# บทบาทของตัวอักษรในศิลปะร่วมสมัย

โดย
นางสาวกรกนก วงศ์สุวรรณ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

# บทบาทของตัวอักษรในศิลปะร่วมสมัย

โดย
นางสาวกรกนก วงศ์สุวรรณ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

# ROLES OF ALPHABET IN CONTEMPORARY ART

By

MISS Kornkanok WONGSUWAN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts Art Theory

Department of Art Theory

Academic Year 2023

Copyright of Silpakorn University

| | |
|---|---|
| หัวข้อ | บทบาทของตัวอักษรในศิลปะร่วมสมัย |
| โดย | นางสาวกรกนก วงศ์สุวรรณ |
| สาขาวิชา | ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต |
| อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก | ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์ |

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกดามณี)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ สุธี คุณาวิชยานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รองศาสตราจารย์ กันจณา ดำโสภี)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

640120024 : ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : ตัวอักษร, สื่อทางทัศนศิลป์, การอ่านภาพและคำ, ศิลปะเชิงแนวคิด, ศิลปะร่วมสมัย
นางสาว กรกนก วงศ์สุวรรณ: บทบาทของตัวอักษรในศิลปะร่วมสมัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

การศึกษาบทบาทของตัวอักษรในศิลปะร่วมสมัยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร วัตถุประสงค์ทางการสื่อสาร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ โดยคัดสรรผลงานกรณีศึกษาในแนวทางศิลปะเชิงแนวคิดซึ่งถูกสร้างสรรค์ขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1970 เป็นต้นไป มีลักษณะเด่นชัดต่อการใช้ตัวอักษรในการแสดงออกจำนวน 12 ชิ้น ผู้วิจัยใช้กรอบทฤษฎีสัญศาสตร์เชิงโครงสร้างในการตีความอันเชื่อมโยงกับบริบทแต่ละสังคมและวัฒนธรรมซึ่งแฝงตัวอยู่ในศักยภาพของตัวอักษรมาวิเคราะห์ร่วมด้วย เมื่อกระทำการจัดกลุ่มได้ความสัมพันธ์ร่วมในแง่สาระสำคัญ 4 ประเด็นหลัก พบว่า 1. การตั้งคำถามต่อธรรมชาติของความเป็นศิลปะหยิบยืมตัวอักษรในฐานะสื่อชี้นำความคิดภายใต้ข้อกังขาของกระบวนการก่อเกิดศิลปะ วัฒนธรรมการจ้องมอง และการสวมใส่ความหมายใหม่ 2. สตรีนิยมหยิบยืมตัวอักษรในฐานะสื่อชี้นำความคิดภายใต้ความทัดเทียมระหว่างสตรีกับบุรุษจากแหล่งกำเนิดภายในร่างกายสตรี การต่อสู้จากสภาวะกีดกันทางสังคม และการตีความหลักปฏิบัติศาสนา 3. การเมืองหยิบยืมตัวอักษรในฐานะสื่อชี้นำความคิดภายใต้เนื้อหาประวัติศาสตร์พื้นที่ สิทธิมนุษยชน และประชาธิปไตย และ 4. ปรัชญาชีวิตหยิบยืมตัวอักษรในฐานะสื่อชี้นำความคิดภายใต้เนื้อหาการเปิดเผยสารัตถะ การดำรงอยู่ และการแสวงหา

เมื่อพิจารณาลึกลงไปตัวอักษรได้กลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งทางศิลปะสามารถอยู่ร่วมกับสื่ออื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นร่างกาย วัสดุสำเร็จรูป ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์ หรือแม้แต่วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ เกาะเกี่ยวกับหลักภาษาอย่างแน่นแฟ้นผ่านบุรุษสรรพนาม กลุ่มคำหรือวลี บทกวีหรือการพรรณนา และตัวอักษรไร้ความหมาย ซึ่งล้วนแล้วแต่ทำหน้าที่ส่งเสริมให้สาระสำคัญหนักแน่นยิ่งขึ้น

640120024 : Major Art Theory
Keyword : ALPHABET OR TEXT-BASED MEDIUMS OF VISUAL ART WORDS AND IMAGES CONCEPTUAL ART CONTEMPORARY ART

MISS Kornkanok WONGSUWAN : Roles of Alphabet in Contemporary Art
Thesis advisor : Professor Chaiyosh Isavorapant, Ph.D.

This study aims to investigate the relationship between the alphabet and text-based art, delving into their correlation with communication objectives and elements of the visual arts. The research comprises 12 sets of case studies encompassing conceptual art projects initiated since the 1970s, categorized alphabetically. To facilitate understanding, the researcher employs structural semiotics, which establish connections to the social and cultural contexts implicit in the potential of the alphabet. The study discerns a multifaceted interaction in terms of substance, encompassing four principal considerations: 1. Questioning what art is and its essence utilizes the alphabet as a medium to convey notions regarding the artistic process, gazed culture, and the emergence of new meanings. 2. Feminism utilizes the alphabet as a medium to articulate notions of gender equality rooted in the female organ, combat social marginalization, and reinterpret religious practices. 3. Politics employs the alphabet as a medium to convey ideas concerning spatial history, human rights, and democracy. 4. The philosophy of life employs the alphabet as a medium to convey ideas regarding essence, existence, and the pursuit of meaning.

When considered in depth, the alphabet has evolved into an art form capable of coexisting with various media. Whether it is a human or animal body, readymade, fonts, or even material and interaction in public space, association with the form of transmission through the language principles firmly through the pronouns, words or phrases, poems or descriptions, and meaningless alphabet all serve to promote the fundamentals more strongly.

# กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความกรุณาจากศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ให้ความช่วยเหลือและให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อผู้วิจัย รวมทั้งศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์กันจณา ดำโสภี ผู้ทรงคุณวุฒิ ที่กรุณาให้คำปรึกษา คำแนะนำ และข้อเสนอแนะที่เป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย ส่งผลให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้ถูกต้องและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณในความกรุณาของทุกท่านเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ ดร. ปรมพร ศิริกุลชยานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์โอชนา พูลทองดีวัฒนา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปวีณา สุธีรางกูร อาจารย์ ดร.สุธา ลีนะวัต ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล และผู้ช่วยศาสตราจารย์หฤทยา ขุนน้อย คณาจารย์สาขาหลักสูตรทฤษฎีศิลป์ทุกท่านที่ให้ความรู้ คำแนะนำ และประสบการณ์อันมีค่ายิ่งแก่ผู้วิจัย ขอขอบพระคุณผู้ตีพิมพ์หนังสือ วารสาร เอกสารวิชาการ วิทยานิพนธ์ และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ที่มีส่วนช่วยให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอบคุณกุสุมนิภา วงศ์สุวรรณ ผู้เป็นพี่สาว ธัญจิรา สุยสุทธิ์ ผู้เป็นน้า ทั้งญาติพี่น้อง ผองเพื่อนพ้องมากมายในประเทศไทยและเยอรมนีซึ่งข้าพเจ้าไม่อาจกล่าวชื่อได้หมด คอยให้การสนับสนุนและกำลังใจอย่างดีเสมอมา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง Prof. Markus Löffler Prof. Andree Korpys และ Susanne Schäfer ที่ต้อนรับอย่างอบอุ่น ช่วยเหลือ เอาใจใส่ ให้ประสบการณ์อันไม่สามารถประเมินคุณค่าได้ระหว่างที่ศึกษาอยู่ที่ Hochschule für Künste Bremen ประโยชน์อันเกิดจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอน้อมบูชาแด่พระคุณบิดา มารดา ครู อาจารย์ผู้อบรมสั่งสอน

กรกนก วงศ์สุวรรณ

# สารบัญ

**หน้า**


บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ ..... 20

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ..... 20

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย ..... 10

1.3 ขอบเขตของการวิจัย ..... 10

1.4 วิธีการศึกษา ..... 11

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม ..... 12

2.1 กรอบคิดตะวันตกอันมีต่อความจริง ..... 12

2.1.1 พัฒนาการระหว่างศิลปะกับความจริง ..... 12

2.1.2 อิทธิพลสมัยใหม่ต่อการเข้าถึงความจริง ..... 15

2.1.3 วิวัฒนาการของภาพและคำ ..... 16

2.1.4 ทฤษฎีภาษาศาสตร์โครงสร้าง ..... 20

2.2 ความเคลื่อนไหวระหว่างศิลปะสมัยใหม่และภาษา ..... 24

2.2.1 ความเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่ ..... 26

2.2.2 คิวบิสม์ (Cubism) ..... 34

2.2.3 ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ..... 40

2.3 การรับรู้ (Perception) ทางภาษา..... 46
2.3.1 การรับรู้ทางสายตา (Visual Perception)..... 46
2.3.2 ภาษาศาสตร์เชิงจิตวิทยา (Psycholinguistics)..... 48
บทที่ 3 ลักษณะทางกายภาพและบริบทแวดล้อมของผลงานกรณีศึกษา..... 51
3.1 ผลงาน I Am Still Alive, 1970-2000 ของ อง คะวะระ (On Kawara, ค.ศ. 1932-2014). 51
3.1.1 ลักษณะทางกายภาพ..... 51
3.1.2 บริบทแวดล้อม..... 52
3.2 ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 ของ จอห์น บัลเดสซารี (John Baldessari, ค.ศ.1931-2020)..... 57
3.2.1 ลักษณะทางกายภาพ..... 57
3.2.2 บริบทแวดล้อม..... 58
3.3 ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977 ของ แคโรลี ชนีแมนน์ (Carolee Schneemann ..... 62
ค.ศ. 1939-2019)..... 62
3.3.1 ลักษณะทางกายภาพ..... 63
3.3.2 บริบทแวดล้อม..... 67
3.4 ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984 ของ บรูซ นอแมน (Bruce Nauman, ค.ศ. 1941)..... 70
3.4.1 ลักษณะทางกายภาพ..... 72
3.4.2 บริบทแวดล้อม..... 73
3.5 ผลงาน When Racism and Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989 ของกลุ่มกอริลลา เกิลส์ (Guerrilla Girls — A Collective of Feminist Visual Artists Active Since 1985)..... 76
3.5.1 ลักษณะทางกายภาพ..... 77
3.5.2 บริบทแวดล้อม..... 79
3.6 ผลงาน Die Philosophie, 1990 ของ โธมัส โลเชอร์ (Thomas Locher, ค.ศ. 1956)..... 81

3.6.1 ลักษณะทางกายภาพ ..... 82
3.6.2 บริบทแวดล้อม ..... 93
3.7 ผลงาน I Am Its Secret, 1993 ของ ชิริน เนชัต (Shirin Neshat, ค.ศ. 1957) ..... 95
3.7.1 ลักษณะทางกายภาพ ..... 96
3.7.2 บริบทแวดล้อม ..... 98
3.8 ผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994 ของ สวี่ ปิง ( 徐冰 หรือ Xú Bīng, ค.ศ. 1955) ..... 100
3.8.1 ลักษณะทางกายภาพ ..... 102
3.8.2 บริบทแวดล้อม ..... 103
3.9 ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003 ของ กอร์ดอน ยัง (Gordon Young, ค.ศ. 1952) ..... 105
3.9.1 ลักษณะทางกายภาพ ..... 106
3.10 ผลงาน Remembering, 2009 ของ อ้าย เว่ยเว่ย ( 艾未未 หรือ Ài Wèiwèi, ค.ศ 1957) ..... 112
3.10.1 ลักษณะทางกายภาพ ..... 113
3.10.2 บริบทแวดล้อม ..... 113
3.11 ผลงาน Mondrian’s Work XII, 2016 ของ โจเซฟ โคซุธ (Joseph Kosuth, ค.ศ.1945) 116
3.11.1 ลักษณะทางกายภาพ ..... 117
3.11.2 บริบทแวดล้อม ..... 118
3.12 ผลงานชุด VOTE YOUR FUTURE, 2018 ของ เจนนี โฮลเซอร์ (Jenny Holzer, ค.ศ.1950) ..... 121
3.12.1 ลักษณะทางกายภาพ ..... 122
3.12.2 บริบทแวดล้อม ..... 123
บทที่ 4 บทวิเคราะห์ตัวอักษร ..... 128
4.1 การตั้งคำถามต่อธรรมชาติของความเป็นศิลปะ ..... 129

4.1.1 ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 ..... 129
4.1.1.1 ร่างกายและสื่ออื่น ..... 131
4.1.1.2 สรรพนามบุรุษที่ 1 ..... 134
4.1.2 ผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994 ..... 134
4.1.2.1 ร่างกายและสื่ออื่น ..... 136
4.1.2.2 ตัวอักษรไร้ความหมาย ..... 137
4.1.3 ผลงาน Mondrian's Work XII, 2016 ..... 138
4.1.3.1 วัสดุสำเร็จรูป ..... 138
4.1.3.2 การพรรณนา ..... 139
4.2 สตรีนิยม ..... 139
4.2.1 ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977 ..... 139
4.2.1.1 ร่างกายและสื่ออื่น ..... 141
4.2.2 ผลงาน When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What WillYour Art Collection Be Worth? 1989 ..... 146
4.2.2.1 ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น ..... 146
4.2.2.2 สรรพนามบุรุษที่ 2 ..... 147
4.2.3 ผลงาน I Am Its Secret, 1993 ..... 148
4.2.3.1 ร่างกายและสื่ออื่น ..... 149
4.2.3.2 บทกวี ..... 151
4.3 การเมือง ..... 152
4.3.1 ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003 ..... 152
4.3.1.1 วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ ..... 152
4.3.1.2 สรรพนามบุรุษที่ 1 และ *3* ..... 153
4.3.2 ผลงาน Remembering, 2009 ..... 153

4.3.2.1 วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ ..... 154
4.3.2.2 สรรพนามบุรุษที่ *3* ..... 155
4.3.3 ผลงานชุด Vote Your Future, 2018 ..... 155
4.3.3.1 ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น ..... 156
4.3.3.2 สรรพนามบุรุษที่ 1 2 และ 3 ..... 156
4.4 ปรัชญาชีวิต ..... 157
4.4.1 ผลงาน I Am Still Alive, 1970-2000 ..... 157
4.4.1.1 ร่างกายและสื่ออื่น ..... 158
4.4.1.2 สรรพนามบุรุษที่ 1 ..... 161
4.4.2 ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984 ..... 161
4.4.2.1 วัสดุสำเร็จรูป ..... 162
4.4.2.2 วลี ..... 163
4.4.3 ผลงาน Die Philosophie, 1990 ..... 163
4.4.3.1 วัสดุสำเร็จรูป ..... 165
4.4.3.2 กลุ่มคำ ..... 167
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ ..... 171
5.1 บทสรุป ..... 171
5.2 ข้อเสนอแนะ ..... 175
รายการอ้างอิง ..... 177
ประวัติผู้เขียน ..... 181

# สารบัญตาราง

**หน้า**

ตารางที่ 1 ลำดับเหตุการณ์สำคัญตั้งแต่ปี 1850 ซึ่งอ้างอิงจากหนังสือศิลปะสมัยใหม่: ความรู้ฉบับพกพา (ibid, 18-25) ..... 26

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 130

ตารางที่ 3 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 135

ตารางที่ 4 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 138

ตารางที่ 5 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 140

ตารางที่ 6 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 146

ตารางที่ 7 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 148

ตารางที่ 8 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 152

ตารางที่ 9 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 154

ตารางที่ 10 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 156

ตารางที่ 11 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 157

ตารางที่ 12 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 162

ตารางที่ 13 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ ..... 165

ตารางที่ 14 สรุปผลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร วัตถุประสงค์การสื่อสาร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ..... 168

# สารบัญภาพ

**หน้า**

ภาพที่ 1 ภาพเขียนผนังถ้ำลาสโกซ์ ประเทศฝรั่งเศส (archaeostore, 2023)..... 17

ภาพที่ 2 ภาพเขียนผนังถ้ำอัลตามีรา ประเทศสเปน (Deutsches Museum, n.d.)..... 18

ภาพที่ 3 สรุปการรับรู้ภาพและคำจากหนังสือ Understanding Comics ของ สกอตต์ แมคคลาวด์19

ภาพที่ 4 ผลงาน The Treachery of Images (Ceci n'est pas une pipe), 1929 (Los Angeles County Museum of Art, n.d.)..... 20

ภาพที่ 5 แผงผังแสดงระบบสัญญะของโซซูร์ (Ryan, 2016)..... 21

ภาพที่ 6 แผนผังแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะ (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2559)..... 22

ภาพที่ 7 แผนผังแสดงการทำงานของมายาคติ (ibid, 11)..... 23

ภาพที่ 8 ผลงาน LE PYROGÈNE ET LE QUOTIDIEN GIL BLAS, 1909 โดยฌอร์ช บราก (artnet, n.d.)..... 37

ภาพที่ 9 ผลงาน Le Bougeoir (The Candlestick), 1911 ฌอร์ช บราก (National Gallery Scotland , n.d.)..... 38

ภาพที่ 10 ผลงาน Still Life with Fan: L'Indépendant, 1911 โดยปาโบล ปิกัสโซ (Met Museum, n.d.)..... 38

ภาพที่ 11 ผลงาน Guitar, Sheet music and Wine Glass, 1912 โดยปาโบล ปิกัสโซ (Dr. Cramer and Dr. Grant, 2019)..... 39

ภาพที่ 12 ผลงาน Composition with Construction with Guitar Player and Violin, 1913 โดยปาโบล ปิกัสโซ (1fmediaproject, n.d.)..... 39

ภาพที่ 13 Art-Language (Vol. 1, No. 1, May 1969) by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Joseph (edcatbeta, n.d.)..... 42

ภาพที่ 14 Art-Language, Index 01, 1972. Eight file cabinets, texts, and photostats. Variable dimensions. Installation view at Documenta 5, Kassel, 1972. (Staniszewski, 2023)..... 43

ภาพที่ 15 กลไกอวัยวะการมองเห็น (Conceptdraw, n.d.) ..... 47

ภาพที่ 16 กลไกของสมองระดับการอ่านและแปลความหมาย (Eliselovejoy, 2023)..... 48

ภาพที่ 17 แบบทดสอบ The Stroop Color and Word Test (ตนุภัทร โลหะพงศธร และณัฐมน สุนทรมีเสถียร, 2564)..... 50

ภาพที่ 18 อง คะวะระ, Telegram to Sol LeWitt on February 5, 1970. 14.6 x 20.3 cm. .... 51

ภาพที่ 19 อง คะวะระ, I Am Still Alive, 1973, Ballpoint Pen on Four Telegrams, 14.9 x 21 cm (The Museum of Modern Art, n.d.)..... 52

ภาพที่ 20 อง คะวะระ, Telegram to Dorothy and Herbert Vogel on January 20, 1970.... 53

ภาพที่ 21 ภาพถ่ายอง คะวะระ (JGGámez, 2012)..... 54

ภาพที่ 22 อง คะวะระ, Title, 1965, Acrylic and Collage on Three Separate Canvases, Left Panel: 117.79 x 155.89 cm, Center Panel: 130.18 x 159.39 cm and Right Panel: 117.48 x 155.89 cm (Holland Cotter, 2019)..... 55

ภาพที่ 23 อง คะวะระ, Today, 1966-2014, Acrylic on canvas, 8 x 10 inches..... 56

ภาพที่ 24 จอห์น บัลเดสซารี, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Pencil Drawing on the Wall, Dimensions Variable (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.) ..... 57

ภาพที่ 25 จอห์น บัลเดสซารี, What Is Painting, 1966-68, Acrylic on canvas, 172.1 x 144.1 cm (The Museum of Modern Art, n.d.)..... 59

ภาพที่ 26 จอห์น บัลเดสซารี, Wrong, 1967, Photoemulsion with acrylic on canvas, 172.1 x 144.1 cm (Los Angeles County Museum of Art, n.d.)..... 60

ภาพที่ 27 ภาพถ่ายจอห์น บัลเดสซารี (John Baldessari, n.d.) ..... 61

ภาพที่ 28 แคโรลี ชนีแมนน์, Interior Scroll, 1975/1977, Beet Juice, Urine and Coffee on Screenprint on Paper, 90.5 × 183 cm (Carolee Schneemann Foundation, n.d.)..... 63

ภาพที่ 29 โปสเตอร์นิทรรศการ Women Artist Here and Now, 1975 (Soft Network, n.d.) .. 67

ภาพที่ 30 แคโรลี ชนีแมนน์, Meat Joy, 1964, Performance and 16mm film on video (color, sound), 10:33 min. (Letterboxd, n.d.) ..... 68

ภาพที่ 31 ภาพถ่ายแคโรลี ชนีแมนน์ (Holland Cotter, 2019) ..... 69

ภาพที่ 32 บรูซ นอแมน, One Hundred Live and Die, 1984, Neon Tubing with Clear Glass Tubing on Metal Monolith, 299.7 x 335.9 x 53.3 cm (Emmanuelle Orr, n.d.) ..... 71

ภาพที่ 33 บรูซ นอแมน, One Hundred Live and Die, 1984, Neon Tubing with Clear Glass Tubing on Metal Monolith, 299.7 x 335.9 x 53.3 cm (Todd Lappin, n.d.) ..... 71

ภาพที่ 34 บรูซ นอแมน, The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths, 1967, neon and clear glass tubing suspension supports, 149.86 x 139.7 x 5.08 cm (Khan Academy, n.d.) ..... 73

ภาพที่ 35 ภาพถ่ายบรูซ นอแมน (Mediamatic, n.d.) ..... 75

ภาพที่ 36 กอริลลา เกิลส์, When Racism and Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989, Screenprint on Paper, 43.5 × 55.5 cm (Tate, n.d.) ..... 77

ภาพที่ 37 กอริลลา เกิลส์, Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? ..... 80

ภาพที่ 38 ภาพถ่ายกลุ่มสมาชิกกอริลลา เกิลส์ (GUERRILLA GIRLS, n.d.) ..... 80

ภาพที่ 39 โธมัส โลเชอร์, Die Philosophie, 1990, Silkscreen print, Glass and Aluminum, Dimensions Variable (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023) ..... 82

ภาพที่ 40 โธมัส โลเชอร์, Marking and Labelling, 1991, The seven-piece ensemble of metal furniture is covered with italic letters. (ibid) ..... 94

ภาพที่ 41 ภาพถ่ายโธมัส โลเชอร์ (GALERIE ELISABETH & REINHARD HAUFF, n.d.) ..... 95

ภาพที่ 42 ชิรีน เนชัต, I am its Secret, 1993, Chromogenic Print, 49.5 × 33.7 cm ..... 96

ภาพที่ 43 ชิรีน เนชัต, Rapture, 1999 display at the “Retrospective on Shirin Neshat” at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul (Sohn JiAe, 2014) .... 98

ภาพที่ 44 ภาพถ่ายชิรีน เนชัต (Inez & Vinoodh, 2018) ..... 99

ภาพที่ 45 ชิรีน เนชัต, Rebellious Silence, Women of Allah series, 1994, ink and black and white print on RC paper, 49.5 × 33.7 cm (Dr. Allison Young, n.d.)..... 100

ภาพที่ 46 สวี่ ปิง, A Case Study of Transference, 1993-1994, Performance, Mixed Media Installation/Ink and Live Pigs, (Xu Bing, n.d.)..... 101

ภาพที่ 47 สวี่ ปิง, A Case Study of Transference, 1993-1994, Performance, Mixed Media Installation/Ink and Live Pigs, (Ibid)..... 101

ภาพที่ 48 สวี่ ปิง, A Case Study of Transference, 1993-1994, Performance, Mixed Media Installation/Ink and Live Pigs, (Ibid)..... 102

ภาพที่ 49 ภาพถ่ายสวี่ ปิง (Jenny G. Zhang, 2016) ..... 103

ภาพที่ 50 สวี่ ปิง, Book from the Sky, 1987-1991, Installation of hand-printed books and ceiling and wall scrolls printed from wood letterpress type; ink on paper, Each book, open: 46 × 51 cm, three ceiling scrolls, each 96.5 × 3500 cm; each wall scroll: 280 × 100 cm (Blanton Museum of Art, n.d.)..... 104

ภาพที่ 51 สวี่ ปิง, Proof of translation of “El bon poble” by Ausiàs March, medieval Valencian poet, into square word calligraphy, 2019 (Xu Bing, n.d.)..... 105

ภาพที่ 52 กอร์ดอน ยัง, Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003, 7.5-ton granite boulder situated in Carlisle, England. inscribed with a curse issued by the arch-bishop of Glasgow in 1525, Dimensions Variable (Gordon Young, n.d.) ..... 105

ภาพที่ 53 ภายถ่ายกอร์ดอน ยัง (Siddhesh Joshi, 2024)..... 110

ภาพที่ 54 กอร์ดอน ยัง, Walk of Art, 2002, Yorkshire Sculpture Park..... 111

ภาพที่ 55 กอร์ดอน ยัง, The Comedy Carpet Blackpool, 2011 ..... 111

ภาพที่ 56 อ้าย เว่ยเว่ย, Remembering, 2009, 9000 coloured backpacks on the façade of the Haus der Kunst, Dimensions Variable (JP MCMAHON, n.d.)..... 112

ภาพที่ 57 อ้าย เว่ยเว่ย, Remembering, 2009, nylon backpacks, Installation in the Haus der Kunst, Munich (Something Curated, 2019)..... 112

ภาพที่ 58 ภาพถ่ายอ้าย เว่ยเว่ย (Public Affairs, n.d.) ..... 114

ภาพที่ 59 อ้าย เว่ยเว่ย, Dropping a Han Dynasty Urn, Photographic Print, 1995, 148 x 121 cm (Wai and Beres, 2020) ..... 115

ภาพที่ 60 อ้าย เว่ยเว่ย, Sunflower Seeds, 2010, consists of more than 100 million tiny, handmade porcelain sunflower seeds, originally weighing in at 150 tons (Debin, 2015) ..... 116

ภาพที่ 61 โจเซฟ โคซุธ, Mondrian’s Work XII, 2016, Silkscreen on Glass, White Neon mounted to the Wall, 180 x 180 cm (Art Basel, 2017) ..... 117

ภาพที่ 62 โจเซฟ โคซุธ, One and Three Chairs, 1965, Wood folding chair, mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of "chair", Chair 82 x 37.8 x 53 cm, photographic panel 91.5 x 61.1 cm, text panel 61 x 76.2 cm (The Museum of Modern Art, n.d.) ..... 119

ภาพที่ 63 โจเซฟ โคซุธ, Four Colors Four Words (Orange-Violet-Green-Blue), 1966, neon and transformer, 198 x 10.8 x 6.4 cm. (Xennex, 2011) ..... 120

ภาพที่ 64 ภาพถ่ายโจเซฟ โคซุธ (M HKA Ensembles, n.d.) ..... 120

ภาพที่ 65 เจนนี โฮลเซอร์, VOTE YOUR FUTURE, 2018, LED trucks, Dimensions Variable ..... 121

ภาพที่ 66 เจนนี โฮลเซอร์, VOTE YOUR FUTURE, 2018, LED trucks, Dimensions Variable (ibid) ..... 122

ภาพที่ 67 เจนนี โฮลเซอร์, VOTE YOUR FUTURE, 2018, LED trucks, Dimensions Variable (ibid) ..... 122

ภาพที่ 68 ภาพถ่ายเจนนี โฮลเซอร์ (Caroline Roux, 2022) ..... 123

ภาพที่ 69 เจนนี โฮลเซอร์, Truisms 1978–1987, Photostat, 243.9 x 101.6 cm (The Museum of Modern Art, n.d.) ..... 125

ภาพที่ 70 เจนนี โฮลเซอร์, from Survival, 1983–1985, Times Square, New York, LED sign ..... 127

ภาพที่ 71 Plans for the Primary Object, John Baldessari (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.) ..... 129

ภาพที่ 72 นักศึกษาขณะเขียนข้อความ I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Pencil Drawing on the Wall, Dimensions Variable (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.).....131

ภาพที่ 73ภาพที่ 73 นักศึกษาขณะเขียนข้อความ I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 Pencil Drawing on the Wall, Dimensions Variable (Ibid).....131

ภาพที่ 74 ส่วนหนึ่งของจดหมายจากจอห์น บัลเดสซารีถึงชาร์ลอตต์ เทาเซนด์-กอลท์ .....132

ภาพที่ 75 จอห์น บัลเดสซารี, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Lithograph, 57.3 × 76.5 cm (Whitney Museum of American Art, n.d.).....133

ภาพที่ 76 จอห์น บัลเดสซารี, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Single-channel digital video, transferred from video tape, black-and-white, sound, 31 min., 17 sec. (The Museum of Modern Art, n.d.) .....134

ภาพที่ 77 ภาพร่างการติดตั้งผลงาน A Case Study of Transference (Busan Biennale, 2016) .....136

ภาพที่ 78 การจัดแสดงผลงานในรูปแบบ Performance and video editing (Xu Bing, n.d.)...137

ภาพที่ 79 บรรยากาศการเรียน Square Word Calligraphy Classroom, 1994-1996, Mixed-media installation; instructional video, model books, copybooks, ink, brushes, brush stands, blackboard (Xu Bing, n.d.).....138

ภาพที่ 80 แคโรลี ชะนีแมนน์, preparatory drawing for Interior Scroll, 1974. Getty Research Institute. The GRI holds Schneemann's archive. (William Poundstone, 2022).....140

ภาพที่ 81 จูดี ชิคาโก, The Dinner Party, 1974-79, Ceramic, porcelain, textile, 1463 × 1463 cm (Brooklyn Museum, n.d.).....142

ภาพที่ 82 ซารา ลูคัส, Two Fried Eggs and Kebab, 1992, Table, fried eggs, kebab, and photo, 151 x 89.5 x 102 cm (KATE MENARD, 2018).....143

ภาพที่ 83 แคโรลี ชะนีแมนน์, Interior Scroll, 1975. Hammer Museum (Ibid) .....144

ภาพที่ 84 แคโรลี ชะนีแมนน์, preparatory drawing for Interior Scroll, 1974, Prints & Multiples Suite of 13 gelatin silver prints on fiber paper, each mounted on museum board, colophon page, 28.0 x 35.5 cm (Art Basel, 2017) .....145

ภาพที่ 85 แคโรลี ชะนีแมนน์, Interior Scroll - The Cave, 1995, 7:30 min., color, sound . 145

ภาพที่ 86 เลลลา เอสสายาดิ, Les Femmes du Maroc: La Grande Odalisque, 2008, Chromogenic print mounted to aluminum with a UV protective laminate, 180.3 × 223.5 cm (muslimgirl, 2021) ..... 150

ภาพที่ 87 ชิริน เนชัตขณะเขียนบทกวีด้วยหมึกดำบนภาพถ่าย (Sohn JiAe, 2014) ..... 151

ภาพที่ 88 ทางเดินริมแม่น้ำสลักชื่อของตระกูลต่างที่ได้รับการสาปแช่ง (whynotassociates, n.d.) ..... 153

ภาพที่ 89 การเทียบรหัสมอร์สแบบนานาชาติและแบบอเมริกากับตัวอักษรภาษาอังกฤษ ..... 159

ภาพที่ 90 ผลงานพิมพ์ของโซล เลอวิตต์ ในวารสาร Studio International เล่มพิเศษประจำเดือน กรกฎาคม-สิงหาคม ค.ศ. 1970 หน้า 37 (Lucy Lippard, 1978)..... 160

ภาพที่ 91 ดูแอน แฮนสัน, The Bricklayer, 1972, Fabrics and Fiber glass, painted, with accessories. Life Size (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023)..... 164

ภาพที่ 92 โยเซฟ บอยส์, Capri-Batterie (Capri Battery), 1985, Multiple, Yellow Light Bulb with Socket, in Wooden Box; Lemon 5.5 cm (light bulb) (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023) ... 165

ภาพที่ 93 ห้องนิทรรศการ Elementarteile ก่อนมีการสับเปลี่ยนผลงานตำแหน่ง 1 (Sprengel Museum Hannover, n.d.)..... 166

ภาพที่ 94 โจเซฟ โคซุธ, Titled (Art as Idea as Idea) (Abstraction), 1967, 121.9 x 121.9 cm (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023)..... 166

# บทที่ 1
# บทนำ

## 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาษาเป็นเครื่องมือสื่อสารเพื่อแสดงความต้องการและทำความเข้าใจโดยมีข้อตกลงที่ยอมรับภายในสังคมจนสามารถสร้างกฎเกณฑ์ร่วมกัน เริ่มต้นจากภาษาพูดประกอบด้วยเสียงพูดและความหมาย โดยมีมนุษย์เป็นผู้ซึ่งกำหนดว่าเสียงใดแทนความหมายใดอย่างมีระบบ การขีดเขียนภาพผนังถ้ำยุคก่อนประวัติศาสตร์จึงนับเป็นสัญลักษณ์แทนภาษาพูดอีกทอดหนึ่ง เมื่อภาษาเขียนโบราณวิวัฒนาการสูงสุดจนมีระบบอักษร (คำ) แยกตัวออกจากความเป็นภาพชัดเจนมีลักษณะตรงข้ามรูปธรรม หมกหมุ่นอยู่กับสิ่งที่มองไม่เห็นสัมผัสได้ด้วยจิตหรือเรียกได้ว่านามธรรม ด้วยอิทธิพลของการคิดค้นแท่นพิมพ์นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงชนิดก้าวกระโดดของภาษาเขียนในโลกตะวันตก จนช่วงปี ค.ศ. 1800 การเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่อย่างอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ได้ระเบิดกระแสความคิดให้กับสกุลอื่น การแสดงภาพแทนอย่างเข้มงวดถูกลดทอนความสำคัญลง ความเป็นนามธรรมหวนกลับมาอีกครั้ง ศิลปินละทิ้งความคล้ายคลึงและความหมายภายนอก มุ่งสู่ความหมายของศิลปะเข้าอาณาบริเวณของความคิด

สภาวะสมัยใหม่ (Modernity) เต็มไปด้วยความเคลือบแคลงสงสัยต่อสรรพสิ่งทำให้เกิดขั้นตอนทางสังคมและมีบรรยากาศเสมือนว่าเชื่อโดยปราศจากข้อกังขานั้นไม่ถูกต้อง เดิมทีสังคมก่อนสภาวะสมัยใหม่ (Pre-Modernity) ตามเป้าหมายกรอบคิดแบบคริสเตียนนั้นสร้างศิลปะเพื่อเลียนแบบโลกพระผู้มีพระภาคเจ้าสูงส่งเหนือสิ่งใดทั้งมวล โลกของวัตถุลอกเลียนและเพิ่มเติมสิ่งใหม่ยังเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตประจำวัน ไม่ถือว่าเข้าถึงความจริงแท้ได้ การตั้งคำถามดำเนินอย่างไร้ขีดจำกัดในสังคมตะวันตก เมื่อถูกปิดกั้นถือว่าหยุดยั้งเส้นทางเสรีภาพเพื่อนำไปสู่ความรู้และความเข้าใจสรรพสิ่ง ความรู้จึงเป็นเรื่องของการดำรงอยู่เพื่อไขข้อสงสัยและเจตนาในการมุ่งสู่ความจริงแท้ เรื่องของการค้นพบ (Discover) มักผูกติดอยู่กับความเป็นวิทยาศาสตร์มากกว่าเรื่องของการสร้างสรรค์ (Creation) ที่เกาะเกี่ยวในทางศิลปะ ภาวะแห่งการสร้างสรรค์ต่างจากความจริงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติสิ่งที่สร้างจึงไม่ใช่สิ่งที่เป็นจริง (Truth) ไม่ได้นำไปสู่ความจริงในความหมายของสัจจะที่ไม่มีวันแตกดับคงทนถาวรและมีมาก่อนการมีมนุษย์ ในขณะที่ความเป็นมนุษย์ที่ดำรงอยู่ในฐานะของผู้สร้างผ่านการใช้แรงงานกลับไม่นิรันดร ศิลปะกลายเป็นเรื่องราวของผู้สร้างสรรค์ไปโดยปริยาย

การเลียนแบบหรือการสร้างภาพตัวแทน (Representation) กระทำได้โดยผ่านวัตถุ ไม่ว่าจะเป็นกระดาษ สี เสียง ผืนผ้าใบ ฯลฯ ศิลปะพยายามนำเสนอสิ่งใหม่ ไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นจากการเห็น

หรือประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากประสาทสัมผัสแบบปกติ แต่การเข้าถึงความจริงแท้ในแบบพิเศษอย่างหลักคิดทางศาสนาผ่านการมองเห็นเป็นประจักษ์พยานและพิสูจน์ได้ด้วยศรัทธา การจะเข้าถึงความจริงทางศิลปะนั้นจึงจะต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจผ่านสื่ออื่น ๆ ไม่สามารถเข้าถึงได้โดยตรงโดยไม่ผ่านสื่อกลางหรือตัวเชื่อม (Mediator) จึงตกเป็นเครื่องมือทำหน้าที่ของการรับใช้ต่ออีกทอดหนึ่ง ไม่สามารถดำรงอยู่อย่างอิสระหรือรักษาเป้าหมายของศิลปะเอง แม้จะคงไว้ได้แต่กลายเป็นสิ่งที่หลุดลอยออกไปจากโลกแห่งชีวิตประจำวัน มีความหมายก็ต่อเมื่ออยู่เพื่อสิ่งอื่น เช่น กรณีภาพวาดรับใช้ศาสนามีหน้าที่ไม่แตกต่างไปจากตัวอักษรและคัมภีร์ทางศาสนาหนังสือสำหรับคนที่อ่าน-เขียนไม่ได้ (The Book of the Illiterate) มากกว่าภาพวาดด้วยตัวมันเอง เพราะบันทึกเนื้อหาเพื่อการประกอบพิธีกรรม เผยแพร่และสั่งสอนแก่ผู้คนรับรู้เรื่องราวทางศาสนา เมื่อกิจกรรมของการเล่าเรื่อง (Narration) เกิดขึ้นภายใต้กรอบคิดนี้ ภาพเกี่ยวกับโลกจึงถูกเปลี่ยนให้กลายเป็น ภาษา หรือ คำ (Words) แต่ภาพเขียนทางศิลปะแตกต่างไปจากบทกวีและนิยายเปลี่ยนภาษาให้กลายเป็นภาพในสมอง ภาพจะเกิดขึ้นได้เนื่องจากภาษาเป็นกลไกสำคัญในการสร้างหลักคิดพื้นฐานของยิวและคริสต์ศาสนาซึ่งน้อมนำคำพูดของพระเจ้าลักษณะบทบัญญัติที่ถูกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2552)

ข้อถกเถียงในลักษณะของภาพตัวแทนกับสิ่งที่ดำรงอยู่นั้น ยังพบปัญหากินระยะเวลายาวนานในกรณีภาษาเขียนไม่ได้เป็นภาพตัวแทนของภาษาพูด เนื่องจากภาษาพูดมีแหล่งกำเนิดของเสียงชัดเจนขณะที่ภาษาเขียนไม่ปรากฏผู้เขียน กรอบคิดนี้เห็นได้ในผลงานบทสนทนาเฟดรัส (Phaedrus) ของเพลโต (Plato) ชี้ให้เห็นการอ่านที่ขัดแย้งมาช้านานจากประวัติศาสตร์เส้นทางความคิดทางปรัชญาตะวันตกตลอด 2500 ปี เหตุใดยกคุณค่าการพูดเหนือการเขียน แง่มุมความลุ่มลึกและการตีความซ่อนเร้นแสดงถึงความโดดเด่นข้อเขียนชิ้นแรกซึ่งพยายามทำความเข้าใจปัญหาด้วยตัวบ่งชี้สำคัญของมนุษย์ในฐานะสัตว์พูดได้ (อู่ทอง โฆวินทะ, 2551) การเข้ามามีบทบาทของความเป็นสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ได้นำพาให้นักภาษาศาสตร์ต่างขบคิดและเกิดการตระหนักรู้คุณค่าใหม่ของภาษาทั้งในแง่โครงสร้างและสัญลักษณ์ต่อความหมายด้วยมิติทางสังคมและธรรมชาติในการอธิบายความจริงในศตวรรษที่ 19 จากเดิมถูกศึกษาอย่างเป็นวิทยาศาสตร์มักไม่ได้รับความกระจ่าง เมื่อพิจารณาลึกลงไปภาษาตั้งแต่สมัยกรีกถึงยุคกลางมีส่วนส่งเสริมให้มนุษย์เข้าถึงความจริงที่ลึกซึ้งทางปรัชญาหรือไม่ จึงพยายามหาความสัมพันธ์ระหว่างความคิดเชิงความหมาย (Meaning) ที่เกิดขึ้นระดับจิตใจกับถ้อยคำและสิ่งที่อ้างอิงถึง (Referent) ว่ามีความโปร่งใสหรือกำกวมขยายความสนใจมาสู่การนำเสนอความจริงในรูปประโยค

การเปิดรอยต่อสำคัญของตัวอักษรในฐานะสื่อ (Medium) ทางศิลปะ ปรากฏองค์ประกอบของตัวอักษรถูกวาดหรือปะติดร่วมกับชิ้นส่วนหนังสือพิมพ์บนผืนผ้าใบซึ่งทำหน้าที่ตั้งคำถามและประชดประชันความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร ภาพ และความจริง อย่างในภาพเขียนของ ฌอร์ช

บราก (Georges Braque) และปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) สองศิลปินคนสำคัญผู้บุกเบิกลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) ไม่ได้นำเสนอการเลียนแบบความจริงด้วยภาพแต่เพียงเท่านั้น นัยสำคัญของตัวอักษร ถ้อยคำ ตัวเลข และโน้ตดนตรีที่นำมาใช้ในงานจิตรกรรมมีความหมายเทียบเท่ากับสิ่งที่แสดงสถานะความจริงดังกล่าวนั้นอ้างอิงถึงอีกด้วย (ค็อกซ์, 2557: 228) ศิลปินต่างสนใจเขียนภาพด้วยสัญลักษณ์มากขึ้นจนถึงการใช้ความหมายแบบตัวอักษรเขียนเกิดแรงปะทะในวัฒนธรรมมวลชนเพื่อทลายศิลปะชั้นสูงลง การศึกษาสัญญะจึงเข้ามามีบทบาทต่อการประเมินคุณค่าทางภาษาและสัญญะทางวัฒนธรรมเชิงวิพากษ์ รวมถึงสร้างผลกระทบอย่างใหญ่หลวงต่อวงการทัศนศิลป์ตะวันตก

แนวคิดสัญศาสตร์ (Semiotic) แฟร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdhand de Soussure) ได้อธิบายระบบสัญญะ (Sign) เป็นโครงสร้างระดับลึกที่ซ่อนอยู่ภายในการใช้ภาษา ประกอบด้วยรูปสัญญะ (Signifier) เช่น รูปเสียง พยัญชนะ เครื่องหมาย วัตถุ ภาพ และความหมายสัญญะ (Signified) เป็นมโนทัศน์ (Concept) หรือความหมายเชื่อมโยงถึงรูปสัญญะนั้น ความสัมพันธ์เป็นไปตามข้อตกลงและผ่านกระบวนการของเวลา จนกลายเป็นที่ยอมรับของสังคมนั้น โดยไม่มีเหตุผลที่แน่ชัดว่าทำไมจึงเป็นเช่นนั้น ความสัมพันธ์ของระบบสัญญะดังกล่าวเป็นที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวันของมนุษย์ จึงไม่ได้เป็นเพียงแค่ภาษา แต่ยังปรากฏในรูปแบบอื่น เช่น สัญญาณไฟจราจร สัญลักษณ์ ป้ายประกาศ เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดจะมีรูปสัญญะและความหมายสัญญะเป็นที่เข้าใจในระดับสากล จากนั้นโรล็องด์ บาร์สต์ (Roland Barthes) ได้ขยายความการสื่อความหมาย (Signification) ด้วยการสวมใส่ความหมาย (Meaning) คติความเชื่อทางวัฒนธรรม ผ่านกระบวนการที่ทำให้เป็นธรรมชาติโดยไม่รู้ตัว การสร้างความหมายในระดับที่ลึกกว่าความหมายตามปกติเรียกว่า มายาคติ (Mythology)

ความเคลื่อนไหวของศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ในช่วงต้นของทศวรรษของปี ค.ศ. 1950 ถูกขนานนามโดย เอ็ดวาร์ด คีนโฮลซ์ (Edward Kienholz) เริ่มเป็นที่สนใจจากการขยายความในข้อเขียน Paragraphs on Conceptual Art, 1967 และ Sentences on Conceptual Art, 1968-69 โดยโซล เลอวิตต์ (Sol Lewitt) ปฏิกิริยาต่อต้านรูปนิยม (Formalism) ให้ความสำคัญกับแนวคิด (Idea) ลดคุณค่าวัตถุศิลปะ (Artefact) ลงและต้อต้านการมุ่งหาประโยชน์การค้าทางวัตถุของกลุ่มมินิมัลลิสม์ (Minimalism) นำเอาวิธีคิดของมาร์เซล ดูชองป์ (Marcell Duchamp) ซึ่งเบี่ยงเบนความสนใจของผู้ชมออกจากตัวงานศิลปะ (Art Object) ไปสู่อาณาบริเวณทางความคิดอาศัยการะดับการรับรู้โดยพุฒิปัญญาในการเข้าถึง กล่าวว่า วัตถุในชีวิตประจำวันไม่ว่าจะเป็นวัสดุสำเร็จรูปหรือวัสดุเหลือใช้ สามารถนำมาสร้างสรรค์ได้โดยความหมายดั้งเดิมจะถูกเปลี่ยนไปและทำหน้าที่เป็น สื่อ หรือตัวนำความคิด ไม่ได้มีความหมายที่สัมพันธ์กับประโยชน์ทางการใช้สอยอีกต่อไป แต่วัสดุนั้นคือความคิดทั้งของศิลปินและผู้ชม นอกจากนั้นศิลปะไม่ควรถูกกำหนดให้อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์หรือรสนิยมที่แน่นอนตายตัว ความสำคัญของงานศิลปะควรจะอยู่ที่ความตั้งใจและความคิดของศิลปินมากกว่าความรู้สึกต่อความงามตามหลักเกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์ การสร้างสรรค์ศิลปะในลักษณะนี้คือ ศิลปะ

เพื่อศิลปะ (Art for Art's Sake) และให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงออกทางความคิด (Art as Idea) (สมพร รอดบุญ, 2534) อาจเรียกได้ว่ามรกดทางความคิดของดูชองป์ได้กรุยเส้นทางให้กับศิลปะเชิงแนวคิด

ศิลปินในกลุ่มส่วนใหญ่มีแรงผลักดันมาจากอิทธิพลทางสังคม วัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อม มักแสดงออกด้วยสื่อหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นภาพถ่าย เอกสาร ชาร์ตแผนผัง แผนที่ ภาพยนตร์ วีดีโอ แม้แต่สื่อที่ไม่อาจสัมผัสได้ทางตา เช่น เสียง กลิ่น ร่างกาย เป็นต้น เพื่อแสดงการเคลื่อนไหวเชิงความคิด ซึ่งช่วงเวลานั้นการสื่อสารด้วยการใช้ภาษาได้รับความนิยมมากที่สุด การรวมกลุ่มเพื่อประโยชน์เชิงวิชาการศึกษาปรัชญาภาษาศาสตร์ของศิลปินชาวอังกฤษ โดยนำเสนอผลงานในรูปแบบต่าง ๆ ที่ได้จากการค้นคว้าและการวิเคราะห์ของสมาชิก ช่วงแรกได้เริ่มพูดถึงความขัดแย้งในแง่ตรรกะของสุนทรียศาสตร์ โดยชำแหละเข้าไปถึงความหมายของระบบการผลิตผลงาน จากนั้นในภายหลังวารสารชื่อว่า Conceptual Art นี้ยังวิพากษ์วิจารณ์ถึงอุดมการณ์ของสถาบันศิลปะ นำเอาบทสนทนา บทเรียน การวิจารณ์ศิลปะ และปรัชญา หยิบยกมาถกเถียงเสมือนว่าเป็นผลงานศิลปะไปในตัว ถูกตีพิมพ์ภายใต้ชื่อว่า Art-Language อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี 1969-1975 นับแต่นั้นศิลปินมุ่งหาความท้าทายและความเป็นไปได้ในการแสดงออกทางความคิด ปลุกปั่นกระแสความนิยมให้ยอมรับในระดับนานาชาติตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1960 จนในปี 1973 ลูซี่ ลิปพาร์ต (Lucy Lippard) ได้รวบรวมและวิเคราะห์ความเคลื่อนไหวของศิลปะเชิงแนวคิดในที่สุดตีพิมพ์ Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 ออกมา ตอกย้ำกระแสความท้าทายของการเชื่อมโยงกันระหว่างศิลปะกระแสหลักและใช้ตัวอักษรหรือภาษาในงานทัศนศิลป์อันลึกซึ้งยิ่งกว่าลัทธิคิวบิสม์

ช่วงเปลี่ยนผ่านเข้าสู่สภาวะหลังสมัยใหม่ (Postmodernity) นักปรัชญาในหลากหลายศาสตร์ เช่น ฌาคส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) และลีโยตาร์ด (Jean-Francois Lyotard) เป็นต้น ต่างขบคิดกับข้อจำกัด เสถียรภาพ หรือแม้แต่อำนาจทางภาษาผลิตองค์ความรู้และข้อเสนอใหม่ ๆ ออกมาอย่างอุ่นหนาฝาคั่ง เป็นอีกเหตุปัจจัยปลุกปั่นกระแสศิลปะเชิงแนวคิดเฟื่องฟูสูงสุดในช่วงทศตวรรษ 1970 มุ่งยกระดับความคิดมากกว่าศิลปวัตถุ นำตัวอักษรมาใช้เป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดอันลึกซึ้งภายในระดับจิตใจ เล่นกับความคาดหมายของผู้ชมในฐานะผู้อ่านหรือดูและถูกกระตุ้นอาการต้องอ่านอยู่เสมอ จิตวิทยาแห่งการรับรู้ (Psychology of Perception) เข้ามามีบทบาทช่วยอธิบายความสำเร็จระดับกลไกทางความคิดส่งผลให้ศิลปะแนวทางนี้เป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายและไขข้อสงสัยให้กับวงการทัศนศิลป์ (Alberro, 1999) ด้วยเหตุปัจจัยนี้ทำให้ผู้วิจัยสนใจกระบวนการทำงานของตัวอักษรกับแนวความคิดอันมีผลต่อลักษณะการแสดงออกทางกายภาพ วิธีการเลือกใช้ตัวอักษร อิทธิพลค่านิยมหล่อหลอม บริบทสังคมวัฒนธรรม และการแสดงอัตลักษณ์ผ่านประเด็นร่วมสมัย จึงคัดเลือกผลงานศิลปะเชิงแนวคิดปรากฏการใช้ตัวอักษร

เด่นชัดจำนวน 12 ชิ้น มุ่งศึกษาตัวอักษรและองค์ประกอบทางทัศนศิลป์อันนำไปสู่การวิเคราะห์เปรียบเทียบหาความสัมพันธ์ร่วมกันและไขข้อข้องใจของผู้วิจัยเอง รวมทั้งเผยแพร่ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาวิจัยต่อไป

**1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย**

ศึกษาและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร วัตถุประสงค์การสื่อสาร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

**1.3 ขอบเขตของการวิจัย**

1.3.1 ศึกษาความเป็นมา แนวคิด และอิทธิพลต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตั้งแต่ศิลปะสมัยใหม่อันเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงต่อการนำตัวอักษรมาใช้ในการแสดงออกทางกายภาพของศิลปะเชิงแนวคิดในช่วงปี ค.ศ. 1970 เป็นต้นไป

1.3.2 ศึกษาผลงานศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual) ที่ปรากฏการใช้ตัวอักษรอย่างเด่นชัด จำนวน 12 ชิ้น ได้แก่

1.3.2.1 ผลงาน I Am Still Alive, 1970-2000 ของ อง คะวะระ (On Kawara, ค.ศ. 1932-2014)

1.3.2.2 ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 ของ จอห์น บัลเดสซารี (John Baldessari, ค.ศ.1931-2020)

1.3.2.3 ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977 ของ แคโรลี ชนีแมนน์ (Carolee Schneemann ค.ศ. 1939-2019)

1.3.2.4 ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984 ของ บรูซ นอแมน (Bruce Nauman, ค.ศ. 1941)

1.3.2.5 ผลงาน When Racism and Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989 ของกลุ่มกอริลลา เกิลส์ (Guerrilla Girls ก่อตั้งเมื่อ ค.ศ. 1985)

1.3.2.6 ผลงาน Die Philosophie, 1990 ของ โธมัส โลเชอร์ (Thomas Locher, ค.ศ. 1956)

1.3.2.7 ผลงาน I Am Its Secret, 1993 ของ ชิริน เนชัต (Shirin Neshat, ค.ศ. 1957)

1.3.2.8 ผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994 ของ สวี่ ปิง (Xu Bing, ค.ศ. 1955)

1.3.2.9 ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003 ของ กอร์ดอน ยัง (Gordon Young, ค.ศ. 1952)

1.3.2.10 ผลงาน Remembering, 2009 ของ อ้าย เว่ยเว่ย (Ai Weiwei, ค.ศ 1957)

1.3.2.11 ผลงาน Mondrian's Work XII, 2016 ของ โจเซฟ โคซุธ (Joseph Kosuth, ค.ศ.1945)

1.3.2.12 ผลงานชุด VOTE YOUR FUTURE, 2018 ของ เจนนี โฮลเซอร์ (Jenny Holzer, ค.ศ.1950)

**1.4 วิธีการศึกษา**

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ บทความ หนังสือ รวมถึงข้อมูลสารสนเทศออนไลน์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะเชิงแนวคิดที่ปรากฏการใช้ตัวอักษรในการแสดงออกทางทัศนศิลป์ โดยเริ่มศึกษาจากความเป็นมาตั้งแต่ศิลปะสมัยใหม่จนถึงศิลปะร่วมสมัยอันมีต่อแนวคิดเกี่ยวกับภาษากับความจริง บริบทแวดล้อมของแนวทางภาษาศาสตร์และการรับรู้ทางภาษา รูปแบบการใช้ตัวอักษรในผลงานกรณีศึกษาและวิธีคิดของศิลปินผู้สร้างสรรค์ เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาเรียบเรียงและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร วัตถุประสงค์การสื่อสาร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ทำความเข้าใจต่อความเชื่อมโยงระหว่างตัวอักษรกับแนวคิดของศิลปะร่วมสมัยผ่านลักษณะการแสดงออกทางกายภาพในศิลปะเชิงแนวคิดช่วงปี ค.ศ. 1970 เป็นต้นไป ร่วมกับการอ่านรูปสัญญะและความหมายสัญญะตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรม แล้วจึงอภิปรายสรุปผลภาพรวมในรูปแบบการพรรณนา

# บทที่ 2
# ทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเกี่ยวกับพัฒนาการทางสุนทรียศาสตร์ตะวันตกกับแนวคิดศิลปะและความจริงแท้เรื่อยมาจนถึงช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 21 ประกอบกับอิทธิพลสังคมสมัยใหม่และภาษาศาสตร์อันมีผลต่อแนวคิดวิวัฒนาการใช้ตัวอักษรในนำเสนอภาพแทนความเป็นจริงของกลุ่มลัทธิคิวบิสม์อธิบายความสัมพันธ์ต่อการอ่านความหมายของตัวอักษรที่ปรากฏบนผลงานทัศนศิลป์ โดยมุ่งเน้นการศึกษาไปที่ศิลปะเชิงแนวคิดซึ่งมีนำตัวอักษรมาเป็นสื่อในการแสดงออกทางความคิดโดยตรงร่วมกับบริบทแวดล้อมและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง การศึกษาเนื้อหาเหล่านี้มีจุดประสงค์เพื่อนำชุดข้อมูลมาวิเคราะห์ความเคลื่อนไหวทางแนวคิดและมุมมองต่อศิลปะกับตัวอักษรหรือภาษา นำไปสู่การทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษรต่อการแสดงออกทางกายภาพ การอ่านความหมาย และการรับรู้ของผลงานศิลปะเชิงแนวคิด

## 2.1 กรอบคิดตะวันตกอันมีต่อความจริง

### 2.1.1 พัฒนาการระหว่างศิลปะกับความจริง

สุนทรียศาสตร์มาจากรากศัพท์ภาษากรีก Aistheticos แปลว่า ผู้รู้โดยผัสสะ (Sense) ซึ่งเป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยเรื่องความงาม แสวงหาคำตอบเกี่ยวกับนิยามความหมาย ประสบการณ์การรับรู้ และการตัดสินคุณค่าของความงาม ทั้งที่มีอยู่ตามธรรมชาติและในศิลปะ เนื่องด้วยสุนทรียศาสตร์เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญา (Philosophy) วิธีการศึกษาจึงมุ่งหาคำตอบที่เป็นไปได้ต่อปัญหาหนึ่งด้วยการใช้เหตุผลเป็นเครื่องมือ เหตุนี้คำตอบทางปรัชญาจึงมีลักษณะปลายเปิด มีสภาวะความไม่รู้จบ และยากจะบ่งชี้ได้อย่างเป็นรูปธรรมชัดเจน ปรัชญาในสมัยหนึ่งอาจถูกพัฒนาต่อไปหรือถูกโต้แย้งโดยปรัชญาซึ่งคิดค้นขึ้นในภายหลัง ดังนั้น ปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์จึงไม่มีความสมบูรณ์อันเป็นที่สุดในตัวเองและไม่มีความเป็นสากล อาจเป็นของคนกลุ่มหนึ่งหรือจำกัดอยู่กับโลกทัศน์สมัยหนึ่ง ไม่สอดคล้องหรือไม่สามารถใช้กับคนกลุ่มอื่นหรือสมัยอื่น (โอชนา พูลทองดีวัฒนา, 2556)

หากย้อนกลับไปตั้งแต่สมัยคลาสสิกการประเมินคุณค่าทางศิลปะมักจะสัมพันธ์กับคุณวิทยา (Axiology) ซึ่งเป็นการศึกษาด้วยเหตุผลถึงคุณค่าที่สำคัญทางปรัชญาของความงามหรือสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic) ความดีหรือจริยศาสตร์ (Ethic) และความจริงหรือตรรกศาสตร์ (Logic) สืบเนื่องจากการลอกเลียนแบบ (Mimesis) ธรรมชาตินิยม (Naturalism) ที่พระเจ้าสร้างของเพลโต (Plato, 428-348 ปีก่อนคริสต์ศักราช) และอริสโตเติล (Aristotle, 384-322 ก่อนคริสต์ศักราช) นักปรัชญาชาวกรีกเชื่อว่าศิลปะเลียนแบบในโลกภายนอกให้เหมือนต้นแบบมากที่สุด เพื่อเข้าถึงความดี

งามชำระจิตใจ (Catharsis) และความจริงอันสูงสุด แต่เสนอทัศนะต่อการประเมินคุณค่าต่างกัน เพลโตเชื่อว่าศิลปะเป็นเพียงการลอกเลียนโลกของแบบซึ่งอยู่เหนือการรับรู้ด้วยผัสสะอาศัยปัญญาในการเข้าถึงห่างไกลจากความจริงสูงสุด ขณะที่อริสโตเติลเชื่อว่าการเลียนแบบโลกภายนอกนั้นเป็นสิ่งสากล ศิลปะจึงเป็นเครื่องมือเปิดเผยความจริงให้ปรากฏ และถูกประเมินคุณค่าความงามทางอารมณ์เข้าใกล้สภาวะความรู้สึกสูงส่ง (Sublime)[1] ทางปัญญาด้วยโศกนาฏกรรม (Tragedy)

การเสนอแนวคิดเอกัตตา (The One) ของโพตินุส (Plotinus, ค.ศ. 205-230) ราวคริสต์ศตวรรษที่ 3 นั้นกล่าวถึงการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพระเจ้านั้นคือความจริงขั้นสูงสุด ความดี (The Good) และความงาม (Beauty) ล้วนเข้าถึงได้ด้วยญาณทัศน์ (Intuition) การสร้างศิลปะจึงล้วนสร้างขึ้นเพื่อพระเจ้าทั้งสิ้น ต่อมาในสมัยกลาง (Middle Ages) ยุคแห่งศรัทธา (The Age of Faith) การสร้างสรรค์ถูกจำกัดภายใต้กรอบของศาสนา มองข้ามสิ่งที่เห็นผ่านผัสสะไปสู่ความแท้จริงเบื้องหลัง ให้ความสำคัญสิ่งที่เป็นจริง (Reality) มากกว่าสิ่งที่ปรากฏ (Appearance) อธิบายความงามสมบูรณ์ภายใต้ความกลมกลืนทางสัดส่วนคณิตศาสตร์ ประกอบไปด้วยเอกภาพ จำนวน ความเท่ากัน สัดส่วน และระเบียบ ตัดสินด้วยลักษณะวัตถุวิสัย (Objective) บ้างก็อ้างอิงเรื่องเอกภาพอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างความดี ความจริง มนุษย์ไม่สามารถใช้เหตุผลพิสูจน์เรื่องตรีเอกานุภาพ โดยเมื่อเงื่อนไขครบทั้ง 3 องค์ประกอบจะถือว่าเป็นความงามสมบูรณ์ของพระเจ้าประกอบด้วยสัดส่วน ความกลมกลืน และความสว่าง

สมัยเรอเนสซองส์ (Renaissance) คริสต์ศตวรรษที่ 14 -16 ฟื้นฟูศิลปะวิทยาการอิทธิพลความคิดจากสมัยคลาสสิก โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับปัจเจกภาพของบุคคล (Individuality) ปฏิรูปแนวคิดมุ่งเน้นให้ความสำคัญสูงสุดกับคุณค่าและสติปัญญาความเป็นมนุษยนิยม (Humanism) นำไปสู่ความสำคัญต่อการสังเกตและศึกษากายวิภาค (Anatomy) อย่างถ่องแท้ สอดคล้องไปกับปรัชญาของอริสโตเติลในการศึกษาเรียนรู้ด้วยผัสสะจนก่อเกิดปรัญชาประจักษ์นิยม (Empiricism) แม้ยังคงนับถือพระเจ้าทางศาสนจักร แต่รูปแบบการแสดงออกจากทางศิลปะจรรโลงใจในระดับจิตมุ่งเน้นความสำคัญที่ตัวศิลปินเป็นหลักและยึดมั่นในความรู้ของตน วิธีการเขียนทัศนียภาพ (Perspective Drawing) ซึ่งพัฒนาโดยฟิลิปโป บรูเนลเลสกี (Filippo Brunelleschi) ถูกอัลเบอร์ติ

---

[1]ผลงานเขียน On the Sublime ปรากฏครั้งแรกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 1 โดยลองไจนัส (Longinus) ถูกนำมาแปลเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ในศตวรรษที่ 16 ส่งอิทธิพลอย่างมากในปลายศตวรรษที่ 17-18 ซึ่งนิยามว่า ซับไลม์ (Sublime) มาจาก Sub (Under) รวมกับ Lemen (Limit) ปราศจากขอบเขต (Out of Limit) ส่งผลให้เกิดความเพลิดเพลินหรือหลักแหลม ทำให้ตกอยู่ในสภาวะเคลิบเคลิ้ม และหลุดจากตัวเองอย่างน่าอัศจรรย์ ความหมายนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย (โอชนา พูลทองดีวัฒนา, 2561)

(Leon Battista Alberti, ค.ศ. 1407-1472) อธิบายว่าเป็นวิธีการเปลี่ยนวิถีการมองเห็นอัตวิสัยไปสู่การนำเสนอภาพตัวแทนของความเป็นจริงด้วยกระบวนการที่เป็นภววิสัย ด้วยการใช้เครื่องมือทางคณิตศาสตร์ซึ่งเปลี่ยนภาพสามมิติซึ่งมองเห็นจากวัตถุจริงลงบนระนาบสองมิติ เส้นทั้งหมดจะวิ่งไปสู่จุดอันตรธาน (Vanishing Point) ทำให้เห็นเป็นสามมิติเสมือนจริง (สันติรักษ์ ประเสริฐสุข, 2552) ความงามจึงวางอยู่บนระบบเหตุผลและความกลมกลืน สอดคล้องกับลีโอนาร์โด ดาวินชี (Leonardo da Vinci, ค.ศ. 1452-1519) เสนอกฎเกณฑ์การเข้าถึงความจริงที่แฝงอยู่ในธรรมชาติโดยใช้ประสาทสัมผัสในการรับรู้และใช้จิตในการกลั่นกรอง ความงามจึงสามารถสร้างสรรค์ได้มากกว่าการเลียนแบบ

เมื่อความคิดพัฒนาปรัชญาแบบเหตุผลนิยม (Rationalism) ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 เรอเน เดส์การ์ตส์ (René Descartes, ค.ศ. 1596-1650) ได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างจิต (Mind) กับกาย (Body) ด้วยประโยค “ฉันคิดฉันจึงมีตัวตน (I think. Therefore I am.)” ระบบการทำงานของจิตเป็นการรับรู้ความเป็นจริงแยกแยะมายาออกไปและสร้างภาพขึ้นด้วยการใช้ญาณทัศน์ การคิดค้นแคลคูลัส (Calculus) นำความงามอันเกิดจากความพึงพอใจที่มาจากการได้รับรู้สิ่งที่มีสัดส่วนในอัตราที่เหมาะสมของระบบเรขาคณิตเชิงเส้นโค้ง การตัดสินนั้นเป็นเรื่องของความรู้สึกไม่สามารถอธิบายได้อย่างชัดเจนเป็นเหตุเป็นผล ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 ความจริงที่พิสูจน์ได้ด้วยวิทยาศาสตร์นำไปสู่ข้อถกเถียงต่อประสบการณ์นิยมทางผัสสะ (Experience) มากกว่าการใช้เหตุผล การอธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติด้วยการสังเกตหลักฐานเชิงประจักษ์ผ่านการทดลองวิทยาศาสตร์ซ้ำและสม่ำเสมอจนเชื่อว่ามีกฎสากลในธรรมชาติ การค้นพบแรงโน้มถ่วง (Gravitational Force) ล้มล้างระบบคิดของศาสนา ซึ่งเดวิด ฮูม (David Hume, ค.ศ. 1711-1776) เสนอว่าความรู้นั้นได้มาจากประสบการณ์ทางผัสสะและการกำหนดรู้ของจิตก่อให้เกิดความประทับใจ (Impressions) และมโนคติ (Ideas) หลังจากนั้นจึงมีการเชื่อมโยงกันทางความคิดเกิดเป็นจินตนาการซึ่งนำมาสู่การสร้างสรรค์และการรับรู้ความงาม (ibid., ฌ)

ยุคแห่งแสงสว่างทางปัญญา (The Enlightenment) ความงามมีลักษณะเป็นอัตวิสัยเฉพาะบุคคลต่อการตอบสนองสิ่งภายนอก อารมณ์และความรู้สึกเป็นเครื่องมือนำพามนุษย์ไปสู่ความรู้เกี่ยวกับโลกที่แน่ชัดและจริงแท้กว่าเหตุผลในคริสต์ศตวรรษที่ 18 มีการกำหนดคำว่าสุนทรียศาสตร์ขึ้นโดยโบมการ์เต็น (Baumgarten, ค.ศ. 1706–1757) ปฏิวัติความคิดทางสุนทรียศาสตร์จากการมองความงามแบบวัตถุวิสัยมาเป็นจิตวิสัยให้ความสำคัญกับปฏิกิริยาการตอบสนองทางอารมณ์ความรู้สึกของผู้รับรู้ และให้ความสำคัญกับเรื่องรสนิยม (Taste) ความงามขึ้นอยู่กับความพึงพอใจ (Pleasure) การเสนอประโยคที่ว่า “พระเจ้าตายแล้ว (God is dead!)” ของเฟรดริค นิทเช่ (Friedrich Nietzsche, ค.ศ. 1844-1900) แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางความจริงและถือว่าเป็นจุดสิ้นสุดของความจริงแท้แบบเดิมที่มนุษย์พยายามแสวงหา

**2.1.2 อิทธิพลสมัยใหม่ต่อการเข้าถึงความจริง**

เมื่อสังคมก้าวเข้าสู่ยุคที่เรียกว่าสมัยใหม่ (Modernism) ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถือเป็นมโนทัศน์ซึ่งอธิบายถึงสภาวะทางสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม และการเมือง ปลดปล่อยให้มนุษย์เป็นอิสระจากกฎเกณฑ์เพื่อนำไปสู่ความเจริญก้าวหน้า ผลพวงจากสภาวะความเป็นสมัยใหม่ในตะวันตกเกิดการเปลี่ยนแปลงด้านการปฏิวัติอุตสาหกรรม (Industrial Revolution) ประเทศอังกฤษและการปฏิวัติทางการเมือง (Political Revolution) ของฝรั่งเศส สืบเนื่องจากมีการหลั่งไหลเข้ามาทางทรัพยากรและแรงงานจำนวนมากจากประเทศใต้อาณานิคม ผนวกกับการประดิษฐ์นวัตกรรมเครื่องจักรไอน้ำโดยเจมส์ วัตต์ (James Watt, ค.ศ. 1736-1819) พลิกโฉมสังคมเกษตรกรรมสู่อุตสาหกรรม และนำไปสู่การคิดค้นเครื่องทุ่นแรงเพื่ออำนวยความสะดวกของมนุษย์ ขยายไปสู่สหรัฐอเมริกาเวลาต่อมา รูปแบบสังคมเปลี่ยนผ่านจากศักดินาสู่ประชาธิปไตย (Democracy) เกิดสังคมเศรษฐกิจที่เรียกว่าทุนนิยม (Capitalism) นำมาซึ่งการพลิกโฉมหน้าของชนชั้นกระฎุมพี

ทฤษฎีวิทยาศาสตร์ขยายความเข้าใจโลกที่ดำรงอยู่สะท้อนความสำเร็จต่อการแยกมนุษย์กับธรรมชาติ และจิตกับร่างกาย ทฤษฎีสัมพันธภาพโดยอัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ (Albert Einstein, ค.ศ. 1879-1955) อธิบายพื้นที่ (Space) และเวลา (Time) ต่างไปจากเดิมนำไปสู่ทฤษฎีควอนตัมเพื่อผลิตเครื่องมือสื่อสารและยวดยานพาหนะทำให้โลกไร้พรมแดน รวมถึงทฤษฎีสำคัญของชาร์ลส์ ดาร์วิน (Charles Darwin, ค.ศ. 1809-1882) อย่างทฤษฎีวิวัฒนาการค้นพบปรากฏการณ์ทางชีววิทยาของสิ่งมีชีวิตเนื่องจากการออกสำรวจทางทะเลและตีพิมพ์หนังสือชื่อว่า The Origin of Species เปลี่ยนแปลงองค์ความรู้ความเข้าใจอันมีต่อมนุษย์และธรรมชาติยิ่งยวด แม้แต่ความเชื่อตามกรอบศาสนาคริสต์ที่เชื่อว่าพระเจ้าเป็นผู้สร้างสรรพสิ่งถูกแทนที่ด้วยการนำเสนอทฤษฎีการคัดเลือกทางธรรมชาติ ขณะเดียวกันการศึกษาจิตวิทยารุดหน้าด้วยการเสนอทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud, ค.ศ. 1856-1939) เพื่ออธิบายถึงหลักการทำงานของจิตและพฤติกรรมการแสดงออกของมนุษย์ โดยแบ่งแรงขับดันของจิตเป็น 3 ระดับ คือ จิตไร้สำนึก (Id) อัตตา (Ego) และอภิอัตตา (Superego) ทรงอิทธิพลต่องานวรรณกรรมและศิลปะอย่างสูงในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ibid., 82-86)

อีกหนึ่งจุดเปลี่ยนสำคัญตั้งแต่สมัยกรีกถึงยุคกลางคือ การขบคิดว่าการศึกษาภาษามีส่วนส่งเสริมให้มนุษย์เข้าถึงความจริงที่ลึกซึ้งทางปรัชญาหรือไม่ จึงพยายามหาความเกี่ยวโยงระหว่างความคิดที่เกิดขึ้นกับจิตใจกับถ้อยคำและสิ่งที่อ้างอิงถึงว่ามีความโปร่งใสหรือกำกวมขยายความสนใจมาสู่การนำเสนอความจริงในรูปประโยค เดิมภาษาศาสตร์มักถูกศึกษาอย่างเป็นวิทยาศาสตร์ซึ่งไม่ให้ความกระจ่าง เมื่อเข้าสู่สมัยใหม่ข้อเสนอของเดส์การ์ตส์ด้วยแนวคิดปัญญาเหตุผลมาแทนที่ปัญญาเหตุผลศักดิ์สิทธิ์ (Devine Reason) ของพระเจ้าและแสดงทัศนะว่าภาษาเป็นกาฝากเกาะอาศัย

(Parasite) อยู่กับเหตุผล ซึ่งถูกคัดค้านด้วยแนวคิดของจอห์น ล็อค (John Locke, ค.ศ. 1632-1704) จึงโน้มน้าวให้เข้าใจว่าคำศัพท์บ่งถึงหรือสื่อแทนโลกแห่งข้อเท็จจริง (Facts)

สัญญะมีเบื้องหน้าเบื้องหลังหรือเหตุจูงใจ สังเกตการแยกตัวระหว่างความคิดกับคำหนึ่ง ๆ และศตวรรษที่ 19 การเปรียบเทียบไวยากรณ์จากภาษาสันสฤตของประเทศใต้อาณานิคมอย่างอินเดีย โดยนักวิชาการชาวอังกฤษชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ของสันสกฤต กรีก ละติน ตั้งข้อสันนิษฐานว่าอาจมีต้นกำเนิดมาจากบรรพบุรุษเดียวกัน (ธีรยุทธ บุญมี, 2551) จึงสืบหาภาษาดั้งเดิม (Proto language) ศึกษาเปรียบเทียบและสืบสร้างประวัติความเป็นมา นอกจากนี้นักภาษาศาสตร์มองหาวิวัฒนาการของภาษาและพยายามสร้างต้นไม้ตระกูลภาษา (Family Tree) ลักษณะเดียวกันกับการแสดงสายพันธุ์ทางชีววิทยา ทำให้ความสนใจทางภาษาผูกติดอยู่กับศาสตร์อื่น เช่น จิตวิทยาโดยฌากส์ ลาก็อง (Jacques Lacan) มานุษยวิทยาโดยโคลด เลวี-สโทรส (Claude Levi-Strauss) สังคมวิทยาโดยฌ็อง โบดริยารด์ (Jean Baudrillard) เพื่ออธิบายเรื่องจิตมนุษย์ (Human Mind) เป็นต้น ซึ่งใช้หลักฐานจากภาษาเพื่อเป็นวิถีทางที่จะเข้าใจถึงธรรมชาติและวิเคราะห์ทำความเข้าใจภาษาใหม่ของแต่ละกลุ่มชน

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โซซูร์เสนอแนวทางภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้าง เปิดมุมมองใหม่ต่อปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมในทางตรงกันข้าม ภาษาซึ่งเป็นเครื่องมือที่มนุษย์ใช้สื่อสารกันนั้นแสดงแทนสรรพสิ่งตามที่ธรรมชาติได้จัดแบ่งออกเป็นประเภทไว้ ถ้อยคำคือหน่วยของภาษาจึงต่างมีความหมายอันเป็นแก่นแท้อยู่ในตัว และความหมายของถ้อยคำต่างก็สอดคล้องต้องกับระบบระเบียบของความเป็นจริง แต่ภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้างได้สาธิตให้เห็นว่าความหมายของคำในภาษาหนึ่ง ๆ ล้วนแต่อิงอยู่กับความแตกต่างระหว่างตัวมันเองกับคำอื่นในระบบภาษานั้น ความสัมพันธ์โดยรวมระหว่างคำด้วยกันเองเป็นตัวกำหนดค่าสื่อความหมายของแต่ละคำ ความสัมพันธ์โดยรวมระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ ในลักษณะเช่นนี้เรียกว่า โครงสร้าง (Structure) และเป็นสิ่งที่ต้องจับให้ได้ก่อนที่จะพิจารณาลงไปยังองค์ประกอบย่อย (บาร์ตส์, 2558)

### 2.1.3 วิวัฒนาการของภาพและคำ

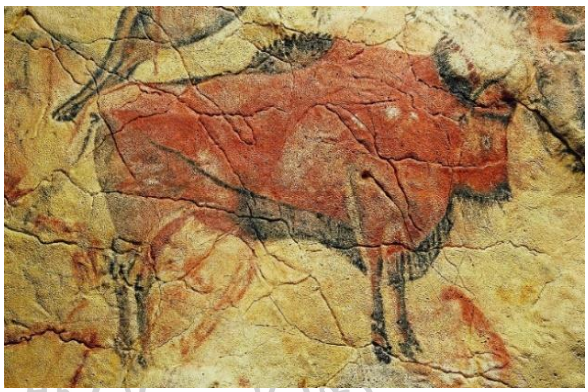
ภาษาเป็นเครื่องมือที่มนุษย์ใช้สื่อความคิด ความรู้สึก ความต้องการของตนให้ผู้อื่นรู้และทำความเข้าใจกัน แท้จริงภาษาเริ่มต้นจากภาษาพูด ซึ่งประกอบด้วย เสียงพูดและความหมาย มนุษย์เป็นผู้กำหนดหรือสมมุติว่าเสียงใดใช้แทนความหมายใดอย่างมีระบบ เป็นข้อตกลงภายในสังคมเดียวกันที่ยอมรับใช้สืบต่อกันมาจนสามารถสร้างกฎเกณฑ์ของภาษาขึ้น ต่อมาเมื่อมนุษย์อยู่ร่วมกันเป็นสังคมใหญ่ขึ้นจึงมีเหตุปัจจัยในการติดต่อสื่อสารกับคนนอกกลุ่มสังคมย่อมเกิดข้อจำกัด ด้วยเหตุนี้มนุษย์จึงคิดหาวิธีช่วยให้จดจำเรื่องราวและติดต่อสื่อสารไปยังต่างกลุ่ม เกิดการคิดค้นสิ่งประดิษฐ์ที่แสดงภูมิ

ปัญญาของมนุษย์อย่างตัวเขียนในการบันทึกและถ่ายทอดความต้องการขึ้น ยกตัวอย่างเช่น เหตุการณ์ประวัติศาสตร์ ศาสตร์ความรู้ และวิทยาการต่าง ๆ ลายเส้นที่ขีดเขียนเป็นรูปลักษณ์ใช้สื่อความหมายแทนภาษาพูด ซึ่งสังคมนั้นยอมรับและเข้าใจความหมายของสัญลักษณ์นั้นตรงกัน เรียกว่า ตัวเขียน นักภาษาศาสตร์กล่าวว่า ในโลกนี้มีภาษาที่ใช้พูดประมาณ 3000 ภาษา แต่มีไม่ถึง 100 ภาษาที่มีตัวเขียนใช้บันทึกภาษาของตน ภาษาและตัวเขียนแตกต่างกันที่ภาษานั้นคือเสียงพูดอันมีระบบและความหมายที่มนุษย์ใช้สื่อสารกัน แต่ตัวเขียนเป็นเพียงสัญลักษณ์ที่ใช้แทนภาษาพูดเท่านั้น อย่างไรก็ตาม ตัวอักษร (Alphabet) มีความหมายคล้ายคลึงกับคำว่า ตัวเขียน ซึ่งมีความหมายถึงสัญลักษณ์ที่ใช้แทนคำในภาษาพูดซึ่งเป็นวิวัฒนาการตัวเขียนขั้นตอนสุดท้ายนับว่าสมบูรณ์กว่าระบบอื่น ๆ

*ภาพที่ 1 ภาพเขียนผนังถ้ำลาสโกซ์ ประเทศฝรั่งเศส (archaeostore, 2023)*

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า มีการใช้ตัวเขียนและการเขียนเรื่องราวไว้เป็นลายลักษณ์อักษรตั้งแต่ยุคหินใหม่สมัยทองแดงราว 4000-2500 ปีก่อนคริสตกาล ต่อมาในยุคหินเก่าตอนปลายราว 30000-10000 ปีก่อนคริสตกาล มนุษย์โครมันยอง (Cro-Magnon) เริ่มรู้จักเขียนภาพเพื่อแสดงความรู้สึกหรือเล่าเรื่องราว ภาพเขียนในยุคดังกล่าวปรากฏทั่วไปนับร้อยแห่งทั้งในทวีปเอเชีย ทวีปแอฟริกา ทวีปอเมริกา และทวีปยุโรป โดยพบบริเวณเพิงผา หน้าผา ผนังและเพดานถ้ำ เช่น ในทวีปยุโรปทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศสที่ถ้ำลาสโกซ์ (Lascaux) พบภาพเขียนกว่า 600 ภาพ ที่นับเป็นภาพเขียนสมัยหินเก่าที่ใหญ่และมีชื่อเสียงที่สุด ตอนเหนือของประเทศสเปน ถ้ำอัลตามีรา (Altamira) พบว่าภาพเขียนถ้ำยุคหินเก่าส่วนใหญ่มีเนื้อหาภาพสัตว์ที่ล่ามาเป็นอาหาร เช่น วัว กวาง ม้า และหมู่ป่า เป็นต้น ภาพเขียนเหล่านี้ยังไม่ทราบถึงวัตถุประสงค์และเจตนาที่ต้องการสื่อความหมายแน่ชัด นักประวัติศาสตร์ต่างสันนิษฐานว่าภาพถูกเขียนขึ้นเพื่อแสดงความสามารถเชิงศิลปะบันทึกและสื่อสารความคิดให้กับชนกลุ่มเดียวกัน บอกเล่าความเชื่อทางไสยศาสตร์ ภูมิปัญญา

พิธีกรรมของมนุษย์ หรือแม้แต่ขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์บันดาลให้เกิดความสมบูรณ์ทางอาหาร เมื่อพิจารณาภาพที่ปรากฏอาจแสดงความต้องการ ความคิดและการกระทำของตน รวมทั้งการสื่อสารเรื่องราวถึงกลุ่มชนอื่นด้วย การขีดเขียนจึงนับเป็นตัวแทนของภาษาพูดเท่านั้น (จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ, 2552)

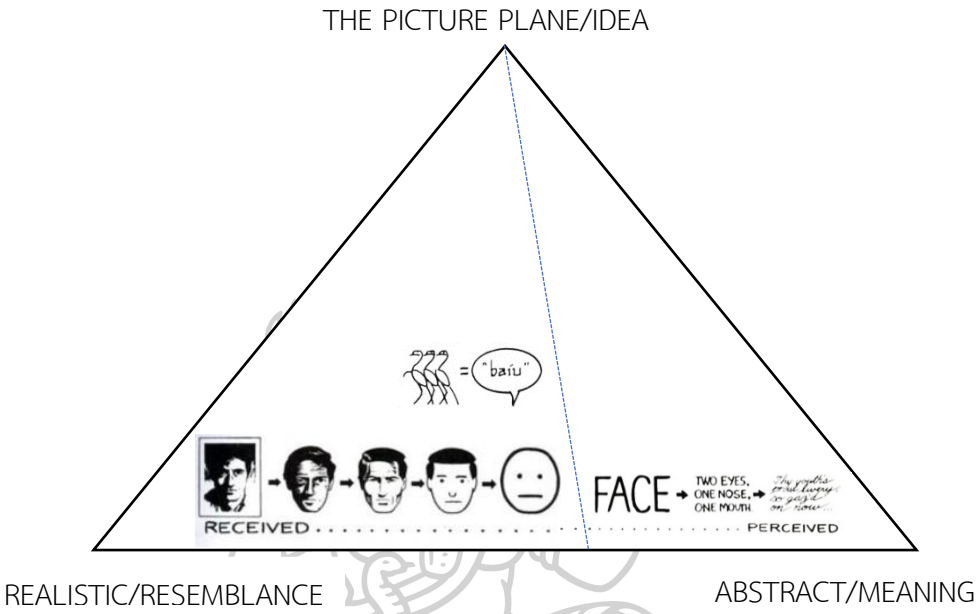


*ภาพที่ 2 ภาพเขียนผนังถ้ำอัลตามีรา ประเทศสเปน (Deutsches Museum, n.d.)*

ตัวเขียนระบบภาพ (Pictograph) เกิดขึ้นครั้งแรกที่เขตซูเมอร์ในดินแดนเมโสโปเตเมีย เรียกว่า รูปลิ่ม (Cuneiform) เมื่อประมาณ 3500-3000 ปีก่อนคริสตกาล รวมถึงในกลุ่มชนอียิปต์และจีน หลังจากนั้นวิวัฒนาการมาเป็นตัวเขียนระบบแทนเสียงหรือตัวอักษร ประมาณ 1700 ปี เมื่อมีตัวเขียนใช้บันทึกเรื่องราวช่วยแก้ไขข้อจำกัดของภาษาพูดในเรื่องระยะทางและเรื่องราวของการสื่อสาร รวมทั้งยังช่วยในการจดจำได้อีกด้วย เมื่อมนุษย์มีตัวเขียนและระบบการเขียน เกิดความเจริญขึ้นตามลำดับ สำหรับยุคประวัติศาสตร์มนุษย์พัฒนาตัวเขียนให้สะดวกต่อการใช้งานมากขึ้น จนแบ่งวิวัฒนาการของตัวเขียนเป็นขั้นตอนได้ทั้งหมด 5 ขั้นตอน ได้แก่ ตัวเขียนระบบภาพ (Pictograph) สื่อความหมายตามภาพที่ปรากฏ ตัวเขียนระบบภาพแสดงความคิด (Ideograph) ซึ่งยังคงเป็นรูปภาพเช่นเดียวกับตัวเขียนระบบภาพแต่กำหนดให้ภาพมีความหมายที่เป็นนามธรรมมากขึ้น ตัวเขียนระบบสัญลักษณ์รูปคล้าย (Logograph) ภาพเหมือนจริงน้อยลง แต่มีลักษณะใช้สัญลักษณ์แทนคำมากขึ้น ตัวเขียนระบบสัญลักษณ์แทนพยางค์ (Syllabary) ใช้สัญลักษณ์แต่ละตัวแทนเสียงพยางค์หนึ่งพยางค์กำหนดความหมาย และตัวเขียนระบบแทนเสียงหรือตัวอักษร (Alphabet) ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงแต่ละเสียงในภาษาหรือระบบตัวอักษรน้อยที่สุดเมื่อเทียบกับระบบอื่น สามารถแยกเสียงออกเป็นเสียงพยัญชนะและสระได้ และกำหนดให้สัญลักษณ์หนึ่งแทนเสียงได้หนึ่งเสียง

ขั้นตอนการวิวัฒนาการจะเห็นว่าระบบตัวเขียนในระยะแรกคือ ตัวเขียนระบบภาพ ตัวเขียนระบบภาพแสดงความคิด และตัวเขียนระบบสัญลักษณ์รูปคล้าย ล้วนเป็นระบบตัวเขียนที่สัญลักษณ์ยังไม่สัมพันธ์กับระบบเสียง ยังไม่ได้ใช้แทนเสียงหรือคำในภาษาพูด เป็นเพียงตัวเขียนที่สื่อความหมาย

จากสิ่งที่เห็นเท่านั้น ต่อมาเมื่อพัฒนาระบบมาสู่ตัวเขียนระบบสัญลักษณ์แทนพยางค์และตัวเขียนระบบแทนเสียงหรือตัวอักษร จึงเป็นระบบที่สัญลักษณ์มีความสัมพันธ์กับระบบเสียงอย่างชัดเจนและสามารถใช้แทนภาษาพูดได้สมบูรณ์ (ibid., 11-22)




*ภาพที่ 3 สรุปการรับรู้ภาพและคำจากหนังสือ Understanding Comics ของ สกอตต์ แมคคลาวด์*

ภาพนั้นมาก่อนอักษรตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงภาพแทนของอักษรอีกขั้นหนึ่ง จากนั้นเมื่อภาษาเขียนโบราณเปลี่ยนสภาพเป็นนามธรรม เวลาผ่านไปการเขียนสมัยใหม่แปรสภาพมาแสดงเสียงเท่านั้นและเสียคุณสมบัติความคล้ายคลึงในโลกของการมองเห็นไป ภาพและคำยังคงอยู่ร่วมกันในอารยธรรมตะวันตกการเข้ามาของระบบแท่นพิมพ์คิดค้นโดยโยฮันเนส กูเตนเบิร์ก (Johannes Gutenberg, ค.ศ. 1395- 1468) ในปี 1446 ทำให้เห็นการอยู่ร่วมกันในหนังสือแสดงสถานะแยกตัวออกจากกันอย่างชัดเจน ภาษาเขียนได้กลายตัวเป็นนามธรรม ในขณะที่ภาพนั้นเป็นรูปธรรมมากขึ้น จากเดิมที่ต่างอยู่ห่างกันคนละฝั่งจากกึ่งกลางของแผนภูมิ (อิงจากภาพที่ 3) ช่วงปี 1800 การเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่อย่างอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ได้ระเบิดกระแสความคิดให้กับสกุลอื่น การแสดงแทนอย่างเข้มงวดถูกลดทอนความสำคัญลง ความเป็นนามธรรมหวนกลับมาอีกครั้ง ศิลปินมุ่งสู่จุดสูงสุดของระนาบภาพ ละทิ้งความคล้ายคลึงและความหมายภายนอกกลับไปหาความหมายของศิลปะเข้าอาณาบริเวณของความคิด ขณะเดียวกันภาษาเขียนเปลี่ยนจากกวีเป็นนามธรรมลึกซึ้ง ภาษาพูดกลับมีความตรงไปตรงมามากกว่า เมื่อความหมายและความคล้ายคลึงปะทะกันในผลงานของศิลปินลัทธิคิวบิสม์ ดาดา เซอเรียลิสม์ และอีกหลากหลายคน ต่างสนใจเขียน

ภาพด้วยสัญลักษณ์มากขึ้นจนถึงการใช้ความหมายแบบตัวอักษรเขียน (Calligraphy) จากนั้นเกิดแรงปะทะในวัฒนธรรมมวลชน (Pop Culture) เพื่อทลายศิลปะชั้นสูง (แมคคลาวด์, 2559: 140-148) (แมคคลาวด์, 2559)

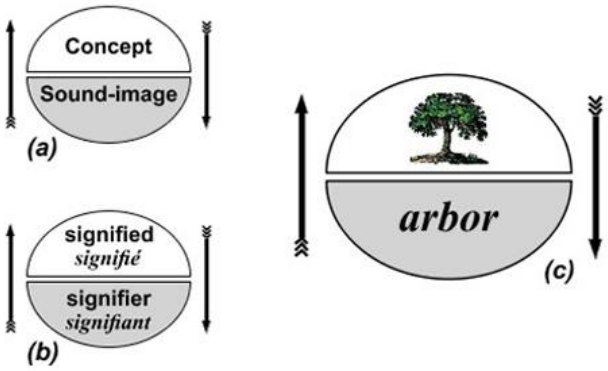
ผลงาน The Treachery of Images, 1929 ของเรอเน มากริต (René Magritte, ค.ศ. 1898-1967) บ่งชี้ให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างคำกับภาพเชิงเสียดสีด้วยรูปแบบตั้งคำถามผ่านประโยคในภาษาฝรั่งเศส Ceci n'est pas une pipe (นี่ไม่ใช่กล้องยาสูบ) กำกับอยู่ตำแหน่งใต้ภาพเขียนสีเลียนแบบกล้องยาสูบเหมือนจริง วิธีการนี้กระตุ้นให้ผู้ชมใช้กระบวนการรับรู้ธรรมชาติและสร้างความหมายของภาพกับตัวอักษร เมื่อวางเทียบเคียงพิสูจน์สถานะว่าสิ่งใดเข้าใกล้ความจริงกว่ากัน ทั้งยังอธิบายความยึดโยงของสัญญะที่กำหนดคู่ความหมายของวัตถุ นำพาไปสู่กระบวนการเชื่อมโยงคำที่เป็นรูปสัญญะและความหมายสัญญะระดับกลไกอัตโนมัติทางความคิด สร้างสถานการณ์ทรยศต่อภาพไม่ต่างจากชื่อผลงาน

*ภาพที่ 4 ผลงาน The Treachery of Images (Ceci n'est pas une pipe), 1929 (Los Angeles County Museum of Art, n.d.)*

**2.1.4 ทฤษฎีภาษาศาสตร์โครงสร้าง**

ภาษาศาสตร์ (Linguistic) เป็นการศึกษา 3 สิ่งที่เชื่อมโยงกัน นั่นคือความคิด ภาษา (คำพูดหรือภาษาเขียน) และโลกภายนอก หัวใจสำคัญของความคิดแฟร์ดิน็องด์ เดอ โซซูร์ (Ferdhand de Soussure, ค.ศ. 1857-1913) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส คือ ภาษาเป็นเรื่องที่เกี่ยวพันกันเพียงสองสิ่ง คือ ความคิดและเสียง ซึ่งประกอบกันเป็นสัญญะ ซึ่งเมื่อใช้สัญญะมันจะกระตุ้นสองสิ่งทางจิตวิทยา (Psychological Entities) ซึ่งไม่มีตัวตนเกิดขึ้นในใจจิตใจหรือสมองของเรา คือ ความคิด (Concept) กับเสียง-ภาพ (Sound-Image) เปิดทางไปสู่การสำรวจอานุภาพของภาษาอันเป็นเนื้อหนังมังสาของวรรณกรรมอย่างจริงจัง ไม่ใช่เพียงเครื่องหมายแทนความคิดนามธรรมแต่กินความถึงพลังอำนาจของ

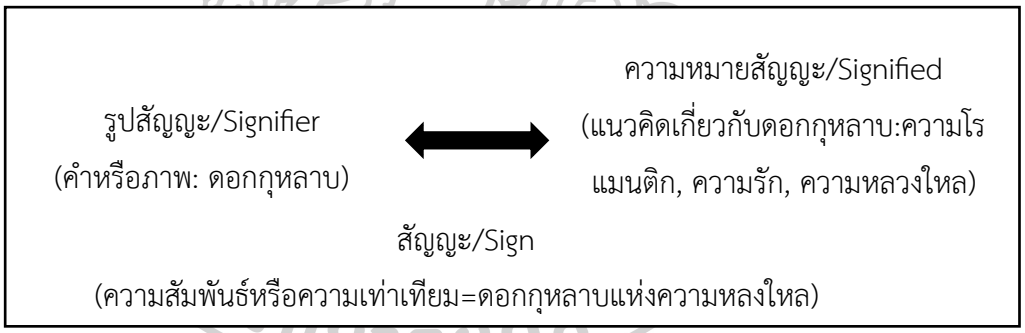
ถ้อยคำในอันที่จะเปิดเผยให้มนุษย์ได้รับรู้ถึงสารัตถะในโลกอุดมคติ ภารกิจของวรรณกรรมไม่ใช่การเลียนแบบโลกความเป็นจริงที่รับรู้หากแต่เป็นการรังสรรค์วิธีรับรู้ในแบบใหม่ที่ต่างออกไปจากเดิม โดยอาศัยการกระตุ้นอายตนะต่าง ๆ ด้วยถ้อยคำที่มีอำนาจปลุกเร้าจักษุสัมผัส โสตสัมผัส กายสัมผัส รสสัมผัส และฆานสัมผัส ให้ตื่นตัว เข้มข้น และแหลมคมขึ้น จนถึงขั้นสัมผัสสะท้อนโต้ตอบกันและเป็นภาวะตื่นตัว นำมนุษย์ไปสัมผัสกับคุณค่าอันแฝงเร้นอยู่ในสรรพสิ่ง ยกระดับจิตวิญญาณขึ้นสู่อุดมคติ (นพพร ประชากุล, 2552b)




*ภาพที่ 5 แผงผังแสดงระบบสัญญะของโซซูร์ (Ryan, 2016)*

ภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้าง (Structural linguistics) ของโซซูร์ แยกระหว่างภาษากับการพูดและการใช้ภาษา (Langue and Parole) ฐานคิดเสนอให้แยกระหว่างสิ่งที่เรียกว่า ภาษา (Lange) รหัสหรือกติกาที่ใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสาร เป็นนามธรรมเข้าใจร่วมกันในหมู่ประชาคม กับ การใช้ภาษา (Parole) ข้อความที่มีปัจเจกบุคคลพูดหรือเขียนขึ้นเพื่อสื่อสารความสถานการณ์เกิดวิวาทะรูปธรรมเฉพาะนับไม่ถ้วน ออกจากกัน เนื่องจากมีความเห็นว่าการศึกษาภาษาศาสตร์เท่าที่ผ่านมาก่อนหน้านี้ไม่ได้ให้ความสนใจศึกษาภาษาโดยตรง หน่วยพื้นฐานที่สุดในการศึกษาภาษาไม่ใช่คำ (Word) อาจหมายถึงเสียง ภาพตัวแทนความคิดหรือการใช้ภาษาก็ได้ นอกจากนี้ลำพังเสียงเพียงอย่างเดียวก็ไม่อาจถือได้ว่าเป็นภาษาหรือคำพูด แต่ต้องอาศัยกฎเกณฑ์ ระบบ ระเบียบที่ทำให้เสียงที่เปล่งออกมามีความหมาย ขณะเดียวกันในการใช้ภาษาก็มีเรื่องของปัจเจกบุคคลเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยมิใช่จะมีแต่เรื่องของระบบ ระเบียบ กฎเกณฑ์ของภาษาอย่างเดียว เมื่อเป็นเช่นนี้การใช้ภาษาจึงจำเป็นต้องมีสองด้านนี้พร้อม ๆ กัน นั่นคือ ด้านสังคมและด้านส่วนตัวซึ่งหมายถึงผู้ใช้ภาษาขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไปไม่ได้ ส่วนความหมายก็เป็นเรื่องของระบบระเบียบที่ตกลงกันเพื่อใช้กรอบในการสื่อความเข้าใจกัน (A System of Convention) ภาษาก็คือระบบของสัญญะ (A System of Sign) ซึ่งสื่อถึงความคิดความหมายต่าง ๆ เพื่อให้การสื่อสารเป็นไปได้ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545)

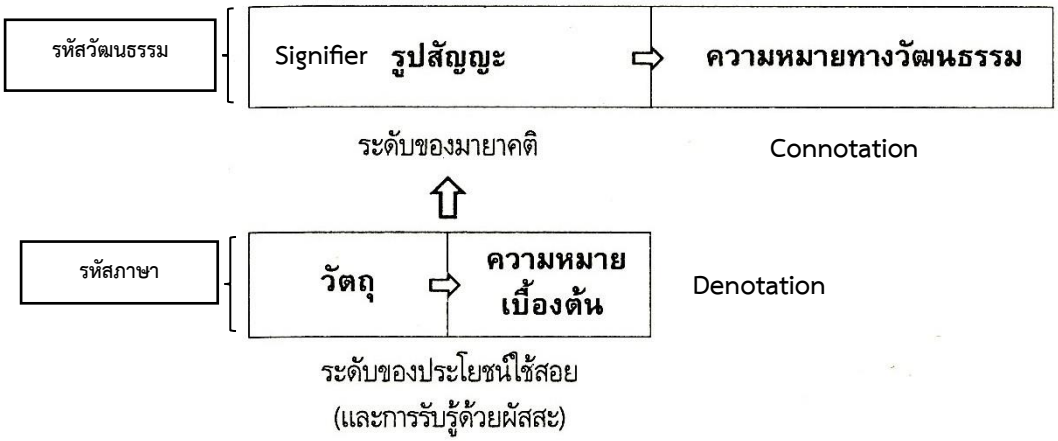
สัญวิทยา (Semiology) หรือ สัญศาสตร์ (Semiotics) เป็นวิชาการแขนงที่ศึกษากระบวนการสื่อความหมาย โดยพิจารณาธรรมชาติของหน่วยสื่อความหมายและขั้นตอนการทำงานของภาษา เพื่อศึกษาทำความเข้าใจกระบวนความหมายที่ถูกสื่อออกมา จึงอาศัยหลักการ แนวคิด และวิธีการศึกษาของภาษา ซึ่งเสนอว่าหน่วยสื่อความหมายแต่ละหน่วยไม่ได้มีตัวตนอยู่ได้โดยลำพังโดด ๆ แต่อาศัยความสัมพันธ์โยงใยระหว่างกันซึ่งประกอบเป็นโครงสร้างขององค์รวม จึงทำให้แต่ละหน่วย มีค่าสื่อความหมายขึ้นมาได้ ดังนั้น กระบวนการสื่อความหมายจึงอิงอยู่กับเครือข่ายความสัมพันธ์กันเองของหน่วยทั้งหมด ตามหลักการพื้นฐานของสัญวิทยาทำหน้าที่โดยอาศัยหน่วยสื่อความหมาย เรียกว่า สัญญะ (Sign) เพื่อสื่อนัยต่างจากคำซึ่งพาดพิงโลกภายนอก ผลการประสานกันภายในระหว่างภาษาและรูปลักษณ์ของเสียงและความหมายประจำเสียงกระตุ้นให้รับรู้ในใจ สัญญะประกอบขึ้นด้วยสิ่งที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (รูปสัญญะหรือ Signifier) กับสิ่งที่เข้าใจได้ว่าเป็นความหมายมโนภาพที่สื่อออกมา (ความหมายสัญญะหรือ Signified) ในกรณีของภาษา สัญญะคือถ้อยคำ ซึ่งมีรูปสัญญะเป็นเสียงหรือตัวเขียน และความหมายสัญญะก็คือความคิดที่เราเข้าใจจากถ้อยคำนั้น โดยเป็นรูปสัญญะเพื่อสื่อความหมายให้เข้าใจถึงรูปธรรมที่จะต้องแสดงภาพแทน (นพพร ประชากุล, 2558: 8-9)




*ภาพที่ 6 แผนผังแสดงความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะ (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2559)*

โรล็องด์ บาร์สต์ (Roland Barthes, ค.ศ. 1915-1980) นำแนวคิดของโซซูร์เรื่องสัญญะมาศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัยของฝรั่งเศสชี้ให้เห็นสิ่งที่ถูกผู้คนในสังคมยัดเยียดความหมายทางวัฒนธรรมลงไป เป็นระบบสื่อความหมายก่อตัวบนกระแสของการสื่อความหมายของสัญวิทยาเชิงโครงสร้าง เรียกว่าระบบสัญญะระบบที่สอง สิ่งที่เป็นหน่วยสัญญะในระบบแรกกลายเป็นเพียงรูปสัญญะในระบบที่สอง ซึ่งวัตถุจะถูกทอนเหลือเพียงรูปสัญญะเพื่อสื่อถึงสิ่งอื่นเสมอ บทความทั้ง 52 ชิ้นถูกรวบรวม

รูปเล่มใน ค.ศ. 1957 ตีพิมพ์ภายใต้ชื่อ Mythologies (มายาคติ) ตีแผ่การเข้าไปยึดครอง (Appropriation) ด้วยการครอบงำและสร้างวาทะให้เป็นที่ประจักษ์




*ภาพที่ 7 แผนผังแสดงการทำงานของมายาคติ (ibid, 11)*

งานวรรณกรรมศึกษามีวัตถุที่ใช้คือ ถ้อยคำในภาษา ลักษณะเป็นเครื่องมือสื่อความหมายตั้งแต่ต้น ถ้อยคำล้วนมีความหมายอยู่ในตัว ดังที่พบได้ในพจนานุกรมความหมายเช่นนี้เรียกในทางสัญศาสตร์ว่า ความหมายตรง เมื่อถูกดึงมาใช้เป็นวัสดุของการประพันธ์ ถ้อยคำจะทำหน้าที่ด้วยการสื่อความหมายใน 2 ระดับ ระดับแรกคือ ความหมายตรง (Denotation) ระดับที่สองคือ ความหมายแฝง (Connotation) ซึ่งเกิดขึ้นจากการอนุมานด้วยความเคยชินที่มีต่อขนบวรรณกรรมหรือด้วยคติความเชื่อและค่านิยมที่ไหลเวียนอยู่ที่ในสังคมและวัฒนธรรม กระตุ้นให้เกิดความเข้าใจและการรับรู้ที่เกินเลยความหมายตรงอยู่เสมอ กระบวนการของความหมายแฝงที่ทำงานอยู่ในปริมณฑลของวัฒนธรรมสื่อความหมายในอีกระนาบซึ่งเข้ามาซ้อนทับบนระนาบแรกอีกชั้น ความหมายแฝงจึงเป็นหัวใจของการสื่อความหมายและคุณค่าผ่านรายละเอียดต่าง ๆ ลักษณะเปิดกว้างมากกว่าความหมายตรง ถูกกำกับด้วยรหัสทางวรรณกรรม

ต่อมาบาร์สต์สถาปนาสัญศาสตร์วรรณกรรม (Literary Semiotics) ขึ้น โดยศึกษากระบวนการสื่อความหมายในงานวรรณกรรม โดยมีวัตถุประสงค์หันมายกตัวประพันธ์เป็นศูนย์กลางของการศึกษา มุ่งพิจารณาความซับซ้อนของการทำงานตัวบท วรรณกรรมมีลักษณะของการประกอบสร้าง (Construction) ไม่ได้อิงกับตรรกะของความจริงภายนอกแต่อิงตรรกะภายใน (Internal Logic) ของตัวเอง การลวงตาทำให้เสมือนจริงในการอ่านตัวบทเป็นผลจากการใช้สัญนิยม (Convention) หรือกติกาต่าง ๆ ที่ทำหน้าที่รหัสรับรู้ร่วมกันโดยนัยระหว่างผู้สร้างปละผู้เสพ จึงศึกษากระบวน

ความหมายที่อิงอยู่กับความสัมพันธ์และความซับซ้อน รวมถึงสื่อสถานะความเป็นวรรณกรรม และเสนอว่างานประพันธ์เป็นวัตถุทางสังคมและวัฒนธรรม จึงเพ่งวิเคราะห์ไปที่คติความเชื่อ ค่านิยม อุดมการณ์ทางสังคมที่ถักทออยู่ การสื่อความหมายกระทำโดยใช้ระบบรหัส (Code) ซึ่งเกิดการตกลงร่วมกันว่าจะใช้เครื่องหมายจำนวนหนึ่งแทนความคิด (สาร) ที่ต้องการสื่อถึงกัน ภาษาถือเป็นรหัสที่มีความสมบูรณ์ที่สุด โดยรหัสหนึ่ง ๆ ประกอบขึ้นด้วยหน่วยความหมายที่เรียกว่าสัญญะ จำนวนหนึ่งเกาะเกี่ยวกับ ระหว่างรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ ระบบแบบแผนซึ่งผู้อ่านทั่วไปใช้สำหรับจับความหมายแฝงโดยไม่จำเป็นต้องรู้ตัว (นพพร ประชากุล, 2552a)

การปฏิวัติทางสัญศาสตร์ตั้งคำถามที่ลึกซึ้งต่อการเฟื่องฟูของสัญญะแบบต่าง ๆ เนื่องจากถือกำเนิดจากภาษาศาสตร์ ภาษาเป็นกฎเกณฑ์ซึ่งมีข้อตกลงร่วมกันของสังคมเพื่อสื่อความคิด (ความหมาย) ของมนุษย์ที่กล่าวถึงโลกธรรมชาติหรือสังคมภายนอก จึงมีความเกี่ยวพัน 2 โลกที่เป็นพื้นฐานสำคัญที่สุดในชีวิต คือ โลกของความคิดหรือความรู้ และ โลกวัตถุที่แท้จริง ทั้งในธรรมชาติและสังคม กระบวนการค้นหาว่าวัฒนธรรมถูกกำหนดหรือกำกับโดยภาษาด้วยรหัส ซึ่งต้องเข้ารหัส (Encoded) และการถอดรหัส (Decode) การค้นหารหัสทางภาษาที่แฝงเร้นอยู่ในปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและถอดรหัสนั้นออกมาโดยเครื่องมือหลากหลายรูปแบบทั้งสัญญะ สัญลักษณ์ แบบเหมือน (Icon) ดัชนี (Index) สัญญาณ (Signal) รหัส รวมทั้งภาษาก็มีการจัดรูปตัวเองเป็นหลายรูปแบบและโครงสร้าง เช่น ประโยค การทดแทน การใช้เชิงโวหาร (Rhetoric) อุปลักษณ์ (Metaphor) อีกกลุ่มที่สำคัญคือมองภาษาเป็นคู่ขัดแย้ง เป็นการเน้น รวมทั้งการหาความหมายตรงและความหมายแฝง ช่วยให้สามารถเข้าใจกฎเกณฑ์ของภาษา และประยุกต์กฎเกณฑ์เพื่อวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม พบว่าการปฏิวัติไปสู่พหุนิยม ความหลากหลาย ทุกภาษาทั่วโลกเน้นความสัมพันธ์ระหว่างโลกของสัญญะกับโลกภายนอกนอกนั้น ไม่มีระเบียบแบบแผน หันมาสู่สิ่งสามัญ และการหักเหของโลกแห่งความรู้ออกจากโลกความจริง (บาร์ตส์, 2539)

**2.2 ความเคลื่อนไหวระหว่างศิลปะสมัยใหม่และภาษา**

นักประวัติศาสตร์ด้านสังคมและวัฒนธรรมส่วนใหญ่เชื่อว่ายุคสมัยใหม่เริ่มขึ้นพร้อมกับการถือกำเนิดของระบบทุนนิยมในยุโรปช่วงศตวรรษที่ 14 หรือไม่ก็ชั่วขณะของการปฏิวัติอุตสาหกรรมและการปฏิวัติฝรั่งเศสในช่วงในช่วงศตวรรษที่ 18 ปฏิกิริยาทางศิลปะต่อความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในโลกตะวันตก เรียกว่า ลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) ยังไม่ปรากฏให้เห็นจนกระทั่งช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ดำเนินไป การแพร่หลายของสกุลคิดหลังสมัยใหม่ (Postmodern) อธิบายกลไกการสิ้นสุดลงและกำลังถูกแทนที่ด้วยยุคใหม่ พัฒนาการในช่วงแรกของศิลปะสมัยใหม่ (Modernist) นับตั้งแต่การถือกำเนิดขึ้นของกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าหรืออาวองต์การ์ด (Avant-Garde) เป็นการล้มล้างแนวคิดดั้งเดิม

ที่กำหนดว่าศิลปะคืออะไร ใครเป็นผู้สร้างสรรค์ มีขึ้นด้วยเหตุใดและเพื่อใคร ส่งผลให้ศิลปินมีอิสระที่จะเลือกทำเพื่อแสดงออกถึงสภาวะภายในของตน ต่างจากเก่าที่วัสดุและวิธีการทำงานถูกจำกัดอยู่แค่เพียงสีน้ำหรือน้ำมัน สำริดหรือหินอ่อน จิตรกรรม ภาพพิมพ์ หรือประติมากรรมเท่านั้น นอกจากนี้วิชาชีพทางศิลปะที่เคยสงวนไว้สำหรับชนชั้นกลางกลายเป็นอาชีพที่เปิดกว้างสำหรับผู้ซึ่งมีจินตนาการสร้างสรรค์และความทะเยอทะยาน เพื่อทลายการแบ่งชนชั้นทางวัฒนธรรม ยกศิลปะสาธารณะให้ยิ่งใหญ่เหนือศิลปะการตกแต่งอันมีความส่วนตัวและแสดงลักษณะเฉพาะ หันมาสนับสนุนการใช้ภาพสื่อและความคิดที่หลากหลาย เปิดพื้นที่วัตถุประสงค์ทางการเมืองกับความพึงพอใจปัจเจกสามารถแข่งขันและเคียงคู่กันได้ โดยหวังว่าจะสามารถดึงดูดผู้ชมกลุ่มใหม่ที่หลากหลายได้ไม่แพ้รูปแบบในการนำเสนอ

เริ่มแรกซับซ้อนต่างจากประวัติศาสตร์ศิลปะอื่นอย่างเรอเนสซองส์ บาโรค ไม่เพียงแต่ช่วงเวลาเท่านั้น ยังหมายถึงปัจจุบันวันนี้หรืออดีตที่เพิ่งผ่านพ้นไปไม่นาน เนื่องด้วยปัจจัยทางเทคโนโลยีและปัจจัยอื่น การทำให้เป็นสมัยใหม่ซุกซ่อนนัยของการให้คุณค่าทั้งลำดับเวลา ร่วมกับลักษณะของผลงานที่มีคุณสมบัติสังคมยกย่อง ไม่ว่าจะเป็นพลังกระตือรือร้น การเปิดกว้างเพื่อรับสิ่งใหม่ การตอบสนอง และเชื่อมโยงกับชั่วขณะในปัจจุบัน ศิลปะสมัยใหม่ถูกนำมาใช้เพื่อคัดแยกผลงานสำคัญออกจากผลงานอื่นในยุคเดียวกัน แม้ว่าวิธีการนำเสนอในแต่ละกรณีมักสร้างความงุนงง หรือประหลาดใจอันนำไปสู่ความลังเลสงสัยและการต่อต้านจากผู้ชม การกบฏต่อกฎเกณฑ์เก่าและคุณสมบัติการสร้างสรรค์อันบรรเจิดของศิลปินสมัยใหม่ได้รับเสียงชื่นและก้นด่า กระแสศิลปะที่อ่อนกำลังลงและถูกทำให้กลายเป็นเพียงเครื่องเลือนวัฒนธรรมอย่างภาพวาดของมาทีสในปี 1906 หรือในช่วงศตวรรษที่ 20 ปิกัสโซถือเป็นตัวละครหลักด้วยบุคลิกที่เปี่ยมไปด้วยพลังบวกกับแรงจินตนาการสร้างสรรค์ที่ไม่หยุดนิ่งเป็นแบบอย่างแก่ศิลปินสมัยใหม่และเป็นเป้ากับผู้ต่อต้าน

เมื่อศิลปะเชิงแนวคิดถือกำเนิดขึ้นโดยอิทธิพลของมาร์เซล ดูชองป์ (Marcell Duchamp, ค.ศ. 1887-1968) กลายเป็นหมุดหมายใหม่ในการสร้างสรรค์งานศิลปะและทำให้ภาพอันสลับซับซ้อนของปิกัสโซกลายเป็นการนำเสนอความสุขผิวเผิน เผชิญหน้ากับศิลปะซึ่งประสบการณ์ของสภาวะแห่งความศักดิ์สิทธิ์นำผู้ชมออกห่างโลกแห่งชีวิตประจำวันอันซ้ำซากน่าเบื่อเพียงชั่วขณะ ความรู้สึกดังกล่าวใกล้เคียงกับประสบการณ์ทางศาสนา มุ่งเน้นเรื่องภายในสังคมทางโลกมากขึ้น ข้ามผ่านสุนทรียศาสตร์ที่ศาสนาเคยมอบให้ โหยหาชีวิตชนบทและธรรมชาติปัดกวาดความจริงที่ไม่เคยโสภาและน่าเบื่อซ่อนไว้ใต้พรมแห่งมายาคติ ด้วยเหตุนี้ ไม่ว่าศิลปะจะกำกวมหรือท้าทายล้วนนำมาซึ่งประสบการณ์อันคุ้นเคยคาดเดาได้และผ่อนคลาย

ผู้ชมในวงกว้างไม่ได้ต้องการเพียงผลงานที่ผลิตจากสื่อเดิม กลับมีความความคิดและคาดหวังเกี่ยวกับศิลปะต่างไป ส่วนหนึ่งมาจากอำนาจการผันแปรทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 21 ระบบอุตสาหกรรมคือตัวเร่งในเกิดการผลิตและประกอบสร้างอย่างก้าวกระโดด หว่านล้อมให้ศิลปินถูกมอง

ฐานะผู้ผสมผสานและจัดวางวัตถุอันหลากหลายผ่านกระบวนการเพื่อสื่อความไม่ใช่ผู้รวบรวมและประมวลผลผ่านทักษะฝีมือแบบเก่า การตัดสินคุณค่างานศิลปะไม่ได้ขึ้นอยู่กับทักษะแต่กลับสัมพันธ์กับการมีประสบการณ์ร่วมในหลากหลายระดับ ตั้งแค่กลุ่มนินิมัลลิสม์ถอดรื้อสิ่งที่เรียกว่าสถานะทางศิลปะตามมาด้วยแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ท้าทายพรมแดนระหว่างศิลปะชั้นสูงกับวัฒนธรรมบริโภค แง่มุมศิลปะกับประสบการณ์ถูกหยิบยกเป็นหัวข้อหลักของงานศิลปะจัดวาง การทลายชนชั้นทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ปรากฏทางสายตามากกว่าจะเป็นความจริง ในเวลาต่อมาการเติบโตของพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่เป็นการเพิ่มอำนาจในโลกวัฒนธรรมกับสถาบันศิลปะอีกด้วย ทั้งยังสะท้อนความเข้าใจนิยามศิลปะสมัยใหม่กับร่วมสมัยแก่ผู้ชมผ่านการจัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์เป็นผู้กำหนด (คอตติงตัน, 2558)

### 2.2.1 ความเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่

*ตารางที่ 1 ลำดับเหตุการณ์สำคัญตั้งแต่ปี 1850 ซึ่งอ้างอิงจากหนังสือศิลปะสมัยใหม่: ความรู้ฉบับพกพา (ibid, 18-25)*

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| 1850 | อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) | มุ่งนำเสนอชีวิตสมัยใหม่ โดยเฉพาะภาพวิวทิวทัศน์ (Landscape) และภาพวิถีทั่วไป (Genre Painting) ผ่านการสังเกต ใช้ฝีแปรงสะบัดอย่างหยาบด้วยความเร็วเพื่อจับชั่วขณะที่อยู่ตรงหน้าซึ่งอาจเปลี่ยนแปลงได้ทุกวินาที |
| 1850s | | ยุคทองของศิลปะการถ่ายภาพ (Photography) |
| 1855 | | งานนิทรรศการ Exposition Universelle ถูกจัดขึ้นที่กรุงเทพปารีสโดยมีจุดหมายเพื่อแสดงความก้าวหน้าทางสังคม อุตสาหกรรมและวัฒนธรรมของฝรั่งเศสภายใต้การปกครองของพระเจ้านโปเลียนที่ 3 |
| 1863 | | ผลงาน Le Dejieuner sur l'Herbe ของมาเนต์ถูกนำไปแสดงในงานนิทรรศการ Salon des Refuses รวมกับผลงานของศิลปินที่ถูกปฏิเสธจากคณะกรรมการซาลง (Salon) |
| 1865 | | สิ้นสุดสงครามกลางเมืองอเมริกา (American Civil War) |
| 1870 | | Franco-Prussian War จบลงด้วยความพ่ายแพ้ของฝรั่งเศส |

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| 1874 | | นิทรรศการครั้งแรกของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ มาจากคำวิจารณ์ของหลุยส์ เลอรอย (Louis Leroy) กล่าวประชดประชัน ผลงาน Impression: Sunrise (ความประทับใจยามอรุณรุ่ง) ของ โคล้ต โมเนต์ (Claude Monet) |
| 1875 | โพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) | ปฏิกิริยาต่อต้านกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นำเสนอผลงานในหลากหลายแนวทาง เซซานน์พยายามนำโครงสร้างกลับคืนสู่ภาพ ในขณะที่โกแกงศึกษาความหมายเชิงสัญลักษณ์ของเส้นและสี ส่วนแวน โก๊ะห์ ปลดปล่อยอารมณ์อันเข้มข้นออกมาอันเป็นรากฐานให้กับกลุ่มเอ็กซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ในเยอรมนี |
| 1879 | | โธมัส เอดิสัน (Thomas Edison) ทดสอบหลอดไฟดวงแรก |
| 1886 | | นิทรรศการอิมเพรสชันนิสม์ครั้งที่ 8 (ครั้งสุดท้าย) เซอราต์ (Georges Seurat) นำผลงาน A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte มาจัดแสดงให้เห็นศิลปะแนวใหม่ที่ฉีกออกจากกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์โดยเฉพาะเทคนิคจุดสี (Pointillism) เป็นการทำงานโดยอิงกับหลักวิทยาศาสตร์และผ่านการไต่ตรองอย่างละเอียดรอบคอบ ถูกเรียกว่านีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-Impressionism) |
| 1889 | | Exposition Universelle กรุงปารีส งานแฟร์ระดับโลก กุสตาฟ ไอเฟิล (Gustave Eiffel 1832-1923) สร้างหอไอเฟลซึ่งกลายเป็นอาคารที่สูงที่สุดในโลกขณะนั้น |
| 1889 | | แวน โก๊ะห์ (Vincent Van Gogh) ได้พัฒนาการการใช้สีและฝีแปรงที่สื่ออารมณ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในผลงาน Starry Night, 1888 |
| 1895 | | ซีกฟรีด บิง (Siegfried Bing) ชาวเยอรมนี เปิดร้านชื่อ La Maison de l'Art Nouveau ด้วยดีไซน์แปลกแหวกแนว ได้รับแรงบันดาลใจจากตะวันออก อันเป็นที่มาของอาร์ต นูโว (Art Nouveau) โดดเด่นด้วยความอ่อนช้อยของเส้นโค้ง |

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| 1900 | | นิทรรศการ Exposition Universelle จัดขึ้นที่กรุงปารีส มีการเปิดระบบขนส่งสาธารณะใต้ดิน (Paris Métro) เพื่ออำนวยความสะดวกแก่ผู้เข้าชม |
| 1900 | | ซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freund) ตีพิมพ์หนังสือตีความเป็นความฝัน (Interpretation of Dreams) |
| 1901 | | รางวัลโนเบล (Nobel Prize) ตั้งขึ้นตามเจตนารมณ์ของอัลเฟรต โนเบล (Alfrend Nobel) มอบให้แก่ผู้ที่ประความสำเร็จด้านวิทยาศาสตร์ วรรณกรรม และการสร้างสันติภาพในโลก |
| 1902-04 | | เซซานน์วาดภาพชุดภูเขาซานท์-วิคตัวร์ (Mont Sainte-Victoire) ใช้ฝีแปรงที่เป็นระเบียบในการสร้างรูปทรงทำให้ภาพมีโครงสร้างที่หนักแน่นชัดเจน |
| 1905 | | นิทรรศการครั้งแรกของกลุ่มโฟวิสม์ (Fauvism) จัดขึ้นที่ Salon d'Automne นำโดยอองรี มาทีส (Henri Matisse) จุดเด่นคือพลังแห่งสีสัน ได้ชื่อว่ากลุ่มสัตว์ป่า (Fauve) |
| 1907 | | ปาโบล ปิกัสโซวาดภาพ Les Demoiselles d'Avignon โดยมองวัตถุจากหลายมุมมอง บิดเบือนรูปร่างหน้าตาของตัวละคร โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากหน้ากากแอฟริกัน ถือเป็นจุดกำเนิดของกลุ่มคิวบิสม์ |
| 1910 | คิวบิสม์ (Cubism) | เกิดขึ้นช่วง 1907-1914 นำเสนอวิธีในการมองโลกแบบใหม่ โดยมองโลกจากหลายมุม วัตถุจะถูกถ่ายทอดออกมาพร้อมกัน ผืนผ้าใบจึงไม่ใช่หน้าต่างที่เปิดออกไปสู่โลกภายนอกอีกต่อไป หากแต่คือพื้นที่ที่ศิลปินแต่งแต้มและสร้างสรรค์โลกที่เห็นแนวคิดเช่นนี้เป็นการเปิดโลกทัศน์แบบใหม่แก่ศิลปินรุ่นหลังและมีส่วนช่วยพลิกโฉมหน้าของศิลปะในยุคต่อมาไปสู่ความเป็นไปได้ใหม่ ๆ |
| 1910 | เอ็กซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) | ช่วงปี 1905-1930 ศิลปินมักบิดเบือนรูปทรงและนำเสนออย่างเกินจริงเพื่อสื่อสภาวะของอารมณ์ภายในที่เข้มข้น แบ่งออกเป็นกลุ่มสะพาน (Die Brücke) และกลุ่มม้าสีน้ำเงิน |

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| | | (Der Blaue Reiter) |
| 1909-14 | ฟิวเจอริสม์ (Futurism) | เคลื่อนไหวด้านวรรณกรรมและศิลปะที่เกิดขึ้นในประเทศอิตาลี ในปี 1909 และสลายตัวไปในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ต่อต้านศิลปะรูปแบบเก่าปฏิเสธอดีตและมุ่งหาความงามแห่งความเร็ว (Beauty of Speed) เดือนกุมภาพันธ์ ปี |
| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
| | | 1909 ตีพิมพ์แถลงการณ์กลุ่ม (Manifesto of Futurism) ในหนังสือพิมพ์ Gazzetta di Modena ของอิตาลี และตีพิมพ์ซ้ำ เลอ ฟิกาโร (Le Figaro) ของฝรั่งเศส โดยฟิลิปโป โตมาโซ มาริเน็ตติ (Filippo Tommaso Marinetti) |
| 1911-13 | | แอร์นสท์ ลุดวิก เคียร์ชเนอร์ (Emst Ludwig Kirchner) วาดภาพชุด ท้องถนนในเบอร์ลิน (Street Scenes of Berlin) เพื่อถ่ายทอดชีวิตในเมืองใหญ่ที่สับสนและเคร่งเครียด |
| 1914 | | สงครามโลกที่ครั้งที่ 1 ปะทุขึ้นเมื่อมกุฎราชกุมาร ฟรันซ์ แฟร์ดินานด์และภรรยาถูกปลอบปลงพระชนมที่กรุงซาราเยโวเป็นชนวนให้ออสเตรีย-ฮังการีบุกเซอร์เบีย |
| 1915 | | วาสซิลี คานดินสกี (Wassilly Kandinsky) ถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการลดทอน (Abstraction) สื่ออารมณ์ผ่านเส้น สี และรูปทรง โดยปราศจากจากเรื่องราว |
| 1914-18 | | สงครามโลกครั้งที่ 1 ฝ่ายเยอรมนีเป็นผู้แพ้สงคราม ต้องลงนามในสนธิสัญญาแวร์ซายส์ (Treaty of Versailles) ซึ่งจะเป็นชนวนหนึ่งของสงครามโลกครั้งที่ 2 |
| 1915 | | คาซิมีร์ มาเลวิช (Kazimir Melevich) ก่อตั้งกลุ่มซูพรีมาทิสม์ (Suprematism) ขึ้นในรัสเซีย โดยมุ่งนำเสนอศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstract) ผ่านรูปทรงเรขาคณิตและสีพื้นฐาน |
| 1916 | กลุ่มดาดา (DADA) | ถือกำเนิดในปี 1916 รู้สึกว่าเหตุผล ตรรกะ และการมุ่งพัฒนาไปข้างหน้าของโลกตะวันตก เป็นตัวการที่นำไปสู่ |

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| | | หายนะโดยเฉพาะสงครา ดาดาจึงละทิ้งตรรกะและเหตุผลทั้งมวล ไปสู่โลกทางสัญชาตญาณและความบังเอิญ ความหายนะ โดยเฉพาะสงคราม ดาดาจึงละทิ้งตรรกะและเหตุผลทั้งมวล ไปสู่โลกทางสัญชาตญาณและความบังเอิญ ความเป็นอิสระ และความเหลวไหลไร้สาระ เพื่อที่จะกระตุกกระตุ้นให้ผู้ชมขบคิดในมุมมองใหม่ |
| 1914 | คอนสตรัควิสม์ (Constructivism) | ก่อตัวขึ้นในรัสเซียในปี 1914 โดยวลาดิมีร์ ทัทลิน (Vladimir Tatlin) จากประติมากรรมเชิงโครงสร้างของปิกัสโซ รวมถึงแนวคิดของกลุ่มฟิวเจอริสม์ที่ปฏิเสธการใช้กระบวนการแบบเดิมในงานประติมากรรม นำเสนอศิลปะนามธรรมผ่านประติมากรรมโครงสร้างซึ่งประกอบขึ้นจากวัสดุอุตสาหกรรม หลังการปฏิวัติรัสเซียในปี 1917 ได้ยุติลง |
| 1919 | | วลาดิมีร์ ทัทลินสร้างแบบจำลองของอาคารแห่งใหม่สำหรับองค์กร The Third International เพื่อเฉลิมฉลองชัยชนะของคณะปฏิวัติบอลเชวิค |
| 1919 | | บาวเฮาส์ (Bauhaus) โรงเรียนสอนศิลปะการออกแบบ ซึ่งก่อตั้งขึ้นที่ไวมาร์ (Weimar) ในปี 1919 โดยวาลเทอร์ โกรปิอุส (Walter Gropius) จุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อลดช่องว่างระหว่างงานวิจิตรศิลป์และศิลปะประยุกต์ ยกระดับงานฝีมือและงานออกแบบให้ขึ้นมาทัดเทียมงานศิลปะประเภทอื่น |
| 1920s | กลุ่ม อ๊อบเจ็คทิวิตี้ (New Objectivity) | ก่อตัวในเยอรมนี ซึ่งมีจุดเด่นโดยการใส่รายละเอียดปลีกย่อยและการเสียดสีให้เห็นถึงความชั่วร้ายในสังคมเยอรมนียุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 |
| 1920s | เซอเรียลิสม์ (Surrealism) | ช่วงทศตวรรษ 1920s และ 1930s ในประเทศฝรั่งเศส เมื่อออกแถลงการณ์เซอเรียลิสม์ฉบับแรก (Manifeste du surréalisme) ในปี 1924 ปลดปล่อยพลังสร้างสรรค์และแรงปรารถนาของจิตไร้สำนึก (Unconscious Mind) โดยนำเสนอแนวคิดจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) ของฟรอยด์ ผลงานจึงดูหลุดโลก ปราศจากเหตุผล โลกแห่ง |

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| | | จินตานาการและความฝัน รวมทั้งสภาวะของจิตภายใน |
| 1926 | | อาคารเรียนแห่งใหม่ของสถาบันบาวเฮาส์ (Bauhaus) ที่เมืองเดสเซา (Dessau) แล้วเสร็จและย้ายมาในปี 1925 และเบอร์ลินในปี 1932 ก่อนจะถูกนาซีสั่งปิดในปี 1933 |
| 1929 | | พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ (The Museum of Modern Art) เปิดให้เข้าชมครั้งแรกในนครนิวยอร์ก |
| 1930s | | Great Depression เกิดภาวะเศรษฐกิจตกต่ำทั่วโลก |
| 1934-1945 | | อดอล์ฟ ฮิตเลอร์ (Adolf Hitler) ขึ้นเป็นประมุขแห่งรัฐของนาซีเยอรมนีมีอำนาจเบ็ดเสร็จ แนวคิดที่ว่าชาวอารยันคือเผ่าพันธุ์บริสุทธิ์นำไปสู่การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิวในเยอรมนีและยุโรป |
| 1937 | | รัฐบาลนาซีเปิดนิทรรศการศิลปะเสื่อมทราม (Degenerate Art) ขึ้นที่เมืองมิวนิค โดยส่วนใหญ่เป็นผลงานของศิลปินสมัยใหม่โดยเฉพาะกลุ่มเอ็กซเพรสชันนิสม์ |
| 1937 | | เยอรมนีเข้าไปมีส่วนร่วมในการระเบิดถล่มเมืองแกร์นิกาในแคว้นบาสก์ของประเทศสเปนความสะเทือนใจจากเหตุการณ์ครั้งนั้นทำให้ปิกัสโซวาดภาพ แกร์นิกา (Guernica) อันโด่งดังเพื่อสื่อถึงข้อความต่อต้านสงคราม |
| 1939 | | สงครามโลกครั้งที่ 2 เริ่มต้นขึ้น |
| 1942 | | เป๊กกี้ กุ๊กเกนไฮม์เปิดแกลเลอรี Art of This Century ในนิวยอร์ก |
| 1945 | | สงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุด เยอรมนียอมแพ้และฮิตเลอร์ฆ่าตัวตาย ญี่ปุ่นยอมจำนนเมื่อสหรัฐอเมริกาทิ้งระเบิดปรมาณูใส่เมืองฮิโรชิมาและนางาซากิ |
| 1940s | แอ็บสแตร็ค เอ็กซเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) | สำนักนิวยอร์ก (The New York School) กระบวนการความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เริ่มก่อตัวขึ้นในช่วงต้นทศตวรรษ 1940 นำเสนอศิลปะแนวใหม่ที่ไม่ขึ้นกับกฎเกณฑ์ใด สร้างผลงานนามธรรมที่สะท้อนสภาวะภายในของปัจเจก โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 แนวทางหลัก ได้แก่ |

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| | | จิตรกรรมการแสดง (Action painting) และจิตรกรรมสนามสี (Colour field painting) |
| 1945 | | หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เศรษฐกิจของสหรัฐอเมริกาขยายตัวอย่างรวดเร็ว กลายเป็นศูนย์กลางทางศิลปะแห่งใหม่แทนที่ยุโรปซึ่งเสียหายอย่างหนักจากสงคราม |
| 1949 | | โซเวียตแสดงให้เห็นว่าสามารถพัฒนาระเบิดปรมาณูได้ |
| | | เช่นกัน โลกเข้าสู่ยุคสงครามเย็นระหว่างสหรัฐอเมริกาและสหภาพโซเวียตจนกระทั่งสหภาพโซเวียตล่มสลายในช่วงปลายทศตวรรษ 1980 สงครามเย็นจึงสิ้นสุดลง |
| 1953 | | สมเด็จพระราชินีนาถอลิซาเบ็ธที่ 2 ขึ้นครองราชย์ต่อจากพระเจ้ารอร์จที่ 6 |
| 1956 | | กลุ่มศิลปินอิสระในอังกฤษ (Independent Group) จัดนิทรรศการ This is Tomorrow ที่ไวท์แชแปล แกลเลอรีใน |
| | | ลอนดอน ผลงานริชาร์ด แฮมิลตัน (Richard Hamilton) ใช้วัฒนธรรมบริโภคเป็นหัวข้อหลักในงาน เป็นการวางรากฐานของศิลปะป๊อปในอังกฤษ |
| 1957 | | โซเวียตเปิดตัวโปรแกรมสำรวจอวกาศ สปุตนิก (Sputnik) |
| 1957 | | กลุ่มซิตูเอชันนิสต์อินเตอร์เนชันแนล (The Situation International) ถือกำเนิดขึ้นในกรุงปารีสโดยมีรากฐานแนวคิดแบบมาร์กซิสม์ เข้าร่วมประท้วงของนักศึกษากลางกรุงปารีส ในเดือนพฤษภาคม 1968 |
| 1959 | ศิลปะแบบแฮพเพนนิง (Happening) | ถูกนำเสนอต่อสาธารณชนครั้งแรกโดย อัลเลน คาโพรว์ (Allan Kaprow) ที่รูเบน แกลเลอรี ในนิวยอร์ก โดยออกแบบเหตุการณ์ให้ศิลปินและผู้ชมได้สร้างปฏิสัมพันธ์อย่างเป็นอิสระไม่สามารถคาดเดาผลที่จะตามมาได้ |
| 1960 | | จอห์น เอฟ. เคนเนดี้ได้รับเลือกให้เป็นประธานาธิบดีสหรัฐอเมริกา |

| ปีคริสตศักราช | กลุ่มลัทธิ | เหตุการณ์สำคัญ |
|---|---|---|
| 1960 | กระบวนการมินิมัลลิสม์ (Minimalism) | ลดทอนรูปทรงให้เหลือเพียงรูปลักษณ์สามัญที่เรียบง่ายที่สุด เป็นรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) ที่ไม่ต้องการสิ่งอ้างอิงใด ปฏิกิริยาต่อต้านกลุ่มอารมณ์และความเป็นปัจเจก |
| 1961 | | กำแพงเบอร์ลินแบ่งแยกเยอรมนีออกเป็นฝั่งตะวันออก (คอมมิวนิสต์) ฝั่งตะวันตก (ประชาธิปไตย) ถูกทุบทำลายในปี 1989 |
| 1961-62 | กลุ่มฟลุกซุส (Fluxus) | ถือกำเนิดในเยอรมนี ได้รับอิทธิพลจากดาดา สร้างงานศิลปะที่ไม่ขึ้นกับกฎเกณฑ์ใดและพยายามขยายขอบเขตของ |
| | | ศิลปะไปสู่สื่อรูปแบบใหม่ หลอมรวมศิลปะ ดนตรี วรรณกรรม และสื่ออิเล็กทรอนิกส์เข้าด้วยกัน โดยจัดแสดงในรูปแบบแฮพเพนนิง |
| 1960s | | กระบวนการเคลื่อนไหวของคนหนุ่มสาว (Happie movement) เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา นำไปสู่การใช้ชีวิตแบบอิสรเสรีในทุกด้าน |
| 1950s | ป๊อปอาร์ต (Pop Art) | เบ่งบานสูงสุดในช่วงทศตวรรษ 1960 ศูนย์หลักอยู่ที่อเมริกาและอังกฤษ อิงอยู่กับลัทธิบริโภคนิยม (Consumerism) และวัฒนธรรมมวลชน (Popular Culture) ใช้ภาพที่เห็นในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นการ์ตูนโปสเตอร์ หีบห่อบรรจุภัณฑ์ ภาพดาราหรือภาพโฆษณา ในอเมริกา ต่อต้านกลุ่มแอ็บสแตร็คเอ็กซเพรสชันนิสม์ ด้วยวิธีการเสียดสีและรูปแบบในการนำเสนอที่ไม่ขึ้นกับกฎเกณฑ์กลุ่มนีโอดาดา (Neo-Dada) |
| 1962 | | แอนดี้ วอร์โฮล (Andy Warhol) สร้างผลงาน Campbell's Soup Cans งานชิ้นสำคัญของศิลปะป๊อปอาร์ต |

| | | |
|---|---|---|
| 1960s | คอนเซ็ปชวล อาร์ต หรือ ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) | ทศตรรษ 1960 โดยมุ่งนำเสนอแนวคิด (Idea) เป็นหลัก จึงไม่ใช่งานที่จับต้องได้ (Artefact) หากแต่มักอยู่ในรูปแบบของการบันทึกกระบวนการความคิด (Documentation) เชื่อมโยงใกล้ชิดกับศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่น ศิลปะการแสดงสด (Performance) ศิลปะบนผืนผืนดิน (Land art) ศิลปะร่างกาย (Body art) รวมทั้งกลุ่มอาร์ต โพเรวา (Arte Povera) ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นปฏิกิริยาต่อต้านแนวคิดรูปแบบนิยม (Formalism) และการมุ่งหาประโยชน์ทางการค้า (Commercialism) ของกลุ่มมินิมัลลิสม์ |
| 1969 | | January 1-31: 0 Objects, 0 Painting, 0 Sculptures นิทรรศการกลุ่มที่อุทิศให้กับงานศิลปะเชิงแนวคิดถูกจัดแสดงขึ้นในนิวยอร์ก |

ความตื่นตาตื่นใจของศตวรรษที่ 19 นั้นส่งผลให้ตะวันตกก้าวขึ้นสู่อำนาจทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองของชนชั้นกลาง อันบันดาลใจให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมหาศาลในด้านวัตถุ ความรู้สึกนึกคิด วิถีชีวิต และวรรณกรรม ปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อ สังคม และการเมือง มุ่งรังสรรค์นำเสนอการแสวงหาสารัตถะผ่านอำนาจของถ้อยคำ คลี่คลายต่อมาในศตวรรษที่ 20 จนถึงยุคร่วมสมัย

**2.2.2 คิวบิสม์ (Cubism)**

ลัทธิคิวบิสม์มีบทบาทสำคัญต่อวงการศิลปะสมัยใหม่และศูนย์กลางอยู่ที่กรุงปารีส โดยมี ฌอร์ช บราก (Georges Braque, ค.ศ. 1882-1963) และปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso, ค.ศ. 1881-1973) ผู้ก่อตั้งเริ่มการเคลื่อนไหว ราวช่วงปี ค.ศ.1907 นั้น สืบเนื่องมาจากภาพเขียนของบราก ในฤดูร้อนปี ค.ศ. 1908 ภาพทิวทัศน์ต้นไม้ ตัวอาคาร สถานที่อันมีรูปทรงคล้ายแท่งสี่เหลี่ยมให้ความรู้สึกถึงปริมาตรและโครงสร้าง และได้ส่งผลงานชุดนี้เข้าร่วมแสดงกับศิลปะสมัยใหม่ประจำปีที่ซาล็องโดโตมน์ (Salon D'automne) ซึ่งกลับไม่เป็นที่ยอมรับจากคณะกรรมการ เดือนพฤศจิกายนปีเดียวกันจึงนำผลงานชุดนี้จัดแสดงที่แกลเลอรีคาห์นไวแลร์ (Daniel-Henry Kahnweiler) บุคคลที่ให้การสนับสนุนผลงานศิลปะของศิลปินกลุ่มคิวบิสม์ จากนั้น หลุยส์ โวแซลส์ (Louis Vauxcelles) นักวิจารณ์ชื่อดังได้เขียนบทวิจารณ์ลงในวารสารกิล ปลาส (Gil Blas) และได้บรรยายถึงวิธีการตัดทอนให้

เหลือเพียงโครงสร้างในรูปทรงแบบเรขาคณิต และมีปริมาตรเหมือนรูปทรงของลูกบาศก์ (Cube) จากการวิจารณ์ครั้งนี้ ทำให้เกิดชื่อเรียกงานศิลปะแนวทางนี้อย่างเป็นทางการขึ้น

ซึ่งตัวผลงานนั้นถูกสรรค์สร้างภายใต้เนื้อหาเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ล้วนมีความผูกพันกับชีวิตความเป็นอยู่ ดังนั้น ภาพที่ศิลปินเขียนขึ้นมักจะเป็นภาพของชนบทและตัวเมือง ผู้คน ตลอดจนให้ความสำคัญกับหุ่นนิ่ง (Still-Life) จำแนกภาพเขียนได้สามลักษณะเด่น ลักษณะแรกสะท้อนให้เห็นถึงความสุขพึงพอใจจากการพักผ่อนหย่อนใจ พบองค์ประกอบของผู้คนในอิริยาบทดื่มเหล้า สูบบุหรี่ เล่นไพ่ อ่านหนังสือพิมพ์ เป็นต้น ลักษณะที่สองเป็นภาพหุ่นนิ่งแสดงให้เห็นถึงรสนิยมในการบริโภคของชาวฝรั่งเศสเห็นได้จากองค์ประกอบจัดวางอยู่บนโต๊ะ เช่น ผลไม้ ขวดเหล้า และแก้วเหล้า ลักษณะสุดท้ายแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับรสนิยมทางดนตรี ปรากฏเครื่องดนตรี เช่น ไวโอลิน สแปนนิชกีตาร์ แมนโดลิน และแคลริเนท เป็นต้น แสดงแง่มุมต่างความเป็นจริงในสังคมและชีวิตประจำวันทั้งสิ้น

เมื่อรับเอาอิทธิพลจากผลงานช่วงสุดท้ายของปอล เซซาน (Paul Cézanne, ค.ศ. 1839-1906) ส่งผลให้เกิดความสนใจต่อวิธีการสร้างปริมาตรซึ่งละทิ้งเกลี่ยสีไล่น้ำหนักแสงเงาให้สมจริง กลับใช้สีแต้มในลักษณะแบนราบสร้างมวลรูปทรงสัมพันธ์ ลักษณะเส้นไม่ต่อเนื่องกันนั้นสามารถทำให้ทุกสิ่งภายในสอดประสานเป็นเอกภาพ ทั้งปิกัสโซและบรากจึงยึดเป็นแนวทางสร้างสรรค์ในลำดับต่อมาว่าด้วยธรรมชาติล้วนมีโครงสร้างเรขาคณิต ตัวปิกัสโซเองยังได้รับอิทธิพลของศิลปะอาณารยชนจากประเทศใต้อาณานิคม เนื่องจากเล็งเห็นการพัฒนาเชิงสัมพันธ์ (Relative Development) ที่ความสมเหตุสมผล (Reasonable) มีตรรกะ (Logic) และเรียบง่ายแบบสัมบูรณ์ (Absolute) รูปร่างเที่ยงแท้ที่ดำรงอยู่ในโลกอันไม่จีรัง ข้อสังเกตนี้ได้นำไปสู่มุมมองสะท้อนศิลปะในเชิงมโนทัศน์ (Conceptual) มากกว่าเชิงรับรู้ (Perceptual) ส่วนภาพเขียน Three Figures, 1907 ของบราก แสดงให้เห็นถึงผู้หญิงสามด้านลักษณะคล้ายกับการออกแบบบ้านของสถาปนิกเป็นจุดเริ่มต้นให้เห็นถึงพัฒนาการในด้านความคิดและความพยายามหยิบตับรูปแบบที่ต่างจากขนบ

บทบาทในการเปลี่ยนโฉมหน้าของศิลปะสมัยใหม่นั้น คือรูปแบบที่เสนอการมองโลกในแนวใหม่ เป็นวิธีการถ่ายทอดสิ่งที่เป็นสามมิติลงบนพื้นผิวสองมิติ ต่างจากศิลปะยุคศิลปวิทยาซึ่งถูกแทนที่ด้วยการนำเสนอมุมมองในลักษณะแยกแยะจากหลายแง่หลายมุมแล้วนำมาประกอบสร้างไว้ด้วยกัน ซึ่งเรียกว่า คิวบิสม์เชิงวิเคราะห์ (Analytic Cubism) ระหว่างปี ค.ศ. 1909- 1910 ถือได้ว่าเป็นศิลปะแบบกึ่งนามธรรม ต้องการให้ผลงานมีความงามซึ่งเกิดความประสานกลมกลืนกันภายใน ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของการจัดวางองค์ประกอบ การใช้สี และรูปทรง พัฒนาต่อสู่ High Cubism ช่วงปี ค.ศ. 1910-1912 ยังคงมีลักษณะเป็นแบบวิเคราะห์ รูปแบบผลงานนามธรรมสมบูรณ์อาศัยตั้งสมาธิเพ่งครู่หนึ่งจึงจะเห็นรูปทรงที่แฝงอยู่ ลักษณะพิเศษของผลงานคือ ใช้อักษรเป็นสื่อกลางให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าภาพนั้นคือสิ่งใด ตัวอักษรเหล่านั้นเกิดจากกรรมวิธีฉลุ (Stencil) ใช้สีฝุ่นหรือทรายโรยเพื่อสร้าง

ผิวสัมผัส ตัวอักษรทำหน้าที่สื่อความหมายต่อสภาวะจิตใจของผู้ชม นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1911 เป็นต้นมา ปิกัสโซเริ่มนำวัสดุเหลือใช้หรือวัสดุสำเร็จรูป (Readymade) มาปะติด (Collage) บนงานจิตรกรรม ชี้ให้เห็นถึงอิสระทางความคิดมาประกอบกับภาพเขียน เพื่อสร้างภาวะลวงตาระหว่างความเป็นจริงกับสิ่งที่ศิลปินเขียนขึ้นในลักษณะกึ่งนามธรรมเรียกว่า Cubist Collage ถือเป็นการคลี่คลายรูปแบบทางศิลปะและศิลปินไม่จำเป็นต้องใช้ฝีมือในการเขียนภาพเท่านั้น ไร้ข้อจำกัดต่อการหยิบจับวัสดุมาสร้างสรรค์โดยอาศัยเทคนิค เรียกว่า คิวบิสม์เชิงสังเคราะห์ (Synthetic Cubism) (สมพร รอดบุญ, 2526)

ความเคลื่อนไหวของบรากและปิกัสโซมีแรงขับจากความพยายามนำเสนอกระบวนทัศน์ของความจริงในหลากหลายรูปแบบตั้งแต่ทดลองภาพถ่ายซึ่งกลายเป็นของชินตา พบเห็นอยู่อย่างดาษดื่น และด้วยความคิดว่ารูปภาพที่เกิดจากกลไกของกล้องถ่ายรูป ไม่สามารถเก็บสาระด้านอารมณ์และความรู้สึก แปลงสภาพพื้นที่จริง แม้จะเหมือนตาเห็นแต่ไม่ได้คงเส้นคงวาเท่าความจริงทางศิลปะและการลวงในมิติเชิงพื้นที่และเวลา การปลดปล่อยวิธีการเขียนภาพมายาลวงโลก ศิลปะที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับลัทธิจิตนิยมแบบเพลโตและเรขาคณิต แต่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริงอันเข้มข้นที่จะนำโลกมาเข้าใกล้ผู้ชมในระยะที่สามารถเอื้อมมือสัมผัสได้ ขนบแบบเรอเนสซองส์ต่อการเขียนภาพแบบมีมิติอันเคร่งครัด และมุมมองเชิงวิทยาศาสตร์ไม่ได้ก้าวผ่านการหลอกตา (Eye-fooling) ประสบการณ์เชิงพื้นที่ของศิลปินยังไปไม่ถึงขั้นละทิ้งโลกทางการมองเห็นหรือนำเสนอเชิงนามธรรม

องค์ประกอบภาพหุ่นนิ่งของของบรากปรากฏกล้องยาสูบดินเผา ไพแซ็คและหนังสือพิมพ์อักษร GIL B[LAS] ค.ศ. 1909 ที่ถูกวาดบนหนังสือพิมพ์ที่พับไว้ด้วย ด้วยบุคลิกชอบถากถางและประชดประชันจากคำวิจารณ์ของโวแซลส์ที่กล่าวหาว่าผลงานของเขาเป็นลูกบาศก์เล็ก ๆ นับว่าเป็นการเปิดรอยต่อสำคัญในวงการคิวบิสม์ เนื่องจากทั้งบรากและปิกัสโซตระหนักในความเป็นไปได้แฝงอยู่ของการวาดอักษรประกอบเป็นคำ ทั้งคู่จึงตั้งคำถามเย้าแหย่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างคำ (Word) ภาพลักษณ์ (Image) และภาพวาด (Visual Image) ประจวบเหมาะกับงานวิจัยเรื่องธรรมชาติของภาษา นักภาษาศาสตร์ในยุโรปและอเมริกาตั้งข้อสังเกตต่อภาษาซึ่งนำไปสู่การตระหนักรู้คุณค่ารูปแบบใหม่ทางโครงสร้างและสัญลักษณ์ต่อความหมายทางภาษาศาสตร์ มิติสังคมวัฒนธรรมและธรรมชาติของภาษาที่ใช้อธิบายความเป็นจริง โดยมีหน้าที่สื่อความหมายโดยตรงกับสื่อความหมายแฝง อันเป็นที่มาของสัญศาสตร์และการศึกษาสัญญะ ต่อมาอิทธิพลสัญศาสตร์วรรณกรรมสร้างคุโณปการณ์อย่างสูงให้กับการประเมินคุณค่าทัศนศิลป์ในที่สุด นักประวัติศาสตร์ศิลป์จึงเห็นว่าการเปิดมิติคำถามสำคัญอย่างยิ่งต่อศิลปะ ภาษาและการนำเสนอภาพตัวแทน (ค็อกซ์, 2557)

*ภาพที่ 8 ผลงาน LE PYROGÈNE ET LE QUOTIDIEN GIL BLAS, 1909 โดยฌอร์ช บราก (artnet, n.d.)*

ข้อถกเถียงเหล่านี้ทำให้เกิดการอภิปรายกินเวลาต่อเนื่องเกี่ยวกับนัยสำคัญของอักษร ตัวเลข และโน้ตดนตรี เชื่อว่าบรรจุส่วนประกอบเด่นของความเป็นจริง ทั้งยังบอกใบ้เนื้อหาและยืนยันความเป็นวัตถุบนพื้นผิวของภาพวาด ตัวอักษรสร้างความตระหนักถึงเส้นโค้งและพื้นที่ระนาบ ถ้อยคำที่ใช้มีความหมายเทียบเท่ากับสิ่งที่ถ้อยคำอ้างอิงด้วย การเน้นย้ำความแปรผันและสัญญะในการนำเสนอทำให้คิวบิสม์แตกต่างจากแนวคิดอื่น สำรวจความสัมพันธ์ยอกย้อนคู่ตรงข้าม ซึ่งนำเอาคำ ตัวเลข และโน้ตดนตรีเข้ามาใช้ในพื้นที่ที่ปราศจากเสียงของศิลปะแนวใหม่รังสรรค์โดยศิลปินทั้งคู่ ร่วมกับทบทวนการตีความขึ้นในแง่มุมการถกเถียงประเด็นความเป็นจริง ศึกษาอ้างอิงจากหนังสือพิมพ์ เพลง และโฆษณา เพื่อเชื่อมโยงเข้ากับประวัติศาสตร์ สังคม สำรวจกลไกทับซ้อนของศิลปะที่สัญญะปฏิสัมพันธ์ด้วยและสร้างความตระหนักรู้ใหม่ต่อเรื่องความเป็นพลการของการนำเสนอ (The Arbitrariness of Representation)

*ภาพที่ 9 ผลงาน Le Bougeoir (The Candlestick), 1911 ฌอร์ช บราก (National Gallery Scotland , n.d.)*

*ภาพที่ 10 ผลงาน Still Life with Fan: L'Indépendant, 1911 โดยปาโบล ปิกัสโซ (Met Museum, n.d.)*

ตัวอักษรเป็นภาพแบบตายตัวไม่สามารถบิดเบือนได้ เนื่องจากเป็นองค์ประกอบที่แบนราบอยู่นอกเหนือพื้นที่ และเมื่อตัวอักษรปรากฏบนภาพเขียนทำให้สามารถแยกแยะระหว่างวัตถุที่อยู่ในกับนอกพื้นที่ได้ เปิดอาณาจักรใหม่ในการเล่นกับคำ โดยการทำให้ตัวอักษรลอยพ้นออกไปจากหนังสือพิมพ์ที่ต้องการนำเสนอเพื่อแสดงความหมายในตัวอักษรนั้นออกมา L’independent (ภาพที่ 9 และ 10) เป็นชื่อหนังสือสือพิมพ์ แต่ Independants นั่นคือชื่อการแสดงนิทรรศการในซาลงเศษเสี้ยวของคำที่บรากนำมาใช้ทำให้ผู้ชมที่เป็นชาวฝรั่งเศสสรรหาคำมาเติมในช่องว่างที่ตัวอักษรขาด

หายไป เพื่อสร้างคำใหม่ (เช่น L’In[differe]nt) ลัทธิคิวบิสม์มีจุดยึดโยงกับความเป็นจริง การจัดวางตัวอักษรและถ้อยคำที่เป็นเศษเสี้ยวซึ่งศิลปินใช้สร้างความกำกวมและความหมายใหม่ให้ทั้งพื้นที่และการอ้างอิงได้ ยิ่งคิวบิสม์พยายามเข้าสู่ความเป็นรูปธรรมเพียงใด ก็พยายามนำองค์ประกอบความจริงอย่าง คำ มาใช้ แต่ในทางกลับกันยิ่งสร้างความเป็นนามธรรมมากขึ้นเท่านั้น (ibid, 227-241)

*ภาพที่ 11 ผลงาน Guitar, Sheet music and Wine Glass, 1912 โดยปาโบล ปีกัสโซ (Dr. Cramer and Dr. Grant, 2019)*

*ภาพที่ 12 ผลงาน Composition with Construction with Guitar Player and Violin, 1913 โดย ปาโบล ปีกัสโซ (1fmediaproject, n.d.)*

**2.2.3 ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art)**

ผลพวงจากการก่อตั้งกลุ่มดาดาขึ้นตั้งตนเป็นปรปักษ์ต่อกรอบคุณงามความดี นำเสนอวัตถุดิบและวิธีการใหม่เกี่ยวเนื่องกันของมรดกของคิวบิสม์ ถูกมองว่าเป็นพวกอาวองต์การ์ดซึ่งมีหัวใจหลักในการตั้งคำถามเกี่ยวกับสมมติฐานทางการเมืองและปรัชญาของศิลปะ ชี้ให้เห็นรากของการทดลองและความเป็นสากล รวมถึงมโนทัศน์ทางปรัชญา จิตวิทยาและจิตวิญญาณ การสร้างสรรค์มีคุณสมบัติปัจเจกจากความเชื่อที่ว่าศิลปะต้องได้รับการรื้อใหม่จากการปะทะกับยุคสมัย ท้าทายความก้าวหน้าระบบอุตสาหกรรมทุนนิยม สถาปนาตนเป็นกลุ่มต่อต้านศิลปะ ผลลัพธ์ที่ได้มีคุณค่าทางความงามและรูปแบบ ยอมให้ความบังเอิญมีส่วนร่วมอย่างตรงไปตรงมาทำให้บทบาทของศิลปินถูกลดทอนลง สะท้อนสถานการณ์โลกที่โชคชะตามีบทบาทเหนือการวางแผนของมนุษย์ ความมีเหตุผลของตะวันตกถูกแสดงให้เห็นว่าไร้ค่า (เกล, 2557)

การจู่โจมของมาริเน็ตติ ดูชองป์ และพันธมิตรศิลปินสร้างความหายนะและเขย่าวัฒนธรรมความหมายของสุนทรียศาสตร์จนสั่นคลอน จากคำถามทางสัณฐานวิทยาไปสู่การผลิตความหมายและคุณค่าจำพวกวิธีการทำให้วัตถุเฉพาะอย่างภาพวาดหรือประติมากรรมดูแตกต่าง หรือแม้แต่ทำให้การฝึกฝนกลายเป็นผลงานศิลปะ ซึ่งดูชองป์ตัดสินใจอำลากระดานวาดรูปแบบเดิมในปี ค.ศ. 1913 ใช้เวลาสิบปีเต็มเขียนภาพตามแนวทางของศิลปะสมัยใหม่โดยอาศัยการลอกแบบซึ่งได้รับอิทธิพลจากพี่ชายทั้งสอง จึงทำให้ซึมซับแนวความคิดและผลงานในแบบคิวบิสม์อยู่มาก ผสมผสานแนวความคิดในเรื่องมิติของรูปทรงอันหลากหลายเข้ากับความสนใจในการเคลื่อนไหวของภาพ จนออกมาเป็นภาพเขียน Nude Descending a Staircase, 1912 ภาพนี้ถูกถอดกลางอากาศก่อนนิทรรศการจะเปิดตัว ถัดมาหันมาใช้กลวิธีหลักสองประการนั่นคือ การเชื่อมโยงถ้อยคำเข้ากับภาพ และการสร้างงานจากสิ่งของสำเร็จรูป กลายเป็นผู้บุกเบิกแนวทางของศิลปะเชิงแนวคิดในที่สุด

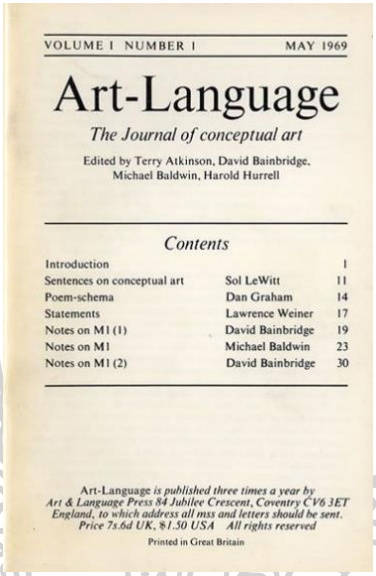
ความอเนกประสงค์ของภาษานั้นสามารถใช้บรรยายถึงวิทยาศาสตร์อย่างขึงขังหรือพรรณนาออกมาอย่างไพเราะ ดังนั้นข้อความที่ปรากฏจึงมีความสมดุลระหว่างภาพและถ้อยคำ ศิลปะไม่ได้สื่อความหมายไว้อย่างชัดแจ้ง ทว่ากลับเชิญชวนให้ผู้ชมในฐานะของการจ้องมองและการอ่านมีส่วนร่วมในการตีความผลงานด้วยตนเอง สำหรับกลวิธีที่เรียกว่าศิลปะด้วยวัสดุสำเร็จรูปนั้นท้าทายวงการด้วยแนวคิดอุกอาจที่ว่าวัตถุเชิงพาณิชย์ผ่านการผลิตด้วยระบบอุตสาหกรรมสามารถมองเป็นงานศิลปะได้เพียงผ่านการเลือกสรรของศิลปิน การกระทำนี้ทำลายรากฐานของศิลปินพร้อมความเชื่อที่ว่าทักษะและความมีเอกลักษณ์เฉพาะคือคุณสมบัติที่จำเป็นของงานศิลปะและเปิดโปงความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในงานศิลปะที่แอบซ่อนอยู่ การคัดเลือกสิ่งที่มีคุณสมบัติชืดชาไร้แรงโน้มน้าวทางสุนทรียศาสตร์ ในปี 1917 โถปัสสาวะชายถูกจับหงายเขียนคำว่า Fountain ลงไปและเซ็นชื่อกำกับด้วยนามแฝง R Mutt ยั่วยุและสร้างความตกตะลึงต่อสาธารณะ

ธรรมเนียมปฏิบัติที่มีความยืดหยุ่นมากขึ้นนำไปใช้สร้างสรรค์งานศิลปะ สิ่งของในชีวิตประจำวันสามารถนำมาเรียกชื่อใหม่เพื่อเปิดมิติและเนรมิตความหมายใหม่ต่อสิ่งสำเร็จรูป เป็นผลให้ศิลปะขยายวงกว้างขึ้นโดยไม่ยึดติดกับหลักการใด ไม่ต้องถกกันอีกต่อไป หากแต่ควรถามว่ามุมมองทางความคิด วัตถุ และภาพในบริบทใดบ้างก่อให้เกิดศิลปะได้ การเคลื่อนไหวทางศิลปะหยิบยกมากล่าวถึงใจความการทำงานศิลปะเพื่องานศิลปะโดยแท้จริง อย่างไรก็ตามมีเหตุผลหลายประการที่ทำให้กระแสศิลปะแบบดาดา คอนสตรักติวิสม์ รวมถึงเซอร์เรียลิสม์ไม่ประสบความสำเร็จ เนื่องด้วยสถานการณ์ทางการเมืองยุโรป รูปแบบของศิลปะเชิงแนวคิดจึงผนวกจากหลายองค์ประกอบ รวมถึงวิธีการคิดแบบมินิมัลลิสม์ ไม่ว่าจะความคิดเชิงเรขาคณิต ความสัมพันธ์ของช่วงห่างและช่องว่าง การจัดแจงแยกแยะกลุ่ม และระบบเชิงชีวประวัติ ขณะเดียวกันก็รับเอาขบวนการฟลุกซุสและป๊อปอาร์ตมา ซึ่งต่างไม่สอดคล้องกับหลักปรัชญาและสุนทรียศาสตร์นำไปสู่วิกฤตการณ์แห่งศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินรุ่นใหม่ต่างนำคำถามเก่าจำพวก ศิลปะคืออะไร หรือ อะไรสามารถเรียกว่าศิลปะได้บ้าง ถูกนำมาปัดฝุ่นอีกครั้งและหยิบยกมาตีแผ่โดยกลุ่มศิลปะเชิงแนวคิดในลำดับถัดมา

ศิลปะเชิงแนวคิดและลัทธิมินิมัลลิสม์ทับซ้อนและเชื่อมโยงกันอย่างมาก และศิลปินหลายคนอาจกล่าวได้ว่าคาบเกี่ยวอยู่ระหว่างทั้งสองแนวทาง กรณีโซล เลอวิตต์ (Sol Lewitt, ค.ศ. 1928-2007) ผลิตผลงานที่เป็นวัตถุตามแนวทางมินิมอลลิสต์ (Minimalist) แต่ถูกพิจารณาในฐานะศิลปินเชิงแนวคิด ดังที่เห็นได้จากบทความ Paragraphs on Conceptual Art, 1967 ซึ่งเผยแพร่ในวารสาร Artforum ปีที่ 5 ฉบับที่ 10 ฤดูร้อน 1967 หน้า 79-83 กล่าวว่าในศิลปะเชิงแนวคิด ความคิดหรือแนวคิดเป็นวัตถุหรือเครื่องจักรสำคัญที่สุดของการสร้างงาน เมื่อศิลปินใช้รูปแบบศิลปะเชิงมโนทัศน์นั่นหมายความว่าการวางแผนและการตัดสินใจทั้งหมดถูกกระทำล่วงหน้าไปแล้ว และการปฏิบัติให้แล้วเสร็จนั้นพอเป็นกิจพิธีเท่านั้น รวมถึงขยายความต่อว่าการเป็นอิสระจากทักษะฝีมือเน้นไปที่ความเรียบง่าย ดึงดูดจิตใจของผู้ชมมากกว่าความงามทางสายตาหรืออารมณ์ กลไกทางความคิดอันไม่รู้จบเกี่ยวข้องกับกระบวนการทางจิตใจและถือว่าประสบความสำเร็จในการรับรู้ (Perception) บทความข้างต้นทำให้คำว่า ศิลปะเชิงแนวคิดเป็นที่สนใจในวงกว้างและคนทั่วไปเข้าใจความหมายของคำดังกล่าวมากขึ้น

ต่อมา Sentences on Conceptual Art, 1968-69 ตีพิมพ์ในลงในวารสาร Art-Language: The Journal of Conceptual Art ฉบับแรกในเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ. 1969 หน้า 3-5 โดยจำแนกไว้ทั้งสิ้น 35 ข้อ ขยายการประกอบร่างทางทัศนศิลป์ของศิลปะเชิงแนวคิด โดยในข้อที่ 15 และ 16 อธิบายไว้อย่างน่าสนใจว่า เนื่องจากไม่มีรูปแบบใดที่เหนือกว่ารูปแบบอื่นโดยเนื้อแท้ ศิลปินจึงอาจใช้รูปแบบใด ๆ ตั้งแต่การแสดงออกของคำ (ลายลักษณ์อักษรหรือคำพูด) ไปจนถึงความเป็นจริงทางกายภาพอย่างเท่าเทียมกัน หากมีการใช้ถ้อยคำและนำมาซึ่งกระบวนทัศน์ทางศิลปะ ถือเป็นขนบ

ศิลปะมิใช่วรรณกรรมตัวเลขเองก็มิใช่คณิตศาสตร์ การรับรู้ระดับปัจเจกนำไปสู่แนวคิดใหม่ จะถือว่าสัมฤทธิ์ผลทางศิลปะนั้นจะต้องสวมทับความนึกคิดด้วยกติกาผ่านการผันแปรสู่ระดับการรับรู้



VOLUME 1 NUMBER 1 MAY 1969

Art-Language

*The Journal of conceptual art*

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell

*Contents*

| | | |
|---|---|---|
| Introduction | | 1 |
| Sentences on conceptual art | Sol LeWitt | 11 |
| Poem-schema | Dan Graham | 14 |
| Statements | Lawrence Weiner | 17 |
| Notes on M1 (1) | David Bainbridge | 19 |
| Notes on M1 | Michael Baldwin | 23 |
| Notes on M1 (2) | David Bainbridge | 30 |

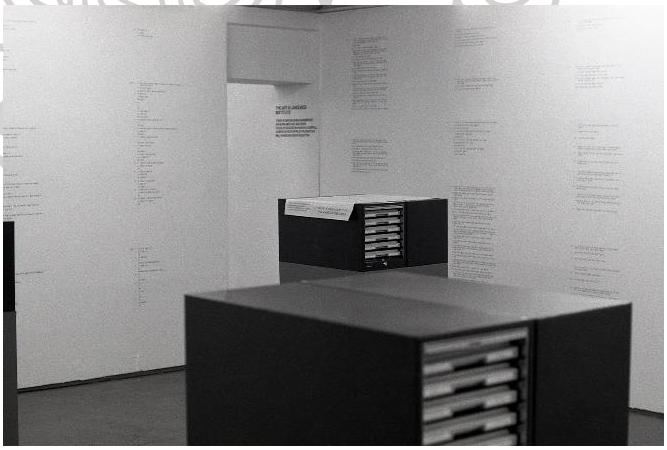
*Art-Language is published three times a year by Art & Language Press 84 Jubilee Crescent, Coventry CV6 3ET England, to which address all mss and letters should be sent. Price 7s.6d UK, $1.50 USA* *All rights reserved*

Printed in Great Britain

*ภาพที่ 13 Art-Language (Vol. 1, No. 1, May 1969) by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Joseph (edcatbeta, n.d.)*

ช่วงเวลาเดียวกันข้อเขียน Art After Philosophy and After ของโจเซฟ โคซุธเผยแพร่ในวารสาร Studio International (London) ฉบับที่ 178 หมายเลข 915 เดือนตุลาคม 1969 ได้ผลักดันกระแสนิยมของศิลปะเชิงแนวคิดให้โด่งดังในระดับนานาชาติด้วยแถลงการณ์ที่ว่า “ศิลปะทุกชิ้น (หลังจากดูชองป์เป็นต้นไป) ถือว่าเป็นงานศิลปะเชิงแนวคิด (โดยธรรมชาติ) เพราะศิลปะเป็นเรื่องของความคิดเท่านั้น” โคซุธเองเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม Art-Language ฝั่งอังกฤษร่วมกับเทอร์รี แองคินสิน (Terry Atkinson, ค.ศ. 1939), เดวิด เบนบริดจ์ (David Bainbridge, ค.ศ. 1941-2013), ไมเคิล บัลด์วิน (Michael Baldwin, ค.ศ. 1945) และฮาโรลด์ เฮอร์เรลล์ (Harold Hurrell, ค.ศ. 1940) ในปี 1968 จัดตั้งขึ้นเพื่อประโยชน์ทางด้านวิชาการปรัชญาภาษาศาสตร์ นำเสนอผลงานในรูปแบบต่าง ๆ ที่ได้จากการค้นคว้าและการวิเคราะห์ของสมาชิกในกลุ่มตั้งแต่ปี ค.ศ. 1969-1975 เนื่องจากในช่วงทศวรรษ 1970 หลักทฤษฎีในหมู่ศิลปินเชิงแนวคิดเปลี่ยนผ่านสู่ลัทธิมาร์กซิสต์ (Marxist) มากขึ้น และการซึมซับลัทธิหลังโครงสร้างนิยมในสหราชอาณาจักร สร้างความกังวลต่อการเปลี่ยนแปลงของกิจกรรมภายในทัศนคติเชิงประพจน์พื้นฐานทางภาษาซึ่งสอดคล้องกับการขยายขอบเขตแนวคิดนอกเหนือไปจากกรอบศิลปะสู่ขอบเขตการเป็นภาพแทนที่ไม่จำกัด

ปัจจัยข้างต้นถือเป็นคุณประโยชน์ใหญ่หลวงแก่วงการศิลปะและได้มอบอัตลักษณ์ให้กับศิลปินจากข้อกังขาระหว่างศิลปะกับภาษา ผลงานประเภทนี้จึงได้รับการกำหนดโครงสร้างจำเพาะขึ้นด้วยกรรมวิธีลดการผลิตลงจนหลงเหลือเพียงตัวอักษรหรือภาษา ซึ่งช่วงแรกได้พูดถึงความขัดแย้งในแง่ตรรกะเชิงวิพากษ์ บ่งชี้การล่มสลายทางสุนทรียศาสตร์เดิม โดยชำแหละเข้าไปถึงความหมายของระบบการผลิตผลงาน ต่อจากนั้นในภายหลังยังวิจารณ์ถึงอุดมการณ์ของสถาบันศิลปะ และได้นำเสนอข้อเขียน หลักสูตร การวิจารณ์ศิลปะ และปรัชญา ถูกหยิบยกมาถกเถียงเสมือนผลงานศิลปะไปในตัว สมาชิกมีเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดทั้งศิลปินหน้าใหม่เข้าร่วม ขณะที่สมาชิกผู้ก่อตั้งกลับห่างหายไปด้วยเหตุผลทางการเมือง โดยมีผลงานศิลปะทดลอง Index 01 สร้างชื่อซึ่งจัดแสดงยังเทศกาล DOCUMENTA ครั้งที่ 5 ปี ค.ศ. 1972 เมืองคาสเซล ประเทศเยอรมนี รวบรวมผลงานของศิลปินกว่า 160 คน ภายใต้หัวข้อ Questioning Reality: Today's Imagery ประกอบด้วยตู้เก็บเอกสารบนฐานสูงระดับสายตาจำนวนแปดตู้บรรจุเอกสารงานเขียนที่ตีพิมพ์และอยู่ระหว่างการตีพิมพ์ของกลุ่มผ่านวารสาร Art-Language มีจำนวนราว 250 ชิ้นส่วน เกิด 122,500 คู่เปรียบเทียบ แบ่ง 3 หมวดหมู่ตรรกะ คือ ความสัมพันธ์ ความขัดแย้ง และการผันแปร โดยผนังห้องจัดแสดงมีภาพขยายรายการดัชนีของบทความปะติดอยู่ซึ่งมีลักษณะเชื้อเชิญในสำรวจความสัมพันธ์ยืดโยงระหว่างบทความในลิ้นชักกับดัชนีบนผนัง บ่งบอกความยากลำบากและความเป็นไปได้ในฐานะการนำเสนออุดมคติและอัตลักษณ์เชิงวิพากษ์ในทฤษฎีภายในศิลปะกับภาษา



*ภาพที่ 14 Art-Language, Index 01, 1972. Eight file cabinets, texts, and photostats. Variable dimensions. Installation view at Documenta 5, Kassel, 1972. (Staniszewski, 2023)*

ตะกอนความคิดของลอว์เรนซ์ ไวเนอร์ (Lawrence Weiner, ค.ศ. 1942-2021) เมื่อสังเกตหลักการทำงานศิลปะของตนจนได้ข้อสรุปดังนี้ ศิลปินเป็นนักคิด (ผู้ส่งสาร) ศิลปะ (สื่อหรือสาระ) ถูกผลิตขึ้นแต่ไม่จำเป็นต้องถูกประกอบสร้างขึ้น การตัดสินใจอาศัยเงื่อนไขของผู้ชม (ผู้รับสาร) และวาระโอกาสของการเป็นผู้รับสาร ซึ่งกลายเป็นสาระสำคัญสำหรับการเคลื่อนไหวเชิงแนวคิด ปลดปล่อยอิสระการสร้างสรรค์ให้กับสถาบัน ภัณฑารักษ์ และผู้ชม ทั้งแสดงให้เห็นว่าทฤษฎีเดินเคียงไปกับศิลปะภายใต้สูจิบัตรชื่อ January 5–31, 1969 มีผลงานของโรเบิร์ต แบร์รี (Robert Barry, ค.ศ. 1936) ดักลาส ฮิวเบลอร์ (Douglas Huebler, ค.ศ. 1924-1997) และโคสุธ เผยแพร่โดยเซธ ซีเกล็อบ (Seth Siegelaub, ค.ศ. 1941-2013) ผู้ซึ่งอุปถัมภ์ศิลปะเชิงแนวคิด ซีเกล็อบยังได้จัดนิทรรศการกลุ่มของศิลปินเชิงแนวคิดครั้งแรกในนาม January 1-31: 0 Objects, 0 Painters, 0 Sculptors เป็นอีกข้อบ่งชี้สำคัญว่าแนวทางการสร้างสรรค์นี้กำลังเติบโต ในปี 1973 ลูซี ลิปพาร์ต (Lucy Lippard, 1937) ได้ตีพิมพ์หนังสือ Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 ซึ่งบันทึกการบุกเบิกและความเคลื่อนไหวตลอดระยะเวลา 6 ปี ของขบวนการเชิงแนวคิดผ่านเอกสาร บทความ สัมภาษณ์ การประชุมวิชาการ และผลงานศิลปะ ซึ่งเกิดขึ้นในอเมริกา ยุโรป ออสเตรเลีย และเอเชีย แสดงทัศนะว่า ศิลปะเชิงแนวคิดสำหรับเธอนั้น ความคิดนั้นเป็นสิ่งสูงสุด ด้วยคุณสมบัติไร้น้ำหนัก ไม่จีรัง ด้อยค่า ไม่โอ้อวด และ/หรือถูกทำลายวัตถุทางกายภาพลง ส่วนรูปทรงของวัตถุนั้นเป็นเรื่องรอง

การสร้างสรรค์เน้นถึงองค์ประกอบและมุมมองทางความคิดในงานศิลปะอย่างโจ่งแจ้ง ทั้งนี้ในวงการศึกษาช่วงทศวรรษ 1960 ความหมายของศิลปะเริ่มสั่นคลอน ดังนั้นศิลปินรุ่นใหม่เริ่มหันมาตีความถึงแก่นแท้ของศิลปะกันใหม่อีกครั้ง เสียงวิพากษ์วิจารณ์จึงไม่ได้หยุดอยู่ที่ความหมายของคำว่าศิลปะอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่รวมไปถึงบริบทของสถาบัน ดังนั้น ศิลปะกลายเป็นจุดสนใจและศิลปินแสดงทัศนะที่ต่างไปต่อการขายผลงานในฐานะวัตถุเพื่อประดับตกแต่ง ศิลปินผู้ทรงอิทธิพลในแนวทางเน้นแนวคิดที่ประสบความสำเร็จ อาทิ โจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys, ค.ศ. 1921-1986) นัม จุน แพ็ก (Nam June Paik, ค.ศ. 1932-2006) จอห์น เคจ (John Cage, ค.ศ. 1912-1992) เดเมียน เฮิร์สต์ (Damien Hirst, ค.ศ. 1965) เป็นต้น และนับแต่ประวัติศาสตร์หนีไม่พ้นจารึกการแยกตัวระหว่างทัศนศิลป์และขนบทางภาษาศาสตร์ อันเป็นภาษาบริสุทธิ์ที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกได้ล้ำลึกยิ่งกว่าภาษาอื่นใด การเริ่มผลิตงานศิลปะโดยใช้วิธีทางภาษาโดยเฉพาะนำเสนอองค์ประกอบทางสายตาประเภทหนึ่งควบคู่ไปกับองค์ประกอบอื่น ๆ ศิลปินใช้ภาษาแทนพู่กันและผืนผ้าใบ และปล่อยให้ภาษานั้นแสดงความหมายในสิทธิของตน เนื้อหาเฉพาะเรื่องเกิดจากการภาษาที่ใช้เท่านั้น ในขณะที่วิธีการนำเสนอและการจัดวางตามบริบทมีบทบาทสำคัญแต่ยังแยกออกจากกัน

เมื่อการใช้ภาษาในงานศิลปะเป็นลักษณะที่ไม่จำเพาะเจาะจงขาดรูปธรรมอันจับต้องและอ้างอิงได้ สร้างกระบวนการขับเคลื่อนในใจของผู้รับสาร จึงนับได้ว่าถ้อยคำในการสื่อสารเป็น

จุดเริ่มต้นของผลงานที่เข้าไปยึดกุมกระบวนการทำงานทางจิตใจของผู้ชมได้อย่างแท้จริง สภาวะไร้ขอบเขตและกาลเวลาเป็นการสื่อสารสุดแสนกำกวม ทั้งนี้เพราะต้องการให้ผู้รับสารตีความแตกต่างกัน ศิลปินต่างก็มุ่งนำเสนอความจริง แม้ว่าความจริงนั้นจะไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส นอกจากนั้นศิลปินหลีกเลี่ยงการนำเสนอผลงานในรูปแบบของวัตถุที่จับต้องได้ เนื่องจากวัตถุสามารถผ่านกระบวนการรับรู้ทางประสาทสัมผัสได้โดยทันที กลับเลือกสร้างผลงานที่ไม่สามารถจับต้องได้ หากแต่ใช้ภาษาเข้ามาช่วยในการสื่อสาร ประสบการณ์ทางศิลปะสามารถเกิดขึ้นได้ผ่านการมองเห็นเท่านั้น รูปแบบของภาษาที่ใช้ในผลงานเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดภาพและกระบวนการรับรู้อันทรงพลัง ในขณะที่หลอมรวมภาษากับการบันทึกซึ่งทำให้ศิลปะเป็นของใกล้ตัวผู้คนในวงกว้างสามารถเข้าถึงได้

การทดลองเริ่มต้นขึ้นองค์ประกอบเชิงความคิดถูกนำมาใช้แทนวัสดุระหว่างปี ค.ศ.1966-1975 มีความโดดเด่นดังนี้ ลักษณะแรก การแยกความคิดออกจากตัวงานศิลปะ การสร้างสรรค์เชิงฝีมือของศิลปินลดน้อยถอยลง ลักษณะที่สอง การวิเคราะห์เข้ามามีบทบาทให้เกิดความขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ศิลปะ ลักษณะที่สาม เปลี่ยนแปลงทิศทางการทำงานศิลปะเชิงพาณิชย์ และลักษณะที่สี่ หน้าที่ของศิลปะแปรเปลี่ยนไปวิธีการหลากหลาย ผูกพันอยู่กับบริบททางสังคมและการเมือง ลัทธินี้ยังคงโลดแล่นอยู่ในบริบทศิลปะหลังสมัยใหม่โดยปราศจากรากฐานที่สร้างไว้ เห็นศิลปะที่มีความแตกต่างกันอย่างหลากหลาย ขึ้นอยู่กับมุมมอง ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวในการประเมินทางศิลปะ ดังนั้นจึงเป็นเรื่องน่ายินดีที่วงการตลาดศิลปะและสถาบันศิลปะเติบโตขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน (มาร์โซนา, 2552)

รูปแบบอันไร้ซึ่งวัตถุวิสัยเพียงชั่วพริบตาศิลปะกลายเป็นข้อมูลพิเศษ โดยมีภาพและตัวอักษรอยู่ด้วยกัน เหตุนี้เองผู้ชมถูกบังคับให้มีส่วนร่วมในงานศิลปะชนิดหืดขึ้นคอ มักจะต้องใช้ความพยายามทำความเข้าใจยิ่งกว่าเก่า บ่อยครั้งถูกมองว่าเป็นเรื่องหนักไปทางทฤษฎีหรือรูปแบบศิลปะของหัวกะทิเท่านั้น เนื่องจากในบางผลงานนำเอาทฤษฎีจากศาสตร์ความรู้อื่นมาพัฒนางานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีปรัชญาวิพากษ์ ทฤษฎีปฏิฐานนิยมแบบตรรกะ ทฤษฎีโครงสร้างนิยมแบบฝรั่งเศส งานเขียนเชิงสัญวิทยา เป็นต้น ล้วนเป็นทฤษฎีที่ศิลปินได้หยิบมาทดลองใช้ในการแสดงออกทั้งสิ้น ศิลปะจะมีความสำคัญเพียงใดขึ้นอยู่กับการหยั่งรู้และความเข้าใจของผู้ชมในบริบทนอกเหนือกาลเวลาและสถานที่ อาจได้สรุปว่า การแสดงออกของศิลปะเชิงแนวคิดเป็นการประกาศปฏิญญาว่าด้วยเรื่องสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่อันนำมาสู่คำวิพากษ์วิจารณ์ และด้วยเหตุนี้การจัดหมวดหมู่จึงเป็นความพยายามอันเกิดประโยชน์ เพื่อปรับเปลี่ยนบรรทัดฐานของความงามตามขนบดั้งเดิม ด้วยวิธีการนำเสนอผลงานแตกต่างไป ทำให้เทคนิคถูกกำหนดขอบเขตและสามารถอธิบายคำจำกัดความได้ชัดเจนขึ้น เมื่อดำเนินไปสู่ช่วงเวลาร่วมสมัย (Contemporary) ท้ายที่สุดละทิ้งขนบเดิมส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมขนานใหญ่ ซึ่งทั้งหมดนี้จะไม่สามารถเข้าใจได้หากสมัยใหม่นั้นกล่าวถึง

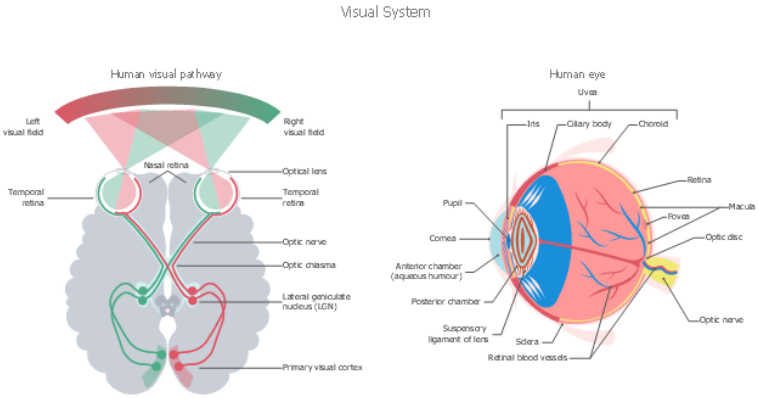
อดีตที่ผ่านพ้นไป ส่วนร่วมสมัยเป็นยุคสมัยใหม่ที่ล้ำไปข้างหน้าหรืออาจเรียกชั่วขณะที่สมัยใหม่ที่สุด โดยไม่แบ่งแยก ฉะนั้น ด้วยคุณสมบัตินี้จึงเป็นทั้งสองอย่างได้ในเวลาเดียวกัน

## 2.3 การรับรู้ (Perception) ทางภาษา

ในที่นี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่กระบวนการมองเห็นและการอ่าน เนื่องจากเป็นกลไกสำคัญต่อผลงานทัศนศิลป์ซึ่งใช้ตัวอักษรในการแสดงออก อันเชื่อมมิติสื่อสองชนิดอย่างภาพและคำเข้าด้วยกัน ก่อนหน้านี้มักไม่มีผลในการรับชมศิลปะ ตั้งแต่การทดลองของลัทธิคิวบิสม์ส่งผลให้เกิดความสนใจในศักยภาพของตัวอักษรยึดโยงอยู่กับระบบภาษา ในแง่กระบวนการรับรู้และความสามารถในการทำความเข้าใจธรรมชาติของภาษา

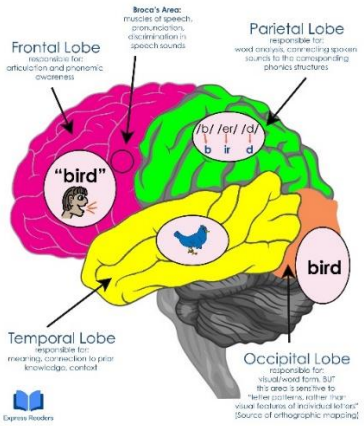
### 2.3.1 การรับรู้ทางสายตา (Visual Perception)

กระบวนการที่มนุษย์มองเห็นได้ด้วยตาและตระหนักรู้เกี่ยวกับวัตถุนั้นซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้ของมนุษย์อาศัยประสาทสัมผัสอันได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น และกายสัมผัส เกิดขึ้นโดยอาศัยพลังงานของคลื่นแม่เหล็กไฟฟ้า หรือคลื่นแสงที่ส่งไปตกกระทบกับวัตถุและสะท้อนไปยังตา แก้วตาจะรวมแสงตกกระทบจอประสาทตา จากนั้นก็จะส่งผ่านผ่านเซลล์ประสาทตาไปยังระบบประสาท กลีบสมองส่วนท้ายทอย (Occipital lobe) ส่วนที่ทำหน้าที่เกี่ยวกับการมองเห็น ซึ่งจะทำหน้าที่แปลความหมายของสิ่งที่มองเห็นยังกลีบสมองส่วนหน้า (Frontal Lobe) โดยอาศัยความรู้และประสบการณ์เดิมรวมทั้งความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมทำให้เกิดการรับรู้ในวัตถุนั้นได้มากน้อย ผนวกเข้ากับความพร้อมทางด้านสรีระ และความพร้อมทางด้านจิตใจ ซึ่งหมายความว่าจะต้องมีอวัยวะรับสัมผัสที่สมบูรณ์ มีความสนใจพอใจ และมีความต้องการจะรับรู้ นอกจากปัจจัยในตัวของมนุษย์ ยังมีปัจจัยภายนอกอันมีอิทธิพล นั่นคือสภาพแวดล้อมและลักษณะของวัตถุสิ่งเร้ามีปริมาณหรือขนาดพอเพียงให้เกิดการรับรู้ เช่น ความเข้มของแสง ระยะทาง และความลึก เป็นต้น (อรพันธุ์ ประสิทธิรัตน์, ม.ป.ป.)




*ภาพที่ 15 กลไกอวัยวะการมองเห็น (Conceptdraw, n.d.)*

โดยมีองค์ประกอบสำคัญที่สัมพันธ์กัน ประการแรกสิ่งเร้าที่ทำให้มองเห็นหรือแสงสว่าง (Visual Stimuli) ซึ่งแสงที่มนุษย์สามารถมองเห็นได้อยู่ในช่วงความยาว ประมาณ 400 นาโนมิเตอร์ ถึง 700 นาโนมิเตอร์ ประการที่สองระบบการมองเห็นหรือดวงตา (Visual System) อวัยวะที่รับความรู้สึกที่ดีที่สุดและใช้งานมากที่สุดของมนุษย์ มีความสามารถที่จะรับภาพได้ทั้งระยะใกล้และไกล อีกทั้งสามารถแยกความแตกต่างของสีได้ มีส่วนประกอบของดวงตาได้ดังนี้ ส่วนที่เป็นตาขาว (Sclera) กระจกตา (Cornea) อควิอัส ฮิวเมอร์ (Aqueous Humor) เมื่อแสงผ่านเข้ามากระจกตาจะทำหน้าที่โฟกัสวัตถุ ม่านตา (Iris) ยืดหดให้แสงสว่างเข้ามากน้อย ม่านตา (Pupil) แก้วตา (Lens) รับแสงและช่วยจัดภาพให้ชัดเจน กล้ามเนื้อยึดซีเสียรี (Ciliary Muscle) เมื่อแสงผ่านเลนส์ตาเข้าไปก็จะมีห้องวุ้นลูกตา (Vitreous Humor) รักษารูปทรงของดวงตาซึ่งมีผลต่อการมองเห็น จอประสาทตา (Retina) เป็นจอรับภาพมีเซลล์ประสาทรูปกระบอก (Rods) รับแสงมืด และเซลล์ประสาทรูปกรวย (Cones) รับแสงสว่างและมองเห็นสี โฟเวีย (Fovea) มีเซลล์ประสาทรูปกรวยไวต่อการรับแสง ส่งสัญญาณภาพวัตถุที่ได้รับไปยังประสาทกลีบสมองส่วนท้ายทอย ประการสุดท้ายการแปลความหมาย (Interpretation) ยังกลีบสมองส่วนหน้าเทียบเคียงสัญญาณภาพกับความรู้และประสบการณ์เดิม เกิดการคิด การเข้าใจ จนถึงรับรู้ สมองก็สั่งการไปยังอวัยวะที่แสดงปฏิกิริยาตอบสนอง การรับรู้มีอิทธิพลต่อพฤติกรรมอย่างมาก หากมองเห็นสิ่งที่ไม่เคยเรียนรู้หรือมีประสบการณ์มาก่อนไม่สามารถประมวลผลได้ ไม่ถือเป็นการรับรู้จนกว่าสามารถแปลความหมายได้ จึงจะถือว่าการรับรู้สมบูรณ์ การแปลจะดีและถูกต้องขึ้นอยู่กับสติสัมปชัญญะพิจารณาสังเกต




*ภาพที่ 16 กลไกของสมองระดับการอ่านและแปลความหมาย (Eliselovejoy, 2023)*

**2.3.2 ภาษาศาสตร์เชิงจิตวิทยา (Psycholinguistics)**

กระบวนการเรียนรู้ (Language Acquisition) มุ่งบรรยาย (Describe) กระบวนการเรียนรู้ เช่น การออกเสียง การพูด การเขียน การเรียนรู้คำศัพท์หรือโครงสร้างประโยค ตลอดทั้งศึกษาพัฒนาการด้านการสื่อสารอธิบายให้เหตุผล (Explain) เกี่ยวกับการเรียนรู้ภาษาเชื่อเด็กสามารถเรียนรู้ภาษาแม่หรือภาษาที่หนึ่ง (Native Language) เป็นความรู้แต่กำเนิด (Innateness) เนื่องจากความสามารถในการรับรู้เข้าใจและตอบสนอง (Response) ภาษาจากสิ่งเร้า (Stimulus) เกิดพฤติกรรมด้านภาษาในระยะเวลาอันสั้น เมื่อการเลียนแบบและฝึกฝนเกิดขึ้นซ้ำกลายสภาพเป็นนิสัย โดยมีกฎเกณฑ์และกลไกจากการแยกเสียงจัดระบบหมวดหมู่เพื่อนำไปใช้ต่อข้อมูลเข้าหรือภาษาที่รับมา (Input) และข้อมูลออกหรือภาษาที่แสดงผล (Output) ผ่านพัฒนาการเสียง (Developing Phonology) ในช่วง 6 เดือน และพัฒนาการด้านคำ (Developing Morphology) เมื่ออายุ 2 ปีครึ่ง ตามด้วยพัฒนาการด้านประโยคซึ่งเริ่มรู้จักเรียงคำในประโยคโดยมีหน่วยคำที่แสดงหน้าที่ทางไวยากรณ์ เมื่ออายุ 4 ปีขึ้นไปจะเข้าใจรูปแบบหลักการไปถึงด้านประโยค

ช่วงวัยถือเป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบเฉพาะการใช้ภาษาในการสื่อสาร มีความสัมพันธ์ต่อเนื่อง อย่างกรณีภาษาเด็กเล็กไม่สามารถเข้าภาษาผู้ใหญ่ได้เนื่องจากข้อจำกัดทางประสบการณ์ แต่ผู้ใหญ่สามารถเข้าใจภาษาของเด็กเล็กได้เพราะผ่านประสบการณ์ดังกล่าวเป็นที่เรียบร้อย (ดียู ศรีนราวัฒน์ และคณะ, 2559) ตัวอักษรมักถูกหยิบยืมเป็นเครื่องมือถ่ายทอดความคิดอันลึกซึ้งภายในจิตใจและเข้ามามีบทบาทสร้างปฏิสัมพันธ์ปลุกปั่นให้เกิดกลไกของการอ่านและกระบวนการตีความในระดับความคิดอย่างอิสระ เล่นกับความคาดหมายของผู้ชมในฐานะผู้อ่านหรือดูและถูกกระตุ้นอาการต้องอ่านอยู่เสมอ ผนวกกับจิตวิทยาแห่งการรับรู้ (Psychology of Perception) เข้ามีส่วนช่วยอธิบาย

ความสำเร็จระดับกลไกทางความคิด ส่งผลให้ตัวอักษรเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายและไขข้อสงสัยให้กับวงการทัศนศิลป์

แขนงวิชาภาษาศาสตร์เชิงจิตวิทยาเกิดจากการผสมผสานของทฤษฎีทางจิตวิทยาและทางภาษาศาสตร์ เดิมนักภาษาศาสตร์สนใจศึกษาภาษาในแง่ระบบมากกว่าจะสนใจศึกษาว่ามนุษย์รับรู้ ใช้งานและเข้าใจภาษาด้วยวิธีใดและอย่างไร ดังนั้น มักวิเคราะห์และเปรียบเทียบเรื่องเสียง ไวยากรณ์หรือคำศัพท์ในภาษาใดภาษาหนึ่ง หรือศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนหรือแตกต่างของภาษา เป็นต้น ส่วนวิชาจิตวิทยาสนใจศึกษาเฉพาะพฤติกรรม (Behavior) และเงื่อนไข (Condition) เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมการเรียนรู้จะเห็นได้ชัดว่าศาสตร์ทั้งสองแขนงนี้แยกตัวจากกัน ช่วงปี ค.ศ. 1950-1959 นักจิตวิทยาได้เริ่มหันมาสนใจศึกษาทางด้านภาษาและนักภาษาศาสตร์เองก็ขบคิดว่าวิชาจิตวิทยามีทฤษฎีและข้อคิดอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาภาษา เกิดคำบัญญัติเชิงวิชาการว่า Psycholinguistics ขึ้น

ความเปลี่ยนแปลงในทางบวกที่เกิดขึ้นอย่างกรณีภาษาศาสตร์แนวชมสกี (Noam Chomsky, ค.ศ. 1928) เล็งเห็นความสำคัญของความแตกต่างของภาษาใน 2 ระดับ คือ ภาษาในระดับที่มองเห็นได้ด้วยตาหรือโครงสร้างผิว (Surface Structure) และระดับความหมาย (Meaning) ซึ่งเกิดจากโครงสร้างลึกโดยมีกฎไวยากรณ์ (Syntax) เป็นตัวเชื่อมโครงสร้างผิวและโครงสร้างลึกนี้ ถ้าปราศจากกฎเกณฑ์ทางภาษาความเข้าใจในภาษาจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้ หากคำไม่ได้เรียงให้ถูกต้องตามกฎการลำดับจะไม่สามารถสื่อความหมายได้ แต่เมื่อเรียงให้ถูกต้องตามแสดงให้เห็นว่าความหมายเพียงความหมายเดียว สามารถจะแสดงออกได้ด้วยโครงสร้างผิวที่มากกว่าหนึ่งรูปแบบ การเรียนรู้ภาษาเกิดขึ้นในรูปแบบของการตอบสนองต่อสิ่งเร้าจากการเพาะนิสัยและเน้นการเรียนการสอนภาษาโดยการท่องจำและการเลียนแบบไม่เพียงพอ เนื่องจากวิเคราะห์ภาษาที่แยกภาษาออกจากความคิดโดยสิ้นเชิง แนวความคิดทางจิตวิทยาต่อการเรียนรู้ภาษาเกิดขึ้นเพื่อศึกษาภาษาและอธิบายร่วมกับความคิด พยายามทำความเข้าใจกับกฎเกณฑ์ทางภาษา ซึ่งผู้ใช้ภาษาตั้งสมมติฐานขึ้น และทดลองผ่านการใช้งานเพื่อดูว่ากฎเกณฑ์ทางภาษาที่ตั้งไว้นั้นถูกต้องหรือไม่ นักวิชาการมองเห็นผู้ใช้ภาษาในฐานะผู้ใช้ความคิด อันเชื่อมโยงแนวโน้มทางชีววิทยาของมนุษย์ในการใช้ภาษาต่างจากการเรียนภาษาของสัตว์อื่น (ฉัตรสุดา ดวงพลอย, ม.ป.ป.)

ทางฝั่งจิตวิทยาตัวอย่างที่เห็นภาพชัดระหว่างการหยิบยกตัวอักษรหรือภาษามาใช้เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการรับรู้ระดับจิตใจง่ายมากขึ้น คือ The Stroop Color and Word Test (SCWT) ของจอห์น ริดลีย์ สตรูป (John Ridley Stroop, ค.ศ. 1897-1973) นักจิตวิทยาชาวอเมริกันศึกษาจิตวิทยาการทดลอง (Experimental Psychology) แบบทดสอบนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิชาการประยุกต์ความรู้จากศาสตร์จนทำให้ได้ผลลัพธ์พื้นฐานที่วางรากฐานและหมุดหมายให้นักจิตวิทยาเริ่มสนใจการรู้คิด (Cognitive Psychology) กันมากขึ้น รวมถึงการทำงานของระบบ

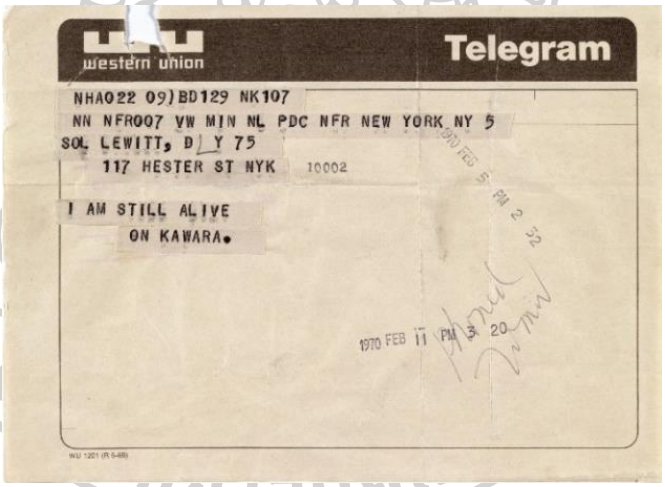
ประสาทและสมอง ซึ่งส่งผลให้แสดงออกผ่านการกระทำ การคิด และการตัดสินใจในชีวิตประจำวัน ประเมินการทำงานของความคิดและประสิทธิภาพของสมอง (Cognitive functions) ร่วมกับการรับรู้ (Perception) และความจำ โดยให้ความสำคัญกับความเร็วในการตอบ เพราะการตอบได้ถูกต้องและความเร็วสะท้อนว่าสมองทำงานประมวลผลได้ตามที่ควรจะเป็น และแสดงถึงความสามารถแยกแยะความต่างและการตัดสินใจภายใต้ความกดดัน แม้ว่ามีแบบทดสอบที่ใช้สัญลักษณ์เรขาคณิตแทนคำสำหรับคนที่ไม่เข้าใจภาษา แต่ไม่ค่อยได้รับความนิยมเท่าที่ควร แสดงให้เห็นความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างอิทธิพลทางภาษากับการเรียนรู้ได้เป็นอย่างดี ด้วยการตอบสนองต่อสีของตัวอักษรหรือรูปร่าง และข้อความที่บอกสี ประกอบด้วยความสอดคล้องและความขัดแย้งของสีและรูปร่างต่อจิตใจ

*ภาพที่ 17 แบบทดสอบ The Stroop Color and Word Test (ตนุภัทร โลหะพงศธร และณัฐมน สุนทรมีเสถียร, 2564)*

# บทที่ 3
# ลักษณะทางกายภาพและบริบทแวดล้อมของผลงานกรณีศึกษา

ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกผลงานกรณีศึกษารูปแบบเชิงแนวคิดในช่วงเวลานับตั้งแต่ ค.ศ. 1970 จำนวน 12 ชิ้น ซึ่งปรากฏชัดเจนต่อการใช้ตัวอักษรในการแสดงออกถึงความคิดด้านศิลปะโดยตรง บทนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงคุณลักษณะทางกายภาพและบริบทแวดล้อมสำคัญที่พบในผลงานกรณีศึกษา เพื่อช่วยให้เห็นภาพความหลากหลายของกรณีศึกษา ความครบครันของข้อมูล และเชื่อมโยงไปสู่ความสัมพันธ์เชิงมโนทัศน์ของศิลปินผู้สร้างสรรค์ต่อการใช้ตัวอักษรเป็นเครื่องมือสื่อสารร่วมกับสื่ออื่นผ่านประเด็นในระดับสังคมวัฒนธรรม

## 3.1 ผลงาน I Am Still Alive, 1970-2000 ของ องค์ คะวะระ (On Kawara, ค.ศ. 1932-2014)

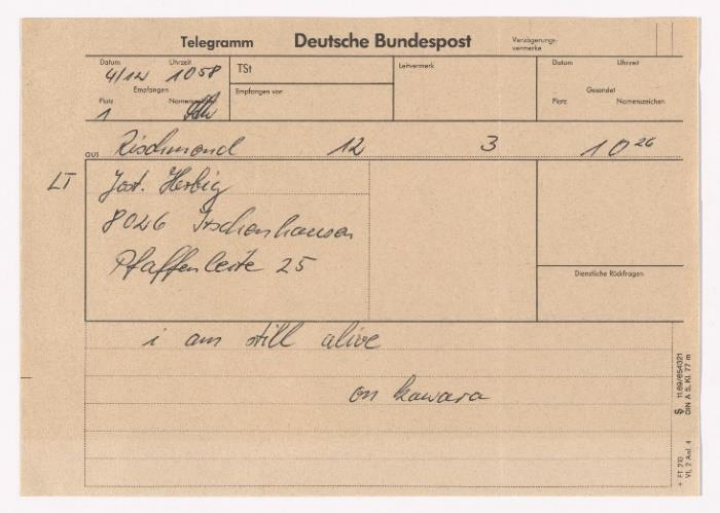



*ภาพที่ 18 องค์ คะวะระ, Telegram to Sol LeWitt on February 5, 1970. 14.6 x 20.3 cm. (Guggenheim Foundation, n.d.)*

### 3.1.1 ลักษณะทางกายภาพ

ผลงาน I Am Still Alive (ภาพที่ 18) ปรากฏในรูปลักษณ์ของจดหมายโทรเลขถูกตีพิมพ์ด้วยชุดแบบอักษร (Font) หมึกสีดำเข้มจากเครื่องพิมพ์ดีด ฝั่งซ้ายมือบนสุดระบุรายละเอียดของผู้รับ และใจความของจดหมายอยู่ในตำแหน่งถัดมา ลงท้ายด้วยชื่อของผู้ส่งตามลำดับ ตำแหน่งหมึกสีดำอ่อนลงประทับตราวันที่ 1970 FEB 5 และ PM 2 52 สันนิษฐานว่าเป็นช่วงเวลาที่ได้รับข้อมูลจากผู้ส่ง ส่วนของ 1970 FEB 11 PM 3 20 สันนิษฐานว่าคือวันที่และเวลาส่งจดหมายถึงผู้รับ และ 10002

รหัสไปรษณีย์นิวยอร์ก ผลงานในชุดเดียวกัน (ภาพที่ 13) แต่ต่างที่ลักษณะการเขียนด้วยลายมือของผู้บันทึกโทรเลข และผลงานทั้งสองชิ้นมีสาระสำคัญในส่วนของเนื้อหาประโยคภาษาอังกฤษสุดแสนจะเรียบง่ายจำนวนเพียง 4 คำ “I Am Still Alive”

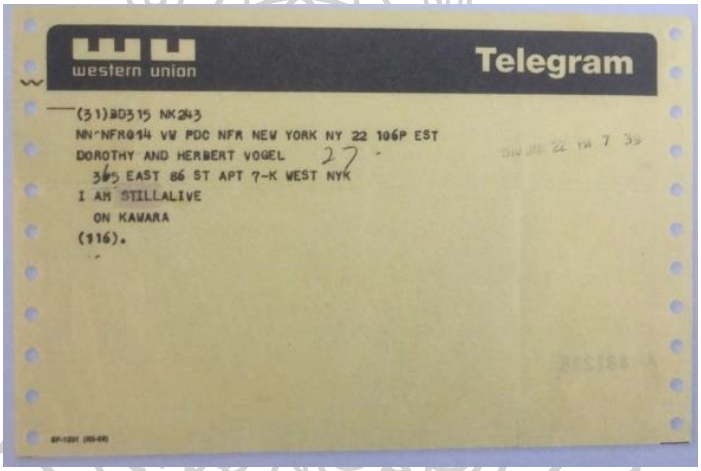



*ภาพที่ 19 อง คะวะระ, I Am Still Alive, 1973, Ballpoint Pen on Four Telegrams, 14.9 x 21 cm (The Museum of Modern Art, n.d.)*

**3.1.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงานใช้วิธีการส่งโทรเลขฉบับถูกส่งเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม ค.ศ. 1969 ถึงนักวิจารณ์และภัณฑารักษ์นามว่ามิเชล คลารา (Michel Claura) ฉบับแรกใความดังนี้ “I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE DON’T WORRY” ฉบับที่สองในอีกสามวันถัดมา “I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY” และฉบับสุดท้าย “I AM GOING TO SLEEP FORGET IT” ในวันที่ 11 ธันวาคม หนึ่งเดือนต่อมา 20 มกราคม ค.ศ. 1970 โครงการชุด I Am Still Alive เกิดขึ้นครั้งแรก โดยศิลปินส่งโทรเลขให้กับนักสะสม (ภาพที่ 20) อย่างคู่สามีภรรยาโวเกล (Dorothy and Herbert Vogel) จากนั้นถูกส่งให้กับบุคคลใกล้ชิด ไม่ว่าจะเป็นเพื่อน ภัณฑารักษ์ แกลเลอริสต์ นักสะสม ครอบครัว เป็นต้น กว่าสามทศตวรรษตั้งแต่ ค.ศ. 1970-2000 ด้วยบริการของ Western Union หรือ Deutsche Bundespost ว่าจ้างบุคคลภายนอกให้เข้ามาอยู่กรอบคิดของผลงานศิลปะ โดยบุคคลนิรนามไม่ทราบชื่ออันแน่ชัดอย่างพนักงานรับโทรเลขและบุรุษไปรษณีย์ และนี่ถือว่าเป็นกระบวนการสุดท้ายในกลไกการสร้างสรรค์ คะวะระเน้นย้ำถึงความสำคัญของแนวคิดเหนือรูปแบบสุนทรียศาสตร์ดั้งเดิมและวิธีการที่ศิลปินสมัยใหม่ต่างพยายามทำมาก่อนหน้า สอดคล้องกับแนวโน้มอันเชี่ยวกราก

ของศิลปะเชิงแนวคิด ผลงานชุดก่อนหน้านี้ในชุด I Got Up, 1968-1975 ถูกทำขึ้นด้วยระบบความคิด เดียวกันต่างที่เป็นการส่งจดหมายรูปแบบโปสการ์ด ผลงานนี้ไม่เพียงแต่ละทิ้งขนบทางศิลปะที่ยังคงกำหนดนิยามของศิลปะสมัยใหม่ในช่วงต้นทศวรรษ 1960 แต่ยังสร้างบรรทัดฐานและการขยายอาณา เขตของขอบข่ายความเป็นไปได้ให้กับศิลปะหลังสมัยใหม่หรือร่วมสมัยอีกด้วย เขามีส่วนเกี่ยวข้องกับ ศิลปินคนสำคัญอย่างเลอวิตต์ ไวเนอร์ และโคซุธอย่างใกล้ชิด คะวะระอุทิศชีวิตให้กับการสำร วจ แนวคิดเกี่ยวกับเวลาและสถานที่ด้วยแนวทางการสร้างสรรค์รูปแบบอักษรและตัวเลข ผลงานส่วน ใหญ่อยู่ในลักษณะกิจวัตรประจำวันอาศัยการกระทำต่อเนื่องสม่ำเสมอด้วยลักษณะเรียบง่าย มีระบบ ระเบียบ และพิถีพิถัน จวบจนวาระสุดท้ายก่อนจะเสียชีวิตลงในวันที่ 10 กรกฎาคม ค.ศ. 2014 มีชีวิต อยู่เป็นเวลา 29,771 วัน


western union Telegram

(31)#0315 NK243
NN NFR014 VW PDC NFR NEW YORK NY 22 106P EST
DOROTHY AND HERBERT VOGEL
345 EAST 86 ST APT 7-K WEST NYK
I AM STILLALIVE
ON KAWARA
(116).

*ภาพที่ 20 อง คะวะระ, Telegram to Dorothy and Herbert Vogel on January 20, 1970. 8.9 x 13.5 cm (Duncan McLaren, n.d.)*

อง คะวะระ (On Kawara) เกิดที่เมืองคาริยะ จังหวัดไอจิ ประเทศญี่ปุ่น เติบโตในบ้านปัญญาชนอาศัยอยู่ท่ามกลางศาสนาและวัฒนธรรมอันหลากหลายระหว่างคำสอนของชินโต พุทธ (เซน) และคริสต์ เมื่อเขาอายุเพียง 13 ปี เกิดโศกนาฏกรรมครั้งใหญ่จากการทิ้งระเบิดปรมาณูที่เมืองฮิโรชิมะและนางาซากิ เหตุการณ์ดังกล่าวสร้างความสะเทือนใจจนเขาเองมักตั้งคำถามถึงแก่นแท้ของศีลธรรมและสารัตถะของมนุษย์ หลังจากสำเร็จการศึกษาระดับมัธยมปลายในปี ค.ศ. 1951 ย้ายไปยังจังหวัดโตเกียวมใช้เวลาส่วนใหญ่ในร้านหนังสือหมกหมุ่นกับการศึกษาปรัชญาตะวันตก ทฤษฎีการเมืองและจิตวิเคราะห์ด้วยตนเอง จนกลายเป็นบุคคลสำคัญของกลุ่มอาวองต์การ์ดในโตเกียว เวลา

นั้นเขาฝักใฝ่สังคมนิยมฝ่ายซ้ายและยืนหยัดเรียกร้องการเปลี่ยนผ่านของสังคมในสภาวะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ผลงาน Thinking Man, 1952 สร้างเสียงวิพากษ์วิจารณ์ทางสังคมเพราะมุ่งนำเสนอรูปลักษณ์ทางกายน่าสังเวชของชายผู้หนึ่ง เช่นเดียวกับ The Bathroom, 1953-1954 ภาพวาดแนวทางเซอเรียลิสม์ล้วนเกี่ยวข้องกับความตายทั้งสิ้น

*ภาพที่ 21 ภาพถ่ายอง คะวะระ (JGGámez, 2012)*

เมื่อวงการศิลปะในญี่ปุ่นไม่สามารถตอบสนองความต้องการของเขาได้ จึงตัดสินใจย้ายไปเริ่มต้นชีวิตใหม่ยังแม็กซิโกซิตี้กับพ่อเป็นเวลา 4 ปี ตั้งแต่ ค.ศ. 1959 เดิมทีเขามีความคิดล้มเลิกศึกษาศิลปะแต่ได้มีโอกาสเดินทางทั่วยุโรปปลุกแรงบันดาลใจให้กลับมาสร้างสรรค์ผลงานอีกครั้ง ประกอบกับความผันผวนทางสภาพแวดล้อมและวิถีชีวิตถิ่นที่อยู่อาศัยใหม่ รวมถึงตารางเวลาการเดินทางต่าง ๆ ที่ไม่เป็นไปตามกำหนดการเมื่อเทียบกับญี่ปุ่น ทำให้ตระหนักรู้ในเรื่องของเวลาอันเป็นสัจธรรมเที่ยงแท้และขณะเดียวกันก็ยากจะคาดเดาเช่นกัน ผลงานของเขามีการผสมผสานแผนผังและสัญลักษณ์สร้างความคลุมเครือ อย่างโครงร่างอุดมคติทางสภาพแวดล้อมประติมากรรมจัดวาง และข้อความลายลักษณ์อักษรสั้น ๆ เทคนิคเหล่านี้การทำงานร่วมกันระหว่างแนวคิดมินิมัลลิสม์และศิลปะเชิงแนวคิดท้ายที่สุดตัดสินใจตั้งรกรากที่นิวยอร์กในปี ค.ศ. 1964 กระแสศิลปะเชิงแนวคิดกำลังโหมรุนแรงในช่วงต้นถึงกลางทศวรรษ 1960 ผลงานมักแสดงออกลักษณะจัดเรียงภาษาหรือระบบรหัสบางอย่างด้วยภาพวาดชุดสีเดียวกัน (Monochrome) มีวลีหรือคำโดด ๆ เช่น ART, CIPHER, UNTITLED และ GO HOME AND CRY ON YOUR PILLOW เป็นต้น (The Art Story Foundation, n.d.)

*ภาพที่ 22 อง คะวะระ, Title, 1965, Acrylic and Collage on Three Separate Canvases, Left Panel: 117.79 x 155.89 cm, Center Panel: 130.18 x 159.39 cm and Right Panel: 117.48 x 155.89 cm (Holland Cotter, 2019)*

แม้ว่าตัวคะวะระเลือกที่จะทำลายภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่ทิ้ง แต่ผลงาน Title (ภาพที่ 23) หนึ่งในผลงานไม่กี่ชิ้นที่ยังหลงเหลืออยู่ซึ่งสร้างขึ้นในปี 1964-65 องค์ประกอบพื้นผิวหน้าของผ้าใบถูกทาเคลือบทาทับด้วยสีแดงเข้มเรียบเนียนล้อมกรอบวลีสีขาว One Thing, 1965 และ VIET-NAM ช่วงเวลาที่กองทัพสหรัฐฯ โจมตีเวียดนามเหนือด้วยปฏิบัติการทิ้งระเบิดครั้งใหญ่ ซึ่งสอดรับกับประสบการณ์ชีวิตในวัยเด็กของเขาที่ได้รับผลกระทบอย่างมากจากภาวะสงคราม เนื้อหาเด่นชัดในเรื่องการเมือง และความกล้าหาญของการเลือกใช้สีบ่งบอกถึงการตอบสนองทางอารมณ์ ตัวอักษรได้สร้างพื้นที่ให้กับการตีความปรากฏตัวอย่างเรียบง่าย นี่เป็นผลงานชิ้นสำคัญอย่างยิ่งเห็นถึงวิวัฒนาการแนวทางปฏิบัติไปสู่เอกลักษณ์เฉาะตัวในฐานะศิลปิน เรียกได้ว่าเป็นผลงานชุดแรกสุดในการแสดงออกด้วยข้อความเป็นลายลักษณ์อักษรในบทบาทของสื่อหลักในการถ่ายทอดผลงาน คู่ขนานไปกับ One and Three Chairs, 1965 ของโคสุธ ดึงเอาคุณลักษณะนามธรรมของตัวอักษรมาสู่ขอบข่ายการมองเห็นเชิงจิตรกรรม และการใช้ความสัมพันธ์ระหว่างข้อความและรูปเชิงทัศนศิลป์สร้างข้อถกถียงละเอียดอ่อนที่ว่าผลงานศิลปะนั้นได้สมบูรณ์ในตัวเองแล้วด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ในระดับความคิด

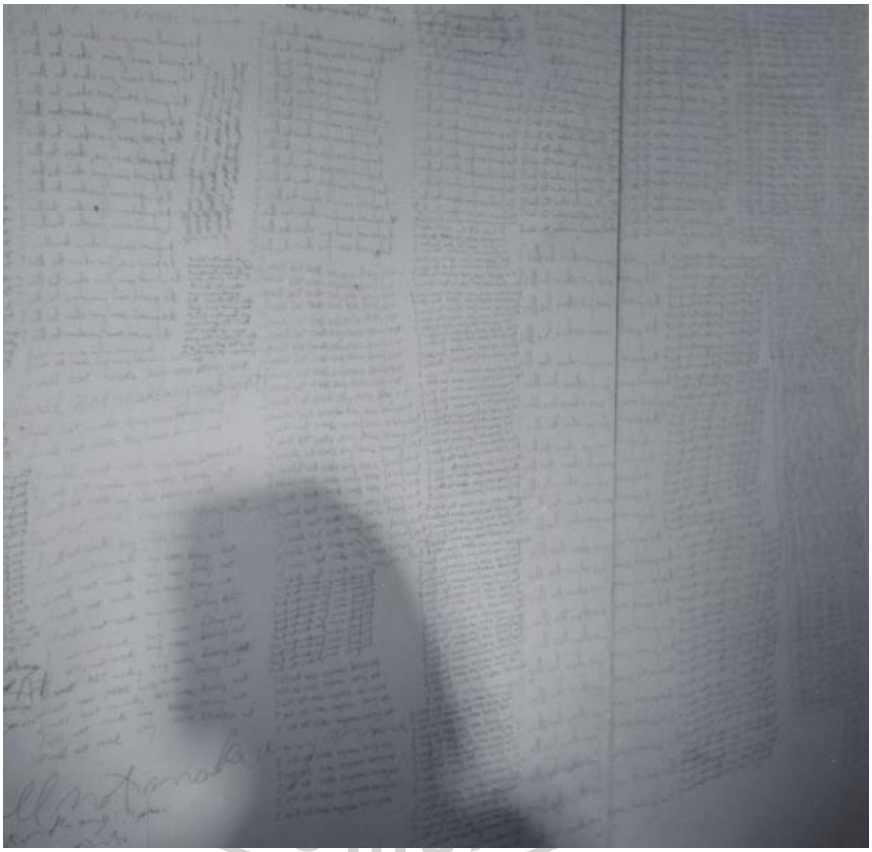
*ภาพที่ 23 อง คะวะระ, Today, 1966-2014, Acrylic on canvas, 8 x 10 inches (PHAIDON, n.d.)*

ศิลปินมีความลึกลับที่สุดคนหนึ่งด้วยอุปนิสัยเป็นคนเก็บตัวตั้งแต่เดินทางออกจากประเทศญี่ปุ่น เขาได้ลบชีวประวัติและปฏิเสธที่จะเข้าร่วมสนทนาหรือให้สัมภาษณ์สู่สาธารณะเกี่ยวกับปฏิบัติการณ์ทางศิลปะหรือแม้แต่เรื่องราวชีวิต ผนวกกับปัญหาด้านสุขภาพด้วยสภาวะซึมเศร้า (DEPRESSED) หนทางเดียวที่จะทำให้นักประวัติศาสตร์ นักวิจารณ์ และผู้ชมเข้าใจตัวผลงานจะต้องเก็บข้อมูลจากบันทึกสารคดีที่รวมอยู่กับการผลิตร่วมกับผลงานของคะวะระ (Duncan McLaren, 2021) เมื่อวันที่ 4 มกราคม ค.ศ. 1966 โครงการชุด Today (ภาพที่ 23) ซึ่งทำต่อเนื่องจวบจนวาระสุดท้ายของชีวิตตั้งแต่ปี 1966-2014 ใช้เวลากว่า 49 ปี จำนวนเกือบ 3,000 ชิ้นโดยประมาณ ภาพเขียนสีอะคริลิกพื้นหลังส่วนใหญ่จะเป็นสีเทาเข้ม ตามด้วยสีแดงและน้ำเงิน ตัวอักษรสีขาวบรรจงด้วยรูปแบบอักษร Sans serif บนผืนผ้าใบสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดต่างกันโดยเฉลี่ยอยู่ระหว่าง 8 x 10 นิ้ว ถึง 61 x 89 นิ้ว

บันทึกช่วงเวลาด้วยระบบไวยากรณ์ภาษาและข้อตกลงตามภูมิประเทศ (กว่า 130 สถานที่) โดยเขียนวันที่สร้างผลงานชิ้นนั้น ๆ ขึ้น เพื่อบ่งบอกความเฉพาะเจาะจงโดยมีข้อกำหนดว่าหากวาดในประเทศที่ไม่มีอักษรโรมันอย่างในเอเชียและญี่ปุ่นจะใช้ภาษาเอสเปรันโต ( Esperanto) แทน เช่น กรณีเขียนขึ้นในสหรัฐอเมริกาเรียงลำดับ เดือน วันที่ และปี สำหรับพื้นที่ยุโรปคล้ายคลึงกันแต่ต่างกันที่ตำแหน่งวันขึ้นก่อนเดือน เงื่อนไขสำคัญคือผลงานจะต้องเสร็จสิ้นก่อนเที่ยงคืนของแต่ละวัน ไม่อย่างนั้นจะถูกทำลายทิ้ง วิธีการกระทำซ้ำ ๆ จนเป็นกิจวัตรไม่ต่างอะไรกับพิธีกรรมทั้งตั้งสมาธิจดจ่อต่อภาพเขียนและกาลเวลาบ่งบอกถึงช่วงชีวิตในอดีตที่ผ่านมาของศิลปิน บางชิ้นงานมีชิ้นส่วนของหนังสือพิมพ์รายวันในท้องถิ่นต่าง ๆ จัดเก็บอยู่ในกล่องร่วมกับภาพจิตรกรรม ซึ่งความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นของสื่อสองชนิดบ่งบอกช่วงเวลาอยู่ร่วมกันชี้ให้เห็นการส่งเสริมและเปรียบเทียบกันระหว่าง

เหตุการณ์บางอย่างที่เกิดขึ้นคล้ายปฏิทินแห่งกาลเวลาของมนุษย์ถูกกำหนดโดยบริบททางสังคม วัฒนธรรมและประสบการณ์ส่วนตัว (Guggenheim Foundation., n.d.)

**3.2 ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 ของ จอห์น บัลเดสซารี (John Baldessari, ค.ศ.1931-2020)**



*ภาพที่ 24 จอห์น บัลเดสซารี, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Pencil Drawing on the Wall, Dimensions Variable (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.)*

**3.2.1 ลักษณะทางกายภาพ**

ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art (ภาพที่ 24) ถูกสร้างขึ้นและจัดแสดงครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยศิลปะและการออกแบบ โนวา สโคเทีย (Nova Scotia College of Art and Design) เมืองแฮริแฟกซ์ ประเทศแคนาดา เมื่อวันที่ 1-10 เมษายน ค.ศ. 1971 พื้นผิวผนังสีขาวของหอศิลป์เมซซานิน (The Mezzanine Gallery) พบร่องรอยการถูกขีดเขียนประโยค “I Will Not

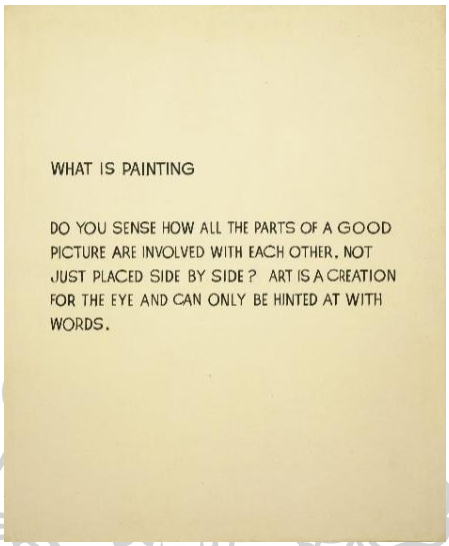
Make Any More Boring Art” ด้วยตัวอักษรภาษาอังกฤษแถวละ 8 คำ ทำซ้ำกว่า 4000 ครั้ง โดยประมาณ ด้วยลายลักษณ์อักษรเฉพาะตน เริ่มจรดปลายดินสอในแนวนอนเริ่มจากทางด้านซ้ายมือด้วยคำว่า “I” และไปจบประโยคด้วยคำว่า “Art” ทางด้านขวามือ จากนั้นเริ่มบรรจงบรรทัดใหม่ซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนเกิดแถวในลักษณะแนวตั้งขึ้นตามความสูงของผนังตั้งแต่บนสุดระดับระนาบเพดานจนถึงล่างสุดระดับระนาบเดียวกับพื้นของห้องจัดแสดง แต่ละแถวเป็นลายมือของผู้กระทำคนเดียวกัน

**3.2.2 บริบทแวดล้อม**

หลังจากเหตุการณ์ที่จอห์น บัลเดสซารีนั้นได้ปลดเปลื้องจุดแตกหักทางวิธีคิดอันมีต่อภาพวาดจิตรกรรมทิวทัศน์และนามธรรม (Abstractions) แบบเดิมที่ถูกสร้างขึ้นตลอดระยะเวลา 13 ปี ตั้งแต่พฤษภาคม ค.ศ. 1953 - มีนาคม ค.ศ. 1966 ด้วยการทำพิธีกรรมฌาปนกิจในวันที่ 24 กรกฎาคม ค.ศ. 1970 ภายใต้ชื่อโครงการว่า The Cremation Project แพร่สะพัดออกไป มูลเหตุนี้ภัณฑารักษ์นามว่าชาร์ลอตต์ เทาเซนด์-กอลท์ (Charlotte Townsend-Gault) ผู้ซึ่งปฏิบัติงานในหอศิลป์เมซซานิน (The Mezzanine Gallery) มหาวิทยาลัยศิลปะและการออกแบบ โนวา สโคเทียทำการเชื้อเชิญบัลเดสซารีโดยมีวัตถุประสงค์เกี่ยวเนื่องกับโครงการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการและส่งเสริมศักยภาพเชิงแนวคิดรายวิชาภาพพิมพ์หิน ตามหลักสูตรของสถาบันเพื่อเป็นวิทยาทานแก่นักศึกษาเรียนรู้แนวทางการสร้างสรรค์จากศิลปินโดยตรง และถือว่าเป็นโอกาสดีสำหรับศิลปินจะผลิตผลงานใหม่มาจัดแสดงในหอศิลป์หลังจากผลงานที่ผ่านมานั้นหลงเหลือเพียงเถ้าถ่าน ข้อเสนอนี้ได้รับการตอบกลับผ่านจดหมายลงวันที่ 8 ตุลาคม ค.ศ. 1970 และเขาได้หยิบยกประโยค I Will Not Make Any More Boring Art ซึ่งปรากฏอยู่ในสมุดจดบันทึกส่วนตัวออกมาจัดแสดงสู่สายตาสาธารณชนครั้งแรกโดยใช้นักศึกษาศิลปะในฐานะร่างทรงของศิลปิน แม้ว่าเขาจะไม่ได้เข้าร่วมกิจกรรมในครั้งนี้ด้วยตนเองแต่ส่งลายมือที่เขียนประโยคดังกล่าวส่งให้กับนักศึกษาเพื่อคัดลอกและพิมพ์ซ้ำด้วยเทคนิคภาพพิมพ์หิน (Lithography) ถือเป็นการระดมทุนให้กับการศึกษาอีกด้วย ขณะเดียวกันบัลเดสซารีได้ผลิตผลงานในชุดนี้คู่ขนานด้วยเทคนิคอัดเทปภาพเคลื่อนไหวขณะกำลังเขียน I Will Not Make Any More Boring Art ซ้ำแล้วซ้ำเล่าความยาว 31 นาที 17 วินาที (The Museum of Modern Art, n.d.)

หากย้อนกลับไปเล็กน้อยภาพวาดคำในผลงาน What Is Painting, 1966-68 (ภาพที่ 25) บรรจุตัวอักษรสีดำเปลือยเปล่าบนผืนผ้าใบลงสีเบจ ข้อความแดกดันนั้นสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อการรับรู้เกี่ยวกับการจำกัดความของศิลปะรูปแบบจิตรกรรมผ่านทัศนะของศิลปิน บังคับให้ผู้ชมนั้นไม่เพียงแต่พิจารณาต่อวัตถุที่ปรากฏตรงหน้ากลับหลงใหลไปกับมายาระดับความคิดในการอ่านถ้อยคำเหล่านั้นและยังคงดำเนินกลไกต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุดในเชิงการตีความทุกครั้งเมื่อมีผู้อ่าน ท้าทายทฤษฎีอันศักดิ์สิทธิ์ของศิลปะสมัยใหม่ ช่วงเวลาเดียวกัน Tips For Artists Who Want To Sell และ What

This Painting Aims to Do เป็นตัวอย่างที่เน้นย้ำชุดความคิดและกรรมวิธีการผลิตขึ้นลักษณะเดียวกัน

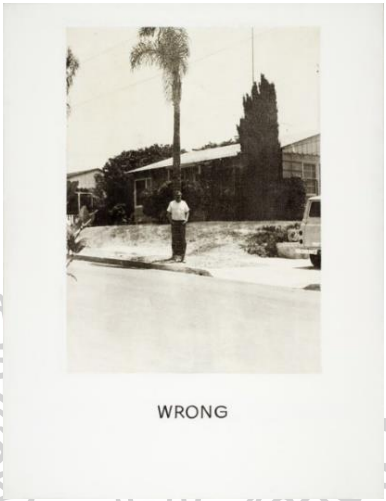



*ภาพที่ 25 จอห์น บัลเดสซารี, What Is Painting, 1966-68, Acrylic on canvas, 172.1 x 144.1 cm (The Museum of Modern Art, n.d.)*

ต่อมาบัลเดสซารีมีการใช้เทคนิคของภาพถ่ายร่วมกับถ้อยคำบนผืนผ้าใบอย่าง Wrong, 1967 (ภาพที่ 26) บัลเดสซารีเจตนาจัดองค์ประกอบภาพไม่สมดุล ตำแหน่งของบุคคลเอนเอียงไปทางฝั่งขวาของภาพ พร้อมใส่ข้อความกำกับด้านล่างภาพว่า WRONG ซึ่งทำหน้าที่ให้ความหมายในเชิงลบล่อลวงให้ผู้ชมสำรวจหาข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นอาจเป็นเรื่องน่าขัน แต่ในทางกลับกันสะท้อนทัศนะที่ว่าไม่ควรมีกฎเกณฑ์ใดกำหนดมาตรฐานความถูกผิดทางศิลปะ ความเคลื่อนไหวของตัวอย่างผลงานที่กล่าวมาข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่าบัลเดสซารีนั้นมักใช้เวลาครุ่นคิดอยู่เสมอว่าธรรมชาติของความเป็นศิลปะคือสิ่งใด และถูกทำให้เกิดขึ้นได้อย่างไร

ช่วงเวลาเดียวกันนั้นคำขยายความของเลอวิตต์ต่อการปักหมุดหมายและนิยามของศิลปะเชิงแนวคิดในรูปข้อเขียนและผลงานศิลปะถูกตีแผ่ออกไปในวงกว้าง ผนวกกับได้รับแรงบันดาลใจจากดูชองป์ซึ่งเล่นกับความคาดหวังของผู้ชม หรือแม้แต่แนวทางของโคซุธที่เชื้อเชิญให้ค้นหาความหมายบริสุทธิ์ของศิลปะ และความเคลื่อนไหวของลอว์เรนซ์ ไวเนอร์นำพาสุนทรียศาสตร์ศิลปะเริ่มลื่นไถลและไร้รูปร่าง ล้วนเป็นอิทธิพลหนึ่งที่บัลเดสซารีมุ่งมั่นหยิบภาษามาเป็นสื่อในการแสดงออกในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะอยู่อย่างโดด ๆ หรืออยู่ร่วมกับความเป็นภาพในหลากหลายเทคนิค คำเหล่านั้นแฝงเร้นความรู้สึกกระตุ้นเร้าอยู่เสมอ ถือเป็นจากนั้นเบนแนวทางการสร้างสรรค์สู่ศิลปะเชิงแนวคิดลึกอัน

ลึกซึ้ง ยิ่งสนับสนุนวิธีคิดการเผาทำลายภาพวาดจิตรกรรมอย่างไม่แยแสให้หนักแน่นขึ้นทันใด ทั้งยังล่อลวงให้เห็นผู้ชมเห็นถึงการมีอยู่ในเชิงกายภาพของศิลปะ รวมถึงแสดงเส้นแบ่งถึงสภาวะที่เขาเองละทิ้งแบบแผนคุณค่าความงามทางสายตาสู่การให้ความสำคัญกับความคิดอย่างแน่วแน่

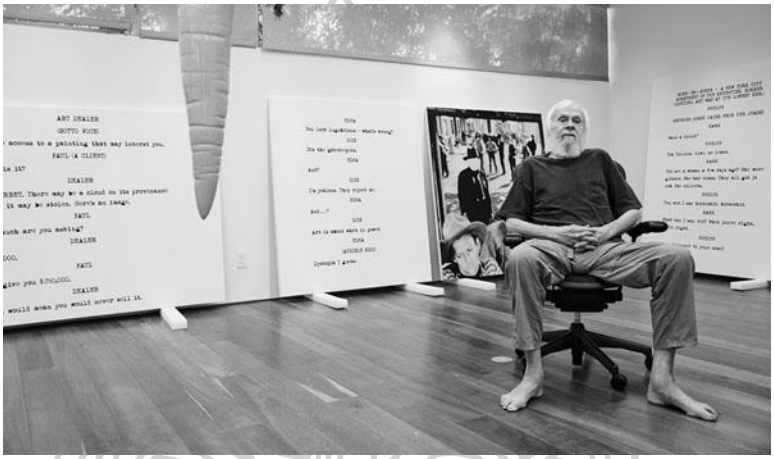



*ภาพที่ 26 จอห์น บัลเดสซารี, Wrong, 1967, Photoemulsion with acrylic on canvas, 172.1 x 144.1 cm (Los Angeles County Museum of Art, n.d.)*

จอห์น บัลเดสซารี (John Baldessari) เกิดที่รัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1931 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีศิลปศาสตรบัณฑิตและระดับปริญญาโทสาขาจิตรกรรมจากวิทยาลัยรัฐซานดิเอโก (San Diego State College) เขามีบทบาทสำคัญในฐานะอาจารย์ที่สถาบันศิลปะรัฐแคลิฟอร์เนีย (California Institute of the Arts) ในปี ค.ศ. 1970-1988 และมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย (University of California) ค.ศ. 1996-2007 การร้อยเรียงภาพปะติด จิตรกรรม และภาษาด้วยการจับวางคู่กันเปรียบเสมือนภาพกับคำพูด เกิดอาการกระจ่างชัด สับสนงุนงง และท้าดวลเชิงความหมายขึ้น เปลี่ยนสถานะงานจิตรกรรมขนบสู่การมุ่งสำรวจว่าแท้จริงแล้วศิลปะมีกลไกการทำงานอย่างไร บ่อยครั้งดึงความสนใจของผู้ชมไปจดจ่อยังรายละเอียดเล็กน้อย การขาดหายไป หรือช่องว่างที่เกิดขึ้น ด้วยการวางจุดหลากสีไว้บางตำแหน่ง หรือบดบังบางส่วนในองค์ประกอบของร่างกาย วัตถุ หรือฉากหลังไว้ อย่างในผลงาน Fissures (Orange) and Ribbons (Orange, Blue): With Multiple Figures (Red, Green, Yellow), Plus Single Figure (Yellow) in Harness (Violet) and Balloons (Violet, Red, Yellow, Grey), 2004

ตลอดเส้นทางสายศิลปินดำเนินการการทดลองทางทฤษฎี ปรัชญา กระบวนการทางความคิดและขบถต่อขีดจำกัดอย่างพลการเพื่อค้นหาวิธีการใหม่ ๆ ผ่านเทคนิคล้ำหน้าตามยุคสมัยไม่ว่าจะเป็น

ภาพพิมพ์ สิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ วีดิทัศน์ ศิลปะจัดวาง ประติมากรรม และภาพถ่าย ผลงานสร้างสรรค์กว่าพันชิ้นพิสูจน์ความมานะพยายามและในหลากกรณีผสมผสานถึงศักยภาพในการเล่าเรื่องของภาพและพลังในการเชื่อมโยงของภาษาภายในขอบเขตของศิลปะ จากปัจจัยข้างต้นถือเป็นกลยุทธ์สำคัญต่อการมองโลกกอปรกับวิธีการให้ได้มาซึ่งศิลปะนั้น ทำให้ตกเป็นเป้าสายตาของเหล่านักวิจารณ์ที่จ้องพิจารณาเขาในฐานะคนนอกเนื่องจากภูมิลำเนาเดิมนั้นไม่ใช่ชาวนิวยอร์กแต่บัลเดสซารีก็ไม่พลาดโอกาสที่จะเดินหน้าทำลายสุนทรียศาตร์แบบแอลเอ เพื่อจะแสดงให้โลกศิลปะในอเมริกาแคบเกินกว่าจะจำกัดกรอบของเขาไว้ได้ (Calvin Tomkins, 2010)



*ภาพที่ 27 ภาพถ่ายจอห์น บัลเดสซารี (John Baldessari, n.d.)*

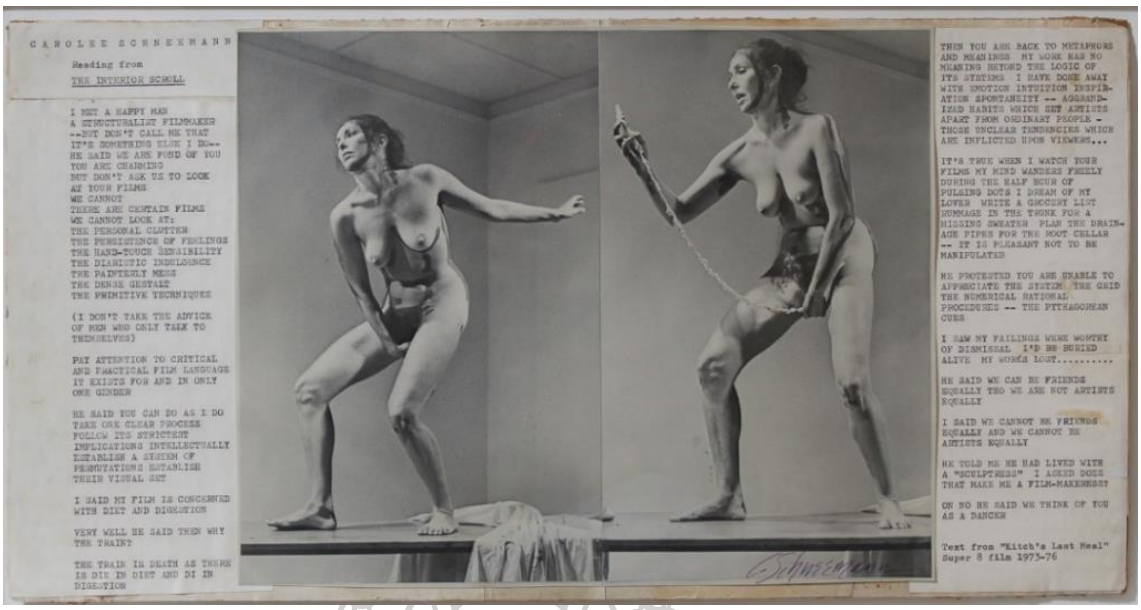
---

[2]The Pictures Generation กระแสเคลื่อนไหวทางศิลปะอเมริกาช่วงปลายศตวรรษ 1970 ช่วงเวลาที่สังคมตกอยู่ในสภาวะสิ้นหวังจากสงครามเวียดนามและวิกฤตอเตอร์เกท ศิลปินจึงหยิบฉวยและตัดต่อภาพจากระบบสื่อสารมวลชนอันเกลื่อนกลาดด้วยการผลิตซ้ำหรือลอกเลียนภาพวัฒนธรรมทางสายตา (Visual Culture) สร้างข้อกังขาต่อลิขสิทธิ์และความเป็นเจ้าของ ลดทอนคุณค่าของวัตถุทางสุนทรีย์ให้กลายเป็นขอบเขตความคิดที่บริสุทธิ์หรือแม้แต่ข้อเสนอทางภาษานำมาใช้เพื่อสะท้อนสังคมบริโภคนิยม รวมถึงเชื้อชาติ เพศวิถี และความเป็นพลเมือง รับแรงบันดาลใจจากนักปรัชญาอาทิ แนวคิดของโรลองด์ บาร์สต์ (Roland Barthes) ในถ้อยแถลงมรณกรรมของประพันธกร (The Death of the Author) ปลดปล่อยตัวบทวรรณกรรมออกจากอำนาจของผู้เขียน และมอบอำนาจในการตีความแก่ผู้อ่าน ทำให้ศิลปินกลุ่มนี้ตั้งมั่นจะสร้างงานศิลปะวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ของศิลปินกับวัฒนธรรมสมัยนิยม ร่วมกับสื่อมวลชนรูปแบบภาพถ่าย ภาพยนตร์ วีดิทัศน์ แสดงกลไกการล่อลวงและความปรารถนาถอดรหัส (Douglas Eklund, 2004)

มรดกการทดลองทางความคิดของบัลเดสซารีกระจายตัวออกไปในวงกว้างจนยากจะมองข้ามไปส่งอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นใหม่ชาวอเมริกันช่วงทศวรรษ 1980 ถือว่าพวกเขาได้รับอนุญาตให้ใช้รูปถ่ายและข้อความในการแสดงออกทางศิลปะ ทั้งยังกรุยทางให้กับการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า The Pictures Generation2 ประกอบด้วยสมาชิก เช่น ซินดี้ เชอร์แมน (Cindy Sherman), แจ็ค โกลด์สไตน์ (Jack. Goldstein) บาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger) และ โรเบิร์ต ลองโก (Robert Longo) เป็นต้น ที่หลอมรวมจุดเด่นของศิลปะเชิงแนวคิดและป๊อปอาร์ตเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกล่อมจนกลายเป็นกระแสเคลื่อนไหวทางศิลปะที่สำคัญที่สุดกระแสหนึ่งในยุคหลังสมัยใหม่ ต่างมองว่าโลกใบนี้เต็มไปด้วยภาพอันปราศจากคุณค่า อย่างไรก็ตามไม่ใช่ทุกคนจะดาษดื่นไปกับกระแสศิลปะเน้นแนวคิดนี้ บทความยอกย้อนความหลังของบัลเดสซารีในปี 1990 ซึ่งเขียนโดยนักวิจารณ์ชื่อดังอย่างฮิลตัน เครเมอร์ (Hilton Kramer) ปรากฏการเปรียบเปรยว่า เป็นบรรยากาศอันอบอวลไปด้วยการคุยโว (Alex Greenberger, 2020)

เขาได้รับปริญญาเอกกิตติมศักดิ์จากมหาวิทยาลัยแห่งชาติไอร์แลนด์ (National University of Ireland, Burren College of Art ใน ปี ค.ศ. 2006 ทั้งยังร่วมแสดงในหลากหลายเทศกาลไม่ว่าจะเป็น Documenta, Whitney Biennial และ Venice Biennale ยังได้รับรางวัล Golden Lion for Lifetime Achievement ครั้งที่ 53 ผลงานของเขาถูกจัดแสดงในนิทรรศการเดี่ยวมากกว่า 120 รายการ และนิทรรศการกลุ่ม 300 รายการ ถือได้ว่าเขาประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในฐานะศิลปินและได้เสียชีวิตในวัย 89 ปี เมื่อวันที่ 2 มกราคม ค.ศ. 2020

**3.3 ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977 ของ แคโรลี ชนีแมนน์ (Carolee Schneemann ค.ศ. 1939-2019)**




*ภาพที่ 28 แคโรลี ชนีแมนน์, Interior Scroll, 1975/1977, Beet Juice, Urine and Coffee on Screenprint on Paper, 90.5 × 183 cm (Carolee Schneemann Foundation, n.d.)*

**3.3.1 ลักษณะทางกายภาพ**

ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977 ภาพถ่ายสีขาวดำถูกบันทึกการแสดงสดในปี ค.ศ. 1975 ทางด้านซ้ายอยู่ในอากัปกิริยาขณะที่แคโรลี ชนีแมนน์ผู้เป็นศิลปินยืนเปลือยกายบนโต๊ะย่อตัวลงใช้มือขวาของตนเองล้วงสัมผัสบริเวณอวัยวะเพศและกระทำการดึงม้วนกระดาษออกมา มือขวาจับปลายกระดาษในตำแหน่งเหนือกว่าส่วนมือซ้ายนั้นประคองกระดาษบริเวณช่องคลอดดังในภาพถ่ายถัดมาทางด้านขวา ขนาบด้วยตัวอักษรภาษาอังกฤษสำหรับการแสดงสดในปี ค.ศ. 1977 จำนวน 375 คำ ดังนี้

ซ้าย I MET A HAPPY MAN
A STRUCTURALIST FILMMAKER
--BUT DON'T CALL ME THAT
IT'S SOMETHING ELSE I DO--
HE SAID WE ARE FOND OF YOU
YOU ARE CHARMING
BUT DON'T ASK US TO LOOK
AT YOUR FILMS
WE CANNOT

ขวา THEN YOU ARE BACK TO METAPHORS
AND MEANINGS MY WORK HAS NO
MEANING BEYOND THE LOGIC OF
ITS SYSTEMS I HAVE DONE AWAY
WITH EMOTION INTUITION INSPIR-
ATION SPONTANEITY – AGGRAND-IZED
HABITS WHICH SET ARTISTS
APART FROM ORDINARY PEOPLE -
THOSE UNCLEAR TENDENCIES WHICH

THERE ARE CERTAIN FILMS
WE CANNOT LOOK AT:
THE PERSONAL CLUTTER
THE PERSISTENCE OF FEELINGS
THE HAND-TOUCH SENSIBILITY
THE DIARISTIC INDULGENCE
THE PAINTERLY MESS
THE DENSE DESTALT
THE PRIMITIVE TECHNIQUES

(I DON'T TAKE THE ADVICE
OF MEN WHO ONLY TALK TO
THEMSELVES)

PAY ATTENTION TO CRITICAL
AND PRACTICAL FILM
LANGUAGE
IT EXISTS FOR AND IN ONLY
ONE GENDER

HE SAID YOU CAN DO AS I DO
TAKE ONE CLEAR PROCESS
FOLLOW ITS STRICTEST
IMPLICATIONS INTELLECTUALLY
ESTABLISH A SYSTEM OF
PERMUTATIONS ESTABLISH
THEIR VISUAL SET

I SAID MY FILM IS CONCERNED
WITH DIET AND DIGESTION
ARE INFLICTED UPON VIEWERS...

IT'S TRUE WHEN I WATCH YOUR
FILMS MY MIND WANDERS FREELY
DURING THE HALF HOUR OF
PULSING DOTS I DREAM OF MY LOVER
WRITE A GROCERY LIST
RUMMAGE IN THE TRUNK FOR A
MISSING SWEATER PLAN THE DRAIN-
AGE PIPES FOR THE ROOT CELLAR
-- IT IS PLEASANT NOT TO BE
MANIPULATED

HE PROTESTED YOU ARE UNABLE TO
APPRECIATE THE SYSTEM THE GRID
THE NUMERICAL RATIONAL
PROCEDURES -- THE PYTHAGOREAN
CUES

I SAW MY FAILINGS WERE WORTHY
OF DISMISSAL I'D BE BURIED
ALIVE MY WORKS LOST.....

HE SAID WE CAN BE FRIENDS
EQUALLY THO WE ARE NOT ARTISTS
EQUALLY

I SAID WE CANNOT BE FRIENDS
EQUALLY AND WE CANNOT BE
ARTISTS EQUALLY

VERY WELL HE SAID THEN WHY
THE TRAIN?

THE TRAIN IS DEATH AS THERE
IS DIE IN DIET AND DI IN
DIGESTION

HE TOLD ME HE HAD LIVED WITH
A “SCULPTRESS” I ASKED DOES
THAT MAKE ME A FILM-MAKERESS?

ON NO HE SAID WE THINK OF YOU
AS A DANCER”

ด้านบนมุมซ้ายระบุข้อมูลว่าอ่านจากผลงาน Interior Scroll และด้านล่างมุมขวาระบุแหล่งที่มาของข้อความจาก Kitch’s Last Meal แนบท้ายด้วย Super 8 film 1973-76 พร้อมลงลายมือชื่อของชนีแมนน์ล่างภาพถ่ายฝั่งขวาด้วยปากกาลูกลื่นสีน้ำเงิน ซึ่งตัววัสดุรองรับเป็นกระดาษมีร่องรอยของน้ำบีทรูท ปัสสาวะ และกาแฟ ใช้เทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม ขนาดภาพ 90.5 × 183 เซนติเมตร ขนาดกรอบภาพ 101.5 × 195.6 × 6 เซนติเมตร

ส่วนการแสดงสดปี ค.ศ. 1975 ปรากฏตัวอักษรภาษาอังกฤษในม้วนกระดาษจำนวน 304 คำ ดังนี้

BE PREPARED:
to have your brain picked
to have the pickings misunderstood
to be mistreated whether your success
increases or decreases
to have detraction move with admiration—in step
to have your time wasted
your intentions distorted
the simplest relationships in your thoughts twisted
to be USED and MISUSED
to be “copy” to be copied to want to cope out
cop out pull in and away
if you are a woman (and things are not utterly changed)
they will almost never believe you really did it
(what you did do)
they will worship you they will ignore you
they will malign you they will pamper you
they will try to take what you did as their own

(a woman doesn't understand her best discoveries after all)
they will patronize you humor you
try to sleep with you want you to transform them
with your energy
they will berate your energy
they will try to be part of your sexuality
they will deny your sexuality or your work
they will depend on you for information for generosity
they will forget whatever help you give
they will try to be heroic for you
they will not help you when they might
they will bring problems
they will ignore your problems
a few will appreciate deeply
they will be loving you
as what you do as what you are
loving how you are being they will of course
be strong in themselves and clear they will NOT
be married to quiet tame drones they will not say
what a great mother you would be
or do you like to cook and where you might expect
understanding and appreciation you must expect NOTHING
then enjoy whatever gives-to-you
as long as it does and however
and NEVER justify yourself just do what
you feel carry it strongly yourself

ซึ่งระบุที่มาของข้อความข้างต้นว่ามากจาก 1966; text published in Cézanne, She Was a Great Painter, 1975 (Carolee Schneemann Foundation, n.d.)

**3.3.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงาน Interior Scroll จัดแสดงครั้งแรกในรูปแบบศิลปะการแสดงสด (Performance Art) เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม ค.ศ. 1975 ในนิทรรศการ Women Here and Now (ภาพที่ 29) มีวัตถุประสงค์เพื่อเฉลิมฉลองวันสตรีสากลของสหประชาชาติในนิวยอร์ก โดยแคโรลี ชนีแมนน์สวมใส่เสื้อผ้าเข้าไปยังบริเวณจัดแสดง ก่อนจะปลดเปลื้องเครื่องแต่งกายออกทีละชิ้นจนหมด จากนั้นป้ายสีดำบริเวณใบหน้าและลำตัว สวมผ้ากันเปื้อนสีขาวบิดกายเกลือกกลิ้งบนโต๊ะ จัดวางท่าทางคล้ายนางแบบภาพเปลือย (Nude) ในจุดขีดสุดของการแสดง เธอปลดผ้ากันเปื้อนออกเหลือเพียงกายเปลือยเปล่า จากนั้นค่อย ๆ ถ่างขาออกจากกัน ใช้มือล้วงคลำบริเวณอวัยวะเพศดึงม้วนกระดาษที่สอดใส่อยู่ในช่องคลอดออกมา พร้อมกับเปล่งเสียงอ่านถ้อยคำให้ผู้ชมฟัง ซึ่งศิลปินเรียกว่าความรู้ภายใน (Interior Knowledge) ผลงานชุดนี้จัดแสดงครั้งที่สองเมื่อวันที่ 4 กันยายน ค.ศ. 1977 ยังเทศกาลหนัง Telluride รัฐโคโลราโด

*ภาพที่ 29 โปสเตอร์นิทรรศการ Women Artist Here and Now, 1975 (Soft Network, n.d.)*

ร่างกายและอาณาบริเวณของพื้นที่ภายในของสตรีถูกคิดในฐานะเครื่องมือสามมิติหนึ่งเทียบเท่าประติมากรรม ถูกพัฒนาความคิดด้วยกรอบของจิตรกรรมมาก่อน เธอกล่าวว่า “ฉันยังคงเป็นจิตรกรและฉันตายในฐานะจิตรกร ทุกสิ่งที่ฉันพัฒนานั้นล้วนสัมพันธ์กับหลักการขยายการมองเห็นออกจากผืนผ้าใบ” จากนั้นมุ่งสู่ค้นหาวิธีการหลากหลายแต่ยังคงมีกลิ่นอายของจิตรกรรมอยู่ อาจถือได้ว่าชนีแมนน์เป็นผู้เบิกทางให้กับศิลปะแสดงสดและศิลปะแบบแฮพเพนนิงด้นสด (Improvisation) ขับเน้นการปฏิสัมพันธ์ตอบโต้ระหว่างศิลปินกับสภาพแวดล้อม บรรยากาศรายล้อม พื้นที่จัดแสดง ไป

จนถึงผู้ชม ได้รับอิทธิพลวิธีการเปิดพื้นที่สนทนาโต้ตอบแบบจิตรกรรมการแสดง (Action Painting) ซึ่งต่างจากการใช้ร่างกายของสตรีของอีฟว์ ไคลน์ (Yves Klein) ในผลงาน Anthropométrie sans titre Anthropometry, 1961 ซึ่งสร้างอาการไม่สบอารมณ์ต่อเธอและถูกต่อต้านจากบรรดานักสตรีนิยม รวมถึงชะนีแมนน์เองจึงทวงคืนวัตถุเดียวที่ศิลปินชายไม่อาจมีคืนแก่ศิลปินหญิงโดยสอดแทรกประสบการณ์ทางกายภาพและมุมมองเข้าไปในศิลปะ

ชนีแมนน์สำรวจและตั้งคำถามเกี่ยวกับบทบาททางเพศ การร่วมเพศ การวิเคราะห์วัฒนธรรมทางสายตา ประเด็นอันต้องห้ามเกี่ยวกับร่างกายมนุษย์ และความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับสังคมและการเมือง ด้วยศิลปะแสดงสดเชิงทดลองใช้ร่างกายของตนเป็นวัตถุดิบและเครื่องมือทางศิลปะเพื่อแสดงความเป็นไปได้ในการปลดปล่อยร่างกายของผู้หญิงจากค่านิยมทางเพศแบบเดิม ขับเน้นบทบาทของผู้หญิงในฐานะผู้สร้างและผู้ปฏิบัติกิจกรรมสร้างสรรค์ในตัวเองแทนที่จะเป็นแค่วัตถุแห่งการจ้องมอง (Male Gaze) ในฐานะนางแบบเปลือยสำหรับศิลปินเพศชายอย่างที่เคยเป็นมา ในผลงาน Eye Body, 1963 ชุดภาพถ่ายของชนีแมนน์จำนวน 36 ภาพต่างอิริยาบท จงใจสร้างสภาวะแวดล้อมด้วยวัตถุต่าง ๆ เช่น กระจก หุ่น และผ้าใบพลาสติก เป็นต้น ถือเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านจากจิตรกรรมมาทดลองทำงานร่วมกับสื่อหลากหลายมากขึ้น

*ภาพที่ 30 แคโรลี ชนีแมนน์, Meat Joy, 1964, Performance and 16mm film on video (color, sound), 10:33 min. (Letterboxd, n.d.)*

ความพยายามฟื้นคืนความแข็งแกร่งแก่สตรีเพศจากความใคร่ยังคงดำเนินต่อไป แต่เดิมมักถูกฉกฉวยจากพื้นที่ประวัติศาสตร์ศิลปะและวัฒนธรรมประชานิยมอยู่เสมอ ต่อมาผลงาน Meat Joy, 1964 (ภาพที่ 30) ผลิตร่วมกับเจมส์ เทนนีย์ (James Tenney, ค.ศ. 1934-2006) นักแต่งเพลง

ลักษณะศิลปะแสดงสดมีดนตรีประกอบซึ่งเหล่านักแสดงชายหญิงสวมใส่เพียงชุดชั้นในต่างเกลือกกลั้วเลือนนัวเนียกันบนพื้นคลุกเคล้าไปด้วยซากสัตว์ ของสด สีเปียก ถุงพลาสติก เชือก เศษกระดาษ และอื่น ๆ ได้รับแรงบันดาลใจจากพิธีกรรมไดโอนิเซียน (Dionysian) เฉลิมฉลองมังสาในฐานะวัตถุซึ่งตอกย้ำว่าหญิงสามารถแสดงอารมณ์ตอบสนองทางเพศอย่างเปิดเผยได้เช่นเดียวกับชาย เย้ยหยันบรรทัดฐานทางสังคมและมุ่งมั่นโค่นล้มอำนาจบุรุษอันมีต่อร่างกายสตรีผ่านการแสดงนี้ เช่นเดียวกับผลงาน Up to and Including Her Limits, 1973-76 เทคนิคจิตรกรรมการแสดงของแจ็กสัน พอลล็อก (Jackson Pollock) เธอถูกแขวนไว้ด้วยสายรัด ร่างเปลือยเปล่าละเลงสีบนผิวผนังและพื้นตามการเคลื่อนไหวของร่างกายที่แกว่งไปมาด้วยความเร็วต่างกัน

*ภาพที่ 31 ภาพถ่ายแคโรลี ชนีแมนน์ (Holland Cotter, 2019)*

แคโรลี ชนีแมนน์ (Carolee Schneemann) เกิดที่เมืองฟ็อกซ์เชส รัฐเพนซิลเวเนีย ประเทศสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1939 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีสาขากวีนิพนธ์และปรัชญาจากวิทยาลัยบาร์ด (Bard College) และศิลปศาสตรบัณฑิตสาขาจิตรกรรมที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย (Columbia University) ตามด้วยปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยอิลลินอยส์ (University of Illinois) ในปี ค.ศ. 1962 จากนั้นพำนักอยู่ในเมืองนิวยอร์ก ช่วงเริ่มต้นแสวงหาจิตรกรรมนามธรรมแต่กลับพบว่าแนวทางนี้เป็นกิจกรรมสำหรับหมู่ศิลปินชาย จึงหันเหไปเป็นสมาชิกกลุ่มอาวองต์การ์ดทำให้มีโอกาสสนิทชิดเชื้อกับศิลปินอย่างอลัน คาโพรว (Allan Kaprow) แคลส์ โอลเดนเบิร์ก (Claes Oldenburg) จอร์จ เบรคท์ (George Brecht) โรเบิร์ต มอร์ริส (Robert Morris) คอร์เนลล์ (Joseph Cornell) วอร์โฮล และดูชองป์ ต่างมีส่วนกระตุ้นและสร้างแรงผลักให้กับชะนีแมนน์ และในปี 1963

เธอเริ่มทดลองกับสิ่งที่เรียกว่า Kinetic Theater ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดง ภาพยนตร์และการจัดวางเข้าด้วยกัน

ตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1960 และ 1970 มุ่งทดลองวิธีการปะติด การประกอบสร้าง ภาพยนตร์และภาพถ่าย บ่อยครั้งที่ริเริ่มความคิดอันเรียบง่ายจากจิตใจไร้สำนึกขณะหลับฝัน ถือเป็นแรงบันดาลใจต่อการลำดับภาพและเสียงในผลงาน หรือแม้แต่นำเอาอัตชีวประวัติส่วนตัวมาเป็นแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานลักษณะไตรภาคอย่างภาพยนตร์ Fuses: Part I, 1964-67 ถ่ายทำขณะกำลังประกอบกามกิจกับเทนนีย์ สร้างบรรยากาศกระอักกระอ่วนต่อผู้ชมอยู่ไม่น้อย การกระทำดังกล่าวสร้างเสียงวิพากษ์วิจารณ์ด้วยเนื้อหาอันล่อแหลม ภาคต่อเรื่องราว Plumb Line, 1968-71 เกี่ยวกับการยุติความสัมพันธ์ของเธอกับเทนนีย์ และภาคสุดท้าย Kitch's Last Meal, 1973-78 บันทึกเรื่องราวชีวิตประจำวันแมวของเธอเองจนกระทั่งวาระสุดท้ายของมัน นอกจากนั้นยังมีงานเขียนตีพิมพ์รูปแบบหนังสืออีกด้วย สำหรับ Parts of A Body House, 1972 สำรวจความเป็นอิสระทางร่างกาย เรื่องเพศ และความคิดสร้างสรรค์ หนังสือเล่มที่สองชื่อว่า Cézanne: She was a Great Painter, 1976 นำภาพร่างเส้นดินสอจำลองเหตุการณ์ขณะเธออายุ 4 ขวบในอิริยาบทส่องกระจกมาเป็นปกหนังสือ เนื้อหาภายในสะท้อนชีวประวัติส่วนตัว ประวัติศาสตร์ ความเคลื่อนไหวทางศิลปะตะวันตก และอ้างอิงจิตรกร (ปอล เซซาน) คนโปรดของเธอในช่วงวัย 12 ขวบด้วย ในปี 1979 หนังสือ More Than Meat Joy ได้รวบรวมเอกสารและบทความเกี่ยวกับการแสดงของชนีแมนน์จนถึงปี 1978

ขยายความสนใจในงานสื่อประสมมากขึ้นช่วงทศวรรษ 1980 เรื่อยมา นักสตรีนิยมบางคนยังตั้งข้อครหาต่อวิธีการสะท้อนปัญหาเกี่ยวสตรี แต่นั่นไม่ได้ขัดขวางการผลิตและเผยแพร่ผลงานใหม่ของชนีแมนน์แต่อย่างใดและยืดหยัดกระทำมันต่อไป ผลงานเดินสายจัดแสดงตามพิพิธภัณฑ์และพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วทุกมุมโลก ทั้งยังมีบทบาทเป็นศาสตราจารย์หญิงคนแรกในแผนกศิลปะที่มหาวิทยาลัยรัตเกอร์ส (Rutgers University) และสอนในวิทยาลัยหลากหลายแห่ง เธอข้องเกี่ยวกับหลายลัทธิศิลปะรวมถึงฟลุกซุส นีโอ-ดาดา และเหล่าบุปผาชน (Beat Generation) เป็นต้น ก่อนจากไปในวันที่ 6 มีนาคม ค.ศ. 2019 ด้วยวัย 79 ปี มรดกในแง่ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สตรีนิยมของชนีแมนน์ยังคงทิ้งแรงบันดาลใจ แก่ศิลปินรุ่นหลังทั้งเพ็กกี้ อาเวช (Peggy Ahwesh) และอบิเกล ไชล์ด (Abigail Child) รวมถึงผลงาน การแสดงสดและภาพถ่ายของเธอยังเป็นต้นแบบของอนา เมนเดียตา (Ana Mendieta) และฮันนาห์ วิลค์ (Hannah Wilke) อีกด้วย (The Art Story Foundation, n.d.)

**3.4 ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984 ของ บรูซ นอแมน (Bruce Nauman, ค.ศ. 1941)**

*ภาพที่ 32 บรูซ นอแมน, One Hundred Live and Die, 1984, Neon Tubing with Clear Glass Tubing on Metal Monolith, 299.7 x 335.9 x 53.3 cm (Emmanuelle Orr, n.d.)*

*ภาพที่ 33 บรูซ นอแมน, One Hundred Live and Die, 1984, Neon Tubing with Clear Glass Tubing on Metal Monolith, 299.7 x 335.9 x 53.3 cm (Todd Lappin, n.d.)*

**3.4.1 ลักษณะทางกายภาพ**

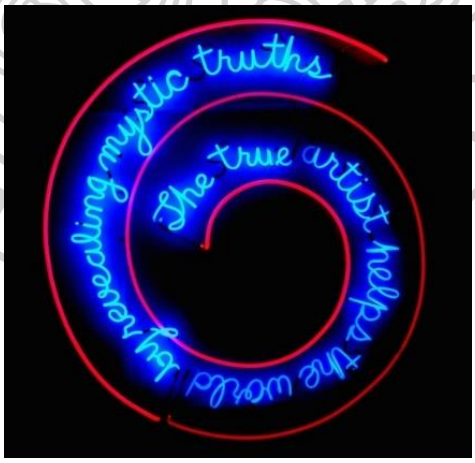
ผลงาน One Hundred Live and Die (ภาพที่ 32 และ 33) ประติมากรรมสื่อประสมรูป ขนาด 299.7 x 335.9 x 53.3 เซนติเมตร ใช้วัสดุไฟนีออนหลากหลายสีสันดัดท่อแก้วใสเป็นตัวอักษรบนวัสดุรองรับผิวโลหะสะท้อนแสงเพื่อเชื่อมต่อวงจรไฟฟ้า ซึ่งปรากฏกลุ่มคำในภาษาอังกฤษ จำนวน 100 ชุด ประกอบด้วยคำทั้งสิ้น 300 คำ แบ่งเป็น 4 แถวแนวนอน และ 25 บรรทัดแนวตั้ง แต่ ละกลุ่มคำเชื่อมด้วย AND สลับตำแหน่งคำด้านหน้า 2 ชุด จงใจวางคำว่า DIE และ LIVE ไว้ท้ายสุด อย่างละ 50 รูปแบบ ดังนี้

| แถวที่ 1 | แถวที่ 2 | แถวที่ 3 | แถวที่ 4 |
|---|---|---|---|
| LIVE AND DIE | LIVE AND LIVE | SING AND DIE | SING AND LIVE |
| DIE AND DIE | DIE AND LIVE | SCREAM AND DIE | SCREAM AND LIVE |
| SHIT AND DIE | SHIT AND LIVE | YOUNG AND DIE | YOUNG AND LIVE |
| PISS AND DIE | PISS AND LIVE | OLD AND DIE | OLD AND LIVE |
| EAT AND DIE | EAT AND LIVE | CUT AND DIE | CUT AND LIVE |
| SLEEP AND DIE | SLEEP AND LIVE | RUN AND DIE | RUN AND LIVE |
| LOVE AND DIE | LOVE AND LIVE | STAY AND DIE | STAY AND LIVE |
| HATE AND DIE | HATE AND LIVE | PLAY AND DIE | PLAY AND LIVE |
| FUCK AND DIE | FUCK AND LIVE | KILL AND DIE | KILL AND LIVE |
| SPEAK AND DIE | SPEAK AND LIVE | SUCK AND DIE | SUCK AND LIVE |
| LIE AND DIE | LIE AND LIVE | COME AND DIE | COME AND LIVE |
| HEAR AND DIE | HEAR AND LIVE | GO AND DIE | GO AND LIVE |
| CRY AND DIE | CRY AND LIVE | KNOW AND DIE | KNOW AND LIVE |
| KISS AND DIE | KISS AND LIVE | TELL AND DIE | TELL AND LIVE |
| RAGE AND DIE | RAGE AND LIVE | SMELL AND DIE | SMELL AND LIVE |
| LAUGH AND DIE | LAUGH AND LIVE | FALL AND DLE | FALL AND LIVE |
| TOUCH AND DIE | TOUCH AND LIVE | RISE AND DIE | RISE AND LIVE |
| FEEL AND DIE | FEEL AND LIVE | STAND AND DIE | STAND AND LIVE |
| FEAR AND DIE | FEAR AND LIVE | SIT AND DIE | SIT AND LIVE |
| SICK AND DIE | SICK AND LIVE | SPIT AND DIE | SPIT AND LIVE |
| WELL AND DIE | WELL AND LIVE | TRY AND DIE | TRY AND LIVE |
| BLACK AND DIE | BLACK AND LIVE | FAIL AND DIE | FAIL AND LIVE |
| WHITE AND DIE | WHITE AND LIVE | SMILE AND DIE | SMILE AND LIVE |

| | | | |
|---|---|---|---|
| RED AND DIE | RED AND LIVE | THINK AND DIE | THINK AND LIVE |
| YELLOW AND DIE | YELLOW AND LIVE | PAY AND DIE | PAY AND LIVE |

**3.4.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984 การจัดแสดงยังพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยนาโอชิมะ (Naoshima Contemporary Art Museum) ในปี 1992 และในช่วงตุลาคมปี 2020 ปีถึงกุมภาพันธ์ 2021 ถูกนำมาจัดแสดงในนิทรรศการสำคัญในรอบ 20 ปีของบรูซ นอแมน รวบรวมผลงานกว่า 40 ชิ้น ตลอดระยะเวลา 50 ปี ไว้ที่หอศิลป์สมัยใหม่เทท (Tate Modern) นอแมนเป็นหนึ่งในศิลปินที่โดดเด่น มีอิทธิพล และมีความสามารถรอบด้านมากที่สุดคนหนึ่ง ปรากฏตัวในทศวรรษ 1960 ด้วยวัสดุ รูปแบบ และวิธีการสร้างสรรค์อันหลากหลายผสมผสานแนวคิดจากศิลปะเชิงแนวคิด หลังมินิมัลลิสม์ ศิลปะการแสดงสดและศิลปะวีดิทัศน์ ผนวกกับความสนใจในกระแสวิธีคิดลัทธิดาดาของดูชองป์กลับมาถูกพูดถึงอีกครั้งในช่วงเวลานั้น รวมถึงแนวคิดของลุดวิก วิทเกินชไตน์ (Ludwig Wittgenstein) สำรวจขีดจำกัดของภาษาและรับเอาอิทธิพลการทดลองตัวอักษรหรือถ้อยคำมาปรับใช้ในผลงานศิลปะซึ่งบางครั้งการเล่นคำเหล่านั้นอาจแฝงเจตนาเหน็บแนมหรือดูไร้สาระก็ตาม




*ภาพที่ 34 บรูซ นอแมน, The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths, 1967, neon and clear glass tubing suspension supports, 149.86 x 139.7 x 5.08 cm (Khan Academy, n.d.)*

อุปนิสัยสันโดษทำให้มักใช้เวลาส่วนใหญ่ขบคิดอยู่กับเรื่องจริยธรรมและการเมือง วิธีที่เขาปฏิบัติต่อร่างกายเชื่อมโยงกับวัตถุที่อยู่รอบ ๆ ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับวัตถุประติมากรรม ผลงานส่วนใหญ่สะท้อนให้เห็นถึงการหายไปของความเชื่อสมัยใหม่แบบเก่าในความสามารถของศิลปินต่อการแสดงออกอย่างชัดเจนและหนักแน่นทรงพลัง เขามีความเชื่อที่ว่าศิลปะคือระบบรหัสและเครื่องหมายแบบจับจด เช่นเดียวกับการสื่อสารรูปแบบอื่น ๆ นอกเหนือจากการใช้ถ้อยคำแล้ว ยังหาความเป็นไปได้จากวัตถุสำเร็จรูปอีกด้วย นอแมนมักจะตั้งคำถามและไตร่ตรองเรื่องเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่และความรับผิดชอบของศิลปินตลอดการทำงาน อย่าง The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths. (Window or Wall Sign) เป็นผลงานที่บรูซทำขึ้นในปี ค.ศ. 1967 ณ สตูดิโอที่เมืองซานฟรานซิสโก ซึ่งอาคารสตูดิโอนี้เคยเป็นร้านขายของชำมาก่อน โดยตั้งใจทำให้ผลงานชิ้นนี้ดูคล้าย

ป้ายโฆษณาที่ทำจากหลอดไฟนีออนตามร้านค้าในยานเดียวกัน ด้วยเจตนาที่อยากให้ผลงานนี้ดูไม่เหมือนผลงานศิลปะแต่แรกเห็น ด้วยข้อความที่ขดเป็นก้นหอยใจความว่า ศิลปินที่แท้จริงช่วยโลกใบนี้ด้วยการเปิดเผยความจริงอันลึกลับ ผนวกกับวัสดุราคาถูกและดาษดื่นเมื่อจัดวางร่วมกับข้อความราวกับเป็นปรัชญาทางศิลปะ แฝงนัยยะของความจริงจังและกำกวมเสียดสีไปพร้อมกัน ขึ้นอยู่กับว่าผู้ชมจะตีความไปในทางใด ปัจจุบันผลงานชิ้นนี้อยู่ในความดูแลของพิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งเมืองฟิลาเดลเฟีย (The Philadelphia Museum of Art) นอแมนไม่ได้มีแนวทางการสร้างสรรค์อันเฉพาะเจาะจงหรือเอกภาพทางความคิด ลักษณะการทำงานส่วนใหญ่ผ่านชุดวัสดุ โดยมีหัวใจสำคัญของคำถามพื้นฐานเกี่ยวกับร่างกาย ภาษา การควบคุม การสอดส่อง และการแบ่งแยกประสบการณ์ของมนุษย์ทั้งร่างกายและจิตใจของผู้มีปฏิสัมพันธ์ทางศิลปะ ผู้ชม และตนเอง เติมเต็มความรู้สึกของผู้สมรู้ร่วมคิด ผลงานภาพพิมพ์หินในปี 1973 ใช้ตัวอักษรกลับด้านว่า Pay Attention และตามข้อความอันหยาบคาย ก่อกวนให้เกิดการถอดรหัสตัวอักษร ปี 1988 ผลงาน Learned Helplessness in Rats (Rock and Roll Drummer) ล้อเลียนการทดลองในห้องปฏิบัติการที่บอกเป็นนัยถึงความไม่รู้ของพฤติกรรมของมนุษย์

*ภาพที่ 35 ภาพถ่ายบรูซ นอแมน (Mediamatic, n.d.)*

บรูซ นอแมน (Bruce Nauman) เกิดที่เมืองฟอร์ตเวย์น รัฐอินเดียนา ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1941 เนื่องจากหน้าที่การงานของพ่อทำให้เขาจะต้องย้ายถิ่นที่อยู่อาศัยบ่อยครั้ง จึงมีช่วงชีวิตวัยเด็กค่อนข้างสับสนและโดดเดี่ยว ขลุกตัวอยู่กับหนังสือและดนตรี สนใจด้านคณิตศาสตร์และฟิสิกส์จนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีสาขาวิทยาศาสตร์ และวิชารองสาขาจิตรกรรมจากมหาวิทยาลัยวิสคอนซิน แมดิสัน (University of Wisconsin, Madison) ปี 1964 และระดับปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย (University of California) จากนั้นเปิดสตูดิโอในเมืองซานฟรานซิสโกและดำรงกิจวัตรของการอาจารย์สอนในสถาบันศิลปะ ด้วยวิถีชีวิตที่สันโดษนี้ทำให้เกิดการแรงบันดาลใจในการพัฒนาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ต่อไป ในช่วงปลายทศวรรษ 1960 และต้นทศวรรษ 1970 ท้ายที่สุดตัดสินใจยุติการสร้างงานจิตรกรรมในปี 1965 กระตุ้นให้เกิดการสำรวจสื่ออื่น ๆ เช่น ภาพยนตร์ การแสดง และประติมากรรม (ไฟเบอร์กลาส/วัสดุสำเร็จรูป) มุ่งเน้นไปที่กระบวนและกิจกรรมการสร้างงานศิลปะ ละทิ้งวัตถุศิลปะลง

ปลายคริสต์ทศวรรษ 1960 และต้นคริสต์ทศวรรษ 1970 ผลงานสร้างสรรค์พัฒนาขึ้นอย่างก้าวกระโดด จัดแสดงเดี่ยวครั้งแรกที่หอศิลป์ลีโอ คาสเตลลี (Leo Castelli Gallery) ในนิวยอร์ก และยังถูกรวมอยู่ในการจัดแสดงกลุ่มที่โดดเด่นหลายรายการในยุคนั้น เช่น Eccentric Abstraction ปี 1966 ในนิวยอร์ก Documenta 4 ปี 1968 ในคาสเซล และ Anti-illusion: Procedures/Materials ปี 1969 ในนิวยอร์ก ความสนใจที่เพิ่มขึ้นนี้ถึงจุดสุดยอดในปี 1972 แม้ว่านักวิจารณ์ชาวอเมริกันและยุโรปปฏิเสธลักษณะที่ต่อต้านระเบียบแบบแผน แม้แต่เรื่องราวอันเป็นส่วนตัวลึกซึ้ง ช่วงกลางทศวรรษ 1970 เริ่มใช้ข้อความถ่ายทอดอารมณ์ความขุ่นเคืองและความคับข้องใจออกเป็นวลีคล้าย

งานประพันธ์มากขึ้น ช่วงทศวรรษ 1980 เป็นต้นไป ใช้สื่ออันหลากหลายผสมผสานเข้ากับการใช้ภาษา ทดลองความเป็นไปได้ใหม่ ๆ แปลกแหวกแนวและสรรหาวัสดุไม่ธรรมดา

นอแมนเป็นอีกหนึ่งในศิลปินอเมริกันร่วมสมัยที่มีอิทธิพลมากที่สุด ความคิดแสดงออกในสื่อและวัสดุที่หลากหลายยากจะจัดหมวดหมู่รูปแบบผลงาน ในช่วงหลังเน้นไปที่ประติมากรรมและวิดีโอ การสำรวจภาษาและร่างกายสัตว์และมนุษย์ ทั้งยังมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นเยาว์ไม่น้อย รวมถึงขบวนการ Young British Artists โอบรับความคิดเห็นทางสังคมและการเมือง จนได้รับเกียรติประวัติทั้งจากปริญญาวิจิตรศิลป์ดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จากสถาบันศิลปะซานฟรานซิสโกในปี 1989 รางวัล Max Beckmann ในปี 1990 รางวัล Wolf Prize in Arts-Sculpture ในปี 1993 รางวัล Wexner ในปี 1994 และ Golden Lion สำหรับศิลปินยอดเยี่ยมที่ Venice Biennale ในปี 2009 (The Art Story Foundation, n.d.).

**3.5 ผลงาน When Racism and Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989 ของกลุ่มกอริลลา เกิลส์ (Guerrilla Girls — A Collective of Feminist Visual Artists Active Since 1985)**

*ภาพที่ 36 กอริลลา เกิลส์, When Racism and Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989, Screenprint on Paper, 43.5 × 55.5 cm (Tate, n.d.)*

**3.5.1 ลักษณะทางกายภาพ**

ผลงานภาพพิมพ์ตะแกรงไหมบนกระดาษขนาด 43.5 × 55.5เซนติเมตร ปรากฏคำในภาษาอังกฤษทั้งสิ้น 241 คำ ดังนี้

ส่วนที่ 1 หัวข้อใหญ่ (จำนวน 15 คำ)

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

ตามด้วยให้ข้อมูลของคำถามจากหัวใหญ่ (จำนวน 45 คำ)

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artist of color:

ส่วนที่ 2 รายชื่อศิลปินหญิงทั้งหมด 67 คน แบ่งเป็น 3 แถวแรก 17 รายชื่อ และแถวสุดท้าย 16 รายชื่อ ดังนี้

| รายชื่อศิลปินแถวที่ 1 | รายชื่อศิลปินหญิงแถวที่ 2 |
|---|---|
| Bernice Abbott | Elaine de Kooning |
| Anni Albers | Lavinia Fontana |
| Sofonisba Anguisolla | Meta Warwick Fuller |
| Diane Arbus | Artemisia Gentileschi |
| Vanessa Bell | Marguérite Gérard |
| Isabel Bishop | Natalia Goncharova |
| Rosa Bonheur | Kate Greenaway |
| Elizabeth Bougereau | Barbara Hepworth |
| Margaret Bourke-While | Eva Hesse |
| Romaine Brooks | Hannah Hoch |
| Julia Margaret Cameron | Anna Huntingdon |
| Emily Carr | May Howard Jackson |
| Rosalba Carriera | Frida Kahlo |

Mary Cassatt
Constance Marie Charpentier
Imogen Cunningham
Sonia Delaunay

Angelica Kauffmann
Hilma of Klimi
Kothe Kollwitz
Lee Krasner

รายชื่อศิลปินหญิงแถวที่ 3

Dorothea Lange
Marie Laurencin
Edmonia Lewis
Judith Leyster
Barbara Longhi
Dora Maar
Lee Miller
Lisette Model
Paula Modersohn-Becker
Tina Modotti
Berthe Morisot
Grandma Moses
Gabriele Münter
Alice Neel
Louise Nevelson
Georgia O'Keeffe
Meret Oppenheim

รายชื่อศิลปินหญิงแถวที่ 4

Sarah Peale
Ljubova Popova
Olga Rosanova
Nellie Mae Rowe
Rachel Ruysch
Kay Sage
Augusta Savage
Vavara Stepanova
Florine Stettheimer
Sophie Taeuber-Arp
Alma Thomas
Marietta Robusti Tintoretto
Suzanne Valadon
Remedios Varo
Elizabeth Vigée Le Brun
Laura Wheeling Waring

ส่วนที่ 3 แจกแจงที่มาของข้อมูลในส่วนที่ (จำนวน 16 คำ)

Information courtesy of Christie's, Sotheby's, Mayer's International Auction Records and Leonard's Annual Price Index of Auctions.

ส่วนที่ 4 ข้อมูลสำหรับการติดต่อ (จำนวน 20 คำ)

Please send $ and comments to: Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276
GUERRILLA GIRLS CONSCENCE OF THE ART WORLD

**3.5.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงาน When Racism and Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? (ภาพที่ 36) เป็นหนึ่งในโปสเตอร์ 30 ฉบับที่ตีพิมพ์ในเอกสารผลงานชื่อ Guerrilla Girls Talk Back โดยกลุ่มศิลปินหญิงชาวอเมริกันนิรนามที่เรียกตัวเองว่า กอริลลา เกิลส์ ซึ่งในภาพที่ 36 เป็นสำเนาผลงานของเทท (Tate) ถือครองหมายเลข 12 จากจำนวน 50 ครั้งของการพิมพ์ นับตั้งแต่ก่อตั้งกอริลลา เกิลส์มุ่งขับเคลื่อนและเปิดโปงการเลือกปฏิบัติทางเพศ เชื้อชาติในโลกศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในนิวยอร์ก และในเวทีวัฒนธรรมที่กว้างขึ้น สมาชิกต่างอำพรางตัวตนด้วยการสวมหน้ากากกอริลลาในพื้นที่สาธารณะ และใช้นามสมมตินำมาจากบุคคลที่มีชื่อเสียงที่ล่วงลับแรกเริ่มตอบสนองต่อการสำรวจจิตรกรรมและประติมากรรมที่จัดขึ้นในปี 1984 ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ นิวยอร์ก (MoMA) ซึ่งนิทรรศการนี้รวบรวมผลงานของศิลปินกว่า 169 คน ซึ่งน้อยกว่า 10% เป็นผลงานของศิลปินหญิง แม้ว่าศิลปินหญิงจะมีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนศิลปะทดลองในช่วง คริสต์ทศวรรษ 1970 กลับกันปรากฏตัวหรือจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์นั้นส่วนทางกับความ เจริญทางเศรษฐกิจที่ดันราคางานศิลปะให้พุ่งทยายขึ้น

เป็นอีกหนึ่งในการเคลื่อนไหวที่ทรงอิทธิพลมากที่สุดของกลุ่มสตรีนิยม (Feminism) ต่อสู้กับแรงอคติทางเพศและการเลือกปฏิบัติ ศิลปินสตรีนิยมจำนวนมากสร้างบทสนทนาระหว่างผู้ชมและงานศิลปะผ่านมุมมองของผู้หญิง โดยนำเอาตัวอักษรและภาพร่างกายมาใช้สื่อสารเพื่อชี้ให้เห็นความไม่เท่าเทียมของผู้หญิงในสังคม ป้ายบิลบอร์ด Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? ในปี ค.ศ. 1989 ตั้งคำถามไว้อย่างน่าสนใจว่าผู้หญิงต้องเปลือยก่อนหรือถึงจะเข้าไปในพิพิธภัณฑ์เมทได้? เนื่องจากมีผลงานศิลปะของศิลปินเพศหญิงน้อยกว่า 5% จากทั้งหมดของคลังสะสมศิลปะสมัยใหม่ ในขณะที่ 85% ของภาพเปลือยของสตรีทั้งสิ้น กระตุ้นให้สังคมกลับมาทบทวนบทบาทของพิพิธภัณฑ์และเกณฑ์ในการคัดเลือกงานศิลปะเสียใหม่ สมาชิกในกลุ่มต่างโจมตีการกีดกันทางเพศและการเหยียดเชื้อชาติในวงการศิลปะแบบกองโจรอาศัยการแสดงออกผ่านข้อความในรูปแบบของโปสเตอร์ ป้ายโฆษณา พื้นที่สาธารณะ และอินเทอร์เน็ต แสดงภาพเปลือยของผู้หญิงที่มีต้นแบบจากภาพ La Grande Odalisque ของจิตรกรชาวฝรั่งเศสฌ็อง-โอกุสต์-ดอมีนิก แอ็งกร์ (Jean-Auguste-Dominique Ingre) ใบหน้าของหญิงสาวถูกซ่อนด้วยหน้ากากกอริลลา ซึ่งเป็นการปลอมตัวที่เป็นเอกลักษณ์ การใช้ตัวอักษรจึงเป็นสื่อหลักที่ศิลปินเลือกใช้ เนื่องจาก เป็นวิธีที่ตรงไปตรงมา ไม่ซับซ้อน และสามารถสื่อสารอุดมการณ์ออกไปในวงกว้างได้อย่างรวดเร็ว

*ภาพที่ 37 กอริลลา เกิลส์, Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? 1989, Screenprint on paper, 28 x 71 cm, (Tate, n.d.)*

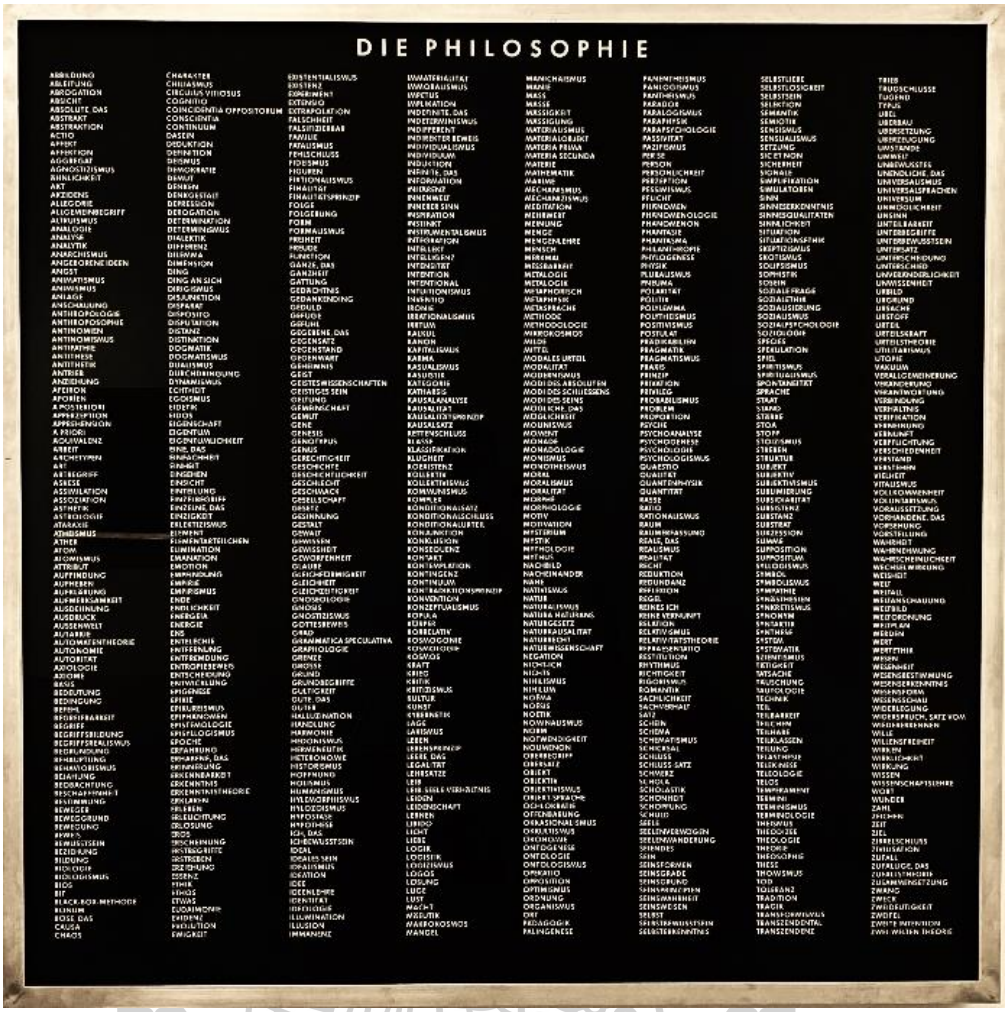
กลุ่มกอริลลา เกิลส์ (Guerrilla Girls) ก่อตั้งขึ้นในปี 1985 เป็นกลุ่มนักเคลื่อนไหวนิรนามที่ใช้พาดหัวข่าวที่ก่อกวน ภาพอุกอาจ และสถิตินักฆ่าเพื่อเปิดเผยอคติทางเพศและชาติพันธุ์ และการทุจริตในงานศิลปะ ภาพยนตร์ การเมือง และวัฒนธรรมมวลชน เชื่อในสตรีนิยมแบบแยกส่วนที่ต่อสู้เพื่อสิทธิมนุษยชนสำหรับทุกคน บ่อนทำลายแนวคิดของการเล่าเรื่องกระแสหลักโดยการเปิดเผยเรื่องราวที่ไม่ถูกตีแผ่ สิ่งที่ถูกมองข้าม และความที่ไม่ยุติธรรม ผ่านวิธีการสร้างสรรค์รูปแบบโปสเตอร์ริมถนน ป้ายโฆษณา กิจกรรม หนังสือ และวิดีโอ นอกจากนี้ยังดำเนินการแทรกแซงและจัดนิทรรศการที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะ วิพากษ์วิจารณ์พฤติกรรมที่ไม่เหมาะสมและการเลือกปฏิบัติ ตั้งแต่ปี 1985-2020 ได้จัดแสดงในหลากหลายพื้นที่ โดยตั้งคำปณิทานไว้ว่า Do one thing. If it works, do another. If it doesn’t, do another anyway. Keep chipping away! (เมื่อทำสิ่งหนึ่งแล้ว ถ้าหากว่ามันได้ผลจงทำต่อไป แต่ไม่เป็นเช่นนั้นก็จงทำต่อไป)

*ภาพที่ 38 ภาพถ่ายกลุ่มสมาชิกกอริลลา เกิลส์ (GUERRILLA GIRLS, n.d.)*

กอริลลา เกิลส์จึงสถาปนาตนเป็น มโนธรรมแห่งโลกศิลปะ (Conscience of the Art World) ในปี 1985 เริ่มผลิตแคมเปญโปสเตอร์และใบปลิวที่เพ่งเล็งเป้าโจมตีไปที่พิพิธภัณฑ์ ตัวแทนจำหน่าย ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ นักสะสม และศิลปินที่จะต้องร่วมกันความรับผิดชอบต่อการกีดกันผู้หญิงและเชื้อชาติจากนิทรรศการและสื่อกระแสหลัก อาศัยเทคนิคการใช้ภาษาโดด ๆ หรือร่วมกับภาพลักษณะโฆษณา ฉับไว ทันท่วงที ใช้แบบพิมพ์อักษรชัดเจนต่อการอ่าน เนื้อหาย่อยง่าย มีอารมณ์ขัน และเข้าถึงได้ในพื้นที่สาธารณะ ค่อย ๆ ขยายขอบเขตความสนใจออกไปยังทำการแทรกแซงทางการเมืองมากขึ้น และสร้างบรรยากาศการพูดถึงประเด็นสตรีนิยมได้อย่างมีเสน่ห์น่าติดตาม

การปรากฏตัวในโลกศิลปะและหลากหลายสถานที่ทำให้เข้าถึงผู้ชมได้กว้างขึ้น อย่างในงาน Venice Biennale ปี 2005 มีโปสเตอร์ 6 ชิ้น วิพากษ์วิจารณ์การเลือกปฏิบัติทางเพศในโลกศิลปะ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ และนโยบายการบริหารของบุช (George Walker Bush) การมีส่วนร่วมของกอริลลาสะท้อนให้เห็นถึงความสำเร็จในการสร้างความตระหนักรู้เกี่ยวกับการเหยียดเชื้อชาติและการกีดกันทางเพศทั่วทั้งกระดาน ตั้งแต่ปี 2000 เป็นต้นมา แตกแขนงขบวนการ GuerillaGirlsBroadBand, Inc., และ Guerrilla Girls On Tour, Inc ยังคงติดตามสัดส่วนเชิงสถิติของศิลปินหญิงและผิวสีตามนิทรรศการ หอศิลป์ และพื้นที่สื่อศิลปะอยู่ ด้วยแนวปฏิบัติที่มีมาตรฐานค่อนข้างเป็นธรรม และยังปูทางให้กับกลุ่มสตรีนิยมสามารถพูดถึงได้อย่างตรงไปตรงมา ทั้งยังถูกหยิบยกความเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิให้กับ LGBTQ อีกด้วย (The Art Story Foundation, n.d.)

**3.6 ผลงาน Die Philosophie, 1990 ของ โธมัส โลเชอร์ (Thomas Locher, ค.ศ. 1956)**




*ภาพที่ 39 โธมัส โลเชอร์, Die Philosophie, 1990, Silkscreen print, Glass and Aluminum, Dimensions Variable (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023)*

**3.6.1 ลักษณะทางกายภาพ**

สันนิษฐานว่าผลงานมีขนาด 150 x 150 เซนติเมตร วัสดุป้องกันหน้าผิวผลงานเป็นกระจก กรอบด้านข้างอะลูมิเนียมยื่นออกจากผลงานความกว้างด้านละประมาณ 3.81 เซนติเมตร ตัวอักษรถูกพิมพ์ด้วยเทคนิคตะแกรงไหมด้วยสีขาวบนวัสดุรองรับสีดำ ปรากฏตัวอักษรในภาษาเยอรมันแถวละ 103 คำ จำนวน 8 แถว รวมทั้งสิ้น 824 คำ ดังนี้

| แถวที่ 1 | แถวที่ 2 | แถวที่ 3 |
|---|---|---|
| ABBILDUNG | CHARAKTER | EXISTENTIALISMUS |
| ABLEITUNG | CHILIASMUS | EXISTENZ |

ABROGATION
ABSICHT
ABSOLUTE, DAS
ABSTRAKT
ABSTRAKTION
ACTIO
AFFEKT
AFFEKTION
AGGREGAT
AGNOSTIZSMUS
ÄHNLICHKEIT
AKT
AKZIDENS
ALLEGORIE
ALLGEMEINBEGRIFF
ALTRUISMUS
ANALOGIE
ANALYSE
ANALYTIK
ANARCHISMUS
ANEBORENE IDEEN
ANGST
ANIMATISMUS
ANIMISMUS
ANLAGE
ANSCHAUUNG
ANTHROPLOGIE
ANTHROPOSOPPHIE
ANTINOMIEN
ANTINMISMUS
ANTIPATHIE
CIRCULUS VITIOSUS
COGNITIO
COINCIDENTIA OPPOSITORUM
CONSCIENTIA
CONTINUUM
DASEIN
DEDUKTION
DEFINITION
DEISMUS
DEMOKRATIE
DEMUT
DENKEN
DENKGESTALT
DEPRESSION
DEROGATION
DETERMINATION
DETERMINISMUS
DIALEKTIK
DIFFERENZ
DILEMMA
DIMENSION
DING
DING AN SICH
DIRIGISMUS
DISJUNKTION
DISPARAT
DISPOSITO
DISPUTATION
DISTANZ
DISTINKTION
DOGMATIK
EXPERIMENT
EXTENSIO
EXTRAPOLATION
FALSCHHEIT
FALSIFIZIERBAR
FAMILIE
FATALISMUS
FEHLSCHLUSS
FIDEISMUS
FIGUREN
FIKTIONALISMUS
FINALITÄT
FINALITATSPRINZIP
FOLGE
FOLGERUNG
FORM
FORMALISMUS
FREIHEIT FREUDE
FUNKTION
GANZE, DAS
GANZHEIT
GATTUNG
GEDÄCHTNIS
GEDANKENDING
GEDULD
GEFUGE
GEFUHL
GEGEBENE, DAS
GEGENSATZ
GEGENSTAND
GEGENWART

ANTITHESE
ANTITHTIK
ANTRIEB
ANZIEHUNG
ÁPEIRON
APORÍEN
A POSTERIORI
APPERZEPTION
APPREHENSION
A PRIORI
ÄQUIVALENZ
ARBEIT
ARCHETYPEN
ART
ARTBEGRIFF
ASKESE
ASSIMILATION
ASSOZIATION
ÄSTHETIK
ASTROLOGIE
ATARXÍE
ATHEISMUS
ATHER
ATOM
ATOMISMUS
ATTRIBUT
AUFFINDUNG
AUFHEBEN
AUFKLÄRUNG
AUFMERKSAMKEIT
AUSDEHNUNG

DOGMATISMUS
DUALISMUS
DURCHDRINGUNG
DYNAMISMUS
ECHTHEIT
EGOISMUS
EIDETIK
EIDOS
EIGENSCHAFT
EIGENTUM
EIGENTUMLICHKEIT
EINE, DAS
EINFACHHEIT
EINHEIT
EINSEHEN
EINSICHT
EINTEILUNG
EINZELBEGRIFF
EINZELNE, DAS
EINZIGKEIT
EKLEKTIZISMUS
ELEMENT
ELEMENTARTEILCHEN
ELIMINATION
EMANATION
EMOTION
EMPFINDUNG
EMPIRIE
EMPIRISMUS
ENDE
ENDLICHKEIT

GEHEIMNIS
GEIST
GEISTESWISSENSCHAFTEN
GEISTIGES SEIN
GELTUNG
GEMEINSCHAFT
GEMUT
GENE
GENESIS
GENOTYPUS
GENUS
GERECHTIGKEIT
GESCHICHTE
GESCHICHTLICHKEIT
GESCHLECHT
GESCHMACK
GESELLSCHAFT
GESETZ
GESINNUNG
GESTALT
GEWALT
GEWISSEN
GEWISSHEIT
GEWORFENHEIT
GLAUBE
GLEICHFORMIGKEIT
GLEICHHEIT
GLEICHZEITIGKEIT
GNOSEOLOGIE
GNOSIS
GNOSTIZISMUS

AUSDRUCK
AUSSENWELT
AUTARKIE
AUTOMATENTHEORIE
AUTONOMIE
AUTORITÄT
AXIOLOGIE
AXIOME
BASIS
BEDEUTUNG
BEDINGUNG
BEFEHL
BEGREIFBARKEIT
BEGGRIFF
BEGRIFFSBILDUNG
BEGRIFFSREALISMUS
BEGRUNDUNG
BEHAUPTUNG
BEHAVIORISMUS
BEJAHUNG
BEOBACHTUNG
BESCHAFFENHEIT
BESTIMMUNG
BEWEGER
BEWEGGRUND
BEWEGUNG
BEWEIS
BEWUSSTSEIN
BEZIEHUNG
BILDUNG
BIOLOGIE
ENERGEIA
ENERGIE
ENS
ENTELECHIE
ENTFERNUNG
ENTFREMDUNG
ENTROPIEBEWEIS
ENTSCHEIDUNG
ENTWICKLUNG
EPIGENESE
EPIKIE
EPIKUREISMUS
EPIPHÄNOMEN
EPISTEMOLOGIE
EPISYLLOGISMUS
EPOCHĒ
ERFAHRUNG
ERHABENE, DAS
ERINNERUNG
ERKENNBARKEIT
ERKENNTNIS
ERKENNTNISTHEORIE
ERKLÄREN
ERLEBEN
ERLEUCHTUNG
ERLÖSUNG
EROS
ERSCHEINUNG
ERSTBEGRIFFE
ERSTREBEN
ERZIEHUNG
GOTTESBEWEIS
GRAD
GRAMMATICA
SPECULATIVA
GRAPHOLOGIE
GRENZE
GRÖSSE
GRUND
GRUNDBEGRIFFE
GULTIGKEIT
GUTE, DAS
GUTER
HALLUZINATION
HANDLUNG
HARMONIE
HEDONISMUS
HERMENEUTIK
HETERONOMIE
HISTORISMUS
HOFFNUNG
HOLISMUS
HUMANISMUS
HYLEMORPHISMUS
HYLOZOISMUS
HYPOSTASE
HYPOTHESE
ICH, DAS
ICHBEWUSSTSEIN
IDEAL
IDEALES SEIN
IDEALISMUS

BIOLOGISMUS
BIOS
BIT
BLACK-BOX-METHODE
BONUM
BÖSE, DAS
CAUSA
CHAOS
ESSENZ
ETHIK
ETHOS
ETWAS
EUDAIMONIE
EVIDENZ
EVOLUTION
EWIGKEIT
IDEATION
IDEE
IDEENLEHRE
IDENTITÄT
IDEOLOGIE
ILLUMINATION
ILLUSION
IMMANENZ

แถวที่ 4

IMMATERIALITÄT
IMMORALISMUS
IMPETUS
IMPLIKATION
INDEFINITE, DAS
INDETERMINISMUS
INDIFFERENT
INDIREKTER BEWEIS
INDIVIDUALISMUS
INDIVIDUUM
INDUKTION
INFINITE, DAS
INFORMATION
INHÄRENZ
INNENWELT
INNERER SINN
INSPIRATION
INSTINKT
INSTRUMENTALISMUS
INTEGRATION
INTELLEKT

แถวที่ 5

MANICHÄISMUS
MANIE
MASS
MASSE
MÄSSIGKEIT
MÄSSIGUNG
MÄTERIALISMUS
MATERIALOBJEKT
MATERIA PRIMA
MATERIA SECUNDA
MATERIE
MATHEMATIK
MAXIME
MECHANISMUS
MECHANIZISMUS
MEDITATION
MEHRWERT
MEINUNG
MENGE
MENGENLEHRE
MENSCH

แถวที่ 6

PANENTHEISMUS
PANLOGISMUS
PANTHEISMUS
PARADOX
PARALOGISMUS
PARAPHYSIK
PARAPSYCHOLOGIE
PASSIVITÄT
PAZIFISMUS
PER SE
PERSON
PERSÖNLICHKEIT
PERZEPTION
PESSIMISMUS
PFLICHT
PHÄNOMEN
PHÄNOMENOLOGIE
PHÄNOMENON
PHANTASIE
PHANTASMA
PHILANTHROPIE

INTELLIGENZ
INTENSITAT
INTENTION
INTENTIONAL
INTUITIONISMUS
INVENTIO
IRONIE
IRRATIONALISMUS
IRRTUM
KALKUL
KANON
KAPITALISMUS
KARMA
KASUALISMUS
KASUISTIK
KATEGORIE
KATHARSIS
KAUSALANALYSE
KAUSALITÄT
KAUSALITATSPRINZIP
KAUSALSATZ
KETTENSCHLUSS
KLASSE
KLASSIFIKATION
KLUGHEIT
KOEXISTENZ
KOLLEKTIV
KOLLEKTIVISMUS
KOMMUNISMUS
KOMPLEX
KONDITIONALSATZ
MERKMAL
MESSBARKEIT
METALOGIE
METALOGIK
METAPHORISCH
METAPHYSIK
METASPRACHE
METHODE
METHODOLOGIE
MIKROKOSMOS
MILDE
MITTEL
MODALES URTEIL
MODALITÄT
MODERNISMUS
MODI DES ABSOLUTEN
MODI DES SCHLIESSENS
MODI DES SEINS
MÖGLICHE, DAS
MÖGLICHKEIT
MOLINISMUS
MOMENT
MONADE
MONADOLOGIE
MONISMUS
MONOTHEISMUS
MORAL
MORALISMUS
MORALITÄT
MORPHE
MORPHOLOGIE
PHYLOGENESE
PHYSIK
PLURALISMUS
PNEUMA
POLARITÄT
POLITIK
POLYLEMMA
POLYTHEISMUS
POSITIVISMUS
POSTULAT
PRÄDIKABILIEN
PRAGMATIK
PRAGMATISMUS
PRAXIS
PRINZIP
PRIVATION
PRIVILEG
PROBABILISMUS
PROBLEM
PROPORTION
PSYCHE
PSYCHOANALYSE
PSYCHOGENESE
PSYCHOLOGIE
PSYCHOLOGISMUS
QUAESTIO
QUALITÄT
QUANTENPHYSIK
QUANTITÄT
RASSE
RATIO

KONDITIONALSCHLUSS
KONDITIONALURTEIL
KONJUNKTION
KONKLUSION
KONSEQUENZ
KONTAKT
KONTEMPLATION
KONTINGENZ
KONTINUUM
KONTRADIKTIONSPRINZIP
KONVENTION
KONZEPTUALISMUS
KOPULA
KÖRPER
KORRELATIV
KOSMOGONIE
KOSMOLOGIE
KOSMOS
KRAFT
KRIEG
KRITIK
KRITIZISMUS
KULTUR
KUNST
KYBERNETIK
LAGE
LAXISMUS
LEBEN
LEBENSPRINZIP
LEERE, DAS
LEGALITÄT
MOTIV
MOTIVATION
MYSTERIUM
MYSTIK
MYTHOLOGIE
MYTHUS
NACHBILD
NACHEINANDER
NÄHE
NATIVISMUS
NATUR
NATURALISMUS
NATURA
NATURANS
NATURGESETZ
NATURKAUSALITÄT
NATURRECHT
NATURWISSENSCHAFT
NEGATION
NICHT-ICH
NICHTS
NIHILISMUS
NIHILUM
NOËMA
NOËSIS
NOËTIK
NOMINALISMUS
NORM
NOTWENDIGKEIT
NOUMENON
OBERBEGRIFF
RATIONALISMUS
RAUM
RAUMERFASSUNG
REALE, DAS
REALISMUS
REALITÄT
RECHT
REDUKTION
REDUNDANZ
REFLEXION
REGEL
REINES ICH
REINE VERNUNFT
RELATION
RELATIVISMUS
RELATIVITATSTHEORIE
REPRAESENTATIO
RESTITUTION
RHYTHMUS
RICHTIGKEIT
RIGORISMUS
ROMANTIK
SACHLICHKEIT
SACHVERHALT
SATZ
SCHEIN
SCHEMA
SCHEMATISMUS
SCHICKSAL
SCHLUSS
SCHLUSS-SATZ

LEHRSÄTZE
LEIB
LEIB-SEELE-VERHÄLTNIS
LEIDEN
LEIDENSCHAFT
LERNEN
LIBIDO
LICHT
LIEBE
LOGIK
LOGISTIK
LOGIZISMUS
LOGOS
LÖSUNG
LUGE
LUST
MACHT
MÄEUTIK
MAKROKOSMOS
MANGEL
OBERSATZ
OBJEKT
OBJEKTIV
OBJEKTIVISMUS
OBJEKT-SPRACHE
OCHLOKRATIE
OFFENBARUNG
OKKASIONALISMUS
OKKULTISMUS
ÖKONOMIE
ONTOGENESE
ONTOLOGIE
ONTOLOGISMUS
OPERATIO
OPPOSITION
OPTIMISMUS
ORDNUNG
ORGANISMUS
ORT
PÄDAGOGIK
SCHMERZ
SCHOLA
SCHOLASTIK
SCHÖNHEIT
SCHÖPFUNG
SCHULD
SEELE
SEELENVERMÖGEN
SEELENWANDERUNG
SEIENDES
SEIN
SEINSFORMEN
SEINSGRADE
SEINSGRUND
SEINSPRINZIPIEN
SEINSWAHRHEIT
SEINSWEISEN
SELBST
SELBSTBEWUSSTSEIN
SELBSTERKENNTNIS

แถวที่ 7

SELBSTLIEBE
SELBSTLOSIGKEIT
SELBSTSEIN
SELEKTION
SEMANTIK
SEMIOTIK
SENSISMUS
SENSUALISMUS
SETZUNG

แถวที่ 8

TRIEB
TRUGSCHLUSSE
TUGEND
TYPUS
UBEL
UBERBAU
UBERSETZUNG
UBERZEUGUNG
UMSTÄNDE

มหาวิทยาลัยศิลปากร

SIC ET NON
SICHERHEIT
SIGNALE
SIMPLIFIKATION
SIMULATOREN
SINN
SINNESERKENNTNIS
SINNESQUALITÄTEN
SINNLICHKEIT
SITUATION
SITUATIONSETHIK
SKEPTIZISMUS
SKOTISMUS
SOLIPSISMUS
SOPHISTIK
SOSEIN
SOZIALE FRAGE
SOZIALETHIK
SOZIALISIERUNG
SOZIALISMUS
SOZIALPSYCHOLOGIE
SOZIOLOGIE
SPECIES
SPEKULATION
SPIEL
SPIRITISMUS
SPIRITUALISMUS
SPONTANEITÄT
SPRACHE
STAAT
STAND
UMWELT
UNBEWUSSTES
UNENDLICHE, DAS
UNIVERSALISMUS
UNIVERSALSPRACHEN
UNIVERSUM
UNMOGLICHKEIT
UNSINN
UNTEILBARKEIT
UNTERBEGRIFFE
UNTERBEWUSSTSEIN
UNTERSATZ
UNTERSCHEIDUNG
UNTERSCHIED
UNVERÄNDERLICHKEIT
UNWISSENHEIT
URBILD
URGRUND
URSACHE
URSTOFF
URTEIL
URTEILSKRAFT
URTEILSTHEORIE
UTILITARISMUS
UTOPIE
VAKUUM
VERALLGEMEINERUNG
VERÄNDERUNG
VERANTWORTUNG
VERBINDUNG
VERHÄLTNIS

STARKE
STOA
STOFF
STOIZISMUS
STREBEN
STRUKTUR
SUBJEKT
SUBJEKTIV
SUBJEKTIVISMUS
SUBLIMIERUNG
SUBSIDIARITÄT
SUBSISTENZ
SUBSTANZ
SUBSTRAT
SUKZESSION
SUMME
SUPPOSITION
SUPPOSITUM
SYLLOGISMUS
SYMBOL
SYMBOLISMUS
SYMPATHIE
SYNÄSTHESIEN
SYNKRETISMUS
SYNONYM
SYNTAKTIK
SYNTHESE
SYSTEM
SYSTEMATIK
SZIENTISMUS
TÄTIGKEIT
VERIFIKATION
VERNEINUNG
VERNUNFT
VERPFLICHTUNG
VERSCHIEDENHEIT
VERSTAND
VERSTEHEN
VIELHEIT
VITALISMUS
VOLLKOMMENHEIT
VOLUNTARISMUS
VORAUSSETZUNG
VORHANDENE, DAS
VORSEHUNG
VORSTELLUNG
WAHRHEIT
WAHRNEHMUNG
WAHRSCHEINLICHKEIT
WECHSELWIRKUNG
WEISHEIT
WELT
WELTALL
WELTANSCHAUUNG
WELTBILD
WELTORDNUNG
WELTPLAN
WERDEN
WERT
WERTETHIK
WESEN
WESENHEIT

TÄTSACHE
TÄUSCHUNG
TAUTOLOGIE
TECHNIK
TEIL
TEILBARKEIT
TEILCHEN
TEILHABE
TEILKLASSEN
TEILUNG
TELÄSTHESIE
TELEKINESE
TELEOLOGIE
TELOS
TEMPERAMENT
TERMINI
TERMINISMUS
TERMINOLOGIE
THEISMUS
THEODIZEE
THEOLOGIE
THEORIE
THEOSOPHIE
THESE
THOMISMUS
TOD
TOLERANZ
TRADITION
TRAGIK
TRANSFORMISMUS
TRANSZENDENTAL

WESENSBESTIMMUNG
WESENSERKENNTNIS
WESENSFORM
WESENSSCHAU
WIDERLEGUNG
WIDERSPRUCH, SATZ VOM
WIEDERERKENNEN
WILLE
WILLENSFREIHEIT
WIRKEN
WIRKLICHKEIT
WIRKUNG
WISSEN
WISSENSCHAFTSLEHRE
WORT
WUNDER
ZAHL
ZEICHEN
ZEIT
ZIEL
ZIRKELSCHLUSS
ZIVILISATION
ZUFALL
ZUFALLIGE, DAS
ZUFÄLLSTHEORIE
ZUSAMMENSETZUNG
ZWANG
ZWECK
ZWEIDEUTIGKEIT
ZWEIFEL
ZWEITE INTENTION

มหาวิทยาลัยศิลปากร

**3.6.2 บริบทแวดล้อม**

ชื่อผลงานในภาษาเยอรมัน Die Philosophie หรือ The Philosophy ในภาษาอังกฤษ (ภาพที่ 39) แสดงการจัดวางข้อความในภาษาเยอรมันในลักษณะ Sachregister deutsch หรือดัชนีหัวเรื่อง ซึ่งเป็นองค์ความรู้ทางปรัชญาในที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 19 และ 20 โดยจัดหมวดหมู่อักษรเรียงตามลำดับ A-Z ซึ่งผู้วิจัยพบว่าดัชนีที่ปรากฏมีส่วนเชื่อมโยงในหนังสือ Form und Wirkung ซึ่งนำเสนอเนื้อหา Phenomenological and empirical art studies in the Soviet Union in the 1920s (Cover form and effect) ผลงานชิ้นนี้ติดตั้งในพิพิธภัณฑ์สเปรงเกลเมืองฮันโนเวอร์ (Sprengel Museum Hannover) ประเทศเยอรมนี นิทรรศการหลักชื่อว่า Elementarteile หรือ Elementary Parts มีทั้งสิ้น 10 หมวดหมู่ โดยมีไรน์ฮาร์ด สปิลา (Reinhard Spieler) และสเตลล่า เยเกอร์ (Stella Jaeger) รับหน้าที่เป็นภัณฑารักษ์ และผลงานชิ้นนี้จัดอยู่ในหมวดที่ 5 ห้อง Wirklichkeiten หรือ Realities นิทรรศการนี้จัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองครบรอบ 50 ปี คอลเลกชันของสามีภรรยาสเปรงเกลนามว่าแบร์นฮาร์ด (Bernhard Sprengel) และมาร์กริต (Margrit Sprengel) ได้บริจาคผลงานที่เก็บสะสมไว้กับเมืองฮันโนเวอร์ ร่วมกับฉลองปีที่ 40 ของการดำรงอยู่ของพิพิธภัณฑ์ ทั้งยังผลงานจากสถาบันอื่น ๆ ซึ่งรวบรวมไว้มากกว่า 150 ชิ้น เปิดให้ชมตั้งแต่ 13 เมษายน ค.ศ. 2019- กุมภาพันธ์ 2025

โธมัส โลเชอร์ยึดกรอบการทำงานเชิงวาทกรรมด้วยคำในฐานะสัญลักษณ์ทางสายตาเป็นองค์ประกอบสื่อกลางบนผิววัตถุ สร้างบริบทเชิงความหมายที่มีพื้นฐานมาจากการเขียนและภาษา และความเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเหล่านี้กับจินตภาพและการออกแบบ จากอิทธิพลปรัชญา ภาษาศาสตร์ และวรรณคดีย้อนกลับไปในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 และเริ่มตั้งคำถามเชิงวิพากษ์วิจารณ์ถึงความแม่นยำและความถูกต้องของภาษาในความสามารถในการสื่อสารความเป็นจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การศึกษาของลุดวิก วิทเกินชไตน์ โดยเฉพาะทฤษฎีเกมภาษา (Language-Game) เชื่อมโยงเข้ากับชีวิตประจำวันอยู่ตลอดเวลา เน้นย้ำถึงการเปลี่ยนแปลงและขีดจำกัดของการใช้ไวยากรณ์ ร่วมกับความรู้ความเข้าใจต่อการใช้ภาษา

ในนิทรรศการ Wer sagt was und warum (Who Says What and Why) ปี 1992 ที่สมาคมศิลปะโคโลญ (Kölnischer Kunstverein) โลเชอร์จัดแสดงชุดวัตถุการตกแต่งภายในลักษณะเลียนแบบเฟอร์นิเจอร์ ชุด Marking and Labelling จำนวน 7 ชิ้น (ภาพที่ 40) จาก LBBW Collection พื้นผิววัตถุมันวาวมีตัวอักษรตัวเอียงลักษณะประโยคคำถามตามตัวอักษร และวลีต่าง ๆ ได้แก่ CAN YOU UNDERSTAND, WHAT IS INTENDED, WHAT DO THEY WANT, และ WHAT

CAN I BELIEVE เป็นต้น สะท้อนความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ในลักษณะโปร่งใส ความเป็นวัตถุ ถ้อยคำ คำถาม บรรยากาศ ผู้อ่านและดู หรือแม้แต่ปฏิสัมพันธ์ของการโต้ตอบ (LBBW Collection, n.d.)

*ภาพที่ 40 โธมัส โลเชอร์, Marking and Labelling, 1991, The seven-piece ensemble of metal furniture is covered with italic letters. (ibid)*

โธมัส โลเชอร์ (Thomas Locher) เกิดในเมืองมุนเดอร์คิงเกน/โดเนา (Munderkingen/Donau) ประเทศเยอรมนี ในปี ค.ศ. 1956 สำเร็จการศึกษาศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะที่สถาบันวิจิตรศิลป์แห่งรัฐสตุ๊ตการ์ท (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart) ปัจจุบันอาศัยและทำงานในเบอร์ลิน ศิลปินผู้บุกเบิกในด้านศิลปะแนวนีโอคอนเซ็ปชวล ประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติจากผลงานข้อความเชิงพื้นที่และงานศิลปะจัดวาง เป็นเวลาหลายปีที่ใคร่รู้ถึงความเกี่ยวกับรากฐานทางภาษาอย่างต่อเนื่อง เช่น ลำดับไวยากรณ์ของภาษา และความซับซ้อนของการทำงานของภาษาในตำรากฎหมายหรือเศรษฐศาสตร์ รากฐานที่ดูเหมือนตายตัว แต่กลับยังมีส่วนของความสภาวะไร้ศักยภาพทางการสื่อสารอยู่ การมีส่วนร่วมกับระบบความหมายยังขยายไปถึงเนื้อหาด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลกระทบทางการเมืองและผลกระทบในทางปฏิบัติต่อความเป็นจริงในชีวิตของบุคคลและกลุ่มต่าง ๆ ผลงานมักล่อลวงให้ผู้ชมติดกับแนวความคิดของทฤษฎีที่ตัวเขาสนใจ

*ภาพที่ 41 ภาพถ่ายโธมัส โลเชอร์ (GALERIE ELISABETH & REINHARD HAUFF, n.d.)*

ตัวอักษรเหล่านั้นไม่ได้เสนอภาพแทนของการวิจัยทางภาษาหรือสังคมวิทยา และไม่ได้กำหนดทฤษฎีไว้เป็นภาพ แต่เป็นความงามทางสุนทรียะด้วยการออกแบบสอดประสานกันระหว่างระยะแรกโดยอาศัยการมอง ระยะที่สองเมื่อใช้สติใคร่ครวญจะพบความประชดประชัน จูงใจให้ผู้ปฏิบัติตามข้อพิจารณาของเกมทางภาษาโดยไม่ต้องสาธยายปรัชญาอย่างลึกซึ้ง มีประวัติการเข้าร่วมแสดงผลงานสำคัญอย่างในปี 1989 นิทรรศการชื่อว่า Prospect เทศกาล Triennial for International Art แฟรงก์เฟิร์ต นิทรรศการ Art from Cologne หอศิลป์เทท Tate ปี 1990 และ Venice Biennale ในปี 1992 ซึ่งหยิบยืมตัวอักษรหรือโครงสร้างภาษาในภาษายึดเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเรื่อยมา

**3.7 ผลงาน I Am Its Secret, 1993 ของ ชิริน เนชัต (Shirin Neshat, ค.ศ. 1957)**

*ภาพที่ 42 ชิริน เนชัต, I am its Secret, 1993, Chromogenic Print, 49.5 x 33.7 cm (morganodriscoll, n.d.)*

**3.7.1 ลักษณะทางกายภาพ**

ภาพถ่ายโทนสีขาวดำจัดวางองค์ประกอบของสตรีสวมใส่ชาดอว์ (Chador) ผ้าคลุมสีดำผืนใหญ่รูปครึ่งวงกลมยาวถึงพื้น ซึ่งเป็นลักษณะการแต่งกายที่คุ้นชินของหญิงชาวอิหร่าน เว้นเฉพาะส่วนบริเวณดวงตาและพื้นที่ใกล้เคียงไว้อย่างช่วงหน้าฝาก แก้ม และจมูก ถูกเคลือบฉาบด้วยตัวอักษรสีแดง และสีดำมาจากบทกวี Forugh Farrokhzad ในภาษาฟาร์ซี (Farsi) โดยผลลัพธ์ที่ออกมาคล้ายวิธีการโฟโตมอนทาจ (Photomontage) นับจำนวน 150 คำ ผ่านเว็บไซต์ https://gotranscript.com/word-count/persian-farsi ดังนี้

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد
به جویبار که در من جاری بود
به ابر ها که فکر های طویلم بودند
به رشد دردناک سپیدار های باغ که با من
از فصل های خشک گذر می کردند
به دسته های کلاغان
که عطر مزرعه های شبانه را
برای من به هدیه می آوردند

به مادرم که در آیینه زندگی می کرد
و شکل پیری من بود
و به زمین، که شهوت تکرار من، درون ملتهبش را
از تخمه های سبز می انباشت ـ سلامی دوباره خواهم داد
می آیم، می آیم، می آیم
با گیسویم: ادامه بوهای زیر خاک
با چشم هایم: تجربه های غلیظ تاریکی
با بوته ها که چیده ام از بیشه های آن سوی دیوار
می آیم، می آیم، می آیم
و آستانه پر از عشق می شود
و من در آستانه به آنها که دوست می دارند
و دختری که هنوز آنجا،
در آستانه پرعشق ایستاده، سلامی دوباره خواهم داد

สำหรับคำแปลภาษาอังกฤษมีใจความดังนี้ (AMIR, 2023)

"I will greet the sun once again,
The river that flowed within me,
The clouds that held my long thoughts,
The painful growth of the white saplings in the garden that passed through the dry seasons with me,
The flocks of crows that brought the scent of nightly fields as a gift for me,
My mother, who lived in the mirror of life
And reflected my aging,
And the earth, which accumulated the fervor of my repeated desires
Inside its green sprouts – I will greet them all again.
I come, I come, I come,
With my hair: the continuation of scents under the soil,
With my eyes: thick experiences of darkness,
With the bushes I have gathered from beyond the walls,
I come, I come, I come,

And the threshold fills with love,
And on the threshold, to those who love,
And to the girl who is still standing there,
On the threshold of overflowing love, I will greet them again."

**3.7.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงาน I am its Secret (ภาพที่ 42) ภาพถ่ายนี้เป็นส่วนหนึ่งของผลงานชุด Women of Allah หรือผู้หญิงของอัลลอฮ์ สร้างขึ้นระหว่างปี 1993 ถึง 1997 ขณะชิริน เนชัตเดินทางกลับไปยังอิหร่าน ในชุดนี้ปรากฏภาพผู้หญิงสวมผ้าคลุมหน้าถืออาวุธปืนหรือรูปแบบภาพถ่ายขาวดำถูกปกปิดบริเวณร่างกายด้วยตัวอักษรจากบทกวีด้วยสิธีการเขียนมือ ซึ่งในบทกวีที่หยิบยืมมานั้นแสดงให้เห็นการมีส่วนร่วมของสตรีชาวอิหร่านในสงครามอิหร่าน-อิรักและการปฏิวัติอิสลาม เช่น ของฟอรุจห์ ฟาร์รอคซัด (Furugh Farrukhzad) และ ตาเฮเรห์ ซัฟฟาร์ซาเดห์ (Tahira Saffarzada) เป็นต้น ท่าทางกริยา และอาการของมือผู้หญิงบ่งบอกถึงการอธิษฐาน และคำอธิษฐาน (ภาพที่ 45) การจัดนิทรรศการที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัยแห่งชาติ กรุงโซล ซึ่งอุทิศให้กับเนชัตผู้สร้างสรรค์ผลงานตลอดระยะเวลาห้าสิบปี ซึ่งมุ่งเน้นไปที่ประเด็นสากลเรื่องสิทธิมนุษยชนและเสรีภาพของผู้หญิง นิทรรศการนี้จัดแสดงผลงานของทั้งหมด 62 ชิ้น โดยมีภาพถ่าย 53 ชิ้นและวิดีโอ 9 ชิ้น ในบรรดาภาพถ่ายเหล่านั้นมีชุดภาพถ่ายสองชุด ได้แก่ Women of Allah และ The Book of Kings ซึ่งเป็นวิดีโอไตรภาคขาวดำอันโด่งดังซึ่งประกอบด้วย Turbulent, Rapture และ Fervor รวมถึงภาพยนตร์ Women Without Men ซึ่งล้วนแต่พรรณนาถึงชีวิตที่ถูกกดขี่และเสรีภาพที่ผู้หญิงมุสลิมต้องเผชิญ

*ภาพที่ 43 ชิริน เนชัต, Rapture, 1999 display at the "Retrospective on Shirin Neshat" at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul (Sohn JiAe, 2014)*

ชิริน เนชัต (Shirin Neshat) เกิดที่เมืองแกซวีน (Qazvin) ประเทศอิหร่าน ในปี 1957 ช่วงชีวิตวัยเด็กเข้ารับการศึกษาในเตหะรานในโรงเรียนคาทอลิก จึงได้เรียนรู้ประวัติศาสตร์และบริบททางวัฒนธรรมทางศาสนา วรรณคดี กวีนิพนธ์ทั้งของอิหร่านและโลกตะวันตก ตั้งแต่อายุ 17 ปี ด้วยสถานการณ์ปฏิวัติอิสลามในประเทศอิหร่าน ปี ค.ศ.1979 บีบบังคับให้ต้องใช้ชีวิตต่างแดน เธอศึกษาด้านศิลปะจนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีและโทจากมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย เบิร์กลีย์ (University of California at Berkeley) ประเทศสหรัฐอเมริกา ไม่สามารถย้ายถิ่นฐานกลับบ้านเกิดได้จนกระทั่งปี ค.ศ. 1993 เมื่อเหตุการณ์ได้คลี่คลายลงจึงได้มีโอกาสกลับไปยังประเทศอิหร่านอีกครั้ง กลับพบว่าโลกอันอิสระเสรีกลับกลายเป็นสตรีถูกตีกรอบ ความทรงจำในวัยเยาว์ถูกลบเลือนจนน่าตระหนกกับสิ่งที่พบเห็นสร้างแรงบันดาลใจให้เธอต้องการนำประเด็นดังกล่าวมาบอกเล่าผ่านผลงานศิลปะ ผลงานของเธอได้รับการจัดแสดงที่ Venice Biennale, Istanbul and Johannesburg Biennials, สถาบันศิลปะแห่งชิคาโก, พิพิธภัณฑ์ศิลปะอเมริกัน Whitney ในนิวยอร์ก และเทท (Tate Gallery) ในลอนดอน รวมถึงสถาบันอื่น ๆ ปัจจุบันเนชัตอาศัยและทำงานในนิวยอร์ก

*ภาพที่ 44 ภาพถ่ายชิริน เนชัต (Inez & Vinoodh, 2018)*

ความรู้สึกเจ็บปวดสะเทือนใจพร้อมกับการเผชิญหน้าเข้ากับข้อเท็จจริงทางสถานภาพสตรีต่างจากความทรงจำเดิมที่มีในอดีตโดยสิ้นเชิง แรงปะทะจากภูมิหลังของประสบการณ์ด้านศาสนาและความเข้มแข็งของสตรีในอิหร่านหลังการปฏิวัติ การพิจารณาและสำรวจสัญลักษณ์ที่เต็มไปด้วยความจริงระหว่างภาพถ่ายร่างกาย ถ้อยคำประวัติศาสตร์ส่วนบุคคล และบริบททางวัฒนธรรมในหลากหลายผลงานสร้างสรรค์ของเนชัตเปิดประเด็นคำถามเรื่องเสรีภาพและการลิดรอนสิทธิ อย่างในผลงาน Rebellious Silence, Women of Allah series , 1994 ภาพใบหน้าสตรีในลักษณะแนบเหยียดอาวุธปืนไรเฟิลลำกระบอกยาวผ่ากึ่งกลางใบหน้าสัมผัสกับบริเวณริมฝีปากจมูก หน้าผาก และดวงตาของหญิงผู้ซึ่งจ้องมองด้วยสีหน้าเรียบเฉย ถ้อยคำภาษาฟาร์ซีพาดผ่านใบหน้านั้นมาจากบทกวี

Allegiance with Wakefulness (ความจงรักภักดีกับความอ่อนแอ) จารึกถ้อยคำด้วยภาษาที่ใช้สื่อสารภายในประเทศซึ่งมีอิทธิพลทางวัฒนธรรมเปอร์เซีย

*ภาพที่ 45 ชิริน เนชัต, Rebellious Silence, Women of Allah series, 1994, ink and black and white print on RC paper, 49.5 x 33.7 cm (Dr. Allison Young, n.d.)*

น้ำหนักของการตวัดปลายปากกาหรือพู่กันบนใบหน้าและอาณาบริเวณร่างกายของสตรีกับภาพบุคคลที่สวมใส่ผ้าคลุมปกปิดเรือนร่างซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะทางศาสนา ประเด็นที่เกิดข้อครหาอย่างเรื่องต้องห้ามเผยใบหน้ากับการแสดงออกของผู้หญิง ในชุดเดียวกันนี้ยังปรากฏปลายกระบอกปืนยื่นโผล่ออกมาระหว่างฝ่าเท้าทั้งสองข้าง บนฝ่าเท้าเขียนด้วยบทกวีอีกตามเคย ภาพร่างกายส่วนที่อ่อนนุ่มแทรกสื่อความชัดเจน หรือแม้แต่ภาพที่มุ่งนำเสนอภาพหญิงมุสลิมถืออาวุธปืนลักษณะคุกคามด้วยการชี้ปากกระบอกปืนมายังเลนส์กล้องโดยตรง สื่อสารมายังผู้ชมอย่างเกรี้ยวกราด และชัดเจนว่าเป็นฝ่ายจ้องมองกลับอย่างเป็นอิสระจากการสยบยอมต่อการถูกจ้องมองในสายตาชาติตะวันตก หรือบุคคลนอก จากประเด็นความคิดที่ซับซ้อนและละเอียดอ่อน ซึ่งการถูกจ้องมองนี้กลับปิดบังผู้หญิงจากการถูกเห็นเชิงความคิดและความหมาย ภาพแทนอาวุธปืนการทำสงครามและการยอมตายเพื่อศาสนา เป็นประเด็นที่ศิลปินหญิงชาวอิหร่านชวนให้คิดทบทวนความรู้สึกในฐานะบุคคลคนภายนอกต่อการ ปฏิวัติวัฒนธรรมอิหร่าน (ออมสิรี ปานดำรง, 2564)

**3.8 ผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994 ของ สวี่ ปิง (徐冰 หรือ Xú Bīng, ค.ศ. 1955)**

*ภาพที่ 46 สวี่ ปิง, A Case Study of Transference, 1993-1994, Performance, Mixed Media Installation/Ink and Live Pigs, (Xu Bing, n.d.)*

*ภาพที่ 47 สวี่ ปิง, A Case Study of Transference, 1993-1994, Performance, Mixed Media Installation/Ink and Live Pigs, (Ibid)*

*ภาพที่ 48 สวี่ ปิง, A Case Study of Transference, 1993-1994, Performance, Mixed Media Installation/Ink and Live Pigs, (Ibid)*

**3.8.1 ลักษณะทางกายภาพ**

ปรากฏประโยคตัวอักษรคล้ายจีนตัวเต็มหรืออักษรจีนโบราณบนผิวหนังสุกรเลี้ยงเพศเมียและตัวอักษรรูปแบบละตินบนผิวหนังหมูป่าเพศผู้ และอากัปกริยาความเคลื่อนไหวของหมูในคอกและเหยียบย่ำหนังสือที่อยู่บนกองฟาง

โดยภาพที่ 47 พบตัวอย่างอักษรละตินที่จัดวางตำแหน่งกันอย่างเป็นระเบียบแต่ไร้แบบแผนทางความหมาย ดังนี้

ir volday is tolatilefonal stachith
oustame dac sque lows withpi
nal wolustames disteamentlny
tore Weasoer serry retinuity ma
of dacir lathtimic fulsscs whichs
Blime im

โดยภาพที่ 48 พบตัวอย่างอักษรที่มีวิธีการเขียนคล้ายกับจีนตัวเต็ม ดังนี้

我膨味當很行
吃原签穷瓜嗷恢届运
至出有武全沒訊務初玩

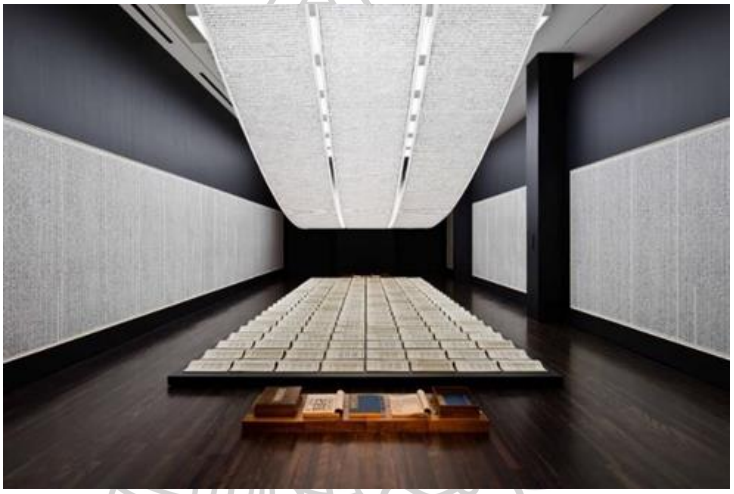
**3.8.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงาน A Case Study of Transference, 1993-1994 (ภาพที่ 46) ถูกนำไปแสดงสดในปี 1994 เกิดขึ้นที่ศูนย์ศิลปะฮันโม ปักกิ่ง (Han Mo Art Center, Beijing) สร้างความฉงนและเสียงวิพากษ์อยู่ไม่น้อย สวี่ ปิง (Xu Bing) หนึ่งในศิลปินที่สะท้อนตัวตน ประสบการณ์ชีวิต และทัศนคติที่มีต่อ วัฒนธรรมจีนผ่านการใช้ตัวอักษรและภาษาได้อย่างโดดเด่นในผลงาน เกิดเมืองฉงชิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน แต่มาเติบโตที่กรุงปักกิ่ง ต่อมาในปี ค.ศ. 1977 ได้เข้าศึกษาต่อที่คณะภาพพิมพ์ สถาบันวิจิตรศิลป์กลาง และปีค.ศ.1987 เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท หลังจากเหตุการณ์เรียกร้องประชาธิปไตยที่จัตุรัสเทียนอันเหมิน ด้วยแรงกดดันจากสังคม สวี่ปิงจึงได้ย้ายถิ่นฐานไปพำนักยังนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกาในปีค.ศ.1990 กระทั่งถึงเมื่อปี ค.ศ. 2008 จึงได้เดินทางไปยังสถาบันวิจิตรศิลป์กลาง กรุงปักกิ่ง ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งศาตราจารย์ที่มหาวิยาลัยคอร์เนล (Cornell University)

*ภาพที่ 49 ภาพถ่ายสวี่ ปิง (Jenny G. Zhang, 2016)*

แนวทางการสร้างสรรค์อันเป็นเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะตัว ได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปินรวมสมัยทางด้านประติมากรรมและศิลปะจัดวาง ไม่เพียงแต่มีความสวยงาม แต่ยังทรงพลังแห่งความคิดแฝงไว้ด้วยรากฐานแห่งวัฒนธรรม คติปรัชญา รวมทั้งยังสะท้อนเงาแห่งอดีต มักสัมพันธ์กับอักษรจีนเป็นพิเศษผลงาน Book from the Sky หรือ 天书 มีความหมายว่าคำจากสวรรค์ สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1987 ประกอบด้วยม้วนกระดาษยาว 24 เมตรหลายแผ่นที่ห้อยอยู่บนเพดาน พื้นและรอบผนัง

ห้องจัดแสดงเต็มไปด้วยหนังสือพิมพ์และหนังสือทำมือ ทั้งหมดนี้แสดงตัวหนังสือที่ไม่มีความหมาย กว่า 4,000 ภายในเป็นหนังสือ 4 เล่มใหญ่ แต่ละเล่มมีจำนวนมากกว่า 500 หน้า ตัวอักษรเหล่านี้ไม่ เพียงถูกนำมาใช้งานได้จริงในปัจจุบันเท่านั้น เขายังได้พัฒนาแผ่นแม่พิมพ์ไม้เหล่านี้ตัวที่ใช้การ แกะสลักพิมพ์ด้วยมือในวิธีดั้งเดิม แม้ว่าจะดูคล้ายกับตัวอักษรจีนแบบซ่งในสมัยราชวงศ์หมิงอย่างถึงที่ สุดแต่กลับไม่มีนัยยะหรือความหมายใด สร้างประสบการณ์รับรู้ที่แปลกออกไปต่อผู้ชมที่คุ้นเคยกับ ภาษาจีน บางคนถึงกับแสดงความผิดหวังที่ตัวเองไม่สามารถอ่านได้อีกทั้งยังกระตุ้นให้ตรวจสอบถึง ความศรัทธาและอำนาจของตัวอักษร ฉุกคิดสงสัยต่อระบบความรู้ที่ได้รับมา ผลงานนี้เป็นส่วนหนึ่งใน นิทรรศการ China/Avant-Garde



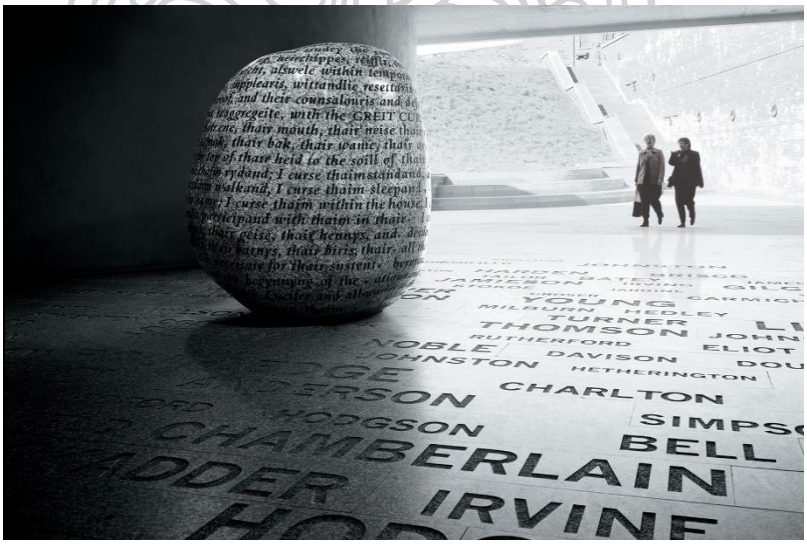
*ภาพที่ 50 สวี่ ปิง, Book from the Sky, 1987-1991, Installation of hand-printed books and ceiling and wall scrolls printed from wood letterpress type; ink on paper, Each book, open: 46 × 51 cm, three ceiling scrolls, each 96.5 × 3500 cm; each wall scroll: 280 × 100 cm (Blanton Museum of Art, n.d.)*

ผลงาน Proof of translation of “El bon poble” เองยังเป็นตอกย้ำการออกแบบสร้างสรรค์ตัวอักษรพยัญชนะภาษาอังกฤษให้กลายมาเป็นแบบอักษรวิจิตรจีนอย่างต่อเนื่อง ใช้การประยุกต์อักษรภาษาอังกฤษลงไปในโครงสร้างของลายเส้นแบบจีน โดยยังคงไว้ซึ่งจิตวิญญาณแบบตัวอักษรจีนได้อย่างน่าทึ่ง นับเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ผ่านการออกแบบและทดลองจนเป็นแบบอย่างมาตรฐานที่สามารถนำมาศึกษา เรียนรู้ และใช้งานได้จริงเรียกได้ว่าอักษรวิจิตรอังกฤษสมัยใหม่ (New English Calligraphy) ทำให้เขาได้รับรางวัล Genius Award (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, 2561) เขาได้รับรางวัลจาก Artes Mundi สาขาทัศนศิลป์นานาชาติเวลส์เป็นครั้งแรก Southern Graphics

Council มอบรางวัลความสำเร็จตลอดชีวิตให้กับสวี่ ปิงยอมรับว่าการใช้ข้อความ ภาษาและหนังสือของเขาส่งผลกระทบต่อบทสนทนาของโลกการพิมพ์และศิลปะในรูปแบบที่สำคัญ และ MacArthur Fellowship ยกย่องความสามารถของเขาในด้านภาพพิมพ์และการประดิษฐ์ตัวอักษรอีก ด้วย

*ภาพที่ 51 สวี่ ปิง, Proof of translation of "El bon poble" by Ausiàs March, medieval Valencian poet, into square word calligraphy, 2019 (Xu Bing, n.d.)*

**3.9 ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003 ของ กอร์ดอน ยัง (Gordon Young, ค.ศ. 1952)**




*ภาพที่ 52 กอร์ดอน ยัง, Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003, 7.5-ton granite boulder situated in Carlisle, England. inscribed with a curse issued by the arch-bishop of Glasgow in 1525, Dimensions Variable (Gordon Young, n.d.)*

**3.9.1 ลักษณะทางกายภาพ**

หินขนาดใหญ่ก้อนมนมันวาวสลักตัวอักษรบนก้อนหิน 7.5 ตัน ด้วยตัวอักษรภาษาอังกฤษและคำศัพท์ที่ใช้ในช่วงปี ค.ศ. 1525 ซึ่งหยิบยก 383 คำจากคำสาปดังกล่าว (Matthew Pemmott, 2014) ดังนี้

To be hang syne revin and ruggit with doggis, ppre, and utheris wyld beists, abhominable to all the warld. I denounce, ppressio, and ppressi all and sindry the committaris of the said saikles murthris, slauchteris, brinying, heirchippes, reiffis, thiftis and spulezeis, oppinly apon day licht and under silence of nicht, alswele within temporale landis as kirklandis; ppressi with ppre part takaris assistaris, supplearis, wittandlie resettaris of ppre personis, the gudes reft and stollen be thaim, art or part thereof, and their counsalouris and defendouris, of ppre evil dedis generalie Cursit, waryit, aggregeite, and reaggregeite, with the Greit Cursing. I curse their heid and all the haris of ppre heid; I curse ppre face, ppre ene, ppre mouth, ppre neise, thairg toung, ppre teith, ppre crag, ppre schulderis, ppre ppres, ppre hert, ppre stomok, ppre bak, ppre wame, their armes, ppre leggis, ppre handis, ppre feit, and everilk part of ppre body, frae the top of their heid to the soill of ppre feit, befoir and behind, within and without. I curse thaim gangand and I curse thaim rydand; I curse thaim standand, and I curse thaim sittand; I curse thaim etand, I curse thaim drinkand; I curse thaim walkand, I curse thaim sleepand ; I curse thaim rysand, I curse thaim lyand; I curse thaim at hame, I curse thaim fra hame; I curse thaim within the house, I curse thaim without the house; I curse ppre wiffis, ppre barnis, and ppre servandis participand with thaim in their deides. I wary ppre cornys, ppre catales, ppre woll, ppre scheip, ppre horse, ppre ppre, ppre geise, ppre hennys, and all ppre quyk gude. I wary their hallis, ppre chalmeris, ppre kechingis, ppre stanillis, ppre barnys, ppre biris, ppre bernyardis, ppre cailyardis, ppre plewis, ppre harrowis, and the gudis and housis that is ppression for ppre sustentatioun and weilfair. All the malesouns and waresouns that ever gat warldlie creatur sen the begynnyng of the warlde to this hour mot licht apon thaim. The maledictioun of God, that lichtit apon Lucifer and all his fallowis, that strak thaim frae the hie hevin to the deip hell, mot licht apon thaim. The fire and the swerd that stoppit Adam far the yettis of Paradise, mot stop thaim frae the gloir of Hevin, quhill thai bere and mak.

เมื่อแปลงเนื้อความเป็นอักษรอังกฤษสมัยใหม่จากบทความเต็ม (รวมทั้งส่วนที่ไม่ได้ถูกคัดสรรมาสลักบนก้อนหิน) ได้ทั้งสิ้น 1069 คำ

“I curse their head and all the hairs of their head; I curse their face, their brain (innermost thoughts), their mouth, their nose, their tongue, their teeth, their forehead, their shoulders, their breast, their heart, their stomach, their back, their womb, their arms, their legs, their hands, their feet, and every part of their body, from the top of their head to the soles of their feet, before and behind, within and without.

I curse them going and I curse them riding; I curse them standing and I curse them sitting; I curse them eating and I curse them drinking; I curse them rising, and I curse them lying; I curse them at home, I curse them away from home; I curse them within the house, I curse them outside of the house; I curse their wives, their children, and their servants who participate in their deeds. I (bring ill wishes upon) their crops, their cattle, their wool, their sheep, their horses, their swine, their geese, their hens, and all their livestock. I (bring ill wishes upon) their halls, their chambers, their kitchens, their stanchions, their barns, their cowsheds, their barnyards, their cabbage patches, their plows, their harrows, and the goods and houses that are necessary for their sustenance and welfare.

May all the malevolent wishes and curses ever have known, since the beginning of the world, to this hour, light on them. May the malediction of God, that fell upon Lucifer and all his fellows, that cast them from the high Heaven to the deep hell, light upon them.

May the fire and the sword that stopped Adam from the gates of Paradise, stop them from the glory of Heaven, until they forebear, and make amends.

May the evil that fell upon cursed Cain, when he slew his brother Abel, needlessly, fall on them for the needless slaughter that they commit daily.

May the malediction that fell upon all the world, man and beast, and all that ever took life, when all were drowned by the flood of Noah, except Noah and his ark, fall upon them and drown them, man and beast, and make this realm free of them, for their wicked sins.

May the thunder and lightning which rained down upon Sodom and Gomorra and all the lands surrounding them, and burned them for their vile sins, rain down upon them and burn them for their open sins. May the evil and confusion that fell on the Gigantis for their ppression and pride in building the Tower of Babylon, confound them and all their works, for their open callous disregard and ppression.

May all the plagues that fell upon Pharoah and his people of Egypt, their lands, crops and cattle, fall upon them, their equipment, their places, their lands, their crops and livestock.

May the waters of the Tweed and other waters which they use, drown them, as the Red Sea drowned King Pharoah and the people of Egypt, preserving God's people of Israel.

May the earth open, split and cleave, and swallow them straight to hell, as it swallowed cursed Dathan and Abiron, who disobeyed Moses and the command of God.

May the wild fire that reduced Thore and his followers to two-hundred-fifty in number, and others from 14,000 to 7,000 at anys, usurping against Moses and Aaron, servants of God, suddenly burn and consume them daily, for opposing the commands of God and Holy Church.

May the malediction that suddenly fell upon fair Absolom, riding through the wood against his father, King David, when the branches of a tree knocked him from his horse and hanged him by the hair, fall upon these untrue Scotsmen and hang them the same way, that all the world may see.

May the malediction that fell upon Nebuchadnezzar's lieutenant, Olifernus, making war and savagery upon true Christian men; the malediction that fell upon Judas, Pilate, Herod, and the Jews that crucified Our Lord; and all the plagues and troubles that fell on the city of Jerusalem therefore, and upon Simon Magus for his treachery, bloody Nero, Ditius Magcensius, Olibrius, Julianus Apostita and the rest of the cruel tyrants who slew and murdered Christ's holy servants, fall upon them for their cruel tyranny and murder of Christian people.

And may all the vengeance that ever was taken since the world began, for open sins, and all the plagues and pestilence that ever fell on man or beast, fall on them for their openly evil ways, senseless slaughter and shedding of innocent blood.

I sever and part them from the church of God, and deliver them immediately to the devil of hell, as the Apostle Paul delivered Corinth. I bar the entrance of all places they come to, for divine service and ministration of the sacraments of holy church, except the sacrament of infant baptism, only; and I forbid all churchmen to hear their confession or to absolve them of their sins, until they are first humbled / subjugated by this curse.

I forbid all Christian men or women to have any company with them, eating, drinking, speaking, praying, lying, going, standing, or in any other deed-doing, under the pain of deadly sin.

I discharge all bonds, acts, contracts, oaths, made to them by any persons, out of loyalty, kindness, or personal duty, so long as they sustain this cursing, by which no man will be bound to them, and this will be binding on all men.

I take from them, and cast down all the good deeds that ever they did, or shall do, until they rise from this cursing.

I declare them excluded from all matins, masses, evening prayers, funerals or other prayers, on book or bead (rosary); of all pilgrimages and alms deeds done, or to be done in holy church or be Christian people, while this curse is in effect.

And, finally, I condemn them perpetually to the deep pit of hell, there to remain with Lucifer and all his fellows, and their bodies to the gallows of Burrow moor, first to be hanged, then ripped and torn by dogs, swine, and other wild beasts, abominable to all the world. And their candle (light of their life) goes from your sight, as may their souls go from the face of God, and their good reputation from the world, until they forebear their open sins, aforesaid, and rise from this terrible cursing and make satisfaction and penance."

**3.9.2 บริบทแวดล้อม**

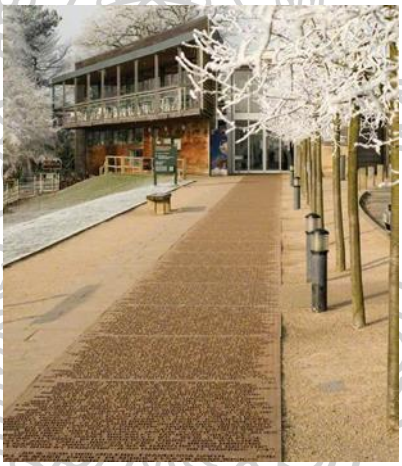
ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle (ภาพที่ 52) ซึ่งปัจจุบันเป็นเมืองคาร์ไลล์ (Carlisle) ทางตอนเหนือของประเทศอังกฤษ ออกแบบโดยกอร์ดอน ยัง และแอนดี อัลแมน

(Andy Altman) ผู้ซึ่งเป็นศิลปินประจำท้องถิ่น สลักข้อความลงบนพื้นผิวของหินในปี 2001 จัดวางไว้ในอุโมงค์ใกล้กับพิพิธภัณฑ์ Carlisle's Tullie House ซึ่งตัดข้อความมาจากสารตักเตือนด้วยคำสาปแช่ง (The Monition of Cursing) โดยบาทหลวงเกวิน ดันบาร์ (Gavin Dunbar) แห่งกลาสโกว์ในศตวรรษที่ 16 คำสาปถูกอ่านบนธรรมาสน์ทั้งสิ้น 1,069 คำ ในทุกแห่งทั่วดินแดนที่ยังเป็นที่ถกเถียงกันอยู่ (ชายแดนสกอตแลนด์) เพื่อพยายามคว่ำบาตรครอบครัวไรเวอร์ (Reiver) ที่ถูกขนานว่าเป็นหัวขโมย ฆาตกรรม วิกลจริตในกาม และไร้อารยธรรมในภูมิภาคนี้ ด้วยเหตุผลพิดารบางประการชาวเมืองคาร์ไลล์บางส่วนจึงกล่าวโทษหินและพลังลึกลับที่ชี้ว่าหินนี้ว่าเป็นเหตุให้เกิดเหตุการณ์โชคร้ายในเมืองสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน จนในปี 2001 เหตุร้ายได้แพร่ระบาดไปทั่วเมืองฝูงปศุสัตว์รอบเมืองบริเวณชายแดนติดกับสกอตแลนด์เสียชีวิตด้วยโรคปากและเท้าเปื่อย มีน้ำท่วมร้ายแรง โรงงานปิดตัวลง มีเด็กชายคนหนึ่งถูกฆาตกรรมในร้านขายขนมท้องถิ่น และทีมฟุตบอลคาร์ไลล์ยูไนเต็ดตกอันดับ สมาชิกสภาท้องถิ่นเสนอให้ถอนหินออก จำเป็นต้องใช้เงินหลายพันปอนด์จึงว่าวิธีการแปรสภาพหินดังกล่าว

*ภาพที่ 53 ภายถ่ายกอร์ดอน ยัง (Siddhesh Joshi, 2024)*

กอร์ดอน ยัง (Gordon Young) เกิดที่เมืองคาร์ไลล์ 1952 และศึกษาที่โคเวนทรี โปลีเทคนิค (Coventry Polytechnic) ภายใต้การดูแลของเทอร์รี แอทคินสัน (Terry Atkinson) และที่ราชวิทยาลัยศิลปะ (Royal College of Art) เขาเป็นภัณฑารักษ์ที่สวนประติมากรรมยอร์คไชร์ (Yorkshire Sculpture Park) และเป็นผู้อำนวยการสวนประติมากรรมเวล์ช ทรูธ (Welsh Sculpture Trust) เมืองคาร์ดิฟฟ์ การทำงานโดยส่วนใหญ่เป็นการร่วมมือกับชุมชนท้องถิ่นและสถาปนิกหลากหลายกลุ่ม ด้วยความเชี่ยวชาญด้านศิลปะสาธารณะอาศัยองค์ประกอบการสร้างสรรค์ด้านการพิมพ์ ภูมิสถาปนิก นักออกแบบกราฟิก วิศวกร เจ้าหน้าที่ป่าไม้ นักประวัติศาสตร์ และช่างฝีมือ เข้าไว้

ด้วยกัน กอร์ดอน ยังถือได้ว่าเป็นหนึ่งในศิลปินชั้นนำของสหราชอาณาจักรในสาขาศิลปะสาธารณะ ด้วยประสบการณ์กว่า 20 ปี เขาได้สร้างโครงการอันหลากหลายโดยนำตัวอักษรภาษาอังกฤษเข้าไปสอดรับทางด้านแนวความคิด สร้างความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นและประสบผลสำเร็จตลอดหลายปีที่ผ่าน ตัวอย่างผลงาน Walk of Art ได้ถูกสร้างขึ้นบนทางเดินยาว 110 เมตร ตัวอักษรร่องลึกของตัวอักษรบนจากพื้นผิวสแตนเลส และ The Comedy Carpet เป็นการเฉลิมฉลองการแสดงผลงานของเหล่านักแสดงและนักเขียนตลกมากกว่า 1,000 คน ผ่านรูปแบบภาพ เพลง และบทกลอนตั้งแต่ยุคแรกเริ่มหลากหลายจนถึงปัจจุบัน งานศิลปะขนาด 2,200 ตร.ม. บรรจุตัวอักษรหินแกรนิตมากกว่า 160,000 ตัวฝังอยู่ในคอนกรีต เป็นการก้าวข้ามขีดจำกัดของงานศิลปะสาธารณะและการพิมพ์ การแสดงความสรรเสริญและความเคารพต่อผู้ที่ทำให้ประเทศชาติมีเสียงหัวเราะ



*ภาพที่ 54 กอร์ดอน ยัง, Walk of Art, 2002, Yorkshire Sculpture Park*

*ภาพที่ 55 กอร์ดอน ยัง, The Comedy Carpet Blackpool, 2011*

**3.10 ผลงาน Remembering, 2009 ของ อ้าย เว่ยเว่ย (艾未未 หรือ Ài Wèiwèi, ค.ศ 1957)**

*ภาพที่ 56 อ้าย เว่ยเว่ย, Remembering, 2009, 9000 coloured backpacks on the façade of the Haus der Kunst, Dimensions Variable (JP MCMAHON, n.d.)*

*ภาพที่ 57 อ้าย เว่ยเว่ย, Remembering, 2009, nylon backpacks, Installation in the Haus der Kunst, Munich (Something Curated, 2019)*

**3.10.1 ลักษณะทางกายภาพ**

กระเป๋าไนลอนทั้ง 5 สี ได้แก่ แดง น้ำเงิน เหลือง ขาว และเขียว เรียงเป็นระเบียบจนเกิดรูปร่างของคำและประโยคในภาษาจีนจำนวน 15 คำ ดังนี้ “她在这个世界上开心地生活过七年”

**3.10.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงาน Remembering, 2009 (ภาพที่ 56) จัดแสดงที่หน้าอาคารพิพิธภัณฑ์เฮาส์แดคุนส์ (Haus der Kunst) ในเมืองมิวนิค ประเทศเยอรมนี เกิดขึ้นจากเสียงวิพากษ์วิจารณ์การทำงานและการทุจริตของรัฐบาลอย่างเผ็ดร้อนและตรงไปตรงมาของเจ้าหน้าที่รัฐ จากเหตุการณ์ที่อาคารของโรงเรียนอนุบาลในมณฑลเสฉวนพังทลายลงมาอย่างง่ายดายในเหตุการณ์แผ่นดินไหวเมื่อปี ค.ศ. 2008 ซึ่งทำให้เด็กนักเรียนกว่าห้าพันคนต้องเสียชีวิต โดยอ้าย เว่ยเว่ยลงมือสืบค้นความจริงชนิดกัดไม่ปล่อย และถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ที่เขาบันทึกด้วยกล้องถ่ายภาพและโทรศัพท์มือถือลงในสื่อออนไลน์อย่างบล็อกและทวิตเตอร์ให้ประชาชนได้อ่านอย่างไม่ขาดสาย ซึ่งก็มีคนเข้าชมบล็อกและติดตามทวีตของเขาอย่างถล่มทลาย

อีกหนึ่งศิลปินจีนร่วมสมัยผู้มีผลงานด้านศิลปะหลากหลายแขนง ทั้งสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ภาพถ่าย ภาพยนตร์ ศิลปะจัดวาง ด้วยบทบาทมุ่งแสดงออกขุดคุ้ยและโจมตีความผิดปกติ ภายในสังคมอย่างรุนแรง สร้างข้อขัดแย้งบาดหมางกับเจ้าหน้าที่ของรัฐอยู่เสมอ รวมทั้งถูกจับกุมและ กักบริเวณอยู่บ่อยครั้ง ไม่ต่างจากบิดาของเขาอย่าง อ้ายชิง (Ai Qing) กวีนิพนธ์สมัยใหม่คนสำคัญ ตั้งแต่สมัยสาธารณรัฐจีนจนถึงต้นสาธารณรัฐประชาชนจีน ผลกระทบที่มาจากเหตุการณ์ปฏิวัติ วัฒนธรรมถูกประณามจากพวกเรดการ์ดในข้อหาว่าเป็นพวกฝ่ายขวาที่กล้าวิจารณ์พรรคคอมมิวนิสต์จีน เมื่อปี 1958 ทั้งครอบครัวถูกส่งตัวไปค่ายแรงงานที่มณฑลซินเจียง ซึ่งเป็นสถานที่ที่อ้าย เว่ยเว่ยใช้ชีวิตในวัยเด็กนานถึง 16 ปี ก่อนจะโยกย้ายเข้าสู่กรุงปักกิ่งภายหลังสิ้นสุดการปฏิวัติวัฒนธรรมเมื่อปี 1976 ด้วยเหตุนี้เอง ทำให้การจดจำในวัยเยาว์ของอ้าย เว่ยเว่ยสนใจเรื่องทางการเมือง และเห็นถึงความเหลวแหลกของนโยบายการปฏิวัติวัฒนธรรม

*ภาพที่ 58 ภาพถ่ายอ้าย เว่ยเว่ย (Public Affairs, n.d.)*

อ้าย เว่ยเว่ย (Ai Weiwei) เกิดปี 1957 ที่กรุงปักกิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน เข้าศึกษาต่อที่สถาบันภาพยนตร์ปักกิ่ง (The Beijing Film Academy) และเข้าร่วมกับกลุ่มศิลปะดวงดาว (The Stars Art Group) ภายใต้การนำของหม่าเต๋อเซิง (Ma Desheng) และหวงรุ่ย (Huang Rui) ความเคลื่อนไหวทางศิลปะของกลุ่มศิลปะดวงดาวมีบทบาทและมีชื่อเสียงมากที่สุดในช่วง 1980 นับเป็นความเคลื่อนไหวของศิลปินอาว็อง-การ์ดกลุ่มแรกที่มีบทบาทมากที่สุดในประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของศิลปะจีนร่วมสมัย นิทรรศการศิลปะของกลุ่มดวงดาว สะท้อนให้เห็นถึงด้านมืดของระบอบสังคมนิยมในประเทศจีนผ่านผลงานทางทางศิลปะ กล้าหาญจะเปิดโปงการทุจริตของข้าราชการ และการปิดหูปิดตาประชาชนจากรัฐบาลจีน ทำให้เกิดเสียงวิพากษ์วิจารณ์กันอย่างกว้างขวาง สุดท้ายกลุ่มดวงดาวก็สลายตัวลงในปี 1983 ศิลปินบางคนถูกควบคุมตัว บางคนถูกกักบริเวณ และบางคนต้องหนีไปต่างประเทศ อ้าย เว่ยเว่ยจึงตัดสินใจเดินทางไปยังประเทศสหรัฐอเมริกาในปี 1981 ถึง 1983 เขาใช้ชีวิตอยู่ในฟิลาเดลเฟีย และซานฟรานซิสโก โดยศึกษาภาษาอังกฤษที่มหาวิทยาลัยเพนซิเวเนีย (The University of Pennsylvania) และมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย (The University of California, Berkeley) ภายหลังจึงได้ย้ายไปยังนครนิวยอร์กเพื่อศึกษาด้านการออกแบบสถาปัตยกรรมที่โรงเรียนออกแบบพาร์ซอน (Parsons School of Design) ต่อมาพักการเรียน และเปลี่ยนไปใช้ชีวิตเป็นศิลปินอิสระรับจ้างวาดรูปข้างถนน

การออกมาทำงานศิลปะในพื้นที่กลางแจ้งจุดประกายความสนใจในแนวทางศิลปะเชิงแนวคิด ทั้งวัสดุสำเร็จรูป (Readymade) และ วัสดุเก็บตก (Found Objects) มาใช้ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปินตะวันตกหลายคนได้แก่ ดูชองป์, วอร์ฮอล และแจสเปอร์ จอห์น เป็นต้น หลังจากใช้ชีวิตในสหรัฐอเมริกานานกว่า 10 ปี ในที่สุด อ้าย เว่ยเว่ยได้เดินทางกลับกรุงปักกิ่งในปี 1993 เนื่องจากปัญหาด้านสุขภาพของผู้เป็นบิดา การกลับมาจีนครั้งนี้ได้รู้จักกับกลุ่มศิลปินอาว็อง-การ์ดที่รวมตัวอยู่ในพื้นที่ที่เรียกกันว่า ตงชุน (Beijing East Village) เขาถือกล้องตัวเดียวตระเวนถ่ายภาพภายในพื้นที่

หมู่บ้านตะวันออกปักกิ่งไว้เป็นจำนวนมาก และได้รู้จักกับศิลปินหนุ่มสาวหลายคน และปี 2003 ได้เปิดสตูดิโอสถาปัตยกรรมชื่อ FAKE Design ต่อมาได้ร่วมทำงานออกแบบสนามกีฬาโอลิมปิกแห่งชาติสำหรับฤดูร้อนในปี 2008 เขาเปิดโปงการทำงานของเจ้าหน้าที่รัฐจนถอนตัวออกจากการทำงานโครงการนี้ และถูกห้ามร่วมพิธีการแข่งขัน

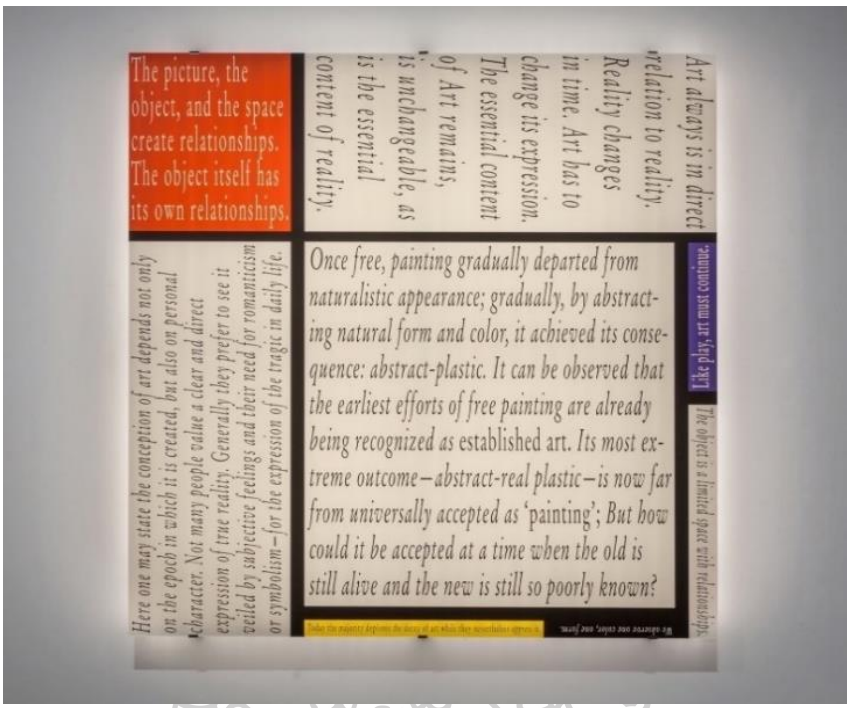
*ภาพที่ 59 อ้าย เว่ยเว่ย, Dropping a Han Dynasty Urn, Photographic Print, 1995, 148 x 121 cm (Wai and Beres, 2020)*

การสร้างสรรค์ทางศิลปะตลอดระยะเวลากว่า 30 ปี การตกของแจกันสมัยราชวงศ์ฮั่น (Dropping a Han Dynasty Urn) ในปี 1995 เป็นภาพขาวดำสามภาพเรียงลำดับการตกลงของแจกันสมัยราชวงศ์ฮั่นถูกปล่อยให้ตกลงบนพื้นจนแตกกระจาย แม้ดูคล้ายอาการหลุดมือด้วยสีหน้าเรียบเฉย เจตนาสื่อสารการละเลยคุณค่าของคนจีนสมัยปัจจุบันที่มองข้ามความสำคัญของประวัติศาสตร์ หยิบยืมแจกันสมัยราชวงศ์ฮั่นที่นำมาใช้ในการแสดงออก สร้างความตกตะลึงให้กับการมองเห็นภาพดังกล่าวที่เป็นการทำลายโบราณวัตถุหรือไม่ การสูญเสียมรดกของชาติและการอนุรักษ์โบราณวัตถุที่กำลังถูกท้าทายจากการโจรกรรม และการซื้อขาย อีกทั้งต้องการสื่อไปถึงการทำลายของโบราณอีกมากมายที่จีนกำลังรื้อถอนเพื่อนำไปสร้างสิ่งใหม่โดยไม่ต่างไปจากการตกลงของแจกันโบราณโดย (ไม่) เจตนา

*ภาพที่ 60 อ้าย เว่ยเว่ย, Sunflower Seeds, 2010, consists of more than 100 million tiny, handmade porcelain sunflower seeds, originally weighing in at 150 tons (Debin, 2015)*

ผลงาน Sunflower Seeds จัดแสดงครั้งแรกในปี 2010 ภายในอาคารฝั่งตะวันออกของเทอไบน์ ฮอลล์ 81 (Unilever Turbine hall) เทท โมเดิร์น (Tate Modern) กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยจัดวางไว้บนเต็มพื้นที่จัดแสดงโดยเมล็ดทานตะวันจัดแสดงทั้งหมดเป็นเครื่องปั้นดินเผาเซรามิก ผ่านกระบวนการจากนำดินมาขึ้นรูปเป็นเมล็ดทานตะวันตากให้แห้ง แล้วจึงนำไปเผาโดยใช้ความร้อน 1,300 องศาเซลเซียส หลังจากเผาเสร็จจะเป็นขั้นตอนของการ ลงรายละเอียดโดยใช้พู่กันระบายสีดำลงไปที่ละชิ้น การผลิตทุกขั้นตอนต้องใช้ช่างที่เป็นแรงงานชาวจีนทั้งหมดประมาณ 1,600 คนโดยใช้ระยะเวลาราว 2 ปีครึ่งจึงแล้วเสร็จและได้ผลงานประมาณ 100 ล้านชิ้น น้ำหนักรวมกว่า 150 ตัน นำเสนอนัยสำคัญในการวิพากษ์วิจารณ์เสียดสีสังคมจีนได้ในหลากหลายมิติ ดอกทานตะวันเป็นดอกไม้หันเข้าหาดวงอาทิตย์ ซึ่งอาจจะเทียบได้กับประธานเหมา เจ๋อตงที่มักมีภาพโฆษณาพื้นหลังเป็นสีแดงราวกับแสงของดวงอาทิตย์ ดอกทานตะวันทั้งหลายจึงต้องหันหน้าเพื่อรับแสงอาทิตย์นั้น นอกจากนี้เมล็ดทานตะวันเปรียบดั่งประชากรชาวจีนมหาศาลที่ไม่ว่ายุคใดสมัยใดก็หนีไม่พ้นต่อผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงของชนชั้นปกครอง ผลงานศิลปะนี้เปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์โดยตรง เช่น การจับ การนั่ง การนอน การยืน เป็นต้น

**3.11 ผลงาน Mondrian’s Work XII, 2016 ของ โจเซฟ โคซุธ (Joseph Kosuth, ค.ศ.1945)**




*ภาพที่ 61 โจเซฟ โคซุธ, Mondrian's Work XII, 2016, Silkscreen on Glass, White Neon mounted to the Wall, 180 x 180 cm (Art Basel, 2017)*

**3.11.1 ลักษณะทางกายภาพ**

กล่องไฟนีออนโปร่งแสงขนาด 180 x 180 เซนติเมตร ปรากฏการวางตำแหน่งข้อความในประโยคภาษาอังกฤษจำนวน 8 ช่องสี ดังนี้

ช่องสีแดงแสดงประโยค "The picture, the object, and the space create relationships. The object itself has its own relationships." มีจำนวน 16 คำ

ช่องสีขาวบนสุดแสดงประโยค "Art always is in direct relation to reality. Reality changes in time. Art has to change its expression. The essential content of Art remains, is unchangeable, as is the essential content of reality." มีจำนวน 33 คำ

ช่องสีขาวด้านซ้ายแสดงประโยค "Here one may state the conception of art depends not only on the epoch in which it is created, but also on personal character. Not many people value a clear and direct expression of true reality. Generally they prefer to see it veiled by subjective feelings and their need for romanticism or symbolism – for the expression of the tragic in daily life." มีจำนวน 62 คำ

ช่องสีขาวตรงกลางแสดงประโยค “Once free, painting gradually departed from naturalistic appearance; gradually, by abstracting natural form and color, it achieved its consequence: abstract-plastic. It can be observed that the earliest efforts of free painting are already being recognized as established art. Its most extreme outcome – abstract-real plastic – is now far from universally accepted as ‘painting’; But how could it be accepted at a time when the old is still alive and the new is still so poorly known?” มีจำนวน 75 คำ

ช่องสีน้ำเงินด้านขวาแสดงประโยค “Like play, art must continue.” มีจำนวน 5 คำ ช่องสีขาวด้านขวาแสดงประโยค “The object is a limited space with relationships.” มีจำนวน 8 คำ

ช่องสีเหลืองด้านล่างแสดงประโยค “Today the majority deplores the decay of art while they nevertheless oppress it.” มีจำนวน 13 คำ

ช่องสีดำด้านล่างแสดงประโยค “We observe one color, one form.” มีจำนวน 6 คำ

**3.11.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงาน Mondrian’s Work XII, 2016 (ภาพที่ 61) ตัวโจเซฟ โคซุธนั้นได้หยิบยืมผลงาน ของมงเดรียนมาวางชิ้นส่วนของบทความเกี่ยวกับศิลปะเกี่ยวกับปฏิสัมพันธ์ของวัตถุ รูปภาพ และ พื้นที่ โดยโคซุธนับเป็นตัวอย่างชั้นยอดของการทำงานศิลปะเชิงแนวคิด มองศิลปะในมุมมองที่ เปลี่ยนไป หลักสุนทรียศาสตร์และผลงานศิลปะถูกแยกออกจากกันอย่างสิ้นเชิง สำหรับเขาหน้าที่ของ ศิลปะคือการตั้งคำถามถึงสาระในตัวของมันเองผ่านการวิเคราะห์อย่างจริงจังเพื่อนำไปสู่คำตอบว่า ศิลปะคืออะไรกันแน่ ภาษาจึงเป็นเครื่องมือที่มีความสำคัญต่อศิลปะเชิงแนวคิดในฐานะเครื่องมือที่ใช้ สื่อสาร และเน้นย้ำความสำคัญของความคิดให้เหนือกว่ากายภาพ ศิลปินผู้ขับเคลื่อนศิลปะเชิงแนวคิด อย่าง พยายามพิสูจน์ให้เห็นว่าแก่นแท้ของศิลปะ คือ ความคิดและใช้ภาษาในการเป็นสื่อกลาง ถ่ายทอดความคิดเหล่านั้น โดยตั้งคำถามถึงธรรมชาติของการเป็นตัวแทน ในผลงาน One and Three Chairs ปี ค.ศ. 1965 เก้าอี้ไม้ที่เป็นวัตถุจริง ภาพถ่ายเก้าอี้ไม้ และคำอธิบายตามหลัก ภาษาศาสตร์ ทั้ง 3 ตัวแทนนี้นำเสนอเก้าอี้ 1 ตัว เพื่อให้เกิดประสบการณ์การรับรู้ที่แตกต่างกัน คล้าย กับการเน้นความสำคัญของผู้ชมในการมีส่วนร่วมกับงานอย่างมีสติปัญญาเพื่อพิจารณาถึงบทบาทของ ตัวแทนและความเป็นจริง ว่าการนำเสนอของตัวแทนในรูปแบบใดเป็นความจริงมากกว่ากัน

*ภาพที่ 62 โจเซฟ โคซุธ, One and Three Chairs, 1965, Wood folding chair, mounted photograph of a chair, and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of "chair", Chair 82 x 37.8 x 53 cm, photographic panel 91.5 x 61.1 cm, text panel 61 x 76.2 cm (The Museum of Modern Art, n.d.)*

ผลงานของโคซุธจึงเป็นการแสดงออกทางความคิดและวิเคราะห์โครงสร้างของศิลปะไม่ควรนำข้อเท็จจริงอย่างอื่นเข้ามาเกี่ยวข้อง นอกเหนือจากบริบทของศิลปะมาใส่ไว้ ซึ่งนำเสนอวัตถุในรูปแบบของถ้อยคำ ประโยคหนึ่งในบทความเรื่อง Art after philosophy and after, 1969 สะท้อนให้เราเห็นทัศนคติของโคซุธอย่างชัดเจน กล่าวคือความหมายอันแท้จริงที่สุดของศิลปะเชิงแนวคิด คือการไต่ถามถึงพื้นฐานทางความคิดของคำว่า ศิลปะ ว่ามีความหมายอย่างไร หลังปี 1970 โคซุธขยายเนื้อหาของการทำงานให้กว้างขึ้นโดยตั้งคำถามในเรื่องต่าง ๆ เช่น ปรัชญา วรรณคดี และจิตวิเคราะห์ เป็นต้น ภาษาจึงเป็นเครื่องมือที่มีความสำคัญต่อศิลปะเชิงแนวคิดในฐานะเครื่องมือที่ใช้สื่อสารและเน้นย้ำความสำคัญของความคิดให้เหนือกว่ากายภาพ

*ภาพที่ 63 โจเซฟ โคซุธ, Four Colors Four Words (Orange-Violet-Green-Blue), 1966, neon and transformer, 198 x 10.8 x 6.4 cm. (Xennex, 2011)*

ผลงาน Four Colors Four Words ตัวอักษรนีออนสีส้ม ม่วง เขียว และน้ำเงิน ทั้งสีและถ้อยคำบรรยายถึงสิ่งที่มองเห็นซึ่งแสดงความเป็นจริงทั้งสองอย่างพร้อมกัน ตั้งคำถามกับกายภาพและความหมายอันสัมพันธ์กันในการทำงานของระบบความคิด เมื่อคุณพิจารณาการเกิดขึ้นของความหมายและอัตวิสัยนั้น ตรวจสอบสมมติฐานและคำจำกัดความทางวาจาด้วยตัวอักษรพยายามแสดงให้เห็นว่าองค์ประกอบศิลปะไม่ได้อยู่ในตัววัตถุเอง แต่อยู่ในแนวคิดของงานโดยให้เหตุผลว่าศิลปะควรตรวจสอบโครงสร้างของความหมายและการนำเสนอภาพแทน เขาถึงใช้ภาษาเป็นสื่อกลางในการนำเสนอลักษณะทางศิลปะที่เน้นข้อโต้แย้งอย่างเอาจริงเอาจัง ดังนั้น แม้ว่าผลงานจะให้ประสบการณ์การมองเห็นที่เฉียบแหลมและน่าดึงดูดแต่โคสุธยืนยันว่าสิ่งนี้เหล่านี้ไม่มีสาระสำคัญอะไร

*ภาพที่ 64 ภาพถ่ายโจเซฟ โคซุธ (M HKA Ensembles, n.d.)*

โจเซฟ โคซุธ (Joseph Kosuth) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1945 ในเมืองโทเลโด (Toledo) รัฐโอไอโอ สหรัฐอเมริกา ได้รับการศึกษาจากโรงเรียนแห่งพิพิธภัณฑ์และการออกแบบโทเลโด (Toledo Museum School of Design) ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1955-1962 และมีการเรียนการสอนเป็นการส่วนตัวกับจิตรกรชาวเบลเยียม ไลน์ บลูม เดรฟเปอร์ (Line Bloom Draper) ตั้งแต่ปี ค.ศ.1963-1964 ภายหลัง เขาก็ได้รับศึกษาต่อที่สถาบันทางศิลปะแห่งคลิฟแลนด์ (Cleveland Art Institute) ย้ายมาอาศัยอยู่ที่ นิวยอร์กเพื่อเข้าศึกษาในโรงเรียนวิชาทัศนศิลป์ (School of Visual Arts)
เริ่มแสดงให้เห็นถึงความสนใจในศิลปะเชิงแนวคิดซึ่งเริ่มเป็นที่รู้จักครั้งแรกในปี ค.ศ. 1967 จากงานนิทรรศการที่เขาร่วมก่อตั้ง ซึ่งรู้จักกันในชื่อ Museum of Normal Art ต่อมาในปี ค.ศ.1969 เริ่มจัดนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกที่หอศิลป์ของลีโอ คาสเทลลี (Leo Castelli Gallery) ในนิวยอร์กและ ในปี

เดียวกันเขาได้กลายเป็นบรรณาธิการของวารสารทางศิลปะและภาษา (Art & Language) ชาวอเมริกันและในปีเดียวกันเขาได้จัดนิทรรศการทางศิลปะกว่า 15 แห่ง ซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกันใน 15 พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ทั่วโลก จากปี ค.ศ.1971-1972 ทั้งยังเริ่มศึกษาความรู้ทางด้านมานุษยวิทยาและปรัชญาจากโรงเรียนทางด้านการวิจัยทางสังคม (The New School for Social Research) จากความสนใจเกี่ยวกับปรัชญาของลุดวิก วิทเกินชไตน์ ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960-1970 สำรวจความคิดทางภาษาที่มีความเฉพาะในความสัมพันธ์กับตนเอง ทั้งยังนำเสนอความสัมพันธ์ของรูปสัญญะและความหมายสัญญะอย่างที่บราค ปิกัสโซ และมากริตเคยทำในงานจิตรกรรม กระบวนการที่เกี่ยวข้องกับภาษายังถูกใช้ในผลงานชุดต่อ ๆ มา

**3.12 ผลงานชุด VOTE YOUR FUTURE, 2018 ของ เจนนี โฮลเซอร์ (Jenny Holzer, ค.ศ. 1950)**

*ภาพที่ 65 เจนนี โฮลเซอร์, VOTE YOUR FUTURE, 2018, LED trucks, Dimensions Variable (Jenny Holzer, 2018)*

*ภาพที่ 66 เจนนี โฮลเซอร์, VOTE YOUR FUTURE, 2018, LED trucks, Dimensions Variable (ibid)*

*ภาพที่ 67 เจนนี โฮลเซอร์, VOTE YOUR FUTURE, 2018, LED trucks, Dimensions Variable (ibid)*

**3.12.1 ลักษณะทางกายภาพ**

ผู้วิจัยเลือกผลงานในชุด VOTE YOUR FUTURE, 2018 ของเจนนี่โฮลเซอร์มาจำนวน 3 ชิ้นงาน ฉายบนจอ LED ท้ายรถบรรทุกแล่นบนท้องถนนในตัวเมืองลอสแอนเจลิส Los Angeles โดยปรากฏประโยคในภาษาอังกฤษสีขาว ดังนี้

อ้างอิงจากภาพที่ 65

VOTE OUT HATE จำนวน 3 คำ

I DON’T WANT YOU SHOOT AT HOME จำนวน 7 คำ

VOTE FOR YOUR LIFE จำนวน 4 คำ

WILL YOU VOTE NOVEMBER 6? จำนวน 5 คำ

อ้างอิงจากภาพที่ 66

YOU MUST ACT THE CLIMATE HAS CHANGED จำนวน 7 คำ

อ้างอิงจากภาพที่ 67

USE IT OR LOSE IT VOTE จำนวน 7 คำ

**3.12.2 บริบทแวดล้อม**

ผลงานในชุด VOTE YOUR FUTURE, 2018 นั้นเจนนี โฮลเซอร์ได้จัดขบวนรถบรรทุกป้ายโฆษณา LED โดยมีเป้าหมายเพื่อส่งเสริมการเข้ามามีส่วนร่วมของผู้มีสิทธิเลือกตั้ง ใช้เวลาในการจัดแสดงมากกว่า 200 ชั่วโมง โดยมีรถบรรทุก เครื่องฉายไฟ และป้ายโฆษณาสว่างไสวในรัฐต่าง ๆ เช่น ฟลอริดา อิลลินอยส์ มิชิแกน เพนซิลเวเนีย วิสคอนซิน และวอชิงตัน ดี.ซี. เดิมทีชิคาโกไม่ได้อยู่บนเส้นทางที่วางไว้ แต่มีการเพิ่มเข้ามาในภายหลังเนื่องจากทำงานในโครงการพิเศษกับมหาวิทยาลัยชิคาโก นักศึกษาจึงเข้ามามีส่วนร่วมในการนำเสนอประโยคโดยมีข้อแม้ว่าจะต้องไปเข้าข้างฝ่ายหนึ่งฝ่ายใด ซึ่งตัวนักศึกษาเองก็เป็นครั้งแรกที่จะได้มีสิทธิลงคะแนนเสียงเลือกตั้งประธานาธิบดีในเวลานั้น (BLENDERWORKSPACE, n.d.)

*ภาพที่ 68 ภาพถ่ายเจนนี โฮลเซอร์ (Caroline Roux, 2022)*

เจนนี โฮลเซอร์ ( Jenny Holzer) เกิดย่านกัลลิโพลีส รัฐโอไฮโอ ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี 1950 ชื่นชอบและหลงใหลในการวาดภาพเป็นอย่างยิ่งจนกระทั่งกลายเป็นความถนัดและสนใจศึกษาต่อทางด้านศิลปะยังมหาวิทยาลัยดุ๊ก (Duke University) รัฐนอร์ธ แคโรไลนา ปี ค.ศ. 1968-1970

ต่อมาย้ายไปยังมหาวิทยาลัยชิคาโก (The University of Chicago) รัฐอิลลินอย เนื่องด้วยสภาวะทางการเงินเป็นเหตุและขาดความไม่ต่อเนื่องทางการศึกษาอยู่บ่อยครั้งจนท้ายที่สุดปี ค.ศ. 1972 จบการศึกษาระดับปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยโอไฮโอคริสเตียน (Ohio Christian University) รัฐจอร์เจีย หล่อหลอมวิธีคิดอันมีผลต่อการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกผ่านผลงานจิตรกรรมรูปแบบนามธรรมในช่วงเริ่มแรกของการศึกษาศิลปะทั้งยังให้ความสนใจขบคิดประเด็นทางสังคมและการเมืองในทุกมิติไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การค้นพบทางวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีสิทธิมนุษยชนรวมถึงสิทธิสตรีเหล่านี้ล้วนปรากฏในผลงาน DRAWINGS ชุด Diagrams 1976

จากนั้นมีโอกาสเข้ารับการศึกษาระยะสั้นยังโรงเรียนสอนกฎหมายและตัดสินใจเข้ารับการศึกษาต่อระดับปริญญาโท (MFA) ด้านศิลปะอีกครั้งในปี ค.ศ.1975 ที่โรงเรียนออกแบบโรดไอส์แลนด์ (Rhode Island School of Design) เมื่อย้ายไปยังนครนิวยอร์กปี ค.ศ. 1976 จึงเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งใน Independent Study Program ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะอเมริกันวิทนีย์ (Whitney Museum of American Art) หลักสูตรฝึกฝนศึกษาเรียนรู้การเป็นศิลปินและได้ศึกษาภาษาวรรณกรรมและปรัชญาระดับโลก จุดนี้เองเป็นอิทธิพลสำคัญและจุดประกายต่อโฮลเซอร์ทางด้านงานเขียนค้นพบถึงปรากฏการณ์อันน่าประหลาดใจ จากนั้นถือเป็นแนวคิดริเริ่มในการสร้างสรรค์ทางศิลปะเฉพาะขึ้น ท้ายที่สุดผลงานศิลปะออกสู่สายตาสาธารณชนชุดแรกระหว่างปี 1977-79 ชื่อว่า Truisms ได้ถูกเผยแพร่อย่างนิรนามด้วยรูปแบบตัวอักษร Times ภาษาอังกฤษพิมพ์ใหญ่สีดำลักษณะเอียงบนพื้นหลังสีขาว ติดตั้งหลากหลายรูปแบบทั้งบนตึกอาคารบ้านเรือนตู้โทรศัพท์รวมถึงป้ายสัญญาณรอบเมืองแมนฮัตตันต่อมาผลงานชุดนี้ถูกพัฒนาสูงสุดจนสามารถดัดแปลงให้จัดแสดงตามพื้นที่สาธารณะอื่นๆ โดยแพร่หลายทั้งรูปแบบของป้ายโฆษณา โปสเตอร์ สติกเกอร์ลายเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายลายสักตามผิวหนังภาพแขวนประดับผนัง หรือแม้แต่บนจอแสดงผลภาพชนิด LED สร้างความตกตะลึงและสั่นสะเทือนไม่น้อยจนเกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์เป็นวงกว้าง ล้วนแล้วแต่ส่งผลดีต่อการกระตุ้นคำถามสู่บริบทของศิลปะที่มีต่อสังคมได้อย่างน่าพึงพอใจถือว่าผลงานชุดนี้ประสบความสำเร็จด้วยตัวของมันเอง เกิดผลงานชุดอื่น ๆ ตามมาอาทิ Inflammatory Essays (1979–82) Living series (1981–82) และ Survival series (1983–85) เป็นต้น

*ภาพที่ 69 เจนนี โฮลเซอร์, Truisms 1978–1987, Photostat, 243.9 x 101.6 cm (The Museum of Modern Art, n.d.)*

ผลงานชุด Truisms (1978–1987) จัดแสดงที่ The Lyric Theatre, 42nd Street ติดตั้งรูปแบบตัวอักษร Helvetica ภาษาอังกฤษพิมพ์ใหญ่สีดำทึบบนแผงหลอดไฟนีออนสีขาว (Theater Marquee) เหนือประตูทางเข้าด้านของโรงละครเมื่อปี ค.ศ. 1993 จัดวางประโยคที่ว่า A MAN CAN'T KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE A MOTHER ลักษณะการใช้ภาษาในประโยคเชิงเปรียบเปรยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงความเป็นชาย (Masculinity)-ความเป็นหญิง (Femininity) บริบทของสถานที่จัดแสดงก็มีนัยสำคัญต่อผลสัมฤทธิ์เช่นกัน ศิลปินตั้งใจเลือกพื้นที่สาธารณะยอดนิยม

ในช่วงเวลานั้นโดยมีผู้คนสัญจรพลุกพล่านติดตั้งในตำแหน่งดึงดูดสายตา ผนวกกับตัวพิมพ์อักษรขนาดใหญ่ซึ่งโฮลเซอร์ได้รับแรงบันดาลใจจากการเดินสำรวจป้ายสื่อโฆษณา โปสเตอร์ สติกเกอร์ของนายทุนในบริเวณพื้นที่ดังกล่าวเป็นการล้อเลียนและเสียดสีความเป็นโลกทุนนิยมไปในตัว

ผลงานชุด from Survival (1983–1985) จัดแสดงเหนือตึกสูงย่าน Times Square, New York ติดตั้งรูปแบบตัวอักษร Helvetica ภาษาอังกฤษพิมพ์ใหญ่สีขาวพื้นหลังสีดำบนจออิเล็กทรอนิกส์ ขนาด 6.1 x 12.2 เมตร เมื่อปี ค.ศ. 1985 แสดงรูปประโยค PROTECT ME FROM WHAT I WANT เป็นหนึ่งในเก้าชิ้นงานซึ่งติดตั้งบนป้ายโฆษณาลักษณะจอ LED ครั้งแรก โดยได้รับการสนับสนุนจาก นักลงทุนผู้ซึ่งเล็งเห็นถึงศักยภาพผลงานศิลปะของโฮลเซอร์ จากนั้น LED จึงถือเป็นสื่อกลางหลักใน การแสดงออกในเวลาต่อมาจนได้รับการขนานนามว่าเป็นศิลปินคนแรกที่บุกเบิกเทคนิคดังกล่าวแต่ก็ แลกมาด้วยความโด่งดังอันไม่นิรนามอีกต่อไป หากพบเห็นผลงานศิลปะลักษณะนี้ใคร ๆ ก็สามารถ สันนิษฐานได้โดยทันทีแล้วเหตุใดโฮลเซอร์ถึงเจตนาปกปิดตัวตนในช่วงแรกเริ่มเนื่องด้วยความ ปรารถนาให้ศิลปะทางภาษาทำงานด้วยตัวของมันเองผ่านพื้นที่สาธารณะ ประกอบเข้ากับ ความสัมพันธ์ในเชิงรูปแบบสื่อหลากหลายชนิด

ตำแหน่งการจัดวางขนาดอักษรพิมพ์ใหญ่เป็นตัวนำสายตาและสามารถส่งสารถึงผู้คนในวงกว้างผู้ชมรับสารและใช้เวลาขบคิดอยู่กับตัวอักษรเหล่านั้นผ่านสายตาได้อย่างเรียบง่ายว่องไว ปราศจากการตีความอันซับซ้อนหรือแม้แต่ไม่ต้องอาศัยภูมิหลังของศิลปินเพื่อทำความเข้าใจว่าศิลปินต้องการสื่อสารสิ่งใดตระหนักถึงประโยคตรงหน้าชั่วขณะนั้นย่อมเพียงพอแล้วการตีความโดยตรงเชิงภาษาอาจจะสะท้อนปัญหาการเลือกปฏิบัติด้วยความไม่เท่าเทียมทางด้านมนุษยชนซึ่งอาจจะไม่ได้ครอบคลุมประชากรทั้งหมดภายในสังคมอเมริกันให้เกิดความรู้สึกปลอดภัย ไร้ซึ่งความวิตกกังวลหวาดกลัวต่อเรื่องใด ๆ ก็ตามยังซ้อนทับไปถึงปัญหาเฉพาะกลุ่มสังคมวัฒนธรรมอื่นได้ในช่วงเวลาเดียวกันทั้งสามารถตีความในประเด็นซ่อนเร้นอื่นได้อีกเช่นกันผ่านบริบทเชิงความหมายโดยนัยเมื่อผลงานชิ้นนี้ปรากฏบนจอโฆษณาขนาดยักษ์ใจกลางมหานคร ล้อมรอบด้วยเหล่าทุนนิยมอื่นในพื้นที่ระแวกเดียวกันนั้น เมื่อเปิดเผยตัวตนว่าเป็นศิลปินหญิงก็ย่อมสร้างความน่าสะพรึงไม่น้อยในชั่วขณะที่กระแสสตรีนิยมเป็นวิพากษ์วิจารณ์นั่นอาจจะเปรียบดั่งอนุสรณ์คำแถลงการณ์จากความเป็นหญิงในสังคมได้เช่นกัน

*ภาพที่ 70 เจนนี โฮลเซอร์, from Survival, 1983–1985, Times Square, New York, LED sign 6.1 x 12.2 metre (ELEPHANT ART, n.d.)*

หากจะประเมินว่าอักษรและถ้อยคำที่ปรากฏในผลงานของโฮลเซอร์ถือว่าประสบความสำเร็จหรือไม่ประการแรกในแง่ตัวบ่งชี้ผ่านการจัดแสดงนิทรรศการทั้งรูปแบบเดี่ยว รวมกลุ่มหรือแม้แต่เทศกาลศิลปะมากมายนับไม่ถ้วนอย่าง documenta, Gwangju Biennale, Venice Biennale เป็นต้น ผลงานได้ถูกเผยแพร่ออกไปอย่างกว้างขวางออกสู่สายตาสาธารณชนระดับนานาชาติ สถานที่จัดแสดงก็ล้วนแล้วเป็นพื้นที่สาธารณะทั้งสิ้น แนวทางการสร้างสรรค์ล้วนอาศัยชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์ (Typography) ร่วมกับศิลปะจัดวางภายนอกหรือพื้นที่สาธารณะโดยอาศัยโครงสร้างสามมิติในสภาพแวดล้อมชุมชนเมืองมากกว่าพื้นที่ภายในอย่างพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ ปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติของรูปแบบของอาคาร ทั้งยังใช้แบบอักษร sans serif หรือในลักษณะคล้ายคลึงกัน สามารถ อ่านได้อย่างชัดเจนแม้จะอยู่ในระยะไกล ซึ่งถ่ายทอดความจริงที่เขียนขึ้นเป็นการส่วนตัวเกี่ยวกับคติ และความเชื่อ มีวัตถุประสงค์ให้ข้อความสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อผู้สัญจรไปมา สร้างคำวิจารณ์และความ ประหลาดใจให้กับผู้ชม เธอค้นพบว่าข้อความเป็นสื่ออันประกอบด้วยคำที่เป็นลายลักษณ์อักษรมี เป้าหมายทำลายโครงสร้างทางสังคมและการเมืองที่เปิดกว้าง ถ้อยคำของเธอนั้นลึกซึ้งแล ะมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ความตระหนักรู้แก่ผู้ชม ขณะที่ยังคงรักรักษาความงามทางภาษาไว้อยู่ ผลงานปัจจุบันบางส่วนเป็นการร่วมมือกับนักเขียนชื่อดังหรืออ้างอิงข้อความจากแหล่งอื่นมากล่าวซ้ำ เช่น For the City, 2005 ฉายภาพบน Rockefeller Center, Bobst Library, New York University และ New York Public Library ใช้ข้อความจากบริบทที่แตกต่างกัน เช่น ข้อความจากเอกสารของกองทัพสหรัฐฯ ที่ไม่เป็นความลับอีกต่อไปจากสงครามในอิรัก ผลงานของโฮลเซอร์มักพูดถึงความรุนแรง การกดขี่ เรื่องเพศ สตรีนิยม อำนาจ สงคราม และความตาย ด้วยข้อกังวลหลักเพื่อให้ความกระจ่างและนำเสนอบางสิ่งที่ปกปิดไว้ในความเงียบงันหรือตั้งใจที่จะซ่อนเร้นไว้

# บทที่ 4
# บทวิเคราะห์ตัวอักษร

จากคุณลักษณะเด่นชัดของผลงานเชิงแนวคิดที่เลือกมาเป็นกรณีศึกษาทั้งหมด 12 ชิ้นงาน โดยแต่ละผลงานผู้วิจัยมุ่งวิเคราะห์คุณลักษณะตัวอักษรในฐานะสื่อร่วมกับการแสดงออกทางศิลปะ และข้อสังเกตทางหลักภาษา เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร วัตถุประสงค์การสื่อสาร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ร่วมกับการอ่านรูปสัญญะและความหมายสัญญะตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมซึ่งไม่ได้ครอบคลุมไปถึงส่วนของการแปลความหมายในเชิงภาษาศาสตร์ เมื่อพิจารณาลึกลงไปจากตัวอักษรตามสาระสำคัญสามารถกระทำจัดกลุ่มได้ 4 ประเด็นหลัก ดังนี้

4.1 การตั้งคำถามต่อธรรมชาติของความเป็นศิลปะ

4.1.1 ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art, 1971

4.1.2 ผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994

4.1.3 ผลงาน Mondrian’s Work XII, 2016

4.2 สตรีนิยม

4.2.1 ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977

4.2.2 ผลงาน When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989

4.2.3 ผลงาน I Am Its Secret, 1993

4.3 การเมือง

4.3.1 ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003

4.3.2 ผลงาน Remembering, 2009

4.3.3 ผลงาน Vote Your Future, 2018

4.4 ปรัชญาชีวิต

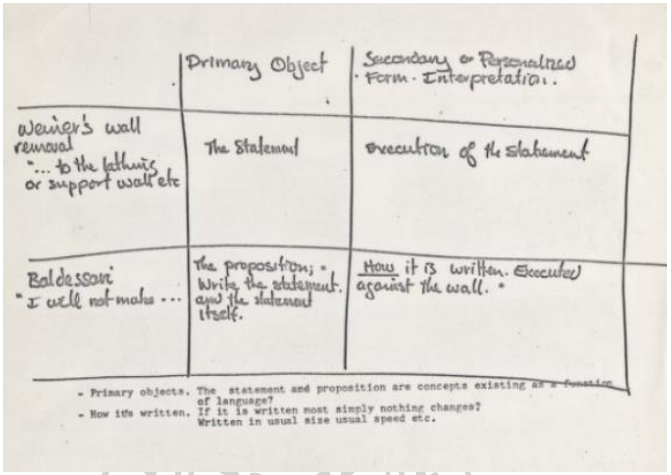
4.4.1 ผลงาน I Am Still Alive, 1970-2000

4.4.2 ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984

4.4.3 ผลงาน Die Philosophie, 1990

**4.1 การตั้งคำถามต่อธรรมชาติของความเป็นศิลปะ**

**4.1.1 ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art, 1971**




*ภาพที่ 71 Plans for the Primary Object, John Baldessari (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.)*

จอห์น บัลเดสซารีอุทิศตัวกับการหาคำตอบของธรรมชาติความเป็นศิลปะหลายทศตวรรษ ตั้งแต่ช่วงแรกเริ่มที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมครุ่นคิดอยู่เสมอว่าศิลปะคืออะไร และถูกทำให้เกิดได้อย่างไร เมื่อได้รับอิทธิพลจากศิลปินและนักปรัชญาที่อธิบายว่าความคิดก็เป็นวิธีการหนึ่งซึ่งมีความสำคัญและเมื่อคิดเสร็จถือว่าผลงานศิลปะนั้นได้เกิดกระบวนขึ้นแล้ว ศิลปะวัตถุเป็นเรื่องไปที่รองลงไป ท้ายที่สุดเขาก็ยังเชื่อว่าศิลปะมาจากศิลปะโดยแท้จริง ท่าทีอันเรียบง่ายเพื่อเน้นย้ำแนวคิดสมัยใหม่ที่ว่าการกระทำใด ๆ ก็ถือเป็นงานศิลปะได้ ซึ่งให้ความสำคัญกับความคิด ภาษา และการกระทำเหนือการผลิตวัตถุทางกายภาพ ใช้ไหวพริบอันเป็นลักษณะเฉพาะกลายเป็นคำพ้องกับแนวคิดนิยม แม้ว่าหลังจากการเคลื่อนไหวจะมีการทำให้เป็นรูปธรรมมากขึ้นด้วยผลลัพธ์ในการจัดแสดง กล่าวคือ ความคิด จดลงสมุดบันทึก จดหมายอธิบายแนวคิด ภาษา และกระบวนการอันได้มาซึ่งผลงานศิลปะ กลับถูกให้น้ำหนักมากกว่าความเป็นวัตถุ ดังในภาพที่ 71 วัตถุหลัก (Primary Object) นั้นเป็นถ้อยแถลงหรือการเขียนขึ้นของตัวมันเองและข้อวินิจฉัยหรือปฏิบัติการทางการตีความทางแนวคิดที่มีอยู่เป็นหน้าที่ของภาษาซึ่งถือว่าอยู่ในขั้นตอนต่อมา

*ตารางที่ 2 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| การคัดลายมือ | 1. ความเชื่อเรื่องใบไถ่บาปของคริสต์ศาสนา<br>2. ศิลปิน (ครู) ผู้ให้ความรู้ด้วยบทลงโทษแก่นักศึกษาศิลปะ (นักเรียน) รวมถึงสร้างบรรทัดฐานหรือตั้งปณิทานว่าจะตนจะสร้างศิลปะชั้นดี สำนึกความผิดของตนต่อสาธารณะ<br>3. นักศึกษาขายจิตวิญญาณฐานะแพะถูกว่าจ้างร่วมสำนึกบาปของศิลปิน<br>4. อีกนัยหนึ่งเมื่อบัลเดสซารีสั่งให้นักศึกษากระทำซ้ำจนสร้างความรู้สึกน่าเบื่อจากพฤติกรรมการคัดลายมือ[3] เพื่อจงใจเย้ยหยันระบบการศึกษาศิลปะมุ่งเน้นใช้วิธีการสอนซึ่งอาศัยการลอกเลียนแบบเป็นเครื่องมือแทนที่จะปลูกฝังคุณค่าผ่านการทดลอง |
| ผนังสีขาวของหอศิลป์ | 1. พื้นที่ศิลปินจัดแสดงผลงาน ถ้อยแถลงสำนึกสู่นิเวศศิลปะผู้ชม และนักวิจารณ์<br>2. นักศึกษาศิลปะเฝ้าใฝ่ฝันได้มีโอกาสจัดแสดงผลงาน<br>3. ถูกเปลี่ยนสถานะเป็นศิลปวัตถุ (ผืนผ้าใบ) ไม่ต่างอะไรจากจิตรกรรมแขวนผนัง |
| Boring หรือ น่าเบื่อ | 1. สถานะของศิลปินถูกวิจารณ์ตัดสินคุณค่าผลงานจากผู้ชม และนักจารณ์ว่าเป็นศิลปะชั้นดีหรือเลว<br>2. สถานะของนักศึกษาถูกวิจารณ์ตัดสินคุณค่าผลงานจากผู้สอนในสถาบันศิลปะ |

[3]พบหลักฐานที่บันทึกไว้ในจดหมายของแกรี่ มาร์คัสและเดนนิส กิล (Gary Marcuse and Dennis Gill) สองนักศึกษาผู้สวมจิตวิญญาณแพะส่งถึงจอห์น บัลเดสซารี กล่าวอ้างถึงปฏิกิริยาของเพื่อนร่วมชะตากรรมคนอื่น ๆ ที่ว่าพวกเขาจะทำก็ต่อเมื่อชอบ จากนั้นหากรู้สึกเบื่อและจากไปในท้ายที่สุด กลับกันทั้งมาร์คัสและกิลแสดงความรู้สึกสนใจและมีอารมณ์ร่วมกับกระบวนการทางความคิดต่อการลงโทษในครั้งนี้โดยยกประโยคของจอห์น เคจ (John Cage) ใจความว่า ถ้ากระทำบางสิ่งบางอย่างที่น่าเบื่อให้ลองทำต่อไปเรื่อย ๆ และความคิดเหล่านั้นจะสยายปีกโบยบินอย่างอิสระในมโนทัศน์ของคุณ ในที่นี้ความคิดมักจะถูกสร้างผลกระทบต่อการกระทำกิจกรรมซ้ำซาก แสดง (ต่อ)

#### 4.1.1.1 ร่างกายและสื่ออื่น

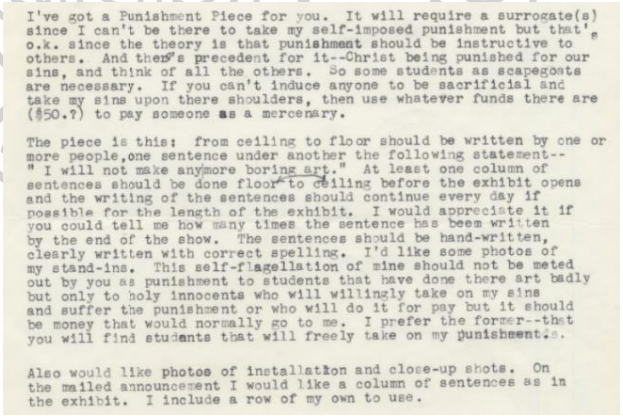
*ภาพที่ 72 นักศึกษาขณะเขียนข้อความ I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Pencil Drawing on the Wall, Dimensions Variable (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.)*

*ภาพที่ 73ภาพที่ 73 นักศึกษาขณะเขียนข้อความ I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 Pencil Drawing on the Wall, Dimensions Variable (Ibid)*

---

ความสอดคล้องกับจุดประสงค์อันน่าเบื่อหน่ายยอกย้อนพอดิบพอดีกับพื้นที่เชิงใคร่ครวญความคิดต่างสนับสนุนตัวผู้กระการวิงวอนต่างสภาวะทางสำนึก (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.)

ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงความคลี่คลายสถานะของตัวอักษรในฐานะสื่อหนึ่งชี้นำความคิดในแง่ความหมายอันปรากฏร่วมผ่านสื่ออื่นอย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบแรกที่ใช้ลายมือตัวเองจรดลงบนกระดาษสมุดบันทึกแฝงเร้นอยู่พื้นที่ส่วนตัวอันเปี่ยมล้นไปด้วยกรอบคิดย้ำเตือน ลงโทษประกาศกร้าวหรืออาจถือได้ว่าเป็นคำตั้งมั่นว่าจะไม่สร้างสรรค์ศิลปะที่น่าเบื่อหน่ายอีกต่อไป เมื่อมีข้อเสนอให้จัดแสดงผลงานในหอศิลป์ภายใต้หลักสูตรปฏิบัติของมหาวิทยาลัย ความลื่นไหลทางสถานภาพแห่งการครุ่นคิดที่ปกปิดไว้ภายในของจอห์น บัลเดสซารีได้เคลื่อนตัวออกสู่ความเป็นสาธารณะครั้งแรก เนื่องด้วยบริบทของพื้นที่อยู่ภายใต้ระบบการศึกษาร่วมกับการให้ความรู้กับผู้เรียนผนวกกับข้อจำกัดที่ทางหลักสูตรไม่สามารถสนับสนุนค่าใช้จ่ายในการเดินทางและอุดหนุนทางการเงินแก่ศิลปินได้ เขาได้เสนอแนวทางที่เรียกว่าชิ้นส่วนของบทลงโทษ ตามทฤษฎีแล้วนั้นการลงโทษจำเป็นจะต้องมีการสั่งสอนจากผู้รู้ พระคริสต์ถือเป็นแบบอย่างหนึ่งแห่งการถูกลงโทษเพราะผิดบาปของมนุษย์ ผลงานชิ้นนี้จึงต้องการต้องการร่างทรงผู้แสดงแทนศิลปินหรือนักศึกษาศิลปะจำนวน 30 คนเปรียบเสมือนแพะผู้ซึ่งเสียสละและแบกบาปของศิลปินไว้บนบ่าด้วยการว่าจ้างด้วยเงินจำนวน 50 ดอลลาร์ คัดข้อความ I Will Not Make Any More Boring Art ด้วยตัวบรรจงชัดเจนสะกดถูกต้องตัวแสดงหนึ่งคนรับผิดชอบอย่างน้อยหนึ่งแถวยาวจากพื้นถึงเพดานก่อนที่นิทรรศการจะเปิดขึ้นและเขียนต่อเนื่องทุกวันจนกว่าจะสิ้นสุดการจัดแสดงนิทรรศการ ภายหลังพบข้อมูลว่ากระทำซ้ำกว่า 4000 ครั้ง โดยใจความนี้ปรากฏในจดหมายถึงภัณฑารักษ์ (ภาพที่ 74)



I've got a Punishment Piece for you. It will require a surrogate(s) since I can't be there to take my self-imposed punishment but that's o.k. since the theory is that punishment should be instructive to others. And there's precedent for it--Christ being punished for our sins, and think of all the others. So some students as scapegoats are necessary. If you can't induce anyone to be sacrificial and take my sins upon there shoulders, then use whatever funds there are ($50.?) to pay someone as a mercenary.

The piece is this: from ceiling to floor should be written by one or more people,one sentence under another the following statement-- " I will not make anymore boring art." At least one column of sentences should be done floor to ceiling before the exhibit opens and the writing of the sentences should continue every day if possible for the length of the exhibit. I would appreciate it if you could tell me how many times the sentence has been written by the end of the show. The sentences should be hand-written, clearly written with correct spelling. I'd like some photos of my stand-ins. This self-flagellation of mine should not be meted out by you as punishment to students that have done there art badly but only to holy innocents who will willingly take on my sins and suffer the punishment or who will do it for pay but it should be money that would normally go to me. I prefer the former--that you will find students that will freely take on my punishment.s.

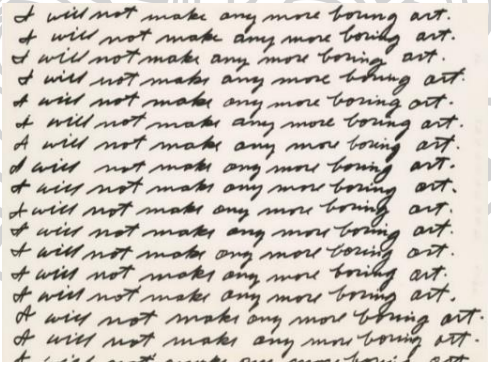
Also would like photos of installation and close-up shots. On the mailed announcement I would like a column of sentences as in the exhibit. I include a row of my own to use.

*ภาพที่ 74 ส่วนหนึ่งของจดหมายจากจอห์น บัลเดสซารีถึงชาร์ลอตต์ เทาเซนด์-กอลท์ (Nova Scotia College of Art and Design, n.d.)*

รูปแบบที่สองร่างกายของนักศึกษาซึ่งถูกครอบทับด้วยมายาคติร่างทรงของศิลปินยังดำเนินต่อไปเมื่อคัดลอกจากลายลักษณ์อักษรของบัลเดสซารีและพิมพ์ซ้ำในรูปแบบภาพพิมพ์หินหมึกดำบนกระดาษจำนวนกว่า 50 ครั้ง รูปแบบที่สามช่วงเวลาคู่ขนานกันศิลปินใช้ร่างกายของตนกระทำการ

เขียนข้อความด้วยปากกาบนกระดาษซ้ำไปซ้ำมาบันทึกภาพระบบแอนะล็อกความยาว 31 นาที 17 วินาที ถ่ายโดยกล้อง Portapak จนเทปหมดม้วน (ภาพที่ 76) ทั้งสามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นออกสู่สายตาสาธารณชนต่างส่งเสริมด้านวิธีคิดของศิลปินให้แข็งแรงขึ้นและเกื้อหนุนกันไปกันมาให้เห็นถึงสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างตัวอักษร ร่างกายผู้กระทำ และความคิดของผู้กระทำ รวมถึงความคิดของผู้อ่านในระดับการตีความยังคงทำงานต่อไป โดยอาศัยรูปลักษณ์ของลายมือรูปแบบแรก นักศึกษาศิลปะบนผนังหอศิลป์ รูปแบบที่สอง นักศึกษาศิลปะซึ่งลอกเลียนแม้แต่เจตนาตัดตอนบรรทัดที่ 17 ให้เห็นเล็กน้อยดังในภาพที่ 75 รูปแบบที่สาม ศิลปินกระทำด้วยตนเอง และตัวเทคนิคทั้งหมดล้วนผ่านกระบวนการเขียนมือ (Handcrafting) ทั้งสิ้น ลักษณะไม่สมบูรณ์ของผลงานในรูปแบบที่สองและการเผยแพร่ภาพเคลื่อนไหวในรูปแบบที่สามเปิดพื้นที่และเวลาเชิงความคิดว่าผลงานยังคงถูกทำงานอย่างต่อเนื่องไม่สิ้นสุด

ต่อมาผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art ถูกทดลองและพัฒนาตามกาลเวลาต้นฉบับลายมือของบัลเดสซารีปรากฏร่วมกับสื่อหลากหลายชนิด สาระสำคัญของประโยคเกาะเกี่ยวความหมายโดยตรงอยู่ในทุกเทคนิค แต่ความหมายแฝงยังคงเด่นชัดในสื่อจำพวกที่เห็นฉากทัศน์กระทำชัดเจน หรือการจัดวาง (Installation) ขนาดใหญ่ปะทะสายตาบางประเภทมากกว่าสื่อเชิงอุตสาหกรรมเน้นปริมาณอย่างการพิมพ์ดิจิทัลบนพื้นผิววัตถุสำเร็จรูปเพื่อการใช้งาน




*ภาพที่ 75 จอห์น บัลเดสซารี, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Lithograph, 57.3 × 76.5 cm (Whitney Museum of American Art, n.d.)*

*ภาพที่ 76 จอห์น บัลเดสซารี, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971, Single-channel digital video, transferred from video tape, black-and-white, sound, 31 min., 17 sec. (The Museum of Modern Art, n.d.)*

**4.1.1.2 สรรพนามบุรุษที่ 1**

พิจารณาระดับบุรุษสรรพนามศิลปินใช้เลือกใช้สรรพนาม “I” ขับเน้นแทนตนเองในมณฑลของผู้กระทำ คือ ศิลปิน นักเรียนศิลปะ ผู้ชม โดยแบ่งแยกอำนาจหน้าที่ทางการสื่อความหมายตรงตามบทบาทนั้น ๆ ทั้งยังแสดงความใกล้ชิด ชักจูงให้มีความรู้สึกร่วมกับประโยคขณะเขียนและอ่าน พิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคเน้นย้ำด้วยคำกริยาช่วย Will ในภาษาอังกฤษแสดงเจตนาจำนงว่า จะ กระทำบางอย่าง ตามด้วยรูปแบบอาการปฏิเสธด้วยคำว่าไม่ (Not) ทำหน้าที่ขยายกริยาช่วยอีกทอดหนึ่ง กริยาแท้ของประโยคนี้ คือ Make (ทำ) การวางตำแหน่งไวยากรณ์กริยาวิเศษณ์ของ Any More ย้ำชัดถึงโครงสร้างประโยคปฏิเสธแสดงอาการเคยกระทำในอดีตแต่ในอนาคตจะไม่กระทำแล้ว ซึ่งเชื่อมโยงกับคุณศัพท์อย่าง Boring หรือ น่าเบื่อ ขยายคำนามแสดงทัศนะในเชิงลบเพื่อคอยย้ำเตือนว่าฉันจะยุติการกระทำอันน่าเบื่อทางศิลปะ ซึ่งในทางกลับกันขับเน้นให้เจตจำนงประสงค์จะกระทำศิลปะชั้นดีออกมาในระดับความหมายแฝง

**4.1.2 ผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994**

สำหรับ A Case Study of Transference หากอ่านความหมายจากชื่อ กรณีศึกษาอันเกี่ยวเนื่องกับยักย้ายถ่ายโอน การจับหมูสองตัวมันใส่ความหมายด้วยอักษรคล้ายตัวเขียนจีนและละติน ปล่อยให้กิจวัตรและการดำรงอยู่ของสัตว์ดำรงไปต่อสายตาผู้ชม เป็นผลงานที่กระตุ้นความคิดอย่างมาก ทั้งในแง่ความหมาย การจงใจทางความคิด และวัฒนธรรม สวี่ ปิงเติบโตในช่วงเวลาปฏิวัติวัฒนธรรมจีน ถูกตัดขาดจากโลกภายนอกโดยสิ้นเชิง จึงใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการทำงานในฟาร์มสัตว์ในชนบท จากนั้นเขาทำงานให้กับกองพลโฆษณาชวนเชื่อของจีน ลักษณะการใช้โปสเตอร์ขนาดใหญ่จุดประกายการ

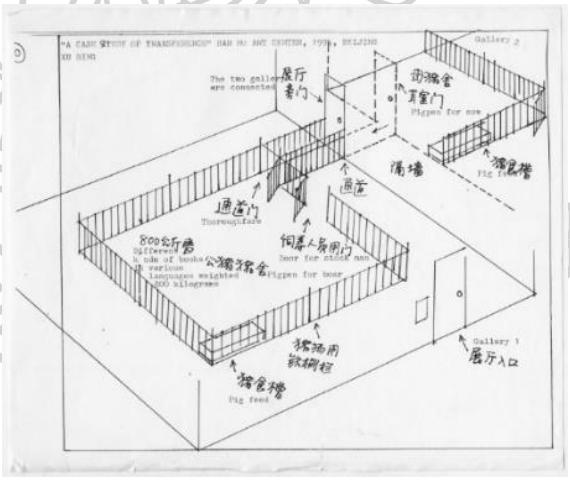
ประดิษฐ์ตัวอักษรบนตัวของหมู แต่เมื่อพิพิธภัณฑ์กุกเกนไฮม์ (Guggenheim Museum) ตัดสินใจที่จะจัดแสดงนิทรรศการดังกล่าวในชื่อ Art and China หลังปี 1989: Theatre of the World พร้อมด้วยผลงานอีกสองชิ้นซึ่งรวมถึงการใช้สัตว์ซึ่งถือว่าเป็นการทารุณกรรมสัตว์ จึงถูกร้องเรียนในถอดถอนออกจากการจัดแสดงครั้งนั้น

*ตารางที่ 3 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| หมู | 1. สัตว์ประเภทหนึ่งและนิยมนำมาเป็นวัตถุดิบหลักในการประกอบอาหารของหลักของมนุษย์<br>2. ความเชื่อระดับวัฒนธรรม เช่น ชาวจีนเชื่อว่าหมูเป็นสัญลักษณ์ของความมั่งคั่งร่ำรวยและเป็นหนึ่งในปีนักษัตร ศาสนาอิสลามถือว่าเป็นสัตว์สกปรก (นะญิส) ชาวไทยเปรียบเปรยกับความเกียจคร้านอย่างสุภาษิต ดินพอกหางหมู<br>3. เมื่อประทับตัวอักษรลงไปความหมายเดิมในระดับที่ 1 และ 2 จะถูกใส่เข้าไปเพิ่มและครอบทับอีกชั้นหนึ่ง |
| สุกรเลี้ยงเพศเมีย | 1. ถูกประทับอักษรคล้ายตัวเขียนในภาษาจีน<br>2. มีอารยธรรม |
| หมูป่าเพศผู้ | 1. ถูกประทับอักษรคล้ายตัวเขียนในภาษาละติน<br>2. ไร้อารยธรรมหรือป่าเถื่อน |
| การร่วมเพศ | 1. เพศผู้เป็นตัวแทนการกระทำของชาติตะวันตก ยกตัวอย่างเหตุกาณ์ล่าอาณานิคมในสงครามฝิ่นสมัยราชวงศ์ชิงซึ่งเป็นราชวงศ์สุดท้ายของจีนกับอังกฤษในช่วงกลางศตวรรษที่ 19<br>2. เพศเมียเป็นตัวแทนอาการถูกกระทำของชาวจีนหรือแม้แต่วัฒนธรรมร่วมเอเชียตะวันออก |
| การจ้องมอง (Gaze) | 1. มนุษย์อยู่ในฐานะเหนือกว่าสัตว์เดรัจฉาน |
| การประทับอักษร | 1. ตีตราหรือบันทึก |
| ตำรา | 1. เครื่องมือประเทืองปัญญาของมนุษย์ |
| กองฟาง | 1. วัสดุต้อยต่ำ |
| คอกสัตว์ | 1. จำกัดกรอบหรือบรรทัดฐานบางอย่าง<br>1. แสดงอาณาเขต |

#### 4.1.2.1 ร่างกายและสื่ออื่น

บริบทของวัฒนธรรมการศึกษาร่างกายของสัตว์ต่างจากร่างกายมนุษย์ ซึ่งในความเชื่อของชาวจีนนิยมบริโภคเนื้อหมูกันนับแต่โบราณ ถือเป็นสัตว์เลี้ยงประจำบ้านมีความสำคัญจนถึงขนาดที่ชาวจีนบัญญัติคำว่าแปลว่า บ้าน ต้องเอาตัวอักษรที่แปลว่าหมูมาประกอบด้วย อักษรจีนตัวแรก คือ 宀 อ่านว่า เหมียน แปลว่า หลังคา สิ่งปลูกสร้างที่มีหลังคา อักษรจีนตัวที่สอง คือ 豕 อ่านว่า สื่อ แปลว่า หมู เมื่อเอาอักษรจีนสองตัวนี้ประกอบกัน จะได้อักษรตัวที่สาม คือ 家 อ่านว่า เจีย แปลว่า บ้าน จึงหมายถึงการมีหมูอยู่ใต้หลังคา เป็นดังสำนวนของชาวจีนที่ว่า 无猪不成家 แปลว่า ไม่มีหมู ก็ไม่เป็นบ้าน เปรียบเปรยว่าบ้านใดไม่มีหมูก็คงยากจน (MGR Online, 2561) โภคทรัพย์สำคัญมีมูลค่าจึงจำเป็นต้องทำคอกเล้าให้อยู่อาศัย การจัดแสดงครั้งนี้สวี่ปิงได้ร่างลักษณะการติดตั้งไว้ในภาพที่ 77 และภาพที่ 78 เป็นการจัดแสดงลักษณะการติดตั้งจริงหลังจากแสดงสดแทนที่ด้วยจอแสดงภาพวิดีโอบันทึกการแสดงในปี 2018 จัดแสดงที่ Ullens Centre for Contemporary Art, Beijing, China ในปี 2019 จัดแสดงที่ Somerset House, London, England




*ภาพที่ 77 ภาพร่างการติดตั้งผลงาน A Case Study of Transference (Busan Biennale, 2016)*

*ภาพที่ 78 การจัดแสดงผลงานในรูปแบบ Performance and video editing (Xu Bing, n.d.)*

**4.1.2.2 ตัวอักษรไร้ความหมาย**

สร้างสภาวะกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็น เติมแต่งและสวมใส่ความหมายจากประสบการณ์ของผู้ตีความ ด้วยความพยายามค้นคว้าหาความเชื่อมโยงกับความรู้เดิมที่ตนมีเพื่ออ่านตัวอักษรที่ปรากฏ ซึ่งสวี่ปิงได้เริ่มทดลองในช่วงต้นทศวรรษ 1990 พัฒนาระบบการเขียนภาษาอังกฤษที่เรียกว่าการประดิษฐ์ตัวอักษรแบบคำสี่เหลี่ยม (Square Word Calligraphy) ซึ่งจัดตัวอักษรของคำภาษาอังกฤษแต่ละคำให้มีโครงสร้างคล้ายกับตัวอักษรจีน ผลลัพธ์ประการหนึ่งของโครงการนี้ คือ ผู้ที่ไม่ใช่คนจีนสามารถเข้าใจตัวอักษรจีนอันประกอบด้วยการออกเสียงและความหมายของคำตามพจนานุกรม บทนำสู่การประดิษฐ์ตัวอักษรอักษรวิจิตรอังกฤษสมัยใหม่ (New English Calligraphy) ขยายศักยภาพการสอนของการเขียนใหม่ ทั้งวิธีการเตรียมหมึก จับพู่กัน และดำเนินการฝึกแปรง ในกระบวนการถอดรหัสข้อความของสวี่ปิง ผู้ชมจะทำลายอุปสรรคทางวัฒนธรรม ช่วยให้เข้าใจภาษาเขียนภาษาจีนได้ง่ายขึ้น และทำให้ผู้ฟังในวงกว้างสามารถเพลิดเพลินกับการประดิษฐ์ตัวอักษรได้

*ภาพที่ 79 บรรยากาศการเรียน Square Word Calligraphy Classroom, 1994-1996, Mixed-media installation; instructional video, model books, copybooks, ink, brushes, brush stands, blackboard (Xu Bing, n.d.)*

**4.1.3 ผลงาน Mondrian's Work XII, 2016**

การหยิบยืมผลงานของพีท มงเดรียน (Piet Mondrian, ค.ศ. 1872-1944) ผู้บุกเบิกศิลปะ นามธรรมเรียบง่ายขึ้นทีละขั้น ซึ่งมงเดรียนเรียกว่า นีโอพลาสติกนิยม (Neo-Plasticism) ซึ่งจำกัดอยู่เพียงแม่สีสามสี และช่องตาราง (Grid) ตัดสีเส้นแนวตั้งและแนวนอนด้วยสีดำบนพื้นผิวสีขาว วิธีการแสดงออกของกลุ่มลัทธิ De Stijl ซึ่งเป็นผลงานที่สร้างความตกตะลึงต่อสังคมศิลปะสมัยใหม่ในยุคแรกอยู่ไม่น้อย เมื่อโจเซฟ โคสุธนำมาใช้โดยในความหมายโดยอาศัยประโยคในการกำหนดพื้นที่ร่วมกับการแบ่งช่องสี

*ตารางที่ 4 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| วางตำแหน่งคำตามช่องสี | 1. จำกัดกรอบความหมายตามพื้นที่ เช่น ประโยคแรก The picture, the object, and the space create relationships. The object itself has its own relationships. ประโยคที่สอง The object is a limited space with relationships. และประโยคสุดท้าย We observe one color, one form. เป็นต้น |
| หยิบยืมภาพวาดของพีท มงเดรียน | 1. ตัวแทนของความเป็นอิสระจากการนำเสนอ และความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติของศิลปะในช่วงสมัยใหม่<br>2. นำกลับตั้งคำถามถึงธรรมชาติของศิลปะด้วยข้อนำเสนอใหม่ |

**4.1.3.1 วัสดุสำเร็จรูป**

การขบคิดทางต่อศิลปะวัตถุของโคสุธต้องเชื่อมโยงกับมโนทัศน์ของการแสดงออกถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับภาษาได้มากที่สุด และเป็นแนวคิดที่แย้งว่าศิลปะต้องตั้งคำถามกับตัวเองอยู่ตลอดเวลา เขาไม่คิดว่าศิลปะเป็นเพียงวัตถุ เช่น ภาพวาดหรือประติมากรรม แต่ให้คิดว่าเป็นความคิดหรือการรับรู้ก่อน ศิลปะทั้งหมดหลังจากดูชองป์เป็นศิลปะเน้นแนวคิด เพราะศิลปะสำหรับเขาดำรงอยู่ด้วยความคิดเท่านั้น ในคริสต์ทศวรรษ 1960 เรียกได้ว่าศิลปินเป็นนักปรัชญาเหนือสิ่งอื่นใด เก้าอี้ไม้ในผลงานคือสิ่งที่ศิลปะเรียกว่า สำเร็จรูป ซึ่งเป็นการแสดงออกอันที่ได้รับความนิยมจากดูชองป์ การนำสิ่งของออกจากการใช้งานในชีวิตประจำวันและแสดงความหมายของวัตถุนั้นอีกครั้งใน

พื้นที่เช่นพิพิธภัณฑ์ ดังนั้น เก้าอี้จึงไม่ใช่วัตถุใช้สำหรับนั่งอีกต่อไป แต่เป็นสิ่งที่สังเกตและวิเคราะห์ได้ยกระดับว่าเป็นวัตถุทางศิลปะ การทดลองใช้วัสดุสำเร็จรูปจึงเริ่มตั้งแต่นั้นมาไม่ว่าจะเป็นไฟนีออนดัดกล่องไฟ สิ่งของเครื่องใช้ เป็นต้น

**4.1.3.2 การพรรณนา**

พิจารณาระดับความสัมพันธ์ระหว่างประโยคที่ศิลปินเลือกใช้ชักจูงให้มีความรู้สึกร่วมขณะอ่าน พิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคเน้นย้ำถึงแสดงเจตจำนงบ่งชี้และโน้มน้าวให้ขบคิดผ่านถ้อยคำ ตัวอย่าง Here one may state the conception of art depends not only on the epoch in which it is created, but also on personal character. Not many people value a clear and direct expression of true reality. Generally they prefer to see it veiled by subjective feelings and their need for romanticism or symbolism – for the expression of the tragic in daily life. แสดงให้เห็นการตกตะกอนของผู้เขียนได้เป็นอย่างดีโดยอ้างอิงถึงแนวความคิดเกี่ยวกับศิลปะนั้นไม่เพียงแต่ขึ้นอยู่กับการขีดเส้นแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น แต่ขึ้นอยู่กับความเป็นปัจเจกบุคคลอีกด้วย น้อยคนนักจะให้ความสำคัญกับการแสดงออกถึงความจริงแท้อย่างตรงไปตรงมา โดยพวกเขาเลือกที่ถูกบดบังมันด้วยความรู้สึกส่วนตัวและความต้องการแนวโรแมนติกหรือสัญลักษณ์เพื่อแสดงออกถึงโศกนาฏกรรมในชีวิตประจำวัน มีทั้งประโยคกล่าวเปิดตามด้วยขยายความและสรุปในท้ายที่สุด

**4.2 สตรีนิยม**

**4.2.1 ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977**

ตลอดอาชีพการงานของแคโรลี ชะนีแมนน์ใช้ร่างกายขับเคลื่อนและตรวจสอบบทบาททางเพศของผู้หญิง มองหาความเป็นไปต่อการปลดปล่อยอิสรภาพตัวบุคคลจากแบบแผนทางสังคมและสุนทรียภาพแห่งการถูกกดขี่ ด้วยความเป็นไปของแนวทางสร้างสรรค์ด้านภาพยนตร์ การแสดง ภาพถ่าย และการจัดวาง ตลอดจนสื่อประสม จากแรงบันดาลใจใกล้ตัวทั้งจินตภาพ เทพปกรณัมกรีก เพศสภาวะ และแรงขับดันทางเพศในชีวิตประจำวัน รวมถึงประวัติส่วนตัวและการสูญเสียสัตว์เลี้ยง ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้บุกเบิกเส้นทางศิลปะขบวนการสตรีนิยม ผลงาน Interior Scroll นำเรื่องเพศหญิงมากางออกอย่างเปิดเผย และต่อต้านแนวความคิดปิตาธิปไตย ผ่านวัตถุอย่างอวัยวะเพศหญิงก่อแรงปะทะกับผู้ชมอันเปิดพื้นที่พิพาทรุนแรงผลงานหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก จะเห็นได้จากภาพร่างลงวันที่ 22 มิถุนายน ค.ศ. 1974 เธอขบคิดและพิถีพิถันกับการคัดสรรข้อความที่จะต้องอ่านในม้วนกระดาษที่ดึงออกมาอย่างมีนัยและกำกับด้วยคำว่า The Message ซึ่งหมายถึง สาสน์ของผลงานชิ้นนี้และต่อมาได้นิยามถ้อยคำเหล่านั้นว่าความรู้ (The Knowledge)

*ภาพที่ 80 แคโรลี ชะนีแมนน์, preparatory drawing for Interior Scroll, 1974. Getty Research Institute. The GRI holds Schneemann's archive. (William Poundstone, 2022)*

*ตารางที่ 5 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| ช่องคลอด/อวัยวะเพศ | 1. ความเป็นมารดาและสถานะแห่งการให้กำเนิดและความอุดมสมบูรณ์เปี่ยมล้นด้วยความรู้สึกปีติยินดี ทั้งยังเป็นจุดเชื่อมการเปลี่ยนแปลงระหว่างภายในและภายนอกร่างกาย<br>2. ตำแหน่งอวัยวะหนึ่งของร่วมเพศ<br>3. อาณาบริเวณของพื้นที่ภายในร่างกาย มายาคติทางสังคมวัฒนธรรมคริสเตียนหล่อหลอมจนเกิดวาทกรรมว่าช่องลึกนี้ให้ความรู้สึกถึงความสะพรึงกลัว ขยะแขยง จุดอับและเปียกชื้นสมควรถูกปกปิด<br>4. แหล่งความเชื่อทางจิตวิญญาณและการบูชาอันศักดิ์สิทธิ์ในหลายวัฒนธรรม เช่น ศาสนาฮินดู |
| เปลือยกายป้ายสีและการเปลี่ยนท่าทาง | 1. การศึกษากายวิภาคของมนุษย์ในหลักสูตรศิลปะ<br>2. ร่างกายเปรียบเสมือนผืนผ้าใบทางจิตรกรรม และมีสถานะเป็นประติมากรรมได้อีกด้วย<br>3. อิสระต่อแสดงเนื้อหนังมังสาทางกายภาพ การกระทำ และ |
| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
| | การตอบสนองอารมณ์ได้อย่างเปิดเผย |

| | |
|---|---|
| อาการสอดใส่ | 1. ขยายออกเพื่อรองรับอาการกระทำ |
| ล้วงดึงออก | 1. สำเร็จกิจหรือถูกกระทำแล้ว |
| การอ่าน | 1. กระตุ้นการรับรู้นำไปสู่กระบวนการคิดเพื่อเชื่อมโยงปฏิสัมพันธ์ในบริบทเชิงความหมายเข้ากับการแสดงสดตามมา<br>2. การสนทนาหรือปฏิกิริยาโต้ตอบคำวิพากษ์วิจารณ์ เช่น ศิลปินชาย หรือแม้แต่นักวิจารณ์หญิงอย่างแอนเน็ตต์ มิเชลสัน (Annette Michelson) ระบุตนว่าไม่สามารถชมภาพยนตร์ของชนีแมนน์ได้ อีกนัยประสบการณ์ของผู้หญิงจะถูกรับฟังได้อย่างไรหากยังโดนปฏิเสธจะมีส่วนร่วมของผู้หญิงด้วยกัน |
| ถ้อยคำ | 1. ส่วนหนึ่งของข้อความในม้วนกระดาษสำหรับการแสดงสดครั้งแรก “be married to quiet tame drones they will not say what a great mother you would be<br>or do you like to cook and where you might expect |
| ถ้อยคำ | understanding and appreciation you must expect NOTHING” ชี้บทบาทของผู้หญิงหลังจากแต่งงานเปลี่ยนผ่านสู่ความเป็นแม่และแม่บ้าน<br>2. ส่วนหนึ่งของข้อความในม้วนกระดาษสำหรับการแสดงสดครั้งที่สอง “HE SAID WE CAN BE FRIENDS EQUALLY THO WE ARE NOT ARTISTS EQUALLY I SAID WE CANNOT BE FRIENDS EQUALLY AND WE CANNOT BE ARTISTS” EQUALLY” ชี้สถานภาพความไม่ทัดเทียมกันและความต่างของเป็นที่ยอมรับทางเพศในแวดวงศิลปะ |
| จ้องมอง | 1. ถูกคุกคามและล่วงละเมิดทางสายตา<br>2. การตัดสินและการถูกประเมินคุณค่า |

#### 4.2.1.1 ร่างกายและสื่ออื่น

การอธิบายอวัยวะเพศหญิงว่าเป็น abyss หมายถึง ห้วงเหวลึกและอเวจีของพวกกรีก เปลี่ยนความหมายของเพศหญิงในทางตรงกันข้ามกินเวลากว่า 2,000 ปี เรือนร่างของผู้หญิงได้กลายไปสู่เชิงลบ เป็นอุปสรรคต่อการรักษาความบริสุทธิ์ผุดผ่องของเหล่านักบวช (ชาย) กลายเป็นเรื่องทางเพศอันน่ารังเกียจ ความลับนี้ซุกซ่อนอยู่ตามหน้าประวัติศาสตร์ ในกรณีโลกศิลปะมีผลงานหลายชิ้นที่ว่าจ้าง

ให้ทำขึ้น 2 รูปแบบทั้งส่วนตัวและเผยต่อสาธารณชน อวัยวะเพศสตรีและช่องคลอดถือเป็นเรื่องต้องห้ามซึ่งบ่งชี้ว่าควรแก่ซ่อนเร้นมาจนถึงช่วงทศตวรรษที่ 1970 บริบทสังคมสมัยใหม่และการเคลื่อนไหวของชะนีแมนน์และกลุ่มสตรีนิยมชี้ให้เห็นว่าเป็นนี่คือแหล่งกำเนิดขององค์ความรู้สำคัญการที่ศิลปินหญิงแสวงหาพื้นที่ยืนหยัดในวงการศิลปะ เสาะแสวงหาและทวงคืนวัสดุหรือวัตถุเดียวรวมถึงท้าทายระบบการศึกษาและมาตรฐานศิลปะที่ถูกกำหนดโดยเพศชาย

กระบวนการเรียกร้องสิทธิสตรีทำให้เกิดการทบทวนสถานะความเป็นศิลปิน รวมทั้งพื้นที่ทางวัฒนธรรมทั้งชายและหญิง หยิบยกผลงานศิลปินหญิงในอดีตมาศึกษากันใหม่เพื่อขยายรากฐานความเข้าใจให้กว้างขวางขึ้น รวมถึงยกระดับงานบางชิ้นที่ไม่เคยถูกพิจารณามาก่อน ผลงานประติมากรรมของจูดี ชิคาโก (Judy Chicago, ค.ศ. 1939) ชื่อ The Dinner Party นำเสนอผ่านมิติแห่งการเฉลิมฉลองสิทธิมนุษยชน ความหวัง การเปลี่ยนแปลง และสากลนิยม ด้วยประเพณีการรวมกลุ่มทำกับข้าวจัดเลี้ยงของเพศหญิงซึ่งนอกเหนือพื้นที่แห่งความรู้สึกปัจเจกของเพศชาย สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1974-1979 จัดวางโต๊ะอาหารรูปทรงสามเหลี่ยมสำหรับ 39 ที่นั่ง เย็บปักถักร้อยผืนผ้าปูโต๊ะอย่างประณีต สิ่งทอระบุรายชื่อศิลปินหญิงหรือนักเขียนหญิงในอดีตที่สำคัญของประวัติศาสตร์ ล้วนเป็นผู้ถึงแก่กรรมทั้งสิ้นในช่วงเวลานั้น ยกเว้นจอร์เจีย โอคีฟ (Georgia O’Keefe) เป็นวิธีการหยิบยืมศักยภาพตัวอักษรมาใช้ส่งเสริมความเข้าใจประเด็นให้กว้างขึ้นคล้ายคลึงกับ Interior Scroll จัดวางจานชามเซรามิกและประติมากรรมอาหารดัดแปลงให้มีรูปทรงคล้ายอวัยวะเพศหญิง พื้นที่เฉพาะนี้เปิดคำถามเกี่ยวกับแหล่งกำเนิดของโครงสร้างและศูนย์กลางอำนาจของทุกสิ่งในโลกล้วนมาจากพื้นที่เฉพาะของสตรีเพศหรือไม่ (ออมสิรี ปานดำรง, 2564: 150)

*ภาพที่ 81 จูดี ชิคาโก, The Dinner Party, 1974-79, Ceramic, porcelain, textile, 1463 x 1463 cm (Brooklyn Museum, n.d.)*

ทำนองเดียวกันผลงานประติมากรรม Two Fried Eggs and Kebab, 1992 ของซารา ลูคัส (Sarah Lucas, ค.ศ. 1962) จัดวางไข่ดาวและเคบับบนโต๊ะไม้ในคล้ายตำแหน่งหน้าอกและอวัยวะเพศ ดูเหมือนภาพเปลือยสตรีด้วยการประกอบสร้างอย่างง่าย เหน็บแหนมศิลปะชั้นสูงตะวันตกที่ชักนำแปลงร่างกายสตรีในฐานะวัตถุเพศดึงดูดสายตาบุรุษ ซึ่งสัญลักษณ์อันเรียบง่ายและตรงไปตรงมาปรากฏซ้ำจนเป็นแบบแผนบ่งบอกถึงเพศสภาพ ทั้งหน้าอกและอวัยวะเพศเรื่องของผู้สร้างหรือผู้ให้กำเนิดนั้นสัมพันธ์กันไปโดยปริยายกับความเป็นแม่ซึ่งสื่อความหมายเชิงบวก เสียงสะท้อนจากสตรีเริ่มต้นจากสาระแห่งการให้กำเนิดนับแต่สมัยโบราณ มักกล่าวถึงผู้หญิงในฐานะผู้สร้างสอดคล้องกับตำนานการสร้างโลกในวาทกรรมหลากวัฒนธรรม เช่น แผ่นดินแม่ (Motherland) พระแม่ธรณี (Bhumi Devi) เป็นต้น ข้อมูลเหล่านี้เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงระบบทางสังคมที่สตรีมีอำนาจแห่งความเป็นเพศอันศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Gender) ที่ยึดถือกันมาแต่อดีตด้วยบทบาทของผู้ให้กำเนิดของจิตวิญญาณ

*ภาพที่ 82 ซารา ลูคัส, Two Fried Eggs and Kebab, 1992, Table, fried eggs, kebab, and photo, 151 x 89.5 x 102 cm (KATE MENARD, 2018)*

ในแวดวงวิชาการเพิ่งได้รับความสนใจเมื่อไม่กี่ทศตวรรษที่ผ่านมา โดยมิเชล ฟูโกต์มองอำนาจในฐานะความหมายสิ่งที่ดำเนินความเป็นไปของสังคมในทุกด้าน เชื่อมโยงกับกรอบคิดหรือมโนทัศน์แต่ละยุคสมัยผ่านวาทกรรม คำพูดหรือข้อเขียนที่ผลิตขึ้นเหล่านั้นกลายเป็นความจริงจนสามารถกำหนดและควบคุมความเป็นไป มนุษย์ผู้ซึ่งเป็นสิ่งประดิษฐ์ทางสังคมชนิดหนึ่งและร่างกายเคลื่อนออกจากลักษณะธรรมชาติสู่การเป็นผลผลิตแห่งการฝึกฝน ถูกประกอบสร้าง แต่งเติมให้เป็นไปต้องการจนสัมพันธ์กับค่านิยม ทุกสิ่งที่พึงกระทำต่อร่างกายตั้งแต่กำเนิดล้วนมีผลจากประดิษฐกรรมทางสังคมมากกว่าธรรมชาติของมันเอง การใช้ร่างกายในศิลปะการแสดงสดท้าทายระบบศิลปะแบบ

เก่าด้วยการต่อต้านความเป็นศิลปะวัตถุ ตั้งคำถามต่อสถาบันทางศิลปะช่วงเวลาปี 1960 ที่ชักนำศิลปะไปสู่ขั้วของการค้า ผันร่างกายให้กลายเป็นชิ้นงานด้วยคุณสมบัติไม่สามารถซื้อขายหรือสะสมได้ แม้การบันทึกภาพนิ่งหรือภาพเคลื่อนไหวจะเข้ามามีบทบาทในการจัดเก็บ หลังจากเปิดตัวในรูปแบบการแสดงสดด้วยร่างกายของชะนีแมนน์เองในปี 2 ครั้ง จากนั้นมีการจัดแสดงม้วนกระดาษจริงที่ดึงออกมาจากช่องคลอดในภาพที่ 83 และภาพถ่ายระหว่างกระทำการแสดงสดในภาพที่ 84 และพัฒนาขยับชุดความคิดเดียวกันกับการแสดงสดแต่อาศัยการถ่ายทำตัวแสดงแทนในลักษณะผลงานวิดีทัศน์ชื่อว่า Interior Scroll - The Cave ในปี 1995 ความยาว 7 นาที 30 วินาที ภาพสีและเสียงประกอบ (ภาพที่ 85) โดยใช้นักแสดงหญิงเปลือยเจ็ดคนสวมบทบาทของชะนีแมนน์ทำพิธีกรรมแบบเดียวกับผลงาน Interior Scroll แต่กลับไม่สามารถแทนที่อรรถรส ประสบการณ์ และบริบทแวดล้อมปรากฏจริงได้ ทำหน้าที่ได้เพียงย้ำเตือนให้ระลึกถึงสิ่งที่เกิดขึ้นและสิ้นสุดลงช่วงเวลาหนึ่ง ศิลปะสื่อการแสดงสดเป็นสิ่งเฉพาะกาลไม่อาจกระทำซ้ำได้ แม้จะทำซ้ำงานชิ้นเดิมแต่ผลงานก็จะต่างไปแปรผันตามพื้นที่และเวลา ทั้งบรรยากาศและความสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงานศิลปะ เลือนเส้นแบ่งที่เคยมีระหว่างศิลปะกับสิ่งอื่นเห็นได้จากการดึงศาสตร์ที่หลากหลายเข้ามามีส่วนร่วม ทั้งศิลปะการแสดง (Performing art) พิธีกรรมทางศาสนาและความเชื่อ เครื่องดนตรีและอื่น ๆ

*ภาพที่ 83 แคโรลี ชะนีแมนน์, Interior Scroll, 1975. Hammer Museum (Ibid)*

*ภาพที่ 84 แคโรลี ชะนีแมนน์, preparatory drawing for Interior Scroll, 1974, Prints & Multiples Suite of 13 gelatin silver prints on fiber paper, each mounted on museum board, colophon page, 28.0 x 35.5 cm (Art Basel, 2017)*

*ภาพที่ 85 แคโรลี ชะนีแมนน์, Interior Scroll - The Cave, 1995, 7:30 min., color, sound (Carolee Schneemann Foundation, n.d.)*

**4.2.1.2 สรรพนามบุรุษที่ 1 2 และ 3**

พิจารณาระดับบุรุษสรรพนามที่ศิลปินเลือกใช้ในการแสดงสดครั้งแรกในปี ค.ศ. 1975 แทนด้วย You หรือ คุณ และ They หรือ พวกเขา ในมณฑลของผู้ที่พูดด้วยกับผู้ที่ถูกพูดถึง และในการแสดงสดครั้งที่สองในปี ค.ศ. 1977 แทนด้วย I หรือ ฉัน, You หรือ คุณ, We หรือ พวกเรา และ He หรือ เขา ในมณฑลของผู้พูด ผู้ที่พูดด้วย ผนวกผู้พูดเข้ากับผู้ที่พูดด้วย และผู้ที่ถูกพูดถึง โดยแบ่งแยก

อำนาจหน้าที่ทางการสื่อความหมายตรงตามบทบาทนั้น ๆ ทั้งยังแสดงความใกล้ชิด ชักจูงให้มีความรู้สึกร่วมกับประโยคขณะฟังและอ่าน พิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคเน้นย้ำถึงแสดงเจตจำนงบ่งชี้และโน้มน้าวให้ขบคิดผ่านถ้อยคำ

**4.2.2 ผลงาน When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What WillYour Art Collection Be Worth? 1989**

เมื่อชื่อเสียงของกอริลลา เกิลส์เติบโตและเกิดความเคลื่อนไหวขึ้นโหมกระพือการเรียกร้องพื้นที่ให้กับสตรีในคลื่นลูกที่ 2 จนส่งไม้ต่อไปยังคลื่นลูกที่ 3 ครอบคุลมถึงประเด็นบทบาทเพศที่ตายตัวนั้นมีส่วนสร้างความไม่เท่าเทียมในสังคมทั้งยังจำกัดทางเลือกและอิสรภาพต่อการแสดงความคิดเห็นปัจเจกบุคคลในระดับเพศ ทำให้โลกรู้จักเพียงชายหญิงไม่ยอมรับความหลากหลายทางเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติ หรือแม้แต่วัฒนธรรม ทั้งในและนอกวงการศิลปะ รวมถึงฮอลลีวูด การเมืองฝ่ายขวา และการสมรสเท่าเทียม จนท้ายที่สุดได้รับร่วมมือจากสถาบันที่เคยกีดกันอย่าง Tate Modern และ MoMA อีกด้วย ซึ่งในผลงาน When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? กล่าวถึงราคาศิลปะร่วมสมัยพุ่งสูงขึ้นอย่างมาก อย่างไรก็ตาม ผลงานของศิลปินหญิงร่วมสมัยไม่ได้สะท้อนถึงการเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วตามกลไกของตลาด ข้อความตักเตือนนักสะสมงานศิลปะว่า ตลาดศิลปะจะไม่ให้ราคามหาศาลกับผลงานของชายผิวขาวเพียงไม่กี่คนตลอดไป สำหรับ 17.7 ล้าน (มูลค่าขณะนั้น) ที่คุณเพิ่งใช้ซื้อจิตรกรรมของเจสเปอร์ จอห์นชิ้นเดียว คุณควรจะซื้อผลงานศิลปินหญิงและศิลปินผิวสีอย่างน้อยสักชิ้นจาก 67 รายชื่อนี้ซึ่งน่าจะมีมูลค่ามากกว่านี้ในอนาคต รายชื่อประกอบด้วยศิลปินหญิงชื่อดังทั้งร่วมสมัยและประวัติศาสตร์ หากนักสะสมได้ฟังและปฏิบัติตามคำแนะนำนี้ ตอนนี้เขาหรือเธอก็กลายเป็นมหาเศรษฐีแล้ว

*ตารางที่ 6 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| 1:67 | 1. สัดส่วนศิลปินชาย:ศิลปินหญิง |
| 17.7 ล้าน | 1. ผลงานศิลปินชาย 1 ชิ้นถูกให้มูลค่าและเป็นที่ต้องการสะสม |
| ให้รายละเอียดการสนับสนุน | 1. นัยยะที่สื่อว่าควรสนับสนุนศิลปินหญิงเสียที |

**4.2.2.1 ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น**

เป็นที่น่าสังเกตว่าศิลปินในแนวทางสตรีนิยมไม่ว่าจะเป็นบาร์บารา ครูเกอร์ เจนนี โฮลเซอร์ และกอริลลา เกิลส์ ใช้รูปแบบอักษรแบบเดียวกัน นั่นคือ Futura ซึ่งเป็นแบบอักษร sans-serif ทรง

เรขาคณิตที่ออกแบบในปี 1924 โดยพอล เรนเนอร์ (Paul Renner) นักออกแบบชายชาวเยอรมัน เป็นแบบอักษรเชิงพาณิชย์ตัวแรกที่รวมสัดส่วนคลาสสิกของตัวอักษรบนอนุสาวรีย์โรมันเข้ากับรูปทรงเรขาคณิตเรียบง่ายของวงกลม สามเหลี่ยม และสี่เหลี่ยม เขาต้องการออกแบบแบบอักษรสำหรับระบบอุตสาหกรรมโดยเฉพาะ Futura ได้รับความนิยมในอดีต มีความเชื่อมโยงอย่างใกล้ชิดกับลัทธิสมัยใหม่ และเป็นตัวอักษรที่สวยงามกว่าเมื่อเทียบกับ Helvetica ซึ่งเป็น sans-serif เหมือนกัน เมื่อมองผิวเผินแปลกที่แบบอักษรที่มีความหนักแน่นและถูกใช้กันอย่างแพร่หลาย Futura ยังคงเป็นสิ่งที่นักออกแบบไม่อาจต้านทานได้ กว่า 90 ปีหลังจากการสร้างสรรค์ ปรากฏให้เห็นทั่วทุกหนแห่งตามวัฒนธรรมทางสายตาของตะวันตกตั้งแต่ปกหนังสือไปจนถึงกระดาษห่อเนย ป้ายสัญญาณห้างร้านต่าง ๆ ความอิ่มตัวเกินขอบเขตเชิงพาณิชย์ทำให้เป็นเครื่องมือที่สมบูรณ์แบบสำหรับศิลปินที่วิพากษ์วิจารณ์ลัทธิทุนนิยมที่ยากจะหลีกหนี Futura ซึ่งอาจถือว่าเป็นภาษากลางของสื่อโฆษณาในศตวรรษที่ 20 ดังนั้นหากคุณพยายามวิพากษ์วิจารณ์เชิงพาณิชย์ อะไรเล่าจะดีไปกว่าการใช้ภาษาภาพแบบเดียวกับผู้ลงโฆษณาเอง ศิลปินสตรีมีความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษในการใช้เครื่องมือในการโฆษณา (รวมถึงแบบอักษร) เพื่อวิจารณ์โครงสร้างของโฆษณา ถึงเวลาชำระแค้นตั้งแต่ทศวรรษ 1950 ที่ใช้ Futura เพื่อกำหนดเป้าหมายผู้หญิงในรูปแบบของแม่บ้านแบบเหมารวม ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในช่วงทศวรรษ 1980-1990 ที่เหล่าศิลปินสตรีนิยมกำลังพลิกแพลงโฉมหน้ากลับมาเป็นผู้ลงโฆษณาเสียเอง

กอริลลา เกิลส์ผสมผสานระหว่างอารมณ์ขัน ข้อมูลเชิงสถิติ และ Futura Bold Extra Condensed โดยมุ่งเป้าสื่อสารไปยังผู้ชมในวงกว้าง เช่นเดียวกับการโฆษณา ผลงานตลาดมวลชน ยั่วยุ และท้ายที่สุดก็ถูกละทิ้งไป ผลงานครูเกอร์เองก็พลังไม่น้อยในการวิพากษ์วิจารณ์สตรีนิยมและต่อต้านทุนนิยม ครั้งหนึ่งเคยเป็นนักออกแบบกราฟิกที่ Condé Nast เธอเชี่ยวชาญภาษาภาพของการโฆษณาสิ่งพิมพ์เป็นอย่างดี ข้อความสั้น ๆ ของเธอ ตัวอย่างผลงาน I shop therefore I am และ We Don't Need Another Hero เหมาะกับความเรียบหรูของ Futura Bold Oblique และในตอนแรกอาจถูกเข้าใจผิดว่าเป็นข้อความโฆษณา รูปแบบการจัดวางจังหวะอักษรอันเฉียบแหลม สีขาว สีแดง และภาพถ่ายขาวดำ (Ariela Gittlen, 2017)

#### 4.2.2.2 สรรพนามบุรุษที่ 2

วิเคราะห์ระดับบุรุษสรรพนามที่ศิลปินใช้เลือกใช้ You หรือ คุณ ในมณฑลของสื่อสารข้อความถึงผู้ที่กำลังอ่านข้อความนี้อยู่ด้วยประโยค “you could have bought at least one work by all of these women and artist of color” ทั้งยังแสดงความใกล้ชิด ชักจูงให้มีความรู้สึกร่วมกับประโยคขณะอ่าน พิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคเน้นย้ำถึงแสดงเจตจำนงบ่งชี้และโน้มน้าวให้ขบคิดผ่านถ้อยคำ

**4.2.3 ผลงาน I Am Its Secret, 1993**

ผลงานนี้ตอกย้ำประเด็นของผู้หญิงในโลกมุสลิมว่าเป็นบุคคลที่ไม่มีตัวตนปรากฏในโลกสาธารณะ ต้องอยู่ภายใต้การดูแลตลอดเวลา มีใบหน้าที่ต้องห้ามเผยออกมา ไม่สามารถเสนอความคิดของตนเองได้ จึงมีลักษณะถูกเซนเซอร์ทั้งร่างกายและจิตใจ หรือแท้จริงแล้วเป็นสัญญะของความศรัทธาและศูนย์กลางแห่งตัวตนอันแท้จริง ในขณะที่ประเด็นข้อเท็จจริงเรื่องบทบาทของผู้หญิงมุสลิมในเรื่องการถูกจ้องมองยังคงสะท้อนความจริงที่ขัดแย้งระหว่างผู้ถูกจ้องมองและผู้เฝ้ามองจากสังคมโลกให้ชวนกลับมาทบทวนความหมายใหม่อีกครั้งและประเด็นการเผชิญหน้ากับความจริงที่ขัดแย้งผ่านภาพถ่ายขาวดำหลายชิ้น สัญญะที่เชื่อมโยงระหว่างภาพตัวแทนของโลกผู้หญิงมุสลิมกับมุมมองโลกตะวันตก คือ ผ้าคลุมใบหน้า ข้อความ และการจ้องมอง ประเด็นดังกล่าวนี้มีความคิดและความเชื่อที่สวนทางกันอยู่ ในขณะที่กลุ่มผู้หญิงมุสลิมจำนวนมากทั่วโลกคิดเห็นว่าการสวมผ้าคลุมใบหน้าเป็นการแสดงสัญญะแห่งตัวตน อัตลักษณ์ทางศาสนาที่แข็งแกร่งและทรงคุณค่า การถูกจ้องมองจากบุคคลอื่นในอีกด้านหนึ่งกลับคิดเห็นว่าการสวมผ้าคลุมใบหน้าในที่สาธารณะถูกใส่รหัสด้วยบริบททางวัฒนธรรมครอบทับ

*ตารางที่ 7 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| สวมผ้าคลุมชาดอว์ | 1. การแต่งกายอย่างมิดชิดและปรากฏตัวในที่สาธารณะถูกใส่รหัสด้วยบริบททางวัฒนธรรม และการลิดรอนสิทธิในสายตาของตะวันตกหรือบุคคลนอก |
| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
| ร่างกายสตรี | 1. มารดาและภรรยา |
| บทกวี | 3. เจตนารมณ์อันแฝงเร้นถึงความเชื่อ ความศรัทธา และความหวัง ยกตัวอย่าง เช่น ประโยคแรก I will greet the sun once again. ประโยคที่สอง My mother, who lived in the mirror of life. And reflected my aging, And the earth, which accumulated the fervor of my repeated desires Inside its green sprouts – I will greet them all again. ประโยคสุดท้าย And to the girl who is still standing there, On the threshold of overflowing love, I will |

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| | greet them again เป็นต้น<br>4. เจตนารมณ์อันแฝงเร้นถึงความชอกช้ำ เจ็บปวด ยกตัวอย่าง เช่น ประโยค The painful growth of the white saplings in the garden that passed through<br>the dry seasons with me และประโยค With my eyes: thick experiences of darkness เป็นต้น<br>5. ตำแหน่งของบทกวีทำหน้าที่ปกปิดร่างกายสตรีไปในตัว |

**4.2.3.1 ร่างกายและสื่ออื่น**

ชิริน เนชัตมักที่จะเลือกภาพถ่ายของสตรีที่สวมผ้าคลุม เผยความงามของดวงตา และเรือนร่างที่เผยออกมาจากผ้าคลุมของสตรีชาวมุสลิม ยังแสดงให้เห็นชิ้นส่วนของร่างกายที่ถูกตัดออก ทำให้มีความหมายของร่างกายที่สมบูรณ์หายไป ภาพถ่ายชุดนี้จึงเป็นสื่อหลักที่ศิลปินจงใจนำเสนอความจริง ลักษณะการรับรู้ภาษาภาพจะอยู่ลึกไปถึงเรื่องราวชีวิตของศิลปินได้ อาจเปรียบเทียบได้กับบาร์บารา ครูเกอร์ (Barbara Kruger) ในภาพถ่ายขาวดำซ้อนด้วยคำอธิบายภาพระบุวลีในผลงานของเธอมักประกอบด้วยบุรุษสรรพนาม กล่าวถึงกรอบแห่งโครงสร้างอำนาจทางสังคม วัฒนธรรม การบริโภคนิยม และเรื่องเพศ ในผลงานชื่อ Your body is a battleground กับงานโฟโตมอนทาจบนปกนิตยสารซึ่งนำเสนอภาพถ่ายขาวดำภาพ ตัวแทนใบหน้าสตรีที่แสนเฉยชา ระบุถ้อยคำด้วยการถากถางประชดประชัน และตั้งคำถามต่อสังคม ใจความว่า ร่างกายคือสนามรบ ทำให้คิดได้ว่าอาณาบริเวณของร่างกายเพศหญิงเป็นต้นเหตุก่อความไม่สงบต่อจิตใจกับโครงสร้างทางอำนาจของเพศชายอาณาบริเวณของร่างกายนี้ที่ก่อให้เกิดความรุนแรงและการกดขี่คุกคามทางเพศในสังคม ยังสะท้อนให้เห็นถึงอำนาจที่ปรากฏในรูปแบบสามัญสำนึก การกดทับ และการลิดรอนสิทธิแสดงความรู้สึกของผู้หญิงในสังคม โดยมีข้อความคาดทับคล้ายกับโปสเตอร์เรียกร้องสิทธิสตรี

*ภาพที่ 86 เลลลา เอสสายาดิ, Les Femmes du Maroc: La Grande Odalisque, 2008, Chromogenic print mounted to aluminum with a UV protective laminate, 180.3 × 223.5 cm (muslimgirl, 2021)*

เลลลา เอสสายาดิ (Lalla Essayadi) เป็นช่างภาพและจิตรกรชาวโมร็อกโก เธอเป็นที่รู้จักจากการวาดภาพของผู้หญิงอาหรับด้วยการประดิษฐ์ตัวอักษรภาษาอาหรับที่วาดด้วยมือด้วยวาดลวดลายตามผิวหนัง (Henna) เธอได้สำรวจอัตลักษณ์ของผู้หญิงชาวอาหรับผ่านผลงานของเธอผ่านวิธีการสร้างสรรค์แบบตะวันออกของศตวรรษที่ 19 โดยกล่าวถึงความยากลำบากที่เกิดขึ้นกับร่างกายของผู้หญิงชาวอาหรับ เชื้อเชิญให้ต่อต้านทัศนคติแบบเหมารวม ผลงานของเธอเป็นเครื่องบันทึกอัตชีวประวัติขณะที่สำรวจประสบการณ์การเติบโตในโมร็อกโกและซาอุดิอาระเบีย เธอเปรียบเทียบการรับรู้ของผู้หญิงที่อาศัยอยู่ในสหรัฐอเมริกากับผู้หญิงที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคตะวันออกกลาง โดยพิจารณาระหว่างแนวคิดเรื่องเสรีภาพและอัตลักษณ์ของชาวอาหรับซึ่งเป็นการปกปิดเรือนร่างสตรี เช่นเดียวกับชิริน เนซัต แต่ต่างจากวิธีคิดของมารินา อบราโมวิช (Marina Abramović) และโยโกะ โอโนะ (Yoko Ono) ที่เผยออกให้เห็นผ่านการแสดงสดและการถูกกระทำ

*ภาพที่ 87 ชิริน เนชัตขณะเขียนบทกวีด้วยหมึกดำบนภาพถ่าย (Sohn JiAe, 2014)*

**4.2.3.2 บทกวี**

อ้างอิงจากการหยิบยืมบทกวีของฟอรุจห์ ฟาร์รอคซัด (Foruk Faruhzad) สตรีหัวก้าวหน้าและเป็นตัวแทนของสังคมอิหร่านสมัยใหม่ ผู้มีชีวิตสั้นและไม่ประสบความสำเร็จชีวิตแต่งงานแต่เธอนั้นได้ฝากผลงานเขียนเป็นมรดกให้กับคนรุ่นหลังไว้มากมาย กลับถูกบังคับห้ามเผยแพร่จากรัฐบาลนานนับทศวรรษหลังการปฏิวัติอิสลามสิ้นสุดลง ซึ่งมีเนื้อหาสาระบอกเล่าความเป็นอยู่แบบอนุรักษ์นิยมของผู้หญิงและคู่รักชาวมุสลิม บางเรื่องราวยังระบุคำสั่งเสียของทหารที่ออกรบในสงครามปฏิวัติของอิรัก-อิหร่านเกี่ยวกับภาษาและวัฒนธรรมอย่างชัดเจน เมื่อนำมาสื่อความหมายร่วมกับภาพร่างกายสตรีซ้อนทับกับตัวอักษรฟาร์ซีกับการเผชิญหน้ากับความจริงที่ขัดแย้งกัน ระดับความเป็นนามธรรมของตัวอักษรยังชวนฉงนกับถ้อยคำขับเน้นการกระตุ้นจินตนาการมากกว่าพยายามจะแสดงภาพแทนความจริง แม้จะเกิดความขัดแย้งขึ้นมาเพราะการอ่านไม่ออกกับภาพที่สื่อความด้วยตัวมันเอง ถ้อยคำที่เป็นบทกวีทำหน้าที่กำกับความหมายของภาพให้หยุดนิ่งและมีความสัมพันธ์ระหว่างถ้อยคำกับภาพในแง่มุมของการผสมผสานแบบเติมเข้าไปทำให้รูปทำหน้าที่สื่อความหมายเฉพาะได้ เพราะถ้อยคำในที่นี้เพิ่มเติมความหมายและขยายความให้กับภาพอีกด้วย เพราะแม้ผู้ชมจะอ่านออกหรือไม่ก็ตามแต่ความหมายก็ยังคงดำรงอยู่ สำหรับผู้ชมที่อ่านออกย่อมเกิดอรรถรสเพิ่มเติมขึ้น

**4.3 การเมือง**

**4.3.1 ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003**

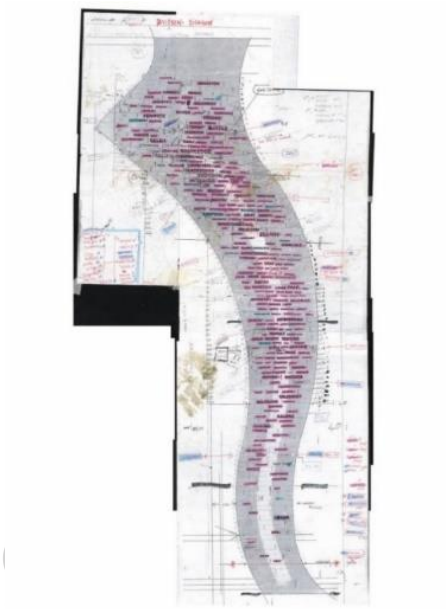
จากคำกล่าวขานแต่อดีตประวัติศาสตร์ที่ถูกจารึกยังปราสาทคาร์ไลล์ ตั้งอยู่ในเมืองคาร์ไลล์ ประเทศอังกฤษ ในเขตคัมเบรีย สถานที่แห่งการสู้รบหลายครั้งหลายครา ตั้งอยู่ฝั่งตรงข้ามถนน Castle Way กับพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ Tullie ซึ่งเป็นที่ตั้งของสิ่งประดิษฐ์มากมายที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์วัฒนธรรมชายแดน โดยมีทางเดินใต้ดินเป็นจุดเชื่อมต่อของสองสถานที่ได้ด้วยกัน ซึ่งพื้นผิวทางเดินเป็นอนุสรณ์ชื่อของครอบครัวที่ยึดครองเขตชายแดนของสกอตแลนด์และอังกฤษ บริเวณปลายสุดทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของทางเดิน มีก้อนหินต้องคำสาปของอาร์คบิชอปแห่งกลาสโกว์ซึ่งกล่าวต่อตระกูลบอร์เดอร์ ไรเวอร์ (Border Reivers) ตั้งตระหง่านอยู่

*ตารางที่ 8* การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| ก้อนหิน | 1. วัตถุมีมวลมีน้ำหนักเคลื่อนย้ายยากลำบาก<br>2. ตั้งตระหง่านเป็นอนุสรณ์ |
| คำสาปแช่ง | 1. ความหวาดกลัว |
| ร่องรอยการสลัก | 1. อาการตอกย้ำ |

**4.3.1.1 วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ**

ผลงานศิลปะสาธารณะชิ้นนี้มีความเชื่อมโยงอันเป็นเอกลักษณ์ของวิธีการสร้างสรรค์ทางประวัติศาสตร์ ทำเล และที่ตั้ง อันมีความหมายแสดงคุณค่าของของเมืองคาร์ไลล์ ปรับเปลี่ยนการรับรู้ต่อความเลวร้ายจากคำสาปแช่งและภูมิทัศน์เพิ่มความตระหนักรู้หรือตั้งคำถามกับสมมติฐานของงานศิลปะนี้กับบริบทที่เกิดขึ้น สะท้อนให้เห็นถึงวิธีคิดใหม่จากอดีต โครงการศิลปะสาธารณะนี้เกิดจากการว่าจ้างศิลปิน สถาปนิก ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ ผู้อยู่อาศัยในชุมชน ผู้นำพลเมือง นักการเมือง หน่วยงานอนุมัติ หน่วยงานให้ทุน และทีมงานก่อสร้าง ความท้าทายของกระบวนการชุมชนนี้คือการปรับปรุงมากกว่าการจำกัดการมีส่วนร่วมของศิลปินแต่เพียงผู้เดียว



*ภาพที่ 88 ทางเดินริมแม่น้ำสลักชื่อของตระกูลต่างที่ได้รับการสาปแช่ง (whynotassociates, n.d.)*

**4.3.1.2 สรรพนามบุรุษที่ 1 และ *3***

วิเคราะห์จากระดับบุรุษสรรพนามที่เป็นคำสาปแทนด้วย I หรือ ฉัน เขา ในมณฑลของผู้พูด They/Them หรือ พวกเขา – their หรือ ของพวกเขา และ His หรือ ของเขา ในมณฑลของผู้ที่ถูกกล่าวถึง โดยแสดงความหวาดกลัวชักจูงให้มีความรู้สึกร่วมกับประโยคขณะอ่าน หากพิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคเน้นย้ำถึงแสดงเจตจำนงต่อสาธารณะต่อการรุกราน ตัวอย่าง เราสาปแช่งศีรษะและเส้นผมบนศีรษะของพวกเขา เราสาปแช่งใบหน้า สมอง (ความคิดภายใน) ปาก จมูก ลิ้น ฟัน หน้าผาก ไหล่ หน้าอก หัวใจ ของพวกเขา ท้อง หลัง ครรภ์ แขน ขา มือ เท้า และทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่หัวจรดปลายเท้า ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ภายในและภายนอก เป็นต้น

**4.3.2 ผลงาน Remembering, 2009**

การเพื่อเปิดพื้นที่เชิงวิพากษ์อย่างเสรีในผลงานของอ้าย เว่ยเว่ยต่อการแสดงความคิดเห็นและสิทธิมนุษยชน โดยเลือกใช้สื่ออินเตอร์เน็ตเป็นช่องทางในการแสดงความคิดเห็นทางสังคมและการเมือง อย่างการใช้บล็อกเวยป๋อ (Weibo) เปิดโปงเรื่องอื้อฉาวจากการโกงกินการก่อสร้างอาคารกรณีตึกเรียนถล่มจนทำให้มีเด็กนักเรียนเสียชีวิตหลายพันคนในเหตุการณ์แผ่นดินไหวมณฑลเสฉวนเมื่อปี 2008 ผลงานชิ้นนี้สืบเนื่องจากเหตุการณ์แผ่นดินไหวในมณฑลเสฉวน ประมาณ 14.28 น. ตามเวลาท้องถิ่นของจีนในวันที่ 12 พฤษภาคม มีศูนย์กลางแผ่นดินไหวอยู่ที่เขตเหวินฉวนที่อยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือโดยห่างจากนครเฉิงตูซึ่งเป็นเมืองหลวงของมณฑลเสฉวนประมาณ 90 กิโลเมตร แผ่นดินไหววัด

ความรุนแรงได้ราว 8.0 แมกนิจูด โดยเหตุการณ์แผ่นดินไหวในครั้งนี้สามารถรับรู้การสั่นสะเทือนได้เป็นระยะทางไกลถึงกรุงปักกิ่งที่ห่างไปถึง 1,500 กิโลเมตร จากนั้นมา อ้าย เว่ยเว่ยถูกคุกคามจากเจ้าหน้าที่รัฐ และถูกสั่งปิดบล็อกในเวยป๋อแต่ไม่นาน เขาก็เลือกใช้สื่อ Twitter แทนในที่สุด จากนั้นสตูดิโอของเขาในเซี่ยงไฮ้ก็ถูกคุกคามและรื้อค้นจากเจ้าหน้าที่ และในปี 2011 เขาถูกจับกุมที่สนามบินนานาชาติปักกิ่งในข้อหาอาชญากรทางเศรษฐกิจและถูกลงโทษจำคุกเป็นเวลา 81 วัน ความเคลื่อนไหวของอ้าย เว่ยเว่ยได้รับความสนใจจากสื่อต่างประเทศเป็นจำนวนมาก จนเกิดกระแส Free Ai Weiwei ไปทั่วโลก

*ตารางที่ 9 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| อักษรจีนจัดแสดงภายนอกอาคารพิพิธภัณฑ์เฮาส์แดคุนส์ | 1. พื้นที่สาธารณะ<br>2. เชื่อมโยงและบอกเล่าเรื่องราวเดิมจากพื้นที่เก่าสู่พื้นที่ใหม่ |
| กระเป๋าไนลอน | 1. อุปกรณ์พกพาสำหรับนักเรียน |
| สีสัน | 1. แม่สีหรือสีในขั้นปฐมภูมิ<br>2. ระยะเวลาแรกเริ่มของมนุษย์วัยเด็ก<br>3. ความสุข สดใส |
| เวลาเจ็ดปี | 1. ช่วงวัยซึ่งในบริบทนี้หมายถึงการเสียชีวิตที่ไม่เป็นไปตามค่าเฉลี่ยอายุไขของมนุษย์ |

**4.3.2.1 วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ**

การเลือกใช้วัตถุบอกเล่าถึงประเด็นหรือแสดงออกทางความคิดสะท้อนออกมาผ่านวัสดุที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ สร้างประสบการณ์แก่ผู้ที่ได้พบเห็นเกิดความเข้าใจสารอย่างไม่ยากเย็นนัก ร่วมกับสื่อหลากหลายผ่านวิดีทัศน์ ภาพถ่าย ศิลปะการแสดงสด วัสดุสำเร็จรูป เป็นต้น เขามีแรงจูงใจจากแนวคิดอันหลากหลายทั้งแนวคิดแบบตะวันตกและแนวคิดในมุมมองของตัวเองที่เป็นชาวจีนสมัยใหม่ โดยพยายามสะท้อนตัวตนของความเป็นจีนผ่านวัสดุที่เลือกมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ไม่ได้มุ่งเพียงแต่นำเสนอเนื้อหาเท่านั้นแต่ยังคำนึงถึงสุนทรียะ และบริบทของการจัดแสดงผลงานไปได้พร้อมกัน วัสดุเหล่านั้นแฝงนัยทางการเมือง สังคมและวัฒนธรรมได้อย่างแยบยลและยังสอดคล้องกับเนื้อหาที่ทันต่อสถานการณ์ สำหรับผลงาน Remembering นั้นพื้นที่สาธารณะไม่เพียงแต่จะเป็นกายภาพหน้าอาคารพิพิธภัณฑ์เฮาส์แดคุนส์ แต่ยังรวมไปถึงการสื่อสารผ่านออนไลน์ผ่านเว็บไซต์สาธารณะอีกด้วย รวมถึงจากเหตุการณ์เดียวกันนร้อ้าย เว่ยเว่ยได้พัฒนาผลงานไม่ว่าจะจากเหล็กเส้น

จากอาคารที่ถล่ม นามบัตรรายชื่อ หรือแม้แต่กระเป๋านักเรียน เอกสารที่รวบรวมไว้ และอื่น ๆ ในการเรียกร้องให้มีผู้รับผิดชอบต่อโศกนาฏกรรม

**4.3.2.2 สรรพนามบุรุษที่** *3*

วิเคราะห์จากระดับบุรุษสรรพนามที่ศิลปินเลือกใช้ในผลงานแทนด้วย 她 (tā) หรือ เธอ เด็กผู้หญิง ในมณฑลของผู้ที่ถูกกล่าวถึง โดยแสดงความใกล้ชิดซึ่งอ้างอิงจากคำพูดของมารดาผู้เสียชีวิตชักจูงให้มีความรู้สึกต่อความสะเทือนใจอยู่ไม่น้อยกับประโยคขณะอ่าน หากพิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคเน้นย้ำถึงแสดงเจตจำนงบ่งชี้และโน้มน้าวให้ขบคิดผ่านถ้อยอันสุดแสนเรียบง่ายอย่าง เธอมีชีวีตอย่างมีความสุขบนโลกนี้ได้เพียง 7 ปี แม้จะเป็นอักษรภาษาจีนและจัดแสดงที่ประเทศเยอรมนีแต่สารที่ออกไปจะสามารถตีแผ่และโต้ตอบกับรัฐบาลจีนหรือผู้คนที่ทราบเรื่องราวที่เกิดขึ้นโดยไม่อาจจะปกปิดหรือเก็บซ่อนไว้ได้อีกต่อไป

**4.3.3 ผลงานชุด Vote Your Future, 2018**

ตัวของเจนนี โฮลเซอร์มักถูกกล่าวถึงและวิจารณ์ในแง่มุมของกรอบความเป็นศิลปินแนวคิดสตรีนิยมอยู่บ่อยครั้งสอดคล้องกับที่เธอได้ให้สัมภาษณ์ใน FondationBeyeler เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน ค.ศ. 2017 ใจความสำคัญว่า “I certainly hope I’m a feminist, what’s wrong with women.” ช่วงวัยรุ่นของโฮลเซอร์เติบโตมาด้วยอิทธิพลกระแสสตรีนิยมคลื่นลูกที่ 2 ก่อตัวและกระเพื่อมขึ้นอย่างรุนแรงในอเมริกาอังกฤษ และประเทศอื่น ๆ ช่วงปี ค.ศ. 1960 โดยมีเป้าหมายขยายพื้นที่ของการปลดปล่อยผู้หญิงไปสู่มิติทางสังคมและวัฒนธรรม รวมถึงต่อต้านการสร้างคติภาพลักษณ์อันผิดแผกบิดเบือนไปจากความเป็นจริงเกี่ยวกับบทบาทสตรีที่ประสบในสังคมขณะนั้นยกอย่างเช่น บนพื้นที่โฆษณาสื่อสารมวลชน ค่าแรงไร้ความเป็นธรรมการเลือกปฏิบัติและการเข้าถึงโอกาสทางอาชีพเป็นต้น อันต่อยอดมาจากคลื่นลูกแรกในปี ค.ศ.1845 ที่ว่าด้วยการเรียกร้องให้ผู้หญิงมีสิทธิในการเลือกตั้งสอดคล้องไปกับการปกครองระบอบประชาธิปไตยตามสุนทรพจน์ของอับราฮัม ลินคอล์น“การปกครองของประชาชน โดยประชาชน และเพื่อประชาชน” หากจะแสดงให้เห็นถึงความเท่าเทียมจำเป็นต้องปลดปล่อยหญิงให้เป็นอิสระจากงานบ้านงานเรือนเสียก่อนสามารถออกมาใช้ชีวิตนอกบ้านได้ไม่ต่างจากชายเมื่อเข้าสู่ ค.ศ. 1980 โฮลเซอร์เองก็เป็นส่วนหนึ่งในการขับเคลื่อนประเด็นดังกล่าว

*ตารางที่ 10 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| การเลือกตั้ง/VOTE | 1. สังคมประชาธิปไตย<br>2. สิทธิเท่าเทียม |
| SHOOT AT HOME | 1. บ้านเป็นสถานที่ปลอดภัย เมื่อถูกคุกคามหรือกระทำอันถึงแก่ชีวิตและทรัพย์สินกลับไร้ความปลอดภัย |
| CLIMATE | 1. ภูมิอากาศเป็นปัญหาร่วมสมัยในบริบทนี้กลับถูกเปรียบเปรยกับการเมืองที่รอวันพลิกโฉมหน้าแห้งการเปลี่ยนแปลงอย่างมีความหวัง |
| ACT | 1. ลงมือกระทำ |
| CHANGED | 1. จะถูกเปลี่ยนแปลง |

**4.3.3.1 ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น**

การเลือกใช้แบบตัวอักษรจำพวก sans serif อย่าง Futura Condensed, Futura, ITC Franklin Gothic, Helvetica, Times และ Eurostile ที่ปรากฏตามสื่อโฆษณานั้นแฝงวัตถุประสงค์วิพากษ์วิจารณ์สังคมลัทธิบริโภคนิยมและความเหลื่อมล้ำทางเพศ ท่าทีการแสดงออกชุดข้อมูลในเชิงภาษา แม้แต่การใช้วัสดุติดตั้งเน้นความรวดเร็วฉับไวนิรนามในพื้นที่สาธารณะอย่างป้ายสื่อโฆษณา โปสเตอร์ สติกเกอร์ ผิวหนัง เสื้อผ้า ข้าวของเครื่องใช้ และวัสดุอื่น ๆ วิธีการดังกล่าวล้อสัมพันธ์ไปกับระบบการทำงานของโฮลเซอร์ทั้งสิ้น เพิ่มเติมสีสันและความพิเศษทางเทคนิคการเคลื่อนไหวของเทคโนโลยีแสดงผลจอภาพ LED มาช่วยส่งเสริมให้ผลงานสมบูรณ์ยิ่งขึ้นอีกด้วยอาจเรียกได้ว่าผลงานของโฮลเซอร์แฝงรูปแบบศิลปะสร้างปฏิสัมพันธ์ (Interactive Art) ในเชิงความคิดโดยอาศัยการสัมผัสรับรู้ทางสายตา

**4.3.3.2 สรรพนามบุรุษที่ 1 2 และ 3**

วิเคราะห์จากระดับบุรุษสรรพนามที่ศิลปินเลือกใช้ในผลงานชุด VOTE YOUR FUTURE, 2018 แทนด้วย I หรือ ฉัน, You หรือ คุณ, และ It หรือ มัน ในมณฑลของผู้พูด ผู้ที่พูดด้วย และสิ่งที่ถูกพูดถึง โดยแสดงความใกล้ชิด ชักจูงให้มีความรู้สึกร่วมกับประโยคขณะอ่าน หากพิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคเน้นย้ำถึงแสดงเจตจำนงบ่งชี้และโน้มน้าวให้ขบคิดผ่านถ้อย ลักษณะพิเศษทางวิธีการแสดงออกเฉพาะตนผนวกเข้ากับแนวคิดและเจตนารมณ์ต้องการมีส่วนร่วมกับสาธารณะนั้นผ่านอำนาจของภาษาไม่เพียงแต่มีปฏิสัมพันธ์กับประเทศอาณานิคมใต้กลุ่มทุนนิยมที่ใช้ภาษาอังกฤษ

ในการสื่อสารแต่เป็นทุกประเทศทั่วโลก และสามารถนำวิธีคิดแบบเดียวกันนี้มาปลดปล่อยสังคมและการเมืองในทุกมิติบอกเล่าผ่านประโยคสั้น ๆ ประกอบด้วยคำเพียงไม่กี่คำแต่สามารถตีความได้หลากหลาย เมื่อสถานที่หรือบริบททางสังคมวัฒนธรรมแปรเปลี่ยนไปผลงานศิลปะย่อมสร้างสัมผัสรับรู้ต่างตามแม้แต่การบันทึกเป็นเหตุการณ์หลังจากการจัดแสดงยังสถานที่จริงก็ให้สภาวะทางอารมณ์ในมิติใหม่ต่อความเป็นภาพการตีความทางภาษานั้นลื่นไหลไปตามความประสบการณ์ปัจเจก

**4.4 ปรัชญาชีวิต**

**4.4.1 ผลงาน I Am Still Alive, 1970-2000**

เนื่องด้วยอง คะวะระ นั้นไม่เปิดเผยตัวตนมากนักและปฏิเสธการให้สัมภาษณ์ใด ๆ ต่อสาธารณะ จึงทำให้ยากจะทราบถึงความนึกคิดถ่องแท้ของศิลปิน การศึกษาส่วนใหญ่จึงผ่านมุมมองของกรอบคิดของชาวตะวันตกเป็นหลักมักอ้างถึงอิทธิพลหลอมหลอมบ่มเพาะท่ามกลางรากฐานปรัชญาศาสนาในสังคมญี่ปุ่น ทั้งช่วงวัยรุ่นตอนต้นประสบอยู่ในสภาวะสงครามทางการเมืองการปกครองระดับโลกและอานุภาพการทำลายล้างของปรมาณูถือเป็นเรื่องที่เลวร้ายและยากจะรับได้ ผลงานในช่วงแรกแสดงออกด้วยภาพวาดเหนือจริงลักษณะเปลือยมังสาของกายาด้วยรูปอันไม่น่าอภิรมย์เท่าไหร่นัก ซึ่งส่งเสริมข้อมูลที่พบว่าคะวะระศึกษาศาสตร์ทางการเมืองและจิตวิเคราะห์ฝั่งตะวันตก ทั้งยังเป็นหนึ่งในสมาชิกหัวก้าวหน้าในโตเกียว มูลเหตุปัจจัยเหล่านี้อาจชักนำไปเขาสู่คำถามถึงแก่นแท้ของจิตวิญญาณของความเป็นมนุษย์ได้ รวมถึงที่ตั้งทางภูมิศาสตร์เป็นหมู่เกาะและเกิดภัยพิบัติทางธรรมชาติจึงถูกปลูกฝังจิตวิญญาณของคนในชาติให้มีระเบียบวินัย มีความรับผิดชอบต่อการกระทำ และตรงต่อเวลา เมื่อการเดินทางไปในหลากหลายประเทศทั่วโลกเกิดความสนใจความสัมพันธ์เวลาเชิงเส้นตรงกับชีวิตมนุษย์ขึ้น ท้ายที่สุดตัวอักษรถูกมาใช้เป็นแนวทางสร้างสรรค์ศิลปะในเวลาต่อมา แม้ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัดว่าคะวะระมีความสนใจในพุทธนิกายเซนหรือไม่ แต่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตพบความสอดคล้องบางประการ โดยผลงานหลายชุดอาศัยการระยะเวลาปฏิบัติสม่ำเสมอและจดจ่อต่อสิ่งที่กระทำ เซนเองก็ให้ความสำคัญกับการฝึกฝนสมาธิเพื่อให้บรรลุภาวะสัจจะแห่งตนและความรู้แจ้งเช่นกัน

*ตารางที่ 11 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| Alive หรือ การมีชีวิตอยู่ | 1. ศิลปินมีชีวิตอยู่ขณะส่งสาร (พูดหรือเขียน)<br>2. ผู้รับยังมีชีวิตอยู่ขณะอ่าน |
| จดหมายโทรเลข | 1. ถือเป็นวิธีการทำเร็วที่สุดในเวลานั้น |

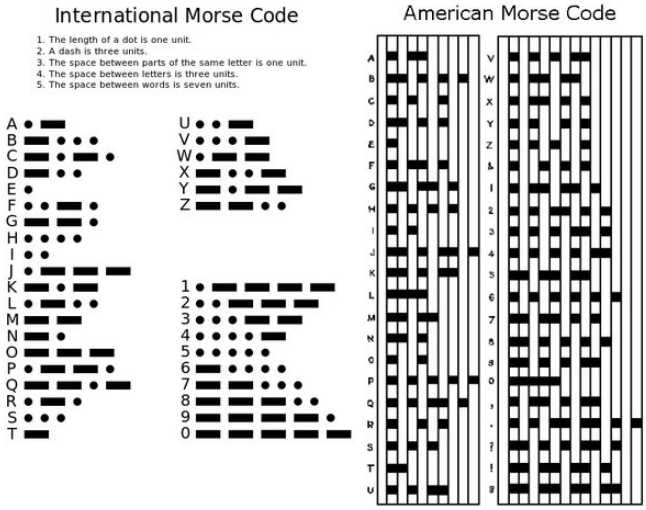
| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| | 2. ข้อจำกัดและความพิเศษตัวประโยคสั้นกระชับได้ใจความ<br>3. ค่าบริการคิดตามจำนวนคำทำให้นิยมใช้สำหรับการแจ้งข่าวทั้งดีและร้าย<br>4. เบื้องหลังของแรงงานนิรนาม |
| เวลา | 1. ความถี่ของการส่ง<br>2. ลงตราประทับวันที่รับข้อความจากผู้ส่ง (ระบุว่าผู้ส่งยังมีชีวิตอยู่) และวันที่จัดส่งถึงผู้รับ<br>3. วางแผนคำนวณระยะเวลาให้จดหมายนั้นส่งถึงมือผู้รับ |
| สถานที่ | 1. ให้ความสำหรับกับข้อมูลจากผู้รับ ไม่ทราบตำแหน่งที่แน่ชัดของผู้ส่ง |

**4.4.1.1 ร่างกายและสื่ออื่น**

ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงความคลี่คลายสถานะของตัวอักษรในฐานะสื่อหนึ่งชี้นำความคิดในแง่ความหมายอันปรากฏร่วมผ่านสื่ออย่างจดหมายโทรเลข ซึ่งถือเป็นวิธีการที่ทันสมัยและรวดเร็วที่สุดในช่วงเวลา ณ ขณะนั้น ข้อจำกัดด้านสุขภาพของศิลปิน (ผู้ส่ง) จึงหาวิธีส่งสารถึงผู้รับ (ผู้ชม) กลไกการสร้างสรรค์ทางศิลปะขยายอาณาเขตทางความคิดครอบคลุมไปถึงการบริการรับข้อความทางโทรเลขและส่งจดหมายถึงผู้รับของพนักงาน Western Union หรือ Deutsche Bundespost (ตกเป็นสื่อกลาง) บรรจุตัวอักษร (สื่อความหมาย) ด้วยประโยคสั้นกระชับ เรียบง่าย ได้ใจความ เนื่องจากข้อจำกัดของระบบรับข้อมูลสัญญาณสั้นยาวบนประจุสายไฟฟ้าด้วยรหัสมอร์ส (Morse code) แปลออกมาเทียบเคียงตัวอักษรภาษาอังกฤษอีกขั้นหนึ่ง จึงเรียกเก็บค่าบริการนับตามจำนวนคำ สงวนไว้ใช้ส่งข้อมูลข่าวสารสำคัญเท่านั้นทั้งในแง่บวกและลบ ขั้นตอนทั้งหมดเห็นความเกี่ยวพันระหว่างร่างกายของผู้กระทำการบางอย่างโดยเจตนาและไม่เจตนาอย่างเด่นชัด ร่างกายหรือแรงงานของผู้ให้บริการแปลข้อความที่ได้รับผ่านการตีพิมพ์ด้วยเครื่องพิมพ์ดีดหรือแม้แต่เขียนด้วยลายลักษณ์เฉพาะของตนถูกขีดเขียนด้วยปากกาลูกลื่น สร้างความพิเศษให้กับขั้นตอนนี้อย่างยิ่ง บุคคลนิรนามที่ถูกว่าจ้างให้ผลงานปรากฏเป็นรูปธรรมทางสายตา

เอกลักษณ์เฉพาะของโทรเลข คือ ให้ความสำคัญกับข้อมูลสถานที่ของผู้รับไม่ใช่ที่อยู่ของผู้ส่งและลงตราประทับเวลาที่จดหมายถูกส่งไม่ใช่เวลาที่รับข้อมูลผ่านทางโทรเลข กระบวนการเหล่านี้เกิดขึ้นซ้ำกว่า 900 ครั้ง ความถี่แสดงให้เห็นพิธีกรรมอันเป็นกิจวัตรและเบื้องลึกเบื้องหลังของอนุสรณ์การอุทิศตนที่ไม่แสดงให้เห็นในอาณาบริเวณแห่งการประจักษ์ อย่างเช่น การรู้ถึงตารางวันเวลาในการ

นำส่งจดหมาย หากเขาต้องการให้จดหมายถึงมือผู้รับรวดเร็วจะต้องทำการส่งให้ทันรอบนั้น ๆ ของสัปดาห์นั้น




*ภาพที่ 89 การเทียบรหัสมอร์สแบบนานาชาติและแบบอเมริกากับตัวอักษรภาษาอังกฤษ (James M. Volo, 2020)*

วารสาร Studio International เล่มพิเศษประจำเดือนกรกฎาคม-สิงหาคม ค.ศ. 1970 นำเสนอนิทรรศการความยาว 48 หน้าซึ่งเผยแพร่โดยเซท ซีเกโลบ (Seth Siegelaub) โดยให้เหล่านักวิจารณ์หกคน ได้แก่ เดวิด แอนติน (David Antin) เจอร์มาโย เซลันต์ (Germano Celant) มิเชล คลารา (Michel Claura) ชาร์ลส์ แฮร์ริสัน (Charles Harrison), ลูซี่ ลิปพาร์ต (Lucy R. Lippard) และ ฮันส์ เซตรีลอฟ (Hans Strelow) ทำงานร่วมกับศิลปินที่พวกเขาสนใจ ในหน้าที่ 33-40 รับผิดชอบโดยลิปพาร์ตอ้างอิงจากคำพูดของเลอวิตต์ว่าด้วย ถ้อยคำของศิลปินคนหนึ่งส่งผลต่ออีกคนหนึ่งอาจก่อให้เกิดห่วงโซ่ทางความคิดตามมา เพื่อสร้างสถานการณ์รูปแบบข้อความให้แก่ศิลปินอีกคนโต้ตอบถึงผลงานศิลปะด้วยกันเอง เนื้อหาทั้งหมดถูกรวบรวมไว้ 3 ภาษา ได้แก่ อังกฤษ ฝรั่งเศส และเยอรมัน ในหน้าที่ 35 แสดงข้อความจากลอว์เรนซ์ ไวเนอร์ “AND THEN THERE WERE NONE” ตามด้วย 1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not to be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist พร้อมแนบท้ายถึงอง คะวะระใจความว่า “ฉันต้องขออภัย แต่นี่เป็นสถานการณ์เดียวเท่านั้นที่ฉันสามารถนำพาตัวเองไปบังคับใช้กับคุณได้ หวังว่าจะเป็นวันที่ดีสำหรับคุณ”

ส่วนในหน้าที่ 36 เป็นภาพจดหมายโทรเลขที่อง คะวะระส่งให้กับโซล เลอวิตต์ คู่ขนานกับหน้าที่ 37 ซึ่งเป็นผลงานที่เลอวิตต์ได้ผลิตขึ้นหลังจากได้รับโทรเลขจากคาวาระลักษณะการพิมพ์เรียงสับเปลี่ยนตำแหน่งคำจาก I AM STILL ALIVE และ ON KAWARA. หลากหลายวิธีการเกิดรูปแบบการเกาะกลุ่มคำและความหมายใหม่ขึ้น (ภาพที่ 90) วิธีการของลิปพาร์ตใช้ทำให้เห็นความสัมพันธ์ของทางกระบวนการความคิดของกลุ่มศิลปินอันมีต่อกันระหว่างทัศนะที่ไวเนอร์มีต่อคะวะระ ความน่าสนใจอยู่ตรงที่ประโยคและแล้วก็ไม่มีอะไรเลยนั้นจะแปลความหมายตรงหรือหยิบยืมชื่อนวนิยายลึกลับโดยใช้นัยแฝงอ้างอิงตามเนื้อหาซึ่งเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์และศีลธรรมอันลึกซึ้ง พร้อมขยายคำอธิบายเป็นข้อ ๆ มีสาระดังนี้ ศิลปินสามารถสร้างผลงานศิลปะทั้งออกมาเป็นสิ่งประดิษฐ์หรืออยู่ในระดับความคิด กระบวนการทั้งสองมีความสำคัญทัดเทียมกันสอดคล้องตามเจตนารมณ์ของศิลปิน และปฏิกิริยาที่เลอวิตต์มีต่อสารของคะวะระ ถือเป็นการโต้ตอบประจักษ์สู่สายตาสาธารณะซึ่งยากจะพบเห็น ระหว่างเลอวิตต์ในฐานะผู้รับสารทางความคิดและได้แปรสถานภาพตนเองเป็นผู้สร้างสรรค์หลังจากข้อความนั้นได้กระทำการบางอย่างต่อความคิดเขา ชี้ให้เห็นกระบวนการทำงานเชิงความคิดผ่านการตีความใหม่

ON KAWARA TO SOL LEWITT:
NHA 022 09) BD 129 NK 107
NN NFR 007 VW MIN NL PDC NFR
NEW YORK NY 5
SOL LEWITT, D Y 75
117 HESTER STREET NYK
I AM STILL ALIVE
ON KAWARA

I AM STILL ALIVE, ON KAWARA
I AM STILL, ON KAWARA
I AM STILL ON KAWARA
I AM ALIVE, ON KAWARA
I AM ON KAWARA
I AM, ON KAWARA
I AM ON, KAWARA
I AM STILL ALIVE
I AM STILL ON
I AM STILL
I AM STILL, ALIVE
I AM ALIVE
I AM, STILL
I AM ON KAWARA
I AM ON
I AM STILL KAWARA
I AM STILL, KAWARA
I AM KAWARA
AM I STILL ALIVE, ON KAWARA?
AM I STILL, ALIVE?
AM I STILL, ON KAWARA?
AM I STILL ON KAWARA?
AM I STILL ON?
AM I STILL ALIVE?
AM I ALIVE, STILL?
AM I STILL, ALIVE, ON KAWARA?
AM I ALIVE?
AM I STILL?
AM I ON KAWARA?
AM I ON?
AM I?
I?
I, ON KAWARA, AM ALIVE
I, ON KAWARA, AM STILL
I, ON, AM KAWARA
I, ON, AM STILL KAWARA
I, KAWARA, AM ON

I, KAWARA, AM STILL ON
ON KAWARA, I AM STILL ALIVE
ON KAWARA, I AM STILL
ON, KAWARA I AM, STILL
ON KAWARA, I AM ALIVE
ON KAWARA, I AM STILL?
ON KAWARA, AM I ALIVE?
KAWARA, AM I ALIVE?
KAWARA, AM I STILL?
KAWARA, AM I ON?
KAWARA, I AM ON
KAWARA, I AM ALIVE
KAWARA, I AM STILL
ON KAWARA AM I
ON KAWARA, AM I?
ON KAWARA, I AM
ON KAWARA AM I STILL?
ON KAWARA, I AM STILL
KAWARA, AM I STILL ON?
KAWARA, I AM STILL ON
STILL, I AM ALIVE, ON KAWARA
STILL, I AM ON KAWARA
STILL, I AM ALIVE
STILL, I AM ON
STILL, I AM KAWARA
STILL ON, I AM KAWARA
STILL KAWARA, I AM ALIVE
STILL, AM I ALIVE
STILL, AM I ON?
STILL, AM I ON KAWARA?
STILL, AM I KAWARA?
ALIVE, I AM ON KAWARA
ALIVE, I AM STILL
ALIVE, I AM ON
ALIVE, AM I ON KAWARA?
ALIVE, AM I STILL?
ALIVE, AM I ON?

*ภาพที่ 90 ผลงานพิมพ์ของโซล เลอวิตต์ ในวารสาร Studio International เล่มพิเศษประจำเดือนกรกฎาคม-สิงหาคม ค.ศ. 1970 หน้า 37 (Lucy Lippard, 1978)*

ในเดือนมกราคม ค.ศ. 2009 พอล เธเยอร์ (Pall Thayer) ศิลปินสัญชาติไอซ์แลนด์-อเมริกัน ได้ก่อตั้งและดูแลบัญชีผู้ใช้ทวิตเตอร์ (Twitter) ในนาม @On_Kawara โดยใช้กลไกของระบบปฏิบัติการอัตโนมัติชื่อว่า Twitter Bots ตั้งค่าให้โปรแกรมโพสต์ข้อความ I AM STILL ALIVE #art ทุกวันเวลา 10.00 น. ตามเวลาประเทศสหรัฐอเมริกา (Yuki Okumura, 2015) ซึ่งตัวคะวะระเองนั้นไม่ทราบถึงการมีอยู่ของทวิตเตอร์ดังกล่าวและผู้ติดตามไม่ทราบว่าเป็นบัญชีผู้ใช้จริงหรือไม่ แม้ว่าคะระวะได้ล่วงลับไปแล้วในวันที่ 10 กรกฎาคม 2014 แต่ระบบยังคงทวีตข้อความอย่างต่อเนื่องจนถึง 8 กรกฎาคม 2018 ที่ผ่านมา การกระทำนี้แสดงให้เห็นถึงการถูกตัดขาดการเชื่อมต่อกับโลกความเป็นจริงโดยสมบูรณ์และสร้างความรู้สึกน่าประหลาดใจอยู่ไม่น้อย ในอีกแง่ตัวอักษรยังทำงานผ่านความคิดไม่ต่างกับคำเปรียบเปรยมรณกรรมของประพันธกร แต่ในที่นี้เกิดขึ้นจริง เมื่อผู้เขียนตายลง อำนาจในการตีความตกอยู่ในเงื้อมมือผู้อ่านโดยสมบูรณ์ นำพาผู้อ่านไปสำรวจอาณาเขตประเด็นทางความคิด ลักษณะทางกายภาพ อัตลักษณ์ ความเป็นตนเอง ความตาย ความเป็นปัจเจกบุคคล และอื่น ๆ ตามมา ล้อไปกับผลงานโทรเลขซึ่งเป็นเครื่องมือสื่อสารที่รวดเร็วที่สุดในช่วงเวลานั้น เมื่อเทคโนโลยีโทรเลขปิดตัวลง การวิวัฒนาการทางเทคโนโลยีใหม่ตอบสนองการสื่อสารโดยใช้ระบบอินเตอร์เน็ตเข้ามาแทนที่ ส่งเสริมและสร้างปฏิสัมพันธ์ขับเน้นข้อจำกัดของช่วงเวลาให้เกิดข้อเปรียบเทียบ รวมถึงการที่ศิลปินไม่ได้เป็นผู้กระทำแต่ดำรงอยู่ในฐานะเจ้าของแนวคิด

#### 4.4.1.2 สรรพนามบุรุษที่ 1

พิจารณาระดับบุรุษสรรพนามศิลปินใช้เลือกใช้สรรพนาม “I” ขับเน้นแทนตนเองในมณฑลของผู้กระทำ คือ ศิลปิน (ผู้สร้าง) บุคคลนิรนาม (รับ/ส่งข้อมูล) และ ผู้ชมขณะอ่าน โดยแบ่งแยกอำนาจหน้าที่ทางการสื่อความหมายตรงตามบทบาทนั้น ๆ เนื่องจากความเรียบง่าย สั้นกระชับ ทั้งยังแสดงความหมายแฝงในระดับความใกล้ชิด กรณีนี้ผู้อ่านเป็นคนสนิทของศิลปิน การมีจดหมายจากศิลปินส่งมาสร้างความรู้สบายใจและหวั่นใจในเวลาเดียวกันว่าใจความในจดหมายยังคงบอกเล่าถึงการมีอยู่ของเขาหรือไม่ ชักจูงให้มีความรู้สึกร่วมกับประโยคขณะพิมพ์หรือเขียน (ศิลปิน อาจรวมถึงบุคคลนิรนาม) และอ่าน (ศิลปินและผู้อ่าน) พิจารณาลึกลงไปในรูปแบบประโยคขับเน้นบอกเล่าเพื่อความตระหนักรู้ว่ายังมีชีวิตอยู่ขณะพิมพ์หรือเขียนและอ่าน ด้วยคำว่า Still ในภาษาอังกฤษทำหน้าที่เป็นคำกริยาวิเศษณ์ที่ใช้ขยายคำคุณศัพท์บ่งบอกการมีชีวิตอยู่ (Alive) ของฉัน (ผู้เป็นประธาน)

### 4.4.2 ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984

บรูซ นอแมนเลือกใช้ในสื่อและวัสดุอันหลากหลายในการแสดงออกทางความคิด นับแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา ท้าทายแบบแผนเดิมด้วยการผลิตวิธีการใหม่ในการสร้างสรรค์งานศิลปะและความหมาย การเข้ามามีส่วนร่วมทางอารมณ์ความรู้สึกภายในของเขา เช่น สิ่งมีชีวิต-ความตาย ความ

รัก-ความเกลียดชัง ความสุข-ความเจ็บปวด เป็นต้น ครอบคลุมทั้งการแสดง วิดีโอ ศิลปะจัดวาง ประติมากรรม และการวาดภาพ ร่วมกับการใช้ร่างกายเป็นวัสดุ ความสัมพันธ์ระหว่างภาพกับภาษา ศิลปะกับผู้ชม และปฏิสัมพันธ์เชิงสร้างสรรค์ของพื้นที่เชิงบวกและเชิงลบ ผลงาน One Hundred Live and Die ประกอบด้วยสี่คอลัมน์ที่มี 100 กลุ่มคำที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและความตายด้วยใช้ถ้อยคำอันเกี่ยวข้องกับการกระทำ อารมณ์ เฉดสี และเฉดสี คำเหล่านั้นคล้ายบทกวีที่มีความหมายส่งเสริม ขัดแย้ง ไม่มีความสัมพันธ์กัน หรือแม้แต่คำหยาบคาย ล้วนแล้วแต่อ้างอิงจากประสบการณ์ของมนุษย์ ตั้งค่าชุดคำสั่งของอัลกอริทึม (Algorithm) ของแผงวงจรไฟฟ้าเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ทางความซับซ้อนต่อการกะพริบเปิดและปิดไฟทีละวลี ตามด้วยสว่างขึ้นแต่ละคอลัมน์ และปิดท้ายด้วยการส่องสว่างพร้อมกันทั่วทั้งแผงวงจร

*ตารางที่ 12 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| การดำรงอยู่ (LIVE) และการดับไป (DIE) | 1. สารัตถะของชีวิต |
| วลีที่สัมพันธ์กัน | 1. ส่งเสริมกันในเชิงความหมายระหว่างคำ 2 คำ |
| วลีที่ไม่สัมพันธ์กัน | 1. เชิญเชื้อให้เสาะหาความเชื่อมโยงระหว่างคำ 2 คำ |
| การติดดับของไฟ | 1. ความไม่แน่นอน |

**4.4.2.1 วัสดุสำเร็จรูป**

การใช้เทคนิคไฟนีออนดัดท่อแก้วใสผู้ประดิษฐ์โดยวิศวกรชาวฝรั่งเศสชื่อจอร์จ คลอดด์ (Georges Claude) ความนิยมของการใช้แสงนีออนส่วนใหญ่จำกัดอยู่ในปารีสจนถึงคริสต์ทศวรรษ 1920 จนกระทั่งถึงคริสต์ทศวรรษ 1923 เริ่มแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาและทั่วโลกตามลำดับ สร้างเสริมบรรยากาศมีชีวิตชีวาในช่วงเวลาค่ำคืนได้เป็นอย่างดี จากเดิมที่เป็นสื่อในการโฆษณาและป้ายสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในช่วงทศวรรษ 1960 เริ่มถูกหยิบยืมเข้ามาใช้ในวงการทัศนศิลป์ โดยศิลปินผู้มีวิสัยทัศน์ทดลองเปลี่ยนกลไกทางการค้าเชิงพาณิชย์ให้กลายเป็นสื่ออันทรงพลัง ผลงานประติมากรรมสำรวจจุดตัดระหว่างแสง สี และพื้นที่ ตลอดจนจินตภาพวัฒนธรรมประชานิยม ลัทธิบริโภคนิยม และประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมการใช้ชีวิตร่วมสมัย ตัวอย่างผลงานของแดน ฟลาวิน (Dan Flavin) ชื่อว่า A Primary Picture, 1964 โจเซฟ โคซุธ (Joseph Kosuth) ชื่อว่า Four Colors Four Words, 1966 และเทรซี เอมิน (Tracey Emin) ชื่อว่า Fantastic to Feel Beautiful Again, 1997 เป็นต้น

ซึ่งการใช้เทคนิคของไฟนีออนในผลงาน One Hundred Live and Die นี้ ถือเป็นความพิเศษของการเลือกใช้สีของหลอดไฟให้ตรงกับความหมายคำได้ เช่น BLACK-สีดำ WHITE-สีขาว RED-สีแดง และ YELLOW-สีเหลือง เมื่อกายภาพพื้นที่จัดแสดงในห้องที่มืดสนิทขับสีสันของไฟนีออนส่องสว่างสร้างปฏิสัมพันธ์ทางอารมณ์ของมนุษย์เชื่อมโยงกัน ผลลัพธ์ที่ได้คือการตั้งข้อสังเกตชีวิตและวิธีการจับคู่อย่างละ 50 กลุ่มคำ จูงใจให้หลงใหลไปกับความส่องสว่างและขณะเดียวกันความพล่ามัวไม่จีรังก็ปรากฏของเทคนิคอันทันสมัย ในที่สุดงานทั้งชิ้นก็สว่างขึ้น และต้องมนตร์สะกดให้ผู้ชมดื่มด่ำอยู่กับห้วงความประทับใจทางความงาม ทั้งยังจดจ่อต่อคำตรงหน้าสัมผัสได้ถึงความเหลือเชื่อ ความยากง่าย ความธรรมดา ความงาม ความไม่ยุติธรรม ความตลก ความประหลาด และอื่น ๆ บ้างก็สมเหตุสมผลบ้างก็คลุมเครือ แม้จะแฝงเร้นความเศร้าไว้ ขณะเดียวกันเต็มไปด้วยความหวังผ่านวิถีชีวิตที่แสนจะธรรมดา องค์ประกอบโดยรวมส่งเสริมให้ผลงานลึกซึ้งเกี่ยวกับชีวิต บอกเล่าและตอกย้ำด้วยการจ้องมองอันว่างเปล่าไร้แก่นสาร

**4.4.2.2 วลี**

พิจารณาลึกลงไปในรูปแบบกลุ่มคำขับเน้นการวางตำแหน่งเพื่อความตระหนักรู้ว่าถึงความเชื่อมโยงบางประการ ดังนี้ 1. ตัวอย่างวลีที่สัมพันธ์กัน เช่น LIVE AND DIE, LOVE AND DIE, HATE AND DIE, OLD AND DIE, SICK AND DIE, KILL AND DIE, EAT AND LIVE, FAIL AND LIVE และ THINK AND LIVE เป็นต้น และ 2. ตัวอย่างวลีที่ไม่สัมพันธ์กัน เช่น BLACK AND DIE, WHITE AND DIE, RED AND DIE, YELLOW AND DIE, CUT AND LIVE และ SPIT AND LIVE เป็นต้น จากชื่อผลงานหนึ่งร้อยการมีชีวิตและการตายนำเสนอกลุ่มคำหรือวลีวิธีเสนอความสัมพันธ์ระหว่างคำหน้าที่เปลี่ยนไปเชื่อมด้วย AND หรือ และ ซึ่งแสดงถึงความคล้อยตามไปในทิศทางเดียวกัน ตามด้วยตาย (DIE) และ มีชีวิต (LIVE) ตามลำดับ

**4.4.3 ผลงาน Die Philosophie, 1990**

หากพิจารณาจากความสนใจใคร่รู้ในทางทฤษฎีและปรัชญาของโธมัส โลเชอร์ และความจงใจเลือกวางตำแหน่งคำว่า EXISTENTIALISMUS หรือ Existentialism ไว้เป็นคำแรกในแถวที่ 3 ซึ่งหมายถึงปรัชญาอัตถิภาวนิยม ซึ่งในช่วงเวลาปี 1990 ที่สร้างสรรค์ผลงานแนวคิดนี้ยังคงได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในเยอรมนีและยุโรป เนื่องจากสภาวะสงครามกินระยะเวลายาวนาน และโศกนาฏกรรมอันเกี่ยวเนื่องกับชีวิตและการสูญเสีย มีวัตถุประสงค์ปรับปรุงระบบสังคมของมนุษย์ให้ดีขึ้น เริ่มต้นด้วยการศึกษาให้รู้จักตนเองแล้วยอมรับสภาพความเป็นจริงระดับปัจเจก เน้นเรื่องการเผชิญหน้ากับปัญหาในปัจจุบัน รู้จักแก้ปัญหา รับผิดชอบต่อเหตุการณ์เฉพาะหน้า รู้จักใช้เสรีภาพ คุณค่าของชีวิตและรับผิดชอบต่อตนเอง วิเคราะห์สภาพความเป็นจริงให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ ไม่มี

คำตอบใดที่จะใช้ได้กับปัญหา และเชื่อว่าการดำรงอยู่ (Being) เป็นเนื้อแท้ของสารัตถะ ผนวกกับเหตุการณ์สำคัญวันที่ 3 ตุลาคม ค.ศ. 1990 สาธารณรัฐประชาธิปไตยเยอรมนี (เยอรมนีตะวันออก) และสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี (เยอรมนีตะวันตก) ตัดสินใจรวมประเทศเดียวปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตยและทำลายกำแพงเบอร์ลินสัญลักษณ์ของความแบ่งแยก

*ภาพที่ 91 ดูแอน แฮนสัน, The Bricklayer, 1972, Fabrics and Fiber glass, painted, with accessories. Life Size (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023)*

ภายในห้องจัดแสดงตรงข้ามผลงาน Die Philosophie จะเป็นประติมากรรมรูปกรรมกรผู้ประกอบอาชีพก่ออิฐโบกปูนขนาดเท่าอัตราส่วนจริงซึ่งเป็นผลงานของดูแอน แฮนสัน (Duane Hanson, ค.ศ. 1925–1996) ประติมากรชาวอเมริกันซึ่งนำเสนอภาพคนธรรมดาที่เกินสมจริง (Hyper-realistic) มักใช้เทคนิคหล่อเรซิน โพลีเอสเตอร์ บรอนซ์ และไฟเบอร์กลาส โดยมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับทัศนะของมนุษย์ในอริยาบทเหนื่อยล้า น่าหงุดหงิด และการถูกปฏิเสธ อันเนื่องจากสังคมบริโภคนิยม (Consumerism) และขบวนการป๊อปอาร์ตคงความสวยงามอยู่ในสาระสำคัญ

*ภาพที่ 92 โยเซฟ บอยส์, Capri-Batterie (Capri Battery), 1985, Multiple, Yellow Light Bulb with Socket, in Wooden Box; Lemon 5.5 cm (light bulb) (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023)*

และในห้องนิทรรศการเดียวกันนั้นมีผลงานโยเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys, ค.ศ. 1921-1986) ผลงานชิ้นนี้เปรียบดังคำอุปมาสมัยใหม่เกี่ยวกับความสมดุลทางนิเวศวิทยาทางอารยธรรม (Ecological Balance of Civilization) กว่า 200 ชิ้น ถูกผลิตขึ้นจำนวนในปี 1985 ซึ่งในรุ่น Vitrine Beuys ผลงานโน้มน้าวให้เชื่อว่าแสงสีเหลืองที่เกิดขึ้นบนหลอดไฟนั้นใช้พลังงานที่เก็บสะสมจากผลมะนาวผ่านกระบวนการสังเคราะห์แสง การกลายสภาพอย่างช้า ๆ ของธรรมชาตินั้นไปสัมพันธ์กับสิ่งประดิษฐ์อย่างไม่คาดคิดจนไปถึงเปรียบเปรยสีเหลือง ความสว่าง และความอบอุ่นเข้ากันอย่างแน่นแฟ้น ผลงานถูกคิดขึ้นระหว่างรักษาอาการเจ็บป่วยด้วยโดยปอดที่เกาะคาปรีก่อนจะเสียชีวิตในปีถัดมาซึ่งถือเป็นแบตเตอรี่ก้อนสุดท้ายของเขา

*ตารางที่ 13 การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ*

| คำและการกระทำ | มณฑลการสื่อความ |
|---|---|
| ดัชนี | 1. ข้อชี้วัด |
| ลำดับอักษร | 1. จุดเริ่มต้น-จุดสิ้นสุดอย่างเป็นระบบ |
| ทฤษฎี-ปรัชญา | 1. อธิบายความเกี่ยวหรือความสัมพันธ์อันยึดโยงต่อการแสวงหาของมนุษย์<br>2. ขบคิดทบทวนต่อศาสตร์ทางปรัชญาและองค์ความรู้ต่อสภาวะความเป็นจริงในสังคมประเทศเยอรมนี |

**4.4.3.1 วัสดุสำเร็จรูป**

*ภาพที่ 93 ห้องนิทรรศการ Elementarteile ก่อนมีการสับเปลี่ยนผลงานตำแหน่ง 1 (Sprengel Museum Hannover, n.d.)*

*ภาพที่ 94 โจเซฟ โคซุธ, Titled (Art as Idea as Idea) (Abstraction), 1967, 121.9 x 121.9 cm (กรกนก วงศ์สุวรรณ, 2023)*

เดิมในภาพที่ 93 ตำแหน่งหมายเลข 1 ถูกติดตั้งด้วยผลงาน Titled (Art as Idea as Idea) (Abstraction) ในภาพที่ 94 ก่อนจะย้ายผลงานชิ้นนี้ไปจัดแสดงยังห้อง KONZEPT, MATHERIAL, AKTION (CONCEPT, MATERIAL, ACTION) และแทนที่ตำแหน่งหมายเลข 1 ด้วยผลงาน Die Philosophie ซึ่งทั้ง 2 ผลงานต่างใช้ตัวอักษรเป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงความจริงในระดับการตีความระดับความคิด ทำให้เห็นถึงการขบคิดต่อการจัดวางตำแหน่งผลงานของภัณฑารักษ์ในการบอกเล่าเรื่องราวและสภาวะสังคม โดยให้ข้อมูลภายในห้องจัดแสดงไว้ใจความว่า หลังจากการเปลี่ยนผ่านของศิลปะสมัยใหม่ศตวรรษที่ 20 มุ่งเน้นไปที่โลกแห่งความเป็นจริงในชีวิตประจำวันของมนุษย์ ศิลปิน

มุ่งเน้นไปที่กฎองค์ประกอบ รูปแบบ สี และวัสดุ เปิดโลกเหนือความเป็นจริงที่มองเห็นได้จากมุมมองอันหลากหลาย จากรูปแบบนามธรรมไปสู่ความเป็นอิสระของรูปแบบทางศิลปะในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษ สิ่งนี้ยังคงดำเนินต่อไปในงานศิลปะแนวความคิด ผสมผสานระหว่างจินตนาการและโลกแห่งความเป็นจริง ธรรมชาติ และอารยธรรมเข้าด้วยกัน

**4.4.3.2 กลุ่มคำ**

อ้างอิงจากดัชนีท้ายเล่มของหนังสือ Form und Wirkung Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre หรือรูปแบบและผลกระทบ การศึกษาศิลปะปรากฏการณ์วิทยาและเชิงประจักษ์ในสหภาพโซเวียตในช่วงทศวรรษปี ค.ศ. 1920 โดยเป็นกลุ่มคำที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพของความบาดหมาง ปรัชญาเชิงปรากฏการณ์วิทยา และรูปแบบที่พัฒนาขึ้นในสหภาพโซเวียตในช่วงทศวรรษปี ค.ศ. 1920 โดยมีความเชื่อมโยงทางสถาบันอย่างใกล้ชิดกับแนวทางเชิงประจักษ์ ความเป็นกลางและสหวิทยาการอยู่ในวาระการประชุมใน State Academy of Art Sciences หนังสือเล่มนี้นำเสนอภาพรวมองค์ความรู้ในภาษาเยอรมัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

*ตารางที่ 14 สรุปผลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร วัตถุประสงค์การสื่อสาร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์*

| หมวดหมู่สาระสำคัญ | | ตัวอักษรในฐานะสื่อร่วมกับการแสดงออกทางศิลปะ | | | | ข้อสังเกตทางหลักภาษา | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | ร่างกายและสื่ออื่น | วัสดุสำเร็จรูป | ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น | วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ | บุรุษสรรพนาม | กลุ่มคำหรือวลี | บทกวีหรือการพรรณนา | ตัวอักษรไร้ความหมาย |
| 4.1 การตั้งคำถามต่อธรรมชาติของความเป็นศิลปะ | | | | | | | | | |
| 4.1.1 | I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 4.1.2 | Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| 4.1.3 | Mondrian’s Work XII, 2016 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | |

| หมวดหมู่สาระสำคัญ | | ตัวอักษรในฐานะสื่อร่วมกับการแสดงออกทางศิลปะ | | | | ข้อสังเกตทางหลักภาษา | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | ร่างกายและสื่ออื่น | วัสดุสำเร็จรูป | ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น | วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ | บุรุษสรรพนาม | กลุ่มคำหรือวลี | บทกวีหรือการพรรณนา | ตัวอักษรไร้ความหมาย |
| 4.2 สตรีนิยม | | | | | | | | | |
| 4.2.1 | Interior Scroll, 1975/1977 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 4.2.2 | When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 4.2.3 | I Am Its Secret, 1993 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 |
| 4.3 การเมือง | | | | | | | | | |
| 4.3.1 | Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 4.3.2 | Remembering, 2009 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 4.3.3 | VOTE YOUR FUTURE, 2018 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |

| หมวดหมู่สาระสำคัญ | | ตัวอักษรในฐานะสื่อร่วมกับการแสดงออกทางศิลปะ | | | | ข้อสังเกตทางหลักภาษา | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | ร่างกายและสื่ออื่น | วัสดุสำเร็จรูป | ชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น | วัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ | บุรุษสรรพนาม | กลุ่มคำหรือวลี | บทกวีหรือการพรรณนา | ตัวอักษรไร้ความหมาย |
| 4.4 ปรัชญาชีวิต | | | | | | | | | |
| 4.4.1 | I Am Still Alive, 1970-2000 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 4.4.2 | One Hundred Live and Die, 1984 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| 4.4.3 | Die Philosophie, 1990 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| ผลรวมทั้งหมด | | 5 | 3 | 2 | 2 | 7 | 2 | 2 | 1 |
| หมายเหตุ เนื่องจากผลงานศิลปะนั้นไม่สามารถตัดสินได้อย่างตายตัวขึ้นอยู่กับการตีความ ผู้วิจัยจึงมุ่งพิจารณาคุณลักษณะเด่นชัดเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ร่วมบางประการของกลุ่มตัวอย่างเท่านั้น | | | | | | | | | |

# บทที่ 5
# บทสรุปและข้อเสนอแนะ

## 5.1 บทสรุป

อ้างอิงจากตารางที่ 14 เมื่อผู้วิจัยกระทำการจัดกลุ่มเพื่อหาความความสัมพันธ์ร่วมกันของผลงานกรณีศึกษากลุ่มศิลปะเชิงแนวคิด ผลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร วัตถุประสงค์การสื่อสาร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้ข้อสรุปดังนี้

ประการแรก จำนวนผลสรุปรวมเชิงปริมาณชี้ให้เห็นในว่าตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับร่างกายและสื่ออื่น ได้รับความนิยมสูงสุดด้วยจำนวน 5 ผลงาน โดยแบ่งเป็นร่างกายมนุษย์จำนวน 2 ผลงาน ร่างกายสตรีจำนวน 2 ผลงาน พบข้อสังเกตบางประการ คือ ศิลปินหญิงและชายมีวัตถุประสงค์ต่อการหยิบยืมร่างกายในฐานสื่อต่างกัน โดยความเจาะจงร่างกายสตรีชี้นำให้เกิดการวิพากษ์เชิงเปรียบกับบุรุษในกรอบคิดขบวนการสตรีนิยม และเป็นสื่อเดียวที่ศิลปินชายไม่อาจมี ในส่วนของร่างกายสัตว์จำนวน 1 ผลงานนั้นปลุกเร้าวัฒนธรรมการจ้องมองที่ต่างจากร่างกายมนุษย์

ประการที่สอง จำนวนผลสรุปรวมเชิงปริมาณชี้ให้เห็นในว่าตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับวัสดุสำเร็จรูปได้รับความนิยมรองลงมาด้วยจำนวน 3 ผลงาน โดยอาศัยความพิเศษของเทคโนโลยีการต่อวงจรไฟฟ้าจำนวน 2 ผลงานสนับสนุนให้ตัวอักษรทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ประการที่สาม จำนวนผลสรุปรวมเชิงปริมาณชี้ให้เห็นในว่าตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่นได้รับความนิยมเท่ากับวัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะจำนวนอย่างละ 2 ผลงาน ซึ่งพบข้อสังเกตว่าการเลือกใช้แบบตัวอักษร (Fonts) จำพวก Futura และ Helvetica ที่ปรากฏตามสื่อโฆษณานั้นแฝงวัตถุประสงค์วิพากษ์วิจารณ์สังคมลัทธิบริโภคนิยมและความเหลื่อมล้ำทางเพศอีกด้วย ในส่วนการนำวัตถุมาจัดแสดงด้วยเหตุผลทางการเมืองในพื้นที่เชิงประวัติศาสตร์นั้นอาจนำไปสู่การแปลงสถานภาพบริบทเชิงพื้นที่ใหม่ได้

ประการที่สี่ จำนวนผลสรุปรวมเชิงปริมาณชี้ให้เห็นในว่าลักษณะจำเพาะของหลักภาษา การใช้บุรุษสรรพนามได้รับความนิยมสูงสุดด้วยจำนวน 7 ผลงาน โดยเฉพาะในกลุ่มประเด็นการเมืองพบทั้งสิ้น 3 ผลงาน เนื่องจากสรรพนามแทนบุรุษที่ 1 2 และ 3 แสดงคุณลักษณะใกล้ชิดเข้าถึงเจตนารมณ์และตอบสนองการอ่านความหมายตรงรวดเร็วกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มคำหรือวลีนิยม (2 ผลงาน) บทกวีหรือการพรรณนา (2 ผลงาน) และตัวอักษรไร้ความหมาย (1 ผลงาน) ทั้งยังพบข้อสังเกตว่าบทกวีสร้างสภาวะเปรียบเปรยโดยไม่กล่าววัตถุประสงค์ตรงไปตรงมาถือเป็นช่องโหว่งให้กับสนทนาประเด็นละเอียดอ่อนทางสังคมอย่างศาสนาและการเมือง รวมถึงภาวะอ่านไม่ออกก็สร้างแรงขับดันต่อการขวนขวายหาคำตอบเช่นกัน ก่อนที่จะนำไปสู่การพิจารณาความหมายแฝงต่อไป

นอกจากนี้การศึกษาความสัมพันธ์ร่วมพบว่าความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษร และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์เกื้อหนุนให้วัตถุประสงค์การสื่อสารในแง่สาระสำคัญหนักแน่นยิ่งขึ้น ตัวอักษรขยายมณฑลของการสื่อความอันลึกซึ้งระดับภายในจิตสำนึกของผู้สร้างสรรค์เอง และผู้อ่านหรือดูต่อไป เมื่อรวมเข้ากับการเลือกสรรตัวอักษรลักษณะทางชี้ชัดไปยังเจตนารมณ์ทางการแสดงผลออกบีบบังคับให้เกิดการอ่านซ้ำแล้วซ้ำเล่า ทำให้อาณาบริเวณแห่งการถูกคิดขยายออกและดำรงไปไม่รู้จบเรียกได้ว่าไร้ขอบเขตและไร้กาลเวลาในสื่อสาร จนเคลื่อนตัวเข้าสู่ขั้นตอนการตีความทั้งในแง่ความหมายตรงและความหมายแฝงทางบริบทสังคมวัฒนธรรมซึ่งทำหน้าที่กำกับข้อตกลงร่วมกัน การจับคู่ระหว่างคำหรือกระทำ (รูปสัญญะ) และการสื่อความ (ความหมายสัญญะ) ตามแนวทางสัญศาสตร์โครงสร้าง แต่ขณะเดียวกันมีข้อจำกัดในความเฉพาะกลุ่มและกำแพงภาษาที่ต้องอาศัยการแปล ซึ่งอาจก่อให้เกิดคลาดเคลื่อนของสารนั้นได้ ดังนั้นศิลปินจำเป็นต้องมีทักษะและศักยภาพในการประยุกต์ใช้ ความพิเศษนี้จึงถูกศิลปะเชิงแนวคิดนำมาใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารกลไกทางความคิดอันสมบูรณ์แบบเนื่องจากบังคับให้เกิดกระบวนการอ่านและตีความอยู่เสมอ

5.1.1 การตั้งคำถามต่อธรรมชาติของความเป็นศิลปะ

5.1.1.1 ผลงาน I Will Not Make Any More Boring Art, 1971 ของ จอห์น บัลเดสซารี (John Baldessari) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับร่างกายมนุษย์และสื่ออื่น ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบุรุษสรรพนามช่วยขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าการสำรวจอาณาบริเวณทางความคิดต่อกระบวนที่ทำให้เกิดศิลปะ

5.1.1.2 ผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994 ของ สวี่ ปิง (Xu Bing) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับร่างกายสัตว์ (หมู) และสื่ออื่น ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของตัวอักษรไร้ความหมายคล้ายตัวเขียนละตินและจีน ขับเน้นปฏิกิริยาจ้องมองของมนุษย์ล่อลวงให้อ่านความหมายของอักษรเหล่านั้น รวมถึงความเกี่ยวเนื่องเชิงวัฒนธรรมอีกด้วย

5.1.1.3 ผลงาน Mondrian’s Work XII, 2016 ของ โจเซฟ โคซุธ (Joseph Kosuth) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับวัสดุสำเร็จรูป ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของการพรรณนาขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าให้เกิดการสำรวจพื้นที่ทางกายภาพของจิตรกรรม De Stijl ของพีท มงเดรียน และประโยคที่คอยกำกับตามการแบ่งช่องสี

5.1.2 สตรีนิยม

5.1.2.1 ผลงาน Interior Scroll, 1975/1977 ของ แคโรลี ชนีแมนน์ (Carolee Schneemann) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับเรือนร่างเปลือยเปล่าของสตรีช่องคลอดและสื่ออื่น ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบุรุษสรรพนามในม้วนกระดาษขับเน้น

ปฏิกิริยาเชื้อเชิญให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ทางเพศกับเรื่องต้องห้ามอย่างเปิดเผย กระตุ้นคำถามที่ว่าสตรีและบุรุษอยู่ในสถานะทัดเทียมกันหรือไม่

5.1.2.2 ผลงาน When Racism & Sexism Are No Longer Fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth? 1989 ของกลุ่มกอริลลา เกิลส์ (Guerrilla Girls) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งแสดงออกผ่านชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น ๆ ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบุรุษสรรพนามขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าการสำรวจเพศกับการกีดกัน ชี้ให้เห็นสถานะของบุรุษมีอำนาจเหนือสตรี

5.1.2.3 ผลงาน I Am Its Secret, 1993 ของ ชิริน เนชัต (Shirin Neshat) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับร่างกายสตรีและสื่ออื่น ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบทกวีขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าการสำรวจเพศกับเสรีภาพ เชื้อเชิญให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ต่อการตีความหลักปฏิบัติศาสนาอิสลาม

5.1.3 การเมือง

5.1.3.1 ผลงาน Cursing Stone & Reiver Pavement Carlisle, 2003 ของ กอร์ดอน ยัง (Gordon Young) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับวัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบุรุษสรรพนามขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญให้เกิดอาการระลึกถึงประวัติศาสตร์พื้นที่ ไม่ต่างจากอนุสรณ์แห่งความกลัว

5.1.3.2 ผลงาน Remembering, 2009 ของ อ้าย เว่ยเว่ย (Ai Weiwei) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับวัตถุและปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่สาธารณะ ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบุรุษสรรพนามขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ความชอบธรรมซ่อนเร้นของอำนาจรัฐในการปกครอง กระตุ้นเร้าการสำรวจอาณาบริเวณแห่งการเคลือบแคลงสงสัยทางการเมืองที่ถูกลิดรอนสิทธิมนุษยชน

5.1.3.3 ผลงาน Vote Your Future, 2018 ของ เจนนี โฮลเซอร์ (Jenny Holzer) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งแสดงออกผ่านชุดแบบอักษรสำหรับการพิมพ์และสื่ออื่น ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบุรุษสรรพนามขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าต่อพลเมืองต่อสิทธิอันชอบธรรมในระบอบประชาธิปไตย อาการเพิกเฉยนำไปสู่ปัญหาคุณภาพชีวิต

5.1.4 ปรัชญาชีวิต

5.1.4.1 ผลงาน I Am Still Alive, 1970-2000 ของ อง คะวะระ (On Kawara) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับร่างกายมนุษย์และสื่ออื่น ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของบุรุษสรรพนามขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าการสำรวจสารัตถะชีวิตและเวลา

5.1.4.2 ผลงาน One Hundred Live and Die, 1984 ของ บรูซ นอแมน (Bruce Nauman) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับวัสดุสำเร็จรูป ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของวลีขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าการสำรวจหนทางแห่งการตั้งอยู่และดับไป

5.1.4.3 ผลงาน Die Philosophie, 1990 ของ โธมัส โลเชอร์ (Thomas Locher) ตัวอักษรกลายสภาพเป็นสื่อหนึ่งอยู่ร่วมกับวัสดุสำเร็จรูป ทั้งยังมีลักษณะจำเพาะของกลุ่มคำขับเน้นปฏิกิริยาเชื้อเชิญและกระตุ้นเร้าการสำรวจการตีความหัวข้อทางปรัชญาเรียงตัวอักษรรูปแบบดัชนีซึ่งล้วนแต่สัมพันธ์กับชีวิตทางใดทางหนึ่ง

เมื่อนำมาประกอบเข้ากับการศึกษาวิวัฒนาการของภาพและคำโดยรวมตั้งแต่ศิลปะสมัยใหม่จนถึงศิลปะร่วมสมัย เดิมทีตัวอักษรในทางทัศนศิลป์ถูกขบคิดและผูกติดผ่านกรอบคิดของภาษาและความจริง ตัวอักษรทำหน้าที่เป็นสื่อหนึ่งร่วมกับเทคนิคศิลปะประเพณีเปิดพื้นที่ทางความคิดให้เกิดการถกเถียงระหว่างการประเมินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์แบบดั้งเดิมและการขับเคลื่อนความเป็นไปได้ใหม่ ๆ ทำลายความเป็นรูปธรรมลงจนหลงเหลือเพียงนามธรรมระดับกลไกของความคิดในการตีความ แรกเริ่มศิลปินจึงนิยมหยิบยืมตัวอักษรหรือภาษามาสะท้อนประเด็นการตั้งคำถามต่อธรรมชาติของความเป็นศิลปะกินเวลายาวนานกว่าหนึ่งศตวรรษ ข้อโต้แย้งนำไปสู่การผลิตชุดความคิดมาหักล้างและการเกาะกลุ่มสมคบคิดร่วมอุดมการณ์ผ่านกระบวนการตีพิมพ์และเผยแพร่ข้อเขียน บทความ วารสาร หนังสือ สัมมนา หรือแม้แต่ประชุมวิชาการ ประกอบกับอิทธิพลของพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่ สถาบันการศึกษาศิลปะ และบุคคลาการในแวดวงศิลปะ ขับเคลื่อนให้ตัวอักษรกลายเป็นเครื่องมือหนึ่งที่มีอำนาจและเป็นที่ยอมรับทางศิลปะ จนท้ายที่สุดศิลปินนำเสนอตัวอักษรในฐานะสื่อสะท้อนประเด็นอย่างแพร่หลายมากขึ้น ทั้งระดับภววิสัยและอัตวิสัยเชื่อมโยงเรื่องราวเข้ากับบริบทสังคมวัฒนธรรมภายนอก แม้ว่าปัจจุบันตัวอักษรจะยังมีศักยภาพไม่ทัดเทียมกับภาษาภาพแต่ถือว่าน่าจับมองเป็นอย่างยิ่ง

ปฏิเสธไม่ได้ว่าการศึกษาอัตชีวประวัติ อิทธิพลแนวทางการสร้างสรรค์ การให้ข้อมูลของผลงานจากศิลปินผู้สร้างสรรค์ และบริบทแวดล้อมในการจัดแสดงผลงานร่วมด้วยเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่ง มีส่วนช่วยให้ผู้ชมสามารถตีความและเชื่อมโยงความคิดในทางตรงและทางอ้อมได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งศิลปินผู้สร้างผลงานกรณีศึกษาทั้ง 12 คนมีความสัมพันธ์ร่วมกันใกล้ชิดกัน แม้ว่าองคะวะระ ชิริน เนชัต สวี่ ปิง และอ้าย เว่ยเว่ย ล้วนเป็นศิลปินชาวตะวันออกแต่ได้รับอิทธิพลทางการศึกษาหรือการโยกย้ายถิ่นที่อยู่อาศัยไปยังดินแดนตะวันตก ประสบการณ์ชีวิตหล่อหลอมทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนกระแสค่านิยมตามบริบทสังคม วิธีการใช้ตัวอักษรของศิลปินจึงถูกคิดต่างจากภูมิลำเนาเดิม อย่างเช่น ในวัฒนธรรมจีนและญี่ปุ่น ตัวอักษรนั้นกำหนดความหมายของภาพเขียนหรือพื้นที่ว่างตีความทางคติปรัชญาในแง่ตรงข้ามกับนามธรรม และในสังคมอิสลามหัวใจของปฐมคำสอน

ข้อสุดท้ายถูกบันทึกไว้ว่า “จงอ่านเถิด” ถือเป็นเงื่อนไขหลักนำไปสู่ความรู้และการตีความ ผลผลิตของบทกวีเบ่งบานด้วยกรอบคิดแบบเดียวกัน

**5.2 ข้อเสนอแนะ**

รูปแบบผลงานกรณีศึกษาที่ผู้วิจัยเลือกมานั้นล้วนเป็นศิลปินชาวต่างชาติทั้งสิ้น จึงพบว่ามีข้อจำกัดในการเข้าถึงข้อมูลสำคัญของผลงานและอัตชีวประวัติส่วนตัวของศิลปินเอง ยกตัวอย่าง กรณีของ อง คะวะระ ชาวญี่ปุ่นปฏิเสธการให้ข้อมูลใด ๆ ทำให้ยากต่อการพิจารณาและหาสรุปที่แน่ชัดได้ ซึ่งข้อมูลที่ได้มานั้นเป็นการวิเคราะห์วิจารณ์ผ่านมุมมองของชาวตะวันตกอันมีต่อศิลปิน กรณีของโธมัส โลเชอร์ ชาวเยอรมันและกอร์ดอน ยัง ชาวอังกฤษมีข้อมูลที่เผยแพร่ต่อสาธารณะน้อยมาก ไม่เกิดความหลากหลายในการวิเคราะห์ รวมถึงผลงานในแนวทางศิลปะเชิงแนวคิดมักไม่ให้คำอธิบายในการจัดแสดงสร้างความลำบากต่อกระบวนการเชื่อมโยงแนวคิดของศิลปินกับวิธีการสร้างสรรค์

ในขั้นตอนการศึกษาและวิเคราะห์อาศัยทักษะความเชี่ยวชาญในบริบททางสังคมวัฒนธรรมของชนชาตินั้น ๆ สูงมาก ผู้ศึกษาจะต้องมีคุณสมบัติเบื้องต้นต่อความรู้ความเข้าใจโครงสร้างภาษาหลักไวยากรณ์ และความหมายหมายเฉพาะกลุ่มอีกด้วย เพื่อให้ได้มาซึ่งความถูกต้อง แม่นยำ และครบครันของข้อมูล ในกรณีผลงาน Die Philosophie, 1990 ของโธมัส โลเชอร์ เป็นชื่อเฉพาะของปรัชญาต่าง ๆ ในภาษาเยอรมัน ผลงาน I Am Its Secret, 1993 ของชิริน เนชัต บทกวี Forugh Farrokhzad ในภาษาฟาร์ซี และผลงาน Cultural animal — A Case Study of Transference, 1993-1994 ของสวี่ ปิง ใช้วิธีการประดิษฐ์อักษรคล้ายกับตัวเขียนจีนและละติน เนื่องจากความบกพร่องทางภาษานั้น ๆ ของผู้วิจัยทำให้จำเป็นจะต้องอ้างอิงจากการแปลความหมายในภาษาอังกฤษแทนซึ่งขาดความลึกซึ้งไป

ประการสำคัญผลงานศิลปะเชิงแนวคิดนั้นไม่สามารถตัดสินได้อย่างตายตัวขึ้นอยู่กับการตีความระดับปัจเจก ในการวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งพิจารณาคุณลักษณะเด่นชัดเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ร่วมบางประการของกลุ่มตัวอย่างเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่ายังมีความสนใจที่จะศึกษาต่อลึกลงไปไม่ว่าจะเป็นในแง่ของกระบวนการรับรู้ในฐานะผู้อ่านหรือดู การตีความของตัวอักษรผ่านทฤษฎีทางภาษาศาสตร์หรือจิตวิเคราะห์ การประเมินคุณค่าของตัวอักษรเมื่อเปรียบเทียบกับความเป็นรูปในทางทัศนศิลป์ การวิเคราะห์โครงสร้างเชิงอำนาจของตัวอักษรหรือภาษาที่แฝงอยู่ในงานทัศนศิลป์ การใช้ตัวอักษรหรือภาษาของศิลปินเพื่อสะท้อนอัตลักษณ์ทางสังคมวัฒนธรรมเพื่อจุดประสงค์บางประการหรือเจาะจงกลุ่มตัวอย่างบริบทสังคมไทยหรือสังคมอื่นเพื่อศึกษารูปแบบในการแสดงออกโดยตรง

ท้ายที่สุดการศึกษาและทำความเข้าใจในศิลปะเชิงแนวคิดรูปแบบตัวอักษรนั้นชี้ให้เห็นการคลี่คลายปมและความเป็นไปได้ของยุคสมัยทางศิลปะจนมาถึงศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบันอย่างหลากหลาย หากตัวอักษรหรือภาษายังคงทำหน้าที่เพื่อสื่อสารต่อไป กระบวนการตีความเกิดขึ้น

ตามมาไม่มีที่สิ้นสุด ร่วมกับแนวโน้มการเปลี่ยนแปลงทั้งการเกิดขึ้นและสลายไปของภาษาที่มีหรือไม่มีระบบตัวอักษร ดังนั้น แง่มุมอื่น ๆ รอคอยการถอดบทเรียนและศึกษาวิวัฒนาการอยู่ เพื่อให้เกิดเป็นประโยชน์สูงสุดต่อวงการวิชาการ

# รายการอ้างอิง


1fmediaproject. (n.d.). PHOTOGRAPHIC COMPOSITION WITH CONSTRUCTION WITH GUITAR PLAYER AND VIOLIN. Retrieved December 1, 2023, from https://www.1fmediaproject.net/2011/02/13/moma-exhibition-explores-picasso%E2%80%99s-iconic-guitar-sculptures-and-his-experimental-practice-from-1912-to-1914-ny/pi79/

Alberro, A. a. S., Blake. (1999). Editors of Art-Language, Introduction. *Conceptual art : a critical anthology*, 98-105. (Massachusetts Institute of Technology)

Art Basel. (2017). Interior Scroll, 1975. Retrieved January 1, 2024, from www.artbasel.com/catalog/artwork/53501/Carolee-Schneemann-Interior-Scroll?lang=en

Busan Biennale. (2016). Busan Biennale 2016. Retrieved January 1, 2024, from http://www.busanbiennale.org/BBOCen/index.php?pCode=MN2000153&CgCode=2016&pg=2&mode=view&idx=2167

Carolee Schneemann Foundation. (n.d.). Text from Interior Scroll, 1975. Retrieved January 1, 2024, from https://www.schneemannfoundation.org/writing/interior-scroll

Guggenheim Foundation. (n.d.). Telegrams: I Am Still Alive. Retrieved January 1, 2024, from https://www.guggenheim.org/teaching-materials/on-kawara-silence/telegrams-i-am-still-alive

Nova Scotia College of Art and Design. (n.d.). John Baldessari. Retrieved January 1, 2024, from https://nscad.cairnrepo.org/islandora/object/nscad%3A4839

Sohn JiAe. (2014). Retrospective on Iranian artist Shirin Neshat. Retrieved January 1, 2024, from https://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=118607

เกล, แ. (2557). ดาดา & เซอร์เรียลิสม์ [Dada & Surrealism] (ป. หยุ่น, Trans.). บริษัทเดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

แมคคลาวด์, ส. (2559). *Understanding Comics: The Invisible Art* (ช. อ. แ. กิตติอาภรณ์พล, Trans.). คอร์ปอเรชั่น โฟร์ดี.

โอชนา พูลทองดีวัฒนา. (2556). สุนทรียศาสตร์ตะวันตก: พัฒนาการของการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับ

ศิลปะและความงาม. *Veridian E-Journal Silpakorn University*, *6*(4), ช-ด.

โอชนา พูลทองดีวัฒนา. (2561). ประวัติสุนทรียศาสตร์ตะวันตก. คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2545). สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์. สำนักพิมพ์วิภาษา.

ค็อกซ์, น. (2557). คิวบิสม์ [Cubism] (ว. อ. แ. ทัศจันทร์, Trans.). บริษัทเดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

คอตติงตัน, เ. (2558). ศิลปะสมัยใหม่: ความรู้ฉบับพกพา [Modern Art: A Very short Introduction] (พิมพ์ครั้งที่ 2 ed.). โอเพ่นเวิลด์ส.

จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ. (2552). ตัวเขียนยุคอารยธรรมโบราณ. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉัตรสุดา ดวงพลอย. (ม.ป.ป.). แนวคิดภาษาศาสตร์เชิงจิตวิทยา (Psycholinguistics) และ

จิตวิทยาการเรียนรู้ (Cognitive Psychology) และการอ่านภาษาอังกฤษ. https://www.culi.chula.ac.th/Images/asset/pasaaparitat_journal/file-38-511-68pq52117367.pdf

ดียู ศรีนราวัฒน์ และคณะ. (2559). ภาษาและภาษาศาสตร์. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ตนุภัทร โลหะพงศธร และณัฐมน สุนทรมีเสถียร. (2564). Stroop Test แบบทดสอบด้านประสาทจิตวิทยา กับความนิยมที่ถูกดัดแปลงให้เป็นเกมลับสมอง. Retrieved 1 มกราคม 2567, from https://becommon.co/life/quiz-stroop-test/

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. (2552). ศิลปะกับสภาวะสมัยใหม่: ความย้อนแย้งและความลักลั่น. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

ธัญญา สังขพันธานนท์. (2559). แว่นขยายวรรณคดี ทฤษฎีร่วมสมัย. สำนักพิมพ์นาคร.

ธีรยุทธ บุญมี. (2551). การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์ เส้นทางสู่โพสต์โมเดอร์นิสม์. สำนักพิมพ์วิภาษา.

นพพร ประชากุล. (2552a). โรล็องด์ บาร์ตส์ กับสัญศาสตร์วรรณกรรม. In ยอกย้อนอักษร ย้อนความคิด เล่ม *2* ว่าด้วยสังคมศาสตร์ (pp. 85-164). อ่านและวิภาษา.

นพพร ประชากุล. (2552b). สัญศาสตร์กับวรรณกรรม. In ยอกย้อนอักษร ย้อนความคิด เล่ม *1* ว่าด้วยวรรณกรรม (pp. 319-327). อ่านและวิภาษา.

บาร์ตส์, โ. (2539). โวหารของภาพ. วารสารธรรมศาสตร์, *21*(2), 110-131.

บาร์ตส์, โ. (2558). มายาคติ [Mythologies] (ว. อังคศิริสรรพ, Trans.). คบไฟ.

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2561). ศิลปะจีนร่วมสมัย. คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มาร์โซนา, ด. (2552). คอนเซ็ปชวลอาร์ต [Conceptual art] (อ. ทัศจันทร์, Trans.; ย. โกรเซนิค, Ed.).

บริษัทเดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

สมพร รอดบุญ. (2526). การแสดงผลงานศิลปะลัทธิคิวบิสม์ ณ หอศิลป์เทท. ตกแต่ง, *6*(65), 96-103.

สมพร รอดบุญ. (2534). ศิลปะแนวคอนเซ็พชวล. In มหาวิทยาลัยศิลปากร (Ed.), *Art and Environment* (pp. 16). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สันติรักษ์ ประเสริฐสุข. (2552). สุนทรียศาสตร์และทฤษฎีสถาปัตยกรรมตะวันตก : จากคลาสสิคถึงดีคอนสตรัคชัน. โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อรพันธุ์ ประสิทธิรัตน์. (ม.ป.ป.). การรับรู้ทางตา. https://ejouernals.swu.ac.th/index.php/ENEDU/article/download/5819/5457/18873

ออมสิรี ปานดำรง. (2564). บทบาทของถ้อยคำและภาพร่างกายในการนำาเสนอประเด็นทางสังคม ของศิลปะร่วมสมัยกรณีศิลปินสตรี. *Silpakorn University Journal of Fine Arts*, *9*(1), 142-170.

อู่ทอง โฆวินทะ. (2551). อ่านเฟดรัดของเพลโต. วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, *8*(2), 1-43.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

# ประวัติผู้เขียน

| | |
|---|---|
| **ชื่อ-สกุล** | กรกนก วงศ์สุวรรณ |
| **วุฒิการศึกษา** | พ.ศ. 2563 สำเร็จการศึกษาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาพพิมพ์ เกียรตินิยมอันดับสอง สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง |