของนิทรรศการ ***ของปลอม?*** ซึ่งอุทิศให้แก่การสะสมของเก่าโบราณในปลายศตวรรษที่ 18 ในช่วงเวลาดังกล่าวการอนุรักษ์ซ่อมแซมผลงานประติมากรรมยังไม่เป็นประเด็นที่มีการยกขึ้นมาถกเถียงกัน ไม่มีงานประติมากรรมคลาสสิกชิ้นใดเลยที่ถูกพิจารณาเห็นว่ามีค่าควรแก่การตั้งแสดงให้ชม หากมันไม่สมบูรณ์ ไม่ว่ามันจะงามสักเพียงใดก็ตาม ด้วยเหตุที่ว่าผลงานคลาสสิกโบราณที่พบโดยมากมักจะแตกหัก นักอนุรักษ์ซ่อมแซมของเก่าจึงเป็นที่ต้องการอย่างมาก และฝีมือของพวกเขาจะมีมากหรือน้อยก็ขึ้นอยู่กับความสามารถในการทำสิ่งลวงตาให้เห็นว่าของชิ้นนั้นสมบูรณ์ด้วยการเปลี่ยนแปลงของเก่าด้วยการเพิ่มของใหม่เข้าไปให้เกิดความกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกันหมด การทำของปลอมในกรณีนี้ก็เป็นเรื่องปรกติที่เกิดขึ้นเมื่อมีการทำสิ่งที่ไกลเกินไปกว่าการอนุรักษ์ ที่ได้ผลดีจนสามารถหลอกผู้ซื้อได้ ในกรณีของรูปวีนัสที่รู้จักกันดี ปัจจุบันอยู่ที่ นิวบี ฮอลล์ Newby Hall ในยอร์คเชียร์ Yorkshire พ่อค้างานศิลปะ เจนคินส์ Jenkins ได้ทำให้เกิดงาน

ประดิมากรรมคลาสสิกที่แพงที่สุดชิ้นหนึ่งเท่าที่เคยมีการซื้อกัน ด้วยการนำส่วนหัวของรูปหนึ่งไปต่อบนรูปที่ไม่มีหัวอีกรูปหนึ่ง และขายในลักษณะที่งานชิ้นนั้นเป็นรูปที่สมบูรณ์ นี่เป็นตัวอย่างของกระบวนทัศน์แบบหนึ่งในการทำของปลอม...

หากนิทรรศการ ***ของปลอม?*** เป็นการตั้งคำถามที่ว่าด้วยความแท้และประเด็นปัญหาถูกตั้งขึ้นมาโดยการใช้มโนทัศน์ที่แตกต่างกันในเรื่องของความแท้ โดยกลุ่มคนที่แตกต่างกันจนถึงวัตถุต่างชนิดกันแล้ว มันก็ยังท้าทายปฏิกิริยาจากการเชื่อถือความแท้ของเราที่มีต่อของปลอมเหล่านั้นอีกด้วย ถ้าสิ่งที่เราประเมินค่าจากผลงานศิลปะชิ้นหนึ่งคือความอภิรมย์ทางสุนทรีย์ที่เราได้รับจากมัน ทำไมของปลอมที่ทำดบดาได้สำเร็จชิ้นหนึ่งจึงมีค่าด้อยกว่าของจริง? การตระหนักต่อคำถามนี้ทำให้คนบางคนพยายามที่จะปฏิเสธความสำคัญของความเป็นต้นแบบที่มีต่อของปลอม ริชาร์ด ไพน์ ไนท์ Richard Payne Knight นักสะสมและนักวิชาการผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง เมื่อเขาพยายามที่จะพิสูจน์ความจริงเกี่ยวกับ ฟลอรา คาเมโอ Flora Cameo ที่เขาได้ซื้อมาในฐานะที่มันเป็นของเก่าโบราณ แต่ของชิ้นนี้นักเจียระไนอัญมณีร่วมสมัย เบเนดิทโท พิสทรูชซี Beneditto Pistrucci อ้างว่าเขาทำมันขึ้นมากับมือเขาเอง ไพน์ ไนท์ บอกกับพ่อค้างานศิลปะผู้ขายของชิ้นนี้ให้เขาว่า มันไม่สำคัญ ไม่ว่าของชิ้นนี้จะเก่าหรือใหม่ ในเมื่อความงามของมันไม่ได้เสื่อมถอยลงด้วยอายุเลย ในกรณีคล้ายคลึงกัน ผู้ซื้องานประดิมากรรมรูปเหมือนขนาดอกที่คาดว่าน่าจะเป็นงานศิลปะในยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการของ ลูเครเซีย โดนาที Lucrezia Donati เมื่อค้นพบว่า ผลงานเหล่านั้นเป็นของปลอม พวกเขาก็ยังแสดงความพึงพอใจออกมาว่า ยังคงมีศิลปินที่มีพรสวรรค์และฝีมือเช่นนั้นมีชีวิตอยู่อีก แต่มันอาจจะไม่ฉลาดนักที่จะเชื่อถือพิพิธภัณฑ์ พ่อค้างานศิลปะ หรือนักสะสมงานศิลปะที่มีทัศนคติเช่นนั้น ณ วันนี้สิ่งที่พวกเราส่วนใหญ่สงสัยกันว่า ความชื่นชมทางสุนทรีย์ไม่ใช่แรงขับเคลื่อนเพียงอย่างเดียวของตลาดงานศิลปะเป็นสิ่งที่มีหลักฐานพิสูจน์ได้ เมื่องานศิลปะชิ้นหนึ่งถูกเปิดเผยว่าเป็นของปลอม เมื่องานของ "โมเนต์" Monet ชิ้นหนึ่งกลับกลายเป็นไม่ใช่ "โมเนต์" แม้รูปลักษณ์ที่มันปรากฏอาจไม่มีใดเปลี่ยนไป แต่มันได้สูญเสียคุณค่าของมันในฐานะเป็นสิ่งสักการะไปแล้ว มันไม่อาจให้สายสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงไปถึงมือของจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งได้อีกต่อไป และมันก็ไม่อาจปลอบประโลมจิตใจให้แก่ผู้ชื่นชมมัน หรือยกสถานะให้แก่ผู้เป็นเจ้าของมันได้อีกต่อไป และแม้ว่างานที่เป็นปัญหาอยู่นี้ไม่มีความเปลี่ยนแปลงใดๆทางกายภาพก็ตาม แต่ลึกๆปฏิกิริยาตอบสนองทางสุนทรีย์ของเราต่อมันก็เปลี่ยนแปลงไปแล้ว อับราฮาม เบรดิอุส Abraham Bredius นักประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ยิ่งใหญ่คนหนึ่งเขียนถึงผลงานของ ฟาน เมเกร์เรน Van Meegeren ที่ปลอมว่าเป็นผลงานของ "เวร์เมียร์" Vermeer ที่ชื่อภาพพระคริสต์ที่เอ็มมาอุส Christ at Emmaus ว่า

> *มันช่างเป็นช่วงเวลาอันแสนอัศจรรย์ในชีวิตของผู้รักงานศิลปะคนหนึ่ง เมื่อเขาพบว่า ทันใดนั้นเองตัวเขากำลังยืนอยู่ต่อหน้างานจิตรกรรมจากฝีมือของศิลปินผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่ง ซึ่งเป็นผลงานที่ยังไม่เคยมีใครพบหรือรู้จักมาก่อน และอยู่บนผืนผ้าใบกรอบเดิมซึ่งยังไม่ถูกแตะต้อง และปราศจากการซ่อมแซมใดๆ ราวกับว่ามันเพิ่งจะออกมาจากห้อง*

ทำงานของศิลปิน! แล้วนี้รูปอะไรกัน! ไม่มีทั้งลายเซ็นอันงดงาม...และจุด pointillé บนขนมปังที่พระคริสต์ให้พร มันช่างสมเหตุผลพอจะจูงใจเราว่า สิ่งที่อยู่กับเราขณะนี้ก็คือ (ฉันโน้มเอียงไปในทางที่อยากจะกล่าวว่า) ผลงานชิ้นเยี่ยมของโยฮานเนส เวร์เมียร์ แห่งเดลฟ์ท Jahannes Vermeer of Delft

(วารสารเบอร์ลิงตัน, พฤศจิกายน 1937)

หลังจาก ฟาน มาเกร์เรน ถูกเปิดโปง มันกลับกลายเป็นว่า ผลงานปลอมของเขาเป็นงานจิตรกรรมที่น่าเกลียดอัปลักษณ์และไม่น่าชื่นชมเลย และมันไม่มีความคล้ายคลึงกับงานของเวร์เมียร์ด้วยประการทั้งปวง ส่วนความสำเร็จในการหลอกลวงของเขาเมื่อมองย้อนกลับไปแล้วก็เป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อเลยจริงๆ เอ็ม เคร์บี เทล์เลย์ จูเนียร์ M.Kirby Telley Jr เขียนสรุปถึงงานของฟาน มาเกร์เรน ด้วยการตั้งข้อสังเกตไว้ว่า "หากฟาน มาเกร์เรนเป็นศิลปินที่ดีกว่านี้แล้ว... เขาก็อาจจะประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานของ 'เวร์เมียร์' ซึ่งอาจจะหลอกลวงตบตาผู้คนได้มากกว่าและนานยิ่งกว่างานชิ้นที่เขาได้ทำไป" จากคำที่เขาบอกเรานี้ก็น่าจะเห็นได้ว่า การที่ฟาน มาเกร์เรนถูกเปิดโปง ไม่ใช่เพราะเขาหยุดหลอกลวงผู้คนแต่เป็นเพราะว่าเขาได้หลอกลวงคนที่รักศิลปะมากเกินไป...

ความสำเร็จของฟาน เมเกร์เรน ดูเหมือนเป็นสิ่งไม่น่าเชื่อ แต่สิ่งที่แปลกอย่างยิ่งในเรื่องนี้ก็คือจากตัวอย่างที่ถูกเปิดเผยในกรณีของเขานี้โดยข้อเท็จจริงแล้วก็เป็นเรื่องธรรมดาสามัญมาก ปฏิกิริยาของเบรดิอุสและเพื่อนร่วมอาชีพมือชั้นเยี่ยมของเขาอีกจำนวนมากไม่ใช่ความโง่เขลาที่ผิดปรกติ แต่เป็นเรื่องธรรมดาที่ของปลอมมักจะได้การต้อนรับด้วยความยินดีจากผู้รู้ทั้งหลาย Cognoscenti และสาธารณะชนทั่วไปก็เช่นเดียวกัน มันเป็นความจริงที่รู้กันทั่วไปว่า เราจะรู้จักนักทำของปลอมก็ต่อเมื่อเขาเปิดเผยตัวเองเท่านั้น สาธารณะชนจำนวนมากที่เข้ามาสนใจและอยากที่จะตรวจสอบผลงานที่พวกเขาข้องใจ จะมีก็แค่เพียงเพื่อที่จะบอกว่า สิ่งที่ชื่นชมกัน ดังเช่นผลงานของคนอื่นๆนั้น ขณะนี้ถูกมองว่าน่าเบื่อ ซ้ำซาก หรือแม้แต่ขาดความละเอียดอ่อน...

ในท้ายที่สุด นี่คือการประณามของปลอม ไม่ใช่เพราะมันหลอกลวงเอาเงินจากผู้ซื้อ (แม้ว่ามันสมควรแก่การประณาม) แต่เป็นเพราะว่ามันทำให้เราหลงออกไปจากการยึดเหนี่ยวกับความจริง มันบิดเบือนและทำให้ความเข้าใจของเราต่ออดีตผิดไป ความรู้สึกโกรธและอับอายที่เกิดขึ้นในหมู่ผู้ที่ถูกของปลอมเหล่านี้หลอกเป็นสิ่งที่เข้าใจได้ แต่แนวโน้มของผลที่ตามมาในการที่จะกำจัดหรือทำลายของปลอมเหล่านั้นทิ้งเสียเมื่อมันถูกค้นพบหรือเปิดโปง เป็นสิ่งที่ถูกชักนำไปในทางที่ผิด ความผิดพลาดในอดีตได้ให้บทเรียนสำหรับอนาคต มันไม่เพียงแต่จะเป็นสิ่งที่มีค่าแก่การเก็บจดจำ และศึกษา ของปลอมยังให้ได้มากกว่านั้น มันยังเป็นกุญแจสำคัญในการทำความเข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงในทัศนะต่ออดีตของเรา และเป็นแรงผลักดันสำหรับพัฒนาการของการศึกษาวิเคราะห์ในทางวิชาการและด้านเทคนิคทางวิทยาศาสตร์ เป็นสิ่งขจัดความเชื่อในเรื่องความหยุดนิ่งแน่นอนทางสุนทรีย์ มันจึงสมควรได้รับความสนใจอย่างใกล้ชิดจากเรามากขึ้น ในขณะที่มันเป็นเหมือนเครื่องเตือนใจที่น่าพึงพอใจที่สุด ที่เตือนให้เราระลึกถึงฝีมืออันยากแก่การคาดเดาของคน

โกงผู้มีพรสวรรค์ในแต่ละยุคสมัย ของปลอมเหล่านี้ยังอ้างถึงความนิยมชมชอบของเราอย่างกระมิดกระเมี้ยนด้วย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

คัดตอนแปลจาก Mark Jones, "Why Fakes?". **Interpretating of Objects and Collections,** Routledge, London, 1999, p.p. 92-97.

ตีพิมพ์ครั้งแรกใน Fake? The Art of Deception, London: British Museum Publication Ltd., 1990, P.P. 11-16.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ *"ทำไมถึงปลอม"* ตีพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกในสูจิบัตรประกอบนิทรรศการ Fake? The Art of Deception ที่จัดขึ้นโดยบริทิช มิวเซียม ในปีค.ศ. 1990 บทวิจารณ์นี้แสดงถึงข้อเท็จจริงหลายประการที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง เป้าหมายของการศึกษาศิลปะและวิชาการด้านประวัติศาสตร์ของศิลปะอาจทำให้ผู้ที่อยู่ในวงการทั้งสองหมกมุ่นอยู่กับการแสวงหาความรู้จากผลงานศิลปะเป็นหลักจนอาจลืมไปว่า กระบวนการเรียนรู้ทางศิลปะไม่ได้จบลงเมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานเสร็จและนำผลงานนั้นออกแสดง หรือเมื่อมีนักวิจารณ์ศิลปะเขียนถึงผลงานชิ้นนั้น แต่กระบวนการนี้มีขั้นตอนของการเรียนรู้ที่ต่อเนื่องกันไป ศิลปะจึงเป็นพลังทางปัญญาที่ข้ามวัฒนธรรมและข้ามยุคข้ามสมัยได้ พัฒนาการของศิลปะจึงมีลักษณะของการสืบทอดและเพิ่มเติมความรู้ส่งต่อกันมา องค์ประกอบของกระบวนการเรียนรู้นี้จึงไม่ได้มีเพียงผลงานศิลปะ ศิลปิน นักประวัติศาสตร์ นักวิจารณ์ และผู้ชม แต่ยังหมายรวมถึงสถาบัน อาทิ พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ทั้งของรัฐและเอกชนที่มีอยู่มากมาย รวมทั้งคนอีกจำนวนไม่น้อยที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานศิลปะ เช่น ผู้เชี่ยวชาญสาขาต่างๆ นักสะสมงานศิลปะ และพ่อค้างานศิลปะ เป็นต้น หนึ่งในคนกลุ่มนี้ที่วงการวิชาการศิลปะให้ความสนใจน้อยที่สุด ได้แก่ ผู้ปลอมแปลงงานศิลปะ บทวิจารณ์ที่คัดมาวิเคราะห์นี้อาจช่วยถมช่องว่างทางวิชาการในเรื่อง "ของปลอม" ให้แคบลงได้บ้าง

สิ่งที่มาร์ค โจนส์ นำมาเปิดเผยในบทวิจารณ์นี้อาจเป็นเรื่องที่วงการวิชาการไม่ตระหนักถึงความสำคัญมาก่อนหรือละเลยที่จะศึกษาอย่างจริงจัง แต่เท่าที่บทวิจารณ์นี้เสนอและเจาะลึกตัวอย่างในแต่ละกรณีก็ล้วนชี้ชัดว่า ความหละหลวมทางวิชาการเกิดขึ้นได้ทุกเมื่อ แม้แต่กับผู้เชี่ยวชาญเองก็ตาม โจนส์เตือนให้เราระลึกไว้เสมอว่า ไม่ว่าจะมีความหนักแน่นและมีความมั่นใจในองค์ความรู้เพียงใดก็ตาม การศึกษาเรื่องศิลปะก็ยังมีโอกาสผิดพลาดอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะเป็นเรื่องที่แยกไม่ออกจากความพึงพอใจ เมื่อศิลปะให้คุณค่าทางใจได้ ศิลปะก็ทำให้คนลุ่มหลงคุณค่าทางใจจนลืมที่จะใช้ความรู้มองความจริงได้เช่นกัน ความลุ่มหลงกับคุณค่าทางใจอาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้มีผู้ปลอมงานศิลปะ แต่โจนส์ยังชี้ให้เห็นเหตุผลอื่นๆและยังนำเราไปไกลถึงเจตนาในการทำของปลอมที่มีอยู่ทุกยุคทุกสมัยว่า ของปลอมที่ถูกทำขึ้นมาทั้งหมดล้วนแล้วแต่มีเป้าหมายเพื่อผลตอบแทนที่แน่นอนชัดเจนในทุกกรณี ไม่ว่าจะเพื่อสนองความพึงพอใจของนักสะสมงานศิลปะ เพื่อรักษาศรัทธาต่อศาสนา ความเชื่อ และความเป็นชาติให้ดำรงสืบไป หรือเพื่อแสวงหากำไรจากความต้องการของตลาดก็ตาม จุดประสงค์ที่อยู่เบื้องหลังการทำของปลอมที่โจนส์นำมาดีแผ่นี้คงเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนดีอยู่แล้วว่า การที่วงการวิชาการเลี่ยงหรือมองไม่เห็นความสำคัญในเรื่องนี้ ก่อให้เกิดความผิดพลาดทางวิชาการขึ้นได้มากมายเพียงใด สิ่งที่ควรตระหนักอย่างยิ่งจากบทวิจารณ์นี้ก็คือ การที่เรามองข้ามข้อเท็จจริงที่ว่า ของปลอมนั้นมีมาทุกยุคทุกสมัยและมีมาควบคู่กับการบันทึกประวัติศาสตร์ที่เป็นลายลักษณ์อักษร นัยสำคัญของเรื่องนี้ก็คือ เราจะปักใจเชื่อในความมั่นคงและความแน่นอนของประวัติศาสตร์ได้อย่างไร เมื่อวงการวิชาการยอมเปิดโอกาสให้กับความผิดพลาดที่อาจเกิดขึ้นได้ คำกล่าวที่ว่า "ประวัติศาสตร์ไม่อาจ

เปลี่ยนแปลงได้" ยังคงความจริงเช่นนั้นอยู่ แต่ความเข้าใจของเราต่อประวัติศาสตร์ยังคงเปลี่ยนแปลงได้และมีโอกาสที่จะเปลี่ยนแปลงให้ถูกต้องได้ ดังนั้น การปักใจเชื่อว่าประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นเรื่องที่แน่นอนและหยุดนิ่ง อาจเป็นความประมาททางวิชาการครั้งสำคัญ ตัวอย่างต่างๆจากบทวิจารณ์นี้น่าจะกระตุ้นเตือนวงการวิชาการให้ย้อนกลับมาสำรวจดูบ้างว่า ได้มองข้ามเรื่องเล็กน้อยใดที่เห็นว่าเป็นเรื่องที่ไม่คู่ควรจะลงไปศึกษา แล้วทบทวนดูอีกครั้งถึงความสำคัญของสิ่งเล็กน้อยเหล่านั้น และนี่คือจุดประสงค์ที่แท้จริงของบทวิจารณ์นี้ ซึ่งมาร์ค โจนส์ ได้สรุปความไว้ในบทส่งท้ายในคำกล่าวที่ว่า *"ความผิดพลาดในอดีตได้ให้บทเรียนสำหรับอนาคต"* เราคงไม่อาจปฏิเสธความผิดพลาดในอดีตได้ และไม่อาจรับประกันว่าจะไม่เกิดความผิดพลาดขึ้นอีกในอนาคต สิ่งที่เราทำได้และเป็นเป้าหมายของบทวิจารณ์นี้ก็คือ วงการวิชาการและสังคมร่วมสมัยต้องพร้อมที่จะรับความผิดพลาดของอดีตมาเป็นบทเรียน นั่นอาจเป็นหนทางเดียวที่จะทำให้มโนทัศน์ต่ออดีตและอนาคตของเราแจ่มชัดขึ้น ในแง่นี้เราคงต้องยกย่องความใจกว้างของบริทิช มิวเซียม และผู้เชี่ยวชาญของสถาบันศิลปะอันมีชื่อเสียงแห่งนี้ ที่กล้านำความผิดพลาดของตัวเองออกมาเผยแพร่เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้ในวงกว้าง การจัดนิทรรศการครั้งนั้นต้องนับเป็นการแสดงจิตสำนึกต่อสังคมและวงวิชาการ และเป็นการแสดงว่าบริทิช มิวเซียมตระหนักถึงภาระหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์ที่จะต้องให้ความรู้อย่างถูกต้องแก่มหาชน หากเราตระหนักว่าบทวิจารณ์นี้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการนั้น สามารถกล่าวถึงความผิดพลาดของตัวเองได้อย่างไม่เคอะเขินและกล้าวิจารณ์ตัวเองเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ขึ้น ก็ต้องจัดว่าบทวิจารณ์นี้ได้บรรลุหน้าที่ของการวิจารณ์ที่ดีเยี่ยม และเป็นตัวอย่างที่ดีซึ่งแสดงถึงความเข้มแข็งของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์

เมื่อมองย้อนกลับมาสู่สังคมไทย การปลอมแปลงงานศิลปะยังไม่ถึงขั้นที่ก่อปัญหา เมื่อเทียบกับการปลอมแปลงสินค้ามีชื่อที่เห็นกันอยู่เกลื่อนเมือง แต่ก็ใช่ว่าจะไร้ซึ่งเรื่องนี้เสียเลย ในอีกด้านหนึ่งปัญหานี้อาจยังถูกเก็บงำและไม่ได้ถูกยกขึ้นมาพูดถึงเช่นเดียวกับในสังคมตะวันตกก็เป็นได้ หากเราย้อนกลับไปในอดีตที่ผ่านมาไม่นานนัก การถกเถียงในทางวิชาการเรื่องความแท้ของหินทับหลังที่ได้รับคืนมาจากสหรัฐอเมริกา หรือวิวาทะทางวิชาการที่ว่าด้วยความแท้ของศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ทั้งสองกรณีนี้ก็น่าจะเพียงพอให้เราตระหนักว่าเรื่องที่มาร์ค โจนส์ยกขึ้นมาในบทวิจารณ์ของเขาก็เป็นประสบการณ์ที่ไม่ไกลจากสังคมไทยเลย และหากเรานำข้อคิดจากบทวิจารณ์นี้มาพินิจเรื่องของเราเองบ้าง ก็อาจทำให้เรามองเห็นจุดหมายและวัตถุประสงค์ที่เด่นชัดของกิจกรรมดังกล่าวนี้ และอาจช่วยให้เรามีวิจารณญาณในการพินิจประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะของเราในแง่อื่นได้อย่างละเอียดสุขุมกว่าที่เคยเป็นมา

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ทาดาโอะ อันโด สถาปัตยกรรม วัฒนธรรม ธรรมชาติและความหมาย

ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

โดยทั่วไปงานสถาปัตยกรรมของทาดาโอะ อันโด (Tadao Ando) จะถูกรับรู้ถึงคุณภาพในเชิงความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับธรรมชาติอยู่เสมอ นอกจากคอนกรีตเปลือยผิวที่มีลักษณะเฉพาะตัวเห็นได้ชัดแล้ว แสงสว่างที่ส่องผ่านเข้ามาในอาคารในแบบต่างๆ ก็เป็นเรื่องที่ได้รับการชื่นชม ถ้าจะกล่าวแบบสรุปออกมาเป็นแนวคิด คอนกรีตเปลือยผิวก็เป็นการแสดงออกของวัสดุในองค์ประกอบสถาปัตยกรรมพื้นฐานเช่น ผนัง พื้น เพดาน ส่วนบทบาทของแสงนั้นก็เป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับธรรมชาติ ดังนั้นงานของสถาปนิกญี่ปุ่นผู้นี้โดยเฉพาะงานในช่วงแรกนั้นจะเป็นการสร้างความหมายของสถาปัตยกรรมโดยการตีความเกี่ยวกับหัวข้อทั้งสองนี้[1]

ธรรมชาติ-สถาปัตยกรรม

ในประเด็นที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมกับธรรมชาตินั้น ธรรมชาติในความเห็นของอันโดค่อนข้างจะต่างกับความหมายโดยทั่วๆ ไป (ของคนทั่วไปหรือของสถาปนิกคนอื่นๆ) อยู่มากพอสมควร โดยพื้นฐานที่สถาปนิกมีชีวิตอยู่ในเมืองอันตกอยู่ในสภาพเสียหายอย่างหนักจากผลของสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่างโอซาก้า อันโด เห็นว่าความพยายามที่จะฟื้นฟูประเทศอย่างเร่งรีบทำให้คนต้องเข้ามากระจุกตัวทำงานในเมือง ซึ่งแม้จะเป็นเรื่องปกติสำหรับสังคมอุตสาหกรรมทั่วไป แต่ในญี่ปุ่นสภาวะการณ์นี้ทำให้โครงสร้างแบบที่เป็นอยู่ต้องสูญสลายไปเป็นจำนวนมาก ซึ่งโครงสร้างสังคมที่ว่านี้ก็คือโครงสร้างแบบกสิกรรมหรือการประมงซึ่งเป็นหัวใจพื้นฐานสำหรับชาวญี่ปุ่นมาก่อน

มองในแง่นี้ เมืองในฐานะแหล่งรวมที่อยู่อาศัยและเป็นตัวเชื่อมระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติจึงเป็นสิ่งที่อันโดพยายามจะหลีกเลี่ยง งานสถาปัตยกรรมโดยเฉพาะบ้านจึงต้องถูกตีความให้เป็นพื้นที่เพื่อปิดตัวเองออกจากสภาพอันสับสนวุ่นวาย (chaos) นี้ให้ได้ เมื่อทำการปิดตัวเองออกจากความสับสนนี้แล้วจึงค่อยสร้างโลกส่วนตัวขึ้นมา

นอกจากนี้ในมุมมองที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างเมืองกับธรรมชาติซึ่งดูเหมือนว่าเมืองและสถาปัตยกรรมจะเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์แยกห่างออกจากสภาพแวดล้อมมากขึ้นทุกที นับว่าความหมายระหว่างที่อยู่อาศัย-ธรรมชาติ (สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น-สิ่งที่มีอยู่ตามสภาพแวดล้อม) จะขาดหายไปหรือมีช่องห่างที่ต่างมากขึ้นเรื่อยๆ ทั้งที่ความหมายดั้งเดิมเป็นไปในทางตรงกันข้าม

[1] บทความนี้ได้ความคิดพื้นฐานมาจากงานเขียนเชิงแนะนำของ Kenneth Frampton ซึ่งผู้ที่สนใจความโดยละเอียดอาจหาดูได้ใน "The Work of Tadao Ando" in GA ARCHITECT 8: TADAO ANDO pp. 8-29, A.D.A. EDITA, Tokyo.1987 ส่วนประเด็นที่แตกต่างออกไปหรือเพิ่มเติมขึ้นมานั้นเป็นของผู้เขียนเอง

การนำกลับมาของต้นไม้ในเมืองหรือในบ้านก็คือการพยายามรื้อฟื้นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติในระดับของความหมายหรือสัญลักษณ์ แม้ว่าสวนสาธารณะขนาดใหญ่ของบางเมืองในญี่ปุ่นหรือในยุโรปจะมีสภาพคล้ายป่าตามธรรมชาติ แต่ไม่ว่าอย่างไรก็ตามมันก็เป็นเพียงป่าที่มนุษย์สร้างขึ้น และเป็นเพียงในระดับสัญลักษณ์ของธรรมชาติเท่านั้นที่มนุษย์เสพย์ มันเป็นคนละเรื่องกับการให้ความหมายของการอยู่ร่วมกับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติจริงๆ ยิ่งเมื่อมองในระดับของการปลูกต้นไม้ในบ้านยิ่งแล้วใหญ่ ต้นไม้จริงๆที่ลงดิน ต้นไม้ในกระถาง ดอกไม้ในแจกัน ต้นไม้เทียม ดอกไม้เทียม มันเป็นสัญลักษณ์ของธรรมชาติ ที่นอกจากจะไม่ได้ยืนยันว่ามนุษย์อยู่ร่วมกับธรรมชาติแล้ว ธรรมชาติจอมปลอมเหล่านี้ยังตอกย้ำว่ามนุษย์ไม่ได้อยู่ในธรรมชาติ หากแต่อยู่ห่างจากธรรมชาติในระยะที่ห่างไกลจนไม่สามารถเอื้อมถึงได้ ในความเห็นของอันโด ความหมายของธรรมชาติในลักษณะนี้จึงเป็นความหมายที่ถูกทำให้เสียไป (spoilt)[2]โลกส่วนตัวที่สร้างขึ้นจึงควรที่จะปิดตัวเองออกจากความหมายเหล่านี้ เพื่อเปิดรับธรรมชาติในด้านที่บริสุทธิ์มากกว่า

ธรรมชาติ-วัฒนธรรม

สถาปัตยกรรมประเพณีของญี่ปุ่นนั้นโดยพื้นฐานแล้วเป็นการตีความในหัวข้อที่ว่าด้วยการอยู่ร่วมกับธรรมชาติด้วยวิถีทางวัฒนธรรมในรูปแบบหรือวิธีต่างๆ อยู่แล้ว วิถีชีวิตของชาวญี่ปุ่นนั้นเป็นที่น่าสนใจสำหรับสายตาของชาวต่างชาติโดยเฉพาะชาวตะวันตก เนื่องด้วยวิธีการมองโลกและอยู่ร่วมที่แตกต่าง ในขณะที่สถาปัตยกรรมตะวันตกเน้นที่การปกป้องมนุษย์ออกจากสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติที่ทารุณ[3] สถาปัตยกรรมญี่ปุ่นกลับใคร่ครวญที่จะยอมรับและเสพย์สิ่งที่เกิดขึ้นในแง่ความรู้สึกพื้นฐานเช่นความร้อน ความหนาว ความเปลี่ยนแปลงรูปแบบต่างๆ แล้วนำมาปรุงแต่งให้กลายเป็นความรู้สึกแห่งความงดงามและความเข้าใจธรรมชาติในแง่มุมของตนเอง

อาศัยพื้นฐานนี้เองที่อันโดนำมาตั้งคำถามต่อความคิดที่ว่าด้วยการปกป้องตัวเองออกจากสภาพธรรมชาติของสถาปัตยกรรมตะวันตก ความสะดวกที่เกิดขึ้นจากสถาปัตยกรรมจึงเป็นสิ่งที่ควรขบคิดพิจารณาอีกครั้ง มากกว่าที่จะเป็นเพียงเงื่อนไขในเชิงหน้าที่ใช้สอยที่ต้องเอาชนะ ใน

---

[2] น่าสังเกตว่าสถาปนิกญี่ปุ่นร่วมสมัยเช่น อิทซึโกะ ฮาเซคาวา (Itsuko Hasekawa) ก็มีความเห็นที่ใกล้เคียงกัน แต่มีการตีความออกมาเป็นสถาปัตยกรรมที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้สถาปัตยกรรมแบบประเพณีของญี่ปุ่นก็เป็นการตีความเรื่องการอยู่ร่วมกับธรรมชาติในลักษณะต่างๆอยู่แล้ว ความสนใจเกี่ยวกับรอยต่อระหว่างสถาปัตยกรรม-ธรรมชาติของสถาปนิกร่วมสมัยจึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจ แต่การตีความของฮาเซกาวาและอันโดนั้นน่าสนใจตรงที่ว่าการตั้งคำถามที่มีมุมมองใหม่และคมคายชวนแก่การขบคิดต่อนั้น ต้องอาศัยความเข้าใจรากฐานทางวัฒนธรรมของตนเองที่ลึกซึ้งไม่ผิวเผิน

[3] ในที่นี้เป็นการอธิบายภาพโดยรวมมากกว่าที่จะลงรายละเอียดเฉพาะกรณี เป็นจริงที่ว่าสถาปัตยกรรมตะวันตกไม่ได้เป็นในลักษณะที่ว่านี้ทั้งหมด เช่นเดียวกันกับสถาปัตยกรรมญี่ปุ่น แต่คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าในระดับของโลกทัศน์แล้วเป็นเช่นนั้นจริงๆ

เมื่อวิถีชีวิตที่มีความเข้าใจธรรมชาติเป็นพื้นฐานนี้มองในอีกด้านหนึ่งน่าจะเป็นวิถีที่ให้ความหมายกับมนุษย์ได้หลากหลายกว่าด้วยซ้ำ

การเปิดตัวสถาปัตยกรรมออกสู่ธรรมชาติที่ไม่ถูกทำให้เสียความหมายไปด้วยการตั้งคำถามในระดับของวัฒนธรรมนี้คงที่คันโดใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสถาปัตยกรรม ยกตัวอย่างงานชิ้นแรกๆเช่นเรือนแถวที่ซึมิโยชิ (row house at Sumiyoshi-Azuma House) ตัวอาคารของเรือนแถวนี้วางตัวแทรกอยู่ในแนวของเรือนแถวขนาดเล็กแบบดั้งเดิม ขนาดของอาคารไม่ใหญ่เกินอาคารเก่าโดยรอบ แต่ที่แปลกตาและโดดเด่นก็คือรูปด้านหน้าของอาคารที่เป็นคอนกรีตปิดทึบซึ่งถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนบน-ล่างแสดงถึงการแบ่งพื้นที่ภายในออกเป็นสองชั้น ส่วนของชั้นล่างเปิดเป็นประตูทางเข้าซึ่งเป็นทางเชื่อมต่อเพียงหนึ่งเดียวกับโลกภายนอก โดยนัยยะที่ว่าทางเข้านี้จริงๆแล้วเป็นการปิดตัวจากโลกภายนอก (เมืองอันเสียสน) มากกว่าที่จะเป็นตัวเชื่อมระหว่างภายนอก-ภายใน

แผนผังของอาคารแบ่งออกเป็นสามช่วง ช่วงที่เป็นพื้นที่ใช้สอยคือช่วงหน้ากับช่วงท้ายซึ่งแบ่งเป็นชั้นล่างกับชั้นบน พื้นที่ตรงกลางเปิดเป็นคอร์ตโล่งตลอดไม่มีหลังคาคลุม ดังนั้นบ้านหลังนี้จึงประกอบไปด้วยกล่องสี่ก้อนที่ไม่เชื่อมต่อกันเป็นโดที่ริมคอร์ตก็เพื่อเชื่อมชั้นหนึ่งและชั้นสองสะพานเหนือบันไดกลางพื้นที่คอร์ตก็เพื่อเชื่อมที่ว่างชั้นสองให้ต่อถึงกัน

มองในแง่ของความสะดวกแบบตะวันตกแล้ว อาคารหลังนี้ไม่สะดวกเป็นอย่างยิ่ง การอยู่อาศัยในพื้นที่ทั้งสี่ก้อนนี้ไม่ว่าคนในบ้านจะเปลี่ยนพื้นที่จากที่ใดสู่ที่ใดก็ต้องเดินผ่านคอร์ตกลางนี้ทั้งสิ้น แต่ความไม่สะดวกนี้คงที่คันโดใช้ตั้งคำถามกับวิถีแห่งสถาปัตยกรรมและวิถีแห่งธรรมชาติด้วยวิถีแห่งชีวิตหรือวิถีแห่งวัฒนธรรม

การเดินผ่านคอร์ตกลางนี้ทำให้คนต้องรับรู้สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติไปตลอดเวลา ความเปลี่ยนแปลงในฤดูของญี่ปุ่นเป็นสิ่งที่คอร์ตนี้พยายามจะสัมผัส ไม่ว่าฝนจะตก แดดจะออก ลมจะพัด หิมะจะปกคลุม ฯลฯ ล้วนเป็นสิ่งที่จะต้องเผชิญ

การเดินทางผ่านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเพื่อไปมีกิจกรรม ณ พื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งเป็นเรื่องอันคุ้นเคยสำหรับคนญี่ปุ่น การเดินฝ่าลมหนาวไปที่สาธารณะที่ถึงครึ่งชั่วโมงเพื่อไปอาบน้ำยังที่อาบน้ำสาธารณะที่เรียกว่าโยเซนโดนั้น ไม่ใช่เรื่องยากลำบากหรือไม่สะดวก แต่เป็นเรื่องของความคุ้นเคย[4] และเมื่อคุ้นเคยก็ทำให้ความเพลิดเพลิน การเดินผ่านคอร์ตกลางเมื่อต้องการเปลี่ยนตำแหน่งของคนในพื้นที่ทั้งสี่ก้อนจึงเป็นการรับรู้ธรรมชาติในความหมายที่แท้จริง ธรรมชาติที่ไม่ถูกทำให้ความหมายเสียไปโดยสิ่งปลูกสร้างธรรมชาติจอมปลอม

[4] ความจริงคนโรงงานโยราเนหรือคนสังกัดวัดปัจจุบัน (และคงมีอีกหลายชาติ) ก็เดินทางไปอาบน้ำในที่อาบน้ำสาธารณะเช่นกัน และการเดินทางแบบนี้เป็นเช่นเดียวกับชาวญี่ปุ่น คือเป็นเรื่องที่เกินเลยไปจากความคิดเรื่องสะดวกหรือไม่สะดวก มีจุดมุ่งหมายที่ยังสำคัญกว่าความคิดพื้นๆ เหล่านี้ ห้องอาบน้ำในบ้านและความสะดวกที่เกิดขึ้นจากพื้นที่นี้อาจจะเป็นความคิดที่มีอายุไม่เก่าแก่เท่าใดนัก

ธรรมชาติ-วัฒนธรรม-องค์ประกอบ

ในสภาพพื้นที่ภายในของเรือนแถวสึมิโยชินี้ แสงที่ได้รับจากคอร์ดกลางจึงส่องผ่านเข้ามาเพื่อทำหน้าที่เป็นตัวบอกเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปในพื้นที่ เช่นเดียวกับงานชิ้นอื่นๆ เช่นบ้านโคชิโนะ (Koshino House) (เสร็จ 1980 ต่อเติม 1984) วิหารบนภูเขาโรคโคะ (Chapel on Mt. Rokko) (เสร็จ 1986) และวิหารแห่งแสง (Church of the Light) (เสร็จ 1989)

. ดังนั้นผนังคอนกรีตของอันโดจึงทำหน้าที่เป็นฉากเพื่อรับแสงมากกว่าที่จะแสดงออกในลักษณะขององค์ประกอบพื้นฐานของผนังหรือการเป็นโครงสร้าง เพื่อให้บรรลุจุดมุ่งหมายนี้ ผนังและวัสดุที่ใช้จะต้องมีความหมายติดตัวน้อยที่สุด ตัวอย่างของวัสดุที่มีความหมายชัดเจนก็เช่นบรรดาผนังทาสีต่างๆ ซึ่งสีที่ปรากฏออกมานี้จะเป็นตัวกำหนดความหมายของผนังต่อการรับรู้ของคนไปด้วย เช่น ผนังสีไข่ไก่จะมีความหมายที่อบอุ่น (ผ่านทางความรู้สึก) ผนังสีน้ำเงินจะให้ความหมายที่เย็นกว่า เช่นเดียวกันกับในกรณีผนังเหล็กหรือไม้ซึ่งให้ความหมายที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป

มองในแง่นี้ ผนังคอนกรีตในช่วงทศวรรษที่ 80 และ 90 ก็ต้องนับว่าเป็นผนังที่มีความหมายติดตัวน้อยที่สุด การเปรียบเทียบกับงานของเลอ คอร์บูซิเอร์ ซึ่งเน้นคอนกรีตเปลือยเช่นกันอาจจะทำให้ความคิดชัดเจนขึ้น

ในช่วงเวลาต้นศตวรรษที่ 20 ที่สถาปนิกผู้นี้ทำงานอยู่ คอนกรีตผสมเป็นวัสดุสำหรับการก่อสร้างอาคารที่ค่อนข้างใหม่และน่าตื่นตาตื่นใจ ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าวัสดุชนิดนี้มีความหมายของการผลิตตามระบบอุตสาหกรรมติดอยู่ ซึ่งระบบการผลิตที่ว่านี้ก็มีความหมายของคุณภาพสำหรับคนหมู่มากติดอยู่อีกมิติหนึ่ง สำหรับสถาปนิกอย่าง เลอ คอร์บูซิเอร์ ซึ่งพยายามเอาชนะความต่างของมนุษย์ด้วยวิธีต่างๆ นั้น[5] คอนกรีตย่อมเป็นวัสดุที่สามารถแสดงออกได้ดีที่สุด ดังนั้นการใช้คอนกรีตของสถาปนิกสวิส-ฝรั่งเศสผู้นี้จึงต้องพยายามให้คอนกรีตแสดงตัวออกมาได้มากที่สุด รูปทรงที่มีคุณลักษณะทางประติมากรรมจึงจำเป็นต้องถูกเลือกขึ้นมารองรับ[6]

สำหรับในช่วงเวลาของอันโด คอนกรีตเปลือยเป็นวัสดุที่ดาษดื่นเสียแล้ว ประเด็นทางความคิดเกี่ยวกับอุตสาหกรรมและความเป็นสากลก็เปลี่ยนไปหรือค่อนข้างจะจางหายไปแล้ว การใช้คอนกรีตเปลือยในความคิดที่ว่ามันเป็นวัสดุที่มีความหมายติดตัวน้อยที่สุด คือค่อนข้างเป็นกลางนั้นเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ในบริบทของทศวรรษ 80 และ 90 มองในแง่คอนกรีตที่กลายเป็นองค์ประกอบสถาปัตยกรรมพื้นฐานเช่นผนังนั้น ในขณะที่เลอ คอร์บูซิเอร์ พยายามให้ผนังแสดงออกซึ่งความเป็นผนังมากที่สุด และคอนกรีตก็ต้องแสดงออกซึ่งความเป็นคอนกรีตให้มากที่สุด อันโด

---

[5] ตัวอย่างเช่นระบบโมดูเลอร์ที่เอาชนะความต่างทั้งเรื่องชาติพันธุ์และวัฒนธรรมด้วยระบบสากลสำหรับชนทุกหมู่เหล่า ดูความคิดเกี่ยวกับเรื่องนี้ในเชิงอรรถที่ 4 ใน ชัยยศ อิษฎ์วรพันธ์ "ผู้หญิงกับสถาปัตยกรรม : การแบ่งแยกทางเพศและ เฟมินิสซึ่ม" AP+ issue 9/98 March – April 1998

[6] ดังที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่างานในช่วงหลังของเลอ คอบูซิเอร์ ค่อนข้างจะละเลยประเด็นนี้ไปแสดงออกในอีกแบบหนึ่ง ทั้งนี้ก็ด้วยสภาพสังคม-วัฒนธรรมที่ต่างออกไปนั่นเอง งานที่พูดถึงในบทความนี้จึงเป็นงานในช่วงที่มโนทัศน์เกี่ยวกับ อุตสาหกรรมและความเป็นสากลเบ่งบานอย่างเต็มที่ เช่นงาน Unite d'Habitation ที่ มาร์เซยส์ เป็นต้น

กลับให้ผนังแสดงออกซึ่งความเป็นผนังให้น้อยที่สุด ในแง่นี้ผนังได้กลายเป็นฉากที่จะรับใช้ธรรมชาติซึ่งก็คือแสงและเวลาที่เปลี่ยนผ่านไปก็สามารถแสดงออกมาบนฉากและคอนกรีตซ่อนความเป็นตัวเองอยู่ภายใต้ฉากนี้ เรียกว่าวัสดุของผนังถูกทำให้มีคุณลักษณะของวัสดุน้อยที่สุด (dematerialized)

องค์ประกอบของสถาปัตยกรรมและวัฒนธรรม

นอกจากนี้ คอร์ตกลางหรือลานในฐานะที่เป็นพื้นที่เชื่อมต่อของพื้นที่บ้าน เช่นที่เรือนแถวที่สึมิโยชิ เมื่อกลายมาเป็นพื้นที่ในโครงการใหญ่เช่นโครงการที่พักอาศัยโรคโคะ (Rokko Housing) (โครงการที่ 1 เสร็จ 1983) การเชื่อมต่อกับธรรมชาติผ่านทางองค์ประกอบสถาปัตยกรรมก็ได้พัฒนาให้เป็นบันไดและชานพัก

ในโครงการที่พักอาศัยที่เป็นอาคารสูงนี้ อันโดแบ่งความสูงออกเป็นสองช่วง แต่ละช่วงจะแยกลิฟท์ออกจากกัน และการเข้าถึงห้องพักของตนเองผ่านทางลิฟท์จะไม่สะดวกเท่าการใช้บันได เช่นเดียวกันที่บันไดนี้เปิดโล่งออกสู่สภาพธรรมชาติ แดดลม ฝน หิมะ แน่นอนว่าการเดินขึ้นบันไดที่ได้รับการคำนวณและออกแบบเพื่อให้รับแง่มุมทางสายตาเกี่ยวกับธรรมชาติโดยรอบทั้งตัวภูเขาและแสงแดด ย่อมเต็มไปด้วยความเพลิดเพลินในฐานะสถาปัตยกรรม-ธรรมชาติ นอกเหนือไปจากนั้น การเดินขึ้นบันไดยังอาจนำมาซึ่งการพบปะสังสรรค์กับเพื่อนบ้านร่วมชุมชน ซึ่งในกรณีนี้ อันโดเปรียบเทียบเมืองในยุโรปที่มักจะมีพลาซ่าเป็นตัวเชื่อมต่อถนนและชุมชน ในขณะที่ในอดีตของเมืองในญี่ปุ่นนั้นผู้คนพบปะสังสรรค์กันบนถนน จึงไม่แปลกที่จะใช้บันไดซึ่งเป็นทางสัญจรให้กลายมาเป็นพื้นที่ของชุมชนด้วย

ณ จุดนี้ ความสะดวกจากการได้ขึ้นลิฟท์ ความสะดวกจากการไม่ต้องถูกแดด ฝน ลม ฯลฯ ถูกตั้งคำถามอีกครั้ง เช่นเดียวกับการตั้งคำถามก่อนหน้านี้ อันโดได้กระตุ้นให้เราฉุกคิดขึ้นมาว่า ความหมายของสถาปัตยกรรมคงจะไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว การตั้งคำถามบนพื้นฐานวัฒนธรรมของตนเอง (แน่นอนว่าแตกต่างกับวิถีแห่งตะวันตกหรือวิถีแห่งโลกาภิวัฒน์ที่ครอบงำโลกใบนี้อยู่) อาจจะเป็นวิธีหนึ่งที่จะนำมาซึ่งคำตอบที่น่าพึงพอใจสำหรับวิถีชีวิตในแต่ละวัฒนธรรม

สถาปัตยกรรมในทรรศนะของอันโดจึงเป็นเรื่องของความหมายที่มนุษย์สร้างโลกของตัวเองขึ้นมาสัมพันธ์กับโลกธรรมชาติ แต่โลกธรรมชาตินั้นต้องสัมพันธ์กับวิถีแห่งวัฒนธรรมอย่างแน่นแฟ้นเพื่อให้สถาปัตยกรรมดำรงความหมายที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตอย่างหลากหลายและลึกซึ้งที่สุด

ที่มา: ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์. "ทาดาโอะ อันโด สถาปัตยกรรม วัฒนธรรม ธรรมชาติและความหมาย.",**ธรรมชาติ ที่ว่าง และสถานที่.** โฟคัลอิมเมจ พริ้นติ้ง กรุ๊ป, เมษายน 2543. หน้า 111-126

บทวิเคราะห์

ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ เป็นนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม เขามีพื้นฐานการศึกษาด้านศิลปะจากภาควิชาประยุกต์ศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อนจะไปศึกษาต่อด้านประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมที่ประเทศญี่ปุ่น เขาจึงมีความสนใจในศิลปะเป็นพื้นฐานและมีผลงานการวิจารณ์ทัศนศิลป์อยู่บ้าง อาทิ บทวิจารณ์ชื่อ "Artist and Artist" [ดูสรรนิพนธ์และบทวิเคราะห์ของสาขาทัศนศิลป์] งานเขียนของชัยยศจัดได้ว่ามีลักษณะของการเปิดความรู้ในสาขาหนึ่งไปสู่แนวคิดที่กว้างขึ้น เขามักจะนำความรู้และความคิดทางสังคมศาสตร์เข้ามาช่วยวิเคราะห์งานศิลปะหรือสถาปัตยกรรม เพื่อให้เกิดข้อสังเกตด้านอื่นๆนอกเหนือไปจากการมองด้านสุนทรียภาพ หรือบางครั้งก็อาจเป็นการอธิบายสุนทรียภาพของงานด้วยพื้นฐานแนวคิดทางสังคม วัฒนธรรม ดังเช่นบทวิจารณ์ที่คัดมาดอนดันนี้

แม้บทวิจารณ์สถาปัตยกรรมชิ้นนี้ไม่ใช่การกล่าวถึงงานทัศนศิลป์โดยตรง แต่ก็จัดได้ว่าเป็นบทวิจารณ์ผลงานสร้างสรรค์ซึ่งมีทิศทางสอดคล้องไปกับการสร้างสรรค์ของทัศนศิลปินอยู่หลายแง่ และที่สำคัญประเด็นที่บทวิจารณ์นี้ยกขึ้นอภิปรายอาจกระตุ้นให้เราตระหนักว่า การย้อนกลับไปมอง*ราก*ของตัวเองอย่างถ่องแท้ให้ผลต่อการสร้างสรรค์อย่างเป็นรูปธรรมเพียงใด ข้อสังเกตเชิงสรุปรวมของชัยยศในบทวิจารณ์นี้ก็คือ การที่สถาปนิกชาวญี่ปุ่นจำนวนหนึ่งตระหนักว่าวิกฤตการณ์ด้านสิ่งแวดล้อมในเมืองใหญ่ของประเทศญี่ปุ่น สถาปนิกก็มีส่วนต้องรับผิดชอบอยู่ไม่น้อย และความพยายามที่จะแก้ไขข้อบกพร่องที่ผ่านมาก็ประสบผลสำเร็จเมื่อพวกเขาย้อนกลับไปพิจารณาถึงแก่นของสถาปัตยกรรมดั้งเดิมในวัฒนธรรมของเขาเอง ในจุดนี้ สิ่งที่ชัยยศตอกย้ำก็คือการย้อนกลับไปศึกษานั้นต้องกระทำอย่างลึกซึ้งไม่ผิวเผิน จึงจะสามารถเข้าใจรากฐานนั้นได้ถึงแก่น และเมื่อเข้าถึงแก่นแท้แล้ว "การตีความ" เพื่อนำมาสร้างสรรค์ใหม่ก็เป็นเรื่องที่กระทำได้ ซึ่งผลสำเร็จของการสร้างสรรค์ใหม่นี้ไม่เพียงแต่จะต่างไปจากอดีตเท่านั้น แต่ยังต่างไปตามการตีความของสถาปนิกแต่ละคนด้วย นัยสำคัญของเรื่องนี้ชัดเจนอยู่ในตัวว่า ความรุ่งเรืองแห่งอดีตสามารถส่องทางให้แก่ปัจจุบันได้อย่างแน่นอน ขึ้นอยู่ว่าเราจะสามารถเข้าถึงแก่นแท้ของการสร้างสรรค์แห่งอดีตได้เช่นเดียวกับที่สถาปนิกชาวญี่ปุ่นศึกษาจน"เข้าใจ"อดีตของเขาหรือไม่ หรือเราจะทำได้เพียงแค่"รู้จัก"กับงานของอดีตกาลของเรา หากนำนัยสำคัญข้อนี้ไปพินิจต่อการสร้างสรรค์ด้านอื่นๆด้วยนอกเหนือไปกว่าเรื่องสถาปัตยกรรมแล้วก็คงเกิดประโยชน์ขึ้นไม่น้อยเลย

แนวความคิดของสถาปนิกที่นักวิจารณ์ยกขึ้นมากล่าวถึง เป็นการรวบรวมเอามโนสำนึกที่มีต่อธรรมชาติมาเป็นข้อพินิจหลักในการออกแบบ ซึ่งต่างไปจากกระบวนวิธีคิดของสถาปนิกในตะวันตก แม้แนวคิดจะต่างแต่การใช้วัสดุและองค์ประกอบของอาคารก็ยังอาจมีความคล้ายคลึงกันได้ ดังนั้น แม้ชัยยศมีจุดประสงค์ที่จะอธิบายผลงานของสถาปนิกชาวญี่ปุ่นและอาจไม่ได้ตั้งใจที่จะเขียนการวิจารณ์เชิงเปรียบเทียบระหว่างตะวันตกกับตะวันออก แต่เพื่อทำให้เกิดความชัดเจนในบางประเด็น ข้อเขียนนี้จึงมีนัยของการวิจารณ์เชิงเปรียบเทียบอยู่ด้วยอย่างเลี่ยงไม่ได้ แต่เราก็ต้องชมผู้เขียนที่ไม่โอนเอียงจนขาดความเป็นธรรมต่อสถาปนิกและวัฒนธรรมตะวันตก ทั้งยัง

ช่วยผู้อ่านให้เข้าใจการสร้างสรรค์ของตะวันตกในบริบทของตะวันตกเองในหลายกรณีด้วยการให้ความหมายและคำอธิบายเพิ่มเติมอันเป็นประโยชน์ในเชิงอรรถ นัยของการเปรียบเทียบนี้ช่วยทำให้เราเข้าใจเรื่องของการประเมินคุณค่าที่ชัดเจนขึ้นด้วย เพราะหากเราประเมินคุณค่าผลงานของสถาปนิกท่านนี้ด้วยมาตรฐานตะวันตกในแง่ของความสะดวกสบายแล้วผลก็จะต่างไปทันที ในแง่นี้นักวิจารณ์จึงแนะให้เรามองด้วยใจเปิดกว้างและยังย้ำในตอนท้ายบทว่า *"ความหมายของสถาปัตยกรรมคงจะไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว"* แง่คิดจากการเปิดใจให้กว้างนี้ก็คือ การสร้างสรรค์นั้นมีความเป็นไปได้มากมาย การให้คุณค่าต่อการสร้างสรรค์ในทางใดทางหนึ่งก็ขึ้นอยู่กับว่างานสร้างสรรค์นั้นมีความสัมพันธ์สอดคล้องไปกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของสังคมนั้นมากน้อยเพียงใด ดังนั้นในกรณีของผลงานที่ยกขึ้นมาวิเคราะห์นี้ ข้อพินิจเชิงสุนทรียภาพจึงไม่ได้ถูกตัดสินด้วยมาตรฐานด้านรูปแบบหรือด้านประโยชน์ใช้สอย แต่ด้วยเกณฑ์ของแนวคิดทางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งให้ผลงานสร้างสรรค์นั้นมีคุณค่า และความหมายในระดับของความคิดที่กระตุ้นให้เกิดสติปัญญา

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่บทวิจารณ์นี้กระตุ้นให้เราตระหนักก็คือ มโนทัศน์ของการอยู่ร่วมกับธรรมชาติกำลังจะกลายเป็นมโนทัศน์ของการควบคุมธรรมชาติ ในจุดนี้ชัยยศสื่อความอย่างชัดเจนตรงไปตรงมา แต่เราคงต้องคิดเอาเองว่า ระหว่างการสร้างโลกธรรมชาติจำลองที่เป็นส่วนตัวและดูปลอดภัยกับการเปิดออกไปสัมผัสกับโลกภายนอกที่เป็นจริงนั้น เราจะเลือกเอาข้างใด นัยสำคัญในเรื่องนี้ชี้ให้เห็นว่า ความปรารถนาของมนุษย์ตั้งอยู่บนความย้อนแย้งอย่างสิ้นเชิง และอาจเป็นเพราะเหตุนี้เอง การสร้างสรรค์ที่สามารถจะเน้นให้ข้างใดข้างหนึ่งมีความหมายเด่นชัดขึ้นหรือเลือกที่จะรักษาสมดุลย์ไว้อย่างแนบเนียน จึงเป็นกิจกรรมที่มีคุณค่า และในแง่นี้กิจของการวิจารณ์จำต้องเข้ามาช่วยเสริมหน้าที่อันยากลำบากของการสร้างสรรค์ ให้สื่อความหมายออกไปได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังเช่นที่บทวิจารณ์นี้ได้แสดงให้ประจักษ์

เมื่อย้อนนึกถึงสังคมไทย ความเสียศูนย์ทางสถาปัตยกรรมของเราก็รุนแรงอยู่ไม่น้อย ภายใต้สถานการณ์เช่นนี้ การวิจารณ์ศิลปะด้านสถาปัตยกรรมซึ่งมีอยู่ไม่มากและยังไม่แข็งแรงเท่าใดนัก จึงกำลังเผชิญอยู่กับอุปสรรคที่ยากลำบาก บทวิจารณ์นี้อาจมีส่วนช่วยกระตุ้นให้การวิจารณ์สถาปัตยกรรมดื่นตัวขึ้นได้บ้าง และแม้จะเป็นการนำประสบการณ์จากต่างประเทศมาเสนอก็ตาม แต่หากพิจารณาให้ดี บทวิจารณ์นี้ก็ได้ให้ประสบการณ์ที่อาจเป็นการชี้ทางออกให้แก่วงการสร้างสรรค์ของไทยด้วยก็ได้

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

ข้อเขียนเรื่องศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวล

โซล เลวิทท์

บรรณาธิการผู้หนึ่งได้เขียนถึงฉันว่า เขาเห็นพ้องด้วยที่จะหลีกเลี่ยงความคิดที่ว่า *"ศิลปินเป็นสิ่งชนิดหนึ่งที่ต้องได้รับการอธิบายจากนักวิจารณ์ผู้เจริญแล้ว"* นี่น่าจะเป็นข่าวดีสำหรับเหล่าศิลปินและสิ่งทั้งหลาย ด้วยการยืนยันเช่นนี้ฉันจึงตั้งใจที่จะแสดงเหตุผลอธิบายต่อความมั่นใจของเขา ซึ่งอุปมาอุปไมยได้ดังเกมเบสบอล (ศิลปินผู้หนึ่งต้องการที่จะตีลูกบอลให้ออกนอกสนาม ในขณะที่คนอื่นขึ้นไปยืนได้อย่างไม่เกร็งอยู่บนฐาน และก็ตีลูกบอลที่ถูกขว้างออกมา) ฉันจึงรู้สึกยินดีสำหรับโอกาสนี้ที่จะลองออกไป "ฟาดลม" ด้วยตัวเองดูบ้าง

ฉันขออ้างถึงศิลปะประเภทหนึ่งที่ฉันมีส่วนเกี่ยวข้องด้วย อันได้แก่ ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวล ในศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวล แนวความคิดเป็นส่วนสำคัญที่สุดในงาน เมื่อศิลปินใช้รูปทรงทางศิลปะมาแสดงแนวความคิด หมายความว่า การวางแผนและการตัดสินใจทั้งหมดได้ถูกกำหนดไว้ล่วงหน้าแล้ว และการลงมือทำให้สำเร็จก็จะต้องมีการเตรียมการเสียก่อน ความคิดได้กลายเป็นกลไกที่จะสร้างงานศิลปะขึ้นมา ศิลปะแนวนี้จึงไม่ใช่ศาสตร์ที่ว่าด้วยทฤษฎี หรือเป็นภาพประกอบของทฤษฎีใดๆ มันต้องใช้ญาณของการรับรู้ และเกี่ยวข้องกับทุกกระบวนการที่สัมผัสกับจิตใจ และมันไม่มีจุดมุ่งหมายเพื่อการใดเฉพาะ โดยปรกติศิลปะแนวทางนี้มักจะไม่ขึ้นอยู่กับการใช้ความชำนาญของศิลปินเหมือนกับที่ช่างฝีมือต้องมี จุดประสงค์ของศิลปินแนวคอนเซ็ปท์ชวลอยู่ที่การสร้างผลงานของเขาให้มีความน่าสนใจทางความคิดต่อผู้ชม ดังนั้นศิลปินจึงมักต้องการให้ผลงานของเขาเป็นสิ่งที่แห้งแล้งในทางอารมณ์ อย่างไรก็ตามนี่ไม่ใช่เหตุผลที่จะยกขึ้นมาอ้างได้เมื่อศิลปินแนวคอนเซ็ปท์ชวลทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อ เพียงแต่ความคาดหวังของผู้ชมที่ต้องการการกระตุ้นทางอารมณ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของศิลปะแนวเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (expressionist) ที่ผู้คนคุ้นเคยกัน เป็นอุปสรรคต่อผู้ชมในการรับรู้ศิลปะในแนวนี้

ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลไม่จำเป็นต้องมีตรรกะ ตรรกของผลงานแต่ละชิ้นหรือแต่ละชุดเป็นเพียงเครื่องมือที่ถูกนำมาอ้างโดยเฉพาะเมื่อผลงานนั้นกำลังจะล้มเหลว ตรรกะอาจจะถูกใช้เพื่อที่จะกลบเกลื่อนความตั้งใจที่แท้จริงของศิลปิน หรือเพื่อกล่อมให้ผู้ชมเชื่อว่า ตัวศิลปินเองเข้าใจงาน หรือเพื่อแสดงให้เห็นถึงสถานการณ์ที่มีความย้อนแย้งในตัวเอง อาทิเช่น การมีเหตุผลกับการไร้ซึ่งเหตุผล ความคิดนั้นไม่จำเป็นต้องซับซ้อน ความคิดส่วนใหญ่ที่ประสบผลสำเร็จเป็นความคิดธรรมดาที่ชวนหัวเราะ โดยทั่วไปความคิดต่างๆที่ประสบความสำเร็จจะมีความเรียบง่ายปรากฏออกมาเพราะความคิดเหล่านั้นดูราวกับว่า มันเป็นสิ่งจำเป็น ในขอบเขตของ "ความคิด" ศิลปินนั้นเป็นอิสระแม้แต่จะสร้างความประหลาดใจให้กับตัวเขาเอง ทั้งนี้ความคิดทั้งหลายถูกค้นพบด้วยญาณ (intuition) ที่เกิดขึ้นในใจ

ผลงานศิลปะนั้นจะดูเหมือนอะไรก็ตามไม่ใช่สิ่งที่มีความสำคัญมากนัก มันจำเป็นต้องดูเหมือนอะไรบางอย่าง หากผลงานนั้นมีรูปทรงทางกายภาพ แต่ในท้ายที่สุด ไม่ว่ารูปทรงนั้นจะเป็นอย่างไร ก็จะต้องมีจุดเริ่มต้นมาจากความคิด มันเป็นกระบวนการของการกำหนดแนวความ

คิด (conception) และการทำให้สิ่งซึ่งศิลปินครุ่นคิดอยู่นั้นปรากฏเป็นจริงขึ้น ครั้นเมื่อศิลปินทำให้มันเป็นจริงขึ้นมาในเชิงกายภาพ ผลงานนั้นก็จะเปิดไปสู่การรับรู้ของทุกคน ซึ่งรวมทั้งตัวศิลปินเองด้วย [ฉันใช้คำว่า "การรับรู้" (perception)] เพื่อที่จะสื่อความหมายถึงการทำความเข้าใจในข้อมูลจากประสาทสัมผัส ซึ่งความเข้าใจในจุดมุ่งหมายของความคิดที่เป็นภววิสัยและการตีความหมายที่เป็นอัตวิสัยเกิดขึ้นควบคู่กันไป) งานศิลปะถูกแสดงให้หรือเป็นสิ่งที่รับรู้ได้ ก็ต่อเมื่อมันถูกทำสำเร็จแล้วเท่านั้น

ศิลปะที่มุ่งจะกระตุ้นความพึงพอใจจากประสาทสัมผัสในการมอง น่าจะถูกเรียกว่าศิลปะของการรับรู้ (perceptual) มากกว่าจะเรียกว่า แนวคอนเซ็ปท์ชวล ซึ่งมันน่าจะรวมอย่างกว้างๆ ไปถึงศิลปะแนวออพทิค (optical) ศิลปะแนวไคเนทิค (kinetic) ศิลปะแนวที่ใช้แสงและสี (light and color)

เนื่องจากเงื่อนไขของการกำหนดแนวความคิด (conception) และการรับรู้ (perception) เป็นสิ่งที่แย้งกันอยู่ (สิ่งหนึ่งมาก่อน อีกสิ่งหนึ่งจึงตามมา) ศิลปินมักจะย่นย่อความคิดของเขาโดยใช้อัตวิสัยพิจารณา ถ้าศิลปินปรารถนาที่จะสำรวจความคิดของเขาอย่างละเอียด การตัดสินตามอำเภอใจหรือตัดสินใจอย่างบังเอิญตามโอกาสน่าจะมีน้อยที่สุด ในขณะที่ความแปรปรวน รสนิยม และความไม่แน่นอนอื่นๆ น่าจะถูกแยกออกจากการทำงานศิลปะ ผลงานที่ไม่สวยไม่จำเป็นที่จะต้องถูกปฏิเสธ บางครั้งสิ่งที่คิดในตอนแรกว่า มันดูน่าเกลียดอาจจะได้รับการชื่นชมในท้ายที่สุด

การทำงานด้วยการวางแผนที่ถูกเตรียมไว้ก่อนเป็นวิธีหนึ่งในการหลีกเลี่ยงอัตวิสัย มันยังลดทอนความจำเป็นของการออกแบบในแต่ละงานลงไปด้วย การวางแผนจะกำหนดตัวงาน บางแผนการอาจต้องการทางเลือกที่หลากหลายเป็นล้านๆทาง และบางครั้งก็มีทางเลือกจำกัด แต่ทั้งสองลักษณะนี้ก็จะถูกขัดเกลาในขั้นสุดท้าย ในบางกรณีแผนการอื่นๆอาจมีนัยว่าจะมีทางเลือกไม่สิ้นสุด อย่างไรก็ตาม ในแต่ละกรณีศิลปินจะเลือกรูปทรงธรรมดาๆและกฎต่างๆเข้ามาช่วยควบคุมหาทางแก้ปัญหา หลังจากนั้นยิ่งมีการตัดสินใจน้อยลงเท่าไรในการลงมือทำงานให้สำเร็จ ก็ยิ่งจะดีขึ้นเท่านั้น การทำเช่นนี้เป็นการตัดการทำตามอำเภอใจ ความแปรปรวนของอารมณ์ และอัตวิสัยออกมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ นั่นคือเหตุผลของการใช้วิธีการเหล่านี้

เมื่อศิลปินคนหนึ่งใช้วิธีการประกอบหน่วยย่อยที่ซ้ำๆกันให้มีความหลากหลายขึ้น เขามักจะเลือกรูปทรงที่เรียบง่ายและสำเร็จรูปที่มีอยู่แล้ว ตัวรูปทรงเองได้ถูกจำกัดความสำคัญลงอย่างมาก และมันกลายเป็นไวยากรณ์ของงานทั้งหมด อันที่จริงมันจะเป็นสิ่งที่ดีที่สุดหากหน่วยย่อยพื้นฐานนั้นจะไม่มีความน่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะมันจะกลืนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในงานทั้งหมดได้อย่างแท้จริง การใช้รูปทรงย่อยที่ซับซ้อนจะทำลายความเป็นเอกภาพของงานทั้งหมดลง การใช้รูปทรงที่เรียบง่ายชิ้นหนึ่งซ้ำๆกันนั้นจะกระชับขอบเขตของงานให้แคบลง และมุ่งสู่ความเข้มข้นในการจัดการทางรูปทรงได้มากขึ้น ซึ่งการจัดการเช่นนี้กลายเป็นจุดที่จบลงได้ ในขณะที่รูปทรงได้กลายมาเป็นวิธีสื่อ

ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลนั้นโดยอันที่จริงไม่ได้มีอะไรที่เกี่ยวข้องกับคณิตศาสตร์ ปรัชญา หรือกฎทางความคิดอื่นใดมากนัก คณิตศาสตร์ที่ศิลปินส่วนใหญ่ใช้เป็นเลขคณิตอย่างง่ายๆ หรือ

ระบบลำดับตัวเลขที่ธรรมดาๆ ปรัชญาของงานมักแสดงนัยอยู่ในตัวงานเอง และไม่ใช่การบรรยายให้เห็นภาพของระบบใดๆทางปรัชญา

ไม่ใช่เรื่องสำคัญนักว่า ผู้ชมจะเข้าใจความคิดของศิลปินจากการชมงานศิลปะหรือไม่ ทันทีที่ผลงานออกจากมือ ศิลปินไม่อาจควบคุมวิถีทางที่ผู้ชมจะชมหรือรับรู้ผลงานนั้นได้เลย ต่างคนก็เข้าใจสิ่งเดียวกันในทางที่ต่างกันออกไป

เมื่อไม่นานมานี้มีการเขียนเกี่ยวกับศิลปะแนวมินิมอล (minimal art) เป็นจำนวนมาก แต่ฉันยังไม่พบใครสักคนที่ยอมรับว่าทำงานในลักษณะนี้เลย ยังมีรูปแบบของศิลปะแนวอื่นๆอีกในเวลานี้ ซึ่งถูกเรียกว่าแนวโครงสร้างปฐม (primary structures) แนวการลดทอน (reductive) แนวตัดทอน (rejective) แนวศิลปะที่ไม่เน้นการแสดงอารมณ์ (cool) และแนวมินิอาร์ต (mini-art) ไม่มีศิลปินคนใดที่ฉันรู้จักยอมรับว่าสร้างงานศิลปะประเภทที่กล่าวถึงนี้เลย ดังนั้นฉันจึงสรุปว่า คำเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของภาษาลับที่นักวิจารณ์ศิลปะทั้งหลายใช้กัน เมื่อทำการติดต่อกับคนอื่นๆ ผ่านสื่อวารสารศิลปะ ศิลปะมินิอาร์ต (mini-art) เป็นสิ่งที่ดี เพราะมันชวนให้นึกถึงพวกกระโปรงสั้น (mini-skirts) และผู้หญิงขายาวทั้งหลาย มันคงหมายถึงงานศิลปะที่มีขนาดเล็กมาก นี่คือความคิดที่ดีมาก บางทีการแสดงศิลปะแนวมินิอาร์ต (mini-art) สามารถจะส่งไปแสดงทั่วประเทศได้ในกล่องไม้ขีด หรือบางทีศิลปินที่ทำงานเกี่ยวกับศิลปะแนวมินิอาร์ต (mini-art)นี้ อาจเป็นคนตัวเล็กมาก บางทีอาจมีความสูงน้อยกว่าห้าฟุต ถ้าเช่นนั้นในโรงเรียนประถมทั้งหลายก็น่าจะมีงานดีๆ อย่างนี้อยู่มากมาย (โรงเรียนประถม-โครงสร้างปฐม/primary school primary structures)

ถ้าศิลปินเดินตามความคิดของเขาและทำให้มันเป็นรูปทรงที่ปรากฏชัดเจนขึ้น เมื่อนั้นขั้นตอนทั้งหมดของกระบวนการก็จะมีความสำคัญ ตัวความคิดเองนั้นถึงแม้จะไม่ถูกสร้างออกมาให้เห็น มันก็เป็นการทำงานศิลปะพอๆกับการทำผลงานอื่นที่สร้างสำเร็จแล้ว ขั้นตอนต่างๆที่แทรกอยู่ทั้งหมด เช่น การขีดเขียน การร่างภาพ การวาดเส้น ผลงานที่ล้มเหลว แบบจำลอง การศึกษาด้านต่างๆ ความคิดต่างๆ บทสนทนาหาข้อคิดเห็นล้วนเป็นสิ่งที่น่าสนใจที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการทางความคิดของศิลปิน บางครั้งก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจมากกว่าผลงานที่เสร็จแล้วด้วยซ้ำ

เป็นเรื่องยากที่จะตัดสินใจว่า ของชิ้นหนึ่งควรจะมีขนาดใหญ่สักเท่าใด ถ้าความคิดนั้นเรียกร้องว่ามันต้องเป็นสามมิติ ก็ดูเหมือนกับว่าจะเป็นได้หลายขนาด แล้วก็จะมีคำถามเกิดขึ้นว่าขนาดใดจะดีที่สุด ถ้าสิ่งของนั้นถูกทำให้ใหญ่โตมโหฬาร หากเป็นเช่นนั้น ขนาดเพียงอย่างเดียวจะจูงใจผู้ชม และอาจจะทำให้ความคิดนั้นสูญสิ้นไปหมด และเช่นเดียวกัน ถ้าขนาดเล็กเกินไปมันอาจจะกลายเป็นสิ่งที่ไม่ส่งผลใดเลย ความสูงของผู้ชมและขนาดของพื้นที่ว่างที่จะติดตั้งผลงานก็เช่นเดียวกันกับความต้องการของศิลปินที่จะวางตำแหน่งของงานให้สูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับสายตาของผู้ชมที่อาจเป็นสิ่งกำหนดตัวงาน ในเรื่องนี้ ฉันคิดว่าชิ้นงานควรจะมีขนาดใหญ่เพียงพอที่จะสามารถให้ข้อมูลที่จำเป็นแก่ผู้ชมในการทำความเข้าใจ และชิ้นงานนั้นก็ควรจะติดตั้งในลักษณะที่จะเอื้อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจต่องานได้ง่าย (ยกเว้นแต่ว่าความคิดนั้นเป็นเรื่องของการกีดกันและต้องการความยุ่งยากในการมองหรือการเข้าถึงได้)

เราอาจเปรียบพื้นที่ว่าง (space) เป็นพื้นที่เหลี่ยมลูกบาศก์ซึ่งถูกครอบครองอยู่โดยปริมาตรแบบสามมิติ ปริมาตรใดๆก็ตามที่ครองพื้นที่ว่างนั้นอยู่ คืออากาศซึ่งมองไม่เห็น มันคือระยะห่างระหว่างสิ่งต่างๆที่เราสามารถจะวัดได้ ระยะห่างและการวัดเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการทำงานศิลปะ ถ้าระยะทางที่แน่นอนเป็นสิ่งสำคัญในงานชิ้นหนึ่ง มันก็จะแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในงานชิ้นนั้น ถ้าพื้นที่ว่างไม่มีความสำคัญที่สุดเมื่อเทียบกับเรื่องอื่นแล้ว เราก็อาจจัดระเบียบและทำให้พื้นที่ว่างนั้นเท่ากันได้ (โดยวางสิ่งของในระยะห่างที่เท่ากัน) เพื่อที่จะลดความสนใจของช่องว่างนั้นลง พื้นที่ว่างที่ถูกจัดระเบียบนี้อาจจะคล้ายกับมาตรของเวลา ซึ่งเหมือนกับจังหวะหรือชีพจรที่มีความสม่ำเสมอ เมื่อมีการรักษาระยะห่างอย่างสม่ำเสมอ อะไรก็ตามที่ไม่เป็นไปตามกฎก็จะมีความสำคัญมากขึ้น

สถาปัตยกรรมและศิลปะที่เป็นสามมิติมีธรรมชาติที่ตรงกันข้ามอย่างแท้จริง ผู้สร้างรูปทรงเหล่านี้เกี่ยวข้องกับการสร้างพื้นที่ซึ่งมีหน้าที่เฉพาะเจาะจงขึ้น สถาปัตยกรรมหนึ่งไม่ว่าจะเป็นผลงานศิลปะหรือไม่ก็ตามก็จำเป็นต้องคำนึงถึงประโยชน์ใช้สอย ไม่เช่นนั้นก็จะสัมเหลวโดยสิ้นเชิง ศิลปะไม่คำนึงถึงประโยชน์ใช้สอย เมื่อศิลปะแบบสามมิติเริ่มที่จะนำคุณลักษณะเด่นบางประการของสถาปัตยกรรมมาใช้ อาทิ การสร้างพื้นที่ใช้สอยมันก็ทำให้หน้าที่ในฐานะงานศิลปะนั้นด้อยลงไป เมื่อชิ้นงานมีขนาดใหญ่จนข่มผู้ชมให้รู้สึกว่าตัวเล็กลง การสร้างความเด่นเช่นนี้เน้นถึงพลังทางกายภาพและทางอารมณ์ของรูปทรงโดยยอมสูญเสียความคิดของตัวงานไป

วัสดุใหม่ๆก็เป็นส่วนหนึ่งที่ได้สร้างความเสียหายในศิลปะร่วมสมัย ศิลปินบางคนเกิดสับสนระหว่างวัสดุใหม่ๆกับความคิดใหม่ๆ ไม่มีอะไรที่จะเลวร้ายไปกว่าการได้ชมงานศิลปะที่เกลือกกลั้วอยู่กับสิ่งของกำมะลอที่เอาไว้ตกแต่งแบบฟู่ฟ่า วัสดุเหล่านี้ดึงดูดใจศิลปินจำนวนมากที่ไม่มีความเข้มแข็งทางจิตใจพอที่จะทำให้พวกเขาใช้วัสดุเหล่านี้ได้อย่างเหมาะสม จะต้องเป็นศิลปินที่เชี่ยวชาญจึงจะสามารถใช้วัสดุใหม่ๆในการสร้างสิ่งเหล่านั้นให้กลายเป็นงานศิลปะขึ้นมาได้ ในความคิดของฉันสิ่งที่อันตรายอย่างมากก็คือ การทำให้คุณลักษณ์ทางกายภาพของวัสดุเหล่านี้มีความสำคัญมากขึ้น จนกระทั่งมันกลายมาเป็นความคิดหลักของตัวงาน (ซึ่งเป็นศิลปะแนวเอ็กเพรสชั่นนิสม์อีกแบบหนึ่ง)

ศิลปะแบบสามมิติไม่ว่าจะแนวใดก็ตาม จะต้องมีข้อเท็จจริงหนึ่งทางด้านกายภาพ ซึ่งคุณลักษณ์ทางกายภาพในตัวมันเองนี้ เป็นเนื้อหาที่สามารถกระตุ้นความรู้สึกทางอารมณ์ ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลถูกสร้างขึ้นเพื่อให้ประสานเข้ากับจิตใจของผู้ชมมากกว่าจะให้สัมผัสทางตาหรือกระตุ้นอารมณ์ของผู้ชม คุณลักษณ์ทางกายภาพของวัตถุสามมิติจะกลายเป็นสิ่งขัดแย้งกับจุดมุ่งหมายที่ไม่มุ่งกระตุ้นทางอารมณ์ สี ลักษณะของพื้นผิว และรูปร่างเป็นสิ่งที่เน้นเพียงกายภาพของผลงานเท่านั้น อะไรก็ตามที่เรียกร้องความสนใจและทำให้ผู้ชมหันมาสนใจในคุณลักษณ์ทางกายภาพได้ก็คือเครื่องมือในการแสดงออกทางอารมณ์ที่เป็นอุปสรรคขวางกั้นเราในการทำความเข้าใจต่อความคิด ศิลปินแนวคอนเซ็ปท์ชวลต้องการที่จะพัฒนาการใช้วัสดุให้ดีขึ้นเท่าที่จะเป็นไปได้ หรือต้องการจะใช้มันในทางที่มีความย้อนแย้งในตัวเอง (เพื่อที่จะเปลี่ยนมันไปสู่ความคิด) ศิลปะในแนวทางนี้จึงควรที่จะแสดงออกด้วยสื่อวิธีการที่ประหยัดมากที่สุด ความคิดใดๆก็ตามที่ควรจะแสดง

ออกด้วยงานสองมิติ ก็ไม่ควรที่จะต้องทำให้เป็นสามมิติ ความคิดต่างๆอาจจะถูกแสดงออกด้วยจำนวนตัวเลข ภาพถ่าย หรือคำ หรือทางใดก็ได้ที่ศิลปินเลือกแล้วว่ารูปทรงจะไม่ใช่สื่อที่มีความสำคัญ

ข้อเขียนนี้ไม่ได้มุ่งที่จะจัดกลุ่มงานศิลปะอย่างเข้มงวด แต่ความคิดต่างๆที่ถูกกล่าวมานี้ใกล้เคียงกันอย่างยิ่งกับความคิดของฉันในเวลานี้ ความคิดเหล่านี้เป็นผลมาจากการทำงานในฐานะที่ฉันเป็นศิลปิน และมันเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ หากประสบการณ์ของฉันเปลี่ยนไป ฉันพยายามที่จะกล่าวถึงศิลปะแนวนี้อย่างชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ ถ้าถ้อยแถลงที่ฉันได้เขียนขึ้นนี้ไม่กระจ่างชัด อาจหมายความว่าความคิดยังไม่ชัดเจน แม้ในขณะที่ฉันเขียนถึงความคิดต่างๆเหล่านี้ ก็ดูเหมือนกับว่ามันยังดูขัดๆกันอยู่ (ซึ่งฉันได้พยายามที่จะแก้ไขให้ถูกต้อง แต่คนอื่นอาจจะปล่อยมันผ่านไป) ฉันไม่ได้โฆษณาสนับสนุนรูปแบบงานศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลแก่ศิลปินอื่นทุกคน ฉันได้พบว่า มันได้ผลเป็นอย่างดีสำหรับฉัน ในขณะที่วิธีอื่นใช้ไม่ได้ผล มันเป็นวิธีหนึ่งของการทำงานศิลปะ ในขณะที่วิธีอื่นก็เหมาะสมกับศิลปินคนอื่นๆ ฉันไม่คิดว่าศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลทั้งหมดจะดีสมกับความตั้งใจของผู้ชม ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลจะเป็นสิ่งดีก็ต่อเมื่อความคิดนั้นดี

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล: ผู้แปล

แปลจาก "Paragraphs on Conceptual Art." In: Sol Lewitt. Conceptual art: a critical anthology. *The MIT press. p. 12-16. (ตีพิมพ์ครั้งแรกใน* ***Artforum****. Vol 5 No. 10. 1967. p. 79-84.)*

บทวิเคราะห์

โซล เลวิทท์ เป็นศิลปินชาวอเมริกันที่ทำงานศิลปะแนวมินิมอล และแนวคอนเซ็ปท์ชวล เขาเริ่มมีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในวงการศิลปะระดับนานาชาติมาตั้งแต่ช่วงต้น ทศวรรษที่ 70 ในด้านการเขียน แม้ว่า โซล เลวิทท์ จะมีผลงานด้านนี้อยู่ไม่มากนัก แต่งานเขียนของเขามีอิทธิพลต่อแนวคิดของศิลปินเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อเขียนที่ว่าด้วยเรื่องศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวล อันได้แก่ "ข้อเขียนเรื่องศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวล" ในปี 1967 ที่ได้คัดมาข้างต้น และ "Sentences on Conceptual Art" เขียนขึ้นในปี 1969 ซึ่งงานทั้ง 2 ชิ้นนี้มักจะได้รับการกล่าวอ้างถึง

บทวิจารณ์ที่คัดมานี้ปรากฏครั้งแรกในช่วงที่ศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลกำลังเป็นที่สนใจในวงการทัศนศิลป์ตะวันตก แต่ผู้ที่เข้าใจสาระที่แท้จริงกลับมีอยู่น้อย โซล เลวิทท์จึงเขียนบทความชิ้นนี้ขึ้นเนื้อหาส่วนใหญ่เป็นการให้ข้อสรุปเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ พร้อมกันนั้นก็ได้แทรกทัศนะวิจารณ์ไว้ตลอดทั้งบทความ ยิ่งกว่านั้น ผู้เขียนยังขยายขอบเขตของการวิจารณ์ไปยังศิลปะในแนวทางอื่นที่มีความเกี่ยวพันกับศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลอีกด้วย งานเขียนชิ้นนี้จึงนับได้ว่ามีคุณค่าต่อการศึกษาโดยเฉพาะต่อวงการทัศนศิลป์ไทยในปัจจุบันที่ศิลปินกำลังมุ่งแสดงกระบวนการทางความคิดในการสร้างงาน

การที่ผู้เขียนเป็นผู้ศึกษาและสร้างงานศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวลด้วย ทำให้เขาสามารถอธิบายจุดยืนทางความคิดได้ที่ชัดเจนและแสดงความคิดเชิงวิจารณ์ได้ถึงแก่น เห็นได้จากความมั่นใจที่จะให้หลักการเกี่ยวกับกรอบวิธีคิดในการสร้างศิลปะแนวนี้ พร้อมกับชี้ชัดว่าอะไรคือสาระสำคัญที่แท้จริงและอะไรที่ไม่ใช่ ดังเช่นที่เขาช่วยแก้ไขความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนที่ว่า คุณค่าของศิลปะแนว คอนเซ็ปท์ชวลที่เน้นการใช้กระบวนการทางความคิดเป็นหลักนั้น ไม่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับความสมเหตุผลตามความเข้าใจของผู้ชมเสมอไป เพราะในบางครั้ง "ตรรกะ" หรือในที่นี้ก็คือความสมเหตุผล ก็เป็นเพียงแค่ "เครื่องมือ" ที่ศิลปินบางคนแสร้งทำให้ดูซับซ้อนเพื่อเบี่ยงเบนความสนใจจากข้อบกพร่องของตน ด้วยมโนทัศน์ที่ชัดเจนนี้ทำให้เขาไม่ลังเลใจที่จะเตือนเพื่อนศิลปินที่กำลังหมกมุ่นอยู่กับความซับซ้อนทางความคิดให้ได้ฉุกคิดถึงประเด็นที่ผู้เขียนได้นำเสนอไว้นี้ด้วย นอกจากนี้ เขายังชี้ให้เห็นถึงปมปัญหาที่สำคัญในการสร้างสรรค์ไว้ด้วยว่า ศิลปินที่หมกหมุ่นอยู่กับการแสวงหาความแปลกใหม่ในงานศิลปะอาจหลงประเด็นที่ต้องการจะสื่อ จนทำให้ผลงานไม่ประสบความสำเร็จ แต่ก็มิได้หมายความว่าเขาต้องจะให้ศิลปินล้มเลิกการแสวงหารูปแบบวิธีการใหม่ๆในการแสดงออก เพียงแต่ต้องการจะให้ศิลปินใช้วิจารณญาณในการไตร่ตรองให้มากขึ้นเท่านั้น และเพื่อเป็นการเตือนผู้ สร้างสรรค์ว่าหัวใจสำคัญของการสร้างงานนั้นอยู่ที่ว่า จะทำอย่างไรที่จะนำผู้ชมเข้าไปสู่กระบวนการของการเรียนรู้และรับประสบการณ์ที่มีคุณค่าทางปัญญาจากงานศิลปะได้นั่นเอง ซึ่งข้อเสนอแนะนี้ดูจะพ้องกับข้อเขียนของอลัน คาพโรพ ที่ชื่อ วิดีโออาร์ต : เหล้าเก่าในขวดใหม่ อยู่ไม่น้อย (ดูสรรนิพนธ์และบทวิเคราะห์สาขาทัศนศิลป์)

เมื่อกล่าวถึงศิลปะแนวคอนเซ็ปท์ชวล ผู้อ่านและผู้ชมทั่วไปก็มักจะคิดไว้ก่อนว่าเป็นศิลปะที่เข้าใจยาก จึงเป็นสิ่งที่น่าชมผู้เขียนที่ช่วยอธิบายเนื้อหาและแนวความคิดที่ค่อนข้างซับซ้อนให้กลายเป็นเรื่องที่สามารถจะเข้าใจได้ง่ายขึ้น และได้ช่วยเติมสีสันให้บทวิจารณ์ให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้นด้วยลีลาการเขียนที่มีการสอดแทรกอารมณ์ขัน ชวนให้ผู้อ่านไม่รู้สึกว่าเรื่องที่ โซล เลวิทท์เขียนนั้นน่าเบื่อ และหากพิจารณาให้ดี ผู้อ่านก็จะพบว่าแม้แต่ในอารมณ์ขันก็มีนัยยะของการวิจารณ์ที่สำคัญแทรกอยู่ด้วย สิ่งที่ควรชมผู้เขียนอีกประการหนึ่งก็คือ ทัศนคติที่แสดงถึงการเปิดใจกว้างที่พร้อมจะปรับเปลี่ยนแก้ไขและเปิดรับความรู้ใหม่ๆอยู่เสมอ ดังที่เขากล่าวว่า ข้อสรุปนี้เป็นความคิดเห็น ณ เวลาหนึ่งของผู้เขียนเท่านั้น เมื่อมองจากปัจจุบัน ทิศทางของศิลปะในแนวทางนี้ก็พัฒนาปรับตัวไปมากแล้ว สิ่งที่เลวิทท์เสนอในบทวิจารณ์นี้ก็อาจไม่ครอบคลุมเนื้อหาของศิลปะในแนวทางนี้ได้ครบถ้วน แต่หากมอง ณ เวลาของผู้เขียน ความเห็นของเขาก็นับเป็นหลักไมล์ที่สำคัญจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก เพราะข้อเขียนนี้ได้ให้แนวคิดต่อศิลปะร่วมสมัยและศิลปินรุ่นต่อๆมาอีกมากมาย

ในลำดับสุดท้าย การที่ศิลปินประกาศถึงแนวทางการสร้างสรรค์ของตน และแสดงความไม่เห็นด้วยกับความคิดของนักวิจารณ์อย่างเปิดเผยเป็นลายลักษณ์นี้ ก็เป็นการสะท้อนให้เห็นความเชื่อมั่นในวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ของสังคมตะวันตก ที่กิจของการวิจารณ์เป็นกิจสาธารณะในการที่จะแลกเปลี่ยนความคิดเห็นอย่างเปิดเผยและมีเหตุผล ด้วยการเปลี่ยนการวิจารณ์ที่เคยเป็นกิจกรรมในวงแคบให้กลายเป็นกิจสาธารณะนี้เอง ที่มีส่วนสำคัญในการผลักดันให้วงการศิลปะตะวันตกมีความก้าวหน้าและเข้มแข็งเช่นทุกวันนี้ ประสบการณ์จากวงการศิลปะตะวันตกในเรื่องนี้อาจเป็นตัวอย่างที่ดีให้แก่วงการศิลปะว่า วงการศิลปะจะเข้มแข็งได้ก็ต่อเมื่อมีการวิจารณ์ที่เป็นกิจกรรมทางปัญญาอันเปิดกว้างต่อสาธารณะ และบทความชิ้นนี้ก็เป็นการยืนยันข้อสรุปที่กล่าวมานี้ได้เป็นอย่างดี

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร : ผู้วิเคราะห์

รอบ ๆ ราว ๆ P[ee] A[rse] S[hit] S[tory]*

ธเนศ วงศ์ยานนาวา

About Cafe ให้ความหมายว่าเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับ "ร้านกาแฟ" ในอีกแง่หนึ่งก็เป็นเรื่องราว "รอบๆ" หรือ "ราวๆ" ร้านกาแฟ โดยสิ่งที่อยู่รอบๆนั้นก็เป็นการแสดงศิลปะ นอกจากนี้กาแฟก็ไม่สามารถทำให้คนอิ่มท้องได้โดยไม่มีอาหาร ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องของการดื่มกาแฟแต่เพียงอย่างเดียว สำหรับในความหมายหลังนี้เป็นเรื่องที่ไม่สามารถจะระบุลงไปถึง "แก่นกลาง" ว่า "รอบๆ หรือ ราวๆ" อันเป็นสิ่งที่อยู่ภายนอกนั้นคืออะไร ทั้งนี้สิ่งที่อยู่ภายนอกนั้นเป็นสิ่งที่กว้างใหญ่ ไม่สามารถที่จะหาขอบเขตได้... ...แต่การไม่สามารถกำหนดขอบเขตนี้กลับสร้างความขัดแย้งกับความหมายแรกที่ระบุตำแหน่งของความหมายของ "ร้านกาแฟ" สภาวะของความหมายที่เกิดขึ้นจึงก่อให้ความขัดแย้งระหว่างสิ่งที่ชัดเจนและสิ่งที่ไม่ชัดเจน...

สภาวะที่เป็นอยู่ของสถานที่แห่งนี้เป็นเรื่องของการดำรงอยู่บนพื้นที่ที่ถูกกำหนดด้วยเวลา ทั้งนี้เพราะเนื้อที่บริเวณย่อมไม่ใช่ร้านกาแฟหรือสถานที่แสดงศิลปะในความสำนึกของคนหลายต่อหลายคน ในอดีตสถานที่นี้อาจจะเป็นร้านขายของ ที่อยู่อาศัย สถานที่ปลูกผัก ที่ดินว่างเปล่า ป่า หรือแม้กระทั่งเป็นทะเล ฯลฯ ความหมายที่เกิดขึ้นจากคุณลักษณะเฉพาะของสถานที่และสภาวะที่กล่าวมานี้ จึงเป็นสิ่งที่กลายเป็นเพียงแค่ซากของสิ่งเดิมๆที่หลงเหลืออยู่ สิ่งที่หลงเหลืออยู่จึงเป็นเครื่องกำหนดเวลาและหลักหมายของการเปลี่ยนแปลง สิ่งที่หลงเหลืออยู่จึงกลายเป็นอนุสรณ์ที่กระตุ้นให้เกิดการหวนรำลึกถึงอดีตอันเปรียบเสมือนการเดินทางย้อนเวลากลับไปสู่อดีต การเดินทางที่ไปไม่ได้ทางกายภาพ แต่สามารถที่จะไปได้ด้วยความทรงจำ ความทรงจำจึงเป็น "การเดินทาง" ที่ไม่ต้องเดิน ความทรงจำจึงเป็น "การเคลื่อนไหว" ที่ไม่มีการเคลื่อนไหวให้เห็น ทั้งนี้ความทรงจำนั้นก็ไม่จำเป็นที่จะต้องใช้การเห็นแต่อย่างใด ดังจะเห็นได้จากภาพของ พันธุ์สิริ สิริเวชชะพันธุ์ ผู้หญิงในอิริยาบทของการนอน ด้วยตาที่ปิดสนิท เธอผู้นี้จึงไม่มีการเห็นด้วยสายตา หรือแม้กระทั่งอิริยาบทของผู้หญิงที่กำลังอยู่ในอารมณ์เคลิบเคลิ้มก็ไม่ได้ใช้สายตาเช่นกัน ในแง่นี้ภาพเหล่านี้จึงเปรียบเสมือนว่าผู้ชมภาพกำลังแอบมองอยู่ โดยภาพนี้กลับล้อเล่นกับผู้ดูว่า "คุณเห็นอะไร?" คุณสามารถที่จะเชื่อมโยงภาพนี้กับอะไร? ทั้งนี้ในที่สุดแล้วภาพของผู้หญิงที่กำลังนอนหลับนั้นก็เลือนลางหายไปในความมืด ประดุจความทรงจำที่กำลังจะถูกลบเลือน ความทรงจำที่ไม่สามารถเห็นได้ด้วยสายตา

ความทรงจำที่เป็นสิ่งที่นำเราไปและไม่นำเราไป ทั้งนี้การนำเราไปเป็นการนำไปสู่ที่เดิม ประหนึ่งว่าทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นซ้ำๆ ไม่มีความแตกต่าง ในแง่นี้ความทรงจำก็ไม่นำเราไปไหน อย่างไรก็ตามความทรงจำนั้นก็ยังคงเป็นเรื่องของการเดินทางที่ถูกกำกับไว้ด้วยเวลา ซึ่งเป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลง ดังนั้นการเดินทางกลับไปสู่ที่เดิมนั้นจึงเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ดังราบเท่าที่ความ

---

* เอกสารประกอบคำบรรยายประเด็น "ทฤษฎีร่วมสมัยว่าด้วยร่างกายและความทรงจำที่เกี่ยวเนื่องกับงานศิลปะที่ร้าน About Cafe วันที่ 28 ตุลาคม 2541

คิดเรื่องของเวลายังเป็นลักษณะเส้นตรง (unilinear) เมื่อเป็นไปตามคุณสมบัติของเวลาแบบเส้นตรงก็ทำให้ความทรงจำไม่สามารถที่จะกลับไปสู่จุดๆเดิมได้ ประหนึ่งว่ามนุษย์ไม่สามารถที่จะเดินลงไปในแม่น้ำเดียวกันได้ถึงสองครั้ง ทั้งนี้ก็เพราะว่าสายน้ำก็ไหลไปอย่างไม่หยุดหย่อนและในขณะเดียวกันตัวมนุษย์นั้นก็เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ความทรงจำจึงเป็นการรวบรวมเอาสิ่งต่างๆ เพื่อสร้างสิ่งใหม่ โดยการรวบรวมนี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงการรวบรวมเอาเวลาที่แตกต่างกันนำมารวมเข้าไว้ด้วยกันใหม่ สิ่งต่างๆที่ไม่เคยอยู่ที่เดียวกันหรืออยู่กันคนละเวลาจึงถูกรวมเข้ามาไว้ด้วยกัน เรื่องที่ไม่จำเป็นที่จะต้องเกี่ยวข้องกันก็สามารถที่จะปรากฏอยู่ในที่เดียวกัน สิ่งที่เป็นไปไม่ได้จึงกลายมาเป็นสิ่งที่เป็นไปได้

เมื่อความทรงจำเป็นสิ่งที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงความซ้ำซากได้ สภาวะของความดาดดื่นก็เป็นผลที่ตามมา สิ่งที่เห็นจึงไม่ใช่เรื่องของ "ต้นแบบ" ที่แสดงความเป็นหนึ่งเดียว หรือมีความเป็นของแท้และดั้งเดิม ไม่ใช่ของเลียนแบบ ในทางตรงกันข้ามสิ่งที่เกิดขึ้นมีความใกล้เคียงกับสินค้าที่ผลิตโดยเครื่องจักร มีมากมายมหาศาล เมื่อถูกทำลายหรือสูญหายไปก็สามารถที่จะหาสิ่งใหม่มาทดแทนได้ เมื่อผลิตผลที่เกิดขึ้นจากการผลิตแบบอุตสาหกรรมได้ถูกแปรเปลี่ยนให้กลายมาเป็นผลงานทางศิลปะก็ทำให้ความแตกต่างระหว่างศิลปะชั้นสูงและศิลปะชั้นต่ำไม่มีความแตกต่างกันอีกต่อไป ในแง่นี้แล้วกระเบื้องจึงสามารถที่จะเฟื่องฟูลอย แต่น้ำเต้าน้อยก็กลับไม่ได้ถอยจม เมื่อความแตกต่างระหว่างศิลปะไม่มี ก็หมายความว่าระยะห่างย่อมหมดไป ความใกล้ชิดและความคุ้นเคยเป็นสิ่งที่เข้ามาแทนที่ อย่างไรก็ตามสิ่งที่คุ้นเคยก็หลีกหนีสภาวะที่ซ้ำซากไปไม่พ้น สภาวะที่บ่งบอกถึงความซ้ำซากที่เห็นชัดเจนก็คงไม่มีอะไรเกินชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นการทำงาน การเดินทางจากบ้านไปสู่ที่ทำงาน หรือแม้กระทั่งการพักผ่อนอยู่ในบ้าน...

สำหรับชีวิตในบ้านการพักผ่อนหย่อนใจยอดนิยมและราคาถูกก็ไม่มีอะไรเกินการดู โทรทัศน์ กล่องความบันเทิงที่เปล่งแสงได้ด้วยตัวเอง... ...ไม่ได้บังคับให้ผู้คนต้องตรึงอยู่กับเก้าอี้ที่ไม่สามารถที่จะคุยเปลี่ยนแปลงอิริยาบทหรือประกอบกิจกรรมอื่นๆ... ...เช่น ทำกับข้าว รีดผ้า หรือกินอาหาร กิจกรรมในการดูทีวีจึงมีความหลากหลายมากกว่าที่จะมีความตายตัว... ...นอกจากนี้ทางเลือกของการชมก็มีมากกว่าภาพยนตร์ ยิ่งไปกว่านั้นการใช้รีโมตคอนโทรลก็ยิ่งทำให้ความรวดเร็วในทางเลือกมีมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นภาพเป็นเสียง ในแง่นี้แล้วโทรทัศน์ก็เปิดโอกาสให้แก่ผู้ชมในการเลือกได้มากเท่าๆ กับเสียงร่ำพึงร่ำพันว่าโทรทัศน์มอมเมาผู้ชม ภาพที่เกิดขึ้นในทีวีนั้นแน่นอนย่อมไม่ใช่ของจริงที่มีทั้งเลือดเนื้อและลมหายใจ เพราะภาพที่ทีวีนำเสนอนั้นเป็นเพียงภาพที่เกิดขึ้นจากคลื่นแสงที่ส่งภาพมาให้เห็นได้จากระยะไกล อย่างไรก็ดีการนำเสนอภาพนั้นก็มิได้ครอบคลุมและมิมีวันที่จะครอบคลุม การนำเสนอนั้นจึงเป็นการนำเสนอจากมุมกล้องใดมุมกล้องหนึ่ง ภาพที่ปรากฏออกมาบนจอทีวีนั้นก็ไม่แตกต่างไปจากการใช้กล้องในรูปแบบอื่นๆที่มีการตัดต่อและปรับเปลี่ยน ตลอดไปจนถึงการยืดเวลาการถ่ายทอดออกไปเพื่อเปิดโอกาสให้มีการควบคุมและเซ็นเซอร์ ถึงกระนั้นก็ดีสิ่งที่ทีวีเสนอนั้นกลับกลายเป็นสิ่งที่ดูเหมือนว่าจริงเสียยิ่งกว่าจริง ภาพที่เห็นในทีวีจึงเป็นอภิมหาจริงด้วยหลักของการใช้เลนส์ซึ่งก็เป็นไปในทำนองเดียวกับการใช้กล้องในแบบอื่นๆ ภาพของทีวีนั้นจึงไม่ใช่ภาพที่เปิดเผยความจริงแต่เป็นสิ่งที่ปิดบัง

ความจริง ในแง่นี้การสื่อสารด้วยภาพจึงเป็นการลดระดับความเป็นจริงให้เหลือเพียงแค่สิ่งที่ต้องการและเลือกที่จะนำเสนอ ถ้าจะกล่าวอย่างง่ายๆ นี่ก็คือการควบคุมการนำเสนอ :

ในทำนองเดียวกันความทรงจำของมนุษย์ที่มีอยู่นั้นก็เป็นเรื่องของการควบคุม ความทรงจำนั้นเป็นกระบวนการที่ต้องการเดินทางกลับไปที่เดิม แต่กระนั้นก็ดี ความทรงจำกลับเป็นสิ่งที่มิได้นำเราไปสู่ที่เดิม ความทรงจำนั้นไม่จำเป็นที่จะต้องมีลำดับเรื่องราวตามเวลาที่เป็นเส้นตรงแต่อย่างใด ความทรงจำสามารถที่จะนำเอาเรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆเข้ามารวมไว้ในที่เดียวกัน ประหนึ่งว่าความทรงจำนั้นทำหน้าที่คล้ายคลึงกับหลุมดำที่ดูดเอาทุกสิ่งทุกอย่างรวมเข้ามาไว้ในที่นั้น หรือทุกสิ่งทุกอย่างถูกอัดรวมเข้าไว้ด้วยกันในสมองที่เสมือนกระป๋องใบน้อยนี้ ความทรงจำจึงเป็นการประมวลเอาสิ่งต่างเข้ามาไว้ด้วยกัน อย่างไรก็ตามการที่จะให้ความทรงจำทำงานได้อย่างเฉียบไวนั้นก็จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีตัวอ้างอิง (referent) ไม่ว่านั่นจะเป็นสถานที่ที่สามารถเดินทางกลับไปเยี่ยมชมได้ แต่ถึงกระนั้นก็ดี สถานที่ต่างๆเหล่านี้ก็ไม่สามารถที่จะเอาผู้คนที่เคยร่วมประสบการณ์กลับเข้าไปในเหตุการณ์และเวลาแห่งอดีตได้ ในแง่นี้รูปภาพไม่ว่าจะเป็นภาพนิ่งและเคลื่อนไหวก็ล้วนแต่ทำหน้าที่หยุดเวลาและกิจกรรมที่เคยเกิดขึ้นให้ปรากฏภาพอยู่บนแผ่นภาพ อย่างไรก็ตามภาพที่เกิดขึ้นนี้ไม่ใช่เรื่องของการนำเสนอใหม่เพื่อให้เกิดความเหมือนกันแต่อย่างใด ภาพที่เกิดขึ้นกลับทำให้เกิด "ข้อสงสัย" ต่อเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น ถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่งการสร้างสื่อนี้เป็นการเปลี่ยนแปลงสิ่งที่เป็นรูปธรรมให้มีความเป็นนามธรรม

กระบวนการของศิลปะที่ทำการเปลี่ยนภาพที่เคลื่อนไหวจากโทรทัศน์ให้กลายมาเป็นภาพนิ่งนั้นก็เป็นกระบวนการสร้างความเป็นนามธรรมให้มากขึ้นไปกว่าเดิม ทั้งนี้การถ่ายภาพที่เคลื่อนไหวนั้นก็เป็นการเลือกสรรในขั้นตอนแรก ทั้งนี้ในขั้นตอนนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงชีวิตให้กลายเป็นภาพที่เคลื่อนไหวอันเป็นการเลียนแบบความเป็นจริงบางส่วนที่เกิดขึ้น การถ่ายภาพจากโทรทัศน์โดยที่ยังแสดงให้เห็นถึงคลื่นแสงที่ปรากฏอยู่ในโทรทัศน์ก็เป็นซ้ำเติมความเป็นนามธรรมให้มีความเป็นนามธรรมขึ้นไปอีกขั้นหนึ่ง ระยะห่างของผู้ชมและวัตถุในภาพดั้งเดิมนั้นจึงถูกกลั่นกรองถึงสองชั้น โดยขั้นตอนแรกเป็นของผู้ถ่ายทำภาพยนตร์ ขั้นตอนต่อมาเป็นขั้นตอนของผู้ถ่ายภาพนิ่ง ส่วนสุดท้ายนั้นก็ตกเป็นขั้นตอนของผู้ดู ลำดับของการนำเสนอจึงเป็นการหยั่งลึกเข้าไปในลำดับชั้นของความทรงจำ การนำเสนอศิลปะในรูปแบบนี้ก็เป็นดูดรวม (implosion) เอาสื่อที่เป็นทั้งทีวีและการถ่ายภาพนิ่งให้รวมกันเข้ามาไว้ด้วยกันมากกว่าที่จะเป็นการกระจาย (explosion) ในรูปแบบของการนำเสนอ

ภายใต้สภาวะดังกล่าวสิ่งที่ไม่สามารถจะอยู่ด้วยกันก็สามารถที่จะอยู่ด้วยกันได้ เช่น ภาพของพันธุ์สิริ สิริเวชชะพันธุ์ การนำเสนอโลกที่กลับหัวกลับหาง โดยทำให้แผ่นฟ้าถูกแยกออกจากกันด้วยทะเลมากกว่าที่จะเป็นความต่อเนื่องระหว่างทะเลกับทะเล ฟ้ากับฟ้า ภาพที่ปรากฏออกมาจึงเป็นเรื่องที่ไม่มีความต่อเนื่อง ไม่มีลำดับเรื่องตามข้อกำกับของเวลาแบบเส้นตรง ความต่อเนื่องของฟ้าและทะเลนั้นตั้งอยู่บนความไม่ต่อเนื่อง ในแง่นี้แล้วอาจจะไม่แตกต่างไปจากชื่อนามสกุลของศิลปินที่ถูกขนาบด้วย "พันธุ์" ในทำนองเดียวกับขอบฟ้าที่ขนาบทะเล แต่ก็เป็นสายพันธุ์ที่ไม่ต่อเนื่อง ในทำนองเดียวกับ "สิริ" ที่เป็นชื่อท้ายและต้นของนามสกุล สำหรับการออก

เสียงก็เป็นสิ่งที่มีความต่อเนื่อง แต่เมื่อปรากฏบนภาษาเขียนแล้วก็กลับไม่มีความต่อเนื่อง ดังนั้น ภาพต่างๆ เหล่านี้ดูราวกับว่าเป็นลำดับขั้นที่มีความต่อเนื่อง แต่ก็เป็นภาพที่ไม่ต่อเนื่อง

การตัดขาดหรือความไม่ต่อเนื่องนี้แสดงให้เห็นถึงความต้องการที่จะหลุดออกจากอดีต ในแง่นี้แล้วก็ดูจะสอดคล้องกับความเป็นสภาวะสมัยใหม่ (modern) ที่จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการก้าวไปสู่ข้างหน้าโดยทิ้งอดีตอยู่เบื้องหลัง การเปลี่ยนแปลงนี้เป็น "อภิวัฒน์" มากกว่าที่จะเป็นการหมุนกลับไปสู่ที่เดิมด้วยการ "ปฏิ-วัติ" ตามความหมายดั้งเดิม การใช้ความทรงจำที่สามารถทำให้มีการหวนรำลึกถึงอดีตนั้นก็ยังสร้างความต่อเนื่องในความไม่ต่อเนื่องให้กับอดีตและปัจจุบัน การเชื่อมต่อกันระหว่างอดีตและปัจจุบันที่ไม่สามารถที่จะต่อเนื่องกันได้นั้นเป็นการเปิดพื้นที่ใหม่ด้วยสื่อทางศิลปะ อันไม่แตกต่างไปจากการเชื่อมต่อสิ่งไม่ต่อเนื่องด้วยสำนึกทางประวัติศาสตร์ที่วางอยู่บนรากฐานของเวลาที่เป็นเส้นตรง อย่างไรก็ตามการเชื่อมต่อเหล่านี้เป็นการเชื่อมต่อกับสิ่งที่ไม่สามารถที่จะระบุให้แน่ชัดได้ว่าเป็นอะไร สิ่งที่ต้องการเชื่อมต่อเป็นเพียงแค่สิ่งสามัญมากกว่าวิสามัญ...

ความเป็นสิ่งสามัญเป็นส่วนสำคัญของชีวิตประจำวันที่ไม่มีใครเก็บเอาไว้ในความทรงจำ ชีวิตประจำวันที่ไม่มีใครมากำหนดเป็นกฎหมายที่ตายตัวว่าใครจะต้องทำอะไร ใส่กางเกงแบบไหน ใช้ยาสีฟันขนาดอะไร ยี่ห้ออะไร... ...ฯลฯ ในแง่นี้แล้วปริมณฑลของชีวิตประจำวันไม่มีความจำเป็นที่จะต้องข้องแวะกับกฎหมายซึ่งมักแสดงออก... ...ในขอบเขตของปริมณฑลสาธารณะ (public sphere)... ...แน่นอนอาณาเขตสาธารณะเหล่านี้ย่อมเป็นที่ยอมรับนับถือและค่านิยมต่างๆ ย่อมได้รับการจรรโลงให้รุ่งโรจน์สืบไปชั่วกาลนาน ใครก็ตามที่บังอาจลบหลู่สิ่งที่ดีงามและขาวสะอาดบริสุทธิ์เหล่านี้ย่อมถูกลงโทษ การละเมิดสิ่งที่ดีงามที่ขาวสะอาดก็เท่ากับเป็นการทำให้ของต่างๆเหล่านี้สกปรก ใครก็ตามที่บังอาจเล่นกับของสกปรกนั้นก็มีพฤติกรรมที่ไม่แตกต่างไปจากเด็กที่ไม่รู้จักแยกแยะสิ่งสะอาดและสิ่งสกปรก ทั้งนี้ไม่มีผู้ใหญ่คนใดที่มีความเจริญด้วยวุฒิภาวะแล้วต้องการที่จะเล่นกับของสกปรก การเล่นกับสิ่งสกปรกหรือสิ่งปฏิกูลก็จะมีเพียงเด็กเท่านั้นที่กระทำตัวแบบนี้ เด็กที่คิดว่า "ขี้" เป็นของขวัญที่เกิดขึ้นจากความสามารถของตนเอง[1] การเล่นขี้จึงเป็นการท้าทายอำนาจของสังคม(กฎระเบียบ) โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับกฎระเบียบที่มาจากสังคมที่ผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ ผู้ชายเป็นผู้ "คลอด" และเขียนกฎหมาย

การเขียนเป็นรากฐานอันสำคัญต่อการเกิดอารยธรรม แต่จะรักษาความเป็นอารยธรรมอยู่ได้นั้นก็ต้องรู้จักที่จะจัดการกับของเสีย อารยธรรมจึงเป็นสภาวะที่บ่งบอกถึงความห่างระหว่างมนุษย์ที่มีอารยธรรมกับสิ่งปฏิกูล ถ้าจะกล่าวอย่างง่ายๆ ก็คือว่า ร่างกายยิ่งห่างจากสิ่งปฏิกูลมากขึ้นเท่าใดก็ยิ่งมีอารยธรรมมากขึ้นเท่านั้น การหันไปยุ่งกับของเสียและขยะจึงเป็นการชี้ให้เห็นถึงสภาวะที่ถดถอยมากกว่าที่จะเจริญก้าวหน้า ใครก็ตามที่กระทำการในลักษณะดังกล่าวถ้าไม่ใช่เด็กแล้วก็ถือว่าเป็นการลดตัวให้ต่ำลง แม้ว่าการลดตัวนี้จะกระทำด้วยความเต็มใจและเปี่ยมไปด้วยเสรีภาพของตัวเองก็ตาม ความสนุกอันก่อให้เกิดความสุขจากการเล่นขี้ด้วยความขี้เล่นนั้นก็เป็น

---

[1] Sigmund Freud, Introductory Lectures on Psychoanalysis and edited by James Strachey. [New York : W.W. Norton & Company, 1996] . p. 315

เรื่องที่ไม่ใช่จะยอมรับกันได้ง่ายๆ ทั้งนี้... ...ส่วนของร่างกายที่สัมพันธ์กับของเสียนั้นจึงไม่สมควรที่จะนำมาเปิดเผยในอาณาเขตสาธารณะ

การนำ "ของเสีย" หรือ "ของทิ้ง" มาทำให้กลายเป็นศิลปะจึงเป็นการกระทำที่อุกอาจเสียยิ่งกว่าจะทำให้กระเบื้องเฟื่องฟูลอย[2] การทำของเสียหรือขี้ลอยฟ่องนั้นย่อมเป็นสิ่งที่รบกวนประสาทสัมผัสทั้งส่วนการมองเห็นและการดมกลิ่น อย่างไรก็ตามศิลปะที่ให้ความสำคัญกับของเสีย สิ่งที่ต้องการทิ้งเช่น ขยะ ของเสีย ฯลฯ นับได้ว่าเป็นการนำเอาสิ่งที่ไม่ควรเห็นมาทำให้เห็นอย่างเด่นชัด สิ่งที่ต้องปกปิดกลับทำให้เปิด สิ่งที่มีความเป็นส่วนตัวกลับกลายเป็นเรื่องสาธารณะ โลกที่กลับตาลปัตรแห่งวงการศิลปะแบบนี้จึงเป็นการลดความสำคัญของโลกศิลปะที่มีจารีตของการแสดงความโดดเด่นด้วยร่างกายมนุษย์ที่เป็นสัตว์เดินตัวตรงและเป็นสัญลักษณ์ที่ตั้งตระหง่านประดุจราวกับลึงค์ของผู้ชายที่แข็งตัวเต็มที่ซึ่งพร้อมที่ประกาศศักดาในอาณาเขตสาธารณะ โลกแห่งศิลปะที่เคยตั้งตระหง่านชูคอให้ตั้งชันดังเช่นประติมากรรมทั้งหลาย ได้ถูกเปลี่ยนฐานะให้กลายเป็น "คอห่าน" ที่ไม่สามารถตั้งชูคอได้ตรงแต่กลับเป็นคอที่บิดเบี้ยวและเป็นคอที่ซึ้ลงพื้นมากกว่าที่จะมุ่งสู่ท้องฟ้า การนำ "ของเสีย" หรือ "ของทิ้ง" เหล่านี้มาแสดงไว้ในสถานที่อย่างพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลปะก็เท่ากับเป็นการยั่วล้อสถาบันศิลปะไปในตัว ไม่เพียงแต่เท่านั้นการเป็นสิ่งสูงค่าแต่ราคาแสนถูกเป็นการสร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้นในศิลปะวัตถุเอง ปฏิกริยาที่เกิดขึ้นจากความขัดแย้งนี้จึงสามารถที่จะเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้เท่าๆกับน้ำตาของภัณฑรักษ์และพ่อค้าศิลปะ...

...งานของดาร์ชาต์ จิรวิชญ... ก็แสดงออกไปในทิศทางที่เป็นการย้อนกลับไปสู่ความเป็นเด็กหรือย้อนกลับไปสู่โลกของเด็ก แต่ในที่นี้ไม่ใช่เด็กทารกที่นิยมการเล่นขี้ ความขี้เล่นในงานศิลปะที่นำเอาของที่สามารถ "ทิ้ง" ได้มาแขวนบนราวนี้ยังไม่ได้ดำเนินไปถึงขั้นการเล่นขี้ เพราะวัตถุต่างๆที่นำมาใช้นั้นยังไม่มีสถานะที่ต่ำจนสามารถที่จะนำไปสัมพันธ์กับร่างกายส่วนต่ำได้อย่างชัดเจน แม้ว่าสิ่งของเหลือใช้ต่างๆ เหล่านี้ เช่น เสื้อเก่า ตุ๊กตา ของเด็กเล่น จะไม่ได้ถูกนำมาจัดตั้งให้เห็นตระหง่านแบบสัญลักษณ์ของลึงค์ที่แข็งตัวเต็มที่ก็ตาม แต่วัตถุต่างๆที่ถูกนำมาเปลี่ยนให้เป็นวัตถุแห่งศิลปะนี้ก็ยังถูกนำมาแขวนห้อยให้เห็นได้อย่างชัดเจนเช่นกัน การนำเอาวัตถุเหล่านี้มาห้อยก็อาจจะไม่แตกต่างไปจากอวัยวะเพศชายที่ห้อยต่องแต่ง สิ่งที่แตกต่างก็คือว่าการห้อยต่องแต่งนี้แสดงให้เห็นว่าพลังแห่งอวัยวะเพศชายเชิงสัญลักษณ์นั้นยังมิได้ประกาศศักดาอย่างเต็มที่ พลังของลึงค์นั้นยังอ่อนปวกเปียก พลังผลักดันที่ต้องการขยายความยิ่งใหญ่นั่นยังไม่สามารถ

---

[2] อิทธิพลทางความคิดของกระแสศิลปะแบบนี้มาจาก Georges Bataille นักปรัชญา นักเขียนชาวฝรั่งเศส และนักอะไรอื่นอีกมากมายมากมายจนไม่สามารถที่จะจำแนกประเภทได้ เขาเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลต่อนักคิดกระแสหลังสมัยใหม่ (postmodern) ไม่ว่าจะเป็น Jacques Derrida Michel Foucault และอื่นๆ อีกมากมาย ดูงานที่กล่าวถึงกระแสความคิดแบบนี้จากนักคิดชาวเยอรมันที่ต่อต้านกระแสหลังสมัยใหม่นี้จาก Jurgen Habermas, The Philosophical Discourse of Modernity : Twelve Lectures translated by Frederick G. Lawrence [Cambridge : MIT Press, 1987] และงานที่เกี่ยวกับ Georges Bataille จาก Denis Hollier, Against Architecture : The Writing of Georges Bataille, translated by Betsy Wing [Combrdige: MIT Press, 1989] เป็นต้น

ที่จะลบล้างหรือก้าวข้ามพันอำนาจของปิตุลาธิปไตย (patriarchy) ได้ การล้อเล่นของอำนาจที่เป็นสถาบันนี้มิได้ดำเนินไปแบบที่ต้องมีการเผชิญหน้ากัน การสร้างศิลปะในรูปแบบที่ให้ความสำคัญแก่สำนึกแห่งความเป็นเด็กนี้มิได้เป็นอย่างมีจิตสำนึกว่าการกระทำดังกล่าวนี้เป็นการท้าทายอำนาจ ดังจะเห็นได้จากคำอุทิศที่กล่าวในทำนองที่ว่าครอบครัวของเราไม่เคยรู้ว่าเขาทำอะไร ดูเหมือนว่าศิลปะที่เน้นความเป็นเด็กของดารชาต์ไม่ได้มีแรงผลักดันมาจากการท้าทายอำนาจของสถาบันครอบครัว

การย้อนกลับไปสู่ความเป็นเด็กนั้นย่อมขัดแย้งกับชีวิตทางชีววิทยาของศิลปิน การย้อนกลับไปสู่โลกวัยเด็กด้วยการแสดงทางศิลปะแบบนี้ไม่สามารถที่จะเปลี่ยนแปลงความเป็นเด็กแบบนี้ให้กลายมาเป็นเงิน (ในฐานะของการแลกเปลี่ยนหรือของขวัญก็มีสถานะในทางสัญลักษณ์เช่นเดียวกับขี้) แบบเดียวกับที่สตีเว่น สปีลเบิร์ก ทำในภาพยนตร์เรื่องต่างๆของเขาได้ เงินเป็นการแลกเปลี่ยนที่ผู้ใหญ่นิยมเล่นกันมากกว่าที่จะเล่นขี้แบบเด็กๆ การกลับไปสู่โลกของเด็กหรือการโหยหาสิ่งที่ผ่านมาแล้ว (nostalgia) สำหรับคำว่า Nostalgia มีรากศัพท์มาจากคำว่า Nostos = กลับไป algos = เจ็บปวด การโหยหาอดีตนั้นจึงเป็นการเดินทางกลับไปอย่างเจ็บปวด ทั้งนี้ความเจ็บปวดเป็นการกระทำที่เกิดขึ้นจากการกระทำของตัวเองที่มีต่อตัวเอง ความเจ็บปวดนี้เกิดขึ้นเพราะว่าการเดินทางกลับไปสู่อดีตนั้นเป็นการเดินทางที่ไม่นำไปสู่อะไร ไม่ได้ไปไหน เนื่องจากไม่มีอะไรในที่นั้นแล้ว ทุกอย่างจึงเป็นเพียงแค่ความว่างเปล่าที่ถูกความเปลี่ยนแปลงเข้ามาแทนที่ อดีตได้ถูกแทนที่ด้วยปัจจุบัน อดีตจึงเป็นสิ่งที่มีอยู่แต่ในความทรงจำเท่านั้น อดีตถูกตัดขาดออกจากปัจจุบันเสมือนดังเลื่อยที่ผ่าสมองของเจ้าหมีน้อยออกเป็นสองเสี่ยง พร้อมด้วยรอยเลือดที่ยังเกรอะกรังอยู่ ด้านหนึ่งเป็นชีวิตปัจจุบัน อีกหนึ่งเป็นชีวิตในอดีต การถูกผ่าสมองออกเป็นครึ่งหนึ่ง ในขณะเดียวกันร่างกายนั้นก็กลับไม่ได้ถูกแบ่งครึ่ง ดังนั้นส่วนที่ถูกแบ่งออกเป็นสองนั้นจึงเป็นเพียงแค่สมอง ถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือว่าโลกทัศน์กับชีวทัศน์นั้นยังไม่สอดคล้องกัน

โลกแห่งความคิดและชีวิตที่มักจะไม่ค่อยลงตัวเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นเกือบทุกยุคทุกสมัยโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้คนที่ชอบเอาสมองเป็นตัวนำในการเดินมากกว่าที่จะเอาเท้าเดิน ความไม่ สมดุลของชีวิตที่สามารถดอบสนองและสร้างสมดุลด้วยคำหรูๆ อย่างสมดุลธรรมชาตินั้นเป็นเพียงจินตนาการของดัณหา ความสมดุลย์ของตราชั่งบ่งบอกถึงความพยายามในการหาจุดที่ดายตัวไม่มีการเปลี่ยนแปลง ความพยายามในการแสวงหาตัวตนเป็นสิ่งที่นิยมกันมากกว่าที่จะลบล้างตัวตน ดังนั่น "ตัวกูจึงยังเป็นของกู" แต่ปัญหากลับเป็นว่า "กูยังหาตัวกูไม่พบ" เมื่อยังไม่รู้ว่าตัวกูเป็นอะไร? เป็นใคร? มาจากไหน? ต้องการอะไร? เมื่ออยู่ในสภาพแบบนี้แล้วสิ่งที่จะช่วยในการระบุหรือจำแนกประเภทเพื่อจัดตำแหน่งให้กับบุคคลนั้นก็เป็นปัญหา ทั้งนี้มนุษย์ผู้นั้นจะกลายเป็นบุคคลนิรนามที่ไม่มีชื่อเสียงเรียงนาม เมื่อไม่มีชื่อก็หมายถึงการไม่มีเอกลักษณ์ที่จะระบุได้ว่าเขาเป็นใคร มีแผลที่ไหน? มีเลือดกลุมอะไร? มีดีเอ็นเอแบบใด? แต่บางทีการมีชื่อแล้วอาจจะไม่เพียงพอ ต้องใช้ "ตัวเลข" เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงตัวตน ก็เป็นการหวนกลับไปสู่อดีตของการ "สักเลข" ของชนชั้นไพร่ในสังคมไทยสมัยโบราณซึ่งเป็นเครื่องแสดงตำแหน่งแห่งที่ของแต่ละคนในสังคม และทำให้คิดไปถึงตัวเลขที่ประทับอยู่บนผิวหนังของนักโทษชาวยิวในค่ายกักกันของนาซี

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง สำหรับคนที่เคยตกอยู่ในสภาพแบบนั้นแล้วสิ่งเดียวที่จะใช้แสดงให้เห็นว่าเขาเคยมีประสบการณ์อันหลงเหลือเป็นความทรงจำก็คือตัวเลขที่ปรากฏอยู่บนข้อมือ ตัวเลขที่แสดงอยู่บนข้อมือคืออัตลักษณ์ของผู้คนเหล่านี้ อัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากตัวเลขเป็นอัตลักษณ์ที่ถือว่าเป็นการชี้ตัวด้วยฝีมือของรัฐหรือสถาบันแห่งการใช้อำนาจที่เต็มรูปแบบนั่นเอง

อัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากอำนาจแบบนี้ไม่สามารถที่จะให้รายละเอียดอะไรที่มากไปกว่าการดำรงอยู่ของมนุษย์ในฐานะประชากรของรัฐ ประชากรที่มีความหมายในสำมะโน ประชากรที่มีสิ่งแวดล้อมที่ต้องคอยรักษาเพื่อเป็นทรัพยากรให้แก่ทรัพยากรมนุษย์ต่อไป แต่ในที่สุดแล้วอัตลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกกำหนดมาจากสถาบันเหล่านี้ก็ไม่สามารถที่จะครอบคลุมอัตตาของมนุษย์ได้ ทั้งนี้เพราะสิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นเนื้อที่สาธารณะ ผลงานของมงคล รัตนภักดี ในการกำหนดเนื้อที่และความหมายของปริมณฑลส่วนตัวโดยระบุถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวเองกับพื้นที่ที่มีสิ่งของต่างๆ วางเรียงรายอยู่ แน่นอนการกำหนดพื้นที่นั้นก็เป็นสิ่งที่มีร่วมกันระหว่างมนุษย์กับสัตว์ที่ต้องกำหนดอาณาเขตของตัวเองเอาไว้ อย่างเช่น การฉี่ลงบนพื้นที่ อย่างไรก็ตามความต้องการที่จะกำหนดอาณาเขตของตัวเองหรือมีอาณาเขตเป็นของตนเองนั้นสามารถที่จะแสดงออกได้หลายวิธี หนทางหนึ่งก็คือการมี A room of one's own อย่างที่นักเขียนอย่างเวอร์จิเนีย วูฟได้สร้างชื่อเสียงเอาไว้ อีกหนทางหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมกันก็คือการเก็บของประเภทกระจุกกระจิก ของที่ไม่มีคุณค่าในการใช้สอย แต่มีคุณค่าของการแสดงเพื่อให้คนชม อย่างไรก็ตามการเก็บของต่างๆ เหล่านี้ต้องการเนื้อที่ ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลกอะไรที่บุคคลที่มีของเก็บเหล่านี้ต้องการเนื้อที่ของตัวเอง สิ่งของที่เก็บเอาไว้เหล่านี้ก็ยังเป็นเครื่องเตือนความทรงจำที่ต้องการกลับสู่ที่เดิม และแล้วทุกสิ่งทุกอย่างก็เพรียกหาการกลับไปสู่จุดเริ่มต้น ฤานี่จะเป็นความต้องการที่จะกลับไปสู่ "ทะเล" น้ำคร่ำ "ซ้ำ" อีกครั้งหนึ่งเพื่อที่ร่างกายใหม่จะเกิดจากมดลูกแห่งความทรงจำ

ที่มา: ธเนศ วงศ์ยานนาวา, "รอบๆ ราวๆ P[ee] A[rse] S[hit] S[tory]", **เอกสารประกอบคำบรรยายประเด็น "ทฤษฎีร่วมสมัยว่าด้วยร่างกายและความทรงจำ"** เนื่องด้วยนิทรรศการศิลปะที่ร้าน About Café, 28 กุมภาพันธ์ 2541.

*ความบางตอนจากคำบรรยายนี้ถูกนำไปเผยแพร่โดย ยุวดี มณีกุล, "สามรูปแบบงานศิลป์ผ่านแว่น 'ธเนศ วงศ์ยานนาวา'". กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกาย), 2 พฤศจิกายน 2541, หน้า 12.

บทวิเคราะห์

เมื่อดูภาพกว้างๆของบทวิจารณ์ที่ยกมาดอนต้น ผู้อ่านอาจรู้สึกว่าธเนศ วงศ์ยานนาวา ผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ตั้งใจดึงเอาเรื่องราวต่างๆมากมายเข้ามาผูกโยงกันให้เกิดความซับซ้อนขึ้น จนบทวิจารณ์ดูยุ่งเหยิงขาดเอกภาพและยากต่อการทำความเข้าใจเป้าหมายของผู้เขียน แต่หากพิจารณาให้ถี่ถ้วนก็จะเห็นว่า ผู้เขียนตั้งใจสร้างตรรกะซับซ้อนก็เพื่อชี้ให้เห็นว่า ความสัมพันธ์ทางสังคมของคนที่มีต่อโลกในเวลาร่วมสมัยนี้ เป็นสิ่งที่มีความเป็นมาและเป็นไปอย่างสลับซับซ้อนด้วยเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ผู้เขียนอภิปรายเรื่องดังกล่าวโดยยกผลงานศิลปะบางชิ้นขึ้นเป็นตัวอย่าง ดังนั้นบทวิจารณ์นี้จึงมีความแตกต่างไปจากบทวิจารณ์ศิลปะทั่วไปที่มุ่งวิเคราะห์ "ภาพ" หรือ "ผลงานศิลปะ" เป็นหลัก ผู้อ่านที่คุ้นเคยกับบทความทางวิชาการและบทวิจารณ์ (โดยมากเป็นบทวิจารณ์ดนตรี) ของธเนศ อาจจะคุ้นเคยกับวิธีการเขียนของเขาที่มักอาศัยความย้อนแย้งของเนื้อความเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้อ่านคิดตามหรือคิดแย้งประเด็นที่เขาเสนอ แนวคิดในการเขียนบทวิจารณ์นี้จัดได้ว่าเป็นการลำดับความคิดและใช้ความรู้ที่กว้างขวาง ทั้งด้านสังคมวิทยา จิตวิทยา และปรัชญา มาวิเคราะห์งานศิลปะในแง่ที่เป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งซึ่งคนแสดงออกต่อสังคม การที่ผู้เขียนมีความรอบรู้จนสามารถดึงเอาศาสตร์สาขาอื่นๆมาเชื่อมโยงกับศิลปะได้ในมิติที่หลากหลายเช่นนี้ จึงกลายเป็นจุดเด่นที่สุดและมีสีสันที่สุดในบทวิจารณ์นี้ ในเรื่องของการแสวงหาความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับศาสตร์สาขาอื่นๆดูจะสอดคล้องกับแนวโน้มของวิทยาการตะวันตกที่นักวิชาการทางศิลปะและนักวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยจำนวนหนึ่งกำลังเรียกร้องกันอยู่ในปัจจุบัน[1] แนวคิดที่ต้องการเห็นวงการทัศนศิลป์และวงการการศึกษาที่ว่าด้วยศิลปะเปิดตัวเองไปสู่โลกที่มีความเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวทุกชั่วขณะนั้น ในด้านหนึ่งเป็นการแสดงถึงจิตสำนึกที่ต้องการคืนศิลปะให้เป็นสมบัติทางปัญญาของสังคมร่วมสมัยอย่างแท้จริง สถานการณ์ของวงการศิลปะที่ไม่อาจปิดกั้นอยู่ในโลกของตัวเองอย่างแน่นหนาได้อีกต่อไปนั้น ในแง่หนึ่งก็ท้าทายให้นักวิจารณ์ต้องทำหน้าที่หนักขึ้นในฐานะผู้เชื่อมต่อ ผู้กระตุ้น และในท้ายที่สุด ผู้ประเมินคุณค่าและผู้ชี้ทางให้แก่วงการทัศนศิลป์ แม้บทวิจารณ์นี้ผู้เขียนไม่ได้มุ่งที่จะประเมินคุณค่างานศิลปะเลย แต่บทวิจารณ์นี้ก็ชี้ให้เห็นถึงรากฐานที่ศิลปะไม่อาจแยกออกจากปรากฏการณ์อื่นๆของสังคมร่วมสมัย ในแง่นี้จัดได้ว่าผู้เขียนได้ทำหน้าที่นักวิจารณ์ที่กระตุ้นให้เกิดพลังทางปัญญาแก่สังคมแล้ว

การที่ผู้เขียนนำความรู้ที่หลากแง่หลากมุมมองมารวมอยู่ในบทวิจารณ์เดียวกันนี้ จึงเป็นธรรมดาอยู่เองที่บทวิจารณ์นี้จะมีลักษณะประดิดประดอ หากกล่าวด้วยคำของธเนศเองก็ดูจะเป็นคำอธิบายที่ดีต่อการเรียบเรียงลำดับความคิดที่ไม่ต่อเนื่องให้มาต่อเนื่องกัน เมื่อเขาอธิบายว่าการรวบรวมความคิด ความทรงจำมาสร้างสิ่งใหม่ ก็คือ การรวบรวมเอาความทรงจำในเวลาที่แตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกันใหม่ ดังนั้น *"เรื่องที่ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกันก็สามารถที่จะปรากฏอยู่ในที่*

---

[1] ดูแนวคิดดังกล่าวได้จากบทวิจารณ์ชื่อ "จุดสิ้นสุดของประวัติศาสตร์ศิลปะ" ของ ฮันส์ เบลทิง (Hans Belting : The End of the History of Art ? ,1984) และบทวิเคราะห์ในสรรนิพนธ์ของสาขาทัศนศิลป์

เดียวกัน สิ่งที่เป็นไปไม่ได้จึงกลายเป็นสิ่งที่เป็นไปได้" กระบวนวิธีคิดดังกล่าวนี้เป็นคำอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ดูจะดรงเป้า เสรีภาพทางความคิดและการสร้างสรรค์ของศิลปินอาจไม่ใช่สิ่งที่ดรงกับระบบเหตุผลที่เราเข้าใจกันในแบบที่เป็นวิทยาศาสตร์ แต่การสร้างสรรค์ก็มีตรรกะอยู่ในตัว ดังนั้นวิธีการให้เหตุผลของนักวิจารณ์ต่องานของศิลปินที่ตั้งใจแสดงภาพที่มีความไม่ต่อเนื่องผิดธรรมชาติ ด้วยการยกตรรกะของชื่อและนามสกุลของศิลปินมาสร้างความเปรียบ จึงเป็นการอธิบายสิ่งที่ดูไม่สมเหตุผลให้ดูมีเหตุผลขึ้นมาได้ ในบทวิจารณ์นี้มีอยู่หลายครั้งหลายหนที่ธเนศสามารถสร้างความประหลาดใจด้วยการสร้างความเปรียบหรืออธิบายเชื่อมโยงสิ่งที่อยู่เหนือความคาดหมายให้มาอยู่ในกรอบวิธีคิดเดียวกัน และในทุกประเด็นเหตุผลที่เขายกมาก็ดูจะมีน้ำหนัก ในแง่นี้ต้องนับเป็นความสามารถที่เหนือชั้นของนักวิจารณ์ที่จะ"เล่น"กับตรรกะจนทำให้เราเข้าใจสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ว่ามีความเป็นไปได้ และทำให้เราเข้าใจการสร้างสรรค์ของศิลปินในระดับที่ลึกลงไป อย่างไรก็ตาม การใช้วิธีคิดของศิลปินมาเป็นวิธีเขียนวิจารณ์ด้วย แม้จะสร้างรูปแบบของการวิจารณ์ที่มีสีสันอย่างยิ่ง แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้บทวิจารณ์นี้มีความซับซ้อนและหามโนทัศน์ของผู้เขียนได้ไม่ง่ายเลย

ภายใต้การสร้างตรรกะซับซ้อนและวิธีการเขียนที่เกือบจะเหมือน"เขียนตามใจฉัน"ก็ใช่ว่าผู้เขียนจะปล่อยให้ "กลอนพาไป" โดยขาดมโนทัศน์ สิ่งที่ธเนศต้องการเสนอมีอยู่ว่า การค้นหาตัวเองและการแสดงออกของศิลปินก็คือ การย้อนกลับไปสำรวจสถานะของตัวตนและการกำหนดสถานะของตัวเขาเองต่อสังคมและต่อโลก ธเนศต้องการเตือนให้เราระลึกถึงแก่นของปัญหาเชิงปรัชญาที่ว่าด้วย "ตัวเราคือใคร" และ "เราสัมพันธ์กับโลกอย่างไร" บทวิจารณ์นี้จึงไม่ใช่เพียงการอธิบายทางลึกต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินเท่านั้น แต่ยังเป็นการอธิบายลึกลงไปถึงปัญหาพื้นฐานเฉพาะตัวของคนทุกผู้ทุกนาม ในหลายประเด็นที่ถูกยกขึ้นอภิปรายชี้ให้เห็นถึง "การสยบยอม" ของคนในสังคมต่อกฎเกณฑ์และความเป็นไปทางสังคมที่ดำเนินไปราวกับมีความสมเหตุสมผลและมีความชอบธรรมอยู่ในตัว นัยสำคัญของบทวิจารณ์นี้อยู่ที่การชี้แนะของผู้วิจารณ์ว่า การค้นหาตัวเองและการกำหนดสถานะของตัวเองไม่ใช่เรื่องไกลตัว แต่เป็นเรื่องที่เราพิจารณาได้จากร่างกายและจิตใจของเราเอง การยอมรับหรือการปฏิเสธหนีไม่พ้นการที่เราจะต้องสำรวจกลับไปที่จุดเริ่มต้นของความทรงจำ ความต้องการ และการสร้างอัตลักษณ์ ความเข้าใจตัวเองและบทบาทของตัวเองอาจเป็นยอดปรารถนาของศิลปินและคนจำนวนมากในเวลาเดียวกัน เป็นสิ่งที่ปฏิเสธได้ยากว่า ข้อเขียนที่เต็มไปด้วยความคิดเชิงวิจารณ์ที่มีทั้งเสียดสีและยั่วยุนี้ สามารถกระตุ้นให้เราต้องคิดในเชิงปรัชญาและทำให้เราต้องย้อนกลับมามองตัวเราในอีกแง่มุมหนึ่งได้อย่างดี หากเราตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะว่าคือ การค้นหาความหมายของชีวิตและการแสดงแก่นแท้จากการค้นหานั้น บทวิจารณ์นี้ก็ช่วยนำเราลงไปร่วมกระแสของการค้นหาแสงสว่างทางปัญญานั้นด้วยเช่นเดียวกัน

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

Camera Lucida

โรลองด์ บาร์ธส์

ว่าด้วยการวาดภาพ

...มนุษย์คนแรกที่เห็นภาพถ่ายภาพแรก (ถ้าเรายกเว้น นีพส์ Niepcé[1] ที่เป็นคนทำมันขึ้นมา) คงต้องคิดว่ามันเป็นงานจิตรกรรมภาพหนึ่ง กรอบก็เหมือนกัน มุมมองก็เหมือนกัน การถ่ายภาพถูกหลอกหลอนจากจิตวิญญาณของจิตรกรรม และยังคงเป็นเช่นนั้นอยู่ ด้วยการลอกเลียนแบบและด้วยการโต้แย้งของมันต่อจิตรกรรม (มาพเพลทธอร์ Mapplethorpe[2] ถ่ายภาพดอกไอริสดอกหนึ่งในวิธีเช่นเดียวกับที่จิตรกรชาวตะวันออกสักคนหนึ่งอาจวาดออกมา) ภาพถ่ายได้ทำให้จิตรกรรมกลายเป็นผู้ให้กำเนิดที่ต้องอ้างถึงไปโดยสมบูรณ์ ประหนึ่งว่ามันถือกำเนิดขึ้นมาจากผืนผ้าใบ (ในทางเทคนิคนี้เป็นความจริงเพียงบางส่วนเท่านั้น เพราะเหตุว่า กล้อง Camera obscura[3] ของ จิตรกรเป็นแค่หนึ่งในหลายสาเหตุที่ให้กำเนิดแก่การถ่ายภาพ แต่สาเหตุประการสำคัญอาจได้แก่ การค้นพบทางเคมี) ณ จุดนี้ ในการตรวจสอบของข้าพเจ้า ไม่มีอะไรที่จะจำแนกแยกแยะภาพถ่ายภาพหนึ่ง ให้ดูแตกต่างออกไปจากงานจิตรกรรมภาพหนึ่ง ไม่ว่ามันจะเหมือนจริงเพียงใดก็

---

[1] Joseph Nicéphore Niepcé โจเซฟ นิเซฟอร์ นิพซ์ (1765-1833) เป็นชาวฝรั่งเศษจากครอบครัวที่มั่งคั่ง การบุกเบิกทดลองเพื่อบันทึกภาพจากแสงตกกระทบในกล้อง Camera obscura ด้วยกรรมวิธีทางเคมีในช่วงปลายชีวิตของเขา ราวปี 1816 จนสามารถบันทึกภาพได้ในราวปี 1822 แม้จะเป็นกระบวนการที่ยังให้ผลไม่สมบูรณ์ก็ตาม แต่การค้นพบของเขาก็นับเป็นวิวัฒนาการขั้นสำคัญของการถ่ายภาพ ต่อมาในปี 1829 เขาร่วมมือกับเพื่อนร่วมชาติชื่อ หลุยส์ จาคส์ มงเด ดาแกร์ Louis Jacques Mandé Daguerre ในการทดลองเพื่อพัฒนาการบันทึกจากแสงให้มีความชัดเจนละเอียดอ่อนมากขึ้นจนเสียชีวิตในปี 1833

[2] Robert Mapplethorpe โรเบิร์ท มาพเพลทธอร์พ (1946-1989) ศิลปินภาพถ่ายชาวอเมริกัน มีชื่อเสียงมาในทศวรรษที่ 1970 ภาพถ่ายที่เป็นที่รู้จักของเขาเป็นภาพขาวดำ รูปคน หรือดอกไม้ภายในห้องเหมือนภาพหุ่นนิ่งที่มีฉากหลังเรียบๆ ไม่มีลวดลายรบกวนความนิ่งสงบและความคมชัดของแบบ และมักเน้นความชัดเจนของแบบด้วยการใช้แสงและเงาตัดกันรุนแรงในภาพ

[3] Camera obscura ในภาษาละติน camera หมายถึงห้อง obscura หมายถึงมืด มีหลักฐานบันทึกว่า มนุษย์ตั้งแต่สมัยกรีกรู้ว่า แสงเดินทางเป็นเส้นตรง ต่อมาจึงมีการพิสูจน์ให้เห็นจริงด้วยการเจาะรูเล็กๆให้แสงเข้ามาในห้องมืดจนเห็นภาพจากภายนอกเป็นภาพหัวกลับปรากฏบนผนัง จากนั้นจึงมีผู้นำหลักการนี้มาสร้างกล้องรูเข็มขึ้น และพัฒนาให้มีประสิทธิภาพด้วยการใช้กระจกเลนส์นูนมาประกอบในคริสตศตวรรษที่ 16 ในช่วงเวลานี้กล้อง Camera obscura เป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่นักวิทยาศาสตร์ ศิลปิน และสถาปนิก จนถึงศตวรรษที่ 17 จิตรกรยุโรปจำนวนมากจึงนิยมใช้กล้อง Camera obscura ช่วยในการร่างภาพ โดยเฉพาะภาพที่แสดงความลึกตามหลักทัศนียวิทยา กล้อง Camera obscura ค่อยๆถูกพัฒนามาเป็นกล้องถ่ายภาพในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 และมีวิวัฒนาการต่อมาดังเช่นในปัจจุบัน

กล้องอีกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะคล้าย Camera obscura คือกล้อง Camera lucida lucida มาจากภาษาละติน lucere หมายถึงส่องสว่าง กล้องชนิดนี้อาศัยการสะท้อนของแสงผ่านท่อที่มีกระจกปริซึมประกอบทำให้เห็นภาพขยายใหญ่หรือดึงภาพจากไกลเข้ามาใกล้ได้ ในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษที่ 19 ทั้งกล้อง Camera obscura และ Camera lucida ถูกพัฒนาให้มีขนาดเล็ก จนเป็นอุปกรณ์ที่นักเดินทางนิยมพกพาราวกับเป็นสมุดบันทึก ซึ่งความนิยมดังกล่าวนี้เป็นแรงกระตุ้นสำคัญประการหนึ่งให้มีการลงทุนและการคิดค้นกล้องถ่ายภาพ และวิวัฒนาการของการถ่ายภาพดังปรากฏในปัจจุบัน ดู : Alma Davenport, **The History of Photography**, Focal Press, Boston London, 1991.

ตาม "แนวคิดที่ว่าด้วยสถานะของความเป็นภาพ "Pictorialism" ก็เป็นแค่เพียงการพูดกันจนเกินความจริงในสิ่งซึ่งภาพถ่ายคิดว่าตัวมันเองเป็น

ไม่ใช่ ด้วยจิตรกรรมดอก (ดูเหมือนจะเป็นเช่นนั้นสำหรับข้าพเจ้า) ที่การถ่ายภาพจะสัมผัสกับศิลปะ แต่ด้วยการละครต่างหาก นีพส์ Niepcé และ ดาแกร์ Daguerre[4] มักจะถูกยกไว้ ณ จุดกำเนิดของการถ่ายภาพ (แม้ว่าคนหลังจะเข้ามารับช่วงแทนที่คนแรกก็ตาม) ในขณะที่ ดาแกร์รับช่วงประดิษฐกรรมของนีพส์ เขายังเปิดการแสดงชนิดหนึ่งอยู่ที่ Place du Château เป็นการแสดงที่ใช้เวทีและฉากในมุมกว้าง panorama theater ซึ่งทำให้ดูเร้าใจด้วยการใช้แสง และความเคลื่อนไหวเข้าช่วย [5] กล่าวอย่างสั้นๆได้ว่า กล้อง Camera obscura ได้สร้างให้เกิดจิตรกรรมที่มีความลึกดามทัศนียวิทยา การถ่ายภาพ และการแสดง Diorama ขึ้นมาในคราวเดียวและในขณะเดียวกัน ซึ่งทั้งสามสิ่งนี้เป็นศิลปะของการสร้างเวที แต่หากการถ่ายภาพจะใกล้เคียงกับศิลปะการละครสำหรับข้าพเจ้าแล้วก็เป็นด้วยวิถีของการสื่อโยงถึงกันเพียงประการเดียว (และบางทีอาจเป็นข้าพเจ้าเพียงผู้เดียวเท่านั้นที่เห็นมัน) นั้นคือด้วยวิถีแห่งความตาย เราทราบกันดีถึงดันดอแห่งความสัมพันธ์ของละครเวทีและความเชื่อที่เป็นวัฒนธรรมเกี่ยวกับความตาย นักแสดงคนแรกๆ แยกตัวเขาเองออกจากชุมชนด้วยการสวมบทบาทของความตาย ในการทำตัวเองให้อยู่ในบทบาทนั้นก็คือ การกำหนดตัวเองประหนึ่งเป็นร่างที่มีชีวิตและตายในขณะเดียวกัน การทาท่อนบนของร่างกายให้ขาวในละครที่เป็นพิธีกรรม การระบายสีลงบนใบหน้าคนในอุปรากรจีน การผัดหน้าด้วยแป้งจากข้าวในกถากลิ[6] ของอินเดีย หน้ากากโนของญี่ปุ่น... ณ จุดนี้มันเป็นความสัมพันธ์อย่างเดียวกับที่ข้าพเจ้าพบในภาพถ่าย อย่างไรก็ตาม คำว่า "ราวกับมีชีวิต" ก็คือสิ่งที่เราพยายามที่จะทำ (และความกระหายใคร่เป็นราวกับว่ามีชีวิตนั้น จะเป็นได้ก็เพียงแต่ การปฏิเสธต่ออำนาจอันเร้นลับแห่งความหวาดกลัวในความตาย) การถ่ายภาพเป็นศิลปะการละครแบบดึกดำบรรพ์อย่าง

---

[4] Louis Jacques Mondé Daguerre หลุยส์ จาคส์ มงเด ดาแกร์ (1787-1851) เป็นชาวเมืองปารีส มีอาชีพเป็นจิตรกร และสนใจในการสร้าง Diorama ต่อมาในปี 1814 เขาเริ่มหันมาสนใจการถ่ายภาพ จนมาตกลงร่วมทุนและร่วมทดลองกับนิพซ์ ซึ่งค้นพบกระบวนการเบื้องต้นทางเคมีที่ใช้ในการบันทึกภาพจากแสงได้แล้ว หลังจากนิพซ์เสียชีวิตในปี 1833 ดาแกร์ได้ทำการทดลองต่อและสามารถพัฒนากระบวนการที่นิพซ์ค้นคว้าไว้ จนมีความแน่นอนและละเอียดขึ้น ทั้งนิพซ์และดาแกร์จึงได้รับการยกย่องคู่กันในฐานะผู้บุกเบิกคนสำคัญของวิวัฒนาการแห่งการถ่ายภาพ

[5] การแสดงที่โรลองด์ บาร์ธส์ กล่าวถึงนี้ เป็นที่นิยมอยู่ในยุโรปและอเมริกาในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เป็นการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมด้วยการสร้างฉากจำลองที่วาดขึ้นมาบนผนังห้องรูปวงกลมขนาดใหญ่ ซึ่งทำขึ้นเป็นพิเศษให้แสงผ่านได้ ผู้ชมการแสดงนี้จะเข้าไปอยู่ภายในห้องที่ปิดไฟมืด แสงและความเคลื่อนไหวนอกห้อง เช่น พายุ หรือแสงพระอาทิตย์ตกดินจะมีผลต่อภาพที่ปรากฏในห้องนี้ กล่าวได้อย่างง่ายๆว่า หลักการของกล้อง camera obscura ถูกนำมาปรับใช้ในการแสดงชนิดนี้ ซึ่งเรียกกันว่า ดิโอรามา Diorama ดาร์แกร์ทักษะของการวาดภาพ และชำนาญในการจัดแสงพร้อมๆกันเปิดการแสดง diorama ในปี ค.ศ. 1822 และยังคงเปิดแสดงต่อไปเรื่อยๆ แม้เขาจะหันมาร่วมมือกับนิพส์ในการทดลองภาพถ่ายในปี 1892 แล้วก็ตาม จนกระทั่งห้องแสดงถูกไฟไหม้เสียหายหมดในปี 1839 ดูรายละเอียด Diorama ใน : Naomi Rosenblum "A World History of Photography" Albeville Press, 1984, P.17, 36, 97

[6] Kathakali กถากลิเป็นศิลปะการละครอย่างหนึ่งของอินเดีย ถูกพัฒนาขึ้นในคริสตศตวรรษที่ 17 ในภาคตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย เป็นการร่ำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระกฤษณะ การแสดงกถากลินั้นผู้แสดงจะแต่งหน้าด้วยแป้งและการเขียนสี

หนึ่ง แบบที่เอาคนขึ้นมาบนเวทีแล้วทำให้ดูราวกับเป็นภาพที่มีชีวิต Tableau Vivant ภายใต้ร่างที่ปราศจากความเคลื่อนไหวและการแต่งหน้า สิ่งที่เราได้เห็นนั้นคือความตาย

แปลจาก Roland Barthes : "To paint", **Camera Lucida**, Vintag edition, U.K., 1993, pp. 30-32.
ตีพิมพ์ครั้งแรกในภาษาฝรั่งเศส La Chambre Claire, Editions du Seuil,1980

บทวิเคราะห์

โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes 1919-1980) นอกจากเป็นนักภาษาศาสตร์และนักวรรณคดี และนักทฤษฎีคนสำคัญที่ทำให้เกิดสำนัก "โครงสร้างนิยม" Structuralism บาร์ธส์ยังเป็นที่รู้จักดีในฐานะนักวิจารณ์อีกด้วย แม้บาร์ธส์จะไม่ได้วิจารณ์งานทัศนศิลป์ไว้จะแจ้ง แต่ผลงานของบาร์ธส์ก็มักถูกอ้างอิงในการวิจารณ์ทัศนศิลป์อยู่เสมอโดยเฉพาะผลงานเรื่อง Mythologies ในผลงานดังกล่าวบาร์ธส์วิเคราะห์ให้เห็นความหมายที่ซ่อนอยู่ในกิจกรรมและสิ่งของที่เราเห็นซ้ำซากในชีวิตประจำวันของสังคมยุคอุตสาหกรรม ซึ่งรวมไปถึงภาพยนตร์และภาพถ่ายด้วย แต่บาร์ธส์ก็มิได้ประสงค์ที่จะวิเคราะห์สื่อทั้งสองในฐานะของศิลปะ เป็นแต่เพียงยกตัวอย่างจากสื่อทั้งสองขึ้นมาแสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ของบุคคลและวัฒนธรรมร่วมสมัยที่สะท้อนอยู่ในนั้น ต่างไปจากผลงานที่เผยแพร่เป็นชิ้นสุดท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิต ชื่อ Camera Lucida ซึ่งบาร์ธส์กล่าวถึงสถานะของภาพถ่ายที่เป็นศิลปะโดยตรง

Camera Lucida ถูกเขียนขึ้นเป็น 2 ตอน ในตอนแรกเป็นการแสดงความคิดเห็นต่อธรรมชาติของภาพถ่าย ความตอนนี้ บาร์ธส์บรรยายถึงภาพถ่ายที่เขาชื่นชม หรือพูดถึงรสนิยมที่ทำให้เขาชอบหรือไม่ชอบภาพถ่ายเหล่านั้น[1] หรือแม้แต่กล้าที่จะกล่าวออกมาอย่างชัดเจนว่า ทำไมช่างภาพบางคนจึงเป็นช่างถ่ายภาพเหมือนที่ยิ่งใหญ่[2] ในขณะเดียวกันเขาก็บรรยายถึงความคิดเชิงปรัชญาไปด้วย ไม่ใช่เรื่องง่ายเลยที่จะเขียนงานอันหนักอึ้งเชิงปรัชญาในขณะที่บรรยายความรู้สึกส่วนตัวของผู้ชมงานศิลปะไปพร้อมๆกัน แต่ดูเหมือนนี่เป็นเรื่องง่ายดายและเป็นธรรมชาติสำหรับบาร์ธส์ บทวิจารณ์ที่ยกมาตอนต้นเป็นบทสั้นๆบทหนึ่งในตอนแรกของ Camera Lucida แม้ความตอนนี้จะไม่ใช่การบรรยายถึงภาพถ่ายใดภาพหนึ่งโดยเฉพาะ แต่ก็แสดงความคิดเชิงวิจารณ์ต่อสถานะความเป็นศิลปะของภาพถ่ายไว้อย่างชัดเจน

ในตอนที่สอง บาร์ธส์เปิดเรื่องด้วยการเล่าถึงการค้นภาพถ่ายเก่าๆของแม่ขึ้นมาพินิจพิเคราะห์ หลังจากที่เธอเสียชีวิตไปไม่นาน เนื้อความที่แสดงความรู้สึกอันเข้มข้นที่สุดในตอนนี้ก็คือ บทที่บาร์ธส์บรรยายถึงภาพถ่ายของแม่ในวัยเด็กภาพหนึ่ง ซึ่งเขารู้สึกประทับใจกับภาพของบุคคลอันเป็นที่รักในลักษณะที่ตัวเขาเองไม่เคยรู้จัก แต่มีประวัติศาสตร์ที่โยงมาสู่ตัวเขาอย่างแยกไม่ออก บาร์ธส์ยกเอาความรู้สึกของตัวเองที่สั่นไหวขึ้นมาอภิปราย เขาชี้ให้เห็นว่าสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายใต้ความเหมือนจริงที่ปรากฏอยู่บนภาพก็คือ "ภาพลักษณ์" และด้วยภาพลักษณ์ที่ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต หรือที่บาร์ธส์เรียกมันว่า Tableau Vivant นั้นเอง ที่มีอำนาจดึงดูดจิตใจซึ่งสามารถสั่นไหวอารมณ์และกระตุ้นความปรารถนาของเราได้

---

[1] ในบท "The Spectator : Chaos of Tastes" ของ Camera Lucida หน้า 16-18 บาร์ธส์พูดถึงรสนิยมของผู้ชมที่ทำให้รู้สึกชอบหรือไม่ชอบภาพถ่ายบางภาพ และกล่าวถึงงานของช่างถ่ายภาพอาทิ Stieglitz Pierre Boucher หรือ Mappletthorpe ที่เขาชอบหรือไม่ชอบอย่างชัดเจน

[2] ในบท "To Signify" ของ Camera Lucida หน้า 34-36 บาร์ธส์กล่าวถึง ช่างถ่ายภาพเหมือนบางคนที่สามารถดึงเอาภาพลักษณ์ของแบบออกมาแสดงให้เห็นในภาพถ่ายได้อย่างชัดเจน จึงทำให้เขาเหล่านั้นเป็นช่างถ่ายภาพเหมือนที่ยิ่งใหญ่

บทที่ว่าด้วยจิตรกรรมซึ่งคัดมาตอนต้น มีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับความในตอนที่สองอยู่มาก สาระสำคัญของบทอยู่ที่การมองทะลุถึงแก่นที่ว่า การถ่ายภาพจะสัมผัสกับศิลปะได้ ก็ด้วยแก่นของศิลปะการละคร และ "ด้วยวิถีแห่งความตาย" เนื้อความสั้นๆในตอนนี้ มีความหมายที่ลึกซึ้ง และชี้ให้เห็นถึงปรัชญาของศิลปะภาพถ่ายได้อย่างแยบคาย เมื่อบาร์ธส์อุปมาถึงนักแสดงที่สวมบทบาทของความตาย หากเราสามารถเข้าใจภาพของความตายที่ถูกแสดงจากนักแสดงที่มีชีวิตได้ ถ้าเช่นนั้น เราก็ควรจะแยกความจริงออกจากภาพที่เหมือนจริงราวกับชีวิตได้เช่นกัน การอธิบายถึงหัวใจสำคัญของศิลปะภาพถ่ายข้อนี้ บาร์ธส์พาเราไปไกลถึงกำเนิดของศิลปะโบราณอันเกิดจากแรงขับที่เป็นพื้นฐานจิตใจมนุษย์ (ที่หนีและต่อต้านความตาย แต่กลับถูกดึงดูดและไม่อาจปฏิเสธมันได้) และศิลปะที่ใช้เทคโนโลยีอันทันสมัยเช่นการภาพถ่ายก็เช่นกัน ที่ไม่อาจหนีจากแรงขับตามธรรมชาติข้อนี้ไปได้พ้น อำนาจดึงดูดใจของภาพลักษณ์ที่ปรากฏในภาพถ่าย แท้จริงแล้วก็คืออำนาจของความปรารถนาในจิตใจของมนุษย์ที่มีปฏิกิริยาต่อความตายนั้นเอง ยิ่งสื่อของศิลปะ "ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต" ได้มากเท่าไร มันก็ยิ่งมีอำนาจต่อจิตใจของมนุษย์ได้มากเท่านั้น

บาร์ธส์ต้องการเตือนเราให้ตระหนักถึงอำนาจดึงดูดใจของภาพลักษณ์ด้วย ในบทท้ายๆ ของ Camera Lucida บาร์ธส์ย้ำว่า ในโลกปัจจุบัน "ทุกอย่างสามารถแปรสภาพไปสู่ภาพลักษณ์ได้"[3] ความสั่นไหวทางอารมณ์และแรงกระตุ้นความปรารถนา อันเกิดจากการได้สัมผัสกับสิ่งที่ฉาบอยู่บนภาพลักษณ์ของภาพถ่าย ย่อมทำให้เรามองไม่เห็นความจริงที่ซ่อนอยู่เบื้องหลัง ซึ่งบาร์ธส์เตือนให้เราถอยห่างออกจากแรงดึงดูดนั้น สำหรับผู้อ่านที่มีประสบการณ์กับศิลปะการละครมาบ้างคงจะเห็นความพ้องในเรื่องนี้กับหลักการในละครของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ Bertolt Brecht ที่ตั้งใจสร้างให้เกิดความแปลกแยก หรือทำให้เกิด "ความเป็นอื่น" เพื่อให้ผู้ชมที่จมดิ่งอยู่ในอารมณ์ของละครสามารถถอนตัวออกมามองสาระสำคัญที่ละครต้องการเสนอ[4] นัยสำคัญข้อนี้เป็นเรื่องที่ผู้ชมควรตระหนักอย่างยิ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในโลกของศิลปะร่วมสมัยปัจจุบันศิลปะที่ใช้สื่อเทคโนโลยีเข้าช่วยสร้างภาพนั้นมีบทบาทสูง ทั้งยังดูเหมือนจริงและรุกเร้าใจได้มากกว่าภาพถ่ายในยุคของบาร์ธส์มากมายหลายเท่านัก เราต้องไม่ลืมว่าสิ่งที่บาร์ธส์กำลังเตือนเราอยู่นี้ ส่วนหนึ่งผ่านออกมาจากประสบการณ์ในชีวิตของเขาเอง บทบาทสำคัญของนักวิจารณ์ที่บาร์ธส์มักกล่าวถึงก็คือ การแสวงหาแสงสว่างทางปัญญา ซึ่งแสงสว่างทางปัญญาในงานชิ้นสุดท้ายของเขาต้องแลกมาด้วยการวิจารณ์ชีวิตผ่านชีวิตของเขานั่นเอง และที่สำคัญการที่บาร์ธส์มองเห็นความจริงข้อนี้ก็เพราะเขามองศิลปะรอบด้าน และมองถึงแก่นของศิลปะในแต่ละแขนงจนสามารถเชื่อมโยงศิลปะข้ามสาขาเข้ามาหากันได้ การมองรอบและมองลึกลงไปถึงแก่นของชีวิตในงานเขียนชิ้นสุดท้ายของบาร์ธส์จึงสามารถนำเราไปสัมผัสกับปรัชญาแห่งศิลปะของการถ่ายภาพได้อย่างแท้จริง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

---

[3] ดู "The Photograph Tamed" ใน Camera Lucida หน้า 118

[4] ดูแนวคิดของ โรลองต์ บาร์ธส์ ในการวิจารณ์ละครเบรคชท์ได้ในสรรนิพนธ์และบทวิเคราะห์ของสาขาศิลปะการละคร

การถ่ายภาพ จริยธรรม และเบเนตอง

ทิบอร์ คาลมาน

ไม่นานมานี้ฉันได้ทำหน้าที่บรรณาธิการนิตยสาร Colors ที่แพร่หลายระดับนานาชาติ ซึ่งเบเนตอง Benetton เป็นผู้อุปถัมภ์ด้านทุน มันเป็นนิตยสารที่ใช้ภาษาอังกฤษจับคู่กับหลายภาษา เช่น ฝรั่งเศส เยอรมัน สเปน และเกาหลี Colors รับโฆษณาให้กับสินค้าภายนอก และรูปแบบของนิตยสารก็มีการเปลี่ยนแปลงจากฉบับหนึ่งสู่ฉบับหนึ่ง เป้าหมายเบื้องต้นประการหนึ่งของนิตยสารก็คือ การท้าทายสมมุติฐานที่ว่านิตยสารสามารถเป็นอย่างไรได้บ้าง เบเนตองลงทุนกับ Colorsโดยปราศจากการบังคับจำกัดเนื้อหาของนิตยสารฉบับนี้

แน่นอน เบเนตอง เป็นบริษัทที่ทำให้เกิดข้อโต้แย้งไปทั่วโลกโดยการใช้ภาพลักษณ์ที่สามารถสะเทือนอารมณ์อย่างรุนแรงในการโฆษณาสินค้าของตัวเอง ซึ่งการคุกคามจากการยัดเยียดวิชาการยัดเยียดภาพที่รบกวนจิตใจ การมองโลกแง่ร้ายที่เหยียดหยามสังคมมนุษย์ และการเสนอรสนิยมเลวๆมีอยู่เต็มไปหมด แต่แก่นกลางของข้อถกเถียงเหล่านี้ก็คือเรื่องของคุณลักษณ์ของการถ่ายภาพ คำถามทางจริยธรรมมักจะเกิดขึ้นจากคนที่เชื่อว่าเบเนตองกำลังใช้ภาพถ่าย *"จริง"* สำหรับจุดประสงค์ทางการโฆษณาซึ่ง *"ไม่จริง"*

ไม่ว่าแรงจูงใจของเบเนททอนคืออะไรก็ตาม ฉันเชื่อว่าคำถามทั้งหมดที่ว่าด้วยการถ่ายภาพบางกรณีเป็น *"ความจริง"* และบางกรณี *"ไม่ใช่ความจริง"* นั้นไม่น่าจะเป็นคำถาม การถ่ายภาพไม่ใช่ภววิสัย มันไม่เคยเป็นภววิสัยเลย มันไม่เคยบอกความจริงใดๆมากไปกว่ารูปแบบอื่นๆของการสื่อสารทางศิลปะจะสามารถบอกได้ ในวันแรกของการฉายภาพยนตร์ ผู้คนพากันวิ่งหนีออกจากโรงฉาย เพราะคิดว่ารถไฟบนจอกำลังวิ่งเข้ามาชนผู้ชม และเมื่อไม่นานมานี้ พวกเราบางคนก็หวีดร้องกับอสุรกายใน จูราสสิค พาร์ค

ช่วงเริ่มต้นในประวัติศาสตร์ของการถ่ายภาพ ผู้แสดงถูกใช้เพื่อแสดงบทบาทในสถานการณ์หรือเหตุการณ์ให้กล้องได้บันทึกภาพ ต่อมาเราเรียนรู้ว่าจะปรุงแต่งภาพได้อย่างไร เริ่มแรกก็ด้วยมือ จากนั้นก็จัดการกับจุดเล็กๆ (ในจอคอมพิวเตอร์ : ผู้แปล) เพื่อตกแต่งภาพ ในระหว่างนั้นก็มักจะมีวิธีการที่ทำให้เสียค่าใช้จ่ายน้อยที่สุดและง่ายที่สุดในการทำให้ภาพถ่ายโกหกได้ เช่น แค่เปลี่ยนคำอธิบายภาพเพื่อเปลี่ยนความหมายของภาพ

คนบางคนยอมรับเรื่องนี้แต่ก็ยังโต้แย้งว่า ในบางแง่นั้น ภาพถ่ายยังคง "ความซื่อสัตย์" ไว้อย่างพิเศษ พวกเขากล่าวว่า หากภาพถ่ายมีตัวตนอยู่ สถานการณ์ของชีวิตจริงบางประการก็ต้องมีอยู่ด้วย พวกเขาอ้างว่า จากข้อเท็จจริงที่ว่า เราสามารถควบคุมกล้องถ่ายภาพได้ด้วยกลไกจากระยะไกลให้บันทึกภาพอะไรก็ตามที่ผ่านเข้ามาข้างหน้า ซึ่งนี่แสดงถึงความเป็นภววิสัย พวกเขาคิดยึดกับความคิดว่า ภาพถ่ายเป็นภาพที่มีลักษณะของ *"ความจริง"* หรือความซื่อสัตย์ติดตัวอยู่ด้วย ดังนั้น มันจึงอยู่ในระดับที่ต่างออกไปจากรูปแบบของการสื่อสารด้วยภาพอื่นๆที่เป็นอัตวิสัยอย่างชัดเจน อาทิ จิตรกรรม

อย่างไรก็ตาม ฉันเชื่อว่าการถ่ายภาพก็เหมือนๆกับจิตรกรรม มันสามารถที่จะโกหกได้พอๆกับประสิทธิภาพที่มันให้ผล ฉันไม่ยอมรับว่า มันจะต้องมีช่วงเวลาที่ "จริง" ซึ่งกล้องได้จับบันทึกเอาไว้ เพราะช่วงเวลาดังกล่าวอาจถูกปรับเปลี่ยนได้มากๆพอๆกับสิ่งอื่นๆ

คำถามต่อบริบท

จริงๆแล้วข้อโต้เถียงดังกล่าวเป็นการเบี่ยงเบนออกไปจากประเด็นจริงที่ฉันเชื่อว่าเป็นหนึ่งในบริบท วิธีที่เราแสดงปฏิกิริยาต่อภาพที่ถูกใช้ในบริบทที่ต่างออกไป เช่น ภาพที่คัดมาพิมพ์ หรือการโฆษณา คนที่คิดอะไรตรงๆกล่าวว่า "เราจะต้องออกกฎ" และมันจำเป็นต้องมีระเบียบบางประการที่หนังสือพิมพ์และโทรทัศน์จะต้องเชื่อฟัง เพื่อที่จะป้องกันไม่ให้เกิดการล่อลวงผู้อ่านหรือผู้ชมด้วยภาพที่ตั้งใจไว้นอกบริบท นี่เป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ คุณไม่สามารถออกกฎหมายที่เขียนว่าบรรณาธิการนิตยสารหรือนักข่าวห้ามโกหก แทนที่จะทำอย่างนั้นคุณต้องเรียนรู้ (และสอนคนอื่นๆต่อ) ที่จะไม่เชื่อถือเสียในทุกๆสิ่งที่คุณเห็น

พัฒนาการของเทคนิคที่ใหม่และสลับซับซ้อนของการปรุงแต่งภาพได้ทำให้วิวาทะเกี่ยวกับการถ่ายภาพที่ว่า "จริง" ได้สักเพียงใดนั้นเข้มข้นขึ้น นี่เป็นสิ่งที่ดี เพราะมันทำให้ข้อเท็จจริงเห็นเด่นชัดขึ้นว่า การถ่ายภาพไม่เคยเป็นภววิสัยและ การถ่ายภาพควรจะถูกตั้งคำถามในทิศทางเดียวกันกับทุกๆสื่อที่มีสิทธิมีเสียงควรจะถูกตั้งคำถาม

การรณรงค์ของเบเนทตอน

แล้วเราจะทำให้ทุกๆคนเรียนรู้ที่จะตั้งคำถามต่อภาพจากป้ายโฆษณาขนาดใหญ่ หนังสือหนังสือพิมพ์ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และนิตยสารต่างๆที่กระหน่ำเข้าใส่พวกเขาได้อย่างไร? วิถีทางหนึ่งที่จะเข้าถึงการรณรงค์ของเบเนตองก็คือการยอมรับว่า มันอาจมีการสนับสนุนในแง่ของการศึกษาที่จะต้องทำ แทนที่จะกล่าวหาเบเนตองว่าพยายามจะขายเสื้อสเวเตอร์ด้วยภาพของคนที่กำลังได้รับความทุกข์ทรมาน แต่คิดว่าการโฆษณาเหล่านี้เป็นการใช้สมมุติฐานอันท้าทายและเป็นการชูประเด็นบางเรื่องในสื่ออย่างหนึ่งที่เป็นการทดลอง ซึ่งได้รับการอุปถัมภ์จากบริษัทขายเสื้อผ้าแห่งหนึ่ง

ลองพิจารณาตัวอย่างของเบเนตองที่มีชื่อเสียงในภาพทารกแรกเกิดที่ปรากฏอยู่บนป้ายโฆษณาขนาดใหญ่และบนหน้าปกฉบับแรกของ Colors ถ้าเราถ่ายภาพทารกคนนั้นไว้เพื่อนิตยสารของคุณแม่ผู้น่ารักแล้วละก็ เราก็คงลบทำความสะอาดภาพเด็กทารกคนนี้ด้วยกรรมวิธีปรุงแต่งภาพ[1] แทนที่จะทำเช่นนั้น เราเลือกที่จะไม่ทำ นี่เป็นตัวอย่างหนึ่งของการทำให้มันอยู่ในบริบท ในเบื้องต้นเบเนตองจ่ายค่าภาพถ่ายภาพหนึ่งที่มีการจัดทำขึ้นใหม่ ต่อมาพวกเขาก็ทำให้มันอยู่ในบริบทใหม่อีกครั้งในการโฆษณา จากนั้นเพื่อจะทำเป็นหน้าปกของ Colors เราก็ทำให้มันอยู่ในบริบทใหม่โดยดึงมันกลับไปสู่การจัดการของบรรณาธิการอีกครั้ง

---

[1] ภาพเด็กทารกที่ปรากฏเป็นภาพเด็กแรกเกิดที่เพิ่งจะออกจากครรภ์มารดา โดยที่สายสะดือยังไม่ถูกตัดและยังมีทั้งน้ำคร่ำและคราบเลือดติดตัวเด็กอยู่ด้วย : ผู้แปล

ภาพหนึ่งของเบเนตองที่ทำให้เกิดข้อโต้เถียงกันมากยิ่งขึ้นไปอีกได้แก่ภาพของเหยื่อโรคเอดส์ที่กำลังจะตาย ณ จุดนี้ฉันเชื่อว่า สิ่งที่เบเนตองคิดว่ากำลังทำอยู่ก็คือ กำลังสนับสนุนในแง่ของการศึกษาโดยชูประเด็นทางสังคมขึ้นมา อย่างไรก็ตาม ผลที่ตามมาอย่างหนึ่งของโปสเตอร์นี้ซึ่งเปลี่ยนแปลงไม่ได้ก็คือได้มีการอภิปรายถกเถียงกันในเรื่องนี้อย่างกว้างขวาง ในสื่อสิ่งพิมพ์ การอภิปรายถกเถียงออกไปทางด้านผล และมุ่งประเด็นในเรื่องการตั้งเป้าหมายทางการขายเสื้อสเวเตอร์ในวิถีทางที่มีความเคลือบแฝง อย่างไรก็ตามในสาธารณะชนกลุ่มต่างๆ เรื่องหลักจริงๆของการอภิปรายถกเถียงกันได้แก่ตัวภาพถ่ายเอง และนัยยะที่เลื่อนไหลของการใช้ภาพที่มีแหล่งที่มาหนึ่งในบริบทที่แปลกออกไป

ความเข้มแข็งจากความช่างสงสัย

เราควรจะเห็นคุณค่าในบางสิ่งที่หนุนเราไม่ให้เชื่อทั้งในภาพและในสื่อ ในที่สุดแล้วสื่อก็เป็นสิ่งที่ถูกใช้โดยรัฐบาล การเมือง และธุรกิจ ผมคงจะเป็นคนโกหก หากผมไม่ได้พูดว่า สื่อก็เป็นสิ่งที่ถูกใช้โดยเบเนตองด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้น เพื่อแสดงความรับผิดชอบ ในหมู่พวกเราซึ่งทำงานอยู่ในสื่อจะต้องบอกต่อประชาชนไม่ให้เชื่อเรา ในการวิเคราะห์ถึงที่สุดแล้ว นี่เป็นวิถีทางที่ซื่อสัตย์ที่สุดวิธีเดียวที่เปิดไว้แก่พวกเรา

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก Tibor Kalman. "Photography, Morality, and Benetton.": **Looking Closer 2 Critical Writings on Graphic Design**, Allworth Press, 1997. P.230-232.

ตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน Design Renaissance: Seleted Paper from the International Design Congress, Glasgow, Scotland, 1993.

บทวิเคราะห์

ข้อเขียนของทิบอร์ คาลมาน อดีตบรรณาธิการวารสาร Colors ที่ยกมาข้างต้นนี้ มีจุดประสงค์ในการชี้แจงข้อกล่าวหาบางประการ ซึ่งผู้เขียนให้เหตุผลแก้ต่างแก่สิ่งที่ตัวเขาเองควรจะต้องออกมาแสดงความรับผิดชอบมากกว่าที่เป็นอยู่ อย่างไรก็ดีคำชี้แจงของเขาก็มีทัศนเชิงวิจารณ์ต่อสื่อศิลปะภาพถ่ายอยู่มาก ยิ่งกว่านั้นคำอธิบายของคนที่อยู่วงในก็ช่วยให้เราเข้าใจธรรมชาติของภาพถ่ายและวิธีการทำงานของผู้ที่ใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อได้ชัดเจน ที่สำคัญที่สุดข้อเขียนนี้สะท้อนทัศนคติของผู้ใช้สื่อดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

ประเด็นสำคัญที่นำไปสู่บทวิจารณ์นี้ ได้แก่ ข้อถกเถียงเรื่องผลกระทบทางจริยธรรมจากการใช้สื่อภาพถ่าย ซึ่งไม่เพียงแต่ศิลปะการออกแบบที่นำภาพถ่ายมาใช้เท่านั้นที่ก่อให้เกิดประเด็นถกเถียงนี้ขึ้น ในวงการทัศนศิลป์ก็พบกับปัญหาในลักษณะที่ไม่ต่างกันนัก ในท่ามกลางข้อขัดแย้งจากการถกเถียงนี้ บทบาทของนักวิจารณ์ที่จะเข้ามาเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างสรรค์กับผู้ชมจึงเป็นบทบาทอันสำคัญ ข้อเขียนของทิบอร์ คาลมาน อาจช่วยให้ผู้ชมเข้าใจฝ่ายผู้สร้างสรรค์มากขึ้น แต่ก็ยังมีแง่มุมบางประการในบทวิจารณ์นี้ที่เราควรนำมาพิจารณาไตร่ตรองอย่างถี่ถ้วน เป็นสิ่งที่น่าสนใจที่นักวิจารณ์หลายท่านกล่าวถึงคุณลักษณ์ของภาพถ่ายที่นำไปสู่ปัญหาในทิศทางเดียวกัน ในบทวิจารณ์ชื่อ "กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหก (มาก)" คีทธ์ มิลเลอร์ ให้ความเห็นว่ากล้องถ่ายภาพสามารถถ่ายทอดความจริงจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้เพียงบางส่วน คุณลักษณ์ของภาพถ่ายจึงเป็นเพียงการ"อนุมานความจริง"เท่านั้น หาใช่ความจริงสมบูรณ์ไม่ และความสับสนในการถือเอาการอนุมานความจริงไปเป็นความจริง จึงเป็นปมของปัญหาในศิลปะของภาพถ่าย[1] สิ่งที่คีทธ์ มิลเลอร์ ให้ความเห็นไว้ ดูจะสอดคล้องไปในทางเดียวกันกับสิ่งที่ทิบอร์ คาลมาน เสนอในบทวิจารณ์นี้ แต่คาลมานเสนอความคิดที่ไปไกลถึงขั้นที่ปฏิเสธความเป็น "ภววิสัย" ของภาพถ่ายอย่างสิ้นเชิง ทั้งยังเลยไปถึงการปฏิเสธความ"จริง"ของปรากฏการณ์ที่เคยเกิดขึ้นซึ่งกล้องถ่ายภาพได้บันทึกไว้ เมื่อเขากล่าวว่า "ช่วงเวลาดังกล่าวอาจถูกปรับเปลี่ยนได้มากพอๆ กับสิ่งอื่นๆ" การดอกย้ำว่าภาพถ่ายไม่เคยเป็นภววิสัยเลยนั้น นัยสำคัญก็คือ ความพยายามที่จะสื่อความให้ผู้อ่านเห็นว่า"กล้องถ่ายภาพไม่เคยพูดความจริง" หากมองในแง่ที่ คาลมานอธิบายทั้งในแง่ของกระบวนการสร้าง การนำภาพถ่ายไปใช้ในบริบทต่างๆ หรือการนำเทคนิคอันทันสมัยทางคอมพิวเตอร์มาปรับแต่งภาพลักษณ์ของภาพถ่ายได้อย่างง่ายดายและรวดเร็วแล้ว เราก็คงเห็นตามนั้นโดยไม่มีข้อถกเถียงใดๆ แต่หากเราทบทวนเรื่องนี้โดยนึกถึงสิ่งที่โรลองด์ บาร์ธส์ กล่าวถึงคุณลักษณะของภาพถ่ายว่า "ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต"[2] แล้วย้อนกลับมา

---

[1] ดูปัญหาของศิลปะภาพถ่ายได้จาก : คีทธ์ มิลเลอร์, "กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหก (มาก)", และบทวิเคราะห์ซึ่งปรากฏอยู่ในสรรนิพนธ์นี้ด้วย : Keith Miller, "The Camera never lies, much" ,Time Literature Supplementary, March 16,2001 , p.p.18-19

[2] โรลองด์ บาร์ธส์ กล่าวถึงคุณลักษณ์ของภาพถ่ายว่า "ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต" Tableau Vivant ใน : Roland Barthes, "to paint", Camera Lucida, Vintag edition, U.K.,1993, p.p.30-32

พิจารณาภาพถ่ายที่ถูกใช้ในสื่อต่างๆ ไม่ว่าจะอยู่ในบริบทใด หรือไม่ว่าจะด้วยกลวิธีปรับแต่งภาพอันวิเศษเพียงใดก็ตาม สิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้ก็คือ ภาพถ่ายที่ถูกนำมาใช้หรือถูกปรุงแต่งนั้น ยังคงถูกนำมาใช้ให้ "ดูเหมือนจริง"อยู่ดีนั่นเอง มิฉะนั้นภาพถ่ายจะไม่อาจนำมาใช้ในการโฆษณาสินค้า หรือรณรงค์ให้คนหันมามองปัญหาบางประการดังที่เบเนตองคาดหวังได้เลย ไม่ว่าภาพถ่ายจะเป็นภววิสัยหรืออัตวิสัยก็ตาม สิ่งที่ภาพถ่ายโกหกก็ไม่เคยปกปิดความจริงได้มิดชิด

เราคงต้องยอมรับว่าในฐานะนักวิจารณ์ ข้อเขียนของทิบอร์ คาลมาน สามารถอธิบายให้เราเข้าใจธรรมชาติของภาพถ่าย และการใช้ภาพถ่ายในสื่อศิลปะออกแบบได้อย่างมีเหตุผลน่าเชื่อถือ ทั้งในคำอธิบายนี้เขาก็ยังวิพากษ์วิจารณ์วงการของตัวเอง และวงการอื่นๆที่ใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อด้วยในขณะเดียวกัน แต่คำอธิบายต่อสาธารณะว่า ภาพถ่ายพร้อมจะโกหกทุกเมื่อและผู้ชมควรจะตระหนักถึงความลวงนี้ ยังไม่อาจนับว่าเป็นการแสดงความรับผิดชอบที่สมบูรณ์ในฐานะของสื่อ และวิถีทางนี้ก็ไม่ใช่ **"วิถีทางที่ซื่อสัตย์ที่สุดวิธีเดียว"** ที่เปิดไว้แก่สื่อ เพราะแทนที่นักวิจารณ์จะออกมาเรียกร้องให้ผู้ชมมีสติในการรับรู้สิ่งที่สื่อถ่ายทอดมา ในทางตรงกันข้ามนักวิจารณ์มีทางเลือกที่จะย้อนกลับไปอธิบายถึงคุณสมบัติของภาพถ่าย ในลักษณะเดียวกันนี้ ให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงความจริงที่ว่า ภาพถ่ายที่พวกเขาใช้ สามารถสร้างความสับสนหรือเบี่ยงเบนออกไปจากเป้าหมายที่เขาตั้งใจสื่อได้เสมอ นักวิจารณ์ควรจะเรียกร้องให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงความเสี่ยงอันละเอียดอ่อนในการใช้สื่อภาพถ่าย เป็นความจริงที่ว่า เราไม่อาจออกกฎหมายที่ระบุว่าบรรณาธิการหรือนักข่าวห้ามโกหก และในบางกรณีความผิดทางจริยธรรมก็ไม่ใช่ความผิดทางกฎหมาย ดังนั้น แทนที่นักวิจารณ์จะเรียกร้องต่อผู้ชมไม่ให้ตั้งอยู่บนความประมาท นักวิจารณ์สามารถชี้แจงด้วยเหตุผลเดียวกัน เพื่อเรียกร้องให้ผู้สร้างสรรค์ใช้วิจารณญาณต่อความเสี่ยงด้านจริยธรรมไปพร้อมกันกับการใช้ความสามารถด้านการสร้างสรรค์ของพวกเขาด้วย ซึ่งการเรียกร้องในวิถีทางนี้ก็คือ ทางเลือกที่นักวิจารณ์จะแสดงถึงจริยธรรมที่ตัวเขาเองมีออกมาเช่นกัน

ไม่ว่าทิบอร์ คาลมาน จะยืนอยู่ในบทบาทของนักวิจารณ์ ผู้สร้างสรรค์ หรือในฐานะของสื่อ และไม่ว่าการเรียกร้องของเขาจะเป็นไปในทิศทางใดก็ตาม เหตุผลและคำอธิบายต่อศิลปะภาพถ่ายของเขาก็มีน้ำหนักเพียงพอที่จะกระตุ้นให้เราตระหนักว่า โลกที่เต็มไปด้วยสื่อภาพถ่ายนี้พร้อมที่จะลวงเราได้เสมอ หากเราไม่ตั้งมั่นอย่างมีสติและใช้วิจารณญาณไตร่ตรองเสียก่อน ในแง่นี้บทวิจารณ์นี้จึงสามารถกระตุ้นทางปัญญาได้ และมีค่าแก่การศึกษาอย่างยิ่ง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหก (มาก)

จุดโฟกัสที่ไม่ชัด - การถ่ายและการอนุมานความจริง

คีทธ์ มิลเลอร์

ฟิวเจอริสม์[1] Futurism เป็นแนวคิดสายหนึ่งที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับพวกหัวก้าวหน้า avant-garde ในศตวรรษที่ 20 ซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับการถ่ายภาพทั้งในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการแสดงออก และเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูล นักถ่ายภาพอย่างพี่น้องบรากาเจีย Bragaglia หรือคนที่ตามมาอย่าง ฟิลิปโป มาโซเอโร Filippo Masoelo และ กูจิเอล์โม ซานโซมี Guglielmo Sansomi (ที่รู้จักกันในชื่อ ทาโท Tato) นักถ่ายภาพเหล่านี้ต่างก็ใช้กลเม็ดทางเทคนิคในแบบต่างๆที่เราคุ้นเคยกันดี เช่น กรรมวิธีการอัดภาพซ้ำหลายครั้งซ้อนลงกระดาษอัดภาพใบเดียว การเคลื่อนกล้องขณะบันทึกภาพ และการนำภาพมาปะซ้อนกัน เพื่อที่จะพิสูจน์ให้เห็นจริงถึงปรัชญาที่ว่าด้วยพลังงานและความเคลื่อนไหวของ มาริเนททีี[2] Marimetti ภาพที่ถ่ายตามแนวคิดอย่างเคร่งครัดจำนวนมากต่อมากนั้น ราวกับเป็นการเฉลิมฉลองให้แก่ ภาพเมือง และเครื่องจักรที่ถูกสร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์ของความหมายแห่งการเปลี่ยนแปลงและความเคลื่อนไหว นอกจากนี้มันยังเป็นหลักฐานที่แสดงพัฒนาการของผู้ที่ถ่ายภาพเหล่านั้นด้วย

นิทรรศการ **ฟิวเจอริสม์ และ การถ่ายภาพ** *Futurism and Photography* ที่เอสโทริชค์ คอลเลคชั่น Estorick Collection มี โจวานนี ลิสทา Giovanni Lista เป็นภัณฑารักษ์ผู้ตั้งแนวคิดและจัดการแสดงที่เกือบจะเป็นความหลงไหลคลั่งไคล้ส่วนตัวของเขาเอง นิทรรศการครั้งนี้เป็นการ

---

[1] Futurism ฟิวเจอริสม์เป็นแนวคิดทางศิลปะแรกในช่วงเริ่มต้นศตวรรษที่ 20 ที่ชาวอิตาเลียนเป็นผู้ผลักดันและมีส่วนเข้าร่วมอย่างแข็งขัน จนทำให้ศิลปะแนวทางนี้มีบทบาทสำคัญต่อกระแสศิลปะสมัยใหม่ของยุโรป ฟิวเจอริสม์ต้องการแสดงถึงชีวิตสมัยใหม่และความก้าวหน้าของยุคสมัยที่เป็นผลมาจากพัฒนาการของเครื่องจักรกลและวิทยาศาสตร์ ซึ่งเริ่มมีบทบาทต่อชีวิตและสังคมในยุโรปมากขึ้น ๆ ในช่วงเปลี่ยนศตวรรษ ดังนั้น ความหมายของความก้าวหน้าของฟิวเจอริสม์ จึงหมายถึง ความเปลี่ยนแปลง ความเคลื่อนไหว และความเร็ว ซึ่งนั่นก็คือเครื่องจักรกล เครื่องยนต์ และพลังงานนั้นเอง โดยทั่วไปศิลปะฟิวเจอริสม์มักเป็นที่รู้จักจากงานจิตรกรรมและประติมากรรม : ดู " Futurism" , Kunst und Kunstker im 20 Jahrhundert, Prestel Lexikon, 1999, p.129

[2] Emilio Filippo Tommaso Marinetti เอมิลิโอ ฟิลิโป ทอมมาโซ มาริเนททีี (1876-1944) แต่เดิมเป็นกวีในแนวนิยมสัญลักษณ์ Symbolism ต่อมาเขาละทิ้งแนวทางเดิมหันมาศรัทธาต่อชีวิตสมัยใหม่ของยุโรปในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 จึงประกาศแนวคิดฟิวเจอริสม์อย่างเป็นทางการในแถลงการณ์ฉบับแรก เมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 1909 นอกจากต้องการแสดงความก้าวหน้าของยุคสมัยแล้ว มาริเนททีียังนิยมความเปลี่ยนแปลงแม้จะเป็นวิธีการที่รุนแรงก็ตาม ดังความตอนหนึ่งในแถลงการณ์ฉบับแรกของเขาที่ระบุชัดถึงความนิยมในสงคราม " ... We will glorify war - the world's only hygine ... เราจะสรรเสริญเทิดทูนสงคราม สิ่งเดียวที่จะทำให้โลกสะอาด" มาริเนททีี ยังเป็นผู้มีความคิดชาตินิยมสูงอีกด้วย จุดประสงค์หนึ่งของเขาก็คือการนำศิลปะของชาวอิตาเลียนก้าวขึ้นไปสู่แนวหน้าของศิลปะยุโรปอีกครั้ง และด้วยความคิดชาตินิยมรุนแรงของมาริเนททีีจึงชักนำไปสู่การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฟิวเจอริสม์กับลัทธิฟาสซิสม์ของ มุสโซลินีในเวลาต่อมา : ดู "Filipo Tommaso Marinetti ' The Foundation and Manifesto of Futurism' " Art in Theory 1900-1990, Blackwell Oxford & Cambridge, 1992, p.p. 145-149

เปิดเผยถึงความสัมพันธ์ระหว่างฟิวเจอริสม์กับการถ่ายภาพอย่างละเอียด และเป็นการลำดับขั้นตอนของกระบวนการ เพื่อเผยให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความจริงบางประการเกี่ยวกับสื่อของการถ่ายภาพ จุดเด่นและจุดด้อยทั้งหมดของฟิวเจอริสม์ล้วนประกาศตัวออกมาอย่างแจ่มชัดในภาพเหล่านั้น ทั้งด้านหลักการที่รุนแรงและความคมคายของแนวคิดนี้ รวมถึงความสงสัยเคลือบแคลงใจของแนวคิดนี้ที่มีต่อมรดกทางวัฒนธรรมของอิตาลีที่ดูจะกลายเป็นภาระหรือตัวถ่วงสำหรับพวกเขาตลอดจนทัศนคติที่ไม่ให้ค่าต่อความเคลื่อนไหวทางศิลปะกระแสอื่น และท้ายที่สุด การล้อเล่นกับความตายด้วยการเข้าไปเกี่ยวกับลัทธิฟาสซิสม์ ภาพของมาโซเอโร ชื่อ "Dynamised View of the Roman Forum" จากปี 1934 เป็นภาพที่ถ่ายประตูชัยแห่งเซปทิมิอุส เซเวรุส[3] Arch of Septimius Severus จากมุมบนโดยใช้เทคนิคการดึงภาพเข้ามาใกล้ zoom ขณะบันทึกภาพ ภาพถ่ายนี้สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนถึงความยากลำบากในการที่จะตัดสินใจว่า ภาพนี้มุ่งไปในทางใดระหว่างจุดประสงค์ที่จะมุ่งประทุษร้ายกับความน่าเคารพยำเกรง[4] อนุสาวรีย์แห่งนี้จึงดูประหนึ่งว่ากำลังเปลี่ยนสภาพไป หรืออีกนัยหนึ่งมันกำลังเปล่งรัศมีราวกับเป็นพิธีกรรมในโบสถ์แบบบารอคที่ทำขึ้นจากวิธีการสมัยใหม่ และนี่เป็นนัยสำคัญของการถ่ายภาพและการหลบภัย[5] ภาพนักเล่นสกีและนักเล่นสเกตซ์อันมีชีวิตชีวาของ เอ็นริโก เพดรอททิ Enrico Pedrotti ได้นำเสนอก้าวใหม่ของพัฒนาการด้วยการเปลี่ยนรูปทรงคนให้ดูเหมือนเป็นเครื่องจักร (กล่าวกันว่า เพดรอททิ ยังถ่ายภาพเพื่อใช้ในการโฆษณาชวนเชื่อให้รักชาติของมุสโซลินี ที่เรียกได้ว่าเป็น "การเปลี่ยนคนให้กลายเป็นเครื่องจักร" อีกแบบหนึ่งด้วย) ...

แต่ทว่า การใช้กล้องถ่ายภาพเป็นสัญลักษณ์แทนความสมัยใหม่ก็ยังไม่เพียงพอที่จะปกป้องตัวมันเองจากการแสดงความไม่พึงพอใจอย่างรุนแรงของศิลปินฟิวเจอริสม์ ในปี1913 อุมแบร์โท บอชชิโอนี[6] Umberto Boccioni พยายามกีดกันพี่น้องบราคาเจียออกจากวงการโดย

---

[3] Arch of Septimius Severus ประตูชัยของเซปทิมิอุส เซเวรุส สร้างขึ้นราวปี 203 สมัยที่โรมันเป็นจักรวรรดิภายใต้การปกครองของจักรพรรดิเซปทิมิอุส เซเวรุส ระหว่างปี 193-211 เซปทิมิอุส เซเวรุส เคยเป็นผู้บัญชาการทหารที่กุมอำนาจสำคัญ และเข้ามาปราบปรามยุติความวุ่นวายภายในกรุงโรมหลังจักรพรรดิ คอมโมดุส ถูกลอบปลงพระชนม์และมีการแย่งชิงอำนาจกันอย่างรุนแรงในปี 192 นับได้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวการปกครองจักรวรรดิโรมันอยู่ภายใต้อำนาจทหาร ประตูชัยแห่งนี้ ตั้งอยู่ในบริเวณ โรมัน ฟอรัม Roman Forum ที่เป็นศูนย์กลางของการปกครองของจักรวรรดิ : ดู " Roman Architecture" John B. Word – Perkins, Harry N. Abrams,1974

[4] ผลของภาพที่มีเส้นพุ่งเข้าหาวัตถุกลางภาพอาจทำให้ผู้ชมเกิดความสังเกได้ว่า เส้นที่พุ่งเข้าหาศูนย์กลางเป็นการรุโจม หรือเป็นเส้นรัศมีที่แผ่กระจายออกจากศูนย์กลางแน่

[5] ผู้เขียนต้องการย้ำว่า ภาพถ่ายที่ดูธรรมดาของนักถ่ายภาพฟิวเจอริสม์ซ่อนนัยบางประการในเรื่องของการเมืองอยู่ด้วย ดังที่ผู้เขียนย้ำความข้อนี้อยู่หลายครั้งในบทความ

[6] Umberto Boccioni อุมแบร์โท บอชชิโอนี (1882-1916) มาริเนททีได้รวบรวมศิลปินหนุ่มที่มีความคิดเห็นคล้อยตามเขากลุ่มหนึ่ง บอชชิโอนีเป็นแนวหน้าของศิลปินหนุ่มกลุ่มนี้ เขามีชื่อเสียงทั้งจากงานจิตรกรรมและประติมากรรมแบบ ฟิวเจอริสม์ บอชชิโอนีจัดว่าเป็นคนที่นิยมความรุนแรงคนหนึ่งไม่ต่างไปจากมาริเนททีเขาออกแถลงการณ์ว่าด้วยจิตรกรรมฟิวเจอริสม์ในปี 1910 ซึ่งเห็นชัดว่ารับแนวคิดจากมาริเนทที และได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของนักปรัชญาร่วมสมัยชาวฝรั่งเศส ออง รี เบร็กซอง Henri Bergson ที่ว่าด้วยการสร้างสรรค์ และประสบการณ์ทางสุนทรีย์ บอชชิโอนี ถูกยิงเสียชีวิต

อ้างว่า การถ่ายภาพเป็น "งานศิลปะนอกแถว" บางทีการที่เขากล่าวเช่นนั้น มันอาจเป็นครั้งแรกและครั้งเดียวที่บอชชิโอนี ใจตรงกันกับ จอห์น รัสคิน[7] John Ruskin ผู้สร้างสำนวนไว้เมื่อกว่าครึ่งศตวรรษก่อนหน้าเขาว่า "ดาแกร์เรโอไทพิสม์[8] Daguerreotypism" เพื่อถากถางว่า การถ่ายภาพตกเป็นทาสของการเลียนแบบธรรมชาติ

อย่างไรก็ตาม กลุ่มคนทั้งสองฝ่ายต่างก็เห็นร่วมกันและร่วมมือกันได้ในภายหลัง ในปี 1930 ทาโท และ มาริเนททิ ได้ตีพิมพ์เผยแพร่แถลงการณ์แนวคิดของการถ่ายภาพแบบฟิวเจอริสม์ เอกสารที่พยายามโน้มน้าวใจชิ้นนี้ ลิสทาได้นำมาใช้ในการเขียนความคิดเห็นอย่างมีเล่ห์เหลี่ยม โดยเขาตั้งใจที่จะย้ำเตือนผู้อ่านว่า ชาวอิตาเลียนเป็นผู้มีบทบาทต่อความคิดนี้มานานกว่าใครทั้งหมด ฉะนั้น นี่จึงเป็นการปลดปล่อยฟิวเจอริสม์ให้เป็นอิสระจากความแปดเปื้อนกับกลุ่มคนชาติต่างๆ ที่อาจเป็นชนวนจุดความขุ่นเคืองของท่านผู้นำ[9] Il Duce ขึ้นมา สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งก็คือ แถลงการณ์ฉบับนี้เรียกร้องให้มีการใช้การถ่ายภาพเป็นประหนึ่งเครื่องมือค้นคว้าวิจัยทางวิทยาศาสตร์ให้มากขึ้น พอๆกับเรียกร้องว่า การถ่ายภาพเป็นวิถีทางหนึ่งของการแสดงออก ซึ่งประเด็นสำคัญถูกเน้นไปที่กระบวนการของการถ่ายภาพมากกว่าคุณลักษณ์ทางสุนทรีย์ใดๆ ที่ปรากฏอยู่ในภาพ หรือกล่าวได้ว่า ค่อนข้างมุ่งไปที่วิธีการมากกว่าผลสำเร็จ

ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี 1916 : ดู "Umberto Boccioni 'Futurist Painting : Technical Manifeto' ", Art in Theory 1900-1990, Blackwell Oxford & Cambridge, 1992 p.p.149-152

[7] John Ruskin จอห์น รัสคิน (1819-1900) ศาสตราจารย์ในวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ มหาวิทยาลัย อ๊อซฟอร์ด และนักวิจารณ์ผู้มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งในประเทศอังกฤษในช่วงเวลาของเขา ผลงานเขียนของเขาจัดได้ว่าเป็นแนวอนุรักษ์นิยม เพราะเขายึดถือหลักเกณฑ์อันเคร่งครัดด้านความงามที่พัฒนามาจากยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ จนได้รับการยอมรับและถือเป็นนักวิจารณ์แห่งยุควิคตอเรียน Victorian ทัศนะของรัสคินต่อการถ่ายภาพนั้น ในตอนแรกเขายอมรับว่าการพัฒนาการถ่ายภาพเป็นประดิษฐกรรมทางจักรกลที่มีคุณค่า ตัวเขาเองก็ยังถ่ายภาพและเก็บสะสมภาพถ่ายไว้เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการเขียนถึงงานสถาปัตยกรรมและการวาดเส้น แต่ต่อมาภายหลังเมื่อการถ่ายภาพกำลังจะยกฐานะขึ้นเป็นศิลปะ เขาก็หันกลับมาต่อต้านการถ่ายภาพว่าเป็นสิ่งไร้แก่นสาร : ดู "John Ruskin : from Modern Painters Volume 1 1843", Art in Theory , 1815-1900 Blackwell Pub., 1998 p. 199 และ Naomi Rosenblum," A World History of Photography", Abbeville Press, 1984 p.p. 211-212

[8] คำว่า "ดาร์แกเรโอไทพิสม์ Daguerreotypism" ไม่มีใช้กันโดยทั่วไป มีแต่ศัพท์เฉพาะว่า "ดาแกร์เรโอไทพ์ Daguerreotype" ซึ่ง หลุยส์ จาคส์ มงเด ดาแกร์ Louis Jacques Mondé Daquerre บัญญัติขึ้นตามชื่อของเขา ซึ่งหมายถึงกระบวนการบันทึกภาพบนแผ่นทองแดงเคลือบซิลเวอร์ไอโอดีน จากการประดิษฐ์คิดค้นของเขาจึงทำให้คนหันมานิยมการถ่ายภาพโดยใช้กระบวนการดังกล่าวเป็นจำนวนมาก จนจอห์น รัสคิน ประชดประชันว่าเป็นความนิยมที่กลายเป็นลัทธิไปแล้ว จึงใช้คำว่า ism ต่อท้าย Daguerreotype

[9] "Il Duce" อิล ดูเช มาจากคำในภาษาละติน ว่า dux หมายถึงผู้นำทางทหารระดับสูงสุด ผู้กุมอำนาจของจักรวรรดิโรมันทั้งหมดซึ่งมีนัยถึงการกุมอำนาจปกครองจักรวรรดิด้วย คำนี้ถูกยกเลิกไม่มีใช้จนมาถึงสมัยของ เบนิโต มุสโซลินี Benito Mussoloni คำนี้ถูกนำกลับมาใช้ โดยมีนัยอำนาจสูงสุดทางการปกครองที่มาจากอำนาจทางทหาร และอิงกับภาพความยิ่งใหญ่ของอิตาลีในอดีต อันได้แก่ จักรวรรดิโรมันนั้นเอง : ข้อมูลจาก เอทซิโอ บาติสตา Ezo Bathista สถานทูตอิตาลีประจำประเทศไทย , 2001

แม้นิทรรศการ **ฟิวเจอริสม์ และการถ่ายภาพ** จะเต็มไปด้วยเสน่ห์ที่น่าหลงไหลและมีความน่าเวทนาอยู่บางประการด้วย แต่นิทรรศการนี้ก็ยังสะกิดใจชวนให้มองลึกลงไปอย่างถี่ถ้วนถึงพื้นฐานของการถ่ายภาพ ซึ่งไม่ว่าเวทมนต์คาถาใดๆที่มีอยู่ในโลกนี้ก็ไม่อาจเปลี่ยนข้อเท็จจริงที่ว่า การถ่ายภาพเป็นกระบวนการที่ต้องพึ่งการทำงานของกลไกแบบหนึ่ง ซึ่งในกระบวนการนี้ศิลปินมีบทบาทที่ถูกจำกัดอยู่แค่เพียงเป็นผู้มีหน้าที่เลือกสรรเท่านั้น[10] ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับการปาดฝีแปรงแบบเดิมๆ ของศิลปินคนใดคนหนึ่งแล้ว การใช้ฝีแปรงวาดก็ยังคงเป็นสิ่งที่มีมนต์ขลังราวกับงานของการเล่นแร่แปรธาตุ[11] alchemy เสียยิ่งกว่าการถ่ายภาพ ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นแล้วบางทีความเห็นของ รัสคิน กับ บอชซิโอนี อาจจะถูกก็เป็นได้ แต่นี่ไม่ใช่การพูดว่า การถ่ายภาพไม่อาจเป็นสิ่งงดงามลึกซึ้งได้ หรือไม่อาจก้าวไปสู่ระดับที่ลุ่มลึกได้ แต่ภาพถ่ายกำลังต่อสู้เพื่อแสดงให้เห็นว่า ด้วยลักษณะที่เป็นไปทางวัฒนธรรม การถ่ายภาพในแขนงต่างๆ ได้บรรลุถึงจุดสูงสุดของมันแล้ว ด้วยการอาศัยการอนุมานความจริง ดังที่เห็นว่า การถ่ายภาพเป็นการรายงานข่าว หรือในแง่ที่ภาพถ่ายสามารถถอดรูปจากสิ่งที่เรามองเห็นได้อย่างเหมือนจริงมาก อาทิ ภาพถ่ายลามก เป็นต้น และเมื่อโลกศิลปะเริ่มโหยหาปรากฏการณ์เช่นนี้บ้าง สิ่งแปลกประหลาดก็คงต้องเกิดตามมาอย่างแน่นอน

70 ปีเศษ หลังจากเกิดลัทธิฟิวเจอริสม์ หลายสิ่งได้เปลี่ยนแปลงไป การถ่ายภาพง่ายดายดั่งการหายใจ แล้วมีปรากฏอยู่กลาดเกลื่อนราวกับว่า มันไม่ได้เกิดขึ้นมาจากสื่อเพียงชนิดเดียว การถ่ายภาพขยายการรับรู้ของเราออกไปมากขึ้น หรือทำให้เราได้เห็นเหตุการณ์ในที่ซึ่งเราไม่ได้อยู่ ณ ที่นั้นเพื่อนๆที่ไม่ได้ไปด้วยกันได้เห็นภาพทิวทัศน์ร่วมกับเรา ต่อคำถามที่ว่าการถ่ายภาพสอดคล้องกับคำจำกัดความและจัดอยู่ในระดับของ "ศิลปะ" หรือไม่อย่างไรนั้น ดูเหมือนว่าคำถามนี้จะไม่เกี่ยวข้องกับประเด็นด้านความงดงามแบบเดิมๆ เสียแล้ว แน่นอนว่า ศิลปินที่เลือกการถ่ายภาพแทนที่จะใช้สื่ออื่นในการทำงาน สื่อที่เขาหรือเธอใช้นี้ก็ไม่ได้ก่อให้เกิดปัญหาอะไรมากไปกว่าการที่ศิลปินคนหนึ่งชอบใช้พู่กันใหญ่มากกว่าพู่กันเล็ก หรือการเลือกแสดงงานในกรอบกระจกแทนที่จะใช้วีดีโอ หรือแม้แต่จะเลือกใช้แขนข้างหนึ่งทำงานแทนที่จะใช้อีกข้างหนึ่งก็ตามที แต่กระนั้นก็ยังคงมีบางคำถามค้างคาอยู่ อาทิ เมื่อนักถ่ายภาพอย่าง วูลฟ์แกง ทิลล์มานส์

---

[10] ผู้เขียนหมายถึงบทบาทของนักถ่ายภาพที่ต้องพึ่งกลไกการทำงานของกล้องถ่ายภาพเป็นหลัก และผู้บันทึกภาพทำได้เพียงเลือกสรรวัตถุที่จะถ่ายโดยการมองผ่านกล้องถ่ายภาพเท่านั้น

[11] การเปรียบการวาดภาพด้วยสีและแปรง ราวกับงานของนักเล่นแร่แปรธาตุ Alchemy เพราะเหตุว่า สีที่จิตรกรเรียนแท้ที่จริงก็คือธาตุต่างๆ ซึ่งการวาดภาพก็คือการผสมธาตุต่างๆ ให้กลายเป็นรูปราวกับเนรมิตด้วยมนต์นั้นเอง การที่ผู้เขียนเปรียบเทียบเช่นนั้น ส่วนหนึ่งเพราะ การเล่นแร่แปรธาตุ หรือ Alchemy ก็คือต้นทางของวิชาเคมี Chemistry ที่ว่าด้วยธาตุต่างๆ และวิวัฒนาการของการถ่ายภาพเกี่ยวข้องกับความรู้ทางเคมีด้วยอย่างยิ่ง แนวคิดนี้อ่านได้จากบทความของ ฮันส์ เบลทิง ตอนที่ว่าด้วย "การเล่นแร่แปรธาตุ เคมี และการกลายร่าง" Hans Belting, "Alchemy/chemistry and Metamorphosis", on Lies and other Truths of Painting : Several Thoughts for S.P.

Wolfgang Tillmans ชนะรางวัล เทอร์เนอร์[12] Turner Prize ในเดือนธันวาคมที่ผ่านมา (ปี 2000 : ผู้แปล) นั้นคือปฏิกิริยาสนองต่อผลงานภาพถ่ายของเขาที่มุ่งความสนใจไปที่การทำให้ภาพถ่ายกลายเป็นสัญลักษณ์แทนความหมาย ซึ่งภาพเหล่านั้นดูพื้นๆ เหมือนผู้ถ่ายไม่ได้แยแสกับอะไรมากนัก ผลงานของเขาไม่ได้ถูกตัดสินในฐานะที่เป็นภาพที่แสดงถึงบางสิ่งบางอย่างที่ขาดหายไปได้อย่างสละสลวย แต่มันถูกตัดสินในฐานะที่เป็นงานที่แปลกประหลาดอีกชนิดหนึ่งที่แตกแขนงออกไปจากคุณูปการของศิลปะแบบวัตถุสำเร็จรูปของดูชองป์[13] Duchamp's Ready-made นี่เป็นการถ่ายโอนประเด็นที่อยู่ในบริบททางสุนทรีย์มาสู่สิ่งที่อาจจะเป็นวัตถุจริงๆ เราถูกโยงให้เข้าไปมี "ส่วนร่วมรู้เห็นในโลกของเขา" ด้วยการมองผ่านสายตาของเขา การถ่ายภาพสิ่งของบางอย่างก็ไม่ได้มีอะไรมากไปกว่าการเลือกที่จะมองดูมันนั่นเอง... เหตุผลที่ดูเหมือนจะเป็นการเน้นความจริงแท้ในภาพของทิลล์มานน์นั้น แน่นอนว่า มันคือกลวิธีหรือกลเม็ดในการจูงใจ และรูปแบบยอดนิยมในขณะนี้ ซึ่งพยายามนำเสนอสิ่งที่มีความจริงอยู่ แม้โดยทั่วไปแล้ว คำว่า "กลเม็ดในการจูงใจ" กับ "รูปแบบที่นิยมกัน" มักถูกพิจารณาว่าเป็นคำที่มีความไม่แน่นอนดายตัว และแย้งกับคำอธิบายส่วนใหญ่ที่ว่าด้วยความจริงแท้ และเหตุผลที่ว่า ทำไมการเสนอแนะถึงสิ่งที่มีความจริงอยู่ด้วยจึงเป็นสิ่งที่ดีนั้น ประเด็นนี้ก็ยังคลุมเครือไม่ชัดเจน แต่ลำพังความดีเพียงเท่านั้นก็เปลี่ยนมันให้มีค่าเป็นเงินรางวัลถึง 20,000 ปอนด์แล้ว

อิทธิพลสำคัญที่มีต่องานของทิลมานส์ และผู้สร้างงานร่วมสมัยที่มีเล่ห์เหลี่ยม การสร้างผลงานในรูปแบบที่คล้ายคลึงกันนี้ จะเห็นได้ในนิทรรศการ **ฉันคือกล้องถ่ายภาพ** I Am A Camera ซึ่งจัดแสดงที่ ซาทชิ แกลเลอรี่ Saatchi Gallery ผลงานของ นาน โกลดิน Nan Goldin เป็นการบันทึกแวดวงสังคมของเธอในนิวยอร์ค ที่มีนางแบบ คนติดยา คนแปลงเพศ และพวกที่

---

[12] รางวัลเทอร์เนอร์ Turner Prize เป็นรางวัลที่จัดขึ้นเพื่อเป็นเกียรติแก่ศิลปินที่มีความสามารถสูง ผู้ทำงานหรืออาศัยอยู่ในสหราชอาณาจักร ซึ่งจัดขึ้นโดย หอศิลป์เทท Tate Gallery การมอบรางวัลนี้มีมาตั้งแต่ปี 1984 ในปี 2000 ศิลปินนักถ่ายภาพชาวเยอรมัน วูลฟ์แกง ทิลล์มานส์ Wolfgang Tillmans เป็นผู้ได้รับรางวัล จากเอกสาร "Turner Prize 2000" ออกโดย Tate Britain, 2000.

[13] Ready-made เป็นกลวิธีการสร้างงานที่มาเซล ดูชองป์ Macel Duchamp เริ่มทำตั้งแต่ปี 1913 วิธีการก็คือการเลือกวัตถุสำเร็จรูปชิ้นใดชิ้นหนึ่ง ซึ่งผลิตออกมาเหมือน ๆ กันจากระบบอุตสาหกรรม จากนั้นก็เซ็นชื่อแสดงความเป็นเจ้าของงานโดยไม่ต้องเปลี่ยนแปลงหรือทำเพิ่มวัตถุชิ้นนั้นแต่อย่างใด ในการทำงานเช่นนี้ ดูชองป์ระบุว่า เขาไม่ได้ใช้กฎเกณฑ์ทางสุนทรีย์ใดๆ เป็นตัวกำหนดการเลือกสรรวัตถุเลย และไม่ได้เรียกงานที่ทำในวิธีการนี้ว่า ศิลปะ แต่เรียกว่าเป็นงาน ready-made หัวใจสำคัญของการทำงาน ready-made ของดูชองป์ก็คือ การท้าทายวงการศิลปะให้ย้อนกลับมาตระหนักว่า เกณฑ์มาตรฐานทางสุนทรีย์ที่ใช้ตัดสินความเป็น "ศิลปะ" มีอยู่จริงหรือไม่ และหากผู้ชมยอมรับงาน ready-made ว่าเป็นงานศิลปะโดยที่ผู้สร้างงานไม่ได้พิจารณาด้านคุณค่าทางสุนทรีย์ใดๆ ทั้งไม่ได้ใช้ทักษะฝีมือในการสร้างงานเลย ถ้าเช่นนั้นการยอมรับผลงานชิ้นหนึ่งจากวงการศิลปะและผู้ชมนั้นเองที่เป็นเกณฑ์กำหนดความเป็นศิลปะใช่หรือไม่ ในกระบวนการนี้ ดูชองป์เล่นกับแก่นความคิดทางสุนทรีย์ หลังจากดูชองป์เผยแพร่วิธีการสร้างงานแบบนี้แก่วงการศิลปะแล้ว ความนิยมในวัตถุสำเร็จก็มีมากขึ้น จนงานในลักษณะนี้กลายเป็นการกำหนดคุณค่าความงามในวัตถุอีกแบบหนึ่งไปแล้ว ผู้เขียนจึงกล่าวว่า คุณูปการของดูชองป์นำไปสู่การย้ายโอนประเด็นทางความคิด ทางสุนทรีย์ไปสู่ความงามในตัววัตถุ และงานของวูลฟ์แกง ทิลล์มานส์ก็ถูกพิจารณาในฐานะของวัตถุกึ่งสำเร็จรูปด้วย ในแง่ของภาพถ่ายที่ล้างอัดภาพตามร้านบริการอย่างวัตถุสำเร็จรูป

ชอบไปงานปาร์ตี้ ภาพของเธอเต็มไปด้วยความเลอะเทอะ ทั้งภาพก็มัวจากจุดโฟกัสที่ไม่ชัด สีก็แตกเป็นดวงๆ จุดๆ และดาดคนเป็นสีแดง[14] (ถ้ารูปเหล่านี้เป็นของคุณ เมื่อรับรูปมาจากผู้ล้างอัดภาพ คุณก็คงผิดหวังกับมันแน่) เรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในภาพของโกลดินนำมาซึ่งคำถามในเบื้องต้นว่า เธอเข้าไปอยู่ในตำแหน่งที่ถ่ายภาพนั้นได้อย่างไร หรือเธอจะทำอะไรกับสถานการณ์ที่ดูเหมือนว่ากำลังเกิดขึ้นในภาพ และเธอต้องการให้เราคิดอย่างไรกับมัน ภาพที่เปรียบเหมือนกับคนยักไหล่แทนคำตอบนี้ไม่ได้ทำให้เกิดประเด็นที่แน่นอนชัดเจนขึ้นมาเลย ในท้ายที่สุด ภาพเหล่านี้ดูมีความน่าเคลือบแคลงบางประการ ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่สอดคล้องและไม่ตรงกับความแท้ที่ภาพตั้งใจแสดงออกมา

ช่วงทศวรรษที่ 1990 ลักษณะที่แสดงถึงเทคโนโลยีขั้นต่ำ และการเผชิญหน้าที่ดูรุนแรงถูกนำมาใช้บุกเบิกในการถ่ายภาพ โดยนักถ่ายภาพหลายคน อาทิ โกลดิน และ ลารี คลาร์ค Lary Clake ลักษณะดังกล่าวนี้แทรกซึมไปสู่ทุกคน ตั้งแต่ ช่างถ่ายภาพแฟชั่น ไปจนถึงช่างถ่ายภาพข่าว ทั้งในแง่ที่เป็นวิถีทางที่จะยกฐานะตัวเองขึ้นจากงานประเภทสิ่งพิมพ์ไปสู่ห้องแสดงงานศิลปะ (ดังที่ทิลล์มานส์ประสบความสำเร็จสูงสุดใน เทท แกลเลอรี่ Tate Gallery หรือ โครินน์ เดย์ Corinne Day ได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีในนิทรรศการที่ โฟโตกราฟเฟอร์ส แกลเลอรี่ Photographers' Gallery เมื่อปีที่แล้ว) และในแง่ที่มันเป็นแนวทางใหม่ ซึ่งยกย่องนับถือกันเป็นหมู่นิตยสารทั้งหลาย ในช่วงปลายทศวรรษ 1990 ทั้งโลกของศิลปะและวงการแฟชั่น ดูเหมือนว่าจะยอมรับให้งานในรูปแบบดังกล่าวนี้เป็นเครื่องแสดงถึงความจริงที่มองเห็นกันได้ง่ายๆในโลกอันฟั่นเฟือนนี้ ส่วนการถ่ายภาพในแบบที่มีการก่อโครงสร้างกันขึ้นมาอย่างมีระบบและมีความประณีตสูง ซึ่งมีอิทธิพลในทศวรรษที่ 1970 และ 1980 (เช่นงานของ เฮลมุท นิวตัน Helmut Newton แฮร์บ ริทท์ส Herb Ritts และโรเบิร์ท มาพเพลทธอร์ท Robert Mapplethorpe) ก็ถูกลดความสำคัญลงไปถึงจุดวิกฤตของอุตสาหกรรมการโฆษณาแล้ว ผลกระทบของภาพถ่ายแบบ "พวกชอบทำอะไรเล่นๆ ไม่จริงจัง" มีบางส่วนที่ดูคล้ายคลึงกับสิ่งที่ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ได้สร้างผลกระทบไว้ มันทำให้ "งานลักษณะที่ดูมีแบบแผน" ด้อยค่าลงไป[15] แต่แท้ที่จริงแล้ว ในตัวมันเองก็ไม่ได้เป็นเช่นนั้นไปเสียทั้งหมด (ดังที่ เดอกาส์ Degas กล่าวว่า ไม่เคยมีศิลปะใดที่ถูกปล่อยให้เป็นไปเองตามทางของมัน น้อย เท่างานของฉันเลย)

---

[14] นาน โกลดินไม่ให้ความสำคัญกับอุปกรณ์การถ่ายภาพมากนัก เธอมักจะใช้กล้องถ่ายภาพราคาถูกที่มีขายทั่วไป ผลของภาพที่เธอถ่ายจึงมีลักษณะและคุณภาพของรูปต่างไปจากภาพที่นักถ่ายภาพมืออาชีพถ่าย แต่มีความคล้ายคลึงกับภาพที่คนทั่วไปถ่ายกันเองในครอบครัวหรือหมู่เพื่อน

[15] ผู้เขียนใช้คำว่า "academic" ในบทความนี้ งานลักษณะที่เป็นวิชาการในที่นี้หมายถึงงานก่อนหน้าที่จะเกิดลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ขึ้น ซึ่งมีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากศิลปะสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการในศตวรรษที่ 15 ซึ่งเน้นในเรื่องของการสร้างภาพให้มีความลึกด้วยแสงและเงา และการจำลองภาพตามที่ตาเห็นด้วยหลักทัศนียวิทยา ผลกระทบของการเกิดศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ที่เน้นการแสดงออกของสีที่ปรากฏในธรรมชาติ ทำให้นักวิจารณ์ศิลปะแนวอนุรักษ์นิยมวิจารณ์ถากถางว่าจิตรกรอิมเพรสชันนิสม์เป็นพวกมือสมัครเล่นที่ไร้ฝีมือ แต่ต่อมาความนิยมในศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ก็มีมากขึ้นและพัฒนามาเป็นศิลปะสมัยใหม่ในศตวรรษที่ 20 ส่วนศิลปะก่อนหน้าอิมเพรสชันนิสม์ก็ค่อยเสื่อมความนิยมลงไป

และแม้แต่ในงานถ่ายภาพแบบดังกล่าวเองก็ตาม ก็มีคนในแบบของเซซานน์[16] อยู่ด้วย เช่น เมื่อเร็วๆ นี้งานโฆษณาชิ้นหนึ่งของกุชชี Gucci ก็แสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะรักษาสมดุลย์ระหว่าง "งานลักษณะที่ดูเป็นวิชาการ"[17] กับ "งานในแนวเหมือนจริง" แบบใหม่[18] ที่กลั่นออกมาจากภาพที่แสดงความน่าเวทนาในเรื่องทางเพศ ในแบบของ คลาร์ค กับ เสน่ห์อันร้อนแรงในแบบของนิวตัน

คนบางส่วนอาจมองว่า ชีวิตครอบครัวของ ริชาร์ด บิลลิงแฮม Richard Billingham เป็นสิ่งที่ทำให้เกิดแรงผลักดัน แต่ภาพถ่ายที่มีเม็ดสีหยาบๆและดูรวกๆ เป็นรูปพ่อที่ติดเหล้าและแม่ที่ทนทุกข์ทรมานมานาน ซึ่งถูกรวบรวมตีพิมพ์เป็นเล่มในชื่อ **เสียงหัวเราะของเรย์** Ray's A Laugh ที่เคยนำออกแสดงในนิทรรศการ **เซ็นเซชั่น**[19] Sensation ที่รอยัล อคาเดมี Royal Academy และกำลังแสดงอยู่ในงาน นิทรรศการ **ฉันคือกล้องถ่ายภาพ** I Am A Camera นั้น มีสิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ระดับของปฏิกิริยาตอบสนองแบบต่างๆ ของผู้เข้าชมต่อการกระตุ้นจากภาพเหล่านั้น และความลังเลไม่แน่ชัดของผลงานเหล่านั้น ในอันที่จะตรึงผู้ชมไว้กับการตอบสนองแบบใดแบบหนึ่ง ส่วนสิ่งที่เกือบไม่ปรากฏอยู่เลยก็คือ เรื่องของมุมมองและการหลบออกไปจากการมีส่วนร่วมรู้เห็นกับเหตุการณ์ในภาพอย่างที่โกลดินทำได้อย่างเหนือชั้น (ช่างเป็นการประเมินสถานการณ์ที่อาจถึงตายได้ไว้ต่ำเสียจริงๆ จนแม้กระทั่งช่างภาพที่ศรัทธาต่อ "สภาพที่เป็นจริง" ที่สุด... ก็ยังต้องลดกล้องลง เพื่อทำให้ผู้ที่ถูกถ่ายภาพรู้สึกสบายใจขึ้นเสียก่อน) ไม่เพียงแต่บิลลิงแฮม ดูเหมือนตกอยู่ในสถานการณ์ที่อาจเป็นอันตรายได้ แต่เขายังอ้างว่า มันเป็นเรื่องส่วนตัวของเขาเองในสิทธิของกำเนิดที่ไม่อาจถ่ายโอนกันได้ ซึ่งสิทธินี้มีสูงเสียยิ่งกว่าการจ้างยิงตัวเอง

---

[16] แม้พอล เซซานน์ Paul Cézanne (1839-1906) จะมีความคิดทางศิลปะที่ก้าวหน้าจนเป็นผู้นำคนหนึ่งของศิลปะหลังอิมเพรสชันนิสม์ Post – Impressionism แต่ความคิดทางศิลปะของเซซานน์ ก็หนักแน่นและเป็นระบบ อาทิ การประสานกันของสีที่ก่อให้เกิดมวลในภาพ (ที่ไม่ใช่การลอกเลียนแบบวัตถุตามที่ตาเห็นในธรรมชาติ) จนถือได้ว่าเซซานน์เป็นผู้วางรากฐานสำคัญคนหนึ่งให้แก่ ศิลปะสมัยใหม่ในศตวรรษที่ 20 จากบุคลิกที่มีความคิดที่ก้าวหน้า แต่ก็มีความสงบนิ่งในการวางระบบคิดในการสร้างงานอย่างเป็นขั้นตอนและมีเหตุผล ผู้เขียนบทความจึงนำเซซานน์มาใช้เปรียบในกรณีนี้ : ดู "ผู้บุกเบิกทาง Wegbereiter : Cézanne" , Kunst und Künstler im 20 Jahrhundert, Prestel Lexikon, 1999, p.343

[17] "งานลักษณะที่ดูมีแบบแผน academism" ในที่นี้ผู้เขียนหมายถึง ลักษณะของภาพถ่ายที่ดูมีความประณีต และดูมีระบบตามโครงสร้างแบบแผนของการถ่ายภาพของช่างภาพมืออาชีพในทศวรรษที่ 1970 และ 1980

[18] "งานในแนวเหมือนจริง" แบบใหม่ new "realism" ในที่นี้ผู้เขียนหมายถึงลักษณะของภาพถ่ายที่คล้ายกับการบันทึกภาพในครอบครัวหรือหมู่เพื่อนโดยคนทั่วไปที่ไม่ใช่ช่างภาพมืออาชีพ ซึ่งเป็นรูปแบบที่นักถ่ายภาพในทศวรรษที่ 1990 นิยมกัน เพราะถือว่าแสดงสภาพที่มีความเป็นจริงได้มากกว่ารูปแบบเดิมๆ

[19] นิทรรศการเซ็นเซชั่น Sensation ซึ่งจัดขึ้นที่รอยเยล อคาเดมี Royal Academy ปี 1997 เป็นนิทรรศการที่รวบรวมงานของศิลปินหลายคนที่ชวนให้ผู้ชมสะเทือนอารมณ์ได้อย่างรุนแรง ทั้งในด้านเนื้อหาและวิธีการแสดงออกของศิลปิน ขณะเดียวกันนิทรรศการนี้ก็ทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ และการต่อต้านอย่างรุนแรงจากทั้งนักวิจารณ์และผู้ชมกลุ่มหนึ่งซึ่งไม่เพียงแต่ในประเทศอังกฤษเท่านั้น เมื่อนิทรรศการนี้หมุนเวียนไปแสดงในสหรัฐอเมริกา และเยอรมัน ก็ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ด้วยเช่นกัน ในด้านตรงข้ามการที่มีผู้ต่อต้านผลงานบางชิ้นในนิทรรศการนี้อย่างรุนแรงกลับทำให้ชื่อเสียงของนิทรรศการครั้งนี้เป็นที่รู้จักและโด่งดังไปทั่วโลก

ด้วยซ้ำ อันที่จริง ความรู้สึกที่รู้ได้ถึงความพินาศที่จะตามมาในช่วงเวลาอาหารเย็นที่ถูกบันทึกเป็นภาพถ่ายของบิลลิงแฮมนั้น สิ่งที่แสดงออกมาให้เห็นชัดเจน ไม่มีอะไรที่ดูออกเป็นศิลปะชั้นสูง high art (เรื่องแบบนี้ บรือเกล [20] Breughel อาจทำได้สบาย) แต่ดูค่อนข้างออกไปทางภาพถ่ายบันทึกชั่วขณะ snapshot ของครอบครัวอันไร้เดียงสาเสียมากกว่า ซึ่งอันที่จริงความตั้งใจเบื้องต้นของการถ่ายภาพนี้ ก็น่าจะเพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจอันเชื่อมโยงระหว่างกันในหมู่เครือญาติหรือในหมู่เพื่อน (และการแสดงออกของผู้ที่อยู่ในภาพที่ดูไม่สอดคล้องในทางเทคนิค บิลลิงแฮมก็ขจัดสิ่งเหล่านั้นออกไปจากงานของเขาได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น) พวกเราส่วนใหญ่คงไม่ต้องการหรือไม่พึงพอใจที่จะถูกบันทึกภาพไว้อย่างใกล้ชิดในขณะที่กำลังถูกขว้างปาเข้าใส่ด้วยถั่ว แต่เราตระหนักดีถึงบางสิ่งที่สะท้อนออกมาอย่างจริงใจจากชีวิตประจำวันในภาพอันทรมานจิตใจของบิลลิงแฮม มันดูไม่ค่อยเหมือนศิลปะ ดังนั้นมันจะต้องเป็นของจริง

จะว่าไปแล้ว แม้แต่งานประติมากรรมแนวที่เหมือนยิ่งกว่าจริง superrealist sculpture ของ ดอน แฮนสัน Duane Hanson และภาพสีโทนเดียวที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์เยาะเย้ยอย่างหนัก แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธทักษะอันดีเยี่ยมของ เจสัน บรูคส์ Jason Brooks หรือในภาพถ่ายที่ชัดคมกริบ และเข้ากรอบไว้อย่างบรรจง ของเจสสิกา เครก มาร์ติน Jessica Craig Martin ฮิโรชิจิ ซูจิโมโต Hiroshigi Sugimoto และภาพของ เทียร์นีย์ กีรอน Tierney Gearon (ที่ภาพถ่ายรูปเด็กๆ กึ่งเปลือยของเธอยั่วยุต่อ "การเซ็นเซอร์" และก่อให้เกิดการโต้เถียงกันหลังจากมีการเตือนจากสำนักงานตำรวจฝ่ายตรวจสิ่งพิมพ์อนาจาร) ผลงานเหล่านี้ไม่เชิงอยู่นอกรายการแสดงของซาทชิ แกลลอรี่ (นิทรรศการ "ฉันคือกล้องถ่ายภาพ I Am A Camara : ผู้แปล) แต่เพียงแค่นิทรรศการถูกแยกออกเป็นสองประเภท คือ จัดเรื่องที่แสดงถึงชีวิตซ้ำซากในระดับสูง กับระดับต่ำ แบ่งแยกออกจากกันอย่างชัดเจน ดังนั้นจึงมีขั้วที่แบ่งรสนิยมของการใช้กลวิธีในการสร้างงานออกอย่างชัดเจน ระหว่างรูปแบบที่ดูเหมือนจริง กับรูปแบบที่ดูถูกต้องตามหลักวิชา แต่ไม่ว่าทางใดก็ตาม ดูเหมือนว่าการถ่ายภาพก็ยังคงถูกกดทับอยู่ ด้วยปัญหาหนักที่ร้ายแรงอย่างเดียวกับที่จิตรกรรมยุคโมเดรินส์ได้เคยต่อสู้มาแล้วอย่างยากลำบาก เพื่อที่จะปลดปล่อยตัวมันเองให้เป็นอิสระในศตวรรษก่อน นั่นก็คือ การวนเวียนอยู่กับความซื่อตรงในความจริงหรือความเหมือนจริงจนกลายเป็นปัญหาที่ทับทวี

ภาพถ่ายที่ถูกรวบรวมเป็นชุดมาตีพิมพ์เผยแพร่เป็นเล่ม อาจมีแรงผลักดันที่ต้องการไปสู่สถานะของความเป็นศิลปะ fine art แต่มันก็ส่งผลในหลายระดับ ภาพถ่ายในหนังสืออาจประเมิน

---

[20] Pieter Bruegel (The Elder) พีเทอร์ บรือเกล (ผู้บิดา) (ประมาณ 1525/30-69) จิตรกรชาวเนเธอร์แลนด์ ผลงานจิตรกรรมของเขาจำนวนมากแสดงให้เห็นถึงโศกนาฏกรรมของมนุษย์ บรือเกลได้รับแนวคิดแบบมนุษยนิยมในศตวรรษที่ 16 ของยุโรปกลุ่มหนึ่งที่มีศูนย์กลางที่เมืองอันเวรพ Anwerp ซึ่งเห็นว่า มนุษย์ถูกชักนำไปสู่บาปเพราะความไม่รู้หรือความเขลา และนั่นเป็นส่วนหนึ่งของวงจรธรรมชาติ ซึ่งความพยายามหนีออกจากวงจรนี้ก็เป็นสิ่งโง่เขลาเช่นกัน ดังนั้นงานของบรือเกลจึงแสดงถึงความเขลาหรือความหลงของมนุษย์ ผลงานของเขาเต็มไปด้วยความรู้สึกที่ผสมผสานระหว่างความน่าขัน ความงดงามคติจากสุภาษิต และความน่ากลัว ซึ่งผู้ชมจะรู้สึกได้ถึงความเสียหายหรือความหายนะที่จะตามมา : ดู "Bruegel", Art : A History of Painting. Sculpture and Architecture. Harry N. Abrams, 1989, P.P.674-676

ได้ด้วยเกณฑ์มาตรฐานทางสุนทรีย์และเกณฑ์ทั่วไป แต่ก็ดูเหมือนว่าการพิจารณาถึงเรื่องเนื้อหาที่ภาพเหล่านั้นเล่าจะมีความสอดคล้องตามสิ่งที่มันเป็นมากกว่า ซึ่งมันดูราวกับว่าภาพถ่ายเหล่านั้นเป็นนิยายแบบประหลาดประเภทหนึ่งที่สื่อความด้วยภาษาภาพแบบอียิปต์โบราณ อันที่จริงถ้าพลิกดูผ่านตาในหนังสือภาพถ่ายที่มีหัวเรื่องของหนังสือเป็นเรื่องๆ ไป ซึ่งมีเผยแพร่ออกมาเมื่อไม่นานนี้ ก็จะเห็นได้ว่าในเล่มเดียวจะมีรูปแบบของภาพที่แตกต่างแยกแยะได้อย่างซับซ้อนมากกว่าจะแสดงให้เห็นระบบความคิดที่วางไว้เป็นแนวทางให้ช่างภาพคนนั้นได้สร้างผลงานออกมา หนังสือภาพเหล่านี้อาจทำขึ้นโดยจับเอาหัวเรื่องมาเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเด็กหญิงแรกสาวที่ไม่สวมเสื้อผ้า เช่นในหนังสือของ โจค สเตอเจส Jock Sturges ที่รวบรวมผลงานใหม่ระหว่างปี 1996 – 2000 ชื่อ New Work 1996 - 2000... หรือลักษณะแปลกๆของบาร์แบบอิตาเลียนที่ค้นหามาอย่างพิถีพิถันในหนังสือชื่อ บาร์ Bar โดยนักถ่ายภาพมือเยี่ยม โมนิกา คิสส์ Monica Kiss ... บางทีหนังสือภาพเหล่านี้ก็อาจทำขึ้นโดยจับเอากระบวนการมาใช้เป็นหลัก เช่น หนังสือของแฟรงค์ ฮอร์วัท Frank Horvat ที่ชื่อ **รายงานประจำวัน ปี 1999** 1999 : A daily report ซึ่งเป็นการถ่ายภาพซ้ำแบบเดิมทุกวันในปีนั้น แต่นั่นก็ไม่ใช่กระบวนการที่จะรับประกันได้ว่า จะไม่เกิดภาพถ่ายแบบถ่ายหนเดียวแล้วดัง หรือการถ่ายภาพเด็กหญิงแรกรุ่นที่ไม่สวมเสื้อผ้า

แน่นอนว่า การกำหนดให้ "ฉัน"[21] เป็นผู้เล่าเรื่องราวต่าง ๆ นั้น "ฉัน" ในที่นี้จะเป็นอื่นไปเสียไม่ได้ เว้นแต่ตัวนักถ่ายภาพเองเท่านั้น (ยกเว้น คิสส์ ที่อยู่นอกเหนือจากกฎเกณฑ์นี้) และการกำหนดให้กระบวนการของการถ่ายภาพเป็นไปเช่นนั้น ในขั้นท้ายที่สุดแล้ว ไม่ว่าเรื่องราวที่นำมาเล่าจะเป็นอย่างไรก็ตาม ไม่ช้าก็เร็ว มันจะกลายเป็นการบันทึกอัตชีวประวัติไป เพราะมันบอกว่า "ฉันได้อยู่ที่นี่" "ฉันได้เห็นสิ่งนี้" เป็นสิ่งที่น่าสนใจหากจะเปรียบเทียบภาพถ่ายในแบบของ สเตอเจส กับงานจิตรกรรมในแบบของ บัลท์ธัส[22] Balthus ที่สนใจในการสร้างภาพสัญลักษณ์แทนความหมายในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ทั้งสองคนหยิบยืมกฎเกณฑ์ข้อห้ามทางศีลธรรม ซึ่งเกี่ยวข้องกับร่างกายของสตรีเพศและความสมบูรณ์ของธรรมชาติ และความไร้สำนึกแห่งตัวตน รวมทั้งงานของ เพรซิเทเลส[23] Praxiteles ทิเทียน[24] Titain เวอร์เมียร์ [25] Vermeer

---

[21] "ฉัน" ในที่นี้ผู้เขียนอ้างถึงชื่อของนิทรรศการ "ฉันคือกล้องถ่ายภาพ"

[22] Balthus บัลท์ธัส เป็นชื่อย่อจาก Balthazar Klossowski de Rola บัลท์ธัซซ์ คลอสโซวสกี เด โรลา เกิดเมื่อ 1908 ในปารีส งานจิตรกรรมของเขาเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะที่เป็นผลงานซึ่งแสดงออกในเรื่องทางเพศอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะภาพเด็กสาวซึ่งแสดงถึงการยั่วยวนทางเพศโดยไม่รู้สึกตัวในขณะที่พวกเธอกำลังทำกิจกรรมต่างๆ การแสดงออกเรื่องเพศจากจิตใต้สำนึกเป็นแนวคิดที่บัลท์ธัสได้รับจากศิลปะเซอเรียลิสม์และแนวคิดอัตถิภาวะนิยม existentialism ส่วนคุณสมบัติของภาพบัลท์ธัสให้ความสำคัญต่อการจัดวางท่าทางของคน องค์ประกอบภาพ แสงเงา และสี ตามหลักการสร้างงานจิตรกรรมที่เขาได้ศึกษาจากผลงานในอดีตทั้งอิตาลีและฝรั่งเศส : ดู "Balthus", Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, Prestel Lexikon, 1999, p.p. 33-34

[23] Prexiteles เพรซิเทเลส ประติมากรในสมัยคลาสสิคกรีก ได้ชื่อว่าเป็นประติมากรที่แกะสลัก "ความสง่างามแห่งสตรีเพศ" ได้อย่างยอดเยี่ยม ผลงานชิ้นเยี่ยมของเขาคือ รูปเปลือยอโฟไดท แห่งซนิเดียน Aphrodite of the Cnidians

และเจอรอม[26] Gorôme ด้วย บัลท์ธัสเน้นถึงความงดงามแปลกใหม่ที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นในงานของเขาด้วยวิธีการวาดให้รูปร่างคนดูซื่อไร้เดียงสา และจงใจที่จะใช้ผลทางเทคนิคของจิตรกรรมเข้ามาช่วย (ดังผลงานช่วงท้ายก่อนที่เขาจะเสียชีวิต ที่มีการใช้สีอย่างจัดจ้านมาก) หรือคุณอาจกล่าวได้ว่า เขาหลีกเลี่ยงจากการถูกดิเดียนในเรื่องการหาประโยชน์จากการวาดรูปแบบนั้นได้ด้วยการแยกผลงานที่เขาวาดเสร็จแล้วออกห่างจากการดำเนินธุรกิจใดๆที่ตัวนางแบบอาจถูกหาประโยชน์ได้ แต่อาณาจักรแห่งความฝันของ สเตอรเจส เป็นสิ่งที่มีความเป็นรูปธรรมมากกว่า เขาได้สร้างสวนอีเดนให้เป็นจริงขึ้น และได้สร้างหาดทรายที่ให้ "กำเนิดวีนัส"[27] ขึ้นมาจริงๆ ด้วยเด็กหญิงจริงที่กำลังตัวสั่นเทา พ้นออกไปจากภาพถ่ายของสเตอเจส เด็กหญิงเหล่านั้นอาจยังไม่เคยมีหรืออาจมีประสบการณ์ทางเพศแล้ว แต่ในภาพเหล่านั้น พวกเธอกำลังถูกพิพากษาโทษในจุดที่เป็นเรื่องน่าเบื่อและดึงเครียดแบบเดิมๆ ในแง่ที่มีดวงดาที่เบิกโพรงจากความพิศวงในมนต์ขลังแห่งเด็กหญิงแรกดรุณ การเปลือยของพวกเธอกลายเป็นตัวถ่วงที่คอยมาเหนี่ยวรั้ง นักถ่ายภาพได้แต่เห็นในสิ่งที่พวกเขาเลือกที่จะมอง แต่กลับกั้นคอกตัวเองไว้ภายใต้ป้ายของคำว่า "ความจริง" ความไร้เดียงสา ธรรมชาติ และความเป็นจริง

ความงดงามของรูปลักษณ์นี้เลื่องลือไปทั่วจนถูกกล่าวถึงอยู่ในงานวรรณกรรมโบราณหลายชิ้นในฐานะที่เปรียบเหมือนความงดงามอันสมบูรณ์แบบ : ดู H.W. Johnson, History of Art, Harry N. Abram, 1977, p. 137

[24] Titian ทิเทียน เป็นชื่อย่อใช้เรียก Tiziano Cellio ทิเชียโน เซลลิโอ (1490-1576) จิตรกรอิตาเลียนสกุลช่างเวนิส ผู้เขียนภาพหญิงเปลือยได้งดงามที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะของยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ ภาพหญิงเปลือยดูเหมือนเป็นเรื่องในตำนาน หรือเทพนิยาย ภาพวีนัสแห่งอูบีโน "Venus of Urbino" นับว่าเป็นภาพเปลือยที่งดงามที่สุดภาพหนึ่ง : ดู "Titian" . Art . A History of Painting, Sculpture, Architecture, Harry N. Abrams, 1989, p.p. 647-655

[25] Jan Vermeer of Delft แจน เวอร์เมียร์ แห่งเมืองเดลฟ์ท (1632-1675) จิตกรชาวเนเธอร์แลนด์ ผลงานของเขามีชื่อเสียงจากภาพที่มีบรรยากาศและสีอันอบอุ่นนุ่มนวลภายในบ้านแบบดัทช์ Dutch นางแบบมักจะเป็นหญิงสาวชาวบ้านในกิจกรรมต่างๆ ใกล้ๆ กับหน้าต่างที่มีแสงอุ่นๆ สาดเข้ามา เป็นที่ทราบกันว่าทั้งมุมมอง การจัดองค์ประกอบภาพ ตลอดจนสีในภาพเวอร์เมียร์ได้รับประโยชน์จากการใช้กล้อง คาเมรา ออบสคูรา Camera obscura เข้าช่วย ซึ่งกล้อง คาเมรา ออบสคูรา ก็คือกล้องรูเข็มแบบมีเลนส์ ซึ่งจิตรกรในศตวรรษที่ 17 มีใช้กันอย่างแพร่หลาย กล้องชนิดนี้ถูกพัฒนาต่อมาจนเป็นกล้องถ่ายภาพในปัจจุบัน ดู "Vermeer". Art A History of Painting, Sculpture, Architecture, Harry N. Abrams, 1989, p p 746-749

[26] Jean Léon Gerôme จอง เลออง เจอรอม จิตรกรชาวฝรั่งเศส (1824-1904) ที่นิยมเขียนภาพในแนวเหมือนจริง โดยเฉพาะภาพที่แสดงถึงโบราณสถาน หรือภาพที่เขียนตามเรื่องในประวัติศาสตร์ เขาเดินทางไปอียิปต์ และเขียนภาพทิวทัศน์ในประเทศอาหรับไว้หลายภาพ เช่นภาพนโปเลียนกำลังชมสฟิงซ์ "Oedipus, Bonaparte before The Sphinx" เจอรอมรอบการถ่ายภาพ และภาพถ่ายจากการเดินทางช่วยให้เขาสามารถเขียนภาพที่มีรายละเอียดได้อย่างชัดเจน และทำให้ภาพที่มีความคมชัดของเขาเป็นจิตรกรรมราวกับภาพถ่าย : ดู Aaron Scharf, Art & Photography, Penguin Press, 1968, p p. 56-57

[27] "กำเนิดวีนัส" "birth of Venus" ตามตำนานว่า วีนัสเกิดขึ้นมาจากฟองคลื่นในมหาสมุทรและถูกพัดเข้ามาสู่ชายฝั่ง ตำนานกำเนิดวีนัสที่จิตรกรวาดได้งดงามและถูกกล่าวถึงมากที่สุดได้แก่ ภาพของจิตรกรชาวอิตาเลียน ซานโดร บอททิเชลลิ Sandro Botticelli ชื่อภาพ "Birth of Venus" นั้นเอง ประมาณปี 1482 ช่วงเริ่มต้นยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ

มันจะเป็นสิ่งที่ต่างออกไป หากพบว่ามีคำวิจารณ์อันเจ็บแสบต่อว่านักถ่ายภาพว่า หลงตัวเอง จากภาพถ่ายในหนังสือเล่มเล็กๆที่น่าหลงไหล ของ มาร์ติน พาร์ร์ Martin Parr นักบันทึกเรื่องราวทางสังคมที่เฉียบแหลม หนังสือชื่อ **ภาพเหมือนตัวเอง** Autoportraite เป็นการรวบรวมเอาภาพที่ถ่าย พาร์ร์ไว้โดยบุคคลนิรนาม ที่เป็นช่างภาพค่าตัวถูกที่คอยถ่ายรูปให้แก่นักท่องเที่ยวตามจุดสำคัญต่างๆ ทั่วโลก ส่วนรูปแบบของภาพก็มีความหลากหลาย และสถานที่ก็หลากหลายจนเกือบจะดูน่าขันเลยทีเดียว แต่มีเพียงสิ่งเดียวเท่านั้นในภาพที่คงที่ไม่เปลี่ยนแปลงนั้นก็คือ ใบหน้าที่ดูสับสนยุ่งยากใจของพาร์ร์ สิ่งที่เขาทำนี้เป็นการล้อเลียนสมมุติฐานต่างๆ ซึ่งไม่เพียงเท่านั้นมันยังล้อใครที่พูดว่า การท่องเที่ยวทำให้จิตใจคนเปิดกว้าง และมันยังเป็นการเย้าเยาะอย่างสุภาพต่อนักถ่ายภาพฝีมือชั้นเทพทั้งหลายในแง่ของทักษะฝีมือชั้นสูง การเป็นนักบุกเบิกทางและในด้านของผู้ถือสารของความจริง พาร์ทำหนังสือราวบทละครล้อเลียนความหยิ่งผยองของผู้คนทั่วไปที่มักคิดกันว่า เพื่อนคงอยากจะดูรูปที่ถ่ายมาจากการไปเที่ยวพักผ่อนของพวกเขาอย่างแน่นอน อาทิ ภาพระหว่างเดินทางไป แบลคพูล Blackpool หรือ ทาจ มาฮาล Taj Mahal และภาพใบหน้าอันน่าเกลียดของคุณเองที่ผนึกทับอยู่บนฉากต่าง ๆ ที่คุณพบที่นั้น

การถ่ายภาพได้พัฒนาขึ้นมาจากฐานะที่เป็นเครื่องบ่งชี้การมาถึงของโมเดรินนิสม์ที่ค่อนข้างจะรุนแรง[28] ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนศตวรรษครั้งที่แล้ว ไปสู่ฐานะของป้อมปราการแห่งความซื่อตรงต่อความจริงและความประณีตจากทักษะฝีมือ ซึ่งต่อต้านการใช้เครื่องมืออันทันสมัยในช่วงเวลาของการเปลี่ยนศตวรรษครั้งที่เพิ่งผ่านไป พวกคนป่าเถื่อนที่เป็นอุปสรรคขวางทางพัฒนา ณ จุดเริ่มต้น[29] บัดนี้ได้กลายไปเป็นภาพที่สร้างขึ้นด้วยระบบดิจิตอลเสียแล้ว การถ่ายภาพแบบดิจิตอลเป็นสิ่งที่ถูกดูแคลนจากนักถ่ายภาพ "ตัวจริง" จากผลของความกระด้างของมัน และใครก็ตามที่พยายามจะถ่ายภาพวันซึ่งหมอกลงทึบ หรือถ่ายภาพบรรยากาศของแสงเทียนด้วยกล้องถ่ายภาพระบบดิจิตอลแล้วก็อาจพบว่า เขาเห็นพ้องด้วยว่ามันกระด้างจริง แต่ก็มีผู้ผลิตภาพยนตร์หลายคนที่พากันทำตามอย่างที่ไม่อาจกู้ให้เจริญขึ้นมาได้ในแบบของคนที่ทำเพื่อมุ่งแต่การขายถ่ายเดียว หรือพวกที่ชอบทำของกำมะลอตบตาคน... โดยใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ เพียงเพื่อให้ได้ภาพลวงตาที่ดูแล้วมหัศจรรย์ โปรแกรมสร้างภาพสำเร็จรูปอย่าง Photoshop ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือตัดแต่งภาพในคอมพิวเตอร์ได้อย่างกว้างขวาง และแม้แต่ วูลฟ์แกง ทิลล์มานส์ ก็ยังใช้ แต่ก็มีนักถ่ายภาพ "ศิลปะ" ที่รู้จักกันดีบางคนเช่น เจฟฟ์ วอลล์ Jeff Wall ได้นำคอมพิวเตอร์มาใช้ร่วมกับกล้องถ่ายภาพให้เอื้อต่อกัน เพื่อสร้างสรรค์ภาพที่ไม่อาจมีปรากฏอยู่บนโลกหากไม่ใช้กระบวนการเช่นนั้น ซึ่งให้ผลที่ไม่อาจอธิบายได้ทั้งในแง่ของความคุ้นเคยต่อเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ หรือในแง่ของบางสิ่งที่ดูมีอิทธิพลครอบคลุมอยู่เหนือภาพเหล่านั้น คำกล่าวที่แสดงความคิดเห็นว่า กล้องถ่ายภาพไม่เคยโกหกนั้น เป็นความจริงอยู่เพียงครึ่งเดียวเสมอ แต่เทคโนโลยีสมัยใหม่ได้นำมาซึ่งวิธีการในการสร้างสรรค์แบบหนึ่ง ซึ่งนี่เป็นอีกครั้งที่

---

[28] อ้างแล้ว : ดูความหมายของฟิวเจอริสม์ และแนวคิดของมาริเนทที่

[29] "พวกคนป่าเถื่อน" ในที่นี้ผู้เขียนประชดประชันแนวคิดของฟิวเจอริสม์ ที่มองผู้อื่นซึ่งไม่ได้เห็นด้วยหรือเข้าร่วมกับพวกเขาจำเป็นพวกล้าหลัง

ศิลปินไม่เพียงแต่ยืนเฝ้าดูอยู่เฉยๆ แต่เป็นผู้ริเริ่มในการใช้มันสร้างภาพลักษณ์ใหม่ขึ้น และถ้าจะขอยืมคำเก่ ๆ จากบรรดาผู้คร่ำหวอดในห้องแสดงงานศิลปะแล้วก็คือ พวกเขานำมันออกมาเสนอซ้ำอีกครั้งหนึ่ง "re-present"[30] มันช่างเป็นการเสียดสีเสียจริง เพราะมันฟังดูคล้ายๆ กับกรณีของจิตรกรรมที่นักถ่ายภาพทั้งหลายได้เคยฉลองความตายของจิตรกรรมเมื่อหนึ่งร้อยปีมาแล้ว[31]

เพ็ญสิริ ชาตินิยม : ผู้แปล
จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้เรียบเรียง

แปลจาก Keith Miller, "the camera never lies, much." **Times Literary Supplement,** March 16, 2001, p.p. 18-19.

---

[30] ปกติขนบของจิตรกรรมแบบตะวันตก การวาดภาพก็คือการถ่ายทอดหรือสร้างภาพที่จำลองสิ่งที่เราเห็นในโลกให้ผู้ชมเห็นและเข้าใจได้ว่าภาพนั้นคือรูปอะไร เช่น รูปคน รูปสัตว์ เป็นต้น การวาดภาพจำลองวัตถุหรือสิ่งต่างๆ ให้เห็นได้เช่นนี้ จะเรียกว่า representation ในบทความนี้ผู้เขียนเล่นคำและความหมาย โดยแยกคำออกเป็น "re-present" ซึ่งหมายถึง ศิลปินนำสิ่งที่ถูกแสดงออกมาแล้ว ย้อนกลับมาแสดงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง ในที่นี้ก็คือ ภาพถ่ายที่บันทึกภาพเป็นการแสดงออกมาครั้งที่หนึ่ง ถูกนำย้อนกลับไปสู่กระบวนการทางคอมพิวเตอร์เพื่อจัดภาพนำออกมาเสนอซ้ำอีกครั้ง

[31] เมื่อการถ่ายภาพถูกค้นคว้าประดิษฐ์ขึ้นเป็นผลสำเร็จในศตวรรษที่ 19 ความนิยมในการถ่ายภาพก็ค่อยๆ เข้ามาแทนที่จิตรกรรม การถ่ายภาพจึงส่งผลกระทบแก่การสร้างงานจิตรกรรมในศตวรรษที่ 20 เป็นสองทางหลัก ๆ ในทางแรกทำให้ได้รูปแบบของการวาดภาพในแบบเหมือนจริงตามที่ตาเห็นถูกลดทอนและเสื่อมความนิยม อีกด้านหนึ่ง ขณะที่ภาพถ่ายและภาพยนตร์เป็นสื่อที่กำลังได้รับความนิยมมากขึ้นๆ ทุกที จิตรกรก็ต้องต่อสู้อย่างหนักที่จะผลักดันให้งานจิตรกรรมยังคงมีบทบาทอยู่ในสังคม ซึ่งการต่อสู้นี้ ส่วนหนึ่งก็คือการหนีออกจากการเลียนแบบหรือการสร้างภาพตามความเป็นจริงที่ตาเห็นอันเป็นพื้นฐานที่นำไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ของยุโรป ซึ่งก็คือการค้นหาปรัชญาแนวคิดทางศิลปะสมัยใหม่แล้วละทิ้งขนบของจิตรกรรมแบบเดิม อาทิ ศิลปินรัสเซียกลุ่มคอนสตรัคทิวิสม์ Constructivism อเล็กซานเดอร์ รอดท์เชนโค Alexander Rodtschenko ที่ประกาศว่า "จิตรกรรมตายแล้ว" ซึ่งหมายถึงจิตรกรรมแบบเลียนธรรมชาติ หรือตามแบบความจริงที่ตาเห็นนั้นตายเสียแล้ว

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ที่อ้างถึงงานศิลปะและบุคคลมากมายที่ข้ามยุคข้ามสมัยมาปะทะสังสรรค์กันของคีทช์ มิลเลอร์บทนี้ สะท้อนให้เห็นถึงมรดกอันมั่งคั่งของประวัติศาสตร์ศิลป์ในสังคมตะวันตกอย่างชัดเจน อันที่จริงประวัติศาสตร์ของศิลปะภาพถ่ายที่มีอายุร้อยปีเศษก็ยังไม่เก่าแก่นักเมื่อเทียบกับอายุของพัฒนาการทั้งหมดในประวัติศาสตร์ศิลป์ การเรียนรู้จากประสบการณ์ของอดีตที่ช่วยอธิบายให้เข้าใจเส้นทางของปัจจุบันก็คือ ความผูกพันระหว่างประวัติศาสตร์ศิลป์กับศิลปวิจารณ์ ความโดดเด่นของบทวิจารณ์นี้ก็ด้วยการอาศัยสิ่งที่เอื้อต่อกันนี้เอง ความรู้จากประวัติศาสตร์ศิลป์ของผู้วิจารณ์ ทำให้เขาสามารถดึงตัวอย่างจากอดีตขึ้นมาเทียบเคียงกับปัจจุบันได้ครั้งแล้วครั้งเล่า บทวิจารณ์นี้จึงมีรายละเอียดที่ดูซับซ้อน แต่ก็ไม่ได้ชักนำให้ประเด็นหลักของบทวิจารณ์หลงทางไป ผู้วิจารณ์ตั้งใจที่จะชี้ให้เห็นถึงความพ้องหรือความคล้ายคลึงกันของการสร้างสรรค์ระหว่างศิลปินในอดีตกับปัจจุบันก็เพราะต้องการแนะว่า ปมปัญหาที่ศิลปินภาพถ่ายจำนวนมากกำลังเผชิญอยู่ในปัจจุบันจะด้วยรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม เป็นสิ่งที่เคยปรากฏมาแล้วในประวัติศาสตร์ และศิลปินจำนวนหนึ่งก็เคยได้เอาชนะอุปสรรคนั้นมาแล้ว สิ่งที่คีทช์ มิลเลอร์ได้เตือนเราก็คือ เพราะเหตุไรเราจึงไม่เรียนรู้จากประวัติศาสตร์ และไม่ใช้ประวัติศาสตร์เป็นเครื่องส่องทางไปข้างหน้า

ปมปัญหาที่คีทช์ มิลเลอร์ ต้องการกล่าวถึงก็คือ คุณสมบัติติดตัวของภาพถ่ายที่เขาเรียกว่า"การอนุมานความจริง" หรือที่โรลองด์ บาร์ธส์ เรียกว่า "ดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิต" Tableau Vivant[1] การที่ภาพถ่ายดูเหมือนจริงราวกับมีชีวิตจึงยังไม่ใช่ความจริง แต่เป็นเพียงการอนุมานความจริงเท่านั้น ดังนั้น การถือเอาการอนุมานความจริงไปเป็นความจริงจึงกลายเป็นปมของประเด็นปัญหาร่วมสมัยมากมาย เมื่อเราอยู่ในโลกยุคที่ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถแปรเปลี่ยนไปเป็นภาพลักษณ์ได้ และสามารถถ่ายทอดออกไปได้อย่างรวดเร็วด้วยเทคโนโลยี สถานะที่แปรเปลี่ยนไปของภาพถ่าย หรือบริบทของภาพถ่ายที่เปลี่ยนแปลงไปนั้น จึงหมายถึงการแปรเปลี่ยนไปของความหมายด้วย แต่คุณสมบัติติดตัวของภาพถ่ายที่อ้างอิงกับปรากฏการณ์ที่เคยมีอยู่เป็นสิ่งที่ไม่อาจสลัดทิ้งไปได้ หรือไม่อาจแปรเปลี่ยนไปสู่ความหมายใหม่ตามบริบทที่เปลี่ยนไปได้โดยสมบูรณ์ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนในประเด็นนี้ เราอาจพิจารณาได้จากกรณีการนำภาพถ่ายที่สะเทือนใจผู้ชมมาใช้ในการโฆษณาสินค้าของเบเนตอง[2]เป็นต้น ในแง่นี้ปัญหาเรื่องจริยธรรมจึงถูกกระทบกระเทือนที่สุด

---

[1] ดู : Roland Barthes, Camera Lucida, Vintag edition, U.K., 1993, p.p.30-32

[2] ดูข้อถกเถียงในกรณีนี้ได้จาก, ทิบอร์ คาลมาน ."การถ่ายภาพ จริยธรรม และเบเนตอง" Tibor Kalman, "Photography , Morality and Benetton" : Looking Closer 2 Gitical Writings on Graphic Design, Allworth Press, 1997, p.p.230-232

นอกจากฐานความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ที่แข็งแรงแล้ว คีทธ์ มิลเลอร์ ยังมีจุดยืนของนักวิจารณ์ที่ชัดเจนมาก เมื่อเขากล่าวว่า "เมื่อโลกศิลปะเริ่มโหยหาปรากฏการณ์เช่นนี้บ้าง สิ่งประหลาดก็คงต้องเกิดตามมาอย่างแน่นอน" สิ่งประหลาดที่เขาแจกแจงก็คือ การวนเวียนอยู่กับความสับสนของศิลปะภาพถ่ายระหว่างการอนุมานความจริงกับความจริงนั่นเอง การวนเวียนอยู่กับปมปัญหาที่ศิลปินหาทางออกด้วยการสร้างกลวิธีแบบต่างๆ ดูจะกลายเป็นการหลงทางที่ไม่ได้มีวงจำกัดอยู่เพียงศิลปินไม่กี่คนเท่านั้น แต่กินวงกว้างไปเป็นความนิยมที่แพร่เข้าไปแทบทุกวงการที่สื่อภาพถ่ายสามารถแทรกตัวเข้าไปได้ ต้องนับว่าเป็นความแน่วแน่ของนักวิจารณ์ที่เดียวที่เขากล้าวิจารณ์สวนกระแสความนิยมของมหาชน และสถาบันหรือหอศิลป์ที่ทรงอิทธิพลในวงการศิลปะอยู่ในขณะนี้ และต้องนับว่าคีทธ์ มิลเลอร์ มีจิตสำนึกทางสังคมและจริยธรรมของนักวิจารณ์สูงที่กล้าเตือนวงการศิลปะถึงข้อผิดพลาดนี้ สิ่งที่เป็นความหนักแน่นของบทวิจารณ์นี้อีกประการหนึ่งก็คือ การที่เขาใช้มโนทัศน์หลักเป็นตัวตั้ง แล้วดีแผ่ให้เห็นทัศนคติของศิลปินที่อยู่ภายใต้การสร้างสรรค์งานศิลปะภาพถ่ายในรูปแบบต่างๆได้อย่างชัดเจน ตั้งแต่ทัศนคติเรื่องความก้าวหน้าหรือความทันสมัยของสื่อภาพถ่าย ซึ่งแฝงเร้นไว้ด้วยความรุนแรงและตกเป็นเครื่องมือทางการเมือง หรือความพยายามสร้างกลวิธีให้ผู้ชมรู้สึกถึงความเป็นจริงมากที่สุด ราวกับได้เข้าไปมีประสบการณ์ร่วมในสถานการณ์เดียวกับศิลปิน ไม่ว่าจะด้วยวิธีการสร้างภาพที่มีจุดโฟกัสไม่ชัดหรือการฝ่าเข้าไปอยู่ท่ามกลางความรุนแรง หรือแม้กระทั่งการหาประโยชน์ที่ดูจะขาดจริยธรรมในการถ่ายภาพเด็กหญิง ภายใต้ความสับสนระหว่างการอนุมานความจริงกับความจริงของศิลปินภาพถ่าย ทัศนคติเหล่านี้ถูกดีแผ่ออกมา สิ่งที่คีทธ์ มิลเลอร์ ได้เตือนเราไว้ ณ จุดนี้ก็คือ ประสบการณ์ทางศิลปะที่กระตุ้นให้เราเกิดแสงสว่างทางปัญญา อาจไม่ใช่ประสบการณ์เดียวกันกับสิ่งที่เราได้ประสบในชีวิตจริง และหากเราไม่อาจแยกประสบการณ์ทั้งสองออกจากกัน ศิลปะที่ว่าด้วยความรุนแรงและหายนะก็จะไม่นำไปสู่การกระตุ้นทางปัญญา แต่จะนำไปสู่ความรุนแรงและหายนะที่เป็นจริง หรือศิลปะที่ต้องการสะท้อนความงามก็อาจกลายเป็นการปลุกสัญชาตญาณใฝ่ต่ำขึ้นมาได้ ข้อคิดจากบทวิจารณ์นี้อาจเป็นกรณีศึกษาที่ดีให้ผู้อ่านชาวไทยได้คิดกว้างและคิดต่อมาสู่สถานการณ์ของวงการศิลปะในประเทศไทย ที่กระแสความนิยมในภาพถ่ายดังที่ปรากฏในบทวิจารณ์ข้างต้นก็มีปรากฏให้เห็นอยู่ไม่น้อยเช่นกัน

บทบาทนักวิจารณ์ "สวนกระแส" ของคีทธ์ มิลเลอร์ ไม่ควรถูกจัดอยู่ในกลุ่ม "นักวิจารณ์อนุรักษ์นิยม" หรือ "นักวิจารณ์หัวก้าวหน้า" จนสุดโต่ง แม้จะพูดถึงลักษณะของศิลปะแบบที่ดูเป็นวิชาการ หรือ academic อยู่หลายครั้งหลายหนก็ตาม แต่เขาก็ไม่ได้ออกโรงมาปกป้องศิลปะที่ดูเป็นวิชาการ เพียงแต่ชี้ให้เห็นว่า การที่ศิลปินดั้งใจฉีกรูปแบบออกไปจากศิลปะที่ดูเป็นวิชาการกลายไปเป็นการ "ขุดหลุม"ใหม่ให้แก่ตัวเอง และหากดูบทสรุปของเขาในตอนท้าย จุดยืนของคีทธ์ มิลเลอร์ ก็ไม่ใช่การสนับสนุนฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง เนื้อความที่เขาเขียนอาจมีสีสันด้วยการกระทบกระเทียบเสียดสีอยู่บ้าง แต่หากเราจะคิดว่าภายใต้สถานการณ์ที่ประชาคมศิลปะส่วนใหญ่เห็นไปในทางเดียวกัน นักวิจารณ์ก็จำเป็นต้องสะกิดวงการให้ตื่นขึ้นเสียบ้าง ณ จุดนี้ ดูประหนึ่งว่าบทบาทของคีทธ์ มิลเลอร์ ในฐานะนักวิจารณ์ก็คือ การสวมบทบาทครูสอนประวัติศาสตร์ศิลป์ที่

ลุกขึ้นมาช่วยชี้ทางไปสู่อนาคตด้วยประสบการณ์ของอดีต ในแง่นี้นักวิจารณ์ได้ทำหน้าที่ที่สมบูรณ์แล้ว

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

วิดีโออาร์ต : เหล้าเก่าในขวดใหม่

อาลัน คาพโรพ

โดยทั่วไปแล้วมีความเห็นกันว่า การใช้โทรทัศน์มาเป็นสื่อในทางศิลปะเป็นการทดลอง และด้วยเหตุผลที่ว่าศิลปินไม่ได้คิดกันแบบนี้ก่อนต้นทศวรรษที่ 60 ดังนั้นมันจึงควรได้รับการยอมรับว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ แต่ในความเห็นของฉันจนถึงขณะนี้มันนับเป็นการทดลองทางศิลปะได้เพียงน้อยนิดเท่านั้น ตัววัตถุที่เป็นผลงานนั้นอาจจะใหม่สำหรับงานศิลปะ แต่ในกรอบมโนทัศ น์หลัก และทัศนคติทางสุนทรีย์ของวิดีโอส่วนมากที่เป็นงานศิลปะนั้นค่อนข้างน่าเบื่อทีเดียว

ปรกติแล้ว ผลงานในแขนงนี้มักจะแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มหลัก : การบันทึกภาพศิลปะเพอร์ฟอร์แมนส์ art performance การบันทึกภาพสิ่งแวดล้อมที่ได้ติดตั้งโทรทัศน์วงจรปิดได้ และการบันทึกภาพเพื่อเป็นหลักฐานหรือเป็นภาพทางการเมือง ในกลุ่มแรก การแสดงทางศิลปะบางเหตุการณ์โดยศิลปินและเพื่อนๆ หรือรูปที่สร้างรูปขึ้นจากการควบคุมด้วยอิเลคโทรนิคจะถูกอัดย่อเก็บ และทำซ้ำลงบนความยาวที่มีมาตราฐานของเทปสำหรับนำมาฉายในโอกาสต่อไป

ในกลุ่มที่สอง คน เครื่องจักรกล ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่มีส่วนร่วมกับเหตุการณ์ การสื่อสาร และบางทีก็อาจเป็นการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมของกันและกันในเวลาหนึ่ง แม้ว่าในบางครั้งจะมีการบันทึกเทปไว้เพื่อเป็นหลักฐานว่าได้เกิดอะไรขึ้น มันก็ไม่อาจจะทำได้อย่างสมบูรณ์แบบ แต่สามารถที่จะเอาเทปนั้นมาใช้ในเวลาอื่น หรือตัดกิจกรรมที่เกิดขึ้นก่อนออกได้เพื่อที่จะเสนอขั้นตอนของเหตุการณ์ที่ดำเนินไป

ในกลุ่มที่สาม เหตุการณ์ที่เห็นว่ามีความสำคัญทางสังคมที่ถูกบันทึกไว้ด้วยเครื่องมือขนาดที่ใช้งานได้คล่องตัว (หรือ ที่ถูกถ่ายทอดมาตามสายเคเบิลซึ่งมีอยู่น้อยมาก) เพื่อที่จะช่วยให้สาธารณะชนที่ปรกติแล้วไม่อาจเข้าถึงเรื่องเหล่านั้นในสื่อทางโทรทัศน์ หรือด้วยสื่อสารมวลชนอื่นๆได้ตาสว่างขึ้น ฉันลดระดับกลุ่มที่สามให้มีความสำคัญทางสังคมมากกว่าทางศิลปะ เพราะแม้ว่ามันจะได้รับการโอบอุ้มในทางศิลปะในขณะที่ไม่มีใครต้องการ แต่ที่ถูกต้องแล้วงานเช่นนี้จะต้องทำในโลกของความเป็นจริงไม่ใช่ในโลกศิลปะ เกิดการตระหนักกันขึ้นว่า การใช้วิดีโอเช่นนี้จะสามารถนำมาซึ่งการทดลองอันมีค่าของมนุษยชาติ แต่การที่จะรวมเอางานกลุ่มนี้เข้ามาอภิปรายถกเถียงในทางศิลปะด้วยเพียงเพราะว่า มันได้ใช้โลกศิลปะมาเป็นตัวกันชน ก็เท่ากับเป็นการจำกัดคุณประโยชน์อันแท้จริงของมันให้ลงมาอยู่ในกลุ่มทางปัญญาเล็กๆเท่านั้น และเป็นการเบี่ยงเบนความเข้มข้นในการวิพากษ์วิจารณ์ของสิ่งนี้ด้วยข้อกล่าวอ้างทางสุนทรีย์

ดังนั้นฉันจะจำกัดความคิดเห็นของฉันอยู่ในสองกลุ่มแรกเท่านั้น แน่นอนว่ามีการซ้อนเหลื่อมกันในระหว่างกลุ่มและบางครั้งก็มีการเพิ่มวิธีการอื่นเข้าไปด้วย เช่น การใช้วิทยุ โทรศัพท์ โทรเลข ฟิลม์ และสไลด์ แต่โดยทั่วไปแล้วการแบ่งกลุ่มเช่นนี้ช่วยในการจัดตำแหน่งว่า เกณฑ์ทางความคิดของศิลปินนั้นอยู่ในพื้นที่ใด จนถึงขณะนี้มากกว่า 12 ปีแล้ว หลังจากที่ เพ็ค Paik และ วอสเทล์ Vostell ใช้เครื่องรับโทรทัศน์เป็นตัวช่วยจัดฉากในงานที่สร้างสิ่งแวดล้อม Environments

และงานที่เป็นการสร้างเหตุการณ์ Happening ความคิดที่จะประเมินคุณค่าผลงานในแขนงนี้จึงเป็นสิ่งที่น่าจะทำได้

เป็นที่ชัดเจนต่อทุกคนว่า ความนิยมที่มีมากขึ้นในงาน 2 แบบนี้ ก็ด้วยเหตุผลที่เด่นชัดว่าศิลปะวิดีโอเทปนั้นคุ้มแก่การลงทุนในทุกประการ การบันทึกเทปการแสดงเพอร์ฟอร์มานส์ของศิลปินที่กำลังทำอะไรบางอย่าง หรือเทปที่บันทึกภาพรูปแบบนามธรรมกำลังทำอะไรบางอย่าง ในท้ายที่สุดแล้วก็เป็นเช่น ศิลปะที่มีลักษณะแบบละคร theatrical arts มันทำให้เกิดการเปรียบเทียบกับการค้าในโทรทัศน์ ละครชวนหัวที่มีให้ดูทุกวัน การสาธิตผลิตภัณฑ์ใหม่ การโฆษณา รายการการศึกษาทางโทรทัศน์ และภาพยนตร์ที่สร้างภาพเป็นนามธรรม ซึ่งส่วนใหญ่ดูอึมครึมในช่วง 30 ปีเศษมาแล้ว แม้จะมีการแสดงเพอร์ฟอร์มานส์น้อยครั้งเท่านั้นที่มีความพิเศษเฉพาะเหมือนงานละครเวที และก็มีน้อยลงไปอีกที่มีความเกี่ยวข้องกับวิดีโอ เท่าที่นึกได้ก็มีการบันทึกเทปของอาคคอนซี Vito Aconci โจอัน โจนาส Joan Jonas และโวลฟ์กัง ซทรึซเลอ Wolfgang Stoerchle ส่วนใหญ่ศิลปินกลุ่มนี้จะบันทึกภาพการแสดงเอาไว้ไม่มากก็น้อย หรือจะใช้องค์ประกอบต่างๆของ "เทคนิคพิเศษ" ทำให้ได้ผลเหมือนหรือดีกว่าภาพยนตร์ วิดีโอเทปจึงมีราคาถูกกว่าและเร็วกว่ามาก

ยิ่งกว่านั้น ความนิยมในการปฏิบัติจนเป็นแบบแผนเช่นนี้ถูกกระตุ้นโดยหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะต่างๆที่จัดวางเทปจำหน่ายเป็นเหมือนสินค้าเช่นเดียวกับงานภาพพิมพ์ที่มียอดจำนวนผลิต นักสะสมซื้อขายเทปเหล่านี้เป็นศิลปะวัตถุ และผู้ชมก็เสพงานเหล่านี้เป็นภาพยนตร์หรูส่วนตัวอยู่กับบ้าน ความสำคัญที่เพิ่มพูนขึ้นของประวัติศาสตร์ศิลปะ และกระแสการยั่วยวนในแบบของหอศิลป์ถูกนำเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับเทปทุกๆม้วนที่มีการนำมาฉาย มันมีแหล่งที่มาและได้รูปแบบหรือแบบฉบับ การแข่งขันและวิธีการของการรับชมซึ่งปฏิบัติกันเป็นปรกติอยู่แล้ว เทปเหล่านี้จึงประกอบด้วย "การค้นพบ" เพียงน้อยนิดเท่านั้น มันไม่ใช่การทดลองเลย

ฉันมีโอกาสได้ชมการแสดงเพอร์ฟอร์มานส์สด ซึ่งใช้วิดีโอเข้ามาร่วมเป็นส่วนประกอบของฉากด้วย เช่นในผลงานของโจนาส และซทรึซเลอ หรือในงานซึ่งใช้วิดีโอเป็นเหมือนผู้แสดงคนหนึ่ง เช่น ในผลงานของ เนด บอบคอฟฟ์ Ned Bobkoff ที่ใช้วิดีโอเทป VTR ที่บันทึกไว้เป็นตัวแทนสำหรับเครื่องบันทึกเสียงในงานของซามูเอล์ เบคเคทท์ Samuuel Beckett ชื่อ Krapp's Last Tape การแสดงเหล่านี้พุ่งตรงในทิศทางของละครเวที ที่ยังรักษาเงื่อนไขปรกติทางกายภาพของงานศิลปะชนิดนี้ ได้แก่ การใช้เวลาเฉพาะช่วงหนึ่งมีพื้นที่ที่มีทั้งผู้ชมและผู้แสดงแล้วทำให้เกิดสิ่งที่มีชีวิตขึ้นหรือไม่ เมื่อโครงสร้างขององค์ประกอบเช่นนี้มีความมั่นคงที่ตายตัวจากเวลาหนึ่งไปสู่อีกเวลาหนึ่ง การเปลี่ยนแปลงภายในก็เกือบจะไม่มีเลยในรายละเอียด โครงสร้างแบบละครเวทีที่ไม่มีความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้เป็นสิ่งที่น่ากล่าวถึงอย่างยิ่งในบริบทของเทปศิลปะวิดีโอ เพราะเหตุว่ามันถูกนำมาแสดงต่อสาธารณะราวกับเป็นเวทีภาพยนตร์ฉบับกระเป๋า

ในทางตรงกันข้าม ศิลปินที่ใช้โทรทัศน์วงจรปิดบันทึกภาพสิ่งแวดล้อม พยายามที่จะใช้บางสิ่งในสื่อชนิดนี้ที่ *ไม่เหมือน* กับภาพยนตร์หรือศิลปะแขนงอื่น สำหรับฉันลักษณะทางการทดลองมากที่สุดในงานของศิลปินกลุ่มนี้ ได้แก่ การมุ่งเน้นลงไปที่สถานการณ์ที่เป็นกระบวนการมากกว่าจะมุ่งทำการแสดงสำเร็จรูปบางอย่างเพื่อเป็นผลผลิตเอาไว้ฉายในโอกาสข้างหน้า แน่นอน

ผลผลิตทำให้เราได้ประสบการณ์ใหม่และให้ผลทางความคิดได้ เช่น ยากล่อมประสาท สกีน้ำ หรือแม้แต่เครื่องรับโทรทัศน์ แต่ผลผลิตทางศิลปะ[1] นั้นค่อนไปทางที่จะดึงให้คนตอบสนองตามแบบที่เป็นมา ซึ่งมีประสบการณ์ใหม่และความคิดที่ได้จากผลผลิตเหล่านั้นน้อยมาก

ในจำนวนศิลปินที่สร้างวิดีโอจากโทรทัศน์วงจรปิดมี ดักลาส เดวิส Douglas David ฌวน ดาวนีย์ Juan Dawney แฟรงค์ จิลเลทท์ Frank Gillette บรูส เนามาน Bruce Nauman กลุ่ม เพาล์สา the Pulsa อีรา ชไนเดอร์ Ira Schnlider และคีท ซอนเนียร์ Keith Sornier วิดีโอจากศิลปินกลุ่มนี้ใช้ระบบของการสะท้อนกลับไปกลับมา การสื่อสาร การแสดงปฏิกิริยาโต้ตอบ และบทสนทนาที่เชื่อมตนเองกับสิ่งที่อยู่ภายนอกตนเองและในทางกลับกัน อุปกรณ์ที่ใช้สำหรับติดต่อกันนี้เรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีในพฤติกรรมของมนุษย์รวมไปถึงผู้มีส่วนร่วมที่ไม่ใช่มนุษย์ด้วยเช่นกัน ราวกับว่ามันอยู่ในระบบนิเวศอย่างหนึ่งที่ปรับเปลี่ยนใหม่ให้ถูกต้องได้ครั้งแล้วครั้งเล่าไม่รู้จบ (ฉันตั้งใจใช้คำที่เน้นจนเกินจริงในที่นี้เพื่อย้ำให้เห็นความยิ่งใหญ่บางประการ หรือความจริงจังอย่างมากในผลงานเหล่านั้น)

ผลงานบางชิ้นรวบรวมเอาการสื่อสารในเวลาที่เกิดขึ้นจริงระหว่างสาธารณะกับสถานีโทรทัศน์ การใช้โทรศัพท์ และเทคโนโลยีที่ใช่ส่งข้อความอย่างรวดเร็ว ทั้งหมดที่เกิดขึ้นนี้จะส่งผลย้อนกลับมาสู่การถ่ายทอดทางโทรทัศน์ เพื่อทำให้มีการเปลี่ยนแปลงแก้ไขหรือเป็นการแสดงความคิดเห็นโดยสาธารณะชนที่มีส่วนร่วม ผลงานอื่นๆมีการจัดฉากอย่างพิถีพิถัน มีจอโทรทัศน์และกล้องบันทึกภาพประกอบด้วย เมื่อผู้ชมผ่านเข้ามาเห็นภาพของตัวเองจากมุมมองอื่น และในเวลาที่ช้าลง กระจกสะท้อนภาพตัวเองแบบนี้อาจถูกทับซ้อนหรือปะต่อด้วยภาพจากเทปที่บันทึกไว้ล่วงหน้าแล้ว หรือภาพที่สร้างขึ้นจากการใช้อิเลคโทรนิคด้วย

ยังมีผลงานอื่นๆอีกที่ประกอบขึ้นจากกองจอภาพ และกล้องบันทึกภาพจำนวนมากที่ติดตั้งเป็นวงจากศูนย์กลางหรือมีการจัดเป็นชุด ซึ่งฉายภาพของจักรวาล ธรรมชาติ เมือง หรือจุลชีวะหลายๆภาพในเวลาเดียวกัน และมีห้องที่เกือบจะว่างเปล่าบรรจุไว้เพียงเครื่องฉายวิดีโอที่ขยายภาพทะเลทราย สถานีรถไฟใต้ดิน และภาพตัวผู้ชมคนหนึ่งในขณะนั้นจริงๆจากขนาดในจอโทรทัศน์ให้ใหญ่ขึ้นมาจนเต็มผนัง

ผลจากการใช้มุมกล้องด้านตรงข้ามกันและบรรยากาศที่ได้คาดคะเนไว้แล้วของสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพผนังว่างๆ (หรือบางครั้งก็เป็นภาพมุมแคบๆ) กล้องที่ติดตั้งไว้ 1 หรือ 2 ตัว และจอภาพ 1 เครื่อง จะแสดงภาพเป็นส่วนๆของทางเดินหรือผนังว่างเปล่าที่นิ่งไร้ความเคลื่อนไหว ภาพเหล่านี้คล้ายคลึงกับจอภาพของยามรักษาความปลอดภัยในอพาร์ทเมนต์ราคาแพง ใครคนหนึ่งกำลังรอให้ขโมยเดินเข้ามาในทางของกล้อง และแน่นอนว่า "ขโมย" คนนั้นก็คือผู้ชมในนิทรรศการนั้นเอง

เล่ห์กลของผลงานเหล่านี้ยังทำให้ผู้ชมรู้สึกขยาด ระดับของความคิดเชิงวิจารณ์ในผลงานเหล่านี้ ก่อตัวขึ้นจากสมมุติฐานต่อคนและพื้นที่ที่เหมือนๆกัน ซึ่งถูกติดตั้งไว้ด้วยอุปกรณ์ต่างๆ และความเชื่อมั่นอย่างหนักแน่นต่อความรุ่งเรืองของอุปกรณ์กลไกที่จะนำไปสู่จินตนาการ ฉันรู้สึก

---

[1] ผู้เขียนใช้คำเน้นว่า art product ซึ่งหมายถึงตัวผลผลิตทางศิลปะที่เป็นวัตถุ

ว่านี้เป็นความคิดดื้นๆและอ่อนไหวจนเกินไป ยกตัวอย่างเช่น มีความคิดหนึ่งซึ่งศิลปินอิตาเลี่ยนบางคนเป็นผู้เผยแพร่มาก่อนปี 1914 และถูกนำมาใช้กันอย่างซ้ำซากในทศวรรษที่ 60 ความคิดที่ว่านี้ก็คือ มีบางสิ่งบางอย่างที่สำคัญอย่างยิ่งต่อชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการไหลถ่ายเทข้อมูล ความรู้สึก และกิจกรรมระหว่างคนและสังคม โดยไม่ต้องเลือกสรรและเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วพร้อมๆกันในเวลาเดียว นี่เป็นความคิดที่ปฏิเสธวิธีการที่คนและสังคมเลือกที่จะรับและแลกเปลี่ยนข่าวสาร มีเรื่องทางวิทยาศาสตร์ที่คิดกันขึ้นมาเป็นสมมุติฐานว่า เทคโนโลยีการสื่อสารทางอีเลคโทรนิคสามารถจะนำมาซึ่งความสำนึกรู้ในระดับมหภาคและไปถึงระดับจักรวาลเลยทีเดียว เมื่อไม่มีที่ให้ต้องขยายการใช้เทคโนโลยีนี้ในโลกอีกต่อไปแล้ว ถึงวันนั้นหรือถ้าเป็นเช่นนั้นเราจะไขว่คว้าและนำมันมาใช้ได้ราวกับพรที่ได้รับจากสวรรค์ ยิ่งกว่านั้นผลงานเหล่านี้ไม่อาจตอบคำถามต่อความต้องการความเป็นส่วนตัวที่ชัดเจนของเราได้ สิ่งแวดล้อมที่เงียบสงบชวนให้ครุ่นคิด ณ ที่ซึ่งความรู้สึกอันละเอียดอ่อนทางกายและทางอารมณ์จะถูกกระตุ้นอย่างรุนแรงเป็นสิ่งที่ดั้งอยู่บนสมมุติฐานว่า การสงบนิ่งลงครุ่นคิดไตร่ตรองและความเป็นส่วนตัวเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ในหอศิลป์ แต่ก็น่าจะเห็นกันชัดเจนแล้วว่า ทุกวันนี้ทันทีที่ทุกคนเดินเข้าไปในหอศิลป์ก็จะเข้าไปอยู่ในฉากที่ได้จัดเอาไว้ราวกับว่าเป็นผลงานศิลปะไปด้วย ไม่มีใครรู้สึกว่าได้อยู่คนเดียว หอศิลป์ไม่ใช่ที่สงบเงียบเอาไว้พัก ทุกอย่างกลายเป็น*ศิลปะ*โดยไม่รู้ตัว

มีความปักใจหลงเชื่อในอุดมคติอย่างหนึ่ง ตัวอย่างหลังนี้มีที่มาจากความคิดแบบหัวก้าวหน้าในทางการศึกษาที่ว่า หากคนทั่วไปได้รับพื้นที่ที่เป็นสิทธิพิเศษ และได้รับของเล่นชิ้นพิเศษเขาจะทำอะไรบางอย่างที่เป็นแสงสว่างทางปัญญาได้เองโดยธรรมชาติ แต่ในข้อเท็จจริงแล้วไม่ได้เป็นเช่นนั้น ยกตัวอย่างเช่น แฟรงค์ จิลเลทท์ และอีรา ชไนเดอร์ ออกแบบสิ่งแวดล้อมหนึ่งที่ต้องอาศัยความร่วมมือกันประกอบเข้าเป็นงานที่ Antinoch College ในปี 1969 มีห้องกับคน 4 คนนั่งหันหลังชนกัน และหันหน้าเข้าหาผนัง 4 ด้าน มีกระจก 2 บาน กล้องถ่ายภาพที่สามารถควบคุมจากระยะไกล 4 ตัว และจอภาพ 4 เครื่อง ศิลปินบรรยายไว้ว่า "หลังจากผ่านระยะแรกที่มีความเขินอายไปแล้ว ทั้ง 4 คนก็เริ่มทำตัวตามสบาย ในชั่วเวลานี้ พวกเขาเริ่มเล่นกับกระจกและกล้องถ่ายภาพ อ่านบทกวี วาดรูป เริ่มเคาะทุบ หกคะเมนตีลังกา" (Radical Software 2, No.5) การเล่นไปรอบๆ? บทกวี? การเคาะทุบ? การหกคะเมนตีลังกา? ทั้งเทคโนโลยีราคาแพง ความตั้งใจและการทำงานเพื่อการศึกษาดูพฤติกรรมคนนั้นมีบอกไว้ล่วงหน้าในสิ่งที่เรียกกันว่าห้องประสบการณ์ ซึ่งมีมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 แล้ว! นี่แทบจะไม่เป็นการทดลองเลย

แต่จิลเลทน์และชไนเดอร์เป็นศิลปินที่มีพรสวรรค์และมีความตั้งใจที่ดีมาก ผลงานของพวกเขาเป็นที่สนใจของฉันอย่างมาก ฉันยกเอาผลงานที่ Antinoch ออกมาชิ้นเดียว เพราะว่าผลงานชิ้นนี้ชี้ให้เห็นชัดถึงความคิดพิจารณาเชิงวิจารณ์ที่มักจะเจือจางลง ในหมู่ศิลปินที่ถูกจูงใจจากอุปกรณ์กลไกพิเศษ ผลงานเหล่านั้นกลายเป็นของพื้นๆที่นิยมทำกันจนเฝือซึ่งตกทอดมาในนามของความเป็นสมัยใหม่

อันที่จริง สิ่งแวดล้อมที่พวกเขาสร้างขึ้น และแบบแผนดำเนินการดังกล่าวมาแล้ว สำหรับฉันดูเหมือนว่ามีความเป็นพิธีการและมีรูปแบบที่เป็นระบบมากมายกว่าการตอบสนองของมนุษย์

ต่อสิ่งนี้เสียอีก ปัญหาเกิดขึ้นก็เพราะว่า ศิลปินได้ใช้อิสระที่กำหนดรายการสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ แต่กีดกันไม่ให้ผู้เข้าร่วมได้กำหนดโครงการที่เหมาะสมในสิ่งแวดล้อมนี้ นี่อาจจะเป็นความกลัวซึ่งผิดที่ผิดทางต่อการใช้เล่ห์เหลี่ยมลวงคน แม้ว่าห้องจะถูกออกแบบเพื่อยั่วให้เกิดการตอบสนอง และถูกสร้างขึ้นอย่างมีเล่ห์เหลี่ยมแนบเนียน ไม่ว่าด้วยเหตุผลใดก็ตาม จิลเลทท์และชไนเดอร์ไม่ได้ดำเนินการให้ตลอดโดยองค์รวม

โดยปรกติแล้ว เมื่องานศิลปะที่ต้องการการมีส่วนร่วมของคนถูกแสดงในบริบทของนิทรรศการหนึ่งโดยไม่รู้ตัวทั้งศิลปินและผู้ชมต่างก็คาดหวังว่ามันจะเป็น หรือเหมือนกับภาพๆหนึ่งซึ่งก็จะถอยออกมาและรักษาระยะห่างกับงานไว้ เมื่อผู้ชมถูกเร่งเร้าให้กลายเป็นส่วนหนึ่งโดยปราศจากการช่วยเหลือแนะนำหรือการเตรียมการใดๆ พวกเขาจะรู้สึกถูกหลอกและจะคิดเหมือนๆกัน

ฉันอาจจะรวมอยู่ในกลุ่มที่คิดเหมือนๆกันว่า ความชื่นชอบอย่างเหนียวแน่นของศิลปินวิดีโออาร์ตก็คือ อุปกรณ์พิเศษที่ใช้ดึงเวลาให้ช้าลง มีสิ่งที่เหมือนกันอย่างยิ่งก็คือ การใช้เสียงสะท้อนในช่วงต้นของดนตรีแบบ Musique Concrète[2] นั้นเอง นัยของความคิดนี้มีอยู่ว่า การเรียกสิ่งที่เพิ่งจะผ่านไปเดี๋ยวนี้เองให้ที่ปรากฏซ้ำหรือการทำซ้ำเป็นผลในการปฏิเสธอนาคต และด้วยเหตุนี้จึงพิสูจน์ให้เห็นถึงความไม่รู้จบของปัจจุบัน บางทีอาจมีความเย้ายวนที่นิยมชมชอบกันซึ่งให้ประสบการณ์เช่นเดียวกันนี้จากการใช้ยาด้วย ในหลายกรณี มันไม่ใช่การค้นพบอะไรใหม่ทางปรัชญา หรือคุณูปการของงานวิดีโอประกอบสิ่งแวดล้อมที่ทำให้โลกสว่างไสวขึ้นด้วยการปรับตัวให้เคยชินกับการลืมอดีตเมื่อวานและปฏิเสธวันพรุ่งนี้ (น่าขันที่ฉันพบว่าในศิลปะที่ใช้เทปบันทึกภาพที่ค่อนข้างจะหัวโบราณสักหน่อย โดยเฉพาะในกลุ่มที่บันทึกภาพการแสดงเพอร์ฟอร์มานส์ในลักษณะแบบละครเอาไว้เฉยๆนั้น ยังมีสาระในระดับของมโนทัศน์มากกว่าด้วยซ้ำ หากไม่ถูกดึงดูดใจจากมนต์ขลังหรือปัญหาทางเทคนิคของเครื่องมือกระจุกกระจิกเสียแล้ว ศิลปินวิดีโออาร์ทอาจใช้เวลามากขึ้นในการคิดและการใช้จินตนาการ)

ในการวิเคราะห์สุดท้าย งานวิดีโอที่นำเข้ามาประกอบสร้างสิ่งแวดล้อม (ที่ไม่บันทึกเทป) ผลงานเหล่านี้มีจิตสำนึกสูงขึ้น และเป็นการขยายประสบการณ์อันมีประโยชน์ ดูเหมือนว่าจะเป็นศิลปะวิดีโอเพียงอย่างเดียวที่น่าสนใจ แต่มันก็ยังคงมีรูปแบบที่หรูหราฟุ่มเฟือย เหมือนกับงานอาร์ตเทค Art Tech จำนวนมากเมื่อไม่กี่ปีมานี้ ผลงานที่ประกอบสิ่งแวดล้อมนี้มีความคล้ายคลึงกับการจัดแสดงเวิลด์แฟร์ "สู่โลกอนาคต" ซึ่งมีเค้าแนวคิดในการมองระบบกลไกกดปุ่มว่าเป็นโลกอันงดงาม และมุ่งที่จะประกาศความเชื่อตามแบบศตวรรษที่ 19 มันมีบางส่วนคล้ายบ้านในสวนสนุก บางส่วนห้องทดลองทางจิตวิทยา การเข้ามาเกี่ยวข้องและให้การสนับสนุนของพิพิภัณฑ์ศิลปะและหอศิลป์ซึ่งมีประเพณีปฏิบัติต่อกันมาในการให้ความเคารพต่อผลงานที่นำมาแสดงนั้น

---

[2] Musique Concrète เป็นแนวดนตรีที่ถูกเรียกโดยนักดนตรีกลุ่มหนึ่งในปารีสปลายทศวรรษที่ 1940 นำโดย Pierre Schaeffer แนวดนตรีนี้เกิดขึ้นจากการบันทึกเสียงทั้งจากธรรมชาติและการบรรเลง หรือแม้แต่เสียงจากเครื่องจักรเอาไว้เป็นข้อมูล และนำเสียงที่บันทึกไว้นั้นมาเปิดทับซ้อนกันอีกครั้งหนึ่ง

ให้ผลในทางปฏิบัติที่ประกันได้เลยว่า การที่ผู้ชมจะเข้ามามีส่วนร่วมในผลงานที่ควรจะเกิดขึ้นจะเป็นไปอย่างลังเลและผิวเผิน

การมีส่วนร่วม เป็นกุญแจสำคัญในจุดนี้ แต่ในแขนงของศิลปะวิดีโอที่นับเป็นการทดลองอย่างที่สุดนี้ เราต้องยอมจำนนต่อแสงเรืองๆของหลอดภาพในจอโทรทัศน์ ในขณะที่ความคิดของเรากำลังจะถึงอวสาน จนกระทั่งถึงวันที่วิดีโอถูกใช้กันทั่วไปเหมือนโทรศัพท์แล้ว มันก็จะยังเป็นสื่อแปลกประหลาดที่โอ้อวดตัวมันอยู่นั่นเอง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้แปล

แปลจาก : Alan Kaprow. "Video Art; Old Wine in a New Bottle" **Essays on the Blurring of Art and Life** : University of California Press. 1993, p.p.148-153.
ตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน Art forum 12, No. 10. 1974, p.p. 46-49.

บทวิเคราะห์

อลัน คาพโรพ ผู้เขียนบทวิจารณ์ดอนต้นที่คัดมานี้ เป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดีในวงการทัศนศิลป์มาตั้งแต่ทศวรรษที่1950 เพราะผลงานทางด้านสร้างสรรค์และบทความทางศิลปะที่เขาเขียน ล้วนแล้วแต่กระตุ้นให้ผู้ชมและผู้อ่านต้องขบคิดต่อประเด็นการวิจารณ์ที่เขาได้เสนอเอาไว้ในผลงานเหล่านั้น ในฐานะของผู้สร้างสรรค์ คาพโรพได้ชื่อว่าเป็นผู้บุกเบิกศิลปะแนว แฮพเพนนิ่ง happening art ที่พัฒนาไปเป็นศิลปะแนวคอนเซพท์ชวล conceptual art และศิลปะแนวเพอร์ฟอร์มานส์ performance art ในเวลาต่อมา ในช่วงเวลาที่ศิลปะแนวทางดังกล่าวแพร่หลายในนามของศิลปะของกลุ่มหัวก้าวหน้า ศิลปินจำนวนมากก็เข้าร่วมกับกระแสศิลปะในทิศทางนี้ ความนิยมในหมู่ของศิลปินส่วนหนึ่งก็เพราะเกิดความเข้าใจไขว้เขวไปว่า ศิลปะในแนวทางนี้เป็นทางออกให้ศิลปินสามารถแสวงหาความแหวกแนวและความแปลกใหม่ในงานศิลปะได้ จนคาพโรพเองต้องเขียนบทวิจารณ์วงการศิลปะและการสร้างสรรค์ของศิลปินที่เอาคำว่า "ความก้าวหน้า" และ "แนวคิดใหม่ของการสร้างสรรค์" มาเป็นฉากกำบังสาระสำคัญที่แท้จริงของการสร้างสรรค์

ผู้ที่ศึกษาแนวคิดของคาพโรพอย่างผิวเผิน มักจะอ้างแนวคิดของคาพโรพในแง่ที่เขาให้ความสำคัญต่อความคิดในงานศิลปะเป็นหลัก และมักด่วนสรุปเอาว่าคาพโรพต่อต้านการสร้างสรรค์งานศิลปะในแบบจิตรกรรมและประติมากรรม เป็นความจริงที่คาพโรพให้ความสำคัญต่อความคิด ประสบการณ์ และการเรียนรู้ในงานศิลปะ และคาพโรพเองไม่ได้สร้างงานตามขนบของการสร้างงานที่ทำกันอยู่ทั่วไป แต่นั่นยังไม่อาจนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า คาพโรพต่อต้านศิลปะตามขนบทั้งหมด โดยความจริงแล้วคาพโรพต่อต้านผลผลิตทางศิลปะที่นำไปสู่กระบวนการของธุรกิจศิลปะ ในแง่นี้ความบางตอนในบทวิจารณ์ข้างต้นก็ระบุชัดถึงความคิดของเขาที่ต่อต้านไปถึงกลไกของหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่มีส่วนร่วมในการสร้างคุณค่าเชิงพาณิชย์ให้แก่ผลผลิตทางศิลปะด้วย หากย้อนกลับไปศึกษาความคิดของศิลปินและนักวิจารณ์ผู้นี้จากบทวิจารณ์ชิ้นสำคัญที่มีผู้อ้างอิงถึงมากเป็นชิ้นแรก ซึ่งเขาเขียนถึงงานจิตรกรรมของแจคสัน พอลลอค Jackson Pollock คาพโรพชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า คุณค่าในงานของพอลลอคอยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน[1]

หากพิจารณาในกรณีนี้อย่างถี่ถ้วนแล้วจะไม่อาจกล่าวได้เลยว่า คาพโรพต่อต้านศิลปะที่สร้างกันตามขนบทั้งหมด และหากพิจารณาบทวิจารณ์ที่คัดมาดอนต้นอย่างถี่ถ้วนก็จะเห็น มโนทัศน์ทางศิลปะที่ชัดเจนของคาพโรพว่า อันที่จริงเขาต่อต้านงานศิลปะในทิศทางที่ผิวเผินทุกรูปแบบ ไม่ว่าผลงานนั้นจะเป็นศิลปะวัตถุ อยู่ในรูปของการแสดงหรืออาศัยอุปกรณ์ที่ใช้เทคโนโลยีอันทันสมัย หรือแม้แต่ศิลปะที่อยู่ในรูปกิจกรรมและการทดลอง หากผลงานเหล่านั้นไม่กระตุ้นผู้ชมและสังคมให้เห็นคุณค่าด้านการเรียนรู้และประสบการณ์ทางปัญญา

จากการตั้งชื่อบทวิจารณ์นี้อาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์ได้สรุปรวมมโนทัศน์และประเมินคุณค่าภาพรวมของงานศิลปะในทิศทางที่กำลังจะวิจารณ์ไว้เสียแต่ชั้นแรกแล้ว บทวิจารณ์นี้จึงเป็น

---

[1] ดูบทความเรื่อง "The Lagacy of Jackson Pollock", Art New 57, No.6, 1958, p.p.24-26, 55-57

ตัวอย่างที่ดีที่แสดงถึงจุดยืนอันหนักแน่นและมโนทัศน์ทางศิลปะที่ชัดเจนของนักวิจารณ์คนหนึ่ง แม้บทวิจารณ์นี้ผู้วิจารณ์จะมุ่งมองไปที่ศิลปะซึ่งใช้วิดีโอเป็นสื่อ แต่ขอบเขตของบทวิจารณ์นี้ก็กินความกว้างไปสู่ศิลปะในรูปแบบอื่นๆที่มีความสัมพันธ์กับศิลปะวิดีโอด้วย ทัศนวิจารณ์ที่เปิดกว้างไปสู่ศิลปะแนวเพอร์ฟอร์มานส์และศิลปะแนวที่ต้องการให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ยิ่งดอกย้ำให้เราเห็นว่ารูปแบบและกลวิธีใหม่ๆไม่ใช่แก่นสำคัญในมโนทัศน์ทางศิลปะของคาพโรพ ตั้งแต่ต้นบทไปจนจบเขาเน้นย้ำถึงความสำคัญของ "การค้นหา" และ "การทดลอง" สำหรับคาพโรพ การทดลองทางศิลปะไม่ใช่เพื่อการทดลองในตัวเองอย่างไร้เป้าหมายและไม่ใช่เพื่อสร้างความแปลกใหม่ แต่หัวใจสำคัญของการทดลองก็เพื่อเปิดประตูให้ผู้ชมก้าวเข้ามาสู่กระบวนการของการเรียนรู้และรับประสบการณ์อันมีคุณค่าทางปัญญาจากงานศิลปะ ซึ่งในการทดลองนี้ศิลปินจะต้องกระทำด้วยจิตสำนึกด้วยมโนทัศน์ที่ชัดเจนนี้เขาจึงไม่ลังเลใจเลยที่จะประเมินคุณค่างานศิลปะวิดีโอที่เขาได้จำแนกแยกแยะให้เห็นโดยละเอียดแล้ว ทั้งไม่ลังเลใจที่จะตำหนิสถาบันศิลปะที่ยื่นมือเข้ามายุ่งเกี่ยว ทั้งในแง่ของการหาประโยชน์ หรือในแง่ของการชักจูงให้ศิลปินหลงทาง ไม่ว่าจะเป็นการสนับสนุนโดยมีจุดประสงค์เคลือบแฝงหรือไม่ก็ตาม การวิเคราะห์ของคาพโรพที่ไม่โอนเอียงไปตามกระแสยังช่วยเตือนเพื่อนศิลปินที่หมกมุ่นอยู่กับอุปกรณ์เทคโนโลยีอันทันสมัยให้ใช้วิจารณญาณต่อการใช้สื่อประเภทนี้

การพิจารณาบทวิจารณ์ของอลัน คาพโรพ ชิ้นนี้อาจทำได้ชัดเจนขึ้น เมื่อเรามองจากสายตาของปัจจุบัน บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีอายุเกือบ 30 ปีแล้ว ตลอดช่วงเวลาที่ผ่านมาเทคโนโลยีของสื่อวิดีโอได้พัฒนาก้าวหน้าไปกว่าอดีตมาก ศิลปินในแนวทางนี้ก็มีเพิ่มขึ้นมากมายเช่นกัน ดังนั้นการจะสรุปว่า ศิลปะวิดีโอทั้งหมดเป็นเช่นเดียวกับการประเมินของคาพโรพก็อาจไม่เป็นธรรมต่อศิลปินนัก อย่างไรก็ตาม ตลอดช่วงเวลา 30 ปีมานี้ศิลปะวิดีโอมีความเปลี่ยนแปลงไปจากทิศทางที่ คาพโรพ วิเคราะห์ไว้ไม่มากนัก ทั้งรูปแบบและวิธีการที่ศิลปินนำสื่อวิดีโอมาใช้ รวมไปถึงการนำเสนอผลงานต่อผู้ชม แม้เนื้อหาและกลวิธีในการนำเสนอจะมีความซับซ้อนและหลากหลายมากขึ้นก็ตาม ส่วนในด้านการนำสื่อวิดีโอมาใช้ร่วมกับศิลปะรูปแบบอื่นๆก็เป็นที่น่าสังเกตว่าความนิยมในศิลปะวิดีโอที่ถดถอยลงบ้างในช่วงทศวรรษที่ 1980 เกิดขึ้นพร้อมๆกันไปกับความนิยมในศิลปะแนวเพอร์ฟอร์มานส์ที่ลดน้อยลงด้วยในเวลาเดียวกัน ส่วนความนิยมในสื่อวิดีโอที่กลับเพิ่มขึ้นอีกครั้งในทศวรรษที่ 1990 ที่ผ่านมาจนถึงขณะนี้ ก็เพราะเทคโนโลยีด้านคอมพิวเตอร์ช่วยให้เทคนิคการตัดต่อภาพในวิดีโอทำได้ง่าย รวดเร็ว และมีประสิทธิภาพมากขึ้น ในแง่นี้แล้วการประเมินของคาพโรพที่ว่า ศิลปะในแนวทางนี้มีความยั่วยวนจากความสะดวก ความรวดเร็ว ความประหยัด และเสน่ห์จากอุปกรณ์ กลไกอันทันสมัยก็ดูจะไม่ผิดพลาดนัก

สิ่งที่พึงตระหนักจากบทวิจารณ์นี้อีกประการหนึ่งก็คือ แก่นความคิดของคาพโรพที่ต้องการชี้ให้เห็นว่า คุณค่าอันแท้จริงในงานศิลปะนั้นอยู่ที่กระบวนการเรียนรู้และการกระตุ้นให้เกิดปัญญาไม่ว่าผลงานนั้นจะอยู่ในรูปแบบใดก็ตาม อาจกล่าวได้ว่า คาพโรพคือดันดำรับของ

ศิลปินที่เรียกร้องให้มีการทำลายขอบเขตกันระหว่างกระบวนการเรียนรู้ระหว่างผู้ชมกับศิลปะ[2] (ซึ่งศิลปะแนวเพอร์ฟอร์มานส์และศิลปะแนววิดีโอก็มีกำเนิดขึ้นจากแนวความคิดนี้ด้วยเช่นกัน) ที่เขาเรียกว่า participatory art ซึ่งปัจจุบันพัฒนาไปสู่ศิลปะในรูปแบบที่เน้นการทำกิจกรรมที่กำลังแพร่หลายอยู่ในขณะนี้ สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ แม้คาพโรพจะให้คุณค่าแก่กระบวนการเรียนรู้ และต้องการเห็นการเปิดให้ผู้ชมมีส่วนเข้าร่วมกับกระบวนการทางปัญญาของศิลปะ อย่างแท้จริงก็ตาม แต่ขอบเขตของกิจกรรมทางศิลปะกับกิจกรรมของโลกที่ดำเนินไป สำหรับคาพโรพก็หาใช่สิ่งที่สวมกันได้สนิทเสมอไป คาพโรพย้ำไว้ในตอนต้นว่า กิจกรรมบางประการมีสมควรจะกระทำใน "โลกของความเป็นจริง" ไม่ใช่ใน "โลกของศิลปะ"

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาในประเด็นของการเรียกร้องให้เกิดกระบวนการเรียนรู้จากการเปิดให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับงานศิลปะที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์นี้ จะเห็นได้ว่าคาพโรพไม่ได้เป็นเพียงผู้บุกเบิก แต่ยังทำหน้าที่ผู้ดูแลในฐานะของนักวิจารณ์ที่ติดตามและเสนอความคิดต่อศิลปินรุ่นหลังต่อๆมาด้วย ดังในกรณีของการใช้วิดีโอเข้าร่วมกับศิลปะแนวเพอร์ฟอร์มานส์ เขากล้าที่จะตัดสินประเมินคุณค่า และชี้ให้เห็นว่า การใช้วิดีโอแบบ "ฉายหนังซ้ำ" ไม่อาจบรรลุถึงแก่นของศิลปะการแสดง หรือในกรณีของงานศิลปะที่ต้องการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในหลายรูปแบบ คาพโรพก็ชี้ได้ชัดว่า ความล้มเหลวนั้นเกิดขึ้นจากทัศนคติของศิลปินและหอศิลป์นั่นเองที่ไม่ได้เปิดพรมแดนของการมีส่วนร่วมแก่ผู้ชมอย่างแท้จริง คำวิจารณ์ของคาพโรพแม้ผ่านมาเกือบ 30 ปีแล้วก็ตาม แต่ในหลายๆ ประเด็นความคิดเห็นของเขาก็ยังทันยุคทันสมัย แน่นอนว่าสาระสำคัญของงานศิลปะย่อมต้องมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเมื่อ 30 ปีที่แล้วในบางประการ ดังนั้น ความเข้มข้นหรือเจือจางของเหล่าที่หมักมานานกว่า 30 ปีจะมีรสชาติเช่นใด ย่อมต้องรอการพิสูจน์จากวงการศิลปะและนักวิจารณ์ที่จะสานต่อความคิดนี้ คาพโรพได้ทิ้งไว้เป็นมรดกทางปัญญาแก่เรา

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล : ผู้วิเคราะห์

---

[2] ดูแนวคิดของอลัน คาพโรพ ได้จากหนังสือรวมบทความ 5 ทศวรรษของเขา : "Essays on the Blurring of Art and Life", University of California Press, 1993